

Was passiert in unserem Gehirn, wenn wir Kunst betrachten? Welche Erinnerungen und Emotionen werden dabei ausgelöst, wie entstehen Empathie oder Kreativität? Und was hat Gustav Klimt damit zu tun? Nobelpreisträger und Bestsellerautor Eric Kandel hat mit *Das Zeitalter der Erkenntnis* ein faszinierendes und prachtvoll illustriertes Buch geschrieben, in dem er die Geschichte der modernen Wissenschaft des Geistes von der Wiener Moderne bis in unsere Zeit erzählt.

»Das würde an sich schon ausreichen, um ein berechtigtes Interesse für das Buch zu wecken: Kandel entwirft eine Neuroästhetik! Aber seine Anziehungskraft entfaltet dieses weit angelegte Werk erst dadurch, dass hier der einstige Wiener Junge Eric Kandel nach dem geistigen Laboratorium sucht, aus dem er als Neunjähriger durch die Nazis verjagt wurde.«
DIE ZEIT

»Ein Manifest für eine neue Wissenschaft!«

DER SPIEGEL

»Eric Kandel gelingt eine brillante Synthese, die Freud fasziniert, ja erleuchtet hätte. *Das Zeitalter der Erkenntnis* ist eine Tour de force, maßgeblich für das moderne Verständnis des menschlichen Geistes in all seiner Vielfalt.«

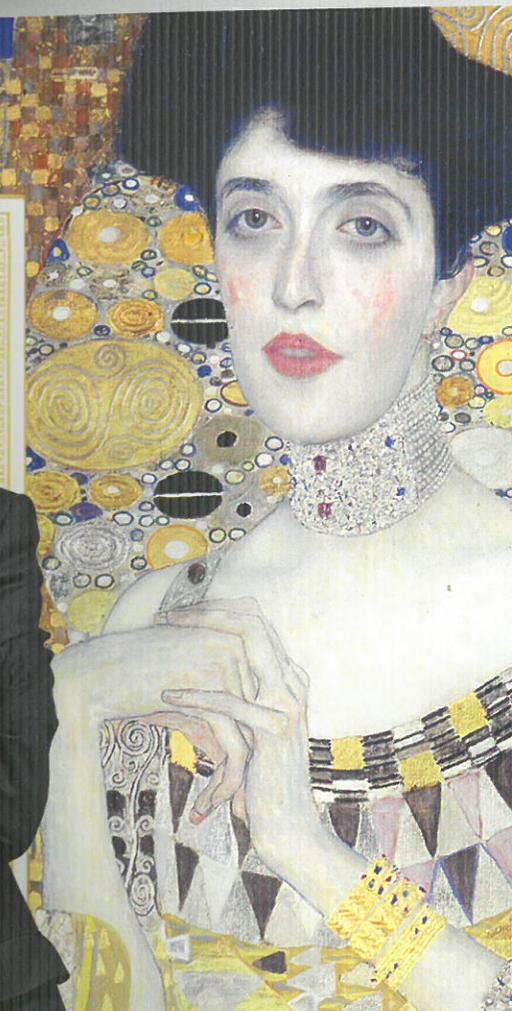
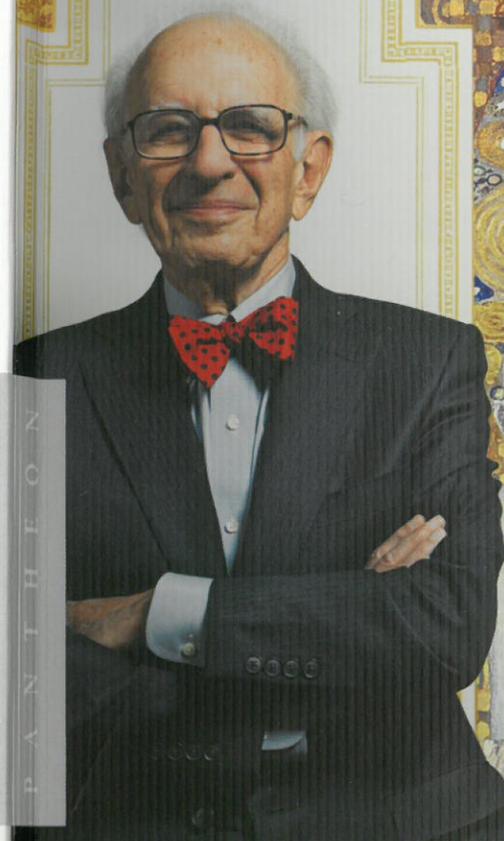
OLIVER SACKS

DAS ZEITALTER
DER ERKENNTNIS

PANTHEON
P
PANTHEON

ERIC KANDEL

V
-
82



ERIC KANDEL

DAS ZEITALTER DER ERKENNTNIS

Die Erforschung des Unterbewussten in Kunst, Geist
und Gehirn von der Wiener Moderne bis heute

Da Kokoschkas Werke häufig in Großbritannien ausgestellt wurden, ist davon auszugehen, dass er und auch Schiele, wie wir noch sehen werden, den britischen Expressionismus sowie indirekt Freuds Enkel Lucian beeinflusst haben. Mir drängt sich dabei der Gedanke auf, dass in Lucian Freuds großartiger Karriere gewissermaßen eine poetische Gerechtigkeit aufscheint – er hat die Tradition von Rokitansky, seinem Großvater und Kokoschka fortgeführt und ist tief unter die Oberfläche vorgestoßen, um auf die dort verborgene psychische Wirklichkeit hinzudeuten. Und wirklich wählt Lucian Freud zu Beginn des 21. Jahrhunderts bei der Beschreibung seiner Arbeit ganz ähnliche Worte wie Kokoschka hundert Jahre vor ihm:

Wenn ich an Reisen denke, denke ich an Reisen in die Tiefe ... um besser zu begreifen, wo wir gerade stehen, und vertrauten Gefühlen noch tiefer auf den Grund zu gehen. Ich meine immer, etwas »mit dem Herzen zu kennen«, bietet uns Möglichkeiten, die tiefergründiger und wirkmächtiger sind als diejenigen, die sich uns durch das Betrachten neuer Sehenswürdigkeiten erschließen – so aufregend diese auch immer sein mögen.²⁴

KAPITEL 10
DIE VERKNÜPFUNG VON EROTIK, AGGRESSION
UND ANGST IN DER KUNST

Mit seiner greifbaren Existenzangst ist Egon Schiele (Abb. 10-1) der Franz Kafka der modernen Malerei. Während Gustav Klimt und Oskar Kokoschka, angespornt durch ihre klugen Zeitgenossen, ein Interesse am Seelenleben ihrer Modelle entwickelten, interessierte sich Schiele mehr als jeder andere Künstler seiner Zeit für seine eigenen Ängste. Er offenbart diese tiefe Angst – so als zerfiel seine private Welt in einzelne Trümmer – in zahlreichen Selbstporträts und weist darüber hinaus jedem Menschen, den er malt, die gleiche Angst zu, auch den Personen in den Doppelporträts seiner sexuellen Beziehungen. Diesen Porträts wohnt, selbst in der Vereinigung, eine erschreckende Einsamkeit inne.

Obwohl Schiele nur 28 Jahre alt wurde, vollendete er 300 Gemälde sowie mehrere Tausend Zeichnungen und Aquarelle. Wie Klimt und Kokoschka beschäftigte er sich vor allem mit Aggression und Tod, doch sein Werk umfasst, im Gegensatz zu Klimts Zeichnungen von Frauen, die ihre Sinnlichkeit genießen, eine größere Bandbreite weiblicher sexueller Emotionen – Qual, Schuld, Angst, Trauer, Ablehnung, Neugier und sogar Erstaunen. Insbesondere in seinen früheren Werken scheinen Schieles Frauen an ihrer Sinnlichkeit eher zu leiden, als sich an ihr zu erfreuen.

In dieser Hinsicht folgte Schiele Kokoschkas Vorbild, der versuchte, sein eigenes Leben und das Leben seiner Modelle intensiv zu ergründen. Dennoch unterschied er sich in mehreren wichtigen Punkten von ihm. Statt sich ausschließlich auf Gesichtsausdrücke und Gebärden der Hand zu konzentrieren, um unter die Oberfläche vorzudringen und Einblicke in die Wesenszüge und Konflikte der Menschen zu erlangen, nutzte Schiele den gesamten Körper. Ein weiterer Unterschied zu Kokoschka, der meistens andere Personen malte, bestand darin, dass Schiele sich häufig selbst

Abb. 10-1.
Egon Schiele (1890–1918).
Dieses Foto wurde um 1914 aufgenommen,
unmittelbar vor dem Ende
seiner Beziehung zu Wally
und der Heirat mit Edith Harms.



porträtierte. Er stellte sich traurig, ängstlich oder von tiefem Schrecken erfüllt dar sowie bei sexuellen Handlungen an sich selbst oder mit anderen. Schieles Angst zeigt sich nicht nur inhaltlich, in den Themen, die er zum Zeichnen und Malen wählt, sondern auch stilistisch. Im Gegensatz zu der Ornamentik und den anmutigen Linien, die Klimts Kunst und Kokoschkas frühe Werke auszeichnen, sind Schieles gereifte Arbeiten düster und oft ohne lebhaftes Farben. Die Körper der gemalten Personen sind entstellt, ihre Arme und Beine verzerrt und schmerzlich verdreht, als wären sie Hysterie-Patienten von Jean-Martin Charcot. Doch während Charcots Patienten ihre Haltungen unbewusst einnahmen, waren Schieles Posen der bewusste und geübte Versuch, mit der Haltung von Händen, Armen und Körper innere Gefühle auszudrücken. Oft erprobte und analysierte er verschiedene Positionen vor dem Spiegel. So offenbarte er seinen Charakter und seine Konflikte mithilfe theatralischer, nahezu hysterischer – doch in Wahrheit wohlüberlegter – Körperhaltungen.

Demzufolge ist Schieles Kunst nicht einfach manieristisch – sie ist maniert. Freud und seine Anhänger verwendeten den Begriff »ausagieren«



Abb. 10-2.
Egon Schiele, *Doppelbildnis Heinrich und Otto Benesch* (1913).
Öl auf Leinwand.

für den Ausdruck verbotener Impulse durch Handlungen. Schiele war der erste Künstler, der den Aufruhr, die Angst und die sexuelle Verzweiflung in seinem Innern durch Ausagieren darstellte. Ganz ähnlich wie Max Dvořák die Kunst Kokoschkas förderte, so wurde Schiele während seiner gesamten Karriere von Otto Benesch gefördert, der bei Dvořák an der Wiener Schule für Kunstgeschichte studierte und später Direktor der Albertina in Wien war, der weltweit bedeutendsten Sammlung von Zeichnungen und Drucken. Zudem unterstützte die Familie Benesch Schiele als Kunstmäzen. Otto Beneschs Vater Heinrich war ein Gönner Schieles, und 1913 malte der Künstler ein Doppelporträt der beiden – das *Doppelbildnis Heinrich und Otto Benesch* (Abb. 10-2).

SCHIELE KAM 1890 IN TULLN ZUR WELT, einer österreichischen Kleinstadt an der Donau nahe Wien. Sein Vater, der deutscher Abstammung war, arbeitete als Bahnbeamter und war Bahnhofsvorsteher in Tulln. Die Familie wohnte im Obergeschoss des Bahnhofsgebäudes. Die Schieles hatten sieben Kinder, von denen drei tot geboren wurden. Zu den vier überlebenden Kindern gehörten neben Egon drei Mädchen: Elvira, Melanie und Gertrude, genannt Gerti. Gerti war die Jüngste und Schieles Lieblingsschwester. Die beiden Geschwister verband eine ganz besondere Beziehung; so war Gerti sein bevorzugtes Modell für seine ersten Darstellungen jugendlicher Sexualität.

Als Schiele erst 14 Jahre alt war, starb sein Vater am Neujahrstag 1905 an Syphilis im Spätstadium. Dass Schiele die schwere Demenz und den frühen Tod seines Vaters aufgrund einer Geschlechtskrankheit zu einer Zeit miterleben musste, in der seine eigene Sexualität gerade erwachte, war wohl ein Mitauslöser der Angst und Unsicherheit, die Schieles Leben und Arbeiten bestimmen sollten. Vermutlich beruhten darauf auch seine fortwährende Verknüpfung von Sexualität mit Tod und Schuld sowie die Haltungen, in denen er seine Modelle und sich porträtierte, als stünden alle jederzeit am Rande eines Nervenzusammenbruchs.

Schiele war zwar ein schlechter Schüler, besaß jedoch ein überragendes zeichnerisches Talent. Aufgrund dessen wurde er mit 16 Jahren zur Akademie der bildenden Künste Wien zugelassen, wo er der Jüngste seiner Klasse war. Er begann seine bereits bemerkenswerten Zeichenkünste noch zu vervollkommen, indem er die Technik des blinden Konturenzeichnens, die der Bildhauer Auguste Rodin¹ kurz zuvor entwickelt und die Klimt übernommen hatte, zunächst nachahmte und dann verfeinerte. Schiele beobachtete seine Modelle und zeichnete, ohne die Augen von ihnen abzuwenden oder den Bleistift vom Papier zu heben, ihre Gestalten mit ungeheurer Geschwindigkeit in einer ununterbrochenen Linie, die er nie korrigieren musste.

Das Ergebnis war eine ganz und gar unverwechselbare Linienführung, die zugleich nervös und präzise war – und außerdem grundverschieden von Klimts sinnlichen Jugendstil-Linien oder der akribisch korrekten Gestaltung der akademischen Wiener Tradition. Mit dieser neuen Linienführung konnte Schiele seine Gesten und Bewegungen sowie die seiner

Modelle einfangen und sie statt durch Licht und Schatten durch die Konturierung zum Leben erwecken. Diese Zeichentechnik behielt Schiele für den Rest seines Lebens bei – mit Umriss und Silhouette übersetzte er vielsagende Körpersprache.

1908 besuchte Schiele die von Klimt organisierte Ausstellung bei der Kunstschau Wien. Dort sah er zum ersten Mal Klimts Gemälde und Kokoschkas frühe Lithografien aus *Die träumenden Knaben*. Klimts Gemälde berührten ihn tief, und er besuchte das Atelier des Künstlers. Klimt war seinerseits von Schieles Talent beeindruckt, und die Unterstützung durch den älteren Künstler stärkte Schieles künstlerisches Selbstbewusstsein. Genau wie Klimt den jungen Kokoschka beeinflusst hatte, so beeinflusste er nun Schiele. Dieser imitierte nicht nur Klimts Malstil, sondern eiferte ihm auch äußerlich nach, indem er beim Malen einen langen, mönchskuttenartigen Kaftan trug. Eine Zeitlang nannte er sich »Silberner Klimt«, weil er zum einen Farbe mit metallischem Silber verwendete und sich zum anderen als moderne, jüngere Version des Meisters betrachtete.² Unter Klimts Einfluss schuf Schiele im darauffolgenden Jahr mehrere Gemälde mit zweidimensionalen Figuren auf flachem Grund (Abb. 10-3 und Abb. 10-4). Wie bei Klimts Gemälden lenkt die Flächigkeit den Blick der Betrachter auf das Innenleben der Modelle.

Schiele stellte seine neuen Werke 1909 auf der Kunstschau aus, darunter Porträts seiner Schwester Gerti (Abb. 10-3), von Anton Peschka (Abb. 10-4), Gertis zukünftigem Ehemann, und von Hans Massmann, einem Kommilitonen an der Wiener Akademie der bildenden Künste. Das Bild von Gerti ist besonders elegant. Sie sitzt mit abgewandtem Kopf da, ihr Umhang und eine Decke verhüllen den Stuhl, und alles ist mit Klimt'schen Ornamenten versehen. Die Umrisslinien von Peschkas Körper verschmelzen, wie Gertis, unmerklich mit dem Lehnstuhl, in dem er sitzt – ganz ähnlich wie bei Adele Bloch-Bauer auf Klimts erstem Gemälde von ihr. Diese Bilder Schieles enthalten, wenn auch sparsam, noch dekorative Details, wie etwa die flächigen Muster in Teilen von Gertis Kleid oder der fantasievoll gestaltete silberne Hintergrund des Peschka-Porträts. Kokoschka hatte den durch Klimt populär gewordenen ornamentalen Hintergrund bereits aufgegeben und durch einen schlichteren ersetzt, und nach 1909 begann Schiele ebenfalls, seine Hintergründe zu vereinfachen und sie



Abb. 10-3.
Egon Schiele, *Gerti Schiele* (1909).
Öl auf Leinwand.

schließlich ganz wegzulassen. Infolgedessen springen die Figuren in Schieles Gemälden gleichsam aus der Leinwand heraus, was sie mit einer Aura der Isolation umgibt.

1910 TRAT SCHIELE IN EINE NEUE PHASE ein, die ihn radikal von Klimt wegführte. Er legte in dieser Zeit die Grundlagen für einen expressionistischen Stil, der zunächst von Kokoschka beeinflusst war, aber schon bald seinen eigenen, unverkennbaren Stempel trug. Schiele distanzierte sich von Klimt, indem er auf die Ornamentik verzichtete, aber auch dadurch, dass er sich selbst zum wichtigsten Objekt seiner psychischen Erkundungsreisen machte. Während Klimt nie ein Selbstporträt malte, produzierte Schiele in den Jahren 1910 und 1911 eine lange Serie davon – fast hundert Stück. In dieser Hinsicht übertraf er sogar Rembrandt und Max Beck-

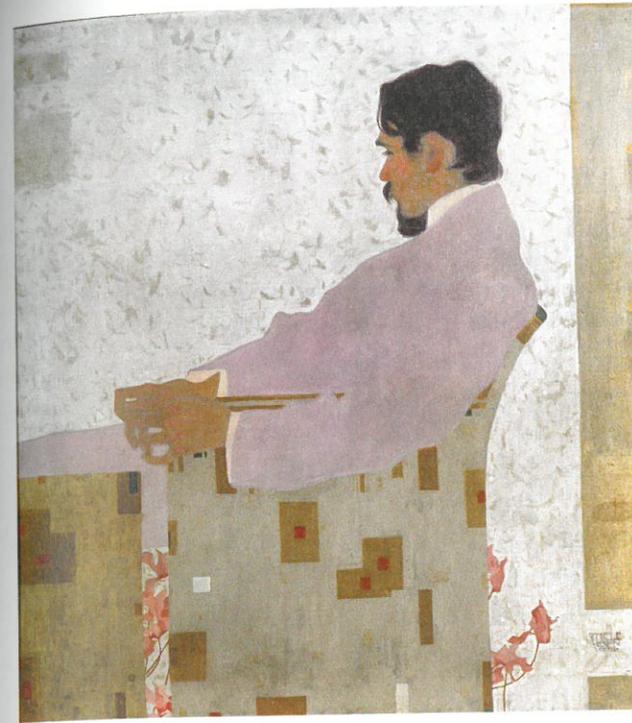


Abb. 10-4.
Egon Schiele, *Bildnis des Malers Anton Peschka* (1909).
Öl, Silber- und Goldbronzefarbe auf Leinwand.

mann, die sich beide auf das Studium der menschlichen Natur im Verlauf des Lebenszyklus spezialisiert hatten, indem sie sich ihr Leben lang selbst zum Studienobjekt machten.

In seiner Suche nach dem, was unter der Oberfläche des Alltagslebens verborgen liegt, war Schiele, wie Kokoschka, ganz ein Kind der Zeit Freuds und Schnitzlers – er erforschte die Psyche und ging davon aus, zuerst die eigenen unbewussten Prozesse verstehen zu müssen, um die einer anderen Person nachvollziehen zu können. In seinen Zeichnungen und Gemälden stellt sich Schiele zwanghaft wieder und wieder zur Schau, allein oder mit einem Gegenüber, manchmal mit Arm- oder Beinstümpfen, manchmal ohne Genitalien, mit verkrampten Muskeln, gebrochenen Knochen, leprös verstümmeltem Fleisch. Er enthüllt seinen gesamten Körper, häufig nackt und meistens abgemagert, ungelenkt, verzerrt und gepeinigt. Mit seinen

Posen, Haltungen und ungeheuren Verrenkungen bringt er die ganze Bandbreite menschlicher Gefühle zum Ausdruck – Angst, Befürchtung, Schuld, Neugier und Erstaunen, gepaart mit Leidenschaft, Ekstase und Tragik.

Alle Selbstporträts von Schiele stellen ihn vor einem Spiegel dar, manchmal masturbierend (Abb. 10-5, 10-6, 10-7). Die Gemälde, die ihn beim Masturbieren zeigen, sind in mehrerlei Hinsicht gewagt – nicht zuletzt, weil zu jener Zeit viele Wiener glaubten, Selbstbefriedigung mache Männer schwachsinnig. Die Selbstporträts sind jedoch nicht einfach eine Zurschaustellung von Nacktheit; sie sind der Versuch, das Selbst vollkommen zu entblößen, eine Selbstanalyse, eine gemalte Version von Freuds *Traumdeutung*. In einem Artikel mit dem Titel »Live Flesh«, verfasst von dem Philosophen und Kunstkritiker Arthur Danto, heißt es dazu:

Erotik und bildliche Darstellung sind Hand in Hand gegangen, seit es Kunst gibt. ... Doch das ganz Besondere an Schiele war, dass er die Erotik zum bestimmenden Motiv seines beeindruckenden ... Werkes gemacht hat. [Schieles Gemälde] sind gleichsam Illustrationen der von Sigmund Freud aufgestellten These ..., dass die menschliche Wirklichkeit im Wesentlichen sexueller Art ist. Anders gesagt: Für Schieles Vision gibt es keine kunsthistorische Erklärung.³

So etwas wie Schieles nackte Ganzkörperporträts hatte es in der abendländischen Kunst vorher kaum gegeben. Er verlagerte den Akt auf eine andere Ebene, indem er eine neue, autoerotische Kunst schuf, um seine unbewussten sexuellen Triebe zu enthüllen. Seine Bilder zwingen die Betrachter, die starken, in dem Künstler verborgenen erotischen und aggressiven Neigungen wahrzunehmen. Erst Jahrzehnte später, mit den britischen Künstlern Francis Bacon, Lucian Freud und Jenny Saville sowie der amerikanischen Künstlerin Alice Neel, versuchten Maler erneut, mit ihren nackten Körpern eine historische und künstlerische Botschaft zu vermitteln, so wie Schiele es getan hatte. In diesen Werken führt Schiele außerdem eine neuartige figurative Ikonografie ein, indem er die von Kokoschka verwendete Betonung der Hände und Arme auf den gesamten Körper ausdehnt. In den übergroßen nackten Selbstporträts, wie *Kniender Selbstakt* (Abb. 10-6) und *Sitzender Männerakt* (Abb. 10-7), sind jegliche Überbleib-



Abb. 10-5.
Egon Schiele, *Selbstbildnis als Halbakt in schwarzer Jacke* (1911).
Gouache, Wasserfarben und Bleistift auf Papier.



Abb. 10-6.
Egon Schiele, *Kniender Selbstakt* (1910).
Schwarze Kreide und Gouache auf Papier.

sel von Klimts elegantem Einfluss verschwunden. Möglicherweise beeinflusst von van Gogh oder Kokoschkas Ölgemälden, malte Schiele in den Porträts von 1910 oft mit kurzen, selbstbewussten Pinselstrichen, um Aggression sichtbar zu machen und die Traumwelt des Jugendstils in bedrückende, qualvolle Realität zu verwandeln – in den Schrecken des täglichen Lebens. Beim Betrachten der Bilder ist das nahende Unheil buchstäblich mit Händen zu greifen.

Mit der Darstellung dramatischer anatomischer Entstellungen, wie zerschundener und kranker Haut, sowie bleichen, oftmals gespenstischen

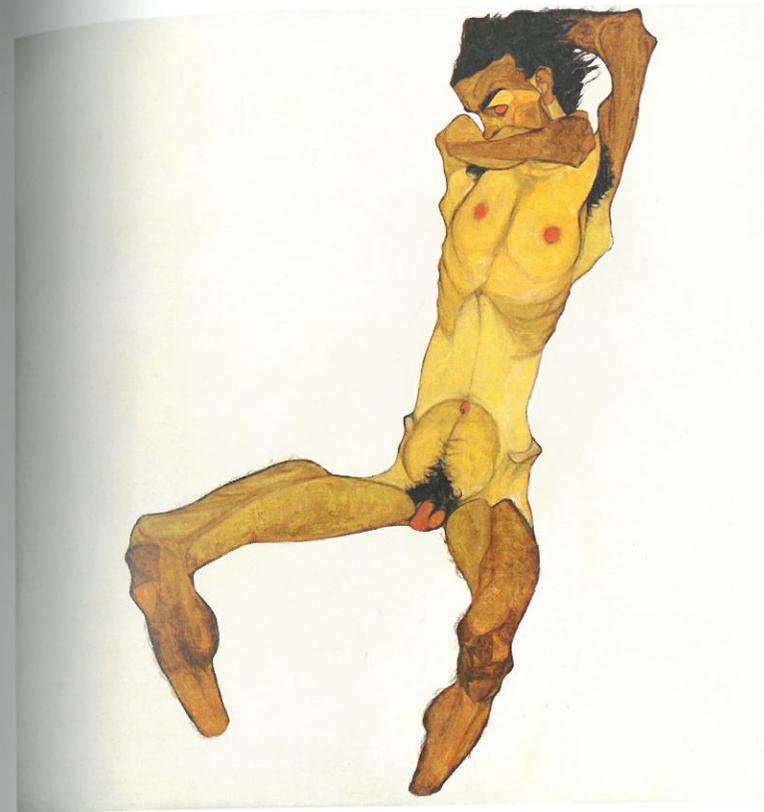


Abb. 10-7.
Egon Schiele, *Sitzender Männerakt (Selbstdarstellung)* (1910).
Öl und opake Farben auf Leinwand.

Farbtönen, vermittelt Schiele äußerste Verzweiflung, perverse Sexualität oder inneren Verfall. Dieser Blick auf die menschliche Natur entspricht Freuds neuer Deutung des Menschen als einem Gebilde aus inneren Zwängen und verborgenen Geschichten. Allgemeiner gesagt, war Schiele möglicherweise der erste moderne Künstler, der die in seinem Körper wohnende Angst einfing – jene Angst, die der Menschheit in der Gegenwart zunehmend zu schaffen macht: von einem Strom äußerer und innerer sensorischer Reize psychisch überwältigt zu werden.



Abb. 10-8.
Egon Schiele, *Selbstdarstellung mit gestreiften Ärmelschonern* (1915).
Bleistift mit Deckfarbe auf Papier.

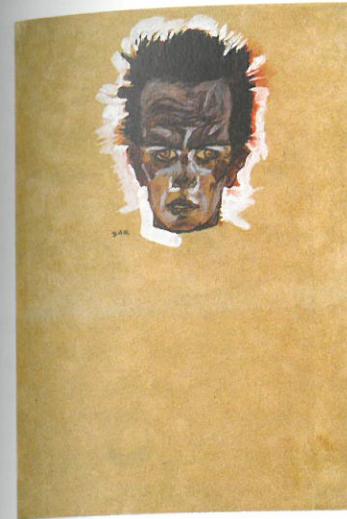


Abb. 10-9.
Egon Schiele,
Selbstbildnis, Kopf (1910).
Wasserfarben,
Gouache, Kohle und Bleistift
auf Papier.

DIE »KÜNSTLERISCHE FORMEL«, NACH DER SCHIELE auf dem Weg zum eigenen expressionistischen Stil sein Werk gestaltete, beschreibt die Kunsthistorikerin Alessandra Comini folgendermaßen: Isolation der Figur (oder Figuren), frontale Präsentation und Angleichung der Figurenachse an die zentrale Achse der Leinwand sowie Betonung von übergroßen und missgestalteten Augen und Händen und dem ganzen Körper. Auch diese übertrieben dargestellten Merkmale schaffen in ihrer Gesamtwirkung eine verstörende Aura von Angst. Dem fügt die Kunsthistorikerin Jane Kallir hinzu: »Sowohl in Schieles Zeichnungen als auch in seinen Gemälden war die Linie die alles einende Kraft. ... So vollendete sich eine Metamorphose: Indem er dekorative Wirkung durch die emotionale Wirkung ersetzte ... demaskierte Schiele die finstere Welt der Sinne ...«⁴

In seiner *Selbstdarstellung mit gestreiften Ärmelschonern* von 1915 stellt sich Schiele als gesellschaftlicher Außenseiter dar, als Clown oder Narr (Abb. 10-8). Die Ärmelschoner mit ihren senkrechten Streifen erinnern an das Kostüm eines Hofnarren. Das Haar des Künstlers ist hellorange, und aus seinen weit aufgerissenen Augen spricht ein Anflug von Wahnsinn. Der Kopf auf dem dünnen Hals kippt in einem bedenklichen Winkel zur Seite. In einem weiteren Selbstporträt (Abb. 10-9) wird der angsterfüllte Ausdruck noch verstärkt, weil die Konturen des Kopfes von einer dicken

weißen Gouache-Aureole umgeben sind, die den Kopf isoliert und vom Hintergrund abhebt, wodurch er groß und zugleich Aufmerksamkeit heischend erscheint. Zudem gestaltet Schiele den Bereich über seinen Augen übermäßig groß – die Stirn ist riesig und tief gefurcht. Dieses Porträt sieht so aus, als hätte Schiele Klimts frühere Abbildung des enthaupteten Holofernes aufgreifen wollen, jedoch mit sich selbst als Opfer: Der Kopf schwebt am oberen Rand des Blattes und weist so nachdrücklich darauf hin, dass der Körper fehlt.

Sogar Schieles »sprechende Hände« unterscheiden sich deutlich von denen Kokoschkas (Abb. 10-6, 10-8). Sie sind übertrieben, theatralisch, verkrampft, die ausgestreckten Finger ähneln abgeschnittenen Zweigen oder den Händen eines Hysterie-Patienten. Comini beschreibt, wie Schiele mit geheimen Gesten experimentierte, die er in seinen Gemälden aufgriff. Zum Beispiel legte er einen extrem verlängerten Finger seiner rechten Hand unter das rechte Auge und zog das Unterlid herunter, so dass das Weiße im Auge sichtbar wurde. Auch seinen Kopf bildete er auf sehr unterschiedliche Weise ab. Zu diesen Selbstporträts stellt Comini die Frage: »Warum waren Schieles Werke zu jener Zeit von einer solch zwingenden Intensität, und wie entwickelte er ein neues künstlerisches Vokabular, das diese konzentrierte Selbstbetrachtung verlangte?« Ihre Antwort lautet:

Dafür gibt es mehrere äußere und innere Erklärungen. Eine ist die im Wien der Jahrhundertwende vorherrschende Konzentration auf das Selbst. ... Da Schiele in derselben Stadt lebte, sich im selben Umfeld bewegte und für dieselben Reize empfänglich war wie ... Sigmund Freud, hatte er auch Anteil an jenem allgemeinen Phänomen der intensiven Seelenschau. Schieles Selbstporträts und auch die von ... Kokoschka behandeln intuitiv diejenigen Aspekte der Sexualität und Persönlichkeit, die Freud wissenschaftlich identifiziert und analysiert hatte.⁵

Stilistisch scheinen mehrere Einflüsse auf die Selbstporträts eingewirkt zu haben, die allesamt auf der Biologie beruhen. Die erste einflussreiche Quelle waren die Bilder von Charcots Hysterie-Patienten, deren Hände



Abb. 10-10.
Egon Schiele, *Selbstdarstellung, grimassierend* (1910).
Schwarze Kreide, Gouache auf Papier.



Abb. 10-11.
Franz Xaver Messerschmidt,
Der Gähner (nach 1770).
Blei.

und Arme eine Vielzahl abnormer, verzerrter Positionen einnahmen. Diese Bilder waren so populär, dass das Hôpital de la Salpêtrière von 1888 bis 1918 regelmäßig eine Zeitschrift herausbrachte, in der es weniger um Hysterie ging als um neurologische Krankheiten wie Makrodaktylie – den Riesenwuchs einzelner Finger –, infantilen Riesenwuchs und verschiedene Muskelerkrankungen, die zu verdrehten Körperformen führen. Zudem muss Schiele – möglicherweise mit nachhaltiger Wirkung – im Wiener Museum des Unteren Belvedere die berühmte Serie der Charakterköpfe gesehen haben, die in den 1780er-Jahren von Franz Xaver Messerschmidt geschaffen wurden und hochdramatische geistige Zustände darstellen (siehe Kapitel 11) (vgl. Abb. 10-10 und Abb. 10-11). Überdies wurde Schiele vermutlich auch durch seinen Freund Erwin Osen beeinflusst, der die Gesichtsausdrücke der gestörten Patienten im Steinhof, einem psychiatrischen Krankenhaus in einem Wiener Außenbezirk, untersuchte und sie dann in seinen Gemälden aufgriff. Der Arzt Erwin von Graff, der in pathologischer



Abb. 10-12.
Egon Schiele, *Kauerndes Mädchen mit gesenktem Kopf* (1918).
Schwarze Kreide, Wasserfarben und Deckfarbe auf Papier.

Anatomie eine Ausbildung in der Tradition Rokitsanskys erhalten hatte und seine Sichtweise an Schiele weitergab, erlaubte dem Künstler, die Patienten in seiner Klinik zu zeichnen. Möglicherweise haben diese Patienten in Schiele jenen Eindruck des kranken und missgestalteten menschlichen Körpers hinterlassen, der einem so häufig in seinen Gemälden begegnet.

Den möglicherweise wichtigsten Einfluss auf Schiele hatte jedoch sein eigener kritischer Seelenzustand. Mit anzusehen, wie die Psychose immer stärker von seinem Vater Besitz ergriff, hatte ihn sehr wahrscheinlich mit Entsetzen erfüllt und in ihm das Schreckgespenst wachgerufen, er könne eines Tages vielleicht auch dem Wahnsinn verfallen.

IM JAHRE 1911 BEGEGNETE DEM 21-jährigen Schiele Valerie Neuzil, ein rothaariges Mädchen von 17 Jahren, die sich selbst Wally nannte. Als früheres Modell und vielleicht auch Geliebte Klimts wurde sie zu Schieles Modell und seiner Geliebten. Dank Wallys Einfluss entwickelte Schiele ein sehr viel besseres Gespür für die Skala der weiblichen Erotik, und das



Abb. 10-13.
Egon Schiele, *Liebesakt* (1915).
Bleistift und Gouache auf Papier.

wiederum veranlasste ihn, sein Augenmerk auf die Sexualität Heranwachsender zu richten. Schiele war fasziniert von jugendlicher Sexualität, und er ließ die jungen Mädchen, die ihm Modell standen, sexuell eindeutige Posen einnehmen. In dieser Hinsicht betrat Schieles Expressionismus ebenfalls Neuland. Auch wenn die Darstellung der Sexualität jugendlicher Frauen, die Gauguin, Munch und Kokoschka in die abendländische Kunst eingeführt hatten, von den deutschen Expressionisten allgemein übernommen wurde, offenbarten sie niemals – auch Kokoschka nicht – solch unverblümete, verstörende Erkundungen pubertärer Sexualität wie Schiele.

Im Gegensatz zu den Bildern früherer Künstler richten einige Abbildungen Schieles den Fokus explizit auf Genitalien und sexuelle Handlungen. So vermittelt er in *Kauerndes Mädchen mit gesenktem Kopf* von 1918 (Abb. 10-12) die Gefühle eines Mädchens, indem er sie mit tief zur Seite geneigtem Kopf und einem Ausdruck wehmütiger Melancholie darstellt. Lange, lose Haarsträhnen umrahmen ihr Gesicht, als suche sie nach Schutz und Sicherheit. In Gemälden wie *Liebesakt* von 1915 (Abb. 10-13) verschmelzen Sexualität, Erotik, Weltschmerz, Erschöpfung und Furcht zum Ausdruck der Untrennbarkeit von Eros und Angst. Die Nackten in Schieles Gemälden, sind – vielleicht als Abbild der eigenen Gefühle des Künstlers – oft so asketisch, ernst und angsterfüllt, dass sie fast wie expressionistische Karikaturen der eleganten, entspannten, genießerischen Frauen wirken, die Klimt malte.

Schieles erstes Modell war seine Schwester Gerti, die sich anfangs unbehaglich fühlte, wenn sie nackt posieren sollte. Er wählte kindliche oder jugendliche Modelle, weil ihm das Geld fehlte, um erwachsene Modelle zu bezahlen, und weil es ihm vielleicht, da er selber noch jung war, angenehmer war, mit jungen Menschen zu arbeiten. Einige Modelle in Schieles frühen Arbeiten waren nur ein paar Jahre jünger als er. Deren latente Sexualität entsprach vermutlich seinen eigenen aufkeimenden Gefühlen und repräsentierte seine Versuche, Antworten auf die immer wiederkehrenden Fragen Heranwachsender zur Sexualität zu finden.

Aufgrund von Verdächtigungen, dass Schiele Minderjährige entführe und sexuell missbrauche, veranlasste die Polizei 1912 eine Razzia in seinem Studio in Neulengbach, einer Kleinstadt rund 30 Kilometer von Wien.

Man geht gemeinhin nicht davon aus, dass Schiele jemals Sex mit einem dieser jungen Mädchen hatte, weil Wally immer im Studio anwesend war, wenn die Mädchen Modell standen. Unbestritten ist aber, dass Schiele die konventionell erzogenen Kinder aus Mittelschichtfamilien wiederholte, für ihn nackt zu posieren, ohne das Einverständnis der Eltern einzuholen. Eines der Mädchen verliebte sich offenbar in ihn, kam eines Nachts in sein Studio und weigerte sich, wieder zu gehen. Wally half dabei, das Mädchen zu ihrem Vater zurückzubringen, der Schiele daraufhin wegen Kindesentführung und -missbrauchs anzeigte. Schiele wurde inhaftiert, des unmoralischen Verhaltens auf Verdacht für schuldig befunden und aufgrund des einen Anklagepunktes, Zeichnungen angefertigt zu haben, die der Richter als pornografisch erachtete, zu 24 Tagen Gefängnis verurteilt. Darüber hinaus wurde eine Geldstrafe verhängt, und Schiele musste im Gerichtssaal eine Zeichnung verbrennen, die aus seinem Studio konfisziert worden war.

Nach Wien zurückgekehrt, lernte Schiele zwei Jahre nach seiner ersten Begegnung mit Wally Adele und Edith Harms kennen, zwei wohl-erzogene Schwestern etwa in seinem Alter und aus ähnlichen gesellschaftlichen Kreisen wie er, die in ein Haus gegenüber seiner Wohnung gezogen waren. Schiele bat Wally, ein Treffen zwischen ihm und den Schwestern zu arrangieren. Eine Zeitlang war er an beiden interessiert, aber 1915 verliebte er sich schließlich in Edith, die jüngere Schwester, und sie planten zu heiraten.

Als Edith darauf bestand, dass er im Fall einer Heirat mit Wally brechen müsse, malte Schiele das eindringliche Doppelporträt *Tod und Mädchen* (Abb. 10-14) als Abschiedsgruß an Wally. In dem Gemälde – Ansicht von oben – liegen Wally und Schiele auf einer Matratze, die mit einem weißen Laken bedeckt ist. Schiele ist leicht zu erkennen; er trägt ein Mönchsgewand und tröstet Wally, die ihn, mit dem Gesicht an seiner Brust, umarmt. Sie trägt ein Unterkleid aus Spitze, in dem Schiele sie früher bereits gemalt hat. Das zerknitterte weiße Laken, das teilweise auf dem Boden liegt, lässt vermuten, dass sie gerade miteinander geschlafen haben. Obwohl sich die beiden noch umarmen, starren sie aneinander vorbei ins Leere, als wäre Schiele mit seinen Gedanken bereits woanders. Schiele, der hier als Botschafter des Todes erscheint, sieht tief erschüttert aus – ihm



Abb. 10-14.
Egon Schiele, *Tod und Mädchen* (1915).
Öl auf Leinwand.

steht der Verlust der Frau bevor, die ihm in einer schwierigen Phase seines Lebens zur Seite stand und mit der ihn eine enge und wichtige Beziehung verbunden hat. Wahrscheinlich hat er diese Beziehung nicht nur auf Ediths Forderung hin beendet, sondern auch aus eigenem Antrieb – Wally gehörte einer niedrigeren sozialen Schicht an und pflegte einen recht leichtfertigen Lebenswandel. Dies waren Eigenschaften, die Schiele, der nun konventionellere Werte anstrebte, mit der Heirat Ediths hinter sich lassen wollte.

Man hat *Tod und Mädchen* oft mit Kokoschkas *Die Windsbraut* verglichen, worin dieser die wilde Beziehung zu Alma Mahler darstellt, doch in Wahrheit sind die beiden Gemälde grundverschieden. In beiden Werken befinden sich die Männer in ängstlichem Aufruhr, doch in *Die Windsbraut* schläft Alma Mahler friedlich, während Wally in *Tod und Mädchen*

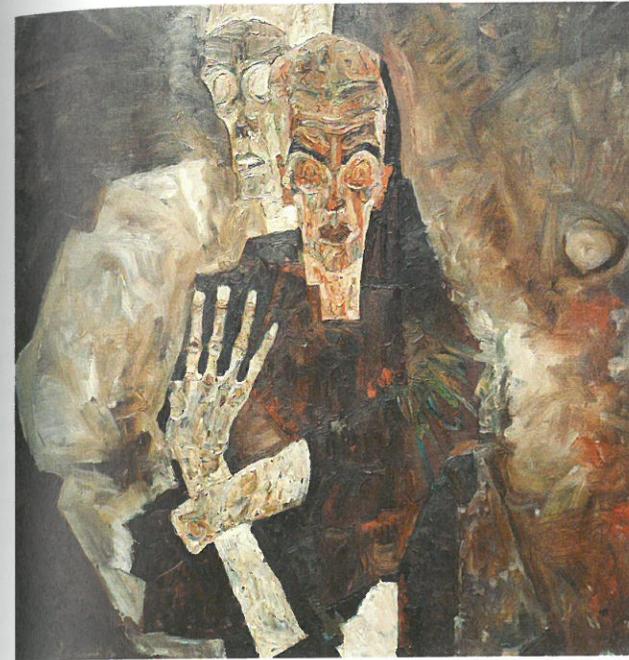


Abb. 10-15.
Egon Schiele, *Tod und Mann (Selbstseher II)* (1911).
Öl auf Leinwand.

ein Gefühl von Isolation und Verzweiflung durchlebt, das mit Schieles vergleichbar ist. Sie empfindet das Verlassensein, er mangelnde Erfüllung. In Schieles Welt ist niemand jemals sicher.

SCHON FRÜH IN SEINEM LEBEN KÄMPFTE SCHIELE mit seinem Selbstverständnis als Mann. Diesen Konflikt offenbart er in mehreren Selbstporträts, die ihn mit Doppelgänger zeigen. Der Doppelgänger, ein beliebtes Motiv in der Literatur der deutschen Romantik, ist das gespenstische Alter Ego einer Person, das sich genauso wie die Person verhält. Der Doppelgänger kann zwar die Gestalt eines Beschützers oder imaginären Gefährten annehmen, aber häufig ist er ein Vorbote des Todes. Im Volksglauben ist der Doppelgänger ein Phantom des Selbst – er wirft keinen Schatten und hat kein Spiegelbild. In seinen Doppel-Selbstporträts verwendet Schiele den

Doppelgänger in beiden Bedeutungen. In *Tod und Mann (Selbstseher II)* von 1911 (Abb. 10-15) kombiniert Schiele sein eigenes Gesicht oder das seines Vaters mit der dahinterstehenden skelettartigen Gestalt des Todes. Wie so viele von Schieles Werken ist das Bild furchteinflößend und faszinierend zugleich.

Die Beschäftigung mit dem Vater greift der Künstler ein Jahr später in einem weiteren Doppelporträt, *Die Eremiten* (Abb. 10-16), wieder auf. Dieses Porträt zeigt ihn und Klimt und entstand möglicherweise unter dem Eindruck des Bildes von Kokoschka und Klimt in *Die träumenden Knaben*, von dem Schiele eine Reproduktion besaß. In Kokoschkas Farblithografie lehnt sich der jüngere Künstler gegen Klimt, seinen Mentor und sein Vorbild. In Schieles Porträt jedoch stützt sich Klimt – Schieles künstlerischer Vater – auf ihn. Im Jahre 1912 befand sich Klimt noch auf dem Höhepunkt seiner Karriere. Er war die bestimmende Kraft in Wiens Künstlerwelt, doch in dem Gemälde scheint er sich selbst festzuklammern – nicht nur an Schiele, sondern auch am Leben selbst. Seine weit offenen, leeren Augen suggerieren, dass er blind ist. Es ist gut möglich, dass Schieles Doppelporträt den unbewussten, ödipalen Wunsch des Künstlers widerspiegelt, seinen imaginären Rivalen Klimt zu eliminieren und seine Nachfolge als Wiens größter Künstler anzutreten.

Schiele hatte jedoch auch Humor. Das vielleicht bekannteste Beispiel für seine satirische Ader ist das Gemälde *Kardinal und Nonne (Liebkosung)* (Abb. 10-17), eine Parodie auf Klimts berühmtes Gemälde *Der Kuss* (Abb. 10-18). Dass Schiele das Tabu brach, einen Priester zu malen, der verbotenerweise eine Nonne küsste, erhielt eine noch schärfere ironische Note durch die Tatsache, dass Wally als Nonne posierte. Dennoch bewunderte Schiele Klimt außerordentlich und er war, wie Jane Kallir ausgeführt hat, derjenige Künstler, der stilistisch am stärksten durch Klimt beeinflusst wurde. Das zeigen nicht nur Schieles frühe Gemälde (Abb. 10-3 und 10-4), sondern auch seine späten Zeichnungen (Abb. 8-3), in denen er Frauen skizzierte, die sich ihrer Sexualität auf Klimt'sche Weise hingaben.

Klimt starb am 6. Februar 1918. Als Schiele von seinem Tod erfuhr, ging er zum Leichenschauhaus, wo er Klimts Gesicht zeichnete, um ihm so die letzte Ehre zu erweisen. In den darauffolgenden neun Monaten trat



Abb. 10-16.
Egon Schiele, *Die Eremiten*
(Egon Schiele und Gustav Klimt)
(1912).
Öl auf Leinwand.

Schiele mit seiner Arbeit zum ersten Mal ganz aus Klimts Schatten. Nun, da Klimt tot war und Kokoschka in Berlin lebte, wurde Schiele zu Wiens bedeutendstem Maler. Seine Werke waren sehr gefragt und seine Einkünfte stiegen rapide.

Am 31. Oktober 1918 starb Schiele plötzlich an einer Lungenentzündung – nur drei Tage, nachdem seine schwangere Frau der gleichen Krankheit erlegen war. Beide hatten sich die Lungenentzündung als Folge der Spanischen Grippe zugezogen, die in ganz Europa wütete.



Abb. 10-17.
Egon Schiele, *Kardinal und Nonne (Die Liebkosung)* (1912).
Öl auf Leinwand.

SCHIELES TOD MARKIERTE DAS ENDE der expressionistischen Ära in Wien, die den ersten Schritt zu einem möglichen Dialog zwischen Wissenschaft und Kunst erlebt hatte. Die fünf großen Männer, die »Wien 1900« hervorbrachte, verdankten ihre immensen Leistungen in der Psychoanalyse, Literatur und Kunst – direkt oder indirekt – dem wissenschaftlichen Einfluss von Rokitanskys Sichtweise, dass die äußere Erscheinung trügerisch ist und man tief unter die Oberfläche vordringen muss, um der Wahrheit auf die Spur zu kommen. Dennoch war keiner dieser fünf auch den nächsten Schritt gegangen. Obwohl die Kunst Freud nachhaltig beeinflusste und er der Überzeugung war, sie spreche das Unterbewusstsein ihrer Betrachter an, erkannte er diese Verbindung nicht in jener Kunst, die sich direkt vor seinen Augen entfaltete. Somit gelang es in Wien um 1900 nicht, die Biologie oder Freuds dynamische Psychologie auf sinnvolle

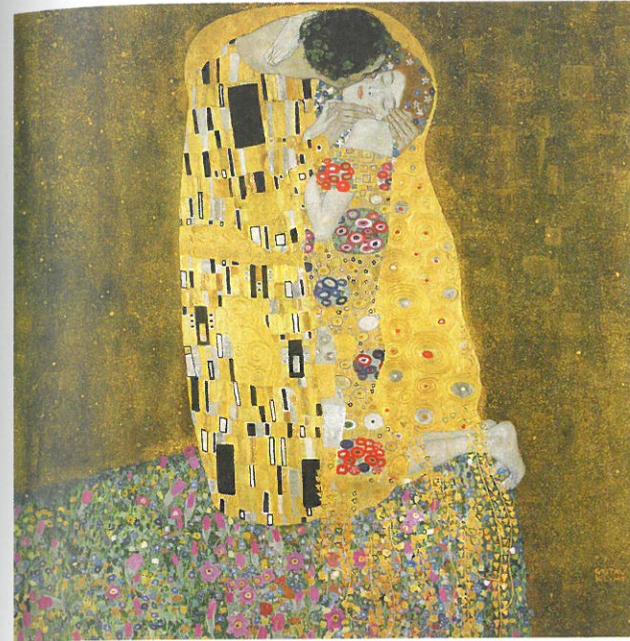


Abb. 10-18.
Gustav Klimt, *Der Kuss* (1907–1908).
Öl auf Leinwand.

Weise mit der Kunst zu verknüpfen. Überdies war im Wien der Jahrhundertwende weder eine Kognitionspsychologie entstanden, die sich mit den Reaktionen der Betrachter auf Kunst auseinandersetzte, noch hatte man die biologischen Grundlagen unbewusster Gefühle und der Reaktionen auf Gefühle in der Kunst verstanden. Doch schon bald sollte man solche psychologischen und biologischen Erkenntnisse erlangen – diese Entwicklung setzte in Wien im Jahre 1930 ein und dauert bis zum heutigen Tage fort.