

# Aurendarstellungen im Wiener Expressionismus

Astrid Kury

„Ich male das Licht welches aus den Körpern kommt.“<sup>1</sup>

„Die Orientalen reden von einem zweiten und einem mehrfachen Ich,  
welches unser leibliches Ich begleitet. [...]“

Mir war's nun, als spreche ein solches Ich von der Leinwand zu mir [...] -  
ein Ich der höheren Ebene, das sichtbar geworden.“<sup>2</sup>

In den letzten zwei bis drei Jahrzehnten wurde die Erforschung der okkulten Einflüsse auf die Kunst der Moderne zu einem bedeutenden Forschungsthema, konnten doch aus diesen Analysen neue Erkenntnisse über das Werk zahlreicher Künstler gewonnen werden. Eine besonders große Rolle spielte der Okkultismus für die Entwicklung der abstrakten Kunst; Wassily Kandinskys Überlegungen zur abstrakten Kunst sind von theosophischen Anschauungen getragen, Piet Mondrian trat 1909 sogar der *Theosophischen Gesellschaft* bei, aber auch František Kupka und Kasimir Malewitsch fanden in der okkulten Literatur sowohl Anregungen als auch eine nachträgliche Rechtfertigung für ihre sich in die Abstraktion entwickelnden Bildgestaltungen.<sup>3</sup> Entgegen bisherigen Überzeugungen läßt sich auch in der Kunst der Wiener Moderne eine Auseinandersetzung mit dem um 1900 florierenden okkulten Gedankengut belegen.<sup>4</sup>

Der Okkultismus etablierte sich zu dieser Zeit als teils konservative, teils avantgardistische Gegenbewegung zum herrschenden Positivismus in den Wissenschaften, zum Materialismus und Kapitalismus in der Alltagswelt und zur zunehmenden Säkularisierung im Bereich des religiösen Lebens – eine Entwicklung, die am Ende des 19. Jahrhunderts zu einer Aushöhlung des Sinnstiftungs- und Deutungsmonopols der institutionellen Religionssysteme führte. Im Gegenzug definierte sich zum Beispiel der Spiritismus – auf diese Entwicklungen reagierend – als „materielle Religion“, als ein Mittelding zwischen Religion und Wissenschaft, also als „moderne Religion“, die sowohl der wissenschaftlichen Analyse standhalte als auch Offenbarungs- und Heilscharakter aufweise.

Sowohl der Spiritismus, als dessen wichtigster Vertreter in Wien Baron Lazar von Hellenbach (1827-1887) zu nennen ist,<sup>5</sup> als auch das Gedankengut der 1875 in Amerika von Helena Petrovna Blavatsky (1831-1891) gegründeten *Theosophischen Gesellschaft* fanden in Österreich größere Ver-

<sup>1</sup> Brief Egon Schieles an seinen Onkel Leopold Czihaczek vom 1.9.1911, zitiert nach: Christian M. Nebehay, Egon Schiele 1890-1918. Leben, Briefe, Gedichte, Salzburg 1979, S. 182.

<sup>2</sup> Ludwig E. Tesar über ein Gemälde Oskar Kokoschkas, „Kokoschka. Ein Gespräch“, in: Die Fackel, XI, 298/99 (21.3.1910), S. 38.

<sup>3</sup> Siehe v. a.: Maurice Tuchman, Judi Freeman (Hg.), Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890-1985, Stuttgart 1988, sowie Veit Loers (Hg.), Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915, Ausstellungskatalog der Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt 1995.

<sup>4</sup> Astrid Kury, „Heiligenscheine eines elektrischen Jahrhundertendes sehen anders aus...“: Okkultismus und die Kunst der Wiener Moderne, Wien 1999.

<sup>5</sup> Hellenbach trat mit zahlreichen Schriften an die Öffentlichkeit, die sich mit den philosophischen Implikationen des Okkultismus in populärer Form auseinandersetzten. Berühmtheit in weiteren Kreisen erlangte er jedoch durch eine Séance mit dem bekannten Medium Harry Bastian, die im Februar 1884 auf Anregung des Kronprinzen Rudolf und des Erzherzogs Johann Nepomuk Salvator stattfand.

breitung, als man bisher vermutete. Da jedoch 1938 von den Nationalsozialisten alle theosophischen Zusammenkünfte verboten und das Archiv der österreichischen Sektion beschlagnahmt wurde (es ist seither verschollen), gingen wertvolle Informationen zur österreichischen Kultur- und Geistesgeschichte verloren.

Vor allem die Wiener Kunst- und Kulturzeitschrift *Wiener Rundschau* (1897-1901) bot Okkultisten und Parapsychologen ein literarisches Forum, weshalb diese Zeitschrift als zentrales Organ für die Verbindung theosophischer Weltanschauung mit den künstlerischen Bestrebungen im Wien der Jahrhundertwende betrachtet werden muß. Die Verknüpfung von Okkultismus und moderner Kunst wird vor allem in der Vorliebe der Redakteure für den europäischen Symbolismus deutlich – dem Niederländer Jan Toorop und seinen esoterischen Bildwerken wurden in der *Wiener Rundschau* mehrere Aufsätze gewidmet. Großen Raum nahm neben der Erörterung einiger Grundbegriffe der hinduistischen Religionssysteme (wie z. B. Karma oder Reinkarnation) auch die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen Okkultismus und Wissenschaft ein. Bereits 1887 gründete der Privatgelehrte, Mäzen und Privatsekretär von Anton Bruckner, Friedrich Eckstein (1861-1939) mit ausdrücklicher Ermächtigung Blavatskys eine Wiener Loge der *Theosophischen Gesellschaft*. Eckstein galt in Wien als hervorragender Kenner okkultischer Werke. Sowohl der junge Rudolf Steiner (1861-1925, der spätere Gründer der *Anthroposophischen Gesellschaft*) als auch die für die Wiener Moderne zentralen Schriftsteller Hermann Bahr und Hugo von Hofmannsthal diskutierten mit Eckstein über Fragen der Metaphysik.<sup>6</sup>

Eckstein, der Komponist Hugo Wolf und das Ehepaar Edmund und Marie Lang (die gemeinsam mit Rosa Mayreder durch ihr feministisches Engagement Bekanntheit erlangt hatte) entschlossen sich 1888 zu einem gemeinsamen Sommeraufenthalt im Schloß Bellevue oberhalb von Grinzing (wenige Jahre später, 1895, entwickelte hier Sigmund Freud die ersten Prinzipien seiner Traumdeutung). Die Theosophen Franz Hartmann, Rudolf Steiner und Carl Graf zu Leiningen-Billigheim schlossen sich dem Kreis an. Ebenso fand sich der Künstler Carl Moll zu den theosophischen Diskussionsabenden im Schloß Bellevue ein – Molls Interesse für den Okkultismus war allerdings für seine künstlerischen Anliegen nicht von Bedeutung.<sup>7</sup>

Eine auch künstlerisch bedeutsame Auseinandersetzung mit den Lehren der Theosophie und des Spiritismus findet sich im Werk der Expressionisten Egon Schiele und Oskar Kokoschka.

Schiele glaubte eigenen Aussagen zufolge an die „Unsterblichkeit aller Wesen“<sup>8</sup>, eine Überzeugung, die zudem durch persönliche Erfahrungen und Visionen bestätigt wurde. In einem Brief an seine Schwester Gertrude beschrieb der Künstler ein solches übersinnliches Erlebnis: „Ich habe tatsächlich einen schönen spiritistischen Fall heute erlebt, ich war wach doch gebannt von dem Geist, der sich vor meinem wach werden [!] im Traum angemeldet hat, solange er mit mir gesprochen hat, werde ich starr und sprachlos.“<sup>9</sup>

Eine wichtige Rolle bei diesen visionär-spiritistischen Erfahrungen spielte wohl die Krankheit seines Vaters, der sich im syphilitischen Endstadium von imaginären „Gästen“, für die immer ein Ge-

<sup>6</sup> Siehe: Friedrich Eckstein, „Alte unnennbare Tage!“ Erinnerungen aus 70 Lehr- und Wanderjahren, Wien 1936, S. 128, und James Webb, *The Occult Establishment*, La Salle/Illinois 1976, S. 47. Hermann Bahr trat am 24.4.1897 der Freimaurerloge „Freundschaft“ in Preßburg bei, siehe: Ders., *Tagebücher 1888-1904*, ausgewählt und kommentiert von Reinhard Farkas, Wien-Graz-Köln 1987, S. 66.

<sup>7</sup> Hans Dichand, Astrid Gmeiner, Carl Moll, *Seine Freunde – sein Leben – sein Werk*, Salzburg 1985, S. 34.

<sup>8</sup> Schiele in einem Brief vom 12.7.1913 an seinen Schwager Anton Peschka, zitiert nach: Nebehay, Egon Schiele (Anm. 1), S. 264.

<sup>9</sup> Schiele in einem Brief vom 25.8.1910 an seine Schwester Gertrude, zitiert nach: Nebehay, Egon Schiele (Anm. 1), S. 134.

deck bei Tisch bereitgehalten werden mußte, umgeben wußte. Nach seinem Tod (1905) erschien er Schiele im Schlaf.

Schiele bewegte sich in den Jahren um 1910, wie ich feststellen konnte, in einem Kreis theosophisch interessierter Personen. Da sind zum einen seine Künstlerkollegen von der *Neukunstgruppe* zu nennen, für die Schiele das Gründungsmanifest verfaßt hat. Albert Paris Gütersloh war z. B., wie aus einem Brief hervorgeht, Mitglied der *Theosophischen Gesellschaft* in Leipzig.<sup>10</sup> Auch der Komponist Arnold Schönberg, dessen Interesse für Theosophie und okkulte Fragen ja bekannt ist, stellte zeitweilig mit dieser Künstlergruppe aus. Einen zentralen Teil von Schönbergs malerischem Œuvre umfassen die sogenannten „Blicke“ und „Visionen“. Auf diesen Bildern sieht man meist Gesichter, zum Teil bloß schemenhaft angedeutet, oder auch nur Augen, die nicht allein als passives Wahrnehmungsorgan der empirischen Welt, sondern vor allem als aktives Organ der Seele fungieren. Schönbergs Malerei, so ein Mitglied der *Neukunstgruppe*, stelle nicht die „Physis“, sondern die „Metaphysis“ dar.<sup>11</sup>

Andererseits ist in diesem Zusammenhang der Kunstkritiker Arthur Roessler (1877-1955), Schieles Förderer und Freund, zu nennen, der sich seit seiner Jugend mit okkultem und lebensreformerischem Gedankengut beschäftigte. In der Beschreibung einiger Bilder des Künstlers als „Materialisationen im verdunkelten Bewußtsein hellgewordener Erscheinungen“<sup>12</sup> spielte Roessler auf die Bedeutung der nächtlichen Visionen an, die seiner Ansicht nach keineswegs pathologische Formannahmen, sondern zu Schieles künstlerischer Schaffenskraft Wesentliches beitrugen. Auch Schiele selbst erwähnte in seinen Briefen und im *Neukünstler-Manifest* immer wieder die herausragende Rolle des Künstlers als „Berufener“ und als „Hellseher“<sup>13</sup> oder „Seher“. Dieses Streben nach einem tieferen Erfassen der Wirklichkeit korrespondiert mit der Abwendung vom ästhetizistischen Wiener Jugendstil zum Expressionismus, der statt dem Schönen das „Wahre“ und „Wirkliche“ zum Ausdruck bringen will.

1911 erklärte Schiele in einem Brief an den Arzt und Kunstsammler Oskar Reichel, daß er nun „wissend geworden“ sei: „Wenn ich mich ganz sehe, werde ich mich *selbst sehen* müssen, selbst auch wissen, was ich will, was nicht nur vorgeht in mir, sondern wie weit ich die *Fähigkeit habe, zu schauen*, welche Mittel mein sind, *aus welchen rätselhaften Substanzen ich zusammengesetzt bin*, aus wie viel von dem mehr, was ich erkenne, was ich an mir selbst erkannt habe bis jetzt. – Ich sehe mich verdunsten und immer stärker ausatmen, die Schwingungen meines astralischen Lichtes werden schneller, unvermittelter, einfacher und ähnlich einem großen Erkennen der Welt.“<sup>14</sup> Das Gemälde *Selbstseher II (Tod und Mann, 1911, Abb. 1)* gibt den oben geschilderten visionären Prozeß anschaulich wieder. In *Selbstseher II* wird die Bildmitte vom Selbstportrait Schieles beherrscht, auf wirklichkeitstreuere Wiedergabe seiner Gesichtszüge wurde allerdings verzichtet zugunsten der programmatischen Bedeutung des Sujets. Der Zustand der „inneren Schau“ wird durch den konzentrierten Gesichtsausdruck und die geschlossenen Augen verdeutlicht, der kahlgeschorene Kopf evokiert mönchische Verinnerlichung. Über die rechte Schulter des Portraitierten schiebt sich nun eine weitere Figur mit annähernd gleichen Gesichtszügen. Sie hat ebenfalls die Augen geschlossen und

<sup>10</sup> Brief Albert Paris Güterslohs an Andreas Thom, undatiert (um 1909), Handschriftensammlung der Stadt- und Landesbibliothek Wien, Inv.Nr. 155.101.

<sup>11</sup> Karl Linke, „Arnold Schönberg“, in: Wiener Kunst- und Buchschau, 1910, S. 3.

<sup>12</sup> Arthur Roessler, „Egon Schiele“, in: Ders., Bildende Künstler, Wien 1911, zitiert nach: Nebehay, Egon Schiele (Anm. 1), S. 170.

<sup>13</sup> Vgl. Nebehay, Egon Schiele (Anm. 1), S. 176.

<sup>14</sup> Zitiert nach: Nebehay, Egon Schiele (Anm. 1), S. 184, Hervorhebungen der Autorin.





Abb. 1: Egon Schiele, *Selbstseher II (Tod und Mann)*, 1911, Öl auf Leinwand, 80,3 x 80 cm, Leopold Museum-Privatstiftung, Wien.

unterscheidet sich vor allem durch die weißliche Färbung von Haut, Haar und Gewand, die zu einer Abstufung der Realitätsgrade beider Figuren führt. Die Zugehörigkeit der vor der vorderen Figur gekreuzten Arme ist durch die Farbgebung verunklart, doch scheint die hintere Figur die vordere mit einer Hand zu umfassen. Die Haltung der anderen Hand ist für beide physiologisch unmöglich, wodurch die Bedeutung der Gestik als Kommunikationsmittel herausgestrichen wird. Diese torsohafte Hand mit den vier gespreizten Fingern findet sich in mehrfacher Ausführung auch in dem Blatt *Seher* von 1913 (Privatbesitz) und kann daher als Verweis auf den außergewöhnlichen Bewußtseinszustand gelesen werden. Die visionär-geisterhafte Stimmung in *Selbstseher II* wird noch gesteigert durch das Auftauchen eines riesenhaften Auges in der rechten Bildhälfte, zu dem sich aus den scheinbar willkürlichen Farbschlieren ein Teil eines Gesichtes fügt.

Einer spiritistischen Interpretation zufolge müßte in der weißlichen Figur die Materialisation eines

bereits Toten dargestellt sein, der durch die erwähnten Erlebnisse und Visionen möglicherweise als Schieles Vater identifiziert werden könnte. Ein Vergleich mit populären „Geisterfotografien“ läßt auch kompositionelle Ähnlichkeiten zu Tage treten (Abb. 2): In den spiritistischen Fotos – wie auch in *Selbstseher II* – stehen die materialisierten Figuren schräg hinter den posierenden Personen und legen zumeist in vertraulicher Weise die Arme um bzw. auf deren Schultern. Sie wirken hell und durchscheinend und unterscheiden sich dadurch deutlich von den lebenden Personen. William Mumler gilt als „Pionier“ der Geister- oder Astralfotografie. Als er 1861 in Boston ein Selbstportrait von sich machte, entdeckte er auf der Platte die Abbildung seines Cousins, der vor einigen Jahren verstorben war. Diese Entdeckung führte ihn zur Eröffnung eines auf Fotografien bereits Verstorbener spezialisierten Ateliers und bescherte ihm einträgliche Geschäfte sowie Berühmtheit in spiritistischen Kreisen. Bei den meisten dieser Aufnahmen, die um die Jahrhundertwende entstanden sind, handelt es sich um offensichtliche Doppelbelichtungen, doch der weit verbreitete Spiritismus begünstigte die Auslegung als Geisterportraits.



Abb. 2: William Mumler, Die Okkultistin Emma Britten mit dem Geist Beethovens, 1871, Fotografie.

In dem zitierten Brief betonte Schiele jedoch, daß er in seinen Visionen nicht nur Geister, sondern vor allem sich selbst und die „Schwingungen seines astralischen Lichts“ sehe. Versteht man die im Bild dargestellte Doppelgängerthematik im theosophischen Sinn, so geht man von der Annahme eines sogenannten Astralleibes aus (die Theosophen beschrieben den Aufbau des menschlichen Körpers in sieben Stufen der zunehmenden Vergeistigung des physischen Körpers bis hin zum „spirituellen Ich“). Dieser Astralleib stellt eine Replik des physischen Körpers dar, die jedoch aus „feinerer Materie“ besteht – daher ist er nur Hellsehenden sichtbar. Er agiert in der Welt der Gefühle und der Leidenschaften, die in ihm als Farb- und Formveränderungen sichtbar werden.<sup>15</sup> Der Astralkörper löst sich jede Nacht im Schlaf vom physischen Körper, ein Vorgang, den František Kupka in *Der Traum* (1909, Museum Bochum) darstellte: Die durchsichtigen Astralkörper der Schlafenden schweben in liebender Vereinigung über dem träumenden Paar. Die astrale Ebene wird von den organischen Figuren unter anderem durch die Farbgebung geschieden – das bräunliche Inkarnat der Schlafenden steht in einem starken Kontrast zur lichtvollen Ausstrahlung der transparenten pastellfarbigen „Geistmaterie“. Zusätzlich evoziert die sukzessive Multiplizierung der Formen eine geistige Aufwärtsbewegung, die im Gegensatz zur Passivität und Schwere des Körperlichen steht. Doch die Astralsphäre ist auch die erste Sphäre, die der Mensch nach seinem physischen Tod betritt.

<sup>15</sup> Siehe die Beschreibungen in: Annie Besant, Charles W. Leadbeater, Gedankenformen und Charles W. Leadbeater, Der sichtbare und der unsichtbare Mensch. Darstellungen verschiedener Menschentypen, wie der geschulte Hellseher sie wahrnimmt, die zeitgerecht in Leipzig 1908 in einer zweiten Auflage erschienen.



Diese Trennung von Körper und Seele paraphrasiert Schieles Bild *Entschwebung* (1915, Leopold Museum – Privatstiftung, Wien), das ebenfalls unter die Doppelselbstportraits zu reihen ist. Der sterbende Körper sinkt zu Boden, während der blasse, blutleere „Astralkörper“ nach oben entschwebt. Die Seinszustände werden auch hier durch bräunliche, dem Organischen zugeschriebene und weiß aufgehellte Farbigkeit geschieden.

Offensichtlich hat Schiele in dem Bild *Selbstseher II* spiritistische und theosophische Anschauungen miteinander verknüpft. Während die weißliche Färbung der „übersinnlichen Person“ auf eine spiritistische Materialisation verweist, spricht der Vorgang des „Selbstsehens“ für die Darstellung des Astralleibes, die allerdings ein wesentlich bunteres Kolorit, das dem Farben- und Formenspiel der Gedanken und Gefühle entspricht, erfordern würde. Eine solche Verknüpfung spiritistischer und theosophischer Anschauungen findet sich im Buch des berühmten Wiener Spiritisten Lazar von Hellenbach mit dem Titel *Geburt und Tod als Wechsel der Anschauungsform oder die Doppelnatur des Menschen* (1885).

Hellenbach beschrieb das Bewußtsein als „Spiegel, in welchem die Seele oder das Subjekt in uns nicht nur die Aussenwelt, sondern sich selbst als eine bestimmte Persönlichkeit erschaut“<sup>16</sup>. Diese zweite Persönlichkeit, bezeichnet als „Meta-Organismus“, sei mit übersinnlicher Wahrnehmung begabt und könne unter besonderen Umständen „aus lebenden Menschen *herausleuchte[n]*“<sup>17</sup>. Dies führe, wie der beim Aufbau der Wiener *Theosophischen Gesellschaft* mitwirkende Franz Hartmann erklärte, zu folgendem Irrtum: „Da dieser Ätherleib unter gewissen Umständen aus dem materiellen Körper heraustreten und objectiv erscheinen, ja sogar äusserlich sichtbar und greifbar werden kann, so glaubt mancher es mit Gespenstern oder ‘Geistern’ von Verstorbenen zu thun zu haben, während doch nur sein eigenes ätherisches Spiegelbild die Ursache von solchen Erscheinungen ist.“<sup>18</sup> Hellenbach setzte den „Meta-Organismus“ in Beziehung zum Astralleib der Okkultisten und erklärte aus der „Doppelnatur des Menschen“ die Möglichkeit paranormaler Vorgänge und Erscheinungen wie Hellssehen oder Telekinese, aber auch die Realität spiritistischer Geistermaterialisationen, denn es sei der „Meta-Organismus“ des Mediums, der sich vom physischen Körper löse und durch Verdichtung der feineren Materie sichtbar werde. Wenn allerdings der Meta-Organismus ganz aus dem Körper heraustrete und seinen organischen Doppelgänger der Fäulnis überlasse, so vollziehe sich der Tod der menschlichen Erscheinung.

Auch Schiele brachte in *Selbstseher II* die Doppelnatur des Menschen zur Anschauung: „Wenn ich mich ganz sehe, werde ich mich selbst sehen müssen [...]“, sehen „aus welchen räthselhaften Substanzen ich zusammengesetzt bin“<sup>19</sup>. Der Zustand der inneren Schau, des, wie Schiele es beschrieb, „Schauens ohne die Augen zu öffnen“<sup>20</sup> bedingt das von Hellenbach angesprochene „Durchleuchten“ bzw. das „Heraustreten“ des Meta-Organismus. Diesen Vorgang stellte Schiele als weißliche Verdoppelung dar, die sowohl als spiritistische Erscheinung als auch als Astralkörper wahrgenommen werden kann. Denn, so betonte auch Franz Hartmann, wir sind schon während des Lebens „Geister“ und brauchen es nicht erst nach dem Tode zu werden.<sup>21</sup>

<sup>16</sup> Lazar von Hellenbach, *Geburt und Tod als Wechsel der Anschauungsform oder die Doppelnatur des Menschen*, Leipzig 1897, S. 5, Hervorhebung der Autorin.

<sup>17</sup> Hellenbach, *Geburt und Tod* (Anm. 16), S. 15.

<sup>18</sup> Franz Hartmann, „Tod, Reinkarnation und Wiedergeburt“, in: *Wiener Rundschau. Zeitschrift für Cultur und Kunst*, III, 4 (Wien, 1.1.1899), S. 90.

<sup>19</sup> Zitiert nach: Nebhay, Egon Schiele (Anm. 1), S. 184, Hervorhebung der Autorin.

<sup>20</sup> Brief Schieles an Dr. Hermann Engel, 1912, zitiert nach: Nebhay, Egon Schiele (Anm. 1), S. 228.

<sup>21</sup> Franz Hartmann, „Der wissenschaftliche Beweis der Unsterblichkeit und die okkulte Philosophie“, in: *Neue metaphysische Rundschau*, IV (1901), S. 88.

Der Untertitel *Tod und Mann* spielt auf den weiteren Schritt der Spaltung zwischen physischem und geistigem Leib – den physischen Tod, die Verwesung – an. Dies äußert sich vor allem in dem eigenartigen Widerspruch zwischen dem visionären Inhalt und der erdigen, also irdischen Farbgebung des Bildes, die keineswegs der transparenten, lichtvollen Farbigkeit der astralen Welten wie z. B. in Kupkas *Der Traum* entspricht. Bei Schiele bleibt auch in der Darstellung des Übersinnlichen der Aspekt der Materie vorrangig, der nur gebrochen wird durch die partielle Auflösung des Organischen, wie sie sich in der anatomisch unmöglichen Position und der Fragmentierung der gekreuzten Arme vollzieht. Diese teilweise organische Unlesbarkeit der Figuren ist ein konsequent verwendetes künstlerisches Ausdrucksmittel in Schieles symbolischen Werken. Als ein Kunstsammler kritisch anmerkte, daß die Körperlichkeit der Figuren in den Bildern Schieles oft unbestimmt gelassen sei, antwortete ihm Schiele: „[Ich] habe mehr eine Vision gemalt als nach Zeichnungen Bilder.“<sup>22</sup> In der fragmentierten Körperdarstellung ist also ein Ausdrucksmittel für das „Hinfällige alles Wesentlichen [d. h. Lebenden]“<sup>23</sup> zu sehen, das in jenen Bildern zur Anwendung kommt, die die Darstellung visionärer Erlebnisse zum Inhalt haben.

*Selbstseher II* bietet dem Betrachter ein Panorama okkulten Gedankenguts, zu einem programmatischen Werk verdichtet. Denn über all diesen Aspekten steht verbindend die herausragende Rolle des Künstlers in der Weltanschauung Schieles: der Künstler ist Seher, ist Prophet. Sein tieferes Erfassen der Wirklichkeit bis in den übersinnlichen Bereich führt zu einer Kunst, die den Menschen, wie Schiele schrieb, Kraft bringe „wie eine gläubig scheinende Religion“<sup>24</sup>, weshalb der Künstler auch forderte, daß seine Bilder „in tempelartige Gebäude gestellt werden“<sup>25</sup> müßten. Im Gegensatz zu Kandinsky, Kupka, Malewitsch oder Mondrian verzichtete Schiele in seiner Darstellung der visionären Schau, der geistigen Welten jedoch nicht auf das Organische, weder hinsichtlich der Farbgebung noch der gegenständlichen Wiedergabe. Sondern, dies scheint ein österreichischer Sonderweg zu sein, er entwickelte gerade in den erwähnten Gemälden künstlerische Methoden, die das Organische aufbrechen, ohne seine Darstellung aufzugeben und ohne den Weg in die Abstraktion zu gehen, zu dem die Auseinandersetzung mit okkulten Lehren in der internationalen Moderne geführt hat. Schiele zeichnet sich so durch eine gegenüber der zeitgenössischen okkulten Literatur eigenständige und individuelle künstlerische Durchdringung der Jenseitsspekulationen aus, die sich der nur illustrativen Funktion verweigert. Der österreichische Weg, an Schieles Methode der Auflösung und Fragmentierung des Körperlichen exemplarisch verdeutlicht, ist durchaus als modern zu bezeichnen und kann der Abstraktion als künstlerischer Ausdruck des Geistigen gleichberechtigt zur Seite gestellt werden.

Einen anderen Zugang zu okkulten Lehren fand Oskar Kokoschka, der sich gleich Schiele mediale Fähigkeiten wie z. B. Hellsehen zuschrieb. Eigenen Aussagen zufolge basiert die frühe Portraitmalerei Oskar Kokoschkas auf der Kunst, das Bild im Kopf auf die Leinwand zu projizieren: „Es gibt eine große Welt, von der weiß ich eigentlich nichts. Und es gibt eine kleine Welt, meine Welt. Die ist eine Projektion von mir, die vierte Dimension.“<sup>26</sup>

Diese vierte Dimension wurde von seinen Zeitgenossen als „Raum der Seele“ verstanden, den Kokoschka der Menschheit erschließen wollte, so zumindest interpretierte der Dichter Otto Zoff Ko-

<sup>22</sup> Brief Schieles an Carl Reininghaus, nach dem 27.2.1912, zitiert nach: Nebehay, Egon Schiele (Anm.1), S. 214f.

<sup>23</sup> Brief Schieles an Carl Reininghaus, 27.2.1912, zitiert nach: Nebehay, Egon Schiele (Anm.1), S. 214.

<sup>24</sup> Brief an Reichel, Sept. 1911 (Anm. 14).

<sup>25</sup> Brief Schieles an seinen Onkel Leopold Czihakczek, 1.9.1911, zitiert nach: Nebehay, Egon Schiele (Anm.1), S. 182.

<sup>26</sup> Oskar Kokoschka 1962 im Gespräch mit Ludwig Goldscheider, in: Ders., Oskar Kokoschka, Köln 1963, S. 7.

koschkas Vortrag über *Das Bewußtsein der Gesichte* am 26.1.1912, in dem der Maler wohl auch die Radikalität seiner frühen Portraits durch den Hinweis auf deren visionären Gehalt erklären wollte. Kokoschka führte diesen Gedanken einer „Seelenmalerei“ weiter aus: „Wo kann das mentale Bild Platz finden in der optischen Erscheinung, die es verschwinden läßt? [...] Ein Gleichgewicht von innerer und äußerer Welt herzustellen, den Geist der Betrachtung in Einklang bringen mit der greifbaren Wirklichkeit, deswegen malte ich das Bild. *Der Raum hat eine seelische Bedeutung neben der optischen.*“<sup>27</sup>

Das „Bewußtsein der Gesichte“ entspricht also einer gleichsam übersinnlichen Wahrnehmung, die parallel zur rein sinnlichen Wahrnehmung stattfindet, parallel zu einer „mechanistischen Einstellung, welche lediglich die materiell faßbare Oberfläche zu sehen“<sup>28</sup> erlaube. In den Portraits, insbesondere in den frühen der Jahre 1909-1910 findet sich die künstlerische Transformation dieser Einstellung. Nicht mehr die äußere Erscheinung und die soziale Stellung des Portraitierten stehen im Vordergrund der Darstellung, sondern die, wie Kokoschka sagte, „Summe des Lebewesens“<sup>29</sup>, die sich dem Künstler in einem visionären Akt erschließe. In diesem Kontext schrieben zeitgenössische Kunstkritiker Kokoschka seherische Fähigkeiten zu, er wurde mit „Röntgen-Augen“ bzw. den sogenannten „Koko-Strahlen“<sup>30</sup> ausgestattet, die ihn befähigten, hinter der gesellschaftlichen und hinter der physischen Maske der Menschen deren wahres Wesen zu erblicken.

Die Entdeckung der Röntgenstrahlen im Jahr 1895 war für den modernen Okkultismus von größter Bedeutung. Die Röntgenstrahlen erschienen als experimenteller Beweis für die Existenz unsichtbarer Kräfte und Strahlen, deren Entdeckung auch ein erster Schritt hin zur wissenschaftlichen Bestätigung übersinnlicher Wahrnehmungsfähigkeiten sein sollte, wie die Autoren okkultistischer Zeitschriften bestätigten: „Seit der Entdeckung von Roentgen's X-Strahlen und anderen damit zusammenhängenden Phaenomenen, kann sich die Wissenschaft nicht mehr anmassen natürliches oder erworbenes psychisches Hellsehen zu verneinen oder zu verlachen, weil diese eine Entdeckung die Möglichkeit der Existenz von Personen zeigt, die mit dem begabt sind, was man als *psychische X-Strahl-Sehergabe* bezeichnen könnte, welche nicht nur eines übernormalen, überpsychischen Sehens fähig sind, sondern auch durch lebende Körper und gewisse opake Substanzen hindurchsehen können [...]“<sup>31</sup>

Während im populärwissenschaftlichen Bereich die Röntgenfotografie im übertragenen Sinn als „inneres Abbild“ rezipiert wurde und sogar auf moralische Entrüstung stieß – eine Londoner Firma offerierte etwa „X-Strahlen-sichere“ Unterwäsche<sup>32</sup>, brachten die Okkultisten die Röntgenstrahlen mit der Fähigkeit des Hellsehens in Verbindung. Das Röntgenfoto gebe die erste Stufe der übersinnlichen Schau wieder, wie sogar der Wiener Kunstkritiker Ludwig Hevesi 1899 feststellte: „Das ist der Unterschied zwischen den Geistersehern von jetzt und einst, daß die jetzigen ihren Geistern mit Röntgenblicken durch die Knochen und Muskel schauen. Die jetzigen Geister haben ihre naturwissenschaftliche Richtigkeit und sind daher ungleich glaubwürdiger [...]“<sup>33</sup>

<sup>27</sup> Oskar Kokoschka, „Erste Reise in die Schweiz“ [1973], in: Ders., Erzählungen, Hamburg 1974, S. 84, Hervorhebung der Autorin.

<sup>28</sup> Oskar Kokoschka, „Bild, Sprache und Schrift“ [1946], in: Ders., Aufsätze, Vorträge, Essays zur Kunst, Hamburg 1975, S. 19.

<sup>29</sup> Oskar Kokoschka, *Mein Leben*, München 1971, S. 72.

<sup>30</sup> Josef Strzygowski, zitiert nach: Ludwig E. Tesar, „Der Fall Oskar Kokoschka und die Gesellschaft“, in: *Die Fackel*, XII, 319/20 (31.3.1911), S. 31.

<sup>31</sup> A. Marques, „Die menschliche Aura“, in: *Metaphysische Rundschau*, IV (1901), S. 20, Hervorhebung der Autorin.

<sup>32</sup> Siehe: Angelika Schedel, Gundolf Keil, *Der Blick in den Menschen. Wilhelm Conrad Röntgen und seine Zeit*, Wien-München-Baltimore 1995, S. 135f.

<sup>33</sup> Ludwig Hevesi, „Giovanni Segantini 1858-1899“ (1.10.1899), in: Ders., *Acht Jahre Secession (März 1897 – Juni 1905). Kritik – Polemik – Chronik*, Wien 1906, S. 185.



In diesem Kontext versuchte Louis Darget die sogenannten „Vitalstrahlen“, die Schieles „astralischem Körperlicht“ entsprechen, durch direkten Kontakt der Hand mit der unbelichteten Platte nachzuweisen, Fotografien, über die auch die Kunst- und Kulturzeitschrift *Wiener Rundschau* berichtete.

In Kupkas *Plans par couleurs* (1910/11, Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris) spielt die künstlerische Suche nach einer umfassenden, „objektiven Wirklichkeit“ und einer „vollkommen objektiven Kunst“<sup>34</sup>, wie Kupka schrieb, eine große Rolle: Die prismatische Struktur des Frauenaktes stellt ein an Hand der Röntgenfotografie entwickeltes künstlerisches Verfahren dar, mit dem „tieferliegende“ Schichten der Wirklichkeit aufgeschlüsselt werden sollen – vor allem die Nase erscheint wie in Röntgenfotos kontrastierend dunkel.<sup>35</sup> Kupka, der sich sowohl für die Naturwissenschaften als auch für den Okkultismus interessierte, fand in der Entdeckung der Röntgenstrahlen eine Bestätigung seiner Auffassung des Künstlers, dessen hellsehendes Auge gleich einem Röntgenfilm auch das Unsichtbare wahrnehme.<sup>36</sup>

Die Kunst war ihm jedoch nicht nur Ausdruck „tieferliegender“ Wirklichkeitsschichten, sondern der Künstler selbst empfangt und strahlt Vibrationen aus, die über das Kunstwerk auch auf den Betrachter einwirken. Ein Bild sei schließlich, so Kupka, nichts anderes als ein „champs [!] d'extériorisation“<sup>37</sup>, das heißt ein Medium seelischer Entäußerung des Künstlers. Und so stellte Kupka in dem beinahe programmatischen Bild *Fantaisie physiologique* (Abb. 3) den Künstler als ein von Röntgenstrahlen durchleuchtetes Skelett dar, jedoch sind nicht die Knochen, sondern vor allem das Nervensystem mit dem Gehirn und dem Rückenmark zu sehen, das die den Künstler umgebenden Schwingungen emittiert. Diese Schwingungen entsprechen den Abbildungen (Abb. 4) im Buch des Okkultisten Albert Rochas d'Aiglun mit dem Titel *Die Ausscheidung des Empfindungsvermögens* (1909). Rochas zeigte sich überzeugt, „dass bei jedem lebenden Menschen ein Fluid existiert, welches längs der Nerven kreist, so wie der elektrische Strom eines Telegraphennetzes längs der metallischen Drähte kreist.“<sup>38</sup>

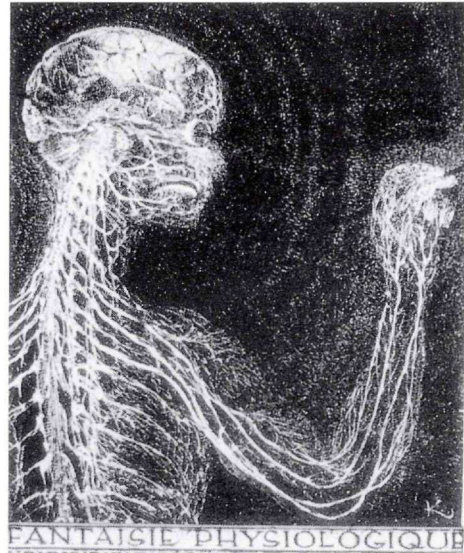


Abb. 3: František Kupka, *Fantaisie physiologique*, Entwurf für eine Illustration von *La Création dans les arts plastiques*, © VBK, Wien, 1999.

<sup>34</sup> Kupka in einem Brief an Arthur Roessler vom 5.2.1913, zitiert nach: František Kupka 1871-1957 ou l'invention d'une abstraction, Ausstellungskatalog Musée d'art moderne de la Ville de Paris (22.11.1989 – 25.2.1990), Paris 1989, S. 172.

<sup>35</sup> Linda Dalrymple-Henderson, „X Rays and the Quest for Invisible Reality in the Art of Kupka, Duchamp and the Cubists“, in: *Art Journal*, 47, 4 (Winter 1987), S. 330.

<sup>36</sup> František Kupka, „Das Schaffen in der bildenden Kunst [1923]“, zitiert nach: Vojtěch Lahoda, „Das Figurale im Umbruch“, in: Cathrin Pichler, Tomáš Vlček (Hg.), *Vergangene Zukunft. Tschechische Moderne 1890-1918*, Ausstellungskatalog Künstlerhaus Wien und Fridericianum Kassel, Stuttgart 1993, S. 125

<sup>37</sup> Kupka in seinem unpublizierten Notizheft von 1910/11, zitiert nach: Linda Dalrymple-Henderson, „Kupka, les rayons X et le monde des ondes électromagnétiques“, in: František Kupka, *Ausst.kat. Paris (Anm. 34)*, S. 53.

<sup>38</sup> Albert Rochas d'Aiglun, *Die Ausscheidung des Empfindungsvermögens*, Leipzig 1909, S. 75.



Abb. 4: Albert Rochas d'Aiglun, Schichten, welche einen exteriorisierten Somnambulen einhüllen und Die odischen Ausstrahlungen, Illustrationen in: Albert Rochas d'Aiglun, Die Ausscheidung des Empfindungsvermögens, Leipzig 1909.



Dieses „effluve“, wie Rochas es bezeichnete, sei entsprechend seiner Schwingungsnatur in wellenförmigen Schichten um den Körper angeordnet. Das seelische Fluidum könne auf die umgebende Luft bzw. auf Gegenstände übertragen werden und so auch Wirkungen außerhalb des Körpers tätigen. Kunst ist Kupkas Anschauungen zufolge telepathische Kommunikation auf der Basis elektromagnetischer Wellen. Seine *physiologische Fantasie* bringt in diesem Kontext ein neues künstlerisches Selbstverständnis zum Ausdruck; Pinsel und Leinwand sind nicht mehr die alleinigen Medien der künstlerischen Gestaltung, sondern vor allem die elektromagnetische Ausstrahlung des Künstlers, die sich im Kunstwerk materialisierere.

In diesem geistigen Umfeld bewegte sich auch Kokoschka, als er seine ersten Portraits malte und sein Förderer Adolf Loos ihn in seiner „Hellsichtigkeit“ bestärkte.<sup>39</sup> Zum Bildnis *Lotte Franzos* (1909/10, Abb. 5) erklärte Kokoschka: „Die Frau ist mir sehr nahegegangen, ich hab sie so gern gehabt und deshalb hab ich plötzlich gewußt, wie ich sie malen soll. Ich hab sie so gemalt wie eine *Kerzenflamme*: innen Gelb und durchsichtiges Hellblau und außen, ringsherum, eine *Aura* aus starkem Dunkelblau. Das war die erste Frau, die ich porträtiert hab und die erste, die mich geliebt hat.“<sup>40</sup>

Auf der Kunstschau 1909 lernte Kokoschka Bilder von Edvard Munch kennen, der, wie Ludwig Havesi betonte, „bekanntlich ein reger Forscher nach den gespenstigen Regungen der Erscheinungs-

<sup>39</sup> Siehe: Kokoschka, *Mein Leben* (Anm. 29), S. 85.

<sup>40</sup> Oskar Kokoschka in einem Gespräch mit Ludwig Goldscheider im Jahr 1962, zitiert in: Goldscheider, *Oskar Kokoschka* (Anm. 26), S. 14, Hervorhebungen der Autorin.





Abb. 5: Oskar Kokoschka, Bildnis Lotte Franzos, 1909, Öl auf Leinwand, 115 x 79,5 cm, The Phillips Collection, Washington D.C., © VBK, Wien, 1999.



welt, nach dem Phantom, das in allem Körperlichen steckt“<sup>41</sup> war. Auch für Munchs künstlerisches Schaffen hatte die Interpretation der Röntgenstrahlen im Zusammenhang mit einer erweiterten Wahrnehmungsfähigkeit des Menschen größte Bedeutung. In seinem Skizzenbuch notierte Munch: „Was sind wir? Eine Ansammlung von Kraft in Bewegung – ein Licht das brennt – mit einem Docht – wie die innere Wärme – so die äußere Flamme – und noch ein unsichtbarer Flammenring – Hätten wir anders beschaffene Augen – könnten wir wie mit Röntgenstrahlen unsere blossen Dochte sehen – das Knochengestüst – Hätten wir noch anders beschaffene Augen – könnten wir unsere äusseren Flammenringe sehen – und die Menschen in anderen Gestalten – Weshalb also sollten nicht andere Wesen mit leichteren gelösten Molekülen sich in uns und um uns bewegen – Seelen von Verstorbenen – Seelen unserer Liebsten – und böse Geister.“<sup>42</sup>

Kokoschka malte Lotte Franzos wie eine „Kerzenflamme“; diese Metapher vereinigt unterschiedliche okkulte Konnotationen in sich, wie der Auszug aus Munchs Notizen bestätigt, Konnotationen, die sogar mit dem sogenannten „Röntgenblick“ in Verbindung gebracht werden können. Der Docht der Flamme wird mit dem Körper gleichgesetzt, der im Lebensprozeß Licht und Wärme von sich gibt – auch Schiele schrieb, daß „die Körper ihr eigenes Licht“ hätten, „das sie beim Leben verbrauchen; sie verbrennen“.<sup>43</sup>

Von großer Bedeutung sind vor allem die Kratzspuren des Pinselrückens bzw. der Fingernägel im *Bildnis Lotte Franzos*, die strahlenartig von verschiedenen Körperteilen ausgehen, besonders aus den Augen, der Herzgegend, und den Fingerspitzen. Sie führen uns zu den Od-Forschungen Karl von Reichenbachs (1788-1869) und Albert Rochas d'Aigluns. Der Naturwissenschaftler Reichenbach, Entdecker des Benzins und des Paraffins, erwarb 1835 das in der Nähe von Wien gelegene Schloß Reisenberg (Cobenzl). Dort betrieb er seit 1844 unter reger Anteilnahme der Bevölkerung „odische“ Studien.<sup>44</sup> Seine Lehre kann in dem Satz „Alles strahlt“ zusammengefaßt werden. Dieses Leuchten, das Sensitive, d. h. medial Begabte, in völliger Dunkelheit wahrnehmen können, bezeichnet er als „Od“.

Reichenbach führte eine Reihe von Naturwissenschaftlern, die sich in Wien anlässlich eines Kongresses zusammengefunden hatten, in seine „Dunkelkammer“, die er für seine Experimente in absoluter Dunkelheit benützte.<sup>45</sup> Nachdem sich die Augen der Wissenschaftler an die Dunkelheit gewöhnt hatten, begannen einige von ihnen Leuchterscheinungen wahrzunehmen. Da es nun eine Unmöglichkeit sei, folgerte Reichenbach, „mit unserem Augenapparate im Finstern etwas zu sehen, überhaupt irgendeine gegenständliche Gesichtswahrnehmung zu machen, wenn das Objekt der Betrachtung kein Licht aussendet“<sup>46</sup>, so sei es unwiderlegbar, daß die „mit den Augen erkannten Hände und Köpfe, die von außen nirgends her beleuchtet sein konnten, eigenes Licht von sich aussenden mußten, mit Einem [!] Worte, daß die wahrgenommenen *Glieder Selbsterleuchter* waren“<sup>47</sup>.

<sup>41</sup> Ludwig Hevesi, „Sezession“, in: Kunst und Kunsthandwerk, VII (1904), S. 175.

<sup>42</sup> Edvard Munch, unpubliziertes Notizbuch 1906/07 (Ms T 2704, Munch Museet, Oslo), zitiert nach: Arne Eggum, Munch und die Photographie, Wabern-Bern 1991, S. 40, Hervorhebungen der Autorin.

<sup>43</sup> Brief Schieles an Dr. Hermann Engel, Sept. 1912, zitiert nach: Nebahay, Egon Schiele (Anm. 1), S. 228.

<sup>44</sup> Die rege Anteilnahme spiegelt sich in zahlreichen Zeitungsartikeln über Reichenbachs Forschungen in den Wiener Blättern. Von wissenschaftlicher Seite wurde Reichenbachs Lehre mit geringem Interesse aufgenommen. Aufgrund seiner wissenschaftlichen Reputation konnte er 1865 zwar Vorträge über die „Odische Lohe“ vor der königlich kaiserlichen Akademie in Wien abhalten, Carl Vogt (Köhlerglaube und Wissenschaft, Gießen 1853) und Gustav Theodor Fechner (Professor Schleiden und der Mond, Leipzig 1856; Nachrichten über die letzten Tage der Od-Lehre und ihres Urhebers, Leipzig 1876) verfaßten jedoch äußerst kritische und beinahe zynische Schriften zu Reichenbachs Odlehre.

<sup>45</sup> Karl von Reichenbach, Die Pflanzenwelt in ihren Beziehungen zur Sensitivität und zum Ode. Eine physiologische Skizze, Wien 1858, S. 2.

<sup>46</sup> Reichenbach, Die Pflanzenwelt (Anm. 45), S. 2f.

<sup>47</sup> Ebenda.

Die Sensitiven unter den Wissenschaftlern in der Dunkelkammer mußten also erkennen, „daß alles Lebendige Licht ausbebe, daß die Menschen nicht bloß an Händen und Köpfen, sondern *am ganzen Leibe* bis zu den Fußzehen hinaus leuchteten und einen feinen Lichtschein um sich verbreiteten, einem Heiligenscheine ähnlich; [...] daß *jede chemische Reaktion* unter Lichtentwicklung vor sich gehe [...]. Sogar wenn sie von dem bepolsterten Sofa aufstanden, auf dem sie saßen, sahen sie *die Sitzstelle*, die sie verließen, in feiner Leuchte schimmern.“<sup>48</sup>

Seine ersten Experimente mit Magneten zeigten Reichenbach überdies, daß die beiden Pole eines Magneten in verschiedenen Farben leuchten, der Nordpol in rötlich-gelblichen Tönen, der Südpol in bläulichen. Gleiches enthüllten ihm auch die Leuchterscheinungen an den Händen, da auch der menschliche Körper aus einem positiv und einem negativ geladenen Teil zu bestehen schien. Besonders das letzte Fingerglied, stellte Reichenbach fest, leuchte stark und werde durch die von ihm ausgehenden Flamme noch verlängert.

Im Portrait *Lotte Franzos* sind diese odischen Emissionen dargestellt, jedoch vertauschte Kokoschka die spezifische Färbung der rechten bzw. der linken Hand, da Mann und Frau, so wiederum Reichenbach, in einem „odpolaren Gegensatz“<sup>49</sup> stünden. Die Ausstrahlungen, wie sie im *Bildnis Lotte Franzos* durch die Kratzspuren angedeutet sind, entsprechen in eindrucksvoller Weise den Abbildungen in Rochas' *Die Ausscheidung des Empfindungsvermögens* (Abb. 4): Aus Augen, Nase, Ohren, Mund und Fingern wie auch aus der Herzgegend der Frau strömen odische Strahlen.

Die Wahl des Darstellungsmittels der Ritzungen und Kratzspuren, eigentlich ein grob materieller Vorgang, um das übersinnliche Leuchten der Figuren auszudrücken, steht im Zusammenhang mit den genuin künstlerischen Methoden, die Kokoschka in einem gestisch dominierten Malprozeß zur Veranschaulichung der seelischen Welt und des Durchleuchtens des Geistigen aus der Materie entwickelte. Die dünne Malweise und die Vernachlässigung körperlicher Präsenz in den frühen Portraits führen zu einer Immaterialität der Darstellung. Die physische Erscheinung wirkt durch den dünnen Farbauftrag wie durchsichtig und die mit dem Pinsel hineingekratzten Strukturen und Konturen, die zuweilen mit pastosen Partien wechseln, lösen die Materialität weiter auf, sodaß Figur und Grund teilweise ineinander übergehen und eine diffuse Räumlichkeit entsteht.

Auch in Kokoschkas Portrait des Kunsthistorikerehepaares *Erika und Hans Tietze* (Abb. 6) finden sich inhaltlich bedeutsame Ritzungen: Nicht nur der buntfarbige Hintergrund ist von zahlreichen aus parallelen Linien bestehenden Strahlenbündeln übersät, sondern es werden entlang der Körperkonturen strahlenförmige Emanationen angedeutet, die durchaus als Illustration astraler Emissionen wie im *Bildnis Lotte Franzos* zu verstehen sind. Diese Ritzungen sind deutlich entlang der Kontur von Nacken und Schulter Hans Tietzes und entlang des linken Oberarmes seiner Gattin zu sehen. Strahlenartigen Charakter haben sie jedoch vor allem rund um die Hände des Ehepaares, und dies geht mit der Bedeutung, die Reichenbach den Händen in bezug auf die odische Ausstrahlung beimaß, konform. Entlang der Hände lösen sich die Strahlen vom Körper und vermitteln durch eine Verdichtung der Kratzspuren jene Leuchtkraft, von der auch Reichenbach sprach. Aber auch die Tatsache, daß Kokoschka das Ehepaar im Gegenlicht malte, wie Erika Tietze-Conrat erzählte, ist in diesem Zusammenhang von Interesse, da bei Gegenlichtsituationen die Personen von einem Lichtkranz umgeben scheinen. Erika Tietze-Conrat beschrieb die Sitzung, die in ihrer Bibliothek stattfand, folgendermaßen: „Unsere Schreibtische standen aneinandergertückt beim Fenster – Kokoschka konnte uns nur als Silhouetten sehen. Wir schrieben, standen auf, holten ein Buch herunter, setzten

<sup>48</sup> Ebenda.

<sup>49</sup> Karl von Reichenbach, *Odisch-magnetische Briefe*, Stuttgart-Tübingen 1852, S. 160.



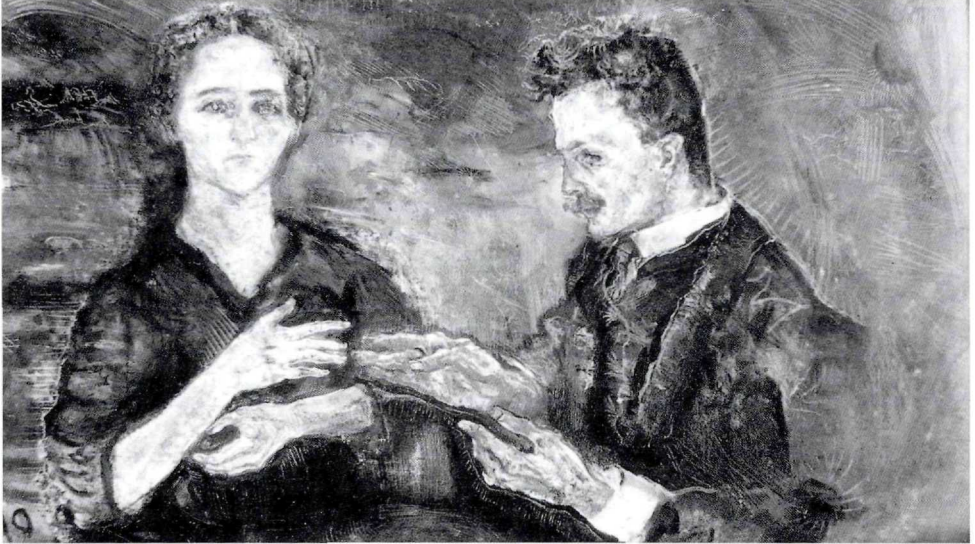


Abb. 6: Oskar Kokoschka, Bildnis Hans und Erika Tietze, 1909, Öl auf Leinwand, The Museum of Modern Art, New York (Abby Aldrich Rockefeller Fund), © VBK, Wien, 1999.

uns wieder, als wären wir allein. Kokoschka saß in einem fernen Winkel, zu dem kein Licht drang [...]. Er malte zuerst meinen Mann im Profil, wie er ihn sitzen sah; als ich darankam, mußte ich den Stuhl zu Kokoschka hin drehen, da er mich *en face* haben wollte. Das Licht kam dann wie ein Heiligenschein um meine dunklen Haare.“<sup>50</sup>

Im Bild finden wir jedoch keinen Hinweis auf die beschriebene Gegenlichtsituation, sondern nur ein diffuses Bildlicht, das die Gesichtszüge der Portraitierten gleichmäßig erhellt. Die realen leuchtenden Silhouetten während der Portraitsitzung wurden von Kokoschka zu Emanationen eines übersinnlichen Körperlichts uminterpretiert, die er, wie die Kunsthistorikerin betonte, in Form „wundervolle[r] Linien mit seinen Fingernägeln in den Grund“<sup>51</sup> kratzte. Diese Kratzspuren stehen ebenfalls, wie jene im *Bildnis Lotte Franzos*, in einem unmittelbaren Verhältnis zu okkulten Aurenlehren. Kokoschka scheint auch seine Kenntnisse der „Gesundheitsaura“, jenen „rein physischen“ Teil der Aura, der die Strahlen austretender Lebensenergie enthält, künstlerisch verarbeitet zu haben. Der in okkulten Texten beschriebene „Wald von vertikalen Strahlen oder Streifen elektrischen Lichtes“ bzw. die „Gesundheitslinien“<sup>52</sup> umgeben die Körper und insbesondere die Hände des portraitierten Ehepaars Tietze.

Auf die Frage Lotte Franzos', die mit ihrem Portrait offenbar nicht so glücklich war, ob er die „Wahrhaftigkeit der Natur“ wohl ernst nehme, antwortete Kokoschka erbot: „Ich male keine anatomischen Präparate.“<sup>53</sup> So wenig es ihm um die mimetische Wiedergabe der äußeren Erscheinungs-

<sup>50</sup> Erika Tietze-Conrat, „Ein Porträt und nachher“, in: Joseph P. Hodin (Hg.), *Bekanntnis zu Kokoschka. Erinnerungen und Deutungen*, Berlin-Mainz 1963, S. 70.

<sup>51</sup> Erika Tietze-Conrat, „Ein Porträt und nachher“ (Anm. 50), S. 70.

<sup>52</sup> Marques, „Die menschliche Aura“ (Anm. 31), III (1900), S. 203.

<sup>53</sup> Brief an Lotte Franzos vom 28.1.1910, zitiert nach: Kokoschka, *Briefe*, Bd. 1: 1905-1919, hrsg. v. Olda Kokoschka und Heinz Spielmann, Düsseldorf 1984, S. 11.



welt ging, so bedeutend war ihm dagegen die objektive Darstellung der seelischen Welt, jener „vierten Dimension“, die er mit Hilfe okkultur Illustrationen zu perfektionieren suchte. Diese okkulten Lehren waren deshalb von so großer Bedeutung für die Künstler, da sie für die beweisbare Existenz einer übersinnlichen Welt standen, die sensitiven, medial begabten (hellsehenden) Personen, zu denen sich sowohl Schiele als auch Kokoschka zählten, sichtbar und daher auch einer „objektiven“ Darstellung zugänglich war.

In diesem Zusammenhang kommt der künstlerischen Verarbeitung okkultur Anschauungen in Österreich vor allem in der Porträtkunst große Bedeutung zu – sie verweist einerseits auf die mediale Gabe des Künstler-Sehers und bietet andererseits die Möglichkeit eines erweiterten Ausdrucksspektrums hinsichtlich der Darstellung der portraitierten Person. Die Beschäftigung mit den okkulten Weltanschauungen bestätigte die außergewöhnliche Sensitivität, die sich die Künstler selbst zuschrieben. – Schiele bemerkte 1911, daß er „wissend geworden“ sei, also die „Fähigkeit habe, zu schauen“, und nun die „astralischen Schwingungen“, die die Körper emittieren, wahrnehme.<sup>54</sup> „Ich male das Licht welches aus den Körpern kommt“,<sup>55</sup> so beschrieb Schiele seine künstlerischen Intentionen. Und auch Oskar Kokoschka fragte sich, wo das „mentale Bild“ Platz finden könne in der „optischen Erscheinung, die es verschwinden“ lasse.<sup>56</sup>

Der expressionistische Künstler „erschaut“ demnach das „Wesen“ der Dinge und Menschen und sieht sich daher in der Lage, ihre „spirituelle Physiognomie“ darzustellen. – „Das Auge des Künstlergenies allein ist hellseherisch“,<sup>57</sup> so Schiele. Die okkulten Lehren lieferten für diese Darstellung der „spirituellen Physiognomie“ anschauliche Beschreibungen, die die Künstler zu einer „modernen“ Darstellung der Seelenwelt inspirierten, – denn, wie der Kunstkritiker Ludwig Hevesi in treffender Weise anmerkte, „Heiligenscheine eines elektrischen Jahrhundertendes sehen [...] anders aus“<sup>58</sup>.

Mag. Dr. Astrid Kury  
Zelinkagasse 4a  
A-8045 Graz

<sup>54</sup> Egon Schiele in einem Brief an Oskar Reichel (September 1911), zitiert nach: Nebahay, Egon Schiele (Anm. 1), S. 184.

<sup>55</sup> Brief Egon Schieles an seinen Onkel Leopold Czihaczek, 1.9.1911, zitiert nach: Nebahay, Egon Schiele (Anm. 1), S. 182.

<sup>56</sup> Oskar Kokoschka, „Erste Reise in die Schweiz“, in: Ders., Erzählungen, Hamburg 1974, S. 84.

<sup>57</sup> Max Messer, Die moderne Seele, Leipzig 1903, S. 28.

<sup>58</sup> Ludwig Hevesi, „Fernand Khnopff. Ausstellung der Sezession“ [24.4.1898], in: Ders., Acht Jahre Sezession (Anm. 33), S. 31.

# ZOBODAT - [www.zobodat.at](http://www.zobodat.at)

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum](#)

Jahr/Year: 1999

Band/Volume: [79](#)

Autor(en)/Author(s): Kurry Astrid

Artikel/Article: [Aurendarstellungen im Wiener Expressionismus. 99-113](#)