

Das Menschenbild in der österreichischen Moderne

Jacques Le Rider

Wenn ich eine Formel suche, um die österreichische Moderne zu charakterisieren, fällt mir an ihr die Nähe zum Historismus ganz besonders auf. In Wien ist ja der Historismus bis zum Ende der Monarchie prägend geblieben. Die letzten Bauten an der Ringstraße (neue Hofburg oder Kriegsmministerium) sind die unmittelbaren Zeitgenossen von Adolf Loos. Die prominentesten Schriftsteller der Wiener Moderne, Hofmannsthal und Schnitzler, haben den Historismus nie wirklich hinter sich gelassen. *Der Gang zum Weiher* von Schnitzler (Buchausgabe, 1926; Uraufführung am Burgtheater, 1931) ist ein Geschichtsdrama in der besten Tradition des *Fin de siècle*. Und Hofmannsthals Moderne war grundsätzlich nichts anderes als ein Versuch, aus dem Historismus hinauszukommen, und schließlich war sie ein Rückfall in den Historismus. In den Konzert- und Opernhäusern dominierte bis zuletzt der gute, alte historistisch gewordene Postwagnerismus und postbrahmssche Stil. Nach den Ärgernissen *Salomé* und *Elektra* kam Richard Strauss erst recht mit dem *Rosenkavalier*; einer raffinierten historistischen Collage, zum großen Publikumserfolg.

Der Historismus ist keine Besonderheit der österreichischen Kulturgeschichte. Einen Historismus gibt es natürlich auch in England, Frankreich oder in Deutschland. Doch hat sich der Historismus nirgends so hartnäckig und so lange erhalten wie in Österreich. Vielleicht einfach deshalb, weil Österreich zur Gänze, die ganze Gesellschaft und die ganze Kultur, schon um 1900 in ihrer Lebensform historisch geworden war.

Die Moderne ist Objekt der Kritik der Modernen. Subjekt dieser Kritik sind die Intellektuellen und Künstler. „Warte und Standort für ihre Kritik an der Moderne in der Epoche der Moderne aber kann nur die Moderne selbst sein. Selbst vorgeblich antimoderne Positionen, Gegenpositionen zur Moderne, die wir im Prozeß der ästhetischen und philosophischen Moderne häufig finden, bewegen sich, wenn sie gegen die Moderne Front machen, schon auf dem Boden der Moderne.“¹ Das ist seit Baudelaire der *circulus vitiosus*, in dem die Modernen gefangen bleiben. In der *querelle des Anciens et des Modernes* können sie nur auf der Seite der *Modernes* stehen. Und doch wird die modernisierte Welt als unerträglich empfunden. Also heißt *Modernität*, die keineswegs ein fortschrittsgläubiger *Modernismus* ist (ein Modernist war der junge Hermann Bahr, und vor lauter Modernismus verpaßte er zur Gänze die Modernität), - ein kritisches Aufbäumen gegen die Modernisierung der Kultur. Die Moderne könnte man als die ästhetische und theoretische Darstellung des *Unbehagens in der Kultur* definieren. Auch als Kultur-Analytiker war Sigmund Freud ein typischer „Wiener Moderner“².

Dies hat die österreichische Moderne besonders deutlich gemacht. Eine Moderne, die sich mit dem Historismus berührte, ohne an ihm zu kleben, ohne aber an die Möglichkeit und die Tauglichkeit eines Bruchs mit der kulturellen und ästhetischen Überlieferung zu glauben. Der Ausdruck „Wiener Moderne“ hat sich aber inzwischen solchermaßen durchgesetzt, daß selbst die Kunsthistoriker ihn

¹ Silvio Vietta, „Die Modernekritik der Moderne“, in: *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1998, S. 531

² Jacques Le Rider, Michel Plon, Gérard Raulet, Henri Rey-Flaud, *Autour du „Malaise dans la culture“ de Freud*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998

akzeptieren oder wenigstens berücksichtigen. Eine Möglichkeit, die Geschichte der Malerei in der Moderne vom Material her zu verstehen, besteht darin, den Prozeß der Emanzipation der Farbe von dem Primat der Zeichnung und des Aufbaus zu verfolgen³. In der klassischen Tradition ist die Überlegenheit der Zeichnung über die Farbe eine Selbstverständlichkeit. Die Farbe gilt als eine materielle Grundlage der Malerei, die zum Handwerk des Künstlers gehört, als Mittel zur Mimesis, zur Nachahmung der Natur. - In der Moderne wird die Farbe zum „Wesen der Malerei“ aufgewertet (der Ausdruck „l'essence de la peinture“ stammt von Baudelaire in den Kommentaren zu Delacroix); nicht mehr die Mimesis steht im Vordergrund, sondern die expressive Wirkung des Kolorits. Die Farben und deren Äquivalent im semiotischen System der Malerei, also das Kolorit, werden als Ausdruckswerte eingesetzt, die an und für sich allein Gefühle, Emotionen zu erregen vermögen. In der klassischen Tradition steht das Kolorit im Dienste der Darstellung, Schilderung und Wiedergabe von Außenwelt, von sichtbarer Wirklichkeit. In der Moderne führen die Farben ins Innere zurück, ins Unsichtbare hinüber, sie sind nicht mehr Mittel der Mimesis, sondern Symbol oder Zeichen. Die Interpretation der *Farbenlehre* Goethes durch Rudolf Steiner entwickelt die Abschnitte über die „Sinnlich-sittliche Wirkung der Farben“ zu einer regelrechten Mystik der Farben, zu einer Farben-theologie nach dem Tode Gottes. Der Meister der Farben traut sich zu, den „Neuen Menschen“ zu erziehen. Bei Mondrian ist dieser im Rückblick recht erstaunliche Messianismus der abstrakten Kunst ganz besonders spürbar.

Insofern die Emanzipation der Farbe das klassische Bildverständnis sprengt, war die Besinnung auf das Farbmateriale für die Malerei ein Mittel, den Historismus - hier verstanden als narrative Historienmalerei - zu überwinden. Dadurch wurde ein gutes Stück an „Lesbarkeit der Kunst“ aufgeopfert, und die Crux der modernen Kunst bleibt ja seit der Jahrhundertwende die Kluft zwischen der Avantgarde und dem Rezeptionshorizont des Publikums. Das Auge des Betrachters muß vor jedem abstrakten, bzw. in die Richtung der Abstraktion gehenden Bild die „innocence of the eye“ (Ruskin) wiedergewinnen, die sich der Künstler errungen hat.

Cézanne löste meisterhaft das Problem des Raums, der - nach Worringer - „der größte Feind alles abstrahierenden Bemühens ist“⁴. Cézannes Projekt, den Raum wieder lebendig zu machen, konnte nur in einer Ablehnung der Dreidimensionalität enden. Der Darstellungsgegenstand, der sich bislang individualisierte in der Schärfe der Kontur und in der Präzision seiner räumlichen Ausdehnung, öffnet sich den Vibrationen der Atmosphäre, vor allem in den Aquarellen der letzten Jahre. Die klassische und realistische räumliche Architektur macht einem tiefen Luftholen Platz, einer allmählichen Auflösung formaler Konturen. Die letzten Portraits Cézannes integrieren das Lebewesen in die Umgebung. Feste Gegenstände verschmelzen mit Nicht-Festem durch den Verzicht auf sichtbare Konturen. Es ist die Realisierung dessen, was Rilke den „Weltinnenraum“ nannte: „Raum greift aus uns und übersetzt die Dinge“.

Parallel zu dieser Emanzipation des Kolorits von der Ästhetik der Mimesis entwickelt sich die Linie ebenfalls ins Abstrakte: Bei Paul Klee geht die Zeichenkunst weit über ein engeres Verständnis der Abstraktion als bloßer Reduktion auf eine „Chiffre“, ein „Extrakt“ der dargestellten Gestalt. Bei Klee behauptet sich eine wirklich abstrakte Linie, die einer eigenen Logik und Notwendigkeit gehorcht, die nicht mehr die der Mimesis sind. Im Kubismus (Braque, Picasso) der Pariser Schule wird der Raum in wachsendem Maße skulptural verstanden, doch nicht realistisch, sondern analy-

³ Folgende Überlegungen knüpfen an mein Buch *Les couleurs et les mots* (Die Farben und die Wörter), Paris, Presses Universitaires de France, 1997, an (Eine deutsche Übersetzung ist in Vorbereitung bei Böhlau Wien).

⁴ Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, 1. Aufl. Bern 1907, 4. Aufl. München, 1948, S. 50

tisch dekonstruktiv, wobei die Farbe nicht immer die primäre treibende Kraft der Emanzipation von der Mimesis ist, während die geometrische Übertragung von Raum und Bewegung auf die Zweidimensionalität der Fläche eine neue plastische Dynamik der Malerei jenseits der herkömmlichen Perspektive durchsetzt.

Wenn man die Moderne in der Kunst als den Triumph der Farbe über die Zeichnung und die Befreiung der Linie⁵ und der Konturen von der Mimesis definiert und die Entwicklung zur Abstraktion bei Cézanne und Gauguin, bei Robert Delaunay, bei Kandinsky, ebenfalls bei den Kubisten und Picasso verfolgt, so hat man Schwierigkeiten, das Moderne an der Wiener modernen Malerei zu definieren. Betrachtet man die beiden großen Modernen des sog. österreichischen frühen Expressionismus, und zwar Oskar Kokoschka und Egon Schiele⁶, so kann man sagen, daß beide geniale Zeichner waren und nur sekundär große Koloristen. Dies ist bei Schiele, wegen des Abbruchs seiner Biographie im Jahre 1918 noch deutlicher als bei Kokoschka. Bei Kokoschka bildet zweifellos die Periode in Dresden einen Durchbruch zur reinen Farbigkeit. Der späte Schiele scheint im Gegenteil immer mehr Zeichner zu werden, immer mehr expressiver Naturalist. Bei Kokoschka stoßen wir auf eine bewußte Ablehnung der Abstraktion, die sozusagen ein Stillhalten auf halbem Wege zur Abstraktion, eine Kehrtwendung zum Figurativen, zum Gegenständlichen bedeutet. Bei Schiele scheint es ebenfalls unmöglich, von einem Weg in die Abstraktion und zur Emanzipation der Farben zu sprechen. Im schönen Katalog der berühmten ehemaligen Wiener Galerie Metropol mit dem Titel *Secessionismus und Abstraktion*⁷ wurden die geometrische Ornamentik bei Josef Hoffmann und die pointillistische oder à plat-Bebehandlung der Farben bei Klimt, bei Schiele, bei Gerstl als Vorausnahme der Abstraktion gedeutet. Eines wurde trotz allem klar dabei: Der Schritt in die Abstraktion wurde von keinem dieser Künstler vollzogen.

Nun aber haben die großen Wegbereiter der Emanzipation der Farbe und der Linie von Zeichnung und Kontur nicht zufällig im Gebiet Landschaftsmalerei und Stilleben ihre spektakulärsten Durchbrüche erzielt. Auf diesen Gebieten kann die moderne Kunst ungehemmt nach der Darstellung auch des Nicht-Darstellbaren streben, durch die Negation, durch die Zurücknahme des herkömmlichen Mimesis-Programms, durch die Infragestellung des Darstellungsvermögens von Kunst überhaupt, durch die Behauptung eines - nach Adornos ästhetischer Theorie verstandenen - neuen Mimesis-Auftrags. Dieser hieße die Nachahmung der Schöpfungskraft der „natura naturans“, der Ungegenständlichkeit der Natur.

Im Gegenteil waren die Darstellung des Körpers in der Plastik, in der Zeichnung, in der Malerei und die Wiedergabe des Gesichts und der Physiognomie im Portrait seit der Antike unzertrennlich verbunden mit der Behauptung der Identität des Individuums, seit der Renaissance mit der Entfaltung des Humanismus.

Die Moderne, wie sie z. B. Michel Foucault interpretiert, setzt mit ihrer Dekonstruktion des Humanismus am menschlichen Körper an. Die historische Anthropologie des Gefängnisses und der Psychiatrie führt uns vor, wie die körperliche Disziplinierung den Ursprung jeder moralischen und politischen Disziplinierung bildet. Der Körper wird zum „Ort des Leidens an der Gesellschaft“⁸. Der

⁵ Jacques Le Rider „Ligne et couleur : histoire d'un différend“, in: Revue germanique internationale, n° 10, 1998, p. 173-184

⁶ Die Bedeutung Kokoschkas für Schiele ist bekannt. Der Einfluß der Träumenden Knaben auf Schiele war entscheidend. Mehrere bei Alice Strobl u. Alfred Weidinger, Oskar Kokoschka. Das Frühwerk. Zeichnungen und Aquarelle 1897-1917, Wien, Graphische Sammlung Albertina, 1994, kommentierte Blätter und Bilder des jungen Kokoschka haben den Stil Schieles geprägt.

⁷ Secessionismus und Abstraktion, Galerie Metropol, Wien-New York, 1989

⁸ Elisabeth List, „Der subversive Leib“, in: Karin Wilhelm (Hg.), Kunst als Revolte?, Gießen, anabas Verlag, 1996, S. 15

Körper des Häftlings oder des Geisteskranken entlarvt den Körper als „Ort des Leidens an der Moderne“ schlechthin. Nach Norbert Elias bedeutet „Zivilisation die Transformation des Körpers ins Geistige“, wobei dieser Zivilisationsprozeß „auf der anderen Seite Abstraktion vom Körper ist“⁹.

Diese Vergeistigung des Körpers als Abstraktion vom Körper ruft in der Kunst „regressive“ Positionen und Widerstände hervor. Ein beschädigtes Körperbewußtsein wehrt sich gegen die rationale Naturbeherrschung. Die Geschichte der modernen Kunst ließe sich als Geschichte des Verschwindens, bzw. der Destruktion vom identitätszentrierten Körperbild umschreiben. „Die Körperflucht beginnt mit dem Verzicht auf die mimetisch abbildende Darstellung“, der in vielen Varianten zu verfolgen ist, „im Kubismus, im Expressionismus, in der geometrischen Abstraktion, in der sog. unformalen Kunst des Tachismus, in der Dekomposition des Körpers zu Fragmenten und maschinellen Metaphern“¹⁰ bei den Surrealisten und in der Darstellung der Abwesenheit des Körpers bei Marcel Duchamp. Nun aber bewirkt diese Transformation ins Geistige, diese Abstraktion vom Körperlichen in der modernen Malerei, als nicht mehr rückgängig zu machende Trennung von Körper und Geist, eine bis zum Endpunkt geführte Entmaterialisierung der Kunst: So könnte man die letzten Konsequenzen des Spätwerks von Kandinsky oder Mondrian, von Malewitsch umschreiben. Was daraus folgt, ist ein „Abrücken vom abendländischen Anthropozentrismus“¹¹.

All dies - die Emanzipation der Farbe und der Linie, der Weg zur Abstraktion, bzw. zur „analytischen Dekonstruktion“, das Verschwinden des Körpers und des Anlitzes - bedeutet nichts anderes als die „offizielle“ Kunstgeschichte der Moderne, die vor allem von der Geschichte der „Pariser Schule“ von den Impressionisten bis zu Picasso und von prominenten Figuren wie Kandinsky, Klee, Mondrian, ihre Stichwörter und Denkkategorien ableitet. Gerade die Wiener und die österreichische Moderne fordert uns dazu auf, dieses einheitliche Schema der offiziellen Kunstgeschichte zu relativieren und andere Modalitäten der Moderne wahrzunehmen.

Man findet in den Memoiren Kokoschkas erstaunliche Angriffe auf die Abstraktion: „Man läßt sich von den tiefgründenden Schriften eines Kandinsky oder Klee dazu verführen, aus Verdruß über den Zeitgeist die Gestaltung des menschlichen Bildes fortan den technischen Erfindungen, wie Photographie, Film, Television und Schallplatte, allein zu überlassen.“¹² Eine solche dogmatische Härte findet man nirgendwo bei Schiele. Und doch ist Schiele und Kokoschka eines gemeinsam: die virtuose Meisterschaft in der Kunst des Portraits und in der Darstellung der menschlichen Gestalt, des Körpers und der Physiognomie. Ihnen beiden verdankt man die Verlebendigung der großen europäischen Tradition des Portraits, die das Individuelle verbindet mit der humanistischen Überzeugung, daß das menschliche Angesicht die Transzendenz der Alterität im Dasein gegenwärtig macht. Eine Alterität, die der Maler in sich selbst entdeckt, wie es in den vielen Selbstbildnissen geschieht, in denen das Selbst als das Fremde enthüllt wird. Wenn ich dies sage, muß ich wieder an Georg Simmels Rembrandt-Buch denken, das auch ein Essay über die Tragödie der modernen Kultur ist, über den Konflikt zwischen der individuellen Gefühlskultur und der allgemeinen Norm.

Eine weitere erstaunliche Stelle ist mir in Kokoschkas Memoiren aufgefallen: „Tizian war nach seinem Tode lange vergessen worden,“ schreibt Kokoschka, „und erst Poussin, der immerhin Augen hatte, zu sehen, lernte von Tizian [...] die Luminosität, das Leuchten der Farbe. [...] Cézanne, indirekt in eigener Weise ein Schüler Poussins, ist darin weitergegangen, als er die Analyse des Bildauf-

⁹ Dietmar Kamper und Christoph Wulf (Hgg.), *Die Wiederkehr des Körpers*, Frankfurt/Main, 1982, S. 27

¹⁰ Peter Gorsen, „Vom Zwangs- zum Wunschkörper“, in: Karin Wilhelm (Hg.), *Kunst als Revolte?*, op. cit., S. 92 f.

¹¹ *Ibid.*, S. 97

¹² Oskar Kokoschka, *Mein Leben*, München, Verlag F. Bruckmann, 1971, S. 309

baus methodisch in Farbe umsetzte. Doch bei ihm [...] geriet seine zeitbedingte Methode auf Kosten der Dynamik der Farbe ins Abstrakte.“¹³ Nicht nur die Schlußpointe, das Bedauern über die Entwicklung zum Abstrakten, ist in diesen Bemerkungen Kokoschkas provokativ. Sondern die ganze Kunstgeschichte wird sozusagen uminterpretiert: Die Partei des Kolorits sei die von Poussin gewesen - und nicht die von Rubens. Cézanne sei ein Jünger Poussins, ein Übersetzer von Bildaufbau und Zeichnung in Farbe; somit habe Cézanne die Dynamik der Farben gestört und ins Abstrakte verdreht! Ich halte diese Stelle von Kokoschka für kunsthistorisch falsch und doch für ein wichtiges Symptom. Und zwar für ein Symptom des Festhaltens an den Ansichten der alten klassischen Schule von Raffael und - im Zeitalter des Historismus - von Ingres, nach deren Auffassung die Zeichnung das Rationale, das Wesentliche, das Edle an der Kunst sei, während die Farbe nur Hinzugegebenes sei, unverzichtbar, zweifellos, jedoch der Zeichnung untergeordnet.

Wie William Johnston in seiner *Österreichischen Kultur- und Geistesgeschichte* bemerkte, „pflegte Schiele Dutzende von Skizzen von einem Modell zu machen; später erst kam die Farbe hinzu“¹⁴. Und er erinnert nachdrücklich an die Wiener Toulouse-Lautrec-Ausstellung von 1909, die bei Schiele einen bleibenden und prägenden Eindruck hinterließ. Auch Van Gogh hat er 1909 „entdeckt“ - oder wenigstens zum ersten Mal in einer Ausstellung gesehen. Doch ist die Kongenialität von Toulouse-Lautrec und Schiele für mich ebensowenig bestreitbar.

Wie Kokoschka, bzw. noch mehr als Kokoschka, war Egon Schiele ein Klimt-Verehrer und ein Klimt-Schüler. Alice Strobl definierte das enfant terrible Kokoschka aus der Zeit von *Mörder, Hoffnung der Frauen* als „Klimttöter“¹⁵. Der Übergang von der Stilkunst von Gustav Klimt zu Egon Schieles Expressionismus scheint mir erheblich weniger gespannt, ja fast bruchlos. Viele Blätter und Gemälde des jungen Schiele wirken als Übungen in der Klimt-Manier. Einige Züge der Werke aus der stärksten Periode Schieles sind im Grunde nur die Verstärkung und Akzentuierung des Duktus von Klimt: zum Beispiel die bewußte Deformierung der Handgelenke und der Arme, die bestimmte Figuren ins Pathetische zieht, ja zu Passionsfiguren verklärt. Das hatte Klimt in den berühmten Portraits von Adele Bloch-Bauer schon vorgeführt¹⁶. Diesem beliebten Modell von Klimt fehlte infolge eines Unfalls an der rechten Hand ein Finger. Die eigenartigen kantigen und verkrampften Hände dieser Frauenfigur verleihen ihr zugleich eine dämonische, ja hexenhafte Gestalt als femme fatale und eine Mitleid-erregende Gebrechlichkeit als femme fragile.

Die überlangen, hageren, knöchernen Gestalten von Schiele kann man also in der unmittelbaren Nachfolge und Weiterentwicklung des klimtschen Stiles sehen. Von den allerersten Arbeiten bis zuletzt bleiben einige Grundtendenzen bei Schiele deutlich: strenger Bildbau, eine Strenge, die sich in den Landschaften und Stadtlandschaften in einem tektonischen Bildbau von Horizontalen und Vertikalen äußert, Primat der Zeichnung und Unterordnung der Farbe, z. B. in den zahlreichen Blättern in Aquarell oder in Aquarell und Gouache. Das Werkverzeichnis von Jane Kallir¹⁷ belegt, wie Schiele in Serien arbeitete, wie er jedes Motiv in zahlreichen Vorstufen variierte, die alle einen hohen Rang als Kunstwerke einnehmen. - Präzise, manchmal sogar naturalistische Erfassung der plastischen Form und der Modellierung der Oberfläche durch das Licht, wobei sich der Einfluß der

¹³ Ibid., S. 133

¹⁴ William M. Johnston, *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938*, Graz, Böhlau, 1974 [The Austrian Mind, University of California Press, 1972], S. 155

¹⁵ Alice Strobl, „Kokoschka der Klimttöter“, in: Oskar Kokoschka und der frühe Expressionismus, hg. von Gerbert Frodl und G. Tobias Natter, Symposium 19.-21. Februar 1997, Österreichische Galerie Belvedere, Wien, 1997, S. 13-23

¹⁶ Vgl. Jean Clair, *Le nu et le norme. Klimt et Picasso en 1907*, Paris, Gallimard, 1988

¹⁷ Jane Kallir, *Egon Schiele. The Complete Works*, New York, Harry N. Abrams, 1990



Oskar Kokoschka, Plakat für einen Vortrag im „Akademischen Verband für Literatur und Musik“, 1910, Wien, Leopold Museum Privatstiftung

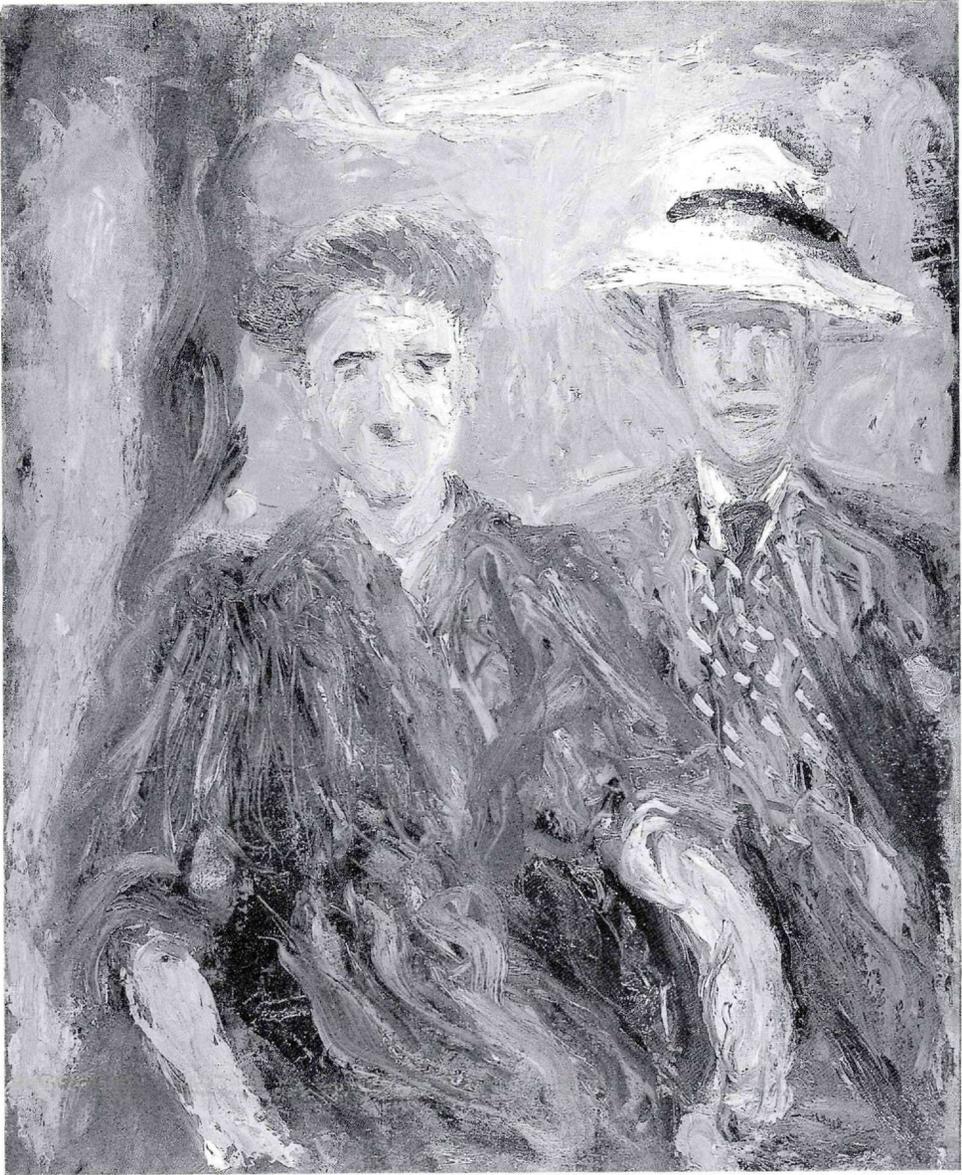
Künsten ansatzweise wiedererkennen. Und doch bedeutet dieser Befund noch keine Antwort auf die Frage nach dem Schicksal der Farbe in den Werken der Wiener Modernen. Die soeben besprochene geometrische Abstraktion steht meiner Meinung nach ganz auf der Seite der Zeichnung, des *disegno*, und hat mit der Emanzipation der Farbigkeit wenig zu tun. Dies geht aus dem Aufsatz von Arthur Roessler über „Das abstrakte Ornament mit gleichzeitiger Verwertung der Farbkontraste“ von 1903 hervor, der es hier umso mehr verdient, zitiert zu werden, als der Name Roesslers mit dem Schiele aufs engste verknüpft bleibt: „Der Ausgangspunkt der modernen Bewegung in der Kunst ist nicht, wie sonst bei Stilbildungen, die Baukunst, sondern es ist die reine Form, die Linie, das Ornament. [...] Das Formale, der Liniendrang, der im Zweck oder Spiel sich ausleben will, ist die treibende Kraft in den Künstlern. [...] Jedenfalls sind es solche Zeichnungen, die das abstrakte Ornament bilden; abstrakt in der Bedeutung von ungegenständlich.“¹⁸

Auf dem Plakat von Kokoschka zur Aufführung von *Mörder, Hoffnung der Frauen* auf der Kunstschau 1908 tendierte das Motiv der *Pieta* dazu, den avantgardistischen Künstler als einen durch die konformistische Kunstkritik Gekreuzigten hinzustellen (James Ensor hatte schon oft die Künstlerfigur mit einer Christus-Gestalt identifiziert). Etwas später, stellt sich der Künstler auf dem Plakat für

Skulpturen Rodins zweifellos sehr stark auswirkt. - Einfluß der Plakatkunst von Toulouse-Lautrec, mit ihrer kondensierenden und abkürzenden Formensprache, mit ihren Anleihen bei der Illustrierten-Karikatur in der großen Tradition Daumiers, die das Anekdotisch-Satirische durch expressive Übersteigerungen zu einer Chiffre der existentiellen Tragik potenziert. - Zerreißung der organischen Einheit der Körper-Anatomie als Ausdruck der inneren Zerrissenheit zwischen Fleisch und Ideal, zwischen dem Individuum als entblößter Körper und dem Ich als Subjekt, zwischen Lust und Angst, zwischen männlicher Aggression und Destruktion und weiblicher Opferrolle. - Suche nach der knappen Linienführung, die, verbunden mit der Verhärtung der Konturen, mit dem abrupten Zerreißen der Linienkontinuität oder mit einem chaotischen Strichgefüge, eine räumliche Energie freisetzt.

In dem „Liniengetümmel“ bestimmter Zeichnungen, wo Schiele die Konturen der Figur dynamisiert, in der Geometrisierung anderer Akt-Zeichnungen, in der beharrlichen Weiterentwicklung der klimtschen Ornamentik, meistens nur als Detailmerkmal eines Bildes, kann man eine Variante der Abstraktion in den bildenden

¹⁸ Hier zitiert nach dem Aufsatz von Peter Weibel, *Das verfälschte Fin de siècle. Skizzen und Thesen zu einer Rekonstruktion*, in: *Hochsommer der Kunst. 1890-1925*, Ausstellungskatalog Graz 1997, S. 22 f.



Richard Gerstl, Paar im Grünen, 1907, Wien, Leopold Museum Privatstiftung

den *Sturm* als Sträfling dar, mit glattrasiertem Schädel, mit dem Finger auf seine Wunde zeigend¹⁹. Diese Provokation, die die Gestik der Aktionisten vorwegnimmt²⁰, ist mehr eine Rebellion als eine Revolution, und eben dies ist wieder ein Kennzeichen der „zweiten Wiener Moderne“ des Expressionismus: Das Neue kommt als „Explosion im Garten“, wie Schorske schreibt, jedoch nicht als wirklicher Bruch, vielmehr als dialektische Fortsetzung. Im Falle Kokoschkas bewirkte der Skandal von 1908 immerhin eine mehrjährige Trennung von Wien, eine Übersiedlung nach Berlin und nach Dresden. Im Plakatentwurf von 1910 für den *Sturm* wird der „Vorwurf an die Wiener“ thematisiert. Der Vorrang der Zeichnung scheint mir bei Kokoschka unbestreitbar. Seine besten Arbeiten kommen ebensogut in der schwarz-weißen graphischen Version als auch in den farbigen Ölgemälden zur Geltung. Man denke nur an die wundervolle Reihe von Zeichnungen, die Kokoschka in der Zeitschrift *Der Sturm* abbilden ließ. Kokoschkas Stellung zwischen dem Lager des Kolorits und dem Lager der Zeichnung ist eine mittlere und vermittelnde. Man müßte von einem „konturalen Kolorismus“ reden. Dies bekräftigen die ersten großen Portraits, z. B. das Bildnis Hans Tietze und Erica Tietze-Conrad aus dem Jahre 1909. „Die schillernden Farbtöne zwischen gebrochenem Gelbgrün, Blau und Rot im Hintergrund setzen sich als irrales Schauspiel in allen Bildteilen fort.“²¹ Die Frage, die Kokoschkas „Sonderweg“ an die Kunstgeschichte des Expressionismus stellt, ist seine späte Entdeckung der leuchtenden Primärfarben, die *Der Blaue Reiter* und *Die Brücke* schon längst vorgeführt hatten, als Kokoschka in Dresden die Landschaft und die reinen Primärfarben für sich entdeckte. Allerdings stand Kokoschka der *Brücke* näher als dem *Blauen Reiter*, wenn man davon ausgehen darf, daß „die Maler der *Brücke* [...] trotz aller Deformierung der Motive am Gegenständlichen festhielten. Dem zunehmend abstrakten und metaphysischen Kunstwollen des *Blauen Reiters*, das tendenziell auf die Autonomie der Mittel zielte, standen sie fern.“²²

Soll uns der Fall Richard Gerstl zwingen, diese Thesen zu Kokoschka und zu Schiele zurückzunehmen? Gerade die hier in Innsbruck ausgestellten Werke von Richard Gerstl zeigen, wie sehr seine malerische Genialität im Kunstmaterial Farbe ihren Ansatzpunkt fand, selbst wenn die abstrakte Farbbehandlung des Hintergrunds einen Kontrast bildet zur realistischen Behandlung der Portraits. Allerdings steht ein Bild wie *Paar im Grünen* vom Jahre 1907 ganz bestimmt in der Sphäre der letzten Portraits von Cézanne. Kein Zufall ist es, wenn die Gesichter so wenig „realistisch“ sind, daß man heute Mühe hat, zu entscheiden, ob der Mann auf dem Bilde Schönberg oder Gerstl selbst ist. Andererseits sind bestimmte Bilder von Gerstl (oder solche, die man ihm zuschreibt) schlichte Rückfälle in den Realismus, wie dieses *Herrenbildnis* von 1907²³. Also bleibt Gerstl eine Art Rätsel der Kunstgeschichte der Wiener Moderne. Einerseits ist er in mancher Hinsicht der avancierteste Vertreter der Moderne, andererseits bleibt seine leider so kurze und so jäh abgebrochene Entwicklung unentschieden.

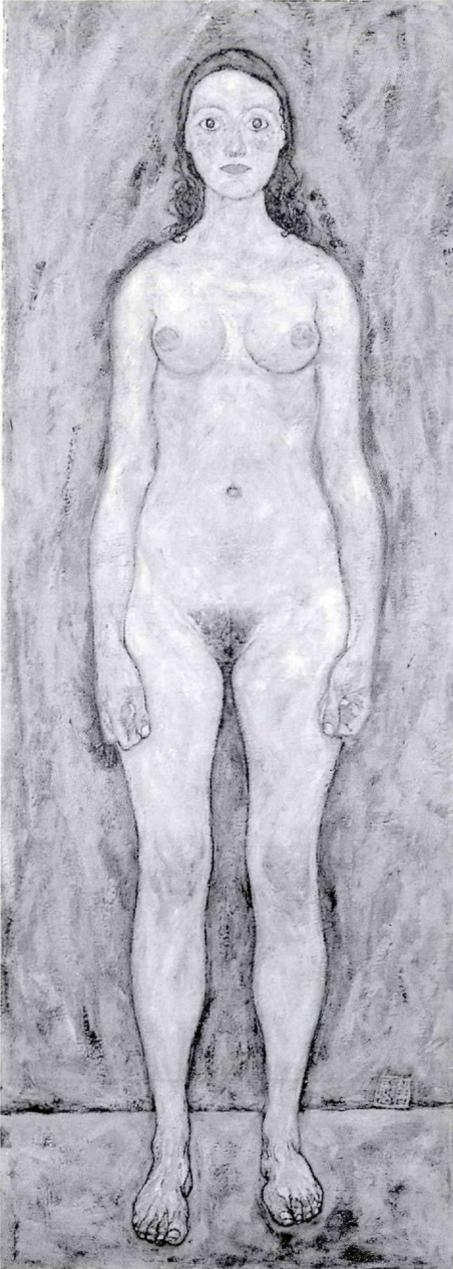
¹⁹ Klaus Albrecht Schröder, „Zur Typologie des Selbstportraits in Wien zwischen 1900 und 1918“, in: Sehnsucht nach Glück. Klimt, Kokoschka, Schiele, Ausstellungskatalog Schirn Kunsthalle Frankfurt/Main, 23. September - 3. Dezember 1995, Ostfildern-Ruit, Verlag Gerd Hatje, 1995, S. 235-251, macht auf die Tradition des auf den eigenen wunden Punkt zeigenden Selbstportraits von Dürer zu Kokoschka aufmerksam.

²⁰ Kokoschka und Wien, Katalog der Ausstellung 18. Dezember 1996 - 2. März 1997, Österreichische Galerie Belvedere, Wien, S. 38

²¹ Kokoschka und Wien, op. cit., S. 36

²² Roland März, „Aggression Farbe. Energiefeld der 'Brücke'-Malerei 1905 bis 1914“, in: Von der *Brücke* zum *Blauen Reiter*. Farbe, Form und Ausdruck in der deutschen Kunst von 1905 bis 1914, Katalog Museum am Ostwall, Dortmund, 1996, Heidelberg, edition Braus, (p. 56-62) p. 61

²³ Abbildung in: Andrea Winklbauer, „Das Auge des Sammlers, von Monet bis Picasso“, in: Parnass, 18. Jg., 1998/Heft 2, Mai/August, S. 59



Egon Schiele, Mädchen,
1917, Wien, Leopold Museum Privatstiftung



Gustav Klimt, Bildnis Adele Bloch Bauer II,
1912, Wien, Österreichische Galerie

Egon Schiele halte ich für ein gutes Beispiel jener Wiener Modernen, die natürlich der expressionistischen Wiener Moderne angehören, die aber nolens volens in der Kontinuität der Jahrhundertwende stehen. Ist schließlich Schiele moderner als der späte Klimt? Gehören nicht die weiningersche Faszination durch die Sexualität und seine Angst vor ihr, die metaphysische Misogynie, an der auch Schiele Anteil hat, sowohl zur expressionistischen als auch zur Wiener Moderne um die Jahrhundertwende?

Einerseits ist der Geschlechterkampf ein typisches nietzscheanisches Thema des Fin de siècle. Aber die Zeitschrift *Der Sturm* wird - sicher unter dem Einfluß von Karl Kraus - mehrere Male Auszüge aus Weininger publizieren. Auf diesem Gebiet ist die über die Brüche, die von den Literatur- und Kunstgeschichten gepflegt werden, hinweggehende Kontinuität offensichtlich: Man kann den Expressionismus als Symbolismus der Dissonanz bezeichnen im Gegensatz zum Symbolismus, der die Harmonie vorzieht. Auch Schiele hat Weiningers *Geschlecht und Charakter* oder wenigstens die Grundideen dieses Résumés des Zeitgeistes²⁴ rezipiert. Die Polarität von Mann und „Weib“, der Kampf der Geschlechter sind allerdings nicht die einzige Richtung des „Weiningerismus“ Egon Schieles. Auch die geschlechtliche Ambivalenz (die „unweiblichen“ Frauenkörper und die Uneindeutigkeit der sekundären Geschlechtsmerkmale vieler männlicher Akte) zeugen von einer Faszination für die weiningersche Thematik von der allgemeinen physischen und psychischen Bisexualität²⁵.

Ebenfalls könnte man behaupten, daß die „Befreiung des Körpers“ im Tanz und in der Pantomime ein weiteres Element bildet, in dem sich eine bruchlose Kontinuität von der Jahrhundertwende bis zum Frühexpressionismus Egon Schieles nachzeichnen ließe. Sind die auffälligen Verrenkungen des Körpers bei Degas' Tänzerinnen und Aktbildern nicht schon sehr bekannt?

Auch die Reduktion der Zeichnung auf eine Chiffre, auf ein Schema, auf einen Körper ohne Füße, aber mit überdeutlich gezeichneten Genitalien, kann man als die Potenzierung des klimtschen Duktus betrachten, wie er sich in den letzten Akt-Blättern von Klimt behauptete.

Nun aber ergibt sich aus dieser Sicht der „Bruch“ aus einem Klimawechsel, aus einer Zuspitzung der Themen, aus einer Revolte gegen die falschen Harmonien, aus einer Aufladung mit „existentialistischen“ Konnotationen der leidenden Subjektivität - nicht aus dem Material der Kunst. Selbst wenn die Aussagen grundverschieden sind, bleiben von Klimt bis Schiele die künstlerischen Mittel dieselben. Keine mit dem Kubismus der *Demoiselles d'Avignon* von Picasso vergleichbare Revolution der Malerei findet statt, keine mit den ersten abstrakten Bildern von Kandinsky vergleichbare Umwälzung.

Eine Revolte ohne Revolution, so könnte man vielleicht diese Paradoxien auf die Formel bringen. Ein genialer Klimt-Schüler, kein Klimttöter war Egon Schiele. Sind nicht Klimts *Adele Bloch-Bauer II* von 1912 (Oberes Belvedere) und Schieles *Mädchen* von 1917 im Bildaufbau und in der Körperhaltung der Modelle auffallend verwandt?

Revolte ist nicht Revolution. Karin Wilhelm schrieb vor kurzem in einem Sammelband mit dem Titel *Kunst als Revolte?*: „Francis Bacons zerfließende Formen und Verwischungen zeugen von mehr als der Faszination für den schwindenden Körper im fotografisch konstruierten Bild. [...] Unversehens und, wenn man seinen Selbstinterpretationen glauben darf, unbewußt, wird der Malakt zum Angriff auf den Körper, und das Selbst einer Figur zum ‚Attentat auf das Wirkliche‘. [...] Das ver-

²⁴ Jacques Le Rider, *Der Fall Otto Weininger. Wurzeln des Antifeminismus und des Antisemitismus*, Wien, Löcker Verlag, 1985

²⁵ Katharina Sykora, „Performative Selbstinszenierung und Geschlechterirritation bei Egon Schiele“, in: Pia Müller-Tamm (Hg.), *Egon Schiele. Inszenierung und Identität*, S. 45-65

bindet Bacon mit der Aktionskunst der sechziger Jahre, mit dem Wiener Aktionskünstler [...], der die Angriffe auf den Körper als Selbstübermalung demonstrierte.“²⁶ Das verbindet Bacon auch mit Schiele, dessen „destruktive Selbstakte“²⁷ eine andere Variante der Moderne vorführen, die nicht vom Gegenständlichen ins Abstrakte geht, sondern vom Figurativen in die Defiguration. In dieser Destruktivität, auch in diesem „oft bemerkten Hang zur Häßlichkeit in der Darstellungen von Genitalien“²⁸ verschränken sich Leben und Tod, Eros und Thanatos, Lustprinzip und Todestrieb. Diese Revolte ist nicht nur eine des Werks, sondern eine der persönlichen Präsenz des Künstlers unter Einsatz des eigenen Körpers, der eigenen Psyche. Das Werk und das Dasein des Künstlers zu trennen scheint unmöglich.

Diese Form von avantgardistischer Revolte hat Egon Schiele in seinen Zeichnungen und Gemälden schon vorexperimentiert, die so oft als Angriffe gegen den weiblichen und gegen den eigenen Körper wirken. Doch hatte die „Wiener Moderne um die Jahrhundertwende“

diese kreative Selbstpeinigung, diesen produktiven Sado-Masochismus schon gründlich durchgemacht. Ich denke hier an das Romanfragment *Andreas* von Hofmannsthal, an Otto Weiningers Selbstmord im Jahre 1903 als logische Konsequenz einer selbstzerstörerischen Identitätskrise, an Gustav Mahlers musikalische Darstellungen vom eigenen Märtyrium und Untergang.

Ich meine, daß die graphische Genialität eines Oskar Kokoschka und eines Egon Schiele vor dem Hintergrund einer österreichischen Tradition der Erziehung durch Kunst und der Ausbildung zum Künstler auf Grund des Zeichenunterrichts und der Zeichnung zu deuten ist. Da treffen sich der Zufall der Entfaltung von Individualitäten und das Spezifische einer kulturellen Tradition. Hier wieder - wie in den Bereichen Philosophiegeschichte, Literaturgeschichte, Sozialgeschichte - ist die besondere Physiognomie der Wiener Moderne erklärbar durch eine eigentümliche Vermengung von traditionsgebundener Verspätung und zeitgemäßer Avanciertheit. Die schleppende Modernisierung, ja der Konservatismus des Lehrbetriebs an der Wiener Kunstakademie prägte die künstlerische Persönlichkeit Egon Schieles, der das Neue in einer alten Sprache ausdrücken mußte und der das Moderne auf der Basis des historistischen Stils aufbauen mußte.



Egon Schiele, Die Hämsche, 1910,
Wien, Sammlung Anton Peschka

²⁶ Karin Wilhelm, „Destruktionen. Die Tücken des Apoll“, in: Kunst als Revolte? Von der Fähigkeit der Künste, Nein zu sagen, Giessen, Anabas Verlag Günter Kämpf, 1996, S. 115. Gemeint sind z. B. die „Selbstverstümmelungen“ von Günter Brus und die Paßbild-, bzw. Photomaton-Selbstportrait-Übermalungen von Arnulf Rainer.

²⁷ Pia Müller-Tamm, „Sehen zeigen - Sehen lassen“, op. cit., S. 11

²⁸ Walther K. Lang, „Der mönchische Tod - Todesmotive bei Egon Schiele“, in: Pia Müller-Tamm (Hg.), Egon Schiele. Inszenierung und Identität, op. cit., S. 93

War die strenge und vorbildliche Schule der Zeichnung, die noch bis einschließlich zur Jahrhundertwende die Wiener Kunstakademie und die Kunstgewerbeschule (die heutige Hochschule für Angewandte Kunst) beherrschte, nicht die bruchlose Fortsetzung des Historismus, jener Grundhaltung, die man in Frankreich als die Richtung von Ingres definierte, in Kontrast zur anderen Richtung, die mit Delacroix begonnen hatte? Das ganze 19. Jahrhundert hindurch und noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden die Studenten aufgrund ihrer Leistungen als Zeichner für das Kunststudium ausgewählt, während die „Farbenlehre“ untergeordnet, bzw. dem Bereich Ornamentik zugeordnet blieb. In der Malerklasse Christian Gripenkerls (1839-1916), der Egon Schiele als Student der Kunstakademie zugeordnet wurde, waren „die Gegenstände der allgemeinen Malerschule“ folgende: „1- Zeichnen und Malen nach der Antike. 2- Zeichnen und Malen der menschlichen Gestalt. 3- Zeichnen des Aktes. 4- Studium des Gewandes. 5- Kompositionsübungen.“²⁹ Dies bedeutet natürlich nicht, daß Schiele kein hervorragender Kolorist war. Doch blieb bei ihm, glaube ich, die Farbe dem Primat der Zeichnung, der Konturen und des Aufbaus unterworfen.

Was ist an der österreichischen Moderne modern? Diese Frage kann man schwer beantworten, solange man die Geschichte der modernen Kunst als die Erzählung von der Emanzipation des Materials (Autonomisierung der Farbe und der Linie), als die Erzählung von den Wegen zur Abstraktion auffaßt. Sonst bliebe die Wiener Moderne am Rande der Hauptrichtung. Gerade weil sie beweist und vorführt, daß es in der Geschichte der modernen Kunst einen Pluralismus, eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen gibt, wurde die „Wiener Moderne“ als Epochenbegriff von Klimt bis Schiele und Kokoschka in der Postmoderne der 1970er und 80er Jahre völlig neu bewertet. Es ist nicht so, daß Picasso und Kandinsky die Modernen sind, während die Wiener keinen oder nur einen recht bescheidenen Platz innerhalb der modernen Konstellation einnehmen. Sondern es gibt eine Wiener Moderne, die eine andere Erzählung von der europäischen Moderne fortsetzt und einleitet, eine andere Erzählung, die von Egon Schiele z. B. zu Francis Bacon³⁰ hinführt.

Über Francis Bacon schrieb Gilles Deleuze: „Gegenwart, Gegenwart, das ist das erste Wort, das einem bei einem Gemälde Bacons in den Sinne kommt. Ist diese Gegenwart möglicherweise hysterisch? Der Hysteriker ist derjenige, der seine Gegenwart aufzwingt, für den zugleich aber auch die Dinge und Wesen gegenwärtig, allzu gegenwärtig sind und der jedem Ding und jedem Wesen diesen Exzeß an Gegenwart überträgt.“³¹ Der Einfluß der Abbildungen von „wahnsinnigen“ Ausdrucksformen auf die Kunst der Moderne seit Goya und Géricault ist bekannt. Für das *Fin de siècle* und die Moderne um die Jahrhundertwende und bis zum Ersten Weltkrieg war die von den Photographien der „Besessenen“ und Hysteriker(innen) der Klinik von Charcot an der Salpêtrière ausgeübte Faszination prägend.³² Patrick Werkner hat belegt, wie vielfältig der Einfluß dieser Bilder insbesondere auf die Literatur und die Malerei des österreichischen Expressionismus war.³³ Überhaupt galt das „verknottete hysterische Subjekt“ als Paradigma der modernen Subjektivität überhaupt.³⁴

²⁹ Wolfgang Georg Fischer, Egon Schiele 1898-1918. *Pantomimen der Lust. Visionen der Sterblichkeit*, op. cit., S. 19

³⁰ Vgl. Jacques Le Rider, „Gilles Deleuze über Francis Bacon“, in: Angela Lammert (Hg.), *Raum und Körper in den Künsten der Nachkriegszeit*, Berlin-Dresden-Amsterdam, Akademie der Künste - Verlag der Kunst, 1998, S. 228-245

³¹ Gilles Deleuze, Francis Bacon - *Logik der Sensation* (Francis Bacon, *logique de la sensation*, 1984), übers. Joseph Vogl, München, Wilhelm Fink, 1995, S. 35

³² Georges Didi-Huberman, *Charcot et l'icongraphie de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982

³³ Patrick Werkner, „Frauenbilder der Wiener Moderne und ihre Rezeption heute“ (Abschnitt „Zur Ästhetik der Hysterie“), in: Klaus Amann und Armin A. Wallas, *Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste*, Wien, Böhlau, 1994.

³⁴ Elisabeth Bronfen, *Das verknottete Subjekt. Hysterie in der Moderne*, Berlin, Verlag Volk & Welt, 1998

³⁵ Gilles Deleuze, Francis Bacon - *Logik der Sensation*, op. cit., S. 36

Die angespannten und verrenkten Körperhaltungen der Menschenbilder Schieles sind typische Beispiele für diese Hysterisierung der Zeichnung und der gemalten Bilder. Bloß genügt es nicht, den/die Hysteriker(in) als Modell zu erwähnen. Wie Deleuze weiterschreibt, „ist dies keine Hysterie des Malers, sondern eine Hysterie des Malerei. Mit der Malerei wird die Hysterie zur Kunst.“³⁵ Die Natur selbst ist zum Schrecken geworden. *Mimesis* bedeutet nunmehr die Nachahmung der chaotischen Kraft des Lebens, die Entfesselung unmenschlicher Mächte mit hysterischem Antlitz. Die Hysterisierung der Künstlerhand wirkt sich als Destruktion des *Disegno*, als Entstellung der Figur, als Expression der leidenden Psyche. Dies ist kein Weg in die Abstraktion, auch kein Weg in den Kubismus. Die große Paradoxie und der einzigartige Reiz dieser frühexpressionistischen österreichischen Malergenie bestehen in der souveränen Beherrschung der klassischen Zeichenkunst im Dienste der Hysterisierung des *Disegno*.

Univ.-Prof. Dr. Jacques Le Rider
8, rue de Milan
F-75009 Paris

³⁵ Gilles Deleuze, Francis Bacon - Logik der Sensation, op. cit., S. 36

ZOBODAT - 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): Le Rider Jacques

Artikel/Article: [Das Menschenbild in der österreichischen Moderne. 85-97](#)