



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Emotionsausdruck in Kunstwerken als Form der
Übersetzung am Beispiel der Kunst Egon Schieles“

verfasst von / submitted by

Viktoria Isabel Klamp BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2019 / Vienna 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 070 331 342

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Translation Deutsch Englisch

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Michèle Cooke

Inhaltsverzeichnis

0. Einleitung.....	1
1. Begriffsklärung und Zusammenhänge.....	3
1.1 Translation	3
1.2 Emotion.....	7
1.3 Kunst.....	9
1.4 Translation und Emotion	12
1.5 Emotion und Kunst	14
2. Methodologie	17
2.1 Ausgewählte Analysemethoden.....	17
2.2 Neue Analysemethode	20
3. Egon Schiele	22
3.1 Über sein Leben	22
3.2 Über seine Kunst.....	31
4. Werkanalyse.....	34
4.1 Selbstporträts	36
4.2 Porträts	52
4.3 Doppelbildnisse	63
4.4 Aktbilder	72
5. Diskussion und Schlussbetrachtung.....	83
5.1 Ergebnisse der Analyse.....	84
5.2 Kunst und Translation.....	86
6. Bibliographie	90
Abbildungsverzeichnis.....	94
Abstract Deutsch.....	95
Abstract Englisch.....	95

0. Einleitung

„Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar“ (Klee 1920:28). Kunst ist nicht nur die unbeteiligte Darstellung von bildlichen Elementen, sondern ebenso die durch sie stattfindende Sichtbarmachung von Informationen, aber auch Ansichten, Eindrücken und vor allem Emotionen. Sie zeigt uns so, was ein Künstler¹ der Welt mitteilen wollte. Diese Gedanken, Wahrnehmungen und Gefühlsregungen werden durch den Künstler auf unterschiedlichste Art und Weise in seine Malereien und Zeichnungen eingearbeitet. Je nachdem was ein Künstler mit seiner Kunst auszudrücken versucht, werden seine Bilder eine bestimmte, ihm und seinen Gefühlen zweckdienliche Struktur und Bildsprache annehmen, aus der später im besten Fall ablesbar ist, was der Künstler mit dem jeweiligen Kunstwerk zum Ausdruck bringen wollte. Durch seine Kunst und seine auserkorenen Motive und Gestaltungsmittel tritt ein Künstler mit seiner Umwelt in Interaktion. Dadurch kommuniziert er mit seiner Umgebung bzw. mit Kunstinteressierten und -kritikern. Folglich hat Kunst eine kommunikative Funktion. Sie ist ein Medium zur Vermittlung dessen, was ein Künstler weiß, was er denkt und fühlt. Kunst ist sozusagen wie ein Spiegel der Seele des Künstlers. Sie krepelt das Innere nach außen und macht es durch Formen, Farben und Figuren sichtbar. Das tut sie ganz automatisch und ohne, dass der Künstler nach der Fertigstellung des Werks etwas dafür tun müsste. Es ist der Kunst nicht möglich, nicht zu kommunizieren. Genauso verhält es sich mit Organismen. Sie treten auch unweigerlich mit ihrer Umwelt in Interaktion. Allein ihre Anwesenheit reicht aus, um als In-Beziehung-Treten mit ihrer Umgebung zu gelten. Die Welt ist geprägt von Relationen, die sich aufgrund der immer gegebenen Kommunikationsmöglichkeit automatisch ergeben. Kunst ist das In-Relation-Treten des Künstlers mit der Welt. Translation hat auch eine relationale Komponente. Aber macht das die Hypothese zulässig, dass der Ausdruck von Emotionen in der Kunst bzw. die Kunst selbst eine Form der Translation sein kann? Können Kunst und Translation weitgehend problemlos auf eine Ebene gestellt werden? Das soll in dieser Arbeit, soweit möglich, aufgeklärt bzw. mittels ganzheitlicher Aufarbeitung und Forschung legitimiert werden.

Um herauszufinden, ob man den Emotionsausdruck in Kunst als Form der Übersetzung bezeichnen könnte, galt es erst einmal, mich für einen Künstler zu entscheiden, der für dieses Forschungsvorhaben geeignet ist. Inspiriert durch die Feierlichkeiten im vergangenen Jahr anlässlich seines 100. Geburtstags, habe ich mich für den Expressionisten Egon Schiele entschieden. Sein recht belastetes Leben mit vielen Rückschlägen und Verlusten scheint eine gute Grundlage für dieses Forschungsvorhaben zu sein. Und die Tatsache, dass seine Bilder so drastisch sind bzw. die dargestellten Personen und ihre

¹ Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird in dieser Arbeit darauf verzichtet, ausschließlich geschlechtsabstrakte Ausdrücke zu verwenden. Deshalb kann es vorkommen, dass nur die männliche Form verwendet wird. Gemeint ist damit aber stets sowohl die weibliche als auch die männliche Form.

Emotionen in solch radikaler und eidetischer Weise abgebildet werden, führt mich zu der Annahme, dass seine Bilder und die sich darin möglicherweise wiederfindende große Bandbreite an Emotionen einen idealen Ausgangspunkt für die Analyse von Kunstwerken im Hinblick auf die Verarbeitung von Gefühlsregungen und Erfahrungen darstellen. Mit diesem Wissen gilt es sodann, herauszufinden, wie sich Schieles Emotionen und Prägungen in seiner Kunst widerspiegeln bzw. an welchen bildlichen Merkmalen sich dieses Transportieren seines Innenlebens in seine Kunst zeigt und wie diese Übertragung wiederum mit dem Konzept der Translation in Verbindung gebracht werden kann. Ziel der Arbeit ist es also, Translation und Kunst über das Konzept der Emotion zu verbinden. Dazu ist es notwendig, erst einmal die in dieser Arbeit verwendeten Fachtermini so zu definieren und voneinander abzugrenzen, dass sie für das Forschungsvorhaben zielführend sind. Dafür erfährt die Definition der Translation eine Um- bzw. Neugestaltung ihrer starren Strukturen, die bisher formulierte Behauptungen und Hypothesen bezüglich der Formen von Übersetzungen infrage stellt und dem Thema auf ganzheitlicher Ebene begegnet. Auch die anderen beiden Kernbegriffe der Kunst und der Emotion werden jeweils zweckdienlich einer Definition unterzogen, die meine Forschungshypothese stützen sollen. Bevor die Methodologie für diese Arbeit untersucht bzw. festgelegt wird, wage ich bereits die Zusammenführung der Begriffe Translation und Emotion sowie Emotion und Kunst, um eine indirekte Annäherung von Translation und Kunst über das Konzept der Emotion zu versuchen. Für die nutzbringende Durchführung einer Untersuchung der Repräsentation von Emotionen in Schieles Kunst braucht es eine Analysemethode, die an die speziellen Bedürfnisse dieses Forschungsvorhabens angepasst ist. Dafür werden bestehende Analysemodelle auf ihre Eignung für das Forschungsziel überprüft und gegebenenfalls eine neue Analysemethode aufgestellt. Im Anschluss folgt eine gründliche und in die Tiefe gehende Aufarbeitung der Lebensgeschichte Egon Schieles. Diese soll so detailliert wie möglich sein, damit sie eine ausreichende Interpretationsgrundlage bildet, um die repräsentierten Emotionen in den Bildern mit seinen Erlebnissen, Schicksalsschlägen und Schwierigkeiten im Leben zu verknüpfen. Auch seine künstlerischen Eigenheiten bzw. die prägenden Einflüsse auf seine Kunst werden bereits vor der Analyse in ihren Grundzügen skizziert. Dann werden anhand des passenden Analysemodells ausgewählte Kunstwerke Egon Schieles in Bezug auf dargestellte Emotionen untersucht. Zu diesem Zweck werden seine Bilder in vier Kategorien aufgeteilt, deren erste Kategorie, Schieles Selbstporträts, die meiste Beachtung in der Analyse finden wird. Abschließend werden die Erkenntnisse aus der Werkanalyse zusammengefasst, diskutiert und interpretiert. Auf der Basis dessen soll dann eruiert werden, ob und wie Kunst bzw. der Emotionsausdruck in Kunst mit Translation in Beziehung gesetzt oder auf eine Ebene gestellt werden kann. Dabei werden die Kernbegriffe und vorgestellten Theorien der Arbeit wieder aufgegriffen und miteinander verbunden.

1. Begriffsklärung und Zusammenhänge

Um der Unklarheit bezüglich der in dieser Arbeit verwendeten Fachbegriffe entgegenzuwirken, sollen in diesem Kapitel die Kernbegriffe zielführend definiert werden. Sie sollen an das Forschungsziel angepasst bzw. so eingegrenzt werden, dass eine zweckdienliche Untersuchung überhaupt möglich ist und zu einem Erkenntnis bringenden Ergebnis führt. Die in diesem Kapitel behandelten Kernbegriffe sind Translation, Emotion und Kunst. Sie stellen das Grundgerüst für die Forschungshypothese dar und müssen deshalb so klar wie möglich skizziert bzw. abgegrenzt werden. Wichtig ist jedoch auch deren Zusammenführung, die nachfolgend vorgenommen wird. Dabei sollen vorerst nur die Begriffe Translation und Emotion und anschließend Emotion und Kunst miteinander verbunden werden, um den Brückenschlag zwischen Translation und Kunst vorzubereiten. Die Synthese ist also ebenso essenziell für das Erreichen des Forschungsziels wie die vorherige Definition und Abgrenzung der einzelnen Begriffe.

1.1 Translation

Statt Translation in Einklang mit der gängigen Auffassung lediglich als ein Austausch eines Inhalts von einer in eine andere Sprache zu beschreiben bzw. als die Adaptation einer Äußerung oder Anschauungsweise mit dem Ergebnis einer neuen, übersetzten und demnach veränderten Äußerung, soll in diesem Kapitel ein ganzheitlicher Weg der Definition eingeschlagen werden. Da diese Arbeit nicht die Translation im herkömmlichen Sinn untersucht, sondern sie in ein experimentelleres Licht stellt, soll hier nicht auf die mannigfaltig vorhandenen Definitionen von diversen Translationswissenschaftlern des letzten Jahrhunderts eingegangen werden. Stattdessen sollen die folgenden Definitionen zu einer für mein Ziel angemessenen Forschungsgrundlage beitragen.

Zethsen (2007) schlägt eine offene Definition von Translation vor, die nichts de facto ausschließt und nicht vorgibt auf irgendeine Art und Weise finiter Natur zu sein (vgl. 300f.). Sie verzichtet auf die Festlegung der Translation als einen Transfer zwischen zwei Sprachen. Als ebenfalls hinfällig betrachtet sie die Vorgabe, dass etwas nur als eine Translation gilt, wenn sie von Menschen gemeinhin als solche bezeichnet werden würde. Diese zwei von drei durch Gideon Toury geprägten Voraussetzungen eines Übersetzungsaktes verlieren für sie aufgrund dessen an Bedeutung, weil sie die oftmals unterschlagene intralinguale Translation ausschließen und einer offenen Definition von Translation nicht zweckdienlich sind. Zusammenfassend empfindet sie es nicht als zielführend, Voraussetzungen für die Zuordnung zum breiten Feld der Translationswissenschaft zu schaffen. Für sie hat es weder mit Notwendigkeit noch mit Zulänglichkeit zu tun, etwas als Translation zu bezeichnen (vgl. ebd. 297).

Marais und Kull (2016) haben eine ganz andere Sichtweise auf die Lage der Definition der Translation. Sie sehen interdisziplinäre Arbeit als Erkenntnisgewinn für eine

Wissenschaft an, vor allem für die Translationswissenschaft (vgl. 170). Sie befassen sich mit der Biosemiotik und ihren Verstrickungen mit der Translationswissenschaft. Die Biosemiotik als bereits in sich interdisziplinäre Wissenschaft setzt voraus, dass Semiose in der Funktion eines Organisationsprozesses schon auf zellulärer Ebene stattfindet, denn schon eine Zelle betreibt Informationsübertragung durch ihre äußere Membran an ihre Umwelt bzw. eine andere Zelle (vgl. ebd. 171). Sie kommuniziert durch Rezeptoren mit ihrer extrazellulären Umgebung und ist sozusagen des Prozesses der Bedeutungsgenerierung fähig, indem sie interpretiert (vgl. ebd. 180). Schon Jakobson beschäftigte sich eingehend mit dem Konzept der Interpretation, vor allem im Hinblick auf den Unterschied zwischen Interpretation und Translation. Er konzentriert sich jedoch nur auf die Interpretation verbaler Zeichen und lässt non-verbale Zeichen bzw. Zeichensysteme unbeachtet. Auf der Basis der Erkenntnisse von Charles Peirce kommt Jakobson zu der Erkenntnis, dass Translation und Interpretation dasselbe sind bzw., dass die Interpretation also Bedeutungskonstruktion Translation ist (vgl. ebd. 177). Marais und Kull haben die Vermutung, dass Peirce etwas ganz anderes im Sinn hatte, denn wenn er Interpretation und Translation gleichgesetzt hätte, hätte er sie nicht unterschiedlich benannt (vgl. ebd. 181). Kull sieht Interpretation als Ziel der Semiotik und Translation als den Prozess, durch den dieses Ziel erreicht wird. Demzufolge ist Translation ein Modus der Interpretation also der Bedeutungsgenerierung und stellt einen Teil der Semiotik dar. Im Umkehrschluss bedeutet das, dass Translation nicht Semiose sein kann. Deshalb haben sich Marais und Kull für den von Dinda Gorlée geprägten Begriff der ‚Semiotranslation‘ entschieden (vgl. ebd. 181). Er soll als eine Art Hyperonym für alle Prozesse der Übersetzung gehandhabt werden. Letztlich bezieht sich dieses Konzept der Translation trotzdem auf die drei Translationsarten nach Jakobson, ermöglicht aber darüber hinaus noch eine Erweiterung der Übersetzung zwischen semiotischen Systemen aller Art, vor allem der, die nicht sprachlicher Natur sind (vgl. ebd. 184). Die Basis für diese Betrachtungsweise der Translation ist die Tatsache, dass das Wort bzw. Konzept der Translation zum Teil von Linguisten und der Biologie zugewandten Wissenschaftlern für jegliche Prozesse des semiotischen Austauschs in und zwischen allen lebenden Organismen verwendet wird (vgl. ebd. 172). Kravchenko (2009) beispielsweise sieht Sprache als semiotisch ausgerichtete, biokognitiv fundierte Aktivität (vgl. 116). Die Wissenschaft hat erkannt, dass es keinen Sinn ergibt, sich mit dem Leben auseinanderzusetzen, ohne die Ebene der Semiotik miteinzubeziehen (vgl. Marais & Kull 2016:172).

Das Konzept der Translation als Semiotranslation bezieht sich zwar auf Prozesse, dessen interagierende Zeichensysteme nicht-sprachlich sind, jedoch können Emotionen nicht als Zeichensystem beschrieben werden. Deshalb ist diese Herangehensweise an die Definition von Translation nicht auf die vorliegende Arbeit anzuwenden. Trotzdem zeigt sich dadurch, dass Translation nicht immer nur mit inter- oder intralingualem Austausch

bzw. der Erzeugung eines Translats durch die Veränderung der ursprünglichen Information zu tun haben muss.

Ein anderer Versuch der ganzheitlichen Definition findet sich in der Literatur von Michèle Cooke: „Translation ist ein mentaler Akt, der die Interpretation eines Realitätsbezuges mit den Mitteln einer anderen Interpretation verständlich macht“ (Cooke 2012²:83). Es handelt sich bei der Translation nicht nur um das Übersetzen eines Inhalts in eine andere Form der Inhaltsrepräsentation, sondern zusätzlich bzw. vorrangig um eine vollzogene Veränderung der Sichtweise bzw. einen Perspektivenwechsel (vgl. ebd. 72). Translation basiert auf Lebenserfahrung, deren Erkenntnis ein Verständnis und dem übersetzerisch agierenden Menschen den Brückenschlag zwischen Ausgangsinformation und Zielinformation ermöglicht (vgl. Cooke 2017:163). Translation ist nur durch die „angeborene Flexibilität des Realitätsbezuges“ möglich (Cooke 2012²:72). Es erfordert das Hineinversetzen in die „Erfahrungslage eines anderen Menschen“ und die Veränderung der „Sicht auf die Realität“ (ebd.). Translation ist immer dann notwendig, wenn Menschen einander näherbringen wollen, was sie meinen (vgl. ebd. 84). Auch in der Kunstszene geht es darum, als Künstler der Welt bzw. Kunstinteressierten verständlich zu machen, was man meint, denkt oder für Ansichten vertritt. Man könnte Kunst als Übersetzung von Gedanken beschreiben (vgl. Bovee 1999:37). Sie übersetzt das Innenleben eines Künstlers und gibt, auf Shakespeares Art und Weise ausgedrückt, „airy nothings“ eine „local habitation“ (Tredinnick 2015:52). Kunst ist eine Form der Sprache (vgl. Shindo 2014:4). Der Begriff der Translation wiederum ist eine Um- bzw. Beschreibung der eigentlichen Aktivität des Zeichnens oder Malens und des Endresultats (vgl. Hanoosh 1986:22). Alle Kunst ist Translation, bei der beim Prozess des Transfers der Gedanken eines Menschen in die äußere Welt in Form von Bildern die ursprüngliche Bedeutung bewahrt wird (vgl. URL: The Bengal Tiger Syllabus). Genauso wie Kunst den inneren Zustand eines Menschen auszudrücken bzw. zu repräsentieren vermag, entsteht Sprache im menschlichen Körper „als physiologischer Ausdruck eines momentanen Zustands“ (Cooke 2017:152). Sprechen hat einen Effekt, löst etwas in uns aus und veranlasst andere Menschen zu eigenen Handlungen, Gedanken und Gefühlen. Sprache ist nicht vom Leben zu trennen und in die „Spontaneität des Lebensprozesses“ eingebunden (ebd.). Es ist unmöglich, sich als lebender Organismus von der Kommunikation bzw. von der Umwelt abzukapseln (vgl. ebd. 151). Menschen brauchen das Gefühl der Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft, um zu lernen, „sich körperlich auf andere zu beziehen“ (ebd.). Diese „physiologische Einwirkung aufeinander“ wird durch Körpersprache möglich, durch die Menschen zu verstehen geben, dass sie im Zugehensein anderer Menschen selbst präsent sind (ebd. 150ff.). Körpersprache hat eine Mitteilungsfunktion und dieses kommunikative Potenzial ist der Begleitumstand jeder situativen Gegebenheit (vgl. ebd. 151). Der Rahmen der Perzeption von uns selbst und von anderen Menschen „als Andere“, die unsere eigene Seinsweise formt, ist kommunikativer Natur (ebd. 150f.). Die

mutuelle Kenntnisnahme ist eine kognitive Relation. Kognition als existenzieller Prozess ist die Gesamtheit der Relationen eines Lebewesens zu seiner Umwelt bzw. der Verarbeitung von Informationen, die im Rahmen der „dynamischen Mensch-Umwelt-Relation“ stattfindet (vgl. ebd. 158f.). Sprechen ist jedoch nicht nur kognitiver Natur, sondern hat ebenso eine emotionale Komponente. Gleichzeitig ist Kognition in ihrer Funktion des In-Beziehung-Tretens mit der Umwelt eine emotionale Handlung (vgl. ebd. 160f.). Unser „Überlebensdrang ist ein zutiefst affektiver Prozess“ (ebd. 159). Relationen haben also eine *emotional*² Wirkung (vgl. ebd. 155). In Trennung von ihrer Umwelt können Lebewesen nicht überleben, deshalb treten sie notwendigerweise durch eine Interaktion bzw. Relation mit ihr in Kontakt (vgl. ebd. 158). Dies geschieht oft durch Sprache, die gezwungenermaßen *relational* ist, weil das Sprechenlernen nicht ohne andere Menschen möglich ist (vgl. ebd. 152). Sprechen als „Ausdrucksform des Zusammenlebens“ realisiert sich in Form einer „intersystemische[n] Interaktion“ (ebd. 160). Der Mensch als lebende systemische Einheit passt sich auf der Basis seiner Lebenserfahrung an Einwirkungen aus der Umwelt, beispielsweise Sprache, impulsiv an, um einen Sinn aus ihnen ziehen zu können (vgl. ebd. 160). Das Verstehen als rationaler Prozess ist jedoch nicht das Ziel des Sprechens. „Die Funktion eines Sprech-Aktes ist seine relationale Wirkung“ (ebd. 162). Diese ist ihrerseits von der Erfahrung der in Relation tretenden Organismen abhängig. Sprache resultiert daraus, dass Menschen ihre „Relationen zueinander entsprechend [ihrer] systeminhärenten Bedürfnisse gestalten müssen“ (ebd. 161). Die Welt, in der wir leben, ist also geprägt von Relationen bzw. von einer *relationalen Dynamik*. Sogar, „wenn wir einander ignorieren oder verstoßen, sind wir trotzdem durch die Möglichkeit des Sprechens miteinander verbunden, weil wir aufeinander wirken“ (ebd. 162). Das Getrenntsein von Sprache und Körper ist ebenso wie eine Separation zwischen Menschen und ihren Mitmenschen nicht möglich. Was ein Mensch äußert, betrifft einen anderen Menschen, es wirkt auf ihn. Die Konstituierung und Gestaltung der Welt, die wir wahrnehmen, ist wechselseitig (vgl. ebd. 161). Alles steht in Beziehung zueinander, alles fließt ineinander. Unsere Umwelt ist gleichsam unsere „In-Welt“. Diese „wird durch unsere bloße Existenz als soziale Wesen zur Umwelt anderer Menschen“ (ebd. 162). Die relationale Dynamik ist also immer vorhanden und kann unmöglich aufgehoben werden. Durch die fortwährende Potenzialität von Kommunikation findet Relation immer statt (vgl. ebd.). Sie ist auch Teil der Translation, da spezielle Merkmale des Aktes der Kommunikation ausgewählt und neu geformt werden, womit die Dynamik „des Ausgangskommunikationsaktes und der Rezeption“ verändert bzw. angepasst wird (ebd. 163). Übersetzung ist aufgrund der Erfordernis einer Veränderung der relationalen Dynamik eine adaptive Tätigkeit (vgl. ebd.). Translation ist also eine „Umgestaltung der relationalen

² Dieser Begriff wird in Kap. 1.4 auf S. 13 genauer erläutert.

Dynamik“ (ebd. 164). Diese Perspektive auf die Translation schafft die Basis für eine ganzheitliche Handhabung aller Kommunikationsebenen und -dimensionen (vgl. ebd.).

1.2 Emotion

Dieser Kernbegriff meiner Arbeit ist sehr schwer festzulegen, da es diverse Definitionsversuche und -ansätze gibt, die jeweils ihre eigene Auffassung des Konzepts einer Emotion vertreten. Es hat den Anschein, als gäbe es keine einheitliche, interdisziplinär akzeptierte Definition von Emotionen. Schon Mulligan und Scherer (2012) beginnen ihren Artikel über die Arbeitsdefinition von Emotion mit der Tatsache, dass es in den Disziplinen, die sich mit Emotionen beschäftigen, kein Übereinkommen bezüglich der Definition gibt (vgl. 345). Obwohl es in manchen Sprachen nicht die Möglichkeit gibt, das Konzept einer Emotion in ein Wort zu fassen, so ist es jedoch stets als Phänomen identifizierbar. Sie nehmen von der Reduzierung von Emotionen auf primitive Gefühle Abstand, da es die Komplexität des Phänomens an sich reduziert. Gefühle sind ein Teil von Emotionen und werden nicht als Synonym behandelt. Auch unterschieden wird zwischen dem Plural und der Einzahl von Emotionen: der Begriff Emotion steht für die Kategorie affektiver Prozesse und dessen Plural für spezifische Ausprägungen dieser Kategorie (vgl. ebd.). Laut Mulligan und Scherer findet man in der Literatur häufig die Verwendung des Ausdrucks eines ‘emotionalen Zustands’, obgleich Emotionen zeitlich gesehen unmöglich festzulegen sind. Ihre Dauer ist in den seltensten Fällen genau bestimmbar, auch wenn sie ein Anfang und ein Ende haben. Emotionen sollten also als eine Episode im Leben eines Individuums angesehen werden. Die allgemeine Verwirrung darüber, was nun eine Emotion genau ist, liegt in der Uneinheitlichkeit der begrifflichen Kategorisierung durch die willkürliche und austauschbare Verwendung von Termini wie Affekt, Gefühl und Emotion begründet (vgl. ebd. 346). Zusätzlich werden noch Bezeichnungen wie Laune, Präferenz, Einstellung, Disposition und sogar interpersoneller Ausgangspunkt in die Diskussion eingebracht, was die Uneinheitlichkeit noch verschlimmert. Um dieser entgegenzuwirken, verwendet Scherer zur Differenzierung von Emotionen die Kategorien Anlass bzw. Ereignis, Änderungsgeschwindigkeit, Intensität, Dauer und Auswirkung auf Verhalten. Im Vergleich zu anderen affektiven Ausprägungen sind Emotionen immer auf ein Ereignis oder eine Situation zurückzuführen und dauern nur eine verhältnismäßig kurze Zeit an. Einige Menschen würden dieser Tatsache sicherlich widersprechen und behaupten, dass Emotionen auch eine lange Zeit andauern können. Dieses Phänomen ist darauf zurückzuführen, dass Emotionen aus mehreren Komponenten bestehen, so auch aus subjektiven Gefühlswahrnehmungen. Menschen können sich zum Beispiel nach dem Tod eines geliebten Mitmenschen lange Zeit von der Trauer übermannt fühlen bzw. unter einigen Episoden von starken Emotionen zu leiden haben, aber es sind nicht die Emotionen, die langanhaltend sind, sondern die Gefühle selbst. Die Emotionen kommen allenfalls

episodenartig zum Vorschein (vgl. ebd.). Mulligan postuliert, dass oftmals zwischen zwei Emotionsarten bzw. -typen unterschieden wird: Episoden und emotionale Dispositionen (von einem explosionsartigen Ausbruch eines Wutanfalls zu der flüchtigen Bewunderung des Knöchels einer Frau) auf der einen Seite und langanhaltender Hass auf politischer Ebene oder die Ehrfurcht eines Gläubigen auf der anderen Seite. Einige Wissenschaftler behalten sich vor, den Begriff der Emotion für langanhaltende Emotionen zu reservieren. Zur besseren Einschätzung dieses Begriffes haben Mulligan und Scherer sich auch mit den Komponenten von Emotionen beschäftigt. Sie haben alle unterschiedliche Funktionen und finden physisch gesehen auf verschiedenen Subebenen des Körpers statt. Die fünf Komponenten sind die kognitive, die neurophysiologische, die motivationale und die motorische (Mimik und Stimme) Komponente sowie die der subjektiven Gefühle (vgl. ebd. 352).

Reisenzein (2007) widerspricht Scherers Auffassung, dass Emotionen Prozesse basierend auf kausal zusammenhängenden mentalen und verhaltenstechnischen Elementen darstellen (vgl. 426f.). Dabei bestünden die mentalen Elemente aus der Bewertung eines Ereignisses, der Tendenz zu handeln und der subjektiven Erfahrung, wohingegen sich die verhaltenstechnischen Elemente aus physiologischen Reaktionen wie Gesichtsausdruck und verbalem Ausdruck zusammensetzen würden. Diese kontrovers diskutierte Definition Scherers ist laut Reisenzein nicht haltbar, da sich die Theorie zu sehr auf das Vorhandensein z.B. der jeweiligen dazugehörigen Gesichtsausdrücke stützt (vgl. ebd.). Er postuliert, dass die Evozierung einer Emotion nicht nur auf den mentalen und verhaltenstechnischen Stimuli aufbaut, sondern auch auf anderen, nicht-emotionalen Faktoren. Das würde heißen, dass die Korrelation mentaler und physiologischer Komponenten nicht mehr bestünde, was wiederum zu dem Ausbleiben bestimmter Erkennungsmerkmale einer Emotion führen würde. Abschließend spricht er sich dafür aus, dass Emotionen mentale Zustände sind und sich in der gleichen Kategorie befinden, wie Gefühle, Überzeugungen und Sehnsüchte bzw. Wünsche (vgl. ebd.).

Parrott (2007) spricht sich nicht vollständig gegen die Theorie Scherers aus (vgl. 421). Er hat lediglich Verbesserungsvorschläge bezüglich der Komponenten. Die der körperlichen Ebene stören ihn bzw. sagt er, dass diese sich nicht so gut untersuchen ließen und deshalb nicht als Komponente von Emotionen gelten sollten. Als stellvertretende fünfte Komponente schlägt er die Selbstregulierung vor. Ebenso begrüßen würde er die Tatsache, dass sich jede der Komponenten durch mehr als nur eine Analysemethoden untersuchen ließe bzw. aus unterschiedlichen Untersuchungsperspektiven zugänglich wäre (vgl. ebd.).

Izard (1994²) postuliert, dass Emotionen nur unter Einbeziehung von drei Aspekten zu definieren seien: die bewusste Empfindung des Gefühls, die verknüpften neuronalen Prozesse im Gehirn und der sichtbare Ausdruck im Gesicht (vgl. 20). Sie kommen durch ein Zusammenspiel einer körperlich erregenden Situation und der darauffolgenden

menschlichen Bewertung zustande. Zwecks Kategorisierung bezüglich des Aspektes der Dauer einer Emotion bedient er sich der Begriffe Zustand und Eigenschaft (vgl. ebd. 20f.). Der Emotionszustand ist von begrenzter Dauer und bezieht sich auf bestimmte emotionale Prozesse wie beispielsweise den Zustand des erregten Zornes. Eine Emotionseigenschaft beschreibt die Neigung einer Person, ein bestimmtes Gefühl wiederholt zu erleben, z.B. ein jähzorniger Mensch (vgl. ebd. 21f.). Als fundamentale Emotionen sieht er folgende an:

1. Interesse (Erregung)³
2. Vergnügen (Freude)
3. Überraschung (Schreck)
4. Kummer (Schmerz)
5. Zorn (Wut)
6. Ekel (Abscheu)
7. Geringschätzung (Verachtung)
8. Furcht (Entsetzen)
9. Scham/Schüchternheit (Erniedrigung)
10. Schuldgefühl (Reue)⁴

Erwartungsgemäß kann diese Liste von grundlegenden Emotionen je nach Autor und Zweck des literarischen Werkes unterschiedlich aufgebaut sein und unterschiedliche Komponenten enthalten. Silvan Tomkins spricht beispielsweise von acht elementaren Emotionen: Überraschung, Interesse, Freude, Wut, Furcht, Ekel, Scham und Angst. Robert Putchik wiederum unterteilt diese in Überraschung, Traurigkeit, Abscheu, Wut, Erwartung, Furcht, Billigung und Freude (vgl. Aertsen et al. 2000).

Emotionen können auch in Kombination auftreten bzw. bedingen sie sich oft gegenseitig oder lösen weitere Emotionszustände aus (vgl. Izard 1994²:126). Sie sind hochkomplexe Phänomene mit „neurophysiologischen, motorisch-expressiven und Erlebnis-komponenten“ (ebd. 85). Die expressive Komponente von Emotionen ist in ihrer Enkodierung und Dekodierung universell, unabhängig von Sprache, Kultur oder Bildungsstand (vgl. ebd. 127).

Es gibt also weder eine wissenschaftsübergreifend anerkannte Definition noch eine konforme Theorie von Emotionen. Trotzdem kann man sagen, dass sie außerhalb der menschlichen Willensfreiheit liegen und ein Phänomen sind, das durch äußere und innere Reize ausgelöst wird (vgl. Aertsen et al. 2000).

1.3 Kunst

Kleimann (2000) bespricht den Versuch einer Definition Reinold Schmückers. Dieser postuliert, dass es nicht unbedingt sinnvoll ist, die Kunst als solche definieren zu wollen. Stattdessen sollte man sich damit befassen, wann es sinnvoll ist, von Kunst zu sprechen (vgl. 469). Laut Schmücker kommt die „Kunst im ästhetischen Sinne [...] ohne den Zusatz

³ Die Begriffe in Klammern stellen die höchstmögliche Intensitätsstufe der vorangestellten Emotion dar.

⁴ Izard 1994²:66

von Artikeln, Pronomen oder Attributen aus“, jedoch sei sie immer an einen unbestimmten Artikel gebunden, wenn es um die „Kunstfertigkeit“ als solche ginge. Außerdem behauptet er, dass der „Artefaktcharakter“ eine bestimmende Kondition ästhetischer Kunst sei, weil sich Kunst in diesem Sinne nur durch eben solche Artefakte darstellen ließe (ebd.). Die Existenz von Kunstwerken ist daran gebunden, dass sie auf einer virtuellen oder physischen Ebene in Objekten repräsentiert wird, die wiederum von der Allgemeinheit als Kunstwerk angesehen werden. Eine weitere Erkenntnis Schmückers besagt, dass das Wesen der Kunst in ihrer Funktion als Mittel der Kommunikation liegt (vgl. ebd. 471). Letzteres kommt meiner Forschungsfrage sehr zugute, weil die Kunstwerke Schieles vor diesem Hintergrund als Kommunikation seiner Emotionen an seine Um- bzw. Nachwelt bezeichnet werden könnten.

Die Tatsache, dass Kunst eine „wesentliche Ausdrucksform für Gefühle und Gedanken“ darstellt, bildet die Grundlage für mein Forschungsvorhaben und meine Hypothese, wenn der Ausdruck von Emotionen und ihre Repräsentation in der äußeren Welt als Übersetzung bezeichnet würde (URL: Artfocus). Kunst definiert sich nicht dadurch, dass sie von Betrachtern als hochwertig bezeichnet werden würde, sondern dadurch, dass „der Künstler ein Stück von sich selbst gegeben hat“ (ebd.). Und der wichtigste Punkt ist, dass Kunst „immer Ausdruck einer expressiven Schaffenskraft und des Bedürfnisses [ist], sich mitzuteilen“ (ebd.).

Der Begriff der Kunst lässt sich auf zwei Arten verwenden: auf der einen Seite deskriptiv und auf der anderen Seite evaluativ (vgl. Bahr 2013:2). Die deskriptive Variante bezieht sich auf einen Gegenstand, der im kollektiven Verständnis einer Sprachgemeinschaft als Kunst bezeichnet werden würde. Wenn die Kunstfunktion eines Gegenstandes nicht übereinstimmend in der Gesellschaft anerkannt ist, würde der Kunstbegriff evaluativ verwendet werden, um damit eine subjektive Bewertung auszudrücken (vgl. ebd.). Gegenstände haben also dann eine Kunstfunktion, wenn der Schaffende oder der Rezipient eine solche beabsichtigen oder vermuten würde bzw. das betreffende Objekt dieser Funktion entspricht oder entsprechen könnte (vgl. ebd. 3). Künstler können ihre Werke als Träger der Vermittlung von Bekundungen benutzen, also im Sinne der Kommunikation. Oder sie nutzen diese auf expressive Weise, um ihre Gefühle auszudrücken. Das Adjektiv *expressiv* zeigt schon, dass ein Künstler mit seiner Kunst etwas ausdrücken möchte und dafür seine Emotionen und Gedanken in seine Kunst einfließen lässt (vgl. ebd. 4).

Letztlich scheint es nicht zielführend, Kunst definieren zu wollen, da bereits Wittgenstein in den fünfziger Jahren postuliert, dass die Natur von Kunstphänomenen zu vielfältig sei, um eine zweckmäßige Definition, die ihrerseits Vereinheitlichung anstrebt, finden zu können (vgl. Adajian 2018).

Kandinsky (1912²) vergleicht die Wirkung von Kunst mit einem Klang, der die Seele des Menschen berührt und zum Schwingen bringt (vgl. 6). Kunst, die zum geistigen

Leben gehört, stellt eine Bewegung dar, die wiederum für die Erkenntnis steht (vgl. ebd. 9). Diese Bewegung, die sich nach vorne oben richtet, wird hier als gleichschenkliges Dreieck beschrieben, dessen Spitze nach oben zeigt. Nach unten hin, unterhalb der Spitze, ist das Dreieck in mehrere breite und größer werdende Abteilungen unterteilt. Aufgrund der langsamen, vorwärts gerichteten Aufwärtsbewegung wird aus der Spitze die darunter liegende Abteilung (vgl. ebd. 11). D.h., was „heute“ gesellschaftlich gesehen nur der Spitze verständlich ist, wird „morgen“ zum sinnergebenden Inhalt der zweiten Abteilung. Kandinsky ergänzt diese Analogie mit dem Hinweis, dass „heute“ und „morgen“ im Sinne der biblischen Tage im Rahmen der Schöpfung gemeint ist (ebd.). Er nennt Ludwig van Beethoven als einen der wenigen Menschen, die je allein an der Spitze dieses Dreiecks standen, da er zu Lebzeiten oftmals beschimpft und als Kandidat für ein Irrenhaus bezeichnet wurde. In allen Abteilungen des Dreiecks befinden sich Künstler und jene, die fähig sind, über die Begrenzungen ihrer Abteilung hinaufzusehen. Diese Menschen haben prophetische Eigenschaften und fördern die Bewegung des Dreiecks (vgl. ebd. 12). Prophetisch war auch eine Äußerung Goethes, der der Malerei einen Generalbass zuschrieb, sie also mit der Musik in einen engen Zusammenhang stellte. Mithilfe der Mittel Farbe und Form erreicht die Malerei den abstrakten Zustand der Kunst bzw. einer malerischen Komposition (vgl. ebd. 51). Farbe und Form können einen unmittelbaren Einfluss auf die menschliche Seele haben. Sie sind in Kombination wie das Spielen eines Klaviers. Farben bzw. Formen stellen die Tasten dar, die durch eine Hand, den Künstler, betätigt werden. Die Saiten des Klaviers repräsentieren die Seele, die durch den Künstler und seine Farben und Formen in Schwingung versetzt werden (vgl. ebd. 49, 54). Ein Kunstwerk entsteht „aus dem Künstler“ heraus und wird dann zu einem „selbständigen, geistig atmenden Subjekt“, das letztlich auch ein „Wesen“ mit Schaffenskräften ist (ebd. 114).

Kunst fördert die menschliche Erkenntnis und trägt zu einem besseren Selbstverständnis bei (vgl. Scholz 2001:34). Kunstwerke setzen die Fantasiewelt in Gang und verbessern die kognitiven Fähigkeiten des Menschen. Beispielsweise werden die Unterscheidungsfähigkeit und Aufmerksamkeit durch Kunst verfeinert bzw. schaffen Kunstwerke einen erkenntnistheoretischen Zugang zu Details, die der Aufmerksamkeit sonst entgehen (vgl. ebd. 40f.). Auch was die emotionale Komponente betrifft, ist Kunst sehr hilfreich: Kunstwerke lassen den Menschen Gefühle erleben, die sonst womöglich nicht zum Vorschein kämen oder auf unterbewusster Ebene ablaufen würden. Sie tragen also auch zu einer gefühlsbezogenen Erkenntnis bei. Umgekehrt hilft eine emotionale Empfindsamkeit dabei, Züge eines Kunstwerks zu erkennen und Verschiedenheiten wahrzunehmen (vgl. ebd. 45). Auch für Robert Musil ist Kunst eine spezielle Form des Begreifens der Welt (vgl. Döring 2001:49). Charles Morris vertritt die Meinung, dass Kunstwerke als eine Art „absichtsvoller menschlicher Artikulation oder Kommunikation“ zu verstehen sind (Kleimann 2001:73). Die Gefühlsästhetik wiederum sieht Kunstwerke als eine angemessene

„physische Verkörperung eines Gefühls, das ein Künstler mit besonderer Intensität und Deutlichkeit gegenüber einer äußeren Situation entwickelt hat, weil sie ihm [als] besonders wichtig, interessant, bedeutend“ anmutet (Raters 2001:143). Das Wort Gefühlsästhetik selbst wirft die Frage auf, wie es möglich ist, dass etwas Physisches im Stande ist, etwas Psychisches zu verkörpern, also Gefühle als Konsequenz externer Umstände. Obwohl sich individuelle psychische Reaktionen nicht abbilden lassen, können Kunstwerke physische Elemente beinhalten, die im Betrachter ähnliche Gefühle auslösen, wie die äußeren Umstände es bei dem betreffenden Künstler getan haben (vgl. ebd. 145f.). Das führt zu einer ähnlichen Situation bezüglich der Schöpfung und Rezeption. Durch eine gewisse Gestaltung der physischen Form, die in ihrer Struktur und ihrem Ausdruck dem Gefühl ähnelt, das dargestellt werden soll, lassen sich Gefühle in physischer Form verkörpern (vgl. ebd. 147). Sichtbar wird dies beispielsweise in der Musik. Alban Berg zum Beispiel setzt harmonische Mittel ein, die dem Gefühl entsprechen, das verkörpert werden soll: eine leere Quinte⁵ für das Gefühl der Langsamkeit bzw. Lethargie. Es wird also ein vergleichbares Gefühl hervorgerufen wie das, welches dargestellt werden soll (vgl. ebd.). Die Tatsache, dass sich Gefühle in etwas Physischem darstellen lassen, bezeichnet Bosanquet als „das eigentliche Wunder [der] Kunst“ (1923:49f.).

1.4 Translation und Emotion

Trotz der wachsenden Kenntnisnahme des emotionalen Aspektes der Translation bzw. des Einflusses von Emotionen auf die Translation, wird in der Literatur zumeist noch nicht ausreichend bzw. mit der nötigen Transparenz darauf hingewiesen (vgl. Hubscher-Davidson 2013:325). Translation wird überwiegend auf den Aspekt der Kognition beschränkt, die aufgrund der angenommenen Dichotomie zwischen Kognition und Emotion eine emotionale Komponente infrage stellt (vgl. Steyskal 2017:27). Emotion wird als das vermeintlich „Böse“ eingestuft, das die Kognition behindert (vgl. ebd. 23). Das hat nicht nur zu einer Diskreditierung der Gefühlsebene in der Translation geführt, sondern auch zu „anti-emotionalen“ Theorien (ebd. 12). Da aber bei der Übersetzung Menschen beteiligt sind, die während der Translation ebenso Menschen bleiben, müssten demnach auch ihre Gefühle eine Rolle spielen, da Menschen „nicht nicht fühlen können“ (ebd. 13, 29). Dass der Mensch mit seinen Emotionen sichtbar am Translationsprozess beteiligt ist, wird aber bisher vielmehr indirekt angedeutet (vgl. ebd. 12). Neuere translationswissenschaftliche Ansätze, vor allem die der Soziologie, beschäftigen sich jedoch zunehmend mit der Rolle der TranslatorInnen bezüglich ihrer Sichtbarkeit und Eigenständigkeit in der Translation (vgl. ebd.). Hierbei wird aber noch nicht die Gefühlswelt des Übersetzers inkludiert, sondern nur seine Funktion als Mensch bzw. „soziales Wesen“ (ebd. 21). Faktoren,

⁵ Leeren Quinten fehlt die „Strebetendenz“ bzw. die Tendenz der harmonischen Auflösung, die bei Klängen im Allgemeinen gegeben ist (Raters 2001:147).

wie die emotionale Intelligenz und Persönlichkeit von Übersetzern sind bisher kaum erforscht, könnten aber nutzbringend für die Translationswissenschaft sein (vgl. Hubscher-Davidson 2013:325). Die ersten Versuche hinsichtlich der Erforschung von der Korrelation zwischen Emotion und Translation werden erst seit Kurzem unternommen (vgl. ebd.). Es geht dabei darum, offenzulegen, was TranslatorInnen im Rahmen der Übersetzung wirklich tun, wie sie sich verhalten und nicht die „strukturelle Äquivalenz“ oder Treue der TranslatorInnen in den Mittelpunkt zu stellen (ebd. 21). Denn in der Realität ist Translation nicht mit einem mathematik-ähnlichen System gleichzusetzen, sondern vielmehr mit nie stillstehenden Variablen wie Menschen, Sprache und Kultur (vgl. ebd. 22f.). Die unweigerliche Bewegung liegt darin begründet, dass die Bedeutung von Texten sich erst mit den BetrachterInnen und LeserInnen konstituiert, da Texte nicht für sich gesehen eine Bedeutung haben, sondern „nur für jemanden“ (ebd. 23). Die persönliche Prägung und das Gefühl nehmen mit dem Menschen als Mittelpunkt des Geschehens ebenso eine zentrale Stellung ein (vgl. ebd.). TranslatorInnen haben gemeinhin ein ausgeprägtes Gespür für die Wörter und die Sprache, mit der sie arbeiten. Gefühle sind die Basis für die Entscheidungen bezüglich passender Termini oder Satzkonstruktionen – sie sind richtungsweisend (vgl. Nussbaum 2001:1). Auch kognitionswissenschaftliche Untersuchungen ergaben, dass Übersetzer von unterschiedlichen Aspekten beeinflusst werden, die bei bisherigen kognitionsgeleiteten Forschungsansätzen eher ausgeklammert wurden – darunter auch die Emotion (vgl. Risku 2005:63). Sie durchlaufen also einen Vorgang des Nachfühlers oder Nachspürens, wenn es darum geht, die bestmögliche Entscheidung zu treffen. Das liegt darin begründet, dass unser Handeln hauptsächlich von Emotionen und Gemütsregungen gesteuert wird und nicht durch den Verstand (vgl. Osterrath 2012). Die eigenen Emotionen und die anderer Menschen einschätzen und mitteilen bzw. übertragen zu können, ist ein zentraler Bestandteil interkultureller Kommunikation (vgl. Hubscher-Davidson 2013:332f.). Emotionen sind also ein nicht vom Translationsprozess auszuschließender Teil, der vollkommen selbstverständlich von Übersetzern eingesetzt wird, jedoch immer noch nicht genug Beachtung im translationswissenschaftlichen Diskurs und Studium findet (vgl. Steyskal 2017:30f.).

Zur Auflösung der Dichotomisierung Kognition vs. Emotion und Neubildung der translationstechnischen Einheit letzterer hat Steyskal den Begriff *emotional* geprägt, der auch auf der Ebene des Wortes diese Kontrastierung aufhebt und stattdessen miteinander verbindet (vgl. ebd. 23, 31). Die Verschmelzung von Kognition und Emotion in der Translation belegt sie mit dem daraus abgeleiteten Begriff der *Emotionalität* (vgl. ebd. 32). Auch im Gehirn gibt es, wie bisher angenommen, keine strenge Aufteilung in Gefühle und Logik steuernde Areale. Bestätigt wird diese Erkenntnis u.a. durch die Amygdala, die in diverse Prozessen integriert ist (vgl. ebd. 33). Das Gehirn unterliegt also auch keiner Polarität – in der Biologie gibt es keine Teilung zwischen Emotion und Kognition (vgl. ebd. 34). Ebenso als eine Verbindung von Kognition und Emotion im Bereich

der Translation führt Steyskal das Konzept der Empathie an. Sie ist die Grundlage jeglichen Verständnisses, sei es zwischen Menschen oder von Informationen bzw. Texten (vgl. ebd. 35f.). ÜbersetzerInnen können nichts übersetzen, wenn sie es nicht verstehen, also ist Translation von Empathie abhängig und Empathie wiederum ist die Fusion von Emotion und Kognition (vgl. ebd.). Trotzdem bedarf es der Abgrenzung zwischen einem selbst und einem Gegenüber, um zu einem Verständnis bzw. einem Verstehen zu kommen (vgl. ebd. 39). Empathie ermöglicht die Vergegenwärtigung des Innenlebens einer anderen Person mittels der eigenen Repräsentationen, die jedoch nicht eine Abbildung der eigentlichen Gefühle des Gegenübers darstellen, sondern lediglich ein individuelles, gefühlsmäßiges Reagieren (vgl. ebd. 40f.). Das unterstützt die bereits erwähnte Tatsache, dass Texte bzw. Medien keine ihnen inhärente Bedeutung haben, sich diese vielmehr durch einen Menschen konstituiert, der durch Empathie Bedeutung schafft (vgl. ebd.). Bedeutung ist nicht vorgegeben, sondern ergibt sich aus der kognitiven Interaktion mit der Umgebung (vgl. Kravchenko 2009:114, 117). Sie ist nicht auf dem Papier oder im Gehirn eines Lebewesens lokalisierbar, sondern geht aus der Kommunikation mit dem Umfeld hervor (vgl. Risku 2012:680). Das Schaffen von Bedeutung durch Empathie ist eine Kompetenz, die grenzenlos ist und über jegliche Medien hinweg einsetzbar ist. Ein Erreichen von Empathie ist unabhängig davon, wie etwas geartet ist, das man verstehen möchte bzw. „womit empathisiert wird“ (ebd. 42).

Diese Anschauungsweise verbindet die beiden Aspekte Emotion und Translation auf eine Weise miteinander, die einen Zusammenhang bzw. eine Korrelation zwischen Translation und Kunst zulässt. Emotion ist eines der verbindenden Elemente von Übersetzung und Kunst, weil sowohl Ersteres als auch Letzteres nicht ohne Emotionen möglich ist, bzw. Menschen in ihrem Handeln nicht von ihren Emotionen getrennt werden können.

1.5 Emotion und Kunst

Nachdem nun schon Translation und Emotion miteinander verbunden wurden, sollen zum Zweck der am Ende dieser Arbeit stattfindenden Zusammenführung von Translation und Kunst ebenso die Begriffe Emotion und Kunst zielführend miteinander verknüpft werden. Dies ist ein entscheidendes Element beim Nachweis der in das Kunstwerk transportierten Emotionen. Sabine Döring (2014) sagt hierzu, dass sich die Gefühle eines Künstlers in seinen Kunstwerken widerspiegeln bzw. durch sie ausgedrückt werden (vgl. 263). Sie spricht diesem Emotionsausdruck eine kognitive Komponente zu. Das bedeutet, dass Gefühle eine Art Repräsentation des emotionalen Welterlebens eines Menschen sind (vgl. ebd. 264f.). Kunstwerke drücken mit den Gefühlsregungen des Künstlers das Welterleben aus, das diesen entspricht. Sie stellen dar, wie die Welt „unter dem Einfluss der Emotion“ wahrgenommen wird und haben durch den Ausdruck von Emotionen eine kognitive Funktion (ebd. 265). Bezüglich dieser expressiven Komponente von Kunstwerken

unterscheidet Döring zur Differenzierung ihrer Untersuchungen zwischen dem *intentionalen Ausdruck* von Emotionen und einem *emotionalen Ausdruckswert* (vgl. ebd. 264). Sie argumentiert, dass es der Natur von Emotionen entspricht, ausgedrückt zu werden, was einen nichtintentionalen Ausdruck von Gefühlen darstellen würde. Expressive Handlungen hingegen sind wiederum intentional und bilden den Übergang von nichtintentionalem zu intentionalem Ausdruck von Emotionen. So verhält es sich auch mit dem Emotionsausdruck in der Kunst, die ein Sonderfall expressiven Handelns ist (vgl. Döring 2014:266). Intentionaler Ausdruck von Emotionen ist „kulturell konstruiert“ und hat meist einen symbolischen Charakter. Gerade diese symbolischen Formen dieses intentionalen Gefühlsausdrucks spielen hier eine übergeordnete Rolle, weil durch sie klar wird, „wie sich die Welt dem Träger der Emotionen im aktuellen, bewussten Zustand der Emotion darstellt“ (ebd. 269). Im Falle der Kunst ist von vorrangiger Bedeutung, wie sich diese Emotion darstellt bzw. eine passende Ausdrucksform für Gefühle zu finden, denn Künstler versuchen sich oftmals, aber nicht immer, von gesellschaftlich anerkannten Expressionsformen abzuheben und andere Formen des Ausdrucks zu finden. Kunstwerke sind also genauso wie expressive Handlungen ein intentionaler Ausdruck der Weltsicht des Künstlers bzw. dessen, wie sich unter dem Einfluss von Emotionen die Welt dem Künstler darstellt. Das wiederum basiert auf der Annahme, dass Emotionen kognitiv sind bzw. sich auf der Funktion einer Repräsentation der Welt gründen (vgl. ebd. 269f.). Als Grundlage für diese Annahmen stellt Sabine Döring unterschiedliche Emotionstheorien vor, u.a. die *adverbiale* Emotionstheorie, die durch Robert Musil geprägt wurde (vgl. ebd. 271). Diese bildet den Rahmen für den symbolischen Ausdruck von Emotionen:

Im Erleben der Emotion präsentiert sich uns die Welt in einer bestimmten Gestalt, die daraus resultiert, dass die Emotion als ein Phänomen höherer Ordnung unser Denken und Wahrnehmen erster Ordnung in bestimmter Weise organisiert (Döring 2014:278).

Zur Veranschaulichung dessen schlägt Döring das Phänomen des *Aspekt-Sehens* vor und führt passend dazu das Beispiel der *Hasen-Ente* Wittgensteins an (vgl. ebd. 278). Je nachdem worauf sich der Betrachtende fokussiert, sieht dieser entweder den Hasen oder die Ente. Demjenigen, der nur den Hasen bzw. nur die Ente sieht, kann nicht bewiesen werden, dass die Figur gleichzeitig beide Tiere darstellt. Um zu dieser Erkenntnis zu gelangen, muss der Betrachtende das jeweils andere Tier sehen. Durch den Hinweis auf die charakteristischen Aspekte der Darstellung des jeweils anderen Tiers, kann dieser Prozess beschleunigt werden. Dieser Weg der Zugänglichmachung trifft auch auf die Vermittlung einer Weltsicht unter dem Einfluss von Emotionen zu (vgl. ebd.). Kunst ist laut Döring dazu prädestiniert, den das Welterleben repräsentierenden Inhalt einer Emotion auszudrücken (vgl. ebd. 271). Das Welterleben auf emotionaler Ebene ist letztlich eine Bewertung der Welt bzw. die Einnahme einer Sichtweise auf die Welt. Kunst als Form des Gefühlsausdrucks kann so auch als Ausdruck einer Perspektive auf die Welt gesehen werden und kommt dadurch zu ihrer kognitiven Funktion (vgl. ebd. 278ff.). Sie ist also ein „intentionaler Ausdruck der Emotionen des Künstlers“ (ebd. 280). Diese Erkenntnis ist sehr

wichtig für die vorliegende Arbeit, weil sie als eine aus wissenschaftlicher Perspektive dargestellte Verbildlichung des unvermeidlichen Zusammenhangs zwischen Kunst und Emotionen gut funktioniert, ebenso aber auch für die Zusammenführung von Kunst und Translation.

Füst (2014) postuliert, dass die Entstehung des Wunsches im Menschen, Kunst hervorzubringen, einen teils melancholischen Ursprung hat (vgl. 167). Es geht darum, Vergängliches und Flüchtliges festzuhalten. Außerdem ist Kunst immer eine Art „schöpferische Darstellung oder Verwirklichung“ von Bildern und Emotionen (ebd. 174). Emotion ist grundlegend an jegliche künstlerische Schöpfung gebunden und drückt sich in Gemütszuständen aus, die gleichwohl Grundpfeiler der Persönlichkeit des Künstlers sind (vgl. ebd.). Bestimmte Emotionen können den Menschen so sehr plagen, dass er ihnen Ausdruck geben möchte oder muss, sie also in gewisser Weise in Form eines Kunstwerks zur Sache der Außenwelt macht (vgl. ebd. 198). Dieser Akt des Sichtbarmachens und Gestalt-Gebens könnte eine Motivation für die Entstehung eines Kunstwerks sein, da es ein gegebenenfalls vorliegendes seelisches Ungleichgewicht womöglich erträglicher macht bzw. die vorher empfundene Ausweglosigkeit durch die „Konfession“ an die Außenwelt beruhigt und verändert (vgl. ebd. 199). Allein das dem Menschen angeborne Kommunikationsbedürfnis dürfte schon Grund genug sein, sich in künstlerischer Art und Weise mit seinen Emotionen auseinandersetzen zu wollen (vgl. ebd. 207).

Bezüglich der späteren Analyse der Bilder und ihrer Interpretation bleibt zu sagen, dass Kunst naturgemäß nicht nur rational wahrgenommen wird, sondern auch emotional. Der Betrachter ‚fühlt‘ die Kunst und wird dadurch in die Welt und emotionale Wahrnehmung des Künstlers mitgenommen. Kunst als Medium löst im Betrachtenden ein emotionales Mitschwingen aus – Bilder, Gemälde und sonstige künstlerische Artefakte werden immer ganzheitlich, also auch emotional, erfasst (vgl. Manger 2016:290). Da Emotionen nicht unserem freien Willen unterliegen, sondern unterbewusst ablaufen und kaum beeinflussbar sind, kann deren Aufkommen auch beim Betrachten eines Kunstwerks nicht verhindert werden (vgl. Domning et al. 2009:73). Zusätzlich dazu ist die ästhetische Perzeption von anderen Faktoren geprägt als die alltägliche:

[...] die Einstellung des Betrachters [ist] bei alltäglichen Objekten eher extrinsisch und pragmatisch orientiert, während ästhetische Objekte, wie Kunstwerke, von einer intrinsisch motivierten Suche nach Stimulation gekennzeichnet sind (Ortner 2010:8).

Beim Betrachten von Kunst ‚sucht‘ und fühlt der Betrachter also mehr oder minder unfreiwillig Emotionen, die unterbewusst mit seiner ohnehin automatisch ablaufenden rationalen Verarbeitung des Gesehenen verknüpft werden. Bereits die Kunstepoche des Expressionismus verrät durch ihren Namen das zugrunde liegende Zusammenspiel aus Rationalität und Emotionalität (vgl. Sukale 2009:47). In der Kunst „verquicken sich Gefühl und Emotion mit der Rationalität auf wahrnehmbare Weise“ (ebd. 46). Die Malerei ist Gegenstand unterschiedlicher Sinne, „die sowohl bei der Produktion wie [sic!] bei der Rezeption der Werke eine Hauptrolle spielen“ (ebd.).

Es ist also klar geworden, dass ein Künstler durch seine Kunst mit seiner Umwelt in eine unvermeidliche Interaktion tritt und so seine Emotionen in die Außenwelt transportiert. Er kommuniziert durch seine Emotionen, in deren Natur es liegt, ausgedrückt zu werden, und ermöglicht mithilfe einer künstlerischen Gestaltgebung dieser Emotionen der Außenwelt, zu erkennen, wie er die Welt sieht. Er tritt in Relation mit seiner Umwelt und formt seine Emotionen als expressives Element und Konstituens eines Kunstwerks, durch das er seine Innenwelt nach außen übersetzt.

2. Methodologie

Die Zielsetzung dieser Arbeit erfordert ein Analysemodell, das auf die Bedürfnisse der vorliegenden Forschungsfrage zugeschnitten ist. Die Analysemethode muss die Untersuchung der Bilder auf Emotionen ermöglichen bzw. Untersuchungsebenen beinhalten, die das Aufspüren von bildlich repräsentierten Emotionen möglich machen. Trotz ausgiebiger Recherche ist es mir nicht gelungen, eine Analysemethode zu finden, die auch nur annähernd die Anforderungen der vorliegenden Fragestellung erfüllt. Deshalb habe ich beschlossen, eine eigene Analysemethode zusammenzustellen, die sich nach bereits bestehenden Modellen richtet. Im Folgenden werden ausgewählte Analysemethoden vorgestellt, die trotz möglicher Anpassung nicht ausreichend für mein Forschungsvorhaben sind.

2.1 Ausgewählte Analysemethoden

Semiotische Bildanalyse

Ein erstes Beispiel für eine anfangs vielversprechende, jedoch trotzdem unpassende Analysemethode soll die semiotische Bildanalyse sein. Sie basiert darauf, dass Bilder einen ähnlichen Aufbau wie Sprache haben und „dementsprechend entschlüsselt“ werden können (Haider-Probst 2009:14). Ihre Ursprünge findet diese Methode in der Arbeit des französischen Strukturalisten Roland Barthes (vgl. Halilovic 2010:4). Ihm und der gleichgesinnten Gruppe von Wissenschaftlern ging es darum, zu versuchen, eine „Analogie von Sprache und Malerei“ herzustellen. Barthes legte den Fokus nicht darauf, das Bild auf sprachwissenschaftliche Gesichtspunkte zu untersuchen, „sondern die Distanz aufzuheben, die institutionell das Bild und den Text trennt“ (ebd.). Hier findet sich schon eine erste Diskrepanz zu der für mein Forschungsvorhaben benötigten Analysemethode, da hier statt der eben genannten Texte Emotionen in Kunstwerken untersucht werden.

Bei dieser werkanalytischen Vorgehensweise werden die Bilder grob gesehen auf drei Ebenen untersucht: auf der Ebene der Symbolik, Semantik und Pragmatik. Den Kontext dazu bilden selbstverständlich die Epoche und Lebensumstände des Malers ebenso wie die Rahmenbedingungen der Entstehung des Kunstwerks (vgl. ebd. 18). Die

semiotische Bildanalyse baut sich auf zwei gleichberechtigten Grundelementen auf: der Komposition und den Gestaltungsmitteln. Ersteres bezieht sich auf das ganze Bild, nämlich den grundsätzlichen Aufbau des Bildes, die Anordnung der Bildelemente und den Zusammenhang zwischen ihnen. Sie basiert auf der Fläche und den Teilflächen, auf der Farbe, die nicht zwingend zu dieser Kategorie gehören muss, auf den Proportionen, die eines der Hauptkompositionsmittel darstellen, und auf den geometrischen Figuren, durch die im Hintergrund nicht sichtbar die Formen in Beziehung zueinander gesetzt und gegliedert werden (vgl. ebd.). Dieses Grundelement der Werkanalyse gleicht der Syntax eines Textes, was aber wiederum nicht mit einer bei dieser Arbeit zielführenden Vorgehensweise korrespondiert. Andere kompositorische Mittel sind ein dem Bild gegebenenfalls zugrundeliegender Text (Problembereich dieser Methode), der Themenbereich des Bildes und der abgebildete Zeitpunkt bzw. die jeweilige Epoche (vgl. ebd.). Das zweite Grundelement, die Gestaltungsmittel, repräsentieren die Ebene der Semantik im Vergleich zu einem Text und zeigen die „inhaltliche Rangordnung“ (ebd.). Untersucht werden dabei Lichtverhältnisse und Akzentsetzungen mithilfe von gestalterischen Lichtakzenten sowie die Wahl der Schatten bzw. Verschattungen. Der Umgang des Künstlers mit Licht kann der Prosodie eines Textes gleichgesetzt werden (vgl. ebd. 19). Leider kann aber im Falle der hier untersuchten Emotionen in Kunst nicht von Prosodie gesprochen werden. Ebenfalls ausschlaggebend sind Farbwahl und -anwendung und die Reihung der Elemente. Diese beiden Faktoren, Form und Farbe, sind grundlegend für die Differenziertheit eines Bildes mittels Kontrasten der Farbe, der Form, der Proportionen und der Lage der Elemente. Gleichzeitig entsteht durch diese bildnerischen Mittel so etwas wie ein Rhythmus im Bild und eine Perspektive (vgl. ebd.).

Die Gestaltungsmittel und die Komposition sind gleichberechtigt und voneinander abhängig. Um die intendierte Bedeutung darzustellen, braucht die Komposition die Gestaltungsmittel und diese können nur angemessen zur Geltung kommen, wenn sie durch die Parameter der Komposition an der richtigen Stelle platziert werden. Auch hier ist eine Verbindung zur Linguistik herstellbar: Gestaltungsmittel und Komposition sind wie Semantik und Syntax untrennbar (vgl. ebd.).

Hier ein grafischer Überblick über die untersuchten Parameter bei der semiotischen Bildanalyse:

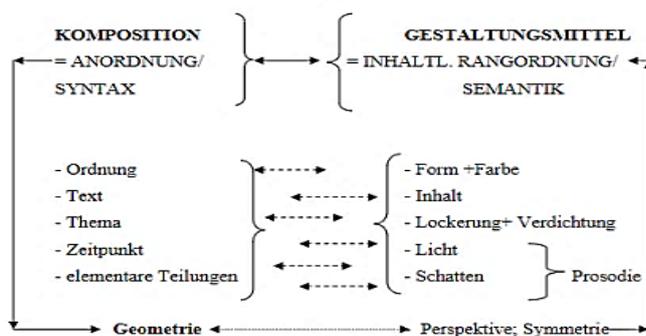


Abb. 1: Halilovic 2010:20.

Die noch nicht erwähnten elementaren Teilungen gehören zur geometrischen Komponente der Bildanalyse und erlauben eine „Teilung des Bildes, die wiederum eine Fokussierung auf bestimmte Bereiche“ möglich macht (Halilovic 2010:22). Die dadurch hergestellten „Halbierungen und Diagonalen“ verhelfen einer gewissen Tiefe im Bild und können zu einer Dramatisierung des Bildinhalts beitragen. Vor allem Diagonalen können ab einer gewissen Akzentuierung den „Blick quer über das Bild streifen“ lassen oder auch eine Form der Bewegung darstellen (ebd.). Bestimmte Formen mit geraden Linien bzw. auch Linien selbst können eher statisch wirken und andere Figuren mit runder Linienführung wiederum beruhigend und harmoniestiftend (vgl. ebd.).

Es ist augenscheinlich, dass der Bezug dieser Analysemethode zu einem gegebenenfalls zugrundeliegenden Text nicht zu meinem Forschungsvorhaben passt. Im Falle der im Rahmen dieser Arbeit untersuchten Kunstwerke ist dieser Punkt nicht von Bedeutung. Die Tatsache, dass die Geschichte des Künstlers in meinem Fall weiter in den Vordergrund der Untersuchung rückt als bei dieser Analysemethode vorgesehen, macht dieses Modell ebenso unbrauchbar. Die Vor- bzw. Lebensgeschichte des Künstlers nimmt in meinem Forschungsvorhaben eine elementare Bedeutung ein, weil sie meine Argumentationsstruktur bezüglich der Darstellung von Emotionen in Kunst als Form der Translation stützt. Sie ist der Grundstein, auf dem ich jegliche Übersetzung von Gefühlen und Prägungen in Kunstwerke aufbaue, da die Geschichte letztlich die ‚Ursache‘ für die emotionale Disposition des Künstlers ist bzw. sich diese erst durch bestimmte Erlebnisse ergibt. Außerdem ermöglicht diese Analysemethode kein Erforschen von Emotionen bzw. können Emotionen zwecks einer intersemiotischen Analyse kein teilnehmendes Zeichensystem darstellen.

Allgemeine Bilduntersuchung

Auf der Basis der von Erwin Panofsky geprägten ikonologischen Methode, die eine vorikonographische Beschreibung, ikonographische Analyse und ikonologische Interpretation beinhaltet, wurde in der Praxis ein Schema herausgebildet, das in der Forschung und im schulischen Kunstunterricht Anwendung findet (Faulstich 2009:7). Das Modell sieht folgendermaßen aus:

1. WAS? - Bildbeschreibung

- 1.1 Daten/Background-Informationen (Entstehung, Künstler/Fotograf, Werbeagentur, Quelle)
- 1.2 Thema, Sujet, Genre
- 1.3 Inhalt: Bildbeschreibung
- 1.4 Besonderheiten/Auffälliges

2. WIE? - Bildanalyse

- 2.1 Raum (Vorder-/Mittel-/Hintergrund), Ausschnitt
- 2.2 Perspektive, Fokus
- 2.3 Figuren: Formen, Konstellationen, Blick-/Handlungsrichtung
- 2.4 Linien, Flächen, Muster, Dynamik/Statik
- 2.5 Farben, Schwarz-Weiß, Hell-Dunkel, Licht
- 2.6 Sonderfall: Narration

- 2.7 Komposition, Aufbau, Struktur
- 2.8 Kontexte:
 - 2.8.1 Stile
 - 2.8.2 Realität
 - 2.8.3 Gesellschaft

3. WOZU? - Bildinterpretation

- 3.1 Metaphern, Symbole, Images, Codes
- 3.2 Bedeutung/Message, Interpretationsmethoden:
 - 3.2.1 biographisch (Gesamtwerk/Biographie des Künstlers, Fotografen etc.)
 - 3.3.2 geistes-, kunst-, medien-, sozialhistorisch
 - 3.3.3 psychologisch/psychoanalytisch
 - 3.3.4 soziologisch
 - 3.3.5 kulturspezifisch⁶

Bei diesem Analysemodell ergibt sich wieder die Problematik, dass Emotionen nicht Teil der Analyse sind. Es gibt keine Komponenten, die das Erkennen von bildlich dargestellten Emotionen möglich machen. Die Kategorien der Bildinterpretation wiederum sind zu vielschichtig und nicht auf die biographischen Hintergründe konzentriert. Bei dieser Arbeit muss der Fokus auf der Lebensgeschichte des Künstlers liegen, um ggf. identifizierte Emotionen in den Gesamtkontext seiner emotionalen Disposition stellen zu können. Diese Methode wäre für meine Zwecke also viel zu weit gefasst und bezüglich meines Forschungsvorhabens nicht zielführend. Es müssten zu viele Änderungen vorgenommen werden, um das Modell an mein Forschungsziel anzupassen.

2.2 Neue Analysemethode

Aufgrund der Tatsache, dass vorhandene Bildanalysemodelle meinem Forschungsvorhaben nicht dienlich sind, soll hier nun eine von mir entworfene bzw. zusammengestellte Analysemethode vorgestellt und beschrieben werden. Da manche Punkte der oben beschriebenen Analysemethoden jedoch trotzdem nützlich sind, habe ich vereinzelt Teile übernommen.

Meine Analysemethode soll aus einem Analyse- und einem Interpretationsteil bestehen, die sich gegenseitig bedingen. Eine vorangehende Erfassung der Hintergrundinformationen wie Entstehungsjahr, Technik, Titel, sowie eine kurz gefasste Übersicht über das Dargestellte runden die Bildinterpretation ab. In der Analyse sollen sogenannte Marker für ggf. dargestellte Emotionen erfasst werden, die im Zuge der Interpretation dann in Bezug zu Schieles Lebensgeschichte gesetzt werden. Die untersuchten Aspekte der Bildsprache beinhalten die Gestaltung der Gestik und Mimik, die Farbkomposition, Formgebung, Lichtverhältnisse sowie weitere Gestaltungsmittel. Letztere sollen sich mit Faktoren wie der Perspektive im Bild, den Besonderheiten bezüglich der Blickrichtung der abgebildeten Personen und dem Einsatz von bildsprachlichen Akzenten befassen. Außerdem soll dabei untersucht werden, ob es einen erkennbaren Fokus gibt. Zudem können

⁶ Faulstich 2009:7f.

der Pinselduktus ebenso wie die Linienführung Aufschluss über bildlich repräsentierte Emotionen geben. Die Interpretation soll sich, nach einer kurzen Zusammenfassung der Analyseerkenntnisse, ausschließlich mit der Einordnung in Schieles Biographie befassen also mit dem Versuch der Erklärung bestimmter dargestellter Emotionen bzw. emotionslastiger Bildinhalte auf der Basis seiner Erlebnisse und Schicksalsschläge. Im Folgenden noch einmal die schematische Darstellung meiner selbst zusammengestellten Bildanalysemethode:

Bildanalyse zur Untersuchung des Emotionsausdrucks

1. Untersuchungsbasis

1.1 Titel, Jahr und Technik

1.2 Sammlung/Besitz

1.3 Was wird dargestellt? (kurz)

2. Analyse

2.1 Gestik

2.2 Mimik

2.3 Farben

2.4 Formen

2.5 Lichtverhältnisse

2.6 Weitere Gestaltungsmittel

(Perspektive, Fokus, Linienführung, Pinselduktus, Akzente, Blickrichtung)

3. Interpretation

Zusammenfassung und Bezug zur Lebensgeschichte

Auf der Basis dieses Modells werden ausgewählte Kunstwerke Egon Schieles auf den Ausdruck von Emotionen untersucht, welche anschließend im Kapitel der Diskussion und Schlussbetrachtung in Zusammenhang mit Translation gesetzt werden sollen. Der Fokus bei der Untersuchung der Kunstwerke liegt auf den zwei Punkten der Gestik und Mimik im Analyseteil, da sich damit am eindrucklichsten zeigt, was für Emotionen Schiele in seinen Bildern dargestellt bzw. verarbeitet haben könnte. Deshalb beschränke ich mich in meiner Auswahl der zu untersuchenden Kunstwerke auf die Bilder, in denen Personen zu sehen sind, da sich im Falle von Stilleben oder Landschaftsbildern die Aspekte Gestik und Mimik nicht untersuchen ließen. Das schmälert jedoch in keiner Weise die Relevanz der anderen Untersuchungsebenen, wie die der Farben, Formen, Lichtverhältnisse und anderen Gestaltungsmittel. Diese sind ebenso aufschlussreich und wichtig bezüglich der emotionalen Aussagekraft eines Kunstwerks.

3. Egon Schiele

Das Forschungsvorhaben dieser Arbeit stützt sich auf die Kunst bzw. ausgewählte Kunstwerke des Künstlers Egon Schiele. Er erscheint geeignet für diese Art der Untersuchung, da sein Leben, so kurz es auch war, von unterschiedlichsten Erlebnissen und Gefühlen geprägt gewesen sein muss. In nur 28 Jahren hat er viel erlebt und mit zahlreichen Schicksalsschlägen zurechtkommen müssen. Er hat verschiedenste Menschen kennengelernt, unterschiedliche Gesellschaftsschichten durchdrungen und psychisch gesehen kein einfaches Leben gehabt. Seine Kunst ist so außergewöhnlich wie unkonventionell und sticht im Vergleich zu einigen seiner Kollegen, beispielsweise Oskar Kokoschka und Gustav Klimt, so hervor, weil die Art und Weise der Darstellung der Figuren in seinen Kunstwerken so drastisch ist und die Wirkung eben dieser so einschneidend und tief greifend ausfällt. Die Wahl des Künstlers und damit der zu untersuchenden Kunstwerke fiel also nicht schwer. Als Basis für die Interpretation der Analyse seiner Kunstwerke und der darin verarbeiteten und thematisierten Emotionen dient seine Lebensgeschichte, die im Folgenden dargestellt wird.

3.1 Über sein Leben

Egon Leo Adolf Schiele wird am 12. Juni 1890 als Sohn des Österreicherers Adolf Schiele und der Böhmin Marie Soukoup, aus dem heute tschechischen bzw. südböhmischen Krumau, in Tulln an der Donau geboren. Er verbringt seine Kindheit isoliert von der Außenwelt an einem Bahnhof lebend, da sein Vater als Stationsvorsteher beruflich an die Stadt Tulln gebunden war (vgl. Gaillemin 2006:14). Das Familienleben der Schieles steht unter keinem guten Stern und ist für Schiele bereits als Kind von traumatischem Wert, da es von Krankheit und Tod geprägt ist. Schieles älteste Schwester Elvira stirbt mit nur 10 Jahren an einer Hirnhautentzündung und sowohl sein Vater als auch seine Mutter leiden an der sexuell übertragbaren Syphiliserkrankung (vgl. Padberg 2017:9). Mit dieser soll sich Adolf Schiele der Familienlegende nach in der Hochzeitsnacht infiziert haben, als er aus Frust der Unempfindlichkeit Mariens für seine sexuellen Wünsche und Anforderungen ein Bordell aufsucht (vgl. ebd.). Beim späteren Ehevollzug wird Adolf seine Frau angesteckt haben, die in weiterer Folge mehrere Totgeburten erleidet. Die hohe Kindersterblichkeit der damaligen Zeit soll Schieles späteres Frauenbild maßgeblich geprägt haben (vgl. Zwingenberger 2000:5).

Als einziger Sohn der Familie konzentriert sich die Aufmerksamkeit seiner Eltern primär auf den Erhalt seiner Gesundheit, was Schieles Bewegungsfreiheit massiv einschränkt und seinen Erfahrungshorizont auf das Bahnhofsareal und seine Familie begrenzt (vgl. Padberg 2017:9f.). Zusätzlich belastend für den kleinen Schiele ist der sich immer weiter verschlechternde Gesundheitszustand seines Vaters, der zunehmend unter geistiger Verwirrtheit leidet und sogar einen Suizidversuch begeht (vgl.

Zwingenberger 2000:6). Schließlich wird Adolf aus seinem Posten als Bahnhofsvorsteher entlassen, was die Familie in eine missliche Lage bringt. Zusätzlich dazu verbrennt er in einem Moment geistiger Umnachtung alle seine Eisenbahnaktien, was die finanzielle Ausweglosigkeit der Familie besiegelt (vgl. Kuhl 2006:63). Als Schiele erst 15 Jahre alt ist, stirbt sein Vater an den Folgen der Erkrankung. Das ist ein äußerst traumatisches Erlebnis für Schiele und soll seine später sehr düstere Kunst beeinflusst haben (vgl. Gaillemine 2006:17). Da er den Tod seines Vaters kaum verkraftet, lässt er diesen in seinen Träumen wiederauferstehen und führt Gespräche mit ihm (vgl. Zwingenberger 2000:6). Er integriert den Tod in viele seiner Kunstwerke, weil er durch die frühe Erfahrung des Todes eines geliebten Menschen, seines Vaters, scheinbar einen anderen bzw. offeneren Zugang zu diesem Thema hat. Nicht nur in der Abmagerung und Knochigkeit seiner Figuren bzw. seiner Selbstporträts, sondern auch in seiner Faszination der krankhaft anmutenden farblichen und physiologischen Veränderungen des menschlichen Körpers spiegelt sich diese Neigung bzw. dieses starke Interesse am Tod wider. Zu seiner Mutter hatte Egon keine sehr enge, sondern eher kühle und distanzierte Beziehung. Die Geldprobleme, mit denen Marie Schiele nach dem Tod ihres Mannes zu kämpfen hatte, machten das ohnehin schon gespannte Verhältnis zu Egon noch problembehafteter (vgl. Gaillemine 2006:17). Ihre enttäuschte Erwartung, ihr Sohn müsse sich finanziell um sie sorgen, führt zu einem Verhältnis, das von Verständnislosigkeit und Kälte geprägt ist (vgl. Zwingenberger 2000:6). Mit seinen Schwestern verstand er sich jedoch sehr gut, vor allem mit der jüngeren, Gertrude. Sie stand ihm später Modell – ohne das Wissen seiner Mutter sogar für Aktzeichnungen (vgl. Gaillemine 2006:17).

Sein Talent für die Malerei war schon sehr früh erkennbar. Er soll laut seiner Mutter bereits mit 18 Lebensmonaten das erste Mal einen Stift und ein Stück Papier zweckmäßig benutzt haben. Das Resultat waren später minutiöse Zeichnungen des Bahnhofs und der Züge (Gaillemine 2006:14f.). Da die Schule für Schiele ein schwieriges Thema war, versucht ihn sein Vater mit einem geschenkten Skizzenbuch zu motivieren (vgl. Padberg 2017:11). Schiele darf jeden Tag nach seinen Hausaufgaben darin zeichnen. Allerdings lässt sich sein Schaffensdrang nicht bremsen und er befüllt es schon am ersten Tag fast komplett mit zahlreichen Zeichnungen von Eisenbahnwaggons (vgl. ebd.). Die Schule bereitet ihm ernsthafte Probleme, da er sich nur für das Zeichnen interessiert und ein zerstreuter, wenig aufmerksamer Schüler ist (vgl. Kuhl 2006:62). Er ist kein begeisterter Anhänger der Anwesenheit im Unterricht und muss mehrere Klassen wiederholen (vgl. Gaillemine 2006:18). Er durchlebt also mehrere Schul- und Wohnortwechsel, die jedoch alle keine wirkliche Besserung in seine Schulleistungen bringen. Aber in Klosterneuburg knüpft er das erste Mal freundschaftliche Bande zu seinen Mitschülern und erkundet in seiner Freizeit den Ort mit einem Skizzenbuch unter dem Arm (vgl. Padberg 2017:12f.).

Der Erste, der Egons Talent entdecken sollte, ist der Kunstlehrer Ludwig Karl Strauch, auf den er in der Klosterneuburger Schule trifft (vgl. Gaillemine 2006:17). An der Wiener Kunstakademie ausgebildet, gibt er Schiele Privatstunden und ermöglicht ihm erstmals, mit Ölfarben zu malen (vgl. Padberg 2017:13). Leider hätte er jedoch auch dort nach einiger Zeit ein Schuljahr wiederholen müssen. Er schafft es aber, seine mittlerweile ratlose Mutter davon zu überzeugen, dass eine künstlerische Ausbildung die Lösung für das leidige Schulthema wäre (vgl. ebd. 16). Gegen den Willen seines Vormunds Leopold Czihaczek, einem Schwager der Familie, bewirbt er sich an der Wiener Kunstgewerbeschule, die so begeistert von seinem Talent sind, dass sie ihn an die Wiener Kunstakademie weiterverweisen, wo er schlussendlich einen Platz bekommt (vgl. ebd.). In dieser Zeit des Studiums an der Kunstakademie sucht er sich ein eigenes Atelier in der Nähe des Wiener Praters (vgl. ebd. 18). Dort kommt er zum ersten Mal in Kontakt mit „der inszenierten Erotik des käuflichen Sex“ und Frauen als potenziellen Modellen (ebd.). Wien bekleidet in dieser Zeit den Titel der europäischen Hauptstadt der Prostitution. Vor dem Hintergrund, dass bereits 14-Jährige in Österreich juristisch gesehen als sexuell mündig gelten, halten sich auch viele Kinder bereits auf der Straße auf bzw. bieten sich an (vgl. ebd. 50). Zu der Zeit ist es nichts Ungewöhnliches, wenn Kinder erst in ihrer persönlichen Umgebung missbraucht und dann zur Prostitution gezwungen werden. Einige dieser Kinder aus ärmlichsten Verhältnissen halten sich in Schieles Atelier auf und lassen sich von ihm sowohl nackt als auch angezogen zeichnen (vgl. ebd. 50f.).

Als jüngster Schüler hat er auch an der Akademie Schwierigkeiten, sich an die Regeln des Unterrichts zu halten und die hohen Anforderungen der Lehrer zu erfüllen, die nicht viel vom hochbegabten jungen Schiele halten (vgl. Gaillemine 2006:18f.). Trotzdem ist die Zeit an der Akademie für sein späteres künstlerisches Schaffen richtungsweisend (vgl. ebd. 19). Am meisten interessieren ihn der intensive Unterricht im Aktzeichnen und sein zusätzliches Studium der Anatomie, das den Grundstein für seine späteren, sehr expressiven Menschenbildnisse darstellt (vgl. Padberg 2017:20). Nicht nur die neu gewonnenen Kenntnisse über den menschlichen Körper auf praktischer und theoretischer Ebene, sondern auch die Begegnung mit dem Professor der Anatomie Hermann Vincenz Heller prägen ihn nachhaltig. Dieser befasst sich mit der Ausdruckslehre, die die Korrelation zwischen der Physiognomie eines Menschen und seinen inneren Eigenschaften erforscht, und der Frage, wie sich Emotionen im Gesichtsausdruck eines Menschen niederschlagen und welche Muskelgruppen durch diverse seelische Zustände aktiviert werden (vgl. ebd. 20f.). Dazu macht er zahlreiche Frontalfotografien seines Gesichts in unterschiedlichen emotionalen Verfassungen und untersucht wiederum Fotografien des Franzosen Guillaume-Benjamin Duchenne de Boulogne, der sich für seine Studien des Reizstroms bedient (vgl. ebd. 21). Die sich ab 1910 in Schieles Selbstportraits wiederfindenden Grimassen, Gebaren und Gesten könnten einen Zusammenhang mit diesen Erfahrungen haben. Außerhalb der Akademie lernt er im Sommer 1907 auf einer Familienreise den

Professor Franz von Stuck kennen, der ihn mit seiner ihm ähnlichen Lebensgeschichte sehr beeindruckt (vgl. ebd. 21f.). Stucks meist dunkle, sich auf menschliche Abgründe fokussierende Kunst bildet später eine nicht unwichtige Vorbildfunktion für Schiele. Er möchte ebenso die verborgenen Seiten des Menschen erkunden und für deren Abbildung neuartige Möglichkeiten der künstlerischen Gestaltung schaffen (vgl. ebd. 22).

Durch die unmittelbare Nähe der Akademie zur Wiener Secession am Karlsplatz interessiert er sich mehr und mehr für den Jugendstil und lernt bald den Mitbegründer der Wiener Werkstätte und der Secession Gustav Klimt kennen (vgl. Kuhl 2006:40). Dieser ist für Schiele später wie ein Vater und unterstützt seinen Schützling großzügig (vgl. Zwingenberger 2000:17). Im Jahr 1908, im Rahmen der Feierlichkeiten des 60-jährigen Regierungsjubiläums Kaiser Franz Josefs, findet eine von Klimt organisierte Ausstellung, die Kunstschau, statt. Schiele wohnt dieser bei und lernt durch das dort ausgestellte, heute wohl bekannteste Werk *Der Kuss* Klimts Kunst kennen und lieben (vgl. Kuhl 2006:41). Lediglich an der Idee des für den Jugendstil typischen Gesamtkunstwerks kann Schiele nicht so recht Gefallen finden (vgl. ebd.). Trotz seiner Kontakte in Wien pflegt er auch Beziehungen nach Klosterneuburg, wo er im Mai 1908 das erste Mal ausgewählte Kunstwerke öffentlich ausstellt, obwohl ihm durch die Leitlinien der Kunstakademie eben jenes öffentliche Präsentieren untersagt ist (vgl. Padberg 2017:30). Im Jahr 1909 wird Schiele dank Gustav Klimt um seine Beteiligung an der 2. Wiener Kunstschau gebeten, wo er vier, unverkennbar durch den Stil Klimts beeinflusste Porträts ausstellt (vgl. ebd. 31). Diese unerlaubten Aktivitäten Schieles bezüglich der öffentlichen Ausstellung einiger seiner Werke heben das Konfliktpotenzial mit der Akademie auf eine neue Stufe (vgl. ebd. 32). Nach der endgültigen Zerrüttung des Verhältnisses mit seinem Lehrer an der Akademie, Christian Griepenkerl, bricht er aus den Ketten seiner universitären Verpflichtungen aus und gründet zusammen mit gleichgesinnten Künstlerkollegen die Neukunstgruppe (vgl. Gaillemin 2006:24f.). Er hat zeit seines Lebens diesen unbändigen Drang nach Freiheit, der ihm seine spätere Zeit in Haft noch unaushaltbarer macht. Schiele wird Präsident der Gruppe und schreibt im Manifest zu den Vorhaben der rebellischen Vereinigung, dass „kreative Selbstbestimmung Vorrang vor formellen Programmen hat“ (Kuhl 2006:21). Außerdem betont er den radikalen Bruch ihrer Kunst mit der Vergangenheit (vgl. Gaillemin 2006:28f).

Mit dem Austritt aus der Akademie begibt sich Schiele mit nur 19 Jahren in die Selbständigkeit (vgl. Kuhl 2006:21). Leider gibt es in Wien um das Jahr 1910 nicht viele zukunftsorientierte Galeristen, die an der finanziellen Förderung junger Künstler interessiert sind und so muss Schiele sich wohlhabende Sponsoren, damals sogenannte Mäzene, suchen. Glücklicherweise werden die einflussreichen Kunstsammler Carl Reininghaus und Dr. Oskar Reichel auf Schiele aufmerksam (vgl. Padberg 2017:34). Ein weiterer Förderer Schieles ist der Eisenbahnbeamte und Sammler von Schieles Bildern Heinrich Benesch, der ihm posthum ein Buch widmet (vgl. Zwingenberger 2000:38). Doch der

wichtigste Kontakt für Schiele in der Zeit ist der Journalist und Kunstkritiker Arthur Roessler, der nach einer Ausstellung der Neukunstgruppe in der Galerie Pisko über Schiele schreibt: „Es werden wohl manche am Wege sterben, einige jedoch halte ich für innerlich und äußerlich stark genug, um durchzukommen“ (Kuhl 2006:22f.). Er ist die Verbindung zu dem Verleger Eduard Kosmack, Herausgeber der Zeitschrift „Der Architekt“, der Schiele durch ihn vorgestellt wird (vgl. Padberg 2017:36). Roessler erlangt nach dem Tod Schieles von seiner Familie die Rechte an seinen schriftlichen und künstlerischen Werken und verfasst eine Biographie über ihn, in der er nicht uneigennützig einige Passagen bezüglich der Beziehung zwischen ihm und Schiele zu seinem Vorteil anpasst (vgl. ebd. 38f.). Viel Zeit verbringt Schiele auch mit dem Maler Max Oppenheimer, der mit ihm ein Atelier und den Großteil seiner Freizeit teilt. Diese Tatsache ebenso wie die Auseinandersetzung mit den Werken Oskar Kokoschkas fördern Schieles Entwicklung von einem jugendstilgeprägten zu einem expressionistischen künstlerischen Schaffen (vgl. ebd.).

Weit entfernt von der Konformität mit den damaligen Konventionen, beginnt er sich mit dem ihm Greifbarsten zu beschäftigen: seinem eigenen Körper (vgl. Gaillemine 2006:28f.). Das Wesen des Menschen und der menschliche Körper üben auf ihn eine unglaubliche Faszination aus und bilden zusammen das Hauptthema, mit dem er sich die meiste Zeit seiner Schaffensperiode beschäftigt (vgl. Padberg 2017:43). Vor allem befasst er sich mit nackten und verrenkten Körpern, vorzugsweise seinem eigenen oder dem einer Frau (vgl. Gaillemine 2006:32). Das Element der Verrenkung nutzt er in seiner Kunst, vor allem in seinen Selbstporträts, sehr viel. Das deutet darauf hin, dass die Intensität seiner Emotionen so extrem gewesen sein muss, dass er sich seiner normalen körperlichen Struktur enthoben fühlt und durch die Mangel seiner Gefühle gedreht in eine schmerzgefüllte Verrenkung gezwungen wird. Für seine Körperstudien steht Schieles jüngere und liebste Schwester Gerti anfangs Modell. Sie posiert sogar als Aktmodell, obwohl sie erst zarte 16 Jahre alt ist (vgl. Padberg 2017:43). Später tritt seine langjährige Freundin bzw. Partnerin Wally, Walburga⁷ Neuzil, mit der er im Mai 1911 den Schritt von der Stadt auf das Land wagt, an Gertis Stelle (vgl. Gaillemine 2006:60). Bereits ein Jahr zuvor flüchtet er aufgrund seiner Schulden und den Versuchen Czihaczeks, ihn dazu zu bewegen, dem Militär beizutreten, nach Krumau. Zusammen mit seinen Freunden Anton Peschka und Erwin Dominik Osen erlebt er im Sommer des Jahres 1910 eine künstlerisch produktive Zeit im Geburtsort seiner Mutter (vgl. Padberg 2017:55). Nach einem Zwischenstopp in Wien, währenddessen sich Leopold Czihaczek seiner Verantwortung als Schieles Vormund entbinden lässt und von da an keine finanzielle Unterstützung mehr leistet, zieht er mit Wally wieder nach Krumau (vgl. ebd. 55f.). Ihr uneheliches Zusammenleben, das für

⁷ Lange Zeit wurde aus dem Kosenamen „Wally“ fälschlicherweise der vermeintliche Vorname „Valerie“ abgeleitet. Nach jahrelanger Recherche unter der Einbeziehung von Taufregistern wird ihr wahrer Vorname, Walburga, entlarvt (vgl. Berger 2010).

die damalige Zeit nahezu anrühlich war, hat eine gespannte Situation in der Nachbarschaft zur Folge. Die Tatsache, dass sie zudem noch der Kirche fernbleiben, verdirbt bald vollends die Stimmung (vgl. ebd. 56f.). Als dann ein nacktes junges Mädchen in ihrem Garten posierend gesichtet wird, spitzt sich die Situation zu und sie verlassen die Stadt. Nach ein paar Monaten in Wien ist schon eine neue Heimat in Planung: in Neuenglenbach, das 35 Kilometer westlich von Wien liegt, findet Schiele ein Haus mit Garten (vgl. ebd. 57). Jedoch stößt ihre nonkonformistische Lebensart auch hier auf Unverständnis. Vor allem die Tatsache, dass auch hier wieder hauptsächlich Kinder Modell stehen bzw. im Hause Schiele und Neuzil ein und aus gehen, wird zum Reibungspunkt (vgl. Kuhl 2006:67). Am 13. April 1912 wird Schiele unvorhergesehen festgenommen und der Entführung bzw. des Missbrauchs eines minderjährigen Mädchens beschuldigt. Dank eines Anwalts, der ihm durch seinen treuen Sammler und Förderer Carl Reininghaus zur Verfügung gestellt wird, kann der Vorwurf des Kindesmissbrauchs entkräftet werden (vgl. Padberg 2017:57). Nach drei Wochen in Untersuchungshaft wird er zu drei Tagen strengen Arrests verurteilt, weil eine Aktmalerei für alle Besucher sichtbar, also auch für jegliche Kinder, an der Wand seines Ateliers gehangen hatte. Alle anderen Aktmalereien, die bei der Durchsuchung Schieles Domizils aus Schubladen und Schränken ausgeräumt und beschlagnahmt wurden, sind nicht Teil der Beweismaterialien. Nur die an der Wand hängende Aktmalerei wird im Gerichtssaal vor seinen Augen verbrannt (vgl. Kuhl 2006:67).

Wally kümmert sich in der Zeit der Haft rührend um Schiele, besucht ihn regelmäßig, betreut seine Sammler und bringt ihm Malutensilien in die Zelle. Aus dieser Episode gehen 13 Zeichnungen und Aquarelle hervor, die ihn als hohlwangigen, kahlköpfigen, schmerz erfüllten und missverstandenen Künstler darstellen (vgl. Padberg 2017:58). Unter eine der Zeichnungen schreibt Schiele: „Ich werde für die Kunst und meine Geliebten gerne ausharren“⁸ (ebd.). Dieses Bild hat eine solche emotionale Ausdruckskraft, dass es in der Rolle des Betrachters schwer fällt, sich von dieser Gefühlsintensität abzugrenzen. Schiele fühlt sich zutiefst missverstanden und in seiner Weltanschauung betrogen. Zusätzlich dazu ist es für ihn als Freigeist nahezu unerträglich, eingesperrt zu sein und sich nicht frei bewegen bzw. malen zu können. Das macht ihn auf der einen Seite wütend und auf der anderen Seite führt es dazu, dass er sich schutzlos ausgeliefert und auf emotionaler sowie körperlicher Ebene äußerst verwundbar fühlt. Auf ein anderes Werk schreibt er: „Den Künstler hemmen ist ein Verbrechen, es heißt keimendes Leben morden“ (Kuhl 2006:76). Den Subtext eines Aquarells mit einer Abbildung des Gefängnisflurs bildet seine Aussage: „Nicht gestraft, sondern gereinigt fühl ich mich!“ (Padberg 2017:58). Er drückt damit aus, dass jeder Kunstschaffende darin unterstützt werden muss, die ihm inhärente kreative Mission zu erfüllen (vgl. Kuhl 2006:76). Auf einem Ausstellungsplakat der Galerie Arnot in Wien malt er sich als der von Pfeilen durchbohrte Heilige

⁸ Siehe Analyse Seite 48-51

Sebastian, ein römischer Märtyrer, was höchstwahrscheinlich emotionales Ergebnis seiner Inhaftierung bzw. Verurteilung ist (vgl. ebd. 82). Künstlerisches Ergebnis der Zeit in Neuenglenbach sind drei kleinere Ölbilder, von denen zwei jeweils ein Porträt von Schiele und Wally sind: das *Selbstbildnis mit Lampionfrüchten*⁹ und das *Bildnis Wally Neuzil*¹⁰ (vgl. Padberg 2017:60f.). Sie repräsentieren die tiefe emotionale und trotzdem zarte Verbindung zwischen Schiele und Wally, die es ihm später so schwer macht, sich für Edith von ihr zu trennen.

Zurück in Wien bezieht Schiele im 13. Bezirk eine Wohnung mit Wally und wird alsbald mit Ausstellungseinladungen überhäuft. Der Neuenglenbacher Skandal hat also glücklicherweise keine allzu ernsthaften Auswirkungen auf seine Karriere (vgl. Kuhl 2006:77). Jedoch sind die Ausstellungen trotz großen Andrangs nicht förderlich für die Aufbesserung seiner finanziellen Lage, die sich nun immer mehr zuspitzt. Seine Gemälde verkaufen sich nicht und unverhältnismäßige Geldforderungen verhindern sogar einige Ausstellungen (vgl. ebd.). Seine Mäzene, vor allem Carl Reininghaus, nehmen in dieser Zeit von Schiele Abstand. Er kann bald schon die Miete für seine Atelierwohnung nicht mehr bezahlen und hat erhebliche Schulden. Während dieser finanziellen Krise wird er auf zwei junge Damen in seiner Nachbarschaft aufmerksam, Edith und Adele Harms (vgl. ebd.). Die beiden Schwestern beobachten schon länger das ungewöhnliche Treiben auf der gegenüberliegenden Straßenseite der Hietzinger Hauptstraße und Schieles Modelle wie sie ein und aus gehen (vgl. Padberg 2017:67). Schiele nimmt schließlich Kontakt auf und geht, zunächst begleitet von Wally, mit ihnen aus. Seine Motivation, mit anderen Frauen auszugehen, könnte darin begründet liegen, dass seine Schwester Gerti 1914 Schieles engen Freund Anton Peschka heiratet und dieses Ereignis bei ihm ein Nachdenken über seine Zukunft auslöst (vgl. ebd. 67). Wally ist in seinen Augen nicht dafür geeignet, da ihr gesellschaftlicher Ruf und die finanzielle Situation ihres Elternhauses nicht besonders vielversprechend sind und er sich offenbar eine wirtschaftliche Absicherung von seiner Heirat erhofft (vgl. ebd. 68). Schiele entscheidet sich schließlich für die jüngere Schwester, Edith. Nachdem die Entscheidung gefallen ist und selbst Edith sich mit der Bitte, auf Schiele zu verzichten, an Wally wendet, trifft sich Schiele noch einmal mit ihr und bietet ihr an, seine Affäre für die Sommermonate zu sein (vgl. Kuhl 2006:98f.). Tief verletzt weist sie dieses Angebot zurück und bricht den Kontakt zu Schiele ab. Infolgedessen meldet sie sich als Krankenpflegerin beim Roten Kreuz und stirbt mit nur 23 Jahren bei einem Kriegseinsatz an einer Scharlachinfektion (vgl. Zwingerberger 2000:94). In seinem Gemälde *Tod und Mädchen*¹¹ arbeitet Schiele die Trennung von Wally auf. Es zeigt sie in einer desperaten Umarmung mit dem Tod, der hier unverwechselbare Züge von Schiele trägt (vgl. Padberg 2017:69). Dieses Bild zeugt von

⁹ Siehe Analyse Seite 45-48

¹⁰ Siehe Analyse Seite 55-58

¹¹ Siehe Analyse Seite 63-67

einer solchen Intensität seiner Emotionen, die er hier mit der Gleichsetzung seiner selbst mit dem Tod zu verarbeiten versucht. Die tiefe Verzweiflung beider Dargestellten breitet sich unweigerlich auf den Betrachter aus und lässt ihn Schieles Schmerz und Seelennot spüren.

Obwohl Schiele bei seiner ersten Musterung 1914 aufgrund eines Herzfehlers für untauglich erklärt wurde, wird er im Mai 1915 jedoch für tauglich erklärt und entschließt sich aufgrund des eventuell bevorstehenden militärischen Einsatzes kurzerhand zu einer Kriegsvermählung mit Edith im Juni 1915 (vgl. Padberg 2017:70). Beim Militär leidet Schiele sehr darunter, dass er nicht an weiteren Gemälden und Bildern arbeiten kann und bemüht sich wiederholt um eine Versetzung. Im Mai 1916 wird er in ein Kriegsgefangenenlager nach Mühling in Niederösterreich abkommandiert und auch hier begleitet ihn seine Frau Edith, die sich jedoch mit der damit verbundenen Isolation alles andere als wohl fühlt (vgl. ebd. 71). Trotz der Tatsache, dass er vorübergehend einen Lagerraum als Atelier benutzen kann, ist das Jahr 1916 von einer beträchtlichen künstlerischen Unproduktivität geprägt. Zurück in Wien im Jahr 1917 versucht er, mit Kollegen wie Arnold Schönberg und Gustav Klimt, eine Kunsthalle zu gründen (vgl. ebd. 76). Das Projekt bleibt jedoch aufgrund der prekären Kriegszeiten fruchtlos. Schiele schafft es jedoch, einige Ausstellungen seiner Bilder erfolgreich zu organisieren und beweist ebenso sein Talent als Kurator (vgl. ebd. 76f.). Besonders Ankäufe seiner Gemälde, z.B. durch den Leiter der Österreichischen Staatsgalerie Franz Martin Haberditzl, machen Schieles exponierte Stellung in der Kunstszene deutlich.

Die Krönung seiner künstlerischen Karriere ist seine Beteiligung an der 49. Wiener Secessions-Ausstellung im Oktober 1917 (vgl. ebd. 77ff.). Er soll gleichsam als Organisator und künstlerisch Beitragender agieren. Auch das Plakat für die Ausstellung entwirft Schiele selbst und darf den Hauptsaal der Secession mit zahlreichen Gemälden und Zeichnungen füllen (vgl. ebd. 79). Eines davon ist womöglich das Bild *Umarmung (Liebende II)*¹², das er zwecks besserer Publikumstauglichkeit wahrscheinlich nachträglich verändert bzw. den Schambereich der Frau verdeckt hat. In der Zeit der Vorbereitung auf die Ausstellung stirbt Gustav Klimt am 6. Februar 1918 an den Spätfolgen eines Schlaganfalls. Trotzdem ist die Ausstellung ein voller Erfolg. Die Besucher kommen in Scharen und Schiele schafft es, all seine Bilder, die zum Verkauf stehen, für 16.000 Kronen zu verkaufen (vgl. ebd.). Er schreibt:

Niemals waren Ausstellungen, sei es eine konventionelle oder eine neuester Kunst, so besucht wie diese. Am Eröffnungstag konnte man um 12h mittags wirklich nicht mehr gehen, – so viele Besucher und nicht geringer an Sonntagen um diese Zeit. Es wurde so viel gekauft, wie bei keiner Ausstellung. Natürlich wird auch unerhört geflucht, – doch atmen die Menschen auf nach so langer Zeit wieder Kunst, echte Kunst zu sehen (Padberg 2017:79).

Zusätzlich dazu bekunden enthusiastische Sammler ihr Interesse an noch unfertigen Gemälden und neue Auftraggeber-Beziehungen ergeben sich. Es kommt ein weiteres Mal

¹² Siehe Analyse Seite 79-83

zu dem Versuch, eine Künstlervereinigung zu gründen. Gemeinsam mit Albert Paris Gütersloh, Anton Faistauer und Broncia Koller-Pinell ruft Schiele Ende März 1918 die Neue Secession Wien ins Leben (vgl. ebd. 79f.). Nun kann sich Schiele auch einen weiteren Traum erfüllen: endlich in ein neues Atelier umzuziehen, das einen angrenzenden Wohntrakt bietet. Bereits zwei Jahre zuvor hat er sich das Haus im 13. Wiener Bezirk in der Wattmangasse 6 ausgeguckt, das jedoch in der damaligen finanziell misslichen Lage keine Option war (vgl. ebd. 80). Vor allem die Nähe des Schönbrunner Schlossparks begeistert den Naturliebhaber Schiele und seine Frau. Außerdem verlangt die Schwangerschaft Ediths nach einem geräumigeren Wohnort (vgl. ebd. 83f.). Nach ihrem Einzug Anfang Juli 1918 erlebt Schiele eine letzte, sehr intensive Schaffensphase. Bis August hat er ganze 30 Termine mit unterschiedlichen Modellen und arbeitet an einem letzten Auftragswerk, einem Porträt von Hugo Koller, dem Mann seiner Vereinigungskollegin Broncia Koller-Pinell (vgl. ebd. 84ff.). Unabhängig davon scheitert Schieles starker Wunsch nach einer Künstlergemeinschaft mit der Neuen Secession Wien bedauerlicherweise aufgrund von Unstimmigkeiten und Streitereien erneut.

Im August nimmt Schiele sich Zeit, um mit seiner Frau, die bereits Mitte Juli zu einer Kur nach Ungarn reist, ein wenig zu verreisen und Zeit zu verbringen (vgl. ebd. 85). Edith ist nicht sehr glücklich in ihrer Ehe mit Schiele und schreibt in ihrem Tagebuch, dass sie sich aus seiner Gedankenwelt ausgeschlossen fühlt. Sie denkt, dass sich ihre Lage durch ein Kind vielleicht bessern würde, jedoch verliert sie durch ihre Schwangerschaft für Schiele gänzlich ihre Eignung als Modell, weshalb er sich wieder professionellen Modellen zuwendet (vgl. ebd. 86). Man findet diese gewisse ‚Abwertung‘ schwangerer Frauen bzw. der Attraktivität ihres Körpers auch in einigen seiner Gemälde, die er im Rahmen einer Kooperation mit dem befreundeten Gynäkologen malt, z.B. *Frontale Ansicht eines Frauentorsos mit dickem Bauch*¹³. Schon zu Beginn ihrer Ehe war Edith nicht bereit, sich in solcher Freizügigkeit für Schieles Gemälde und Zeichnungen zur Verfügung zu stellen (vgl. ebd. 70). Ihre Schwester Adele, die vorübergehend mit Schiele eine Affäre eingeht, ist in dieser Hinsicht viel freizügiger und steht zeitweise für Schieles Aktzeichnungen Modell (vgl. ebd. 86).

Inspiziert durch die Arbeit mit Silvia Koller, Hugo Kollers Tochter, spielt Schiele mit dem Gedanken, eine Kunstschule zu gründen. Zurück in Wien wird er mit Aufträgen der Organisation und kuratorischen Betreuung mehrerer Ausstellungen betraut (vgl. ebd. 88). Er nimmt inzwischen die „wichtigste künstlerische Instanz in Österreich“ ein (ebd.). Ein letztes Mal setzt er sich für einen Zusammenschluss der Künstler ein, die für den künstlerischen Neubeginn im Nachkriegs-Österreich stehen. Sie geben sich den Namen „Sonderbund österreichischer Künstler“, jedoch zerschlägt sich auch dieses

¹³ Siehe Analyse Seite 75-79

Vorhaben aufgrund Schieles noch immer bestehenden Pflichten gegenüber des Militärs (vgl. ebd. 90).

Gegen Ende des Krieges breitet sich die Spanische Grippe, eine damals tödliche Form der Influenza, bis nach Wien aus. Weltweit hat diese grausame Pandemie mehr Todesopfer zur Folge als der Erste Weltkrieg (vgl. ebd. 90f.). Am 19. Oktober zeigt die im sechsten Monat schwangere Edith erste Symptome der Ansteckung und stirbt neun Tage später am 28. Oktober. Der bereits erkrankte Schiele begibt sich in die Obhut seiner Schwiegereltern, jedoch kann auch er nicht vor dem Tode bewahrt werden: am Tag der Beisetzung seiner Frau, am 31. Oktober 1918, stirbt Schiele mit nur 28 Jahren um ein Uhr in der Nacht. Er wird am 3. November auf dem Ober-St.-Veit Friedhof in Hietzing beigesetzt (vgl. ebd. 91).

3.2 Über seine Kunst

Im Fokus Schieles Interesses steht der Mensch bzw. der menschliche Körper. Er wird zumeist ohne Hintergrund, manchmal auch nur in Fragmenten bzw. mit fehlenden Körperteilen, mit teils extremer Gestik und Mimik dargestellt. Derart verformt zeigt sich Schiele auch in seinen Selbstbildnissen (vgl. Kuhl 2006:39).

Die Hände in Schieles Werken sind oft skelettiert dargestellt also mit nahezu durchscheinenden Handknochen (vgl. Bauer et al. 2015:30f.) Eine mögliche Erklärung dafür könnte der Kontakt zum Röntgenologen und Arzt Guido Evarist Holz knecht in den Jahren 1904 und 1905 in Klosterneuburg gewesen sein. Durch die direkte Nachbarschaft stand Schiele in Kontakt mit Holz knecht und erfuhr so möglicherweise schon viel über Röntgenstrahlen (vgl. ebd. 29). Die beiden verband die Tatsache, dass sie nie besonders gut in der Schule gewesen waren. Mit den Röntgenstrahlen wurde der Gesellschaft damals klar, dass es auch noch eine Welt hinter der sichtbaren gab und dass damit wieder ein Stück Wahrheit offengelegt werden konnte (vgl. ebd. 30). Auch Schieles Interpretation und Integration des sogenannten Astrallichtes in seine Kunstwerke in Form einer weißen Rahmung von Menschen oder Pflanzen ist eine Konsequenz röntgenologischen Verständnisses. Schiele bewegte sich damit auf okkultem Terrain, das in der damaligen Zeit einen Aufschwung erlebte (vgl. ebd. 31).

Seine Kunst wurde vor allem in Bezug auf die vielen Aktmalereien als teils voyeuristisch und pornografisch bezeichnet, was ihn zutiefst verletzte (vgl. Gaillemine 2006:63). Er beschreibt diesen Aspekt seiner Kunst selbst als erotisch und nur für ganz besondere Kunstliebhaber geeignet (vgl. ebd. 71). Er sagt, dass „auch ein erotisches Kunstwerk [...] Heiligkeit“ habe (Wolf 2005:59). Seine in vielen Bildern dargestellte Erotik hebt sich deutlich von der des Spießbürgertums der damaligen Zeit ab (vgl. ebd.). Schieles Interesse an erotischen Darstellungen wurde damals als „außerordentlich grenzüberschreitend“ interpretiert (Kallir 2012:13). Von seinem Kollegen bzw. Konkurrenten Oskar

Kokoschka wird er nach der Inhaftierung oftmals als Pornograf bezeichnet. Auch Kunstkritiker scheuen sich nicht davor, seine Kunst auch in der heutigen Zeit als kommerziell zu betiteln, statt zu erkennen, dass gerade die erotischen Werke Schieles aus einem künstlerischen Zusammenhang heraus entstanden sind. Nach einer Ausstellung im Leopold Museum in Wien im Jahr 2011 befindet ein Kritiker „Porno-Egon“ als schuldig bezüglich des ihm 1912 vorgeworfenen Kindesmissbrauchs (vgl. ebd. 13f.). Die Annahme, Schiele muss wohl „seelisch gestört gewesen sein“, hält sich noch heute. Die „geschundenen Leiber“ in seinen Kunstwerken werden für eine Reflektion seiner „geschundenen Seele“ gehalten (ebd. 14). Schiele ist jedoch im Vergleich zu seinen Kollegen relativ ‚normal‘. Er ist nicht suizidgefährdet, erleidet keinen Nervenzusammenbruch und hintergeht seine Frauen nicht so drastisch wie beispielsweise Kokoschka. Außerdem ist er bezüglich seiner Promiskuität weit entfernt von seinem Kollegen Gustav Klimt. Schieles intensive Beschäftigung mit der Sexualität ist für einen jungen Mann bzw. einen Menschen von Anfang zwanzig nichts besorgniserregendes, wie er zur Zeit seiner Auseinandersetzung mit eben diesem Thema war (vgl. ebd. 14). Später, in etwas erwachsenerem Alter und Zustand, steht die Sexualität nicht mehr so sehr im Vordergrund seines künstlerischen Interesses. Außerdem zeichnet Schiele, was seine Schöpferkraft angeht, eine außerordentlich ausgeprägte Frühreife aus. Nur deshalb war er fähig, sich künstlerisch mit Themen und Gefühlen zu beschäftigen, die sonst gemeinhin eher verdrängt werden, vor allem von Männern höheren Alters (vgl. ebd.). Die Vorwürfe der Pornografie sind allein damit zu entkräften, dass es keinerlei Hinweise darauf gibt, dass seine Aktbilder in irgendeiner Art und Weise Wollust oder Lüsternheit ausstrahlen sollten. Sie erfüllen das Hauptkriterium von Pornografie nicht, denn sie lösen eher Abscheu oder Angst aus, statt sexuell zu erregen. Der Autor John Updike bezeichnet Schiele nicht als Pornografen, da seine Aktmaleereien „den (typischerweise männlichen) Betrachter [nicht] erregen“ und eher Nervosität und Traurigkeit hervorrufen (vgl. ebd.).

Er sah sich selbst als eine Art Chirurg, der mit Körpern experimentierte, vor allem durch die Amputation von Armen und Beinen und die Zerlegung dieser (vgl. Gaillemine 2006:32ff.). Er fühlte sich dadurch vielleicht seinen Emotionen bzw. den dargestellten Körpern überlegen, weil er über die Vollständigkeit ihrer Struktur entscheidet und ihnen bei der Amputation etwas von seinem Schmerz abgibt bzw. im Falle seiner Selbstporträts seinen extremen Schmerz darstellt. Das könnte erklären, warum viele seiner Bilder, vor allem seine Selbstporträts, nur teilweise dargestellte bzw. abgeschnittene Arme und Beine haben. Es könnte aber auch sein, dass er nur einen bestimmten Ausschnitt abbilden wollte und deshalb einfach die Körperteile weglässt, die ihn in dem betreffenden Kunstwerk nicht weiter interessieren (vgl. Wolf 2005:58). Auch kommt es wie bereits erwähnt häufig vor, dass Hintergründe bzw. zugehörige Innenräume bzw. Umgebungen weggelassen werden. Eventuell sollte damit nicht von den abgebildeten Menschen oder Gegenständen abgelenkt werden (vgl. ebd.).

Allgemein war sein Umgang mit Formen ein typisches Wiedererkennungsmerkmal seiner Kunst. Ab einem gewissen Zeitpunkt in seiner Schaffenszeit scheint in seinen Kunstwerken ein Verweis auf den Tod sichtbar zu werden. Nicht nur im bereits erwähnten Gemälde *Tod und Mädchen*, sondern auch im Werk *Tote Mutter*, in dem das Ungeborene im Körper der toten Mutter gefangen ist. Das Bild beschreibt wie kein anderes von Schieles Kunstwerken, wie nah Leben und Tod beieinander liegen (vgl. Padberg 2017:54). Das macht ihn in gewisser Weise auch wieder seiner Umwelt überlegen, weil er wie ein göttlicher Herrscher über Leben und Tod in seinen Gemälden entscheidet. Er macht sich seine Figuren zu seinen Sklaven, die er durch dieselbe Mangel des Seelenschmerzes dreht wie es ihm in seinem eigenen Leben widerfahren ist bzw. er es mit sich selbst getan hat. In seinen Briefen und selbst verfassten Schriftstücken finden sich zwei Themen immer wieder: die leidenschaftliche Liebe zum Leben und zu der Natur und auf der anderen Seite die blanke Angst davor (vgl. Gaillemin 2006:47). Auch mit dem Phänomen der Geburt setzt Schiele sich auseinander (vgl. Bauer et al. 2015:61). Dazu besucht er eine Wiener Frauenklinik, zu der er durch den Gynäkologen Dr. Erwin von Graff Zugang erhält. Ihn lernt Schiele durch seinen treuen Sammler und Mäzenen Carl Reininghaus kennen. In der Klinik bekommt Schiele die Möglichkeit, sowohl den Geburtsvorgang als auch das Aussehen von schwangeren Frauen genauer unter die Lupe zu nehmen. Er zeichnet Portraits von einigen Patientinnen, die in ihrer Schwangerschaft bereits so weit fortgeschritten sind, dass der Bauch im Vordergrund steht (vgl. ebd. 63).

Für die damaligen Konventionen präsentiert sich seine Kunst als sehr verzerrt und äußerst merkwürdig (vgl. Gaillemin 2006:32ff.). Er entstellt und verfremdet die dargestellten Menschen derart, dass sich im Betrachter ein Gefühl der Enge bzw. Bedrängnis und Ausweglosigkeit einstellt, wie Schiele es gefühlt haben muss. Auch die vor allem bei seinen Selbstporträts verzerrte Mimik ist wie ein leiser aber trotzdem unglaublich machtvoller Aufschrei auf Seiten Schieles. Seine Fülle an Emotionen muss ihn, gemessen an der emotionalen Ausdruckskraft seiner Bilder, zeitweise in den Wahnsinn getrieben haben. Schiele besucht im Jahr 1908 eine Ausstellung der Galerie Miethke, die drei Jahre später für seine erste große Ausstellung zuständig war. Diese zeigt Werke von Max Mayrhofer, einem Künstler aus München. Ihr Kernthema sind Szenen aus einer psychiatrischen Anstalt (vgl. Bauer et al. 2015:55). Die Figuren in den Bildern zeichnen sich primär durch extreme Gesten und eine verzerrte Mimik aus, die noch dazu überspitzt dargestellt sind. Sie sind in Sequenzen angeordnet, die an einen Bewegungsablauf erinnern, jedoch vielmehr unterschiedliche Affekte darstellen sollen (vgl. ebd. 58f.). Diese „Mehrfachdarstellungen“ haben Schiele wohl zu seinen doppelten Selbstporträts inspiriert, die ebenso verschiedene Gemütszustände verkörpern sollen und kein Zeichen für eine multiple Persönlichkeit sind, wie zu der damaligen Zeit angenommen (vgl. ebd. 59).

Die bereits erwähnte Auseinandersetzung mit der Physiognomik unter dem Einfluss des Anatomie-Professors Hermann Vincenz Heller, die die Darstellung der Hände in

Schieles Kunstwerken geprägt hat, könnte darüber hinaus zu einem weiteren Aspekt Schieles künstlerischen Schaffens geführt haben. Die Physiognomik war in Schieles Zeit so beliebt, dass sie auch in anderen Disziplinen Anwendung fand, wie beispielsweise im ‚Bertillon-Schema‘ eines Fahndungsfotos (vgl. Bauer et al. 2015:53). Dieses erfasst auch die Hände eines Menschen, deren Aussehen als Erkennungsmerkmal für Ermittlungstätigkeiten eingesetzt wird. Auch das Phänomen des Spiegelbilds in Schieles Kunstwerken findet sich hier wieder. Die Spiegelung ermöglichte in der damaligen Zeit eine doppelte Darstellung des Abgebildeten in einer einzigen Fotografie (vgl. ebd.). Schiele könnte im Anatomie-Unterricht bei Heller mit dem Bertillon-Schema zu tun gehabt haben.

Die in manchen von Schieles Bildern dargestellten Verrenkungen der Dargestellten könnten auch mit dem ausgeprägten Interesse Schieles am modernen Tanz zusammenhängen. Besonders die Amerikanerin Ruth Saint Denis hat es ihm angetan. Schiele soll sogar eine Affäre mit ihr gehabt haben (vgl. Padberg 2017:48). Auch mit dem damals sehr beliebten Phänomen des Stummfilms könnten die oft in Schieles Kunstwerken vorkommenden Überstreckungen zu tun haben, da die Pantomimen und Schauspieler in Ermangelung des gesprochenen oder gesungenen Wortes auf eine sehr ausgeprägte Körpersprache bzw. Mimik und Gestik zurückgreifen mussten (vgl. ebd. 48). Schieles Freund Erwin Dominik Osen könnte ihn auch dazu inspiriert haben, da dieser Ballettunterricht als Kind bekommen hatte und des Öfteren Varieté Bühnen bespielte (vgl. ebd.). Die in den Männerakten zu Tragen kommenden überzogenen Haltungen der Gliedmaßen erinnern an „javanische Schattenspielfiguren“, sogenannte „Wayang Kulit“, die sich durch hyperbewegliche Gelenke und übertrieben lange und feine Gliedmaßen auszeichnen (Husslein-Arco 2016:17). Es gilt als belegt, dass Arthur Roessler Schiele eine solche Figur schenkte, also könnte sich das Aussehen dieser Figur auf sein Selbstakt-Schaffen ausgewirkt haben (vgl. ebd.).

Allgemein nimmt die Auseinandersetzung mit sich selbst bzw. das künstlerische Erfassen seiner eigenen Person einen sehr hohen Stellenwert in Hinblick auf sein Gesamtwerk ein. Auch heute noch gelten seine Selbstporträt-Studien als bahnbrechend und zugleich rebellisch und zeigen seinen Kampf mit sich selbst, der Kunst und der Welt in verzerrter und doch begreiflicher Weise (vgl. ebd. 5).

4. Werkanalyse

Im folgenden Kapitel sollen ausgewählte Kunstwerke Egon Schieles auf die bisher genannten und weitere mögliche Emotionen untersucht werden. Der Ausdruck seines Schmerzes, seiner Verzweiflung, Verstörung und Trauer, seines Fremdseins gegenüber seiner Umwelt, seiner Frustration, auf der anderen Seite aber auch seiner äußersten Fragilität und Sensibilität interessieren mich dabei primär. Diese emotionale Auseinandersetzung mit den Erlebnissen und Schicksalsschlägen in seinem Leben und ihre Repräsentation in seinen Kunstwerken ist Gegenstand dieser Untersuchung. Methodologische

Grundlage dafür ist das Modell aus Kapitel 2.2, das ich für das Forschungsziel meiner Arbeit selbst zusammengestellt habe. Der Fokus dieses Modells liegt auf der zweckgerichteten Suche nach künstlerischen Ausdrucksmitteln, die auf ggf. damit verarbeitete Emotionen hindeuten. Die Hauptuntersuchungsaspekte sind also die Gestik und Mimik der dargestellten Personen in seiner Kunst, sei es er selbst oder eine andere Person. Deshalb verzichte ich darauf, jegliche seiner Stillleben oder Landschaftsbilder in meine Analyse einzubeziehen.

Die Analyse beginnt mit einer Auswahl seiner aussagekräftigsten Selbstporträts, da diese eine zentrale Stellung bei der Untersuchung seiner Emotionen einnehmen. In seinem eigenen Gesicht bzw. an seinem eigenen Körper und seinen Gliedmaßen spiegelt sich womöglich am eindeutigsten seine Gefühlswelt. Die Aktbilder, auch diejenigen, die ihn darstellen, behandle ich in einem eigenen Unterkapitel, das den Schluss dieses Kapitels einnimmt. Darunter fallen auch Aktbilder von anderen Personen bzw. Frauen, da diese primäres Motiv seiner Aktbilder sind. Der Analyse der Selbstporträts folgt die Auseinandersetzung mit einigen Porträts seiner Schaffenszeit, die sowohl Bildnisse seiner Frauen, Wally und Edith, als auch seines Freundes und Mäzenen Arthur Roessler darstellen. Im Anschluss daran sollen Doppelbildnisse untersucht werden, die auf irgendeine Art und Weise der Analyse zweckdienlich sind. Diese sollen, wie ihre begriffliche Herkunft verrät, Aufschluss über Schieles Liebesleben geben bzw. über die Erlebnisse, Wahrnehmungen und Emotionen, die er durch die Bilder damit in Verbindung bringt. Hauptakteurinnen sind dabei Wally Neuzil, seine langjährige Partnerin, und Edith Harms, seine spätere Frau. Den Schluss bilden, wie bereits erwähnt, eine Auswahl von Schieles Aktbildern.

4.1 Selbstporträts

1.)

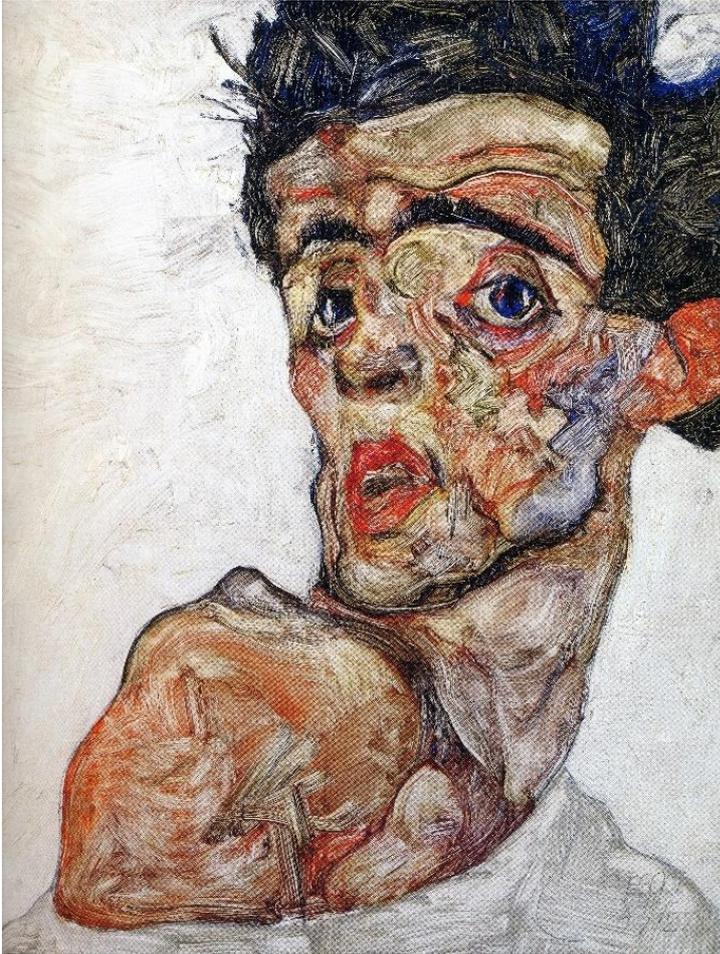


Abb. 2: Egon Schiele. 1912. Selbstbildnis mit nackter Schulter. ©Bauer et al. 2015:203.

1. Untersuchungsbasis

1.1 Titel, Jahr und Technik

Selbstbildnis mit hochgezogener nackter Schulter, 1912, Öl auf Holz.

1.2 Sammlung/Besitz

Leopold Museum, Wien.

1.3 Was wird dargestellt?

In diesem Selbstporträt ist Schiele als eine Art Büste dargestellt. Man sieht nur seinen Kopf und seine rechte Schulter, die nackt ist.

2. Analyse

2.1 Gestik

Seine rechte nackte Schulter ragt provokativ in die untere Bildmitte und macht den Anschein, als würde sie den Betrachter abweisen sollen bzw. wollen. Die Kombination mit

seinem gedrehten Kopf zur hochgezogenen Schulter hin verstärkt diese abweisende Haltung. Auf der anderen Seite spiegelt sich in dieser Gestik auch eine Art Zurückweisung oder Bedrohung, die er fühlt und gegen die er sich schützen möchte.

2.2 Mimik

Sein Mund steht offen und seine Augen sind ähnlich weit aufgerissen. In seiner Gesichtsmimik spiegelt sich Erschrockenheit und Schock. Seine Stirn liegt in Falten, die durch das Hochziehen der Augenbrauen begünstigt wird. Auf seiner linken Stirnhälfte scheint sich eine entweder sehr tiefe Falte oder Narbe abzuzeichnen. Seine Augenbrauen stehen senkrecht nach oben bzw. zeigen die einzelnen Haare nach schräg oben, was die Wirkung dieses mimischen Ausdrucksmittels verstärkt. Die Schwingung seines rechten Nasenflügels macht den Anschein, als würde Schiele ein wenig die Nase rümpfen.

2.3 Farben

Er verwendet in diesem Bild größtenteils unterschiedliche Brauntöne. Die Akzente setzt er farblich gesehen auf seinen Mund und seine Augen. Seine Augen haben einen gut sichtbaren Blauton, was er nur in diesem Selbstporträt so umsetzt. Ansonsten haben seine Augen entweder einen hellgrauen oder braunen bzw. dunkleren Ton. Seine Ohren scheinen etwas erhitzt zu sein, da sein linkes Ohr rötlich dargestellt ist. Zur Betonung seiner schroffen Gesichtszüge setzt er Rot- und Blautöne ein. Seine Augenbrauen und Haare malt er schwarz, was die Kontraste im Bild noch verstärkt. Auch die Farbe Blau findet sich in seinen Haaren. Die bereits erwähnte eventuelle Narbe auf seiner Stirn wird durch den Einsatz von schwarzen und vor allem weißen Linien verstärkt hervorgehoben.

2.4 Formen

Sowohl die Form seines Kopfes als auch der Umriss seiner Schulter sind recht unregelmäßig. Auf der Spitze seiner Schulter befindet sich ein rund nach oben abstehender Auswuchs, der gräulich gefärbt ist. Seine Gesichtsproportionen sind auch unregelmäßig bzw. nimmt die untere Hälfte des Gesichts zwei Drittel seines Gesichts ein und die Stirn ohne die Haare nur knapp das obere Drittel. Seine Haare stehen um sein Ohr herum recht weit ab.

2.5 Lichtverhältnisse

Was die Beleuchtung betrifft, ist das Bild hell gehalten. Der einzige Schatten befindet sich unter seinem Hals bzw. seiner Schulter und sieht fast wie eine Spiegelung aus. Es ist aber wohl eher der Rest seines Oberkörpers sein, der sich wie im Schatten weiter nach hinten und unten in den Rest des Bildes erstreckt.

2.6 Weitere Gestaltungsmittel

Der Betrachter schaut von der Seite auf Schiele bzw. ist sein Kopf so weit verdreht, dass es, ohne die Schulter zu beachten, fast wie eine Frontalansicht aussieht. Die Schulter und das Kinn mit dem offenen Mund teilen sich den Fokus des Bildes. Sehr interessant ist hier die Maltechnik, die er eventuell variiert. Teile sind offensichtlich mit dem Pinsel gestrichen und Teile vielleicht mit seinem Finger gemalt. Auf dem unteren Teil seiner Schulter sieht es fast so aus, als hätte er den Buchstaben „K“ in das Bild integrieren wollen. Allgemein wirkt das Bild sehr unruhig durch die Pinselführung bzw. Verstreich-Technik.

3. Interpretation

Das Bild löst mit den durch die Farben und Formen, aber vor allem mithilfe der Gestik und Mimik, ausgedrückten Emotionen im Betrachter eine Enge aus, die nachvollziehen lässt, was Schiele in diesem Bild vielleicht hat ausdrücken wollen. Das Entsetzen, das ihm ins Gesicht geschrieben steht, überträgt sich durch die ausdrucksstarke Mimik auf den Betrachtenden. Die Maltechnik sorgt hauptsächlich für die Dramatik des Bildes, weil sie wild und unregelmäßig wirkt. Da dieses Bild im Jahr 1912 entstanden ist und er in diesem Jahr Zeit im Gefängnis verbracht hat, könnte es eine Art des Ausdrucks seines Schocks diesbezüglich sein. Vielleicht rührt das Bild auch daher, dass er in dieser Zeit mit Wally in Krumau bzw. danach in Neuenglenbach gelebt hat und die beiden dort aufgrund ihrer non-konformistischen Lebensweise nicht besonders willkommen waren. Sowohl in Krumau als auch in Neuenglenbach könnte er sich aufgrund dieser stark ausgeprägten Skepsis ihrer Nachbarn und Anfeindungen bis hin zur Anzeige in die Ecke gedrängt gefühlt haben. Ebenso hat es ihn vielleicht in seiner mentalen sowie realen Schaffensfreiheit beschränkt, dass ihre direkte Umgebung ihn aufgrund der Abbildung nackter junger Mädchen der Vergewaltigung oder des Missbrauchs bzw. der Entführung verdächtigt. Die Emotionen in diesem Bild könnten aber auch ganz unabhängig von der Schaffenszeit in einer anderen Begebenheit begründet liegen. Als Kind bzw. später auch als Jugendlicher in der Schule wird er sich vielleicht auch bedrängt gefühlt haben, da ihn abgesehen von der Malerei nichts anderes wirklich interessierte. Seinen Eltern und Lehrern war es jedoch wichtig, dass er eine gute Schulbildung bekam. So könnte er sich auch in die Enge getrieben gefühlt haben. Ungeachtet der Gründe für die Rechtfertigung der gefühlsmäßigen Expression in diesem Bild wird klar, dass emotionaler Ausdruck stattfindet. Der Betrachter wird im übertragenen Sinne von Schiele an die Hand genommen und durch seine Vielfalt an Emotionen geführt, was sich auch bei den folgenden Bildern bestätigt.

2.)



Abb. 3: Egon Schiele. 1910. Fratze schneidender Mann (Selbstbildnis). ©Bauer et al. 2015:182.

1. Untersuchungsbasis

1.1 Titel, Jahr und Technik

Fratze schneidender Mann, 1910, Gouache, Aquarell und Kohle auf Papier.

1.2 Sammlung/Besitz

Leopold Museum, Wien.

1.3 Was wird dargestellt?

Dieses Selbstporträt zeigt Schiele mit einer extremen Gesichtspose und einer farbigen Weste.

2. Analyse

2.1 Gestik

Sein Kopf scheint etwas zurückgezogen zu sein, da sich die Haut unter seinem Kinn in Falten legt. Außerdem sieht der Ansatz seines Halses auf seiner linken Seite so aus, als würde er seinen Hals etwas nach hinten schieben. Sein linker Arm ist angehoben, aber es

ist nicht ersichtlich, wie sich dieser fortsetzt. Da der Winkel seines Oberarms zu seinem Körper aber zu groß ist für einen in die Hüfte gestützten Arm, ist anzunehmen, dass er seinen Arm ausstreckt. Es wäre aber auch möglich, dass er seinen Unterarm jeweils nach oben oder nach unten abwinkelt. Die offene Stelle unter seiner Schulter hat durch die daraus resultierende Vorstellung eines halb oder ganz ausgestreckten Armes eine nahezu bedrohliche Wirkung.

2.2 Mimik

Seine Mimik ist in diesem Bild wohl die extremste Variante all seiner Selbstporträts. Sein Gesicht ist durch die übertriebene Grimasse bzw. Fratze so verzerrt, dass es fast so aussieht, als hätte er das Gesicht eines alten Mannes mit vielen Falten. Diese Verzerrung zeugt von einer tiefen Verstörtheit und Unsicherheit, die wiederum davon gespeist wird, dass er sich von seiner Umwelt missverstanden fühlt. Sie spiegelt aber auch den verzweifelten Kampf wider, den er mit sich selbst bzw. seinen starken Emotionen führt. Vor allem sein linker Kieferknochen steht so hervor, dass das Gesicht dadurch leicht ausgemergelt und infolgedessen noch unheimlicher wirkt. Er ruft dadurch eine Angst im Betrachter aus bzw. provoziert das in ihm selbst keimende Gefühl der Abstoßung gegenüber seiner Umwelt. In seinem aufgerissenen Mund ragt aus seinem Oberkiefer nur ein wirklich sichtbarer großer Zahn hervor. Ansonsten hat er nur im Unterkiefer angedeutete Zähne. Das verstärkt die abstoßende Wirkung des Bildes und erinnert ebenso an einen alten Mann. Seine Augen sind ganz schmal zusammengekniffen und tragen maßgeblich zu der überspitzten Grimasse bei. Auch hier sind seine Augenbrauen in die Höhe gezogen und seine Nasenflügel stehen bedrohlich von der Nasen- bzw. Mundlinie ab. Seine recht hohe Stirn liegt in Falten, die sich bis zu seinen Geheimratsecken erstrecken.

2.3 Farben

Das ganze Bild besteht fast ausschließlich aus Rot-, Braun- und Blautönen. Seine Haare sind in diesem Selbstporträt rot und teils blau, was bei seinen Selbstbildnissen eine Ausnahme darstellt. Sie passen farblich zu seiner rot-blau gestreiften Weste. Das hellgraue Hemd relativiert mit seiner sehr neutralen Farbe ein wenig die Vehemenz und emotionale Aussagekräftigkeit der Farben. Seine Augen sind in diesem Bild eher grau und kühl, was gut zu der hier abgebildeten Stimmung des Ekels und der Abscheu passt. Seine Augenbrauen sind nicht nur schwarz, sondern enthalten auch winzige rote Anteile, die die Dramatik noch unterstreichen. In dieses Bild inkorporiert er ein so hohes Maß an Entsetzung und Abstoßung zugleich, dass die Farben diesen emotionalen Ausbruch unweigerlich potenzieren.

2.4 Formen

Sein Kopf erscheint ein wenig klein, im Gegensatz zu seinem Oberkörper, wobei gerade dadurch die Vermutung zustande kommt, er könnte seinen Kopf etwas nach hinten

schieben. Die Umrisse seines Gesichts und seiner Kleidung sind scharf durch etwas dickere Trennlinien beschränkt und geben ihm so noch markantere Gesichtszüge. Selbst sein Haaransatz über seinem linken Ohr ist durch dicke schwarze Linien abgegrenzt.

2.5 Lichtverhältnisse

Hier verzichtet er vollkommen auf die Darstellung jeglicher Schatten. Selbst die Falten unter seinem Kinn sind für ihre Position im Bild recht gut beleuchtet. Lediglich auf seiner rechten Schulter direkt beim Übergang zu seinem Hals zeigt sich eine kleine Verdunkelung auf der Haut, die einen Schatten darstellen könnte.

2.6 Weitere Gestaltungsmittel

Wieder schaut der Betrachter schräg von der Seite auf den grimassierenden Schiele. Sein nur leicht verdrehter Kopf macht den Anschein, als würde er nicht zu viel Aufwand betreiben wollen, sich dem Betrachter zuzuwenden. Der Fokus liegt ganz klar auf seinem Gesicht bzw. auf dem einsamen Zahn in seinem weit aufgerissenen Mund. Die Linienführung ist, wie bereits erwähnt, recht klar strukturiert bzw. sind alle begrenzenden Linien stark ausgeprägt. Die roten fein gestrichenen Akzente in seinem Gesicht fördern das im Betrachter aufkeimende Gefühl des Ekels und der Abstoßung. Sie tragen ebenso dazu bei, dass Schiele viel älter aussieht, als er wirklich ist. Die Linien auf seiner Brust und über seinem rechten Rippenbogen lassen ihn auch alt aussehen.

3. Interpretation

Das Bild schreit geradezu vor Abstoßung. Vor allem seine Mimik und die verwendeten Farben in Kombination mit den strengen Linien sprechen hier eine ganz klare Sprache. Das ältere Aussehen Schieles kombiniert mit seiner Haarfarbe und dem einzelnen Zahn verleihen dem Bild etwas wirklich Gruseliges. Man sieht ihm richtig an, wie er es liebt, gegen jegliche Konventionen zu verstoßen und das der Welt ungefiltert mitzuteilen. Die Grimasse wirkt stark entfremdend und könnte trotzdem auch bedeuten, dass er krampfhaft versucht, eine Seite an sich nicht an die Oberfläche kommen zu lassen und sie vor der Öffentlichkeit zu schützen. Er war ein Andersdenkender und ist damit in seinem kurzen Leben sehr oft angeeckt. Andererseits könnte es auch als Ausdruck seiner Empörung über das Unverständnis der breiten Masse bezüglich seiner Kunst gelten. Er wurde oft für seine für die damalige Zeit zu freizügige Kunst und seine unverhohlene Darstellung des menschlichen Körpers bzw. nackter Körper kleiner Kinder kritisiert, was ihm sicherlich sehr missfallen hat und ihm das Gefühl gegeben haben muss, vollkommen missverstanden zu werden.

Um es mit den Ereignissen der Entstehungszeit zu verknüpfen, sollte nicht ungesagt bleiben, dass er in diesem Zeitraum den Anatomie-Professor Hermann Vincenz Heller kennengelernt hat bzw. mit seinen Studien der menschlichen Physiognomie in Kontakt

gekommen ist, die durchaus Parallelen zu diesem Werk Schieles aufweisen. Diese Erfahrung könnte also einen Einfluss auf dieses Bild gehabt haben. Zu der Zeit, als Heller mit dieser Thematik experimentierte, beschäftigte sich schon Franz Xaver Messerschmidt mit der extremen Mimik in Selbstbildnissen. Es liegt also sehr nahe, dass entweder das Eine oder das Andere Schieles Verständnis von und Umgang mit Grimassen geprägt hat.

3.)

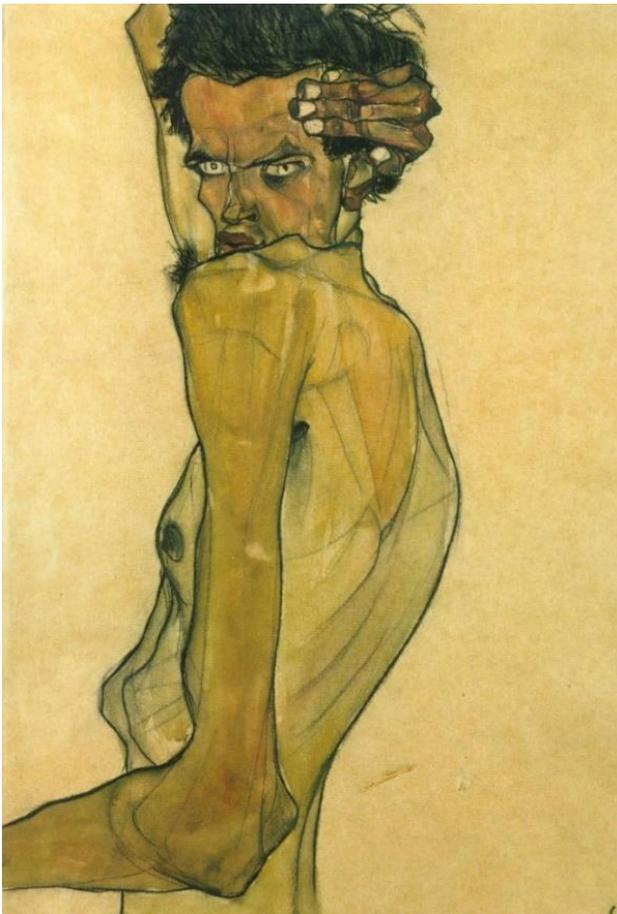


Abb. 4: Egon Schiele. 1910. Selbstbildnis mit Arm über den Kopf gezogen. ©Kuhl 2006:80.

1. Untersuchungsbasis

1.1 Titel, Jahr und Technik

Selbstbildnis mit Arm über den Kopf gezogen, 1910, Aquarell und Kohle.

1.2 Sammlung/Besitz

Privatbesitz.

1.3 Was wird dargestellt?

In diesem Selbstporträt ist Schieles Oberkörper unbekleidet von der Seite zu sehen, wobei sein Kopf dem Betrachter zugewandt ist.

2. Analyse

2.1 Gestik

Sein Arm, der teils über und teils hinter seinem Kopf verschränkt ist, hat etwas von einer schützenden Geste. Er umfasst mit seiner Hand die linke Seite seiner Stirn und dreht somit sein Gesicht noch mehr zum Betrachter. Der andere Arm hängt einfach herunter, nimmt aber sehr viel Platz ein. Seine Schultern sind hochgezogen und sein Kopf versteckt sich ein wenig hinter seiner linken Schulter.

2.2 Mimik

Schieles Gesichtsausdruck ist in diesem Bild wieder sehr stark ausgeprägt. Seine Stirn bildet in der Mitte eine Zornesfalte und seine Nasenflügel sind der Wut in seinen Augen angemessen hochgezogen. Auch sein Mund wölbt sich etwas noch vorne in Richtung seiner linken Schulter und verstärkt die Gesichtsdramatik. Seine Augen sind leicht zusammengekniffen und seine Augenbrauen bewegen sich zueinander.

2.3 Farben

Für das ganze Bild verwendet Schiele fast ausschließlich Braun- und Schwarztöne. Das Fleisch seines Körpers enthält auch ein paar grüne und rote Schattierungen – vielleicht, um das Leiden noch mehr zum Ausdruck zu bringen. Er verunstaltet seinen Körper mithilfe der unterschiedlichen, kränklich wirkenden Farbtöne, um dadurch seinen Schmerz und sein Martyrium, das das Leben für ihn war, auszudrücken. Der einzige Klecks Farbe in diesem Bild ist das Rot seines Mundes, der es jedoch nicht schafft, von seinen Augen abzulenken. Diese sind nämlich weiß gehalten, also mit einer vollkommen farblosen Iris, und wirken dadurch äußerst erzürnt und verbittert. Diese Augenfarbe lässt ihn beinahe übermenschlich aussehen. Die weißen Fingernägel seiner rechten Hand betonen die Augen zusätzlich, obwohl sie es aus künstlerischer Sicht gar nicht notwendig hätten, da sie gar nicht noch mehr als durch ihre unnatürliche Farblosigkeit hervorstechen könnten.

2.4 Formen

Sein ganzer Körper wirkt sehr abgemagert, was am meisten in seiner Rippenregion sichtbar wird. Der untere Teil des Thorax steht so hervor, dass es schon pathologisch anmutet. Auch der knochige Rücken und die bis auf den Knochen abgemagerten Arme sehen alles andere als gesund aus. Sein Gesicht ist auch ein wenig eingefallen, was man an dem abstehenden Wangenknochen seiner rechten Gesichtshälfte sieht. Auch wenn man seinen Bauch nicht komplett sieht, ist klar, dass dieser ebenso abgemagert sein wird. Über seiner linken Schulter zeichnen sich sogar sein Schlüsselbein und die obere Begrenzung seines Schulterblatts ab, die nur bei extremer Unterernährung zutage treten. Sein linker Arm ist im Gegensatz zu seinem Oberkörper bezüglich der Proportionen länger als normal bzw. ist sein Oberkörper in die Länge gezogen, da die Rippen recht weit unter seiner Brust erst

herausschauen. Auch an seinem Rücken sieht man seinen Brustkorb unter seiner Haut hervorscheinen.

2.5 Lichtverhältnisse

Wie in den meisten seiner Bilder, verzichtet Schiele hier auch wieder auf Schatten. Die dunkle Stelle unter seinem linken Arm wird eher seine ausgeprägte Achselbehaarung darstellen, die unter seinem rechten erhobenen Arm sehr gut zur Geltung kommt. Sie leistet einen nicht zu unterschätzenden Beitrag zu der Heftigkeit des Bildes bzw. der dargestellten Emotion des Zornes. Sie verleiht ihm eine ausgeprägtere Wildheit durch den freien und ungestutzten Wuchs seines Haares. Auch sein Haupthaar sieht etwas ungebändigt aus und steht oben am Kopf und an der rechten Seite seines Gesichts ab.

2.6 Weitere Gestaltungsmittel

Durch die Seitenansicht des Körpers wird die Abmagerung bzw. sehr hagere Gestalt des Künstlers besonders deutlich. Der Fokus liegt hier ganz klar auf seinen Augen, die durch ihre unnatürliche Farbe ganz automatisch den Blicke des Betrachters auf sich ziehen. Der Pinselduktus ist hier kaum sichtbar, da er hier mit Aquarellfarben und Kohle malt. Die Linien sind sehr ausgeprägt und relativ dick gehalten. Die abstehenden Knochen sind recht kantig gemalt, was dem Ganzen eine noch verzerrtere Optik verleiht. Durch seine weißen Augen wirkt sein Blick in Richtung Betrachter durchdringend und doch darüber hinweg schauend.

3. Interpretation

Der Ausdruck in diesem Bild ist so überspitzt, dass es fast keinen Zweifel daran gibt, welche Emotion bzw. Emotionen er in diesem Bild ausdrücken wollte. Die Zornesfalte, die zusammengekniffenen Augen, die gerümpfte Nase und die empörte Mundstellung in Kombination mit seinem unbeherrschten erbosten Augenausdruck sprechen für eine ausgeprägte Wut und einen rasenden Zorn. Sein ausgemergelter Körper ist Mitleid erregend und fast schmerzhaft anzusehen. Er ist Ausdruck eines tiefen Schmerzes und der Qual, die er in seinem Leben über sich ergehen lassen musste. Der wilde Wuchs seiner Achselhaare und Kopfhaare lassen ihn noch ungebändigter wirken.

Auch wenn es in seinem Leben Zeiten gegeben hat, in denen er vielleicht nicht so viel wie nötig an Nahrung zu sich genommen hat, deutet diese extreme Darstellung der Unterernährung nicht zwingend auf seinen damals realen Zustand. Vielmehr könnte es für seine Unterversorgung mit mütterlicher Liebe hindeuten oder einfach ein Ausdruck des Ausgenommen-Werdens durch die Gesellschaft und die durch den materiellen Wettbewerb auferlegten Zwänge sein. Da das Bild zu der Zeit entstanden ist, als er sich gerade selbstständig macht und aus der schulischen Pflicht austritt, könnte es ein Hinweis auf die enorme Herausforderung sein, sich als 19-jähriger ganz allein und nur mit den Mitteln

der Kunst durchschlagen zu müssen. Sein durchdringender Blick scheint ihn unanfechtbar zu machen und gleichzeitig sieht es so aus, als würde er sich hinter seiner Schulter verstecken und mithilfe seines rechten Arms schützen wollen. Er wirkt durch seine Augenfarbe nahezu übermenschlich und so, als würde er immer sein Ziel im Auge behalten – egal, was oder wer sich ihm in den Weg stellt.

4.)



Abb. 5: Egon Schiele. 1912. Selbstbildnis mit Lampionfrüchten. ©Husslein-Arco 2016:74.

1. Untersuchungsbasis

1.1 Titel, Jahr und Technik

Selbstbildnis mit Lampionfrüchten, 1912, Öl und Deckfarben auf Holz.

1.2 Sammlung/Besitz

Leopold Museum, Wien.

1.3 Was wird dargestellt?

Dieses wohl berühmteste aller Selbstporträts von Schiele zeigt ihn mit Kopf und Oberkörper vor mehreren Physaliszweigen.

2. Analyse

2.1 Gestik

Schieles Kopf ist vom Betrachter weggedreht, sein Blick geht jedoch in die andere Richtung, nämlich zum Betrachter hin. Die leichte Neigung seines Kopfes zu seiner linken Seite verstärkt seine Körperhaltung, die durch seine abgesenkte rechte Schulter recht offen erscheint. Sein Hals wird durch diese Position verletzlicher und das zeigt ihn letztlich auch als verletzlichen Menschen.

2.2 Mimik

Schieles Gesichtszüge sind in diesem Selbstporträt etwas weicher als in den meisten seiner anderen Kunstwerke. Er zieht keine Grimasse und hält seinen Mund geschlossen. Seine Augen sind trotz der sonst spärlich eingesetzten Mimik sehr ausdrucksstark. Sie spiegeln auch etwas Verletzliches – vielleicht aufgrund des Herausschauens aus den Augenwinkeln. Das Abwenden seines Kopfes vom Betrachter in Kombination mit der Augenstellung führt im Ausdruck zu einer gewissen Empfindlichkeit oder gar Zerbrechlichkeit. Die Augenbrauen sind ein wenig nach oben gezogen, was leicht ehrfürchtig wirkt.

2.3 Farben

Die Farbpalette ist aufgrund der integrierten Physaliszweige recht differenziert. Das leuchtende Rot-Orange der Lampionfrüchte bildet einen guten Kontrast zur schwarzen Bekleidung und dem weißen Hintergrund. Außerdem sind die kräftigen Farbakzente seiner Haare und seines Oberkörpers auf der einen Seite und der prallen Lampionfrüchte auf der anderen Seite jeweils auf gleicher Ebene angesiedelt. Die Farbgebung seiner Gesicht- und Halshaut ist eine Kombination aus Braun-, Rot-, Blau- und Schwarztönen. Vor allem seine Lippen und Augen sind in diesem Bild sehr nuanciert dargestellt. Sein rechtes Auge enthält als Kontrast zur grauen Iris eine rot-schwarze Pupille. Seine Lippen sind zum Betrachter hin noch bräunlich und glänzend und verwandeln sich weiter hinten im Bild in rote, dünnere und matte Lippen. Seine Haare haben hier eine braune Farbe, die etwas weicher wirkt als die sonst schwarz dargestellten Kopfhaare.

2.4 Formen

Das Querformat des Bildes führt dazu, dass seine Haare und sein Oberkörper durch den Bildrand unterbrochen werden. Hätte er ein Hochformat gewählt, wäre die Wirkung des Bildes aber möglicherweise eine andere gewesen. Der linke Zweig mit Lampionfrüchten hat hinsichtlich der Neigungsrichtung Ähnlichkeit mit der Richtung seines Kopfes. Sie neigen sich beide nach rechts.

2.5 Lichtverhältnisse

Dieses Selbstporträt kommt auch ganz ohne Schattengebung aus. Die einzigen Stellen, die sich farblich und lichttechnisch voneinander abgrenzen, sind seine Nasenlöcher und die rechteckige Abstufung der Wand hinter ihm.

2.6 Weitere Gestaltungsmittel

Durch die bereits besprochene Neigung und Drehung seines Kopfes zu seiner linken Seite entsteht die spezielle Blickrichtung seiner Augen und der damit verbundene Ausdruck. Die gegensätzliche Richtung der Kopfdrehung bzw. -neigung und der Blickrichtung erzeugt eine gewisse Spannung im Bild, die durch den Hintergrund des Bildes zusätzlich verstärkt wird. Die Ecke in der Wand auf der rechten Seite seines Kopfes, die nach rechts strebt, steht in Kontrast zu dem linken Physaliszweig, dessen Mittelteil wiederum nach links strebt. Auch der Unterschied der Schulterhöhen vor dem weißen Hintergrund führt zu einer leichten Dysbalance. Bemerkenswert ist jedoch, dass seine hochgezogene linke Schulter eine Weiterführung der Linie seines Kiefers bildet. Dadurch sticht sein leicht nach oben geneigtes Kinn nicht so hervor und schmiegt sich fließend in die Linie der Schulter. Allgemein sind die Linien hier alle geschwungen und nicht kantig. Selbst sein Gesicht bzw. seine Kieferknochen sind für seine Verhältnisse rund gestaltet. Der Pinselduktus ist trotz der etwas wilderen Ausführung auf seiner schwarzen Bekleidung recht ruhig gehalten. Die Linien sind vor allem in seinem Gesicht bzw. um sein Gesicht herum sehr filigran und nicht sehr stark ausgeprägt, was ihm eine weichere Note verleiht. Lediglich die Umrisse seiner Bekleidung sind im Kontrast zum weißen Hintergrund recht hart.

3. Interpretation

Das wohl populärste Selbstbildnis von Schiele besticht durch die Kontraste und die trotzdem sensible Seite, die er hier von sich preisgibt. Die unterschiedlichen Spannungen und Gegensätze in Kombination mit der sehr ruhigen Natur seines Gesichtsausdrucks erzeugen eine Fragilität, wie sie sonst kaum in Schieles Werken zu finden ist. Trotzdem scheint er durch seine Körperhaltung und das Abwenden des Kopfes bzw. seine Blickrichtung recht selbstbewusst. Gleichzeitig macht er sich mit eben dieser Bewegung seines Kopfes verletzlich, da er die Seite seines Halses ungeschützt dem Betrachter zuwendet. Die unterschiedlichen Farben seiner Lippen sind auch sehr interessant, da es sie unterschiedliche Farben in sich vereinen – sicher kein Zufall des künstlerischen Schaffensprozesses. Es könnte sein, dass der vordere bräunliche Teil seiner Lippen, der dem Betrachter zugewandt ist, seine äußere ‚harte Schale‘ darstellt und der rote hintere Teil sein verletzliches Inneres. Dadurch zeigt er auch wieder Selbstbewusstsein und Fragilität zur selben Zeit.

Das Bild ist zu der Zeit entstanden, als er mit Wally in Neuenglenbach wohnte. Vermutlich ist es nach der Inhaftierung im April entstanden. Zu dieser Zeit muss er sich sehr mit Wally verbunden gefühlt haben, weil er schon längere Zeit mit ihr zusammen ist

und Neuenglenbach bereits ihren zweiten gemeinsamen Wohnort darstellt, nachdem sie zuvor schon in Krumau zusammengewohnt haben. Ihre Verbundenheit zu ihm zeigt sich jedoch während der Inhaftierung am eindrucklichsten, da sie ihn jeden Tag besucht und ihn mit Malutensilien versorgt. Daher zeigt er hier vielleicht eine sensiblere Seite von sich selbst als Künstler und als Mensch, da ihm Wally scheinbar das gibt, was er sich von seiner Gefährtin wünscht, wenn er sich so lange mit ihr aufhält – würden ihn doch andere Damen sofort mit Kusshand nehmen. Und das steht in keiner Weise im Widerspruch zu der Tatsache, dass er Wally nicht heiratet, da gesellschaftlicher und finanzieller Druck ihn dazu geradezu zwingen, eine vermeintlich „bessere Partie“ zu seiner Frau zu nehmen. Vor allem vor dem Hintergrund, dass es auch ein Porträt von Wally selbst gibt¹⁴, das zu derselben Zeit entstanden ist, spricht für die Vermutung, dass seine weichere Seite mit ihr an seiner Seite besser zur Geltung kommen kann und er sich bereitwilliger auf dieses emotional-künstlerische Terrain begibt.

5.)



Abb. 6: Egon Schiele. 1912. Ich werde für die Kunst und meine Geliebten gerne ausharren. ©Bauer et al. 2015:220.

¹⁴ *Bildnis Wally Neuzil*, Kapitel 4.2, Seite 51-54

1. Untersuchungsbasis

1.1 Titel, Jahr und Technik

Ich werde für die Kunst und meine Geliebten gerne ausharren, 1912, Pinsel, Aquarell und Bleistift auf Papier.

1.2 Sammlung/Besitz

Albertina, Wien.

1.3 Was wird dargestellt?

Dieses Selbstporträt bildet Schiele, sich in äußerster Not befindend, in Rückenlage ab. Das Bild ist zur Zeit seines Gefängnisaufenthalts entstanden. Auf dem Bild steht rechts oben in der Ecke der Titel des Bildes mit seinem Namen und dem genauen Datum.

2. Analyse

2.1 Gestik

Schiele liegt hier zusammengekauert auf einer Unterlage, die wie ein spärliches Gefängnisbett aussieht. Sein Kopf ist zum Bett hin geneigt, was ein Anlehnungsbedürfnis andeutet. Seine linke Hand ragt vollkommen losgelöst von der Darstellung eines Armes in das Bild hinein und manche der Finger zieren verlängernde Linien, die ins Nichts führen. Das repräsentiert sowohl seine Situation des Ausgeliefertseins als auch seine Schutzbedürftigkeit. Er drückt hiermit seine Ohnmacht gegenüber der ausweglosen Situation aus. Es ist als würde er ins Leere greifen. Seine rechte Hand ist ebenso wenig von einem dazugehörigen Arm begleitet und klammert sich in seinen Schritt. Alternativ könnte es auch seine Taille sein, aber die bein- bzw. knieartigen Gebilde um seine Hand herum sprechen eher für Ersteres. Die verkrampfte Stellung seiner rechten Hand zeigt auch wieder die Ausweglosigkeit seiner Lage und der verzweifelte Versuch, sich irgendwo festzuklammern.

2.2 Mimik

Seine Mimik in diesem Bild übertrifft an Schmerz und purer Verzweiflung jegliches andere Selbstporträt von ihm. Seine Stirn liegt in tiefen Sorgenfalten und gleicht der Stirn eines Weinenden. Tatsächlich sehen seine Augen so aus, als würde er wirklich weinen. Sie sind zusammengekniffen und sein Mund ist leicht geöffnet. Seine Nasolabialfalte ist stark ausgeprägt, und seine Augenbrauen haben in der Kopfmittle ihren höchsten Punkt und fallen zu den Seiten des Kopfes ab. Das zeugt auch von einer mimischen Manifestation des Weinens. Seine Haare sind abrasiert und verstärken sein ohnehin ausgemergeltes Aussehen. Die Dellen in seinem Kopf lassen ihn sehr zerbrechlich aussehen. Seine Nase ist unter der grau-blauen Färbung kaum zu erkennen.

2.3 Farben

Hier hat er nur sehr wenige Farben verwendet, die alle recht hell gehalten sind. Die einzigen dunklen Stellen sind seine Augen und seine Haare. Ansonsten verwendet er hauptsächlich Blau-, Grau- und Rottöne. Die rote Stelle an seiner linken Schläfe lässt ihn nahezu verwundet aussehen. Für sein Gesicht setzt er kaum eine hautfarbenartige Tönung ein, sondern lässt es an einigen Stellen weiß, vor allem an seinem Kinn. Dadurch wirkt er viel blasser und gebeutelter. Die roten Elemente an seinen Händen heben diese optisch aus dem Bild hervor und geben ihnen auch ein verletzliches Aussehen. Um seine Augen herum lässt er weiße Stellen frei, die aussehen, als würde sich dort Tränenwasser angesammelt haben. Seine dunklen Augenlider und Augenringe lassen ihn erschöpft aussehen.

2.4 Formen

Das Bild wirkt aufgrund der recht wirren Linien und hellen, kaum Zusammenhalt findenden Strukturen der Decke und seines Körpers kraftlos. Die unklare Darstellung seiner Beine bzw. seines Unterkörpers wirkt, als hätte er keinen Halt. Das Festklammern seiner Hände bringt noch mehr Nervosität in das Gebilde.

2.5 Lichtverhältnisse

Auch hier verzichtet Schiele auf die Verwendung von Schatten und beleuchtungstechnischen Highlights. Die dargestellten Farben sind jedoch recht hell. Sie sind nur verwässert aufgetragen und wären sonst dunkle Farben, was wiederum zu der Thematik des Bildes passt. Die runde Fläche neben seiner rechten Schulter könnte Teil des Kissens sein oder sein linkes Knie unter der Decke. Die Tatsache, dass unter seinem Kopf quer über seine Brust eine Linie verläuft spricht jedoch für Zweiteres, da ihr weiterer Verlauf sich nahtlos mit der runden Fläche verbindet und die Unterseite seines linken Beins darstellen könnte. Verwunderlich ist jedoch, dass er das Bein dann nicht farblich vor seiner Schulter hervorhebt und die relativ dicke Linie seiner Schulter einfach weiterführt – somit hat Schiele hier auch auf die Einhaltung der Licht- und Schattengegebenheiten verzichtet.

2.6 Weitere Gestaltungsmittel

Die Blickrichtung des Künstlers zum Betrachter hinauf verstärkt die ausgelieferte Wirkung dieser Darstellung. Auch hier lässt er den Betrachter einen Teil seines Halses sehen, obwohl seine Arme gänzlich versteckt sind, was wiederum den Schluss der Verletzlichkeit und des hohen Schutzbedürfnisses zulässt. Die Linien sind sehr sanft und geschwungen, wirken so aber kraftlos und ängstlich. Abgesehen von der Unterlage, auf der er liegt, ist kaum etwas kantig oder geradlinig dargestellt. Nur bei der Bleistift-Vorzeichnung seiner Hände sieht man ein paar Ecken und Kanten. Die Hände sind, zusammen mit seinem Kopf, der Fokus in diesem Bild. Nichts ist mit einer schwarzen Linie begrenzt oder abgeschlossen. Lediglich sein kahler Kopf ist scharf begrenzt, aber dieser liegt

gegebenenfalls auf einem weißen Kissen. Ein Pinselduktus ist hier nicht erkennbar, da er dieses Bild mit Aquarellfarben gemalt hat.

3. Interpretation

Schiele zeigt sich hier über die Maßen verletzlich und schutzbedürftig. Seine Gestik und Mimik strahlen Haltlosigkeit und Verzweiflung aus, die er bei seinem Gefängnisaufenthalt gefühlt haben muss. Die Fahlheit bezüglich der Farben des Bildes lassen ihn unsicher und verängstigt erscheinen und die größtenteils fließenden Formen tun ihr Übriges. Die Tatsache, dass nicht klar ist, wo seine rechte Hand sich hineinklammert, lässt auch den Betrachter rat- und haltlos zurück. Wenn es, wie vermutet, seinen Schritt darstellen soll, könnte dies auch eine schützende Geste sein – also die schmerzempfindlichste Stelle eines männlichen Körpers verdecken, den Hoden. Die Faltung der Decke bzw. die Linien, die auf seine rechte Hand zeigen, unterstützen diese Vermutung. Seine liegende Position, die zum Betrachter hinaufblickt, macht ihn noch verwundbarer und ausgelieferter. Er muss sich während seiner Inhaftierung bzw. seiner Zeit in der Untersuchungshaft sehr ausgeliefert und in seiner Freiheit beschnitten gefühlt haben. Auch die Tatsache, dass er unschuldig des Missbrauchs und der Entführung angeklagt wurde, spiegeln sich in diesem Bild in seiner Verzweiflung und Ausweglosigkeit. Der Satz „Ich werde für die Kunst und meine Geliebten gerne ausharren!“ ist vermutlich nicht von ihm geschrieben und stattdessen nachträglich hinzugefügt. Arthur Roessler, der nach Schieles Tod alle Rechte für sich beanspruchte, kannte Schiele so gut, dass er wusste, was er wohl zu dem Zeitpunkt in seinem Leben gerne mit der Welt geteilt hätte. Es ist gut möglich, dass er derjenige war, der diesen Satz nachträglich der Zeichnung hinzugefügt hat. Der notierte Tag des 25.4.1912 könnte ein einschneidendes Ereignis im Gefängnis gewesen sein oder einfach nur das Festhalten eines Datums, das im Zeitraum seiner Inhaftierung lag.

Dieses Selbstporträt lässt den Betrachter auf sehr authentische Weise in Schieles Innerstes sehen. Die pure Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit, die aus seinem Gesicht zum Betrachter sprechen, sehen seiner Situation gemäß so haarsträubend echt und unmaskiert aus, dass der Betrachter gezwungen ist, diese furchtbare Situation nachzufühlen.

4.2 Porträts

1.)



Abb. 7: Egon Schiele. 1910. Bildnis Arthur Roessler. ©Bauer et al. 2015:193.

1. Untersuchungsbasis

1.1 Titel, Jahr und Technik

Bildnis Arthur Roessler, 1910, Öl und Gouache auf Leinwand.

1.2 Sammlung/Besitz

Wien Museum, Wien.

1.3 Was wird dargestellt?

Dieses Porträt zeigt Schieles Freund und Förderer Arthur Roessler sitzend und in einer sehr ungewöhnlichen Hand- und Armposition innehaltend.

2. Analyse

2.1 Gestik

Der Fokus bezüglich der Gestik liegt bei diesem Bild auf Arthurs Händen bzw. Armen. Er hält sie vor seinem Körper übereinander. Es sieht so aus, als würde er sie gleich verschränken. Die Finger sind gestreckt und leicht gespreizt, abgesehen von den Daumen, die nicht sichtbar sind. Arthurs linke Schulter ist hochgezogen und die rechte geht ein wenig nach unten. Zusätzlich dazu neigt er seine linke Schulter etwas zum Betrachter hin,

bzw. sieht seine rechte Schulter so aus, als wäre sie weiter entfernt. Seinen Kopf dreht er zu seiner linken Schulter hin, die somit auf gleicher Ebene ist wie sein Kinn bzw. Unterkiefer.

2.2 Mimik

Das Gesicht von Arthur macht hier einen friedlichen Eindruck. Er verzieht weder eine Grimasse, noch steht sein Mund offen. Sowohl sein Mund als auch seine Augen sind geschlossen und entspannt, wobei sein linkes Auge nicht ganz geschlossen zu sein scheint. Die Mimik spiegelt eine wohltuende Stille und Versöhnlichkeit wider, die Schiele Arthur gegenüber gefühlt haben muss. Die Muskeln in seinem Gesicht sind locker und gelöst. Es sieht fast so aus, als würde er schlafen bzw. vielleicht sogar träumen. Auch seine Augenbrauen nehmen eine neutrale Position ein und nichts in seinem Gesicht scheint sich irgendwie bemerkbar machen zu wollen.

2.3 Farben

Schiele benutzt eine recht begrenzte Farbauswahl aus Braun- und Grautönen. Arthur ist abgesehen von seinem weiß-grauen Kragen ganz in Brauntönen gehalten und der Hintergrund ist in grau und weiß gemalt, von ein paar gelben und rosafarbenen Partien abgesehen. Die braun-rote Farbe seiner Kleidung gibt dem Bild eine gewisse Wärme und unterstützt die Friedlichkeit, die sich in seinem Gesicht widerspiegelt. Der Hintergrund hingegen wirkt mit seinen blassen Farben recht kalt und gegensätzlich zu Arthurs Körper.

2.4 Formen

Arthur sieht hier recht dünn und schlank aus. Seine Schultern wirken aufgrund seiner hier sehr schmalen Hüfte breit, obwohl sie im Vergleich zu seinem Kopf normal breit aussehen. Auch seine sehr dünnen Arme tragen zu dem Bild eines sehr schlanken Mannes bei. Aufgrund der Gestaltung seiner Anzugjacke bzw. der recht kantigen Linien sehen seine Arme noch knochiger aus. Sein rechter Oberschenkel ist nicht viel größer als seine Oberarme. Insgesamt wirkt sein Kopf zu groß für den Rest seines Körpers. Da keinerlei Sitzunterlage zu sehen ist, scheint es, als ob er im Raum frei schweben würde. Seine Hände stechen durch die sehr ungewöhnliche Haltung und Darstellung hervor und lenken den Blick des Betrachters auf sich.

2.5 Lichtverhältnisse

Schatten gibt es auch in diesem Bild keine. Arthurs Körper ist scharf gegen den helleren Unter- bzw. Hintergrund abgegrenzt. Der einzige Fleck, der lichttechnisch etwas betont wird, ist die rechte obere Seite seiner Stirn. Diese sehr unauffällig gehaltenen lichttechnischen Abstufungen verstärken die durch dieses Bild ausgestrahlte Ruhe und Harmonie.

2.6 Weitere Gestaltungsmittel

Der Betrachter blickt von vorne auf den sitzenden Arthur. Der dreht jedoch seinen Kopf schützend zur Seite. Der Fokus liegt hier unmissverständlich auf seinen Händen. Die Linien sind im Gegensatz zur warmen und ruhigen Farbgebung seines Körpers ein wenig kantig und hart. Der Pinselduktus gibt seiner Kleidung eine Struktur, ohne, dass er Linien hätte zeichnen bzw. malen müssen.

3. Interpretation

Arthur Roessler ist hier in einer sehr ruhigen Pose mit einer warmen Farbgebung gemalt. Die Farbkomposition wirkt ebenso ruhig wie das Bild selbst. Die auffallende Handposition zieht sofort die Blicke des Betrachters auf sich und hinterlässt im sonst sehr harmonischen Bild ein wenig Unruhe. Die Darstellung der Hände, die gestellt wirkt, erinnert ein wenig an die Handposition in Fahndungsfotos, die er durch Hermann Vincenz Heller kennengelernt haben könnte. Die Anfertigung von solchen Fahndungsfotos nach dem Bertillon-Schema umfasst um 1900 herum auch die Darstellung der Hände der vermeintlichen Verbrecher. Ihr Aussehen wird mit Charakterzügen gleichgesetzt und für ermittelnde Zwecke genutzt. Arthurs Hände sehen einer solchen Fotografie sehr ähnlich, da sie beide gut sichtbar erfasst und wirklich detailreich dargestellt sind. Auch die Tatsache, dass sie in einer solchen Position sicher nicht in einer Ruheposition verharren, erhärtet die Vermutung des Zusammenhangs mit den Fahndungsfotos aufgrund des gestellten Charakters.

Die Friedlichkeit in Arthurs Gesicht wirkt fast verletzlich und so, als würde er sich vor den Blicken des Betrachters schützen wollen. Die Drehung des Kopfes in Kombination mit den geschlossenen Augen erinnert an das reflexartige Wegdrehen eines Kopfes in einer Gefahrensituation. Und doch ist seine Mimik so entspannt, dass sie dieser Vermutung widerspricht. Seine entspannten Gesichtsmuskeln wirken so, als ob er schlafen würde. Seine Arme sehen ein wenig so aus, als würden sie jemanden umarmen oder umarmen wollen. In diesem Zusammenhang wirkt die Mimik wie ein Moment des Innehaltens in einer Umarmung. Arthur stand Schiele Zeit seines Lebens recht nah und bemühte sich stets um Schieles Weiterkommen. Vielleicht hat ihn Schiele deshalb so friedlich und nicht verzerrt dargestellt. Möglicherweise fühlte sich Schiele in seiner Obhut bzw. in seiner Gegenwart beschützt und betreut, sodass er Arthur in seinem Porträt so harmonisch und gutmütig malt. Zu Arthur als seinem Förderer und Mentor hatte Schiele in jedem Fall eine freundschaftliche Beziehung, die in dieser Komposition in Arthurs Gesicht und seiner Körperhaltung wiederzuerkennen ist. Er erfährt und fühlt durch Arthur eine Harmonie, einen ausgeprägten Frieden und eine Sicherheit, die ihm in seinem Leben eher selten widerfahren. Arthur leistet für Schiele offenbar einen nicht zu unterschätzenden Beitrag zu seiner emotionalen Stabilität bzw. Befindlichkeit.

2.)

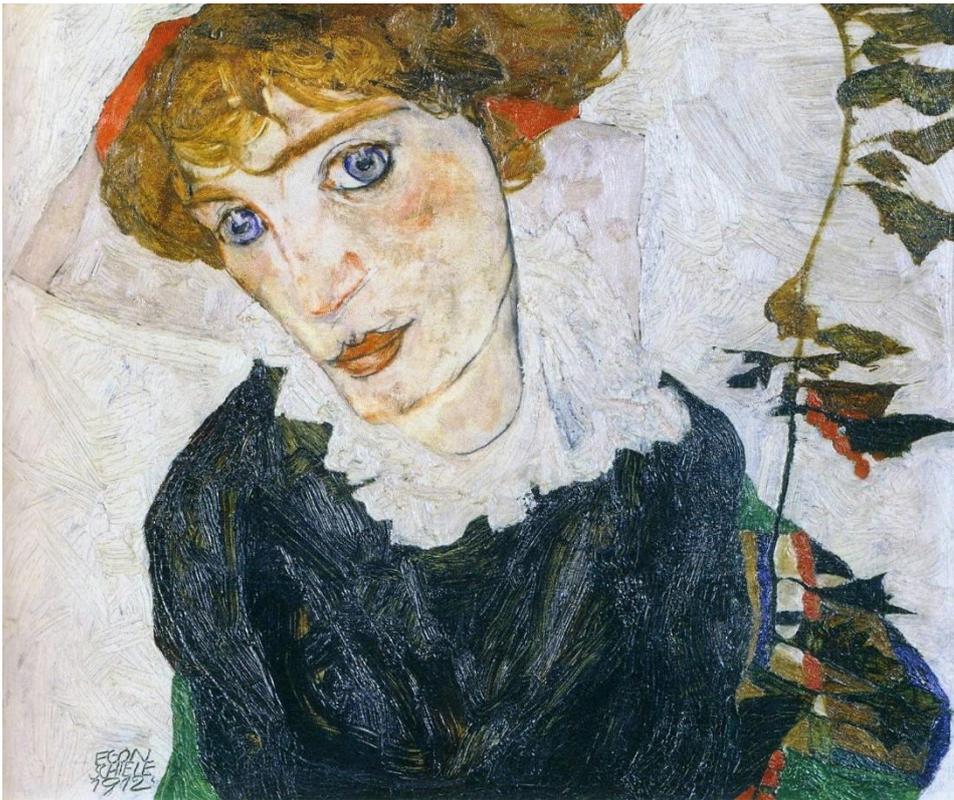


Abb. 8: Egon Schiele. 1912. Bildnis Wally Neuzil. ©Husslein-Arco 2016:75.

1. Untersuchungsbasis

1.1 Titel, Jahr und Technik

Bildnis Wally Neuzil, 1912, Öl und Deckfarben auf Holz.

1.2 Sammlung/Besitz

Leopold Museum, Wien (bis 1954: Belvedere, Wien).

1.3 Was wird dargestellt?

Dieses Porträt zeigt Walburga (Wally) Neuzil, Schieles längere Freundin und Geliebte, in einer Frontalansicht und einer Pflanze im Hintergrund.

2. Analyse

2.1 Gestik

Wallys Kopf neigt sich in diesem Bild seitlich nach vorn in Richtung ihrer rechten Schulter. Diese ist etwas hochgezogen bzw. ist ihre linke Schulter leicht heruntergezogen. Entgegen der Neigungsrichtung ihres Kopfes richtet sie die Augen in Richtung des Betrachters. Auch hier zeigt die Pflanze bzw. der Zweig rechts im Bild dieselbe Richtung der Neigung wie ihr Kopf.

2.2 Mimik

Der Fokus der dargestellten Mimik liegt auf ihren Augen. Diese sind so groß dargestellt, dass sie den ersten Blick des Betrachters sofort einfangen. Sie sind jedoch nicht weit aufgerissen, weil ihre Augenbrauen dann ebenso nach oben hochgezogen dargestellt sein müssten. Auf ihrem ganzen Gesicht bildet sich keine einzige Falte, die jegliche emotionale Regung deutlich machen könnte. Es scheint regungslos und erstarrt zu sein. Ihr Mund befindet sich in Neutralstellung und auch ihre Nasenwinkel bzw. -flügel zeigen keinerlei Rührung. Ihre Gesichtshaut wirkt wie versteinert.

2.3 Farben

Schiele verwendet in diesem Bild deutlich mehr Farben als sonst. Es gibt viele Braun- und Schwarztöne und einige Farben wie rot, blau und grün. Der Hintergrund ist sehr hell gehalten. Am eindrucklichsten präsentiert sich hier die Farbgebung ihrer Augen. Das wässrige Blau zusammen mit den Spiegelungen hat eine traurige Wirkung, fast so, als würde sie im nächsten Moment anfangen zu weinen. Es ist nicht erkennbar, ob sie den Betrachter direkt anblickt, da ihr rechtes Auge eine etwas andere Blickrichtung aufweist als ihr linkes Auge. Letzteres scheint den Blick des Betrachters zu suchen. Die Farbe ihrer Lippen ist recht unnatürlich und wirkt in Kombination mit ihrer regungslosen Mimik etwas puppenhaft. Ihre Wangen sind mit roten Elementen betont, die wiederum natürlich aussehen und nahezu wie Schamesröte wirken könnten. Ihre Haare ziert etwas Rotes, das eine Mütze oder andere Form der Kopfbedeckung darstellen könnte. Unten rechts im Bild ist der Rest der für Schiele ungewöhnlichen Farbauswahl angesiedelt. Das Grüne könnte eine Sitzunterlage wie einen Sessel darstellen, da sich das Grün neben ihrer rechten Körperseite fortsetzt. Das Gemisch anderer Farben unten rechts könnte eine Decke oder einen anderen gemusterten Gegenstand darstellen, aus dem oder vor dem der Zweig herausragt.

2.4 Formen

Auffällig sind hier die eckigen Strukturen, die sich zu beiden Seiten ihres Kopfes befinden. Sie scheinen Teil des Hintergrunds zu sein und doch fügen sie sich nahtlos an die Begrenzungen ihres Kopfes, ihrer Kopfbedeckung und ihres Kragens. Zusammen genommen könnte es eine viereckige Struktur im Hintergrund darstellen, die sich an die Form ihres Kopfes anschmiegt. Möglicherweise ist es aber auch eine Verlängerung ihrer Kopfbedeckung. Durch den weißen Hintergrund bzw. das Format des Bildes werden ihr Kopf und Oberkörper jäh abgeschnitten.

2.5 Lichtverhältnisse

Trotz des hellen Hintergrunds nimmt ihre schwarze Bekleidung viel des Lichts im Bild auf. In Kombination mit ihrem betäubten Blick und ihrer erstarrten Mimik hat dies eine düstere Wirkung. Auf Schattengebung hat Schiele hier wie üblich verzichtet.

2.6 Weitere Gestaltungsmittel

Durch die Neigung ihres Kopfes und der daraus resultierenden Freilegung ihres Halses wirkt sie für den Betrachter verletzlich. Auch der Blick aus ihren Augenwinkeln heraus gibt dem Ganzen eine eher schüchterne Wirkung, weil sie dem Blick des Betrachters nicht direkt und frontal gegenübertritt. Ähnlich wie im *Selbstbildnis mit Lampionfrüchten*, das in Kapitel 4.1 an vierter Stelle untersucht wurde, bringt die Neigung ihres Kopfes zu ihrer rechten Schulter und der Blick nach links eine Spannung in das Bild. Auch der Zweig neben ihrer linken Schulter neigt sich, wie bereits erwähnt, in dieselbe Richtung wie ihr Kopf. Der Pinselduktus ist relativ unruhig, abgesehen von ihrem Kopf, der durch die weichen und weniger strukturhaften Pinselstriche fast gläsern und puppenhaft wirkt. Der Kontrast zwischen dem mit Deckweiß gemalten Kragen und ihrem Gesicht hebt die weiche Wirkung ihrer Gesichtshaut noch einmal hervor. Der Fokus dieses Bildes sind ihre Augen, deren glasiger Blick ein wenig so wirkt, als würde sie ins Leere schauen. Zusätzlich dazu ist, wie bereits erwähnt, ihre Blickrichtung nicht ganz klar, was dazu beiträgt, dass ihr Blick nicht wirklich fassbar ist. Grund dafür könnten die sehr ausgeprägten Reflexionen in ihrem rechten Augen sein.

3. Interpretation

Dieses Porträt, das in direktem Zusammenhang zu dem wohl berühmtesten Selbstporträt Schieles, *Selbstbildnis mit Lampionfrüchten*, steht, stellt Wally mit besorgter Miene und glasigen Augen dar. Schiele malt beide Bilder zur selben Zeit, als er mit Wally in Neuenenglenbach wohnte. Wie bereits in der Interpretation des Pendants zu diesem Bild besprochen, ist dieses Bild vermutlich auch nach seiner Inhaftierung entstanden. In Kombination ergibt die Asymmetrie beider Bilder einen Sinn, da sich Schiele und Wally dann einander zuwenden. Alternativ könnte man sie auch andersherum anordnen, da seine Kennzeichnungen dann jeweils am äußeren Rand des zusammengesetzten Bildes wären. Eine Abwendung voneinander scheint jedoch vor dem Hintergrund ihrer tiefen Zuneigung zueinander nicht sinnig, da Wally Schiele ganze vier Jahre begleitet. Platzierte man Wally also auf der rechten Seite seines Selbstporträts, würden sich ihre Köpfe zueinander neigen und ihre Blicke trotzdem den Betrachter fixieren.

Wallys Augen sind in diesem Porträt so groß dargestellt, dass sie den Rest des Bildes unwichtig erscheinen lassen. Noch dazu findet sich in ihrem Gesicht kaum eine Falte bzw. ein Anzeichen der mimischen Regung. Ihre Augen tragen also das gesamte emotionale Potenzial dieses Bildes. Durch die helle Farbe und starke Reflexion wirken sie sehr traurig und besorgt. Und doch hat ihr Blick auch eine durchdringende Kraft. Vielleicht gerade wegen der Tatsache, dass es so scheint, als würde sie ins Leere blicken. Es muss für sie ein ebenso großer Schock gewesen sein, dass ihr Egon verhaftet und sowohl Zeit in Untersuchungshaft als auch in Haft verbringen muss. Vor allem die Tatsache, dass ihm Entführung und Missbrauch eines minderjährigen Mädchens vorgeworfen werden,

bringt sie sicher aus der Fassung. Trotzdem unterstützt sie ihn tatkräftig und sicher auch mental, indem sie ihn jeden Tag besucht und ihm Malutensilien bringt. Sie zeigt dadurch große Aufopferungswilligkeit und vor allem Mitgefühl ihm gegenüber, was in diesem Porträt durch ihre Augen zur Geltung kommt. Sie war höchstwahrscheinlich ähnlich verzweifelt über die Vorwürfe und Inhaftierung wie Schiele. Vielleicht hat Schiele ihr Gesicht so gemalt, wie er es aus der Gefängniszeit in Erinnerung hatte bzw. so, wie sie sich ihm in dieser Zeit präsentiert hat. Sie hat ihm gegenüber scheinbar viel Anteilnahme und Besorgnis zeigen können, sodass er sie in diesem Porträt so in sich gekehrt und stark mitfühlend darstellt. Seine Verbundenheit zu ihr zeigt er darin, dass er sie als Pendant zu seinem Selbstporträt in einer ähnlichen, jedoch ihm zugewandten, Haltung malt. Diese künstlerisch demonstrierte Zusammengehörigkeit mit ihr zeigt, wie sehr er doch ihre Gesellschaft und sie als Frau geschätzt hat, trotz der Tatsache, dass er sich zwecks Ehe aufgrund gesellschaftlicher Konventionen dann für eine andere Frau entscheidet. Sie durchlebt mit ihm gute und schlechte Phasen und kümmert sich selbst in seiner hoffnungslosen Situation im Gefängnis mit einer Aufopferung um ihn, die vor dem Hintergrund ihrer lockeren Bindung nicht selbstverständlich ist. Ihr Gesicht wirkt durch die gänzlich fehlende Mimik, abgesehen von ihren Augen, ein wenig wie das einer Puppe oder Porzellanfigur. Das könnte bedeuten, dass er sie hier als so aufopferungsbereit wie eine Heilige darstellen wollte und ihr deshalb so weiche Gesichtszüge gibt. Auch der Mund wirkt nicht wie der Mund eines Menschen, sondern eher aufgemalt. Das mysteriöse Viereck im Hintergrund könnte einen vergleichbaren Hintergrund darstellen wie in seinem Selbstporträt, außer, dass es hier viel kleiner und aus einer anderen Perspektive gemalt ist. Insgesamt scheint es so, als ob sich Schiele bei ihr für ihre Zuneigung und Unterstützung mit diesem Bild bedanken wollte.

3.)



Abb. 9: Egon Schiele. 1917. Bildnis der Gattin des Künstlers (Edith Schiele), ihr rechtes Bein haltend. ©Zwingenberger 2000:99.

1. Untersuchungsbasis

1.1 Titel, Jahr und Technik

Bildnis der Gattin des Künstlers (Edith Schiele), ihr rechtes Bein haltend, 1917, Gouache und schwarzer Kreidestift auf Papier.

1.2 Sammlung/Besitz

The Piermont Morgan Library, New York.

1.3 Was wird dargestellt?

In diesem Porträt sieht man Edith Schiele, die Frau von Schiele, in einer sitzenden Position.

2. Analyse

2.1 Gestik

Schiele malt Edith hier in einer recht kompakten Körperhaltung. Sie hält ihr rechtes Bein umschlungen und lehnt sich leicht gegen ihren Oberschenkel. Ihr Kopf neigt sich auch in Richtung ihres Oberschenkels. Ihr Rumpf und ihr Kopf bilden also eine Linie, die zu ihrem rechten Bein strebt. Dafür, dass ihr linker Arm sich weit um ihr aufgestelltes Bein schlingt, ist ihre linke Schulter verhältnismäßig weit heruntergezogen. Das führt trotz der Verschränkung ihrer Hände vor ihrem Bein zu einer recht offenen Haltung. Ihr Hals ist auf ihrer linken Seite durch die leichte Neigung ihres Kopfes sichtbar und in einer verletzlichen Position, da ihre Schulter keinen Schutz bietet. Ihre Hände sind in einer Art Umklammerung an ihr Fußgelenk gelehnt und die Fingerknöchel ihrer linken Hand machen einen angestregten Eindruck. Ihr linker Arm wirkt angesichts des Abstands zwischen ihrer linken Schulter und ihrem rechten Knöchel ein wenig zu lang, was aber zu einer sehr fließenden Dynamik im Bild beiträgt. Außerdem soll der vordere Arm wohl ihren Intimbereich verdecken, was er bei einer geringeren Länge vielleicht nicht getan hätte.

2.2 Mimik

Ihr Gesicht wirkt außerordentlich weich und entspannt und fügt sich in den fließenden Charakter des Bildes sehr gut ein. Es ist keine einzige Falte oder Vertiefung in ihrem Gesicht zu sehen und selbst ihr Kiefermuskel erscheint spannungsfrei. Ihr Mund könnte eine neutrale Haltung aber auch eine leicht traurige Position einnehmen, da ihre Mundwinkel sich weder nach oben noch nach unten bewegen. Die Partie um ihre Augen wirkt auch entspannt bzw. zeigen sich auch hier keine Mimikfalten. Sie blickt ein wenig von unten nach oben, weil die Neigung ihres Kopfes sie dazu zwingt. Ihr Blick wirkt ruhig und ein wenig zurückhaltend. Ihre linke Augenbraue trägt zu der etwas traurigen Wirkung ihres Gesichts bei, da sie weniger durch das obere Lid von ihrem Auge abgegrenzt ist, als bei ihrem rechten Auge. Auch die etwas dunklere Partie unter ihrem linken Auge, die nicht nach ihrem unteren Wimpernkranz aussieht, strahlt etwas Betrübt aus.

2.3 Farben

Die Palette dieses Werks ist recht dezent, da sich keine sehr dunkle und den Hintergrund abdeckende Farbe darin befindet. Ihre Hautfarbe ist sehr hell gehalten, was sie noch fragiler aussehen lässt. Auch die rötlichen Akzente an ihren Wangen können nichts daran ändern. Sie tragen jedoch zu einer gewissen Wärme bei, denn ohne diese Farbklecke hätte das Bild sonst recht kalt gewirkt. Die roten Partien auf ihren Händen bzw. größtenteils auf den Fingerknöcheln ihrer linken Hand lassen diese, wie bereits erwähnt, ein wenig angestrengt bzw. gespannt aussehen. Das steht im Kontrast zu der sonst sehr ruhigen bzw. beruhigenden Wirkung dieses Werks. Vielleicht sind die roten Partien dazu da, um ihr

und ihrer Haut etwas Leben einzuhauchen bzw. ihre ganze Erscheinung etwas lebendiger aussehen zu lassen. Ihre Augen haben hier einen grauen und sehr reinen Ton, der die erwähnte Traurigkeit gut widerspiegelt. Ihre weiße Unterhose lässt sie unschuldig und rein aussehen, vor allem vor dem Hintergrund, dass ihre Intimzone trotz des schützenden Stoffes noch zusätzlich durch ihren linken Arm verdeckt ist. Ihre Strumpfhalter wiederum, die hier in leuchtendem Orange gehalten sind, trüben diesen unbefleckten Eindruck ein wenig.

2.4 Formen

In diesem Bild sind die Formen sehr fließend dargestellt. Die Kompaktheit ihres Oberkörpers zusammen mit ihrem rechten Bein wird durch die runden Formen ihrer Arme abgerundet. Auch die breite und runde Darstellung ihrer linken Hüfte bzw. ihres linken Oberschenkels bringt eine gebogene Form in ihr sonst gerade ausgestrecktes linkes Bein. Die einzigen Ecken in diesem Werk bilden der Kragen und die Knopfleiste ihres Hemdes, die ein wenig Unruhe in den violetten Pullover bringen. Auch ihre Nase hat eine sehr charakteristische Form. Sie scheint sehr spitz zu sein und kräuselt sich fast ein wenig an der Unterseite. Ihre Haare sind zu einer weich wirkenden Turmfrisur zusammengebunden und umschmeicheln die Form ihres Gesichts.

2.5 Lichtverhältnisse

Wie auch sonst verzichtet Schiele hier ganz auf jegliche Darstellung von traditionellen Lichtverhältnissen. Stattdessen setzt er Farben gekonnt ein, um Akzente zu setzen und fokale Punkte hervorzuheben. In diesem Fall sind es ihre rote Fliege bzw. Schleife, die orangefarbenen Strumpfhalter und der violette Pullover. Die Dichte bzw. Haptik des Pullovers wird hier durch dichte und weniger dichte Bemalung erreicht, die schon fast wie eine Schattierung anmutet.

2.6 Weitere Gestaltungsmittel

Edith schaut den Betrachter von der Seite an, wodurch das Bild eine zurückhaltende aber auch behutsame und weiche Note bekommt. Ihr Blick scheut sich nicht vor der direkten Konfrontation mit dem Betrachter und ihre hellen Augen bringen doch eine gewisse Traurigkeit und Introvertiertheit zum Ausdruck. Die Linien sind in diesem Bild sehr weich und wenig gegen den Hintergrund abgegrenzt. Allein die weißen Kleidungsstücke haben etwas ausgeprägtere Begrenzungslinien. Obwohl der Fokus eher auf ihrem Gesicht liegt, fällt der Blick des Betrachters schnell auf ihre Oberschenkel, die sich durch ihre helle Farbe erheblich von den braunen Strümpfen abgrenzen und durch die Strumpfhalter noch hervorgehoben werden. Am lebendigsten ist der Pinselduktus bei ihrem Pullover, der in den bereits erwähnten Dichtegraden der Farbgebung bzw. den Schattierungen begründet liegt.

3. Interpretation

Edith wirkt in diesem Bild sehr sanft und feminin, was vor allem in ihrer Mimik, den weichen Linien und der recht gedämpften Farbpalette deutlich wird. Ihr schüchterner Blick und ihre gebückte, runde Haltung drücken in Kombination mit ihrem Gesichtsausdruck eine gewisse Traurigkeit aus. Ihr linkes Auge wird durch einen recht dunklen unteren Rand hervorgehoben und macht den Anschein einer Träne – ebenso wie ihre linke Augenbraue, die durch die geringere Abgrenzung zu ihrem Auge den betrübten Eindruck noch verstärkt. Ihre Nase betont durch ihre sehr schmale und gleichzeitig sehr spitze Form die Länge ihres Gesichts. Die rötlichen Partien auf ihrem Gesicht und ihren Händen geben ihrer sonst recht porzellanenen Erscheinung ein wenig mehr Wärme. Anstatt auf ihr Gesicht fällt der Blick des Betrachters womöglich zuerst auf ihre Beine. Das liegt zum einen darin begründet, dass ihr rechtes Bein die Mitte des Bildes darstellt und zum anderen, dass sich ihre Oberschenkel durch den starken Farbkontrast zwischen ihrer Haut und ihren Strümpfen stark hervorheben. Zusätzlich hat Schiele hier noch Strumpfhalter eingebaut, die zusammen mit ihrer weißen Unterhose bzw. ihrem Unterrock eine recht freizügige Wirkung haben. Vor dem Hintergrund, dass Schiele von Edith kaum Bilder gemalt hat, in denen sie spärlich bekleidet gezeigt wird, ist hier schon verhältnismäßig viel von ihrer Haut zu sehen. Sie war ohnehin nicht bereit, für Aktbilder oder jegliche andere freizügige Bilder zu posieren. Zusätzlich hat er es möglicherweise nicht als passend empfunden, seine Frau für solche Zwecke einzusetzen. Trotzdem zeigt er sie hier von einer etwas unverhüllteren Seite, wiederum gepaart mit einem sehr zärtlichen und weiblichen Gesichtsausdruck bzw. einer gefühlvollen Seite. Die dargestellte Traurigkeit korrespondiert mit der Tatsache, dass Edith sich in ihrer Ehe mit Schiele nicht sehr wohl gefühlt hat. Es muss sehr schwer für ihn gewesen sein, sich trotz seiner womöglich recht starken Gefühle für Wally auf eine neue Frau einzulassen, die ihm noch dazu materiellen Reichtum bringen sollte. Edith fühlt sich nicht in seine Gedankenwelt integriert und kratzt möglicherweise nur an seiner emotionalen Oberfläche, statt jemals wirklich in die Tiefe seines Seins vordringen zu können. Dies hat sie sicherlich sehr traurig gestimmt. Die Tatsache, dass Schiele viele andere Frauen und sogar ihre Schwester Adele für Aktbilder heranzieht und in der Zeit um 1917 herum in ihr neues gemeinsames Heim in Wien einlädt, wird ihr Gefühl der Ausgrenzung noch verstärkt haben. Trotzdem hat Schiele sie unter Umständen als sehr zärtliche und behutsame Person wahrgenommen, die sich seiner angenommen hat und sich um ihn bemüht hat. Das zeigt er in diesem Bild in ihren sanften und zärtlichen Zügen und in ihrem eine gewisse mütterliche Fürsorge ausstrahlenden Blick – eine Art der Hingebung, die Schiele durch seine Mutter nicht erfahren hat. Die Kombination der Niedergeschlagenheit bzw. Verhaltenheit und der Zärtlichkeit verschmelzen in diesem Bild zu einer einzigartigen Komposition.

4.3 Doppelbildnisse

1.)



Abb. 10: Egon Schiele. 1915. Der Tod und das Mädchen. ©Kuhl 2006:33.

1. Untersuchungsbasis

1.1 Titel, Jahr und Technik

Der Tod und das Mädchen, 1915, Öl auf Leinwand.

1.2 Sammlung/Besitz

Belvedere, Wien.

1.3 Was wird dargestellt?

In diesem Doppelbildnis sind ein Mann und eine Frau zu sehen, die sich umarmen. Die Frau hat klare Züge von Wally und der Tod bzw. der dargestellte Mann ein ähnliches Aussehen wie Schiele.

2. Analyse

2.1 Gestik

Die Arme des Mädchens in diesem Bild, höchstwahrscheinlich Wally, sind eng um den Oberkörper des Todes, in Gestalt von Schiele, geschlungen. Ihre Finger berühren sich

gerade noch so bzw. scheint nur ihr Zeigefinger in die andere Hand zu greifen. Sie kniet auf dem weißen tuchartigen Untergrund und ihr Torso ist nach vorne bzw. für den Betrachter zur Seite in Richtung der Umarmung geneigt. Ihre kniende Position wirkt so, als würde sie den Tod um ihr Leben anflehen. Gleichsam scheint sie nicht vom Tod ablassen zu können. Die Umklammerung ist so fest, dass es den Anschein macht, als könne sie ihn nicht loslassen, obwohl sie es gerne würde. Ihr Kopf ist eng an die Brust bzw. die Schulter des Todes gedrückt, den er mit seiner Hand umklammert hält. Bei ihm ist es schwer zu sagen, ob er nun auch kniet oder auf seiner Seite liegt bzw. schwebt. Er beugt sich ebenso in die Richtung der Umarmung bzw. des Mädchens. Sein Kopf legt sich in der Umklammerung über ihren Kopf. Seine Hände sind hier todesähnlich knochig gemalt und der Zeigefinger ist bei beiden Händen vom Rest der Hand abgespreizt. Seine linke Hand verstärkt die Intensität der Umarmung noch zusätzlich, da er ihren Kopf damit gegen seine Brust bzw. seine Schulter drückt.

2.2 Mimik

Das Gesicht des Mädchens ist nur teilweise zu erkennen, da eine Hälfte am Oberkörper des Mannes anliegt und ihre Stirn von ihren Haaren bedeckt wird. Ihr linkes Auge scheint ins Leere zu starren bzw. eine tiefe Verzweiflung auszudrücken. Unter dem Schatten ihrer Haare ist ihre Iris gar nicht erkennbar und so scheint es, als wäre ihr Auge ganz schwarz. Der Rest ihres Gesichts ist aufgrund der fehlenden Falten und mimischen Züge nicht sehr aufschlussreich, was ihre Emotionen betrifft. Der Tod scheint in dieselbe Richtung zu starren, nämlich nach schräg unten in Richtung des Betrachters. Seine Augenhöhlen sind ebenso wie der Rest seines Gesichts ausgemergelt und seine Augen leer und glanzlos – so, als wäre er schon tot. Sie sind noch dazu weit aufgerissen und seine durchgehende Augenbraue ist den Falten auf seiner Stirn nach zu urteilen auch nach oben gezogen. Sein Mund scheint auf ihrem Kopf zu ruhen, was den Anschein macht, als würde er ihren Kopf küssen. Andererseits könnte es auch darstellen, dass er sich in ihrem Kopf oder Hals verbeißt bzw. das Blut und die Lebensenergie aus ihr herausaugt, da sein Mund leicht geöffnet ist.

2.3 Farben

Schiele hat in diesem Bild sehr viele dunkle Farben eingesetzt. Sein ganzer Körper ist aschgraufarben und seine Kleidung, die aussieht wie ein Feldmantel aus dem Krieg, nahezu schwarz. Der Hintergrund bzw. die Landschaft wird von der Farbe Beige dominiert, enthält jedoch auch dunkle Braun- und Grüntöne. Das Kleid des Mädchens ist einer der wenigen Farbklecks in diesem Bild – eine Mischung aus Orange, Rosa, Blau und Schwarz. Es steht in starkem Kontrast zu seiner Kleidung, da es aussieht wie die luxuriöse Unterbekleidung des damaligen vorkriegszeitlichen Wiens. Das Interessante an ihrem Kleid ist das Durchschimmern der Leinwand bzw. die hellen unausgemalten Stellen, die sich

darüber verteilen. Ihren Mund hat Schiele in einem kräftigen Orange gemalt. Auf ihren Wangen finden sich rötliche Flächen, die unter Umständen ihre Pein und Angst darstellen sollen. Die Spitzen ihrer Knie sind leicht rötlich, was den Eindruck erweckt, als hätte sie aufgeschürfte Knie bzw. Verletzungen. Auch ihre Knöchel ziert jeweils ein rötlicher Akzent, der zu dieser Wirkung beiträgt. Der Untergrund, auf dem der Tod und das Mädchen knien bzw. liegen, ist ein weißes Tuch, das scheinbar über den Hintergrund gelegt ist. Es hebt die dunkle Farbe der Kleidung des Todes noch einmal stark ab.

2.4 Formen

Die beiden Abgebildeten spiegeln sich in ihrer Körperhaltung. Sie lehnen sich beide nach vorn, ihre Knie sind gebeugt und ihre Unterschenkel angewinkelt. Das könnte dafür sprechen, dass sie sich sehr nahe sind und deshalb die Körperhaltung des jeweils anderen spiegeln. Vor dem Hintergrund, dass die Identität der abgebildeten Personen schon relativ klar ist, ist diese Vermutung zu bestätigen. Wally war schließlich die längste weibliche Begleitung Schieles in seinem kurzen Leben. Die gebogenen Linien ihrer Oberkörper, die zueinander streben, deuten eine Verschmelzung beider Körper an. Und trotzdem scheinen sie durch die Weite zwischen ihren Beinen auseinanderzudriften. Ein weiterer interessanter Aspekt sind die Hände des Todes, die eine für Schiele sehr charakteristische Haltung einnehmen. Diese Tatsache und die Gesichtszüge des Mannes lassen darauf schließen, dass es sich bei dem hier abgebildeten Tod aller Wahrscheinlichkeit nach um Schiele handelt. Die Hände haben Ähnlichkeit mit der Darstellung des von Schiele teilweise adaptierten Bertillon-Schemas bzw. der Methode der Fahndungsfotografien. Auch wenn er seine Hände hier nicht direkt vor seinem Körper platziert hat, sind sie dennoch gut erkennbar und nahezu in der Mitte des Bildes.

Der Hintergrund soll hier wohl eine Landschaft darstellen, zumindest sieht er nach der Vogelperspektive mehrerer aneinander angrenzenden Felder aus, die durch Graslandschaften unterbrochen werden. Es wirkt alles sehr trostlos und verlassen, was die traurige bzw. dramatische Komponente des Bildes verstärkt.

2.5 Lichtverhältnisse

Hier prallen helle und dunkle Farben aufeinander, was die Dramatik des Bildes auf die Spitze treibt. Vor allem der bereits erwähnte Kontrast zwischen der nahezu schwarzen Kleidung des Todes und der darunter liegenden weißen Decke führt hier zu einer starken Spannung. Generell ist der Tod hier sehr dunkel gehalten, Wally im Gegensatz dazu schon fast farbenfroh und mit einer viel helleren Haut als der des Todes.

2.6 Weitere Gestaltungsmittel

Beide Figuren starren in dieselbe Richtung, obwohl ihre Augen so aussehen, als würden sie ins Leere schauen. Der Fokus in diesem Bild ist schwer auszumachen, da ebenso das Mädchen, Wally, als auch der Tod in den Mittelpunkt des Bildes rücken. Ihr Köpfe sind

jedoch der primäre Blickfang dieses Kunstwerks, findet sich in ihnen doch der meiste Ausdruck. Vor allem das Gesicht des Todes ist durch den ausgemergelten Charakter sehr hervorstechend. Durch die Nähe zu seinem Gesicht und dem Kopf des Mädchens sind auch seine Hände ein Erkennungsmerkmal dieses Bildes. Der Pinselduktus lässt hier keine außergewöhnlichen Schlüsse zu, aber das lückenhafte Ausmalen des Kleides des Mädchens sticht hervor. Das macht den Anschein, als würde sie sich durch den Tod an ihrer Seite in einem Schwebезustand zwischen Leben und Tod befinden.

3. Interpretation

Mit diesem sehr kontrastreichen Gemälde verarbeitet Schiele die Trennung von seiner langjährigen Gefährtin Wally. Bereits der Titel ist eine emotionale Aussage, da er sich durch seinen Schmerz in die Rolle des Todes begibt bzw. sich diese als Ausdruck seines Leids zuschreibt. Der Tod trägt unverkennbare Züge von Schiele und das Mädchen jene seiner Freundin Wally. Seine Augen und kurzen Haare, vor allem aber seine Hände bzw. ihre Positionierung im Bild sprechen dafür, dass Schiele hier den Tod darstellt. Die Haare und das Gesicht des Mädchens sehen Wally wiederum sehr ähnlich. Der Betrachter sieht das Mädchen in einer ausweglos wirkenden Umklammerung des durch Schiele personifizierten Todes. Ihre kniende Position in Kombination mit der Umklammerung hat einen verzweiferten Anklang, was vor dem Hintergrund der für sie schmerzhaften Trennung von Schiele schlüssig scheint. Außerdem sieht sie durch ihre relativ durchscheinende Bekleidung ein wenig bloßgestellt aus, was sie durch die Trennung von und Demütigung durch Schiele anfangs vielleicht war. Schiele verlässt Wally kaltblütig für Edith Harms, die ihm hinsichtlich einer ehelichen Bindung als die bessere Partie erscheint. Das kränkt Wally zutiefst, vor allem aber schockt sie die Tatsache, dass Schiele ihr das Angebot einer sommerlichen Affäre macht. Sie lehnt dieses Angebot ab und bricht den Kontakt zu Schiele ab. Das war für ihn möglicherweise sehr schwer zu verarbeiten, da er sich seine Zukunft mit Edith und Wally scheinbar anders ausgemalt hatte. Wally war für ihn die Erfüllung seiner Träume, auf menschlicher aber vor allem auch auf sexueller Ebene. Letzteres war für ihn jedoch ein gerechtfertigter Grund, sie nicht zu seiner Ehefrau nehmen zu wollen, weil sie dadurch auf einer Stufe mit einer Prostituierten stand. Außerdem hatte sie für seinen Geschmack nicht die passenden wirtschaftlichen Hintergründe, um für ihn zwecks einer Vermählung infrage zu kommen. Sie hat es in seinen Augen nicht verdient, von ihm geehelt zu werden. Sein Bedürfnis nach sozialer wie wirtschaftlicher Absicherung waren stärker als seine Zuneigung zu ihr. Die Tatsache, dass er ihren Kopf bzw. sie in diesem Bild umklammert hält, spricht dafür, dass er wohl trotzdem eine starke Zuneigung zu ihr verspürt haben muss. Er legt tröstend seine Hand auf ihr Haar und drückt ihren Kopf an sich – nach so langer Zeit zusammen stand sie ihm, wie anzunehmen ist, sehr nah. Sie hätte sich sicherlich einen anderen Ausgang ihrer Bindung gewünscht, war sie ihm doch auch in seiner Zeit der Inhaftierung eine große Hilfe und emotionale Stütze.

Die Aufgabe ihrer Selbstverwirklichung, die sie für Schiele und seine Karriere in Kauf genommen hat, war auch für sie bestimmt nicht selbstverständlich. In dieser Umarmung spiegeln sich sowohl eine pure Verzweiflung als auch eine Hilflosigkeit, die sowohl von ihm als auch von ihr ausgeht. Es sieht so aus, als würde er sie gleichzeitig festhalten und wegstoßen wollen. Auch wenn sein Blick absolute Leblesigkeit und Leere ausstrahlt, findet sich doch etwas Trauriges in seinem Gesicht. Vielleicht ist es die in Falten gelegte Stirn in Kombination mit der Stellung seiner Augenbrauen. Oder es ist gerade die Leere in seinen Augen, die den Anschein macht, als würde er gedankenversunken und betrübt in die Luft starren. Trotz der Tatsache, dass er sie so skrupellos und gefühllos verlassen und vor vollendete Tatsachen gestellt hat, wird es ihm möglicherweise nicht so leicht gefallen sein. Und doch demütigt er sie mit einem sehr fraglichen Angebot einer Sommeraffäre und lässt seine zukünftige Frau auf die arme Wally los, um der jungen Frau die Beweggründe dieses Partnerinnenwechsels zu erklären.

Die Landschaft im Hintergrund könnte womöglich die Region um Krumau oder Neuenglenbach darstellen, in denen er mit Wally gewohnt hat. Sie könnte aber auch eine Anspielung auf den Ersten Weltkrieg sein, der Europa zerstörte, als Schiele gerade mit diesem Werk beschäftigt war. Vor diesem Hintergrund wirkt die weiße Decke wie ein riesiges Leichentuch, auf dem sich der Abschied von Schiele und Wally abspielt. Die beiden wirken durch den Größenkontrast zum Untergrund übermenschlich groß und entrückt – so, als wären sie nicht mehr Teil der realen Welt. Durch die Tatsache, dass sie sich nur an ihren Oberkörpern berühren, wirkt es so, als würde die Landschaft sie auseinanderziehen. Die Figuren wirken deshalb so, als würden sie in der Umklammerung um ihr Überleben bangen.

Dass er sich selbst als Tod porträtiert, könnte mit dem vorangegangenen Beginn des Ersten Weltkriegs zusammenhängen. Möglich ist auch, dass er den Titel des Gemäldes später noch von einem anderen Titel zu *Der Tod und das Mädchen* umändert, als er durch Arthur Roessler von Wallys Tod erfährt. Dies ist jedoch nicht mit Quellen eindeutig zu belegen. Die Wahl des Themas selbst, also zwei Liebende in einer engen Verbundenheit und einen intimen Moment teilend darzustellen, könnte auch durch den Einfluss Klimts auf Schiele begründet sein. *Der Tod und das Mädchen* zeigt Ähnlichkeiten mit Klimts Werk *Der Kuss*. Auch wenn sich die Liebenden in Schieles Werk nicht küssen, befinden sie sich doch in einer ähnlichen Situation der Zweisamkeit, jedoch in einer viel dunkleren Version des Ganzen. Es ist wie eine Antwort Schieles auf die eher spirituelle und glorifizierende Darstellung der Liebe durch Klimt mit seinem Bild eines zarten und liebevollen Aktes eines Kusses. Liebe wird in Klimts *Der Kuss* als höhere Kraft dargestellt, als Rettung der Menschheit. Schieles Bild ist dagegen wie eine Antithese, das nicht auf den damaligen oder überhaupt irgendwelchen Idealen der Schönheit aufbaut und voll von persönlichen Emotionen ist. Es ist frei von opulenten Details. Außerdem ist das Paar vor einem brachliegenden und kalten Landschaftshintergrund positioniert.

2.)



Abb. 11: Egon Schiele. 1915. Sitzendes Paar (Egon und Edith Schiele). ©Kuhl 2006:94.

1. Untersuchungsbasis

1.1 Titel, Jahr und Technik

Sitzendes Paar (Egon und Edith Schiele), 1915, Bleistift und Deckfarben.

1.2 Sammlung/Besitz

Albertina, Wien.

1.3 Was wird dargestellt?

Das Bild zeigt Schiele und Edith in einer sitzenden, eng umschlungenen Position.

2. Analyse

2.1 Gestik

Schiele befindet sich hier im Klammergriff seiner frisch angeheirateten Gattin bzw. eventuell auch noch Verlobten, Edith. Er selbst nimmt die passive Seite der Umarmung ein, da er keins ihrer Körperteile umschlingt. Die einzige Stelle, an der er sie „von sich aus“ berührt ist seine rechte Hand, dessen Zeigefinger in verkrümmter Stellung auf ihrem rechten Schienbein ruht. Seine linke Hand ist unter ihrem Bein vergraben bzw. drückt sich an seinen Schritt. Sein linkes Bein sieht so aus, als wäre es gerade in Bewegung bzw. als

würde er es gleich wieder ausstrecken. Der nach oben zu seinem Bein gestreckte Fuß wirkt abweisend gegenüber dem Betrachter. Edith drückt sich, wiederum in aktiver Position der Umarmung, an Schiele und berührt ihn mit nahezu jedem Körperteil. Ihr Kopf lastet auf seiner Schulter, ihre Arme umschlingen seinen Oberkörper bzw. seine Brust, ihr Bauch berührt wahrscheinlich seinen Rücken, ihre Beine umschlingen seinen Ober- bzw. Unterkörper und ihre Füße sein rechtes Bein. Ihre Hände vergraben sich so sehr in seinem Oberkörper, dass sie seine rechte Schulter nach oben ziehen. Das könnte ein Indiz dafür sein, dass er ihrer Umarmung hilflos ausgeliefert ist bzw. sich am liebsten aus der Umklammerung lösen würde.

2.2 Mimik

Ediths Gesicht strahlt in diesem Bild eine gewisse Traurigkeit aus. Ihr Mund bildet eine Linie und ihre Augen sind mitleiderregend. Ihr rechtes Auge ist weit aufgerissen, während ihr linkes Auge leicht zusammengekniffen ist. Das macht einen Eindruck der Besorgnis und gleichzeitig des Misstrauens. Schieles Gesicht gleicht in diesem Werk dem einer Puppe. Seine Augen sind so überdimensional groß dargestellt, dass er nicht mehr wie ein Mensch aussieht. Er scheint keine Augenlider zu haben und auch sein Mund ist kaum erkennbar. Stattdessen zielt ein gerader Strich den Bereich zwischen seiner Nase und seinem Kinn. Seine Stirn liegt in tiefen Falten und seine Wangen sind eingefallen und ausgegammelt. Auch hier erscheinen seine Augen reglos, was die Ähnlichkeit zu einer Puppe noch unterstreicht.

2.3 Farben

Schiele verwendet hier eine für seine Verhältnisse sehr ausgefallene Farbkombination. Neben dem starken Ockerton der Kleidung Ediths bzw. seiner Schuhe oder Socken und unterschiedlichen Grün- und Blautönen, fällt das von ihm sehr großzügig eingesetzte Rot sofort auf. Nicht nur seine Haare, sondern auch der Untergrund, auf dem sie sitzen, bekommt eine kräftige Portion Rot verpasst. Seine Haut ist todesähnlich mit Grün-, Schwarz- und Blautönen dargestellt und das Ocker findet sich zwischen seinen Augen wieder. Auch in Ediths Gesicht finden sich viele unterschiedliche Farbtöne. Hier fällt vor allem das Rot um ihre Augen und an ihren Wangen auf. Die graue Farbe ihrer Strumpfhose hebt ihre Beine deutlich von Schieles ab und macht so erkennbar, dass der ockerfarbene Strumpf bzw. Schuh nicht ihrem Körper angehört, sondern Schieles. Die Tatsache, dass seine Strümpfe dieselbe Farbe wie die Kleidung von Edith haben, spiegelt eine Art Verbundenheit zu ihr, die durch die Wiederverwendung der Farbe zustande kommt.

2.4 Formen

Der Untergrund bzw. die Decke, auf der Schiele und Edith sitzen, ist mit rot umrandeten Zacken gesäumt. Das gibt dem Bild etwas Pikantes und Spitzes, das sich über die Diagonale von links nach rechts zieht. Der Fuß bzw. Strumpf rechts unten im Bild bekommt

durch die gezackte Struktur des Untergrundes noch mehr Ausdruck. Ansonsten sind die Umrisse seiner Beine recht kantig, teils sogar spitz im Falle seines rechten Knies. Sein Gesicht hat eine unmenschlich wirkende Form und sein Kinn verschwimmt mit seiner Brust – so, als hätte er keinen Hals. Die Form in der Nähe seines Schritts bzw. zwischen seinem rechten und Ediths linkem Bein ist schwer auszumachen. Wenn es sich dabei um seine Hand handelt, ist diese sehr groß dargestellt. Es könnte aber auch Teil des Untergrundes bzw. der Decke sein, auf der sie sich befinden.

2.5 Lichtverhältnisse

Schiele bzw. die Farbe seiner Kleidung ist in diesem Bild außergewöhnlich hell dargestellt. Im Gegensatz zu der kräftigen Farbe von Ediths Kleid und ihrer dunklen Strumpfhose wirkt er fast blass. Diese helle Darstellung in Kombination mit der Puppenhaftigkeit seines Gesichts lässt ihn nahezu unschuldig aussehen. Dem gegenüber steht jedoch die Tatsache, dass sein Schritt bzw. hervorblitzende Schamhaare auch Teil des Bildes sind. Außerdem trägt er nur Strümpfe, statt seinen Unterkörper irgendwie zu bekleiden. Seine Nacktheit steht in starkem Kontrast zu der Tatsache, dass Ediths einzige ‚unbekleidete‘ Stellen ihr Gesicht und ihre Hände darstellen.

2.6 Weitere Gestaltungsmittel

Sowohl bei Edith als auch bei Schiele ist nicht genau erkennbar, in welche Richtung ihr Blick zeigt. Ediths linkes Auge scheint auf den Betrachter gerichtet zu sein, aber ihr rechtes Auge weicht etwas davon ab. Schieles Augen starren ins Leere und scheinen keine genaue Richtung anzuvisieren. Alles in allem entziehen sie sich also des Blickes des Betrachters. Der Fokus in diesem Bild liegt auf ihren Gesichtern bzw. auf der Überschneidung ihrer Hände und seiner Brust. Die Umklammerung ist also ein zentraler Teil dieses Bildes. Akzente liegen hier auf dem Untergrund bzw. dem gezackten Saum der Decke, die durch die rote Umrandung hervorgehoben werden.

3. Interpretation

In diesem Bild scheint es, als würde Schiele unfreiwillig umarmt bzw. umklammert werden. Edith hält ihn so fest, dass es den Anschein macht, als hätte sie Angst, ihn zu verlieren. Ihre Umklammerung zwingt ihn in eine recht verzerrte und verrenkte Position. Die Haltung seines linken Beins sieht so aus, als würde er sich aus ihrem Griff freistrampeln wollen. Seine spärliche Kleidung rutscht durch den Zug, den sie auf ihn ausübt, nach oben. Die Umklammerung, dessen passiver Part von Schiele eingenommen wird, ist von einer alles einnehmenden Kraft geprägt. Das zeigt sich darin, dass Edith mit nahezu jedem ihrer Körperteile bzw. jeder Faser ihres Körpers ihren geliebten Schiele berührt. Von ihm ausgehend findet jedoch relativ wenig Berührung statt. Allein seine rechte Hand kommt in Kontakt mit Ediths Bein. Er sieht in der abgebildeten Körperhaltung überaus hilflos

aus und sein puppenartiges Gesicht entfernt ihn als Menschen aus diesem Bild bzw. wird seine Anwesenheit dadurch dieses Kunstwerks entrückt. Ediths Gesicht ist von großer Sorge und Niedergeschlagenheit gezeichnet. In Kombination mit der verzweifelt wirkenden Umarmung steht ihr blanke Angst ins Gesicht geschrieben. Auch ihr Mund trägt zu diesem Eindruck bei, weil er nur eine kompakte Linie bildet und so einen traurigen und ängstlichen Ausdruck bekommt. Der farblich hervorstechende Untergrund bzw. die Decke, auf der sie sitzen, bringt eine gewisse Dramatik ins Bild. Die rote Umrandung der säumenden Zacken sticht aus dem Geschehen hervor und unterstreicht die stimmungsgeladene Situation. In dieser für Schiele sichtlich unfreiwilligen Position mit seinen langen Gliedmaßen wirkt sein Kopf verhältnismäßig recht klein. Noch dazu strahlen seine Augen nichts aus – stattdessen starren sie in die bedeutungslose Leere. Die verfallsähnliche Farbe seiner Haut lässt ihn kränklich bzw. halbtot aussehen, die Helligkeit seiner Kleidung wiederum unschuldig. Trotz seiner hilflosen Position, die aus seiner Körperhaltung heraus deutlich wird, lässt sich keine emotionale Regung in seinem Gesicht ablesen. Der Rest seines Körpers spricht jedoch Bände darüber, wie er sich gefühlt haben muss. Das Bild könnte vor oder nach der Heirat mit Edith entstanden sein. Für Ersteres plädiert ihre verzweifelte Umklammerung, die geradezu schreit, dass sie ihn nicht verlieren möchte. Vielleicht hat die Tatsache, dass er Wally nur schwer ganz loslassen konnte und ihr deshalb das Angebot der sommerlichen Affäre machte, dazu geführt, dass sie sich in ihrer Position als seine neue Partnerin nicht besonders sicher gefühlt hat. Möglicherweise war sie sich auch seiner Gefühle noch nicht sicher, da er übergangslos von einer Beziehung in die nächste eingestiegen ist. Es scheint fast so, als würde sie ihn zu sich ziehen bzw. vor anderen Frauen schützen wollen. Sein puppenartiges Gesicht ist vielleicht so von ihm gewählt, weil er noch gar nicht ganz und gar für Edith da sein kann, wenn er noch an Wally hängt. Sein Körper repräsentiert hier also möglicherweise nur eine Hülle bzw. einen Schatten seiner selbst. Sie will ihn trotzdem schon ganz für sich haben und verbeißt sich in seiner Hülle, die sie auch später nie zu durchdringen weiß. Das bestätigt sich darin, dass sie sich später darüber beschwert, sich aus seiner Gedankenwelt ausgeschlossen zu fühlen. Seine partielle Nacktheit könnte von der Tatsache herrühren, dass er sich vielleicht innerlich noch entblößt fühlt und die Trennung von Wally noch nicht verarbeitet hat. Andererseits wehrt er sich nicht aktiv gegen die Umklammerung, sondern gibt sich marionettenhaft ihren Wünschen hin. Das zeigt, dass er gewillt war, diese neue Bindung einzugehen und das Beste daraus zu machen – vor allem vor dem Hintergrund, dass ihm die wirtschaftliche Absicherung wichtiger war als seine Gefühle. Alles in allem gibt er sich selbst hier vielleicht kein menschliches Gesicht, weil das beinhalten würde, dass er seine Emotionen preisgibt. Vielleicht ist er in dieser Phase seines Lebens aber gar nicht dazu fähig, sich zu seinen Gefühlen zu bekennen bzw. sie sich selbst einzugestehen, weil er sonst möglicherweise daran zerbrochen wäre.

4.4 Aktbilder

1.)

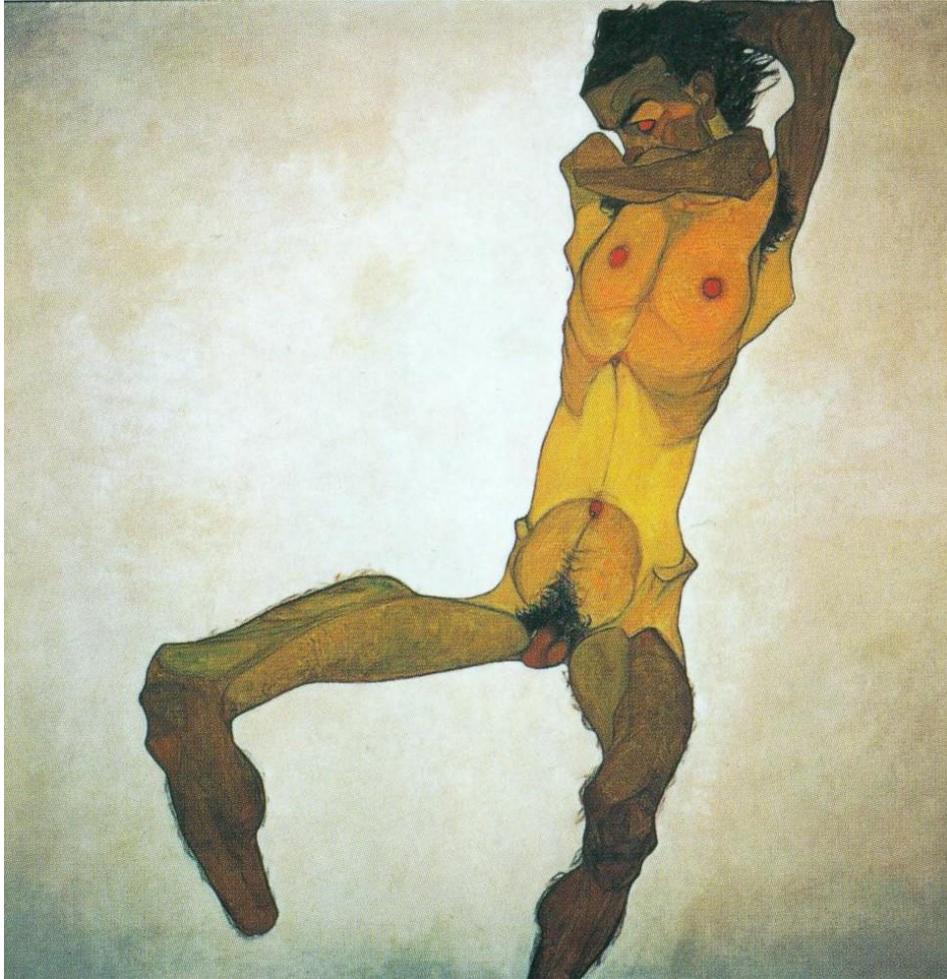


Abb. 12: Egon Schiele. 1910. Sitzender männlicher Akt (Selbstporträt). ©Zwingenberger 2000:53.

1. Untersuchungsbasis

1.1 Titel, Jahr und Technik

Sitzender männlicher Akt (Selbstporträt), 1910, Öl und Gouache.

1.2 Sammlung/Besitz

Leopold Museum, Privatstiftung, Wien.

1.3 Was wird dargestellt?

Dieses Bild, ein Selbstakt, zeigt Schiele in einer Art sitzenden Position vor einem zur Mitte hin heller werdenden Hintergrund.

2. Analyse

2.1 Gestik

Diese Darstellung seines eigenen Körpers ist bizarr bis grotesk. Die hervorstehenden Rippen und Hüft- sowie Arm- und Beckenknochen lassen ihn ausgezehrt und erschöpft

aussehen. Seine Füße und Hände sind abgeschnitten bzw. nicht sichtbar. Er schwebt nahezu haltlos im Raum. Die Hände verstecken sich entweder hinter seinem Rücken oder sie sind ebenso amputiert wie seine Füße. Seine Arme umgeben schützend seinen Kopf. Die horizontale Haltung seines linken Armes macht den Anschein einer Abwehrhaltung. Seine gespreizten Beine sind aus der Hüfte nach oben gezogen, sein Kopf wiederum neigt sich in die entgegengesetzte Richtung.

2.2 Mimik

Aufgrund des Seitenprofils und seines rechten Arms, der sich teils vor seinem Gesicht befindet, können mimische Aspekte nur an seinem linken Auge festgemacht werden. Dieses ist weit aufgerissen und die Augenbraue ist ebenso hochgezogen. Allein in diesem kleinen Teil seines Gesichts spiegelt sich enorm viel angestaute Energie und emotionale Vehemenz. Seine ausgemergelten Wangen sehen angespannt aus und so, als würden sie durch die von innen kommende Energie gleich zerbersten.

2.3 Farben

Die eben beschriebene Energie, die sich in seinem Körper angestaut hat, ist an der präzise eingesetzten Farbe Rot erkennbar: Seine Augen, Brustwarzen, Genitalien und sein Buchnabel sind die einzigen Körperelemente, die mit roter Farbe gemalt sind. Das spricht für eine glühende Kraft bzw. emotionale Intensität, die in seinem Inneren brodelt und droht, seinen fragilen Körper zu sprengen. Der Rest seines Körpers hat einen starken Gelbstich und lässt ihn zusätzlich zu seiner Abmagerung noch kränklich und schwach aussehen. Das hellere Gelb seines Oberbauchs betont die Fragilität seiner Haut bzw. seines Körpers.

2.4 Formen

Seine Arme bilden zusammen mit seinem Kopf im oberen rechten Eck des Bildes eine Art Rechteck bzw. akzentuieren durch die Umrahmung seinen Kopf. Die bereits erwähnte gegensätzliche Neigung seiner Beine und seines Kopfes lenken den Blick des Betrachters in die Mitte seines Körpers – die Stelle, die am zerbrechlichsten und dünnhäutigsten aussieht.

2.5 Lichtverhältnisse

Schiele entscheidet sich hier für einen leeren, weiß-grauen Hintergrund. Das verstärkt die Wirkung seines schwebenden Körpers, der ohne Hände und Füße keinen Halt hat. Seine Haut ist an seinen Unterschenkeln und Armen so dunkel, dass es fast nach einer Schattengebung aussieht. Auch sein Gesicht ist abgesehen von der Partie um sein Auge herum sehr dunkel gehalten, was einerseits zu einer Betonung seines Auges führt und andererseits zu einer Obskurität seines Antlitzes. Komplementär zu der Verdunkelung des oberen und unteren Teils seines Körpers, sind die Ecken bzw. der untere Rand des Bildes verdunkelt. Dafür betont der nahezu weiße mittige Bereich des Hintergrunds den hellsten

Teil seines Körpers, sein Oberbauch. Das Bild wird also nach innen hin heller. Die weiße Partie, die seinen Körper umgibt, erinnert an das sogenannte Astrallicht, das Schiele bei einigen seiner Porträts und anderen Selbstporträts verwendet hat.

2.6 Weitere Gestaltungsmittel

Der Betrachter schaut hier leicht seitlich auf den nackten Schiele, der seinen Kopf wendigt und seinen glühenden Blick nach unten richtet. Die Blickrichtung ist allein durch die Neigung des Kopfes ersichtlich, da das Fehlen seiner Iris bzw. Pupille keinen Schluss darauf zulässt. Der Fokus in diesem Bild liegt auf seiner Körpermitte bzw. auf seinem Buch, da dieser die hellste Stelle darstellt. Auch durch den sanften Pinselduktus sieht die Haut seines Oberbauchs sehr weich und dünn aus. Die Akzente sind hier zweifellos die roten Elemente.

3. Interpretation

Schiele präsentiert sich hier als extrem abgemagerter Mann, der von einer gewissen Fragilität gezeichnet ist. Seine Knochen stehen hervor und die empfindlichsten Stellen seines Körpers, nämlich Augen, Brustwarzen, Genitalien und Bauchnabel, sind mit roter Farbe hervorgehoben. Man kann ihm quasi bis auf die Knochen schauen. Zusätzlich zu dieser bereits sehr exponierten Ausgangslage fehlen ihm die Körperteile, mit denen die Welt im wahrsten Sinne des Wortes begreiflich und wahrnehmbar ist. Er besteht nur aus seinem Kopf, seinem Torso und seinen Gliedmaßen. Und dieser ist auch noch immens geschwächt, ausgemergelt und ausgehungert. Seine Haut wirkt so, als könnte sie bei der leichtesten Dehnung reißen. Die roten Elemente haben etwas von einer inneren oder von innen kommenden Intensität der Gefühle. Sie repräsentieren eine innere Vielfalt bzw. Vehemenz an Emotionen, mit der er nur schwer an sich halten kann. Die roten Augen sehen zugleich äußerst lebendig und seelenlos aus. Sein Körper wirkt dadurch und durch die generelle, sehr ausgeprägte Schwäche seiner körperlichen Strukturen wie eine physische Hülle. Diese steht im Widerspruch zu der Intensität und der Kraft seiner Emotionen im Inneren bzw. vom Inneren kommend. Er benutzt hier seinen externen Körper, um sein inneres Selbst verstehen und begreifen zu können. Das wird zusätzlich deutlich durch die Tatsache, dass das Bild hinsichtlich der Lichtverhältnisse von außen nach innen heller wird. Der Weg von außen nach innen soll also am Ende zu einer Erleuchtung führen.

Schiele ist erst zwanzig, als er dieses Bild von sich malt. Er ist gerade aus der Akademie ausgetreten und versucht sich als Neuling in der Kunstszene irgendwie über Wasser zu halten. Das könnte erklären, warum er sich hier so fragil zeigt. Er ist letztlich auf die Hilfe seiner Mäzene angewiesen, weil seine Kunst anfangs nicht besonders interessant für Wiens Galeristen zu sein scheint. Möglicherweise fühlt er sich in seiner künstlerischen Freiheit beschnitten, weil er sich um sein wirtschaftliches Überleben kümmern muss, statt die Zeit für neue Ideen und Gemälde nutzen zu können. Er kann die Masse an Emotionen,

die er noch mit der Welt bzw. Kunstliebhabern teilen möchte, nicht zum Ausdruck bringen, wenn sein Erfolg anfangs davon abhängt, wie viele Gönner und Interessierte er damit gewinnen kann. Diese Beschneidung seiner künstlerischen Freiheit erklärt das innere Brodeln seiner Gefühle. Andererseits ist er offensichtlich auf der Suche nach seinem eigenen Stil bzw. strebt er die tiefere Ergründung seines Selbst an. Sein noch nicht gefestigtes Selbst macht ihn verletzlich und angreifbarer, was die Zerbrechlichkeit seines Körpers erklärt. Trotz dieser Zerbrechlichkeit oder gerade deshalb sind seine Züge in diesem Bild von einer Zartheit und Sensitivität geprägt. Vor allem die Haare auf seinen Beinen sind so dünn und zart gemalt, dass sie aussehen, als könnten sie den kleinsten Windhauch wahrnehmen. Das wirkt in Kombination mit seinem dünnhäutig dargestellten Körper wie eine Art ihm inhärente intensiviertere Wahrnehmung, die ihn auf brutale Art und Weise überaus verletzlich für die Perzeption seiner eigenen Person macht. Zusätzlich hat er hier keine Hände und Füße, ist also wehrlos gegenüber seinen Kritikern. Außerdem schwebt er in der Zeit der Entstehung dieses Bildes relativ haltlos durch sein Leben, sowohl innerlich bzw. seelisch, weil er noch auf der Suche nach seinem wahren Selbst ist, als auch äußerlich aufgrund der hier fehlenden Körperteile.

2.)

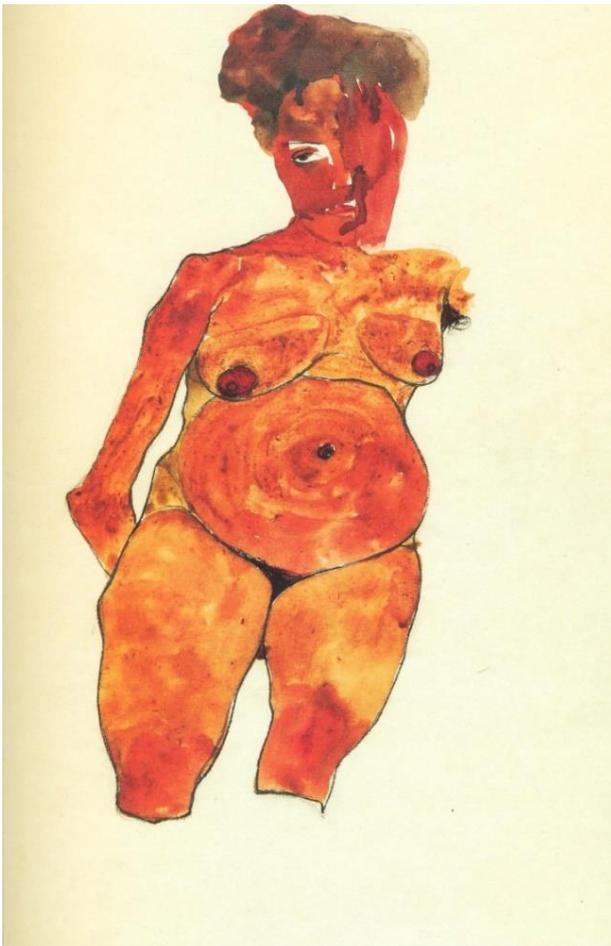


Abb. 13: Egon Schiele. 1910. Frontale Ansicht eines Frauentorsos mit dickem Bauch. ©Bauer et al. 2015:197.

1. Untersuchungsbasis

1.1 Titel, Jahr und Technik

Frontale Ansicht eines Frauentorsos mit dickem Bauch, 1910, Gouache, Aquarell und Kohle auf Papier.

1.2 Sammlung/Besitz

Privatbesitz.

1.3 Was wird dargestellt?

Dieses Bild zeigt eine Frau mit einem Bauch, der einen Schwangerschaftsbauch darstellen könnte.

2. Analyse

2.1 Gestik

Die abgebildete, möglicherweise schwangere Frau ziert nur ein Arm bzw. wird der zweite Arm von Schiele nicht weiter ausgeführt als bis zur Schulter bzw. Achselhöhle. Ihr rechter Arm ruht entweder neben oder unter ihrem Oberschenkel. Da die Achselhaare ihrer linken Körperseite zu sehen sind, wäre es möglich, dass sie den Arm hebt. Ihr Kopf ist leicht nach rechts zu ihrer rechten Schulter geneigt und ihr Blick geht in dieselbe Richtung. Das macht den Eindruck, als wäre ihr die Situation unangenehm bzw. als wolle sie sich vor den Blicken des Betrachters verstecken.

2.2 Mimik

Die Gesichtszüge sind hier, zumindest auf der rechten Seite ihres Kopfes, recht passiv dargestellt. Die linke Seite ihres Gesichts ist nicht abgebildet bzw. besteht aus einer roten Farbpartie. Ihr rechtes Auge schaut etwas ängstlich zur Seite und weicht dem Blick des Betrachters aus. Ihr Mund und ihre Nase befinden sich jedoch in einer neutralen Stellung.

2.3 Farben

Dieses Bild enthält hauptsächlich die Farben Rot und Orange. Die ausgeprägte Verfärbung der Hautfarbe der Frau wirkt so, als wäre sie schwer krank bzw. durch die Schwangerschaft ihrer Gesundheit beraubt. Die vermutete Schwangerschaft stützt sich auf die Tatsache, dass ihr Bauchnabel für einen reinen Fettbauch viel zu weit oben angesetzt ist. Außerdem sprechen die ausgeprägte Rundung und ihre pralle Haut für einen Schwangerschaftsbauch. Die intensive rote bzw. rot-braune Färbung ihres Gesichts lässt sie beschämt, geschwächt und ebenfalls kränklich aussehen. Um ihr sichtbares Auge herum malt Schiele eine weiße Fläche bzw. lässt ihr Oberlid zur Nase hin unbemalt. Das betont ihr Auge zusätzlich und gibt ihrem sonst recht dunkel gehaltenen Gesicht ein wenig Helligkeit zurück. Das Braun ihrer Haare geht an einigen Stellen nahtlos in das Rot ihrer Gesichtsfarbe über und nimmt dadurch noch mehr der Kontur ihres Gesichts in Anspruch.

Es wirkt so, als hätte Schiele sie durch die eine rote Gesichtshälfte anonymisieren und diese Wirkung mit dem optischen Vermischen ihrer Haare und ihrer linken Gesichtshälfte verstärken wollen. Auch um ihre Nase herum befindet sich eine farbliche Unterbrechung ihrer Gesichtszüge. Ihrem linken Nasenflügel entspringt ein dunkler Streifen, der sich mit der Wange der rechten Gesichtshälfte farblich verbindet und einen Bogen um ihren Mund schlägt. Diese farbliche Zäsur sowohl an der Stirn durch die Haare als auch um Nase und Mund herum lässt sie ein wenig entstellt aussehen. Es wirkt allgemein durch die Farbwahl so, als hätte Schiele sie hässlicher bzw. verunzierter darstellen wollen als die abgebildete Frau wirklich war. Das leichte farbliche Melieren der Partie über ihrer Brust verleiht ihrem Körper trotz Schwangerschaft ein knochiges, fast abgemagertes Aussehen. Auch ihr rechter Arm ist sehr dünn dargestellt, sodass er für eine schwangere Frau und in Kombination mit ihren recht fülligen Beinen sehr unterernährt und ausgezehrt wirkt.

2.4 Formen

Die Proportionen der schwangeren Frau sind nicht sehr schmeichelhaft bzw. malt er vor allem ihre Brüste recht plump und ein wenig deplatziert. Ihre rechte Brust ist viel weiter unten positioniert als ihre linke. Die Abtrennung des oberen Teils der Brust vom Oberkörper der Frau wirkt, als wären ihre Brüste nur angeklebt. Möglicherweise ist ihre linke Brust etwas weiter oben platziert als ihre rechte, weil sie vermutlich ihren linken Arm hebt und sich dadurch das Brustgewebe mitbewegt. Ihr runder Bauch wirkt durch die Farbgebung geschwollen und warm und auch ein wenig unförmig. Ihre Beine sind nur bis zu den Knien dargestellt und ihre Hände bzw. ihr ganzer linker Arm sind nicht sichtbar.

2.5 Lichtverhältnisse

Durch ihre teils fehlenden Gliedmaßen schwebt die abgebildete Frau hier scheinbar haltlos im Raum. Schiele verzichtet auch hier vollkommen auf irgendeine Art von Schattengebung. Trotzdem hebt er gewisse Stellen ihres Körpers durch dunklere und hellere Farben hervor. Die dunkelste Stelle ist wohl ihr Intimbereich, der durch ihren Bauch verdeckt wird bzw. dadurch ihre Schamhaare nur ansatzweise zu sehen sind.

2.6 Weitere Gestaltungsmittel

Der Körper der schwangeren Frau ist dem Betrachter schutzlos ausgeliefert. Sie weicht dem Blick des Betrachters aus, indem sie mit ihrem Blick der minimalen Neigung ihres Kopfes folgt. Die Tatsache, dass ihr Blick außerdem noch nach unten gerichtet ist, spricht dafür, dass sie sich der Situation schämt. Der Fokus in diesem Bild liegt auf ihrem Bauch und ihrem Gesicht. Einige Stellen ihres Körpers gehen nahtlos in den Hintergrund über bzw. malt Schiele die schwarzen Begrenzungslinien ihres Körpers nicht durchgehend. Vor allem ihr Kopf, ihre Haare und der Ansatz ihres linken Arms heben sich nicht wie der Rest ihres Körpers durch eine schwarze Linien vom Hintergrund ab. Das gibt ihr als

ohnehin schon namenlosen Person noch weniger Struktur und macht sie noch weniger greifbar.

3. Interpretation

Die Frau mit dickem Bauch ist der Form und dem Aussehen ihres Bauches nach zu urteilen höchstwahrscheinlich schwanger. Trotzdem lässt Schiele diese Tatsache im Titel des Bildes offen und überlässt dem Betrachter die Entscheidung. Schiele malt ihren rechten Arm und ihren Brustkorb sehr dünn und knochig, sodass sie einen recht abgemagerten Eindruck macht. Die orange-rote Farbe ihrer Haut lässt sie vor allem durch die zusätzlichen fleckigen Partien kränklich und schwach aussehen. Ihr Gesicht ist neben ihrem rechten Arm, ihrem Bauch und ihren Knien mit dem intensivsten Rot bedacht. In Kombination mit ihrem Blick, der traurig und verlegen nach unten gerichtet ist und dem Blick des Betrachters ausweicht, könnte die Röte ihres Gesichts auch eine Schamesröte darstellen. Ihr ist die Situation sichtlich unangenehm. Ihr Gesicht ist nur zur Hälfte abgebildet bzw. besteht ihre linke Gesichtshälfte nur aus einer roten Farbpartie, die zusätzlich dazu noch durch bräunliche Farbklecke unterbrochen wird. Schiele wollte bzw. sollte möglicherweise ihre Identität nicht preisgeben und bemüht sich deshalb um die Anonymisierung ihres Gesichts. Vielleicht ist es ihm aber auch ein Anliegen, der abgebildeten Frau eine Art Respekt zu erweisen, indem er Teile ihres Gesichts ausspart. Ihr Körper ist recht unförmig dargestellt. Ihre Brüste sind durch diverse Linien von ihrem Körper getrennt – so, als würde sie durch ihre Schwangerschaft etwas von ihrer Weiblichkeit einbüßen. Ihr Intimbereich ist durch ihren Bauch verdeckt, was unterschiedliche Gründe haben könnte. Einerseits könnte es sein, dass die Frau in einer aufrecht sitzenden Position abgebildet wurde, also zum Beispiel bei einer Untersuchung durch einen Arzt auf einer Patientenliege. Andererseits könnte es auch sein, dass Schiele den Intimbereich hier gezielt versteckt, weil das Bild dadurch in seiner sexuellen Ausstrahlungskraft zensiert wird. Schwangere Frauen verlieren für Schiele scheinbar an Weiblichkeit und Sexualität, denn als seine Frau Edith schwanger war, verlor er vollends das Interesse an ihrer Tätigkeit als Modell für ihn. Auch wenn sie davor schon nicht bereit war, für ihn in aller Freizügigkeit zu posieren, wäre das für Schiele im schwangeren Zustand ohnehin nicht infrage gekommen. So wie die abgebildete Frau auf den Betrachter wirkt, sieht er den Körper einer schwangeren Frau möglicherweise als verunstaltete Form ihrer ursprünglichen Figur an. Deshalb sind ihre Proportionen vielleicht so unvorteilhaft gewählt und ihre Brüste so von ihrem Oberkörper separiert dargestellt. Ihre Hautfarbe und die fleckigen Stellen lassen sie außerdem schwach und krank wirken. Vielleicht ist diese eher kränkliche Optik der Schwangeren auch in der zu seiner Zeit recht hohen Wahrscheinlichkeit begründet, als Frau während Schwangerschaft, Geburt oder Wochenbett zu sterben.

Die Möglichkeit, eine schwangere Frau zu malen, bekommt Schiele durch den Gynäkologen Dr. Erwin von Graff, der ihm durch seinen Mäzenen Carl Reininghaus

vorgestellt wird. Durch den Arzt hat Schiele Zugang zu einer Frauenklinik, wo er der Untersuchung von schwangeren Frauen und dem Geburtsvorgang selbst beiwohnen darf. Eventuell hat er die hier abgebildete Frau wirklich während einer ärztlichen Untersuchung gemalt, da sie hier einen Arm nach oben streckt. Vielleicht hat er aufgrund einer Arzt-Patient-Situation und der daraus resultierenden Verschwiegenheitspflicht auf eine genaue Abbildung ihres Gesichts verzichtet, um ihre Privatsphäre zu wahren. Dass er ihren Körper nicht besonders anziehend und weiblich findet, kann er aber nicht verstecken. Die sonst sehr wohlproportionierten Frauen, die sich in der Blüte ihrer Weiblichkeit in seinen Aktbildern räkeln, haben mit der hier abgebildeten Schwangeren nichts gemein. Stattdessen wirkt sie sowohl ihrer Gesundheit als auch ihrer Sexualität beraubt – seine Ansicht von Schwangeren, die sich mit seiner späteren Frau Edith wiederholen soll.

3.)



Abb. 14: Egon Schiele. 1917. Umarmung (Liebende II). ©Kuhl 2006:32

1. Untersuchungsbasis

1.1 Titel, Jahr und Technik

Umarmung (Liebende II), 1917, Öl auf Leinwand.

1.2 Sammlung/Besitz

Belvedere, Wien.

1.3 Was wird dargestellt?

Das Bild zeigt einen Mann und eine Frau, die sich auf einer weißen Decke liegend in den Armen halten.

2. Analyse

2.1 Gestik

Der Kopf des Mannes ist ein wenig nach rechts geneigt bzw. ruht er auf dem linken Arm der Frau. Das zeugt von einer Hingebung und einem gewissen Vertrauen auf seiner Seite. Sie streichelt mit ihrer rechten Hand sein Gesicht bzw. seinen Hals und drückt ihn mit ihrer linken Hand an sich. Er wiederum umfasst sie mit beiden Armen. Sein linker Arm ist so fest um sie geschlungen, dass er ihre rechte Schulter nach oben drückt. Bezüglich seines rechten Arms kann man nur vermuten, dass er sich unter ihrem Rücken befindet bzw. auch an der Umarmung beteiligt ist. Auffällig ist, dass nur ihre Oberkörper ganz nah beieinander liegen und ihre Unterkörper weiter voneinander entfernt sind. Dafür sind sie am oberen Teil ihrer Körper so eng umschlungen, dass womöglich kaum ein Blatt Papier zwischen ihre Körper passen würde. Der Mann sieht aufgrund der Haare und der Gestaltung des sichtbaren Teils seines Gesichts ein wenig nach Schiele aus. Die Form seines Körpers widerspricht dem jedoch.

2.2 Mimik

Die sichtbaren Teile des Gesichts der Frau strahlen völlige Ruhe aus. Keine Mimikfalte regt sich in ihrem Antlitz. Sie sieht fast so aus, als würde sie schlafen – zumindest hält sie ihren Wimpern nach zu urteilen ihre Augen geschlossen. Bei offenen Augen wären die Wimpern nicht so gut sichtbar. Sein Gesicht ist diesem Bild kaum zu sehen. Da aber sein linkes Auge geschlossen aussieht, ist anzunehmen, dass auch er seine Augen geschlossen hat. In Kombination mit seiner entspannten Stirn wirkt auch er vollkommen entspannt und im Einklang mit der Situation.

2.3 Farben

Die Wahl der Farben fällt in diesem Bild auf viele Erd- und Brauntöne, die einen guten Kontrast zu der weißen bzw. weiß-bläulichen Decke darstellen. Interessanterweise verwendet Schiele bezüglich der Hautfarbe des Paares nicht die sonst für ihn übliche Farbkombination mit einem fahlen Grünton. Stattdessen nimmt die Farbe ihrer Körper eine wärmere Farbe an. Ihre Hautfarbe ist recht hell gehalten und seine beinhaltet mehr Braun- und Rottöne, um seine hier äußerst ausgeprägten Muskeln zu betonen. Die braunen Haare der Frau nehmen einen Großteil der rechten oberen Ecke des Bildes ein und enthalten zum Rand hin kleinere orange-farbene Partien, die das Haar lebendiger aussehen lassen. Die Farbe des Hintergrunds ist ein Gemisch aus Beige, Grau, Weiß und Braun, jedoch wird dadurch nicht klar, worum es sich dabei handelt. Vielleicht ist es auch nur ein Mittel, um die Decke etwas mehr vom Hintergrund abzuheben. Die roten Akzente auf den Händen der Frau verstärken den Effekt der von diesem Bild ausgehenden Wärme.

2.4 Formen

Der Körper des Mannes ist hier äußerst muskulös dargestellt, was gegen die anfängliche Vermutung spricht, dass es sich bei dem dargestellten Mann um Schiele handeln könnte. Jeder sichtbare Teil seines Körpers, seine Beine, sein Rücken und seine Arme sind über die Maßen mit Muskeln bepackt. Gleichzeitig kann man an seinem unteren Rücken seine Lendenwirbelsäule, sein Kreuzbein und seine Beckenschaufeln erahnen. Trotz der vielen Muskeln ist sein Körper also ein wenig abgemagert dargestellt, was sich auch in seinem Gesicht widerspiegelt. Dieses sieht durch seine eingefallene Wange stark ausgemergelt aus. Um dies zu betonen, setzt Schiele einen roten Akzent auf den Wangenknochen des Mannes. Diese Darstellung eines Gesichts könnte wiederum dafür sprechen, dass es sich bei dem abgebildeten Mann um Schiele handelt, da er dazu tendiert, sein Gesicht eingefallen und ausgehungert darzustellen. Die Frau hingegen hat einen normalen Körperbau.

2.5 Lichtverhältnisse

Die für Schieles Verhältnisse recht hell dargestellten Körper und die weiß-bläuliche Decke schaffen einen guten Kontrast zum oberen rechten Eck des Bildes. Hier windet sich die Haarpracht der Frau in einem lebendigen Dunkelbraun-Orange um den Kopf des Mannes und bis an den äußersten Rand des Bildes. Abgesehen von dunklen Flecken im Hintergrund stellt die einzige andere dunklere Partie im Bild ihr Intimbereich dar. Dieser ist durch die Decke nicht vollständig sichtbar bzw. sind nur die Ansätze ihres ebenso dunkelbraunen Schamhaars zu sehen.

2.6 Weitere Gestaltungsmittel

Der Betrachter schaut hier von oben auf das sich umarmende Paar herab. Keine der beiden abgebildeten Personen nimmt Blickkontakt zum Betrachter auf. Stattdessen haben beide ihre Augen geschlossen und scheinen sich ganz der Situation hinzugeben. Es ist schwer zu sagen, welcher Teil des Bildes durch die Komposition am meisten hervorgehoben wird. Durch das Rot der Hände der Frau wird der Blick des Betrachters auf die Partie der Gesichter gelenkt, aber die Muskeln des dargestellten Mannes stechen durch ihre ins Extrem getriebene Ausgeprägtheit ebenso hervor. Auch die wallenden Haare der Frau haben eine gewisse Signifikanz im Bild. Anhand der Pinselführung lässt sich erkennen, dass Schiele möglicherweise auch an der Decke nachträglich gearbeitet hat. Der Teil direkt unter seinem Rücken hat eine andere, durchscheinendere Deckkraft und besitzt zudem nicht so viele Falten, wie der Rest der Decke. Dass er scheinbar nachträglich an der Decke gearbeitet hat, könnte den Verdacht erhärten, dass er für eine Ausstellung den Intimbereich der Frau verdeckt hat.

3. Interpretation

Dieses eine tiefe Ruhe ausstrahlende Bild zeigt zwei Menschen, die nackt und eng umschlungen daliegen. Die Tatsache, dass sie sich, zumindest was ihre Oberkörper betrifft, sehr nah sind und sich ganz fest aneinander drücken, führt zu der Vermutung, dass es sich um ein Liebespaar handelt. Der Titel des Bildes *Umarmung (Liebende II)* bestätigt diesen Verdacht und unterstreicht den emotionalen Ausdruck dieser Komposition. Der Mann sieht Schiele, wie bereits erwähnt, aufgrund seines Körperbaus nicht ähnlich. Aber das Gesicht wiederum bzw. die stark ausgemergelte Wangenpartie spricht dafür, dass es sich bei dem abgebildeten Mann um Schiele handelt. Er stellt sich in vielen anderen seiner Kunstwerke als abgemagerter und eingefallener Mann dar, wie z.B. in Abbildung 4, 10, 11 und 12 ersichtlich wird. Wenn es sich also tatsächlich um Schiele handelt, kommt unweigerlich die Frage auf, wer die abgebildete Frau darstellen soll. Für Wally sind ihre Haare zu lang und wenn es Edith darstellen soll, wäre ihre Haarfarbe etwas zu dunkel. Da sich Schiele hier jedoch auch nicht gerade realitätsnah dargestellt hat, könnte die abgebildete Frau Schieles Frau Edith sein. Zu dem Zeitpunkt der Entstehung dieses Bildes ist Schiele schon ein paar Jahre mit Edith verheiratet. Jedoch scheint ihre Ehe keine besonders glückliche zu sein, wenn Edith ohne ihren Gatten auf Erholungskuren geht und es ihr zu schaffen macht, dass Schiele sie laut ihrer Aussage aus seiner Gedankenwelt ausschließt. Möglicherweise stellt dieses Bild für Schiele einen Zustand dar, den er sich wünscht bzw. ersehnt. Das Paar erscheint in ihrer innigen Umschlungenheit so harmonisch, dass ihre Oberkörper so aussehen, als könnten sie zu einem verschmelzen. Dass sich ihre Unterkörper nicht berühren, könnte darin begründet liegen, dass Schiele vielleicht auf sexueller Ebene nicht besonders gut mit Edith zusammengepasst hat. Möglicherweise hatte er mit ihr nicht dieselbe Freiheit, sich seinen Fantasien hinzugeben bzw. diese mit ihr auszuleben. Dieses Gefühl muss er mit Wally gehabt haben, da dies einen der Gründe darstellt, warum er sie nicht als Ehepartnerin in Betracht zieht. Ein anderer Aspekt spricht ebenso dafür, dass es sich hier um Edith handelt, nämlich die Tatsache, dass der Intimbereich der Frau fast vollständig verdeckt ist. Edith ist von Beginn ihrer Beziehung an nicht bereit, in Freizügigkeit für ihn zu posieren. Vielleicht hat er deshalb sowohl ihre primären als auch ihre sekundären Geschlechtsmerkmale verdeckt dargestellt. Es ist aber auch möglich, dass Schiele diesen Teil des Bildes nachträglich geändert hat, um es publikumstauglicher zu machen bzw. um die sexuelle Energie des Bildes für gewisse Ausstellungsrahmenbedingungen etwas zu dämpfen. Da er dieses Bild im Jahr 1917 gemalt hat, könnte es durchaus sein, dass dieses als Teil seiner Bilder in der Secession im Oktober 1917 ausgestellt wurde und er deshalb den Schambereich der Frau nachträglich hat verdecken müssen oder wollen. Durch den Umstand, dass hier keinerlei weibliche oder männliche Geschlechtsmerkmale, abgesehen von dem Schamhaaransatz der Frau, zu sehen sind, strahlt dieses Bild wenig bis gar keine sexuelle Energie aus. Der Fokus liegt hier eher auf der Innigkeit des dargestellten Paares und ihrer Nähe zueinander.

Die scheinbar unauflöslich feste Umarmung hat auch etwas Tröstendes. Möglicherweise hat es Schiele geirrt, dass Edith mit ihm nicht glücklich war. Dem gegenüber hat es ihn aber auch nicht davon abgehalten, Affären mit anderen Frauen einzugehen. Vor allem der Fakt, dass er mit Ediths Schwester, Adele, ein Verhältnis hat, spricht nicht gerade für seine Rücksicht seiner Frau gegenüber. Die Liebschaft bestärkt jedoch die Vermutung, dass Schiele etwas in seiner Beziehung mit Edith gefehlt hat bzw. er auf sexueller Ebene nicht glücklich mit ihr war. Da die Spannung in diesem Bild kaum sexueller Natur ist, könnte die Umarmung auch den Anschein einer tiefen mütterlichen Liebe machen. Die Frau drückt den Mann so fest an sich und liebkost dabei seinen Kopf – eine Szene, die abgesehen von der Nacktheit der beiden Abgebildeten auch mit einer Mutter und ihrem Sohn vorstellbar wäre. Diese Art von Liebe hat Schiele von seiner Mutter jedoch kaum erfahren bzw. stand er seinem Vater viel näher. Vielleicht schreit Schiele in diesem Bild im Stillen nach einer Schulter, an die er sich anlehnen kann und einer alles umfassenden mütterlichen Liebe, die er sich sein Leben lang ersehnt. Als Kind muss er viele Schicksalsschläge erleiden. Eine seiner Schwestern stirbt und später sein über alles geliebter Vater, der ihm vor seinem Tod das Leben nicht leichter gemacht hat. Aber vor allem nach seinem Tod ist Schiele ohne eine feste Bezugsperson haltlos und muss sich seinen sehnlichsten Wunsch, ein Künstler zu werden, hart erkämpfen. Unterstützung von seiner Mutter, die er sich möglicherweise gewünscht hat, bekommt er während dieser Zeit kaum. Aber in diesem Bild wird seine Sehnsucht nach einer innigen, alles relativierenden engen Umschlungenheit gestillt. Er kann sich fallen lassen und endlich einmal anlehnen, als Schutzbedürftiger. Gleichzeitig beweist er aber durch seine übertrieben dargestellten Muskeln, dass er ein starker Mann ist. Dies ist jedoch von ihm vielleicht eher als eine Metapher gemeint. All den Widrigkeiten in seinem Leben zum Trotz ist er innerlich stark und unerschütterlich in seinem Tun. Mit seinem unbeugsamen Willen hat er sich den Weg in die künstlerische Ausbildung und später in die Selbständigkeit erkämpft. Sein ausgemergeltes Gesicht zeigt, wie viel ihm die Strapazen in seinem Leben abverlangt haben. Trotzdem scheint er in diesem Bild ein glücklicher, in sich ruhender Mann zu sein – vielleicht ein Idealzustand, den er so gerne in seinem kurzen Leben zu seiner Realität gemacht hätte.

5. Diskussion und Schlussbetrachtung

Im Folgenden soll nun zusammengefasst werden, zu welchen Ergebnissen die vorangegangene Analyse geführt hat und was diese für die Zielsetzung dieser Arbeit bzw. für die Zusammenführung von Kunst und Translation bedeuten. Im ersten Schritt wird es um die Erkenntnisse aus der Bildanalyse gehen. Dabei wird die Methodologie bzw. die eigens aufgestellte Analysemethode reflektiert. Darauf aufbauend werden dann die Ergebnisse bezüglich des in den Bildern vorhandenen emotionalen Ausdrucks präsentiert. Im zweiten Schritt wird an die Kapitel der Begriffsklärung angeknüpft bzw. an die in der Einleitung

spezifizierte Forschungshypothese, welche dann mit den neu gewonnenen Erkenntnissen der Analyse in Beziehung gesetzt werden.

5.1 Ergebnisse der Analyse

Schieles Kunstwerke sind faszinierend und verstörend zugleich. Sie drücken so viel Schmerz aus, dass man als Betrachter Schwierigkeiten hat, seine starken Emotionen nicht in Gänze mit- bzw. nachzufühlen. Die Wahl des Künstlers scheint also die richtige Wahl gewesen zu sein bzw. eignen sich seine Bilder aufgrund der Dichte an dargestellten Emotionen sehr gut für die Verknüpfung von Translation und Kunst über das verbindende Element der Emotionen und deren Repräsentation und Identifikation in seiner Kunst. Denn er schafft es, in jedem der hier analysierten Bilder eine Reihe von Emotionen bildlich zu repräsentieren, seien sie noch so implizit. Manchmal sind es nur kleinste Details oder tieferliegende Zusammenhänge der gestalterischen Mittel, die zu der Enttarnung von visuell dargestellten Emotionen führen. Dafür ist eine Analyse notwendig gewesen, die eine breite Palette an Eventualitäten abdeckt, also Gestaltungsebenen, auf denen Schiele seine Erlebnisse verarbeitet und seine Emotionen einfließen lassen hat.

Die Ebene der Gestik hat, meist auf der Grundlage der Analyse der Körpersprache, zu erkenntnisbringenden Informationen geführt. Vor allem aber die Mimik beschrieb, wie anzunehmen war, den schnellsten und direktesten Weg zu den verbildlichten Gefühlen. Da sich Emotionen aber nicht nur im Gesichtsausdruck widerspiegeln bzw. nicht alle Bilder Schieles einen ungestörten Blick auf die Mimik der dargestellten Menschen zuließen, waren die anderen Untersuchungsebenen der Analyse ebenso zweckdienlich. Durch die Untersuchungsebene der Lichtverhältnisse ist klar geworden, dass Schiele größtenteils auf traditionelle Licht- und Schattengebung verzichtet. Dadurch entfernt er die dargestellten Figuren aus jeglicher Einbindung in den Raum, was seine Kunst noch weltfremder wirken lässt. Mit seinem Pinsel segregiert er seine Kreaturen und positioniert sie in einer Welt fern von Ort und Zeit. Wichtig für interpretatorische Zusammenhänge waren die Ebenen der Farben und Formen. Mit hellen oder dunklen Farben bzw. gerade mit der Kontrastierung der beiden färbt Schiele die emotionale Aussagekraft seiner Bilder. Dunkle Farben wirken bedrohlich und unheilverkündend, helle Farben lassen ein wenig Leichtigkeit und Gefahrlosigkeit in das betreffende Bild einfließen. Aber auch ihre gezielte Kontrastierung an bestimmten Stellen im Bild ermöglicht die Identifikation von Akzenten. Die Kategorie der Formgebung brachte zutage, was für einen Einfluss die Formen, die Schiele den Körpern seiner Geschöpfe bzw. sich selbst gegeben hat, auf die Interpretation des Bildes und der darin abgebildeten Emotionen hatten. Die Proportionen werden von ihm scheinbar absichtlich anders bzw. falsch dargestellt, um damit Emotionen auszudrücken bzw. die abgebildeten Emotionen zu verstärken. Die Figuren wirken oftmals hilf- und haltlos, da zumeist Teile ihrer Gliedmaßen fehlen oder diese für den

Betrachter nicht sichtbar sind. Dazu kommt die bereits erwähnte Enthebung der Menschen aus Raum und Zeit – die Menschen wirken dadurch, als würde ihnen nicht nur der physische, sondern auch der psychische bzw. seelische Halt fehlen. Die Ebene der weiteren Gestaltungsmittel deckt alles Weitere ab, das noch zu der Identifikation von Emotionen beitragen könnte, wie die Linienführung, der Pinselduktus, Akzentsetzung und Blickrichtung sowie Perspektive. Das hat in manchen Fällen zu Erkenntnissen geführt, vor allem was die Blickrichtung und den Pinselduktus betrifft. Die Blickrichtung gibt Aufschluss darüber, ob die Figur direkten Blickkontakt mit dem Betrachter aufnimmt oder diesen vermeidet. Außerdem verstärkt beispielsweise eine Blickrichtung nach unten den Eindruck einer möglicherweise vermittelten Scham. Der Pinselduktus kann einem Bild, vorausgesetzt er ist in irgendeiner Form auffällig, zum Beispiel eine wirre und unruhige Komponente geben und dadurch abgebildete Emotionen verstärken. Die Untersuchungsebenen meiner an das Forschungsvorhaben angepasste Analysemethoden waren also im Großen und Ganzen zielführend und haben mir ausreichend Aufschluss über bildlich repräsentierte Emotionen geben können.

Die untersuchten Bilder zeigen Schiele bzw. alle dargestellten Charaktere von einer sehr verletzlichen Seite. Er stellt sich selbst sehr oft als ausgemergelten oder in irgendeiner anderen Art und Weise verstümmelten Menschen dar, der entweder einen tiefen Schmerz, Traurigkeit, Ekel, Zorn oder Furcht ausstrahlt. Die von ihm porträtierten Menschen in den Bildern dieser Analyse sind abgesehen von der schwangeren Frau weder ausgehungert noch Zorn oder Ekel empfindend dargestellt, aber ein gewisser Schmerz bzw. Furcht oder Traurigkeit findet sich bei allen. Die Emotionen des Interesses und des Vergnügens bzw. der Freude gehören nicht zu der Palette, der Schiele mit seinen Kunstwerken Ausdruck verleiht. Scheinbar ist die Kunst für ihn etwas, das nur schwerere Emotionen darzustellen vermag bzw. bieten ihm positive Emotionen vielleicht nicht genug künstlerische Herausforderung. Dafür besitzt er ein außergewöhnliches Talent bezüglich des Ausdrucks des negativeren Spektrums an Emotionen. Die Tatsache, dass die Quote der hier untersuchten Selbstporträts verhältnismäßig hoch ist, liegt darin begründet, dass ein sehr großer Anteil seiner Bilder, vermutlich knapp die Hälfte, ihn selbst darstellt. Sein Fokus auf sich selbst strahlt einen gewissen Narzissmus aus, da er einen regen Gefallen daran findet, sich selbst darzustellen und zu inszenieren. Das kommt der Analyse jedoch zugute, da die Selbstporträts erwartungsgemäß die beste Angriffsfläche der Identifikation seiner abgebildeten Emotionen bietet. Die anderen untersuchten Bilder sind jedoch auch wichtig, vor allem hinsichtlich der Zusammenhänge mit seiner Lebensgeschichte. Die anderen dargestellten Personen, vorrangig seine engsten Bekannten, bieten Erklärungsmöglichkeiten für die dargestellten Emotionen durch Ereignisse und Wahrnehmungen in Schieles Leben, die durch sie begründet sind oder von ihnen geprägt oder ausgelöst wurden. Ein Fokus liegt hierbei auf seinen komplexen Liebesbeziehungen und schwierigen Lebensumständen. Gerade die Frauen in seinem Leben haben einen großen Einfluss auf

seine emotionale Verfassung gehabt. Von einer sehr harmonisch scheinenden Beziehung mit Wally Neuzil stürzt er sich unversehens in eine Ehe mit Edith Harms, die sein wirtschaftliches Weiterkommen unterstützen soll. Er begibt sich von einer sehr aufopferungsvollen Frau zu einer, die mehr von ihm erwartet, als er geben kann. Trotz seiner engen Verbundenheit zu Wally und ihrer herzerwärmenden Unterstützung in guten wie in schlechten Zeiten gibt er sie scheinbar kaltblütig für die Ehe mit Edith auf. Die Tatsache, dass er ihr eine Affäre über die Sommermonate anbietet, lässt jedoch den Schluss zu, dass es ihm nicht so leicht gefallen sein muss, sie zu verlassen. Möglich ist auch, dass seine Skrupellosigkeit Wally gegenüber mit Edith zu tun gehabt haben könnte bzw. mit ihrem Druck, den sie in dieser Zeit unter Umständen auf Schiele ausübt. Seine Lebensumstände, vor allem nach seinem Austritt aus der Akademie, sind von Armut und Überlebensangst geprägt. Er muss sich seinen Kreis an Mäzenen und Förderern hart erkämpfen und hat selbst dann noch Schwierigkeiten, sich seine Materialien und seine Grundversorgung damit zu sichern. Auch seine Zeit in Haft findet sich in seinen Motiven und dargestellten Emotionen wieder. Er fühlt sich als Künstler zutiefst missverstanden und ungerecht behandelt, was zu Bildern führt, in denen er seinen tiefen Schmerz, seinen Zorn und sein Entsetzen ausdrückt. Allgemein sind seine Bilder von einer emotionalen Intensität, die seinesgleichen sucht. Er verarbeitet in seinen Kunstwerken schonungslos und ‚ungeschönt‘ die Schicksalsschläge, die ihm im Leben widerfahren sind und übersetzt diese emotionale Tiefe in jede Faser seiner Bilder.

5.2 Kunst und Translation

Die Auseinandersetzung mit den in Schieles Bildern repräsentierten und künstlerisch gezielt eingesetzten Emotionen zeigt, dass Kunstwerke wie Translation durchaus eine *Umgestaltung der relationalen Dynamik*, wie von Cooke geprägt, darstellen können. Kunst ist auch eine Form des In-Beziehung-Tretens mit der Umwelt und ein kommunikatives Medium, um Ideen sichtbar zu machen bzw. Gedanken und Informationen mit der Umwelt zu teilen. Kunst kann dazu dienen, Inhalte auszudrücken bzw. zu repräsentieren, die auf keine andere Weise ausgedrückt werden können.

Als Künstler tritt man durch Kunstwerke mit seiner Umgebung in Relation und betreibt durch das bildliche Repräsentieren von Gedanken und Emotionen ebenso Translation, nämlich der seiner Emotionen und Erlebnisse. Der Künstler tritt in Interaktion mit seiner eigenen Kunst und ebenso mit dem Publikum seines Schaffens. Die Tätigkeit eines Künstlers bzw. die Malerei ist wie jegliche andere menschliche Handlung als verkörperte Form des Ausdrucks ebenso relational. Sie gestaltet die Emotionen des Künstlers um, indem sie sie in der Form eines Bildes repräsentiert und somit ihre relationale Dynamik verändert. Kunst kann also auch eine Neuordnung des relationalen Gefüges sein. Somit

kann Kunst auch als Translation beschrieben werden, gleichsam als Teil der relationalen Welt, in der wir leben.

Schiele vollzieht eine Veränderung der relationalen Dynamik, indem er Informationen, in diesem Fall seine Emotionen, mithilfe eines anderen Mediums bzw. Mittels der Inhaltsrepräsentation – durch Kunstwerke – dem Betrachter verständlich macht. Er vollbringt eine Umgestaltung durch den Kommunikationsakt des Malens bzw. Zeichnens, indem er Emotionen ‚neu gestaltet‘ und sie zwecks ihres Ausdrucks in Kunstwerke umwandelt. Durch diese bildliche Repräsentation seiner Gefühlswelt tritt Schiele in Relation bzw. Interaktion mit der Umwelt. Dadurch ist Kunst wie eine Form der Sprache, die den emotionalen Zustand eines Künstlers in physischer Form auszudrücken vermag. Schiele übersetzt mithilfe seiner Emotionen, die er in seiner Kunst abbildet, sein Innenleben bzw. seine Gedanken, Erfahrungen und Wahrnehmungen. Auch sein Welterleben bzw. seine Sicht auf die Welt kommt beim Ausdruck seiner Emotionen zwingend zum Tragen, denn wie die adverbiale Emotionstheorie von Robert Musil besagt, strukturiert Emotion unsere Perzeption und beeinflusst, wie sich uns die Welt darstellt. Emotional gesteuertes Welterleben ist eine Form der Bewertung der Welt bzw. repräsentiert das Einnehmen einer Sichtweise auf die Welt. Emotionsausdruck in der Kunst kann also auch als Ausdruck einer Weltsicht bzw. einer Perspektive auf die Welt gesehen werden.

Bei der Translation geht es auch um eine Veränderung der Sicht auf die Realität bzw. um eine flexible Sichtweise. Für das Übersetzen bedarf es eines Einfühlungsvermögens in die Erfahrungslage eines anderen Menschen, wozu ein Perspektivenwechsel notwendig ist. Sowohl in der Kunst als auch in der Translation kommt es also zu einem Wechsel der Perspektive. KünstlerInnen bzw. ÜbersetzerInnen übertragen Inhalte in andere Formen der Inhaltsrepräsentation. Beide treten in Relation mit ihrer Umwelt, der eine durch Sprache und der andere durch Gemälde bzw. Zeichnungen.

Basis dieses künstlerischen bzw. expressiven und translatorischen Handelns sind auch Emotionen. Für die Translation bzw. translatorische Entscheidungen sind sie richtungweisend und helfen ÜbersetzerInnen bei Entscheidungen bezüglich geeigneter Termini oder Satzstellungen. In der Kunst werden Emotionen unweigerlich durch künstlerische Werke bzw. ihre Gestaltungsmittel ausgedrückt und bilden die Grundlage für die Vermittlung der Wahrnehmung und des Gedankenguts des Künstlers. Das beinhaltet wiederum die Komponente der Kognition, da menschliches Denken und Wahrnehmen auch eine Perspektive auf die Welt darstellen. Die Kognition wird im herkömmlichen translationswissenschaftlichen Diskurs an erste Stelle gestellt, wenn es darum geht, zu bestimmen, wie Translation funktioniert oder abläuft. Da Translation jedoch von Menschen ausgeführt wird, ist anzunehmen, dass auch ihre Gefühle Teil des Übersetzungsprozesses werden. Außerdem ist das Verständnis eines Textes bzw. Mediums absolut notwendig für die Übersetzung desselben. Die Konstituierung von Bedeutung ist diesen Medien aber nicht inhärent, sondern entsteht erst durch einen Menschen, der ihnen einen Sinn

zuschreibt bzw. durch die Fähigkeit der Empathie Relevanz schafft. Empathie bzw. das Hineinversetzen in etwas oder jemanden ist die Basis jeglichen Verstehens von Informationen oder Mitmenschen. Im Bereich der Translation ist die Empathie die Verbindung bzw. Fusion von Emotion und Kognition. Sie ermöglicht das Verständnis des Innenlebens einer anderen Person mithilfe eigener gefühlsgeliteter Repräsentationen.

Im Falle der Analyse in dieser Arbeit hat mir meine Fähigkeit der Empathie dabei geholfen, Schieles Emotionen bzw. seine Beweggründe für seine Kunstwerke und Motive zu verstehen. Ich habe seinen Bildern eine Bedeutung auf der Grundlage der darin enthaltenen Emotionen gegeben und somit sozusagen Empathie betrieben. Mittels meiner persönlichen Vergegenwärtigung habe ich mit Schiele ‚empathisiert‘, um seine Gedankenwelt und seine Emotionen bzw. die bildliche Repräsentation eben dieser zu verstehen. Nicht nur die Empathie, sondern wie vermutet auch der Begriff der *Emotionalität*, der von Steyskal geprägt wurde, war bei der Verknüpfung der dargestellten Emotionen mit den konkreten Erlebnissen bzw. Wahrnehmungen Schieles grundlegend. *Emotionalität* beschreibt und ist in sich gesehen schon in seiner Wortform die Fusion von Emotion und Kognition. Schiele verarbeitet mit seiner Kunst sowohl seine Emotionen als auch sein Verständnis der Welt, also führt Schiele bereits Emotion und Kognition zusammen.

Es ist also nicht nur die Translation, die auf Emotion und Kognition aufbaut, sondern auch die Kunst selbst. In Schieles Kunstwerken findet *Emotionalität* statt. Außerdem braucht man für Kunst nicht nur Empathie – das Hineinversetzen in die Emotionen des Künstlers – sondern Kunst ist Empathie, weil Kunstwerke die Verbildlichung bzw. Vergegenwärtigung der Gefühlswelt des Künstlers sind. Sie führen dem Betrachter vor Augen, wie der Künstler die Welt mit seinen Emotionen wahrgenommen hat. Sie sind also in sich selbst schon eine Bewusstmachung ihres transportierten Inhalts. Nicht nur das In-Interaktion-Treten des Künstlers mit seiner Umwelt durch seine Kunstwerken und die damit vermittelten Emotionen ist Teil der relationalen Dynamik, sondern auch die Rezeption bzw. die Wirkung, die ein Kunstwerk auf den Betrachter hat. Die Aufnahme der Informationen, die der Künstler mit dem Kunstwerk zum Ausdruck bringen wollte, ist auch Relation, nur eben andersherum. Ich als der Betrachter trete mit seinen biographischen Daten und Kunstwerken in Kontakt und nutze die Informationen, die aus der Analyse seiner Lebensgeschichte hervorgehen, um die in den Bildern erkannten Emotionen mit Fakten bzw. Vermutungen zu stützen. So gesehen, betreibe ich eine Art Rückübersetzung, weil ich versuche, nachzuvollziehen, was Schiele wohl mit seinen Bildern ausdrücken also in eine bildliche Repräsentation übersetzen wollte. Ich rolle das Feld also von hinten auf und wende mich zuerst seinen Kunstwerken zu, aus denen ich mithilfe der Bildanalyse herauszufiltern versuche, welche Emotionen sich darin spiegeln. Diese wiederum übersetze bzw. entschlüssele ich mithilfe der Erlebnisse, die Schiele als Menschen geprägt haben und erhalte so ein besseres Bild von ihm und seinem Innenleben. Ich bin also als analysierender Betrachter die Rückübersetzerin der Gefühle, die er bereits in

Form von Kunstwerken in die Außenwelt übersetzt hat. Für das Aufschlüsseln seiner Emotionen war wiederum Empathie notwendig, um das Gesehene emotional in mir selbst zu repräsentieren. Aber auch die Verschlüsselung, durch die Schiele seine eigenen Emotionen mithilfe von Kunstwerken und gestalterischen Elementen zum Ausdruck gebracht hat, bedarf seiner Bewusstwerdung seines eigenen emotionsgeladenen Innenlebens.

Empathie ist also nicht nur die Grundlage der Translation, sondern auch der Kunst, weil sie die Grundlage des Verstehens bzw. der Rezeption ist. Für beide sind Emotion und Kognition entscheidend, was sie auf eine epistemologische Ebene bringt. Somit und vor allem auf der Grundlage der Cooke'schen Theorie der Translation als *Umgestaltung der relationalen Dynamik* ist die These zulässig, dass Kunst auch Translation sein kann. Diese ermöglicht einen ganzheitlichen Umgang mit jeglichen Kommunikationssituationen, zu denen auch Kunst gehört. Kunst ist die Sichtbarmachung von Gedanken, Emotionen und Ideen. Der Künstler tritt mithilfe des bildlichen Repräsentierens seiner Emotionen in Relation mit seiner Umwelt und gibt seinen Kunstwerken so ein ganz persönliches relationales Gefüge auf der Basis seiner Lebenserfahrungen. Dadurch verändert er sowohl die relationale Dynamik seiner Emotionen als auch die Rezeptionsdynamik seiner Kunstwerke, die wiederum auf der Lebenserfahrung der Rezipienten beruhen. Die Umgestaltung der relationalen Dynamik ist sowohl der Translation als auch der Kunst inhärent. Kunst ist folglich Translation – die Übersetzung der Emotionen eines Künstlers in die Außenwelt bzw. in Kunstwerke. Auf der Basis all dieser Erkenntnisse ist es also zulässig, Emotionsausdruck in Kunstwerken als Übersetzung zu bezeichnen.

Offengeblieben ist in dieser Arbeit die Beschäftigung mit den Kunstwerken anderer Künstler bzw. konnte aufgrund des eingeschränkten Platzes eine weiter gefasste Kontextualisierung der translatorischen Dimension von Kunst nicht stattfinden. Da jedoch die relationale Wirkung von Kunst und demzufolge ihre Rechtfertigung als translatorisches Mittel nicht von der untersuchten Kunst selbst abhängt, sondern für jegliche Kunstwerke und Künstler gelten kann, wurde hier davon Abstand genommen, andere Künstler mit in die Analyse einzubeziehen. Trotzdem könnte man sich versuchsweise einmal auf das Terrain anderer Stilepochen begeben und untersuchen, ob diese eventuell überdies noch andere Wirkungen haben, die die Zusammenführung von Kunst und Translation zusätzlich unterstützen würden. Zudem wäre es bei einer weiterführenden Analyse der Kunst Egon Schieles im Zusammenhang mit der These des Emotionsausdrucks in der Kunst als Translation möglicherweise zweckdienlich, auch die Gedichte und Schriftstücke Schieles zu untersuchen. Schlussendlich könnten translationswissenschaftliche Arbeiten viel häufiger solche Themenkomplexe wie das der vorliegenden Arbeit zum Forschungsziel haben, um zu zeigen, wie vielseitig Translation ist und welche unerwarteten Zusammenhänge sich bei einer ganzheitlichen Herangehensweise ergeben.

6. Bibliographie

- Adajian, Thomas. 2018. The Definition of Art. In: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2018/entries/art-definition/>, Stand: 4.01.2019.
- Aertsen, Ad & Aguzzi, Adriano & Baier, Hartmut & Bartels, Mathias & Becker, Andreas & Born, Jan & ... Zimmermann, Manfred. 2000. Emotionen. In: <https://www.spektrum.de/lexikon/neurowissenschaft/emotionen/3405>, Stand: 4.01.2019.
- Bahr, Amrei. 2013. Funktionen der Kunst. In: <https://www.kubi-online.de/artikel/funktionen-kunst>, Stand: 4.01.2019.
- Bauer, Christian (Hg.) & Comini, Alessandra & Fritz, Nicole & Krug, Wolfgang & Tretter, Sandra & Wagensommerer, Günter. 2015. *Egon Schiele: Fast ein ganzes Leben*. München: Hirmer Verlag.
- Berger, Hilde 2010. Klimts verbranntes Wally-Bild. In: <https://diepresse.com/home/kultur/kunst/582785/Klimts-verbranntes-WallyBild>. Stand: 7.12.2018.
- Bosanquet, Bernard. 1923². *Three Lectures on Aesthetic*. London: Macmillan.
- Bovee, Erik S. 1999. Pétrus Borel: Background Reception and Interpretation. In: https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:58dfc887-df51-4cfb-98ef-4ec9fe711ffe/download_file?safe_filename=602363514.pdf&file_format=application%2Fpdf&type_of_work=Thesis, Stand: 09.10.2018.
- Cooke, Michèle. 2012². *Wissenschaft, Kommunikation, Translation*. Wien: Facultas.WUV, 65-84.
- Cooke, Michèle. 2017. Translation, Leben und spontane Systeme. In: Cooke, Michèle (Hg.) *Translation ohne Biologie – Henne ohne Ei? Translation Happens*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 147-164.
- Domning, Marc & Elger, Christian E. & Rasel, André. 2009. *Neurokommunikation im Eventmarketing. Wie die Wirkung von Events neurowissenschaftlich planbar wird*. Wiesbaden: Gabler.
- Döring, Sabine A. 2014. Kunst als kognitive Expression. In: Demmerling, Christoph & Vendrell Ferran, Ingrid (Hg.) *Wahrheit, Wissen und Erkenntnis in der Literatur: Philosophische Beiträge*. München: De Gruyter, 263-284.
- Döring, Sabine A. 2001. „Indem die Dichtung Erlebnis vermittelt, vermittelt sie Erkenntnis“. Zum Erkenntnisanspruch der Kunst. In: Kleimann, Bernd & Schmücker, Reinold (Hg.) *Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 49-67.
- Faulstich, Werner. 2009. *Bildanalysen: Gemälde, Fotos, Werbebilder*. Bardowick: Wissenschaftler-Verlag.
- Füst, Milán. 2014. Vision und Emotion in der Kunst. *Hungarian Studies*. 28: 2, 157-209.

- Gaillemin, Jean Louis. 2006. *Egon Schiele: Narcisse écorché*. Übersetzung aus dem Französischen von Liz Nash. Paris: Gallimard.
- Haider-Probst, Andrea. 2009. *Pressefotografie und Nationalsozialismus: Das Pressefoto als publizistisches Führungsmittel. Auf der Spur einer faschistischen Bildgrammatik*. Universität Wien: Diplomarbeit.
- Halilovic, Lejla. 2010. *Die Malerei als Zeichensystem: eine semiotische Analyse von drei Werken Caravaggios*. Hamburg: Diplomica.
- Hannoosh, Michele. 1986. Painting as Translation in Baudelaire's Art Criticism. *Forum for Modern Language Studies* 22: 1-22.
- Hubscher-Davidson, Séverine. 2013. Emotional Intelligence and Translation Studies. A new Bridge. *Meta: Translators' Journal* 58: 2, 324-346.
- Husslein-Arco, Agnes (Hg.). 2016. *Egon Schiele*. Wien: Belvedere.
- Izard, Carroll E. 1994². *Die Emotionen des Menschen: eine Einführung in die Grundlagen der Emotionspsychologie*. Übersetzung aus dem Englischen von Barbara Murakami. Weinheim: Psychologie Verlags Union.
- Kallir, Jane. 2012. *Schieles Frauen*. München: Prestel.
- Kandinsky, Wassily. 1912². *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei: Mit acht Tafeln und zehn Originalholzschnitten*. München: Piper.
- Klee, Paul. 1920. Paul Klee. In: Edschmid, Kasimir (Hg.) *Tribüne der Kunst und Zeit: Eine Schriftensammlung*. Berlin: Erich Reiß Verlag, 28-40.
- Kleimann, Bernd. 2000. Was ist Kunst? Eine Grundlegung. *Zeitschrift für philosophische Forschung* 54: 3, 468-472.
- Kleimann, Bernd. 2001. Erfülltes Interesse. Worin der Reiz der Kunst besteht. In: Kleimann, Bernd & Schmücker, Reinold (Hg.) *Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 68-87.
- Kravchenko, Alexander V. 2009. Language and Mind. A Biocognitive View. In: Götzsche, Hans (Hg.) *Memory, Mind and Language*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 103-124.
- Kuhl, Isabel. 2006. *Egon Schiele*. München: Prestel.
- Manger, Daniela. 2016. Die Erhebung sinnlicher Wahrnehmungen und ästhetischen Erlebens durch die Methode bildbezogener Interviews. In: Staubmann, Helmut (Hg.) *Soziologie in Österreich – Internationale Verflechtungen*. Innsbruck University Press, 283-299.
- Marais, Kobus & Kull, Kalevi. 2016. Biosemiotics and Translation Studies: Challenging 'Translation'. In: Gambier, Yves & Doorslaer, Luc van. *Border Crossings: Translation Studies and other disciplines*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Mulligan, Kevin & Scherer Klaus R. 2012. Towards a Working Definition of Emotion. *Emotion Review* 4: 4, 345-357.

- Nussbaum, Martha C. 2001. *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*. Cambridge University Press: Cambridge.
- Ortner, Karina S. 2010. *Die emotionale Wirkung moderner Kunst*. Universität Wien: Diplomarbeit.
- Osterath, Brigitte: Verstand gegen Gefühl? In: <https://www.dasgehirn.info/denken/emotion/verstand-gegen-gefuehl>. Stand: 18.09.2018.
- Padberg, Martina. 2017. *Egon Schiele*. Köln: Wienand Verlag.
- Parrott, W. Gerrod. 2007. Components and the definition of emotion. *Social Science Information* 46: 3, 424-428.
- Raters, Marie-Luise. 2001. Durch das Kunstwerk zum Gefühl für die Welt. Zwei gefühl-ästhetische Überlegungen. In: Kleimann, Bernd & Schmücker, Reinold (Hg.) *Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 141-157.
- Reisenzein, Rainer. 2007. What is a definition of emotion? And are emotions mental-behavioral processes? *Social Science Information* 46: 3, 419-423.
- Risku, Hanna. 2005. Translations- und kognitionswissenschaftliche Paradigmen. Der Mensch im Mittelpunkt. In: Zybatow, Lew. N. (Hg.) *Translationswissenschaft im interdisziplinären Dialog*. Innsbrucker Ringvorlesungen zur Translationswissenschaft. Band 3. Frankfurt am Main: Peter Lang, 55-69.
- Risku, Hanna. 2012. Cognitive Approaches to Translation. In: Chapelle, Carol A. (Hg.) *The Encyclopedia of Applied Linguistics*. Chichester: Blackwell Publishing, 675-684.
- Schiele, Egon. 1985. *Ich ewiges Kind: Gedichte*. Wien: Brandstätter.
- Scholz, Oliver R. 2001. Kunst, Erkenntnis und Verstehen. Eine Verteidigung einer kognitivistischen Ästhetik. In: Kleimann, Bernd & Schmücker, Reinold (Hg.) *Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 34-48.
- Shindo, Utako. 2014. Untranslatable Spatiality. In: <http://www.utakoshindo.info/writings/untranslatable-spatiality-irigaray/image/Irigaray-final.pdf>. Stand: 09.10.2018.
- Speakartloud. In: <https://speakartloud.wordpress.com/2010/04/23/41/>. Stand: 10.10.2018
- Steyskal, Christina. 2017. Translation als emotionale Tätigkeit. In: Cooke, Michèle (Hg.) *Translation ohne Biologie – Henne ohne Ei? Translation Happens*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 11-50.
- Stolze, Radegundis. 2011. *Übersetzungstheorien: Eine Einführung*. Tübingen: Narr Francke Attempto.
- Sukale, Michael. 2009. Die bewegte Vernunft. Das Zusammenspiel von Rationalität und Emotion. In: Ganthaler, Heinrich & Neumaier, Otto & Zecha, Gerhard (Hg.) *Rationalität und Emotionalität*. Wien: LIT.
- The Bengal Tiger Syllabus. In: <http://www.7stages.org/wp-content/uploads/2017/08/The-Bengal-Tiger-Syllabus.pdf>. Stand: 09.10.2018.

- Tredinnick, Mark. 2015. Why I published my poems in English and Chinese. *Higher View Business* 3, 52.
- Wolf, Norbert. 2005. *Egon Schiele*. München: Prestel.
- Zethsen, Karen. 2007. Beyond Translation Proper – Extending the Field of Translation Studies. *TTR: traduction, terminologie, rédaction* 20: 1, 281-308.
- Zwingenberger, Jeanette. 2000. *Egon Schiele*. New York: Parkstone International.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Halilovic 2010:20.	18
Abb. 2: Egon Schiele. 1912. Selbstbildnis mit nackter Schulter. ©Bauer et al. 2015:203.	36
Abb. 3: Egon Schiele. 1910. Fratze schneidender Mann (Selbstbildnis). ©Bauer et al. 2015:182.	39
Abb. 4: Egon Schiele. 1910. Selbstbildnis mit Arm über den Kopf gezogen. ©Kuhl 2006:80.	42
Abb. 5: Egon Schiele. 1912. Selbstbildnis mit Lampionfrüchten. ©Husslein-Arco 2016:74.	45
Abb. 6: Egon Schiele. 1912. Ich werde für die Kunst und meine Geliebten gerne ausharren. ©Bauer et al. 2015:220.	48
Abb. 7: Egon Schiele. 1910. Bildnis Arthur Roessler. ©Bauer et al. 2015:193.	52
Abb. 8: Egon Schiele. 1912. Bildnis Wally Neuzil. ©Husslein-Arco 2016:75.	55
Abb. 9: Egon Schiele. 1917. Bildnis der Gattin des Künstlers (Edith Schiele), ihr rechtes Bein haltend. ©Zwingenberger 2000:99.	59
Abb. 10: Egon Schiele. 1915. Der Tod und das Mädchen. ©Kuhl 2006:33.	63
Abb. 11: Egon Schiele. 1915. Sitzendes Paar (Egon und Edith Schiele). ©Kuhl 2006:94.	68
Abb. 12: Egon Schiele. 1910. Sitzender männlicher Akt (Selbstporträt). ©Zwingenberger 2000:53.	72
Abb. 13: Egon Schiele. 1910. Frontale Ansicht eines Frauentorsos mit dickem Bauch. ©Bauer et al. 2015:197.	75
Abb. 14: Egon Schiele. 1917. Umarmung (Liebende II). ©Kuhl 2006:32.	79

Abstract Deutsch

Die Kunst Egon Schieles ist so emotionsgeladen und ausdrucksstark, dass sie die ideale Grundlage der Untersuchung von Kunst in Hinblick auf ihre Berechtigung als Form der Translation darstellt. Voraussetzung dafür bildet die Neudefinition des Begriffs der Translation nach Cooke auf ganzheitlicher Ebene. Durch die unweigerlich immer stattfindende Interaktion zwischen Organismen, ergibt sich in jeder Situation eine relationale Dynamik. In der Translation werden Teile der Ausgangsinformation herausgegriffen und umgestaltet, wodurch die Dynamik letzterer verändert wird. Dieses Erkenntnis ist auch auf Kunst anwendbar, da ein Künstler Emotionen auswählt und diese von inneren zu bildlich repräsentierten Gefühlsregungen umwandelt und dadurch die Dynamik seiner Emotionen bzw. der Rezeption dieser ändert. Zudem bauen sowohl Translation als auch Kunst auf den zwei Grundpfeilern der Emotion und Kognition auf, was die Zusammenführung der Kernbegriffe unterstützt. Die Untersuchung von Schieles Kunstwerken in Hinblick auf dargestellte Emotionen mithilfe eines selbst zusammengestellten Analysemodells ergibt eine Fülle an bildlich dargestellten Gefühlsregungen, die vor dem Hintergrund der gründlich aufgearbeiteten Biographie des Künstlers in Beziehung zu seiner Lebensgeschichte gesetzt und als Form der Translation angenommen werden.

Abstract Englisch

The fact that Egon Schiele's art is so full of emotions and expression makes it the ideal basis for proving that art can also be a kind of translation. This requires the fundamental redefining of the term translation, as Cooke has done, in a holistic manner. Due to the ever-present possibility of interaction between organisms, every situation is characterized by a relational dynamic. In translation, parts of the source information are selected and remodeled, thereby changing the dynamic of the latter. This is also true for art as an artist also chooses from his emotions and transforms these from inner to visually represented sentiments, in turn modifying the dynamic of his emotions and their reception. In addition, emotion and cognition are indispensable for both translation and art which supports the merging of the key terms. The examination of Schiele's art with regard to depicted emotions by means of an individually compiled analysis model yielded a panoply of visually represented sentiments which are connected with details from his life story on the basis of the carefully assembled biographical data of the artist and regarded as being a form of translation.

Selbstständigkeitserklärung

Ich versichere, die vorliegende Arbeit selbständig verfasst zu haben. Ich habe keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt. Alle von mir für direkte und indirekte Zitate benutzten Quellen sind nach den Regeln des wissenschaftlichen Zitierens angegeben. Mir ist bekannt, dass beim Verstoß gegen diese Regeln eine positive Beurteilung der Arbeit nicht möglich ist. Ich habe die Arbeit bzw. Teile davon weder im In- noch im Ausland zur Begutachtung als Prüfungsarbeit vorgelegt.

Mir ist bekannt, dass die in der vorliegenden Arbeit Verwendung gefundenen Abbildungen der Zustimmung zur Benützung durch die RechteinhaberInnen bedurft hätten. Aufgrund des zur Erstellung der Arbeit vorgegebenen begrenzten zeitlichen Rahmens war mir jedoch eine Einholung dieser Rechte nicht möglich. Da die vorliegende Arbeit weder publiziert noch sonst anderweitig kommerziell genutzt wird, befand ich die Nennung der UrheberInnen bzw. RechteinhaberInnen als ausreichend.

Wien, im Mai 2019

Unterschrift