

I N H A L T

Vorwort des Herausgebers	7
<i>Elisabeth von Samsonow</i>	
Egon Schieles „Bilder“Bücher	11
<i>Ursula Storch</i>	
„Was ist mit den Javanischen 2 Schattenfiguren?“ Ein Werkstattbericht aus dem Nachlass Egon Schieles	71
<i>Elisabeth von Samsonow</i>	
Egon Schiele: Vitalist Deleuzian	118

VORWORT DES HERAUSGEBERS

Seit zwölf Jahren erkundet die Buchreihe „Enzyklopädie des Wiener Wissens“ Bestandteile, Dimensionen und Parameter von Wissen in Wien. Wissen ist ein Begriff für intellektuelles Gut in abstrahierter und objektivierter Form.

Wissen ist individuelle und kollektiv gespeicherte Erfahrung von Menschen, die sie in ihrem Leben gemacht haben und die systematisch erweitert, aktualisiert, systematisiert, in vielfältiger Hinsicht institutionalisiert und kanonisiert wurde und wird. Individuelles Wissen entstand und entsteht mit jedem neuen Menschenleben von Tag zu Tag, von Handlung zu Handlung, von Reflexions- zu Reflexionsarbeit. Wissen wird aktions- bzw. erlebnisbezogen kommuniziert, in unterschiedlichen, sich ständig verändernden Vermittlungs- und Dokumentationsvorgängen aufgezeichnet, mündlich und schriftlich überliefert. In den Aufzeichnungs- und Dokumentationsprozessen geschehen Modifikationen: Zusammenfassungen, Weglassungen, Ausschmückungen, Weiterentwicklungen, wissenschaftliche Reflexionen und Bearbeitungen.

Individuelles Wissen entsteht und vergeht wie das Leben der AkteurInnen. Im Gegensatz dazu stehen die kanonisierten Wissensbestände der Menschheitsgeschichte. Sie stellen den „kleinen Alltags- und Alltäglichkeiten“ der Menschen bedeutende Geschichten und Zeichen gegenüber. Besonders „eindrucksvolles“ Wissen, das etwas deutlich zeigt und erklärt oder Menschen bewegt, gewann und gewinnt Gestalt in großen Mythen wie „Romeo und Julia“ oder „Orpheus und Eurydike“, die sich mit der unendlichen, unbrechbaren und unberechenbaren Macht der Liebe (Geschichte und Narrativ) auseinandersetzen. Auch die großen intellektuellen Erklärungsgebäude der gesellschaftlichen Welt wie der Marxismus oder die Zivilisationstheorie u. a. bleiben als „große Erzählungen“ selbst dann erhalten, wenn ihr Ende proklamiert wird.

Daraus resultiert eine Aufgabenstellung der Enzyklopädie des Wiener Wissens. Sie stellt die Frage, ob und durch welche

Bedingungen und Entwicklungen es zur Ausbildung spezifischer Wiener Wissensbestände und Narrative gekommen ist.

Wissen baut auf individuellen Leistungen von WissenschaftlerInnen, KünstlerInnen, WissenshistorikerInnen, die neues Wissen schaffen bzw. Wissen auf originelle Weise neu ordnen, neue Perspektiven und Paradigmen ermöglichen, und es baut auf Institutionen, d. h. auf die Arbeit von Bibliotheken, Archiven, Universitäts- und Akademieinstituten.

Wissen generieren, durch Kritik weiterentwickeln und zugänglich machen ist eine Leistung von Einzelnen, von Gruppen, Kreisen und Netzwerken. Immer aber steht die intellektuelle Arbeit einzelner Menschen im Mittelpunkt. Die Enzyklopädie des Wiener Wissens führt daher auch eine Reihe, in der Persönlichkeiten porträtiert werden.

Wissen und seine Weitergabe ist – so wie Geschichte und Gesellschaft im Ganzen – immer gleichzeitig individuell, als intellektuelle Arbeit einzelner Individuen, die erleben, denken, analysieren und erklären (lehren, predigen), und kollektiv, von dem Weltwunder der „Bibliothek in Alexandria“ bis zu Wikipedia. Jede analytische Auseinandersetzung mit Wissen muss sich dieser Bipolarität zwischen individueller Handlung, Gestaltung und Reflexion vor dem Hintergrund allgemeiner Verhältnisse und Erfahrungen und gesellschaftlicher Rahmenbedingungen bewusst sein. Geschichte und Gesellschaft realisieren sich als Einzelhandlungen in großen gesellschaftlichen Zusammenhängen. Diese Zusammenhänge wurden und werden von den Geistes-, Sozial- und Kulturwissenschaften unterschiedlich beschrieben – als Interdependenzketten, in denen Machtdifferenziale wirksam werden, die von Individuen mitgestaltet werden, als Ausdrucksformen einer Entwicklungsbiologie, in der die Menschen als Marionetten der Evolution erscheinen.

Die Wissensgeschichte bildet sowohl die Entwicklungsgeschichte von Wissensbeständen – deren Anwachsen, Veränderungen und Zerstörungen – ab, als auch deren Inhalte. Inhalte des Wissens beziehen sich auf die Welt als „Kultur“ und als „Natur“, sie analysieren, erklären und kritisieren die Welt.

Eine wichtige, wenn nicht die zentrale Aktionsweise von Wissensarbeit ist das Sammeln. Wissenschaftliche Arbeiten – nicht nur in den Kulturwissenschaften – beginnen stets mit der „Materialsammlung“. Die wissenschaftliche Erklärung muss auf das gesamte Material anwendbar sein, auf Widersprüche muss hingewiesen werden – Widersprüchlichkeit und Ambivalenz sind Teil jedes Befundes, der sich auf menschliches Handeln bezieht.

Sammeln gehört zu den Urformen der menschlichen Kultur. Die Angehörigen früher menschlicher Sozietäten – vor der neolithischen Revolution – waren Jäger und Sammler. Jägertum und Sammlertum sind bis heute auch die Hauptmethoden wissenschaftlicher und künstlerischer Arbeit. „Jagd“ verschafft „frisches Material“ für kulturelle Verwertung, „Sammeln“ sichert Bestand über einen längeren Zeitraum. Es gibt unterschiedliche Modalitäten, Gesammeltes auszuwerten, zuzubereiten, anzurichten, weiterzuverwerten. Sammeln und seine wirtschaftlichen, politischen, kulturellen und künstlerischen Bedeutungen gehören zu den fundamentalen Aneignungsformen, mit denen der Mensch der Welt gegenübertritt.

Auch in der Kunst stehen Handlungen des Sammelns von Ideen und Material am Beginn der Schöpfung von Neuem. Wenn es darum geht, eine große künstlerische Qualität, wie jene von Egon Schiele, zu decodieren und zu erklären, wird sich der wissenschaftliche Blick wesentlich auf das materielle Umfeld, auf die Gegenstände, die von einem Künstler/einer Künstlerin gesammelt und ausgewertet wurden, die ein künstlerisches Werk begleitet haben, richten.

Die philosophische Sentenz „individuum est ineffabile“, die Aristoteles und Platon zugeschrieben wird, gilt mit vielen guten Gründen auch für die Kunst. Das Kunstwerk emanzipiert sich im Schöpfungsakt vom Künstler/ von der Künstlerin und ist weder durch die Persönlichkeit eines Künstlers und einer Künstlerin, noch durch die Kunstgeschichte endgültig erklärbar. Kunsthistorische Reflexionen wie jene von Elisabeth von Samsonow und Ursula Storch gehören zur unabdingbaren intellektuellen Begleitgeschichte, die Kunstwerke in der Menschheitsgeschichte verankert.

Als Herausgeber der Enzyklopädie des Wiener Wissens bin ich Elisabeth von Samsonow und Ursula Storch für ihre qualitätvollen und innovativen Erkundungen zum Nachlass von Egon Schiele, die in dem vorliegenden Band dokumentiert werden, sehr dankbar.

Hubert Christian Ehalt

EGON SCHIELES „BILDER“ BÜCHER

Einleitung

Künstler arbeiten in komplexen Zusammenhängen, die sie, ihren Absichten entsprechend, selektiv definieren. Sie stellen also solche Zusammenhänge bewusst her, indem sie sich etwa auf Vorgänger und Kollegen berufen, deren Werke sie minutiös studieren und zu denen sie sich explizit ins Verhältnis setzen. Felix Thürlemann hat jüngst in einer umfassenden Studie mit dem Titel „Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des *hyperimage*“¹ die künstlerische Praxis der *Bildkonstellation* aus der Warte der Sammler, der Kunsthistoriker und der Künstler selbst zum Thema gemacht. Zweifelsohne ist die klassische Gemäldesammlung mit ihrer verschachtelten Hängung, auch Pendanthängung, die Mutter des *hyperimage*, welches wiederum antike Vorbilder in der Architekturdécoration, wie beispielsweise im gerahmten Wandschmuck Pompejis und in reliefierten Darstellungen und Friesen etc., besitzt. Bilder sind immer in Bildkompositionen oder –zusammenhängen zu sehen gewesen, entweder in einer bereits als solche geplanten Konstellation oder in musealen und Galeriekontexten. Unter dem Horizont eines zum *hyperimage* erweiterten Bildbegriffs wird es möglich, neue Beziehungen innerhalb eines künstlerischen Werkes zu entdecken und in ihrer Fruchtbarkeit für das jeweilige Schaffen zu erkennen.

Thürlemann weist darüber hinaus in den Kapiteln seiner Studie, die sich Aby Warburg und André Malraux widmen, ausdrücklich auf den großen Einfluss der aufkommenden schwarzweiß bebilderten Journale und Zeitschriften hin, die mit den Mitteln der Bildmontage die visuelle Spannung zwischen den Abbildungen zu erhöhen suchen. Künstler, die sich über das „Leben der Bilder“ in ihrer Zeit informieren, tun dies nicht mehr nur über den Besuch von Ausstellungen und die Konsultation aufwendiger Mappenwerke, sondern indem sie Reproduktionen

sammeln und gegebenenfalls arrangieren, etwa so, wie das Pierre Bonnard in seiner vielbeachteten, von Brassai und Alexander Liberman fotografisch dokumentierten Bilderwand in seinem Atelier in der Villa „Le Bosquet“ tat² (Abb. 1). Eine solche Bilderammlung – diejenige von Bonnard vereinigt Postkarten, Reproduktionen, einen Stadtplan, Orangenpapiere, eine kleine originale Arbeit von Renoir – dient in jedem Fall der Anregung des Künstlers, der sein Auge schult und sich mit diesem Arrangement „programmiert“.



Abb. 1

Das Bildarrangement hat also eine längere Geschichte und zugleich System in der bildenden Kunst, und dennoch wird ihm erst neuerdings, wohl auf Grund der strukturellen Ähnlichkeiten, die die medialen bzw. elektronischen *hyperimages* und die älteren Bildsammlungen aufweisen, gebührende Aufmerksamkeit gewidmet. Thürlemann unterstreicht, dass das Bildarrangement nicht nur für die Sammlung oder die kunsthistorische Deutung eine Rolle spielt³, sondern eine inspirierende und heuristische Funktion für die künstlerische Praxis besitzt. Das *hyperimage* nehme direkt und indirekt auf den künstlerischen Prozess Einfluss⁴, und es sei just dieser Einfluss, der vom Künstler ausdrücklich gewünscht wird.

Zweifelsohne ist Schieles *hyperimage* in idealer Weise in der berühmten **Vitrine in seinem Atelier** manifestiert. Gemessen an der Berühmtheit der Fotografie von Johannes Fischer, die Schiele in geradezu heroischer Pose, mit Händen in den Hosentaschen, vor dem sorgfältig arrangierten „Sammelsurium“ zeigt, erscheint es verwunderlich, dass dieser höchst typische Fall von

Thürlemann nicht zur Diskussion des *hyperimage* herangezogen worden ist. Die Übertragung derjenigen Strukturen, die beispielsweise für Bonnard und Picasso anzulegen sind, auf Schiele, erschließen eine Praxis, die *state of the art* ist. Hier findet sich diese Auswahl unterschiedlichster Bilder, Gegenstände und Bücher, die, in dieser Zusammenstellung, so etwas wie ein Genom, ein Flair, einen Spiritus der künstlerischen Aktivität zu bilden scheinen und zugleich den Beweis dafür, wie sehr der Künstler in der Lage ist, seine ästhetische Distinktion über alle Bereiche des Artifiziiellen auszudehnen (s. dazu den grundlegenden Beitrag von Ursula Storch in diesem Band). Wie sehr diese Praxis Schieles Umgang mit den Dingen in seiner Umgebung definiert hat, lässt sich auch gut an einem weiteren Foto sehen, welches wahrscheinlich ebenfalls von Johannes Fischer aufgenommen worden ist (s. Abb. 14, S. 82). Es zeigt Schiele neben einem an die Wand gerückten Tisch in einem von ihm selbst entworfenen Holzfauteuil sitzend. Der Tisch funktioniert wie ein Sammlungsdisplay: zu sehen sind eine gotische Heiligenfigur, eine Metallschale, eine Tierskulptur aus schwarzem Stein, eine Schatulle mit gewölbtem, verziertem Deckel, eine im Foto angeschnitten wiedergegebene verzierte Scheide eines asiatischen Säbels – und Bücher. Was das Format angeht, so könnte das große, links am Tischrand liegende helle Buch Moeller van den Brucks „Die italienische Schönheit“ von 1913 aus der Bibliothek des Künstlers sein. Davor liegt eine schmale, querformatige Broschüre, verstreut über die Tischplatte befinden sich einzelne Papiere oder Briefe. An der Wand lehnt – das ist jetzt für mich von Interesse – ein aufgeklapptes Buch, in welches eine Postkarte (oder ein Ausschnitt) mit der Darstellung der Skulpturen eines nacktes Menschenpaares eingestellt ist. Die linke Buchseite ist von dieser Karte verdeckt, während die rechte eine schwer zu erkennende Darstellung zeigt, die aussieht wie ein japanischer Farbholzschnitt.

Das außerordentlich fruchtbare Konzept des *hyperimage* bei Thürlemann umfasst also nicht nur die Bildkonstellation, also die Beziehung, die zwischen Bildern und Gegenständen eines mehr oder weniger offen ausgelegten oder im Atelier zur Schau gestellten Arrangements herrscht, sondern im Prinzip auch