

Marie Christine Jádi

HELENE SCHJERFBECK UND GWEN JOHN  
Der Ausdruck von Emotionen in der Malerei der Moderne



Marie Christine Jádi

# HELENE SCHJERFBECK UND GWEN JOHN

Der Ausdruck von Emotionen  
in der Malerei der Moderne

Reimer

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften  
in Ingelheim am Rhein und der Rosa-Luxemburg-Stiftung

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Layout und Umschlaggestaltung: Alexander Burgold · Berlin  
Umschlagabbildung: Helene Schjerfbeck, Die Zigeunerin, 1919, Öl auf Leinwand, 66,0 × 55,5 cm, Sammlung  
Yrjö und Nanny Kaunisto, Ateneumin Taidemuseo, Helsinki, Foto: Finnish National Gallery / Hannu Aaltonen

Schrift: Garamond  
Druck: Medienhaus Plump · Rheinbreitbach

© 2017 by Dietrich Reimer Verlag GmbH · Berlin  
[www.reimer-verlag.de](http://www.reimer-verlag.de)

Alle Rechte vorbehalten  
Printed in Germany  
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-496-01572-7

# Inhaltsverzeichnis

<b>Vorwort</b> .....	6
<b>Einleitung</b> .....	7
Helene Schjerfbeck und Gwen John: Eine Einleitung.....	7
<i>Valeurs sentimentales, stämmingsmåleri, aesthetic emotion</i> – Zur Emotionalisierung der Kunst um 1900.....	18
Gefühl und Stimmung als leitende Kategorien des Ausdrucks im historischen Kontext.....	27
<b>Der Ausdrucksbegriff bei Henri Matisse, Maurice Merleau-Ponty und Max Imdahl</b> .....	34
Henri Matisse – Ausdruck als umfassendes Gestaltungsmittel.....	36
Maurice Merleau-Ponty – Das Bild als Realisierung eines schöpferischen Ausdrucks .....	43
Max Imdahl – Ikonik als methodischer Zugang zum künstlerischen Ausdrucksproblem .....	49
Zusammenfassung .....	60
<b>Helene Schjerfbeck: Eine starke, einfache, gefühlvolle Kunst</b> .....	62
Die »schwarzen Gemalde« – Stille und Betrachtung.....	66
Die »roten Gemalde« – Scham und Schmerz.....	83
Die »dunklen Gemalde« – Melancholie und Angst .....	96
Helene Schjerfbecks Selbstportraits – Selbstentfremdung und Selbstaufflosung.....	112
Zusammenfassung .....	132
<b>Gwen John: Suche nach Harmonie</b> .....	134
Gwen Johns Selbstportraits – Frauenbilder, Frauenrollen, Frauenzimmer .....	135
Die Toulousebilder – Der gestimmte Raum .....	159
Die großen Serien: <i>Blue, Nun</i> und <i>Convalescent</i> – Repetition und Obsession .....	172
»God’s Little Artist« – Die kolorierten Zeichnungen .....	203
Zusammenfassung .....	218
<b>Schluss: Ausdruck als Achillesferse der Bildtheorie</b> .....	220
<b>Biographien</b> .....	224
<b>Abstract</b> .....	232
<b>Abbildungsverzeichnis</b> .....	232
<b>Literaturverzeichnis</b> .....	233
<b>Tafelteil</b> .....	257

# Vorwort

Die vorliegende Publikation wurde 2015 als Dissertation am Institut für Kunstwissenschaft und Ästhetik der Universität der Künste Berlin eingereicht und verteidigt. Ermöglicht wurde die Entstehung der Arbeit u. a. durch ein zweijähriges Doktorandenstipendium der Rosa-Luxemburg-Stiftung. Für die Betreuung, Begleitung und zahlreichen Gespräche vor und während der Anfertigung dieser Arbeit bedanke ich mich ganz herzlich bei Robert Kudielka und Rainer Beck. Besonderer Dank geht auch an Leena Ahtola-Moorhouse (Finnische Nationalgalerie, Helsinki) für neue Einblicke in Leben und Werk von Helene Schjerfbeck. Zudem danke ich Adam Labuda (Humboldt-Universität zu Berlin). Einen anregenden Gedankenaustausch verdanke ich meinen Kommilitonen des Doktoranden-Kolloquiums, den Teilnehmern des Arbeitskreises »Bildende Kunst« der Arbeitstagen der deutschsprachigen Skandinavistik sowie Kerstin Thomas und den Teilnehmern des interdisziplinären Studententages der Emmy Noether-Nachwuchsgruppe »Form und Emotion«. Für die Zeit zur Beantwortung meiner Fragen, für Hinweise und den unkomplizierten Zugang zu den Bild- und Textquellen der Künstlerinnen danke ich Cecily Langdale, Michelle Facos, Richard Shone, David Tovey, Sue Cedercreutz-Suhonen (Sammlung Villa Gyllenberg, Helsinki), Anna-Maria von Bonsdorff, Kirsi Hiltunen und Anna Luhtala (Finnische Nationalgalerie, Helsinki), Martin Ellfolk (ÅAB, Turku), Bernadette Pordoy (Musée d'Art moderne de la Ville de Paris), Sandra Boujot (Musée Rodin, Paris), Taina Partanen (National Archives, Helsinki), Anne Babel, Julia Beaumont-Jones und George Koutsoudopoulos (Tate London), Rachel Kirk-Walker, Emma Morgan und Belinda Cannizzaro (National Gallery of Victoria, Melbourne), Mark A. Strong (National Library of Wales, Aberystwyth) sowie Charlotte Topsfield, Katy Sanders, Kay Kays und Rebecca Ellison (National Museum Wales, Cardiff). Sophia Heise, Fritz Laß und Annika Krziwon sei für ihre tatkräftige Unterstützung bei der Übersetzung aus dem Schwedischen herzlich gedankt. Ausdrücklich danken möchte ich auch Annika Landmann für einen kollegialen Austausch. Ferenc Jádi danke ich für wichtige Hinweise und Ermutigungen, die richtigen Fragen zu stellen, sowie Inge Jádi für ihren scharfen Blick auf meine Arbeit. Ich möchte mich weiterhin bei allen bedanken, die mir diese Arbeit ermöglicht und meinen Weg immer ermutigend begleitet haben: Balázs und meiner Familie.

# Einleitung

## Helene Schjerfbeck und Gwen John: Eine Einleitung

»Ich habe mich immer nach dunkler Seelentiefe gesehnt, die noch nicht zu sich selbst gefunden hat, wo alles noch unbewusst ist – gerade dort kann man Entdeckungen machen«, schrieb die finnisch-schwedische Künstlerin Helene Schjerfbeck (1862–1946) an ihren langjährigen Freund Einar Reuter.<sup>1</sup> Ganz ähnlich äußerte sich die walisische Künstlerin Gwen John (1876–1939) in einem Brief an eine Freundin: »I think that is a beautiful idea, that we dig out the precious things hidden in us when we paint – and quite true.«<sup>2</sup> Beide Aussagen verdeutlichen das Anliegen ihres Kunstschaffens: In den verborgenen Tiefen der »Seele«, in ihrem Inneren, erhofften sie etwas zu entdecken, das sie auf der Leinwand festhalten und so mittels der Malerei sichtbar machen könnten. Mit Schlüsselworten wie »douce mélancolie«, »sentiment« und »émotion«<sup>3</sup> oder Ausdrücken wie »gefühlvolles Wesen und harmonischer Stil«<sup>4</sup> versuchte die zeitgenössische Kritik, die durch Schjerfbecks Arbeiten erzeugte eigentümliche Anrührung zu umschreiben. In der späteren Auseinandersetzung mit ihrem Werk treten vergleichbare Formulierungen auf, wie beispielsweise »eine Entwicklung in die Tiefe der Menschen«<sup>5</sup>, »Arbeiterin des Gefühls«<sup>6</sup>, »Stimmungsbilder« oder »Gemälde von raum- und zeitübergreifender Atmosphäre«<sup>7</sup>. In ähnlicher Weise wurden die Arbeiten Gwen Johns von ihren Zeitgenossen wahrgenommen: So empfand ihr Bruder, der Maler Augustus John, ihre Bilder »almost painfully charged with feeling.«<sup>8</sup> Auch Alfred H. Barr attestierte ihren Bildern »a penetrating, disquieting psychological flavour.«<sup>9</sup> Und ein Freund schrieb: »Dear Gwen, you can't think how the likeness of your painting to your own self touches me, &

- 1 »Jag har alltid längtat efter grumliga själsdjup, vilka ännu inte funnit sig själv, där allt ännu är omedvetet – just i sådana kann man göra fynd.« Helene Schjerfbeck zit. in Ahtela 1953, S. 155, übers. in Ahtola-Moorhouse 2007, S. 28.
- 2 Gwen John an Ursula Tyrwhitt, 13.11.1908, NLW MS 21468D, ff.28–9<sup>v</sup>, zit. in Lloyd-Morgan 2004, S. 48.
- 3 Anonym 1923, S. 12.
- 4 Edvard Richter, Helsingin Sanomat, 22.11.1914, zit. in Ahtola-Moorhouse 2007, S. 27.
- 5 Ege 1957, S. 765.
- 6 Levanto 1992, S. 1.
- 7 Görden 2007, S. 9.
- 8 Augustus John zit. in Langdale 1987, S. 2.
- 9 Alfred H. Barr zit. ebd., S. 80.

how powerfully your pictures evoke the shy & loving being [...].«<sup>10</sup> Adjektive wie »reticent«, »quiet«, »subtle« und »private«<sup>11</sup> oder Ausdrücke wie »concentrated feeling«<sup>12</sup>, »chaste and sad«<sup>13</sup> werden bevorzugt, um sich der gefühlvollen Stille ihrer Bilder anzunähern. All jene Kommentare beziehen sich auf eine Stimmungs- und Gefühlsqualität, die in den Bildern Schjerfbeck und Johns für den zeitgenössischen Betrachter präsent war und die in der bisherigen Forschung zwar erwähnt, jedoch nicht eingehender untersucht wurde. Die vorliegende Arbeit widmet sich daher der Frage nach dem Phänomen des künstlerischen Ausdrucks von seelischen Affektionen, von Gefühl und Stimmung in den Werken dieser beiden Künstlerinnen, die hier erstmals in einen Zusammenhang gesetzt werden.

Mit dem 1905 entstandenen Figurenbild *Die Näherin (Die Arbeiterin)* (Tafel 1), heute im Besitz der Finnischen Nationalgalerie, manifestiert sich Schjerfbeck vereinfachender, reduzierter Stil, der eine formale Abkehr von dem zuvor ihre Bildnisse auszeichnenden Realismus andeutet. Es zeigt eine hagere Frauengestalt im Profil und in ganzer Figur in einem hölzernen Schaukelstuhl sitzend. Mit nach vorne geneigtem Oberkörper und auf ihren Knien ruhenden, gefalteten Händen blickt sie in sich versunken nach unten. Ihr dunkles Haar ist streng nach hinten zusammengebunden und gibt so den Blick auf ihr Gesicht frei, welches sich, ebenso wie ihre Hände, blass von dem hochgeschlossenen schwarzen Kleid abhebt. Das von rechts einfallende Licht streift Stuhllehne und Rückenkissen, erhellt Rücken wie Haar der Frau und beleuchtet ihre linke Gesichtshälfte, so dass ihr Gesicht unnatürlich hell und durch den entstehenden kantigen Schatten um Augen- und Wangenpartie maskenhaft stilisiert erscheint. Eine Schere, die an einem grünen Band befestigt von der ockerfarbenen Schärpe fast bis zu den Schaukelstuhlkufen herabhängt, zeichnet sie als die im Titel genannte Näherin aus.<sup>14</sup> Das einzige perspektivisch strukturierende Element des ansonsten nicht weiter definierten Raumes ist neben dem bildparallel gestellten Schaukelstuhl eine leicht schräg nach links oben verlaufende blaugraue Bodenleiste. Der Hintergrund ist bestimmt von einem fahlen, grünlichen Grau, welches leicht aufgehellt die Wandfläche und in dunkleren Nuancen den Boden bedeckt. Fast unmerklich sind die Bereiche in unmittelbarer Umgebung der Frauenfigur aufgehellt, während die Farbe der Schattenzonen des Bodens in ein dunkles Blau tendiert. Trotz der subtilen Licht- und Schattenführung, der perspektivisch angelegten Schrägen von Bodenleiste und Stuhl, trotz der gesetzten Höhungen auf Stuhllehne und Schere will sich keine rechte Raumtiefe einstellen, vielmehr zeigt sich der malerisch kaum modellierte Körper der Näherin in eine seltsame Flächigkeit gedrängt. Diese scheinbare Gegensätzlichkeit wirkt sich jedoch nicht störend auf die insgesamt ausgeglichene Bildkomposition aus. Schjerfbeck gelingt es mit Hilfe einer ausgewogenen, stark vereinfachten Form- und Farbgebung, einer Reduzierung auf wenige, zusammenstimmende Töne sowie durch den Verzicht auf starke Konturlinien eine

10 William Rothenstein an Gwen John, 01.06.1926, zit. ebd.

11 Ebd., S. 122.

12 Germaine Greer zit. in Chitty 1981, S. 16.

13 Rothenstein 1952, S. 168.

14 Als Modell diente Schjerfbeck Anna Lintumäki, eine Nachbarin und angestellte Näherin der Vereinigten Wollwerke in Hyvinkää, einem kleinen Industriort nördlich von Helsinki, in den sich die Künstlerin 1902 zurückgezogen hatte (vgl. Bergström/Cedercreutz-Suhonen 2004, S. 40).



innerbildliche Harmonie herzustellen. Der harmonische Gesamteindruck wird zudem durch die weich verschwommenen Konturen unterstützt, wie sie sich besonders bei dem als Sfumato gestalteten schwarzen Kleid zeigen und die in ein dezentes Wechselspiel mit der partiell durch die nur dünn aufgetragene Ölfarbe scheinenden Primazeichnung treten.<sup>15</sup>

Bezüglich Sujet und Harmonisierung des Bildganzen lässt sich Schjerfbecks *Die Näherin* mit Gwen Johns Interieurdarstellung *The Convalescent* (Tafel 2) von 1918/1919 vergleichen, welche ebenso am Beginn eines Stilwandels im Werk der jüngeren Künstlerin steht und sich heute in der Sammlung der Tate befindet. Das Bild zeigt ein lesendes Mädchen in einem Korbstuhl sitzend in einer Dreiviertelansicht, den Blick konzentriert auf einen Brief in seinen Händen gerichtet. Das pflaumenfarbene Kleid und die braunen Haare verleihen dem Mädchen trotz seiner Grazilität eine gewisse Schwere und setzen es farblich von dem weißen Stuhlkissen und dem ansonsten nicht näher definierten, in abgedunkelten warmen Ockertönen gehaltenen Interieur ab. Dicht neben ihm, am äußersten Rand des ovalen Tisches balancierend, stehen eine rosafarbene Tasse samt Untertasse sowie eine braune Teekanne, unterlegt mit einer weißen Decke. Sie sind als Hinweis auf die häusliche und somit private Szenerie zu verstehen. Jene Intimität findet sich auch in der Gedrängtheit der Darstellung wieder: Fast die gesamte Länge des Bildraumes einnehmend sitzt das Mädchen mittig in seinem Stuhl, wobei der untere bzw. rechte Bildrand Beine, Stuhl und Tisch abschneidet. Der Tisch, in seiner Perspektive verzerrt, wirkt zudem von unten rechts ins Bild hinein und einem Abstandhalter, einer visuellen Barriere gleich, vor die Figur geschoben. So wird die anfängliche Nähe zur Distanz und die Ruhe im Raum bleibt ungestört. Die Lesende in sich bergend fungiert der Raum eher als eine Art schützende Hülle und weniger als illusionistisch gestaltete Interieursansicht. Obgleich das Mobiliar perspektivisch gestaltet und die Plastizität des Körpers in Ansätzen angedeutet, ja sogar das Porzellan mit Glanzpunkten versehen wurde, bleibt das Bild an die Fläche gebunden. Die Pastosität des Farbauftrags vermag es nicht, die Flächigkeit des Bildes zu überwinden. Durch das Beimischen von Kreide in Grundierung und Ölfarbe, die John in zähen Striemen auf die Leinwand setzt, erhält diese eine trockene, opake, reliefartige Oberfläche. Auf diese Weise verbinden sich Figur und Gegenstände mit dem Grund, wodurch sie an Körperlichkeit verlieren. Die Naht der angesetzten Leinwand, die horizontal etwa in Kinnhöhe der Dargestellten verläuft und diese gleichsam enthauptet, hebt zudem die Materialität des Bildes und somit letztlich seine Zweidimensionalität hervor. Mit Ausnahme der Gesichtszüge des Mädchens, die auffallend fein gestaltet und mehrmals überarbeitet worden sind, erscheinen die Umrisse der Gegenstände wie in einem Nebel zu verschwimmen, der ihnen jegliche Körperlichkeit entzieht. Die so entstehende innerbildliche Harmonie wird zum einen durch die diffuse Beleuchtung verstärkt, der keine eindeutige Lichtquelle zugeschrieben werden

15 Anna-Maria von Bonsdorff bezeichnet das Verschwimmen der Konturen in Schjerfbecks Arbeiten als »Ununterscheidbarkeit« und spricht in diesem Zusammenhang von einer »Dunstigkeit« des modernen Lebens«, welche sich auf diese Art auch in den Werken so unterschiedlicher Künstler wie Eugène Carrière, James Abbott McNeill Whistler und Pablo Picasso manifestiere (Bonsdorff 2014, S. 61). Ausgangspunkt ihrer Argumentation bildet Charles Baudelaire's Essay *Der Maler des modernen Lebens* und seine darin vorgestellte Grundidee einer modernen Ästhetik, die er mit Begriffen der Flüssigkeit und Dunstigkeit zu erklären versucht (ebd., S. 58).

kann, und zum anderen durch die Verwendung abgestimmter, erdnahe Farbtöne, die sich in den einzelnen Bildgegenständen wiederholen.

Helene Schjerfbeck und Gwen John greifen hier nicht nur das Bildsujet der Genremalerei des 19. Jahrhunderts auf, sondern verwenden auch die gleichen technischen Hervorbringungsmodi, um ihre Bilder auf einen Gesamteindruck hin zu harmonisieren: Form- und Farbgebung sind reduziert und aufeinander abgestimmt; die Konturen verschwimmen, so dass ein Eindruck von Unschärfe entsteht. Der damit erzielte einheitliche Eindruck vermag es, dem Bild eine Stimmungsqualität zu verleihen und auf einen Grundton abzustimmen, der sowohl bei Schjerfbeck als auch bei John von einer Stimmung der Ruhe und Kontemplation ausgezeichnet wird. Darin kommen sie dem Bedürfnis des modernen Menschen »nach Ruhe, Harmonie, ›Anspruchslosigkeit« entgegen, wie Wolfgang Ullrich in seiner *Geschichte der Unschärfe* bemerkt.<sup>16</sup> Die »Effekte des Verwischens und der Unschärfe« seien in der Kunst der Jahrhundertwende besonders wirkungsvoll »als Mittel der Harmonisierung« eingesetzt worden, um »Gefühlswirkungen« zu übertragen und Stimmungsräume zu erzeugen.<sup>17</sup> Das Bild tritt dem Betrachter entgegen und schafft in seiner Fähigkeit, Präsenz zu erzeugen, ein Ereignis- oder Gefühlsmoment, den er während der Anschauung in seiner eigenen Imagination und seinem eigenen Gefühlsleben nacherleben kann, um sich der versteckten Bedeutung anzunähern. Das Prinzip der Verfremdung – und nichts anderes ist das unscharfe Verwischen von Konturen – schrieb schon Novalis der Poesie der Romantik zu, deren Eigenschaft er darin sieht, »auf eine angenehme Art zu befremden, einen Gegenstand fremd zu machen und doch bekannt und anziehend«.<sup>18</sup> An die romantische Vorstellungswelt anknüpfend postuliert Alois Riegl in seinem 1899 erschienenen Aufsatz *Die Stimmung als Inhalt der Modernen Kunst*. Die Kunst seiner Zeit bezeichnet er darin als »moderne[] Stimmungskunst«<sup>19</sup> oder auch »moderne[] Stimmungsmalerei«<sup>20</sup>, die es vermag, ähnlich wie der Blick in die Weite der Natur von einem Berggipfel aus, die überreizte Seele des modernen Menschen mittels ihrer Stimmung, »diese[r] Ahnung [...] der Ordnung und Gesetzmäßigkeit über dem Chaos, der Harmonie über den Dissonanzen, der Ruhe über den Bewegungen«<sup>21</sup>, zu beruhigen. Voraussetzung der Stimmung seien allein »Ruhe und Fernsicht«<sup>22</sup>, die die Kunst »auf jeden Wunsch hin herzaubern« könne.<sup>23</sup> Riegl beschränkt daher Stimmungskunst überwiegend auf die Gattung der Landschaftsmalerei. In Anlehnung an die Untersuchungen von Stimmung in Interieur- sowie Figurendarstellungen von Nils Ohlsen und Kerstin Thomas soll in der vorliegenden Arbeit der Begriff der Stimmungsmalerei nicht nur auf Landschaften beschränkt, sondern ebenso auf die Interieurbilder von Helene Schjerfbeck und Gwen John übertragen werden.<sup>24</sup>

16 Ullrich 2002, S. 64.

17 Ebd., S. 67.

18 Novalis 2001, S. 561.

19 Riegl 1929, S. 32.

20 Ebd., S. 35.

21 Ebd., S. 29.

22 Ebd., S. 30.

23 Ebd., S. 31.

24 Vgl. Ohlsen 1999, S. 45 sowie Thomas 2010a.

Neben der stimmungsvollen Ruhe bezeugen die Bilder der Künstlerinnen zugleich einen Zug ins Melancholische sowie bei näherer Betrachtung, wie noch gezeigt werden soll, einen unterschweligen Hang zu einem exzessiven, teils aggressiven Umgang mit dem künstlerischen Material. Das Sich-Äußern des Künstlers geschieht in einer Ausdruckshandlung, die aus einer individuellen Notwendigkeit geschieht, wie dies Hans Prinzhorn in seiner bekannten Schrift *Bilderei der Geisteskranken* 1922 zusammenfasst:

Wir sprechen also von einer Tendenz, einem Drang, einem Bedürfnis zum Ausdruck des Seelischen und meinen damit jene triebhaften Lebensvorgänge, die an sich keinem außerhalb ihrer selbst liegenden Zweck unterworfen, sondern sich selbst genug nur auf Gestaltung ihrer selbst gerichtet sind.<sup>25</sup>

Im Mittelpunkt der Fragestellung wird daher auch die Auseinandersetzung mit dem grundlegenden Problem des Ausdrucks von Emotionen stehen, der hier weniger als *Ausdrucksgebärde* denn als *Ausdrucksgeschehen* behandelt werden soll.<sup>26</sup> Im Ausdrucksgeschehen kommen zwei Topoi zum Vorschein: das Ausgedrückte einerseits, welches äußerlich ablesbar ist zum Beispiel anhand einer Ausdrucksbewegung, das heißt einer mimischen oder gestischen Gebärde, und der Ausdruck andererseits, welcher nicht auf den ersten Blick im Bild erkenntlich ist, da dieser hinter der deiktischen, also zeigenden Dimension des bildlichen Scheins geborgen bleibt – man kann sogar sagen, dass der sich Äußernde in seinem Ausdruck selbst geborgen ist. Am Beispiel der Darstellung eines Lachenden soll dies verdeutlicht werden: Das Bild eines Lachenden erkenne ich an der Ausdrucksbewegung, in diesem Fall an den hochgezogenen Mundwinkeln, der entspannten Stirnpartie und dem unfixierten Blick. Das Lachen ist hier das Ausgedrückte, jedoch nicht der Ausdruck, denn es verrät nicht den eigentlichen Grund, die Intentionalität des Lachens, welches ein fröhliches, herzliches, aber auch ein aufgesetztes, gehässiges oder trauriges Lachen sein kann.<sup>27</sup> Die Ausdruckshaltung bildet dabei die Quelle, den Beweggrund des Ausdrucks, wie Frederik J. J. Buytendijk verdeutlicht: »Diese Haltung vertritt dann die innere Einstellung. Das Entstehen der Körperhaltung ist dann eine Ausdrucksbewegung, die sich entsprechend der Gemütsbewegung [...] entwickelt.«<sup>28</sup> Diese Ausdruckshaltung ist von zweifacher Natur, denn sie bezeichnet sowohl eine Haltung zu sich als auch zum Anderen. In diesem Sinne lässt sich das Sich-Ausdrücken als ein Sich-Kundgeben verstehen, welches immer auch eine Relation zwischen dem kundgebenden Selbst und dem wahrnehmenden Anderen beinhaltet. In Bezug auf die künstlerische Tätigkeit bedeutet dies, dass

25 Prinzhorn 1968, S. 18. Der Psychiater und Kunsthistoriker Hans Prinzhorn bezieht sich hier zwar auf die künstlerische Tätigkeit psychisch Kranker, seine Aussage lässt sich jedoch m. E. durchaus auf die innerliche Notwendigkeit zum künstlerisch produktiven Tun aller Kunstschaffender beziehen.

26 Zum Begriff der Gebärde im Bild vgl. Gadamer 1967/1993.

27 Vgl. Merleau-Ponty 1966, S. 442–447.

28 Buytendijk 1956, S. 207. Zur Beziehung von Ausdruckspsychologie und bildender Kunst vgl. Jádi 2008. Mit dem Begriff des kreativen Ausdrucks befasste sich jüngst auch Jean Pivnica, der das Werk eines Künstlers als »expression d'une émotion créatrice« beschreibt (Pivnica 2009, S. 5).

die sich auf dem Bildträger niederschlagende und zu einem Kunstwerk formierende Ausdrucksbewegung in der individuellen Ausdruckshaltung des Künstlers gründet. Ausdruck soll hier daher als ein Gesamtgefüge bildnerischen Handelns und künstlerischen Kundtuns verstanden werden. Das heißt unter Beachtung der Materialbehandlung, Komposition sowie Rekonstruktion der Einzelschritte der Realisation wird es in der vorliegenden Untersuchung um die bildhermeneutische Analyse des affektiven Ausdrucksphänomens gehen. Dieses Ausdrucksverständnis grenzt sich bewusst von einer Auffassung des Ausdrucks als ein Sich-Gebärden einer einzelnen Figur ab, wie es im Frankreich des 17. und 18. Jahrhunderts unter dem Begriff der *expression des passions* von Theoretikern wie Charles Le Brun, Antoine Coytel, Henri Testelin, Roger de Piles und Jean-Baptiste Du Bos mit einem pädagogischen Anspruch verhandelt wurde.<sup>29</sup> Ihre gemeinsame Basis bildete zwar das von Nicolas Poussin in seiner Moduslehre postulierte Ideal einer »Gesamtkomposition«, das unter besonderer Berücksichtigung des *decorum*, der Angemessenheit der bildnerischen Mittel bezüglich des Sujets, wieder aufgegriffen wurde.<sup>30</sup> Dennoch lag ihr Fokus auf dem Ausdruck als Darstellung einer von außen ablesbaren, nach einem Muster ablaufenden Bewegung, vornehmlich der Gesichtszüge, wie sie Charles Le Brun in seinem einflussreichen Traktat und Musterbuch *Méthode pour apprendre à dessiner les passions proposée dans une conférence sur l'expression générale et particulière* ausführlich schilderte.<sup>31</sup> Ebenso soll das in der vorliegenden Arbeit vertretene Ausdrucksverständnis nicht mit dem Begriff der sogenannten Ausdruckskünste im Sinne des Expressionismus verwechselt werden, die Hans Ulrich Gumbrecht »als starke individualistische Gesten gegen herrschende Konventionen und Geschmacksformen« zusammenzufassen versucht.<sup>32</sup>

Möchte man hingegen Ausdruck als ein Gesamtgefüge bildnerischen Handelns begreifen, gilt es, dem Bild nicht nur in seinem Abbildhaften, sondern als gestalterisches Sinnggefüge zu begegnen. So soll nicht nur, im Sinne Edmund Husserls, das Bildsujet, »das repräsentierte oder abgebildete Objekt«, untersucht werden, sondern insbesondere der Bildträger, also das darstellende

29 Siehe hierzu Kirchner 1991.

30 In seinem Brief an Paul Féart de Chantelou beschreibt Poussin 1647 Modus als »la raison ou la mesure et forme de laquelle nous nous seruons à faire quelque chose.« Dieser Grundton bestimmte den einheitlichen Gesamtausdruck des Bildes – im Sinne einer spezifischen emotionalen Aktivierung des Betrachters (Nicolas Poussin an Paul Féart de Chantelou, 24.11.1647, zit. in Jouanny 1911, S. 373, Brief 156. Vgl. hierzu Bialostocki 1981, S. 23 u. Thomas 2010a, S. 9f.).

31 Le Brun 1698/1802. In Anlehnung an René Descartes' *Les passions de l'âme* (1649) übernahm Le Brun die Einteilung in einfache und zusammengesetzte Emotionen und ordnete sie in ein Raster, so dass annähernd jeder Affektausdruck aus Einzelteilen des körperlichen Bewegungsapparates zusammengestellt werden konnte. Die Entstehung dieser Schriften fällt in eine äußerst leidenschaftsinteressierte Zeit, in der es allerdings vorrangig um die Kontrolle der Affekte und ihrer körperlichen Auswirkungen mittels der Vernunft ging. Ein von den Leidenschaften erregter Zustand der Seele sei, so Descartes, schädlich für den Körper, eine affektfreie Seele hingegen beruhige und heile den Körper. Vgl. hierzu Descartes 1988, Art. 48, S. 185. Zur Geschichte der Physiognomik siehe Schmolders 1995.

32 Gumbrecht 2000, S. 428. Zum Begriff der Ausdruckskunst siehe Breysig 1927. In seiner Untersuchung von Naturalismus, Impressionismus und Expressionismus unterscheidet Kurt Breysig gemäß dem damaligen nationalistischen Klima zwischen einer französisch geprägten Eindruckskunst, der er Schwäche, Unsicherheit und Sanftheit attestiert, und einer Ausdruckskunst deutschen Ursprungs, die er mit Wörtern wie Kraft, Bewegtheit, Heftigkeit und Leidenschaftlichkeit umschreibt (siehe ebd., S. 70 u. 153ff.).

Material oder das »physische Bild.«<sup>33</sup> Da produktionsästhetische Desiderate bisher unzureichend Anerkennung in der klassischen Kunstgeschichtsschreibung gefunden haben, die sich überwiegend auf theoretische Diskussionen und ikonographische Einzelprobleme zurückgezogen hat, soll hier der Versuch unternommen werden, neben dem Was des Zeigens im Bilde auch die Relation von Wie und Warum des künstlerischen Handelns, welches allmählich das Bild hervorbringt, in die Argumentation mit einzubeziehen. Wie bereits Nicola Suthor bemerkt, tendiert die Kunstgeschichte im Allgemeinen dazu, »Geschichten um die einzelnen Kunstwerke zu entspinnen, statt die implizite Einforderung einer solchen narrativen ›Ausmalung‹ bildimmanent zu analysieren.«<sup>34</sup> Einer solchen »Begehrenslogik«<sup>35</sup> gilt es entgegenzuwirken und den Blick explizit auf das Kunstwerk selbst zu richten. In der kunstwissenschaftlichen Erforschung emotionaler Aspekte im Bild wurden bisher rezeptionsästhetische Probleme vorrangig beachtet. Allerdings verweist bereits Nelson Goodman in *Sprachen der Kunst* auf die »verworrenen Vorstellungen vom Ausdruck«, denn was ein Kunstwerk ausdrücke, sei ein metaphorisch Exemplifiziertes und müsse nicht unbedingt jene »Emotionen oder Vorstellungen sein, die der Schauspieler oder Künstler hat oder die er vermitteln will, oder Gedanken oder Gefühle des Betrachters oder einer abgebildeten Person [...]«. <sup>36</sup> Der emotionale Ausdruck, so fasst dies Kerstin Thomas zusammen, ist dem Werk selbst zu eigen.<sup>37</sup> In der vorliegenden Arbeit soll daher dem Ansatz von Goodman und Thomas gefolgt werden, dass der »einzig sinnvolle Weg, emotionale Phänomene an und durch Bilder zu untersuchen,« der zu sein scheint, »von den tatsächlichen Gefühlen des Betrachters abzusehen und das Augenmerk auf den emotionalen Ausdruck des künstlerischen Mediums selbst zu legen.«<sup>38</sup> Konkret bedeutet dies, wie Anna-Elisabeth Funke in ihrer Untersuchung *Metaphysik der Materie*

33 »Drei Objekte haben wir: 1) Das physische Bild, das Ding aus Leinwand, aus Marmor usw. 2) das repräsentierende oder abbildende Objekt, und 3) das repräsentierte oder abgebildete Objekt. Für das letztere wollen wir am liebsten einfach Bildsujet sagen. Für das erste das physische Bild, für das zweite das repräsentierende Bild oder Bildobjekt« (Husserl 2006, S. 21). Vgl. hierzu auch Suthor 2014, S. 30f.

34 Suthor 2012, S. 243. In ihrer Untersuchung *Rembrandts Rauheit* führt Suthor diesen Ansatz weiter aus und bemerkt: »Ich gehe davon aus, dass Rembrandt für sich viel mehr Freiheit in der Ausgestaltung des Bedeutungsspielraums des Dargestellten in Anspruch nahm, als es uns die auf Wiedererkennung des Bekannten geeichte Kunstgeschichte glauben macht« (Suthor 2014, S. 27).

35 Ebd.

36 Goodman 1995, S. 88. An dieser Stelle sei auf Goodmans Gebrauch des Begriffs Ausdruck hingewiesen, den er als metaphorische Exemplifikation erläutert: »Was zum Ausdruck gebracht wird, wird metaphorisch exemplifiziert. Was Traurigkeit ausdrückt, ist metaphorisch traurig. [...] Daß der Schauspieler verzagt war, der Künstler aufgedreht, der Zuschauer in trübsinniger, nostalgischer oder euphorischer Stimmung, daß das Sujet unbelebt war, das entscheidet nicht darüber, ob das Gesicht oder das Bild traurig ist oder nicht. Das Beifall spendende Gesicht des Heuchlers drückt Befissenheit aus; und das von einem schwerfälligen Maler gemalte Bild erratischer Blöcke kann Erregung ausdrücken« (ebd., S. 88f.). An anderer Stelle heißt es: »Ein Maler oder Komponist muß die Emotionen nicht haben, die er in seinem Werk zum Ausdruck bringt. Und offenkundig fühlen Kunstwerke selbst nicht, was sie ausdrücken, selbst wenn das, was sie ausdrücken, ein Gefühl ist« (ebd., S. 55). Ein Bild könne demnach nur im übertragenen Sinne Gefühle wie etwa Traurigkeit vermitteln und als unbelebter Gegenstand nicht selbst traurig sein (vgl. ebd., S. 57).

37 Vgl. Thomas 2010a, S. 20.

38 Thomas 2011, S. 218.

und künstlerische Kreativität in Anlehnung an Hans-Eduard Hengstenberg vorschlägt, das künstlerische Material als »Ausdrucksmedium« zu verstehen, welches »der Ausdrucksidee des Künstlers idealerweise so [entspricht], daß das Kunstwerk in der Einheit von Material und Idee, Materie und Form, »notwendig« so zu sein scheint, wie es ist [...]«.»<sup>39</sup> Nach Hengstenberg müsse sich der Künstler dem von ihm gewählten Material unterordnen, um dieses »im schaffenden Verwenden erst recht zum Leuchten zu bringen, es »sein [zu] lassen.«<sup>40</sup> Sein persönliches Gestaltungsprinzip, welches im Schaffensprozess zum Ausdruck kommt, ermöglicht es ihm dabei, sein »künstlerisches Material den ihm zu Verfügung stehenden Ausdrucksformen in seiner persönlichen Weise zuzuordnen.«<sup>41</sup> In diesem Sinne fasste schon Konrad Fiedler 1887 in seiner Schrift *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* das Phänomen des Kunstschaffens zusammen: »All seine Begabung, all seine Genialität entwickelt sich erst in diesem äußerlich wahrnehmbaren Tun, in dem sich nicht die Darstellung, sondern die Entstehung der künstlerischen Vorstellungswelt vollzieht.«<sup>42</sup>

Eng verbunden mit der Frage der persönlichen inneren Ausdruckshaltung, aus der heraus das Erzeugen von Kunst erst möglich wird, ist die Frage nach der Identität. Die lebensgeschichtlichen Ereignisse prägten sowohl die Ausbildung der Persönlichkeiten wie auch das Kunstschaffen von Helene Schjerfbeck und Gwen John. Zwar ist es sehr unwahrscheinlich, dass die beiden Künstlerinnen einander begegneten, geschweige denn überhaupt voneinander und von der Kunst der jeweils anderen wussten. Interessant bleiben aber dennoch drei mögliche Berührungspunkte: Sowohl Schjerfbeck als auch John besuchten, wenn auch mit einem zeitlichen Abstand, die Académie Colarossi in Paris und hielten sich für einige Zeit in Meudon auf.<sup>43</sup> Zudem sollte die finnische Künstlerin Hilda Flodin, eine Schülerin Helene Schjerfbecks, später Gwen John als Modell engagieren. Beide Künstlerinnen verbinden außerdem unter anderem ihr sich früh zeigendes künstlerisches Talent, ihr geschwächter gesundheitlicher Zustand, ihre ominösen Anfangsjahre in einer von Männern dominierten Künstlerwelt, ihre Studienjahre im Frankreich des *fin de siècle* sowie der darauf folgende Exodus in die relative Abgeschlossenheit, in der ein zurückgezogenes Arbeiten abseits des Treibens der großstädtischen Kunstwelt die Ausbildung ihres jeweiligen künstlerischen Selbstbewusstseins sowie ihrer höchstgelegenen Ausdruckshaltung mitprägte. Den eskapistischen Intentionen der Künstlerinnen muss allerdings entgegengehalten werden, dass beide trotz ihres temporären Rückzugs den Kontakt zu aktuellen künstlerischen Trends mittels eines regen Briefwechsels mit befreundeten Künstlern sowie der Lektüre von zeitgenössischer

39 Funke 1995, S. 42. Hengstenberg erläutert den Terminus Ausdruck folgendermaßen: »Wo immer ein selbständig Existierendes sich in seinen Teilen, Teilstücken oder basalen Materialien gegenwärtigt, da kann man genauso gut sagen, daß es sich in all diesem ausdrückt. Präsenz des Existierenden »in« etwas und Ausdruck des Existierenden »in« etwas sind konvertierbare Kategorien; beide meinen im Grunde dieselbe Existenzialität, nur je unter verschiedenem Aspekt. Der Sonderaspekt des Ausdrucks liegt im Offenbarungsmoment, das Existierende gibt sich kund in dem, was es ist, was an transzendentativer Existenzialität in ihm ist« (Hengstenberg 1979, S. 101).

40 Hans-Eduard Hengstenberg zit. in Funke 1995, S. 57.

41 Ebd., S. 43f.

42 Fiedler 1991, S. 196.

43 Helene Schjerfbeck besucht wiederholt in den 1880er Jahren den Pariser Vorort. Gwen John lebt ab 1911 dauerhaft in Meudon.

Kunsthistoriker aufrechterhielten.<sup>44</sup> Ein Großteil der kunsthistorischen Auseinandersetzung mit den beiden Künstlerinnen und ihrem Werk bezieht sich überwiegend auf ihre jeweilige Leidensgeschichte als verkannte kunstschaffende Frauen, die, obgleich wesentlich für die historische Bedingtheit ihrer Lebensumstände, die Gefahr birgt, ihre Kunst unter einem Mythos zu verdecken. Im Fall von Schjerfbeck, die aufgrund eines Hüftbruchs nach einem Treppensturz im Alter von vier Jahren zeit ihres Lebens gehbehindert war, hat sich die Erzählung einer leidgeprägten Künstlerin lange aufrechterhalten. Die von Einar Reuter 1917 verfasste, erste Biographie sowie die erste umfangreiche Monographie von 1951 können als Ausgangspunkte einer legendenbasierten Geschichtsschreibung angesehen werden.<sup>45</sup> Erst die forcierte wissenschaftliche Beschäftigung seit den 1990er Jahren, vor allem die Kataloge *Helene Schjerfbeck. Finland's Modernist rediscovered*, *Helene Schjerfbeck 1862–1946* sowie *Helene Schjerfbeck 150 Years*, zeigt Forschungsansätze, die über den Mythos Schjerfbeck hinausweisen.<sup>46</sup> Dennoch soll natürlich auch in der vorliegenden

44 Zu den von Schjerfbeck gelesenen Zeitschriften zählen beispielsweise *Ord och Bild*, *The Studio*, *L'art et les artistes* und *L'amour de l'art* sowie französische Modezeitschriften wie *Chiffons* und *La Mode pratique* (vgl. hierzu Holger 2011, Kap. X: Konsttidskrifter, S. 163-179 sowie Lahelma 2014).

45 Ahtela 1917 u. Ahtela 1953. Als weitere Biographien können zudem aufgeführt werden: Appelberg 1949, Kontinen 2004.

46 Obgleich erste Versuche, eine internationale Rezeption von Schjerfbeck's Kunst zu forcieren, schon zu ihren Lebzeiten unternommen wurden, gewannen ihre Arbeiten erst in den 1980er und 90er Jahren internationale Beachtung. Als Höhepunkt der frühen europäischen Rezeption kann die 28. Biennale in Venedig von 1956 genannt werden, auf der 36 von Schjerfbeck's Arbeiten im finnischen Pavillon ausgestellt wurden. Die Wanderausstellung *Målarinnor från Finland. Seitsemän suomalaista taitelijaa (Sieben finnische Malerinnen)* im Stockholmer Nationalmuseum, im Statens Museum for Kunst in Kopenhagen und in der Hamburger Kunsthalle von 1981 steht am Beginn einer gesteigerten Aufmerksamkeit auch außerhalb Skandinaviens. Die erste größere Schjerfbeck-Retrospektive des Ateneums in Helsinki machte 1992 auch Station in den USA. Die letzte Retrospektive ihrer Arbeiten außerhalb Skandinaviens war von 2007 bis 2008 in der Hamburger Kunsthalle, im Gemeentemuseum Den Haag sowie im Musée d'Art moderne de la Ville de Paris zu sehen und markiert den Beginn eines wachsenden internationalen Interesses an der Künstlerin. Der zu diesem Anlass erschienene Katalog – in deutscher, niederländischer, französischer und englischer Sprache – machte erstmals größere übersetzte Passagen ihrer Briefe zugänglich, die zuvor lediglich in Auszügen im schwedischen Original oder in finnischer Übersetzung veröffentlicht waren (siehe Levanto 1992). Den aktuellen Catalogue raisonné anlässlich der Jubiläumsausstellung 2012 im Ateneum in Helsinki, im Prins Eugens Waldemarsudde, Stockholm und im Gothenburg Museum in Göteborg edierte Leena Ahtola-Moorhouse. Zu ihren zahlreichen Schriften zu Schjerfbeck zählt auch die letzte größere Monographie zu Schjerfbeck's Selbstportraits (Ahtola-Moorhouse 2002). Zu den jüngsten Ausstellungen zählen u. a. die Einzelausstellung *Helene Schjerfbeck* im Ordrupgaard in Charlottenlund 2011 sowie die Gruppenausstellung *Aus Dämmerung und Licht. Meisterwerke nordischer Malerei 1860–1920* in der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung in München 2013. Von Oktober 2014 bis Januar 2015 widmete ihr zudem die Schirn Kunsthalle Frankfurt die Einzelausstellung *Helene Schjerfbeck*. Die erste deutschsprachige Biographie von Barbara Beuys erschien 2016 unter dem Titel *Helene Schjerfbeck – Die Malerin aus Finnland* (Beuys 2016). Das gestiegene Interesse an Schjerfbeck's Kunst außerhalb Skandinaviens in den vergangenen Jahren schlägt sich auch in der akademischen Auseinandersetzung nieder: In ihrer Dissertation untersucht Annika Landmann (Hamburg) Schjerfbeck's Selbstportraits ebenfalls mit einem produktionsästhetischen Schwerpunkt (noch nicht publiziert). Daneben lassen sich noch die Dissertationen von Clare Elizabeth Hyatt (St. Andrews) und Anne-Estelle Leguy (Paris) aufführen (vgl. Hyatt 2011, Leguy 2014). Neueste Forschungsprojekte zu Schjerfbeck wurden auf dem Symposium am 21. April 2015 im Ateneum in Helsinki vorgestellt. Eine Zusammenfassung der Ergebnisse wurde unter <https://research.fng.fi/?s=schjerfbeck> veröffentlicht (letzter Zugriff 10.07.2016). Zur jüngsten Schjerfbeck-Rezeption vgl. Görgen-Lammers 2012.

Betrachtung von Schjerfbeck's Arbeiten die Bedeutung der körperlichen Deformierung für die Ausprägung der psychischen Konstitution, insbesondere in einer Zeit, in der jegliche Art von Behinderung diskriminiert wurde, nicht unbeachtet bleiben.<sup>47</sup> Auch der kunsthistorische Blick auf Gwen John bezieht sich oftmals auf das Schicksal einer Einzelgängerin im Schatten ihres Bruders, des zu Lebzeiten weitaus bekannteren Künstlers Augustus John, sowie ihres zeitweiligen Liebhabers Auguste Rodin. Obgleich sie einen Großteil ihres Lebens in Frankreich verbrachte und ihre Werke sowohl in London als auch in Paris und New York zu sehen waren, wurde sie bis heute außerhalb der angelsächsischen Länder kaum oder lediglich in Bezug auf ihre Beziehung zu Rodin betrachtet.<sup>48</sup> Das Erscheinen einer Reihe von Biographien der Künstlerin in den 1980er Jahren bis 2001 muss sicherlich vor dem Hintergrund des sich etablierenden Studienfeldes der Gender Studies gesehen werden, zumal hier schwerpunktmäßig von einem feministischen Standpunkt aus argumentiert wird.<sup>49</sup> Neben dem 1987 erschienenen Catalogue Raisonné von Cecily Langdale trug insbesondere die jüngste umfassende Publikation zur Ausstellung *Gwen John and Augustus John* zu einer differenzierteren Sichtweise der Bilder Gwen Johns bei.<sup>50</sup>

Zum einen sieht sich die vorliegende Publikation daher als Versuch, den bisher nur unzureichend in der deutschsprachigen Kunstgeschichte beachteten Künstlerinnen Helene Schjerfbeck und Gwen John zu vermehrter Aufmerksamkeit zu verhelfen. Zum anderen versteht sie sich als

47 Die Begegnung mit »andersartigen«, »entstellten« Menschen, in deren Entwicklung etwas »schiefgelaufen« ist, pflegte Unsicherheit und Unbehagen im Gegenüber auszulösen. Früher befürchtete man eine Art Ansteckung durch die als Krankheit empfundene Behinderung (vgl. Müller 1996, S. 30). Die Worte des amerikanischen Malers Howard R. Butler, der 1887 Schjerfbeck in St. Ives begegnete, stellen die in dieser Zeit verbreitete Abwertung von Behinderten vor Augen: »[ ] lately there has arrived a young lady from Finland – she has a wonderful talent and is a most interesting person altogether, although unfortunately lame [ ]« (Howard R. Butler zit. in Sinisalo 1992, S. 11). Vgl. hierzu Hyatt 2011. In ihrer Dissertation untersucht Clare Elizabeth Hyatt explizit die Auswirkungen von Krankheit, Einsamkeit und Schmerz auf das Werk von Helene Schjerfbeck.

48 Zum Beispiel in der Ausstellung *Rodin, Whistler et la Muse* des Musée Rodin Paris in 1995. Die erste größere retrospektive Ausstellung Gwen Johns war die von der Matthiesen Gallery in London organisierte *Gwen John Memorial Exhibition* im Jahre 1946. Eine Reihe weiterer Ausstellungen folgte: *Gwen John. 1876-1939* in der Faerber and Maison Gallery in London (1964), *Gwen John. A Retrospective Exhibition* in der Davis and Long Gallery in New York (1975), *Gwen John. 1876-1939* in der Anthony d'Offay Gallery in London (1976) und *Gwen John. An Interior Life* in der Barbican Art Gallery in London, in der Manchester City Art Gallery sowie im Yale Center for British Art in New Haven (1985-1986). Die jüngsten Ausstellungen zeigten Werke von Gwen John im Vergleich mit ihrem Bruder (*Gwen John and Augustus John* in der Tate Britain in London und im National Museum and Gallery in Cardiff, 2004-2005) sowie im Kontext ihrer Malerkolleginnen (*From Victorian to modern. Innovation and tradition in the work of Vanessa Bell, Gwen John and Laura Knight* in der Djanogly Art Gallery, Lakeside Arts Centre in Nottingham, 2006). Erneute Aufmerksamkeit erlangte Gwen John in der am 10. November 2014 bei Sotheby's New York stattgefundenen Auktion *Property from the Collection of Mrs. Paul Mellon: Masterworks*, in der ihr Bild *Dorelia by Lamplight, at Toulouse* (Lot-Nr. 40) einen Gesamtpreis von 509.000 USD erzielte (<http://www.sothebys.com/en/auctions/catalogue/2014/masterworks-mellon-n09245/lot.40.html>, letzter Zugriff 14.11.2014).

49 Hierzu zählen Chitty 1981, Taubman 1988 u. Roe 2001.

50 Ausst.-Kat. London 2004. Der von Cecily Langdale zusammengetragene Catalogue Raisonné ist die erste und bis heute einzige Zusammenfassung des künstlerischen Œuvres Gwen Johns (siehe Langdale 1987). Ergänzend veröffentlichte Ceridwen Lloyd-Morgan 2004 eine Auswahl von Johns Briefen und Aufzeichnungen, die sich im Archiv der Handschriftenabteilung der Nationalbibliothek von Wales in Aberystwyth befinden (siehe Lloyd-Morgan 2004).



ein Beitrag zur kunstwissenschaftlichen Emotionsforschung, wie sie in jüngerer Zeit insbesondere von Klaus Herding, Klaus R. Scherer, Beate Söntgen, Bernhard Stumpfhaus und Kerstin Thomas vorangetrieben wurde.<sup>51</sup> Der Schwerpunkt der Forschung wurde bisher jedoch überwiegend auf die (kulturhistorische) Rezeption gelegt, wobei das Bild selbst meist lediglich im Hinblick auf das Dargestellte, das heißt auf das Darstellen der Emotionen in Form der physiognomischen und gestischen Ausdrucksgebärde der gezeigten Figuren, sowie im Hinblick auf sozial determinierte Komponenten hin analysiert wurde, während produktionsästhetische Aspekte weitgehend unbeachtet blieben. Eine Ausnahme bildet Kerstin Thomas, die in ihrer Dissertation *Welt und Stimmung bei Puvis de Chavannes, Seurat und Gauguin* vorschlägt, »die gesamten formalen Mittel eines Kunstwerks im Hinblick auf ihren emotionalen Ausdruckswert« zu lesen.<sup>52</sup> Im Gegensatz jedoch zu ihrem Verständnis von Stimmung als »ästhetische Kategorie«<sup>53</sup> und künstlerische »Strategie«<sup>54</sup> sollen in der vorliegenden Arbeit weniger kategoriale und strategische denn ausdrucks-theoretische Aspekte im Mittelpunkt stehen.

Ich möchte hier eine Herangehensweise vorschlagen, die sich dem Phänomen des künstlerischen Ausdrucks von Emotionen ausgehend von drei verschiedenen Positionen zuwendet: Zu Beginn wenden wir uns Henri Matisse und seiner Ausdrucksauffassung zu. In seiner Schrift *Notes d'un peintre* von 1908 beschreibt Matisse, dass das Hauptanliegen seines Kunstschaffens das Ausdrücken eines Lebensgefühls sei, welches von seiner Malweise nicht zu trennen sei und als umfassendes Gestaltungsmittel Niederschlag in seinen Arbeiten finde. Für Matisse' Generation, darunter Schjerfbeck und John, waren nicht nur sein künstlerisches Werk, sondern auch seine kunsttheoretischen Ansätze von Bedeutung. Ein näherer, wenn auch summarischer Blick auf Matisse' Äußerungen zu Theorie und Praxis seiner Kunst erscheint daher lohnenswert, um sich zum künstlerischen Ausdrucksverständnis um 1900 einen »historischen Zugang« zu öffnen. Eine dezidierte Abhandlung über das Ausdrucksphänomen in der Kunst findet sich in der Phänomenologie von Maurice Merleau-Ponty. Das vom Künstler geschaffene Bild erklärt er als Realisierung eines schöpferischen Ausdrucks, welcher nicht als »eine Übersetzung, sondern [als] die Realisierung und Verwirklichung der Bedeutung selbst« verstanden werden könne.<sup>55</sup> Mithilfe von

51 Siehe hierzu u. a. Herding/Krause-Wahl 2008, Herding/Stumpfhaus 2004, Herding 2004, Herding 1999, Scherer 2008, Stumpfhaus 2007 sowie Thomas 2004, Dies. 2006, Dies. 2010a, Dies. 2010b, Dies. 2011. Mit der interdisziplinären Erforschung der Emotionen befassen sich der Forschungsbereich *Geschichte der Gefühle* am Max-Planck-Institut für Bildungsforschung in Berlin sowie bis 2014 das Exzellenzcluster *Languages of Emotion* der Freien Universität Berlin. Einen wichtigen Beitrag zur explizit kunst- und literaturhistorischen Emotionsforschung leisteten bzw. leisten zudem das von Klaus Herding geleitete Graduiertenkolleg *Psychische Energien bildender Kunst* am Kunstgeschichtlichen Institut der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt, die von Kerstin Thomas initiierte Emmy Noether-Nachwuchsgruppe *Form und Emotion. Affektive Strukturen in der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts und ihre soziale Geltung*, die Kolleg-Forschergruppe *BildEvidenz. Geschichte und Ästhetik* am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin unter der Leitung von Peter Geimer und Klaus Krüger sowie die Kolleg-Forschergruppe *Bildakt und Verkörperung* am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität Berlin.

52 Thomas 2010a, S. 21.

53 Ebd., S. 10.

54 Ebd., S. 20.

55 Merleau-Ponty 1966, S. 217.

Merleau-Pontys Überlegungen soll ein »theoretischer Zugang« zur Frage nach dem künstlerischen Ausdruck geschaffen werden – wobei auch hier nur ein Einblick und kein auf Vollständigkeit zielender Überblick geliefert werden kann. Die abschließende dritte Position bildet die von Max Imdahl begründete Interpretations- und Analyseverfahren der Ikonik. Imdahl, der selbst künstlerisch tätig war, betrachtete ein Bild in seiner Ganzheitlichkeit und fragte nach seiner spezifischen Gestaltung, welche die jeweilige Eigenart des Bildes bestimmt.<sup>56</sup> Wieder kann auch hier nur ein Resümee zentraler Thesen von Imdahls theoretischen Ansätzen geleistet werden, das der vorliegenden Arbeit als »methodischer Zugang« dienen soll.

Die hier skizzierten drei Zugänge, deren gemeinsamer Fokus in einer vom künstlerischen Ausdruck ausgehenden, ganzheitlichen Bildbetrachtung verortet werden kann, verstehen sich als theoretische, terminologische Prämissen, also als eine Art Handwerkszeug für die daran anschließende Betrachtung ausgewählter Arbeiten von Helene Schjerfbeck und Gwen John. In einem jeweils eigenen Kapitel werden Bilder der einzelnen Werkgruppen bzw. Schaffensphasen beider Künstlerinnen exemplarisch herausgegriffen und mithilfe kunsthistorischer, kunstwissenschaftlicher, philosophischer wie psychologischer Axiome analysiert. Das bereits oben erwähnte Harmonisieren ihrer Bilder bezeichnet Schjerfbeck als »Auswiegen« der Oberflächen.<sup>57</sup> Ich schlage hier das »Auswiegen der Bilder« als Leitbegriff vor, um zum einen jene Mittel, Techniken und Hervorbringungsmodi zu bezeichnen, mit denen Schjerfbeck und John ihre Bilder in Einklang bringen. Zum anderen lässt sich der Begriff auch als ein Ausloten ihrer emotionalen Verfasstheit verstehen, welche während des Malprozesses immer von Neuem erkundet, hinterfragt und angepasst werden muss. Bevor ich mich den einzelnen Bildanalysen widme gilt es zunächst, den historischen wie begrifflichen Rahmen festzustecken und näher auf die Hinweise zu einer Emotionalisierung der Kunst um die Jahrhundertwende sowie auf den historischen Kontext der Begriffe Gefühl und Stimmung als leitende Kategorien des Ausdrucks einzugehen.

## *Valeurs sentimentales, stämningmåleri, aesthetic emotion –* Zur Emotionalisierung der Kunst um 1900

Helene Schjerfbeck und Gwen John lebten und arbeiteten in einer Zeit, in der sich den Künstlern verstärkt die Frage nach dem Ausdruck stellte. Die Schnelllebigkeit und zunehmende Technisierung des modernen Lebens sowie neue Erkenntnisse in den Naturwissenschaften und der Psychologie verlangten gegen Ende des 19. Jahrhunderts eine Umwertung alter Denkweisen.<sup>58</sup>

56 Vgl. hierzu Boehm 1996, S. 20: »So sehr sich Imdahl seiner wissenschaftlichen Arbeit verschrieben hatte, die Latenz für eigenes Malen blieb ihm erhalten, er folgte ihr unregelmäßig. Aber noch in der Selbstdarstellung, die er kurz vor seinem Tod verfaßte [...], war sein letztes Wort eine Bemerkung zur Wichtigkeit des Malens für ihn selbst. [...] Das nicht eben seltene Faktum eines malenden Kunsthistorikers wäre nicht weiter erwähnenswert, wenn Imdahl die Malerei nicht schon halbwegs professionell betrieben hätte und wenn sie nicht Ausbildung und Kontur seines Wissenschaftsbegriffes erhellen würde.«

57 Vgl. Helene Schjerfbeck an Einar Reuter, 23.08.1916, ÅAB. Siehe Anm. 353.

58 Zur »Verwandlung der Welt« im 19. Jahrhundert siehe u. a. Osterhammel 2010.