

Grenzeloos:

Een onderzoek naar androgynie en het overschrijden van conventionele genderconstructies in *Kniender männlicher Akt mit erhobenen Händen* (1910) van Egon Schiele en *Pierrot Lunaire*: *Der Kranke Mond* op. 21 no. 7 (1912) van Arnold Schönberg.



Egon Schiele, *Arnold Schönberg*, 1917

Jilne Cornelis
5 april 2022
Dr. Mette Gieskes
Prof. Dr. Hanneke Grootenboer
Masterscriptie Kunstgeschiedenis

Inhoud

Samenvatting.....	4
Inleiding	6
1. Recente theorieën en gender	12
1.1 Status Quaestionis.....	12
1.1.1 De kunstgeschiedenis.....	12
1.1.2 De musicologie	16
1.2 De kernliteratuur	19
1.2.1 Judith Butler.....	19
1.2.2 Catherine Lord en Richard Meyer	22
2. Het Weense Fin-de-Siècle en gender	28
2.1 Het Fin-de-Siècle in Europa.....	28
2.1.1 Negatieve bevestigingen	30
2.1.2 Positieve veranderingen	31
2.2 Het Weense Fin-de-Siècle.....	33
2.2.1 Otto Weininger.....	33
2.2.2 Sigmund Freud.....	36
3. Egon Schiele	40
3.1 De interesse van Schiele in seksualiteit	40
3.1.1 Het ‘leven’ van de kunstenaar.....	42
3.1.2 De maatschappelijke context van het Weense Fin-de-Siècle	45
3.1.3 Contemporaine kunstenaars en Schiele	49
3.2 Androgynе lichamen en een androgynе uiting	51
3.2.1 Een problematische weergave of een problematische mens?	51
3.2.2. Ambigüiteit in het onderwerp	52
3.2.3 Ambigüiteit in beeldende kenmerken	56
3.3 Formele analyse en uitwerking	59
4. Arnold Schönberg	63
4.1 De bekendheid van Schönberg met seksualiteit.....	63
4.1.1 Het ‘leven’ van de componist	65
4.1.2 De maatschappelijke Weense context van het Fin-de-Siècle	69
4.1.3 Contemporaine componisten en Schönberg.....	73
4.2 Grensoverschrijdende muziek en genderoverschrijdende ideeën	76
4.2.1 Gesloten luisteraars of open grenzen in muzikaliteit?	76
4.2.2 Ambigüiteit in het onderwerp	76
4.2.3 Ambigüiteit in muzikale kenmerken.....	80

4.3 Technische analyse en uitwerking	88
4.3.1 <i>Pierrot Lunaire</i> als liederencyclus.....	88
4.3.2 <i>Der Kranke Mond</i> als ambigu gedicht.....	89
4.3.3 <i>Der Kranke Mond</i> als muzikale androgynie	90
5. Conclusie.....	95
6. Literatuur.....	100
7. Bijlagen	113
7.1 Afbeeldingen.....	113
7.2 Bronvermelding afbeeldingen.....	151
7.3 Tabellen.....	155

Samenvatting

In de afgelopen decennia is een bredere interesse ontstaan in onderwerpen als queerness en genderconstructies. Ook in de kunstgeschiedenis is dit tot stand gekomen, wat ertoe heeft geleid dat kunst aan de hand van deze theorieën geanalyseerd kan worden. Hoewel dit recente ontwikkelingen lijken, was een deel van deze ideeën omtrent seksualiteit en gender al zichtbaar in het Weense Fin-de-Siècle. Verschillende wetenschappers, zoals Otto Weininger en Sigmund Freud, schreven aan het begin van de 20^{ste}-eeuw al over onder andere bisexualiteit en genderconstructies. Er zijn echter nog maar weinig pogingen gedaan deze ideeën terug te zoeken in kunst en muziek van het Weense Fin-de-Siècle, terwijl dit gezien de aantoonbare bekendheid met de theorieën bij kunstenaars en musici – zoals Egon Schiele en Arnold Schönberg – wellicht voor nieuwe inzichten kan zorgen.

Zo lijken Schiele en Schönberg conventionele genderpatronen in hun kunst en muziek te doorbreken en de bevrijding van sekse en gender te tonen. Het is daarom wel degelijk van waarde om kunst en muziek te analyseren in het licht van queerness en genderconstructies. Het doel van dit onderzoek is om de doorbreking van conventionele opvattingen over gender te duiden in de kunst van Schiele en de muziek van Schönberg. Hiervoor heb ik de volgende onderzoeksvraag opgesteld: *Welke beeldende aspecten van Kniender männlicher Akt mit erhobenen Händen (1910) van Egon Schiele en welke muzikale kenmerken van Pierrot Lunaire: Der Kranke Mond op. 21 no. 7 (1912) van Arnold Schönberg ondermijnen conventionele opvattingen over gender?*

Om de hoofdvraag te beantwoorden heb ik eerst recente theorieën in de kunstgeschiedenis en musicologie beschreven. Vervolgens heb ik de maatschappelijke context van het Weense Fin-de-Siècle uitgelicht en ontwikkelingen betreffende seksualiteit en gender aangestipt. Om de werking van deze maatschappelijke context en levensgebeurtenissen op Schiele's kunst en Schönberg's muziek te onderzoeken heb ik gebruik gemaakt van psychoanalytische uitgangspunten. Daarnaast heb ik de kunst van Schiele en de muziek van Schönberg geanalyseerd aan de hand van recente theorieën omtrent queerness, genderconstructies en androgynie. De bronnen die ik aanvullend heb uitgediept waren *Undoing Gender* (2004) van Judith Butler, en *Art & Queer Culture* (2019) van Catherine Lord en Richard Meyer. De combinatie van deze twee theorieën heeft ervoor gezorgd dat ik androgynie en gender in Schiele's kunst en Schönberg's muziek kon analyseren.

Uit dit onderzoek bleek dat *Kniender männlicher Akt mit erhobenen Händen* (1910) van Schiele duidelijke androgynie kenmerken bevat, en dat Schiele gebruik maakte van

ambigüiteit en zichtbaarheid in zijn kunst. In het geval van Schönberg is dit lastiger aan te tonen: Schönberg was bekend met verschillende bronnen over seksualiteit en gender, maar schreef hier zelf minder over. Ik heb androgynie in *Pierrot Lunaire: Der Kranke Mond* op. 21 no. 7 (1912) onderzocht aan de hand van traditionele opvattingen over muziek en gender, en hieruit blijkt dat Schönberg van deze kenmerken afweek. Zowel Schiele als Schönberg hebben hiermee conventionele genderconstructies omzeild, en hun kunst en muziek ‘ontdaan’ van gender: Schiele en Schönberg hebben bijgedragen bij aan een inclusieve kunstgeschiedenis.

Inleiding

Het werk *Kniender männlicher Akt mit erhobenen Händen* van Egon Schiele uit 1910 (afb. 1) is een van de twee kunstwerken die geanalyseerd wordt in deze scriptie. Het werk is 62.1 x 44.1 cm groot, gemaakt met gouache, potlood en zwarte krijt op papier en geeft een naakte man weer: Schiele zelf. Door de pose die de figuur aanneemt wordt het hele papier in de lengte en de breedte benut. Diezelfde pose in combinatie met de afsnijding van sommige ledematen draagt bij aan de impressie van een spierloze, lange en uitgerekte figuur. Terwijl het hoofd van de figuur – met gesloten ogen – zich afwendt van de beschouwer, lijkt het lichaam zich te onthullen. De spanning tussen verhulling en onthulling wordt door complementair kleurgebruik en in elkaar overlopende versus omliggende kleurvlakken, uitvergroot. Roze, gele, bruine en groene tinten lopen in elkaar over, maar worden afgewisseld met gekaderde kleuren die toegepast zijn voor het haar en de buik van de figuur. Al deze ambiguïteiten versterken de grootste spanning in dit werk, die tot uiting komt in een zeer onduidelijk weergegeven geslachtsdeel en benadrukte ronde borsten: het lichaam van de kunstenaar.

Het tweede werk waarop deze scriptie gebaseerd is, betreft het muziekstuk *Pierrot Lunaire: Der Kranke Mond* op. 21 no. 7 uit 1912 van Arnold Schönberg. Het stuk is geschreven voor de liederencyclus *Pierrot Lunaire*, gebaseerd op de dichtbundel *Pierrot Lunaire: Rondels Bergamasques* van Albert Giraud uit 1884. De hele cyclus is gecomponeerd voor negen instrumenten, die bespeeld moeten worden door zes muzikanten.¹ Voor de zangpartij van *Der Kranke Mond* schreef Schönberg een kenmerkende manier van stemgebruik voor: de Sprechstimme. De zanger moest de melodieline tussen zijn zangstem en spreekstem in voordragen, waardoor het bereik van de melodie – buiten traditionele stemsoorten van mannen en vrouwen – werd vergroot.² De Sprechstimme draagt bij aan de algehele ontkenning van tonaliteit in *Der Kranke Mond*. Hoewel tonaliteit traditioneel verbonden was aan mannelijkheid en vrouwelijkheid, lijken in dit werk alle twaalf tonen even belangrijk te zijn. Ook de manier waarop Schönberg tussen gesyncopeerde ritmes (waarbij accenten na de tel vallen) en ‘sterke’ ritmes (die precies op de tel vallen) varieerde, druist tegen het bekende gebruik van ritme in. De componist gebruikte daarbij nog meer verschillen die traditioneel gekoppeld waren aan

¹ Schönberg schreef het stuk voor Sprechstimme, fluit (en piccolo), klarinet (en basklarinet), viool (en viola), cello en piano. De muzikanten speelden verschillende instrumenten.

² Hierbij moet de partij relatief gevolgd worden, wat betekent dat bij een notatie van een A naar een C de zanger een sprong (lijkend op een kleine tert) maakt, maar de absolute noten (de A en de C) niet hoeft te raken.

mannelijkheid en vrouwelijkheid, zoals dynamiek en overgangen: hij speelde met muzikale grenzen.

De hierboven beschreven werken van Schiele en Schönberg zijn allebei gekenmerkt door (zichtbaar of hoorbaar) contrast en de overschrijding van grenzen. Hoewel Schiele een beeldend kunstenaar was en Schönberg een componist, wil ik in deze scriptie overeenkomstige kenmerken in het werk van Schiele en Schönberg aantonen. Een onderzoek naar Schiele's kunst en Schönberg's muziek in combinatie met een literatuurstudie naar het Weense Fin-de-Siècle heeft erin geresulteerd dat ik begreep hoe ik deze contrasten kon duiden. Zowel Schiele als Schönberg lijken – bewust of onbewust – af te wijken van genderpatronen die in het Weense Fin-de-Siècle heersten, en mee te bewegen in de bevrijding van sekse en gender die onder andere werd ontplooid door de opkomende vrouwenemancipatie en daarbij behorende wetenschappelijke studies van Otto Weininger en Sigmund Freud. In de werken van Schiele en Schönberg ontwaar ik een afwijking van conventionele genderconstructies, die naar mijn idee beter te duiden is vanuit het perspectief van recente theorieën. Dit geheel is samen te vatten tot een hoofdvraag en subvraag, die in deze scriptie worden beantwoord: *Welke beeldende aspecten van Kniender männlicher Akt mit erhobenen Händen (1910) van Egon Schiele en welke muzikale kenmerken van Pierrot Lunaire: Der Kranke Mond op. 21 no. 7 (1912) van Arnold Schönberg ondermijnen conventionele opvattingen over gender?*, met als subvraag: *Hoeveel meerwaarde hebben theorieën omtrent gender die circa een eeuw later zijn ontwikkeld ten opzichte van concepten ontstaan aan het begin van de 20^{ste}-eeuw in Wenen voor de analyse van het werk van Schiele en Schönberg?*

De relevantie van deze onderzoeksvraag ligt in een viertal aspecten. Het eerste punt heeft betrekking op de maatschappelijke context van het Weense Fin-de-Siècle. Terwijl er veel literatuur bestaat over het Weense Fin-de-Siècle, de nadruk op seksualiteit in deze periode, en de reactie van beeldend kunstenaars óf componisten op feministische tendensen aan het begin van de 20^{ste}-eeuw, is er maar weinig geschreven over kunst in deze periode vanuit discipline-overschrijdend perspectief.³ Studies naar het effect van de maatschappelijke Weense context

³ Voor bronnen over de gehele periode zie: Schorske, Carl. E, *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture*, New York 1980; Blackshaw, Gemma, *Facing the Modern, The portrait in Vienna 1900*, Londen 2013; Janik, Allen en Toulmin, Stephen, *Wittgenstein's Vienna*, Chicago 1996; Le Rider, Jacques, *Modernity and Crisis of Identity: Culture and Society in Fin-de-Siècle Vienna*, Cambridge 1993; Voor studies naar wetenschap (onder anderen Otto Weininger) en sekse/seksualiteit zie Anderson, Susan C., 'Otto Weininger's Masculine Utopia', *German Studies Review* vol. 19 (1996), No. 3, pp. 433-453; Beller, Steven, 'How Modern was Viennese Modernism? The Historical Context of Otto Weininger's Critique of Modernity', *German Politics & Society* vol. 14 (1996), no. 4, pp. 83-98; Voor bronnen over de reactie van kunst op feministische tendensen aan het begin van de 20^{ste}-eeuw zie: Chandler, Katherine, 'The Ritual Sacrifice of Women: Misogyny and Art in *Fin-de-Siècle Vienna*', *Concept* vol. 34 (2011); Dijkstra, Bram, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, New

op meer dan één kunstvorm blijven vaak achterwege. Dit terwijl begrip van de maatschappelijke context juist inzicht kan geven in kunst en muziek en vice versa.

Ten tweede kan niet alleen de complexiteit van een bepaalde context beter gevat worden als grenzen tussen disciplines worden overschreden, maar komen andere lagen van kunst ook beter aan het licht. Door verschillende vormen van kunst, zoals beeldende kunst en muziek, met elkaar te vergelijken, kunnen overeenkomsten en verschillen aangetoond worden. Hoewel in de kunstgeschiedenis en in de musicologie wel studies bestaan die deze dwarsverbanden tonen, zoals onder andere de scriptie van Amanda Pauline Ashworth uit 2021 waarin zij associaties met beeldende kunst in de muziek van Claude Debussy beschrijft, wordt dit nog relatief weinig gedaan.⁴ Met deze scriptie wil ik mijn steentje bijdragen aan verdiepende verbanden tussen kunst en muziek.

Het derde punt dat de relevantie van deze scriptie toelicht, is gericht op de hedendaagse perceptie van Schiele's kunst en Schönberg's muziek. Er bestaat een aanzienlijke hoeveelheid bronnen die de kunst van Schiele en Schönberg in een nieuw licht zet.⁵ Desondanks zijn er maar

York en Oxford 1986; George, Alys X., *The Naked Truth: Viennese Modernism and the Body*, Chicago en Londen 2020; Voor studies naar muziek in combinatie met sekse/seksualiteit zie: Biddle, Ian en Gibson, Kirsten (ed.), *Masculinity and Western Musical Practice*, Farnham en Burlington 2009; Cusick, Suzanne G. 'Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem', *Perspectives of New Music* vol. 32 (1994), no. 1, pp. 8-27; Maus, Fred Everett, 'Masculine Discourse in Music Theory', *Perspectives of New Music* vol. 31 (1993), no. 3, pp. 264-293; Voor een studie naar de psychoanalyse van Freud en de muziek van Schönberg zie Carpenter, Alexander, 'Schoenberg's Vienna, Freud's Vienna: Re-examining the Connections between the Monodrama *Erwartung* and the Early History of Psychoanalysis', *The Musical Quarterly* vol. 93 (2010), no. 1, pp. 144-181

⁴ Ashworth, Amanda Pauline, 'Associations with the Visual Arts in the Music of Debussy', *Open Research Online*, 2021; Er is wel vaker onderzoek gedaan naar bijvoorbeeld Kandinsky en Schönberg, zoals in Hahl-Koch, Jelena (ed.), *Arnold Schoenberg and Wassily Kandinsky: Letters, Pictures, and Documents*, Boston en Londen 1984; Courtney S. Adams schreef in 1995 een artikel over Schönberg als componist en kunstenaar, zie Adams, Courtney S., 'Artistic Parallels between Arnold Schoenberg's Music and Painting 1908-1912', *College Music Symposium* vol. 35 (1995), pp. 5-21; Er bestaan twee studies over de connectie tussen Egon Schiele en Arnold Schönberg. Leon Botstein schrijft in zijn artikel over Schiele en Schönberg vanuit de politiek in Wenen, waarin de revolutie volgens hem vooral ontstond vanuit de cirkel van Kraus (en Schönberg) en minder vanuit Klimt (en Schiele). Hierdoor werden verschillen bevestigd, zie Botstein, Leon, 'Egon Schiele and Arnold Schönberg. The Cultural Politics of Aesthetic Innovations in Vienna 1890-1918', in Patrick Werkner, *Egon Schiele. Art Sexuality and Viennese Modernism*, California 1994, pp. 101-117; Milly Heyd schreef ook een artikel over Egon Schiele en Arnold Schönberg. In haar artikel wil zij de intensiteit van een artistieke ervaring benadrukken zodat beiden als geheel gezien kunnen worden. Zij doet dit echter vooral op het gebied van beeldende kunst, zie Heyd, Milly, 'Egon Schiele and Arnold Schönberg: Light within the Dissonance' in Hanni Mittelman en Armin A. Wallas, *Österreich-Konzeptionen und jüdisches Selbstverständnis: Identitäts-Transfigurationen im 19. Und 20. Jahrhundert*, Tübingen 2001, pp. 85-114

⁵ Bronnen over Egon Schiele die zich nauwelijks op psychoanalyse richten zijn onder andere: Husslein-Arco, Agnes en Kallir, Jane, *Egon Schiele. Self-Portraits and Portraits*, Wenen 2011; Blackshaw, Gemma, "'Crazier than I am, or crazier than I look?'" Self-Portraits by Egon Schiele', *Tate Etc.* (2018), no. 43; Blackshaw, Gemma, 'The Pathological Body: Modernist Strategising in Egon Schiele's Self-Portraiture', *Oxford Art Journal* vol. 30 (2007), no. 3, pp. 379-401; Vergo, Peter en Wright, Barnaby, *Egon Schiele: The Radical Nude*, Londen 2014; Werken waarin muziek van Schönberg op een verfrissende manier wordt bevraagd zijn onder andere: Brand, Juiliane en Hailey, Christopher (ed.), *Constructive Dissonance: Arnold Schoenberg and the transformations of twentieth-century culture*, Berkeley, Londen en Los Angeles 1997; Berman, Russell A. en Cross, Charlotte M., *Political and Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg*, New York en Londen 2000

weinig teksten die de kunst van Schiele en Schönberg voor de hedendaagse beschouwer relevant pogen te maken. Recente theorieën omtrent queerness en genderconstructies bieden een nieuwe manier om deze kunst te analyseren. Door verbanden tussen denkbeelden uit het Weense Fin-de-Siècle en recente theorieën te leggen, kan de complexiteit van het Weense Fin-de-Siècle getoond worden. Daarbij worden werken van Schiele en Schönberg extra tastbaar en relevant gemaakt voor de 21^{ste}-eeuwse kijker, terwijl deze aanpak niet ten koste gaat van de complexiteit van de historische maatschappelijke context.

Ten vierde wil ik met deze scriptie bijdragen aan een inclusieve cultuurgeschiedenis waarin grenzen verlegd worden, onder andere tussen beeldende kunst en muziek, tussen verleden en heden, tussen man en vrouw, en tussen hetero en queer. In het werk van Schiele en Schönberg ontwaar ik veel ambiguïteit, evenals androgynie, en om deze redenen staan ambiguïteit en androgynie centraal in dit onderzoek. De dialoog tussen kunst, queerness en genderconstructie hoeft niet alleen homoseksuele kunstenaars te omvatten, maar kan grenzen overschrijden. Hierdoor kan uiteindelijk een kunstgeschiedenis ontstaan die beperkingen als inclusief en exclusief achterwege laat, en elk kunstwerk kan bestuderen vanuit zijn eigen waarde.

Het theoretisch kader van dit onderzoek heb ik vooral op twee pijlers gebaseerd. Ten eerste koppel ik psychoanalytische benaderingen aan de biografie van de kunstenaar en aan de maatschappelijke context. Terwijl in de psychoanalytische kunstgeschiedenis het leven van een kunstenaar vaak gebruikt wordt om de uiteindelijke kunstwerken te duiden, gebruik ik in mijn onderzoek psychoanalytische bronnen om ambiguïteiten uit het werk van Schiele en Schönberg in relatie te brengen met het leven en de bijbehorende maatschappelijke context van de kunstenaar en componist. De biografie is daarbij van belang om gedachtes van Schiele en Schönberg in verband te brengen met hun kunst, terwijl de context bepaalde interesses kan verklaren. Voor de beschrijving van deze maatschappelijke context gebruik ik literatuur over sekse en seksualiteit in het Weense Fin-de-Siècle, waarbij ik vooral aandacht besteed aan bronnen uit de tijd van Schiele en Schönberg.⁶

De tweede pijler is gericht op benaderingen die vanuit feminisme, queerness, seksualiteit en gender vertrekken. Deze onderwerpen bespreek ik vanuit het Weense Fin-de-Siècle, maar ook vanuit recente perspectieven die een aanvulling bieden op al bestaande bronnen. In de kunst van Schiele en Schönberg lijkt een duidelijk onderscheid tussen mannelijkheid en vrouwelijkheid bevraagd te worden. Zowel historische als recente theorieën

⁶ Zoals Otto Weininger en Sigmund Freud, omdat beide kunstenaars bekend waren met ideeën van deze filosofen en wetenschappers.

omtrent genderconstructie en queerness kunnen deze vragen analyseren en de kunst van relevantie voorzien. Dit is dan ook de reden dat ik recente theorieën toepas om de kunst te analyseren: niet omdat ik denk dat de kunstenaars queer waren, maar omdat theorieën over queerness ook relevant kunnen zijn in de analyse van werk van kunstenaars die zelf niet queer zijn of waren. Deze twee theorieën samen zorgen ervoor dat een analyse naar de kunst van Schiele en de muziek van Schönberg mogelijk is.

Om de overeenkomsten tussen denkbeelden uit het Weense Fin-de-Siècle en recente theorieën omtrent gender te tonen, maak ik in mijn hele scriptie gebruik van het verschil tussen sekse en gender. Het is echter wel van belang dat voor de lezer van deze scriptie duidelijkheid bestaat over wat ik met deze termen bedoel. Met de term ‘sekse’ duid ik het geslacht van een individu aan, en met de term ‘gender’ bedoel ik de uiting en het sociale construct op het gebied van mannelijkheid of vrouwelijkheid. Hoewel de term gender dus nog niet bekend was in het Weense Fin-de-Siècle, is deze term wel goed toepasbaar op opvattingen die in deze tijd circuleerden. Daarbij maak ik ook gebruik van de term androgynie, waarmee ik zowel mannelijke als vrouwelijke kenmerken – op het gebied van sekse en gender – in één individu beschrijf.

De opbouw van deze scriptie en de keuzes die ik heb gemaakt, zijn gebaseerd op een benadering waarin ik van breed naar smal werk. Ik heb van zowel Schiele als van Schönberg één werk uit het oeuvre gekozen. Daarmee wil ik niet beweren dat in alle werken van Schiele en Schönberg een nadruk op sekse en gender aanwezig is, maar wil ik aantonen dat het in deze werken duidelijk tot uiting komt. Om eenzelfde soort onderzoek te doen naar de kunstenaar en componist, is de opbouw van de hoofdstukken over Schiele en Schönberg nagenoeg hetzelfde. In het hoofdstuk over Schiele ga ik soms dieper op psychoanalyse in door de veelvoud aan bestaande literatuur en eigen geschriften van Schiele. Omdat deze psychoanalytische kant in literatuur over Schönberg meer op de achtergrond blijft, is dit in het hoofdstuk over Schönberg minder aanwezig. Ook worden sommige concepten die in allebei de hoofdstukken aan bod komen – zoals de opkomende vrouwenemancipatie of de theorieën van Butler, Lord en Meyer – in het hoofdstuk over Schiele grondiger beschreven, omdat ze hier voor de eerste keer besproken worden. In het hoofdstuk over Schönberg verwijs ik naar deze theorieën, zonder ze nogmaals toe te lichten.

Hoewel ik eenzelfde opbouw heb gehanteerd in de hoofdstukken over Schiele en Schönberg, is het uitgangspunt van deze hoofdstukken net wat anders. Mijn onderzoek is namelijk ontstaan vanuit een experiment op verschillende vlakken, waardoor het niet altijd even sluitend zal zijn. Zo is gender in het werk van Schiele duidelijk aanwezig in beeldende

kenmerken, maar moet in het geval van Schönberg nog onderzocht worden in hoeverre muzikale kenmerken aan androgynie te verbinden zijn. Bij het werk van Schiele wil ik aantonen dat androgynie aanwezig is, terwijl ik bij de muziek van Schönberg wil ‘verkennen’ of androgynie eigenschappen zoals ik vermoed te onderscheiden zijn. Ik sta hierbij ook open voor de mogelijkheid dat er maar één aspect van androgynie in het werk van Schönberg zit dat grenzen op het gebied van gender overschrijdt. Daarbij is de toepassing van de theorieën van Judith Butler, Catherine Lord en Richard Meyer ook een oefening. Vanuit de queertheorie ben ik op het idee gebracht om grensoverschrijdingen in het werk van Schiele en Schönberg tot onderwerp te nemen, en heb ik deze twee hoofdbronnen uitgekozen. In dit onderzoek analyseer ik enerzijds of gender aantoonbaar is in de kunst van Schiele en de muziek van Schönberg en toets ik anderzijds in hoeverre recente theorieën van Butler, Lord en Meyer toepasbaar zijn op de werken van Schiele en Schönberg.

In vier hoofdstukken wordt er geleidelijk een antwoord op de hoofdvraag gezocht, zodat ik in de conclusie een antwoord kan formuleren. In het eerste hoofdstuk worden recente theorieën op het gebied van genderconstructies en queerness besproken. Dit doe ik aan de hand van een status quaestionis in de kunstgeschiedenis en de musicologie. Vervolgens worden theorieën uit twee bronnen, *Undoing Gender* (2004) van Judith Butler en *Art & Queer Culture* (2019) van Catherine Lord en Richard Meyer, bestudeerd. Het tweede hoofdstuk gaat in op vroeg 20^{ste}-eeuwse kwesties en ideeën over sekse en gender, met als verdiepende studies *Geschlecht und Charakter: Eine prinzipielle Untersuchung* (1903) van Otto Weininger en *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905) van Sigmund Freud. Vervolgens wordt in het derde hoofdstuk de kunst van Egon Schiele aan de hand van zijn leven, de maatschappelijke context en elementen van sekse en gender beschreven. Aan het eind van dit hoofdstuk worden de begrippen ‘ambigüiteit’ en ‘zichtbaarheid’ uit de eerder besproken theorieën uit hoofdstuk 1 gebruikt in een analyse naar het werk *Kniender männlicher Akt mit erhobenen Händen* (1910). Dezelfde opbouw wordt gehanteerd in hoofdstuk 4 over Arnold Schönberg. Ook zijn werk *Pierrot Lunaire: Der Kranke Mond* op. 21 no. 7 (1912) analyseer ik aan de hand van deze theorieën. Ten slotte volgt aan het eind van dit onderzoek een conclusie, waarin ik met behulp van aangetoonde verbanden en ideeën een antwoord op de hoofdvraag vorm.

1. Recente theorieën en gender

Twee tijdsperiodes

Zonder overlap

If the inner truth of gender is a fabrication and if a true gender is a fantasy instituted and inscribed on the surface of bodies, then it seems that genders can be neither true or false [...].⁷

Aan het begin van dit onderzoek heb ik verschillende bronnen bestudeerd die de recent ontwikkelde theorieën op het gebied van gender en queerness beschrijven. Uit deze literatuurstudie kwamen twee boeken naar voren die als leidraad voor dit onderzoek dienen: *Undoing Gender* (2004) van Judith Butler en *Art & Queer Culture* (2019) van Catherine Lord en Richard Meyer.⁸ Deze twee hoofdbronnen in combinatie met de overige bestudeerde literatuur levert een theoretische basis om kunstwerken en composities te analyseren. In dit hoofdstuk geef ik eerst een status quaestionis van de bestaande literatuur met betrekking tot gender en queerness in zowel de kunstgeschiedenis als in de musicologie. Vervolgens worden de twee hoofdbronnen en hun relevantie uitgediept.

1.1 Status Quaestionis

1.1.1 De kunstgeschiedenis

De bestaande literatuur over gender en queerness in de kunstgeschiedenis vertrekt vaak vanuit het feminisme. Aangezien vanuit feministische perspectieven al eerder naar gendergelijkheid in de kunsten werd gekeken, beschrijf ik eerst een aantal feministische perspectieven.⁹

Binnen de beeldende kunsten richten feministische theoretici zich regelmatig op de vrouw als object. Hiermee wordt bedoeld dat de vrouw vaak als passief is ge(re)presenteerd en de man de rol van de actieve speler heeft ingenomen. Filmtheoretica Laura Mulvey beargumenteerde in haar artikel ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ uit 1975 dat vrouwen werden onderworpen aan een ‘male’ gaze, oftewel de mannelijke blik.¹⁰ De vrouw zou in films gebruikt worden als projectie van mannelijke fantasie. De man kon eindeloos naar haar kijken,

⁷ Butler, Judith 1990, p. 136 in Nayak, Anoop en Kehily, Mary Jane 2006, p. 462

⁸ Butler, Judith, *Undoing Gender*, Londen en New York 2004; Lord, Catherine en Meyer, Richard, *Art & Queer Culture*, Londen en New York 2019

⁹ Doyle, Jennifer 2006, p. 396; Hatt, Michael en Klonk, Charlotte 2006, pp. 163-164

¹⁰ Mulvey, Laura 1975

waardoor hij een sterke macht over haar verkreeg, terwijl de vrouw gedegradeerd werd tot een erotisch object en haar eigen identiteit verloor.¹¹

Kunsthistorica Elizabeth Cowie stelde vervolgens in 1978 dat de representatie van vrouwen gezien kan worden als teken binnen een semiotiek systeem. Het systeem waarin de vrouw fungeerde stelde mannelijke creativiteit centraal, waarbij de vrouw als een passieve beeldende verschijning werd weergegeven.¹² Onderworpen aan de mannelijke macht verloor de vrouw hierbij wederom haar eigen identiteit. Kunsthistorici Deborah Cherry en Griselda Pollock sloten zich met hun artikel ‘Woman as Sign in Pre-Raphaelite Literature: A study of the Representation of Elizabeth Siddall’ uit 1984 aan bij Cowie. Daarop aanvullend beschreven ze hoe de vrouw in de beeldende kunst – van bijvoorbeeld de Preraphaëlieten – werd afgebeeld, en wat dit betekende voor de rol van de vrouw.¹³

Mieke Bal schreef een aantal jaren later ook over het kijken naar de vrouw. In haar boek *Verf en Verderf* uit 1990 wijdde zij een hoofdstuk aan het voyeurisme. Zij wilde twee termen aan verschillende manieren van kijken koppelen: de ‘gaze’ en de ‘glance’. Met de eerstgenoemde term doelde zij op het objectiveren van het onderwerp. Deze objectivering zorgt ervoor dat de vrouw in een lustobject veranderd onder de ogen van de beschouwer. Als tegenhanger van de ‘gaze’ introduceerde Bal een nieuwe term: de ‘glance’. Met deze term duidde zij een manier van kijken, waarbij het kunstwerk als geheel geanalyseerd wordt. Deze termen vertaalde zij respectievelijk naar het voyeurisme, als het schaamteloos kijken waarbij vergeten wordt dat er een extra laag tussen het object en de kijker zit – zoals de kunstenaar –, en anderzijds het dialogische kijken, waarbij bewust gekeken wordt en het kijken beschouwd wordt als een gebeurtenis tussen het kunstwerk en het nu.¹⁴

Met deze teksten is de discussie rondom genderconstructies vanuit het feminisme steeds verder uitgebreid. Er rezen daarbij niet alleen vragen over de rol van de vrouw, maar ook over de constructie van gender in zijn algemeenheid. Rond 1980 schreven zo steeds meer wetenschappers teksten die sekse en gender bevroegen. Richard Dyer analyseerde in 1982 bijvoorbeeld hoe mannelijke ‘pin-ups’ werden weergegeven. Hij beschreef in ‘Don’t Look Now’ de spieren en de blik van deze mannen als uiting van macht en dominantie over de vrouw, waarmee hij de vooraanstaande positie van de man benadrukte.¹⁵ Hoewel Dyer hiermee

¹¹ Mulvey, Laura 1975, pp. 6-18

¹² Cowie, Elizabeth 1978, pp. 49-63 in Cherry, Deborah en Pollock, Griselda 1984

¹³ Cherry, Deborah en Pollock, Griselda 1984, pp. 208-209; Cowie, Elizabeth 1978, pp. 49-63 in Cherry, Deborah en Pollock, Griselda 1984

¹⁴ Bal, Mieke 1990, pp. 21-51

¹⁵ Dyer, Richard 1982, pp. 68-71

bepaalde stereotypen in de hand werkte, onderwierp hij mannen ook aan het kijkplezier en analyseerde hij constructies op het gebied van gender.

Het streven naar gelijke rechten voor iedereen werd het vertrekpunt van een verbreding die ontstond vanuit het feminisme, waaronder theorieën over genderconstructies en queerness. In de vroege ontwikkeling van de queertheorie werd echter een aanpak gehanteerd die later als schadelijk werd gezien. Kunstenaars werden namelijk ‘ontmaskerd’ als homoseksueel en belandden hierdoor allemaal in eenzelfde ‘categorie’.¹⁶ Het probleem van deze opdeling werd een aantal jaren eerder al beschreven door Paul Ricœur: “La découverte de la pluralité des cultures n’est jamais un exercice inoffensif [...] l’humanité entière devient une sorte de musée imaginaire.”¹⁷ Hiermee lichtte hij toe dat het streven naar een inclusieve samenleving er juist voor zou zorgen dat er extra exclusiviteit zou ontstaan. Ook Michel Foucault zag de moeizame start van de queertheorie en wijdde dit aan de onwetendheid over de geschiedenis. Volgens hem moet de geschiedenis bekeken worden vanuit de blik van het heden, waarbij historische ideeën niet verloren zouden moeten gaan. In een interview uit 1978 met de Franse journalist Jean de Bitoux stelde Foucault dat om de term homoseksualiteit met zijn exclusieve karakter te veranderen – zoals ook Ricœur poogde te doen – de concepten uit de tijd waarbinnen de term ontstaan was, bekend moeten zijn.¹⁸

In 1988 onderzocht Judith Butler in haar tekst ‘Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory’ de constructie van gender. Hierin citeerde zij Simone de Beauvoir, die al in 1973 uiteenzette dat een vrouw niet geboren wordt als vrouw, maar zich *ontwikkelt* tot een vrouw.¹⁹ Butler beredeneerde daarop aansluitend dat sekse een feitelijk gegeven is, terwijl gender geen stabiele identiteit kan zijn. Gender wordt volgens Butler geschept door verschillende gebaren, bewegingen en daden die historisch bepaald zijn en waarop de mens een passieve invloed uitoefent.²⁰ In de vorming van gender zag zij een overlap met de theatrale kunsten. Het lichaam onthult handelingen die met de tijd vernieuwd en versterkt worden, zodat er gender wordt gevormd.²¹ Indien een individu weet welk teken hij of zij wil realiseren, kan diegene zich uiten door middel van het lichaam: “One does one’s body and, one does one’s body differently from one’s contemporaries and from

¹⁶ Hatt, Michael en Klonk, Charlotte 2006, pp. 163-164

¹⁷ Ricœur, Paul 1965, p. 278 in Owens, Craig 1983, p. 335; origineel citaat opgehaald uit Ricœur, Paul 1955, p. 294, vertaling door Jilne Cornelis 2022; “De ontdekking van een pluraliteit aan culturen is nooit een onschadelijke ervaring [...] De gehele mensheid wordt een denkbeeldig museum.”

¹⁸ Foucault, Michel, Morar, Nicolae en Smith, Daniel W. 2011, pp. 385-388

¹⁹ De Beauvoir, Simone 1973, p. 301 in Butler, Judith 1986, p. 35

²⁰ De Beauvoir, Simone 1974, p. 38 in Butler, Judith 1988, pp. 357; Butler, Judith 1988 pp. 356-357

²¹ Butler, Judith 1988, p. 357; Butler, Judith 2004, p. 20

one's embodied predecessors and successors as well", aldus Butler.²² Oftewel: iedereen kan een individueel gender vormen door de eigenheid van het lichaam te gebruiken.

Butler zag in deze uiting van gender een verschil tussen een daadwerkelijke uiting van gender (in het dagelijks leven), en een kunstmatige uiting (in bijvoorbeeld kunst). Zo beargumenteerde ze dat een kunstmatige gender – zoals in het theater – een andere werkelijkheid weergeeft.²³ De handeling van gender wordt door de kunstmatigheid ervan 'gederealiseerd', en lijkt hierdoor niet realistisch. Indien een individu in het dagelijks leven 'geconfronteerd' wordt met een daadwerkelijke uiting van gender is dit wél de realiteit. Volgens Butler zou deze nieuwe realiteit onbekende angst, agressie of woede kunnen oproepen.²⁴ Dat we inmiddels een stuk verder zijn dan Butler in 1988 beschreef, blijkt uit alledaagse waarnemingen en een recente stroom van publicaties.²⁵ Gender, feminisme en homoseksualiteit hebben een meer centrale plaats verkregen in onze samenleving.

Deze centrale positie van queerkunst werd in 2006 echter door kunsthistorica Jennifer Doyle bevraagd. In haar artikel 'Queer Wallpaper' stelde Doyle dat queerkunst juist een bepaalde onzichtbaarheid bevatte, zoals volgens haar bleek uit het werk *Sex Parts* (1978) van Andy Warhol. Op dat moment hing het werk in een homobar in Los Angeles, terwijl bijna niemand wist dat het werk van Warhol bestond, en al zeker niet dat het in deze bar 'tentoongesteld' werd.²⁶ Volgens Doyle kon deze onzichtbaarheid bestaan doordat queertheorie tot dan toe alleen ingezet werd bij kunstenaars die zich als queer presenteerden. Om zichtbaarheid te laten ontstaan moet onderzoek naar beeldende kunst verder gaan dan de kunstenaar.²⁷ De relatie tussen de beschouwer en de waargenomen objecten moet een leidende rol verkrijgen, zodat het kunstwerk zelf centraal staat en niet de seksuele identiteit van de kunstenaar, stelde Doyle. De visie van Doyle sluit goed aan op de door Bal omschreven dialogische kijk: een verdiepende laag tussen het object en subject. Als er een dialogische kijk was gebruikt voor *Sex Parts*, had het werk wellicht een prominentere plek verkregen in de kunstgeschiedenis. Queerness, schreef Doyle, is de manier waarop het kunstwerk relaties aangaat met de geportretteerde en de beschouwer.²⁸

²² Butler, Judith 1988, p. 358

²³ Butler spreekt hier over een geconstrueerde uiting van gender zoals in een theater gerealiseerd werd, zie Butler, Judith 1988, p. 363

²⁴ Butler, Judith 1988, p. 363

²⁵ Recente publicaties zijn onder andere: Butler, Judith 2004; Davis, Whitney 2001, p. 247-277; Doyle, Jennifer 2006; Meyer, Richard 2002; Lord, Catherine en Meyer, Richard 2019; Reed, Christopher 2011; Summers, Claude J. 2004

²⁶ Doyle, Jennifer 2006, p. 391

²⁷ Doyle, Jennifer 2006, pp. 391-395

²⁸ Doyle, Jennifer 2006, p. 395

Zoals hierboven beschreven hebben verschillende theoretici in de afgelopen 20 jaar aanstalten gemaakt om het gat tussen de ‘normale’ mens en de ‘andere’ mens te dichten en een inclusieve kunstgeschiedenis te vormen waarin onderwerpen als androgynie, queerness en gender een plek verkrijgen.²⁹ Deze nieuwe interesse komt steeds vaker terug in kunsthistorische literatuur. Het boek van Richard Meyer – waarin hij beschrijft hoe conflicten rond homoseksualiteit de moderne kunst hebben beïnvloed – en het onderzoek van Whitney Davis – waarin homo-erotische kunst uit de 18^e- tot en met de 20^{ste}-eeuw wordt uitgediept, zijn voorbeelden hiervan.³⁰ Niet alleen Davis en Meyer hebben een bijdrage geleverd, maar ook een heel aantal andere onderzoekers houdt zich met kunst en queerness bezig.³¹ De opkomende queertheorie zorgt ervoor dat kunst op een verfrissende manier bekeken kan worden. Een nieuwe grensoverschrijdende theorie; precies dat waar queerness zelf voor staat.

1.1.2 De musicologie

De toenemende interesse in feministische stromingen in de kunstgeschiedenis rond de jaren zeventig, werd gestimuleerd door de tweede feministische golf rond 1960, en vestigde zich rond 1990 in de musicologische literatuur.³² In deze onderzoeken lag er een nadruk op de technische analyse, wat ervoor zorgde dat tot 1985 de maatschappelijke context in de musicologie nauwelijks aandacht verkreeg.³³ Nieuwe perspectieven die een frisse en andere blik op muziek als wetenschap en als kunst konden bieden, ontstonden pas later.

In 1985 schreef musicoloog Joseph Kerman dat musicologie gebruik moest gaan maken van nieuwe uitgangspunten, waaronder het feminisme.³⁴ Kerman stelde dat de ontwikkeling

²⁹ Hatt, Michael en Klonk, Charlotte 2006, p. 165; Doyle, Jennifer 2006, p. 393

³⁰ Meyer, Richard 2002; Getsy, David (ed) 2016; Reed, Christopher 2011; Davis, Whitney 2001, pp. 247-277

³¹ Christopher Reed beschrijft de onderlinge afhankelijkheid tussen kunst en homoseksualiteit in zijn boek *Art and Homosexuality: A History of Ideas*, New York 2011, en Claude J. Summers ontwikkelde een hele nieuwe encyclopedie, vol met kunst die queerness volgens hem omvat, zie Summers, Claude J. *The Queer Encyclopedia of the Visual Arts*, San Francisco 2004

³² Austern, Linda P. in Biddle, Ian en Gibson, Kirsten (ed.) 2009; Doordat feminisme in kunstgeschiedenis als voorbeeld diende voor musicologie, kwam deze ontwikkeling in musicologie later tot stand. Leo Treitler legt de achterstand van de musicologie op de kunstgeschiedenis uit aan de hand van de ontstaansgeschiedenis van de musicologie uit de kunstgeschiedenis, zie Treitler, Leo 1990, p. 299-301; Theodor W. Adorno en Susan Gillespie beschrijven dit aan de hand van het fenomeen ‘constructie’. De idee achter ‘constructie’ ligt in het materiaal als basis voor een esthetisch product doordat het materiaal zijn eigen karakter behoudt. De ‘constructie’ van het materiaal fungeert zonder dat het een object hoeft te zijn. Dit werd volgens Adorno en Gillespie eerst gezien in de beeldende kunst en architectuur, terwijl het later ook in de muziek werd toegepast. In de muziek bleek het heel goed te passen doordat muziek geen concreet materiaal bezit. Hierdoor werd het concept wat bedacht was voor beeldende kunst, evenzo toepasbaar op muziek, schrijven Adorno en Gillespie, zie Adorno, Theodor W. en Gillespie, Susan 1995, pp. 77-78

³³ Enkele voorbeelden van technische studies naar muziek van Schönberg zijn: Hopkins, G.W. 1970, pp. 15-20; Boucquet, Kristof 2005, pp. 193-203; Forte, Allen 1978, pp. 133-176; Arndt, Matthew 2012-2013, pp. 1-62; Hinton, Stephen 2010, pp. 568-579; Samson, Jim 1974, pp. 16-25

³⁴ Kerman, Joseph 1985, p. 17

hiervan binnen de kunstgeschiedenis als voorbeeld kon dienen.³⁵ In 1988 werd een basis voor verder onderzoek gelegd tijdens twee conferenties over feministische muziekcritiek. Verschillende musicologen kwamen met elkaar in contact, wat resulteerde in samenwerkingen zoals een themanummer van ‘Alternative Musicologies’ gebaseerd op deze conferenties.³⁶ Dat deze musicologen hiermee voorliepen op hun tijd blijkt uit grote overzichtswerken die in 1990 nog over ‘The Music of Man’ en ‘Masters of the Second Viennese School’ schreven, waarbij de vrouw genegeerd werd.³⁷ Vanaf deze bijeenkomst ontwikkelde zich echter wel een toenemende aandacht voor een feministische blik op muziek, waardoor rond 1990 de artikelen begonnen te vloeien.³⁸

In tegenstelling tot musicologische studies gerelateerd aan het feminisme werden de eerste werken over queerness binnen muziek al vanaf 1977 geschreven.³⁹ De nadruk van deze onderzoeken lag echter vooral op het herstel van de ‘verloren’ geschiedenis van queerness, aldus musicologe Judith Peraino. Vergelijkbaar met de kunstgeschiedenis werden muzikanten in deze onderzoeken als homoseksueel ‘ontmaskerd’, waarbij homoseksualiteit teruggezocht werd in hun muziek. Musicologen Maynard Solomon en Susan McClary deden zo afzonderlijk van elkaar onderzoek naar homoseksualiteit in het werk van Franz Schubert, en Gary Thomas en Ellen Harris naar George Friedrich Handel.⁴⁰ Hoewel deze onderzoeken problematisch waren door opgelegde identiteiten, blijkt hieruit wel een interesse in queerness en seksualiteit in de muziekgeschiedenis.

Musicologe McClary schreef vervolgens in 1991 een onderzoek naar muziek en gender, waarin zij zich niet alleen op het feminisme richtte, maar ook de beschrijving van algemene sekse en gender meenam.⁴¹ Ook musicoloog Philip Brett stelde drie jaar later in zijn essay

³⁵ McClary, Susan 1991, pp.3-7

³⁶ McClary, Susan 1991, p. 7; Shepherd, John 1990, p. 1

³⁷ Susan McClary schrijft over Sadie, Stanley (ed), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, New York, 1980 en over Stolba, Marie K., *The Development of Western Music: A History* met de daarbij behorende *The Music of Man series*, Dubuque 1990, in McClary, Susan 1991, p. 6

³⁸ Lewin, David 1992, Citron, Marcia J. 1993, Maus, Fred Everett 1993, Cusick, Suzanne G. 1994, Guck, Marion A. 1994, McClary, Susan 1994 geciteerd in Hisama, Ellie M. 2000, p. 1288

³⁹ Peraino, Judith 2013, p. 826

⁴⁰ Solomon, Maynard, ‘Franz Schubert and the Peacocks of Benvenuto Cellini’, *19th Century Music* vol. 12 (1989), pp. 193-206; McClary, Susan, ‘Constructions of Subjectivity in Schubert’s Music’ in Brett, Wood en Thomas, *Queering the Pitch*, 1994, pp. 205-233; Thomas, Gary C. ‘“Was George Frideric Handel Gay?” On Closet Questions and Cultural Politics’, in Brett, Wood en Thomas, *Queering the Pitch*, 1994, pp. 155-203; Harris, Ellen, T., *Handel as Orpheus: Voice and Desire in the Chamber Cantatas*, Cambridge 2001; Alle bovenstaande werken zijn geciteerd in Peraino, Judith 2013, p. 828; Een aantal jaren na deze onderzoeken kwamen er werken die de juistheid van deze aannames bevroegen en hierin de maatschappelijke context van de periode meenamen, zie Steblin, Rita, ‘The Peacock’s Tale: Schubert’s Sexuality Reconsidered’, in *19th-century Music* vol. 17 (1993), no. 1, pp. 5-33; McGeary, Thomas, ‘Handel and Homosexuality: Burlington House and Cannons Revisited’, *Journal of the Royal Musical Association* vol. 136 (2011), no. 1, pp. 33-71

⁴¹ McClary, Susan 1991

‘Musicality, Essentialism, and the Closet’ dat categorisaties verworpen moesten worden. Er moest aandacht ontstaan voor het verschil tussen mensen, zodat deze verschillen gewaardeerd, ontdekt en begrepen konden worden op een manier die minder op een eigen mening gebaseerd zou zijn, stelde Brett.⁴² In het geval van homoseksualiteit moesten oordelen over het ‘verschil’ plaats maken voor een waardering hiervan.

In de jaren na het onderzoek van Brett en McClary werd er steeds meer over genderconstructies in muziek geschreven. Zo stelde muziekhistorica Suzanne Cusick in 1999 dat muziek op het gebied van communicatie verweven was met sekse en gender. Voor haar was gender een code, en muziek een communicatiemiddel om codes over te brengen aan de luisteraar.⁴³ Een aantal jaar later schreven Ian Biddle en Kirsten Gibson het boek *Masculinity and Western Musical Practice* waarin zij musicologie een nieuwe indeling gaven aan de hand van sociale wetenschap, literaire studies en kunstgeschiedenis. Ondanks de titel bestudeerden Biddle en Gibson niet alleen mannelijkheid, maar juist gender in zijn algemeenheid.⁴⁴ Rond 2010 ontstond er steeds meer literatuur over gender en muziek, waarin ook androgynie een plek verkreeg: van klassieke muziek tot glamrock en van popmuziek uit de jaren 1970 en 1980 tot Kanye West.⁴⁵ Al deze onderzoeken samen zorgen voor de totstandkoming van een nieuwere en meer inclusieve muziekgeschiedenis.⁴⁶

⁴² Brett, Philip 1994, p. 10 in Peraino, Judith 2013, p. 827

⁴³ Cusick, Suzanne G. ‘Gender, Musicology, and Feminism’ in, Cook, Nicholas en Mark Everist, *Rethinking Music*, Oxford 1999, pp. 471-498 in Peraino, Judith A. 2013, p. 827; Cusick, Suzanne G. ‘Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem’, *Perspectives of New Music* vol. 32 (1994), no. 1, pp. 8-27; Ook Judith A. Peraino bekijkt muziek als medium, en onderzoekt op welke manieren muziek gedrag kan bevragen, zie Peraino, Judith A., *Listening to the Sirens: Musical Technologies of Queer Identity from Homer to Hedwig*, Berkeley 2006, in Peraino, Judith A. 2013, p. 827

⁴⁴ Biddle, Ian en Gibson, Kirsten (ed.), *Masculinity and Western Musical Practice*, Farnham en Burlington 2009

⁴⁵ Walser, Robert 1993; Reynolds, Simon en Press, Joy 1995; Whiteley, Sheila 1997; Doubleday, Veronica 2008, p. 25; Cubin, Jenny, 2020; Lafrance, Marc et. al. 2017, pp. 285-299

⁴⁶ Peraino noemt in haar artikel uit 2013 verschillende schrijvers. Freeman en Dinshaw schrijven beiden over het – volgens hen – gedateerde systeem waarbinnen de musicologie zijn studies moet doen, zie Freeman, Elizabeth, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*, Durham 2010, p. 173; Dinshaw, Carolyn, *How Soon Is Now? Medieval Texts, Amateur Readers, and the Queerness of Time*, Durham 2012, p. 4; Mitchell Morris onderzoekt deze categorieën en beschreef hoe musicologie deze juist kan benutten, zie Morris, Mitchell, *The Persistence of Sentiment: Display and Feeling in Popular Music of the 1970s*, Oakland 2013; William Cheng schrijft over waarom de wetenschap musicologie gender en seksuele theorieën lijkt af te wijzen, en biedt alternatieven in relatie tot sociale media waarin hij rijke ideeën ziet ten opzichte van muziek en gender, zie Cheng, William, ‘Hearts for Sale: The French Romance and the Sexual Traffic of Musical Mimicry’, *19th Century Music* vol. 35 (2011), pp. 34-71; In het boek *Music, A Subversive History* van Ted Gioia uit 2019 wordt een alternatieve visie op de gehele muziekgeschiedenis gevormd waarin hij recente theorieën op het gebied van bijvoorbeeld gender betrok, zie Gioia, Ted, *Music, A Subversive History*, New York 2019

1.2 De kernliteratuur

Bovenstaande status quaestionis dient als literatuuroverzicht over onderwerpen betreffende feminisme, queerness, genderconstructies en androgynie. Van deze literatuur heb ik twee kernwerken diepgaander bestudeerd, namelijk: *Undoing Gender* (2004) van Judith Butler en *Art & Queer Culture* (2019) van Catherine Lord en Richard Meyer.⁴⁷ Deze boeken dienen, samen met de andere literatuur, als basis voor het gehele onderzoek en worden gebruikt om *Kniender männlicher Akt mit erhobenen Händen* (1910) van Egon Schiele en *Pierrot Lunaire: Der Kranke Mond* op. 21 no. 7 (1912) van Arnold Schönberg te duiden. Hieronder worden eerst theorieën over genderconstructie van Judith Butler uiteengezet, en wordt vervolgens de studie van Catherine Lord en Richard Meyer uitgelicht.

1.2.1 Judith Butler: het ‘ontdoen’ van gender

Als eerste hoofdbron van dit onderzoek heb ik het boek *Undoing Gender* uit 2004 van Judith Butler gehanteerd.⁴⁸ In haar boek onderzoekt Butler een aantal onderwerpen en problemen die gebaseerd zijn op of ontstaan zijn uit één overkoepelend thema: de constructie van gender. Butler beschrijft de normatieve opvattingen van sekse en gender en bestudeert welk gevolg de verandering van deze constructies heeft voor gender in zijn algemeenheid. De relevantie van deze literatuur ligt in Butler’s theorie over het ‘ontdoen’ van gender. In deze paragraaf worden de ideeën van Butler over de constructie van gender besproken.

1.2.1.1 De constructie van gender: de samenleving

Butler stelt dat gender gevormd wordt door normatieve constructies. Om gender te kunnen begrijpen is het zaak te bestuderen hoe deze constructies – met betrekking tot gender – precies ontstaan en functioneren. Zo wordt gender onder andere gevormd door de gedragingen en handelingen van een individu, de perceptie van de medemens, en de samenleving. Dat deze factoren onlosmakelijk met elkaar in verbinding staan, blijkt als er bijvoorbeeld gekeken wordt naar handelingen van een individu. Het individu verricht – bewust of onbewust – handelingen zodat het voldoet aan de verwachtingen van de medemens, terwijl deze verwachtingen weer gevormd zijn door de sociale omgeving.⁴⁹ Daarbij dragen verschillende individuen de naam van een bepaalde categorie, wat ervoor zorgt dat zij samen de perceptie van deze constructie

⁴⁷ Butler, Judith 2004; Lord, Catherine en Meyer, Richard 2019

⁴⁸ Butler, Judith, *Undoing Gender*, Londen en New York 2004

⁴⁹ Butler, Judith 1990, p. 25 in Nayak, Anoop en Kehily, Mary Jane 2006, p. 461

weer beïnvloeden.⁵⁰ De eerder geaccepteerde handelingen die gebruikt worden voor genderconstructie, worden zo dus niet alleen gevormd door degene zelf, door de ander, of door de samenleving, maar door een combinatie van factoren.⁵¹ Gendercategorieën zijn daardoor geen absolute waarheid, maar constructies die keer op keer veranderen.

De invloed van dit overkoepelende systeem – genaamd de samenleving – komt op een verscheidenheid aan manieren tot uiting. Volgens Butler is de werking van de samenleving binnen gender het best waarneembaar in *verlangen*. Ieder mens verlangt naar een bepaald aspect van ‘zijn’. Zonder verlangen is er geen actieve constructie van gender en identiteit mogelijk, en zonder samenleving bestaat er geen verlangen. Dit verlangen wordt door Butler verbonden aan erkenning, wat opnieuw een articulatie van de tijd is.⁵² Hierdoor ontstaat het *verlangen* naar erkenning, ook al ligt deze erkenning (door zijn sociale constructies) wellicht niet binnen het bereik van een bepaald individu. Door te analyseren hoe erkenning en verlangen, samen met persoonlijkheid en gender, gevormd worden door tijd, wordt beter zichtbaar hoe de samenleving fungeert.⁵³

De termen ‘mannelijkheid’ en ‘vrouwelijkheid’ zijn verbonden aan de productie van gender en de constructies hieromheen. Gender wordt niet alleen bepaald door de anatomie van een lichaam (seks) maar ook door de uiting van deze anatomie (gender) van het lichaam. Begrippen die zowel verwijzen naar seks als naar gender – mannelijk en vrouwelijk – zijn veranderlijk en zijn in de geschiedenis ook al meerdere malen veranderd. De begrippen zijn niet alleen afhankelijk van politieke en culturele factoren, maar ook van welk doel deze termen en hun definitie dienen. De termen blijven vaak ongewijzigd, terwijl de definitie van deze woorden wordt bijgesteld.⁵⁴ In de term ‘mannelijkheid’ komt de rol die de samenleving speelt in constructies bijvoorbeeld goed tot uiting: de term blijft hetzelfde, terwijl de definitie verandert. Hier ligt een verbinding met seks en gender: een mannelijk geslacht kan zonder operatie niet zomaar veranderen, maar de definitie van wat een man hoort te zijn, en hoe hij zich moet gedragen, wijzigt voortdurend. Termen zijn blijvend, terwijl definities veranderen per periode en gebied.

⁵⁰ Butler, Judith 2004, p. 133 in Janicka, Iwona 2015, p. 48; Janicka, Iwona 2015, pp. 48-49

⁵¹ Butler, Judith 2004, p. 1; Nayak, Anoop en Kehily, Mary Jane 2006, p. 465; McKenna, Andrew J. 1992, p. 80 in Janicka, Iwona 2015, p. 47

⁵² Butler, Judith 2004, p. 2

⁵³ Butler, Judith 2004, pp. 1-2

⁵⁴ Butler, Judith 2004, pp. 9-10

1.2.1.2 De constructie van gender: de 'normale' en de 'abnormale' mens

Terwijl de door de samenleving gevormde constructies op een onzichtbaar niveau functioneren, leggen zij wel een beperking op voor de mens. Zoals hierboven toegelicht, zijn ze problematisch door uitsluiting. Indien een man niet voldoet aan de definitie van 'mannelijk' valt hij buiten de constructie, en verkrijgt hij niet de 'erkenning' die de andere mannen binnen de constructie wel hebben bemachtigd. Er ontstaat hierdoor een *verlangen* naar erkenning. Dit verlangen is menseigen en vanzelfsprekend aangezien erkenning vaak als acceptatie van het individu geldt. Als je erkend wordt, mag je er 'zijn' als individu, maar aan de andere kant staat een heel negatief gevolg. In het geval dat een individu namelijk een gender 'heeft' dat buiten de kenmerken van erkenning valt, wordt de kans op er mogen 'zijn' – met daarbij een soort leefbaarheid – ontnomen. Door de exclusiviteit van erkenning ontstaat er groepsvorming en daarbij behorende uitsluiting: enerzijds de groep van de superieure mens die erkenning heeft verkregen en daarbij voorzien is van 'menselijkheid' met een heel aantal privileges, en anderzijds de groep van de inferieure mens die beroofd is van een erkenning in identiteit.⁵⁵

Deze normen hebben grote gevolgen voor hoe de superieure mens wordt ervaren en welke privileges zij verkrijgen, maar hebben ook hun werking op de inferieure mens die moet leven zonder erkenning. Door deze constructies wordt de mens ingedeeld op verschillen betreffende ras, sekse, gender en etniciteit, waarbij er telkens één maatstaaf is waar elk mens aan moet voldoen, maar waar veel mensen buiten vallen. Omdat het individu op zoek kan blijven naar erkenning op verschillende aspecten, leidt inferioriteit tot een minder leefbaar leven. Het verlangen om simpelweg te mogen zijn en een 'geldige' persoonlijkheid te hebben, zorgt voor een kloof tussen de 'normale' mens en de 'abnormale' mens.⁵⁶

De 'abnormale mens', die geen erkenning heeft verkregen vanwege een bepaalde reden – hier gericht op gender – kan op twee manieren omgaan met dit gegeven: aanpassing of verzet. Het eerste begrip, *aanpassing*, vraagt niet om veel uitleg. Het individu past zich aan zodat hij binnen de normen en de constructie valt. Indien er een bepaalde gender is gevormd, is het echter de vraag of die genderidentiteit wel binnen de normen gaat passen en of er wel erkenning verkregen gaat worden. Daarbij moet het individu – mits het de erkenning verkrijgt die het wilde – door het leven als kunstmatige constructie. Dit is een zeer negatief gevolg van genderconstructie en de vraag is of iemand hier wel een leefbaar leven mee bereikt.

Ten tweede kan er gekozen worden voor een leven zonder erkenning binnen normatieve normen, met daarbij het *verzet* tegen deze normen. De moeilijkheid van deze keuze is dat de

⁵⁵ Butler, Judith 2004, p. 2

⁵⁶ Butler, Judith 2004, p. 2

normen omzeild moeten worden en dat er een kritische houding tot de normatieve constructies moet ontstaan. Geaccepteerde handelingen kunnen hierdoor verbreed worden en er ontstaat de mogelijkheid een eigen identiteit te vormen die niet gebaseerd is op constructies. Dit wordt gedaan door een alternatieve ‘minderheidsversie’ van normen of idealen te formuleren, die iedereen in staat stellen te leven en te bestaan zoals ze zijn.⁵⁷ Erkenning moet hierbij vanuit het individu zelf gevormd worden, zodat deze erkenning vervolgens uit kan groeien tot andere mensen en verandering in constructies teweeg kan brengen.⁵⁸ Zowel op het gebied van gender als op een meer algemeen vlak is dit een zeer positieve ontwikkeling: iemand ontwikkelt onafhankelijkheid en richt daarbij een positief verschil in de samenleving aan. Hoewel gender verweven zit in sociale constructies, kunnen deze banden losgescheurd worden en kan iemand zich ‘ontdoen’ van genderconstructies. Het individu heeft zijn exclusiviteit buiten de categorie gevierd, en opent zich voor een nieuwe toekomst: de constructie is niet langer leidend.

Deze deconstructie van macht en het openbreken van problematische definities zorgt voor een nieuwe samenleving waarin complexe en urgente vragen gesteld kunnen worden. De nieuwe samenleving wordt ingericht op inclusie en wil sociale condities veranderen.⁵⁹ Hierbij moet nagedacht worden over welke constructies vervangen moeten worden om een inclusieve samenleving te bereiken. In hoeverre deze nieuwe constructies over tien jaar nog stand kunnen houden is een vraag die op dit moment niet beantwoord kan worden. Uiteindelijk zullen er nieuwe groepen ontstaan die buiten de grensoverschrijdende categorisatie van nu zullen vallen, waardoor er een nieuwe deconstructie plaats zal vinden en het hele proces opnieuw zal aanvangen.

1.2.2 Catherine Lord en Richard Meyer: Inclusie, ambiguïteit en bewustwording

Als tweede hoofdbron voor dit onderzoek heb ik het hoofdstuk ‘Inverted Histories: 1885-1979’ uit het boek *Art & Queer Culture* (2019) van Catherine Lord en Richard Meyer gebruikt.⁶⁰ Het hoofdstuk van Richard Meyer geeft de geschiedenis van de queertheorie aan de hand van kunstwerken weer. Naar mijn idee zijn er drie concepten die het hoofdstuk samen kunnen vatten, namelijk inclusie, ambiguïteit en zichtbaarheid. Deze drie begrippen worden onderstaand gebruikt om de theorieën en bijbehorende kunstwerken besproken in het hoofdstuk toe te lichten.

⁵⁷ Butler, Judith 2004, pp. 2-3; Nayak, Anoop en Kehily, Mary Jane 2006, p. 463

⁵⁸ Butler, Judith 2004, p. 4; Butler, Judith 1990, p. 17 in Nayak, Anoop en Kehily, Mary Jane 2006, p. 462; Nayak, Anoop en Kehily, Mary Jane 2006, p. 462

⁵⁹ Butler, Judith 2004, p. 14

⁶⁰ Lord, Catherine en Meyer, Richard 2019

1.2.2.1 Inclusief doch exclusief

In *Art & Queer Culture* van Lord en Meyer wordt het ontstaan van het begrip queerness beschreven. Een korte samenvatting van deze ontwikkeling met nadruk op inclusie, begint Meyer bij de medische wetenschap van de 19^e-eeuw.⁶¹ Patiënten konden vanaf deze periode gecategoriseerd worden op basis van hun seksuele voorkeur.⁶² Identiteit werd hierdoor verbonden aan een seksuele handeling die iemand zou kunnen verrichten. Foucault schreef in 1980 dat door deze categorisering een ‘soort’ gecreëerd werd.⁶³ Deze soort ging gepaard met opgelegde termen en betekenissen, waardoor homoseksualiteit een klinische, geforceerde, en vooral exclusieve identiteit verkreeg.

Volgens de wet werd deze ‘geforceerde’ identiteit ook nog eens verboden. Nergens werd echter gespecificeerd wat precies strafbaar was. Daarbij konden vrouwen dit vergrijp niet begaan aangezien er geen mogelijkheid bestond dat vrouwen op elkaar konden vallen. Mannen werden vaak publiekelijk verhoord en terechtgesteld, maar verhoren van vrouwen werden in private sferen gehouden.⁶⁴ In de 20^{ste}-eeuw veranderde deze onzichtbaarheid langzaam. Fotografen en beeldend kunstenaars, zoals Jeanne Mammen – een vrouwelijke schilder en grafisch ontwerper –, zagen het belang van documentatie. De kunst van Mammen gaf aan het begin van de 20^{ste}-eeuw onderwerpen als vrouwelijke uitgaansgelegenheden en lesbische nachtclubs in Berlijn weer. Vrouwen waren voor haar onafhankelijk, artistiek en modieus op deze plek, terwijl zij door middel van performance een eigen identiteit konden ontwikkelen.⁶⁵ De afbeeldingen van Mammen werden zeer bekend en haar werk over het nachtleven van Berlijn werd zelfs opgenomen in reisgidsen zoals die van Curt Moreck, uit 1931 getiteld *Führer durch das Iasterhafte Berlin*.⁶⁶ Deze inclusieve reisgids toonde het lesbische en homoseksuele nachtleven als iets exclusiefs en speciaals.

De echte verandering in de visie op homoseksualiteit en queerness begon pas in juni 1969. Naar aanleiding van rellen waarin bezoekers van Stonewall – een bekende homobar in New York – en bewoners van Greenwich Village drie dagen lang tegen een arrestatie protesteerden, kwam er een sociale transformatie op gang. Het doel van deze transformatie luidde: “Gay revolution will see the overthrowing of the straight male caste and the destruction

⁶¹ Greenberg, David F. 1988 in Meyer, Richard 2019, p. 16

⁶² Seidman, Steven 1991, p. 209 in Meyer, Richard 2019, p. 16

⁶³ Foucault, Michel 1991, p. 43 in Meyer, Richard 2019, p. 16; Foucault, Michel; Morar, Nicolae en Smith, Daniel W. 2011, pp. 385-388

⁶⁴ Meyer, Richard 2019, p. 16

⁶⁵ Meskimmon, Marsha 1999, p. 207 in Meyer, Richard 2019, p. 19; Meyer, Richard 2019, p. 19

⁶⁶ Royal, Suzanne N. 2007 in Meyer, Richard 2019, p. 19

of all systems of caste and class that are based on sexism.”⁶⁷ Het werd een pleidooi om alle grenzen op het gebied van gender en seksisme te verwijderen, met afbeeldingen van vrouwelijkheid, drag en gendervermenging in publicaties van vrijheidsbewegingen als resultaat.⁶⁸ Dragqueen Jackie Curtis werd zo bijvoorbeeld een favoriet van *Gay Power*. Hoewel uitsluiting nog vaak voorkomend was, is dit een van de eerste momenten waarop een duidelijke inclusie in uniciteit en identiteit zichtbaar was.

Dat deze uniciteit nog niet evident is geworden in de (kunst)geschiedenis van homoseksualiteit en queercultuur tot 2019 is opvallend. Volgens Meyer is dit ontstaan doordat onderwerpen zoals homoseksualiteit vaak zijn beschreven om een alternatief te bieden op homofobie. Om dit te veranderen moet er geschreven worden over queerness en homoseksualiteit in de geschiedenis van kunst, waardoor grenzen van kunst moeten opschuiven en de verdeling tussen ‘high art’ en ‘low art’ moet veranderen, stelt Meyer.⁶⁹ Daarbij moeten niet alleen kunstenaars die homoseksueel waren bestudeerd worden, maar ook kunstenaars die zich in deze cirkels bevonden of kunst maakten die passend is binnen queerness, geanalyseerd worden.⁷⁰ Deze geschiedenis moet exclusiviteit in een inclusieve geschiedenis gaan vertellen, waarbij grenzen worden overschreden: (~~in~~/ex)clusief.

1.2.2.2 Ambigüiteit

Een van de mogelijkheden om een meer inclusieve kunstgeschiedenis te verkrijgen is het toepassen van het begrip ambigüiteit in een analyse naar kunst. In het hoofdstuk van Meyer worden verschillende voorbeelden aangehaald die gekenmerkt worden door ambigüiteit in genderhandelingen. In de werken van queerkunstenaars zoals onder anderen David McDermott en Peter McGough die ik in deze paragraaf beschrijf, wordt zichtbaarheid bijvoorbeeld gebruikt om onzichtbare onderwerpen te tonen, vrouwelijkheid toegepast om het mannelijke te verhullen en fantasie weergegeven om angst te uiten. De onstabiele definities van homoseksualiteit en queerness en de limieten die verbonden zitten aan het denken over identiteit hebben een aantal moeilijkheden veroorzaakt, die in de kunst tot uiting komen.⁷¹

Ambigüiteit in kunst heeft enerzijds een schuilplaats geleverd zodat queerness indirect getoond kan worden, en anderzijds een alternatief op vaststaande categorieën geboden. De term ambigüiteit is goed toepasbaar op het werk van de Duitse Wilhelm von Gloeden. Von

⁶⁷ Jay, Karla en Young, Allen 1992, p. 344, Meyer, Richard 2019, p. 24

⁶⁸ Young, Allen 1971, p. 8 in Meyer, Richard 2019, p. 24

⁶⁹ Meyer, Richard 2019, p. 9

⁷⁰ Meyer, Richard 2019, p. 17

⁷¹ Meyer, Richard 2019, p. 7

Gloeden fotografeerde vanaf 1890 adolescente jongens, die hij portretteerde als Griekse goden. Volgens kunsthistoricus Jason Goldman kunnen deze werken dubbel opgevat worden. Zo zijn er werken waarin er frontale naaktheid te zien is, terwijl de anonieme jongens een antieke Oudheid eren.⁷² De Oudheid werd door Von Gloeden gebruikt als schuilplaats, aldus Goldman, terwijl hij met zijn foto's homoseksualiteit op een erotische manier tentoonstelde. Hierdoor zag Goldman de werken niet als een voorstelling van de cultuur van de Oudheid maar eerder als een homo-erotische verbeelding van de late 19^e-eeuw.⁷³ Ambigüiteit lijkt voor Von Gloeden een schuilplaats om erotische foto's te maken en te tonen.

In *A Friend of Dorothy*, 1943, uit 1986 (afb. 2) van David McDermott en Peter McGough komt dubbelzinnigheid ook op verschillende manieren naar boven.⁷⁴ Ambigüiteiten als zichtbaar- en onzichtbaarheid, mannelijk- en vrouwelijkheid, humor en leed en leesbaar- en onleesbaarheid, zijn goed toepasbaar op het werk. *A Friend of Dorothy*, 1943, bestaat uit een geel doek, waarop letters in verschillende lettertypes, groottes, kleuren en richtingen zijn weergegeven. Indien er goed naar het werk wordt gekeken, vormen deze letters samen woorden als 'cocksucker', 'homo', 'faggot', 'pansy', en 'mary'. De verscheidenheid aan schrift zorgt ervoor dat de letters kunst vormen, terwijl zij tegelijkertijd diepe beledigingen construeren. Ook in de titel van het werk wordt dubbelzinnigheid gebruikt.⁷⁵ Homoseksuele mannen gebruikten namelijk wel eens vrouwelijke schuilnamen – als Dorothy en Mary –, zodat zij over hun seksuele leven konden spreken zonder op te vallen.⁷⁶ Hoewel het werk dateert uit 1986, wijst de titel op het jaar 1943, waarmee McDermott en McGough refereren aan de noodzaak van deze gedecodeerde taal in deze periode.⁷⁷ McDermott en McGough lijken ook ambigüiteit te benutten in hun werk: zij lijken humor te gebruiken om leed te verzachten, of leed juist zichtbaar te maken.

⁷² Goldman, Jason, p. 242 in Meyer, Richard 2019, p. 15; Goldman, Jason 2006, p. 242

⁷³ Goldman, Jason 2006, p. 243; In het werk van kunstenaressen Marie Laurencin en Jeanne Mammen kan de Oudheid ook gezien worden als 'masker'. Zij maakten illustraties voor een serie gedichten die werd toegeschreven aan Bilitis (fictief): een oud Griekse filosoof en geliefde van Sappho. De gedichten genaamd *The Songs of Bilitis* waren zeer erotisch. Om deze erotische aard niet te tonen werd de dichter voorzien van een Griekse naam. De naam Bilitis kwam in 1955 terug in een groep die optrad voor lesbische rechten: zij noemden zichzelf 'Daughters of Bilitis'. Het stigma van woorden als homoseksueel en lesbienne werd hiermee ontweken en de naam fungeerde als een code en een geheim, zie Meyer, Richard 2019, p. 15

⁷⁴ Meyer, Richard 2019, p. 15

⁷⁵ Dyer, Richard 2004, pp. 137-191 in Meyer, Richard 2019, p. 15

⁷⁶ Michael Bronski beschrijft dat wanneer over seksuele activiteiten werd gesproken een mannelijke naam vervangen werd door bijvoorbeeld Dorothy. De omgeving had zo niks door, terwijl de mannen wel hun verhaal kwijt konden, zie Bronski, Michael 1984, p. 43 in Meyer, Richard 2019, p. 15;

⁷⁷ Meyer, Richard 2019, p. 15

1.2.2.3 Zichtbaarheid op doek

De ambiguïteiten die samengaan met de term queerness werden deels door kunstenaars zelf gebruikt om een eigen identiteit te vormen. Er ontstonden echter ook verschillende manieren om generaliserende dualismen te ondermijnen. In hun boek geven Catherine Lord en Richard Meyer een heel aantal voorbeelden, die ik zou willen koppelen aan ‘zichtbaarheid’. Hiermee doel ik op de idee dat kunstenaars zichzelf of problemen in hun kunst weergeven in een bepaalde rol, waardoor de problematiek van de situatie getoond wordt.

Hoewel Meyer niet vanuit ‘zichtbaarheid’ schrijft in zijn boek, is een aantal van zijn voorbeelden wel te bestuderen aan de hand van dit begrip. Een goed voorbeeld van zichtbaarheid is opnieuw *A Friend of Dorothy, 1943* uit 1986 (afb. 2). Op het eerste gezicht lijkt het werk vrolijk en esthetisch. Het oog wordt getrokken door de gele, zuivere achtergrondkleur en de letters die over het doek dansen. Pas als het werk nader wordt geanalyseerd, vormen de dansende letters zich tot zeer kwetsende scheldwoorden. Het toonbaar maken van deze woorden zorgt bij het publiek voor een confrontatie, terwijl de kunstenaar bewustzijn bij de beschouwer creëert: een spanning waardoor zichtbaarheid en bewustzijn ontstaat.

Terwijl deze zichtbaarheid duidelijk toepasbaar is op het werk van David McDermott en Peter McGough, is er ook een wat complexer voorbeeld. Zo schrijft Meyer over de term ‘clone’ die in het jaar 1970 in opkomst raakte. Met deze term werd het gebruik van een specifieke gecodeerde stijl onder homoseksuele mannen aangeduid. Veel stereotypen werden hierbij naar zich togetrokken: rollen en attributen werden gebruikt om een mythische Amerikaanse mannelijkheid te creëren.⁷⁸ Onder homoseksuele mannen werd het een steeds groter verschijnsel om een stereotype mannelijkheid te construeren: de gespierde bodybuilder veranderde in een homoseksuele man vol met coderingen.⁷⁹

Door deze coderingen ontstonden er ook kritische reacties die de ‘echtheid’ van deze identiteit bevroegen.⁸⁰ De kritieken stelden vooral dat de identiteiten louter schuilplaatsen

⁷⁸ Handboeien werden zo bijvoorbeeld in de linker broekzak gedragen, wat verwees naar een – traditioneel mannelijke – actieve rol tijdens de geslachtsgemeenschap, zie Meyer, Richard 2019, pp. 15-25

⁷⁹ Meyer, Richard 2019, p. 25

⁸⁰ Een van deze commentaren werd geschreven door ‘San Francisco Sentinel’, de lokale krant voor homoseksualiteit. Edward Guthman, de schrijver van het artikel ‘Stars’, somde alle uiterlijke kenmerken van deze stereotyperende mannen op en verbond hier vervolgens de term ‘consumentisme’ aan. Volgens hem zouden de mannen alles kopen zodat er een mannelijkheid gevormd kon worden die ze zelf niet hadden. Hij eindigde zijn artikel met een oproep aan alle homoseksuele mannen om een eigen identiteit te ontwikkelen en respect te hebben voor eigenheid, zie Guthmann, Edward 1978, p. 11 in Meyer, Richard 2019, p. 25; Ook journalist Randy Alfred schreef in 1982 in de ‘Advocate’ over de coderingen en schuilplaatsen die achter deze identiteit zaten: “We know [...] that the cowboy and marine who saunter down the street hand in hand are respectively computer programmer and college student. We know it’s drag”, zie Alfred, Randy 1982, p. 22 in Meyer, Richard 2019, p.

waren, waarachter de ‘homoseksuele’ man weg kon kruipen en een realiteit kon vormen die niet authentiek was. Volgens Meyer kan de identiteit van deze mannen gezien worden als een optreden (performance) die een directe tegenstelling toont met de ‘normale’ heteroseksuele man, die geen kunstmatige rol hoeft te spelen.⁸¹ Als naar dit clone-gedrag wordt gekeken vanuit het oogpunt van wat ik ‘zichtbaarheid’ noem, krijgt de ‘clone’ een andere lading. De homoseksuele mannen lijken een *ander* stereotype uit te vergroten, waardoor zij de grens tussen constructie en echtheid – en hierdoor mannelijkheid of een eigen identiteit – proberen te tonen. Daarbij roepen zij spanning op tussen het ideaalbeeld (volgens de samenleving), en hun eigen identiteit. Het probleem – dat homoseksuele mannen een ‘mannelijke’ rol aan moeten nemen, zonder dat zij dit willen – wordt gedemonstreerd door een eigen soort mannelijkheid te creëren: er ontstaat bewustwording bij de beschouwer.

Deze voorbeelden die ambiguïteit en zichtbaarheid gebruiken om queerkunst te analyseren zouden samen moeten leiden tot een inclusieve kunstgeschiedenis, waarbij ‘queer’ verder gaat dan alleen homoseksuele kunstenaars. Op deze manier kan kunst, zoals Doyle stelde, voor zich spreken, ongeacht of de kunstenaar zich met queer identificeerde of niet. In het werk van (niet queerkunstenaars) Egon Schiele en Arnold Schönberg is zo bijvoorbeeld ambiguïteit in gender zichtbaar, lijken mannelijkheid en vrouwelijkheid bevraagd te worden, en kan de kijker of luisteraar zich door het toonbaar maken, bewust worden van bepaalde grenzen. In hun werk lijken gendernormen doorbroken te worden, waarbij zij verschillende ambiguïteiten – waaronder androgynie – tonen. Zowel Schiele en Schönberg zouden, in mijn visie, met dit soort onderwerpen een plek moeten verkrijgen in een inclusieve kunstgeschiedenis van queerness.

25; Fotograaf Hal Fischer maakte in 1977 het werk *Gay Semiotics*, een foto-tekst project waarin hij de beeldende codes van de ‘clone’ etaleerde. Bij deze foto’s beschreef hij de codes van de homoseksuele man op een humoristische manier waarmee hij de absurditeit van deze situatie duidelijk maakte, zoals het gebruik van handboeien om aan te tonen of een homoseksuele man een actieve of passieve sekspartner is, zie Fischer, Hal 1977 in Meyer, Richard 2019, p. 25

⁸¹ Meyer, Richard 2019, p. 25

2. Het Weense Fin-de-Siècle en gender

Twee tijdsperioden

Lijkend in visie

“Worin liegt der wesentliche psychologische Unterschied zwischen Mann und Weib?”⁸²

In dit hoofdstuk beschrijf ik de maatschappelijke context op het gebied van seksualiteit en gender in Wenen rond de eeuwwisseling. Hieruit zal blijken dat veel recente kwesties over sekse en gender ook al in de vroeg 20^{ste}-eeuw speelden. Zoals beschreven in de inleiding hanteer ik in deze hele scriptie het onderscheid tussen sekse en gender, zodat ik kan aantonen dat de opvattingen uit het Weense Fin-de-Siècle een voorloper waren op recente theorieën. De term ‘gender’ (zoals beschreven in de inleiding) gebruik ik als het gaat om een sociaal construct. De overeenkomsten tussen perioden ga ik uitlichten door enerzijds een algemeen overzicht van de opvattingen over sekse en gender in de laat 19^e- en vroeg 20^{ste}-eeuw te geven, en anderzijds een studie te doen naar de boeken *Geschlecht und Charakter: Eine prinzipielle Untersuchung* uit 1903 van Otto Weininger en *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* van Sigmund Freud uit 1905.⁸³

2.1 Het Fin-de-Siècle in Europa

Aan het eind van de 19^e-eeuw groeide Europa uit tot een groot imperium als gevolg van de Europese economie, industrialisatie en kolonisatie. De grootmacht die Europa was, overtrof grote delen van de rest van de wereld in welvaart, technologie en militaire macht.⁸⁴ Niet alleen op economisch en technologisch gebied ontstond er verandering, maar onder andere door de opkomst van verstedelijking en het feminisme kwamen ook maatschappelijke verschuivingen tot stand. Vrouwen verkregen hierdoor meer rechten op politiek, economisch en educatief gebied en werden toegelaten tot sommige universiteiten.⁸⁵ Deze ontwikkelingen zorgden ervoor dat vrouwen zich actiever en onafhankelijker opstelden, waardoor de scheidingslijn tussen

⁸² Weininger, Otto 1903, p. 103

⁸³ Freud, Sigmund 1905; Weininger, Otto 1903

⁸⁴ Luft, David S. 2003, pp. 13-14; Micale, Mark S. 2008, p. 162

⁸⁵ Knibiehler, Yvonne en Fouquet, Catherine 1983, pp. 193-200 in Micale, Mark S. 2008, p. 164; Perrot, Michelle 1987 in Micale, Mark S. 2008, p. 164; Kent, Susan Kingsley 1999 in Micale, Mark S. 2008, p. 165; Chandler, Katherine 2011

mannelijkheid en vrouwelijkheid enigszins vervaagde en de gescheiden sferen niet meer zo gescheiden leken als in eerdere decennia. Sommige vrouwen werden als ‘the new woman’ gezien, met als kenmerken ‘economisch’, ‘onafhankelijk’, ‘intellectueel’, ‘politiek betrokken’ en ‘assertief’.⁸⁶

Uit de nieuwe grensoverschrijding van gedragingen die voorheen bij een bepaalde gender hoorden, ontsprongen twee ontwikkelingen. Enerzijds kwam er een anti-modernistische stroming op gang die tegen elke soort van vrouwelijke emancipatie was. Mening van vrouwen waren volgens aanhangers van deze stroming gevaarlijk en emancipatie zou leiden tot de val van het familieleven en het verlies van mannelijke voorrechten.⁸⁷ Vrouwen werden in de kunsten door aanhangers van deze stroming afgebeeld als ziek, bedorven en angstaanjagend, zoals zichtbaar is in *Liebe* (later hertiteld als Judith en Salomé) van Albert von Keller uit 1908 (afb. 3).⁸⁸ Anderzijds gaven deze grensoverschrijdingen aanleiding tot een toenemende aandacht voor onder andere mannelijke homoseksualiteit, doordat dit ook bepaalde conventionele gedragingen doorbrak.⁸⁹ Het ontstaan van nieuwe cafés, restaurants en salons zorgde ervoor dat homoseksuelen elkaar op bepaalde bekende plekken ‘ongezien’ konden treffen, en ook waren er bijvoorbeeld in Londen bepaalde boekenwinkels die onopgemerkt homo-erotische pornografie verkochten.⁹⁰ Hoewel homoseksualiteit volgens de wet illegaal werd, kwam er in bepaalde kringen een positieve aandacht voor homoseksualiteit tot stand. De periode kenmerkte zich door enerzijds felle antifeministische bewegingen, en anderzijds een positieve houding tot het overstijgen van genderrollen.⁹¹

De resultaten van de verschuivingen in gender op maatschappelijk gebied werden ook zichtbaar in de wetenschap. Terwijl onderzoekers in de vroeg 19^e-eeuw over bekende problemen schreven, ontwikkelde vanaf 1870 onderzoek naar kwesties over grensoverschrijdende problemen. Er ontstonden rond de eeuwwisseling nieuwe disciplines die onbekende onderwerpen – zoals sekse, seksualiteit en gender – onderzochten, en hierbij werden nieuwe behandelingen bedacht van waaruit weer moderne methodes, terminologieën en

⁸⁶ Showalter, Elaine 1990 in Micale, Mark S. 2008, p. 165; Roberts, Mary Louise 2002 in Micale, Mark S. 2008, p. 165; Ledger, Sally 1997 in Micale, Mark S. 2008, p. 165

⁸⁷ Gay, Peter 1993 in Micale, Mark S. 2008, p. 165

⁸⁸ Dijkstra, Bram 1986 in Micale, Mark S. 2008, p. 165; Salomé werd gezien als de personificatie van patriarchale angsten voor vrouwelijke seksualiteit, zie Kramer, Lawrence, 1990, p. 271; Bram Dijkstra stelt dat het werk van Albert von Keller een donkerharige Salomé weergeeft met een laag voorhoofd en ‘semitisch’ gezicht om haar verval te tonen, zie Dijkstra, Bram 1986, pp. 399-401 in Vertinsky, Patricia 2014, p. 123; Dijkstra, Bram 1986, viii-xi, pp. 25-65, 399-401

⁸⁹ Weeks, Jeffrey 1989 in Micale, Mark S. 2008, p. 165

⁹⁰ Machray, Robert 1902, p. vi in Cook, Matt 2003, p. 28; Cook, Matt 2003, pp. 1-6, 22-41 in Micale, Mark S. 2008, p. 166

⁹¹ Copley, Antony R.H. 1989 in Micale, Mark S. 2008, p. 166

classificaties tot stand kwamen.⁹² Dezelfde tegenstelling die in de samenleving zichtbaar werd, was ook merkbaar in de wetenschap in die tijd. Sekse en gender werden geanalyseerd, waardoor traditionele constructies zowel werden bevestigd als bevraagd.

2.1.1 Negatieve bevestigingen

Een van de wetenschappers die traditionele constructies juist bevestigde, was Charles Darwin. In zijn boek *The Descent of Man* (1871) schreef hij zijn theorieën volledig vanuit het mannelijke perspectief, waarbij hij de veronderstelde inferioriteit van de vrouw voor lief leek te nemen.⁹³ Volgens hem zou het mannelijke lichaam constant op zoek zijn naar verbetering, waardoor mannen fitter waren, zich beter konden aanpassen en uiteindelijk makkelijker zouden overleven. Omdat Darwin de man als motor van de mens zag, stelde hij de man vaak centraal en werden stereotypes over mannelijkheid hierdoor bevestigd.⁹⁴

Andere wetenschappers die traditionele ideeën over mannelijkheid en vrouwelijkheid bevestigden waren bijvoorbeeld Guglielmo Ferrero, Cesare Lombroso en Euchen Steinach. Zo schreven Ferrero en Lombroso in hun boek *The Delinquent Woman, the Prostitute and the Normal Woman* uit 1893 vanuit criminele antropologie over gender.⁹⁵ Ze zochten naar tekenen van criminaliteit in lichamelijke en geestelijke eigenschappen van bijvoorbeeld criminelen, prostituees en armen. Hierbij stelden Ferrero en Lombroso dat mannelijke eigenschappen aan prostituees toegekend konden worden.⁹⁶ De Weense onderzoeker Eugen Steinach analyseerde gender met gebruik van endocrinologie, een discipline die zich bezighoudt met hormonen en stofwisseling. Steinach betoogde dat de mannelijke en vrouwelijke dichotomie het meest evidente onderscheid in de menselijke soort was. Elk orgaan en elke cel in het hele lichaam waren volgens hem doordrenkt met op sekse gebaseerde gedragsregels. Aan de hand van oestrogeen en testosteron wilde hij een verschil maken, waardoor hormonen de fundering voor mannelijkheid en vrouwelijkheid waren.⁹⁷ Daarbij deed Steinach experimenten in zijn laboratorium waarbij hij mannelijke homoseksualiteit wilde genezen door de testikels van een man te vervangen door die van een aap.⁹⁸ Ferrero, Lombroso en Steinach bevestigden met hun onderzoeken op een wetenschappelijke manier traditionele constructies.

⁹² Micale, Mark S. 2008, pp. 170-171

⁹³ Darwin, Charles 1871 in Micale, Mark S. 2008, p. 171

⁹⁴ Russett, Cynthia Eagle 1989, pp. 83-94 in Micale, Mark S. 2008, p. 171; Richards, Evelleen 1983, pp. 57-111 in Micale, Mark S. 2008, p. 171

⁹⁵ Ferrero, Guglielmo en Lombroso, Cesare (1893)/2004

⁹⁶ Ferrero, Guglielmo en Lombroso, Cesare 1893 in Micale, Mark S. 2008, p. 172

⁹⁷ Micale, Mark S. 2008, p. 173

⁹⁸ Micale, Mark S. 2008, p. 173

Al deze studies leidden er uiteindelijk toe dat er meer kennis ontstond en dat onderzoekers een nieuw wetenschappelijk vocabulaire nodig hadden om seksuele gedragsuitingen te duiden. De labels, classificaties en ideeën over sekse en seksualiteit lagen vooral in handen van deze wetenschappers, waardoor zij het denken hierover naar hun eigen voorkeur konden vormen. Aan het begin van de 20^{ste}-eeuw werd een afwijkende seksualiteit gezien als ziekte, wat ervoor zorgde dat er meer negatieve oordelen ontstonden over seksualiteit.⁹⁹ Seksuoloog Jean-Martin Charcot stelde bijvoorbeeld in zijn artikel ‘Inversion du sens génital et autres perversions sexuelles’ uit 1882 dat homoseksualiteit een teken zou zijn van erfelijke achteruitgang. Ook schreven psychiater Paul Moreau in *Des Aberrations du sens genésique* uit 1880 en psycholoog Émile Laurent in *L'Amour Morbide* uit 1891 over de homoseksualiteit van de ‘vervrouwelijkte man’. Een homoseksueel was ziek, onvruchtbaar en instabiel, stelden zij.¹⁰⁰ De Weense Richard von Krafft-Ebing werd de leidende figuur in de medicalisering van seksualiteit gedurende de eeuwwisseling met zijn encyclopedie *Psychopathia Sexualis* (1886). Hij schreef als eerste over seksuele ‘perversie’ en noemde dit ‘tegennatuurlijk opwindend’.¹⁰¹ Seksuologen leken traditionele ideeën van ‘normale’ mannelijkheid en vrouwelijkheid te willen ondersteunen als reactie op de steeds grotere zichtbaarheid en evidentie van ‘andere’ seksuele voorkeuren. Seksuele minderheden bleven hierdoor vanuit deze benaderingen zeer nadrukkelijk ‘anders’.

2.1.2 Positieve veranderingen

Door de nieuwe aandacht voor sekse, seksualiteit en gender ontstond er een nadruk op de duidelijke verschillen tussen de seksen. De biologie, psychologie en ontologie – ofwel zijnsleer – van mannelijkheid en vrouwelijkheid werd hierdoor verdiept, en sekse werd verder afgebakend. Het resultaat van deze scheiding resulteerde echter in vragen over genderconstructies, seksuele gedragingen en identiteiten. De bevestiging van verschillen leidde tot een tegenbeweging in de wetenschap waardoor er meer onderzoek, een nieuwe theorievorming en beter passende begrippen tot stand kwamen.¹⁰²

Opnieuw hielden verschillende wetenschappers zich bezig met de vorming van deze ideeën. Zo bestudeerde bioloog en antropoloog Thomas Henry Huxley vrouwelijke rechten naar

⁹⁹ Micale, Mark S. 2008, p. 173

¹⁰⁰ Nye, Robert A. 1989, pp. 32-51 in Micale, Mark S. 2008, p. 174

¹⁰¹ Krafft-Ebing, Richard von 1887 in Micale, Mark S. 2008, p. 174

¹⁰² Micale, Mark S. 2008, pp. 174-175

aanleiding van de evolutietheorie van Darwin.¹⁰³ Hij vond het absoluut niet kunnen dat de wetenschap werd gebruikt om een bepaalde sociale ethiek te rechtvaardigen en wilde dit duidelijk maken aan de rest van de wereld.¹⁰⁴ Embryologen – wetenschappers die zich bezighielden met de studie naar vroege groei – ontdekten vervolgens dat vrouwelijkheid en mannelijkheid onherkenbaar zijn in de vroege stadia.¹⁰⁵ Daarbij stelde de Berlijnse dokter Wilhelm Fließ dat alle menselijke wezens biseksueel zijn, aangezien de dominante kant van het brein een dominante gender weergeeft, maar er ook een onderdrukte gender aanwezig is. Ook de Weense von Krafft-Ebing liet uiteindelijk zijn theorie dat degeneratie een verklaring was voor homoseksualiteit achter zich, waardoor in zijn nieuwe edities van *Psychopathia Sexualis*, uitgegeven tussen 1886 en 1903, masochisme, sadisme, fetisjisme en homoseksualiteit als normale seksuele verlangens beschreven werden.¹⁰⁶

Het werk van Steinach kan eveneens gelezen worden in deze veranderende maatschappelijke context. Hoewel zijn endocrinologische model van genderidentiteit de polarisatie tussen mannelijkheid en vrouwelijkheid leek te steunen, stelde hij dat er geen ideaalbeelden konden bestaan; een individu zou zichzelf enkel kunnen vergelijken met het ‘ideaalbeeld’ van mannelijkheid of vrouwelijkheid.¹⁰⁷ In dit model is er een verband met de theorie van Butler te ontdekken: een individu behoort tot een sekse, maar kan zijn ideologische gender zelf construeren. Tevens deed Steinach (buiten zijn laboratoriumonderzoeken met apen en homoseksuele mannen) experimenten waarin hij genitale klieren van een bepaald sekse in een tegengestelde sekse plaatste. Hiermee wilde hij onderzoeken of veranderingen in het lichaam en gedrag zouden optreden. In zijn geschriften staan veel referenties aan mannelijke vrouwen, vrouwelijke mannen, en experimentele hermafrodieten. Voor Steinach – tot op zekere hoogte vergelijkbaar met Butler – waren mannelijkheid en vrouwelijkheid biologische processen die gemanipuleerd kunnen worden.¹⁰⁸

Rond de eeuwwisseling ontstond er dus een beweging die van vastgestelde standaarden richting modellen gebaseerd op individuele psychologie en fysiologie bewoog. De medische commentaren over gender waren in deze tijd vernieuwend en divers, waarbij verschillende types, mogelijkheden en processen van genderdifferentiatie aan bod kwamen. De zekerheid en

¹⁰³ Huxley deed dit in zijn essay ‘Evolution and Ethics’ uit 1893, zie Huxley, Thomas 1893 in Micale, Mark S. 2008, p. 175

¹⁰⁴ Helfand, Michael S. 1977, p. 159

¹⁰⁵ Darwin baseerde ook veel van zijn theorieën op de embryologie, zie Micale, Mark S. 2008, p. 175

¹⁰⁶ Oosterhuis, Harry 2000, pp. 275-285 in Micale, Mark S. 2008, p. 175

¹⁰⁷ Steinach, Eugen 1940, p. 20 in Micale, Mark S. 2008, p. 176

¹⁰⁸ Fausto-Sterling, Anne 2000 in Micale, Mark S. 2008, p. 176; Sengoopta, Chandak 1998, pp. 445-473 in Micale, Mark S. 2008, p. 176

vastgestelde normen uit de 19^e-eeuw, werden in de vroeg 20^{ste}-eeuw vervangen door diversiteit en ambiguïteit in zowel de wetenschap als in de samenleving.¹⁰⁹ Daarbij boden vraagstukken over mannelijkheid en vrouwelijkheid de mogelijkheid om niet alleen gender te bevragen, maar ook onderzoek te doen naar wetenschap, methodes, moderniteit en identiteit. Europa was in ontwikkeling.

2.2 Het Weense Fin-de-Siècle

De ontwikkelingen rondom seksualiteit en gender die in Europa plaatsvonden waren ook zichtbaar in Wenen. Door de economische groei tussen 1848 en 1900 nam het aantal inwoners van Wenen toe van 400.000 tot meer dan 1.6 miljoen inwoners. Er ontstond een opkomende bourgeoisie die veel veranderingen op zowel economisch, intellectueel als politiek gebied verzorgde. De absolute monarchie die Wenen was, vervormde hierdoor langzaam naar een democratische maatschappij waar plaats was voor het liberalisme: Wenen werd een intellectuele en welvarende stad.¹¹⁰

Vanuit deze nieuwe vrijheden ontstonden spanningen tussen verschillende groepen, onder andere op het gebied van gender. Net als in heel Europa leidden feministische bewegingen tot antifeministische stromingen.¹¹¹ Deze spanning resulteerde ook in Wenen rond 1900 in verscheidene onderzoeken naar seksualiteit en gender, waarbij een grote rol ingenomen werd door wetenschappers als Otto Weininger en Sigmund Freud.¹¹² Zowel Weininger als Freud hielden zich bezig met aspecten van seksualiteit en gender. Weininger probeerde een voorzichtig onderscheid te maken tussen sekse en gender, en de mens als biseksueel te identificeren, en Freud deed een poging om de mens te zien als vermenging van mannelijke en vrouwelijke eigenschappen. Derhalve worden de komende paragrafen gebruikt om het gedachtegoed van deze twee sleutelfiguren in de Weense literatuur over seksualiteit en gender te beschrijven.

2.2.1 Otto Weininger

Weininger werkte, net als von Krafft-Ebing, Steinach en Freud, in Wenen. Na 1890 had Wenen de rol van Parijs overgenomen als centrum van wetenschappelijke en culturele activiteit met betrekking tot seksualiteit en gender. Deze centrale positie uitte zich onder andere in 1903 in

¹⁰⁹ Micale, Mark S. 2008, p. 177

¹¹⁰ Kann, Robert A. 1974 in Luft, David S. 2003, p. 13; Boyer, John W. 1981 in Luft, David S. 2003, p. 13

¹¹¹ Chandler, Katherine 2011

¹¹² Luft, David S. 2003, pp. 13-14

de publicatie van het vernieuwende boek *Geschlecht und Charakter* van Otto Weininger, waarin ideeën over de rol van sekse, seksualiteit en gender opgenomen waren. In 2008 stelde Micale dat Weininger's boek samengevat kan worden als een studie naar 'the special problem of the polarity of genders'.¹¹³ Hoewel Weininger's boek vaak beschouwd wordt als bijdrage aan misogynie, zijn er ook baanbrekende stellingen leesbaar in zijn werk.¹¹⁴ Ik ben op de hoogte van de vrouwonvriendelijkheid die aan de ideeën van Weininger verbonden zit, maar wil in dit onderzoek vooral de grensoverschrijdende stellingen op het gebied van gender aantonen. Hierdoor kan er uiteindelijk een alternatieve visie geboden worden op het iconische werk *Geschlecht und Charakter*, in zowel denkbelden als relevantie.

Otto Weininger pleegde op 23-jarige leeftijd zelfmoord, net na de uitgave van zijn boek. Gedurende zijn korte leven wist hij filosofische aspecten op een originele wijze tot een boek te vormen. Hoewel deze ideeën niet meer binnen het hedendaags denken passen, waren ze wel enorm vernieuwend in 1903. Tot dan toe werden de man en de vrouw gekenmerkt door polaire verschillen, waarbij de vrouw vaak kleinerend werd beschreven. Afgezien van de stereotypes over vrouwen die Weininger toepaste, wilde hij – in een tijd vervuld met stigma's en vragen over sekse en gender – plaats maken voor een individuele aanpak, gericht op de mens zelf met zijn eigen ervaringen.¹¹⁵ Met behulp van deze aanpak werd de nadruk op sekse verminderd, waardoor de mens zijn eigenheid terug zou krijgen, stelde Weininger. Dit zou resulteren in een nieuwe mensheid die stereotypen over gender los kon laten, en voorzien was van het hoogst mogelijke individualisme.¹¹⁶

Het onderzoek naar dit individualisme – met als eindpunt een intellectuele mens én een oplossing voor het probleem betreffende sekse en gender – was volgens Weininger vergelijkbaar met de praktische kant van kunst. Het vereiste experiment om ervaring op te doen, zodat met een 'collectie' van kennis zelfexploratie bereikt kon worden.¹¹⁷ Hiervoor moesten de vaak generaliserende gedachten van de mens bekeken worden. De generaliserende gedachten – en de resulterende negatieve situatie – waren op het gebied van sekse en gender zichtbaar in de

¹¹³ Weininger, Otto 1980, v-xi in Micale, Mark S. 2008, p. 177

¹¹⁴ Werken waarin Weininger's boek als bijdrage aan misogynie gezien wordt zijn onder andere: Kavka, Misha, 'The "Alluring Abyss of Nothingness": Misogyny and (Male) Hysteria in Otto Weininger', *New German Critique* (1995), no. 66, pp. 123-145; Anderson, Susan C., 'Otto Weininger's Masculine Utopia', *German Studies Review* vol. 19 (1996), no. 3, pp. 433-453; Le Rider, Jacques, *Le Cas Otto Weininger: Racines de l'antiféminisme et de l'antisémitisme*, Parijs 1982 geciteerd in Beller, Steven, 'How Modern was Viennese Modernism? The Historical Context of Otto Weininger's Critique of Modernity', *German Politics & Society* vol. 14 (1996), no. 4, pp. 83-98

¹¹⁵ Anderson, Susan C. 1996, pp. 441-442; Weininger, Otto 1932, p. 1

¹¹⁶ Anderson, Susan C. 1996, pp. 441-442

¹¹⁷ Weininger, Otto 1903 (2020), Publisher's note, pp. 1-4

termen ‘man’ en ‘vrouw’.¹¹⁸ Het probleem van deze begrippen lag in de ideaalbeelden die deze termen impliceerden. Weininger stelde dat niemand aan deze ideaalbeelden kon voldoen, maar dat veel mensen dit toch wilden bereiken.¹¹⁹ Dit zou echter alleen maar bijdragen aan het stereotype en aan het probleem. Alleen als het ideaalbeeld van een bepaalde term verwijderd werd, kon een individu zijn eigen gender construeren, schreef Weininger.¹²⁰ De manier waarop iemand zijn geslacht uitdraagt kon je volgens hem veranderen. Met deze stelling maakte Weininger – door de mogelijkheid te stellen ideaalbeelden te veranderen – een beginnend onderscheid tussen sekse en gender. Tijdens de vrouwenemancipatie aan het begin van de 20^{ste} eeuw werd gezien dat buiten een stereotype treden verandering opwekte: vrouwen gingen de strijd aan waardoor sommigen van hen gezien werden als mannelijke vrouw.¹²¹

Om te bewijzen dat de mens niet alleen maar opgedeeld kon worden in ‘man’ of ‘vrouw’ bestudeerde Weininger studies over anatomie.¹²² Absolute verschillen tussen mannen en vrouwen bestonden volgens deze studies niet. Hoewel het skelet van de handen van mannen of vrouwen verschillend van elkaar leken te zijn, kon het geslacht niet bepaald worden op basis van dit skelet. De borst, het heiligbeen en de schedel bleken ook identiek, en zelfs het bekken, het deel van het skelet waarin opvallende seksuele verschillen bestaan, was niet te onderscheiden.¹²³ Als aanvulling op anatomie, keek Weininger naar de embryologie bij mensen, planten en dieren. De filosoof analyseerde studies waaruit bleek dat een menselijk embryo tot vijf weken geen geslacht vertoont. Na deze vijf weken neemt één geslacht de overhand, maar blijft het biseksuele karakter bestaan, aldus Weininger.¹²⁴ Alle kenmerken van het vrouwelijk geslacht konden op een zwak ontwikkelde manier bij de man aanwezig zijn (en andersom), bijvoorbeeld zichtbaar bij mannen in klierweefsel onder de huid van de borst, verbonden met de tepels.¹²⁵ Met de onderzoeken waarop Weininger voortborduurde ontstond er kennis die aantoonde dat er geen fundamenteel verschil was tussen de man en de vrouw, en Weininger gebruikte deze studies als onderbouwing voor zijn stelling dat de scheiding tussen man en vrouw – inclusief alle daarbij behorende beperkingen – moest verdwijnen.

¹¹⁸ Weininger, Otto 1903 (2020), Introduction, p. 3; Weininger, Otto 1932, p. 4

¹¹⁹ Weininger noemt als voorbeeld in zijn boek dat een ‘echte’ man sterk en gespierd moest zijn, wat volgens hem resulteerde in duellen onder sommige mannen om hun mannelijkheid te bevestigen, zie Anderson, Susan C. 1996, p. 440

¹²⁰ Anderson, Susan C. 1996, p. 440

¹²¹ Dijkstra, Bram 1986, pp. 210-213 in Anderson, Susan C. 1996, p. 437; Le Rider, Jacques 1993 in Sengoopta, Chandak 1996, p. 465

¹²² In zijn boek verwijst Weininger niet exact naar de studies die hij las, hij beschrijft alleen wat andere onderzoekers stelden over anatomie en geslacht en wat hijzelf hieruit opmaakt.

¹²³ Weininger, Otto 1903 (2020), Introduction, pp. 6-7; Weininger, Otto 1932, p. 6

¹²⁴ Weininger, Otto 1932, p. 7

¹²⁵ Weininger, Otto 1903 (2020), “Males” and “Females”, pp. 1-3

Aangezien een individu uit een vermenging van verschillende ideaalbeelden bestond, was de mens volgens Weininger permanent biseksueel. Weininger wilde hiermee aantonen dat er alleen maar tussenstadia in mannelijkheid en vrouwelijkheid bestaan, waardoor absolute begrippen als ‘man’ en ‘vrouw’ te beperkend waren.¹²⁶ Levende wezens konden volgens Weininger niet omschreven worden als behorend tot het ene of het andere geslacht, dus moesten zij beschouwd worden als slingerend tussen twee punten. Om al deze soorten te vatten, wilde Weininger niet maar één tussengroep beschrijven, maar een verscheidenheid aan groepen tonen, die allemaal een ander karakter hadden en op hun eigen manier afweken van het ideaalbeeld.¹²⁷ Hij gebruikte hier juist de ideaalbeelden van mannelijk- en vrouwelijkheid voor, zodat hij aan de hand hiervan de nuance van de werkelijke wereld kon beschrijven. Een individu was volgens hem een punt op het spectrum tussen de ideale man en de ideale vrouw. Vrouwen konden hierdoor een bepaald percentage mannelijkheid bevatten en andersom: elk mens had volgens Weininger ‘een tussenliggende seksualiteit’.¹²⁸

Het samengaan van deze twee genders in één individu verklaarde Weininger aan de hand van de karakterologie.¹²⁹ Door het gebruik van deze discipline week hij af van de ideaalbeelden.¹³⁰ Het karakter zou zich altijd uiten omdat het in het diepste ‘zijn’ van de mens lag. Net als elke cel in het lichaam het karakter van een individu droeg, was elk fysiek gebaar een uiting van het karakter. Zo verklaarde Weininger dat op het ene moment een bepaalde kwaliteit naar boven kon komen die wellicht wat meer als mannelijk gezien werd, terwijl op het andere moment een kwaliteit naar boven kon komen die wat vrouwelijker was. De mens was biseksueel.

2.2.2 Sigmund Freud

Twee jaar nadat het boek van Weininger verscheen, schreef Sigmund Freud zijn boek *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*. Freud analyseerde de verschillende stadia van seksualiteit, met de eventueel daarbij behorende inversie. Net als Weininger, rekte ook Freud met zijn onderzoek naar seksualiteit de grenzen hiervan op. Omdat Freud na de publicatie de eerste druk

¹²⁶ Weininger, Otto 1903 (2020), “Males” and “Females”, pp. 4-6; Dat de mens biseksueel was, werd al door Wilhelm Fließ aangetoond, en Weininger was via Freud bekend geraakt met het concept van Fließ stellen Masson, Jeffrey Moussaieff 1985 in Sengoopta, Chandak 1996, p. 456; Sulloway, Frank J. 1977, pp. 223-229 in Sengoopta, Chandak 1996, p. 456; Heller, Peter 1981, pp. 87-115 in Sengoopta, Chandak 1996, p. 456

¹²⁷ Weininger, Otto 1903 (2020), “Males” and “Females”, p. 7

¹²⁸ Weininger, Otto 1903, pp. 6-7 in Sengoopta, Chandak 1996, p. 472; Weininger, Otto 1903, pp. 31-33, 57 in Sengoopta, Chandak 1996, pp. 474-476

¹²⁹ Weininger, Otto 1903 (2020), Man or Woman, p. 4

¹³⁰ Weininger, Otto 1903 (2020), Man or Woman, p. 5

nog een aantal keer herzag, en andere theorieën en publicaties werden gecombineerd, gebruik ik voor dit onderzoek de oorspronkelijke editie, opnieuw uitgebracht in 2017.¹³¹

Sigmund Freud werd geboren op 6 mei 1856 in Freiburg en verhuisde op vierjarige leeftijd naar Wenen, waar hij bleef wonen en werken totdat hij in 1938 vluchtte voor de dictatuur en de nazi's. In 1905 schreef hij zijn boek *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*. Hoewel de theorieën van Freud, door hun verbintenis aan het oedipuscomplex, vaak gezien worden als bevestiging van heteronormen, wordt in zijn boek uit 1905 (waarin hij schreef over de theorie van de infantiele seksualiteit) geen enkele verwijzing gemaakt naar oedipale theorieën. In 1905 stelde Freud dat seksualiteit voor kinderen een niet-functionele lustbeleving was, die volledig auto-erotisch en op zichzelf gericht was.¹³² Later ontwikkelde Freud zijn theorieën over het oedipuscomplex pas, die de aantrekkingskracht van een jongetje tot zijn moeder veronderstellen.¹³³ De ideeën van Freud die in 1905 circuleerden in Wenen gingen in tegen de binaire concepten van seksualiteit en de conservatieve theorieën tot dan toe.

Volgens Freud begon de idee van seksualiteit bij de Griekse mythe waarin de mens door Zeus werd opgedeeld in twee helften die zich in liefde zouden herenigen.¹³⁴ Met dit uitgangspunt was het verrassend dat er mannen waren die deze hereniging vonden in de man, en dat er vrouwen waren voor wie de vrouw het seksuele object was. Deze mogelijkheid beschreef Freud als inversie. Een aantal mensen zou onder deze 'noemer' inversie vallen, maar het exacte aantal was niet met zekerheid te benoemen. Freud vond de negatieve connotaties, waaronder degeneratie, die verbonden waren aan inversie onjuist. Om te bewijzen dat degeneratie niet aan de orde was, presenteerde hij drie feiten. Ten eerste bestonden er geen ernstige afwijkingen bij personen met inversie, ten tweede werd het prestatievermogen niet verstoord, en ten derde was inversie al bekend vanaf de Oudheid.¹³⁵ Het verbieden van inversie was eerder een kenmerk van degeneratie, betoogde Freud, en niet de inversie zelf. Met de stellingen en onderbouwingen droeg Freud bij aan een positieve benadering van homoseksualiteit.

Inversie ging volgens Freud in sommige – wetenschappelijk onderzochte – individuen verder dan enkel een hereniging met iemand van hetzelfde geslacht. Hij zag in sommige individuen een vervaging in geslachtskenmerken, wat als gevolg had dat de bepaling van het

¹³¹ Freud, Sigmund; Van Haute, Philippe en Westerink, Herman 1905 (2017)

¹³² Freud, Sigmund; Van Haute, Philippe en Westerink, Herman 1905 (2017), pp. 8-9. 40-47

¹³³ Freud, Sigmund; Van Haute, Philippe en Westerink, Herman 1905 (2017), p. 7; Dit is van belang aangezien de theorieën over het oedipuscomplex geen bisexualiteit suggereren, maar juist heteronormen bevestigen.

¹³⁴ Freud, Sigmund; Van Haute, Philippe en Westerink, Herman 1905 (2017), pp. 7-13

¹³⁵ Freud, Sigmund; Van Haute, Philippe en Westerink, Herman 1905 (2017), pp. 13-15

geslacht op anatomisch gebied bemoeilijkt werd. Hierdoor ontstond er een ander idee over wat ‘normaal’ zou inhouden, stelde Freud. Aan de hand van deze ‘biseksuele’ individuen, schreef hij, net als Weininger, dat er een zekere mate van hermafroditisme in elk wezen bestond. Bij geen enkel ‘normaal’ gevormd mannelijk of vrouwelijk individu zouden de sporen van het andere geslacht ontbreken, en daardoor zou ‘normaal’ niet meer toereikend zijn. Net als Weininger zag Freud in elk mens organen en kenmerken van het andere geslacht. Deze biseksualiteit was vervolgens niet alleen zichtbaar in geslachtsorganen, maar ook in de hersenen.¹³⁶ Hoewel volgens hem de biseksualiteit gedurende de ontwikkeling van de mens naar de achtergrond verdween, bleven er kleine overblijfselen van het andere geslacht bestaan: elk individu bevatte hermafrodiete kenmerken volgens Freud.¹³⁷

Naast inversie schreef Freud ook vaker over hysterie, waarmee hij een van de meest gedetailleerde en omvattende theorieën binnen de Duitse medische wetenschap over dit onderwerp produceerde. Nadat Freud in 1886 terugkwam van zijn bezoek aan Jean-Martin Charcot in het Parijse ziekenhuis La Salpêtrière, organiseerde hij in het najaar van 1886 twee lezingen over zijn reis.¹³⁸ Freud toonde in deze lezingen wat hij geleerd had in Parijs, en produceerde zelfs een casus van mannelijke hysterie.¹³⁹ Een aantal jaren later, rond 1895, schreef Freud opnieuw pagina's vol over hysterie.¹⁴⁰ Hoewel de algemene opvatting was dat hysterie uit een puur vrouwelijke anatomie of psyche voortkwam, stelde Freud dat vrouwelijke en mannelijke hysterie hetzelfde waren.¹⁴¹ Hij nam sekse wel mee in zijn theorieën over hysterie, maar zag het als een vorm van psycho-sekse die niet als mannelijk of vrouwelijk verklaard kon worden. De belangrijkste theoretische onderdelen uit zijn modellen schreef Freud volledig zonder verwijzing naar gender of sekse.¹⁴² Micale schreef dat in Freud's theorieën gender niet primair of biologisch was, maar secundair en sociologisch. Opnieuw draagt deze stelling bij aan sekse en gender als een fenomeen ontstaan door een samenleving of een karakter, opgevat door Weininger en Freud.

Uit bovenstaande literatuur is gebleken dat er aan het begin van de 20^{ste}-eeuw verschillende concepten en ideeën in Wenen circuleerden. De maatschappelijke en

¹³⁶ Freud, Sigmund; Van Haute, Philippe en Westerink, Herman 1905 (2017), pp. 17-21

¹³⁷ Freud, Sigmund; Van Haute, Philippe en Westerink, Herman 1905 (2017), p. 17

¹³⁸ Freud, Sigmund 1886, p. 3,21 in Libbrecht, Katrien en Quackelbeen, Julien 1995, p. 374; Volgens psychiater Henri F. Ellenberger gaf Freud op 15 oktober 1886 een lezing over mannelijke hysterie voor de Weense Sociëteit van Artsen, zie Micale, Mark S. (ed.) 1993

¹³⁹ Micale, Mark S. (ed.), 1993; Strachey, James (ed.) 1966, p. 15 in Levin, Kenneth 1974, p. 377

¹⁴⁰ Uit zijn curriculum vitae uit 1897 blijkt dat vijftien papers mannelijke hysterie bevatten, zie Freud, Sigmund 1966, p. 11 in Levin, Kenneth 1974, p. 388

¹⁴¹ *Wiener medizinische Presse* 1886, pp. 1407-1409 in Levin, Kenneth 1974, p. 390

¹⁴² Micale, Mark, S. 2008, pp. 250-251

wetenschappelijke ontwikkelingen van de 19^e-eeuw zorgden voor het ontstaan van nieuwe wetenschappelijke disciplines, die onder andere onderwerpen zoals seksualiteit en gender aan het licht stelden en uitdiepten. Hierdoor kwamen ook vraagstukken over seksualiteit en gender aan de oppervlakte. Vanaf dat moment werd er aandacht gericht op problematische constructies, wat leidde tot geschriften die tot verandering wilden komen, zoals boeken van Weininger en Freud. Beide tijdsgenoten stelden dat de mens als biseksueel gezien moest worden. Weininger maakte zelfs een beginnend onderscheid tussen sekse en gender met zijn stelling dat de mens een permanente biseksuele toestand had (sekse) maar uitingen op het gebied van sekse (gender) konden veranderen naar eigen wil. Daarbij stelde hij dat bepaalde genderconstructies en ideaalbeelden erg beperkend waren voor een individu, en dat verzet tegen deze constructies zou zorgen voor een leefbare situatie met verschillende identiteiten. Hiermee is hij een voorloper van wat Judith Butler later beschrijft. Het is opvallend dat ideeën die in het Weense Fin-de-Siècle tot uiting komen opnieuw terug te zien zijn in recente theorieën van genderconstructie en queerness. De vroeg 20^{ste}-eeuw was veel verder dan vaak gedacht wordt: Weininger en Freud kunnen gezien worden als vertegenwoordigers van het Weense Fin-de-Siècle én als voorlopers omtrent gelijkheid, inclusie en het individu.

3. Egon Schiele

Twee kunstenaars

Zonder overlap

“Ich bin alles zugleich, aber niemals werd’ ich alles zu gleicher Zeit tun.”¹⁴³

In de voorgaande hoofdstukken zijn ideeën over genderconstructies, queerness en androgynie uitgediept in twee verschillende tijdsperiodes. De hieruit opgedane kennis – van zowel recente perspectieven als vroeg 20^{ste}-eeuwse opvattingen – wordt in dit hoofdstuk gebruikt om het werk *Kniender männlicher Akt mit erhobenen Händen* van Egon Schiele uit 1910 (afb. 1) te analyseren. Ik beschrijf eerst Schiele’s interesse in seksualiteit, opgedeeld in drie aspecten: het leven van de kunstenaar, de maatschappelijke context, en het werk van contemporaine kunstenaars. Vervolgens volgt een formele analyse van *Kniender männlicher Akt mit erhobenen Händen*, waarin beeldelementen van seksualiteit en gender worden uitgelicht aan de hand van de recente theorieën van Judith Butler, Catherine Lord en Richard Meyer, besproken in het eerste hoofdstuk.

3.1 De interesse van Schiele in seksualiteit

In dit hoofdstuk wordt een analyse gemaakt op basis van drie aspecten. De twee pijlers – psychoanalytische benaderingen en feminisme/queertheorieën – uit de inleiding worden opgedeeld in drie aspecten, namelijk: het ‘leven’ van de kunstenaar, de maatschappelijke context (waaronder tijdsgenoten) en recente theorieën op het gebied van seksualiteit en gender. Hoewel ik ze ter verduidelijking los van elkaar beschrijf, zijn deze drie aspecten onlosmakelijk met elkaar verbonden.

Het eerste aspect is vooral gebaseerd op psychoanalytische theorieën, die ervan uitgaan dat ervaringen van een kunstenaar teruggevonden kunnen worden in zijn – deels onderbewust gevormde – werk. De drie bronnen die ik vooral heb gebruikt voor dit deel van het hoofdstuk zijn *Egon Schiele’s Portraits* van Alessandra Comini uit 1974, *Egon Schiele: A self in creation, a psychoanalytic study of the artist’s self-portraits* van Danielle Knafo uit 1993, en het artikel ‘Egon Schiele: Expressionist Art and Masculine Crisis’ van Gerard N. Izenberg uit 2006.¹⁴⁴ Al

¹⁴³ Roessler, Arthur 1921, p. 19 citaat van Egon Schiele uit een schetsboek uit 1910.

¹⁴⁴ Knafo, Danielle, *Egon Schiele: A self in creation, a psychoanalytic study of the artist’s self-portraits*, Londen en Toronto 1993; Comini, Alessandra, *Egon Schiele’s Portraits*, Berkeley 1974; Izenberg, Gerard N., ‘Egon Schiele: Expressionist Art and Masculine Crisis’, *Psychoanalytic Inquiry* vol. 26 (2006), no. 3, pp. 462-483

deze bronnen zijn gebaseerd op studies naar het leven van Schiele zodat zijn kunst vervolgens aan de hand daarvan geïnterpreteerd kan worden. Als aanvulling op deze secundaire bronnen heb ik de boeken van Arthur Roessler getiteld *Egon Schiele im Gefängnis* uit 1922 en *Briefe und Prosa von Egon Schiele* uit 1922 bestudeerd, en de ‘Egon Schiele Autograph Database’ gebruikt. Allebei de boeken zijn in samenwerking met Arthur Roessler uitgegeven, en bevatten brieven geschreven door Schiele aan zijn moeder, zusjes en Roessler. Deze brieven van Schiele in combinatie met het archiefmateriaal uit de database geven aanvullende primaire informatie, waardoor er een gedegen overzicht gevormd kan worden van Schiele als kunstenaar.¹⁴⁵

De maatschappelijke context waarin de kunstenaar leefde vormt het tweede aspect van het hoofdstuk. Het ‘leven’ van Schiele wordt vaak bestudeerd in psychoanalytische studies, maar ook de maatschappelijke context van het Weense Fin-de-Siècle wordt benoemd. De literatuur over seksualiteit in Wenen in deze periode bevat veel verschillende uitgangspunten, waaronder de analyse van mannelijke angst voor de vervrouwelijking van de maatschappij of van de vervagende grenzen tussen mannelijkheid en vrouwelijkheid in psychische ziekenhuizen.¹⁴⁶ Om een alternatief beeld te vormen van Schiele’s kunst beschrijf ik daarom hoe de maatschappelijke context – en dan specifiek gericht op seksualiteit – de kunstenaar wellicht heeft gestimuleerd in zijn interesse hiernaar. De kunst van Schiele is zo niet louter een bewuste of onderbewuste verwerking van zijn levensgeschiedenis, zoals psychoanalytische benaderingen doen denken, maar kan ook een geconstrueerde ontdekkingsreis zijn naar persoonlijkheid en gender, gebaseerd op denkbeelden uit de maatschappelijke context om hem heen. Om het effect van de context op Schiele zo goed mogelijk te kunnen begrijpen zijn de artikelen van Gerard N. Izenberg, ‘Egon Schiele: Expressionist Art and Masculine Crisis’ uit 2006, en van Gemma Blackshaw, getiteld ‘The Pathological Body: Modernist Strategising in Egon Schiele’s Self-Portraiture’, leidend geweest, en hebben verschillende andere bronnen informatie toegevoegd.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Roessler, Arthur, *Briefe und Prosa von Egon Schiele*, Wenen 1921; Roessler, Arthur, *Egon Schiele im Gefängnis*, Wenen en Leipzig 1922; Leopoldmuseum, *Egon Schiele Autograph Database*, 2018

¹⁴⁶ Zoals in Izenberg, Gerard N., ‘Egon Schiele: Expressionist Art and Masculine Crisis’, *Psychoanalytic Inquiry* vol. 26 (2006), no. 3, pp. 462-483; Conahan, Craig Kintoki, ‘Egon Schiele, Max Beckmann, and Francesco Clemente: Self-Portraits and the Male Image’, in *Colorado State University*, 1991; Lower Belvedere, ‘The Women of Klimt, Schiele and Kokoschka’, *Lower Belvedere* (2016); In tegenstelling tot deze bronnen schrijft Blackshaw over de vervaging van grenzen in psychische inrichtingen, zie Blackshaw, Gemma, “‘Crazier than I am, or crazier than I look?’ Self-Portraits by Egon Schiele”, *Tate Etc.* (2018), no. 43

¹⁴⁷ Blackshaw, Gemma, ‘The Pathological Body: Modernist Strategising in Egon Schiele’s Self-Portraiture’, *Oxford Art Journal* vol. 30 (2007), no. 3, pp. 379-401; Izenberg, Gerard N., ‘Egon Schiele: Expressionist Art and Masculine Crisis’, *Psychoanalytic Inquiry* vol. 26 (2006), no. 3, pp. 462-483; Andere aanvullende bronnen over dit onderwerp zijn: Conahan, Craig Kintoki, ‘Egon Schiele, Max Beckmann, and Francesco Clemente: Self-Portraits and the Male Image’, in *Colorado State University*, 1991; Lower Belvedere, ‘The Women of Klimt, Schiele and Kokoschka’, *Lower Belvedere* (2016); Blackshaw, Gemma, “‘Crazier than I am, or crazier than I look?’”

Het laatste aspect van het hoofdstuk gaat uit van recente theorieën op het gebied van gender. Deze theorieën bieden een welkome aanvulling op al bestaande bronnen over Egon Schiele en de interpretatie van zijn kunst. De levensgeschiedenis van de kunstenaar en de maatschappelijke context waarin Schiele leefde blijven belangrijk, maar nieuwe perspectieven zorgen ervoor dat er relevantie kan ontstaan voor de 21^{ste}-eeuwse kijker. Met behulp van deze recente theorieën betreffende seksualiteit en gender kan het werk van Schiele op een nieuwe manier – die eerder nog niet mogelijk was – bestudeerd worden. Schiele's kunst krijgt zo resonantie in de tijd van nu, zonder dat dit ten koste gaat van de historische bepaaldheid van zijn werk. De bronnen die ik hiervoor heb gebruikt van Judith Butler, Catherine Lord en Richard Meyer zijn inmiddels bekend.¹⁴⁸ De combinatie van deze drie aspecten zorgt ervoor dat Egon Schiele in een nieuw licht gezet kan worden en dat theorieën ook grenzen kunnen overstijgen, net als de kunst zelf.

3.1.1 Het 'leven' van de kunstenaar

Het beginpunt in mijn beschrijving van Schiele's leven is het begin van de kunstenaar zelf: zijn geboorte. Egon Schiele werd in 1890 geboren in een Oostenrijkse familie, terwijl zijn vader bij de spoorwegen werkte.¹⁴⁹ Schiele's vader had echter voor zijn huwelijk syfilis gekregen en besmette zijn zeventienjarige vrouw, wat bij de geboorte van de eerste drie kinderen van het koppel had geresulteerd in de dood van deze kinderen.¹⁵⁰ Ook het vierde kind overleed op tienjarige leeftijd, toen Schiele zelf drie jaar oud was. Al vroeg in zijn leven kwam Schiele hierdoor in aanraking met de dood die in dit geval terug te voeren was op geslachtsgemeenschap.¹⁵¹ Daarnaast leed zijn moeder vanaf 1894 aan een depressie en aan chronische angst over de gevaren van syfilis voor haarzelf, haar kinderen en haar man, terwijl zij zich voorbereidde op een volgende baby, stelt Gerald Izenberg.¹⁵²

Schiele groeide uiteindelijk op in een gezin met twee zusjes: zijn jongere zusje Gertrude, en zijn oudere zus Melanie. Toen Schiele tien was, kwam zijn vader in het laatste stadium van syfilis, waardoor hij toenemend psychotisch werd.¹⁵³ De ziekte van Schiele's vader had een

Self-Portraits by Egon Schiele', *Tate Etc.* (2018), no. 43; Hollein, Max en Natter, Tobias G. (ed.), *The Naked Truth: Klimt, Schiele, Kokoschka and other scandals*, Munchen, Berlijn, Londen en New York 2005

¹⁴⁸ Butler, Judith, *Undoing Gender*, Londen en New York 2004; Lord, Catherine en Meyer, Richard, *Art & Queer Culture*, Londen 2019

¹⁴⁹ Leopold Museum, Egon Schiele Autograph Database, Biografie 2018 [2022]; Roessler, Arthur 1921, p. 18 citaat van Egon Schiele uit een schetsboek uit 1910

¹⁵⁰ Schuster, Melanie 1967 in Comini, Alessandra 1974, p. 9

¹⁵¹ Comini, Alessandra 1974, p. 10

¹⁵² Izenberg, Gerald N. 2006, p. 475

¹⁵³ Leopold Museum, Egon Schiele Autograph Database, Biografie 2018 [2022]

impact op de hele familie: hij zou veel illusies en waanideeën hebben gehad over mensen die langskwamen. Volgens Izenberg nodigde Schiele's vader deze mensen uit voor het avondeten, wat ertoe leidde dat de familie mee ging spelen in illusies.¹⁵⁴ Vier jaar later, toen Schiele veertien jaar oud was, overleed zijn vader.¹⁵⁵ Danielle Knafo stelt dat Schiele door het verlies van zijn vader en zusje, naast de dood van zijn drie broertjes, bang werd voor de dood en aan schuldgevoel leed.¹⁵⁶ Bijna tien jaar na het overlijden van zijn vader schreef hij hoe moeilijk het was zijn vader te verliezen en hoe zwaar de fysieke klachten waren die hij hierdoor met zich meedroeg. Hij wilde zijn vader eervol herinneren, maar had er ongelooflijk veel pijn van.¹⁵⁷

Schiele was zich bewust van de gevolgen – buiten het verdriet – van het gedeeltelijk opgroeien met een ziekelijke vader, stelt Knafo.¹⁵⁸ Zo had niet alleen de ziekte voorafgaand aan de dood een invloed gehad, maar was Schiele's vader ook een problematische bron voor mannelijke identificatie geweest. De buitenhuwelijkse seksuele activiteit van Schiele's vader had geresulteerd in ziekte en waanzin bij hemzelf, dood bij zijn kinderen, en depressie bij zijn vrouw. Dit riep, volgens Knafo, angst bij Schiele op voor zijn eigen seksualiteit en mentale toestand.¹⁵⁹ Daarbij verloor Schiele zijn grootste mannelijke voorbeeld tijdens zijn adolescentie: een periode die volwassenwording op het gebied van seksualiteit zou inhouden. Schiele was gebonden aan en afhankelijk van zijn moeder, en moest zonder direct voorbeeld een mannelijk onafhankelijk individu worden.¹⁶⁰

De hechte band met zijn moeder leverde een groot innerlijk gevecht op bij Schiele.¹⁶¹ Hij was gebonden aan zijn moeder, terwijl een man volgens de samenleving pas echt een man was als hij op zijn eigen benen kon staan.¹⁶² De idee dat Schiele dit niet zou bereiken vormde een pijnlijke en destructieve situatie voor hem blijkt uit een brief aan zijn oom.¹⁶³ Hoewel

¹⁵⁴ Izenberg, Gerald N., 2006 p. 473

¹⁵⁵ Roessler, Arthur 1921, p. 19 citaat van Egon Schiele uit een schetsboek uit 1910.

¹⁵⁶ Kübler-Ross, Elisabeth 1975 in Knafo, Danielle 1993, p. 31

¹⁵⁷ Kallir, J. 1994, p. 34 in Izenberg, Gerald N., 2006 p. 473; citaat opgehaald uit Kallir, J. 1994, pp. 25-27

¹⁵⁸ Knafo, D. 1993, p. 96 in Izenberg, Gerald N. 2006, p. 474

¹⁵⁹ Knafo, D. 1993, p. 96 in Izenberg, Gerald N. 2006, p. 474

¹⁶⁰ Knafo, D. 1993, p. 96 in Izenberg, Gerald N. 2006 p. 474

¹⁶¹ In brieven van Schiele's moeder naar vrienden en naar Schiele zelf schreef ze dat ze het gevoel had dat de kinderen niks om haar gaven. In een brief vervloekte ze haar zoon zelfs. Hieruit blijkt in ieder geval dat – vanuit zijn moeders kant gezien – de relatie tussen Schiele en zijn moeder gecompliceerd was, zie Knafo, Danielle 1993, p. 96 in Izenberg, Gerald N. 2006 p. 476; Steiner, Reinhard 1993 p. 65 in Izenberg, Gerard N. 2006, p. 476; Uit een brief die Schiele aan zijn moeder stuurde blijkt de gecompliceerde relatie. De brief dateert uit 15 juli 1913 en Schiele vroeg in deze brief waarom zijn moeder hem niet steunde en waarom ze hem verweet dat hij zijn vrijheid opzocht, zie Roessler, Arthur 1921, p. 32

¹⁶² Bruns, Brigitte 1997, pp. 222-223 in Schwartz, Agatha 2005, p. 347

¹⁶³ Knafo, D. 1993, p. 56 in Izenberg, Gerald N. 2006 p. 476; vertaling door Jilne Cornelis 2022: "Niets is pijnlijker dan afhankelijk zijn, niets dat meer ruïneert en destructief is voor de sterke psyche"; In een brief van Schiele naar Leopold Czihaczek van 05-03-1911 sprak Schiele ook over de passiviteit die hij voelde, opgehaald van Leopold Museum, Egon Schiele Autograph Database, 222, 2018 [2022]

Schiele wel graag onafhankelijk wilde zijn en een eigen identiteit wilde vormen, lag deze situatie van ‘man’ worden complexer. Hij had de mogelijke destructieve kracht van vrouwen en seks – door de doodgeboren kinderen – zelf ervaren en leefde bovendien in een samenleving waarin vrouwelijkheid steeds meer gevreesd werd.¹⁶⁴ Anderzijds had Schiele door de ziekte en waanzin van zijn vader gezien dat ‘vrouwelijke’ aspecten zoals zwakte ook in de mannelijke identiteit verscholen zaten. Volgens Izenberg zorgde zijn verdriet daarbij voor een identificatie met vrouwelijkheid: zijn verlangen naar een vader leidde tot een zekere passiviteit, die traditioneel als erg vrouwelijk gezien werd en Schiele angstig maakte voor zijn toekomst.¹⁶⁵ Zijn weg naar onafhankelijkheid ging gepaard met een wisselwerking tussen met mannelijkheid en vrouwelijkheid geassocieerde gevoelens.

De onzekerheid in genderidentiteit kan ervoor gezorgd hebben dat Schiele een ontdekkingsstocht naar zijn eigen seksualiteit startte. Meerdere kunsthistorici wekken de suggestie dat hij dit onderzoek aanging met zijn zusje Gertrude, en uit gesprekken die Alessandra Comini voerde met Schiele’s zusjes Gertrud Peschka en Melanie Schuster, blijken opvallendheden.¹⁶⁶ Zo nam Schiele – om de sporen van zijn overleden vader na te gaan – Gerti mee naar de plek van de huwelijksreis van hun ouders, waarbij zij in hetzelfde hotel sliepen als hun ouders.¹⁶⁷ Gerti poseerde tijdens en na die reis meermaals naakt voor haar broer, wat ze geheim hielden voor hun moeder.¹⁶⁸ Toen Schiele’s vader nog leefde vond hij de relatie tussen de twee blijkbaar al opvallend, aangezien hij een keer ongevraagd de deur van Schiele’s kamer opensloeg.¹⁶⁹ De reactie van volwassenen op zijn seksualiteit vond Schiele moeilijk, blijkt uit een brief die hij schreef aan Arthur Roessler:

¹⁶⁴ Vrouwelijkheid werd in deze tijd gevreesd door de opkomende vrouwenemancipatie waarbij grenzen van gender werden overschreden. Vrouwen namen zo steeds vaker ‘mannelijke’ rollen aan, waardoor mannen hun mannelijke privileges en eigen mannelijkheid voor hun ogen zagen verdwijnen.

¹⁶⁵ Izenberg, Gerald N. 2006, p. 477; Bruns, Brigitte 1997, pp. 222-223 in Schwartz, Agatha 2005, p. 347

¹⁶⁶ Schiele portretteerde zijn zusje vaak naakt, waarbij haar kwetsbaarheid, maar ook seksuele kracht door hem werd afgebeeld. Bronnen waarin de relatie tussen Schiele en zijn zusje beschreven wordt zijn onder andere: Izenberg, Gerard N., ‘Egon Schiele: Expressionist Art and Masculine Crisis’, *Psychoanalytic Inquiry* vol. 26, (2006), no. 3, pp. 462-483; Martin, Colin, ‘Scrutinised bodies: Egon Schiele and psychiatry’ *The Lancet* vol. 1 (2014), no. 7, p. 508; Comini, Alessandra, Egon Schiele’s Portraits, Berkeley 1974; Auer, Stephanie, ‘Egon Schiele’s Image of Woman: Between Saint and Whore?’ in Husslein-Arco, Agnes en Kallir, Jane, *Egon Schiele: Self-Portraits and Portraits*, Wenen 2011, p. 47; Vergo, Peter, ‘Phaidon’s 15 Minute Art Lesson – Sex and the Viennese Secession’, *Phaidon* 2015 [2022]; De gesprekken met de zussen Gertrud Peschka (in 1967 en 1971), en Melanie Schuster (in 1963) zijn verwerkt in Comini, Alessandra 1974

¹⁶⁷ Peschka, Gertrud 1967, 1971 en Schuster, Melanie 1963 in Comini, Alessandra 1974, p. 14; Comini, Alessandra 1974, p. 14

¹⁶⁸ Peschka, Gertrud 1967, 1971 en Schuster, Melanie 1963 in Comini, Alessandra 1974, p. 14

¹⁶⁹ Comini, Alessandra 1974, p. 14

*Haben die Erwachsenen es vergessen, wie verdorben, d.h. sexuell-triebhaft an- und aufgeregt sie selbst als Kinder waren? – haben sie vergessen, wie die fürchterliche Leidenschaft in ihnen brannte und quälte, als sie noch Kinder waren? – Ich habe das nicht vergessen, denn ich habe entsetzlich darunter gelitten.*¹⁷⁰

Schiele's seksuele nieuwsgierigheid was zo groot en sterk, dat hij het zelf beschreef als leed. De combinatie van verlangen naar seksualiteit en ideeën hierover, resulteerde uiteindelijk in een hoeveelheid seksueel getint werk waarin de kenmerkende dualismen tussen man en vrouw door Schiele bevraagd werden.¹⁷¹

3.1.2 De maatschappelijke context van het Weense Fin-de-Siècle

Niet alleen Schiele's gezinssituatie speelde mee in de kennismaking met seksualiteit, want ook de maatschappelijke Weense context voedde deze fascinatie. De werken van Schiele worden door verschillende kunsthistorici gezien als reactie op een aantal onderwerpen uit het Weense Fin-de-Siècle: de Europese interesse in mannelijke identiteit rond die tijd, verschuivingen in constructies op verschillende gebieden – waaronder de opkomende vrouwenemancipatie –, de opleving van de psychiatrie in Wenen en in andere delen van Europa, en de ontwikkelingen van de kunstwereld van de laat 19^e-eeuw en het begin van de 20^{ste}-eeuw.¹⁷²

Zoals besproken in het tweede hoofdstuk bloeide aan het begin van de 20^{ste}-eeuw de vrouwenemancipatie in Wenen op, die onder andere resulteerde in een groeiende interesse in mannelijke identiteit. Doordat vrouwen de grenzen van vrouwelijkheid opzochten, stond mannelijkheid niet langer meer vast: vrouwen namen rollen aan die als strikt mannelijk werden gezien, waardoor mannelijkheid voor mannen niet meer vanzelfsprekend was.¹⁷³ Ook in het ziekenhuis werden traditionele genderconstructies steeds vaker in twijfel getrokken, aangezien psychische aandoeningen als genderneutraal bestudeerd werden.¹⁷⁴ Het toenemende aantal vrouwen in andere functies dan het huishouden in de samenleving in combinatie met bovenstaande factoren wekte bij veel mannen – waaronder ook kunstenaars – angst op voor een toekomstige 'feminisatie' van de samenleving. Daarbij stellen onder anderen feministisch schrijfster Elaine Showalter en kunsthistorica Kate Flint dat mannen hun mannelijkheid voelden

¹⁷⁰ Roessler, Arthur (ed.) 1922, p. 33 in Comini, Alessandra 1974, p. 14; origineel citaat opgehaald uit Roessler, Arthur (ed.) 1922, p. 33

¹⁷¹ Izenberg, Gerald N., 2006 p. 465

¹⁷² Bronnen waarin dit soort onderwerpen beschreven worden in relatie tot Schiele zijn onder andere: Izenberg, Gerald N 2006, p. 462; Blackshaw, Gemma 2018; Blackshaw, Gemma en Topp, Leslie 2009, pp. 14-37

¹⁷³ Izenberg, Gerald N., 2006 p. 464; Tusan, Michelle Elizabeth 1998, pp. 169-170

¹⁷⁴ Blackshaw, Gemma 2018; Blackshaw, Gemma en Topp, Leslie 2009, pp. 14-37

wegebben.¹⁷⁵ Deze aspecten samen mondden uiteindelijk uit in een toenemende interesse in androgynie, mede onder mannen.¹⁷⁶

Androgynie leek een uitweg voor individuen die niet konden voldoen aan de eisen en verwachtingen betreffende mannelijkheid of vrouwelijkheid. De aantrekkingskracht tot androgynie lag in het verlangen naar een alternatief voor opgelegde regels.¹⁷⁷ Het strikte dualisme van man en vrouw werd door androgynie vermeden, waardoor sociaal geaccepteerd gedrag een groter bereik verkreeg.¹⁷⁸ Androgynie was volgens Gert Mattenklott voor deze individuen een utopie:

*Een bevrijding van beperkingen en de onafhankelijkheid van het individu, die normaliter gedefinieerd werd door zijn of haar [...] toegewezen seksuele rol, de ontkenning van een geïsoleerde genitale seksualiteit, het beeld van uitgebreide mogelijkheden in de manier waarop het leven zou kunnen worden geleid.*¹⁷⁹

Door androgynie konden sommige individuen hun eigenheid behouden en functioneren in een samenleving die gestoeld was op dualismen en categorieën.

De interesse in androgynie werd verdiept door bronnen uit eerdere tijdperken te bestuderen. Zo werd in een aantal werken uit de Klassieke Oudheid androgynie voorgesteld als een ideale staat van zijn, en schreef Aristophanes in *Symposion* van Plato dat Zeus de originele, hermafrodiete levensvormen had opgedeeld in man en vrouw om de kracht van de mensheid te minderen.¹⁸⁰ Sinds deze gebeurtenis zou elke persoon gedoemd zijn om zijn/haar wederhelft te zoeken om op volle kracht te kunnen functioneren.¹⁸¹ Ook werken uit de Romantiek, zoals de publicatie *Mademoiselle de Maupin* uit 1835 van Theophile Gautier, dienden als inspiratiebron door de beschreven interesse in de schoonheid van het afwijkende.¹⁸² Naast dit boek van Gautier, waarin de hoofdrolspeelster biseksueel en travestiet is, kwamen in die tijd ook meermaals biseksuele personages voorbij in werken van Honoré de Balzac.¹⁸³ Daarbij was

¹⁷⁵ Showalter, Elaine 1991 in Tusan, Michelle Elizabeth 1998, pp. 169-170; Flint, Kate 1993 in Tusan, Michelle Elizabeth 1998, pp. 169-170

¹⁷⁶ Izenberg, Gerald N. 2006, pp. 462-464

¹⁷⁷ Carolyn Heilbrun 1973, p. x in Gerwin, Elisabeth 2020, pp. 17-34

¹⁷⁸ Hollein, Max en Natter, Tobias, G. 2005, p. 245

¹⁷⁹ Mattenklott, Gert 1985, p. 97 in Hollein, Max en Natter, Tobias, G. 2005, p. 245; vertaling door Jilne Cornelis 2022 (origineel citaat niet vindbaar).

¹⁸⁰ Dover, K.J. 1966, p. 41

¹⁸¹ Schmiersahl, Katrin 1995, p. 319 in Hollein, Max en Natter, Tobias, G. 2005, p. 245

¹⁸² Shaw, Jennifer 2000, p. 63; Gautier, Theophile, *Mademoiselle de Maupin*, Parijs 1835

¹⁸³ Busst, A.J.L. 1967 in Shaw, Jennifer 2000, p. 63; Heathcote, Owen 1983, p. 18; Magil, Joseph Alexander 1992, pp. 7-18; Biseksuele of androgynse personages kwamen onder andere voor in Balzac's *Séraphita*, *Le Fille*

volgens kunsthistoricus Joseph Alexander Magil het estheticisme in de kunst een inspiratiebron voor geïnteresseerden in androgynie door de zelfvoldoening die te zien was in de vorm van voyeurisme en narcisme.¹⁸⁴ Zo beeldde Dante Gabriel Rossetti een vrouw met mannelijke eigenschappen af in zijn werk *Proserpine* uit 1874 (afb. 4). Op het werk is een ‘femme fatale’ afgebeeld, weergegeven als een mannelijke vrouw met een dikke nek, grote jukbeenderen en losse kleren waardoor haar vrouwelijke figuur niet zichtbaar is.¹⁸⁵ Androgynie werd een manier van jezelf uiten door de combinatie van het estheticisme, de nieuwe interesse in genderrollen, en de belangstelling naar geschriften over dit onderwerp. Het gaf een mogelijkheid om een andere soort menselijkheid te onderzoeken.

Niet alleen verschillende kunstenaars onderzochten androgynie, maar ook wetenschappers uit de tijd hielden zich bezig met verwante thematieken. Von Krafft-Ebing normaliseerde in zijn *Psychopathia Sexualis* uitgegeven tussen 1886 en 1903, seksuele verlangens zoals homoseksualiteit steeds verder, en Freud beschreef seksuele gevoelens en histerie als mogelijkheid voor zowel mannen als vrouwen.¹⁸⁶ Terwijl Freud in Wenen bisexualiteit onderzocht en onder de aandacht bracht, richtte Charcot in Parijs aandacht op histerie – voorheen gezien als vooral vrouwelijke aandoening – in zowel mannen als vrouwen. Met deze inslag ontstond er een interesse in de psyche van zowel de man als de vrouw, en de daarbij behorende genderoverschrijdende ziektes.¹⁸⁷ Freud bezocht zoals genoemd tussen 1885 en 1886 de kliniek van Charcot en zag hier de praktijken van de neuroloog, indrukken die hij vervolgens met zich meenam naar Wenen.¹⁸⁸ Daarbij werd *Geschlecht und Charakter* van Weininger uitgebracht in 1903 en circuleerde dit boek eveneens op de markt.¹⁸⁹

In enkele gevallen werkten kunstenaars en wetenschappers samen in een onderzoek naar seksualiteit en gender. Uit het feit dat Schiele afspraken met psychiater Adolf Kronfeld in zijn schetsboeken schreef, blijkt dat hij kennis over seksualiteit niet enkel passief tot zich nam.

aux Yeux d'or en *Le Père Goriot*, zie Thompson, Victoria, ‘Creating Boundaries: Homosexuality and the Changing Social Order in France, 1830-1870’ in Merrick, Jeffrey en Ragan, Bryant T. Jr., *Homosexuality in Modern France*, New York en Oxford 1996, pp. 102-128

¹⁸⁴ Magil, Joseph Alexander 1992, p. 19

¹⁸⁵ Sawhney, Paramvir 2006

¹⁸⁶ Oosterhuis, Harry 2000, pp. 275-285 in Micale, Mark S. 2008, p. 175; Krafft-Ebing, Richard von, *Psychopathia Sexualis* 1886; Freud gaf al in 1886 een lezing over mannelijke histerie, zie Micale, Mark S. (ed.), 1993

¹⁸⁷ Micale, Mark S. 2008, pp. 117-162

¹⁸⁸ Koehler, P.J. 1995, pp. 177-183; Zoals al eerder beschreven gaf Freud volgens Henri F. Ellenberger – een tijdgenoot en psychiater – op 15 oktober 1886 een lezing over mannelijke histerie voor de Weense Sociëteit van Artsen. Omdat de artsen de theorieën nogal ongeloofwaardig vonden, werd Freud uitgedaagd een casus van mannelijke histerie te produceren. Hoewel Freud deze casus een maand later klaar had, bleef er verzet bestaan tegen deze nieuwe ideeën, zie Micale, Mark S. (ed.), 1993

¹⁸⁹ Weininger, Otto, *Geschlecht und Charakter: Eine prinzipielle Untersuchung*, Leipzig en Wenen 1903

Kronfeld was een psychiater die mentale ziektes in lichamen, gebaren en expressie van zijn patiënten probeerde aan te tonen, waarbij hij foto's en kunstwerken gebruikte om dit te bewijzen. Volgens kunsthistorica Gemma Blackshaw werd gedacht dat de ziekte van de patiënt beter in tekeningen weergegeven kon worden dan in foto's, en dit verklaart dat Kronfeld tijdens zijn lezingen de werken van Erwin Osen en Schiele gebruikte om zijn theorieën te illustreren.¹⁹⁰ Daarbij was Schiele bevriend met gynaecoloog Erwin von Graff, die hij in 1910 portretteerde. Volgens kunsthistorici Peter Vergo en Colin Martin had Schiele door deze vriendschap met Von Graff toegang tot foto's van mentale ziektes met uitingen in lichamen die in het Franse ziekenhuis La Salpêtrière werden gemaakt. Net als Schiele had Oskar Kokoschka ook toegang tot de tijdschriften met de daarbij behorende foto's uit La Salpêtrière, stelt Martin.¹⁹¹ Door het tijdschrift, de praktijk van Kronfeld en zijn vriendschap met Von Graff en Kokoschka, had Schiele een indirecte en directe toegang tot bronnen over grensoverschrijdende ziektes en gender.¹⁹²

Dat Schiele bezig was met verschillende uitingen van sekse en gender, en een fascinatie had voor naakte lichamen manifesteert zich in zijn werk.¹⁹³ Zo zat het concept van seksualiteit zoals beschreven door wetenschappers uit deze tijd, verweven in bepaalde beeldelementen en onderwerpen in de kunst van Schiele, stelt onder anderen Alfred Werner.¹⁹⁴ Het zou ook kunnen dat Schiele zich soms androgyn voelde. Aangezien Schiele zowel jonge als oude mensen en 'onconventionele' lichamen en mooie lichamen afbeeldde, was de interesse van Schiele in het naakt niet gelimiteerd tot bepaalde 'types'. In tegenstelling tot Gustav Klimt – die gericht was op de vrouw – en Anton Kolig – die alleen mannen afbeeldde – was het naakte lichaam voor Schiele een teken van meerduidigheid en was het daarnaast meer dan een mogelijkheid om erotisch verlangen uit te drukken.¹⁹⁵ Deze werken leidden er zelfs toe dat Schiele in 1912 een aantal dagen in de gevangenis moest verblijven.¹⁹⁶ Schiele koos een afwijkende aanpak, toonde de spanningen tussen de geslachten, ondermijnde patriarchische structuren, en leek vaker een

¹⁹⁰ Blackshaw was de eerste die de herhaaldelijke aanwezigheid van Kronfeld's naam in de schetsboeken van Schiele opmerkte. Schiele schreef meerdere malen afspraken met Kronfeld onder tekeningen in zijn schetsboek, zie Blackshaw, Gemma 2018; Schiele, Egon schetsboek 1913-1915, p. 70-74 in George, Alys X, 2020, p. 283

¹⁹¹ Martin, Colin 2014, p. 508

¹⁹² Blackshaw, Gemma 2018

¹⁹³ Werner, Alfred 1964, p. 612

¹⁹⁴ Werner, Alfred 1964, p. 612

¹⁹⁵ Hollein, Max en Natter, Tobias, G. 2005, p. 38

¹⁹⁶ Schiele werd in 1912 verdacht van ongewenst seksueel gedrag richting een meisje en werd moest 24 dagen in de gevangenis doorbrengen. Zijn kunst diende als bewijs. Alle brieven die Schiele vanuit de gevangenis aan Roessler schreef werden later door Roessler uitgegeven tot een bundel, zie Roessler, Arthur, *Egon Schiele im Gefängnis*, Wenen, Leipzig 1922

afstand ten opzichte van de samenleving te voelen.¹⁹⁷ Deze elementen samen zorgden ervoor dat hij zichzelf van gender en grenzen onttrok en een eigen kunst ontwikkelde.

3.1.3 Contemporaine kunstenaars en Schiele

Niet alleen Schiele was onderdeel van de veranderende samenleving in 1900, ook andere kunstenaars experimenteerden met kwesties over gender in hun kunst. Edvard Munch maakte zo bijvoorbeeld in 1890 een cyclus van het menselijke leven genaamd *Livsfrise* waarin hij een fatalistische houding ten opzichte van seks en liefde toonde, zichtbaar in *Livets Dans* uit 1899-1900 (afb. 5).¹⁹⁸ Ook Klimt representeerde vrouwen, waarin hij het vrouwelijk naakt te midden van veel decoratieve elementen schilderde. Door deze esthetische manier werd de vrouw een object van verlangen, en leek Klimt bij te dragen aan het voyeurisme.¹⁹⁹ Volgens Mattenklott kon Klimt hierdoor – vooral in de seksuele zin – ontdekken wat precies vrouwelijk was in het vrouwelijke lichaam.²⁰⁰

Klimt bevestigde desondanks ook de kracht van de vrouwelijke seksualiteit in zijn werken.²⁰¹ Volgens kunsthistorici Jane Kallir en Alfred Weidinger bevrijdde Klimt later met zijn afbeeldingen van masturberende vrouwen de vrouw juist van de noodzaak om seksuele gratificatie van mannen te verkrijgen. Het vrouwelijke kijkplezier werd in zijn latere werk een eigen genre, zoals zichtbaar in *Liegender Halbakt (masturbierend)* uit 1912/1913 (afb. 6), stellen Kallir en Weidinger.²⁰² Aanvankelijk vertrok Schiele vanuit dezelfde idee als Klimt, maar Schiele vond echter al snel dat Klimt in een oude traditie bleef hangen waarin onderwerpen niet bevraagd konden worden. Terwijl Klimt de vrouw later pas weergaf als krachtig, was Schiele al eerder bezig om deze vernieuwing door te voeren zodat de spanning in gender van beide kanten benaderd kon worden, aldus Max Hollein en Tobias Natter.²⁰³

Kokoschka gaf seksualiteit ook – op zijn eigen manier – een plek in zijn kunst. Wetenschapper Rüdiger Görner stelt dat Kokoschka zichzelf geregeld afbeeldde in het portret

¹⁹⁷ Simon Wilson stelt dat Schiele vaker een afstand tot de samenleving voelde, zie Schiele, Egon in Wilson, Simon 1980, geciteerd in Crouch, Christopher 1983, p. 256; origineel citaat Schiele, Egon aan Arthur Roessler, 10-01-1911, opgehaald uit Nebehay, Christian M. Nebehay, 1979, p. 164; “Ich bin äußerst empfindlich und alle diese Leute wissen absolut nicht, wie sie sich benehmen sollen dem Künstler gegenüber.”

¹⁹⁸ In het werk toonde Munch verschillende ‘soorten’ liefde. In het midden zijn geliefden afgebeeld, waarvan de vrouw echter ongelukkig lijkt door haar bloedrode jurk en haar gezicht als doodshoofd. Rechtsachter op het doek staat een dansend koppel waarbij de man de vrouw uit verlangen bijna op lijkt te eten, en rechts staat een vrouw in het zwart die de liefde niet lijkt te vinden. In het werk gaan liefde en leed hand in hand, zie Magil, Joseph Alexander 1992, p. 1

¹⁹⁹ Hollein, Max en Natter, Tobias, G. 2005, p. 174; Izenberg, Gerald N., 2006, p. 475

²⁰⁰ Mattenklott, Gert 1984, p. 27 in Hollein, Max en Natter, Tobias, G. 2005, p. 174

²⁰¹ Scott, Jill 2010, p. 33 in Michaud, Megan 2014, pp. 60-71

²⁰² Lower Belvedere, 2016, p. 4

²⁰³ Hollein, Max en Natter, Tobias, G. 2005, p. 248

van iemand anders – waaronder vrouwen – waardoor hij kon uitdrukken wie hij was.²⁰⁴ De ambiguïteit en spanning van de (zelf)portretten kwamen ook tot uiting in Kokoschka's interesse in seksualiteit en gender. Zo gaf Kokoschka bijvoorbeeld een meisje en jongen weer en schreef hij dat tussen de tegenpolen van puberteit – de man en vrouw in wording – angst, geheimen en lust voor avontuur lagen.²⁰⁵ Ook gebruikte hij meerdere malen een androgyn persoon als onderwerp voor zijn kunst zoals in *Das Mädchen Li und ich* uit 1908 (afb. 7), waarin een nauwelijks te onderscheiden man en vrouw zijn afgebeeld. Kokoschka leek, net als Munch, Klimt en Schiele, seksualiteit op zijn eigen manier te onderzoeken.

Tussen verschillende kunstenaars en muzikanten ontwikkelden zich geregeld verbanden. Hieruit ontstond bijvoorbeeld in 1909 de Neukunstgruppe – met Schiele als voorzitter – en werden rond 1902 plannen gemaakt voor een nieuwe organisatie genaamd 'Kunsthalle'.²⁰⁶ Het doel van deze groep was om jonge kunstenaars samen te brengen en hun krachten te bundelen om kunst te veranderen.²⁰⁷ Schiele was zeer actief in deze groep en maakte zelfs een lijst van leden, met onder anderen Klimt, Peter Altenberg en Arnold Schönberg.²⁰⁸ Ook zonder georganiseerd te zijn in groepen gingen kunstenaars, muzikanten en gelijkgestemden met elkaar om. Schiele was zo al sinds de basisschool bevriend met musicus Arthur Löwenstein, die hij in 1909 portretteerde toen de Neukunstgruppe actief was.²⁰⁹ In koffiehuisjes in Wenen kwamen verschillende kunstenaars ook samen. Schiele's medekunstenaar en vriend Max Oppenheimer interesseerde zich bijvoorbeeld voor muziek en portretteerde Schönberg in 1909 (afb. 8).²¹⁰ Via Oppenheimer blijkt rond 1909 dus al een indirecte link te hebben bestaan tussen Schiele en Schönberg.²¹¹ Schiele zelf maakte in 1917 verschillende schetsen van Schönberg (afb. 9 en 10), en Kokoschka volgde in 1924 met een portret van de componist. Kokoschka deed daarbij meerdere studies naar gezichten van componisten als Schönberg, Peter Altenberg en Anton Webern.²¹² Voor hem bleef het echter

²⁰⁴ Görner, Rüdiger 2020, p. 196

²⁰⁵ Uit deze stelling blijkt dat Kokoschka spanning in gender zag in adolescenten, en zou dit werk wellicht kunnen dienen om deze spanning te tonen op doek, zie Kokoschka, Olda en Marnau, Alfred 1992, p. 18 in Simmons, Sherwin 2001, p. 254; Mell, Max 1908, pp. 250-252 in Simmons, Sherwin 2001, p. 254

²⁰⁶ Knafo, Danielle 1993, pp. 67-68

²⁰⁷ Ankiewicz-Kleehoven, Hans von 1960 in Vergo, Peter 1975, p. 237

²⁰⁸ Vergo, Peter 1975, p. 237

²⁰⁹ Löwenstein leerde Schiele (op zijn beurt) hoe hij muziek kon maken op de houten tafels van school en samen gingen zij tijdens de les op in de muziek van hun geïmproviseerde piano's, zie Comini, Alessandra 1974, p. 13

²¹⁰ Oppenheimer, Max 1938, p. 34 in Klee, Alexander 2011, p. 31; Görner, Rüdiger 2020, p. 201

²¹¹ Niet lang na dit portret van Schönberg portretteerde Oppenheimer ook Schiele. Vanwege hun vriendschap in de kunsten kan aangenomen worden dat Schiele vaker in Oppenheimer's studio kwam en hier wellicht het doek van Schönberg heeft zien staan, zie Comini, Alessandra 1974, p. 45; Oppenheimer, Max 1938, p. 34, in Klee, Alexander 2011, p. 31; Meer bewijs heb ik hier echter niet voor kunnen vinden.

²¹² Görner, Rüdiger 2020, p. 199

niet bij het portretteren van muzikanten: hij had ook veel kennis over componisten als Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven en Johann Sebastian Bach, en schreef over de abstracte thema's in het werk van Bach en Schönberg.²¹³

De wederzijdse interesse van kunstenaars en muzikanten blijkt uit de samenkomsten in cafés in Wenen en de belangstelling van kunstenaars om componisten te portretteren.²¹⁴ De oprichting van een kunstgroep die kunst wilde bevrijden, genaamd de 'Kunsthalle', laat belangstelling van beide kanten zien om krachten te bundelen en kunst te vernieuwen. Hoewel het in deze samenwerkingen tussen muzikanten en kunstenaars niet duidelijk is of dit ook kwesties over seksualiteit en gender betrof, had Schiele wel een aantal kunstenaars om zich heen die werk maakten waarin seksualiteit een rol speelde. Hij had contact met medestanders waarmee hij kon sparren over een nieuwe kunst die gender kon bevragen, en kende muzikanten die kunst wilden bevrijden van grenzen, zoals Schönberg.

3.2 Androgyne lichamen en een androgyne uiting

3.2.1 Een problematische weergave of een problematische mens?

De afgelopen decennia is in de kunstgeschiedenis, zoals gebleken uit hoofdstuk 1, steeds meer aandacht gevestigd op queerness, homoseksualiteit en algemene genderrollen. Dit is echter niet altijd zo geweest. Schiele's oeuvre werd nog lang na zijn dood gezien als 'vreemd' en 'niet representatief' en zelfs in 1967 werd er nog een negatieve connotatie aan het werk verbonden door het Stanford University Art Museum. Toen dit museum in 1967 werd opgericht en Lorenz Eitner als curator werd aangewezen, kwam er een Weense kunsthandelaar naar het museum om een zelfportret van Schiele voor verkoop aan te bieden, waarop de kunstenaar naakt in een knielende positie, met zijn handen om zijn penis gevouwen, is weergegeven.²¹⁵ Eitner zag het werk en wees het aanbod af met als reden dat dit soort erotiek niet op grote schaal voor interesse zou gaan zorgen. Een aantal jaar later, toen Schiele steeds bekender werd en zijn werk meer geld opbracht, gaf de curator pas toe dat hij een grote fout had begaan, maar merkte daarbij desondanks op dat hij niet wist of hij het op dat moment (in 1994) wel zou kopen.²¹⁶

²¹³ Blijkt uit een citaat in Görner, Rüdiger 2020, pp. 217-219; vertaling door Jilne Cornelis 2022

Bach, Beethoven and Schönberg zijn de laatste componisten die een muzikale constructie kunnen bouwen die kan staan voor een organische wereld, zoals de natuur scheidt, bijvoorbeeld in kristal, in de plant, in het levende wezen. Alle muziek om hen heen is ofwel gegalvaniseerde, kunstmatig gemotiveerde verzonnen folklore [...] of puur abstracte toongeometrie met vreemde geluiden en vreemde effecten om de luisteraar te lokken.

²¹⁴ Muxeneder, Therese 2018, pp. 187-206

²¹⁵ Welk werk dit precies is, wordt in de bron niet genoemd en is ook uit andere bronnen helaas niet te herleiden.

²¹⁶ Werkner, Patrick (ed.), 1994, pp. 1-4

De perspectieven van Judith Butler, Catherine Lord en Richard Meyer zorgen er in deze scriptie voor dat de zelfportretten van Schiele in een nieuw licht gezet kunnen worden en ze op een andere manier – zonder oordeel – bestudeerd worden. Op de volgende pagina's worden eerst beeldende aspecten uit het oeuvre van de kunstenaar uitgelicht om aan te tonen welke elementen androgynie vertonen en waar grenzen op het gebied van sekse en gender overschreden lijken te worden. In mijn analyse gebruik ik de begrippen 'ambigüiteit' en 'zichtbaarheid', die ik naar aanleiding van recente theorieën van Judith Butler, Catherine Lord en Richard Meyer toegelicht in hoofdstuk 1, heb gevormd. Vervolgens volgt een formele analyse van het werk *Kniender männlicher Akt mit erhobenen Händen* uit 1910 (afb. 1), waarin deze elementen binnen dit specifieke werk worden besproken. Het werk kan zo uiteindelijk een bijdrage leveren aan een inclusieve kunstgeschiedenis. De kunstenaar verdient met zijn androgynе werken even goed een plek in de kunstgeschiedenis – of in het Stanford Museum – als met het nette *Porträt von Edith* (afb. 28), uit 1915.

3.2.2. Ambigüiteit in het onderwerp

Schiele maakte aanzienlijk veel zelfportretten: van de 2500 werken die bekend zijn van hem is meer dan twee derde een portret, waarvan 170 tot 300 zelfportretten. Met 10% van zijn oeuvre bestaande uit zelfportretten, overtrof hij zijn tijdsgenoten en zelfs Rembrandt.²¹⁷ Een van de verklaringen hiervoor is dat Schiele zijn geld liever besteedde aan nieuwe en kostbare materialen dan aan een prijzig model. Bovendien bood het subgenre zelfportret hem een uitgelezen kans om zijn ambigue persoonlijkheid en zijn kwesties betreffende het leven te onderzoeken.²¹⁸ Dit leidde uiteindelijk tot zelfportretten waarin Schiele zijn dubbelzinnige persoonlijkheid (als man en vrouw) tot uiting liet komen. Vervolgens versterkten elementen als spiegels en dubbelzinnige onderwerpen deze ambigüiteit. In de volgende paragraaf beschrijf ik ambigüiteit in het werk van Schiele aan de hand van het zelfportret als subgenre, het gebruik van spiegels, en het onderwerp. De zichtbare ambigüiteit in het werk, zorgt ervoor dat de beschouwer de grenzen tussen man en vrouw in de samenleving gaat zien en ervaren.²¹⁹

Het gebruik van het subgenre zelfportret is het eerste aspect wat gepaard ging met veel ambigüiteit. Volgens Knafo en Carla Gottlieb werd – en wordt – de vervaardiging van een zelfportret gezien als een artistieke en psychologische uitdaging, omdat de kunstenaar zichzelf

²¹⁷ Izenberg, Gerald N., 2006, p. 465

²¹⁸ Kallir, J. 1998 in Husslein-Arco, Agnes en Weidinger, Alfred 2011, pp. 11-20

²¹⁹ Knafo, Danielle 1993, p. 31; Izenberg, Gerald N., 2006 p. 465

tijdens het proces op verschillende manieren moet kunnen behandelen.²²⁰ Zo diende Schiele tijdens het schilderen van een zelfportret een dubbele rol aan te nemen waarin hij zelf het subject én object was. Om zichzelf op de juiste manier te representeren, moest hij naar zichzelf (als object) op doek kunnen kijken, en kon hij zijn eigen persoonlijkheid (als subject) construeren. Hierbij werden de grenzen tussen de zelf (kunstenaar) en de ander (toeschouwer) erg diffuus. Schiele zou hierbij in zijn zelfportretten een visie uitgedragen kunnen hebben over de manier waarop hij zichzelf zag, of over de manier waarop hij wilde dat de beschouwer hem zou zien.²²¹ Dat hij hier inderdaad mee bezig was blijkt uit een brief aan Oskar Reichel:

*Wenn ich mich ganz sehe, werde ich mich selbst sehen müssen, selbst auch wissen, was ich will, was nicht nur vorgeht in mir, sondern wie weit ich die Fähigkeit habe, zu schauen, welche Mittel mein sind, aus welchen rätselhaften Substanzen ich zusammengesetzt bin, aus wie viel von dem mehr, was ich erkenne, was ich an mir selbst erkannt habe bis jetzt.*²²²

Een ander aspect dat wijst op dubbelzinnigheid in de zelfportretten van Schiele is de toepassing van spiegels. Bijna al zijn zelfportretten – behalve het werk dat hij maakte toen hij in de gevangenis zat – schilderde Schiele met behulp van een spiegel.²²³ Izenberg stelt dat Schiele de spiegel gebruikte zodat hij zelf kon zien hoe hij overkwam, maar ook zodat hij zijn eigen ambigue persoonlijkheid kon construeren.²²⁴ Het gebruik van spiegels in de constructie van identiteit is door onder anderen Izenberg verbonden aan het werk van psychoanalist Jacques Lacan. Volgens Lacan is het zo dat op het moment dat kinderen zichzelf gaan herkennen in een spiegelbeeld, een coherent beeld van het lichaam gezien wordt, waarin zwakte en fragmentatie verdwijnen en een samenhangende identiteit bestaat.²²⁵ Dit beeld is echter een illusie, omdat het niet overeenkomt met het individu. Het spiegelbeeld is een imaginair ideaalbeeld waarmee

²²⁰ Knafo, Danielle 1993, p. 29; Gottlieb, Carla 1981, p. 267

²²¹ Volgens Gottlieb is het zelfportret een spel tussen de beschouwer en de kunstenaar. De kunstenaar doet zijn best alleen aspecten te tonen die hij wil delen met zijn beschouwer, en de beschouwer probeert een coherente afbeelding van de kunstenaar te vormen, waarin hij wellicht ook aspecten meeneemt die de kunstenaar niet wilde tonen, zie Gottlieb, Carla 1981, p. 267; Ook Görner schrijft over het zelfbewustzijn van de kunstenaar tijdens het schilderen van een zelfportret, waarbij hij stelt dat een zelfportret gezien kan worden als een onderzoek naar de zelf, zie Görner, Rüdiger 2020, p. 196

²²² Nebehay, Christian M. 1979, p. 264, brief van Egon Schiele naar Oskar Reichel September 1911 in Husslein-Arco, Agnes en Weidinger, Alfred 2011, p. 25; origineel citaat opgehaald uit Nebehay, Christian M. 1979, p. 184

²²³ In het boek staat een aantal afbeeldingen van kunstwerken opgenomen die Schiele maakte terwijl hij vastzat in de gevangenis, zoals bijvoorbeeld het werk *Gefangener 24-4-1912*, zie Roessler, Arthur 1922

²²⁴ Izenberg, Gerald N. 2006, p. 471

²²⁵ Walton, David 2012

het kind zich gaat identificeren.²²⁶ Freud leek een andere visie te hebben over de toepassing van spiegels, aangezien hij de rol van de arts met een spiegel vergeleek: “The doctor should be opaque to his patients, and, like a mirror, should show them nothing but what is shown to him.”²²⁷ Terwijl de spiegel volgens Lacan een denkbeeldig ideaalbeeld toonde en niet representatief was voor de ‘ik’, was het voor Freud een middel om de patiënt juist te confronteren met zijn ‘zelfbeeld’ en zich bewust te maken van zijn gedrag.

Het is opvallend dat in de zelfportretten van Schiele helemaal geen samenhangend zelfbeeld en coherent geheel ontstond – zoals Lacan zag gebeuren in de ontwikkeling van het kind – maar juist een deconstructie van identiteit zichtbaar werd – zoals beschreven door Freud.²²⁸ Schiele leek heel bewust in de spiegel te poseren, om deze weergave van zichzelf vervolgens te vervormen en abstraheren op doek. Een voorbeeld is de tekening *Schiele mit Aktmodell vor dem Spiegel* uit 1910 (afb. 11), waarop de kunstenaar aan het werk te zien is. In deze tekening lijkt de kunstenaar een spel met representatie te spelen: Schiele gaf zijn model weer vanuit zijn eigen observatie, maar ook vanuit een observatie in de spiegel. Daarbij heeft hij zichzelf in spiegelbeeld afgebeeld op het werk. De zelfportretten zijn hierdoor een duidelijke constructie – in spiegelbeeld – van zijn persoonlijkheid.²²⁹ Schiele speelde een spel met de verschillende manieren van representatie en weerspiegeling, waarbij hij wisselde van identiteit.

Het derde aspect van ambiguïteit in de zelfportretten van Schiele, naast het subgenre zelfportret en het gebruik van spiegels, is te vinden in de daadwerkelijke dubbelzinnigheid in identiteit in de afbeelding. Behalve dat Schiele verschillende emoties uitbeelde in zijn werk – waarbij hij de ene keer verleidelijk naar de kijker kijkt en de andere keer een lach op zijn gezicht heeft – beeldde hij zichzelf ook meerdere malen af in de gedaante van iets of iemand anders, zoals profeten, heiligen, Sint Sebastiaan of Pierrot.²³⁰ Hierdoor kon hij zijn expressieve mogelijkheden en complexe identiteit ontdekken. In het werk *Pierrot* uit 1914 (afb. 12), heeft Schiele zichzelf afgebeeld als Pierrot, een trieste clown uit de *Commedia dell’arte*. Op het moment dat Schiele dit werk maakte, had Schönberg zijn *Pierrot Lunaire* al gecomponeerd, en was het karakter vaker gebruikt voor avant-garde kunst, door onder anderen Paul Cezanne en Pablo Picasso.²³¹ De keuze voor het karakter Pierrot is opvallend, aangezien Pierrot in de laat 19^e-eeuw enerzijds verbonden werd aan androgynie, en anderzijds als een buitenstaander en

²²⁶ Walton, David 2012

²²⁷ Freud, Sigmund 1912, p. 118 in Knafo, Danielle 1993, p. 30 (origineel citaat in Engels)

²²⁸ Izenberg, Gerald N., 2006 p. 471

²²⁹ Izenberg, Gerald N., 2006 p. 471

²³⁰ Voorbeelden zijn: *Profeten (dubbel zelfportret)* uit 1911, *Zelfportret als heilige* uit 1913, *Zelfportret als St. Sebastian* uit 1914 en *Pierrot* uit 1914.

²³¹ Cezanne maakte in 1888 het werk *Mardi Gras (Pierrot et Arlequin)*, zie Sotheby’s 2008

lijdend, eenzaam karakter werd gezien.²³² Het is niet duidelijk of Schiele bekend was met deze associaties, maar volgens Kallir zou Schiele op dit werk zijn eigen ogen uit zijn hoofd prikken omdat hij bang was blind te worden of contact met zichzelf te verliezen, waardoor het lijkt of hij bekend was met de eenzaamheid en het lijden van Pierrot.²³³ Al met al gebruikte Schiele hier het karakter van een ambigu figuur met wie hij zichzelf mogelijk identificeerde en laat hij de kijker in verwarring achter.

De meerduidigheid die de kunstenaar op papier zette en de vervagende grenzen in zijn persoonlijkheid komen vaker terug in zijn kunst als expliciete dubbelzinnigheden. De dubbele rol van de kunstenaar en van zijn praktijk wordt duidelijk getoond in de series van de *Doppelgänger* zelfportretten, waarin Schiele zichzelf letterlijk weergaf als meerdere persoonlijkheden. De interpretatie van deze portretten is onduidelijk: de werken suggereren dat de kunstenaar in deze opdeling zijn veelzijdige identiteit wilde tonen, maar zouden ook een verwijzing naar dualismen – zoals man en vrouw – van de samenleving kunnen zijn. In het werk *Doppeltes Selbstporträt* uit 1915 (afb. 13) gebruikte Schiele dezelfde beeldtaal. Hij beeldde zichzelf in twee gedaanten af – vertwijfeld en standvastig – die, hoewel zij allebei een andere emotionele toestand hebben, lijken te versmelten in dezelfde borstkas. De ambiguïteit die in deze werken zichtbaar is roept juist spanning op.

Deze drie aspecten van dubbelzinnigheid – het zelfportret, het gebruik van spiegels en het onderwerp – kunnen verbonden worden aan seksualiteit. Schiele gaf zichzelf vaker weer als iemand anders, zoals Pierrot, en onderzocht daarbij zijn eigen vrouwelijke of juist mannelijke kanten: hij speelde met identiteit en maakte dit zichtbaar voor de beschouwer. Izenberg ziet in Schiele's werken een vrouwelijke identificatie. Hij herkent in afbeeldingen van vrouwen handen, met lange, krachtige vingers die lijken op Schiele's eigen handen, zoals zichtbaar in *Die Frau des Künstlers (Edith Schiele)* uit 1917 (afb. 14). Tevens ziet Izenberg alle geschilderde vrouwen van Schiele als ontdekkingsstocht naar Schiele's eigen vrouwelijkheid.²³⁴ Doordat Schiele zichzelf op verschillende ambigue wijzen afbeeldde – in emotie, karakter, en gender – vervormde Schiele zichzelf zodanig dat hij de beschouwer achterlaat met vragen. Hij speelde met de constructie van representatie waardoor ik zijn werk niet zie als zoektocht naar verlossing – zoals Knafo en Comini suggereren – maar eerder als een onderzoek naar de

²³² Pedneault-Deslauriers, Julie 2011, pp. 604-605

²³³ Kallir, Jane 1998 in Sotheby's 2008

²³⁴ Izenberg, Gerald N., 2006 pp. 469-471

constructie van identiteit en het overschrijden van grenzen, waarbij spanningen aan het licht gebracht worden.²³⁵

3.2.3 Ambigüiteit in beeldende kenmerken

In verschillende beeldende kenmerken gaat de ambigüiteit van Schiele's portretten verder dan het gebruik van een dubbelzinnig onderwerp. De aspecten die ik hier uitlicht zijn verhulling en onthulling, kleurgebruik, en de weergave van het lichaam. Hoewel ik deze aspecten los van elkaar beschrijf, staan ze allemaal in verbinding met elkaar en dragen ze samen bij aan een nadruk op een ambig geheel. Deze zichtbare ambigüiteit roept vragen op bij de kijker.

De interesse van Schiele in ambigüiteit en dubbelzinnigheid blijkt ten eerste opnieuw uit de manier waarop de kunstenaar speelde met verhulling en onthulling. Met zijn voorliefde voor mode experimenteerde Schiele in zijn werken met het accentueren van verholde en onthulde lichaamsdelen waarmee hij spanning bij de kijker heeft weten te creëren.²³⁶ In het werk *Selbstporträt in Straßenkleidung* uit 1910 (afb. 15) gebruikte Schiele kleding om dit te bereiken. In dit portret lijkt de jas een middel van verhulling, terwijl juist door middel van deze jas de aandacht op de onthulde delen van zijn lichaam gericht wordt. De kleding dient hier als het ware als een doorkijk naar zijn onthulde rechterborst. Als extra nadruk legt de geportretteerde zijn handen verleidelijk op zijn borst, en bedekt daarmee zijn tepels, waardoor de indruk van vrouwelijke borsten gewekt wordt. Schiele leidde in dit zelfportret het oog van de kijker naar specifieke lichaamsdelen waar een manifestatie van ambigüiteit zichtbaar is: in dit geval zijn mannelijke/vrouwelijke rechterborst.

Ook door middel van ambig kleurgebruik buite de kunstenaar het contrast tussen delen van het lichaam uit. Zo gebruikte Schiele kleur als middel om – op een zowel impliciete als expliciete manier – de aandacht van de kijker op bepaalde onderdelen van het lichaam te richten. Een voorbeeld is het werk *Erwin Dominik Osen mit aneinandergelegten Fingerspitzen* “*Mime van Osen*”, uit 1911 (afb. 16). Door de lange wimpers doet de figuur vrouwelijk aan, en deze ambigue uitstraling wordt indirect versterkt door het gebruik van kleur. Het kleurgebruik trekt de aandacht van de kijker naar het gezicht en de handen, zodat vervolgens via de borstkas de figuur verder bestudeerd kan worden. De wisselwerking tussen de handen en het gezicht, samen met de geabstraheerde tepels die wat uit de toon vallen, zorgen voor een nadruk op de duidelijk maar minimaal weergegeven borstkas van de figuur. Schiele gebruikte kleur soms

²³⁵ Knafo, Danielle 1993, p. 29

²³⁶ Husslein-Arco, Agnes en Weidinger, Alfred 2011, p. 15

nadrukkelijker, bijvoorbeeld zichtbaar in *Sitzender Männerakt* (afb. 17) uit 1910. In dit werk is het overduidelijk waar Schiele het oog naartoe wilde leiden: de rood-gemarkeerde punten op zijn eigen lichaam.

Gelijktijdig met het onderzoek naar semi-naaktheid en kleurmarkering, experimenteerde Schiele met de weergave van zijn lichaam. Geïnspireerd door de Javaanse schaduwpop die hij rond 1910 van Roessler had gekregen, ging hij aan de slag met poses. Roessler schreef later in zijn boek *Erinnerungen an Egon Schiele* uit 1948 dat Schiele zich eindeloos leek te vermaken met de poppen en de figuren kon manipuleren totdat hij het lichaam in de vorm had gebogen die hij zocht.²³⁷ De analyse van deze poppen resulteerde uiteindelijk in het afbeelden van het mannelijk naakt in extreme poses, voorzien van langgerekte lichaamsdelen en ledematen, zoals zichtbaar in *Stehender männlicher Akt mit gespreizten Beinen Rückansicht* uit 1910 (afb. 18).²³⁸

Het gebruik van ongebruikelijke en verwrongen poses en de weergave van semi-naakten zorgde opnieuw voor dubbelzinnigheid, vooral op het gebied van gender. Sommige kunstenaars van de avant-garde geloofden dat door aandacht op het naakte lichaam te richten een eigen soort waarheid bereikt kon worden die niet gekoppeld was aan de waarden van de bourgeoisie, en sommigen lieten zich door Freudiaanse theorieën over seksualiteit inspireren.²³⁹ Volgens Izenberg was Schiele zich er door de ziekte van zijn vader van bewust dat elke man vrouwelijkheid in zich had.²⁴⁰ Werner stelt daarbij dat de vrouw voor Schiele altijd een dubbele rol had gehad, omdat zij het universum van passie was, maar ook als een veilige haven diende.²⁴¹ Waar deze psychoanalytische beweringen op gebaseerd zijn is niet geheel duidelijk, maar met zekerheid kan gesteld worden dat Schiele op verschillende manieren experimenteerde met de weergave van de vrouw. Schiele vormde een alternatief beeld, en kwam – in terminologie van Butler – in verzet tegen normatieve genderconstructies in de samenleving, waardoor deze constructies voor de kijker zichtbaar worden. In de volgende alinea's ga ik vier

²³⁷ Roessler, Arthur 1948, p. 36 in Husslein-Arco, Agnes en Weidinger, Alfred 2011, pp. 16

²³⁸ Husslein-Arco, Agnes en Weidinger, Alfred 2011, pp. 16-18; Nebehay, C.M. 1979, in Husslein-Arco, Agnes en Weidinger, Alfred 2011 p. 18; Schiele paste deze aanpak ook toe in de weergave van zijn handen. Handen waren een fascinatie, en hij gebruikte ze om een emotionele staat uit te beelden, of een bepaald gebaar te maken zoals in *Selbstporträt mit schwarzem Tongefäß* uit 1911 (afb. 19). In dit werk beeldde Schiele de langgerekte handen parallel aan het beeldvlak af, zonder verkorting, waardoor zijn handen nog langer lijken. Als aanvulling hierop verlengde en spreidde hij de vingers, wat resulteerde in een merkwaardige hand, die, volgens Husslein-Arco en Weidinger, het vrouwelijke geslachtsdeel weerspiegelt door de positie van een 'V'. Het is helaas niet duidelijk waarop Husslein-Arco en Weidinger hun stelling baseren. Voor meer over Schiele en zijn kenmerkende handen zie Husslein-Arco, Agnes en Weidinger, Alfred 2011, p. 23; Verder blijven eventuele verwijzingen naar het vrouwelijke geslachtsdeel door middel van het 'v' teken in de handen van Schiele achter.

²³⁹ Keller, Catherine 2017, p. 50; Boyarin, Daniel 2004 in Keller, Catherine 2017, p. 50

²⁴⁰ Izenberg, Gerald N., 2006 p. 475

²⁴¹ Werner, Alfred 1964, p. 612

aan gender te relateren elementen – eenzelfde weergave van man en vrouw, de ‘mannelijke’ vrouw, de ‘verwongen’ man en het androgyne individu – van werken van Schiele beschrijven.

In verschillende werken van Schiele, zoals *Nacktes Selbstporträt Grimassieren* (afb. 20) en *Höhnische Frau (Gertrude Schiele)* (afb. 21) uit 1910, is een vergelijkbare weergave van man en vrouw zichtbaar. De kunstenaar isoleerde in deze werken zowel de man als de vrouw van de omringende ruimte doordat hij de achtergrond ongedefinieerd en monotoon liet, terwijl hij de figuur liet oplichten door een nimbus in een witte kleur. Hiermee bereikte Schiele de weergave van een figuur die volledig los lijkt te staan van de omgeving.²⁴² Hij gebruikte voor zowel de man als de vrouw dezelfde soort poses en gaf de vrouw niet weer als gevaar voor de man, maar als een moderne vrouw die schaamteloos in haar seksualiteit staat. Ook zijn allebei de figuren deels naakt en hebben zij in dit geval een vergelijkbare uitdrukking op hun gezicht: Schiele behandelde de man en de vrouw in dit soort werken gelijk.

Een andere manier waarop Schiele seksualiteit en gender onderzocht in zijn kunst is door middel van portretten van vrouwen, waarbij de vrouw als krachtig wordt weergegeven. In deze afbeeldingen gaf hij de moderne vrouw bijna weer als ‘de moderne man’. Een voorbeeld hiervan is het werk *Stehender Akt mit orangefarbenen Strümpfen* uit 1914 (afb. 22). Schiele portretteerde de vrouw naakt, in een strenge houding, met haar gezicht weggedraaid van de beschouwer. In tegenstelling tot andere werken waarin Schiele een naakte vrouw zittend weergaf zoals *Weiblicher Akt* uit 1911 (afb. 23), is deze vrouw staand afgebeeld en zijn haar pose en gezicht niet verleidelijk ondanks het feit dat ze ongekleeed is. Daarbij leek Schiele – zoals eerder benoemd – zijn eigen vrouwelijkheid vaker te onderzoeken in portretten van een vrouw, bijvoorbeeld zichtbaar in de handen in *Die Frau des Künstlers (Edith Schiele)* uit 1917 (afb. 16).²⁴³ Schiele exploreerde zijn eigen vrouwelijkheid in portretten van krachtige vrouwen en overschreed daarmee zekere grenzen tussen mannelijkheid en vrouwelijkheid, maar ook tussen model en kunstenaar.

De derde manier waarop de kunstenaar seksualiteit en gender bevroeg, gaat weer een stap verder. In tegenstelling tot de kracht in vrouwelijke portretten, lijken de zelfportretten van de mannelijke kunstenaar juist kwetsbaarheid te tonen. De werken geven afgekapte ledematen, uitgemergelde lichamen, langgerekte ribben en bizarre hoeken weer, waardoor ze bijna een theatrale afkeer tegen het ideaal van de mannelijke fysieke schoonheid lijken.²⁴⁴ Dit is bijvoorbeeld zichtbaar in *Selbstbildnis als Heiliger Sebastian* uit 1914 (afb. 24). Het werk toont

²⁴² Sabarsky, Serge 1984, p. 23 in Conahan, Craig Kintoki 1991, p. 5

²⁴³ Thomson, Robert W. 1971 in Keller, Catherine 2017, p. 48

²⁴⁴ Mosse 1996, pp. 28-39 in Izenberg, Gerald N., 2006 p. 467

vervreemding, disharmonie, verbrokkeling en fragmentatie, wat wordt versterkt door het onderwerp van het werk: de kunstenaar als martelaar Sebastiaan.²⁴⁵ Schiele's zelfportretten in deze categorie testen de mogelijkheden van mannelijkheid in de breedste zin van het woord.

De laatste vorm van Schiele's exploratie van seksualiteit overschrijdt alle grenzen. Schiele gaf zichzelf weer in dezelfde poses als vrouwen, terwijl hij zelf vrouwelijk leek te worden. In een aantal portretten beeldde Schiele zichzelf met borsten af of liet hij een deel van zijn penis weg. Een voorbeeld van een werk waarin sekse bevraagd wordt is *Sitzender Männerakt* uit 1910 (afb. 17). Door de zeer kleine penis en de rondingen op de borstkas, lijkt de figuur hier bijna vrouwelijk, ook wel androgyn. In de tekening *Erich Lederer* uit 1912 (afb. 25) manifesteerde Schiele androgynie juist op het gebied van gender. Hij toonde de man Erich Lederer met vrouwelijke kenmerken: zijn lippen zijn getuit, zijn wimpers lang, zijn wenkbrauwen opgetrokken en zijn bewegingen vrouwelijk. Schiele speelde in deze werken met sekse en gender, waardoor ambiguïteit meerdere malen naar boven komt, met als duidelijkste vorm androgyne kenmerken.²⁴⁶

Het werk van Schiele is op verschillende vlakken ambigu en meerduidelig. De blik van de kunstenaar houdt de kijker vast, terwijl deze zich eigenlijk wil afwenden. Daarbij is het lichaam aantrekkelijk maar vervormd, trekt het werk aan, maar confronteert het de kijker. De poses die de figuur aanneemt, lijken bijna theatraal,²⁴⁷ waardoor ze aan de theorieën van Butler doen denken. Voor Schiele leek genderidentiteit – net als voor Butler – niet alleen uit de anatomie van het lichaam (sekse) te bestaan, maar ook uit – op een meer intuïtieve en minder analytische manier – de uitingen van het lichaam (gender), zoals te zien is in de houdingen en gezichtsuitdrukkingen in zijn zelfportretten. Schiele speelt met de kijker, toont in alle opzichten meerduideligheid, en 'ontdoet' zichzelf van een duidelijke sekse en genderidentiteit. Hij laat de kijker met een vervreemd gevoel achter, waardoor hij de kijker bewust maakt van zijn dubbelzinnigheid: bewustwording door ambiguïteit en androgynie.

3.3 Formele analyse en uitwerking

Het werk dat ik heb gekozen om mijn argument te verduidelijken is *Kniender männlicher Akt mit erhobenen Händen*, uit 1910 (afb. 1), gemaakt met gouche, zwarte krijt en potlood op papier en 62.1 x 44.1 cm. De kunstenaar heeft zichzelf op het werk weergegeven in overwegend roze, gele, bruine en groene tinten. Terwijl de figuur redelijk centraal staat afgebeeld, wordt een deel

²⁴⁵ Izenberg, Gerald N., 2006 pp. 467-468

²⁴⁶ Conahan, Craig Kintoki 1991, p. 5

²⁴⁷ Sturgis, Alexander 2006, p. 178

van zijn linkervoet door het beeldvlak afgesneden. Het lichaam van de figuur benut de volledige lengte en breedte van het papier. Opvallend is dat de figuur erg mager, langwerpig en zonder volume wordt afgebeeld, waarbij ook sommige spieren lijken te ontbreken. De hoekige positie waarin de figuur zich bevindt wordt versterkt door de nadruk op scherpe gewrichten zoals de ellebogen, knieën en schouders. Doordat het gezicht van de figuur naar de linkerkant is afgewend, wordt zijn scherpe kaaklijn benadrukt. In zijn gezichtsuitdrukking met gesloten ogen, laat Schiele een soort extase zien – versterkt door de rode veeg over zijn wang – waardoor er geen contact met hem mogelijk lijkt. De geslotenheid van het gezicht vormt een groot contrast met de pose waarin de figuur zich bevindt. Alle frontale delen van het lichaam zijn toegankelijk voor de kijker en de positie van het lichaam lijkt een ontbloting weer te geven. Net links van het midden van de compositie staat de navel afgebeeld en vanuit hier volgt een lijn naar de borsten en het geslachtsdeel van de figuur. Het hele lichaam is met zwart omlijnd en de structuur van de pezen lijkt eerst met potlood opgezet te zijn en daarna meer nadrukkelijk te zijn aangezet met zwarte krijt. Vooral de botstructuur en spiergroepen worden hierdoor extra met zwart geaccentueerd. In het lichaam zijn veel kleuren afgewisseld, maar het centrale punt van de compositie – zijn buik met de navel, het punt waaruit de kijklijnen vertrekken – is weergegeven in een duidelijk kader van gele gouache. Ook het blauwe schaamhaar zorgt voor een contrast in kleur met de rest van het werk. De scherpe kaaklijn, de overdreven uitgemergelde maar geaccentueerde spiermassa's, de hoekige gewrichten, en de knielende positie in combinatie met de strepen die met gouache zijn gezet zorgen er samen voor dat er een slank figuur wordt bewerkstelligd. In contrast met dit geaccentueerde, hoekige, slanke figuur is één element echter zeer opvallend: de aanzienlijke ronde borsten en het niet duidelijk aanwezige geslachtsdeel.

De ambiguïteit van het werk komt op meerdere manieren tot uiting. Zoals in paragraaf 3.2.2 en de voorgaande voorbeelden besproken, ontstaat er al dubbelzinnigheid vanwege het subgenre zelfportret. De kunstenaar moest tijdens de constructie van het zelfportret de rol van object en subject, maar ook van model en kunstenaar vervullen. Daarbij gebruikte Schiele vaak een spiegel, waardoor hij zijn eigen lichaam kon vormgeven. Aangezien hij in zijn functie als object en subject zichzelf ook bezig moest houden met het vormen van de persoon die hij daadwerkelijk zelf was, of van de persoon die hij wilde zijn op doek, had Schiele verschillende identiteiten op hetzelfde moment. Duidelijker dan in sommige andere zelfportretten gaf Schiele zichzelf hier weer in een rol – van een androgyn persoon, schijnbaar in extase –, en construeerde hij door middel van de spiegel en zijn schilderij deze identiteit. Schiele toonde zichzelf dan wel

in extase, of in diepe gedachten, met gesloten ogen, maar construeerde dit beeld vanuit een bewuste toestand met geopende ogen.

De contrasten die Schiele's werk kenmerken zijn vaker zichtbaar. Het aspect van onthulling en verhulling is in dit werk ook aanwezig. Het lichaam van de kunstenaar is volledig onthuld weergegeven en de positie van zijn lichaam accentueert dit. Het contrast met de verhulling is echter te zien in het gezicht van Schiele. Terwijl hij in veel werken, zoals *Selbstportrait in hockender Position* uit 1913 (afb. 26), de kijker met een enigszins verleidelijke, vrouwelijke blik aankijkt, draait de figuur in dit voorbeeld zijn hoofd weg van de kijker. De geslotenheid van het gezicht levert een heel ander uitgangspunt: de verhulling in het gezicht is enigszins vergelijkbaar met verhulling door bijvoorbeeld een jas in *Selbstporträt in Straßenkleidung* (afb. 15). Het gevoel van afstand wordt versterkt door de plaatsing van zijn hand.²⁴⁸ Juist doordat de kunstenaar zijn blik afwendt terwijl zijn lichaam open en bloot is weergegeven, ontstaat er een spanning voor de kijker. Schiele gaf zijn lichaam misschien bloot, maar zijn gedachten blijven ontoegankelijk.

Ook in het kleurgebruik schuilt opnieuw een bepaalde dubbelzinnigheid. Ondanks de hoeveelheid aan kleurtinten die de kunstenaar gebruikte in het werk, is er een aantal accenten te benoemen. Naast de niet doorbroken gele kleur van de buik, springt de kleur die Schiele voor de weergave van zijn schaamhaar gebruikte er direct uit. De zuivere blauwe kleur die op een paar plekken – bij zijn schaamhaar en okselhaar – is toegepast vormt een contrast met de vlakke kleuren van de rest van het lichaam. Deze plekken worden 'toevallig' gekarakteriseerd door de aanwezigheid van vrouwelijke of mannelijke kenmerken. Door een kleuraccent te plaatsen in de buurt van deze plekken op het lichaam, richtte Schiele opnieuw de aandacht van de beschouwer op kenmerken die meerduidigheid in gender tonen. De kunstenaar speelde met de weergave van het lichaam en met kleur, maar ook met de kijkrichtingen van de beschouwer.

Deze nadruk op kleurgebruik, maar ook de pose waarin de kunstenaar staat, de extase waarin hij zich schijnbaar bevindt, de lippen, de borsten, de rode blos en de ronde kaak wijzen allemaal op de androgynie van de kunstenaar. Schiele koos ervoor op deze delen om kleuraccenten te plaatsen, een kijklijn vanuit de navel te vormen, en zwarte krijt te gebruiken voor de weergave van zijn geslachtsdeel en borsten. Hierdoor wordt op alle mogelijke manieren de aandacht van de kijker op deze delen gevestigd. Beginnend bij zijn geslachtsdeel, is het opvallend dat Schiele zichzelf een duidelijke balzak gaf, maar daarvoor een kleine penis lijkt te hebben geschilderd zonder dat met zekerheid vastgesteld kan worden of het werkelijk een

²⁴⁸ Mulvey, Laura 1975, pp. 6-18; Bal, Mieke 1990, pp. 21-51

penis is. Het geslachtsdeel is weergegeven in eenzelfde rood-roze kleur, wat ervoor zorgt dat het als kijker moeilijk te onderscheiden valt waar je precies naar kijkt. Ook is er weinig plasticiteit en volume aanwezig, waardoor het bijna schaamlippen zouden kunnen voorstellen, zoals zichtbaar in *Zwei Mädchen* uit 1911 (afb. 27). Wat Schiele precies weergeeft is niet duidelijk, maar het is absoluut niet strikt mannelijk of vrouwelijk. Deze verwarring wordt doorgetrokken in de borstkas van de figuur. Doordat de figuur naar achter kantelt, kijkt de beschouwer van onder richting het bovenlichaam. In tegenstelling tot zijn geslachtsdeel, heeft de borstkas veel volume. De cirkels die met zwarte krijt zijn gezet, het rode accent op zijn linkerborst, en de circulerende penseelstreken wekken de impressie van borsten. Deze impressie wordt versterkt door het contrast in het ontbrekende volume in spieren in de rest van zijn lichaam.

Schiele construeerde gender in zijn kunst op alle bovengenoemde manieren: in de spanning tussen man en vrouw, het contrast tussen lichaamsdelen, de nadruk op seksualiteit en gender, het verschil tussen open- en geslotenheid, met als resultaat een androgyn individu. Doordat Schiele in zijn werk soms andere genderidentiteiten construeerde, los van bestaande opvattingen of ideeën, zorgde hij voor een alternatief beeld. De kunstenaar leek zich in zijn kunst los te maken van genderconstructies, waardoor de spanning tussen ‘normaal’ en ‘abnormaal’ getoond wordt. Voor 21^{ste}-eeuwse ogen worden de beperkingen van de Weense Fin-de-Siècle samenleving hierdoor zichtbaar. De kijker wordt achtergelaten met vragen, en dat is naar mijn idee precies wat Schiele wilde bereiken: hij verbeeldde een dubbele, androgyn persoonlijkheid die zich ‘ontdoet’ van een duidelijke sekse en genderidentiteit, de kunstmatigheid van gangbare genderconstructies aan het licht brengt, én de verschuiving van normen, waarden en grenzen in de samenleving reflecteert.

4. Arnold Schönberg

Twee kunstenaars

Lijkend in visie

“[...] Now that I have set out along this path once and for all, I am conscious of having broken through every restriction of a bygone aesthetic.”²⁴⁹

In het vorige hoofdstuk is het werk *Kniender männlicher Akt mir erhobenen Händen* uit 1910 van Egon Schiele op basis van theorieën uit eerdere hoofdstukken geanalyseerd. In dit hoofdstuk wordt dezelfde aanpak gehanteerd voor een analyse van het werk *Pierrot Lunaire: der Kranke Mond* op. 21 no. 7 uit 1912 van Arnold Schönberg. Ook Schönberg's bekendheid met ideeën over seksualiteit wordt aan de hand van het leven van de componist, de maatschappelijke context, en het werk van contemporaine componisten beschreven. Vervolgens analyseer ik de muziek van Schönberg op basis van theorieën over genderconstructie en queerness van Judith Butler, Catherine Lord en Richard Meyer.

4.1 De bekendheid van Schönberg met seksualiteit

Dit hoofdstuk is gestructureerd rondom dezelfde drie aspecten als het voorgaande hoofdstuk. Ten eerste ben ik opnieuw uitgegaan van psychoanalytische bronnen die het leven van Schönberg beschrijven. Zoals gebleken uit hoofdstuk 3, droegen gebeurtenissen in het leven van Schiele bij aan zijn interesse in seksualiteit en daarbij ook aan de kunst die hij maakte. Anders dan bij Schiele gaf het leven van Schönberg minder duidelijk aanleiding tot een interesse in seksualiteit en gender. Waar over Schiele veel psychoanalytisch getinte en biografische bronnen bestaan, lijken dergelijke bronnen over Schönberg te ontbreken. Dochter Nuria Nono-Schönberg plande een autobiografie van de componist, maar bracht deze helaas nooit tot compleetheid.²⁵⁰ Ondanks deze lacune, is er een grote hoeveelheid informatie over het

²⁴⁹ Schönberg, Arnold 1910, opgehaald van Arnold Schönberg Centrum 2021 [2022] (origineel citaat in Engels)

²⁵⁰ Schönberg's dochter, Nuria Nono-Schönberg plande een autobiografie, maar realiseerde die niet, uiteindelijk bracht ze notities van Schönberg uit onder de werktitel 'Lebensgeschichte in Begegnungen'; heruitgegeven door Nono-Schönberg, Nuria, *Lebensgeschichte in Begegnungen*, Klagenfurt 1998, zie Arnold Schönberg Centrum in Muxeneder, Therese 2018, p. 160

jonge leven van de componist verzameld door onder andere het Arnold Schönberg Centrum in Wenen.²⁵¹

De informatie over het leven van de componist heb ik voornamelijk opgedaan uit drie bronnen uit verschillende tijdsperioden. Het eerste boek waaraan ik veel informatie heb kunnen ontleen is van Hans Heinz Stuckenschmidt, getiteld *Schoenberg: His life, world and work* uit 1977.²⁵² Stuckenschmidt beschrijft het leven van Schönberg tot in detail met behulp van informatie van contacten van Schönberg, zoals zijn tweede vrouw, en informatie uit dagboeken en briefwisselingen met collega-componisten. Als aanvulling op deze bron heb ik het boek *Arnold Schönberg & Jung Wien* gebruikt, in 2018 uitgegeven door het Arnold Schönberg Centrum in Wenen.²⁵³ Musicologe Therese Muxeneder gebruikte voor dit boek zowel primaire als secundaire literatuur en schetst aan de hand van deze kennis verbanden tussen Schönberg en andere componisten en kunstenaars in Wenen. Het laatste boek dat belangrijk is geweest voor dit hoofdstuk is *Arnold Schoenberg* van Bojan Bujić uit 2011.²⁵⁴ Dit boek heeft mij van aanvullende informatie voorzien zodat ik een completer overzicht kon geven van het leven van Schönberg. Ten slotte heb ik zelf archiefmateriaal en een selectie van brieven van Schönberg bestudeerd via de database van het Arnold Schönberg Centrum, waardoor ik vanuit primaire bronnen een beeld heb kunnen vormen van de componist en kunstenaar.²⁵⁵

Terwijl in het geval van Schiele bijna alles uit zijn vroegere leven wordt aangegrepen als uitleg voor zijn latere kunst en nadruk op seksualiteit, wordt in de literatuur over Schönberg niet gerept over de manier waarop zijn werk teruggevoerd kan worden op zijn jeugd en levensgebeurtenissen. Het tweede aspect van het hoofdstuk gaat in op de maatschappelijke context. Om deze maatschappelijke context en Schönberg's interesse hierin zo goed mogelijk te vatten, heb ik veel informatie kunnen putten uit het artikel van Jennifer Shaw, 'Androgyny and the Eternal Feminine in Schoenberg's Oratorio Die Jakobsleiter', uit 2000.²⁵⁶ Daarbij heeft de 'Inventarisatie' van boeken uit de bibliotheek van Schönberg mij van aanvullende informatie voorzien, en hebben de briefwisselingen tussen Schönberg en zijn tijdgenoten geholpen om zijn bekendheid met kwesties over seksualiteit en gender op te sporen. Het derde aspect van dit hoofdstuk is opnieuw gericht op recente theorieën over seksualiteit en gender van Judith Butler,

²⁵¹ Arnold Schönberg Centrum 2021

²⁵² Stuckenschmidt, Hans, Heinz, *Schoenberg: His life, world and work*, New York 1977

²⁵³ Muxeneder, Therese, *Arnold Schönberg & Jung Wien*, Wenen 2018

²⁵⁴ Bujić, Bojan, *Arnold Schoenberg*, New York 2011

²⁵⁵ Stein, Erwin (ed.), *Arnold Schoenberg letters*, Londen 1964; Rufer, Josef, *The Works of Arnold Schoenberg: A Catalogue of his Compositions, Writings and Paintings*, Londen 1962; Arnold Schönberg Centrum 2021

²⁵⁶ Shaw, Jennifer, 'Androgyny and the Eternal Feminine in Schoenberg's Oratorio Die Jakobsleiter', in Charlotte M. Cross en Russell A. Berman, *Political and Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg*, New York 2000, pp. 61-84

Catherine Lord en Richard Meyer.²⁵⁷ De combinatie van deze drie aspecten gaat ervoor zorgen dat de muziek van Schönberg op een verfrissende manier beschouwd kan worden en relevant wordt voor de 21^{ste}-eeuwse luisteraar.

4.1.1 Het ‘leven’ van de componist

Arnold Schönberg werd geboren op 13 september 1874 in Wenen als tweede kind van Samuel Schönberg en Pauline Nachod.²⁵⁸ Zowel Schönberg’s vader als moeder waren onafhankelijk van elkaar op jonge leeftijd naar Wenen gekomen in de hoop op een betere toekomst als Joodse individuen. De twee leerden elkaar kennen en besloten zich te vestigen in Leopoldstadt, een district tussen de Donau en het kanaal aan de grens van het centrum van Wenen, waarin zich parken zoals de Prater en Augarten bevinden. Ondanks de muzikaliteit van Pauline en haar familie begon het koppel een schoenenzaak en werden ze zwanger van hun eerste kindje. De eerste baby overleed bij de geboorte, maar uit de tweede zwangerschap werd Arnold Schönberg geboren.²⁵⁹ Op basis van notities van Schönberg zelf, en van verhalen die zijn tweede vrouw Gertrud later vertelde, kan worden aangenomen dat Schönberg een fijne kindertijd had in Leopoldstadt.²⁶⁰

Niet alleen de vader en moeder van Schönberg speelden een belangrijke rol voor de jongen, maar ook de oom van Schönberg, Friedrich Nachod, had invloed op de jonge componist. Friedrich, ook wel bekend als Fritz, nam Schönberg mee op wandelingen in parken en leerde zijn neefje veel voordat hij naar school mocht. Fritz was een idealist die zelf gedichten schreef gebaseerd op poëzie van onder anderen Schiller. Samen met Schönberg’s vader vormde hij – in tegenstelling tot de moeder van Schönberg, die vasthield aan conservatieve principes – een vrijdenkend duo. De discussies over politiek en de samenleving die in huis werden gevoerd als oom Fritz langskwam herinnerde Schönberg zich later nog.²⁶¹ Wellicht waren deze gesprekken vormend voor het karakter en de opvattingen van de componist.

Op 9 juni 1876 kreeg Schönberg een zusje genaamd Ottilie, en zes jaar later werd het gezin aangevuld met Heinrich Samuel: een broertje. Rond deze tijd ging Schönberg naar de Volksschule waar hij twee vriendjes kreeg. Van jongs af aan was Schönberg al op zoek naar

²⁵⁷ Butler, Judith, *Undoing Gender*, Londen en New York 2004; Lord, Catherine en Meyer, Richard, *Art & Queer Culture*, Londen 2014

²⁵⁸ Stuckenschmidt, Hans Heinz 1977, pp. 15-16; Arnold Schönberg Centrum, Image Archive ‘geboorteacte 1874’ 2021

²⁵⁹ Stuckenschmidt, Hans, Heinz 1977, p. 16

²⁶⁰ Stuckenschmidt, Hans, Heinz 1977, p. 17

²⁶¹ Schönberg, Arnold over herinneringen aan Berlijn en Californië in Stuckenschmidt, Hans, Heinz 1977, p. 18

grenzen, en uit een verhaal van Arnold Steiner – een van de schoolvriendjes van Schönberg – blijkt dat Schönberg al vroeg gezien werd als een vreemde vogel:

*Du saßest neben mir in der Volksschule (bei Starek) und bist alle 5 Minuten auf die Erde gerutscht, hast dir die Hosen an den Knien staubig gemacht und sie dann mit dem Taschenmesser abgekratzt. So ein nervöses Menschenwesen warst Du damals schon.*²⁶²

Dit imago behield hij waarschijnlijk ook op zijn vervolgschool in Leopoldstadt.²⁶³ Tussen 1885 en 1891 kwam Schönberg op deze school terecht, waar hij ondanks zijn gemiddelde resultaten geen gewilde leerling was, mogelijk door zijn commentaren op het onderwijs.²⁶⁴ Opvallend is in ieder geval dat Schönberg zelf nooit over zijn schooljaren schreef of sprak, terwijl wat hij leerde wel gezien wordt als een fundatie voor zijn latere ontwikkeling. In ieder geval kwam zijn schoolcarrière abrupt ten einde toen zijn vader in 1890 overleed aan de griep epidemie, en Schönberg achterbleef in een gezin zonder vader.²⁶⁵

Het overlijden van Schönberg's vader zorgde ervoor dat de familie in moeilijke omstandigheden moest verkeren. Zorgen over geld was een van deze problemen, wat de rest van Schönberg's leven bleef opspelen. Hij stopte direct met school, kapte zijn studie af en startte met werkzaamheden bij de bank Werner and Company om geld te verdienen voor het hele gezin.²⁶⁶ Ook Schönberg groeide hierdoor – net als Schiele – op zonder direct vaderfiguur, met – in zijn geval – de taak om als oudste jongen de rol van een vaderfiguur over te nemen in combinatie met een hoop verdriet van het verlies.

Rond het overlijden van zijn vader ontwikkelde Schönberg zijn interesse voor muziek. Hij deed er alles aan om een muzikale carrière te bewerkstelligen, onder andere onder begeleiding van schoolkameraden en een vriend en nieuw vaderfiguur: Alexander von Zemlinsky.²⁶⁷ In 1896 gaf Schönberg zijn eerste concert als dirigent, en begon hij ook steeds

²⁶² Steiner, Arnold aan Schönberg, Arnold 1944 in Stuckenschmidt, Hans Heinz 1977, p. 20; Origineel citaat van Steiner, Arnoldo aan Arnold Schönberg 13-09-1944 opgehaald van Arnold Schönberg Centrum, Correspondence 2021

²⁶³ Arnold Schönberg Centrum, Biografie 2021

²⁶⁴ De gemiddelde resultaten van Schönberg blijken uit Arnold Schönberg Centrum, Afbeeldingsarchief, Realschul-Zeugnis, K.K. Oberrealschule 1885-1891; Stefan Zweig schreef een memoir dat als een van de meest bekende boeken van het Habsburgse rijk wordt gezien. Hij beschreef het leven in Wenen aan het begin van de 20^{ste}-eeuw met gedetailleerde anekdotes, waaronder het slechte onderwijssysteem, zie Zweig, Stefan, *Die Welt von Gestern*, Stockholm 1942; Hans Heinz Stuckenschmidt stelt dat Schönberg al een duidelijke visie had op educatie en dit slechte onderwijs niet kon waarderen, zie Stuckenschmidt, Hans, Heinz 1977, p. 21

²⁶⁵ Schönberg, Arnold 28 November 1931 opgehaald van Arnold Schönberg Centrum 2021

²⁶⁶ Stuckenschmidt, Hans Heinz 1977

²⁶⁷ Bujčić, Bojan 2011; Stuckenschmidt, Hans Heinz 1977

vaker zelf stukken te componeren op werken van bekende dichters als Richard Dehmel.²⁶⁸ Het leven van Schönberg veranderde aanzienlijk doordat hij in contact kwam met medecomponisten, zoals Gustav Mahler.²⁶⁹

Na het verlies van zijn vader en zijn bloei als componist besloot Schönberg zich in 1898 te bekeren van het Jodendom tot het Protestantisme.²⁷⁰ Wat zijn motief hiervoor was is nog steeds niet duidelijk, maar er wordt onder anderen door historica Alana Sobelman aangenomen dat het te maken had met het opkomende antisemitisme, en de idee dat Joden ‘vrouwelijk’ waren en niet het vermogen tot creativiteit bezaten, zoals wetenschappers als Weininger in die tijd stelden.²⁷¹ Volgens historicus Yosef Hayim Yerushalmi was Schönberg gevoelig voor antisemitisme en leed hij hieronder.²⁷² Door zijn opvoeding identificeerde Schönberg zich met het Jodendom, en het antisemitisme zorgde ervoor dat zijn relatie tot het Jodendom ambigu werd, stelt Yerushalmi. De componist kon volgens Yersuhalmi met agressieve trots op antisemitisme reageren, maar wilde uiteindelijk het Jodendom uit zijn leven verbannen.²⁷³ De manier waarop Schönberg zelf over de situatie schreef wekt de impressie dat het Jodendom een deel van zijn identiteit was en dat een conversie naar een ander geloof niet zomaar een einde zou maken aan de pijn die het antisemitisme bracht.

Na zijn bekering trouwde Schönberg in 1901 met Mathilde Zemlinsky, en werd hij in 1904 vader van zijn dochter Gertrude.²⁷⁴ Helaas vloeiden de opdrachten rond deze periode maar niet binnen, waardoor Schönberg opnieuw getroffen werd door constante geldzorgen, en daarbij ook nog in angst leefde voor de gezondheid van zijn gezin. In een poging om deze situatie ten einde te brengen, besloot Schönberg les te gaan geven aan onder anderen Alban Berg en Anton Webern.²⁷⁵ Twee jaar later, in 1906, werd Schönberg voor de tweede keer vader, van zijn zoontje George. Kort hierna bleek Mathilde echter een affaire te hebben met de jongere schilder Richard Gerstl, tevens een vriend van het gezin.²⁷⁶ Toen Mathilde toch voor Schönberg koos,

²⁶⁸ Arnold Schönberg Centrum 2021, Image Archive ‘Arbeiter – Gesang – Verein ‘Freisinn’

²⁶⁹ Schönberg kwam rond 1900 in contact met Mahler, in Arnold Schönberg Centrum, Biografie 2021

²⁷⁰ Arnold Schönberg Centrum, Biografie 2021

²⁷¹ Sobelman, Alana 2017, pp. 146-149; Schoenberg, Arnold 1984, p. 503 in Schroeder, David 2000, pp. 43-44

²⁷² Yerushalmi, Yosef Hayim 1992, p. 3 in Sobelman, Alana 2017, pp. 142-143

²⁷³ Yerushalmi, Yosef Hayim 1992, p. 3 in Sobelman, Alana 2017, pp. 142-143; Schönberg schreef in een citaat uit 1923 hoe hij deze situatie zag, Schönberg, Arnold [1923] 1958, p. 88 in Sobelman, Alana 2017, p. 145. Origineel citaat van Schönberg, Arnold aan Wassily Kandinsky 19-04-1923 opgehaald van Arnold Schönberg Centrum 2021; *Denn was ich im letzten Jahre zu lernen gezwungen wurde, habe ich nun endlich kapiert und werde es nicht wieder vergessen. Dass ich nämlich kein Deutscher, kein Europäer, ja vielleicht kaum ein Mensch bin (wenigstens ziehen die Europäer die schlechtesten ihrer Rasse mir vor), sondern, dass ich Jude bin.*

²⁷⁴ Arnold Schönberg Centrum, Biografie 2021

²⁷⁵ Arnold Schönberg Centrum, Biografie 2021

²⁷⁶ Arnold Schönberg Centrum, Biografie 2021

pleegde Gerstl op 4 november in 1908 zelfmoord.²⁷⁷ Schönberg bleef achter met een gevoel van verwarring waar hij later ook nog regelmatig over sprak.

Hoewel Schönberg zich verraden voelde, besloot hij toch verder te gaan met Mathilde. Ook in de muziek pakte hij de draad weer op en vanaf 1910 werd Schönberg bekender als componist en zocht hij vaker de grenzen van tonaliteit op om een nieuwe muzikale taal te ontdekken.²⁷⁸ In deze periode componeerde hij stukken als *Pierrot Lunaire* (1912), *Die glückliche Hand* (1913) en *Die Jakobsleiter* (1914-1915), en in 1911 vloeide hier onder andere een boek voor zijn studenten uit voort.²⁷⁹ Om daarbij wat extra geld te verdienen startte hij met schilderen, en hield hij verschillende exposities van zijn zelfportretten. Een aantal jaren later, in 1923, werd het gezin getroffen door de dood van Mathilde, waarna Schönberg hertrouwde met Gertrud Kolisch. Met haar kreeg hij nog drie kinderen, en uiteindelijk verhuisde het gezin in 1933 naar New York, waar Schönberg in 1951 overleed.²⁸⁰

Uit bovenstaande analyse blijkt dat de componist veel meemaakte in zijn leven, zoals het overlijden van zijn vader op jonge leeftijd, het antisemitisme, en de ontrouw van zijn vrouw. Terwijl dit soort ervaringen bij Schiele gekoppeld zouden worden aan zijn interesse in gender, is dit bij Schönberg – aangezien zijn interesse in genderkwesties en seksualiteit niet opvallend is – niet het geval.²⁸¹ Wel lijken er duidelijke overeenkomsten te zijn in het vroege leven van Schönberg en Schiele: beiden verloren hun vader op jonge leeftijd, waardoor traditionele genderrollen binnen het gezin verschoven. De vaderrol werd bij zowel Schiele als bij Schönberg vervuld door een oom, naast een artistiek voorbeeldfiguur – in het geval van Schiele was dit Klimt, en in het geval van Schönberg Von Zemlinksy. Daarbij was de ambitie om kunstenaar/componist te worden bij beiden vroeg aanwezig, maar werd dit niet gestimuleerd door hun ouders waardoor ze wel naar school gingen, maar een leven vol regels al snel inwisselden voor een leven waarin creatie buiten de grenzen mocht plaatsvinden.

²⁷⁷ Carpenter, Alexander 2010, p. 11

²⁷⁸ Stuckenschmidt, Hans Heinz 1977; Muxeneder, Therese 2018; Bujić, Bojan 2011; Schönberg schrijft in 1949 dat zijn *Kammersymphonie für fünfzehn Soloinstrumente* op. 9 uit 1906 een keerpunt in zijn ontwikkeling verklankte. Hij stelt dat dit het laatste werk van zijn eerste periode als componist was. Een ander belangrijk werk was *Zweites Quartett (fis-Moll) für zwei Violinen, Viola, Violoncello und eine Sopranstimme* op. 10 uit 1907/1908. Schönberg schrijft dat het werk een grote rol in zijn ontwikkeling speelde, maar dat atonaliteit nog op gang moest komen. Met de *Gurre Lieder* uit 1907-1909 (origineel citaat in Engels) bereikte hij de muziek die hij zocht: *With the George Lieder, for the first time, I have succeeded in approaching an ideal of expression and form that has been in my mind for years. Now that I have set out along this path once and for all, I am conscious of having broken through every restriction of a bygone aesthetic*; Voor meer informatie over Schönberg's ontwikkeling zie Arnold Schönberg Centrum 2021, Biography

²⁷⁹ Schönberg, Arnold, *Harmonielehre*, Wenen 1911

²⁸⁰ Arnold Schönberg Centrum, Biografie 2021

²⁸¹ Arnold Schönberg Centrum; Stuckenschmidt, Hans Heinz 1977; Muxeneder, Therese 2018; Bujić, Bojan 2011

4.1.2 De maatschappelijke Weense context van het Fin-de-Siècle

Zoals duidelijk werd in voorgaande hoofdstukken vonden er in Wenen rond de eeuwwisseling verschillende verschuivingen plaats, die onder andere ideeën over de wetenschap, seksualiteit en gender deden veranderen. Het begin van de verandering in seksualiteit en gender lag mede in de opkomende vrouwenemancipatie. De vrouwenemancipatie in combinatie met de bevraging van ideeën over mannelijkheid en vrouwelijkheid – zoals stereotypieën over mannen als krachtig en actief en vrouwen als zwak en passief – zorgde er uiteindelijk voor dat een kleine minderheid aan individuen androgynie als ideale uitweg ging beschouwen.²⁸² Indien de grenzen tussen de twee polen zouden vervagen, was het mogelijk veel problemen – zoals het niet verkrijgen van erkenning – betreffende dit onderwerp op te lossen, en zou iedereen daarbij een eigen identiteit kunnen vormen. Als componisten zich in kringen bevonden die op zoek waren naar vernieuwing, kwamen zij mogelijk in aanraking met nieuwe ontwikkelingen op het gebied van genderkwesties, maar in hoeverre deze kennis per componist is omgeslagen tot verdiepende interesse kan niet altijd met zekerheid vastgesteld worden.

Schönberg leefde in een tijd vol verandering, en was zelf op zoek naar variatie in muziek.²⁸³ Hij lijkt over het feminisme en de opkomende vrouwenemancipatie redelijk ambigue opvattingen te hebben ingenomen. Terwijl Schönberg aan de ene kant vrouwen een dominante rol gaf in zijn composities, bevestigde hij aan de andere kant juist de verschillen tussen man en vrouw en steunde hij misogyne opvattingen van Weininger, waaronder de idee dat een genie alleen een man kon zijn. Bekend is dat Schönberg erg onder de indruk was van Weininger's concept van het 'genie', afgeleid van romantische denkbeelden, en dat hij zichzelf maar al te graag als genie profileerde.²⁸⁴ Daarbij leefde Schönberg in een tijd van transitie, gekenmerkt door polarisatie tussen enerzijds vrouwenemancipatie en anderzijds anti-feminisme.²⁸⁵ In de volgende paragraaf relateer ik Schönberg's mogelijke bekendheid met genderconstructies en androgynie aan zijn belangstelling voor bepaalde filosofen en kunstenaars.

Zoals gebleken is uit hoofdstuk 3, werd de interesse in androgynie over het algemeen verdiept door blootstelling aan teksten uit eerdere tijden. Schönberg was ook bekend met deze bronnen. Ik wil hierbij niet aantonen dat Schönberg zelf actief op zoek was naar deze werken, maar wil bevestigen dat hij op de hoogte was van ideeën met betrekking tot seksualiteit en

²⁸² Dijkstra, Bram 1974, pp. 62-63; Izenberg, Gerald N. 2006, pp. 462-464

²⁸³ Dat Schönberg op zoek was naar vernieuwende muziek blijkt uit verschillende citaten, zie noot 279

²⁸⁴ Keathley, Elizabeth L. 2014; Ginger, Kerry Anne 2012; 'Genie' was een hoge creatieve status, die alleen bereikt kon worden door mannen, stelde Weininger, zie Taylor-Jay, Claire 2009, pp. 184-185; Weininger, Otto 1903

²⁸⁵ Keathley, Elizabeth L. 2014

gender die in Wenen circuleerden. Zo blijkt uit de – door Schönberg zelf opgestelde – catalogus van zijn bibliotheek dat hij veel boeken in zijn bezit had die androgynie en genderconstructies als onderwerp hadden. Ten eerste had Schönberg met zekerheid acht boeken van Plato en een aantal werken van Aristophanes in zijn bezit.²⁸⁶ Schönberg maakte opmerkingen in de marges van deze boeken, waaruit opgemaakt kan worden dat hij de boeken intensief las.²⁸⁷ Hierdoor is het goed mogelijk dat de componist op de hoogte was van de stelling in Plato's *Symposion* van Aristophanes dat de mens bestaat uit drie geslachten die elk een deel van de wereld weerspiegelen: de man als kind van de zon, de vrouw als aarde, en de 'man-vrouw' als de maan, doordat deze gemaakt wordt door de zon en de aarde.²⁸⁸

Daarnaast had Schönberg ook literatuur van de achttiende-eeuwse romanschrijver Honoré de Balzac in zijn bibliotheek, die hij wederom uitvoerig las.²⁸⁹ In deze werken werd meermaals over bisexualiteit, homoseksualiteit en lesbische liefde gesproken, en werd de hoofdrol door een castrato vertolkt.²⁹⁰ In een brief uit 1912 aan Wassily Kandinsky schreef Schönberg dat *Pierrot Lunaire* een studie zou zijn voor zijn nieuwe werk over de asexuele engel *Séraphîta*, een stuk over filosofie, gebaseerd op het verhaal van Balzac.²⁹¹ Schönberg kende ook filosofen uit zijn eigen tijd: hij had het boek *Geschlecht und Charakter* uit 1903 van Weininger in zijn bezit, samen met nog twee andere boeken van de filosoof.²⁹² Deze theorieën van Weininger koppelde Schönberg aan werken van Balzac, wat we weten omdat hij in een verzamelbundel van Balzac in de marge 'Weininger!' schreef.²⁹³ In een enkel geval bracht Schönberg dus verschillende bronnen over seksualiteit en gender uit andere tijden in verbinding met elkaar, zoals Balzac en Weininger.

Schönberg lijkt gesprekken met medekunstenaars te hebben gevoerd over bepaalde bronnen die genderkwesties en seksualiteit beschreven. Hieruit blijkt dat hij nadacht over

²⁸⁶ Arnold Schönberg Centrum, Inventory of Books via Schönberg's legacy 2015, 2021

²⁸⁷ Arnold Schönberg Centrum, Inventory of Books via Schönberg's legacy 2015, 2021

²⁸⁸ Plato en Jowett, Benjamin 1996, pp. 18-19; Schmiersahl, Katrin 1995, p. 319 in Hollein, Max en Natter, Tobias, G. 2005, p. 245; Dijkstra, Bram 1974, pp. 62-63

²⁸⁹ Opnieuw duidelijk aan opmerkingen in de marges van verschillende boeken van Balzac, zie Arnold Schönberg Centrum, Inventory of Books via Schönberg's legacy 2015, 2021

²⁹⁰ Busst, A.J.L. 1967 in Shaw, Jennifer 2000, p. 63; Heathcote, Owen 1983; Heathcote, Owen 2009

²⁹¹ In Shaw, Jennifer 2000, p. 63 wordt het jaartal 1913 genoemd, maar na onderzoek in het archief blijkt de brief geschreven te zijn op 19 augustus 1912; Arnold Schönberg Centrum, Correspondence 2021; Bays, Gwendolyn 1954, pp. 90-92 in Shaw, Jennifer 2000; Bays, Gwendolyn 1954, p. 89; In *Séraphîta* van Balzac worden Wilfrid en Minna (de menselijkheid) allebei verliefd op Séraphîta (perfectie). Zij willen allebei met deze creatie trouwen omdat Séraphîta voor hun allebei anders verschijnt. Voor Minna is de androgyne Séraphîtus mannelijk, terwijl 'ze' voor Wilfrid de mooie vrouwelijke Séraphîta is. De androgyne Séraphîta kan voor zowel Minna als voor Wilfrid bieden wat ze nodig hebben: Séraphîta maakt hun compleet. Voor meer over Balzac's *Séraphîta* zie Bays, Gwendolyn 1954, pp. 91-92

²⁹² Arnold Schönberg Centrum, Inventory of Books via Schönberg's legacy 2015, 2021

²⁹³ In de inventarisatie van het Arnold Schönberg Centrum zijn Schönberg's aantekeningen overgenomen en vermeld, zie Arnold Schönberg Centrum, Inventory of Books via Schönberg's legacy 2015, 2021

bepaalde concepten over seksualiteit en gender. Alban Berg verwees zo meerdere malen naar Weininger in brieven aan Schönberg, waarin hij schreef dat hij Weininger ‘herlezen’ had, Schönberg en Weininger gelijke intellectuelen vond, en de man en de vrouw enorm verschillend waren.²⁹⁴ Een aantal jaar later, in 1915, gaf Berg een reactie op de frustratie van Schönberg – vanwege een fonds – richting ‘Frau Mahler’, waarin hij schreef dat Schönberg niet moest vergeten dat Weininger ‘die Amoral der Frau’ beschreef als de onkunde van de vrouw en dat mevrouw Mahler misschien niet beter kon.²⁹⁵ Uit een brief met een verwijzing naar Wilhelm Fließ, waarin Berg heel duidelijk de ideeën van deze eigentijdse filosoof aan Schönberg uitlegde voor het geval hij er niet van op de hoogte was, maak ik op dat Berg wist dat Schönberg bekend was met Weininger en ze wellicht vaker conversaties over diens werk voerden.²⁹⁶ Hoewel het onduidelijk is hoe Schönberg hierop reageerde en wat hij dacht over Weininger, lijkt hij op de hoogte te zijn geweest van Weininger’s ideeën, met enerzijds de grensoverschrijdende opvattingen en anderzijds de misogynie uitingen.

Niet alleen de boeken van Weininger waren bekend bij Schönberg, maar ook de eigentijdse Sigmund Freud en wellicht Fließ waren onderwerp van conversatie.²⁹⁷ Hoewel Schönberg geen boeken van Freud in zijn bezit lijkt te hebben gehad, woonde hij wel heel dicht in de buurt van Freud, waardoor, nog buiten de nauwe kunstenaarskringen in de Weense samenleving tussen doctoren, filosofen, muzikanten en kunstenaars om, het goed mogelijk is dat de twee elkaars pad hebben gekruist.²⁹⁸ De interesse in Freud is daarnaast te zien in het monodrama *Erwartung* uit 1909, geïnspireerd door casestudies Dora en Anna O. van Freud. Ook schreef Schönberg zelf rond deze tijd over de relatie tussen kunst en het onderbewuste, wat een directe afspiegeling lijkt van de psychoanalyse van Freud, en werden rond dit jaar verschillende grote werken van Freud opnieuw gepubliceerd, waaronder *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* en ‘Hysterische phantasien und ihre beziehung zur Bisexualität’.²⁹⁹ Ten slotte had Schönberg verschillende uitgaven van *Die Fackel* in zijn bezit: een satirisch tijdschrift

²⁹⁴ Berg, Alban aan Arnold Schönberg 23-06-1910, 04-06-1910 en 16-07-1910 in Brown, Julie 2014, p. 71

²⁹⁵ Berg, Alban aan Arnold Schönberg 21-05-1915 opgehaald van Arnold Schönberg Centrum, Correspondence 2021

²⁹⁶ Berg, Alban aan Arnold Schönberg 20-06-1915 opgehaald van Arnold Schönberg Centrum, Correspondence 2021

²⁹⁷ In dezelfde brief van Berg aan Schönberg waarin Fließ genoemd wordt, schrijft Berg dat Schönberg de volgende keer dat hij langskomt het boek mee naar huis kan nemen. In dit boek staan verwijzingen naar de biseksuele geest, maar het is helaas niet duidelijk of Schönberg dit boek uiteindelijk leende en las, zie Berg, Alban aan Arnold Schönberg 20-06-1915 opgehaald van Arnold Schönberg Centrum, Correspondence 2021; Brand, Juliane, et. al. 1987, pp. 248-249 in Shaw, Jennifer 2000, p. 64

²⁹⁸ Carpenter, Alexander 2010, pp. 141-181; Wicks, Lewis 1989, pp. 88-106

²⁹⁹ Carpenter, Alexander 2010, pp. 144-161; Aangezien Schönberg duidelijk al eerder geïnteresseerd was in Freud, en deze publicaties opnieuw werden uitgebracht rond deze tijd, zou hij deze ook bestudeerd kunnen hebben. Ik heb hier helaas geen bewijs voor kunnen vinden.

samengesteld door Karl Kraus, waarin de grote onderwerpen van de Weense samenleving besproken werden, zoals Weininger's *Geslecht und Charakter*, Freud's psychoanalyse en theorieën over histerie, en ook Schönberg's *Harmonielehre* werd aangekondigd.³⁰⁰ In ieder geval was Schönberg bekend met Freud en Weininger's theorieën over seksualiteit, en besprak hij de ideeën van deze filosofen vaker met Berg en Webern.

Schönberg kende tevens verschillende beeldende werken waarin ideeën over seksualiteit getoond werden. Musicologe Jennifer Shaw stelt dat Schönberg inspiratie uit het verleden bij vond dragen aan de expressie van kunst.³⁰¹ Zo was de componist, volgens Shaw, bekend met het werk van de Preraphaëlieten Edward Burne-Jones en Dante Gabriel Rossetti, waarin zowel androgynie als ambiguïteit voor lijken te komen.³⁰² Uit het feit dat Schönberg een dichtbundel uit 1906 van Oscar Wilde in zijn bezit had, blijkt dat hij ook bekend was met Wilde.³⁰³ Wilde is een goed voorbeeld van androgynie: hij stond bekend om zijn uitstraling als *dandy* en zijn verhoudingen met mannen.³⁰⁴ Daarbij kan Schönberg de verbondenheid tussen androgynie en seksuele ambiguïteit in werken van onder anderen Kokoschka hebben gezien, omdat Schönberg in Kokoschka een collega vond met eenzelfde aanpak in kunst – gebaseerd op vrijheid. Kokoschka experimenteerde in zijn kunst met zijn eigen innerlijk, wilde op zoek naar psychologische waarheden, en probeerde nieuwe spirituele denkbeelden te creëren, die ertoe leidden dat hij al in 1908 androgynen personen afbeeldde.³⁰⁵ Ook Gerstl was bevriend met Schönberg en bevroeg in zijn werken zijn Joodse identiteit, die regelmatig werd geassocieerd met vrouwelijkheid.³⁰⁶

In bovenstaande analyse is aangetoond dat Schönberg op de hoogte was van verschillende bronnen die sekse, seksualiteit en gender bevroegen en androgynie onderzochten.

³⁰⁰ Schönberg, Arnold aan Karl Kraus 12-01-1912 opgehaald van Arnold Schönberg Centrum, Correspondence 2021; Carpenter, Alexander 2010, pp. 141-181; Arnold Schönberg Centrum, Inventory of books in Schönberg's legacy 2015, 2021; Carr, Gilbert J. en Timms, Edward (ed.) 2001

³⁰¹ Shaw, Jennifer 2000, p. 63

³⁰² Shaw stelt dat sommige werken van de Preraphaëlieten (die zij niet bij naam noemt) androgynie weergeven als symbool van aseksualiteit en puurheid, maar in mijn bachelor scriptie heb ik beargumenteerd dat er juist een zeer vrouwonvriendelijke kant aan de werken zit die de dominantie van de man bevestigt. De werken hebben verschillende lezingen. Ondanks dat het onwaarschijnlijk is dat Schönberg op de hoogte was van de verschillende mogelijke lezingen van de werken, bevatten de werken wel ambiguïteit in de weergave van de vrouw en de daaraan verbonden kracht of zwakte van de vrouw en in androgynie, zie Gaber, Marjorie 1992, pp. 215-217 in Shaw, Jennifer 2000, p. 63; Cornelis, Jilne 2020

³⁰³ Uit de inventaris blijkt dat Schönberg *Gedichte* van Oskar Wilde uit 1906 in zijn bezit had, zie Arnold Schönberg Centrum, Inventory of books in Schönberg's legacy 2015, 2021; Jennifer Shaw beschrijft dat Schönberg prenten van Aubrey Beardsley kende, waaronder de illustraties voor Oscar Wilde's *Salome*, zie Shaw, Jennifer 2000, p. 63; Helaas heb ik geen bewijs kunnen vinden voor deze stelling

³⁰⁴ Adut, Ari 2005, p. 213

³⁰⁵ Schorske, Carl E. 1980, pp. 281-319; Kokoschka beeldde zo onder andere op zijn werk *Das Mädchen Li und ich* uit 1908 androgynen personen af (afb. 7).

³⁰⁶ Blackshaw, Gemma 2006, pp. 25-51

Ik heb hierbij niet getracht hard te maken dat Schönberg actief op zoek was naar deze teksten, maar wilde aantonen dat Schönberg bekend was met verschillende werken waarin kwesties over sekse en gender tot uiting kwamen. Schönberg verdiepte zich niet alleen in werken uit zijn eigen tijd, maar dook ook – net als veel andere componisten en kunstenaars – in het verleden, waar hij elementen vond die hij zelf in zijn muziek wilde verwerken. Daarnaast blijkt dat de componist op de hoogte was van filosofische en psychoanalytische literatuur van Weininger en Freud waarin gender al voor een deel werd bevraagd. Ook had Schönberg verschillende kunstenaars om zich heen, zoals Kokoschka, die belangstelling hadden voor seksualiteit en gender.

4.1.3 Contemporaine componisten en Schönberg

De veranderingen op politiek gebied, zoals besproken in paragraaf 3.1.2, droegen ook bij aan het ontstaan van nieuwe muzikale ideeën.³⁰⁷ Deze ontwikkelingen vonden vooral in de vroeg 20^{ste}-eeuw in Duitsland en Oostenrijk plaats, en musicoloog Elliot Antokoletz stelt dat Wenen – door Schönberg – het centrum van vernieuwing op het gebied van klassieke tonaliteit werd.³⁰⁸ Schönberg was echter niet alleen in deze vernieuwing. Hieronder stip ik – net als in het hoofdstuk over Schiele – verschillende componisten aan die Schönberg voor een deel gevormd hebben tot wie hij was op muzikaal vlak, waarbij beseft moet worden dat de componist al jong heel goed wist waar hij met zijn muziek heen wilde.

Schönberg vond dat, voordat je jezelf van regels kon bevrijden, deze regels eerst beheerst moesten worden, en dat is de reden waarom hij een intensieve studie deed naar componisten in de oude traditie, stellen filosofen Allan Janik en Stephen Toulmin.³⁰⁹ In zijn ontwikkeling naar – zoals Schönberg het graag noemde – pantonaliteit, vond Schönberg een voorganger in Gustav Mahler.³¹⁰ Dat Schönberg veel bewondering had voor Mahler wordt duidelijk uit de introductie van zijn boek *Harmonielehre*, waarin hij aangaf dat hij het boek opdroeg aan Mahler.³¹¹ Volgens Janik en Toulmin werd Mahler door zijn rol als directeur van de *Hofoper* als de grote progressieve kracht achter muziek gezien.³¹² Hoewel Mahler's symfonische stukken met groot orkest, koor en solovocalisten weinig gemeen lijken te hebben met het werk van Schönberg, was Schönberg toch diep onder de indruk van de 'integriteit' van

³⁰⁷ Antokoletz, Elliott 1992, p. viii

³⁰⁸ Antokoletz, Elliott 1992, p. 3

³⁰⁹ Janik, Allan en Toulmin, Stephen 1996, pp. 106-108

³¹⁰ Schoenberg, Arnold en Adolph Weiss (vert.) 1973, p. 20

³¹¹ Janik, Allan en Toulmin, Stephan 1996, p. 109

³¹² Janik, Allan en Toulmin, Stephan 1996, p. 109

de werken van Mahler, aldus Janik en Toulmin.³¹³ De stukken waren volgens Schönberg de perfecte uitdrukking van een Romantische held die geïsoleerd was in zijn samenleving: “Als een Boheem onder de Oostenrijkers, als een Oostenrijker onder de Duitsers, als een Jood over de hele wereld.”³¹⁴ Volgens musicoloog Stephen Miles zette Mahler authenticiteit boven conventie, en wilde hij zijn persoonlijkheid uitdrukken in plaats van mooie klanken produceren.³¹⁵ Hoewel Schönberg liever richting zelfbewuste, progressieve muziek wilde bewegen, vond hij deze expressie inspirerend, stelt onder anderen Bujić.³¹⁶

Een andere componist uit wiens werk Schönberg veel inspiratie haalde was Richard Wagner. Via zijn vriend Zemlinsky raakte Schönberg bekend met de componist, en uit een gesprek met biograaf Dika Newlin blijkt dat Schönberg op zijn vijftiengste alle opera's van Wagner twintig tot dertig keer had gehoord.³¹⁷ Ook in deze muziek hoorde Schönberg ideeën die hij wilde onderzoeken. Het gebruik van een leitmotiv – geïntroduceerd door Wagner – zorgde voor logica, en volgens Schönberg was het hierdoor makkelijker om muziek als zelfstandig medium te laten dienen.³¹⁸ Daarbij spraken de expressieve harmonieën van Wagner Schönberg erg aan, stelt Stuckenschmidt. De toevoeging van chromatische afwisselingen in akkoorden en het uitstellen van oplossingen van dissonanten droegen bij aan deze expressie.³¹⁹ Wagner gebruikte ritme en chromatiek om de toestand van zijn karakters op het podium uit te drukken, waardoor elke noot voor Wagner van dezelfde waarde was en bijdroeg aan een universeel geluid.³²⁰ Schönberg vond in Wagner een voorbeeld van grensoverschrijding, en Wagner's ideeën leverden Schönberg vernieuwing op.³²¹

Waar Mahler en Wagner muzikale voorbeelden voor Schönberg vormden, was Alexander von Zemlinsky een echt vaderfiguur voor Schönberg. Zemlinsky voorzag Schönberg in inspiratie op het gebied van compositie en bracht hem muzikale kennis bij.³²² In tegenstelling

³¹³ Janik, Allan en Toulmin, Stephan 1996, p. 109

³¹⁴ Field, Frank 1967, p. 8 in Janik, Allan en Toulmin, Stephan 1996, p. 109 (origineel citaat niet vindbaar)

³¹⁵ Miles, Stephen 1993, p. 1420

³¹⁶ Bujić, Bojan 2011, p. 48; Janik, Allan en Toulmin, Stephan 1996, p. 110

³¹⁷ Newlin, Dika 1947 in Stuckenschmidt, Hans Heinz 1977, p. 33

³¹⁸ Schönberg, Arnold 1950, p. 143 in Janik Allan en Toulmin, Stephan 1996, p. 106; Janik, Allan en Toulmin, Stephan 1996, pp. 106-107

³¹⁹ Stuckenschmidt, Hans Heinz 1977, pp. 37-40

³²⁰ Met chromatiek worden stijgende of dalende halve toonafstanden aangeduid. Wagner en Schönberg gebruikten in plaats van één toonladder bestaande uit acht tonen, alle twaalf de tonen, en maakten gebruik van chromatiek. Doordat Wagner en Schönberg alle noten beschouwden als even waardevol, bewogen zij steeds verder weg van rangorde en functies van tonen en akkoorden binnen een ladder.

³²¹ Schorske, Carl E. 1980, p. 347

³²² Bujić, Bojan 2011, p. 26; Stuckenschmidt, Hans, Heinz 1977, p. 38; Schönberg, Arnold 1975, p. 433 in Muxeneder, Therese 2018, p. 172; Interview met Arnold Schönberg in 1949 naar aanleiding van zijn lezing aan de University of California in Los Angeles: My Evolution, opgehaald van Arnold Schönberg Centrum: VR29: My Evolution 2020, [2021] (origineel citaat in Engels); “The third friend is the one to whom I owe most of my

tot Schönberg, had de drie jaar oudere Zemlinsky wel een traditionele opleiding tot componist genoten, waardoor hij over hele dosissen muzikale kennis beschikte en Schönberg's kennis over de nieuwe traditie kon aanvullen met informatie over de oude traditie.³²³ Aangezien Schönberg tot zijn ontmoeting met Zemlinsky termen opzocht in de encyclopedie en eigen opvattingen probeerde te formuleren kwam Zemlinsky als muziekleraar als geroepen. De snelheid waarmee Schönberg kennis opnam, een muzikaal repertoire opbouwde, en muziek analyseerde, was enorm volgens Bujić.³²⁴ In 1921 bleek opnieuw dat Zemlinsky een belangrijke rol voor Schönberg vervulde, toen Schönberg schreef dat Zemlinsky zijn docent, vriend en schoonbroer was en dat hij een voorbeeld aan hem wilde nemen.³²⁵

Schönberg werd dus van inspiratie voorzien door verschillende componisten die deel waren van een oude traditie, en door Zemlinsky, die zich op het kantelpunt bevond.³²⁶ De chromatiek bekend van Wagner en Mahler ontwikkelde via de dissonante chromatiek van Richard Strauss uiteindelijk tot de atonale muziek van Schönberg en andere componisten.³²⁷ Schönberg leerde in de Weense samenleving ook veel gelijkgestemde, jonge componisten kennen die dezelfde radicale ideeën over muziek hadden. Deze nieuwe componisten bevonden zich in een samenleving waarin de oude traditie nog als leidend gezien werd, waardoor elk vernieuwend werk met lege zalen werd geconfronteerd.³²⁸ Door de eenzaamheid die de componisten en kunstenaars ervaarden in Wenen, ontstonden er nieuwe kunstenaarskringen, waaronder de Jung-Wien kring.³²⁹ Zij kwamen bij elkaar omdat ze liever artistiek, intellectueel en vrij wilden zijn, en bespraken deze aspecten samen in cafés in Wenen.³³⁰ Door de verschillende beroepen binnen de kring ontstond er een wisselwerking: schrijvers kregen geld door over kunstenaars en componisten te schrijven, waardoor kunstenaars meer bekendheid kregen.³³¹ Elk individu in de kring beliep een eigen weg, maar kon een reikende hand bieden voor een andere kunstenaar of componist.³³²

knowledge of the technique and the problems of composing: Alexander von Zemlinsky, a great opera composer.”

³²³ Muxeneder, Therese 2018, p. 154

³²⁴ Bujić, Bojan 2011, p. 26

³²⁵ *Auftakt*, 1921; Stuckenschmidt, Hans, Heinz 1977, p. 77; Schönberg, Arnold 1921, pp. 228-230 in Muxeneder, Therese 2018, p. 177; primaire bron der *Auftakt* is helaas niet meer te raadplegen; citaat in Muxeneder luidt (vertaling door Jilne Cornelis 2022): “hij was mijn docent, ik was zijn vriend en later ook zijn schoonbroer; in de velen jaren die daarna zijn verstreken, bleef hij de persoon wiens ideeën ik me probeer te herinneren als ik hulp nodig heb.”

³²⁶ Specht, Richard (1910) 2018, p. 182

³²⁷ Antokoletz, Elliott 1992, p. 2

³²⁸ Specht, Richard (1910) 2018, p. 182

³²⁹ Specht, Richard (1910) 2018, p. 182

³³⁰ Specht, Richard (1910) 2018, p. 183; Muxeneder, Therese 2018, p. 187

³³¹ Muxeneder, Therese 2018, pp. 189-199

³³² Muxeneder, Therese 2018, pp. 189-199

Deze componisten en kunstenaars hadden allemaal een directe invloed op het muzikale pad van Schönberg, niet alleen wat betreft de techniek van het componeren, maar ook met betrekking tot de ideeën erachter. Aangezien Schönberg ook bekend was met Karl Kraus en met verschillende denkers uit die tijd die ook onderdeel waren van Jung-Wien kan aangenomen worden dat de verschillende baanbrekende ideeën van Weininger en Freud besproken werden.³³³ Schönberg begaf zich in de intellectuele cirkels van Wenen die zich bezighielden met wat er gebeurde op het gebied van vernieuwing, en had verschillende vriendschappen met gelijkgestemde componisten, kunstenaars en filosofen.

4.2 Grensoverschrijdende muziek en genderoverschrijdende ideeën

4.2.1 Gesloten luisteraars of open grenzen in muzikaliteit?

Zoals al eerder besproken is de interesse in queerness, homo-erotiek en algemene genderrollen vooral in de laatste decennia ontstaan. Uit hoofdstuk 1 is gebleken dat de muziekgeschiedenis in sommige opzichten net wat achterligt op de kunstgeschiedenis, wat een verklaring kan zijn voor de weinige geschriften over het werk van Schönberg met betrekking tot gender. Om een alternatief te vormen op technische analyses van Schönberg's werk die bijdragen aan het beeld van Schönberg als componist van rationele werken die losstaan van de maatschappij, wordt in dit hoofdstuk onderzoek gedaan naar een deel van het oeuvre van de componist op het gebied van sekse en gender. Ik richt mijn analyse vooral op het begrip 'ambiguïteit' en '(zicht)/hoorbaarheid' afgeleid uit theorieën van Judith Butler, Catherine Lord en Richard Meyer. Aangezien de analyse van veel muzikale werken meer tijd inneemt dan een beeldende analyse van een kunstwerk, ga ik in het eerste deel van deze paragraaf alleen in op het onderwerp en maakproces van de composities. In het tweede deel bespreek ik de algemene opvattingen over muziek en gender in de vroeg 20^{ste}-eeuw en de ideeën die Schönberg daarover had aan de hand van een paar specifieke voorbeelden. Vervolgens geef ik een analyse van het werk *Pierrot Lunaire: der kranke Mond* op. 21 no. 7 uit 1912 van Schönberg, waarin ik de algemene opvattingen in de vroeg 20^{ste}-eeuw gebruik om elementen van androgynie en het overschrijden van genderconstructies aan te tonen.

4.2.2 Ambiguïteit in het onderwerp

Dat Schönberg op de hoogte was van bepaalde bronnen betreffende seksualiteit en gender is gebleken uit de bronnen die de componist las en de conversaties die hij hier met vrienden over

³³³ Muxeneder, Therese 2018, pp. 243-249

voerde. Deze hernieuwde opvattingen over seksualiteit en gender zijn gereflecteerd in de samenwerkingen die Schönberg aanging, maar ook in het onderwerp van zijn stukken. In deze subparagraaf bespreek ik dit aan de hand van vier composities van Schönberg: *Erwartung* (1909), *Pierrot Lunaire* (1912), *Die glückliche Hand* (1913), en *Die Jakobsleiter* (1914-1915).

Voordat ik de vernieuwing in de muziek van Schönberg kan duiden, is het van belang toe te lichten wat de traditionele rol van de man en vrouw binnen muziek was. In de tijd voor het Fin-de-Siècle heerste namelijk de idee dat het uitvoeren van muziek een ‘vrouwelijke’ bezigheid was. Volgens Claire Taylor-Joy wilden mannen onder andere om deze reden hun mannelijkheid door middel van muziek bevestigen.³³⁴ Componisten sloten vrouwelijkheid uit en manifesteerden muziek als mannelijke dominantie over de vrouw. Rond de 20^{ste}-eeuw veranderde dit ‘vrouwelijke’ beeld daardoor geleidelijk, en werd creativiteit als een mannelijke eigenschap benoemd door onder anderen Weininger met zijn idee van ‘genie’.³³⁵ Alleen mannen konden de creatieve status van ‘genie’ behalen, want voor vrouwen was dit sowieso onbereikbaar, stelde Weininger.³³⁶ Om deze status te bereiken moest de man zich zijn vrouwelijke eigenschappen eigen maken, waardoor er een ‘geniale creatieveling’ zou ontstaan die zowel mannelijkheid als vrouwelijkheid in zich had.³³⁷ De idee dat een man in het oude denkbeeld alleen mannelijk kon zijn als hij dominant was over de vrouw, maar anderzijds in een nieuwe traditie alleen een genie kon zijn als hij zijn eigen vrouwelijkheid zou omarmen was erg tegenstrijdig, en het lijkt alsof Schönberg hier ook problemen bij ondervond in zijn zoektocht naar zijn status als genie, aldus musicologe Elizabeth Keathley.³³⁸

Hoewel Schönberg de status van ‘genie’ van Weininger wilde bereiken, besloot hij soms de gevestigde ideeën over vrouwen te negeren. De idee dat de vrouw alleen als muze mocht dienen schoof hij bijvoorbeeld aan de kant toen hij auteur en arts Marie Pappenheim vroeg de tekst te schrijven voor zijn monodrama *Erwartung*.³³⁹ Hoewel creativiteit vaak als strikt mannelijke eigenschap gezien werd, kreeg Pappenheim veel van de creatieve verantwoordelijkheid in haar handen, wat ongewoon was.³⁴⁰ Daarbij werd Pappenheim zelfs verbonden aan verschillende feministische stromingen van die tijd, en schreef zij haar tekst gebaseerd op feministische kwesties zoals onderdrukt verlangen, mannelijk ontrouw en het

³³⁴ Taylor-Jay, Claire 2009, pp. 184-185

³³⁵ Taylor-Jay, Claire 2009, pp. 184-185; Weininger, Otto 1903

³³⁶ Taylor-Jay, Claire 2009, pp. 184-185; Weininger, Otto 1903

³³⁷ Weininger, Otto, 1903, p. 235 in Taylor-Jay, Claire 2009, p. 194

³³⁸ Keathley, Elizabeth L. 2014, p. 294

³³⁹ Marie Pappenheim was een student medicijnen en had rond deze tijd al drie gedichten gepubliceerd in *Die Fackel*, zie Kirchmeier, Helmut 1963 in McLary, Laura A. 2001, p. 257

³⁴⁰ Keathley, Elizabeth L. 2014, p. 301

dilemma tussen activiteit en passiviteit.³⁴¹ Toch had Schönberg waardering voor de tekst van Pappenheim: in een brief aan Busoni liet hij tevredenheid blijken over hoe Pappenheim het werk had geschreven.³⁴² Het feit dat Schönberg een creatieve rol wilde laten vervullen door een vrouw – die geassocieerd werd met feministische stromingen – en het eens was met haar tekst gebaseerd op feministische kwesties is zeer opvallend. *Erwartung* is uniek in meerdere aspecten: de tekst van het werk is geschreven door een vrouw, betreft het leven van een vrouw, en straalt vrouwelijke dominantie uit. Schönberg besteedde taken die traditioneel geassocieerd werden met mannelijkheid – creativiteit en dichtkunst – deels uit aan een vrouw.

Deze samenwerking met een vrouw was echter geen uitzondering voor Schönberg, want drie jaar later besloot hij opnieuw een soortgelijke samenwerking aan te gaan.³⁴³ Dit keer werkte hij samen met Albertine Zehme voor een stuk genaamd *Pierrot Lunaire*, maar was de opdracht net wat anders: Schönberg werd door Zehme gevraagd.³⁴⁴ De zangeres had duidelijk voor ogen wat ze van Schönberg wilde en maakte haar dominantie duidelijk. Schönberg schreef het stuk gebaseerd op haar ideeën, maar beschreef later zijn ontevredenheid over de uitvoering van Zehme, en besloot de samenwerking te stoppen.³⁴⁵ Keathley pleit er overtuigend voor dat dit niks te maken had met Zehme, maar dat het verband met het genre melodrama – een soort muziektheater dat als vrouwelijk genre werd gezien – problematisch was voor Schönberg.³⁴⁶ Om zijn muziek voor zich te laten spreken en afstand te nemen van dit genre, besloot Schönberg het theatrale aspect uit het werk te verwijderen, wat betekende dat de rol van Zehme ook verdween.³⁴⁷ Het opmerkelijke hieraan is dat Schönberg opnieuw niet standvastig lijkt te zijn geweest in zijn opvattingen. Aan de ene kant vond hij het geen probleem om te werken op het initiatief van een vrouw, maar zodra zijn muziek te associëren werd met vrouwelijkheid wilde

³⁴¹ Keathley, Elizabeth L. 2014, p. 303; Bennet, Philip opgehaald van Wilhelm Reich Museum 2004-2020 [2022]; McLary, Laura A. 2001, p. 258; Pappenheim richtte in 1928 samen met Wilhelm Reich de *Sozialistische Gesellschaft für Sexualberatung und Sexualforschung* op. Dit was een partij die menselijke seksualiteit wilde bevrijden van alle morele, religieuze en patriarchische kwesties, zie Bennet, Philip opgehaald van Wilhelm Reich Museum 2004-2020 [2022]

³⁴² Keathley, Elizabeth L. 2014, p. 306; Schönberg, Arnold aan Ferruccio Busoni 1900 in Keathley, Elizabeth L. 2014, p. 306, vertaling Jilne Cornelis 2021: 'De schrijfster, die reageerde op mijn suggesties, heeft alles geformuleerd zoals ik het me had voorgesteld.'

³⁴³ Ook gaf Schönberg vanaf 1905 les op de progressieve meisjesschool gesticht door feminist Eugenie Schwarzwald. Hij gaf hier lessen in compositie en muziektheorie, zie Smith, Joan Allen 1986, pp. 129-130 in Dineen, Murray 2009, p. 112; Holmes, Deborah 2012; Smith, Joan Allen 1986, p. 160

³⁴⁴ Arnold Schönberg Centrum, Compositions 2021

³⁴⁵ Keathley, Elizabeth L. 2014, pp. 306-311

³⁴⁶ Keathley schrijft dat Wagner een duidelijke mening had over melodrama's en dat andere critici schreven dat Schönberg zijn reputatie had verarmd door een melodrama. Schönberg zelf was ook op de hoogte van de connotaties die melodrama's hadden door een eerdere discussie na *Die Königskinder* van Engelbert Humperdinck, zie Rösch, Friedrich in Keathley, Elizabeth L. 2014, p. 311; Keathley, Elizabeth L. 2014, pp. 306-311

³⁴⁷ Schoenberg, Arnold 1950, pp. 145-147 in Keathley, Elizabeth L. 2014, p. 312

hij zich hiervan distantiëren, ook al leken de associaties met een dominante vrouw bij *Erwartung* nog geen probleem te zijn.

Ook in het onderwerp van zijn werken overschreed Schönberg grenzen op het gebied van gender. In het verhaal van *Die glückliche Hand* komt dit aan de oppervlakte. Schönberg's eigen ervaringen met zijn vrouw Mathilde, zijn zoektocht naar verlossing en innerlijke noodzaak, en naar de status van 'genie', worden vaak aan het verhaal gekoppeld.³⁴⁸ De hoofdrolspeler van dit verhaal, een man, is zoekende naar 'verlossing' en probeert dit door het stuk heen te vinden. Uiteindelijk komt hij een vrouw tegen, die hem al snel voor een andere man verlaat, waardoor hij getroffen wordt door gevoelens van verdriet en mislukking. Het opvallende aan dit verhaal is dat karakteristieken van mannelijkheid en vrouwelijkheid omgewisseld lijken te worden. De vrouw doet wat ze wil: ze gaat vreemd, neemt een actieve rol aan, volgt haar onderdrukte verlangen en toont dominantie, terwijl de karaktereigenschappen van vrouwelijkheid bij de man terecht lijken te komen. De man is namelijk juist zeer passief, onderdanig en afwachtend, terwijl hij – ondanks haar ontrouw – wacht totdat de vrouw terugkeert. Sommige wetenschappers, zoals Tom Beck en John Crawford, zien het werk echter als uiting van mannelijke dominantie. De vrouw wordt volgens hen in het werk weggezet als femme fatale die gered moet worden door de man.³⁴⁹ Aangezien in dit werk de rollen wat meer verscholen zitten, en het door verschillende onderzoekers gezien wordt als uiting van mannelijke dominantie, is in deze wisseling tussen karaktereigenschappen ambiguïteit zichtbaar. Dit roept een bepaalde spanning op bij de luisteraar. Schönberg lijkt zich niet veel aan te trekken van mannelijkheid en vrouwelijkheid in zijn stuk.

Ten slotte is het onderwerp van Schönberg's *Die Jakobsleiter* uit 1914-1915 ook een voorbeeld van aseksualiteit en het overschrijden van gender-gerelateerde grenzen in de muziek. Hoewel het werk nooit helemaal voltooid werd door de componist, blijkt uit de stukken die wel af zijn een duidelijke nadruk op androgynie.³⁵⁰ Schönberg begon aan de tekst voor *Die*

³⁴⁸ Beck, Tom 1994, pp. 17-20; Daarbij is het opmerkelijk dat Schönberg zelf bedrogen werd door zijn vrouw Mathilde, bleef wachten op haar terugkomst, en er vervolgens alles aan wilde doen om haar gelukkig te maken, blijkt uit een citaat van Jan Meyerowitz, p. 16 in Crawford, John C. 1974 p. 584: Origineel citaat opgehaald uit Meyerowitz, Jan 1967, p. 16; "Sie ist dann zeit ihres Lebens deprimiert und wortkarg geblieben. Schönberg hat mit Geduld, Nachsicht und Liebe seiner Frau das Leben zu erleichtern versucht und damit seine seelische Größe bewiesen."

³⁴⁹ Bronnen waarin mannelijke dominantie beschreven wordt zijn onder andere: Beck, Tom, 'The Literary Sources of 'Die glückliche Hand'', *Tempo* (1994), no. 189, pp. 17-23; Crawford, John C., "'Die glückliche Hand': Schoenberg's 'gesamtkunstwerk'", *The Musical Quarterly* vol. 60 (1974), no. 4, pp. 583-601; Auner, Joseph, 'In Schoenberg's Workshop: Aggregates and Referential Collections in "Die glückliche Hand"', *Music Theory Spectrum* vol. 18 (1996), no. 1, pp. 77-105; Uit een brief van Schönberg naar Wassily Kandinsky op 24-01-1911 blijkt dat Schönberg bekend was met Kandinsky's idee van de 'expressie van innerlijke gebeurtenissen'. Het zou kunnen zijn dat hij hier inspiratie uit putte, volgens Carpenter, Alexander 2010, p. 145

³⁵⁰ Schroeder, David 2000, p. 42

Jakobsleiter vanaf 1914/1915, en bracht deze tot compleetheid in 1917. Hij gebruikte het werk *Séraphîta* van Balzac als inspiratiebron, en schreef meerdere malen over het belang van dit werk voor *Die Jakobsleiter*.³⁵¹ In de tekst van het werk zitten veel dualismen, maar het dualisme dat ik uitlicht is gebaseerd op gender. Schönberg benadrukte in zijn werk het conflict tussen de man en de vrouw, maar zorgde ervoor dat er uiteindelijk eenheid kon ontstaan.³⁵² Deze eenheid hoeft niet meteen op androgynie te duiden, maar in het voorbeeld van man en vrouw stelde Schönberg dat deze eenheid schuilging in de mogelijkheid tot liefde. Schönberg was echter niet geïnteresseerd in de liefde tussen man en vrouw, maar wel in de eeuwige liefde gebaseerd op het ideale en androgyne model van *Séraphîta*.³⁵³ De androgyne *Séraphîta* lijkt op het – in seksueel en spiritueel opzicht – duale karakter van *Der Sterbende* en *Die Seele* uit *Die Jakobsleiter*. Deze twee karakters in het werk van Schönberg worden belichaamd en gezongen door dezelfde hoge vrouwelijke stem, terwijl ‘der’ duidt op mannelijkheid en ‘die’ op vrouwelijkheid. Door deze rollen tot één karakter te versmelten, wordt androgynie hoorbaar.³⁵⁴ Opnieuw wordt hier door ambiguïteit de aandacht van de luisteraar op een bepaalde kwestie – in dit geval mannelijkheid, vrouwelijkheid en asexualiteit – gericht, waardoor spanning hoorbaar wordt.

Zoals bovenstaand toegelicht lijkt de kennis van Schönberg over gender, sekse en androgynie ook deels in zijn composities tot uiting te komen. De genoemde voorbeelden betreffen vooral het onderwerp en de tekst van de werken. Ook uit de samenwerkingen die Schönberg met vrouwen aanging blijkt dat hij zich relatief weinig aantrok van traditionele ideeën over de rolverdeling tussen man en vrouw. Volgens Julie Brown gebruikte de componist de vrouw als artistiek canvas waarop de positieve en negatieve punten van vrouwelijkheid getoond konden worden.³⁵⁵ Schönberg wilde grenzen opzoeken op school, in literatuur, en in samenwerkingen, maar vooral in muzikale composities.

4.2.3 Ambiguïteit in muzikale kenmerken

Schönberg's bekendheid met androgynie en verschuivende genderconstructies blijkt uit de onderwerpen in zijn werk. Indien zijn muziek geanalyseerd wordt aan de hand van de 20^{ste}-eeuwse kijk op muziektheorie en de symbolische betekenissen die hieraan verbonden zaten,

³⁵¹ Wörner, Karl H. 1965, pp. 250-257, 333-340 in Schroeder, David 2000, p. 49; Kars, Gustav 1975, pp. 129-130 in Schroeder, David 2000, p. 49

³⁵² Schroeder, David 2000, p. 45

³⁵³ De naam *Séraphîta* stamt af van Seraphims, genoemd in de bijbel: de hoogste orde van engelen die de dragers van liefde zijn, zie Frye, Northrop 1981, 1982, p. 161 in Schroeder, David 2000, p. 50

³⁵⁴ Schroeder, David 2000, p. 50; Shaw, Jennifer 2000, pp. 65-68

³⁵⁵ Brown, Julie 2014, p. 137

lijken deze androgynie en verschuivende genderconstructies ook in zijn muziek hoorbaar te worden. Om dit goed aan te kunnen tonen, beschrijf ik eerst de kijk op muziektheorie rond de 20^{ste}-eeuw aan de hand van een aantal citaten.

Tussen 1745 en 1747 schreef theoreticus Georg Andreas Sorge al over het verschil tussen majeur en mineur drieklanken, die hij verbond aan de respectievelijke kracht van man en vrouw. Hij schreef dat in de muziekharmonie – net als in het universum – één creatie (de man) beter zou zijn dan de andere (de vrouw). In dit geval werd majeur gerelateerd aan de kracht van de man, terwijl hij vrouwelijkheid verbond met de liefdevolle en fijne klanken van mineur. Sorge benadrukte vervolgens dat de ‘vrouwelijke’ versie alleen bestond zodat de mannelijke beter tot zijn recht kon komen.³⁵⁶

De connectie van de vrouw met ‘lieflijke’ klanken werd een eeuw later opnieuw gelegd door muziekcriticus en -theoreticus Adolf Bernhard Marx. In 1845 schreef hij in *Die Lehre von der musikalischen Komposition* over thema's binnen de muziek.³⁵⁷ Volgens Marx diende het tweede thema in sonates als een contrast voor het eerste thema. Het eerste thema zou hierbij een energiek en krachtig thema zijn, terwijl het tweede thema vervolgens gekenmerkt werd door lieflijkheid. Het zwakkere tweede thema versterkte op deze manier de kracht van het eerste thema.³⁵⁸ De dialoog tussen de thema's was hierbij dezelfde als die tussen twee mensen: vrouwelijkheid moest zich aanpassen aan mannelijkheid waardoor ze samen een hogere en meer perfecte orde konden vormen.³⁵⁹ Een voorbeeld van een sonatevorm waarin dit goed hoorbaar is, is *Sonate op. 2 no. 1* (1793-1795) van Ludwig van Beethoven (afb. 29). Hoewel het onwaarschijnlijk is dat Beethoven dit aan mannelijkheid en vrouwelijkheid verbond, is zijn sonate wel een goed voorbeeld om de theorie te bespreken. Het eerste thema is geschreven in de tonica F mineur, en bestaat uit staccato noten met een duidelijk en krachtig karakter. Het

³⁵⁶ Sorge, Georg Andreas 1980 p. 179-180 in McClary, Susan 1991, p. 11

³⁵⁷ Marx, Adolph Bernhard, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Leipzig 1845; Uit de inventaris blijkt dat Schönberg dit boek in zijn bezit had, zie Arnold Schönberg Centrum, Inventory of Books via Schönberg's legacy 2015, 2022

³⁵⁸ Citaat Marx, Adolf Bernhard [1845] 1879, p. 282 in Bloom, Peter 1974, pp. 161-162

³⁵⁹ De verschillende karakters van thema's werden opnieuw gekoppeld aan mannelijkheid en vrouwelijkheid, door Peter Bloom in 1974. Volgens hem waren twee thema's in de muziek altijd in scherp contrast met elkaar (zoals aangeduid in de Sonate van Beethoven) en kon mannelijkheid en vrouwelijkheid hieraan worden verbonden, zie Bloom, Peter 1974, pp. 161-162 in McClary, Susan 1991, p. 13; In 1906 schreef muziekcriticus en -theoreticus Heinrich Schenker over mechanismen in composities. Volgens hem zouden composities vaak seksueel verlangen en spanning construeren. Hij schreef in zijn boek *Harmonielehre: Der Seitensatz dagegen ist das nach der ersten energischen Feststellung Nachgeschaffen, zum Gegensatz Dienende, von jenem Vorangehenden Bedingte und Bestimmte, mithin seinem Wesen nach notwendig das Mildere, mehr schmiegsam als markig Gebildete, das Weibliche [my emphasis] gleichsam zu jenem vorangehenden Männlichen. Eben in solchem Sinn ist jeder der beiden Sätze ein Andres und erst beide mit einander ein Höheres, Vollkommeneres*. Hoewel Schenker geen verwijzingen maakte naar mannelijkheid of vrouwelijkheid, gaf hij hier wel aan dat muziek verbonden was met spanningen binnen sekse, zie Schenker, Heinrich [1906] 1973, p. 28 in McClary, Susan 1991, p. 13; origineel citaat opgehaald uit Schenker, Heinrich [1906] 1978, p. 28

tweede thema is geschreven in de parallel toonsoort – in dit geval Ab majeur – en bestaat uit een lyrisch thema in kwartnoten, gespeeld in legato (afb. 29). In karakter zijn beide thema's zeer verschillend, waardoor het tweede thema bijdraagt aan de kracht van het eerste thema.

In de 20^{ste}-eeuw werden deze theorieën over muziek verder onderzocht. Musicoloog Paul Farnsworth schreef zo in 1926 over een ander aspect van muziek, namelijk de relaties tussen tonen. Hij stelde dat hoe dichter een toon bij de tonica lag (in kwintrelaties), hoe meer relatieve stabiliteit en rust de toon uit zou stralen.³⁶⁰ Collega Jacques Handschin verbond in 1948 gender aan deze theorie van Farnsworth. Hij zag de toonladder als een rangorde van mannelijkheid naar vrouwelijkheid. De tonica was strikt mannelijk, en hoe verder – in stappen van kwinten – de tonen verwijderd waren van de tonica, hoe 'vrouwelijker' en 'zwakker' deze tonen werden.³⁶¹ In dit geval was in de toonsoort C de C mannelijk en de G al iets minder mannelijk, waarbij de tonen vrouwelijker werden hoe verder ze in kwintrelaties van de C wegbewogen (G-D-A-E-B-F# etc.).³⁶² Met deze theorie verbond Handschin stabiliteit en rust aan mannelijkheid.

In 1951 deed Farnsworth in samenwerking met J.C. Trembley en C. E. Dutton een onderzoek naar de perceptie van mannelijkheid en vrouwelijkheid in muziek, waarbij zij een groep testpersonen vroegen muzikale mannelijke en vrouwelijke kenmerken te noteren, samen met componisten van mannelijke en vrouwelijke muziek. Uit het onderzoek bleek dat voor de testgroep een aantal karakteristieken een duidelijke 'mannelijkheid' opriep, zoals directe en harde muziek, terwijl andere principes, zoals emotie en het gebruik van een harp, juist zeer 'vrouwelijk' opgevat bleken te worden (tabel 1).³⁶³ Opvallend hieraan is dat kenmerken die eerdere theorieën hadden geïdentificeerd als mannelijk of vrouwelijk hier nogmaals naar voren kwamen in de muzikale waarneming van een testgroep.³⁶⁴ Bach bleek zo bijvoorbeeld uit het

³⁶⁰ Farnsworth, P.R. 1926, p. 253-258 in Farnsworth, Paul R. et. al. 1951, p. 257

³⁶¹ Handschin, J. 1948, in Farnsworth, Paul R. et. al. 1951, p. 257

³⁶² Handschin, J. 1948, in Farnsworth, Paul R. et. al. 1951, p. 257

³⁶³ Farnsworth, Paul R, et. al. 1951, p. 261

³⁶⁴ Een theorie die bijvoorbeeld spreekt over mannelijkheid en vrouwelijkheid in deze termen binnen muziek is het onderzoek van Marx naar thema's in sonatevormen; In een recent onderzoek uit 2016 verkenden musicologen Evangelos Himonides en Desmond C. Sergeant nogmaals gender in muziek. Zij deden door het gebruik van testpersonen onderzoek naar de juistheid in aannames op het gebied van 'gegenderde muziek'. Uiteindelijk maakten zij hieruit op dat muzikale kenmerken en factoren soms mannelijkheid en soms vrouwelijkheid suggereren. Zij verwerkten hun bevindingen in een tabel waarin zij kenmerken die als mannelijk en vrouwelijk worden waargenomen opnamen (tabel 2), en stelden ook een tabel op uit onderzoeken van Tagg uit 1989 en Halstead uit 1997, waarin ongeveer dezelfde relaties werden gelegd (tabel 3). Kenmerken die voornamelijk met mannelijkheid geassocieerd worden blijken een snel tempo, majeur toonsoort, grootschalig werk en sterke dynamiek te zijn, en stukken die als vrouwelijk gekenmerkt worden zijn passieve, zwakke, reflectieve stukken, die kleinschaliger zijn en in mineur zijn geschreven. Als conclusie voegden Himonides en Sergeant toe dat gender in muzikale opvattingen is ontstaan doordat de luisteraar bepaalde stereotypen heeft opgeslagen die gekoppeld kunnen worden aan muzikale kenmerken. Een overzicht van alle muzikale kenmerken door de muziekgeschiedenis heen heb ik verwerkt tot tabel 5, zie Himonides, Evangelos en Sergeant, Desmond

onderzoek te worden waargenomen als een van de meest mannelijke componisten, terwijl de muziek van Debussy daarentegen als vrouwelijk werd bestempeld door zijn lyrische melodielijnen gebaseerd op gevoel en het uiten van emotie.

Zelfs na 1970 werd er nog over muziek gesproken in kenmerken van mannelijk- en vrouwelijkheid. Willi Apel schreef in 1970 in de *Harvard Dictionary of Music* het volgende onder het lemma ‘Masculine, Feminine Cadence’:

*A cadence or ending is called ‘masculine’ if the final chord of a phrase or section occurs on the strong beat and ‘feminine’ if it is postponed to fall on a weak beat. The masculine ending must be considered the normal one, while the feminine is preferred in more romantic styles.*³⁶⁵

Uit deze frase blijkt dat de cadens van een stuk gekoppeld werd aan mannelijkheid en vrouwelijkheid. Een mannelijke cadens is een cadens die eindigt op een ‘sterke’ tel (de 1 of 3), en een vrouwelijke cadens is er één die uitgesteld wordt of op een ‘zwakke’ tel valt (de 2 of 4). Vervolgens schreef Apel dat het mannelijke als normaal gezien moest worden, waardoor hij het vrouwelijke indirect als abnormaal neerzette. In deze korte frase werden vastgeroeste ideeën over de meest prominente verschillen in sekse binnen muziek getoond.

Bovenstaande citaten en onderzoeken tonen aan dat muziek vaker verbonden is aan concepten die traditioneel als mannelijk en vrouwelijk werden gezien. Deze ideeën lijken niet direct duidelijk aanwezig in de muziek die Schönberg componeerde. Als er echter geanalyseerd wordt wat Schönberg in zijn *Harmonielehre* uit 1911 stelde, blijkt dat hij deze stereotypen bevestigde. In contrast met het grote deel van de theoretici, blijkt uit onderstaand citaat dat hij ervoor wilde zorgen dat deze tegenstellingen verdwenen en dat ze overwonnen werden door muziek. Schönberg wilde muziek maken die ‘aseksueel’ was, zonder aantrekking en verlossing van majeur en mineur, of mannelijkheid en vrouwelijkheid:

Gewiss könnte der Umstand, dass Dur und Moll ein Entwicklungsergebnis sind, dass sie eine wesentliche Vereinfachung gegen Früheres darstellen (denn sie sind eine Summe, alles enthaltend, was in den alten sieben Reihen vorkam); dass der durch sie

C. 2016, pp. 1-15; Tagg, P. 1989 in Himonides, Evangelos en Sergeant, Desmond C. 2016, p. 11; Halstead, J.J. 1997 in Himonides, Evangelos en Sergeant, Desmond C. 2016, p. 11; voor meer over feministische perspectieven op deze opvattingen zie Johnson, Mark 1987 in McTee, Cindy 1999

³⁶⁵ Apel, Willi 1970, p. 506 in McClary, Susan 1991, p. 9; origineel citaat opgehaald uit Apel, Willi 1950, p. 426

*dargestellte Dualismus, indem er an die Zweigeschlechtlichkeit erinnert und die Ausdrucksgebiete nach Lust und Unlust abgrenzt, die Kraft eines an hohe Einrichtungen gemahnenden Symbols hat; gewiss konnten alle diese Umstände den Irrglauben stützen, diese beiden Tonarten seien das Einzig-Natürliche, das Endgültige, Bleibende: Der Wille der Natur sei durch sie erfüllt. Für mich ergibt sich anderes: man ist dem Willen der Natur näher gekommen. Aber man ist noch nicht fern genug: die Engel, unsere Übernatur, sind geschlechtslos; und der Geist kennt die Unlust nicht.*³⁶⁶

Schönberg koppelde in dit citaat mineur en majeur aan mannelijkheid en vrouwelijkheid en was – in ieder geval op het gebied van toonsoort – op de hoogte van de connotaties die muziek met zich meedroeg. Hij schreef dat hij muziek wilde bereiken die dicht bij de natuur stond en aseksueel zou zijn.

De koppeling van het verschil tussen majeur en mineur aan gender bleef niet beperkt tot alleen drieklanken, want ook chromatiek werd verbonden aan gender. Volgens feministe Catherine Clément circuleerden er in 1988 opvattingen die stelden dat chromatiek (vrouwelijk) alleen gebruikt kon worden als het daarna zou oplossen in een majeure drieklank (mannelijk).³⁶⁷ Schönberg was bekend met dit soort gedachtes, en wist daarbij ook dat in het narratief van opera's de vrouwelijke rol vaak een 'verstorend karakter' had, stelt Susan McClary.³⁶⁸ Schönberg schreef in *Harmonielehre* ook over een 'vrouwelijk einde' in een cadens, waarbij hij 'weiblich' tussen haakjes zette en alleen in technische zin toelichtte wat dit precies inhield. Het feit dat Schönberg 'weiblich' tussen haakjes zette, zou al bewustwording aan kunnen geven.³⁶⁹

Zoals in bovenstaande citaten is aangetoond leek Schönberg een muzikale taal te willen ontwikkelen die los stond van grenzen. Schönberg's overschrijding van genderrollen blijkt uit het voorbeeld van Pappenheim uit de vorige paragraaf, en het bovengenoemde citaat en de technische benadering van het begrip 'vrouwelijke cadens' uit *Harmonielehre* bevestigen dat hij op muzikaal vlak evengoed grenzen (die traditioneel gekoppeld waren aan mannelijkheid en vrouwelijkheid) wilde opzoeken. Schönberg ontwikkelde een eigen muzikale taal die los

³⁶⁶ Schoenberg, Arnold en Carter, Roy E. (vert.) [1911] 1862/2010, p. 96 in McClary, Susan 1991; origineel citaat opgehaald uit Schönberg, Arnold [1911] 1922, p. 117

³⁶⁷ Clément beschrijft dit aan de hand van Wagner's opera *Tristan und Isolde* uit 1856-1859. Volgens haar wordt chromatiek – vanaf de Inheems-Amerikanen tot aan Rousseau – altijd al geassocieerd met lijden en dood. Wagner gebruikte, volgens haar, in zijn opera chromatiek om Isolde muzikaal te vertegenwoordigen. Voor meer hierover zie Clément, Catherine 1988, pp. 56-58, Clément, Catherine 1988 in McClary, Susan 1991, p. 15

³⁶⁸ Clément, Catherine 1988 in McClary, Susan 1991, p. 15; McClary, Susan 1991, p. 15

³⁶⁹ Schoenberg, Arnold en Carter, Roy E. (vert.) [1911] 1862/2010, p. 300 in McClary, Susan 1991; Schönberg, Arnold [1911], 1922, p. 360

stond van de traditie, waarbij conventies niet gevolgd, maar verwijderd werden. Hoewel associaties met gender maar op een paar plekken worden genoemd, koppelde Schönberg de termen mannelijkheid en vrouwelijkheid aan mineur en majeur en was het ontwikkelen van een muzikale stijl die asexueel was, zijn doel. Hierdoor zie ik de verbanden die Schönberg maakt tussen sekse en muziek niet zomaar als ‘een metafoor’ maar als een doelbewuste vergelijking in zijn ontwikkeling naar grenzeloze muziek.

4.2.3.1 Muzikale analyse

Om te onderzoeken of Schönberg zich alleen bezighield met het overschrijden van grenzen op muzikaal vlak, of dat dit ook op het gebied van gender het geval was, analyseer ik de muziek van Schönberg aan de hand van de bovenstaand vastgestelde kenmerken van mannelijkheid en vrouwelijkheid. Op basis van deze kenmerken toets ik in hoeverre Schönberg zich vasthield aan traditionele opvattingen over mannelijkheid en vrouwelijkheid binnen muziek.

In *Erwartung* (1909) liet Schönberg conventies op het gebied van compositie los. Hoewel hij wilde dat zijn muziek grenzen oversteeg, blijkt uit zijn verklaring dat structuur een van de belangrijkste kenmerken van muziek was, dat hij deze wilde behouden. Normaliter zou de structuur zich baseren op toonsoort, telling, tempo, dynamiek en andere muzikale parameters, maar Schönberg zocht in *Erwartung* andere middelen die structuur konden bieden.

One of the most important aids to comprehension is clarity of design [.....the music] is assisted by feelings, insights, occurrences, impressions and the like, mainly in the form of poetry [....] compositions for texts are inclined to allow the poem to determine, at least outwardly, their form.³⁷⁰

In het eerste deel van *Erwartung* wist hij deze structuur te creëren door gebruik te maken van motivisch materiaal.³⁷¹ Schönberg verbond deze motieven aan de tekst, zodat de tekst en de muziek samen de korte, niet verbonden fragmenten konden bewerkstelligen. Volgens Diane Penney zou de status van de vrouw aangeduid worden door deze korte frases in de tekst en muziek.³⁷² Deze korte frases zijn in de muziek ostinato-patronen. Het ostinato is voor het eerst

³⁷⁰ Schoenberg, Arnold 1965, pp. 2-3 in Penney, Diane 1998, p. 396, samengesteld citaat door Penney, origineel citaat opgehaald uit Schoenberg, Arnold en Spies, Claudio 1965, pp. 2-3 (origineel citaat in Engels)

³⁷¹ Penney, Diane 1998, pp. 396-398; Motivisch materiaal is toonmateriaal uit een motief van het stuk. Zo is in *Erwartung* gebruik gemaakt van het motief van het ostinato (m. 4, afb. 30), en komen delen van dit motief steeds terug. Het motief wordt deels herhaald waardoor het herkenbaar blijft.

³⁷² Penney, Diane 1998, pp. 396-400

hoorbaar in de harp (afb. 30) en ontwikkelt zich gedurende het werk, waarbij het ostinato terugkeert in de harp en klarinetten (afb. 31), en in het volledige orkest (afb. 32).³⁷³

Schönberg breidde deze aanpak, waarin hij de tekst gebruikt voor structuur, uit in het derde deel. In *Erwartung* zoekt een bange vrouw in een donker bos naar haar geliefde. In momenten van extreme spanning komen plots heldere momenten uit haar persoonlijke leven naar boven.³⁷⁴ In de tekst vinden wisselingen plaats tussen de verwarde en de heldere momenten van de vrouw. Als de tekst de helderheid overbrengt, is de muziek recitatief-achtig, terwijl het werk verschuift naar lyrische melodielijnen als de hoofdpersoon lijkt te verdrinken in hallucinaties (afb. 33a/33b).³⁷⁵ Ondanks dat Schönberg gebruik maakte van bestaande methodes als motivisch materiaal en verschillen tussen ‘ratio’ en ‘gevoel’ in thema’s, gebruikte hij deze – in traditionele muziek vaak strikt gescheiden – eigenschappen door elkaar heen om een gevoel uit te drukken.

Niet alleen in de structuur worden regels ‘overtreden’, maar ook in andere muzikale kenmerken: Schönberg baseerde zich niet langer op één toonsoort, gebruikte een vreemde bezetting, wisselde continu in tempo, plaatste accenten na de tel (syncope), en maakte gebruik van grote dynamische verschillen. De componist hield zich niet langer meer bezig met grenzen, maar gebruikte verschillende muzikale kenmerken en conventies om de innerlijke wereld van de hoofdrolspeler uit te drukken: zijn muziek overschrijdt grenzen – die ook aan gender gekoppeld waren – in muziek.

Ook in *Die glückliche Hand* (1910-1913) zijn deze kenmerken terug te vinden. Schönberg benutte de tekst opnieuw als structuurgevend materiaal, maar deed dit muzikaal op een meer thematische manier. Hij leek de leitmotieven die Wagner introduceerde op te nemen in zijn composities, waarbij hij de man als hoofdrolspeler in de cello liet klinken, terwijl de vrouw werd voorgesteld in instrumenten met hogere registers, zoals de viool. Het verhaal gaat over een man die bedrogen wordt door een vrouw, en ondanks dat de lagere instrumenten de man moeten representeren en de hogere instrumenten de vrouw dienen weer te geven, draaide Schönberg veel andere traditionele kenmerken van mannelijkheid en vrouwelijkheid om.³⁷⁶

³⁷³ Penney, Diane 1998, p. 396

³⁷⁴ Dace, Wallace 1953, p. 324

³⁷⁵ Penney, Diane 1998, p. 400

³⁷⁶ Zo vindt er een crescendo plaats als de vrouw de grot uitkomt waar ze waarschijnlijk seksuele activiteiten heeft verricht met de andere man. Schönberg zelf schreef dat dit gelezen kan worden als de toenemende innerlijke pijn van de man – een emotie die vaak als vrouwelijk is geïdentificeerd – maar ook als toenemend bewustzijn van de man, wat hij helaas niet verder specificerde, zie Schönberg, Arnold pp 30-31 in Crawford, John C. 1974, p. 592; Schönberg, Arnold, pp. 6-7 in Crawford, John C. 1974, p. 592

Hoewel het werk uit fragmentarische delen bestaat, grote verschillen presenteert in dynamiek en maatsoorten, geen toonsoort heeft en opnieuw een ongebruikelijke bezetting bevat, versterkte Schönberg in zijn stuk de tekst opnieuw door toonkleur te gebruiken voor karakters en gebeurtenissen. Zoals eerder beschreven wordt de man vereenzelvigd met de cello's (afb. 34). Voordat de man de eerste keer opkomt, vindt een hysterische scène plaats waarin gelachen wordt, terwijl het daarna opeens stil is en de cello een motief speelt: de man komt op. De melodie is redelijk syncopisch en begint niet op de tel (2^e achtste van de 2^e tel). Daarbij is de melodielijn lyrisch gespeeld, waarbij gebruik wordt gemaakt van weinig noten, en staat als dynamiek piano met een crescendo en daarna decrescendo aangegeven.³⁷⁷ Al met al is deze eerste frase in de cello zeer expressief, waarmee de tragische liefde van de man weerspiegeld wordt, en bestaat de melodie uit veel vaak met vrouwelijkheid geassocieerde kenmerken. Al dan niet toevallig speelde Schönberg volgens John Crawford zelf de cello.³⁷⁸

Ook de vrouw wordt in *Die glückliche Hand* verklankt door een leitmotiv, die gespeeld wordt door de viool (afb. 35). De vrouw wordt gekarakteriseerd door een lichte toonkleur van een fluit, piccolo, celesta en harp.³⁷⁹ Bij eerste intrede van de vrouw is het contrast in toonkleur duidelijk hoorbaar doordat alle instrumenten met hoge registers ingezet worden voor de vrouw, en deze instrumenten ook allemaal zeer hoog spelen. In tegenstelling tot de lage mannenstem, die zijn zin eindigt op een B (m. 34), spelen de celesta (g, eb'), fluit (f', a'') en harp (d''', f''') allemaal een aantal octaven hoger. Ook in karakter verschilt het leitmotiv: het vrouwelijke motief is gebaseerd op korte noten, en melodielijnen die samengaan met veel rusten, clusterakkoorden en samenklanken.³⁸⁰ Terwijl het mannelijke leitmotiv vol zit met traditioneel vrouwelijke kenmerken, lijkt het vrouwelijke motief juist aangeduid te worden door overwegend 'mannelijke' kenmerken van directheid, harmonie en korte melodielijnen.

Uit de beknopte analyse van deze twee werken van Schönberg blijkt dat de componist ook in zijn muziek constructies van zowel muziek als gender niet altijd navolgde. Schönberg wilde grenzen in muziek overschrijden waardoor hij traditionele ideeën op het gebied van gender niet altijd kon nastreven: hij overschreed grenzen op weg naar vernieuwende – asexuele – muziek, waarbij verschillen duidelijk hoorbaar worden.

³⁷⁷ De mannelijke melodielijn heeft als kortste notenwaarde een zestiende noot en als langste notenwaarde een gepunteerde halve noot.

³⁷⁸ Crawford, John C. 1974, p. 593; Crawford geeft helaas niet aan hoe hij aan deze informatie komt.

³⁷⁹ Crawford, John C. 1974, pp. 593-594

³⁸⁰ De vrouwelijke melodielijn heeft als kortste notenwaarde een tweeëndertigste noot en als langste notenwaarde een achtste noot.

4.3 Technische analyse en uitwerking

De bekendheid van Schönberg met genderconstructies en grensoverschrijdende muziek is uit verschillende aspecten in dit hoofdstuk gebleken. Een manifestatie hiervan is hoorbaar in *Pierrot Lunaire: Der Kranke Mond*, op. 21 no. 7 (1912) van Schönberg. De analyse van dit werk wordt opgedeeld in een drietal aspecten: het onderwerp van de hele cyclus *Pierrot Lunaire*, de tekstuele beschouwing van *Der Kranke Mond*, en de muzikale kenmerken van het werk. Ook in de analyse van dit werk baseer ik mij op kenmerken die in de vorige paragraaf uit de muziekgeschiedenis traditioneel gezien als mannelijk en vrouwelijk zijn gebleken, zoals toonsoort, dynamiek en ritme, opgenomen in tabel 4.

4.3.1 *Pierrot Lunaire* als liederencyclus

Zoals al eerder beschreven kwam *Pierrot Lunaire* tot stand middels een samenwerking tussen Albertine Zehme en Arnold Schönberg.³⁸¹ De tekst die voor het werk diende was de dichtbundel *Pierrot Lunaire: Rondels Bergamasques* van Albert Giraud. Deze Franse versie bestaat uit vijftig gedichten en werd gepubliceerd in 1884, en de Duitse versie kwam in 1893 beschikbaar dankzij vertaler Otto Erich Hartleben.³⁸² Uit deze vertaling namen Zehme en Schönberg 21 gedichten, die zij opdeelden in drie groepen van zeven gedichten. Elk gedicht bestaat uit dertien regels, waarbij de eerste regel drie keer terugkeert. De bundel gaat over het karakter Pierrot Lunaire, een clown afstammend van de *Commedia dell'arte*. Terwijl Pierrot in de traditie van de *Commedia dell'arte* vaak als een trieste clown werd neergezet, kreeg hij door de jaren heen steeds vaker een androgyn en vervreemd karakter.³⁸³ Pierrot werd ook verbonden met de maan, die volgens musicoloog Michael Cherlin verschillende emotionele en psychologische betekenissen met zich meedroeg.³⁸⁴

In het eerste deel van de cyclus van Zehme en Schönberg wordt Pierrot getroffen door maanlicht, waardoor hij droomt over liefde en lust. In het tweede deel verandert deze droom in een nachtmerrie en slaan positieve ervaringen om in een avontuur vol misdrijven. Ten slotte vindt Pierrot in het derde deel – terwijl hij terugdenkt aan zijn ervaringen – zijn weg terug naar huis. Kort gezegd gaat het werk dus over een clown die maanziek is en zowel vrolijke als trieste ervaringen opdoet in zijn hallucinaties. Uit het voorwoord blijkt dat de Sprechstimme niet te

³⁸¹ Schönberg schreef de muziek in deze samenwerking voor Zehme. Schönberg zelf wilde echter graag de muziek samen met de tekst voor zich laten spreken en kon het theatrale aspect daardoor niet waarderen. Om deze reden wordt de vertolking van Zehme dan ook buiten beschouwing gelaten in deze analyse.

³⁸² Giraud, Albert, *Pierrot Lunaire: Rondels Bergamasques*, 1884; Keathley, Elizabeth L. 2006, pp. 727-729

³⁸³ Pedneault-Deslauriers, Julie 2011, pp. 604-605; Garafola, Lynn 1987, pp. 36-39

³⁸⁴ Cherlin deelt in zijn artikel de effecten van de maan op in dertien categorieën, waarbij de maan steeds in de literatuur een ander effect op de mens zou hebben, zie Cherlin, Michael 2012, pp. 176-215

veel interpretaties mocht geven, omdat Schönberg de tekst en muziek voor zich wilde laten spreken.³⁸⁵ In het werk schuilt meermaals ambiguïteit: Pierrot is een androgyne clown die communiceert met de maan.

4.3.2 *Der Kranke Mond* als ambigu gedicht

Het karakter van Pierrot komt terug in de gedichten, en ook in *Der Kranke Mond* is dit hoorbaar. Het werk is nummer zeven uit de cyclus, en daarmee het laatste gedicht van het eerste deel:

Du nächtig todeskranker Mond,	Jij nachtelijke, dodelijk zieke maan,
Dort auf des Himmels schwarzem Pfühl,	Daar aan het hemels zwarte deken,
Dein Blick, so fiebernd übergroß,	Jouw blik, zo koortsachtig groots,
Bannt mich wie fremde Melodie.	Boeit me als een vreemde melodie.

An unstillbarem Liebesleid,	Aan onverzadigbaar liefdesverdriet,
Stirbst du, an Sehnsucht, tief erstickt,	Sterft u, gestikt van verlangen,
Du nächtig todeskranker Mond,	Jij nachtelijke, dodelijk zieke maan,
Dort auf des Himmels schwarzem Pfühl,	Daar aan het hemels zwarte deken.

Den Liebsten, der im Sinnenrausch,	Jouw geliefde, die gevoelloos van verlangen,
Gedankenlos zur Liebsten geht,	Gedachteloos naar de liefde gaat,
Belustigt deiner Strahlen Spiel,	Geamuseerd in jouw dansende stralen,
Dein bleiches, qualgebornes Blut,	Jouw bleke, treurige bloed,
Du nächtig todeskranker Mond.	Jij nachtelijke, dodelijk zieke maan. ³⁸⁶

In het gedicht zingt Pierrot naar de maan, waarbij de eerste zin ‘Jij nachtelijke, dodelijk zieke maan’ drie keer terugkeert. Door de tekst ontstaat er een ambigu karakter. Aan de ene kant zingt Pierrot over de ‘dodelijk zieke maan’ en over ‘bleek en treurig bloed’, terwijl aan de andere kant de liefde voor de maan wordt uitgedrukt in de woorden ‘vreemde melodie’. Ook in de geadresseerde lijkt een dubbelzinnigheid te zitten. Enerzijds lijkt het alsof Pierrot zijn liefde voor de maan uitdraagt, terwijl anderzijds de onvervulde liefde van de maan lijkt te klinken: ‘aan onverzadigbaar liefdesverdriet, sterft u, gestikt van verlangen.’ Opvallend is dat Pierrot –

³⁸⁵ Schönberg, Arnold 1914, in Smyth, David H. 1980, p. 7

³⁸⁶ Vertaling door Jilne Cornelis 2021

een ambigu karakter in muziek, stem, kledij en personage – de maan bezingt over het verlangen naar liefde, terwijl de maan onzijdig blijft in karakter. De maan wordt in het gedicht niet aangeduid als mannelijk of vrouwelijk, en was al volgens Aristophanes te koppelen aan het derde geslacht, als de man-vrouw.³⁸⁷ De tekst is ambigu op verschillende manieren.

4.3.3 *Der Kranke Mond* als muzikale androgynie

Het derde aspect van mijn analyse betreft de muzikale kenmerken. Deze analyse baseer ik op de eerder aangetoonde mannelijke en vrouwelijke kenmerken in de muziekgeschiedenis, zoals toonsoort, dynamiek en ritme. Hierbij wil ik alleen – zonder beweringen – onderzoeken of Schönberg's muzikale grensoverschrijding ook gekoppeld kan worden aan gender.

Schönberg was op zoek naar nieuwe muziek, waarin hij bepaalde muzikale kenmerken – traditioneel verbonden aan gender – door elkaar ging gebruiken. Hierdoor lijkt Schönberg in zijn muziek (bewust of onbewust) alternatieven te hebben geboden voor mannelijkheid en vrouwelijkheid. Enerzijds liet hij elementen van gender (zoals toonsoort) achterwege, en anderzijds gebruikte hij traditionele karakteristieken van mannelijkheid en vrouwelijkheid juist tegelijkertijd, zonder rangorde. Opnieuw kan hier – net als bij Schiele – bewustzijn onder de luisteraar ontstaan, doordat ambiguïteit en verschillende elementen 'hoorbaar' worden gemaakt. In de analyse van het werk licht ik eerst twee aspecten uit waarin Schönberg elementen – zoals toonsoort – verwijderde, om vervolgens door middel van drie aspecten in te gaan op zijn bevestiging van dualismen in hetzelfde stuk. Om dit te kunnen doen heb ik alle resultaten van de eerdergenoemde onderzoeken tot 1951 naar de perceptie van gender in muziek uit de literatuurstudie verwerkt in een tabel (tabel 4). Met behulp van deze kenmerken beschrijf ik de androgyne aspecten van *Der Kranke Mond*.

4.3.3.1 Een alternatief voor bestaande grenzen

Het eerste opvallende kenmerk uit het werk van Schönberg is het gebruik van Sprechgesang: een techniek die Schönberg al eerder gebruikte waarin de melodieline gezongen en gesproken wordt.³⁸⁸ Doordat er gelijktijdig gebruik wordt gemaakt van een spreekstem en een zangstem ontstaat er een 'gesproken' zanglijn, die vervreemdend klinkt. Schönberg schreef in de introductie van *Pierrot Lunaire* instructies voor de Sprechstimme, waarbij de gezongen toon niet zou mogen veranderen, maar de gesproken toon in stijgende en dalende lijnen mocht

³⁸⁷ Plato en Jowett, Benjamin 1996, pp. 18-19

³⁸⁸ Paar, Sarah Margaret, 2017, pp. 2-7

variëren. Het belangrijkste was dat het verschil tussen zang en spraak duidelijk gemaakt werd.³⁸⁹ Hoewel in *Pierrot Lunaire* de melodielijs wel in noten is uitgeschreven, was het de bedoeling dat het notenvoorbeeld tot een relatieve interpretatie zou leiden.³⁹⁰ Volgens Schönberg raakte Erwin Stein in zijn boek precies de kern van de Sprechstimme.³⁹¹

*What is essential is that the proportions of the melodic line be retained: a high note has to be relatively high, a low note relatively low; a fourth must be a wider interval than a third, and a minor second a smaller step than a major second.*³⁹²

De Sprechstimme moest het notenvoorbeeld dus relatief volgen, waardoor er – ondanks de opgestelde grenzen van Schönberg – ruimte was voor een klein stukje eigen interpretatie.

Deze techniek van Schönberg werd door critici uit de tijd meerdere malen beschreven in relatie tot overschrijdende genderrollen en androgynie. In de uitvoering van Zehme was het geslacht van de Pierrot zo onduidelijk dat critici spraken over ‘it’.³⁹³ Ook recentelijk werd de Sprechstimme nog gekoppeld aan androgynie.³⁹⁴ Door het enorme bereik dat Schönberg in meerdere liederen gebruikte, liggen de hoge noten in het bereik van een getrainde vrouwelijke sopraan, terwijl de lage noten vaak nog lager dan het bereik van de contra-alt liggen.³⁹⁵ Schönberg zelf schreef dat het bereik van een spreekstem niet voldoende was om de noten te halen, maar dat de vrouw gebruik kon maken van haar kopstem.³⁹⁶ Hierdoor zou de zanger steeds moeten wisselen tussen haar borst- en kopstem. Volgens Naomi André en Elizabeth Wood is de grens tussen het register van de borststem en de kopstem juist dé plek waar de splitsing tussen mannelijkheid en vrouwelijkheid naar voren komt. Met het wisselen tussen borststem en kopstem zou ‘de breuk’ in het lichaam hoorbaar worden, waarvan André en Wood stelden dat die zowel mannelijk als vrouwelijk zou zijn.³⁹⁷ Aangezien Schönberg beschreef dat voor de uitvoering de kopstem gebruikt moest worden, wordt deze plek overduidelijk getoond in zijn composities, waardoor androgynie in stemgebruik hoorbaar wordt.

³⁸⁹ Schoenberg, Arnold, p. 1 in Merrill, Julia 2017, p. 96

³⁹⁰ Schönberg schreef de melodie uit, maar wilde dat het notenbeeld gevolgd werd in toonafstanden en niet in precieze toon. Als hij een C en een A noteerde wilde hij dat er een sprong gemaakt zou worden in de Sprechstimme, maar de specifieke C en A hoefden niet geraakt te worden.

³⁹¹ Schoenberg, Arnold aan Erwin Stein, 1927 in Merrill, Julia 2017, p. 96

³⁹² Stein, Erwin 1979, pp. 86-89 in Merrill, Julia 2017, p. 96 (origineel citaat in Engels)

³⁹³ Taubmann 1912, p. 248 in Pedneault-Deslauriers, Julie 2011, p. 629

³⁹⁴ Pedneault-Deslauriers, J. 2011, p. 631

³⁹⁵ Pedneault-Deslauriers, J. 2011, p. 631

³⁹⁶ Brinkmann, Reinhold 1997 in Pedneault-Deslauriers, J. 2011, p. 631

³⁹⁷ Koesterbaum, Wayne 1993, pp. 166-167 in Pedneault-Deslauriers, J. 2011, p. 631

Het tweede muzikale aspect in *Pierrot Lunaire* dat verbonden kan worden aan ontkennen van gender is ‘pantonaliteit’. In vergelijking met gevestigde ideeën over mannelijkheid en vrouwelijkheid in toonsoort en in trappen, is in het werk van Schönberg geen toonsoort aanwezig, waardoor associaties met mannelijkheid en vrouwelijkheid missen. Ten eerste maakte Schönberg in het werk gebruik van alle twaalf tonen die allemaal dezelfde functie hebben. Dit is in de partituur zichtbaar doordat zowel in de zang als in de fluit alle twaalf tonen – ongeveer even vaak, zonder rangorde – voorkomen (afb. 36). Ook komen er veel enharmonische tonen voor, wat betekent dat de ene keer een G# geschreven wordt en de andere keer een Ab, terwijl dit (zonder een verband met toonsoort) exact dezelfde toon is. Hierdoor gaat Schönberg verder dan de 12 tonen, en is tonaliteit nog verder verwijderd. Daarbij zijn er zowel in de melodielijnen als in de samenklanken geen verwijzingen naar akkoorden. In maat 5 is eenmalig in een stijgende lijn in de zang een E majeur akkoord te horen (afb. 36: aangegeven met blauw), maar door de Ab en A in de fluitpartij en de Sprechstimme wordt deze lijkende tonaliteit ontkracht. Verder bestaat de melodielijnen vooral uit chromatische lijnen (afb. 36: aangegeven met paars), met soms een grote dalende of stijgende sprong.³⁹⁸ De sprongen zijn opgebouwd uit voornamelijk dissonante intervallen (afb. 36: aangegeven met rood) die traditioneel gezien zouden moeten oplossen, afgewisseld met consonante intervallen (afb. 36: aangegeven met groen).³⁹⁹ Hoewel er gebruik wordt gemaakt van consonante intervallen, zijn de dissonanten overheersend: het stuk zit vol met ontkenning van tonaliteit.

Ook in de samenklanken tussen de twee melodielijnen zijn veel dissonanten hoorbaar. Terwijl partijen eerder vanuit verticaliteit en harmonie werden geschreven, lijkt het alsof Schönberg zijn stuk juist horizontaal en dus melodisch heeft gecomponeerd. De partijen wisselen elkaar vooral af: als de fluit de melodielijnen heeft, heeft de zangpartij rust, en als de zangpartij de melodielijnen zingt, speelt de fluit een begeleiding. Ondanks deze vorm zijn er toch veel dissonante samenklanken aan te wijzen in het stuk (afb. 36: aangegeven met een sterretje). De dissonanten in combinatie met de nadruk op melodie in plaats van harmonie zorgt er opnieuw voor dat er geen tonaliteit aanwezig is, en dus ook geen associatie met mannelijk of vrouwelijk opgeroepen wordt.

³⁹⁸ Chromatiek is een muzikale term voor het gebruik van halve toonafstanden.

³⁹⁹ Dissonante intervallen zijn intervallen die ‘spanning’ oproepen, en die vanuit de klassieke muziektheorie opgelost zouden moeten worden in ontspanning. Intervallen die als dissonant worden benoemd zijn een grote en kleine secunde, een tritonius, en een grote of kleine septiem; Consonante intervallen zijn intervallen die ‘ontspanning’ oproepen. Intervallen die consonant worden benoemd zijn een grote en kleine terts, een reine kwint, een reine kwart, en een grote en kleine sext; Doordat Schönberg vaak gebruik maakt van enharmonische tonen, heb ik ervoor gekozen de consonanten en dissonanten aan te geven in hoe ze klinken.

4.3.3.2 Een grenzeloos gebruik van grenzen

Terwijl Schönberg in bovenstaande voorbeelden vooral muzikale grenzen lijkt te omzeilen, leek hij deze grenzen soms juist te benutten in zijn compositie. Zo zette hij dynamiek en ritme – elementen die traditioneel als vrouwelijk of mannelijk waren gekenmerkt – wel in, maar verwerkte hij deze door elkaar heen. Schönberg leek zich in zijn composities niet veel aan te trekken van gevestigde ideeën: opnieuw zit hierdoor in zijn muziek een androgynie en asexualiteit verscholen.

Het eerste kenmerk dat wijst op androgynie of asexuele muziek, is de telling. In *Der Kranke Mond* maakte Schönberg gebruik van accenten op verschillende tellen. In een vierkwartsmaat zijn de sterke tellen de 1^e en de 3^e tel, en de zwakke tellen de 2^e en de 4^e tel. Schönberg schreef zijn compositie echter in een zeskwartsmaat, wat betekent dat er zes tellen in de maat zitten. In deze maatsoort zijn de 1^e en de 4^e tel sterk (m), en worden de rest van de tellen als zwak (v) gezien. Schönberg legde accenten op verschillende tellen, waarbij hij geen onderscheid maakte in een sterke of zwakke tel. Zo begint de fluit bijvoorbeeld met een motief waarbij de nadruk op de 1^e en de 4^e tel ligt, maar wordt dit in de 2^e maat al snel doorbroken doordat in de fluit elke tel van een accent is voorzien. Verder zijn in de fluit veel overgebonden achtste en zestiende noten en rusten hoorbaar, waardoor er af en toe (afb. 36: bijvoorbeeld in de maten 6-8 aangegeven met oranje stippellijn) bijna een gesyncopeerd ritme ontstaat. Door de overgebonden noten speelt de fluit hier vaak na de tel. Ook in de zang keert dit terug. Doordat Schönberg gebruik maakte van een melismatische melodieline, valt de nadruk minder op één specifieke tel (afb. 36: aangegeven met bruin).⁴⁰⁰ Daarbij verschoof Schönberg de melodieline over de maat, waardoor accenten niet op de 1^e en 4^e tel liggen (afb. 36: zichtbaar in maat 14 en 15), en stelde hij verschillende tellen en woorden uit.⁴⁰¹ Terwijl in sommige maten een duidelijke nadruk op de 1^e en 4^e tel hoorbaar is (m), benadrukte Schönberg ook andere tellen in muziek, en legde hij accenten – in zowel de tekst als in de muziek – op achtste tellen (v). Hierdoor schreef Schönberg ook wat ritme betreft muziek die geen onderscheid maakte tussen verschillende tellen of tonen, en dus ook niet tussen de daarbij geassocieerde mannelijkheid of vrouwelijkheid.

⁴⁰⁰ Een melismatische melodieline betekent dat er meerdere noten gezongen moeten worden op één klinker

⁴⁰¹ In maat 14 en 15 schreef Schönberg de melodieline zo, dat de tekst begint op de 2^e achtste van de 5^e tel, waardoor de tekst niet gelijk begint met de 1^e tel van de maat. Hij maakt hier gebruik van een opmaat. Door het gebruik van deze opmaat liggen de accenten van de tekst niet op de sterke tellen in de muziek. Ook stelt hij bepaalde woorden uit, zoals 'du' in maat 15, waardoor dit woord in plaats van op de 1^e tel op de 2^e tel komt te liggen.

Niet alleen in ritme zette Schönberg traditionele ideeën in zodat grenzen opgerekt konden worden. Met het gebruik van een drietal andere aspecten uit de tabel van mannelijkheid en vrouwelijkheid in de muziek, beschrijf ik hoe Schönberg dit nog meer deed. Een overschrijding van grenzen is bijvoorbeeld hoorbaar in het verschil tussen melodie (v) en ritme (m). Terwijl Schönberg in de compositie aan de ene kant de melodie benadrukte, maakte hij ritme eveneens belangrijk door de nadruk op syncopische ritmes, het gebruik van achtste rusten en overbindingen, en vaste ritmes op de 1^e en 4^e tel. Ook het verschil in dynamiek – hard (m) en zacht (v) – is zichtbaar in de partituur (afb. 36). In maat 6 tot en met 8 speelt de fluit fortissimo (afb. 36: aangegeven met lichtblauw), terwijl in maat 15 de zangstem pianississimo moet inzetten (afb. 36: aangegeven met roze). Het stuk maakt gebruik van snel afwisselende uitersten in dynamiek. Het laatste aspect waardoor de nadruk op een dualisme duidelijk wordt is het verschil tussen plots (m) en geleidelijk (v). In *Der Kranke Mond* is dit hoorbaar in de combinatie van alle elementen. De dynamiek wisselt van plots – door een sforzando – naar geleidelijk – door het gebruik van crescendo's en decrescendo's –, maar ook het ritme draagt bij aan dit verschil. Schönberg wisselde korte noten af met lange noten, waardoor er soms een plotselinge versnelling lijkt te ontstaan, en soms een vertraging plaatsvindt.

Al met al bevat *Pierrot Lunaire: Der Kranke Mond* op. 21 no. 7 van Schönberg verschillende kenmerken die asexualiteit en androgynie lijken uit te drukken. Het werk van Schönberg kan – in mindere mate als het werk van Schiele – als voorbeeld van verzet tegen de normen gezien worden, door het verzet tegen de grenzen van muziek en de samenleving, en het alternatieve beeld dat de componist hiervoor in het leven riep: zijn atonale muziek. Schönberg koos voor een Sprechstimme, waardoor de ambiguïteit van de stem wordt benadrukt. Daarbij maakte hij gebruik van 'pantonaliteit', waarbij elke toon even belangrijk is, en traditioneel aan gender gerelateerde functies in toonladders omzeild worden. Ook in het gebruik van kenmerken die traditioneel gezien strikt mannelijk of vrouwelijk waren, lijkt androgynie en asexualiteit tot uiting te komen: harde en zachte dynamiek, en melodie en ritme zijn kort naar elkaar hoorbaar. Hoewel het de vraag is of Schönberg bepaalde muzikale kenmerken wel als mannelijk en vrouwelijk zag, gebruikte hij in zijn muziek snel afwisselende kenmerken die traditioneel als mannelijk en vrouwelijk werden gezien, waardoor allebei de karakters evenveel kans krijgen zich te tonen. Ook al heeft Schönberg dit misschien zelf niet gekoppeld aan mannelijkheid en vrouwelijkheid, toch werden het onderwerp, de figuur Pierrot en bepaalde muzikale kenmerken uit *Pierrot Lunaire* in zijn tijd gekoppeld aan gender, en was hij hiervan op de hoogte. Schönberg ging grenzeloos te werk met aspecten die gender bevatten: androgynie in muziek.

5. Conclusie

Twee tijdsperiodes

Zonder overlap

Twee kunstenaars

Zonder overlap

Twee tijdsperiodes

Lijkend in visie

Twee kunstenaars

Lijkend in visie

Twee tijdsperiodes

Verbonden door

Twee kunstenaars

Verbonden voor

Kunst.

Met dit onderzoek heb ik een poging gedaan mijn – in de inleiding benoemde – hoofdvraag te beantwoorden. Als ik zou stellen dat het beantwoorden van de hoofdvraag het enige doel van dit onderzoek was, zou ik veel andere aspecten uit dit onderzoek overslaan. Voor mij ging deze scriptie namelijk niet louter over het beantwoorden van een hoofdvraag. Ik wilde een bijdrage leveren aan een inclusieve kunstgeschiedenis, het overschrijden van opgelegde grenzen tussen verschillende disciplines en tijdsperiodes, maar ook aan een nieuwe relevantie voor kunst en muziek van Schiele en Schönberg. Dit alles resulteerde in dit onderzoek, dat een kijkje heeft geven in mijn visie op wat kunst zou moeten zijn: relevant, vrij, open en vooral *grenzeloos*.

In de inleiding beschreef ik het werk *Kniender männlicher Akt mit erhobenen Händen* uit 1910 van Egon Schiele en het muziekstuk *Pierrot Lunaire: Der Kranke Mond* op. 21 no. 7 uit 1912 van Arnold Schönberg aan de hand van mijn eigen observaties. De vragen die deze werken bij mij opriepen betroffen onderwerpen over grensoverschrijding op verschillende gebieden, maar vooral op het gebied van sekse en gender. De uiteindelijke hoofdvraag die hieruit ontstond was: *Welke beeldende aspecten van Kniender männlicher Akt mit erhobenen Händen (1910) van Egon Schiele en welke muzikale kenmerken van Pierrot Lunaire: Der Kranke Mond*

op. 21 no. 7 (1912) van Arnold Schönberg ondermijnen conventionele opvattingen over gender? Omdat dit onderzoek uit meerdere onderwerpen bestond heb ik een subvraag toegevoegd, namelijk: *Hoeveel meerwaarde hebben theorieën omtrent gender die circa een eeuw later zijn ontwikkeld ten opzichte van concepten ontstaan aan het begin van de 20^{ste}-eeuw in Wenen voor de analyse van het werk van Schiele en Schönberg?*

Hoewel ik mijn best heb gedaan een zo goed mogelijk onderzoek te doen, heb ik een aantal zaken bewust laten liggen. Ik had met veel plezier nog een lange tijd door kunnen werken aan dit onderzoek, maar heb uiteindelijk keuzes gemaakt zodat het onderzoek binnen een bepaalde tijd tot een einde zou komen. Het is van belang dat de ‘gaten’ in dit onderzoek voor de lezer van deze conclusie, bekend zijn. Zo heb ik me in mijn scriptie grotendeels gericht op één kunstwerk van Schiele en één muziekstuk van Schönberg – representatief voor de rest van het oeuvre. Aan de hand van deze werken wilde ik aantonen dat Schiele’s interesse in, en Schönberg’s kennis over seksualiteit en gender tot uiting kwam in hun kunst en muziek. De stellingen die ik hieronder aanneem zijn dus niet gebaseerd op het gehele oeuvre van Schiele en Schönberg, maar op een intensieve analyse van deze twee kernwerken en een aantal andere voorbeelden. Daarnaast heb ik me in mijn studie naar de maatschappelijke Weense context gebaseerd op bepaalde primaire bronnen van onder andere wetenschappers, maar heb ik verdere opvattingen van andere kunstenaars en componisten achterwege gelaten. Bij mijn onderzoek naar Schiele en Schönberg heb ik mijn best gedaan zoveel mogelijk primaire bronnen te lezen, maar had ik niet de mogelijkheid alle primaire bronnen te bestuderen. Ten slotte wilde ik de impact van een bepaalde context op verschillende kunstvormen duiden. Hiervoor was het van belang dat ik wist in hoeverre Schiele en Schönberg dezelfde kennissen hadden. Het was echter niet mijn grootste doel om de band tussen Schiele en Schönberg aan te tonen, en daarom is een diepgaande analyse van de – indirecte – band tussen Schiele en Schönberg achtergebleven.

De aspecten die ik op de achtergrond heb gelaten vormen een mooi uitgangspunt voor vervolgonderzoek. Zo zou een studie naar sekse en gender in het gehele oeuvre van Schiele en Schönberg bijdragen aan de validiteit van mijn stellingen, maar ook aan een inclusieve kunstgeschiedenis. De interesse van Schiele en (mogelijk) Schönberg in seksualiteit en gender zou nog verder uitgewerkt kunnen worden aan de hand van primaire bronnen, de maatschappelijke Weense context en de visie van medekunstenaars. Daarbij zou ik een onderzoek naar de relatie tussen Schiele en Schönberg willen aanbevelen. Dit verband is met de studie van Leon Botstein, getiteld ‘Egon Schiele and Arnold Schönberg. The Cultural Politics of Aesthetic Innovations in Vienna 1890-1918’ en het artikel ‘Egon Schiele and Arnold Schönberg: Light within the Dissonance’ van Milly Heyd, nog te weinig onderzocht, terwijl uit

mijn scriptie blijkt dat de kunstenaar en componist gelijksoortige ideeën hadden over bevrijding van kunst en muziek.⁴⁰² Als laatste punt voor vervolgonderzoek zou ik een technische analyse van Schönberg's werk naar grensoverschrijding gekoppeld aan ideeën over seksualiteit en gender binnen het Weense Fin-de-Siècle willen aanmoedigen. Schönberg's muziek is tot op heden nog te weinig vanuit de maatschappelijke context waarin hij leefde bestudeerd, terwijl uit deze scriptie blijkt dat deze context een werking op hem had.

In elk hoofdstuk heb ik gepoogd mijn kennis te verbreden en te verdiepen en een deel van het antwoord op de hoofdvraag te zoeken. In het eerste hoofdstuk heb ik recente theorieën op het gebied van gender en queerness beschreven. De theorieën van Butler, Lord en Meyer benadrukten dat er vaker bijgedragen moet worden aan een kunstgeschiedenis die inclusief is. Naar aanleiding van deze bronnen kwamen de termen ambiguïteit, genderconstructies en zichtbaarheid tot stand. In het tweede hoofdstuk lichtte ik ideeën over seksualiteit en gender van het eerdere Weense Fin-de-Siècle toe. Ter verdieping van deze informatie heb ik me op Otto Weininger en Sigmund Freud gericht, waardoor ik kon bevestigen dat veel recente kwesties omtrent sekse, seksualiteit en gender ook al in het Weense Fin-de-Siècle onderzocht werden. Het werk van Weininger en Freud is zo in sommige opzichten te verbinden aan dat van Butler, Lord en Meyer. Ten eerste gaan zij allemaal – in bepaalde mate – uit van gender als sociaal construct, bepaald door de samenleving. Ook stippen zij allemaal het biseksuele karakter van de mens aan, waarbij de mens als individu wisselend tussen mannelijke en vrouwelijke kenmerken gezien wordt. Tevens bestaat er volgens hen een mogelijkheid tot het 'aanpassen' van gender, waarbij een eigen, individueel en passende gender geconstrueerd wordt.

Om de werking van de maatschappelijke Weense context op kunst en muziek uit het Fin-de-Siècle aan te tonen, analyseerde ik in de verdere hoofdstukken het werk *Kniender männlicher Akt mit erhobenen Händen* uit 1910 van Egon Schiele, en het muziekstuk *Pierrot Lunaire: Der Kranke Mond* op. 21 no. 7 uit 1912 van Arnold Schönberg. Vanuit de psychoanalyse startte mijn onderzoek naar een interesse in seksualiteit en gender bij de kunstenaar en componist zelf. Terwijl in Schiele's leven seksualiteit een zeer grote rol speelde, bleek deze rol bij Schönberg minder evident. Schiele schreef en sprak zelf over seksualiteit,

⁴⁰² Deze studies zijn reeds in de inleiding genoemd: Botstein, Leon, 'Egon Schiele and Arnold Schönberg. The Cultural Politics of Aesthetic Innovations in Vienna 1890-1918', in Patrick Werkner *Egon Schiele. Art Sexuality and Viennese Modernism*, California 1994, pp. 101-117; Heyd, Milly, 'Egon Schiele and Arnold Schönberg: Light within the Dissonance' in Hanni Mittelman en Armin A. Wallas, *Österreich-Konzeptionen und jüdisches Selbstverständnis: Identitäts-Transfigurationen im 19. Und 20. Jahrhundert*, Tübingen 2001, pp. 85-114; Uit Schiele's portretten uit 1917 van Schönberg blijkt dat Schiele in ieder geval wist wie Schönberg was.

terwijl Schönberg vooral verschillende boeken hierover in zijn bezit had. In allebei de werken van Schiele en Schönberg bleek deze kennis te zijn verschoen. Aan de hand van recente theorieën met kernwoorden als ambiguïteit, zichtbaarheid en genderconstructie analyseerde ik het werk van Schiele en Schönberg. Hieruit bleek dat zowel het werk van Schiele als van Schönberg ambiguïteiten bevat, die de spanning in grensoverschrijding bevestigen en versterken: beiden droegen bij aan grensoverschrijding en androgynie in kunst.

Deze vier hoofdstukken samen leveren een antwoord op mijn hoofdvraag. *Zitten er beeldende aspecten in het werk van Schiele en muzikale kenmerken in het werk van Schönberg die conventionele opvattingen over gender ondermijnen?* Het antwoord is ja. Schiele en Schönberg verwerkten allebei elementen in hun werk die als mannelijk en vrouwelijk werden gepercipieerd, op zo'n wijze dat constructies op het gebied van gender overschreden lijken te worden. De idee van Weininger en Freud dat de mens zowel mannelijke als vrouwelijke eigenschappen bevat, werd door zowel Schiele als Schönberg op verschillende manieren geventileerd. In het geval van Schiele zijn deze beeldende aspecten zichtbaar in de weergave van een androgyn persoon met een langgerekt lichaam voorzien van vrouwelijke borsten en een – onduidelijk weergegeven – mannelijk geslachtsdeel. Schiele leek deze androgynie en ambiguïteit in zichtbaarheid te willen versterken door contrast in kleurgebruik, onderwerpen en poses toe te passen. In Schönberg's muziek lijken opvattingen over gender ook vermeden te worden. Hoewel het niet bekend is dat Schönberg deze elementen zelf aan gender koppelde, lijkt zijn muziek – indien deze geanalyseerd wordt aan de hand van kenmerken die traditioneel als mannelijk en vrouwelijk gezien werden – wel androgynie te bevatten. Door in zijn muziek gebruik te maken van een Sprechstimme en pantonaliteit, maar ook door mannelijke kenmerken – zoals sterk ritme, harde dynamiek, snelle overgangen – in contrast te stellen met vrouwelijke kenmerken – zoals melodie, zwak ritme, zachte dynamiek en trage overgangen – worden genderconstructies overschreden. Deze kenmerken samen zorgen ervoor dat in de werken van Schiele en Schönberg theorieën van Weininger en Freud worden getoond, maar ook de spanningen tussen man en vrouw die in deze periode bestonden uitgedrukt worden. Zowel *Kniender männlicher Akt mit erhobenen Händen* van Egon Schiele als *Pierrot Lunaire: Der Kranke Mond op. 21 no. 7* van Arnold Schönberg ondermijnen conventionele opvattingen over gender.

Aangezien ik wil stellen dat de kwesties die centraal staan in recente theorieën ook al onderwerp van onderzoek waren in het Weense Fin-de-Siècle, heb ik willen aantonen dat deze recente ideeën een relevantie kunnen geven aan kunstwerken uit de Weense context. Het antwoord op de subvraag: *Hoeveel meerwaarde hebben theorieën omtrent gender die circa een*

eeuw later zijn ontwikkeld ten opzichte van concepten ontstaan aan het begin van de 20^{ste}-eeuw in Wenen voor de analyse van het werk van Schiele en Schönberg? is niet met een simpele ‘ja’ te bevestigen. Uit mijn onderzoek is gebleken dat deze ideeën als handvat kunnen dienen om kunst te analyseren en te duiden. Schiele was in zijn kunst bezig met genderconstructies. Hij toonde vrouwen als krachtige wezens, gaf mannen kwetsbaar weer, en vermengde al deze kenmerken tot ambigue zelfportretten. Schiele kwam in verzet tegen een constructie waar hij niet binnen wilde vallen, en ‘ontdeed’ zich – door het tonen van verschillende genders tegelijkertijd – van een binaire genderidentiteit. Schönberg was eveneens bezig met genderconstructies. Doordat hij muzikale aspecten – die traditioneel als mannelijk en vrouwelijk gezien werden – gelijkwaardig aan elkaar liet klinken in zijn composities, zorgde hij voor een ontbinding van genderconstructies in muzikale aspecten. Ook Schönberg gebruikte ambigüiteiten binnen muzikale kenmerken – tussen ritme en melodie, dynamiek en stemgebruik –, waardoor het werk een eigen identiteit heeft verkregen. Hij bouwde een nieuwe soort muziek op ambigüiteiten, en ‘ontdeed’ zijn muziek, op dezelfde manier als Schiele, van conventionele genderpatronen.

De theorieën van Butler, Lord en Meyer hebben in dit onderzoek zeker een extra laag kennis verzorgd, waardoor het werk op een andere manier geanalyseerd kon worden. Zo heb ik het kunstwerk van Schiele en het muziekstuk van Schönberg uiteindelijk geanalyseerd op basis van de termen inclusie, genderconstructie, ambigüiteit en zichtbaarheid, opgedaan uit literatuur van Butler, Lord en Meyer. Deze nieuwe inzichten zijn echter niet alleen opgedaan uit literatuur van Butler, Lord en Meyer, maar ook met behulp van mijn literatuurstudie over recente theorieën omtrent gender en queerness. Het geheel van deze theorieën heeft voor een nieuw uitgangspunt gezorgd, en niet zozeer ‘losse’ toepassingen hiervan, zoals ik trachtte te onderzoeken. Recente theorieën over genderconstructie en queerness kunnen als geheel gebruikt worden om kunst van een maatschappelijke relevantie te voorzien. Een analyse op basis van recente theoretische inzichten zorgt voor een verdieping van historische opvattingen, en zet de Schiele en Schönberg in een nieuw licht: een inclusieve geschiedenis waar kunst bestudeerd kan worden op een relevante, vrije, open, maar vooral *grenzeloze* manier.

6. Literatuur

- Adamenko, Victoria, *Neo-Mythologism in Music: From Scriabin and Schoenberg to Schnittke and Crumb*, New York 1965
- Adams, Courtney S., 'Artistic Parallels between Arnold Schoenberg's Music and Painting 1908-1912), *College Music Symposium* vol. 35 (1995), pp. 5-21
- Adorno, Theodor W. en Gillespie, Susan, 'On Some Relationships between Music and Painting', *The Musical Quarterly* vol. 79 (1995), no. 1, pp. 66-79
- Adut, Ari, 'A Theory of Scandal: Victorians, Homosexuality, and the Fall over Oscar Wilde', *American Journal of Sociology* vol. 111 (2005), no. 1, pp. 213-248
- Anderson, Susan C., 'Otto Weininger's Masculine Utopia', *German Studies Review* vol. 19 (1996), No. 3, pp. 433-453
- Antokoletz, Elliott, *Twentieth-Century Music*, New Jersey 1992
- Apel, Willi, 'Masculine, Feminine Cadence', *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge 1950, p. 426
- Arndt, Matthew, 'Schoenberg on Problems: or, Why the Six-Three Chord is Dissonant', *theory and Practice* vol. 37/38 (2012-2013), pp. 1-62
- Arnold Schönberg Centrum, Correspondence 2021, [2021]
- Arnold Schönberg Centrum, Image Archive 2021, [2021]
- Arnold Schönberg Centrum, Inventory of books in Schönberg's legacy 2015, [2021]
- Ashworth, Amanda Pauline, 'Associations with the Visual Arts in the Music of Debussy', *Open Research Online*, 2021
- Auer, Stephanie, 'Egon Schiele's Image of Woman: Between Saint and Whore?' in Husslein-Arco, Agnes en Kallir, Jane, *Egon Schiele: Self-Portraits and Portraits*, Wenen 2011
- Auner, Joseph, "'Heart and Brain in Music": The Genesis of Schoenberg's *Die glückliche Hand*', in Juliane Brand en Christopher Hailey (ed.), *Constructive Dissonance: Arnold Schoenberg and the Transformations of Twentieth-Century Culture*, Berkeley; Los Angeles en Londen 1997, pp. 112-130
- Auner, Joseph, 'In Schoenberg's Workshop: Aggregates and Referential Collections in "Die glückliche Hand"', *Music Theory Spectrum* vol. 18 (1996), no. 1, pp. 77-105
- Auner, Joseph, *A Schoenberg Reader: Documents of a Life*, New Haven 2003
- Bal, Mieke, 'De Toeschouwer: Verbeelding en Voyeurisme', *Verf en Verderf: Lezen in Rembrandt*, Amsterdam 1990
- Bays, Gwendolyn, 'Balzac as Seer', *Yale French Studies* (1954), no. 13, pp. 83-92

- Beck, Tom, 'The Literary Sourcess of 'Die glückliche Hand'', *Tempo* (1994), no. 189, pp. 17-23
- Beller, Steven, 'How Modern was Viennese Modernism? The Historical Context of Otto Weininger's Critique of Modernity', *German Politics & Society* vol. 14 (1996), no. 4, pp. 83-98
- Berman, Russell A. en Cross, Charlotte M., *Politica land Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg*, New York en London 2000
- Berry, Mark, 'Arnold Schoenberg's 'Biblical Way': From 'Die Jakobsleiter' to 'Moses und Aron'', *Music & Letters* vol. 89 (2008), no. 1, pp. 84-108
- Biddle, Ian en Gibson, Kirsten (ed.), *Masculinity and Western Musical Practice*, Farnham en Burlington 2009
- Blackshaw, Gemma en Topp, Leslie, *Madness and modernity: mental illness and the visual arts in Vienna 1900*, Londen 2009
- Blackshaw, Gemma, "'Crazier than I am, or crazier than I look?'" Self-Portraits by Egon Schiele', *Tate Etc.* (2018), no. 43
- Blackshaw, Gemma, 'The Jewish Christ: Problems of Self-Presentation and Socio-Cultural Assimilation in Richard Gerstl's Self-Portraiture', *Oxford Art Journal* Vol. 29 (2006), No. 1, pp. 25-51
- Blackshaw, Gemma, 'The Pathological Body: Modernist Strategising in Egon Schiele's Self-Portraiture', *Oxford Art Journal* vol. 30 (2007), no. 3, pp. 379-401
- Blackshaw, Gemma, *Facing the Modern, The portrait in Vienna 1900*, Londen 2013
- Bloom, Peter, 'Letter from Peter Bloom', *Journal of the American Musicological Society* vol. 27 (1974), no. 1, pp. 161-162
- Botstein, Leon, 'Egon Schiele and Arnold Schönberg. The Cultural Politics of Aesthetic Innovations in Vienna 1890-1918, in Patrick Werkner *Egon Schiele. Art Sexuality and Viennese Modernism*, California 1994, pp. 101-117
- Boucquet, Kristof, 'Schenker and Schoenberg Revisited', *Revue belge de Musicologie* vol. 59 (2005), pp. 193-203
- Brand, Juiliane en Hailey, Christopher (ed.), *Constructive Dissonance: Arnold Schoenberg and the transformations of twentieth-century culture*, Berkeley, Londen en Los Angeles 1997
- Brown, Julie, *Schoenberg and Redemption: New Perspectives in Music History and Criticism*, Cambridge 2014
- Bujić, Bojan, *Arnold Schoenberg*, New York 2011

- Butler, Judith, 'Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory' (1988), in Preziosi, Donald, *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford 2009, pp. 356-366
- Butler, Judith, 'Sex and Gender in Simone de Beauvoir's Second Sex', *Yale French Studies: Simone de Beauvoir: Witness to a Century* (1986), no. 72, pp. 35-49
- Butler, Judith, *Undoing Gender*, Londen en New York 2004
- Carpenter, Alexander, "'Give a man a mask and he'll tell the truth": Arnold Schoenberg, David Bowie, and the Mask of Pierrot', *Intersections: Canadian Journal of Music* vol. 30 (2010), no. 2, pp. 5-24
- Carpenter, Alexander, 'Schoenberg's Vienna, Freud's Vienna: Re-examining the Connections between the Monodrama *Erwartung* and the Early History of Psychoanalysis', *The Musical Quarterly* vol. 93 (2010), no. 1, pp. 144-181
- Carr, Gilbert J. en Timms, Edward (ed.), *Karl Kraus und Die Fackel: Aufsätze zur Rezeptionsgeschichte*, München 2001
- Chan, Mary, 'Egon Schiele: The Leopold Collection Vienna', *MoMA* (1997) no. 26, pp. 2-7
- Chandler, Katherine, 'The Ritual Sacrifice of Women: Misogyny and Art in *Fin-de-Siècle* Vienna' in *Concept* vol. 34 (2011)
- Cheng, William, 'Hearts for Sale: The French Romance and the Sexual Traffic of Musical Mimicry', *19th Century Music* vol. 35 (2011), pp. 34-71
- Cherlin, Michael, "'Pierrot Lunaire" as Lunar Nexus', *Music Analysis* vol. 31 (2012), no. 2, pp. 176-215
- Cherry, Deborah en Pollock, Griselda, 'Woman as Sign in Pre-Raphaelite Literature: A study of the Representation of Elizabeth Siddall', *Art History* vol. 7 (1984), No. 2, pp. 206-227
- Clément, Catherine, *Opera or the Undoing of Women*, Londen en New York 1988
- Comini, Alessandra, *Egon Schiele's Portraits*, Berkeley 1974
- Conahan, Craig Kintoki, 'Egon Schiele, Max Beckmann, and Francesco Clemente: Self-Portraits and the Male Image', in *Colorado State University*, 1991
- Cook, Matt, *London and the Culture of Homosexuality, 1885-1914*, Cambridge 2003
- Cornelis, Jilne, 'De intermediale Preraphaëlieten: Sint Cecilia met de dubbele muzikale betekenis', *Onderwijsrepository Radboud Universiteit*, 2020
- Crawford, John C., "'Die glückliche Hand": Schoenberg's "gesamtkunstwerk"', *The Musical Quarterly* vol. 60 (1974), no. 4, pp. 583-601

- Crouch, Christopher, 'Reviewed Work(s): Egon Schiele by Simon Wilson', *Leonardo* vol. 16 (1983), no. 3, p. 256
- Cubin, Jenny Margaret Ann Cubin, 'Where the waves meet the sky: Virginia Woolf, Kate Bush and the expression of musical androgyny', *Sociology Department Lancaster Universiteit* (2020)
- Cusick, Suzanne G. "Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem", *Perspectives of New Music* vol. 32 (1994), no. 1, pp. 8-27
- Dace, Wallace, 'Dramatic Structure of Schönberg's "Erwartung"', *Educational Theatre Journal* vol. 5 (1953), no. 4, pp. 322-327
- Davis, Whitney, 'Homoerotic Art Collection from 1750 to 1920', *Art History* vol. 24 (2001), no. 2, pp. 247-277
- Dijke, Frouke van, *Klimt, Schiele: Judith en Edith*, Den Haag 2016
- Dijkstra, Bram, 'The Andorgyne in Nineteenth-Century Art and Literature', *Comparative Literature* vol. 26 (1974), no. 1, pp. 62-73
- Dijkstra, Bram, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, New York en Oxford 1986
- Dineen, Murray, 'Schoenberg and the Radical Economies of *Harmonielehre*', *Culture Unbound* vol. 1 (2009), pp. 105-135
- Dinshaw, Carolyn, *How Soon Is Now? Medieval Texts, Amateur Readers, and the Queerness of Time*, Durham 2012
- Doubleday, Veronica, 'Sounds of Power: An Overview of Musical Instruments and Gender', *Ethnomusicology* vol. 17 (2008), no. 1, pp. 3-39
- Dover, K.J., 'Aristophanes' Speech in Plato's Symposium', *The Journal of Hellenic Studies* *zeus divided humans* vol. 86 (1966), pp. 41-50
- Doyle, Jennifer, 'Queer Wallpaper' (2006), in Preziosi, Donald, *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford 2009, pp. 391-401
- Dyer, Richard, 'Don't Look Now', *Screen* vol. 23 (1982), No. ¾, pp. 61-72
- Farnsworth, Paul R., Trembley, J.C. en Dutton, C.E., 'Masculinity and Femininity of Musical Phenomena', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. 9 (1951), no. 3, pp. 257-262
- Ferrero, Guglielmo en Lombroso, Cesare, *Criminal Woman, the Prostitute, and the Normal Woman*, Durham en Londen (1893)/2004
- Forte, Allen, 'Schoenberg's Creative Evolution: The Path to Atonality', *The Musical Quarterly* vol. 64 (1978), no. 2, pp. 133-176

- Foucault, Michael; Morar, Nicolae en Smith, Daniel W., 'The Gay Science', in *Critical Inquiry* vol. 37 (2011), no. 3, pp. 385-403
- Freeman, Elizabeth, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*, Durham 2010
- Freud, Sigmund, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, Leipzig en Wenen 1905
- Freud, Sigmund; Van Haute, Philippe en Westerink, Herman, *Drie verhandelingen over de theorie van de seksualiteit, de eerste editie 1905*, Nijmegen (1905)/2017
- Garafola, Lynn, 'Reviewed Work(s): The Triumph of Pierrot: The Commedia dell'Arte and The Modern Imagination by Martin Green and John Swan: The Mountain of Truth: The Counterculture Begins: AScona, 1900-1920 by Martin Green', *Dance Research Journal* vol. 19 (1987), no. 1, pp. 36-39
- Gautier, Theophile, *Mademoiselle de Maupin*, Parijs 1835
- George, Alys X., *The Naked Truth: Viennese Modernism and the Body*, Chicago en Londen 2020
- Gerwin, Elisabeth, 'Beyond Pleasure: Androgyny in Balzac's *Séraphîta*', *French Studies* vol. 74 (2020), no. 1, pp. 17-34
- Getsy, David (ed.), *Queer*, Cambridge 2016
- Ginger, Kerry Anne, 'Modernism and Misogyny in Arnold Schoenberg's *Das Buch der Hängenden Gärten*, opus 15', *Arizona State University Research Papers* (2012), pp. i-161
- Gioia, Ted, *Music, A Subversive History*, New York 2019
- Giraud, Albert, *Pierrot Lunaire: Rondels Bergamasques*, Parijs 1884
- Goldman, Jason, "'The Golden Age of Gay Porn': Nostalgia and the Photography of Wilhelm von Gloeden', *A Journal of Lesbian and Gay Studies* vol. 12 (2006), no. 2, pp. 237-258
- Görner, Rüdiger, 'The Portrait as a Form of Representation' in Rüdiger Görner, *Kokoschka: The Untimely Modernist*, Londen 2020
- Gottlieb, Carla, 'Self-Portraiture in Postmodern Art', *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* vol. 42 (1981), pp. 267-302
- Green, Lucy, 'Gender, Musical Meaning, and Education', *Philosophy of Music Education Review* vol. 2 (1994), no. 2, pp. 99-105
- Hahl-Koch, Jelena (ed.), *Arnold Schoenberg and Wassily Kandinsky: Letters, Pictures, and Documents*, Boston en Londen 1984
- Hatt, Michael en Klonk, Charlotte, 'Feminism', in *Art History: A Critical Introduction to its Methods*, Manchester 2006

- Heathcote, Owen, “‘Serrasine’ and Balzac criticism’, *Paragraph* vol. 1 (1983), pp. 18-28
- Heathcote, Owen, ‘Balzac and Theory, Balzac as Theory’, *Paragraph* vol. 32 (2009), no. 2, pp. 197-213
- Helfand, Michael S. ‘T.H. Huxley’s “Evolution and Ethics”: The politics of evolution and the evolution of politics’, in *Victorian Studies* vol. 20 (1977), no. 2, pp. 159-177
- Heyd, Milly, ‘Egon Schiele and Arnold Schönberg: Light within the Dissonance’ in Hanni Mittelman en Armin A. Wallas, *Österreich-Konzeptionen und jüdisches Selbstverständnis: Identitäts-Transfigurationen im 19. Und 20. Jahrhundert*, Tübingen 2001, pp. 85-114
- Himonides, Evangelos en Sergeant, Desmond C., ‘Gender and Music Composition: A Study of Music, and the Gendering of Meanings’, *Frontiers in Psychology* vol. 7 (2016), no. 411, pp. 1-15
- Hinton, Stephen, ‘The Emancipation of Dissonance: Schoenberg’s Two Practices of Composition’, *Music & Letters* vol. 91 (2010), no. 4, pp. 568-579
- Hisama, Ellie M. ‘Feminist Music Theory into the Millennium: A Personal History’, *Signs* vol. 25 (2000), no. 4, pp. 1287-1291
- Hollein, Max en Natter, Tobias G. (ed.), *The Naked Truth: Klimt, Schiele, Kokoschka and other scandals*, Munchen, Berlijn, Londen en New York 2005
- Holmes, Deborah, “‘Genia’ Schwarzwald and Her Viennese “Salon””, in Günter Bischof, Fritz Plasser en Eva Maltschnig (ed.), *Austrian Lives*, New Orleans 2012
- Hopkins, G.W. ‘Schoenberg and the ‘Logic’ of Atonality, *Tempo* (1970), no. 94, pp. 15-20
- Husslein-Arco, Agnes en Kallir, Jane, *Egon Schiele. Self-Portraits and Portraits*, Wenen 2011
- Husslein-Arco, Agnes en Weidinger, Alfred, ‘Egon Schiele: Self-Portraits ‘An eternal dream full of life’s sweet excess’’, in Husslein-Arco, Agnes en Kallir, Jane, *Egon Schiele. Self-Portraits and Portraits*, Wenen 2011, pp. 11-29
- Izenberg, Gerard N., ‘Egon Schiele: Expressionist Art and Masculine Crisis’, *Psychoanalytic Inquiry* vol. 26 (2006), no. 3, pp. 462-483
- Janicka, Iwona, ‘Queering Girard – De-Freuding Butler: A Theoretical Encounter between Judith Butler’s Gender Performativity and René Girard’s Mimetic Theory’, *Contagion: Journal of Violence, Mimesis, and Culture* vol. 22 (2015), pp. 43-64
- Janik, Allen en Toulmin, Stephen, *Wittgenstein’s Vienna*, Chicago 1996

- Jenkins, Megan B., 'Madness, Sexuality, and Gender in Early Twentieth Century Music Theater Works: Four Interpretive Essays', *City University of New York: Academic Works* (2010), pp. xi-123
- Kallir, Jane, *Egon Schiele*, New York 1994
- Kavka, Misha, 'The "Alluring Abyss of Nothingness": Misogyny and (Male) Hysteria in Otto Weininger', *New German Critique* (1995), no. 66, pp. 123-145
- Keathley, Elizabeth L., 'Genius, Gender, and Schoenberg's Shifting Compositional Aesthetics', in *Musik Theorie: Zeitschrift für Musikwissenschaft* vol. 29 (2014), no. 4, pp. 293-316
- Keathley, Elizabeth L., 'Pierrot Lunaire: Albertine Giraud – Otto Erich Hartleben – Arnold Schoenberg: Une collection d'études musico-littéraires (review)', *Music Library Association* vol. 62 (2006), no. 3, pp. 727-729
- Keller, Catherine, 'Nude Veritas: Iconoclasm and Incarnation', in Catherine Keller, *Incarnations: Exercises in Theological Possibility*, Fordham 2017, pp. 47-59
- Kerman, Joseph (ed.), *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, Cambridge 1985
- Klee, Alexander, 'Attitudes and gestures as Reflections of the Conception of Gender', in Husslein-Arco, Agnes en Kallir, Jane, *Egon Schiele: Self-Portraits and Portraits*, Wenen 2011
- Knafo, Danielle, *Egon Schiele: A self in creation, a psychoanalytic study of the artist's self-portraits*, Londen en Toronto 1993
- Koehler, P.J. 'Freud, Charcot en de neurologische visie op de hysterie', *Nederlands tijdschrift voor geneeskunde* vol. 139 (1995), no 2, pp. 177-183
- Krafft-Ebing, Richard von, *Psychopathia Sexualis*, Stuttgart 1886
- Kramer, Lawrence, 'Culture and Musical Hermeneutics: The Salome Complex', *Cambridge Opera Journal* vol. 2 (1990), no. 3, pp. 269-294
- Lafrance, Marc, et. al. 'Doing hip-hop masculinity differently: Exploring Kanye West's 808s & Heartbreak through word, sound and image', in Stan Hawkins (ed.), *The Routledge Research Companion to Popular Music and Gender*, Londen en New York 2017, pp. 285-299
- Le Rider, Jacques, *Modernity and Crisis of Identity: Culture and Society in Fin-de-Siècle Vienna*, Cambridge 1993
- Leopold Museum, *Egon Schiele Autograph Database*, 2018
- Lessem, Alan, 'Schönberg and the Crisis of Expressionism', *Music & Letters* vol. 55 (1974), no. 4, pp. 429-436

- Levin, Kenneth, 'Freud's Paper "On Male Hysteria" and the conflict between anatomical and physiological models', *Bulletin of the History of Medicine* vol. 48 (1974), no. 3, pp. 377-397
- Libbrecht, Katrien en Quackelbeen, Julien, 'On the Early History of Male Hysteria and Psychic Trauma: Charcot's Influence on Freudian Thought' in *Journal of the History of the Behavioral Sciences* vol. 31 (1995), pp. 370-384
- Lord, Catherine en Meyer, Richard, *Art & Queer Culture*, Londen en New York 2019
- Lower Belvedere, 'The Women of Klimt, Schiele and Kokoschka', *Lower Belvedere* (2016)
- Luft, David S., *Eros and Inwardness in Vienna: Weininger, Musil, Doderer*, Chicago en Londen 2003
- Magil, Joseph Alexander, *Androgynous Aspects of the Self-Portraits of Egon Schiele*, Michigan 1992
- Martin, Colin, 'Scrutinised bodies: Egon Schiele and psychiatry', *The Lancet* vol. 1 (2014), no. 7, p. 508
- Marx, Adolph Bernhard, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Leipzig 1845
- Maus, Fred Everett, 'Masculine Discourse in Music Theory', *Perspectives of New Music* vol. 31 (1993), no. 3, pp. 264-293
- Maus, Fred Everett, 'Music, Gender, and Sexuality', in Martin Clayton et. al. (ed.), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, Abingdon-on-Thames 2011, pp. 317-329
- McClary, Susan, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis 1991
- McGeary, Thomas, 'Handel and Homosexuality: Burlington House and Cannons Revisited', *Journal of the Royal Musical Association* vol. 136 (2011), no. 1, pp. 33-71
- McLary, Laura A., 'The Dead Lover's Body and the Woman's Rage: Marie Pappenheim's "Erwartung"', *Colloquia Germanica* vol. 34 (2001), no. 3/4, pp. 257-269
- McTee, Cindy, 'Gender and Music Composition: A Personal Perspective', *Society for American Music* vol. 25 (1999), no. 2
- Mendos, Lucas Ramón, 'State-Sponsored Homophobia 2019', door *International Lesbian, Gay, Bisexual, Trans and Intersex Association*, Genève 2019
- Merrill, Julia, 'Schoenberg's Pierrot Lunaire Revisited', *Acta Musicologica* vol. 89, (2017), no. 1, pp. 95-117
- Meyer, Richard, *Outlaw Representation: Censorship and Homosexuality in Twentieth Century Art*, New York 2002
- Meyerowitz, Jan, *Arnold Schönberg*, Berlijn 1967

- Micale, Mark S. (ed.), *Beyond the Unconscious: Essays of Henri F. Ellenberger in the History of Psychiatry*, Princeton 1993
- Micale, Mark S., 'The Salpetriere in the Age of Charcot: An Institutional Perspective on Medical History in the Late Nineteenth Century', *Journal of Contemporary History* vol. 20 (1985), No. 4, pp. 703-731
- Micale, Mark S., *Hysterical Men: The Hidden History of Male Nervous Illness*, Londen 2008
- Michaud, Megan, 'Ambiguity in Gustav Klimt: An Examination of the Female Subject in Klimt's Sonja Knips, Danaë & Judith I', *Journal of Interdisciplinary Studies in Sexuality* vol. 1 (2014), no. 1, pp. 60-71
- Miles, Stephen, 'Reviewed Work(s): Mahler: A Musical Physiognomy by Theodor W. Adorno and Edmund Jephcott: Alban Berg: Master of the Smallest Link by Theodor W. Adorno, Juliane Brand and Christopher Hailey', *Notes* vol. 49 (1993), no. 4, pp. 1419-1423
- Mitsch, Erwin, *The Art of Egon Schiele*, Londen 1975
- Morris, Mitchell, *The Persistence of Sentiment: Display and Feeling in Popular Music of the 1970s*, Oakland 2013
- Mulvey, Laura, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', *Screen* vol. 16 (1975), No. 3, pp. 6-18
- Muxeneder, Therese, *Arnold Schönberg & Jung Wien*, Wenen 2018
- Nayak, Anoop en Kehily, Mary Jane, 'Gender Undone: Subversion, Regulation and Embodiment in the Work of Judith Butler', *British Journal of Sociology Education* vol. 27 (2006), no. 4, pp. 459-472
- Nebehay, Christian M., *Egon Schiele 1890-1918: Leben, Briefe, Gedichte*, Salzburg en Wenen 1979
- Owens, Craig, 'The discourse of Others: Feminists and Postmodernism' (1983), in Preziosi, Donald, *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford 2009, pp. 335-351
- Paar, Sara Margaret, 'Between Speech & Song: Clarifying the *Sprechstimme* of Schoenberg's *Pierrot Lunaire*', *Dissertations, Theses, and Capstone Projects: CUNY Graduate Center*, New York 2017
- Pedneault-Deslauriers, Julie, 'Pierrot L.', *Journal of the American Musicological Society* vol. 64 (2011), no. 3, pp. 601-645
- Penney, Diane, 'The Method Behind the Madness: Schoenberg's *Erwartung*', in Hermann Danuser en Tobias Plebuch, *Musik Als Text: Band 2: Freie Referate*, Kassel 1998, pp. 396-402

- Peraino, Judith, 'Music and Sexuality', *Journal of the American Musicological Society* vol. 66 (2013), no. 3, pp. 825-872
- Plato; Jowett, Benjamin (vert.) Kelley, Rhonda L. (ed.), *Symposium*, 1996
- Radycki, Diane, "'Pictures of Flesh': Modersohn-Becker and the nude', *Woman's Art Journal* vol. 30 (2009), no. 2, pp. 3-14
- Raine, Craig, 'Provocations to Desire, Egon Schiele is candidly pornographic – but his obsession with anatomy tells the story of an artistic struggle', *New Statesman*, (2014), pp. 54-57
- Reed, Christopher, *Art and Homosexuality: A History of Ideas*, New York 2011
- Resnik, Salomon, 'The Hands of Egon Schiele', *International Forum of Psychoanalysis*, vol. 9 (2000), No. 1-2, pp. 113-123
- Reynolds, Simon en Press, Joy, *The Sex Revolts: Gender, Rebellion and Rock 'n' Roll*, Londen 1995
- Ricœur, Paul, *Histoire et Vérité*, Parijs 1964
- Ritter, Harry, 'Reviewed Work Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture by Carl E. Schorske' in *German Studies Review* vol. 4 (1981), pp. 314-315
- Roessler, Arthur, *Briefe und Prosa von Egon Schiele*, Wenen 1921
- Roessler, Arthur, *Egon Schiele im Gefängnis*, Wenen, Leipzig 1922
- Rufer, Josef, *The Works of Arnold Schoenberg: A Catalogue of his Compositions, Writings and Paintings*, Londen 1962
- Samson, Jim, 'Schoenberg's 'Atonal' Music, *Tempo* (1974), no. 109, pp. 16-25
- Sawhney, Paramvir, 'The Pre-Raphaelite Body', *History of Art* vol. 151 (2006)
- Schenker, Heinrich, *Harmonielehre*, Stuttgart [1906], herdrukt in Wenen 1978
- Schoenberg, Arnold en Spies, Claudio, 'Analysis of the Four Orchestral Songs Opus 22', *Perspectives of New Music* vol. 3 (1965), no. 2, pp. 1-21
- Schoenberg, Arnold en Weiss, Adolph (vert.), 'Problems of Harmony', *Perspectives of New Music* vol. 11 (1973), no. 2, pp. 3-23
- Schönberg, Arnold, 'My Evolution' (1952), *the Musical Quarterly* vol. 75 (1991), no. 4, pp. 144-157
- Schönberg, Arnold, *Harmonielehre*, Wenen 1911
- Schönberg, Arnold, *Harmonielehre*, Wenen 1922 (derde editie)
- Schorske, Carl. E, *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture*, New York 1980
- Schroeder, David, 'Arnold Schoenberg as Poet and Librettist: Dualism, Epiphany, and *Die Jakobsleiter*', in Russell A. Berman en Charlotte M. Cross (ed.), *Political and*

- Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg*, New York en Londen 2000, pp. 41-60
- Schwartz, Agatha, 'Austrian Fin-de-Siècle Gender Heteroglossia: The Dialogism of Misogyny, Feminism, and Viriphobia', *German Studies Review* vol. 28 (2005), no. 2, pp. 347-366
- Sengoopta, Chandak, 'The Unknown Weininger: Science, Philosophy, and Cultural Politics in Fin-de-Siècle Vienna', *Central European History* vol. 29 (1996), No. 4, pp. 453-493
- Shapira, Elana, 'The Avant Gardist 1908-1911' in Elana Shapira, *Style and Seduction: Jewish Patrons, Architecture, and Design in Fin de Siècle Vienna*, Waltham 2016, pp. 167-218
- Shaw, Jennifer, 'Androgyny and the Eternal Feminine in Schoenberg's Oratorio *Die Jakobsleiter*', in Charlotte M. Cross en Russell A. Berman, *Political and Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg*, New York 2000, pp. 61-84
- Shepherd, John, 'Introduction: Canadian University Music Review', *Alternative Musicologies* vol. 10 (1990), no. 2, pp. 1-8
- Simmons, Sherwin, 'Ornament, Gender, and Interiority in Viennese Expressionism', *Modernism/Modernity* vol. 8 (2001), no. 2, pp. 245-276
- Smith, Joan Allen, *Schoenberg and his circle: a Viennese portrait*, New York en Londen 1986
- Smyth, David H. 'The Music of Pierrot Lunaire: An Analytic Approach', in *Theory and Practice* vol. 5 (1980), no. 1, pp. 5-24
- Sobelman, Alana, 'Arnold Schoenberg's Jewish Veil: The Workings of Anti-Semitic Rhetoric in *Die glückliche Hand*, Op. 18 (1913)', in Mark H. Gelber en Sami Sjöberg (ed.), *Jewish Aspects in Avant-Garde*, Berlijn 2017
- Solie, Ruth A. (ed.), *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, Berkeley, Los Angeles en Londen 1993
- Sotheby's, 'Lot 20: Egon Schiele:', *Impressionist & Modern Art Evening Sale*, Londen 2008
- Specht, Richard, 'The Jung Wien Tone Poets', *die Music* vol. 9 (1910), no. 3, pp. 3-16 in Therese Muxeneder, *Arnold Schönberg & Jung Wien*, Wenen 2018, pp. 182-185
- Steblin, Rita, 'The Peacock's Tale: Schubert's Sexuality Reconsidered', in *19th-century Music* vol. 17 (1993), no. 1, pp. 5-33
- Stein, Erwin (ed.), Kaiser, Ernst en Wilkins Eithne (vert.) *Arnold Schoenberg Letters*, Londen [1958] 1964
- Stuckenschmidt, Hans, Heinz, *Schoenberg: His life, world and work*, New York 1977
- Sturgis, Alexander, *Rebels and Martyrs: The Image of the Artist of the Nineteenth Century*, New Haven 2006

- Summers, Claude J., *The Queer Encyclopedia of the Visual Arts*, San Francisco 2004
- Taylor-Jay Claire, ‘‘I am Blessed with Fruit’’: Masculinity, Androgyny and Creativity in Early Twentieth-Century German Music’, in Ian Biddle en Kirsten Gibson (ed.), *Masculinity and Western Musical Practice*, Farnham en Burlington 2009
- Thompson, Victoria, ‘Creating Boundaries: Homosexuality and the Changing Social Order in France, 1830-1870’ in Merrick, Jeffrey en Ragan, Bryant T. Jr., *Homosexuality in Modern France*, New York en Oxford 1996, pp. 102-128
- Thurschwell, Pamela, *Routledge Critical Thinkers: Sigmund Freud*, New York 2009
- Treitler, Leo, ‘History and Music’, *New Literary History* vol. 21 (1990), no. 2, pp. 299-319
- Tusan, Michelle Elizabeth, ‘Inventing the New Woman: Print Culture and Identity Politics during the Fin-de-Siecle: 1997 VanArsdel Prize’, *Victorian Periodicals Review* vol. 31 (1998), no. 2, pp. 169-182
- Vergo, Peter en Wright, Barnaby (ed.), *Egon Schiele: The Radical Nude*, Londen 2014
- Vergo, Peter, ‘Phaidon’s 15 Minute Art Lesson – Sex and the Viennese Secession’, *Phaidon* 2015 [2022]
- Vergo, Peter, *Art in Vienna 1898-1918: Klimt, Kokoschka, Schiele and their contemporaries*, Londen 1975
- Vertinsky, Patricia, ‘Ida Rubinstein: Dancing Decadence and “The Art of the Beautiful Pose”’, *Nashim: A Journal of Jewish Women’s Studies & Gender Issues* (2014), no. 26, pp. 122-146
- Walser, Robert, *Running with the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*, Middletown 1993
- Walton, David, *Doing Cultural Theory*, Thousand Oaks 2012
- Weininger, Otto, *Geschlecht und Charakter*, Berlijn 1932
- Weininger, Otto, *Geschlecht und Charakter: Eine prinzipielle Untersuchung*, Leipzig en Wenen 1903
- Weininger, Otto; Marcus, Laura, *Sex and Character*, Norderstedt (1903)/2020
- Werkner, Patrick, *Egon Schiele: art, sexuality, and Viennese modernism*, Washington 1994
- Werner, Alfred, ‘Two Austrian Expressionists’, *The Kenyon Review* vol. 26 (1964), no. 4, pp. 599-616
- Whiteley, Sheila, *Sexing the Groove: Popular music and Gender*, New York en Londen 1997
- Wicks, Lewis ‘Schoenberg’s *Erwartung* and the Reception of Psycho-analysis in Musical Circles in Vienna until 1910/1911’, *Studies in Music* vol. 23 (1989), pp. 88-106
- Wilhelm Reich Museum, ‘Research and Publications’, 2004-2020 [2022]

Wilson, Simon, *Egon Schiele*, Oxford 1980

Zweig, Stefan, *Die Welt von Gestern*, Stockholm 1942

7. Bijlagen

7.1 Afbeeldingen



Afbeelding 1: Egon Schiele, *Kniender männlicher Akt mit erhobenen Händen (Selbstbildnis)*, 1910, gouache en zwarte krijt op papier, 62.1 x 44.1, Leopold Museum Wenen



Afbeelding 2: David McDermott en Peter McGough, *A Fried of Dorothy*, 1943, 1986, 193.04 x 167.64, olieverf op canvas, collectie van Jane Rosenblum, New York



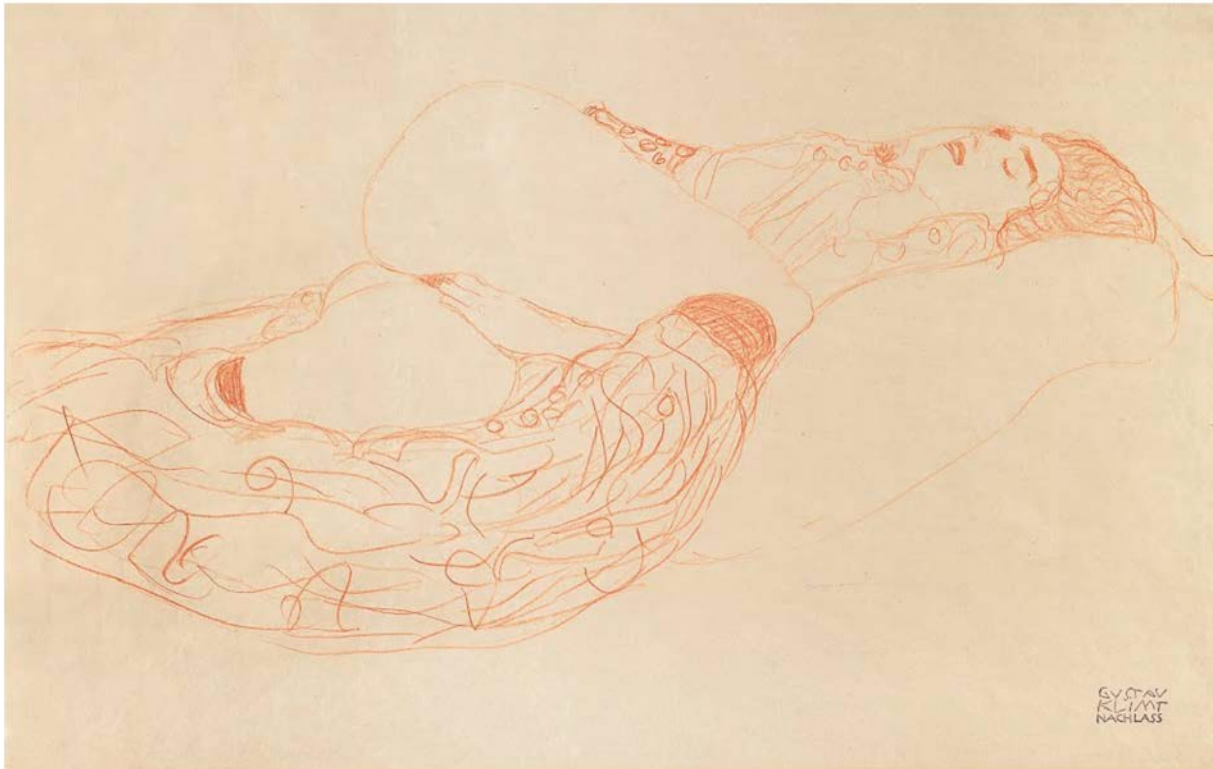
Afbeelding 3: Albert von Keller, *Liebe*, 1908, onbekend



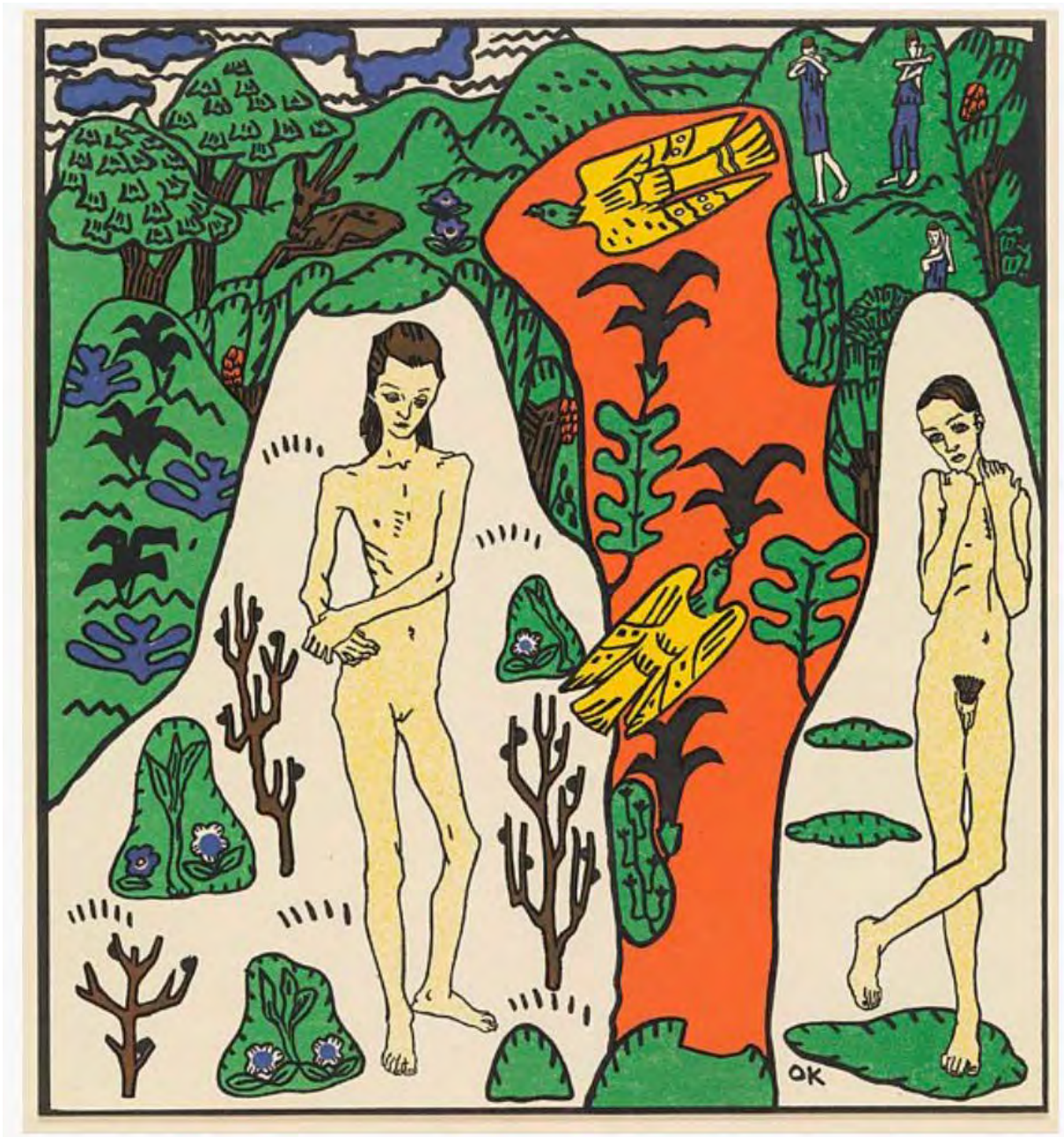
Afbeelding 4: Dante Gabriel Rossetti, *Proserpine*, 1874, olieverf op canvas, 125.1 x 61 cm, Birmingham Museum and Art Gallery



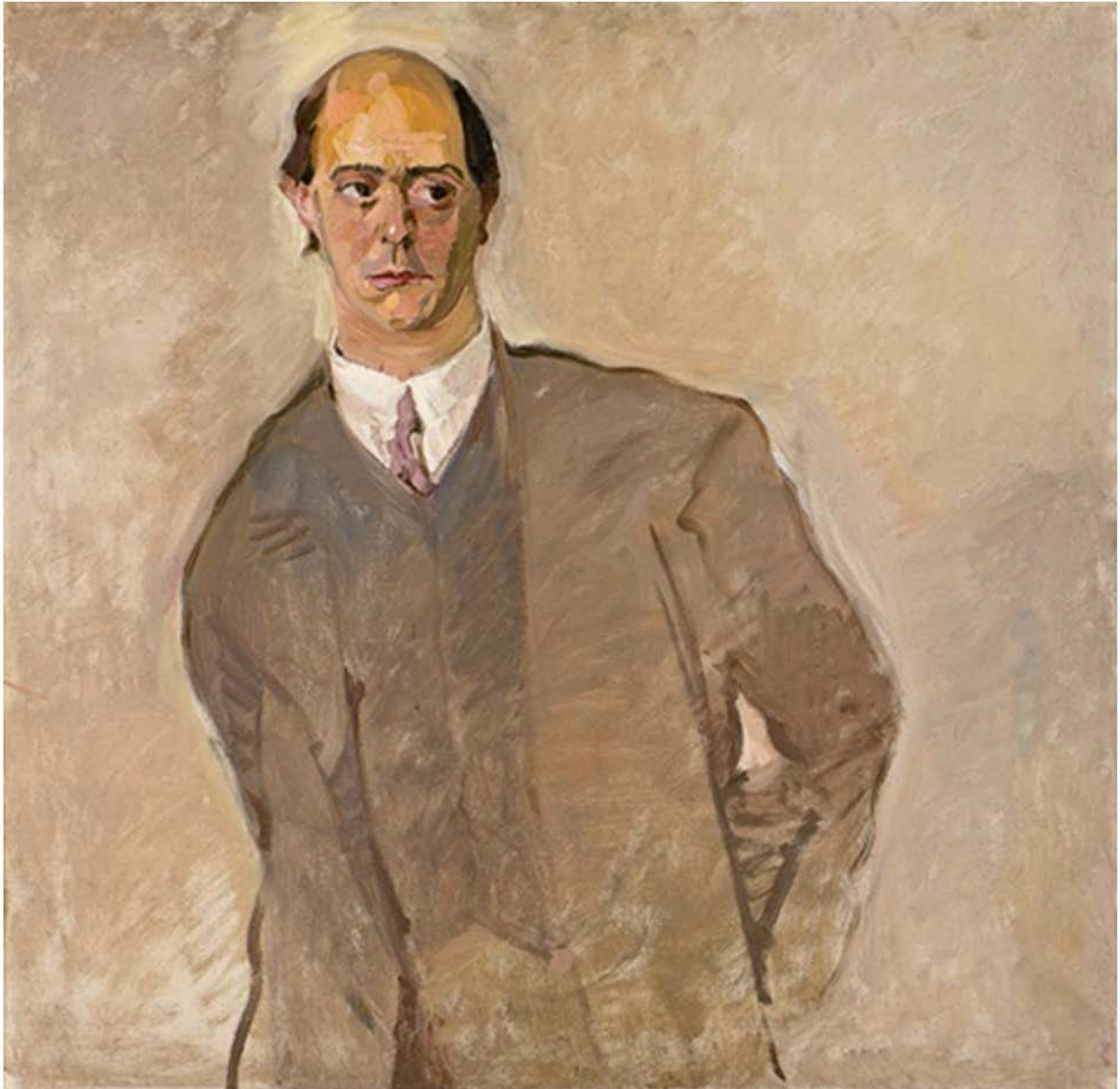
Afbeelding 5: Edvard Munch, *Livets Dans*, 1899-1900, olieverf op canvas, 125 x 191 cm, Nasjonalmuseet Oslo



Afbeelding 6: Gustav Klimt, *Liegender Halbakt (masturbierend)*, 1912/1913, rode krijt op papier, 560 x 361 cm, Leopold Museum Wenen



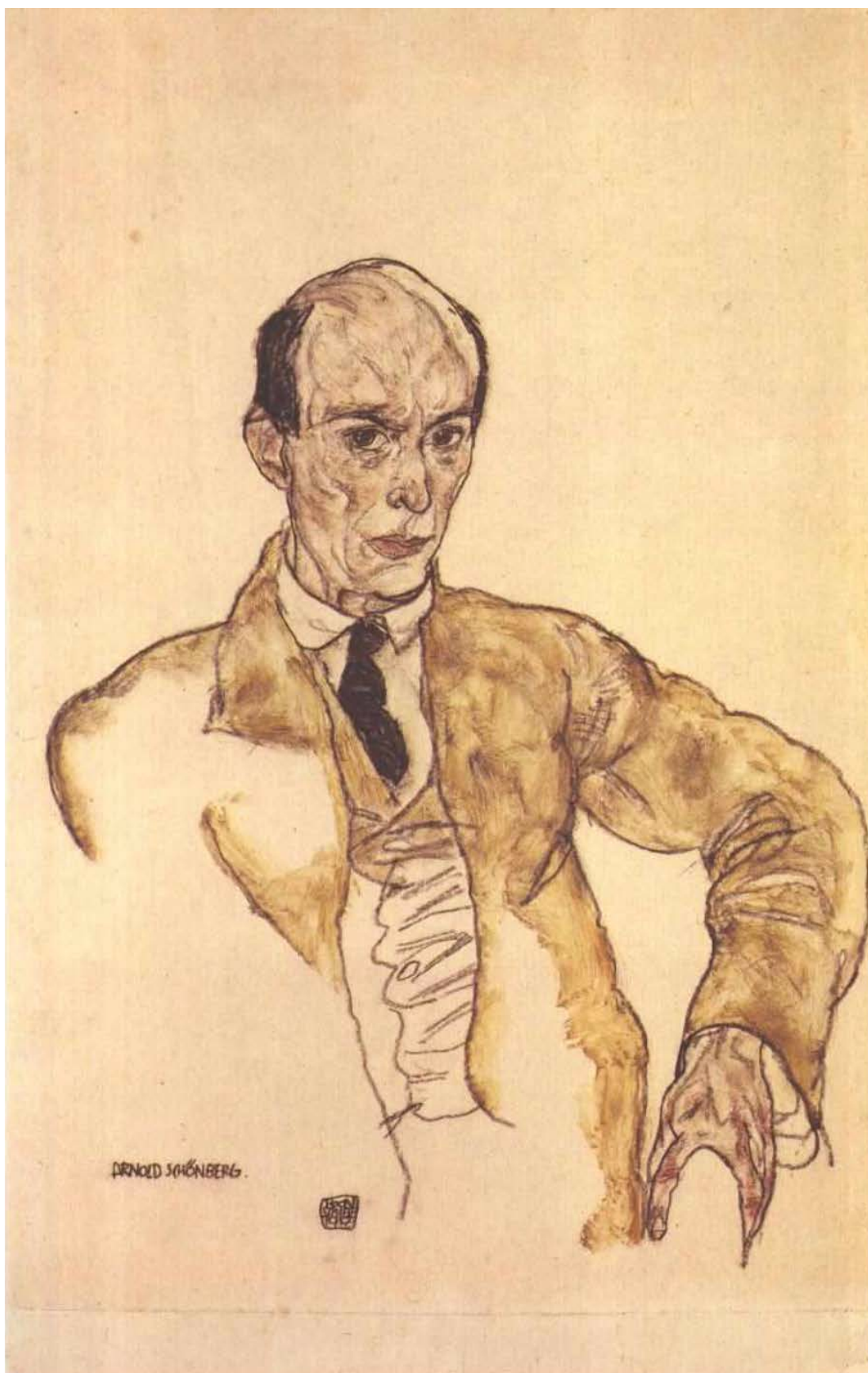
Afbeelding 7: Oskar Kokoschka, *Das Mädchen Li und ich*, 1908, lithografie in kleur, 23.7 x 21.9 cm, Metropolitan Museum of Art New York



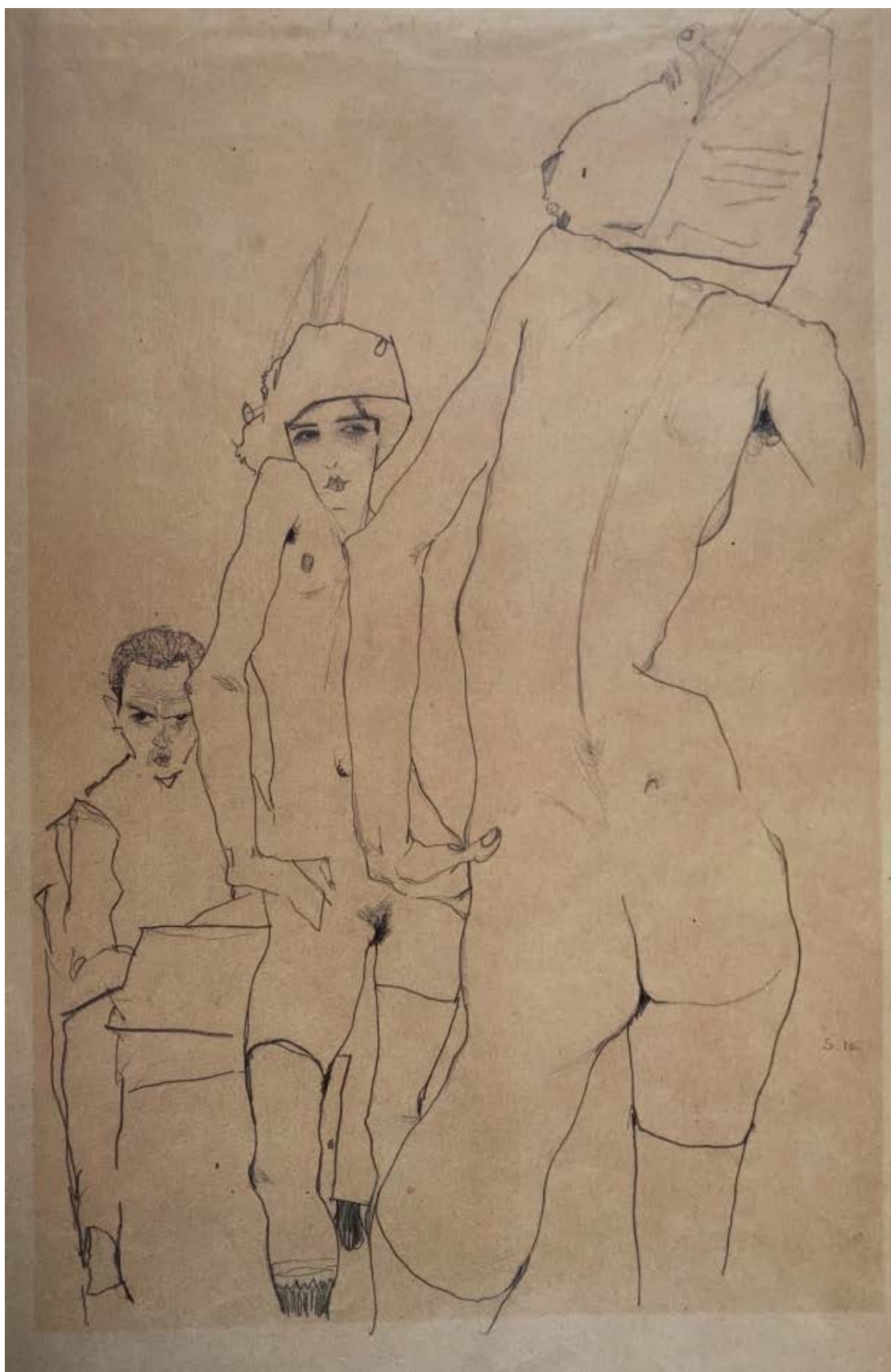
Afbeelding 8: Max Oppenheimer, *Bildnis Arnold Schönberg*, 1909, olieverf op canvas, 96.5 x 94.5 cm, onbekend



Afbeelding 9: Egon Schiele, *Bildnis des Komponisten Arnold Schönberg mit Erhobenem Linken Arm*, 1917, waterverf en zwarte krijt op papier, 46 x 29.5 cm, Privecollectie



Afbeelding 10: Egon Schiele, *Bildnis des Komponisten Arnold Schönberg*, 1917, waterverf en zwarte krijt op papier, 45.7 x 29.2, onbekend



Afbeelding 11: Egon Schiele, *Schiele mit Aktmodell vor dem Spiegel*, 1910, zwarte krijt op papier, 55.2 x 35.3 cm, Albertina Museum Wenen



Afbeelding 12: Egon Schiele, *Pierrot*, 1914, gouache, waterverf en potlood op papier, onbekend



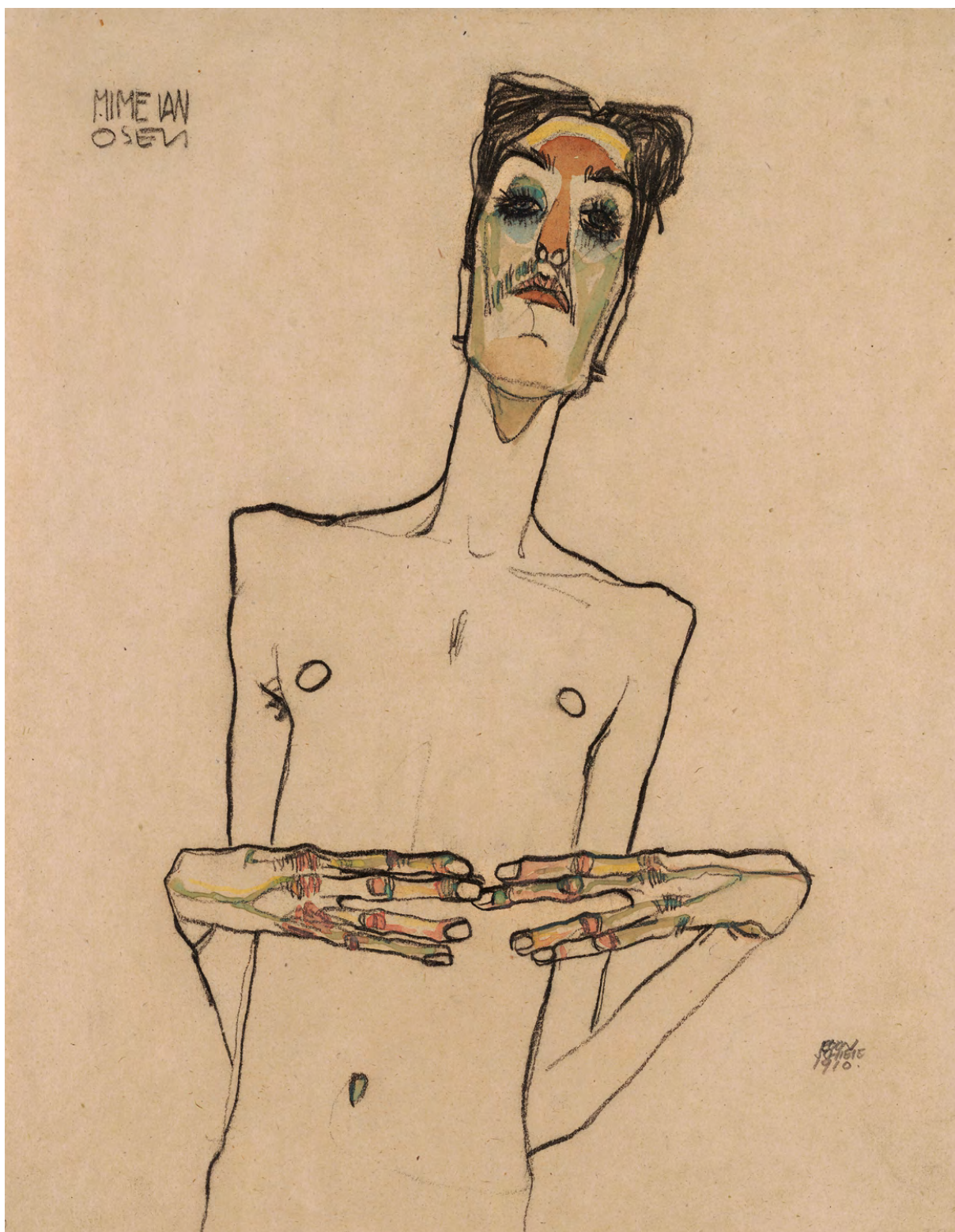
Afbeelding 13: Egon Schiele, *Doppeltes Selbstporträt*, 1915, gouache, waterverf en zwarte krijt op papier, 32.5 x 49.4 cm, Privecollectie



Afbeelding 14: Egon Schiele, *Die Frau des Künstlers*, 1917, gouache op papier, 45.5 x 29.7 cm, Belvedere Wenen



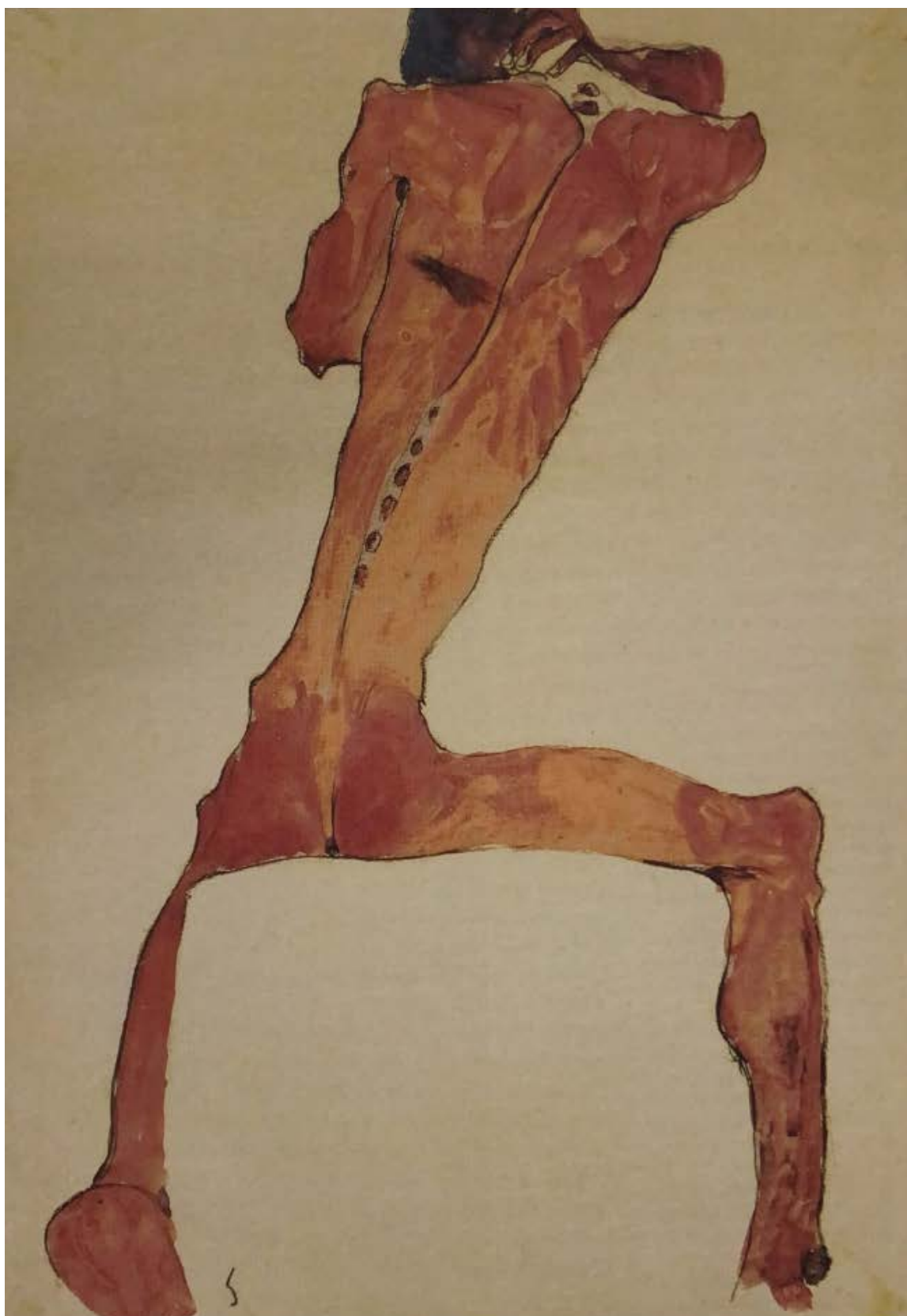
Afbeelding 15: Egon Schiele, *Selbstporträt in Straßenkleidung*, 1910, waterverf en potlood op papier, 42.5 x 27.3 cm, Privecollectie



Afbeelding 16: Egon Schiele, *Erwin Dominik Osen mit aneinandergelegten Fingerspitzen* “*Mime van Osen*”, 1910, gouache en zwarte krijt op papier, 38.3 x 30.3 cm, Leopold Museum Wenen



Afbeelding 17: Egon Schiele, *Sitzender Männerakt (Selbstdarstellung)*, 1910, olieverf en gouache op canvas, 150 x 152.5 cm, Leopold Museum Wenen



Afbeelding 18: Egon Schiele, *Stehender männlicher Akt mit gespreizten Beinen Rückansicht*, 1910, gouache, waterverf en potlood op papier, 45 x 32 cm, Privecollectie Londen



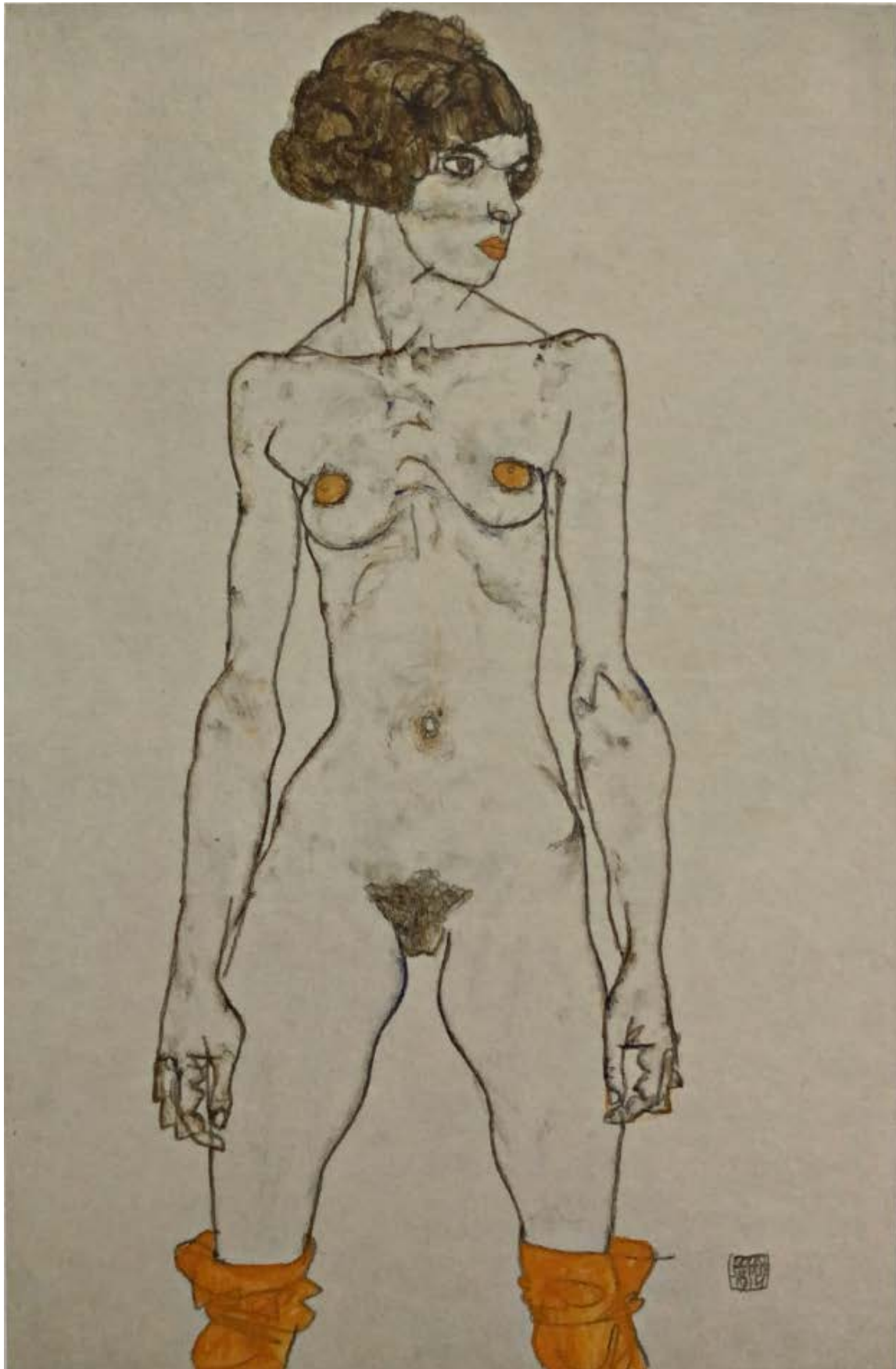
Afbeelding 19: Egon Schiele, *Selbstporträt mit schwarzem Tongefäß*, 1911, olieverf op canvas, 27.5 x 34 cm, Kunsthistorisch Museum Wenen



Afbeelding 20: Egon Schiele, *Nacktes Selbstporträt Grimassieren*, 1910, gouache, waterverf en potlood op papier, 55.8 x 36.9 cm, Albertina Museum Wenen



Afbeelding 21: Egon Schiele, *Höhnische Frau (Gertrude Schiele)*, 1910, gouache, waterverf en houtskool op papier, 45 x 31.4 cm, Wien Museum Wenen



Afbeelding 22: Egon Schiele, *Stehender Akt mit orangefarbenen Strümpfen*, 1914, gouache en zwarte krijt op papier, 48.5 x 32.1 cm, Leopold Museum Wenen



Afbeelding 23: Egon Schiele, *Weiblicher Akt*, 1911, potlood op papier, 48 x 38.1 cm, Privecollectie



Afbeelding 24: Egon Schiele, *Selbstbildnis als Heiliger Sebastian*, 1914, potlood op papier, 32.4 x 482. cm, Privecollectie



Afbeelding 25: Egon Schiele, *Erich Lederer*, 1912, waterverf en potlood op papier, 48.1 x 31.9 cm, Staatliche Graphische Sammlung München



Afbeelding 26: Egon Schiele, *Selbstportrait in hockender Position*, 1913, gouache en potlood op papier, 32.3 x 47.5 cm, Nationaal Museum Stockholm



Afbeelding 27: Egon Schiele, *Zwei Mädchen*, 1911, waterverf en potlood op papier, 51.3 x 37.7 cm, Privecollectie Londen



Afbeelding 28: Egon Schiele, *Porträt von Edith (die Frau des Künstlers)*, 1915, olieverf op canvas, 180.2 x 110.1 cm, Gemeentemuseum Den Haag

Beethovens Werke.

DREI SONATEN

VON

L.VAN BEETHOVEN.

VOLUME XX N^o 124.

Joseph Haydn gewidmet.

Op.2. N^o 1.Sonate N^o 1.

Allegro.

The musical score for the first movement of Beethoven's Three Sonatas, Op. 2, No. 1, is presented in five systems. The first system, marked 'Allegro.' and 'p', introduces the first theme, which is highlighted with a blue box. The second system, marked 'ff' and 'p', continues the first theme. The third system, marked 'p', introduces the second theme, which is highlighted with a pink box. The fourth and fifth systems, marked 'p' and 'ff', continue the second theme. The score is in F major, 3/4 time, and consists of piano and violin staves.

B.124.

Afbeelding 29: Ludwig van Beethoven, *Drei Sonaten* op. 2 no. 1 (fragment m. 1-30), 1795. In deze Sonate is het eerste thema aangeduid met een blauw kader door het ‘mannelijke’ karakter. Het tweede thema is aangegeven met een roze kader vanwege het ‘vrouwelijke’ karakter.

(Monodram)

Arnold Schoenberg, op. 17

Arnold Schoenberg, op. 11

mäßige ♩ (48)

12. gr. Fl.

1. Ob.

E. H.

1. Klar. (B)

2.3 Klar. (A)

1. Fg.

2.3.

3.4 Hr. (F)

m. Dpf.

1. Pos.

m. Dpf.

Hrf.

Cel.

I. Scene Am Rande eines Waldes. Mondhelle Straßen und Felder; der Wald hoch und dunkel. Nur die ersten Stämme und der Anfang des breiten Weges noch hell.
Eine Frau kommt, zart, weiß gekleidet, teilweise entkleidete rote Rosen am Kleid. Schmuck.

(zögernd)

Frau Hier hinein?.. Man sieht den Weg nicht.. Wie silbern die Stämme

mäßige ♩

I. Gge. m. Dpf.

II. Gge. m. Dpf.

Br. m. Dpf.

Voll. m. Dpf.

Ktrbss. m. Dpf.

Copyright 1923 by Universal Edition A. G.
Copyright renewed 1950

Afbeelding 30: Arnold Schönberg, *Erwartung* op. 17 (fragment m. 1-5), 1909.
In dit fragment is een motief zichtbaar in de harp (omcirkelt met rood). Dit motief wordt gebruikt om de vrouw te weerspiegelen.

90 mäßig (♩ = 60) 95

1.2. kl. Fl.

1.2. gr. Fl.

1. Ob.

D-Klar.

2.3. Klar.(A)

Bss-Klar.(B)

2.3. Fg.

2. Hr.(F) m. Dpf.

Hrf.

III. Scene (Morgensonne im Dunkel-Gelblichem Wege ein breiter heiterer Streifen-Das Mondlicht tritt auf eine Baumlichtung; Dort hohe Gräser, Farne, große gelbe Pilze. Die Frau kommt aus dem Dunkel) (wieder halb klaglich)

Frau

Dankomte Licht! Ach! nur der Mond... wie... gut... Dort tanzt etwas Schwarzes... hun... derthando...

90 mäßig 95

1. Gge. o. Dpf.

2.3. Solo-Br. m. Dpf.

1. Solo-Vcll. o. Dpf.

Abbeelding 31: Arnold Schönberg, *Erwartung* op. 17 (fragment m. 90-95), 1909.

In dit fragment komt het eerdere motief uit de harp terug in zowel de klarinet als in de harp. Het motief wordt ritmisch en melodisch gevarieerd, maar is nog duidelijk herkenbaar door de halve toonafstanden en de 16^e noten.

1. kl. Fl. 120 etwas verlangsamt aber doch fließend ♩ = 72

1.2. gr. Fl. verrinnend

1.2.3. Ob. 1.2. 1. allein verrinnend

D-Klar. 2.3. Klar. (A) verrinnend

1.2.3. Fg. verrinnend

1.2.3.4. Hr. (F) m. Dpf. verrinnend

1. Trp. (B) m. Dpf. verrinnend

1.2. Pos. (o. Dpf.) verrinnend

3.4. u. Bss. T^a verrinnend

Beck. verrinnend

I. Gge. am Steg verrinnend

II. Gge. am Steg verrinnend

Br. am Steg verrinnend

Vcll. am Steg verrinnend

Ktrbss. am Steg verrinnend

U. E. 5361

Afbeelding 32: Arnold Schönberg, *Erwartung* op. 17 (fragment m. 119-124), 1909.

In dit fragment komt het eerdere motief uit de harp terug in het gehele orkest. In de fluit is een variatie zichtbaar van het motief, maar blijft de lijn van de melodie intact. In de Fagot wordt een kleine terts herhaald (ook ontleend uit het hoofdmotief), en in de rest van het orkest worden glissando's gespeeld, waarbij in maat 123 opnieuw de secundes terugkeren.

90 mäßig (♩ = 60)

95

III. Scene (Weg noch immer im Dunkel. Seitlich vom Wege ein breiter heller Streifen. Das Mondlicht fällt auf eine Baumlichtung. Dort hohe Gräser, Farne, große gelbe Pilze. Die Frau kommt aus dem Dunkel) (wieder halb ängstlich)

Frau: Da kommtein Licht! Ach! nur der Mond.. wie.. gut.. Dort tanzt etwas Schwarzes.. hun - dert Hände..

95

90 mäßig

100

etwas drängend

etwas drängend

U. E. 5361

Afbeelding 33a: Arnold Schönberg, *Erwartung* op. 17 (fragment m. 90-101), 1909. In dit fragment is het verschil tussen het recitatief (rode kaders) en de lyrische zanglijn (groene kaders) aangegeven. De zang verschuift naar recitatief op het moment dat de vrouw de realiteit beschrijft, en naar de lyrische melodieën als ze in een hallucinatie terecht komt.

U. E. 5361

146

8

♩ = 48

30

2. Klar. (B)

3. Klar. (A)

1.2.3. Fg.

Klr.-Fg.

Bss. - T^a
o. Dpf.

Cel.

Hrf.

Pke.

kl. Fl.

Es-Klar.

Trp.

Hör. (F)

1.2.3. Pos.

Trgl.
Beck.

Musik hinter der Szene.

Der Mann.

Im selben Augenblick ϕ erhebt sich der Mann mit einem kraftvollen Ruck. Gleichzeitig zerreißen hinten die dunkeln Abschlußwände des Bühnen-Abteils... Der Mann steht aufrecht da. Er trägt eine schmutzig-braun-gelbe Jacke aus kotsenartigem, sehr dickem Stoff. Seine schwarze Hose reicht auf dem linken Bein nur etwas unter das Knie; von da an hängen Fetzen hinunter. Das Hemd ist halb offen, so daß die Brust zu sehen ist. Die Hülse, ohne Strümpfe, sind mit sehr zerrissenen Schuhen bekleidet; der eine Schuh ist so zerrissen, daß man den bloßen Fuß sieht, der oben eine große offene Wunde, wie von einem Nagel herrührend, zeigt. Gesicht und Brust sind von vielen teils blutigen, teils alten Narben entstellt. Das Haar fast ganz kurz geschoren.

Nachdem er sich erhoben hat, bleibt er einen Augenblick mit gesenktem Kopfe stehen, dann sagt er, in tiefer Ergriffenheit: (sehr leise, aber warm)

Ja, —

grelles, höhnisches Lachen, hinter der Szene

30

1.2.3. Solo-Br.
m. Dpf.

2.3.
m. Dpf.

Solo-Voll.

alle übrigen
o. Dpf.

alle Ktrbss.
o. Dpf.

*) Diese Zeichen beziehen sich stets auf den Taktteil, auf welchem sie stehen.

U.E. 5670

Afbeelding 34: Arnold Schönberg, *Die glückliche Hand* (fragment m. 27-30), 1910-1913. In het fragment is de hysterie en opbouw richting de rust zichtbaar. In maat 27 en 28 spelen veel instrumenten mee, terwijl het op de tweede achtste van maat 28 stil is: elk instrument heeft rust. Vanuit deze stilte speelt de cello het leitmotiv van de man (in blauw): de toon is gezet en de man komt het podium op.

U. E. 5670

148

7. Der kranke Mond.

Sehr langsame $\text{♩} = 90-100$

Flöte.

Rezitation.

Du nächtig to-deskranker Mond dort auf des Himmels schwarzem

Pfuhl, dein Blick, so fie-bernd ü-bergroß, bannt mich, wie frem-de Me-lo.

die. An un-still-be-rem

Lie-bes-leid stirbst du, an Sehnsucht, tief erstickt, du nächtig to-deskranker

Mond, dort auf des Him-mels schwarzem Pfuhl.

Den Lieb-sten, der im Sinnenrausch gedankenlos zur Liebsten geht, be-lustigt deiner Strahlen Spiel, dein

bleiches qual-ge-bor-nen Blut, du nächtig to-des-kran-ker Mond!

Schluß des I. Teils.
End of Part I

25 (im Ton genau so wie der vorhergehende Takt) (dieser Takt anders, aber doch nicht tragisch!!)

Afbeelding 36: Arnold Schönberg, *Pierrot Lunaire: Der Kranke Mond* op. 21 no. 7, 1912

	Bevestiging tonaliteit: E-majeur akkoord
	Consonant interval
	Dissonant interval
	Dissonante samenklank
	Chromatische lijn
	Ontwijken van 1 en 4 in ritme of telling
	Melismatisch fragment
	Forte/sterke dynamiek
	Piano/zachte dynamiek

Afbeelding 36b: Legenda behorend bij afbeelding 38

7.2 Bronvermelding afbeeldingen

Afb. 1:

Vergo, Peter en Wright, Barnaby (ed.), *Egon Schiele: The Radical Nude*, Londen 2014, p. 93

Afb. 2:

www.mcdermottandmcgough.com/paintings/#/early-work, geraadpleegd op [04-04-2022]

Afb. 3:

Dijkstra, Bram, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, New York en Oxford 1986, pp. 399-401

Afb. 4:

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/rossetti-proserpine-n05064>, geraadpleegd op [04-04-2022]

Afb. 5:

<https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NG.M.00941>, geraadpleegd op [04-04-2022]

Afb. 6:

<https://artsandculture.google.com/asset/JQFvrWhDy1PN1w?ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A8.921356599645055%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A1.3563226352085218%2C%22height%22%3A1.2375%7D%7D>, geraadpleegd op [04-04-2022]

Afb. 7:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/398184>, geraadpleegd op [04-04-2022]

Afb. 8:

http://www.artnet.com/artists/max-mopp-oppenheimer/bildnis-arnold-schönberg-kgfKMn_gD_AtRncJuAy4Mw2, geraadpleegd op [04-04-2022]

Afb. 9:

Kallir, Jane, *Egon Schiele*, New York 1994, p. 175

Afb. 10:

www.artnet.com/artists/egon-schiele/bildnis-von-arnold-schönberg-mit-erhobenem-linken-V003SCS5Bx4LM6MlneRuEQ2, geraadpleegd op [05-04-2022]

Afb. 11:

Kallir, Jane, *Egon Schiele*, New York 1994, p. 49

Afb. 12:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schiele_-_Pierrot_Selbstbildnis_-_1914.jpg, geraadpleegd op [05-04-2022]

Afb. 13:

<https://www.wikiart.org/en/egon-schiele/double-self-portrait-1915>, geraadpleegd op [05-04-2022]

Afb. 14:

Husslein-Arco, Agnes en Kallir, Jane, *Egon Schiele. Self-Portraits and Portraits*, Wenen 2011, p. 187

Afb. 15:

Husslein-Arco, Agnes en Kallir, Jane, *Egon Schiele. Self-Portraits and Portraits*, Wenen 2011, p. 97

Afb. 16:

<https://www.leopoldmuseum.org/de/digital/digitale-ausstellungen/the-body-electric/en>, geraadpleegd op [05-04-2022]

Afb. 17:

Husslein-Arco, Agnes en Kallir, Jane, *Egon Schiele. Self-Portraits and Portraits*, Wenen 2011, p. 93

Afb. 18:

Vergo, Peter en Wright, Barnaby (ed.), *Egon Schiele: The Radical Nude*, Londen 2014, p. 97

Afb. 19:

Husslein-Arco, Agnes en Kallir, Jane, *Egon Schiele. Self-Portraits and Portraits*, Wenen 2011, p. 117

Afb. 20:

Vergo, Peter en Wright, Barnaby (ed.), *Egon Schiele: The Radical Nude*, Londen 2014, p. 63

Afb. 21:

Vergo, Peter en Wright, Barnaby (ed.), *Egon Schiele: The Radical Nude*, Londen 2014, p. 103

Afb. 22:

Vergo, Peter en Wright, Barnaby (ed.), *Egon Schiele: The Radical Nude*, Londen 2014, p. 134

Afb. 23:

Vergo, Peter en Wright, Barnaby (ed.), *Egon Schiele: The Radical Nude*, Londen 2014, p. 117

Afb. 24:

Husslein-Arco, Agnes en Kallir, Jane, *Egon Schiele. Self-Portraits and Portraits*, Wenen 2011, p. 154

Afb. 25:

Husslein-Arco, Agnes en Kallir, Jane, *Egon Schiele. Self-Portraits and Portraits*, Wenen 2011, p. 138

Afb. 26:

Husslein-Arco, Agnes en Kallir, Jane, *Egon Schiele. Self-Portraits and Portraits*, Wenen 2011, p. 150

Afb. 27:

Vergo, Peter en Wright, Barnaby (ed.), *Egon Schiele: The Radical Nude*, Londen 2014, p. 119

Afb. 28:

<https://www.kunstmuseum.nl/nl/tentoonstellingen/andere-tijden-nieuwe-werelden>, geraadpleegd op [05-04-2022]

Afb. 29:

https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.1,_Op.2_No.1_%28Beethoven,_Ludwig_van%29, geraadpleegd op [01-2022]

Afb. 30:

[https://imslp.org/wiki/Erwartung%2C_Op.17_\(Schoenberg%2C_Arnold\)](https://imslp.org/wiki/Erwartung%2C_Op.17_(Schoenberg%2C_Arnold)), geraadpleegd op [15-12-2021]

Afb. 31:

[https://imslp.org/wiki/Erwartung%2C_Op.17_\(Schoenberg%2C_Arnold\)](https://imslp.org/wiki/Erwartung%2C_Op.17_(Schoenberg%2C_Arnold)), geraadpleegd op [15-12-2021]

Afb. 32:

[https://imslp.org/wiki/Erwartung%2C_Op.17_\(Schoenberg%2C_Arnold\)](https://imslp.org/wiki/Erwartung%2C_Op.17_(Schoenberg%2C_Arnold)), geraadpleegd op [15-12-2021]

Afb. 33a:

[https://imslp.org/wiki/Erwartung%2C_Op.17_\(Schoenberg%2C_Arnold\)](https://imslp.org/wiki/Erwartung%2C_Op.17_(Schoenberg%2C_Arnold)), geraadpleegd op [15-12-2021]

Afb. 33b:

[https://imslp.org/wiki/Erwartung%2C_Op.17_\(Schoenberg%2C_Arnold\)](https://imslp.org/wiki/Erwartung%2C_Op.17_(Schoenberg%2C_Arnold)), geraadpleegd op [15-12-2021]

Afb. 34:

[https://imslp.org/wiki/Die_glueckliche_Hand%2C_Op.18_\(Schoenberg%2C_Arnold\)](https://imslp.org/wiki/Die_glueckliche_Hand%2C_Op.18_(Schoenberg%2C_Arnold)), geraadpleegd op [16-12-2021]

Afb. 35:

[https://imslp.org/wiki/Die_glückliche_Hand%2C_Op.18_\(Schoenberg%2C_Arnold\)](https://imslp.org/wiki/Die_glückliche_Hand%2C_Op.18_(Schoenberg%2C_Arnold)),
geraadpleegd op [16-12-2021]

Afb. 36:

[https://imslp.org/wiki/Pierrot_lunaire%2C_Op.21_\(Schoenberg%2C_Arnold\)](https://imslp.org/wiki/Pierrot_lunaire%2C_Op.21_(Schoenberg%2C_Arnold)), geraadpleegd
op [16-12-2021]

Afb. 36b:

[https://imslp.org/wiki/Pierrot_lunaire%2C_Op.21_\(Schoenberg%2C_Arnold\)](https://imslp.org/wiki/Pierrot_lunaire%2C_Op.21_(Schoenberg%2C_Arnold)), geraadpleegd
op [16-12-2021]

7.3 Tabellen

“Masculinity” or “Femininity” of Musical Qualities

QUALITY, FORM OR INSTRUMENT	X ²	QUALITY, FORM OR INSTRUMENT	X ²
*Direct.....	92.3	(Rhythm subservient to melody and harmony).....	4.6
Sentimental.....	96.1	*Bass Viol.....	49.6
*Loud-much volume.....	104.0	*(Cello).....	3.1
*(Form emphasized).....	3.8	*Drums.....	61.1
(Excited).....	1.9	Flute.....	49.9
Personal.....	52.6	*French Horn.....	25.9
*Drive.....	96.1	Harp.....	61.1
*Intellectual.....	24.0	Violin.....	29.3
(Mournful).....	3.8	*Oboe.....	10.6
Shifting emotions.....	47.1	*Trombone.....	61.1
Tranquil.....	55.5	(Clarinet).....	0.1
*Impersonal.....	67.8	(Piano).....	2.2
*(Rhythmic).....	1.9	*Trumpet.....	61.1
Decorative.....	81.4	Viola.....	7.8
*Exalted.....	20.3	Intermezzo.....	34.1
*(Sustained emotion).....	3.9	Melodic Emphasis.....	30.5
Indirect.....	41.9	*Rhythmic Emphasis.....	36.5
Soft-low volume.....	47.1	*March.....	64.0
Moody.....	7.5		

*Masculine.
No * Feminine.

Tabel 1: De ‘mannelijke’ en ‘vrouwelijke’ kenmerken van muziek.
Uit: Farnsworth, Paul R., Trembley, J.C. en Dutton, C.E., 1951, p. 261

Maleness	Femaleness
Faster tempi	Slower tempi
Major mode	Minor mode
Greater tonal weight/texture (many performers)	Lighter tonal weight/texture (few performers)
Symphonic scale works	Smaller-scale works
Assertive/masterful	Mild/submissive
Controlled/objective	Sensitive/emotional (with tempo)
Stressed/dramatic	Calm/reflective
Inference that composers are male	Females do not compose

Probability levels are from statistical tests reported above.

Tabel 2: De ‘mannelijke’ en ‘vrouwelijke’ kenmerken in een compositie.
Uit: Himonides, Evangelos en Sergeant, Desmond C., 2016, p. 11

Tagg		Halstead	
Male	Female	Male	Female
Fast	Slow	Slow/sluggish	Quick/agile
Active	Passive	Active	Passive
Sudden	Gradual	Large gestures	Small gestures
Strong	Weak	Dominant	Submissive
Staccato	Legato	Striving	Yielding
		Booming sonority	Soft sonority

Tabel 3: Kenmerken van ‘mannelijkheid’ en ‘vrouwelijkheid’ door Tagg (1989) en Halstead (1997)

Uit: Himonides, Evangelos en Sergeant, Desmond C., 2016, p. 11

Mannelijk

Intellectueel/ rede/ gecontroleerd
Direct
Forte
Drive/ sterke drang
Onpersoonlijk
Verheven
Instrumentatie: drums, hoorn, hobo,
trombone, trompet
Ritme
Mars
Tonica/ dominant
Majeur
Sterke tel (1,3)

Vrouwelijk

Emotioneel/ verbeelding/ sentimenteel
Indirect
Piano
Rustig
Persoonlijk
Decoratief
Instrumentatie: fluit, harp, viool, viola,
piano
Melodie
Intermezzo
Chromatiek (II, VI, III, VII, IV)
Mineur
Zwakke tel (2,4)

Tabel 4: Samengestelde kenmerken van ‘mannelijkheid’ en ‘vrouwelijkheid’ op basis van de muziekgeschiedenis tot 1951, eerder genoemd in paragraaf 4.2.3, zie onder andere Farnsworth, Paul R., Trembley, J.C. en Dutton, C.E., 1951, p. 261

Mannelijk

Intellectueel/ rede/ gecontroleerd
Direct
Luid volume
Drive/ sterke drang
Onpersoonlijk
Verheven
Instrumentatie: drums, hoorn, hobo,
trombone, trompet
Ritme
Mars
Tonica/ dominant
Snel tempo
Majeur
Groot tonaal werk/ symfonie/ grote gebaren

Actief
Sterk
Staccato
Meesterlijk
Strevend
Opeens
Grote klankdichtheid
Sterke tel (1,3)
Dramatisch

Vrouwelijk

Emotioneel/ verbeelding/ sentimenteel
Indirect
Laag volume
Rustig
Persoonlijk
Decoratief
Instrumentatie: fluit, harp, viool, viola,
piano
Melodie
Intermezzo
Chromatiek (II, VI, III, VII, IV)
Langzaam
Mineur
Licht tonaal werk/ klein werk/ kleine
gebaren
Passief
Zwak
Legato
Onderdanig
Toegevend
Geleidelijk
Zwakke klankdichtheid
Zwakke tel (2,4)
Kalm, reflectief

Tabel 5: Samengestelde kenmerken van ‘mannelijkheid’ en ‘vrouwelijkheid’ van Tagg (1989), Halstead (1997), Himonides en Sergeant (2016), en Farnsworth (1951)