

4. Die Erotik in der Kunst

Erotik ist eine der mächtigsten Triebfedern
künstlerischer Repräsentation.
Lo Duca

Erotik, von griechisch „eros“, also Liebe, bedeutet nach lexikalischer Definition: „semantisch vieldeutiger Begriff für im weitesten Sinn alle körperlichen und geistig-seelischen Erscheinungsformen der Liebe, soweit sie den Aspekt geschlechtlicher Anziehung und sinnlicher Liebe einbeziehen, deshalb auch häufig synonym für Sexualität. Im Unterschied zum triebhaft-affektiven Erleben bedeutet Erotik auch Liebeskunst: als individuelle Sublimierung und Stilisierung geschlechtlichen Triebverhaltens und als im weitesten Sinn künstlerische (spielerische, metaphorische oder symbolische) Umsetzung von Sexualität in Sitten, Mode, Werbung, Kunst und Literatur. Erotik als eine Ausdrucksform zwischenmenschlicher Kommunikation ist immer auch Sozialverhalten und als solches von kulturellen, dem historischen Wandel unterworfenen Normen geprägt.“²⁵¹

Das heutige Verständnis von Erotik basiert auf Platon, der im „Symposion“ den Mythos der Geschlechtertrennung als Definitionsgrundlage des Erotischen annimmt: Zeus hat den einst doppelgeschlechtlichen Menschen geteilt, der nun voller Sehnsucht nach der alten Vollkommenheit und nach dem anderen Geschlecht strebt: die Erotik ist also vor allem bestimmt durch den Wunsch und das Begehren.

Erotische Kunst bezeichnet demnach Werke, in denen die sexuelle Seite der Liebe gezeigt wird, mit der Betonung des Sinnlich-Körperlichen. Eine eindeutige Definition liegt in der bisherigen Forschung noch nicht vor, sie wird auch schwer zu bewerkstelligen sein: den Begriff „Erotik“ gegen Sexualität oder weitergefasst gegen Pornographie abzugrenzen, birgt einige Schwierigkeiten. Zum einen ist das Empfinden von Erotik, oder ihre Definition, von historisch-kulturellen Bedingungen abhängig, zum anderen liegt der „Wunsch und das Begehren“ im Auge des Betrachters: Man kann zwar den sexuellen Gehalt eines Kunstwerkes feststellen, ob die Wirkung allerdings „erotisch“ ist, hängt zwangsläufig auch vom

251 Brockhaus Enzyklopädie, Bd. 6, Mannheim 1988, S. 542.

Rezipienten ab.

Den Begriff „erotisch“ werde ich, mangels der ausstehenden kulturwissenschaftlichen Definition in Abgrenzung zum Begriff „sexuell“, deshalb im weitergefassten Sinn verwenden.

Die erotische Kunst ist ganz allgemein ein Thema, mit dem sich die Forschung bisher nur unzureichend beschäftigt hat. „Eine umfassende und wissenschaftlich begründete Sozial- und Kulturgeschichte der Darstellungen von Sinnlichkeit, Sexualität und Erotik [...] in der Bildenden Kunst steht trotz vielfältiger Bemühungen noch aus.“²⁵² Zu einzelnen Epochen lässt sich eine Erwähnung der Erotik, wenn überhaupt, nur in Nebensätzen und Randbemerkungen finden. Überblickswerke existieren kaum und wenn, dann häufig von schlechter Qualität.²⁵³ Aus diesem Grund stützt sich das Folgende hauptsächlich auf den Artikel „ Erotische Kunst“ im „Lexikon der Kunst“, einem Aufsatz, der in seiner Fundiertheit und Informationsfülle die löbliche Ausnahme in der Forschung darstellt und sich mit den abendländischen Entwicklungen der erotischen Kunst seit dem Altertum auseinandersetzt.²⁵⁴

Für die Untersuchung der Erotik in Schads Werk ist sicherlich die Beobachtung der erotischen Kunst ab dem Fin de Siècle von großer Bedeutung, da alles, was den Maler von früh auf prägt, vor allem im Zeitraum der Jahrhundertwende liegt. Der Vollständigkeit halber möchte ich dem aber einen kurzen Überblick über die Erotik der vorangegangenen Epochen voranstellen.

4.1. Gesamtüberblick

In der griechischen Antike finden sich erstmals in der Geschichte der Kunst Darstellungen des Geschlechtsakts. Zwar gibt es schon in der Altsteinzeit Venusstatuetten als Fruchtbarkeitssymbole, man denke hier an die „Venus von Willendorf“, deren sexueller Charakter offensichtlich ist, die Drastik der griechischen erotischen Kunst vor allem in der

252 Lexikon der Kunst, Bd. 2, S. 362.

253 Vgl. Kap. 2.4. „Die erotische Kunst in der Forschungsliteratur“.

254 Lexikon der Kunst, Bd. 2, Leipzig 2004, S. 362-364. Die lexikalischen Abkürzungen werden hinsichtlich einer besseren Lesbarkeit ausgeschrieben, auf eine explizite Verdeutlichung dieser Änderungen wurde verzichtet.

Vasenmalerei ist aber ein Novum. Zu dieser Zeit schließt sich eine Sexualmoral nach dem heutigen Verständnis, trotz der Verbreitung der monogamen Ehe, sowie eine einheitliche Vorstellung von Sexualität aus. Strenge Normen in Bezug auf die Sexualität sind für die freien Männer, im Gegensatz zu den Frauen und den Sklaven, mit Ausnahme von inzestuösen Handlungen nicht vorhanden. Die Sexualität spielt, wie übrigens in allen polytheistischen Religionen, eine bedeutende Rolle. Legitimation hierfür bietet die Mythologie, beispielsweise mit dem Dionysoskult.²⁵⁵

Die ehemals sittenstrengen Römer lockern ab den Punischen Kriegen ihre moralischen Vorstellungen bezüglich der Sexualität. Römische erotische Kunst, bis hin zur Pornographie, ist in hinreichender Zahl im Nationalmuseum Neapel vorhanden, dessen Bestände aus Pompeji stammen. Dass in dieser unbedeutenderen Hafenstadt so viele Artefakte erotischen Inhalts gefunden werden, lässt wiederum Rückschlüsse auf ihre generelle Verbreitung im Römischen Reich zu. Von Wandmalereien, wie zum Beispiel in der „Villa dei Misteri“ in Pompeji, bis zu Sarkophagreliefs stammen die bildnerischen erotischen Anleihen aus der griechischen Mythologie, vor allem den dionysischen Riten.

In den ersten nachchristlichen Jahrhunderten, mit den Lehren des frühen Christentums, bilden sich die Vorstellungen des Konfliktes zwischen dem menschlichen Geist und dem „Fleisch“ heraus. Sexualität wird jetzt als „Wollust“ verdammt, im Widerspiel zum Ideal der Jungfräulichkeit, einzige Ausnahme sind sexuelle eheliche Kontakte zur Nachkommenzeugung. „Mit der Herrschaft des Christentums setzte die Verdammung der Erotik ein. Der Siegeszug des Christentums war zugleich ein Feldzug gegen die Erotik, von der es glaubte, die Welt befreien zu müssen.“²⁵⁶ Auf diesen Grundsätzen beruht die Theologie des Mittelalters mit ihren „Sündenvorstellungen“.

Darstellungen erotischer Art finden sich in der mittelalterlichen Kunst demnach selten, vor allem weil die Kirche, neben den Fürstenhöfen, ihr Hauptauftraggeber ist. „Das Mittelalter gab der Erotik ihren Platz in der

255 Vgl. Lexikon der Kunst, S. 362.

256 Bataille, George: Die Tränen des Eros; in: Duca, Lo: Die Erotik in der Kunst, München 1965, S. 47.

Malerei: es verwies sie in die Hölle.“²⁵⁷ In der Gemäldegalerie Berlin befindet sich zum Beispiel ein Werk von Simon Marmion, die „Szenen aus dem Leben des Hl. Bertin“²⁵⁸ (Abb. 61). Auf der rechten Tafel, im vierten Feld wird der Heilige Bertin, ein verdienter Abt, von einem krallenfüßigen Dämon in verführerischer, modisch aufgeputzter Frauengestalt heimgesucht. Vor den Anfechtungen des Irdischen, vor der sexuellen Macht der Frau, war eben auch ein Heiliger nicht gefeit.

Allerdings entsteht, vor allem in den Städten, ein ambivalentes Verhältnis zur Erotik, Beispiel hierfür geben die Darstellungen von Liebespaaren an gotischen Fassaden wie die von Amiens.²⁵⁹ Durch die Minnekultur ab dem 11. Jahrhundert tauchen parallel hierzu neue Kunstformen auf, wie das „höfisch-galante, Erotik sublimierende Thema des Liebesgartens.“²⁶⁰ Ab dem Hochmittelalter entwickelt sich auch der Themenkreis der „Badehausszenen“ mit eindeutig sexuellen Bezügen rekurrierend auf eine florierende Bäder- und Prostitutionskultur in den Städten.

Mit der bürgerlichen Gesellschaft hängt die Geschichte der Sexualität ab der Neuzeit zusammen. Mit dem Abnehmen des Drucks durch die Kirche, mit ihrem schwindenden Einfluss, werden jetzt offene Darstellungen von Sexualität in Wort und Bild möglich, wenn auch noch versteckt unter dem Deckmantel der Antikenrezeption. „Mit der Renaissance vollzog sich diesbezüglich eine Wandlung. Die Dinge änderten sich [...], nämlich von dem Augenblick an, in dem Kunstliebhaber erotische Werke zu kaufen begannen.“²⁶¹ Unter anderem entwickelt sich das so genannte Liebhaberbild, das häufig voller erotischer Anspielungen ist und im „Studiolo“ den humanistisch gebildeten Auftraggeber erfreut. Die Renaissance erweitert den Themenkreis der erotische Kunst wieder um die alten mythologischen Themen, Beispiele sind hier Anlehnungen an die Metamorphosen Ovids, Danae-, Io-, Leda-

257 Ebd., S. 48.

258 Simon Marmion: *Die Flügel des Retabels von Saint-Omer: Das Leben des Hl. Bertin*, Mitte 15. Jh., Öl auf Holz, je 56 x 147 cm, Gemäldegalerie, Berlin (Abb. 61).

259 Amiens, Westfassade, um 1230; Chartres, Südvorhalle, um 1230-40: hier finden sich Liebesaktdarstellungen. Vgl. *Lexikon der Kunst*, Bd. 2, S. 362.

260 *Lexikon der Kunst*, Bd. 2, S. 362.

261 Bataille 1965, S. 54.

oder Venusdarstellungen oder Bacchanalien, die später im Barock in Rubens „Silenzzüge“ kulminieren. Während der Renaissance gipfelt die Ästhetisierung des Erotischen in den galanten Werken der Schule von Fontainebleau.

Im 16. und 17. Jahrhundert wendet sich die erotische Kunst häufig an die voyeuristischen Interessen des Mannes, was sich durch Themen wie „Susanna und die Alten“ oder „Bathseba im Bade“ äußert. Allerdings unterdrückt die strenge Moral, insbesondere in protestantischen Ländern wie Holland, einen offeneren Umgang mit der Sexualität.

Die katholische Gegenreformation läutet eine neue Körper- und Sexualfeindlichkeit ein, so werden zum Beispiel anstößige Teile von Michelangelos „Jüngstem Gericht“ zwischen 1559-65 übermalt.²⁶² Dagegen entwirft im Flandern des folgenden Jahrhunderts Peter Paul Rubens „eine die Sinnlichkeit weithin leidenschaftlich bejahende Bilderwelt.“²⁶³ Die Darstellung seiner zweiten Frau Hélène Fourment im „Pelzchen“²⁶⁴ (Abb. 62) ist in seiner erotischen Drastik ein Beispiel für die Infragestellung gesellschaftlicher Grenzen durch den flämischen Maler.

Die erotische Kunst ist auch in der holländischen Genremalerei weit verbreitet, unter dem Deckmantel moralisierender Intentionen entstehen derbe Bauern-, Wirtshaus- und Kuppelszenen, aber auch Schäferstücke und Ähnliches. „Insgesamt werden Geschlechterbeziehungen vergnüglich belehrend und grell mahnend geschildert, wobei auf die Sittsamkeit der Ehefrau bes. Nachdruck gelegt worden ist: Teil der bürgerlichen Fixierung der Frau auf ihre Rolle als Hausfrau.“²⁶⁵

Das Rokoko widmet sich ausführlich der erotischen Kunst. Maler wie Watteau, Fragonard und Boucher stellen alle Spielarten galanter Liebeswerbung, Verführung und frivoler Anspielungen dar, typisch für diese Epoche sind hier die Bildthemen der „fête galantes“ und der „intimen Toilette“. In Pastellfarben und in grazilen Formen wird eine unbeschwertere Phantasiewelt entworfen, die den dekadenten Lebensstil der Aristokratie in fröhlichen leichten Bildern reflektiert.

262 Ebd.

263 Ebd.

264 Peter Paul Rubens, *Das Pelzchen (Hélène Fourment, die zweite Gattin des Künstlers)*, um 1638, Öl auf Holz, 176 x 83 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien (Abb. 62).

265 Bataille 1965, S. 54.

Im 18. Jahrhundert bildet die Malerei der Aufklärung hierzu einen Gegenpol, Moral und Sittsamkeit und die Gefahren eines tugendlosen Lebens sind die Grundthemen von Malern wie Greuze oder Hogarth.

4.2. Die erotische Kunst im 19. Jahrhundert

Das 19. Jahrhundert gilt als das Jahrhundert der Sittsamkeit überhaupt. Nicht erst Königin Viktoria und das nach ihr benannte Zeitalter begründeten die strenge Sexualmoral, die teils in reiner Prüderie gipfelt. Parallel entwickelt sich dagegen in den Städten die massenhafte und legalisierte Prostitution. Diese Ambivalenz äußert sich auch in der bildenden Kunst in aufschlussreicher Form. Zwei Frauentypen bilden sich jetzt heraus, zum einen die glorifizierte Frau als fürsorgliche Mutter, als heiligengleiche keusche und sittsame Ehefrau, zum anderen findet mit der Femme fatale ein weiterer Frauentyp Einzug in die Kunst und Literatur, die Verklärung der Hure und Hetäre zum verbotenen, aber reizvollen Spiel mit dem Feuer, „zum total sexualisierten Weib als verfügbarem Lustobjekt.“²⁶⁶ Es entsteht die neuzeitliche Pornographie, pornographische Postkarten werden als Massenware verbreiten.²⁶⁷ Die Suche nach neuen Ausdrucksmitteln in der erotischen Kunst des 19. Jahrhunderts liegt auch in der Konkurrenz durch die Fotografie begründet, gegen die man sich abzusetzen versucht.

Die offizielle Malerei entwickelt im 19. Jahrhundert eine „lüsterne Salonerotik“²⁶⁸, die, ähnlich wie das bereits die Renaissancekunst getan hat, ihre sexuellen Themen unter diversen Deckmänteln verbirgt. „Akt Darstellungen konnten legitimiert werden, indem man sie an Orten weitab der gegenwärtigen westlichen Welt inszenierte: entweder in der Vergangenheit, der klassischen Antike oder im ‚Orient‘, in den muslimischen Ländern, deren Wertvorstellungen, wie man glaubte, sich so

266 Ebd.

267 Vgl. Koetzle, Michael u. Uwe Scheid: Pariser Pikanterien, Köln 1993, S. 9f.: „1200 [Daguerreotypien] schätzt man haben sich erhalten.“ Eine große Zahl dieser Aufnahmen ist durch die Publizierung der Sammlung Uwe Scheid der Öffentlichkeit zugänglich (siehe hierzu auch: Hönscheidt, Walter u. Uwe Scheid: Spritztour. Erotische Photographie um 1920, Köln 1997).

Scheid, Uwe: Das erotische Imago II. Das Aktphoto von 1900 bis heute, Dortmund 1986
268 Lexikon der Kunst, Bd. 2, S. 363.

grundlegend von denen des modernen Westens unterschieden.“²⁶⁹

Für diese Malerei stehen Werke wie „Pygmalion und Galatea“²⁷⁰ (Abb. 63) von Jean-Léon Gérôme oder auch die Kunst Franz von Stucks. „Die Bedeutung des Aktes in der Kunst des 19. Jahrhunderts erscheint ausgesprochen widersprüchlich. [Er] spielte eine wichtige Rolle in der von den Kunstschulen geförderten Hochkunst mit ihren historischen, mythologischen oder allegorischen Inhalten. Zum anderen aber war der Ausgangspunkt der Aktmalerei, der nackte menschliche Körper, Quelle größter moralischer Besorgnis.“²⁷¹

Neben dieser offiziellen Malerei, die ihre Lüsterheit teils recht fadenscheinig hinter intellektualisierten und historisierenden Themen verbirgt, entwickeln Maler wie Gustave Courbet ein „sinnlich robustes Frauenbild, das die skizzierte offizielle Ästhetik brüskierte.“²⁷² Das bekannteste dieser Bilder ist „Der Ursprung der Welt“²⁷³ (Abb. 64): ein Frauenakt, dessen Kopf und Extremitäten vom Bildrand abgeschnitten sind, mit weit gespreizten Beinen, die das Geschlecht freigeben. Courbets Akte in der Natur wie die „Badende“²⁷⁴ (Abb. 65) schockieren den zeitgenössischen Betrachter ebenfalls, der sich erst langsam an die vielen „Kunstskandale“ gewöhnt.

1863 bieten Manets „Frühstück im Freien“²⁷⁵ (Abb. 66) und seine „Olympia“²⁷⁶ (Abb. 67) einen solchen Skandal: Diese Akte verstecken ihren Inhalt nicht mehr hinter den Themen der Historienmalerei, sondern zeigen realistisch dargestellte Frauen dieser Zeit, die sich ohne „historische Distanz“ entblößt den Blicken des Betrachters aussetzen. Mit der „Olympia“ beginnt auch die moderne bildnerische Auseinandersetzung mit der Prostitution, für die auch Henry Toulouse-Lautrec und später Pablo Picasso, Otto Dix und George Grosz künstlerische Bedeutung erlangen.

269 Ausst.-Kat. Nackt! 2003, S. 19.

270 Jean de Gerôme, *Pygmalion und Galatea*, um 1890, Öl auf Leinwand, 88,9 x 68,6 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York (Abb. 63).

271 Ausst.-Kat. Nackt! 2003, S. 19.

272 Lexikon der Kunst, Bd. II, S. 363.

273 Gustave Courbet, *Der Ursprung der Welt*, 1866, Öl auf Leinwand, 46 X 55 cm, Privatbesitz (Abb. 64).

274 Gustave Courbet, *Badende*, 1866, Öl auf Leinwand, 130,2 x 97,2 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York (Abb. 65).

275 Edouard Manet, *Frühstück im Freien*, 1863, Musée d'Orsay, Paris (Abb. 66).

276 Edouard Manet, *Olympia*, 1863, Öl auf Leinwand, 130 x 190 cm, Louvre, Paris (Abb. 67).

In Deutschland gibt es freiere Darstellungen des Erotischen und Sexuellen erst ab den späten Achtzigerjahren des 19. Jahrhunderts, also in der Schlussphase des Zweiten Reichs. Unterstützt wird diese Richtung aber nur von wenigen, die sich gegen die bürgerliche, in ihren Augen „moralindurchtränkte Mittelklassekunst“²⁷⁷, wenden: „Die ersten ‚Kühnheiten‘ dieser Art finden sich in der Kunst des Naturalismus, die sich aufgrund der durch den Gründerkrach ausgelösten wirtschaftlichen Depression an den Romanen Émile Zolas sowie dem oppositionellen Geist der Sozialdemokratie orientiert und der bürgerlichen Wohlanständigkeit mit Bildern und Romanen des nackten Elends innerhalb des großstädtischen Proletariermilieus nebst dem dazugehörigen Destillen- und Dirnenbereich entgegentrat.“²⁷⁸

4.3. Die erotische Kunst im Expressionismus

Die Malerei des Expressionismus antwortet auf die Entwicklungen des Fin de Siècle, auf die erotischen aber artifiziellen Symbolismus- oder Jugendstilwerke beispielsweise von Klimt²⁷⁹, indem ihren Schwerpunkt auf das Naturhafte, das reine unverfälschte Dasein legt: „Hier gibt es weder impressionistische Pikanterien noch die perverse Erotik des Jugendstils à la Beardsley, Alastair, Bayros, ja eigentlich überhaupt keine wirklich ‚pornographische‘ Bilder.“²⁸⁰

Als Gegenpol zur industrialisierten Urbanisierung werden bewusst „primitive“ Lebensformen angestrebt, Bedeutung erlangte so zum Beispiel die Anthroposophie Rudolf Steiners oder die Freikörperkultur. „Aufgrund einer solchen Stimmung nimmt es nicht wunder, daß die Grundekstase, die viele Expressionisten in diesen alten und neuen Paradiesen erleben wollen, meist der Zustand der absoluten ‚Entbundenheit‘ ist. Nicht Bürger, sondern ‚Mensch‘ und ‚reines Naturwesen‘ will man wieder sein.“²⁸¹ Auf dem Gebiet der erotischen Stimulierung hat der

277 Lexikon der Kunst, Bd. II, S. 363.

278 Hermand 2000, S. 16.

279 Lexikon der Kunst, Bd. 2, S. 364.

280 Hamann, Richard u. Jost Hermand: Natur, Erotik, leuchtendes Ich, in: Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart, Bd. 5: Expressionismus, München 1976, S. 95-115, hier S. 109.

281 Hamann/Hermand 1976, S. 98.

Impressionismus noch das Spielerisch-Pikante betont, der Expressionismus geht jetzt direkter vor. Vor allem in der Literatur der Zeit entwickelt sich „ein Pansexualismus, der selbst das Sadistische nicht verschmäht und den Moment des Orgasmus zu einem geradezu lustmörderischen Simultanrausch auszuweiten versucht.“²⁸² Als Gegenentwurf zum bürgerlichen wilhelminischen Eheideal, der durch die Erkenntnisse Freuds Vorschub bekommt, versucht man sich im „Kosmogonischen Eros“²⁸³.

Die Malerei des Expressionismus gibt sich dahingehend gemäßigter, aber auch in den Werken Kokoschkas, vor allem in den Bildnissen Alma Mahlers wie „Die Windsbraut“²⁸⁴ (Abb. 68), und bei den Malern der „Brücke“ ist die Erotik, zum Beispiel in „Das Paar in der Kaschemme“²⁸⁵ von Otto Mueller (Abb. 69), ein bedeutendes Thema. Kirchner gibt dem Thema durch seine Darstellungen städtischer Prostitution eine weitere Komponente²⁸⁶ (Abb. 70). Aber auch in seinen Akten, wie „Weiblicher Halbakt mit Hut“²⁸⁷ (Abb. 71), ergibt sich eine Neuerung in der Kunst: „Trotz aller Projektionen und sinnbildlichen Zuschreibungen als Venus/Prostituierte/Neue Frau markieren die Aktbilder der ‚Brücke‘ einen Wendepunkt in der Geschichte der Aktmalerei, da sie den weiblichen Körper konsequent aus den Bezügen von Mythologie, Religion und Allegorie herauslösen.“²⁸⁸ Indem der weibliche Körper in die Natur platziert wird und nicht mehr beispielsweise auf dem Ateliersofa gezeigt wird, entsteht der Eindruck des schlicht Nackten im Gegensatz zum „Ausgezogenen“, die erotische Wirkung, die auch durch Verbergen und Verstecken erzeugt wird, hebt sich so zum Teil wieder auf. Fast jeder Expressionist hat das Geschlechtliche in irgendeiner Form dargestellt, wie erwähnt geht die Literatur dabei aber mit der Schilderung gesteigerter

282 Ebd.

283 Ludwig Klages propagiert den Begriff des „Kosmogonischen Eros“ etwa 1922 und verdeutlicht mit ihm die Tendenz der mystischen Entrückung in der Sexualität.

284 Oskar Kokoschka, *Die Windsbraut*, 1914, Öl auf Leinwand, 181 x 221 cm, Kunstmuseum, Basel (Abb. 68).

285 Otto Mueller, *Weibliche Akte im Freien*, um 1920, Leimfarbe auf Rupfen, 86 x 111 cm, Von-der-Heydt-Museum, Wuppertal (Abb. 69).

286 Ernst Ludwig Kirchner, *Der Potsdamer Platz*, 1914, Öl auf Leinwand, 200 x 150 cm, Neue Nationalgalerie, Berlin (Abb. 70).

287 Ernst Ludwig Kirchner, *Weiblicher Halbakt mit Hut*, 1911, Öl auf Leinwand, 76 x 70 cm, Wallraf-Richartz-Museum, Köln (Abb. 71).

288 Ausst.-Kat. Nackt! 2003, S. 56.

Sexualisierung und Orgien drastischer vor.

4.4. Die erotische Kunst in der Neuen Sachlichkeit

In der Weimarer Republik ändert sich auch die erotische Kunst: „Mit dem Ende der Monarchie stürzten die staatstragenden Werte: die der Ordnung, die des Geldes und nicht die zuletzt die der Sitte und Moral.“²⁸⁹ Bemerkenswert ist, dass sich fast alle neusachlichen Künstler, so unterschiedlich ihre Ansätze dabei auch sind, mit der Erotik in ihren Bildern auseinander setzen, eindringliche Darstellungen sexueller Ausschweifungen sind hierbei keine Seltenheit.

Im Gegensatz zum vorangegangenen Expressionismus, der voller Pathos die Naturverbundenheit des Körpers mit „kosmischen“ Erfahrungen kombiniert hat, konzentriert sich die Neue Sachlichkeit jetzt auf das Reale, auf die tägliche Umgebung und die tatsächlichen sozialen Gegebenheiten: „Den Blick zu richten auf das Hier und Heute, darum ging es, den Blick aus dem Fenster und auf den Alltag vor dem Haus, den Blick auf die Gasse und in die Gosse, in die Fabrikhalle und in die Schiffswerft, in den Operationssaal und ins Bordell [...]“²⁹⁰ Damit werden die amourösen Vergnügungen und Verirrungen der Großstadt, aber auch die Prostitution, und damit einhergehend die Demaskierung der Freier, sowie sexuelle Perversionen wie der Lustmord zum Thema. Die Verarbeitung dieser Bildmotive erfolgt in der Manier der Neuen Sachlichkeit so nüchtern als möglich, in der Regel ist hierbei aber weniger das Erotische, als vielmehr das rein Sexuelle in deutlichen Schilderungen der Ausgangspunkt der Darstellung.

Der entblößte, sich dem Betrachter anbietende Frauenkörper ist hierbei das am häufigsten verwendete Bildmittel. Subtilere Anspielungen im Sinne Christian Schads, der den erotischen Gehalt seiner Bilder vor allem über bestimmte Attribute und weniger über Aktdarstellungen erzeugt, sind bei anderen neusachlichen Künstlern, die sich die Erotik oder Sexualität zum Thema machen, dagegen selten.

Die erotischen Darstellungen dieser Zeit lösen auch in Kunstkreisen

289 Täuber 2001, S. 245.

290 Schmied 1969, S. 13.

eine kontroverse Diskussion aus. Interessanterweise werden bei der Hartlaub-Ausstellung 1925 in Mannheim nicht nur die Kriegsthematik, sondern auch Bildthemen wie Sadismus, Sexualität und Kriminalität ausgeklammert. Nur in Grenzen progressiv schreibt Hartlaub 1924: „Hier im ersten Stock ein Selbstmörder, im zweiten eine eheliche Intimität von beschämender Groteskheit, im dritten eine außereheliche Bestialität. Jede Gestalt mit einem peinlich nüchternen Polizeispitzelblick geröntgt, mit neugieriger Sachlichkeit auf das Sexuelle und das Bestialische hin durchleuchtet. Pikanterie, frivoler Reiz? Weit entfernt, vor dieser Durchleuchtung bleibt nur der Ekel.“²⁹¹

Auf die Prostituiertendarstellungen, die bei vielen Malern der Zeit, vor allem Otto Dix, eine bedeutende Rolle spielen, werde ich in Kapitel 12 noch ausführlicher eingehen, weshalb an dieser Stelle die Behandlung des Themas etwas knapper ausfällt. „Die bildnerische Glorifizierung des ältesten Gewerbes der Welt als antibürgerlicher Schock ist nur eine Intention der Darstellungen. Die Dirne als Bildgegenstand beabsichtigt darüber hinaus, der bürgerlichen Gesellschaft die moralische Maske vom Gesicht zu reißen, etwa zu zeigen, wie die sexuellen Gelüste des Spießers in der Heimlichkeit des Puffs befriedigt werden.“²⁹² Vergleicht man zum Beispiel Otto Griebels „Die nackte Nutte“²⁹³ (Abb. 72) oder Otto Dix „Venus des kapitalistischen Zeitalters“²⁹⁴ (Abb. 73) mit Georg Tapperts expressionistischen „Halbakt mit Hut“²⁹⁵ (Abb. 74), sind zwar in allen diesen Bildern Prostituierte dargestellt, die Bildwirkung und -aussage ist aber eine völlig andere.

Tapperts Dargestellte blickt den Betrachter mit einem koketten Lächeln an und ihre entblößte rechte Brust sowie ihre linke Hand mit Zigarette, die ihre linke bedeckte Brust umfasst, sind ganz eindeutige erotische Zeichen. Das warme Licht im Bild, der leuchtende rote Hintergrund und

291 Hartlaub, Gustav F.: Zynismus als Kunstrichtung, in: ders.: Fragen an die Kunst-Studien zu Grenzproblemen, Stuttgart o.J., S. 40. Zitiert nach Buderer 1994, S. 218.

292 Buderer 1994, S. 139.

293 Otto Griebel, *Die nackte Nutte*, 1923, Bleistift und Wasserfarben auf Papier, 40,6 x 29,1 cm, Marvin and Janet Fishman Collection, Milwaukee (Wisconsin) (Abb. 72).

294 Otto Dix, *Venus des kapitalistischen Zeitalters*, 1920, Öl auf Karton, 128 x 50 cm, Privatbesitz (Abb. 73).

295 Georg Tappert, *Halbakt mit Hut*, 1910, Öl auf Leinwand, 63 x 49 cm, Privatbesitz (Abb. 74).

die gesunde und frische Farbe der Haut nehmen ihrer Geste aber die Brisanz. Man sieht eine attraktive Frau, die mit ihrem strahlenden Körper lockt, die entblößte Brust wirkt aber fast zufällig, die Farbgestaltung des Bildes und ihr schelmisches Lächeln geben der Situation etwas Natürliches.

Otto Griebels „Nackte Nutte“ dagegen blickt den Betrachter herausfordernd an, das kalte Licht im Bild und der kühle hellblaue Hintergrund zeigen schonungslos ihren in die Jahre gekommenen Körper. Auffordern schiebt sie ihre Hose nach unten und präsentiert ihre Scham. „Was der Körper an Reizen vermissen läßt, muß der signalrote Hut wieder wettmachen.“²⁹⁶

Ganz ähnlich stellt Dix seine „Kapitalistische Venus“ dar, ebenfalls eine gealterte Prostituierte, nackt bis auf die heruntergerutschten Strümpfe, die Schuhe und den Hut, der auch hier einen eigentümlichen Kontrast zum welken und entblößten Körper bildet. Hat Tappert noch die Attraktivität und die körperlichen Reize der Frau zum Thema gemacht, demaskieren Griebel und Dix die entwürdigenden Lebensbedingungen der Huren in ihrer Zeit.

Ein weiteres Motiv, das in den Bereich der erotischen Kunst der Zeit gehört, sind die sexualisierten „Witwenbilder“. Bereits Kirchner hat in Bildern wie „Der Potsdamer Platz“ (Abb. 70) den Witwenschleier als Erkennungssymbol der Prostituierten bekannt gemacht. Durch die Darstellung der Witwe, in Verbindung mit erotischen Anspielungen, wird in der Neuen Sachlichkeit aber auch noch ein anderer Aspekt der Zeit verdeutlicht: viele Frauen verlieren im Ersten Weltkrieg den Mann und damit die Möglichkeit, ihre Sexualität auszuleben.

Die „sexuelle Nicht-Teilhabe“²⁹⁷ der Witwen an der körperlichen Liebe thematisiert Otto Dix in seinem Werk „Die Irrsinnige“²⁹⁸ (Abb. 75), in dem eine Frau mit Witwenschleier und geöffnetem Kleid, das die schon erschlaffte Brust freigibt, zu sehen ist. Ihr irrer Blick und die grotesken Phantasiegestalten, die ihrem verwirrten Geist entspringen, markieren

296 Michalski 1994, S. 66.

297 Buderer 1994, S. 164.

298 Otto Dix, *Die Irrsinnige*, 1925, Tempera auf Holz, 120 x 61 cm, Städtische Kunsthalle, Mannheim (Abb. 75).

dabei ihren kranken Seelenzustand.

Auch Richard Ziegler macht in „Junge Witwe (Das zweite Ich)“²⁹⁹ (Abb. 76) eine Frau zum Bildgegenstand, die den Witwenschleier trägt und ihre sexuellen Wünsche nur noch in der Betrachtung ihrer Selbst befriedigen kann: unbekleidet bis auf den Schleier, schwarze Strümpfe und ein schwarzes Schultertuch steht sie vor einem Spiegel und umgreift ihre Brüste. Das Kreuz um ihren Hals, als Symbol für Moral und Tugendhaftigkeit, konterkariert dabei ihre Handlung.

Ein weiteres Motiv, das bei mehreren Malern der Zeit wiederkehrt, ist die der Lustmord: „Das drastisch-brutale Thema des Lustmordes wurde durch Kirchner und Grosz in die Ikonographie des Expressionismus eingeführt. Dix und Schlichter entwickelten es in den zwanziger Jahren im realistischen Sinne der Neuen Sachlichkeit weiter.“³⁰⁰

Vor erotischer Drastik schreckt Rudolf Schlichter allgemein nicht zurück. „Im ‚Lustmord‘ bilden die lavierten Blutflecken, spontan und sicher aufgesetzt, einen unmißverständlichen entsetzlichen Blickfang.“³⁰¹ (Abb. 77) In diesem Aquarell aus dem Jahr 1924³⁰² liegt eine mit Unterwäsche, hochgeschobenem Rock, Strümpfen und roten Schuhen bekleidete Frau tot auf ihrem Bett. Sie liegt auf dem Bauch, ein Arm hängt leblos zum Boden, die Beine sind gespreizt und ihr Schoß von Blutflecken übersät. Ganz ähnlich thematisiert Otto Dix den Lustmord in „Scene II, Mord“³⁰³ (Abb. 78), in dem im Bildmittelpunkt ebenfalls eine mit Messerstichen übersäte Frauenleiche zu sehen ist, die hier aber auf dem Rücken liegt und ihre Brust und Scham erkennen lässt.

Heinrich Maria Davringhausen lässt in seinem „Lustmörder“³⁰⁴ (Abb. 79) den Täter noch unter dem Bett lauern, auf dem in Haltung der „Olympia“ (Abb. 67) ein junges nacktes Mädchen liegt. Der Gewitterhimmel und die Pistole auf dem Nachttisch künden vom

299 Richard Ziegler, *Junge Witwe (Das zweite Ich)*, 1922, Öl auf Leinwand, 102 x 61 cm, Marvin and Janet Fishman Collection, Milwaukee (Wisconsin) (Abb. 76).

300 Michalski 1994, S. 39.

301 Ebd., S. 41.

302 Rudolf Schlichter, *Lustmord*, 1924, Aquarell und schwarze Kreide, 69 x 53 cm, Privatbesitz (Abb. 77).

303 Otto Dix, *Scene II, Mord*, 1922, Aquarell, 62 x 47,5 cm, Otto Dix Stiftung, Vaduz (Abb. 78).

304 Heinrich Maria Davringhausen, *Der Lustmörder*, 1917, Öl auf Leinwand, 119,5 x 148,5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München (Abb. 79).

folgenden Unheil, das auf den ersten Blick unerkannt bleibt.

George Grosz demaskiert in „Ecce Homo“³⁰⁵ (Abb. 80) das bürgerliche Privatleben und vor allem die erotischen Ausschweifungen und Obsessionen des kleinen Mannes, der Teil der verkommenen Gesellschaft ist. Eine Prostituierte in Rückenansicht liegt gelangweilt auf einem Bett, betrachtet von einem überheblich wirkenden Mann, den Grosz durch den gewirbelten Kaiser-Wilhelm-Bart als Spießbürger zeigt. Ein zweiter Mann im Vordergrund, schlecht rasiert und mit blauem Auge, hat die nächtlichen „Vergnügungen“ wohl schon hinter sich. Diese Anklage an den moralischen Verfall ist auch erzieherisch zu deuten, indem Grosz dem „kleingeistigen Spießer“ den Spiegel vors Gesicht hält und sein unmoralisches Treiben ans Licht zerrt.

Akte finden sich im Werk der meisten neusachlichen Künstler, eine ikonographische Erweiterung finden diese Darstellungen durch die so genannten Sportbilder Anton Räderscheidts, wie die „Tennispielerin“³⁰⁶ (Abb. 81), die vor allem das Spannungsverhältnis zwischen den Geschlechtern thematisieren: „Die jetzt in provokanter Nacktheit dargestellte Frau nimmt eine dominante Pose ein, der Mann zeigt sich verschlossen im Hintergrund.“³⁰⁷

Selbst Maler wie Georg Schrimpf, die die Neue Sachlichkeit mit einer harmonisierenden, verinnerlichten Kunst vertreten, machen die Erotik zum Thema. In Schrimpfs „Mädchen vor dem Spiegel“³⁰⁸ (Abb. 82) sieht man eine junge Frau mit nacktem Oberkörper, die sich in einem Spiegel, der vor ihr auf dem Tisch steht, betrachtet. Die Arme hat sie dabei nach oben gestreckt, ihre Hände umfassen den Hinterkopf, durch diese Pose werden ihre Brüste betont. Ihr gesenkter Blick erlaubt dem Betrachter, sich ungestört an ihren Anblick zu erfreuen. Der Spiegel fungiert hierbei auch als Vanitasmotiv: Jugend und Schönheit sind vergänglich.

„Daß diese ‚kulturelle Traumzeit‘ auch einem Aufblühen der erotischen

305 George Grosz, *Ecce Homo*, 1921, Aquarell, 26,6 x 20 cm, Bl. 4 der Sammelmappe „Ecce Homo“, 1923, (16 Aquarelle und 84 Lithographien), Malik-Verlag Berlin, Kupferstichkabinett, Berlin (Abb. 80).

306 Anton Räderscheidt, *Tennispielerin*, 1926, Öl auf Leinwand, 100 x 80 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München (Abb. 81).

307 Michalski 1994, S. 120.

308 Georg Schrimpf, *Mädchen vor dem Spiegel*, 1926, Aquarell über Bleistift, 45 x 32,3 cm, Museum Ludwig, Köln (Abb. 82).

Kunst förderlich war, ist verständlich. Für die Sammler erotischer Kunst sind die 20er Jahre die fruchtbarsten in unserem Jahrhundert. Vergleicht man jedoch die in Deutschland dieser Zeit erschiene Kunst mit den in Frankreich erschienenen Werken, dann fällt eine Angestrengtheit der Gestaltung auf, die ins Aggressive, Destruktive oder ins Abstrakte geht.“³⁰⁹

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass die Kunst der Neuen Sachlichkeit die Erotik nüchtern und objektivierend in ihre Bildprogramme integriert hat und durch sie gesellschaftliche Ausformungen konstatiert, in den moralisierenden Bildern beispielsweise von Grosz auch kommentiert werden. Es kann aber auch nicht geleugnet werden, dass die übermäßige Drastik in einigen Werken, wie bei Dix oder Schlichter, auch als provokatives Mittel zur Schockierung des Bürgers dient. Dass sie oft diese Wirkung erreichen, belegen nicht zuletzt die strafrechtlichen Verfolgungen einiger Künstler, wie 1924 gegen George Grosz wegen „Angriffs auf die öffentliche Moral“³¹⁰.

309. Döpp, Hans-Jürgen: Sodom Berlin. Das Berlin der 20er Jahre als Stätte der Erotik und der erotischen Kunst, in: Sodom Berlin. Das Berlin der 20er Jahre als Stätte der Erotik und der erotischen Kunst, Beate-Uhse-Erotik-Museum Berlin, Flensburg, 1998, S. 7.

310 Vgl. Michalski 1994, S. 29