

Janina Nentwig

Narration und offenes Kunstwerk in der Aktdarstellung der Neuen Sachlichkeit

Die Neue Sachlichkeit gehört in der deutschen Museumslandschaft schon seit geraumer Zeit zu den beliebtesten Ausstellungsthemen. Die Vertreter dieser vielgestaltigen Richtung scheinen mit ihren Werken den Nerv unserer Zeit zu treffen.¹ Die nüchternen Porträts, die einsamen Landschaften und Städte, die starren Stillleben und nicht zuletzt die schonungslosen Aktdarstellungen und Gesellschaftsszenen locken das Publikum in Scharen ins Museum.² Die Faszination, die von der Neuen Sachlichkeit ausgeht, lässt sich aber nicht allein durch die Motive und den viel beschworenen „kühlen Blick“ erklären.³ Es stellt sich unweigerlich die Frage nach den tiefer liegenden Bildstrategien der neusachlichen Künstler, über die auf theoretischer Ebene noch wenig reflektiert wurde.

Markus Heinzemann hat den bislang einzigen Versuch einer Theorie der Neuen Sachlichkeit unternommen.⁴ Er beobachtet eine prinzipielle Bedeutungsoffenheit der neusachlichen Kunst, die er mit Hilfe von Umberto Eco's Begriff des offenen Kunstwerks als zentrales Merkmal der Neuen Sachlichkeit beschreibt. Laut Eco enthält jedes Kunstwerk als Bedeutungsträger (Signifikant) stets mehrere Bedeutungen (Signifikate). In der Moderne wird die Offenheit der Interpretation allerdings zum ausdrücklichen Ziel. Dabei ist die Deutung keineswegs beliebig. Die Künstler konzipieren ihre Werke mit bestimmten strukturellen Eigenschaften, die den Zugang für verschiedene Lesarten und zugleich die Verschiebung der interpretativen Perspektive ermöglichen und koordinieren.⁵ Dementsprechend formuliert Heinzemann: „Die Theorie der Neuen Sachlichkeit besagt, daß das Bild ein kunstvoll arrangiertes Möglichkeitsfeld bedeutet, das die Rezeptionsstruktur für den Betrachter offenhält. Seiner Entscheidung obliegt es, das Werk immer wieder aufs Neue zu vollenden.“⁶ Die Aufwertung des Betrachters, der durch den deutenden Dialog mit dem Werk dasselbe erst vervollständigt, ist eine der wichtigsten Neuerungen bei Eco, deren Wirkungsge-

schichte in dem Leitsatz der Rezeptionsästhetik „Der Betrachter ist im Bild“ gipfelt.⁷ Die aktive Rolle, die dem Betrachter des offenen Kunstwerkes zufällt, trägt entscheidend zur Begeisterung für die Neue Sachlichkeit bei. Der Rezipient ist aufgefordert, sein Vorwissen und seine persönlichen Erfahrungen, ja sogar seine aktuelle Stimmung, in das Bild hineinzuprojizieren. Diesem individuellen Kontext stehen die inneren Strukturen des offenen Kunstwerks gegenüber, die nach Eco's Verständnis den Interpretationsprozess steuern und begrenzen. Da Eco seine Theorie für die visuellen Künste am Beispiel des Informel entwickelt, fasst er diese Strukturen als „System von Relationen“⁸. Was ist darunter im Falle einer gegenständlichen Kunstrichtung wie der Neuen Sachlichkeit zu verstehen? Wie gelangen figurative Maler zu einer Offenheit im Eco'schen Sinne?

Heinzemann zieht zur Beantwortung dieser Fragen zwei Texte aus dem Jahr 1924 heran: Georg Scholz' kurzen Aufsatz „Die Elemente zur Erzielung der Wirkung im Bilde“ und Helmuth Plessners philosophisches Traktat „Grenzen der Gemeinschaft“, das bereits Helmut Lethen als Ausgangspunkt für seine Analyse der Literatur der Neuen Sachlichkeit diente. Allerdings überzeugen beide Texte nur mit Einschränkung als Beleg für Heinzemanns Theorie: Scholz geht in seiner kurzen Abhandlung von einer Wirkung des Bildes aus, die auf Gegensätzen beruht. Diese sind aber nicht im Sinne einer Pluralität der Deutungen definiert, sondern rein formaler und maltechnischer Natur. Glatte und raue Strukturen, Hell und Dunkel, flächige und plastische Wirkung, warme und kalte Farben, naturalistisches Detail und dekorative Fläche, um nur einige antagonistische Paare bei Scholz zu nennen, steigern in ihrem Zusammenspiel den Gesamtausdruck des Werkes.⁹ Es ist Heinzemann, nicht Scholz, der diese „Strategie der Kontraste“ als Grundlage für „ein nahezu infinites Geflecht an Lesarten“ interpretiert.¹⁰ Auch Plessner kann nur über Umwege mit der Struktur des

offenen Kunstwerkes in Verbindung gebracht werden. Plessner sieht die Gesellschaft respektive Demokratie als eine Gruppe von frei zusammengeschlossenen Individuen, die mittels der „Verhaltenslehren der Kälte“¹¹ trennfähig bleiben und sich ihre Unabhängigkeit bewahren. Dies bringt Heinzelmann mit dem „Habitus der Kälte“, dem metallenen Glanz und der Oberflächlichkeit der neusachlichen Bilder in Verbindung, die als „Relais und Verteiler von Bedeutungen“ dienen.¹² Auch das freie Entscheiden, wie ein Kunstwerk zu deuten ist, findet Heinzelmann bei Plessner angelegt:

„Das spielerische Ausprobieren von alternativen Entscheidungsmöglichkeiten ist eng mit der Gestaltungsfreiheit des Einzelnen im Rahmen einer demokratischen Verfassung verknüpft. Mit dem politischen Wandel zur Diktatur verlor auch das neusachliche Bildkonzept seinen gesellschaftlichen Bezugspunkt.“¹³

Obwohl sich Heinzelmann vollkommen zu Recht gegen den illustrativen Gebrauch neusachlicher Bilder zur Charakterisierung der Weimarer Republik ausspricht, verknüpft er hier die Neue Sachlichkeit unmittelbar mit den politischen Zeitumständen.¹⁴ Diese übergeordnete Ebene mag als Hintergrundfolie für die Deutungsversuche auch heutiger Betrachter dienen. Wichtiger scheint jedoch die Verknüpfung von Bildkomposition und offenem Kunstwerk. Wie Heinzelmann am Beispiel von Adolf Dietrichs Landschaft *Eis am Untersee* (1932) ausführt, weist der Maler dem Betrachter einen eigentümlichen, schwebenden Standpunkt zu. Dieser führt gemeinsam mit der extremen Flächigkeit und der monochromen Farbigkeit des Gemäldes zu einem „enthierarchisierten Bildkonzept“¹⁵, das den Betrachter auffordert, seinen eigenen Standpunkt zu entwickeln und zu überprüfen. Auch die beiden anderen Gestaltungskalküle, formale Kontraste und Oberflächlichkeit, werden erst in einem Interpretationsprozess wirksam, der bedingt durch die gegenständliche Bildsprache der Neuen Sachlichkeit nach einer kohärenten Narration sucht. Das scheinbar zwingende Bedürfnis des Betrachters, bei gegenständlicher Kunst eine Bilderzählung zu konstruieren, im Falle des offenen Kunstwerkes sogar seine eigene, individuelle Narration, oder gleich mehrere zu entwickeln, scheint der Schlüssel, Ecos Theorie auch für

die Kunstrichtungen jenseits der Abstraktion fruchtbar zu machen. Wird bei Eco die Kommunikation zwischen Betrachter und Kunstwerk als interpretativer Dialog aufgefasst, so kann man frei nach Paul Watzlawick sagen: Wir können nicht nicht interpretieren. Diese Analogie ist beinahe schon ein geflügeltes Wort unter Kunsthistorikern und beschreibt nichts anderes als eine schlichte Tatsache: Wir müssen Bilder lesen. Dabei kann ein Nachdenken über offenes Kunstwerk und Narration in der Neuen Sachlichkeit nur, wie sich auch bei Heinzelmann zeigt, von den Bildern selbst ausgehen, da sich die Künstler ebenso wie die zeitgenössischen Kritiker kaum auf analytischer Ebene zu den Werken äußerten.

Eine in der Neuen Sachlichkeit prominent vertretene Gattung mit stark narrativ geprägter Tradition ist der Akt. Bis weit ins 19. Jahrhundert hinein legitimierte sich die Darstellung des nackten menschlichen Körpers durch mythologische, christliche oder historische Überlieferungen. Venus und Adonis, Adam und Eva, der Raub der Sabinerinnen – es bedurfte des moralischen Schutzraums einer Erzählung, um Nacktheit zu zeigen. In der Moderne befreite sich der Akt zusehends aus dem Korsett der Historienmalerei und wurde in der alltäglichen Gegenwart angesiedelt. Der nackte Körper entwickelte sich zum eigenständigen Bildthema, das nicht mehr auf eine schriftliche Quelle verwies.¹⁶ Neben der Darstellung von Nacktheit ohne narrativen Zusammenhang verband sich der Akt aber auch weiterhin mit Erzählungen, die nun nicht mehr zwangsläufig aus der Bibel oder Ovids Metamorphosen, sondern auch aus dem zeitgenössischen Kontext stammen konnten.

Bereits im 19. Jahrhundert ein wichtiges Motiv, avancierte die Figur der Prostituierten zum „Inbegriff der Frau in der Avantgarde-Malerei des frühen 20. Jahrhunderts“¹⁷: Als Gegenentwurf zur akademischen Malerei wählten zunächst vor allem Künstler in Frankreich, allen voran Gustave Courbet, Edouard Manet, Edgar Degas, Henri Toulouse-Lautrec, Pablo Picasso und Georges Rouault und später die deutschen Expressionisten das Motiv der käuflichen Frau als eines ihrer Hauptthemen. Sie wurde zum Vehikel für den modernen Akt, der nicht mehr in den Bilderwelten der Historienmalerei aufgehoben war, sondern der unmittelbaren Alltagswelt entstammte. So ist es nicht ver-

wunderlich, dass die nackte Prostituierte innerhalb der neusachlichen Aktdarstellung die mit Abstand größte ikonographische Gruppe bildet. Vor allem die Veristen setzten das Thema um, weshalb die Bilder zumeist im Sinne einer sozialen Anklage gedeutet werden. Geht man jedoch dem Konzept des offenen Kunstwerks nach, werden die zahlreichen Bezüge der Neuen Sachlichkeit zu Tradition und Avantgarde deutlich, die entscheidenden Anteil an der pluralen Auslegung der Bildnarration haben.¹⁸ Im Folgenden sollen an zwei Werken von Heinrich Maria Davringhausen und Otto Dix die zugrunde liegenden Strategien untersucht werden.



(Abb. 1) Heinrich Maria Davringhausen, *Der Lustmörder* (1917)

Das 1917 entstandene Gemälde *Der Lustmörder* (Abb. 1) von Heinrich Maria Davringhausen ist eines der frühesten Beispiele für die neusachliche Aktdarstellung und stellt ein geradezu prototypisches offenes Kunstwerk dar. Davringhausen greift hier ein in der bildenden Kunst und Literatur des späten Kaiserreiches beliebtes Motiv auf, das bis weit in die 1920er Jahre hinein von Künstlern des Expressionismus und der Neuen Sachlichkeit gestaltet und zumeist im Prostituiertenmilieu angesiedelt wurde.¹⁹ Die starke Präsenz von Sexualverbrechen in der zeitgenössischen Sensationspresse mag zur Wahl des Themas angeregt haben, das seine schockierende Wirkung beim Publikum nicht verfehlte. Insbesondere für die Frühphase der Neuen Sachlichkeit lieferte die Verbindung von weiblichem Akt und Gewalt ein Schlüsselthema, bei dem das Ringen der jungen Maler um eine neue Gegenständlichkeit beobachtet werden kann.

Der Angriff auf realistische Darstellungstraditionen, symbolisiert durch den nackten Frauenkörper, kulminiert bei George Grosz und Dix zu Beginn der 1920er Jahre in der Zerstückelung der weiblichen Figur – eine Dekomposition und Fragmentierung im Zeichen von Kubismus, Futurismus und filmischer Montagetechnik (Abb. 2 und 3).²⁰ Von einer solchen Destruktion ist Davringhausen weit entfernt, dennoch wirkt das Gemälde nicht minder verstörend. Auf dem Bett liegt halb aufgerichtet eine nackte Frau, die Hände hat sie unter das Gesäß geschoben. Auf dem Kopf trägt die Figur einen eigenartigen Schiffchenhut. Ihr ausdrucksloses Gesicht hat eine „bläuliche Morbidität“²¹, und auch das Inkarnat des Körpers wirkt fahl und unnatürlich. Die Physiognomie wird von Davringhausen vor allem im Gesicht und im Bereich des Rumpfes vorsichtig abstrahiert, indem er einzelne Körperteile in ihrem Volumen stereometrisch schematisiert. So sind beispielsweise Kinn und Bauch in Kugelformen überführt und die kindliche Scham als Dreieck gestaltet, das durch eine dunkle Linie geteilt wird. Der Akt vermittelt einen puppenhaften, erstarrten Eindruck und verwehrt sich gegen den konventionellen erotischen Affekt der Gattung. Hinter der Figur öffnet sich, teils von einem Vorhang verdeckt, eine dunkle Raumflucht. Die linke Hälfte des Hintergrunds nimmt ein Fenster ein. Es zeigt den Blick auf eine Stadt, über der sich Gewitterwolken türmen. Ein Blitz zuckt am Himmel. Die schwarze Katze links auf dem Bett hebt eine Pflanze, als ob sie den im Bildtitel angekündigten Mörder schon entdeckt habe. Dieser versteckt sich unter dem Bett und ist erst auf den zweiten Blick zu erkennen. Vielleicht ist er durch das kaputte Fenster in das Zimmer eingedrungen. Seine Augen stechen aus dem Dunkel hervor. Er fixiert den auf dem Nachttisch liegenden Revolver, der das harmlose Stilleben mit Topfpalme, Obstschale und Buch bedrohlich stört. Oder findet sich etwa der Betrachter in der Rolle des potentiellen Täters wieder? Kündigt der Brief neben der Pistole den bevorstehenden Mord an? Wem gehört die Waffe? Der Frau, die den Mörder erwartet? Oder dem Verbrecher selbst? Der Lauf der Pistole ist jedenfalls auf das Opfer gerichtet. Am linken Oberschenkel auf Höhe der Finger ist ein rotes Kreuz grob aufgemalt. Ist hier das Ziel der Kugel markiert? Und wäre ein solcher Schuss tödlich?

Heusinger von Waldegg bezeichnet das Bild als das „beste Beispiel für Davringhausens Umformung von Aktion und erzählerischer Eindeutigkeit in eine durch Erstarrung hervorgerufene unheimlich suggestive, indirekte Bildsprache“²². Bereits in einer anonymen Besprechung von Davringhausens erster Einzelausstellung im April 1919 bei Hans Goltz in München, auf der auch *Der Lustmörder* zu sehen war, heißt es: „Schrecklich plausible Gegenstände (Bohnen, Spritzen, Revolver, Bleisoldaten), als Deutungsattribute ergreifend suggestiver Selbstverständlichkeit.“²³ Dennoch hat das Bild etwas Traumhaftes, das sich ankündigende Verbrechen etwas Imaginäres. Figuren und Gegenstände bleiben, obwohl der Betrachter einen möglichen Tathergang konstruiert, unzusammenhängend und können nicht eindeutig aufeinander bezogen werden. Diese uneindeutige Deutlichkeit der nach und nach wahrgenommenen Details verstärkt die lähmende Spannung vor der Tat.



(Abb. 2) George Grosz, *John, der Frauenmörder* (1918)

Auch die giftig leuchtende Farbgebung und die disparate Raumkonstruktion steigern die psychische Geiztheit der Szene. Das Bild zerfällt motivisch und farblich in drei Teile, den Hintergrund mit Fenster und Architekturdurchbruch, das Bett mit der nackten Frau, und schließlich das Stillleben. Akt und Bettlaken bilden einen kühl-morbiden Kontrast zu den beiden anderen ‚Gefahrenzonen‘ mit Gewitter und Lustmörder. Hier kontrastieren grelles Grün und Knallrot miteinander,

vor allem in der Architekturlulisse und im Stillleben. Die verschiedenen Bildteile gehorchen zudem unterschiedlichen Perspektiven. Instabilität und Unruhe sind das Resultat. Die Aktfigur scheint dem Betrachter regelrecht entgegen zu gleiten, weil ihr Lager leicht in die Fläche gekippt ist. Sowohl aus der puppenhaften Gestaltung des Aktes als auch aus der Komposition und Farbigkeit des gesamten Bildes spricht eine für die Neue Sachlichkeit charakteristische Autonomie der Bildmittel, die sich einem mimetischen Realismus verweigert und maßgeblich zur Bedeutungsoffenheit des Bildes beiträgt.



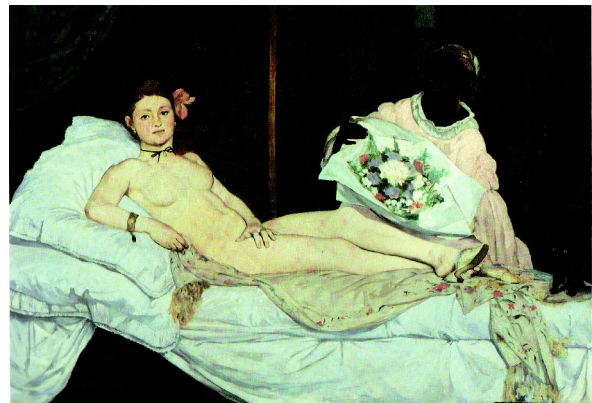
(Abb. 3) Otto Dix, *Der Lustmörder (Selbstbildnis)* (1920)

Im *Lustmörder* verarbeitet Davringhausen zahlreiche Anregungen aus der Kunstgeschichte, die auf eine weitere Interpretationsebene verweisen. Es geht ihm nicht nur um die möglichst spannungsreiche, beunruhigende Darstellung eines vermutlich bevorstehenden Mordes. Im Hintergrund führt Davringhausen diejenigen Avantgardeströmungen auf, die ihn zu diesem Zeitpunkt stark beeinflussen und die auch für viele andere Künstler der Neuen Sachlichkeit wichtige Inspirationen lieferten. Die Stadtkulisse scheint vom Futurismus angeregt, die rechte Hälfte des Fensters ist kubistisch gebrochen. Die unklare Raumflucht hinter dem Vorhang lässt an die leeren Architekturlulissen

der *Pittura metafisica* denken. So erweist Davringhausen den verschiedenen Avantgarderichtungen seine Referenz, während er die von ihm angestrebte neue Gegenständlichkeit im Vordergrund platziert.

Insbesondere das Stillleben auf dem Nachttisch verweist in der Behandlung der Gegenstände auf diese in der Neuen Sachlichkeit wichtige Gattung.²⁴ Aber auch der das Bild dominierende Akt kann als typisch neusachlich bezeichnet werden. Der nackte Körper vereint neben der beschriebenen unsinnlichen und unbelebten Puppenhaftigkeit einige Merkmale, die für die weitere Entwicklung des Aktes in der Neuen Sachlichkeit zentral sind: Davringhausen rezipiert in vielfältiger Form die traditionelle Aktdarstellung, mit der er bewusst, aber dennoch sehr frei arbeitet. Der Künstler gelangt so zu einer eigenen, für die befremdende Bildwirkung entscheidenden Körperauffassung. Offensichtlich geht es ihm dabei weniger um Zitate aus der Kunstgeschichte, die eindeutig zugeordnet werden können, als um Assoziationen, die sein Bild in bestimmte Kontexte stellen. Es kommt zu einer für die Neue Sachlichkeit kennzeichnenden Verfremdung ikonographischer Bezüge, die zur Uneindeutigkeit der Szene und zur Irritation des Betrachters führen.

Die Physiognomie der Figur mit schmalen Schultern, kleinen Brüsten und kugeligem Bauch erinnert stark an die Aktdarstellung der Renaissance nördlich der Alpen, insbesondere an Lukas Cranach d.Ä. Davringhausen beschäftigt sich somit zu einem sehr frühen Zeitpunkt mit den Alten Meistern, die den neusachlichen Künstlern in den 1920er Jahren überaus wichtige Anregungen boten.²⁵ Gleichzeitig spielt Davringhausen mit dem Topos der liegenden Venus, der vor allem im Italien des 16. Jahrhunderts äußerst populär war und viele Künstler der Neuen Sachlichkeit inspiriert hat.²⁶ Diese Verweise auf die Hochphase der klassischen Aktkunst werden sowohl in der grellen Farbigkeit und der steifen Körperhaltung der Figur als auch im Thema des Lustmordes ironisch gebrochen. Von einer erotischen Ausstrahlung kann bei dieser aktualisierten, vom Tod bedrohten Venus keine Rede sein.



(Abb. 4) Edouard Manet, *Olympia* (1863)



(Abb. 5) Tizian, *Die Venus von Urbino* (1538)

Als moderne Venus wird auch die *Olympia* von Edouard Manet (Abb. 4) häufig bezeichnet, die sich ebenfalls auf die Renaissancetradition der liegenden Liebesgöttin bezieht, namentlich auf Tizians *Venus von Urbino* (Abb. 5).²⁷ Bereits 1919 deutet Richard Euringer in einer Rezension die enge Verbindung zu Manets Skandalbild einer mutmaßlichen Prostituierten an, wenn er Davringhausens Figur als „Manetmädchen“²⁸ bezeichnet. Demnach hat Davringhausen die Anspielung auf Manets *Olympia*, die für die Aktdarstellung als eine „Inkunabel der Befreiung und Neudefinition des Genres von seiner dogmatischen Tradition“²⁹ gilt, mit Bedacht gewählt und ausgestaltet. Die Gemeinsamkeiten der Bilder liegen im Wesentlichen in der Haltung des Aktes mit erhöhtem Oberkörper, bei Davringhausen seitenverkehrt angelegt, sowie im Vorhandensein der Katze und des Vorhangs hinter der weiblichen Figur. Auch das strahlende blau-weiße Bettlaken lässt sich in seiner Akzentuierung als hellste Fläche im Bild als Referenz an Manet verstehen. In der grellen Farbgebung und der übrigen Komposition löst sich Davringhausen vollkommen

von Manet. Die Unterschiede sind, konzentriert man sich allein auf die Aktfiguren, eklatant: Aus der selbstbewussten Körperhaltung der Olympia wird bei Davringhausen ein passives Gefangensein, sowohl in der Situation des unausweichlich bevorstehenden Mordes als auch im eigenen Körper. Während Manets Figur den Betrachter herausfordernd und direkt anblickt, kann der in sich gekehrte Blick bei Davringhausen nicht eindeutig auf den Betrachter bezogen werden. Die dunklen Pupillen fixieren kein konkretes Ziel. Manets Olympia schlägt ihre Beine kokett übereinander. Ihre Scham verdeckt sie mit der Hand weniger schamhaft als selbstbewusst. Bei Davringhausen sind die Beine mit den sichelförmig gebogenen Füßen auf seltsame Weise zueinander gedreht. Die Frau sitzt auf ihren in einer fast ratlosen Geste nach oben gedrehten Händen. Der wehrlose Eindruck wird durch die kindlich wirkende, bloße Scham unterstrichen. Ein Entkommen scheint unmöglich. Davringhausen amalgamiert in der Aktfigur traditionelle wie moderne Vorbilder zu einer leblosen Puppe, die in ihrer spezifischen Uneindeutigkeit quer zur erotischen Codierung der Gattung liegt. Es handelt sich um einen ‚Fremdkörper‘, der den Betrachter in Erinnerung an Manet gleichwohl in die Rolle des Voyeurs und potentiellen Freiers drängt und verstört zurücklässt.

Otto Dix geht in der verfremdenden Kombination traditioneller Bildformeln noch weiter als Davringhausen. Ein Beispiel für die von ihm praktizierte Verschleifung klassischer Ikonographien ist sein im Zweiten Weltkrieg zerstörtes Skandalbild *Mädchen vor dem Spiegel* (Abb. 6) aus dem Jahr 1921. Es wurde 1922 auf der Berliner *Juryfreien Kunstausstellung* gezeigt und nach zwei Wochen von der Staatsanwaltschaft beschlagnahmt. Vor Gericht musste sich Dix im Frühjahr 1923 gegen den Vorwurf der Pornographie verteidigen und wurde schließlich frei gesprochen.³⁰ Die Urteilsbegründung enthält die erste ausführliche, auch nach kunsthistorischen Maßstäben mustergültige Beschreibung eines Dix-Gemäldes, die einen guten Eindruck der Farbigkeit des verlorenen Werkes vermittelt: „Das Gemälde *Mädchen vor dem Spiegel* stellt eine alternde Dirne dar, die vor einem Spiegel steht und sich die Lippen schminkt. Sie wendet dem Beschauer den Rücken zu, so daß das Spiegelbild sie von vorne zeigt. Bekleidet ist die dargestellte Frauensperson nur

mit einem Korsett und einer Hose, die vorne und hinten offen ist, so dass man die Schamhaare und die Rundungen des Gesäßes erkennen kann. Der Geschlechtsteil ist infolge des von dem Bande des Korsetts geworfenen Schattens in starkes Dunkel gehüllt, so, daß die Schamhaare zunächst nicht deutlich erkennbar sind. Der Körper der Dirne trägt deutlich die Spuren des durch ihr Gewerbe hervorgerufenen Verfalls; der ganze Körper ist knochig und verblüht, die Brüste sind völlig welk und die Hautfarbe von schmutzig-graugelber Farbentönung. / Im krassen Gegensatz zu dem geradezu abstoßend häßlichen und ausgemergelten Körper der Dirne stehen auf dem Bilde die dargestellten wenigen Kleidungsstücke, die sie trägt. Das Korsett ist von himmelblauer Farbe, mit Spitzen und rosa Schleifchen besetzt, die Hosen sind übersät mit Spitzenvolants und Schleifen von rosa Farbe. Durch gleiche Bandschleifen sind auch die Strumpfbänder angedeutet. Kurz unterhalb der Knie schließt das Bild ab.“³¹



(Abb. 6) Otto Dix, *Mädchen vor dem Spiegel* (1921)

Die Pointe des Gemäldes wird jedoch, wohl zugunsten der Verteidigung, die auf den moralisierenden, mahnenden Charakter des Werkes abhob, ausgelassen. Denn die Rückenansicht der Frau lässt keineswegs den verlebten, unattraktiven Körper vermuten,

den das Spiegelbild zeigt. Die nackten Schultern, Arme und der Po, der aus dem Schlitz der Hose hervorblitzt, erwecken durch ihre jugendliche Straffheit vielmehr die Erwartung einer schönen Frau. Auch die Gestaltung des Schambereichs, der durch den Hosen Schlitz zu sehen ist, ist keineswegs so diskret, wie ihn der juristische Text beschreibt. Die Frau hält eine Puderquaste in ihrer linken Hand, deren weiße watteweiche Bauschigkeit mit dem struppigen Schamhaar kontrastiert, ebenso wie Vorder- und Rückansicht der Frau divergieren und die erotischen Erwartungen des Betrachters nicht nur enttäuschen, sondern auch entlarven.

In der Forschungsliteratur finden die widerstreitenden Körperseiten des *Mädchens vor dem Spiegel* ebenfalls keine weitere Beachtung. Die drastische Wirkung des Bildes wird allein auf den anti-idealen, in seiner Hässlichkeit minutiös und schonungslos inszenierten Akt zurückgeführt. Im Anschluss an die zeitgenössische Verteidigungsstrategie dominiert die Sicht auf Dix' Prostituierte als sozialkritische Auseinandersetzung mit dem Thema käuflicher Sexualität.³² Eine weitere Lesart der „Apotheose des Häßlichen“ ist die „Desillusionierung des bürgerlichen Eros“, mit der Dix laut Fritz Löffler die Verlogenheit der konservativen Moral bloßstellt und die auf seine Nietzsche-Rezeption verweist.³³ Dabei wird übersehen, dass Dix in *Mädchen vor dem Spiegel* auf geradezu virtuose Weise altmeisterliche Motive und mit ihnen auch verschiedene Narrationen kombiniert, übereinander legt und verschleift, und auf diese Weise aus dem Gemälde ein offenes Kunstwerk macht. Die ikonographische Verundeutlichung ist so weitreichend, dass die meisten Versuche, direkte Zitate aus Werken Alter Meister nachzuweisen, fehlschlagen müssen.³⁴ Ein weiter gefasster Vergleich mit Dix' geistigen Bezugsgrößen ist dennoch sinnvoll und notwendig, um die Strategie der ikonographischen Verundeutlichung zu veranschaulichen: Der abschreckende Charakter des Gemäldes speist sich aus der Aktualisierung mehrerer überlieferter Vanitas motive.

Nicht nur der alte, hässliche Körper selbst wird bei Dix in den Dienst eines modernisierten Memento mori genommen.³⁵ Auch die allegorische Tradition der nackten Frau mit Spiegel als Warnung vor Eitelkeit und Erinnerung an die Endlichkeit menschlicher Exis-

tenz liegt der Darstellung zugrunde, ebenso wie das unter anderem von Baldung Grien vorgebrachte Thema von Mädchen und Tod (Abb. 7), die im Fall von *Mädchen vor dem Spiegel* zu einer Person verschmelzen.³⁶ Den entgegen gesetzten Pol der Akttradition zieht Dix ebenfalls heran, indem er die klassische Toilette der Venus auf ironische Weise verarbeitet. Bereits in Renaissance und Barock sind bei diesem Motiv die Übergänge zwischen mythologischer Darstellung der Göttin und profaner Darstellung einer nackten jungen Frau fließend. Gegenstände wie Kamm, Parfum, Salbentiegel und nicht zuletzt der Spiegel werden in der Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts als Attribute der Kurtisane beschrieben und belegen deren beliebte Gleichsetzung mit der Liebesgöttin.³⁷ Hier knüpft Dix mit seiner nackten Prostituierten und ihren Kosmetikutensilien an und setzt einen drastischen Kontrapunkt zur Bildtradition der Toilettendarstellung, deren zentrales Thema die Schönheit der sich zurechtmachenden, begehrenswerten Frau ist.



(Abb. 7) Hans Baldung Grien, *Der Tod und das Mädchen* (1517)



(Abb. 8) Pieter Paul Rubens, *Venus vor dem Spiegel* (um 1613-1615)

Zugleich bezieht sich Dix auch auf den Topos der eiteln Alten, wie ihn unter anderem Francisco de Goya in seiner Radierung *Hasta la muerte* aus den *Caprichos* (Abb. 9)³⁸ gestaltet hat. Hier ist jedoch die Alte, die der Betrachter im Profil sieht, kongruent mit ihrem Spiegelbild. Die anwesenden Diener machen sich lustig über deren vergeblichen Versuch, sich herauszuputzen. Der Spiegel zeigt ihr die Wahrheit und wie Dix' Figur kämpft sie gegen das Alter mit Hilfe von Putz oder Schminke an. Dix steigert die Darstellung dadurch, dass er die Assistenzfiguren ausklammert, die Brüste der Frau entblößt und die jugendliche Rückansicht gegen das gealterte Spiegelbild ausspielt.

Diese Doppelansichtigkeit ist in der mittelalterlichen Figur der *Frau Welt* vorgebildet, die wiederum auf die Allegorie der Eitelkeit und Vanitaspersonifikationen verweist. Ist bei *Frau Welt* als vollplastischer Figur, wie sie beispielsweise am Wormser Dom zu finden ist (Abb. 10), die Rückseite von Schlangen und Würmern zerfressen und die Vorderseite als schöne Frau dargestellt, so ist bei Dix allerdings die Rückenansicht die attraktive und der Spiegel enthüllt die alternde, an den Verfall der Schönheit gemahnende Vorderansicht. Der kunsthistorisch versierte Betrachter, wie bei Davringhausen in die Rolle des potentiellen Freiers gedrängt, geht unweigerlich diesen vielen,

divergierenden ikonographischen Fahrten nach und setzt die zugrunde liegenden Darstellungstraditionen zum *Mädchen vor dem Spiegel* in Beziehung. Wie beim Betrachten einer Collage erkennt und deutet er Bruchstücke und sucht nach einer Verbindung, die das offene Kunstwerk in letzter Instanz verweigert.



Hasta la muerte.

(Abb. 9) Francisco de Goya, *Hasta la muerte* (*Los Caprichos*, Nr. 55) (1799)

Die spezifischen künstlerischen Mittel, die zur offenen Rezeptionsstruktur in der Neuen Sachlichkeit führen, konnten anhand der analysierten Beispiele genauer gefasst werden. Die Autonomie der Bildmittel, das Spiel mit dem Betrachterstandpunkt und vor allem die ikonographische Verundeutlichung leiten den Betrachter in seinen Bemühungen, eine Bilderzählung zu konstruieren. Zugleich legt letztere Strategie aber auch mehrere gleichwertige Narrationsstränge aus, die bei entsprechendem Wissen entschlüsselt werden können, ohne dass eine Deutung alleinige Wirksamkeit beanspruchen könnte. Die Künstler verfremden vielmehr überlieferte Topoi der Gattung Akt und verschleifen häufig sogar mehrere ikonographische Traditionen miteinander, die in den neusachlichen Akt-

darstellungen als historische Erinnerung aufgehoben und zugleich um- und demontiert sind. Die Maler stellen sich damit einerseits in eine künstlerische Tradition, andererseits brechen sie eben diese auf, indem sie auch moderne Themen wie die Prostitution einbringen und eindeutige Referenzen an bestimmte Vorbilder vermeiden. Es ist dieses amalgamierende Verfahren, das in Collage und Montage Vorläufer findet und das an der Modernität der Neuen Sachlichkeit entscheidenden Anteil hat. Puppe und hässlicher Körper als die zwei prägenden Körperkonzepte des neu-sachlichen Akts tun ihr Übriges, um das an der Antike orientierte Ideal der klassischen Aktdarstellung zu negieren. Die Erwartungen des Betrachters und seine Bemühungen, eine Bilderzählung zu konstruieren, laufen ins Leere. Es zeigt sich, dass nur ein form-ikonographischer Ansatz unter Berücksichtigung von rezeptionsästhetischen Fragen den Begriff des offenen Kunstwerks für die Neue Sachlichkeit operationalisierbar macht und die strukturellen Eigenschaften des Kunstwerks selbst, welche die Offenheit bedingen, in den Blick genommen werden müssen.



(Abb. 10) *Frau Welt*, Vorder- und Rückansicht (nach 1298)

Endnoten

- Die Bezeichnung *Neue Sachlichkeit* hat sich für die realistisch-gegenständliche Avantgarde der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen in Deutschland durchgesetzt, aber der ebenso griffige wie mehrdeutige Terminus, 1925 als Ausstellungstitel von Gustav Hartlaub geprägt, ist und bleibt umstritten. (Vgl. hierzu ausführlich Janina Nentwig, *Aktdarstellung in der Neuen Sachlichkeit* (Schriften zur Bildenden Kunst, hg. v. Jürg Meyer zur Capellen, Bd. 14), Frankfurt a.M. u.a. 2011, S. 3-20, v.a. S. 8-9.) Der folgende Aufsatz basiert auf Ergebnissen meiner Dissertation und untersucht speziell das offene Kunstwerk in seiner Beziehung zur Bilderzählung.
- Die Ausstellung *Neue Sachlichkeit in Dresden* ging im Januar 2012 beispielsweise mit 53.000 Besuchern zu Ende (vgl. *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, Bd. 37, 2011, S. 17). Für die derzeitige Ausstellung des Kunstmuseums Stuttgart *Das Auge der Welt. Otto Dix und die Neue Sachlichkeit* (bis 7. April 2013) ist ein ähnlich guter Zuspruch zu erwarten.
- Das von Wieland Schmied geprägte Diktum des „kühlen Blicks“ diente 2001 auch als Ausstellungstitel für die große Retrospektive in der Münchner Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung (*Der kühle Blick. Realismus der Zwanzigerjahre in Europa und Amerika*, hg. v. Wieland Schmied, München 2001).
- Vgl. Markus Heinzlmann: *Die Landschaftsmalerei der Neuen Sachlichkeit und ihre Rezeption zur Zeit des Nationalsozialismus* (Schriften zur Bildenden Kunst, hg. v. Jürg Meyer zur Capellen, Bd. 8), Frankfurt a.M. u.a. 1998; ders.: *Die Theorie der Neuen Sachlichkeit*, in: *Zwischen den Welten. Beiträge zur Kunstgeschichte für Jürg Meyer zur Capellen. Festschrift zum 60. Geburtstag*, hg. von Damian Dombrowski, Weimar 2001, S. 312-319. Heinzlmann resümiert in seinem Beitrag von 2001 die Ergebnisse seiner Dissertation zur neusachlichen Landschaftsmalerei (1998) und hebt sie auf eine theoretische Ebene. Steven Plumbs nachfolgender Versuch, die Neue Sachlichkeit theoretisch zu fassen, bietet keine neuen Erkenntnisse. (Vgl. Steven Plumb: *Neue Sachlichkeit 1918-33. Unity and diversity of an art movement*, Amsterdam 2006.) Seine These, dass bei allen Unterschieden in gewählten Bildthemen und Intentionen die neusachlichen Künstler ein Unbehagen gegenüber der Welt ausdrücken, ist bereits mehrfach vorformuliert (vgl. u.a. den Forschungsüberblick bei Nentwig 2011, *Aktdarstellung in der Neuen Sachlichkeit*, S. 3-24).
- Vgl. Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a.M. 1993 [= 6. Aufl.]. Die komplexen semiotischen Überlegungen Ecos, 1962 unter dem Sammelband *Opera aperta* veröffentlicht und 1973 erstmals ins Deutsche übersetzt, können an dieser Stelle nur in stark verkürzter Form wiedergegeben werden. Zentral für die folgenden Betrachtungen sind insbesondere die Essays *Die Poetik des offenen Kunstwerks* und *Das offene Kunstwerk in den visuellen Künsten* (Eco 1993, *Das offene Kunstwerk*, S. 27-59 und S. 154-185).
- Heinzlmann 2001, *Theorie der Neuen Sachlichkeit*, S. 318.
- Zur Rezeption Ecos vgl. nach wie vor *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, hg. v. Wolfgang Kemp, Berlin 1992 [= erweiterte Neuausgabe].
- Eco 1993, *Das offene Kunstwerk*, S. 13/14.
- Vgl. Georg Scholz: *Die Elemente zur Erzielung der Wirkung im Bilde*, in: *Das Kunstblatt*, Bd. 8, 1924, S. 77-80.
- Heinzlmann 2001, *Theorie der Neuen Sachlichkeit*, S. 316.
- Vgl. Helmut Lethen: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt a.M. 1994.
- Heinzlmann 2001, *Theorie der Neuen Sachlichkeit*, S. 315 und S. 318.
- Ebd., S. 318.
- Ebd., S. 312.
- Ebd., S. 316.
- Doris Hansmann hat aufgezeigt, dass dieser Wandel mit einer aufschlussreichen Begriffsverschiebung innerhalb der deutschen Sprache einhergeht. War der Begriff Akt bis um 1900 nur im Rahmen des akademischen Ausbildungsbetriebs geläufig und meinte das Studium nach dem lebenden Modell (von lat. actus – Bewegung, Handlung), wurde er mit dem Aufkommen alltäglicher Nacktheit in der Kunst zu einer neutralen Bezeichnung des Dargestellten. Der im Kaiserreich moralisch und inhaltlich belastete Begriff der Nacktheit wurde auf diese Weise umfassend verdrängt. Vgl. Doris Hansmann: *Akt und nackt. Der ästhetische Aufbruch um 1900 mit Blick auf die Selbstakte von Paula Modersohn-Becker*, Weimar 2000, S. 19-28. Zur Problematik des Gattungsbegriffs im Bezug auf die Aktdarstellung und die rückwirkende Konstruktion der Gattung Akt durch die Kunstgeschichte vgl. Nentwig 2011, *Aktdarstellung in der Neuen Sachlichkeit*, S. 28/29.
- John Berger: *Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt*, Reinbek bei Hamburg 1974, S. 60. Für die deutsche Malerei vgl. Rita Täuber: *Der häßliche Eros. Darstellungen zur Prostitution in der Malerei und Grafik 1855-1930*, Berlin 1997.
- Vgl. Nentwig 2011, *Aktdarstellung in der Neuen Sachlichkeit*, Kap. II.1.2.
- Vgl. v.a. Maria Tatar: *Lustmord. Sexual Murder in Weimar Germany*, Princeton (New Jersey) 1995; Martin Büsser: *Lustmord – Mordlust. Das Sexualverbrechen als ästhetisches Sujet im zwanzigsten Jahrhundert*, Mainz 2000. Nentwig (2011, *Aktdarstellung in der Neuen Sachlichkeit*, S. 66-78) fasst die zeitgenössische kriminalistische Diskussion zum Lustmord sowie die verschiedenen Deutungsmuster des Motivs in der kunsthistorischen Forschung zusammen.
- Vgl. Nentwig 2011, *Aktdarstellung in der Neuen Sachlichkeit*, S. 79-98.
- Dorothea Eimert: *Heinrich Maria Davringhausen 1894-1970. Monographie und Werkverzeichnis*, Köln 1995, S. 52.
- Heinrich Maria Davringhausen. Der General. Aspekte eines Bildes*, hg. v. Rheinischen Landesmuseum, Bonn 1975, S. 22.
- Anonym: *Heinrich Maria Davringhausen. Zur Ausstellung bei Hans Goltz*, München, in: *Der Weg*, Bd. 1 (Heft 4), 1919, S. 6-8, hier S. 6.
- Vgl. Wolf-Dieter Dube: „Der Lustmörder“ von Heinrich Maria Davringhausen, in: *Pantheon*, Bd. 31, 1973, S. 181-185, hier S. 185. Zum Stilleben in der Neuen Sachlichkeit vgl. Kristina Heide: *Form und Ikonographie des Stillebens in der Malerei der Neuen Sachlichkeit*, Weimar 1998.
- Insbesondere Dix bezieht sich in seinen Aktdarstellungen immer wieder auf Cranach und Baldung Grien. Vgl. u.a. Nentwig 2011, *Aktdarstellung in der Neuen Sachlichkeit*, Kap. II.1.2 und II.2.4.
- Dube (1973, *Der Lustmörder*, S. 182/183) nennt Tizians *Venus und Amor* (1545, Florenz, Uffizien) als Vorbild für die Komposition. Allerdings geht Davringhausen sehr frei mit dem Vorbild um (vgl. Joachim Heusinger von Waldegg: *H.M. Davringhausen 1894-1970. Monographie mit Werkkatalog 1912-1932*, Bonn 1977, S. 27). Zum liegenden Akt in der Neuen Sachlichkeit vgl. Nentwig 2011, *Aktdarstellung in der Neuen Sachlichkeit*, Kap. II.2.5.
- Vgl. zur Beziehung der beiden Werke u.a. Theodore Franklin Reff: *Manet: Olympia*, London 1976, S. 45-59.
- Richard Euringer: *Walter Gramatté. Zur Ausstellung im Kunsthaus Goltz*, München, in: *Der Weg*, Bd. 1 (Heft 6), 1919, S. 6. Vgl. u.a. auch Heusinger von Waldegg 1977, *H.M. Davringhausen*, S. 27; Kathrin Hoffmann-Curtius: *Im Blickfeld: George Grosz „John, der Frauenmörder“*, hg. v. Uwe M. Schneede anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle, Stuttgart 1993, S. 40. Über den Hinweis auf Manet gehen die Autoren nicht hinaus. Dabei ist ein ausführlicher Vergleich, wie im Folgenden gezeigt wird, äußerst aufschlussreich.
- Nils Ohlsen: *Vergewisserung und Experiment. Aspekte der Akt-darstellung in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, in: *Der Akt in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, hg. v. der Kunsthalle Emden, Emden 2002, S. 12-23, hier S. 18.
- Zum förderlichen Einfluss des Skandalprozesses auf Dix' Karriere vgl. Andreas Strobl: *Otto Dix. Eine Malerkarriere in den zwanziger Jahren*, Berlin 1996, S. 67-79. Zum genauen Verlauf des Prozesses und der ihn begleitenden öffentlichen Diskussion in der Presse vgl. auch *Hintergrund. Mit den Unzüchtigkeits- und Gotteslästerungsparagrafen des Strafgesetzbuches gegen Kunst und Künstler 1900-1933*, hg. v. Wolfgang Hütt, Berlin 1990, S. 200-215.
- Zit. nach ebd., Dokument 152, S. 210-211.
- Vgl. zu diesem Interpretationsstrang ausführlich Nentwig 2011, *Aktdarstellung in der Neuen Sachlichkeit*, S. 104-107.
- Vgl. v.a. Fritz Löffler: *Otto Dix. Leben und Werk*, Dresden 1983, S. 31-33 [= 5. verbesserte und erweiterte Aufl.]. Ähnliche Argumentationen bei Eva Karcher: *Eros und Tod im Werk von Otto Dix. Studien zur Geschichte des Körpers in den zwanziger Jahren*, Münster 1984, S. 35-38; Täuber 1997, *Der häßliche Eros*, S. 146/147. Zu Dix' Nietzsche-Rezeption vgl. u.a. Nentwig 2011, *Aktdarstellung in der Neuen Sachlichkeit*, S. 139-144.
- Vgl. für solche vergeblichen Versuche u.a. *Otto Dix et les maîtres anciens*, hg. vom Colmar, Musée d'Unterlinden, Colmar 1996; Katia Baudin: „La modernité du passé. Otto Dix, les maîtres anciens et la République de Weimar“, in: *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Bd. 53, 1995, S. 79-101; Birgit Schwarz:

- „Otto Hans Baldung Dix“ malt die Großstadt. Zur Rezeption der altdeutschen Malerei, in: *Dix. Zum 100. Geburtstag 1891-1991*, hg. v. der Galerie der Stadt Stuttgart und der Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Stuttgart 1991, S. 229-238.
35. Im Gegensatz zu den nackten Körpern alter Männer, z.B. in Eremitendarstellungen, ist der Akt einer alten Frau stets negativ besetzt. In den Lebensalterdarstellungen steht er dem Tod am nächsten. Auch in Hexendarstellungen oder in der Personifikation des Geizes spielt der alte weibliche Körper eine Rolle. Vgl. Nadeije Laneyrie-Dagen: *L'invention du corps. La représentation de l'homme du Moyen Age à la fin du XIXe siècle*, Paris 1997, S. 149-159.
36. Auf die Vanitasthematik des Bildes haben Barton und Baudin hingewiesen (vgl. Brigid S. Barton: *Otto Dix and Die neue Sachlichkeit 1918-1925*, Ann Arbor, Michigan 1981 [= 2. Aufl.], S. 42; Baudin 1995, *La modernité du passé*, S. 92/93.) Von feministischer Seite ist das Bild als Beleg für Dix' negative Vorstellung der „Dirnennatur“ und des Weiblichkeit im Allgemeinen bewertet worden, die für ihn von Vanitas im Sinne weltlicher Eitelkeit und Putzsucht geprägt sei und so in die Nähe von Luxuriadarstellungen rückt (vgl. Jung-Hee Kim: *Frauenbilder von Otto Dix: Wirklichkeit und Selbstbekenntnis*, Münster 1994, S. 117-121; ähnlich für den Topos der hässlichen Prostituierten bei Dix Hortense von Heppel: *Frauen im Milieu, gesehen von Otto Dix*, in: *Otto Dix - Zwischen den Kriegen. Zeichnungen, Aquarelle, Kartons und Druckgrafik 1912-1939*, hg. vom Haus am Waldsee Berlin und dem Kunstverein Hannover, Berlin 1977, S. 28-32).
37. Petra Schäpers analysiert in ihrer Dissertation das Bildthema der jungen Frau bei der Toilette im venezianischen Cinquecento und kann die ikonographischen Vorstufen in antiken und mittelalterlichen Venus-, Susanna- und Bathsebadarstellungen nachweisen. Die Bedeutungsoffenheit dieser Werke stellt sie in den Kontext der zeitgenössischen Kunsttheorie und bringt sie u.a. mit dem Paragone zwischen Skulptur und Malerei und der Lust am Bilderätsel in Verbindung. (Vg. Petra Schäpers: *Die junge Frau bei der Toilette. Ein Bildthema im venezianischen Cinquecento*, Frankfurt a.M. u.a. 1997.) Für Dix und viele seiner neusachlichen Kollegen war die Toilette der Venus aufgrund dieser bereits in der kunsthistorischen Tradition angelegten Offenheit äußerst inspirierend. Vgl. Nentwig 2011, *Aktdarstellung in der Neuen Sachlichkeit*, Kap. II.2.3.
38. Den Vergleich mit Goya ziehen auch Karcher und Beck heran, beschränken sich jedoch auf die Feststellung, dass Dix wie Goya den körperlichen Verfall im Spiegel zeige (vgl. Karcher 1984, *Eros und Tod im Werk von Otto Dix*, S. 35/36; Rainer Beck: *Dix und die Tradition. Aspekte zum Thema im Œuvre der Gemälde*, in: *Otto Dix zum 100. Geburtstag*, Symposium, Städtische Galerie Albstadt, Albstadt 1991, S. 9-45, hier S. 24). Zum Einfluss Goyas auf Dix, insbesondere die Anregungen, die der Deutsche von den *Desastres de la guerra* (1808-1820, 1. Edition 1863) in seiner Kriegsmappe (1924) verarbeitete, vgl. u.a. Katia Baudin: *Goya et Otto Dix*, in: *Goya informe. Descendences modernes de Goya*, hg. vom Musée des Beaux-Arts, Tourcoing 1999, S. 44-47.

Abbildungen

- Abb. 1 Heinrich Maria Davringhausen, *Der Lustmörder*, 1917, Öl auf Leinwand, 119,5 x 148,5 cm München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Pinakothek der Moderne. (Copyright Renata Davringhausen)
- Abb. 2 George Grosz, *John, der Frauenmörder*, 1918, Öl auf Leinwand, 86,5 x 81 cm, Hamburg, Kunsthalle. (Copyright Estate of George Grosz, Princeton, N.J. / VG Bild-Kunst, Bonn 2012)
- Abb. 3 Otto Dix, *Der Lustmörder (Selbstbildnis)*, 1920, Öl auf Leinwand, 170 x 120 cm, Verbleib unbekannt. (Copyright VG Bild-Kunst, Bonn 2012)
- Abb. 4 Edouard Manet, *Olympia*, 1863, Öl auf Leinwand, 130,5 x 190 cm, Paris, Musée d'Orsay.
- Abb. 5 Tizian, *Die Venus von Urbino*, 1538, Öl auf Leinwand, 119 x 165 cm, Florenz, Uffizien
- Abb. 6 Otto Dix, *Mädchen vor dem Spiegel*, 1921, Öl auf Leinwand, vernichtet, Abb. u.a. in Cicerone 16 (1924), S. 952. (Copyright VG Bild-Kunst, Bonn 2012)
- Abb. 7 Hans Baldung Grien, *Der Tod und das Mädchen*, 1517, Öl und Tempera auf Lindenholz, 30,3 x 14,7 cm, Basel, Öffentliche Kunstsammlungen
- Abb. 8 Pieter Paul Rubens, *Venus vor dem Spiegel*, um 1613-1615, 124 x 98 cm, Vaduz, Sammlung des Fürsten von Liechtenstein
- Abb. 9 Francisco de Goya, *Hasta la muerte (Los Caprichos, Nr. 55)*, 1799, Radierung und Aquatinta, 21 x 15 cm, Madrid, Biblioteca Nacional.
- Abb. 10 *Frau Welt*, Vorder- und Rückansicht, nach 1298, Dom St. Peter zu Worms, Südportal. (Copyright Wikipedia, Jivee Blau)

Zusammenfassung

Bilder erzählen Geschichten. Dieses Diktum der Historienmalerei wird ab Mitte des 19. Jahrhunderts aufgebrochen. Die Künstler verweigern in ihren Werken eine kohärente Narration, und die daraus entstehende prinzipielle Bedeutungsoffenheit wird neben den formalen Neuerungen zu einem Merkmal der Moderne. Umberto Eco's Theorie des offenen Kunstwerks, für die bildenden Künste am Beispiel des Informel entwickelt, lässt sich auch auf gegenständliche Malerei anwenden, wie Markus Heinzmann für die Neue Sachlichkeit postuliert. Doch wie gelangen die neusachlichen Künstler zur Offenheit ihrer Werke? Wie versuchen sie die Interpretationsbemühungen des Betrachters zu lenken?

Am Beispiel der Aktdarstellung, mit ihrer beinahe übermächtigen Tradition stets auch Symbol für die Kunst selbst, werden im Folgenden Strategien vorgestellt, mit denen in der Neuen Sachlichkeit die Bilderzählung im Sinne einer stringenten Handlung aufgeweicht wird. Dabei zeigt sich, wie eng Form und Inhalt im offenen Kunstwerk zusammenhängen. Die Vertreter einer gegenständlichen Gegen-Avantgarde verfolgen keinen mimetischen Realismus, sondern stellen im Anschluss an Expressionismus, Futurismus, Kubismus und Abstraktion die Autonomie der formalen Bildmittel in den Mittelpunkt. Subjektive Verformung und Steigerung der Gegenstände und Körper sowie eine psychologisierende Verfremdung von Farbe und Perspektive lassen die bildimmanenten Beziehungen im Ungewissen, ebenso wie der Betrachter oftmals Schwierigkeiten hat, seinen Standpunkt zu definieren. Dieser kreative Dialog mit den innovativen Tendenzen der Zeit wird komplettiert durch einen ebenso schöpferischen Bezug zur Kunstgeschichte. Zentrales Prinzip ist die ikonographische Verundeutlichung, ein Verfahren, bei dem die Künstler mehrere Darstellungstraditionen kombinieren oder sogar verschleifen und dafür auf Collage, Montage und Überblendung zurückgreifen. Der kunsthistorisch versierte Betrachter setzt die zitierten Bildtraditionen unweigerlich zu dem jeweiligen Kunstwerk in Beziehung, ohne zu einer abschließenden Interpretation zu gelangen. Gleichzeitig laden die Hinweise auf mythologische oder christliche Figuren den nackten Körper mit zusätzlicher Bedeutung auf. Tradierte Zuschreibungen wie Sinnlichkeit

und Schönheit werden jedoch durch die formale Gestaltung des Aktes als hässliches Anti-Ideal oder leblose Puppe wieder zurückgenommen. Die Erzählung läuft durch diese diametrale Bewegung ins Leere.

Autorin

Janina Nentwig studierte Kunstgeschichte, Europäische Ethnologie und Kommunikationswissenschaft in Münster und Wien. Nach einem Volontariat in der Berlinischen Galerie – Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur arbeitete sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin an verschiedenen Projekten mit, u.a. bei der Ausstellung *Hannah Höch – Aller Anfang ist Dada* (2007). 2009 wurde sie mit einer Dissertation zur Aktdarstellung in der Neuen Sachlichkeit promoviert. Als freie Autorin schreibt sie neben wissenschaftlichen Beiträgen auch Hörführungen für internationale Ausstellungen, zuletzt für die Schau *Max Ernst* in der Wiener Albertina (2013).

Titel

Janina Nentwig, Narration und offenes Kunstwerk in der Aktdarstellung der Neuen Sachlichkeit, in: *kunsttexte.de*, Nr. 1, 2013 (12 Seiten), www.kunsttexte.de.