

**Kontinuitäten, Transformationen oder Brüche?  
Aspekte der Aktmalerei in Karlsruhe  
in den  
1920er und 1930er Jahren**

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät  
der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg,  
ZEGK- Institut für Europäische Kunstgeschichte

vorgelegt von  
Nadine Schuster M.A.

Erstgutachter: Prof. Dr. Christoph Zuschlag  
Zweitgutachter: Prof. Dr. Sabine Schulze

Heidelberg 2011



# INHALT

## Textteil

	<b>S.</b>
<b>Abkürzungsverzeichnis</b>	<b>6</b>
<b>1. Einleitung</b>	<b>10</b>
1.1 Methode und Vorgehensweise	15
1.2 Quellenlage und Forschungsstand	18
<b>2. Karlsruhe: Kulturpolitik und Akademieggeschichte Zwischen Dynamik und Reaktion</b>	<b>31</b>
2.1 1890–1918	31
2.2 1918–1933	41
2.2.1 Kulturpolitische Entwicklungen bis 1933	55
2.3 Ab 1933	64
<b>3. Der Terminus „Akt“</b>	<b>86</b>
3.1 Was meint „Akt“?	86
3.1.1 Akt: eine Revision	88
3.2 Die kunsthistorische Terminologie des Akts im Kontext seiner historischen Entwicklung und die Entstehung des Gattungsbegriffs	93
3.3 Forschungsansätze zur Aktdarstellung	103
3.3.1 Tradition und Typologie des Akts im Rahmen des „form-ikonografischen“ Ansatzes	103
3.3.2 Körper- und kulturhistorische Forschung am Akt unter Berücksichtigung feministischer Geschlechterforschung	110
3.3.3 Psychoanalytische Aktbetrachtung	119
3.3.3.1 Exkurs: Zur Furcht vor der weiblichen Scham	121

<b>4. Karlsruhe und die Aktmalerei</b>	<b>124</b>
4.1 Das Aktstudium an der Kunstakademie Karlsruhe	124
4.2 1933: Aktdarstellungen Karlsruher Künstler am Scheideweg zwischen Kontinuität, Transformation und Bruch	144
4.3 Karlsruher Künstler und ihre Aktdarstellungen	149
4.3.1 Wilhelm Hempfing	149
4.3.2 Hans Adolf Bühler	189
4.3.3 Otto Lais	204
4.3.4 Georg Scholz	211
4.3.5 Hanna Nagel und Karl Hubbuch	227
4.3.5.1 Karl Hubbuch	229
4.3.5.2 Hanna Nagel	234
4.3.5.3 Das Zusammentreffen	242
4.3.5.4 Die Trennung	245
4.3.6 Rudolf Schlichter	254
<b>5. Funktions- und Wertebenen gemalter Nudität</b>	<b>277</b>
5.1 Aktdarstellungen Karlsruher Künstler zwischen 1920 und 1940: Spiegel vieler Wahrheiten? Ein Resümee	277
5.2 Exkurs: Kitsch und Aktmalerei im Nationalsozialismus	289
<b>6. Die andere Sicht auf den Akt</b>	<b>294</b>
6.1 Der Akt als Katalysator des Maler–Modell–Rezipienten–Modells	294
<b>7. Resümee</b>	<b>305</b>
7.1 Karlsruhe	305

7.2	Der Akt in Karlsruhe im Wandel der 1920er und 1930er Jahre	308
7.3	Kontinuitäten, Transformationen oder Brüche?	311
7.4	Ausblick	313
<b>8.</b>	<b>Literaturverzeichnis</b>	<b>315</b>

## **Bildteil**

<b>1.</b>	<b>Methode</b>	<b>366</b>
<b>2.</b>	<b>Abbildungsteil mit Verzeichnis</b>	<b>367</b>

# **Textteil**

## Abkürzungsverzeichnis

<b>Abb.</b>	Abbildung
a.N.	am Neckar
Anm.	Anmerkung
ARD	Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland
ASSO	Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler
Aufl.	Auflage
Auftr.	Auftrag
Ausst.-Kat.	Ausstellungskatalog
Az.	Aktenzeichen
<b>BayHStA</b>	Bayerisches Hauptstaatsarchiv München
BBK	Bezirksverband Bildender Künstler
Bd.	Band
BDM	Bund Deutscher Mädel
Bem.	Bemerkung
bzw.	beziehungsweise
<b>ca.</b>	ungefähr; siehe oben Abschnitt zur Datierung
<b>dat.</b>	datiert
DDP	Deutsche Demokratische Partei
ders.	derselbe
DHM	Deutsches Historisches Museum Berlin
Diss.	Dissertation
DKG	Deutsche Kunstgesellschaft
DkiDR	Die Kunst im Deutschen Reich
DLA	Deutsches Literaturarchiv Marbach am Neckar
DNVP	Deutschnationale Volkspartei
Dok.	Dokument
Dr.	Doktor
ds.	dieses
DVP	Deutsche Volkspartei
<b>e.V.</b>	eingetragener Verein
Ebd.	Ebenda
engl.	englisch
Erg.	Ergänzung
<b>ff.</b>	folgende
FKK	Freikörperkultur
Fn.	Fußnote
<b>GDK</b>	Große Deutsche Kunstausstellung

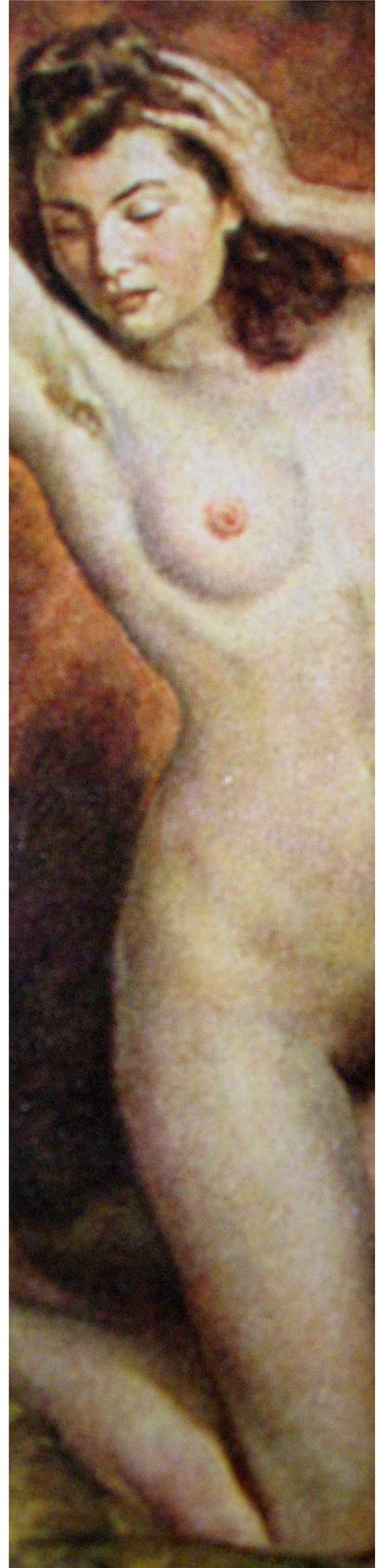
<b>GLA</b>	Generallandesarchiv Karlsruhe
<b>H.</b>	Heft
HDK / HdDK	Haus der Deutschen Kunst (München)
Hrsg.	Herausgeber
<b>i. Br.</b>	im Breisgau
Inv. Nr.	Inventarnummer
<b>Jg.</b>	Jahrgang
Jhd.	Jahrhundert
Js.	Jahres
<b>K.</b>	Karlsruhe
Kap.	Kapitel
Kat.	Katalog
Kat. Nr.	Katalog Nummer
KPD	Kommunistische Partei Deutschlands
KZ	Konzentrationslager
<b>Mu.</b>	München
<b>N.G.</b>	November Gruppe
Nr.	Nummer
NS	Nationalsozialismus / nationalsozialistisch
NSDAP	Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei
NSKG	Nationalsozialistische Kulturgemeinde
<b>o. D.</b>	ohne Datum
<b>o. J.</b>	ohne Jahr; die Datierung des Werks ist nicht bekannt
<b>o. M.</b>	ohne Maße; die Abmessungen des Werks sind nicht bekannt
<b>o. S.</b>	ohne Seite
<b>Prof.</b>	Professor
<b>Red.</b>	Redaktion
RM	Reichsmark
<b>S.</b>	Seite
s.	siehe
s./w.	Schwarz-weiß Abbildung
SA	Sturmabteilung
sign.	Signiert
SPD	Sozialdemokratische Partei Deutschlands
SS	Schutzstaffel

STA KA	Stadtarchiv Karlsruhe
StadtA.	Stadtarchiv
StadtA. Mu.	Stadtarchiv München
SWR	Südwest-Rundfunk
<b>TF</b>	Tönerne Füße
Tgb.	Tagebuch
<b>u. a.</b>	und andere
u. a.	unter anderem
u. d. T.	unter dem Titel
Univ.	Universität
USPD	Unabhängig Sozialdemokratische Partei Deutschlands
<b>v.</b>	von
v. Chr.	vor Christus
v.l. n.r.	von links nach rechts gesehen
Vf.	Verfasser
Vgl.	Vergleiche
Vol.	Volumen
<b>WF</b>	Das widerspenstige Fleisch
<b>x cm</b>	Höhe vor Breite in cm
<b>z. Zt.</b>	zur Zeit
z.B.	zum Beispiel
z.T.	zum Teil
Zgl.	Zugelassen
Zit. nach	Zitiert nach
Zugl.	Zugleich

»SCHAUE DICH NACKT – ERST NACKTHEIT IST DIE WAHRHEIT«<sup>1</sup>



KARL HUBBUCH, DRILLINGE 1928 / 29



HDK 275 · WILHELM HEMPFING ·  
KNEIENDER AKT · UM 1940

<sup>1</sup> THEODOS. KRAFT-KUNST IN: DIE SCHÖNHEIT 17. 1921. S. 517.

## 1. Einleitung

„Die verkaufen sich halt besser,  
wenn da auch noch ein Nackedei dabei ist.“<sup>1</sup>  
(Wilhelm Hempfing)

Ein einfacher und unbedeutender Ausspruch, so mag man denken – jedoch wegweisend und programmatisch für die Aktmalerei im Umbruch der 1920er zu den 1930er Jahren.

Denn hinter dem Zitat des Karlsruher Kunstmalers Wilhelm Hempfing verbirgt sich ein konsequenzenreiches Spannungsfeld, das die Entwicklung des Karlsruher Akts in der genannten Zeit maßgebend beeinflusste. Karlsruhe, den Ruf einer Beamtenstadt tragend, war neben Berlin und München in den 1920er Jahren eines der wichtigen Zentren der sogenannten „Neuen Sachlichkeit“.<sup>2</sup> Hier, an der Badischen Landes-kunstschule,<sup>3</sup> malten Künstler wie Karl Hubbuch und Georg Scholz, die als Protagonisten der (veristischen) „Neuen Sachlichkeit“ gelten, in den Meisterklassen ihre Akte. Zeitgleich zeugen Aktdarstellungen wie die der Künstlerin Hanna Nagel – Studentinnen wurden erstmals ab 1919 in der Akademie offiziell zugelassen – von der künstlerischen Auseinander-

---

<sup>1</sup> Wilhelm Hempfing (\*1886 in Schönau – †1948 in Karlsruhe; Kunstmaler aus Schönau im Odenwald nahe Heidelberg): undatiertes Ausspruch, der mündlich in der Familie des Künstlers weitergegeben wurde. Aussage des Großneffen des Künstlers gegenüber der Verfasserin am 14. Februar 2009.

<sup>2</sup> Die „Neue Sachlichkeit“ wird in der kunsthistorischen Forschung als ein Begriff festgelegt, der in seinen zeitlichen und inhaltlichen Grenzen nicht genau definierbar und fassbar ist. Der Terminus wurde von dem Direktor der Mannheimer Kunsthalle, Gustav Friedrich Hartlaub (1884–1963) 1925 im Zuge von dessen Ausstellung „Die Neue Sachlichkeit – Deutsche Malerei seit dem Expressionismus“ in Mannheim geprägt. Das Buch „Nach-Expressionismus – Magischer Realismus“ des Kunstkritikers Franz Roh brachte dann, ebenfalls 1925, eine erste Bündelung des facettenreichen Idioms hervor. Die Problematik des Stilbegriffs ergibt sich zum einen aus der Schwierigkeit, die Heterogenität der verschiedenen form-stilistischen und inhaltlichen Ausdrucksformen der Künstler in einem Katalog zu bündeln. Eine zeitliche Eingrenzung des Phänomens fällt aufgrund der Diversität der Œuvres der einzelnen Künstler schwer; primär wird die „Neue Sachlichkeit“ auf die Zeit zwischen den beiden Weltkriegen festgelegt, wobei die „Machtübernahme“ durch die Nationalsozialisten 1933 als Ende angenommen wird. Vgl. Olaf Peters: Malerei der Neuen Sachlichkeit. Die Wiedergewinnung und Neubewertung eines Epochenstils. In: Kunstchronik, Jg. 53, Nr. 8, 2000, S. 379–391 (im Folgenden Peters 2000 a) und Hans Jürgen Buderer, Manfred Fath (Hrsg.): „Neue Sachlichkeit“. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit; figurative Malerei der zwanziger Jahre; Ausst.-Kat. Mannheim, München, New York 1994. Vgl. vorliegende Arbeit S. 59 ff.

<sup>3</sup> Die Großherzoglich-Badische Akademie der Bildenden Künste (1892–1920) wurde nach einer Zusammenlegung mit der Kunstgewerbeschule am 01.10.1920 zur Badischen Landeskunstschule fusioniert. Vgl. hierzu auch Siegfried Wichmann: Von der Großherzoglichen-Badischen Akademie zur Landeskunstschule der Zwanziger Jahre. In: Vereinigung der Freunde der Kunstakademie Karlsruhe e.V. (Hrsg.): Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe. Festschrift zum 125-jährigen Bestehen, Karlsruhe 1979, S. 46–59 und 62–63.

setzung der Frau mit dem Motiv des nackten Körpers. Aber auch unbekanntere Künstler wie Otto Lais oder Wilhelm Hempfing schufen dort aussagekräftige Darstellungen des nackten Körpers. Dabei erlangte der Stilpluralismus der Aktdarstellungen teilweise einen Grad an Radikalität, Schärfe und Klarheit, der sich mit den Darstellungen veristisch-neusachlicher Künstler in Berlin vergleichen lässt.

Thematisch erfährt die neusachliche Aktmalerei, die in der kunsthistorischen Untersuchung bisher hinter Betrachtungen der Landschaftsmalerei sowie der Stadt- und Menschenbilder stand, nun gesonderte Beachtung.<sup>4</sup> Jedoch beziehen sich diese Untersuchungen meist auf die Epoche der Weimarer Zeit und setzten eine Zäsur mit dem Jahr 1933. Des Weiteren erschließen diese Betrachtungen den Akt als ein deutschlandweit auftretendes Phänomen. Das Forschungsinteresse setzt erst wieder um 1937 ein, da ab diesem Zeitpunkt viele Aktdarstellungen als (didaktisches) Bestandselement auf der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ in München verwendet werden.<sup>5</sup>

Was aber geschieht mit dem (neusachlichen) Akt in dieser Übergangsphase? Und lassen sich lokale Prägungen der Lehrzeit nach 1933 in stilistischer und inhaltlicher Entwicklung feststellen, die für das Wirken der Künstler im Nationalsozialismus entscheidend sind? Gerade für das Kunstzentrum Karlsruhe sind diese Fragestellungen von eminenter Bedeutung, da es bereits Mitte der 1920er Jahre zu einem verstärkten Vorgehen der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei (im Folgenden NSDAP) auf politischer und kultureller Ebene kam, die 1933 in der Ausstellung „Regierungskunst 1918–1933“ sowie der Entlassung der Akademieprofessoren Scholz, Hubbuch, Babberger, Speck, van Tack, Dillinger, Gehri, Schnarrenberger, Schmitt-Spahn und Winkler im selben Jahr einen ersten Höhepunkt fand. Bereits zu diesem Zeitpunkt wurden die Akte der neusachlichen Künstler als „schlimmste Nuditäten, eine

---

<sup>4</sup> Zuletzt Janina Nentwig: Studien zur Aktdarstellung in der Neuen Sachlichkeit (eingereichte Diss. August 2008, Westfälische Wilhelms-Universität, Münster [Westfalen], unveröffentlicht) (im Folgenden: Nentwig 2008). Ich danke Janina Nentwig herzlich für die großzügige Bereitstellung ihrer bisher unpublizierten Dissertation.

<sup>5</sup> Helena Ketter: Zum Bild der Frau in der Malerei des Nationalsozialismus: Eine Analyse von Kunstzeitschriften aus der Zeit des Nationalsozialismus (Zugl. Diss., Univ. Passau, 1999), Münster, Hamburg, London 2002 (im Folgenden: Ketter 2002); des Weiteren Anne Meckel: Animation – Agitation. Frauendarstellungen auf der "Großen deutschen Kunstausstellung" in München 1937–1944 (Zugl. Diss, Univ. Bochum, 1993), Weinheim 1993 (im Folgenden: Meckel 1993).

Fleischschau“<sup>6</sup> bezeichnet.

In der Zeit des Nationalsozialismus übernahm die Aktdarstellung hingegen eine didaktische Aufgabe und diente zeitgleich der Befriedigung des voyeuristischen, männlichen Rezipientenblicks. Mit der „Machtübernahme“ der Nationalsozialisten 1933 nimmt die Forschung für die Akte der neusachlichen Künstler eine Transformation oder gar deren Verschwinden an; der Akt der 1920er Jahre geht demnach in anderen Gattungen wie der Landschafts- oder Portraitmalerei auf.<sup>7</sup> Diese Annahme steht jedoch im Gegensatz zu der hohen Anzahl an Aktdarstellungen Karlsruher Künstler, die sich heute in privaten Nachlässen und Sammlungen befinden.

Daraus ergibt sich die für diese Arbeit zentrale Fragestellung, nämlich ob für die Stilidiome Karlsruher Aktmalerei der 1920er Jahre im Hinblick auf die nationalsozialistische Kulturpolitik nur (Ab-) Brüche angenommen werden können oder ob sich nicht auch Kontinuitäten oder Transformationen des Akts Karlsruher Künstler nach 1933 ergeben.

Um diese Überlegung zu erschließen, unterteilt die vorliegende Arbeit die Fragestellung in drei große Komponenten: Durch die Konzentration auf die Stadt Karlsruhe ergibt sich zunächst eine örtliche Komponente. Diese wird durch die Betrachtung der Zeitspanne von 1900 bis 1940 um eine zeitliche Komponente bereichert. Zuletzt bildet die Beschäftigung mit der Gattung Aktmalerei die thematische Komponente.

Betrachtet man die lokale Komponente, drängt sich die Frage auf, wie und weshalb sich Karlsruhe überhaupt zu einem lokalen, aber zentralen Dreh- und Angelpunkt neusachlicher Aktmalerei entwickeln konnte. Welche Rolle kam hierbei der Badischen Landeskunstschule zu? Und welche Stilidiome brachten die ausgewählten Künstler in ihrer Aktmalerei jeweils hervor und welchen Fortbestand hatten die einzelnen Darstellungsformen nach 1933?

---

<sup>6</sup> „Der Führer“ vom 30.06.1928 rezensiert die Ausstellung von Karl Hubbuch, worin bereits diffamierende Ausdrucksformen eingesetzt werden. Die Künstler werden in dem Artikel einzeln besprochen. Auffällig ist die Schematisierung nach politischer Gesinnung und dargestellten Werken. Auf diese Entwicklung wird im ersten Teil der Arbeit eingegangen.

<sup>7</sup> Vgl. Erika Rödiger-Diruf: Landschaftsmalerei zwischen Neuer Sachlichkeit und Nationalsozialismus. In: Katharina Büttner, Martin Papenbrock (Hrsg.): Kunst und Architektur in Karlsruhe: Festschrift für Norbert Schneider, Karlsruhe 2006, S. 115–128 (im Folgenden: Rödiger-Diruf 2006).

Insbesondere die Zäsur um 1933 und deren kunstpolitische Konsequenzen lassen eine Modifikation in den Beweggründen und Gedanken der Künstler vermuten.<sup>8</sup> Als Resultat eingeschränkter Wahlfreiheit ergeben sich für jene Künstler auf den ersten Blick zwei Überlegungen: Könnte sich nicht gerade der Akt als künstlerisches Ausdrucksmittel einer Widerstandskraft gegen die beginnende Diktatur anbieten? Welche Möglichkeiten böten sich andererseits denjenigen Malern, die den Umgang mit dem Modell und der Umsetzung des nackten Körpers in der von den Machthabern bevorzugten Art beherrschten, in jener Zeit nach 1933?

Die letzte Frage erfordert eine Analyse des Verständnisses von Aktmalerei vor 1933. Welche akademische Ausbildung hatten die Künstler absolviert, welche Karrieren lagen noch vor ihnen? Außerdem wird nach der Identität und der Herkunft der Modelle und nach ihren Beziehungen zu den Künstlern zu fragen sein. Einen nicht unerheblichen Faktor bei der Beantwortung dieser Fragen bildet natürlich auch die Überlegung, wie die zeitgenössischen Betrachter auf die oftmals radikale Präsentation des nackten Körpers reagierten und ob die männlichen und weiblichen Rezipienten bereits einen differenzierten Blick auf die Aktdarstellung ausgebildet hatten. Diese Grundüberlegungen bilden das Hauptgerüst für den Aufbau der vorliegenden Arbeit, welche sich in sieben Teile gliedert.

Nachdem im ersten Kapitel der Gegenstand der Untersuchung, die angewandte Methode und der Forschungsstand dargelegt werden, befasst sich das zweite Kapitel der Arbeit mit der kunstpolitischen Entwicklung der Akademie sowie der Stadt Karlsruhe in den Jahren von 1900 bis 1933. Erst vor diesem Hintergrund kann verständlich werden, weshalb Karlsruhe nicht nur in der Periode der „Neuen Sachlichkeit“, sondern auch in der Zeit eines aufkommenden Nationalsozialismus ein wichtiges Zentrum wurde und welchen Stellenwert man der Aktmalerei in diesem Zeitraum

---

<sup>8</sup> Ein Künstler, dessen Frühwerk nach den Gesichtspunkten der nationalsozialistischen Ideologie zu auffällig, zu „andersartig“ gestaltet war, wurde als „entartet“ eingestuft und hatte keine Chance mehr, sich zu etablieren. Vgl. auch: Christoph Zuschlag: „Entartete Kunst“. Zur Kunst- und Ausstellungspolitik im Nationalsozialismus. In: Stadt Braunschweig (Hrsg.): Deutsche Kunst 1933–1945. In Braunschweig. Kunst im Nationalsozialismus. Vorträge zur Ausstellung (1998–2000), Braunschweig 2001, S. 143–155 (Braunschweiger Werkstücke, Reihe B; 20).

zuordnete.

Das dritte Kapitel befasst sich mit dem komplexen Begriff des Akts, der häufig nur in seinen Einzelaspekten wahrgenommen wird. Daher wird an dieser Stelle ein neuer, ganzheitlicher Aktbegriff definiert, der methodisch vier unterschiedliche Herangehensweisen an die Aktdarstellung herausarbeitet. Im folgenden Unterkapitel werden diese vier Ansätze untersucht und der Bezug zu der Aktmalerei Karlsruher Künstler hergestellt.

Im vierten Kapitel werden die vorangegangenen Theorieansätze anhand des Aktzeichenunterrichts an der Kunstakademie Karlsruhe im Zeitraum von 1900 bis 1940 dargestellt. Anschließend werden diese theoretischen Vorklärungen herangezogen, um am Beispiel von sieben Karlsruher Künstlern deren unterschiedliche und geschlechtsspezifische Auffassungen zur Thematik des Akts darzulegen. Bei der Analyse der Aktmalerei des jeweiligen Künstlers zwischen 1910 und 1940 steht an erster Stelle die Frage nach dem Umgang des Künstlers mit der Zäsur von 1933.

Das fünfte Kapitel untersucht mithilfe einer Funktionsanalyse der gezeigten Aktdarstellung die unterschiedlichen Wertebenen des Aktbegriffs der Jahre um 1933. Es wird versucht, Gemeinsamkeiten zu ermitteln und ein alternatives Lösungsmodell für die Aktdarstellung dieser Periode zu skizzieren.

Kapitel sechs widmet sich der Beziehung Rezipient-Akt-Modell. Auf welchen Ebenen funktioniert diese Verbindung, welche Reize bedingen oder verhindern sie und welche Identifikationen, Reflexionen oder Projektionen finden hierbei statt? Durch die Frage nach den Konditionen und der Akzeptanz von Sexualität und Nacktheit in den politischen Systemen der Weimarer Republik und des Nationalsozialismus werden Intentionen und Reaktionen auf den Akt erhellt.

Das abschließende Kapitel sieben fasst dann, basierend auf der gestellten

Frage nach den titelgebenden *Kontinuitäten, Transformationen oder Brüchen* der Aktmalerei Karlsruher Künstler, deren unterschiedliche Entwicklungen vor und nach 1933 zusammen. Durch die Einbeziehung auch der nach 1933 geschaffenen Werke können neue Erkenntnisse zum Verständnis des Aktbegriffs im Karlsruhe der 20er und 30er Jahre gewonnen werden. Schließlich wird in einem Ausblick die generelle Bedeutung und Funktion einer Aktdarstellung in unserer Gesellschaft erläutert.

### **1.1 Methode und Vorgehensweise**

Die Auseinandersetzung mit der Thematik des Akts verlangt einen Methodenpluralismus, der keineswegs eine scheinbare Beliebigkeit der Herangehensweise verschleiern soll, sondern vielmehr Ausdruck der Offenheit der für das Thema wichtigen Ideen ist. Sowohl die Produktion als auch die Rezeption eines Akts gehen immer mit einem emotionalen Prozess einher, weswegen eine rein formalästhetische Bildanalyse sicherlich zu kurz griffe. Daher wird dieser Untersuchungsansatz um die Ebene der körper- und kulturgeschichtlichen Betrachtung von Akt und Nacktheit in den 1920er und 1930er Jahren bereichert, welche durch den Einbezug einer psychoanalytischen Betrachtungskomponente des Produktions- und Rezeptionsprozesses eines Akts vervollständigt wird. Die Geschichte und Tradition der Aktdarstellung wird in ihrer form-ikonografischen<sup>9</sup> Analyse meist als eine männliche verstanden. Durch den Einbezug einer geschlechterspezifischen Untersuchung anhand männlicher und weiblicher Sichtweisen auf Akt und Geschlechtlichkeit soll dieses Faktum seinen Ausgleich finden. Jene Interdisziplinarität und Pluralität der Ansätze schaffen somit einerseits ein ganzheitliches Verständnis für den Untersuchungsgegenstand und dessen Kontext und arbeiten andererseits neue Herangehensweisen an das Thema heraus.

---

<sup>9</sup> Anne-Marie Bonnet: ‚Akt‘ bei Dürer, Köln, 2001 (= Atlas, Bonner Beiträge zur Renaissanceforschung, hrsg. v. Barbara Schellewald, Bd. 4) (im Folgenden: Bonnet 2001).

Der Titel der vorliegenden Arbeit, *Kontinuitäten, Transformationen oder Brüche*, verweist jedoch auf einen weiteren, wichtigen Methodenansatz. Verknüpft mit dem Datum 1933 wird eine Funktionsanalyse der Aktdarstellungen Karlsruher Künstler herangezogen, um zu klären, ob und welchen (politischen) Zielen die Aktbilder dienstbar gemacht wurden. Aber auch hier wäre es wiederum zu kurz gegriffen, die Analyse primär dem Leitgedanken einer dem Nationalsozialismus dienenden Aktkunst unterzuordnen oder nur nach ihrer Existenz innerhalb einer „verfemten Moderne“ zu fragen. Das unterschiedliche künstlerische Verständnis von Aktmalerei in den 1920er Jahren evoziert differenzierte Reaktionen auf die Zäsur von 1933, die in dieser Arbeit mit den Begriffen *Kontinuitäten, Transformationen oder Brüche* betitelt wurden.<sup>10</sup> Unter *Kontinuität* wird hierbei das Fortführen einer Aktmalerei über das Datum von 1933 hinweg verstanden, einer Malerei, die bereits in den 1920er Jahren derart gestaltet war, dass sie weder der konservativen noch der nationalsozialistischen Bewertung Anlass zur Kritik bot und daher den kulturpolitischen Anforderungen der neuen Machthaber weitgehend entsprach. *Transformation* hingegen beschreibt den Prozess einer künstlerischen Anpassung nach 1933, deren Motive und zeitliche Dauer nicht immer einfach nachvollziehbar sind. Reaktionen auf die Diktatur der Nationalsozialisten, die Resignation oder eine Regression auf innere Gefühlswelten ausdrücken, werden unter dem Begriff *Bruch* gefasst.

Eine nicht widerspruchsfreie nationalsozialistische Kunstpolitik und der immense existenzielle Druck erfordern einen offenen, vorbehaltlosen Blick auf die teils aktiven Anpassungsversuche Karlsruher Künstler in der Zeit nach 1933. Diese Offenheit der Betrachtung korreliert sodann mit der Auswahl der Künstlerbeispiele. Anstatt die Aktproduktion einer bestimmten Kunstrichtung („Neue Sachlichkeit“) oder Künstlervereinigung („Brücke“) über einen festgelegten Zeitraum zu betrachten, wurde für die Analyse ein mannigfaltiges, aber auf den ersten Blick widersprüchliches Spektrum an Künstlern ausgewählt. Dieses Spannungsverhältnis zwischen völkisch-nationalem, veristischem oder erotischem Aktverständnis entspricht

---

<sup>10</sup> Die persönlichen Reaktionen der Künstler auf die „Machtübernahme“ der Nationalsozialisten werden in den Einzelkapiteln dargelegt.

jedoch nachweislich einem in der Karlsruher Aktmalerei der 1920er Jahre vorherrschenden Stilpluralismus. Während Wilhelm Hempfing den traditionell-spätimpressionistischen Stil für seine Malerei nutzt und seine Akte als naturbelassene Schönheiten in der freien Natur darstellt, die dann auch ab 1930 dem nationalsozialistischen Körperbild entsprechen, findet sich bei den veristisch-neusachlichen Künstlern Karl Hubbuch, Otto Lais, Hanna Nagel, Georg Scholz und Rudolf Schlichter eine vollkommen andere Darstellung des nackten Körpers, die von einer großen Spannbreite an Ausdrucksformen geprägt ist: mal erotisch-provokant, dann sozialkritisch, sehr weiblich oder ironisch überzeichnet. Bei Hans Adolf Bühler hingegen ist die Aktdarstellung mythologisch-religiös motiviert und ab den 20er Jahren völkisch-national ausgerichtet.

Ausschlaggebend für die Auswahl der Künstler war zwar ein gewisser Bekanntheitsgrad in der Kunstkritik von 1920 bis 1930, jedoch wurden ebenfalls Künstler aus Karlsruhe berücksichtigt, die mit ihren Aktdarstellungen erst in der Zeit nach 1933 auf künstlerisch-politischer Ebene in Erscheinung traten (beispielsweise auf der „Großen Deutschen Kunstausstellung“). Dadurch soll vermieden werden, dass die Analyse der Aktdarstellungen sich nur auf die Periode bis zu der Zäsur 1933 konzentriert oder aber erst nach 1933 einsetzt.

Wie bereits erwähnt, lassen sich formal für die einzelnen Künstler spezielle Richtungen der Aktgestaltung festhalten, die von der religiösen bis zur erotischen oder sozialkritischen Aktdarstellung reichen. Gemeinsam ist allen Künstlern, dass sie an der Kunstakademie Karlsruhe ihr Studium aufgenommen hatten und nach dessen Beendigung stets eine Verbindung nach Karlsruhe aufrecht erhielten. Daher kann auch die Aktmalerei des Künstlers Rudolf Schlichter, der bereits 1919 Karlsruhe verließ, um in Berlin seinen neusachlichen Stil auszubilden, in die Untersuchung dieser Arbeit mit einbezogen werden. Während ein Teil der gewählten Künstler bereits vor/um 1910 zu studieren begann, befasste sich die zweite Gruppe der Künstler erst Anfang der 1920er Jahre mit dem Aktstudium, sodass sich teilweise eine Lehrer-Schüler-Beziehung ergab.

Die sieben ausgewählten Künstler<sup>11</sup> sind:

- Hans Adolf Bühler (1877–1951)
- Wilhelm Hempfing (1886–1948)
- Karl Hubbuch (1891–1979)
- Otto Lais (1897–1988)
- Hanna Nagel (1907–1975)
- Rudolf Schlichter (1890–1955)
- Georg Scholz (1890–1945)

Die Genese der Aktdarstellung des jeweiligen Künstlers sowie dessen künstlerische Reaktion auf das Datum 1933 stehen dabei stets im Mittelpunkt der Untersuchung.

## 1.2 Quellenlage und Forschungsstand

### Quellenlage

Das Fundament der vorliegenden Arbeit bildet die Sichtung und Auswertung der vorhandenen Künstlernachlässe. Um die „Handschrift“ des Künstlers besser studieren zu können, wurden für die Analyse der Entwicklung der Aktdarstellungen nicht nur Gemälde, sondern auch Grafiken, Radierungen, Bleistiftzeichnungen, Aquarelle oder Skizzen des jeweiligen Künstlers berücksichtigt, die größtenteils der Arbeit im Abbildungsteil angehängt sind. Neben bisher unveröffentlichtem Bildmaterial befinden sich in den Nachlässen auch Briefe, Notizbücher, Postkarten und Tonträger, die Aufschluss über das Kunst- und Aktverständnis der Künstler geben und den kulturhistorischen Kontext widerspiegeln. Ebenfalls sehr hilfreich waren Gespräche mit Angehörigen der Künstler. Falls ein Nachlass über wenig Material zu Aktdarstellungen verfügte oder ein solcher gar nicht existierte, wurde in Auktionshäusern, Museen, Galerien und Privatsammlungen nach weiteren Akten

---

<sup>11</sup> Für den weiteren Verlauf der Arbeit gilt, dass das Wort „Künstler“ immer auch die weiblichen Künstlerinnen mit einschließt.

recherchiert. Da viele Originale jedoch als verschollen gelten, wird auch auf Reproduktionsvorlagen zurückgegriffen.

Die Analyse der schriftlichen Quellen in Archiven und historischen Einrichtungen bildet die zweite Grundlage dieser Dissertation. Einen großen Teil der Quellen stellen die historischen Akten und Druckwerke des Generallandesarchivs Karlsruhe (GLA) dar. Sie zeichnen ein Bild der Kulturlandschaft Karlsruhes zwischen 1900 und 1940 und geben detailliert kunstrelevante Ereignisse wieder. Weniger stark vertreten sind Dokumente über die Kunstakademie Karlsruhe in dieser Periode, was mit dem Akademiebrand 1944 zusammenhängen mag, bei dem beinahe das gesamte Archiv der Institution vernichtet wurde. Die verbliebenen Akten der Akademie wurden dem GLA übergeben und weisen hauptsächlich organisatorische Sachverhalte wie Schülerlisten, Kostenpläne, Strukturierungsmaßnahmen oder personelle Besetzungsprobleme aus. Hinsichtlich der Themenstellung der vorliegenden Arbeit konnten aus den Unterlagen lediglich Informationen zu Unterrichtseinheiten und deren Kosten gewonnen werden (vgl. Abschnitt 4.1). Diese Lücke kann durch handschriftliche Aufzeichnungen der Karlsruher Künstler, vor allem aber durch die autobiografischen Schriften Rudolf Schlichters,<sup>12</sup> gefüllt werden. Bezüglich staatlich verordneter, kunstpolitischer Führungslinien, speziell der 1930er Jahre, ist der Bestand des Hauptstaatsarchivs München sehr ergiebig; dies steht insbesondere mit der eminenten Bedeutung Münchens als Veranstaltungsort der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ (GDK) ab 1937 in Zusammenhang. Hier finden sich unzählige Berichte nicht nur zur GDK 1937 bis 1944, sondern ebenfalls zu der in München parallel veranstalteten Schau „Entartete Kunst“ im Juli 1937. Propagandaschriften wie das nationalsozialistische Publikationsorgan „Der völkische Beobachter“ enthalten Aufrufe an die deutsche Künstlerschaft, wie die neue deutsche Kunst und auch der Akt zu gestalten seien. Als weitere wichtige Quellen dienen nationalsozialistische Kunstzeitschriften, welche die Genese und Funktion vieler zeitgenössischer Aktdarstellungen diskutieren.

Darüber hinaus wurde verstärkt im süddeutschen Raum in Archiven,

---

<sup>12</sup> In seinen Autobiografien *Tönerne Füße* (1933) und *Das widerspenstige Fleisch* (1932/33) berichtet Schlichter über das Leben und den Unterricht an der Kunstakademie in Karlsruhe bis zum Kriegsausbruch 1914.

Museen und öffentlichen Sammlungen nach zeitgenössischen Dokumenten über oder von den Künstlern recherchiert. Die Ergebnisse dieser Recherchen erlauben die Erstellung eines detaillierten Gesamtbilds des jeweiligen Akt-Œuvres.

## **Forschungsstand**

Betrachtet man den Titel der Arbeit, so weist er, wie bereits gezeigt, drei wichtige Hauptkomponenten auf, die als Gerüst für eine Ab- und Eingrenzung der zu untersuchenden Forschungsgebiete herangezogen werden können: eine thematische, eine zeitliche und eine örtliche Komponente.

Auch wenn die einzelnen Forschungsgebiete getrennt voneinander und in Schwerpunkte aufgeteilt betrachtet wurden, so wird doch deutlich, wie facettenreich das Thema der Aktmalerei in einem speziellen Zeitraum, wie dem genannten, aufgestellt ist. Die Untersuchung einer Aktdarstellung kann nie losgelöst von ihrem historischen, lokalen und sozialen Kontext erfolgen. Daraus resultiert für die Darstellung des Forschungsstands, dass die aufgeführten Schwerpunkte nicht in ihrer Gesamtheit besprochen werden müssen, sondern das Augenmerk vielmehr auf die Berührungspunkte zwischen der Fragestellung der Arbeit und den einzelnen thematischen Bestandteilen gerichtet werden kann.

## **Thema: Akt**

Es sind Ausstellungen wie „Lucian Freud“ im Centre Pompidou, Paris 2010, oder „Diana und Actaeon Der Verbotene Blick auf die Nacktheit“ in Düsseldorf 2008/2009, die zeigen, dass die Kraft und Brisanz der Aktmalerei trotz Konkurrenz durch Fotografie, Film und Internet nicht versiegt ist. Es ist die ambivalente Ausstrahlung des Nackten, die seine Attraktivität erklärt: Begehren – Tabu, Verhüllen – Enthüllen, Schönheit – Entstellung, Provokation – Scham. Diesem Phänomen widmet sich die kunsthistorische Forschung seit den 1970er Jahren verstärkt und

untersucht die Aktdarstellung in diesem Zusammenhang zunehmend aus unterschiedlichen Blickrichtungen. Insbesondere die in den letzten zehn Jahren erschienenen drei Kataloge zu der Ausstellung *Der Akt in der Kunst des 20. Jahrhunderts* in Emden 2002<sup>13</sup>, der Frankfurter Schau *Nackt! Frauenansichten. Malerabsichten. Aufbruch zur Moderne 2003*<sup>14</sup> und der Ausstellung *Diana und Actaeon. Der Verbotene Blick auf die Nacktheit*“ in Düsseldorf 2008/2009<sup>15</sup> lieferten hierzu einen wichtigen Beitrag. Neben der thematischen Herleitung des Aktmotivs im Verlauf der Jahrhunderte betrachten sie den Prozess der Aktproduktion nicht nur um ihrer selbst willen, sondern beziehen zudem den Projektionsraum des Betrachters mit ein. Die künstlerische Darstellung des Nackten wird nun um das emotionale Geflecht von Scham, Angst, Voyeurismus und Fetischismus bereichert. Der Akt wird hierbei zur Reflexionsfläche für Individuum und Gesellschaft. Aber auch die künstlerische Selbstreflexion erfährt durch eine differenzierte Betrachtung von Nacktheit ein neues Moment: „*Der Körper des Künstlers wird zum Material und zur Projektionsfläche autobiografischer Dokumentation und zum Experimentierfeld archetypischer Erfahrungen.*“<sup>16</sup> Der Betrachtung des Körperlichen haftet demnach etwas Wahres und Authentisches an, das jeder Einzelne individuell erfahren kann. Der Emdener und der Düsseldorfer Katalog betrachten hierbei die Aktdarstellung über weite zeitliche Perioden; der Frankfurter Katalog hingegen bezieht sich auf die Jahre um 1900.

Im Kontext dieser zeitlichen Begrenzung kristallisiert sich ein weiterer Aspekt der Aktproduktion heraus, der in der Literatur über den Akt meist vernachlässigt wird: die Beziehung zwischen Maler und Modell. Doris Hansmann, die auch den Beitrag für den Frankfurter Katalog lieferte, hat bereits 1994 in ihrer Dissertation über die Künstlerin Paula Modersohn-Becker auf die essenzielle Rolle des Künstlermodells um 1900

---

<sup>13</sup> Achim Sommer, Nils Ohlsen (Hrsg.): *Der Akt in der Kunst des 20. Jahrhunderts* (im Folgenden: Sommer, Ohlsen: Ausst.-Kat. Emden 2002), Ausst.-Kat., Emden 2002.

<sup>14</sup> Sabine Schulze (Hrsg.): *Nackt! Frauenansichten. Malerabsichten. Aufbruch zur Moderne*. Ausst.-Kat. Frankfurt 2003, Ostfildern-Ruit 2004.

<sup>15</sup> Beat Wissmer, Sandra Badelt (Hrsg.): *Diana und Actaeon. Der verbotene Blick auf die Nacktheit*, Ausst.-Kat. Düsseldorf 2008/2009, Ostfildern-Ruit 2008.

<sup>16</sup> Sommer, Ohlsen: Ausst.-Kat. Emden 2002, S. 200.

hingewiesen: „*Das Modell, daran krankt alles...*“<sup>17</sup>. Hansmann beleuchtet in ihrer Analyse nicht nur den Posenkanon, den ein Modell beherrschen sollte, sondern weitet ihre Untersuchung auch auf die akademische Praxis und die Frage nach der sozialen Herkunft der Modelle aus. An diese Überlegungen knüpft Sabine Schulze in ihrer Betrachtung von 2006 über *Das Künstlermodell zwischen Ideal und Wirklichkeit* an.<sup>18</sup> Ihre Absicht ist es, auf die Geschichte hinter dem namenlosen Hilfsmittel „Modell“ zu verweisen und diese mit Farbe, Gefühlen und Wärme zu füllen. Dass diese Geschichte um den Aspekt einer erotisch-voyeuristischen Maler–Modell–Beziehung erweitert werden muss, zeigt die Autorin anhand des Wandels um 1900 von akademischem Aktstudium hin zu intimer Atelierbegegnung. Hier wird aus einem anonymen Wesen eine reale, verletzbare oder stolze Frau, die sich dem Künstler in vollkommen anderer Art präsentiert und ihn inspiriert. Dies fordert wiederum den Betrachter heraus, sich gegenüber diesem neuen Blick auf den nackten Körper zu öffnen.

Interessant ist hierbei der Analogieschluss: Akt = nackt = weiblicher Körper. Dass Akt nicht gleich nackt ist, ist in der kunsthistorischen Forschung kein Novum mehr. Jedoch führte die Aufspaltung von männlichem Blick und weiblicher Körperwahrnehmung bei der Aktproduktion und -rezeption in der vergleichsweise jungen deutschen Frauenforschung zu Kontroversen. Im Mittelpunkt der problembehafteten Diskurse um *sex* und *gender*<sup>19</sup> bezüglich der Geschlechterdifferenz stand ab 1980 die Beherrschung des weiblichen Körpers, der weiblichen Sexualität ebenso wie feministischer Autorenschaft durch den Mann. In der neueren Forschung – nach Judith Butler –, wie sie in dem 1996 erschienenen Sammelband *Rahmenwechsel: Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft*<sup>20</sup> von Beate Söntgen vertreten ist, diskutieren Autorinnen wie Marcia Pointon, Linda Nochlin, Griselda

<sup>17</sup> Doris Hansmann: Akt und nackt: der ästhetische Aufbruch um 1900 mit Blick auf die Selbstakte von Paula Modersohn-Becker (Zugl. Diss., Univ. Köln, 1994), Weimar 2000 (im Folgenden: Hansmann 2000).

<sup>18</sup> Sabine Schulze: Das Modell in der bildenden Kunst des Mittelalters und der Neuzeit : Festschrift für Herbert Beck / Städelscher Museums-Verein (Hrsg.) (im Folgenden: Schulze 2006), Petersberg 2006, S. 261–273.

<sup>19</sup> Sex bezeichnet in der englischen Sprache das biologische, *gender* hingegen das soziale Geschlecht.

<sup>20</sup> Beate Söntgen (Hrsg.): Rahmenwechsel: Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft, Berlin 1996.

Pollock, Rozsika Parker oder Tamar Garb den Akt als Projektionsfläche für individuelle, weibliche Beurteilungsparameter, die den männlichen Blick weder ausschließen noch ihm stattgeben.

Der Frage nach dem Blick auf den entblößten Körper geht auch die breit angelegte Arbeit von Peter Springer aus dem Jahr 2008 nach.<sup>21</sup> In seinen Betrachtungen zum Voyeurismus deckt er auf, dass nicht nur der Mann einen begehrliehen Blick auf die Nacktheit richten will, sondern eigentlich jeder Mensch ein Voyeur ist, da er aus seinem Innersten heraus von einer Neugierde auf das Entblößte angetrieben wird. Dass hierbei auch unangenehme Empfindungen bei dem Rezipienten entstehen können, legen die Autoren Jürgen Döpp und Konrad Paul Liessmann in ihren Arbeiten von 2004<sup>22</sup> und 2006<sup>23</sup> dar. Denn ästhetisch umgesetzte Nacktheit beinhaltet stets das künstlerische Verständnis von eigener und fremder Sexualität. Wie Liessmann eindrucksvoll zeigt, tangiert eine Aktdarstellung somit sehr rasch die erotische, aber auch die obszöne und pornografische Kunst. Aktdarstellungen dieser Art rufen Entrüstung hervor; dieses „Ent-rüsten“<sup>24</sup> birgt jedoch eine ambivalente, emotionale Struktur: einerseits das Lautwerden verinnerlichter Ängste und Abwehrmechanismen gegenüber dem Nackten; andererseits die Forderung, Vorurteile gegenüber dem Akt abzulegen und einen offenen Blick auf ihn zu wagen. Der Grad der „Entrüstung“ wird hierbei jedoch von seinem körper- und kulturhistorischen Kontext determiniert.

Dies macht insbesondere die Zäsur von 1933 deutlich. Hier stoßen die gesellschaftliche Körperwahrnehmung und deren mediale Umsetzung durch die Weimarer Republik und das Dritte Reich aufeinander. Florentine Fritzen (2006)<sup>25</sup>, Bernd Wedemeyer-Kolwe<sup>26</sup> oder Maren

---

<sup>21</sup> Peter Springer: *Voyeurismus in der Kunst*, Berlin 2008.

<sup>22</sup> Hans-Jürgen Döpp: *Eros, die Lust in der Kunst*, Erfstadt 2004.

<sup>23</sup> Konrad Paul Liessmann: *Blutsverwandtschaft. Über Kunst und Erotik. Ein Annäherungsversuch*. In: *Eros in der Kunst der Moderne*, Fondation Beyeler (Hrsg.), BA-CA Kunstforum, Wien 2006, S. 9–19.

<sup>24</sup> Hans-Jürgen Döpp: *Erotik und Entrüstung*. In: Peter Weiermair (Hrsg.): *Der kalte Blick. Erotische Kunst 17. bis 20. Jahrhundert. Ausst.-Kat.* Frankfurt, Frankfurt 1995, S. 14–19, S. 19.

<sup>25</sup> Florentine Fritzen: *Gesünder leben: die Lebensreformbewegung im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 2006.

<sup>26</sup> Bernd Wedemeyer-Kolwe: *„Der neue Mensch“: Körperkultur im Kaiserreich und in der Weimarer Republik*, Würzburg 2004.

Möhring<sup>27</sup> (beide 2004) haben jeweils Untersuchungen zur Lebensreformbewegung und Freikörperkulturbewegung der Weimarer Republik vorgelegt und auf die enge Verknüpfung von Körperideal, Sport, Ernährung und Gesellschaft hingewiesen. In diesem Zusammenhang muss auf die gesonderte Rolle weiblicher Sexualität innerhalb der 1920er Jahre eingegangen werden, die sich durch eine gewisse Rationalisierung und Verwissenschaftlichung auszeichnet. Der von Michael Cowan und Kai Marcel Sicks 2005 herausgegebene Sammelband<sup>28</sup> trägt diesem neuen Körperverständnis der Weimarer Republik Rechnung und verweist zudem auf dessen unterschiedliche mediale Umsetzung. Eine entsprechende Untersuchung für die Funktionalisierung des Körpers im Nationalsozialismus hat Paula Diehl mit ihrer Dissertation 2005 und der anschließenden Untersuchung 2006 über die *Körper im Nationalsozialismus* vorgelegt.<sup>29</sup> Diehl richtet ihren Blick jedoch nicht nur auf einen geschlechterhistorischen Aspekt, sondern beschäftigt sich verstärkt mit der Funktionalisierung von Körperbildern seitens des politischen Systems der Nationalsozialisten.

In der Malerei nach 1933 kommt es bei den weiblichen Aktdarstellungen zu einer Kongruenz von künstlerischer Formgebung und gefordertem Inhalt. Anne-Marie Bonnet beschreibt diese Übereinstimmung 2001 mit dem Begriff der „Form-Ikonographie“, bei welcher der Aktdarstellung eine „spezifische Bedeutung eingeschrieben“<sup>30</sup> und „eine bestimmte Form auf einen bestimmten Inhalt bezogen“<sup>31</sup> ist – und „vice versa“.<sup>32</sup>

## Thema: Zeit

Zuletzt hat Janina Nentwig in ihrer Dissertation 2008 sehr ausführlich die unterschiedlichen Stilidiome des neusachlichen Akts in den 1920er Jahren

<sup>27</sup> Maren Möhring: *Marmorleiber: Körperbildung in der deutschen Nacktkultur (1890–1930)*, Köln, Weimar, Wien 2004.

<sup>28</sup> Michael Cowan, Kai Marcel Sicks (Hrsg.): *Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933*, Bielefeld 2005.

<sup>29</sup> Paula Diehl: *Macht, Mythos, Utopie: die Körperbilder der SS-Männer. Politische Ideen*; Bd. 17, Berlin 2005 und Paula Diehl: *Körper im Nationalsozialismus. Bilder und Praxen*, München 2006.

<sup>30</sup> Bonnet 2001, S. 27.

<sup>31</sup> Ebd., S. 29.

<sup>32</sup> Ebd.

besprochen.<sup>33</sup> Ein besonderes Augenmerk legt die Autorin in ihrer Arbeit vor allem auf die körper- und kulturhistorischen Begebenheiten der Weimarer Republik und deren Auswirkungen auf die Aktdarstellungen der 1920er Jahre. Nentwig kommt hierbei zu dem Schluss, dass die künstlerische Beschäftigung mit dem nackten Körper nicht per se als Spiegel zeitgenössischer Problemstellungen, sondern vielmehr als Ausdruck eines kunstinternen Austausches über eine Verortung der Kunst im kulturpolitischen System der Weimarer Republik verstanden werden kann.

Helena Ketter (2001)<sup>34</sup> und Anne Meckel (1993)<sup>35</sup> arbeiten in ihren Dissertationen hingegen die Rolle der weiblichen Aktdarstellung in der Zeit des Nationalsozialismus heraus. Aus beiden Arbeiten wird sehr gut der kunstpolitische Kontext und die mit ihm verbundene nationalsozialistische Ideologie und Anforderung an die Aktmalerei erkennbar. Während Ketter die weibliche Aktdarstellung als Teil nationalsozialistischer Ideologie anhand zeitgenössischer Kunstzeitschriften betrachtet, untersucht Meckel die Frauendarstellung auf den „Großen Deutschen Kunstausstellungen“ in München ab 1937. Meckel schildert die Bewertung von Sexualität, Körper und Rasse im Dritten Reich, woraus die Autorin eine Funktionalisierung des weiblichen Akts ableitet, um deren Auswirkung auf die Sehgewohnheit des zeitgenössischen Rezipienten zu schildern. Allen drei genannten Arbeiten ist gemein, dass sie den Akt als ein gesamtdeutsches Phänomen untersuchen und zudem mit der zeitlichen Zäsur von 1933 beginnen oder enden. Eine zäsurübergreifende Untersuchung der Aktmalerei bleibt somit ein Desiderat. Ulrich Gerster hat im Jahr 2000 diese Lücke für den Künstler Georg Schrimpf geschlossen<sup>36</sup> und in seinem Aufsatz die schwierigen Beziehungen zwischen künstlerischer Existenz und nationalsozialistischer Ideologie aufgezeigt.

Auch Olaf Peters hat in seiner Analyse der Entwicklung der „Neuen Sachlichkeit“ nach 1933 immer wieder auf die Kontinuität und Transformation neusachlicher Kunst im Dritten Reich verwiesen. Als Gründe sieht er unter anderem das Fehlen einer koordinierten

---

<sup>33</sup> Wie Anm. 4.

<sup>34</sup> Wie Anm. 5.

<sup>35</sup> Wie Anm. 5.

<sup>36</sup> Ulrich Gerster: Kontinuität und Bruch. Georg Schrimpf zwischen Räterepublik und NS-Herrschaft. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 63. Band/ 2000, S. 532–557.

nationalsozialistischen Kunstpolitik sowie die krisenanfällige Struktur der „Neuen Sachlichkeit“ als Gesamtphänomen an. In seiner Dissertation über die „Neue Sachlichkeit“ und den Nationalsozialismus von 1998 wirft er die Frage auf, wie sich die Aktmalerei der Veristen nach dem prognostizierten Ende des Verismus weiterentwickelte.<sup>37</sup> Nach einem kurzen Abriss unterschiedlicher künstlerischer Positionen kommt er zu dem Schluss, dass sich trotz des Eingriffs der nationalsozialistischen Kunstpolitik veristische Tendenzen weiterhin erhalten konnten, da Künstler der „Neuen Sachlichkeit“ im Dritten Reich weiterhin rezipiert wurden, die neusachlichen Künstler selbst Stellen im neuen Regime annahmen oder aktiv die „Neue Deutsche Kunst“ ästhetisch mitgestalteten. Die Entwicklung anderer Stilidiome der Aktmalerei in den 1920er Jahren nach der Zäsur von 1933 untersucht Peters hingegen nicht.

Eine zeitliche Einteilung ab 1933 nutzt auch Heino R. Möller<sup>38</sup> 2001 in seinem Beitrag über die Aktmalerei im Nationalsozialismus. Möller leitet einzelne Motive ikonografisch her, vor allem aber stellt er die Frage nach der qualitativen Bewertung nationalsozialistischer Aktmalerei. Hierbei steht jedoch nicht der Aspekt der Qualität der Kunst im Mittelpunkt, sondern ob jene überhaupt als Kunst anzusehen sei. Christian Fuhrmeister widerspricht 2009 dieser Haltung in seiner Untersuchung der Kunst und Architektur des Nationalsozialismus.<sup>39</sup> Er beurteilt vielmehr die Frage, weshalb sich Künstler an die Anforderungen des Regimes anpassten, als immanent wichtig und sieht deren Beantwortung zugleich als ein Desiderat der bisherigen Forschung an. Sicherlich ist diese Lücke jedoch nicht ohne eine Analyse der kunstpolitischen Entwicklungen um 1930 zu schließen. Ebendieser Problematik haben sich in den letzten Jahren mehrere Autoren angenommen. Hervorzuheben ist die Publikation von Rüdiger Graf aus dem Jahre 2008 über die Genese der Krise der Weimarer Republik, die auf dem 2005 zusammen mit Moritz Föllmer veröffentlichten

---

<sup>37</sup> Olaf Peters: Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus. Affirmation und Kritik 1931–1947 (Zugl. Diss., Bochum Ruhr-Universität, 1996), Berlin 1998.

<sup>38</sup> Heino R. Möller: Aktmalerei im Nationalsozialismus. In: Stadt Braunschweig (Hrsg.): Deutsche Kunst 1933–1945 in Braunschweig. Kunst im Nationalsozialismus. Vorträge zur Ausstellung (1998–2000), Braunschweig 2001, S. 195–219 (Braunschweiger Werkstücke, Reihe B; 20).

<sup>39</sup> Christian Fuhrmeister: Kunst und Architektur im Nationalsozialismus. Ein Überblick. In: Urte Krass (Hrsg.): Was macht die Kunst? Aus der Werkstatt der Kunstgeschichte. Münchner Kontaktstudium Geschichte Band 12, München 2009, S. 187–206.

Sammelband basiert.<sup>40</sup> Die Autoren vertreten in letztgenannter Publikation die These, dass der in den 1920er Jahren geführte Krisendiskurs nicht per se ein negativ konnotierter war. Nach Föllmer und Graf war die Krise der Weimarer Republik und ihr damit verbundenes Ende 1933 ein über die Jahre konstruierter Prozess, der jedoch letztendlich nicht nur als Untergangsszenario, sondern auch als Entscheidungsmöglichkeit begriffen wurde. Die Krise war also auch mit den Begriffen der Wahlfreiheit und der Gestaltbarkeit verbunden. Wie sich in diesem politischen Geflecht unterschiedliche Kunstavantgarden entwickeln konnten, untersucht Klaus von Beyme in seinem 2005 erschienenen Buch *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905–1955*.<sup>41</sup> Von Beyme unterstreicht in dem Kapitel über die Weimarer Republik insbesondere, wie sehr Kunst und politische Orientierungsversuche miteinander verknüpft sind. Interessant scheint in diesem Zusammenhang die Bemerkung des Autors, dass sich Künstler in den 1920er Jahren weitaus häufiger wegen unzüchtiger Bildthemen als wegen ihres politischen Engagements vor Gericht zu verantworten hatten. Über die Behandlung der künstlerischen Avantgarde während des Nationalsozialismus haben Uwe Fleckner und Kollegen in dem 2007 erschienenen Buch *Angriff auf die Avantgarde: Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus*<sup>42</sup> neue Aspekte zu bereits gut bearbeiteten Themen wie der nationalsozialistischen Kunstpropaganda und der „Entarteten Kunst“ offengelegt.

### **Thema: Ort**

Die kunstpolitische Entwicklung Karlsruhes wurde bereits sehr detailliert in dem 1981 erschienenen Ausstellungskatalog über Karlsruhe aufgearbeitet.<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> Rüdiger Graf: *Krisen und Zukunftsaneignungen in Deutschland 1918–1933*. München, Oldenburg 2008 und Moritz Föllmer, Rüdiger Graf (Hrsg.): *Die Krise der Weimarer Republik*, Frankfurt 2005.

<sup>41</sup> Klaus von Beyme: *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905–1955*, München 2005.

<sup>42</sup> Uwe Fleckner (Hrsg.): *Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus* (= Schriften der Forschungsstelle ‚Entartete Kunst‘; Bd. 1), Berlin 2007.

<sup>43</sup> Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Hrsg.): *Kunst in Karlsruhe 1900–1950, Ausst.-Kat. Karlsruhe*, Karlsruhe 1981.

Hier wurden zum ersten Mal dokumentarische Materialien zum Kunstgeschehen in Karlsruhe der Weimarer Republik zusammengestellt<sup>44</sup> und nationalsozialistische Kulturpolitik am konkreten Beispiel der Ausstellung „Regierungskunst 1918–1933“ erörtert.<sup>45</sup> Darauf baute Wilfried Rößling 1987 auf,<sup>46</sup> als er die Situation der Kunst und der Künstler von 1930 bis 1945 darstellte. Ein wichtiger Beitrag für das Verständnis der Ursachen und Wirkungsmechanismen nationalsozialistischer Kulturideologie in Karlsruhe findet sich in Christoph Zuschlags Untersuchung von 1993 zur Geschichte des Badischen Kunstvereins zwischen 1933 und 1945,<sup>47</sup> ebenso wie in seiner Dissertation aus dem Jahr 1995.<sup>48</sup> In dieser Arbeit erklärt der Autor das Zustandekommen der markanten „Schreckenskammer“ in Karlsruhe, einer propagandistischen Vorläuferausstellung zur der in München 1937 veranstalteten Schau „Entartete Kunst“. Darauf greift dann auch die 1998 von Susanne Asche publizierte *Stadtgeschichte Karlsruhes* zurück, die dank guter Bebilderung und Quellenforschung einen vollständigen Überblick über die politischen und kulturellen Ereignisse Karlsruhes bietet.<sup>49</sup> In diesem Zusammenhang muss noch die Dissertation von Klaus Eisele aus dem Jahr 2003 Erwähnung finden, worin die Genese der NSDAP in Karlsruhe seit den 1920er Jahren detailliert geschildert wird.<sup>50</sup>

Doch welchen Einfluss hatte die Kunstpolitik der 1920er Jahre im Umbruch zu den 1930er Jahren auf die Entwicklung der Kunstakademie Karlsruhe? Der Beantwortung dieser Frage hat sich – nach den Beiträgen

---

<sup>44</sup> Karl-Ludwig Hofmann, Christmut Präger, „Kunst in Karlsruhe von 1919–1933 – Texte, Bilder, Kommentare“. In: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Hrsg.): Kunst in Karlsruhe 1900–1950, Ausst.-Kat. Karlsruhe, Karlsruhe 1981, S. 46–102.

<sup>45</sup> Michael Koch: Kulturkampf in Karlsruhe. Zur Ausstellung Regierungskunst 1918-1933. In: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Hrsg.): Kunst in Karlsruhe 1900–1950, Ausst.-Kat. Karlsruhe, Karlsruhe 1981, S. 102–128.

<sup>46</sup> Wilfried Rößling (Hrsg. im Auftr. des Badischen Kunstvereins Karlsruhe.): Stilstreit und Führerprinzip. Künstler und Werk in Baden 1930–1945. Ausst.-Kat. Karlsruhe, Karlsruhe 1987.

<sup>47</sup> Christoph Zuschlag: Der Kunstverein und die „Neue Zeit“. Der Badische Kunstverein zwischen 1933 und 1945. In: Jutta Dresch, Wilfried Rößling (Hrsg.), Bilder im Zirkel. 175 Jahre Badischer Kunstverein Karlsruhe, Ausst.-Kat.: Karlsruhe 1993, S. 191–207.

<sup>48</sup> Christoph Zuschlag: „Entartete Kunst“. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland, Worms 1995 (Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen; Neue Folge, Band 21) (Zugl. Diss., Univ. Heidelberg, 1991).

<sup>49</sup> Susanne Asche, Ernst Otto Bräunche, Manfred Koch, Heinz Schmitt, Christina Wagner (Hrsg.): Karlsruhe. Die Stadtgeschichte, Karlsruhe 1998.

<sup>50</sup> Klaus, Karlsruhe in den Krisenjahren der Weimarer Republik und der Aufstieg der NSDAP 1928–1930 (Zugl. Diss., Karlsruhe/TH, 2002 ), Karlsruhe 2003.

von Joachim Heusinger von Waldegg 1987 und Erik Forssmann 1995 –<sup>51</sup> zuletzt der 2004 von Axel Heil und Harald Klingelhöller herausgegebene Katalog zum 150jährigen Bestehen der Kunstakademie gewidmet.<sup>52</sup> Über die Ausbildung im Aktzeichnen berichten die genannten Publikationen jedoch nur spärlich. Ein Grund hierfür mag sicherlich die dürftige Quellenlage sein, die sich aus dem Archivbrand 1944 ergibt. Eva-Marina Froitzheim hat jedoch 1994 mit ihrer Untersuchung der Aktstudien des Kupferstichkabinetts der Kunsthalle Karlsruhe einen wichtigen Grundstein für das Verständnis des Aufbaus und Ablaufs des Aktzeichnen-Unterrichts an der Kunstakademie im 19. Jahrhundert gesetzt.<sup>53</sup> Von Bedeutung ist Froitzheims Betrag auch deshalb, da er anhand von schriftlichen Quellen die drastischen Veränderungen des „Zeichnens nach lebendigem Modell“ hin zu dem Begriff „Akt“ an der Akademie nachvollziehen lässt und somit die Reformierung des Aktzeichnens an einer deutschen Kunstakademie beschreibt.

Dank Sabine Kienitz' Analyse der Entwicklung der Prostitution in Karlsruhe<sup>54</sup> kann jetzt nachgewiesen werden, dass viele Modelle der Karlsruher Akademie um 1900 dem Prostituiertenmilieu entstammten, wodurch Aussagen zu Herkunft und Lebenssituation der Modelle getroffen werden können. Für die Zeit danach fehlen weitere Publikationen, die sich eingehend mit der Thematik des Aktzeichnens und Modellstehens an der Kunstakademie Karlsruhe auseinandersetzen. Dass die Aktmalerei neben den anderen Gattungen in der Kunst Karlsruhes um 1920 eine nicht unerhebliche Rolle spielt und zudem eigene Stilidiome aufweist, zeigen der Ausstellungskatalog der Städtischen Galerie Karlsruhe über die 1920er Jahre von 2005<sup>55</sup> und die 2006 von Katharina Büttner und Martin

<sup>51</sup> Joachim Heusinger von Waldegg (Hrsg.): Die Hochschule der Bildenden Künste Karlsruhe im Dritten Reich, Karlsruhe 1987 und Erik Forssmann: Die Kunstakademie Karlsruhe von ihrer Gründung bis zum Ersten Weltkrieg. In: Hans Hofstätter (Hrsg.): Kunst und Künstler in Baden, Stuttgart 1995, S. 43–80.

<sup>52</sup> Axel Heil, Harald Klingelhöller: 150 Jahre – die Geschichte der Kunstakademie Karlsruhe in Bildern und Texten, Karlsruhe 2004.

<sup>53</sup> Eva-Marina Froitzheim (Hrsg.): Körper und Kontur. Aktstudien des 18. bis 20. Jahrhunderts aus dem Kupferstichkabinett. Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 1994.

<sup>54</sup> Sabine Kienitz: Von der Gassenhurerei zur Bordellgasse. Zur Geschichte der Prostitution und öffentlichen Gesundheitsvorsorge gegen Geschlechtskrankheiten in Karlsruhe vom Ende des 18. bis Anfang des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1990. (Unveröffentlichtes Manuskript, stadtgeschichtliches Projekt Karlsruhe).

<sup>55</sup> Städtische Galerie Karlsruhe (Hrsg.): Die 20er Jahre in Karlsruhe. Ausst.-Kat. Karlsruhe 2005/2006, Künzelsau 2005.

Papenbrock editierte *Festschrift für Norbert Schneider*<sup>56</sup>. Im Hinblick auf die vorliegende Arbeit ergänzen sich die beiden Publikationen sehr gut; denn während der Ausstellungskatalog die unterschiedlichen stilistischen Kunstrichtungen im Karlsruhe von 1920 bis 1930 und deren Beziehungen zueinander offenlegt, beschäftigen sich einige der Beiträge der Festschrift von 2006 mit weiblicher Kunst in den 1920er Jahren oder mit der Reaktion unterschiedlicher Karlsruher Künstler auf den Einsatz der nationalsozialistischen Kunstpolitik um 1933. Wie diese Reaktionen geartet waren und welche Konsequenzen die nationalsozialistische Diktatur für das Arbeiten und auch für die Familien der Künstler hatte, zeigt exemplarisch der Beitrag des Verbands Bildender Künstler Württemberg aus dem Jahr 1987, der speziell süddeutsche Künstlerschicksale im Dritten Reich in Württemberg und Baden untersucht.<sup>57</sup>

Allen genannten Publikationen ist gemeinsam, dass der gewählte Untersuchungsgegenstand, sei es die „Entartete Kunst“ oder der Aktzeichnen-Unterricht in den 1920er Jahren, nie ohne eine kulturpolitische und historische Kontextualisierung analysiert werden kann. Für die vorliegende Arbeit bedeutet dies, dass der Betrachtung der Aktmalerei an der Kunstakademie ein Abriss der kulturhistorischen Rahmenbedingungen Karlsruhes in dem Zeitraum von 1900 bis 1940 vorangehen muss.

---

<sup>56</sup> Katharina Büttner, Martin Papenbrock (Hrsg.): Kunst und Architektur in Karlsruhe: Festschrift für Norbert Schneider, Karlsruhe 2006.

<sup>57</sup> Verband Bildender Künstler Württemberg e. V. (Hrsg.): Künstlerschicksale im Dritten Reich in Württemberg und Baden, Stuttgart 1987.

## 2. Karlsruhe: Kulturpolitik und Akademieggeschichte Zwischen Dynamik und Reaktion

Kreativität, Kunstproduktion und Kunstinnovation stehen meist in enger Relation zu ihrem sozialen, politischen und historischen Umfeld. Dies lässt sich auch für die Entwicklungen unterschiedlicher Kunstströmungen in Karlsruhe von 1900 bis 1933 feststellen. Als wichtiges Scharnier zwischen dem (kunst)politischen sowie sozialen Kontext und der Genese Karlsruhes zu einem bedeutenden Kunstzentrum der Weimarer Zeit ist die Entwicklung der Großherzoglichen Akademie zur Badischen Landekunstschule zu sehen. Auf dem Weg in die Moderne war vor allem die Reputation einer Akademie (als Ausbildungsstätte für Künstler) maßgebend entscheidend für die Bildung eines Kunstzentrums.<sup>58</sup> Daraus resultiert, dass die eingangs gestellte Frage nach der exponierten Stellung Karlsruhes als Produktionsstätte unterschiedlicher Aktdarstellungen, neben der Untersuchung des historischen und kulturpolitischen Kontexts vor allem auch unter dem Aspekt der Akademieggeschichte untersucht werden muss.

### 2.1 1890–1918

„Wenn diese Stadt auch heute aufhören sollte, die badische Residenzstadt zu sein, so würde sie zwar zunächst große Einbuße erleiden, aber doch keineswegs in ihr früheres Nichts zurücksinken. Karlsruhe ist ein neuer Verkehrsmittelpunkt geworden, eine industrielle Stadt, ein Sammelplatz eigenartigen gewerblichen, geistlichen und geselligen Lebens, es würde die Kraft besitzen, sich neue Hilfsquellen zu erschließen, es würde sich behaupten!“  
(Wilhelm Heinrich Riehl)<sup>59</sup>

Wirtschaftliche und gesellschaftliche Rahmenbedingungen waren fruchtbar für das Karlsruhe des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Dank der

<sup>58</sup> Vgl. Christmut Präger: „Elementare Vitalität und rasender Rhythmus“ oder „sehr antiquiert“ und „ahnungslose Ignoranz“ – Kunstzentren zu Zeiten der Weimarer Republik. In: Städtische Galerie Karlsruhe (Hrsg.): Die 20er Jahre in Karlsruhe. Ausst.-Kat. Karlsruhe 2005/2006 (im Folgenden: Ausst.-Kat. Karlsruhe 2005), S. 66–74, S. 66.

<sup>59</sup> Georg Richter: Karlsruhe – Das neue Antlitz einer alten Residenz. Karlsruhe, 9. Auflage 1968, S. 28.

Aktivitäten des großherzoglichen Herrscherhauses konnte die Infrastruktur, aber auch das kulturelle Angebot der Landeshauptstadt zu einem attraktiven Standort ausgebaut werden, sodass es bereits 1901 zu einem rasanten Anstieg der Bevölkerungszahlen kam. Mit über 100.000 Einwohnern zählte Karlsruhe nun zu den Großstädten mit einer modernen Infrastruktur, wie ein Foto von 1910 belegt (Abb. 1). Die Großherzoglich-Badische Akademie der Bildenden Künste war seit 1854 dem ehemaligen Direktor der Düsseldorfer Akademie, Johann Wilhelm Schirmer, unterstellt, der die Karlsruher Akademie nach dem Vorbild der Düsseldorfer Ausbildungsstätte strukturierte. Organisatorisch war die Akademie in Karlsruhe ein öffentlich-rechtliches Institut, das jedoch exekutiv dem Regenten Friedrich I. unterstellt war.<sup>60</sup>

Schirmer fand in dem Schwarzwälder Künstler Hans Thoma einen seiner bekanntesten Schüler. Hans Thoma wiederum stand in Personalunion von 1899 bis 1919 sowohl der Kunstakademie als auch der Karlsruher Kunsthalle als Direktor vor. Das Werk Thomas sollte noch von eminenter Bedeutung für die Kulturpolitik Karlsruhes, aber auch für die weitere Entwicklung der Akademie in den kommenden Jahrzehnten werden.<sup>61</sup> Beruhend auf seinem Wirken, bündelten sich bereits früh Problemkreise, welche sich vor allem durch ihre Gegensätzlichkeit definierten: modernes versus tradiertes Kunstverständnis sowie die Ambivalenz eines einerseits geschlossenen, statischen und regional begriffenen und andererseits offenen, avantgardistischen Kunstsystems. Besonders Thomas Verständnis des Wesens deutscher Kunst sollte sich in der Kunstrezeption der 1930er Jahre als problematisch erweisen.

Professoren wie Hans Thoma, aber auch Wilhelm Trübner (Professur an der Akademie von 1903 bis 1917), sowie das umtriebige, gesellschaftliche und großstädtische Leben zogen viele junge Künstler aus dem Umland nach Karlsruhe. Auch der 1890 in Calw geborene Rudolf Schlichter kam

---

<sup>60</sup> Friedrich I. gründete 1854 eine „Kunstschule“ in Karlsruhe, die als zentrales Institut der Förderung der Kunst dienen sollte. Die Gründung der Akademie seitens des Regenten war aber auch das Ergebnis von dessen strategischer Planung, nämlich durch das so demonstrierte Mäzenatentum einerseits die Handlungsvollmacht über den kulturellen Sektor zu behalten und andererseits dem abtrünnigen Bürgertum eine versöhnende Geste zu signalisieren. Vgl. hierzu: Johannes Korthaus: Kunst und Wissenschaft im Großherzogtum Baden – Kultur als Integrationsfaktor. In: Hans Hofstätter (Hrsg.): Kunst und Künstler in Baden, Stuttgart 1995, S. 7–11, S. 11.

<sup>61</sup> Auf seine Rolle hinsichtlich der Rezeption durch die Nationalsozialisten soll in den Abschnitten 2.1 und 2.2 gesondert hingewiesen werden.

1909 an die Kunstakademie und sog das facettenreiche Leben als Akademiesthüler in sich auf. Über seine ersten Jahre berichtet er:

Wie schon erwähnt, war der Akademie eine Radierschule und eine lithographische Anstalt angegliedert. In diesen beiden Räumlichkeiten bemühten sich sowohl die treu-biedereren Geschäftsmacher der Thomaschule als auch die Ultra-Modernen, denen die graphische Technik die Möglichkeit immer neuer, überraschender Wirkung bot, um die Erlernung der Radier- und Schabekunst. Beide Parteien trafen sich hier zu löblichem Tun und zwischen den beiden herrschte von Anbeginn unversöhnliche Feindschaft, die sich bei den Thomaschülern in kleinlichen Quertreibereien, bei den modernen in lärmenden Kundgebungen und aufreizenden Reden äußerte.<sup>62</sup>

Wie das Leben der Akademiesthüler in Karlsruhe um 1910 verlaufen sein muss, lässt sich annähernd aus der autobiografischen Schrift Schlichters, „Tönerne Füße“, herleiten. Beeinflusst von der Lektüre Nietzsches und Schopenhauers, aber vor allem durch den Kontakt zu dem älteren Künstler Julius Kaspar (Spitzname „Zack“), erhielten die jungen Akademiesthüler einen neuen, differenzierten Blick auf ihr künstlerisches Umfeld. 1907 wurde in der Waldstraße 30 dann auch ein Kino eröffnet, welches die optische Vorstellungswelt der jungen Leute zudem prägte. Im Mittelpunkt standen dabei vor allem Karlsruhes unschöne Ecken und Seiten, die zur Anregung für Motive wurden. Nicht die bürgerliche, geordnete Gesellschaft war von Interesse, sondern die Welt der von jener Gesellschaft verachteten Randgruppen. Karlsruhe, die Großstadt, hatte auch ein gewachsenes, altes Viertel mit engen Gassen, in denen sich meist die kleinen, minderbegüterten Leute aufhielten. Kneipen mit zweifelhaftem Ruf dienten diesen als Treffpunkte. In der *Kleinen Spitalgasse* befanden sich die einschlägigen Bordelle; Prostitution existierte bereits seit 1790 in Karlsruhe.<sup>63</sup> Julius Kaspar, zwei Jahre älter und somit erfahrener als seine Kommilitonen, kannte diese Gassen wohl genau und scharte – mit diesem Wissen ausgestattet – die neugierigen Akademie-Novizen um sich. Gemeinsam erkundeten sie diese neue Welt, wurden mit neuen Reizen und Eindrücken konfrontiert. Die bei diesen gemeinschaftlichen Touren erworbenen Eindrücke hob diese Gruppe von den anderen jungen Akademiesthülern ab:

Die braven, zähen, aber phantasielosen meist aus dem Handwerksstande

<sup>62</sup> Karl-Ludwig Hofmann, Christmut Präger, „Kunst in Karlsruhe von 1919–1933“. In: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Hrsg.): Kunst in Karlsruhe 1900–1950, Ausst.-Kat. (im Folgenden: Ausst.-Kat.: Karlsruhe 1981), Karlsruhe 1981, S. 46–128, S. 62.

<sup>63</sup> STA KA 1/A 2063, Brief vom 16.02.1911. Zitiert nach: Kienitz 1990, S. 29.

hervorgegangenen Elemente schlossen sich automatisch zusammen und bildeten die an Zahl weitaus stärkere, kompakte Mitte; sie zeichneten sich durch einen unbändigen Fleiß und einen schauerlichen Mangel an Begabung aus. Ihr Prinzip war: „Schaffe, schaffe und net rechts und links gucke!“ Sie standen von früh bis spät abends in der Klasse und bosselten an ihren Akten und Köpfen herum nach dem Grundsatz: Die Menge tut es! Dann kam eine kleine Minderheit ganz Feiner; die standen sehr spät auf, erschienen in der Schule im feinsten Dreß, als ob sie diplomatische Antrittsbesuche machen wollten und wurden oft von elegant gekleideten Frauen mit unnahbaren Minen und süffisantem Lächeln abgeholt. Die dritte Gruppe waren die Hallodri, die Herumtreiber, Schelme, Stiegelhüpfer, Possenreißer, Freibeuter, mit einem Wort die Unbürgerlichen, die zukünftigen Bohemiens. Unter ihnen fand man die meisten Begabungen. Sie hatten mit den Feinen das eine gemein, daß auch sie gerne zu spät kamen, sich manchmal von Frauenzimmern abholen ließen und auch sonst zum Schlendrian neigten.<sup>64</sup>

Eine Auswertung der Schülerlisten<sup>65</sup> von 1900 bis 1915 bringt weitere Erkenntnisse.<sup>66</sup> Bis 1913 sind pro Semester im Durchschnitt 114 Schüler an der Akademie immatrikuliert. Weibliche Mitschülerinnen sind in den Listen nicht verzeichnet; sie werden an der Akademie erst ab 1919 zugelassen.<sup>67</sup> Betrachtet man die Klassenbelegung der ausgewählten Künstler, so fällt auf, dass sich zwei Gruppen differenzieren: einerseits Künstler, die ihre Lehrer nur wenige Male wechseln und alle Klassen dann bei denselben Professoren absolvieren (Hempfung, Hubbuch); andererseits die Schülergruppe um die Künstler, Schlichter und Scholz, die mindestens zwei verschiedene Professoren-Klassen besuchen.<sup>68</sup>

Es ließe sich die Vermutung anschließen, dass die Prägung durch einzelne Professoren über einen längeren Zeitraum richtungweisenden Einfluss auf die spätere Aktmalerei der jeweiligen Künstler hatte. Dem

<sup>64</sup> Rudolf Schlichter: Das widerspenstige Fleisch, Berlin 1932, S. 334, 335. Zitiert nach: Karl-Ludwig Hofmann, Christmut Präger: Rudolf Schlichter in Karlsruhe 1910–1919. In: Staatliche Kunsthalle Berlin: Rudolf Schlichter. Ausst.-Kat., Berlin, Stuttgart 1984, S. 17a–32a, S. 18a.

<sup>65</sup> GLA 235 Nr. 40153. Schülerlisten der Großherzoglichen Akademie der bildenden Künste Karlsruhe für die Jahre 1884–1920.

<sup>66</sup> Dieser Zeitraum wurde wegen der bereits genannten Auswahl an Künstlern festgelegt. Fünf der Künstler (Bühler, Hempfung, Hubbuch, Schlichter, Scholz) waren in dieser Zeitspanne an der Kunstakademie immatrikuliert. Hanna Nagel schrieb sich erst 1925 und Otto Lais 1921 in den Schülerlisten ein.

<sup>67</sup> Seit 1885 existierte allerdings eine Malerinnenschule, an der trotz Widerständen Aktzeichenkurse abgehalten wurden. Vgl. Ulrike Grammbitter: Ulrike Grammbitter: „Die Malweiber“ Oder: wer küßt den Künstler, wenn die Muse sich selber küßt? Ausst.-Kat. Karlsruhe, Karlsruhe 1981, S. 27–35, S. 27. Und Kienitz 1990, S. 47.

<sup>68</sup> Laut Schülerlisten besuchte Bühler 1907/1908 die Klasse von Thoma, Hempfung lernte von 1907 bis 1913 ausschließlich bei Fehr. Schlichter war von 1909 zuerst Schüler bei Georgi (1909–1910) und anschließend bis 1915 bei Ritter. Scholz hingegen besuchte die meisten unterschiedlichen Klassen: 1908 bis 1910 lernte er bei Schurth, dann 1911 ein Jahr bei Ritter, wechselte dann 1911/1912 zu Dill, um von 1912 bis 1915 bei Trübner zu studieren.

wäre entgegenzuhalten, dass die Künstler meist an anderen Akademien weiterstudierten (Hubbuch) oder aber gerade wegen des eintönigen Unterrichtsstils ihren eigenen Duktus entwickelten. So urteilt Hubbuch über seinen langjährigen Lehrer Walter Georgi, dass dieser der schwächste der Akademielehrer gewesen sei: *„Es war wirklich nichts mehr von ihm zu lernen. Sobald er merkte, daß man so ungefähr wußte, was man wollte, dann ließ er einen in Ruhe.“*<sup>69</sup>

Hubbuch, Schlichter und Scholz verbrachten ihre Akademiezeit in verschiedenen Klassen und erhielten dadurch sicherlich differenzierte Impulse, sei es durch den Kontakt zu anderen Mitstudenten und sich daraus ergebenden (nonkonformen) Kontakten oder Meinungen, sei es durch unterschiedliche Lehransätze und technische Arbeitsweisen. Jedoch bestanden zwischen ihnen bis in die späten 1920er Jahre hinein Künstlerbekanntschaften. An Schlichters Worten über seinen Akademiekollegen Hubbuch, zu dem er keine tiefe Bindung aufbaute, kann man die Anerkennung für den neuen Malstil Hubbuchs ablesen:

Das alles war mit dünnen, sehr exakten, Bleistiftstrichen gezeichnet und durch eine leichte Kolorierung in eine geisterhafte Sphäre gehoben. Gerade die nüchterne Präzision seines Striches erhöhte die Wirkung schauerlicher Phantastik. Wir waren alle überrascht und etwas vor den Kopf gestoßen. [...] Die Folge dieses Einblicks in das Schaffen des auffallenden Sonderlings war eine stärkere Annäherung. Doch gedieh diese nur bis zu einem gewissen Punkt, wo bei ihm plötzlich die Reserve begann und bei uns das Mißtrauen einsetzte. Er blieb uns auch fernhin fremd.<sup>70</sup>

Fremd schien den Akademieschülern auch das politisch-gesellschaftliche Leben der Karlsruher Bürger zu sein. Die Akademie bildete einen Schmelztiegel für Schüler unterschiedlichster Herkunft. Neben Schülern aus dem Umland Karlsruhes bildeten auch, wie Schlichter berichtet, die Russen und Schweizer eine eigene Gruppe an der Großherzoglichen Akademie. Modisch gekleidet, kamen diese Schüler meist aus reichen Familien und brachten eine gewisse „Exotik“ an die Akademie. Aufgrund von Konflikten in ihrem gesellschaftlichen und familiären Umfeld waren viele der meistenteils vermögenden Söhne an die für ihre Professoren bekannte Karlsruher Akademie geschickt worden. In Karlsruhe trafen sie

---

<sup>69</sup> Nach einem Brief Hubbuchs vom 04.09.1974; Zitiert nach: Schmidt, S. 2, hier zitiert nach: Badischer Kunstverein Karlsruhe (Hrsg.): Karl Hubbuch 1981–1979. Ausst.-Kat., München 1981 (im Folgenden: Ausst.-Kat.: Karl Hubbuch 1981), S. 8.

<sup>70</sup> Rudolf Schlichter: Tönerne Füße. Herausgegeben mit einem Beitrag von Günter Metken, Berlin 1992 (im Folgenden: TF), S. 96.

sich in Ateliers und Kneipen und waren so ein wichtiger Motor für die dort entstehende Bohème.<sup>71</sup> Durch sie kamen die Akademieschüler mit dem sozialistischen Lebensstil und Gedankengut in Berührung, welche sich aus der Literatur Bakunins oder Tolstois sowie einer sanften Rebellion gegen die bestehenden Zeitumstände speisten. Aber auch das Vorbild des „Stenz“, des Zuhälters, die Welt der Prostitution, der nächtlichen Trinkexzesse in Spelunken und düsteren Kaschemmen sowie der Kontakt zu den gesellschaftlich Geächteten war Bestandteil dieses Lebensgefühls.<sup>72</sup> Das bohémehafte Verhalten, welches sich Künstler wie Schlichter zu eigen machen wollten, stand natürlich in einem krassen Gegensatz zu der alltäglichen, bürgerlichen Umwelt Karlsruhes, auch das „Dörfle“ genannt. Äußerlich grenzten sich die Studenten durch einen elegant-auffälligen oder flapsigen Kleidungsstil ab. So berichtet Schlichter: „[...] kaufte ich mir sofort eine Sportmütze, die ich tief ins Gesicht gezogen trug, duldete nur noch ganz niedrige Kragen, ließ mich in der Woche nur einmal rasieren, befließigte mich eines flegelhaften Benehmens [...]“<sup>73</sup>

Es fällt bei den Beschreibungen Schlichters über das Studentenleben an der Akademie Karlsruhe, die sich nach Curt Grützmacher durch ihren hohen Realitätsgehalt auszeichnen,<sup>74</sup> besonders auf, wie stark sich die Künstler-Cliquen untereinander beeinflussen oder abstoßen, aber auch, wie sehr die jungen Künstler zwischen einzelnen Vorbildern und

---

<sup>71</sup> „Die Bohème setzt geistesgeschichtlich den Rousseauismus mit seiner Zivilisationskritik und seinem Naturbegriff voraus – ihren ideellen Waffen gegen die Konventionen der Gesellschaft; sie ist nicht denkbar ohne die Tendenz zum Genie- und Übermenschenkult, ohne den historischen Triumph der Schöpfungsästhetik und des enthusiastischen Künstlerbilds, ohne ein Zusammengehörigkeitsbewußtsein der ‚Künstlernaturen‘ gegenüber allen anderen, eine gemeinsame gefühlsmäßige Distanz vor allem zu den bürgerlichen Mittelklassen. Treffpunkte waren Kabarette und Caféstammtische, Redaktionen, Buchhandlungen und Galerien. Alle Komponenten - die hymnisch-ekstatische, die artistisch-experimentelle, die sozialkritisch-aggressive, die nihilistisch-zynische - fanden Repräsentanten in der Bohème.“ Helmut Kreuzer: Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Stuttgart 1971. Unter: <http://www.societyofcontrol.com/ppmwiki/pmwiki.php/Main/KreuzerBoheme> [03.05.2011].

<sup>72</sup> Die Schüler mussten auf ihrem Weg in die Akademie diverse Bordelle, die sich in nächster Nähe zu Akademie befanden, passieren. Die Stadt Karlsruhe weigerte sich aber trotz Protesten der Anwohner, die um die eigenen und die Moral der jungen Künstler besorgt waren, die Amüsierstätten von der Akademie weg zu verlegen. Vgl. Hans von Pezold: Zur Geschichte der Prostitution in Karlsruhe, Karlsruhe 1926.

<sup>73</sup> Rudolf Schlichter: Das widerspenstige Fleisch. Herausgegeben mit einem Vorwort von Curt Grützmacher, Berlin 1991 (im Folgenden: WF), S. 362/363.

<sup>74</sup> Er belegt dies durch Schlichters Verwendung schwäbisch-alemannischer Redens- und Mundart. Vgl. Grützmacher in WF, 1991, S. 390–407, S. 392.

missverstandenen Idealen hin- und herschwanken: die Diskrepanz zwischen literarischen Idolen wie Nietzsche, Gorki, Zola und deren Kulturtheorien einerseits, und den nüchternen Erfahrungen des Alltags andererseits, die sich dann in einer gewissen Orientierungslosigkeit niederschlugen. Die Begierde nach neuen Einflüssen lässt die jungen Künstler nach neuen Leitlinien und Paradigmen suchen, denen sie sich (bedingungslos) unterordnen wollen. So baut sich ein Spannungsfeld zwischen bieder-reaktionärer Umwelt, lockend-verruchter Halbwelt und literarischer Idealwelt auf. Der ständige Abgleich dieser Welten lässt die Künstlerpersönlichkeiten haltlos erscheinen, sich selbst nicht genügend.<sup>75</sup> Aber auch der prägende, literarische Kontakt mit politisch-revolutionärem Gedankengut, welches das Individuum von gesellschaftlichen Werten entkoppelt und neue Freiheitsbegriffe postuliert,<sup>76</sup> initiiert gerade bei dem jungen Schlichter Überlegungen zu eigenen kulturtheoretischen Gesellschaftsmodellen. In der Projektion des Gelesenen auf den Alltag wird die Karlsruher Bürgerlichkeit schnell zum Spießertum erklärt. Vor allem die vordergründige Doppelmoral des Bürgerlichen sticht den jungen Künstlern dabei ins Auge: die gelebte Kleinlichkeit in der äußeren Erscheinung und im Lebensstil sowie die gezügelte Lebensfreude, welche jedoch durch die Abnormalität und die ungesunde Wirkung der Genussgüter begründet wurde. Dass die Ressentiments der Akademieschüler nicht nur auf Schopenhauerschem Kulturpessimismus beruhen, belegen auch andere Stimmen. Das Urteil, das der Vorsitzende der Karlsruher Vereinigung „Heimatliche Kunstpflege“, Albert Geiger, über Karlsruhe fällt, ist bezeichnend. Spitzzünftig betitelt er Karlsruhe mit „Dingsdahausen“ und charakterisiert die Stadt folgendermaßen:

Dingsdahausen nennen wir eine mittlere Residenzstadt im südwestlichen Deutschland, welche noch jüngeren Datums ist, aber doch schon anspruchsvollen Schrittes neben älteren und gewichtigeren

---

<sup>75</sup> „Wie eine Lawine brachen diese Thesen auf mich ein, gleich einem armen Sünder ging ich in mich, prüfte alles, was mir bisher wert und teuer gewesen war und verwarf alles mit Ausnahme Schopenhauers, der als einzig heil gebliebene Säule aus meinem innerlichen Trümmerhaufen ragte. Es war mir klar, daß ich mein ganzes bisheriges Leben ändern musste, um vor den Augen Zacks bestehen zu können.“ WF 1991, S. 362.

<sup>76</sup> Siehe hierzu: die Kulturtheorie Nietzsches: *Der griechische Staat* (1872), eine Diskussion über Sozialismus, Kapitalismus, Kunstproduktion und bürgerlicher Ökonomie. Ebenso Stirner: *Der Einzige und sein Eigentum* (1844), Zola: *Aussprüche über die bildende Kunst* (1885), Dostojewskij: *Die Dämonen* (1873), Baudelaire: *Fleurs du Mal, Salon de 1846*, Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819), Maupassant: *Le Horla* (1887), Gorki: *Okurow* (1909), Wilde: *The Soul of Man under Socialism* (1891).

Schwesterstädten einherzutreten bemüht ist [...] Die Stadt entwickelte sich gemäß dem Willen ihres Gründers zur Form einer in der Mitte auseinandergeschnittenen Geburtstagstorte [...] Wäre der Gründer der Stadt auf die Idee gekommen, seinen Nachmittagsschlaf auf der Jagd eine Stunde weiter westwärts zu halten, so hätte Dingsdahausen den unmittelbaren Anschluss an einen der mächtigsten deutschen Ströme gewinnen können[...]. Eine Beamtenschaft in der üblichen Art. Eine über sich selbst und ihre Zwecke mehr im Unklaren als im Klaren befindliche Bürgerschaft. Eine der Erneuerung dringend bedürftige Gelehrten und Künstlerschaft [...] Überall fehlte der feste Untergrund, eine Halbheit, schwankend zwischen Beamtendienst und Gewerbestadt [...] Das Schlimmste aber war in Dingsdahausen der Mangel an jeglichem Temperament [...] Was wird in dieser Stadt der lauen Mittelmäßigkeit ihr Schicksal sein?<sup>77</sup>

Der Gegensatz zwischen fast provokativ-zwanghaftem Sich-gehen-Lassen auf Seiten der Studenten und moralisierender Kleinbürgerlichkeit auf Seiten der Karlsruher prägte viele Akademieschüler (vor allem in ihrer damaligen Motivwahl), veranlasste sie aber auch, Karlsruhe und die Akademie nach wenigen Jahren wieder zu verlassen. Ausschlaggebend war zudem noch das unzureichende Angebot an Lehrern und Professoren an der Akademie, welches vielen Studenten hinsichtlich moderner Maltechniken und der Akzeptanz avantgardistischer Strömungen limitiert erschien, denn das Gros der Professoren war dem impressionistischen oder naturalistischen Stil zugetan und förderte die Ausbildung neuer Sujets oder abstrahierenden Duktus kaum.

Für die Karlsruher Studenten gab es ein neues Ziel: Die Metropole Berlin und ihre Kunstszene.<sup>78</sup> Dort war etwas los – künstlerisch wie gesellschaftlich. Die Reichshauptstadt war ein kultureller und kreativer Treffpunkt. Trotz der vergleichsweise späten Reichsgründung Deutschlands hatte sich Berlin dank des raschen wirtschaftlichen und industriellen Wachstums zu einer europäischen Metropole entwickelt, die in den 1920er Jahren zum Mittelpunkt der sogenannten „Goldenen Zwanziger Jahre“ wurde. Aus den Großstadtbildern wie Paul Hoenigers *Spittelmarkt* (1912) (Abb. 2) lässt sich der Glanz und die Vielfalt Berlins ableiten: Es zeigt die hektische Betriebsamkeit, Extravaganz der Mode, glanzvolle Fassaden, schicke Einkaufspassagen, große Straßenzüge gefüllt mit Verkehr sowie das angenehme Leben tagsüber in Cafés, das

<sup>77</sup> Albert Geiger: Die versunkene Stadt, Karlsruhe 1924, S. 5–12.

<sup>78</sup> Scholz besuchte seinen Bruder, Chefkoch im bekannten Hotel Kaiserhof, vor dem ersten Weltkrieg in Berlin; Karl Hubbuch ging bereits 1912 in die Akademieklasse zu Emil Orlik nach Berlin.

sich abends dann in Nachtlokale verlagerte. Die Großstadt kämpfte aber auch mit den Schattenseiten der modernen Errungenschaften: Ein Großteil der Berliner Bevölkerung lebte in sozialer Deprivation, denn neben monetärem floss vor allem humanes Kapital in die Großstadt, in der Hoffnung, Arbeit zu finden. Begleiterscheinungen dieser raschen Urbanisierung waren Armut, das sogenannte Mietskasernenelend, Wahnsinn und Selbstmord. Dieses Auseinanderklaffen sozialer Momente – einer aufstrebenden Oberschicht und einer mittellosen Unterschicht – verlieh Berlin eine besondere Sogwirkung, machte sie jedoch auch angreifbar für eine laut geübte Großstadtkritik der reaktionären Provinz.

Berlins gesellschaftlicher Antagonismus war aber zugleich inspirierender Nährboden für eine avantgardistische Kunstbewegung, wie sie die Künstler der „Brücke“ (Bley, Schmidt-Rottluff, Heckel, Kirchner) in ihren expressionistischen Werken umsetzten. Die Stadt erlangte zunehmend künstlerische Relevanz und zog immer mehr auswärtige Künstler an. Damit wurde Berlin neben München, Dresden und Düsseldorf zu dem wichtigsten kulturellen Anziehungspunkt der 1910er und 1920er Jahre. Bereits 1905 hatte sich in Dresden die Künstlervereinigung „Brücke“ formiert und in Kontrastierung zum bestehenden Impressionismusbestreben eine Avantgarde eingeläutet. Bündnisse zwischen Künstlern folgten dann 1909 mit der Neuen Künstlervereinigung München (Jawlensky, Kandinsky u.a.), 1910 mit der Neuen Secession in Berlin (Pechstein, Nolde, Brückekünstler u.a.) sowie 1911 mit „Der Blaue Reiter“ in München.

Die Künstler dieser Vereinigungen wurden als „Wilde“ Deutschlands bezeichnet; ihre Kunst blieb dem Publikum jedoch meist nur schwer erschließbar. Die Kluft zwischen dem Kunstverständnis der Künstler und dem des Publikums war kaum zu überwinden. Ludwig Meidners Aufruf, *„endlich [...] unsere Heimat zu malen, die Großstadt, die wir unendlich lieben“*, und seine Forderung

Malen wir das Naheliegende, unsere Stadt-Welt! die tumultarischen Straßen, die Eleganz eiserner Hängebrücken, die Gasometer, welche in weißen Wolkengebirgen hängen, die brüllende Koloristik der Autobusse und Schnellzuglokomotiven[...] Würde uns nicht die Dramatik eines gut gemalten Fabrikschornsteins tiefer bewegen als alle Borgo-Brände und Konstantinsschlachten Raffaels?<sup>79</sup>

<sup>79</sup> Ludwig Meidner: Anleitung zum Malen von Großstadtbildern. In: Kunst und Künstler

könnte als Versuch einer Annäherung zwischen Künstlern und Rezipienten verstanden werden. Tatsächlich sollte sich dieses Delta in den nachfolgenden 1920er Jahren aber noch vergrößern. Der Blick der Künstler würde zwar schärfer und nuancierter werden, jedoch wieder einen eigenen Duktus und Bildsprache entwickeln.

Es herrschte eine Aufbruchsstimmung unter den jungen Karlsruher Künstlern. Dieser Vorwärtsdrang speiste sich vornehmlich aus zwei Umständen: Einerseits waren vielen von ihnen die Karlsruher Akademie und ihr Lehrangebot sowie das Stadtbild zu klein geworden, andererseits drängte sie die Neugier nach neuen maltechnischen und motivischen Impulsen in Richtung der Metropolen. Wieder können zur Erläuterung die persönlichen Aufzeichnungen Schlichters herangezogen werden:

Doch war der Umbruch, der sich gerade in diesen Jahren in den Anschauungen der Jungen vollzog, nicht ohne starken Einfluss auf mein Schaffen geblieben. [...] Der naturalistische Impressionismus lag in den letzten Zügen; was fortschrittlich gesinnt war, wandte sich den neuen Gestirnen zu, die am deutschen Kunsthimmel zu leuchten begannen. Diese neuen Gestirne hießen Hodler, Gauguin und Van Gogh. [...] Voll Verachtung sah man auf die Schönlinge herab, die unentwegt nach dem alten Rezept ihre Köpfe in Trübner- und Thomamaniem malten. Gerade die Meisterabteilungen Thomas und Trübners boten ein erschreckendes Beispiel dafür, welch gefährlichen Grad die Beeinflussung annehmen konnte, der man durch diese beiden starken Persönlichkeiten ausgesetzt war. Die meisten der jungen Maler verloren jede Eigenart, wurden steril und uniform. [...] Als 1911 in Köln die Sonderbundausstellung eröffnet wurde, hatte ich Max um Geld für eine Reise dorthin gebeten, mit der Begründung, diese Ausstellung sei für mich eine unumgängliche Etappe in meinem künstlerischen Entwicklungsdrang. [...] Von den Malern des ausgehenden Impressionismus hinterließ Toulouse-Lautrec den stärksten Eindruck. Vor Van Goghs Bildern brachte ich es nur zu einer kühlen Bewunderung. [...] Und vor den Bildern des damals noch wenig bekannten Picasso geriet ich in Verwirrung. Seine kubistischen Bilder wirkten auf mich wie geheimnisvoll kabbalistische Zeichen [...].<sup>80</sup>

Andererseits wirft einer der schlimmsten Kriege der Geschichte seine Schatten bereits voraus: Als am 28.06.1914 der österreichisch-ungarische Thronfolger Franz Ferdinand in Sarajewo erschossen wird, setzt sich ab August 1914 eine Kriegsmaschinerie in Gang, die auch Karlsruhe erfasst. Jedoch dokumentieren sowohl die Karlsruher Chronik als auch Schlichters Autobiografie, dass in Karlsruhe im Zuge der Mobilmachung keine Angst vor dem Krieg, sondern vielmehr eine Atmosphäre der Begeisterung herrschte – wie auch ein Foto aus dem Jahr 1914 vermuten lässt (Abb. 3)

---

XII, 1914, S. 312–314, S. 312 ff. Zitiert nach: Ausst.-Kat Karl Hubbuch, S. 84.

<sup>80</sup> TF S. 274, 275, 276, 277, 283.

–, dass nämlich „eine gewisse Befriedigung [...] aus allen Augen“<sup>81</sup> leuchtete und dass

die Stadt K. [...], einem aufgewühlten Ameisenhaufen glich. Auf den Straßen sah man Gruppen von Menschen in eifrigen Gesprächen stehen oder sich in Haufen vor den Zeitungsaushängen drängen. Trupps junger Leute mit Pappschachteln und Koffern zogen singend vorbei; wilde Gerüchte schwirrten durch die Luft. Mobilisierungsbefehle und Kriegserklärungen jagten sich.<sup>82</sup>

Viele Akademieschüler hatten wie Hubbuch die Akademie bereits vorher verlassen und waren nach Berlin gegangen. Viele wurden in den Kriegsdienst einberufen und erlebten dort, wie Millionen anderer Soldaten und Beteiligter, furchtbare und prägende Kriegsgräuel. Wie Schlichter dachten wohl viele Karlsruher hoffnungsvoll, dass mit dem Krieg nun die Weltrevolution begonnen hätte.<sup>83</sup>

## 2.2 1918–1933

Tatsächlich hatte dieser Krieg nichts mehr mit Verklärung und Heldentum des deutsch-französischen Krieges von 1870 zu tun und endete faktisch nach langen „Materialschlachten“ und „Ausblutungsstrategien“ im Sommer 1918 mit einer deutschen Niederlage nach einer französischen Offensive an der Westfront. Aus Karl Hubbuchs Zitat über seine Erfahrungen im Krieg lässt sich das katastrophale Ausmaß menschlichen Leids rückblickend nachvollziehen:

Zwei Pferde mit Sattel- und Zaumzeug und Ledergeschirr durch Eis und Schnee und Schlamm und Beschuß: ich weiß heute noch nicht, wie ich das fertigbrachte. Und doch war es besser, als im Graben zu liegen und tagtäglich auf Menschen schießen zu müssen. [...] Da wars mit Zeichnen wenig; nach dem „Festhalten“ von Kanonendonner und platzenden

---

<sup>81</sup> Chronik der Haupt- und Residenzstadt Karlsruhe für das Jahr 1914, Jg. 30. Im Auftrag der städtischen Archivkommission bearbeitet, Karlsruhe, S. 94. Die Chronik erschien von 1885 bis 1923. Zitiert nach: Ernst Otto Bräunche: Residenzstadt, Landeshauptstadt, Gauhauptstadt. Zwischen Demokratie und Diktatur 1914–1945. In: Susanne Asche, Ernst Otto Bräunche, Manfred Koch, Heinz Schmitt, Christina Wagner (Hrsg.): Karlsruhe. Die Stadtgeschichte, Karlsruhe 1998, S. 358–519, S. 359.

<sup>82</sup> TF, S. 331.

<sup>83</sup> Ebd. S. 331.

Granaten war mirs wirklich nicht.<sup>84</sup>

Zeitgleich kam es zu Soldatenrevolten mit der Forderung nach Frieden und Demokratisierung ohne Annexionen, welche durch Aufstände im Inneren des Reichs unterstützt wurden. Hervorgerufen wurden die Proteste durch die immer verschärfteren Lebensumstände, die schließlich zu einer Abdankung des Monarchen Wilhelms II. und der Ausrufung einer Republik in Berlin am 9. November 1918 führte. In Karlsruhe kamen die Wogen der Revolution gemäßigter an. Am 22. November dankte in Baden Großherzog Friedrich ab, die ersten badischen Truppen kehrten zurück, und es wurde eine Übergangsregierung eingesetzt. Allerdings waren in Karlsruhe bereits die gleichen politischen und wirtschaftlichen Problemstrukturen veranlagt, mit denen die gesamte Weimarer Republik in den Folgejahren zu kämpfen haben sollte. Reparationszahlungen, Erwerbslosigkeit und eine schlechte materielle Versorgungslage schwächten die Karlsruher Wirtschaft; viele Erwerbstätige waren im Krieg gefallen, und Karlsruhe stellte im Vergleich zu Mannheim keinen ausgeprägten Industriestandort dar. Darüber hinaus produzierten auch die Auswirkungen des Wähler- und Parteienverhaltens ständige Unruhen und Straßenaufstände zwischen links- und rechtsextremen Parteianhängern. In Karlsruhe gehörten die USPD, seit 1917 eine Abspaltung der SPD, die KPD und die SPD zu den Linksparteien; auf Seiten der bürgerlichen Parteien fanden sich die DDP, die DVP, die DNVP und das Zentrum. Ab 1925 gehörte auch die 1922 verbotene und 1925 wieder gegründete NSDAP zur Parteienlandschaft. Diese politische Entwicklung in Karlsruhe spiegelt augenscheinlich das Dilemma des Parlamentarismus und namentlich das des Parteiensystems der Weimarer Republik wider. Letzteres war in seiner Gesamtheit beim Übergang 1918/1919 von Monarchie zu Republik relativ stabil erhalten geblieben, mit den vier großen Parteien Liberale, Zentrum, Konservative und Sozialdemokraten.<sup>85</sup> Die Parteien waren eng mit dem jeweiligen Sozialmilieu verknüpft. Aufgebaut auf ein Verhältniswahlrecht ohne Einzugs-Klausel konnten so auch viele kleinere Splitterparteien um die Gunst der Wähler kämpfen und

---

<sup>84</sup> Vgl. Ausst.-Kat.: Karl Hubbuch 1981, S. 87.

<sup>85</sup> Vgl. Gerhard A. Ritter: Kontinuität und Umformung des deutschen Parteiensystems 1918–1920. In: Gerhard A. Ritter: Arbeiterbewegung, Parteien und Parlamentarismus: Aufsätze zur deutschen Sozial- und Verfassungsgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, Göttingen 1976, S. 116–157.

im Wahlkampf antreten. Die Schwachstelle des Systems lag dabei neben der Existenz kleinerer Splitterparteien vor allem in der mangelnde Koalitionsbereitschaft der großen Parteien.

Die politische Umbruchstimmung der Novemberrevolution übertrug sich auch auf die Kunstwelt. Gerade in Akademiestädten kam es zur Gründung neuer Künstlergruppierungen, die sich durchaus politischen Zielen verpflichtet fühlten. Hierdurch wurde das Bestreben der Künstler deutlich, an der Gestaltung der jungen Republik mitwirken und die Kunst den breiten Massen verständlich und zugänglich machen zu wollen. Manifeste, wie beispielsweise das der Dadaisten, verquicken ein neues Kunstverständnis mit Forderungen nach einer verbesserten Gesellschaftsstruktur:

wie der internationale[n] Vereinigung aller schöpferischen und geistigen Menschen der ganzen Welt auf dem Boden des radikalen Kommunismus [...], [der] öffentliche[n] tägliche[n] Speisung aller schöpferischen und geistigen Menschen auf dem Potsdamer Platz [...].<sup>86</sup>

Ebenso Max Pechsteins<sup>87</sup> „Aufruf an alle Künstler“:

Wir wollen das Volk ertüchtigen in Arbeit und Gefühl. Dies fordern wir als wichtigsten Punkt unseres Selbstbestimmungsrechtes [...]. Wir wollen nicht nur nachträglich gehört werden, sondern vorher mitbestimmend wirken, den Mann zu finden, welcher durch seine Tätigkeit dasselbe feine Verantwortlichkeitsgefühl in sich trägt wie wir.<sup>88</sup>

Deutlich wird in Pechsteins Postulat, wie sehr die Kunstschaffenden um eine rechtmäßige, gesellschaftliche Verortung und Funktion bemüht waren. Gleichzeitig verwies das Postulat auf Eigenbestimmung, auf eine Neupositionierung des Künstlers innerhalb des Spannungsfelds zwischen

<sup>86</sup> Der Dada Nr.1, Was ist der Dadaismus und was will er in Deutschland? (an die erste Ausgabe angeheftetes doppelseitiges Flugblatt, unterzeichnet von Huelsenbeck, Hausmann und Golyscheff), Berlin 1919. Zitiert nach: Uwe M. Schneede: Die zwanziger Jahre. Manifeste und Dokumente deutscher Künstler, Köln 1979. 3. erweiterte Auflage u. d. T. Künstlerschriften der 20er Jahre. Dokumente und Manifeste aus der Weimarer Republik, Köln 1986 (im Folgenden: Schneede 1986), S. 26. Es ist anzumerken, dass gerade die Dadaisten rückblickend im Abgleich mit den realen Geschehnissen der 1920er Jahre ihr eigenes Manifest der Kritik unterwarfen. So merkten die Begründer George Grosz und Wieland Herzfelde 1925 an: „Geschossen wird doch, gewuchert wird doch, gehungert wird doch, gelogen wird doch, wozu die ganze Kunst?“ Aus: George Grosz, Wieland Herzfelde: Die Kunst ist in Gefahr. Ein Orientierungsversuch, Berlin 1925. Zitiert nach: Schneede 1986, S. 134.

<sup>87</sup> Max Pechstein war Gründungsmitglied des Arbeitsrats für Kunst sowie der Novembergruppe, der auch Schlichter ab 1919 angehörte. Während viele von Pechsteins Kollegen der Linkspartei KPD angehörten, orientierte sich Pechstein an dem Programm der SPD und unterstützte in der Folgezeit die „Liga für Menschenrechte und Sozialismus“, die „Gesellschaft der Freunde des Neuen Rußland“ sowie die „Internationale Arbeiterhilfe“. Hier wird die Verknüpfung zwischen Kunst und Politik, zwischen Künstler und Gesellschaft besonders augenscheinlich.

<sup>88</sup> Max Pechstein: Was wir wollen. 1919. In: An alle Künstler, Berlin 1919, S. 18–22. Zitiert nach: Schneede, 1986, S. 45.

Staat und Gesellschaft. Der Karlsruher Journalist Curt Amend beschrieb diese Erkenntnis, gewonnen aus der Selbstreflexion des Künstlers auf sich selbst und seine Umwelt, durch die Möglichkeit, dass der Künstler nun, nach dem Krieg, „*sein heiliges Recht aufs eigene Ich und dessen Ausstrahlung offen bekunden*“, und „*seine Erregungen und Visionen*“<sup>89</sup>, auch wenn sich diese dem Betrachter nicht erschließen, öffentlich präsentieren dürfe.

Zwei wichtige Gruppierungen, die von Berlin aus das kulturelle Leben in Karlsruhe nachhaltig beeinflussten, sollen hier noch kurz erwähnt werden: der „Arbeitsrat für Kunst“ und die „Novembergruppe“. Beide Gruppen waren Zusammenschlüsse von Künstlern, die eine Demokratisierung der Kunst und deren Integration in die Gesellschaft – wenn auch mit idealistischen Zielen – erreichen wollten.<sup>90</sup> Auch in Karlsruhe wollte man

---

<sup>89</sup> Zit. nach Curt Amend: Zur Ausstellung Schlichter/Zabotin in der Galerie Moos. In: Karlsruher Zeitung, 07.12.1919. Zitiert nach: Hofmann, Präger 1981. In: Ausst.-Kat.: Karlsruhe 1981, S. 102–128, S. 56 (Dok. 9).

<sup>90</sup> Der Arbeitsrat für Kunst wurde 1919 gegründet und hatte Bestand bis 1921; seine Mitglieder waren unter anderem Walter Gropius, Adolf Behne, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Emil Nolde, Lyonel Feiniger oder Hermann Obrist. 1918 entstand die Novembergruppe und existierte bis 1935. Neben Künstlern und Schriftstellern schlossen sich auch Komponisten und Filmemacher der Gruppe an. Es wurde keine Stilrichtung ausgeschlossen: Expressionismus, Dadaismus, Kubismus und Futurismus fanden hier eine Schnittstelle. Einzelne Mitglieder jedoch aufzuführen, ist aufgrund deren Anzahl und Fluktuation nur schwer möglich. Im Schnitt zählte die Vereinigung bis zu/über 120 Mitglieder, zu denen die wichtigsten Künstler der 1920er Jahre zählten (Klee, Kandinsky, Brecht, Gropius, Mendelsohn und viele mehr). Auch wurden zu den Ausstellungen viele internationale Künstler eingeladen (Chagall, Braque, Léger). Basierend auf den Leitlinien der französischen Revolution standen neben der Ausstellungsorganisation die Harmonisierung der Schranken zwischen Kunstbetrieb und sozialem Gefüge im Mittelpunkt. 1920/21 kam es mit einem offenen Brief zu einer Abspaltung des linksgerichteten Teils, darunter die Karlsruher Künstler Schlichter und Scholz, vom Rest der Novembergruppe. Die Opponenten sahen ihre Trennung in dem Verrat der ursprünglichen Ziele der Novembergruppe begründet. Daher ihre neuen Forderungen: „Die Novembergruppe wurde angeblich gegründet von den Künstlern, die außerhalb der Taktiken und Schiebungen snobistischen Künstlerklubs und Kunsthändlerspekulationen eine revolutionäre Sehnsucht nach einer reineren Gemeinschaft und nach einem Zusammenhang mit den Massen der Arbeitenden verwirklichen wollten. [...] Es muss als Ziel angesehen werden, die ästhetische Formelkrämerei zu überwinden, durch eine neue Gegenständlichkeit, die aus dem Abscheu über die ausbeutende bürgerliche Gesellschaft geboren wird [...]. Wir fordern die Mitglieder, die begreifen, daß heute die Kunst Protest gegen den bürgerlichen Schlafwandel und gegen die Verewigung der Ausbeutung und der Spießerindividualität ist, auf, sich unserer Opposition anzuschließen [...].“ Otto Dix, Max Dungert, George Grosz, Roul Hausmann, Hanna Höch, Ernst Krantz, Josef Mutzenbecher, Thomas Ring, Rudolf Schlichter, Georg Scholz, Willy Zierath: Offener Brief an die Novembergruppe. Aus: Der Gegner 2, 1920/21, H. 8/9, S. 297–301. Zitiert nach: Schneede 1986, S. 97, 100, 101. Hier klingt bereits die Radikalität des veristischen Flügels der „Neuen Sachlichkeit“ an, wie ihn Hartlaub 1925 nach seiner Mannheimer Ausstellung betiteln würde. Interessant scheint, dass in dieser Gruppe Karlsruher und Berliner Künstler gemeinschaftlich und mit den gleichen Zielsetzungen zu arbeiten beginnen, diese Arbeit sich bei den Karlsruher Künstlern aber in einer differenzierteren Darstellung der Gegenständlichkeit ausprägt. Vgl. Fazit Karlsruhe im Schlusskapitel.

den Kunstbetrieb mit einer Volkskultur verknüpfen und allen Bevölkerungsschichten zugänglich machen. 1918 wurde aus diesem Grund „Der Kunst- und Kulturrat für Baden“ gegründet. Trotz der

Überzeugung, daß alle Bemühung, eine deutsche Volkskultur zu schaffen, nur dann Erfolg haben können, wenn es gelingt, die hierfür unerlässlichen höheren Arbeits- und Lebensbedingungen auch für diejenigen Bevölkerungsschichten durchzusetzen, die unter den bisherigen Verhältnissen von der Teilnahme am kulturellen Leben ausgeschlossen bleiben<sup>91</sup>

unterschied sich der Kulturrat maßgebend von den anderen Gruppierungen, da er die Reform nicht durch soziale Umwälzungen, sondern durch den Rückbezug auf eine „*alle einigende Kunst der Seele, wie sie sich unseren deutschen Meistern offenbarte*“,<sup>92</sup> sah. Auf Seiten der bildenden Kunst fand sich dieses Ziel vornehmlich durch die Schule Hans Thomas und insbesondere durch Hans Adolf Bühler und dessen Schüler Heinrich Sachs und Julius Bissier sowie die Schüler Trübners verwirklicht. In diesem kulturellen Umbruchklima fand sich eine weitere Künstlervereinigung, die sogenannte „Gruppe Rih“<sup>93</sup>, die trotz ihres relativ kurzen Wirkens von 1919 bis 1920 wichtige Impulse für das kulturelle Geschehen in Karlsruhe in den 1920er Jahren setzte. Mitglieder der Gruppe waren Rudolf Schlichter, Georg Scholz, Wladimir Zabotin, Egon Itta, Walter Becker, Oskar Fischer und Eugen Segewitz. Ihre Ausstellungen riefen von Anfang an bei der Presse, den Kunstkritikern und dem Publikum gespaltene Reaktionen hervor. Diese schwankten zwischen Anerkennung:

Als positiver Gewinn der Ausstellung bleibt für den, der sie aufmerksam betrachtet, abgesehen von einigen fraglos schönen farbigen Eindrücken, eine starke Anregung, die überkommenen Kunstbegriffe zu prüfen<sup>94</sup>

und offener Ablehnung:

Das Primitive, wie es hier gegeben wird, läßt sich mit unserem heutigen fortgeschrittenen Erkenntnisbesitz nicht vereinbaren. Was hier von Kunstgenießenden verlangt wird, geht zu weit.<sup>95</sup>

Der Grund für die Erregung war die abstrahierende bzw.

<sup>91</sup> Vorbemerkung des Abdrucks des Programms in den Zeitungen. „Der Kunst- und Kulturrat für Baden“ (Vf.: Richard Benz). In: Karlsruher Zeitung vom 21.12.1918. Zitiert nach: Hofmann/Präger, S. 49, Dok. 5.

<sup>92</sup> „Die Pyramide“ Jg. 1919, Nr. 10 vom 9. März. Zitiert nach: Hofmann/Präger, S. 49.

<sup>93</sup> Der Name „Rih“ (arabisch ‚Wind‘) leitet sich aus der Begeisterung Schlichters für Karl May ab; in Mays Reiseerzählungen ist Rih der Araber-Rapphengst Kara Ben Nemsis.

<sup>94</sup> Karlsruher Tageblatt vom 06.04.1919. Zitiert nach: Hofmann/Präger, S. 58, Dok. 15.

<sup>95</sup> S. Sp. (Name des Autors) in der Badischen Landeszeitung vom 13.04.1919. Zitiert nach: Hofmann/Präger, S. 60, Dok. 18.

ungegenständliche Darstellung der Kunstwerke, die mit dem bestehenden restaurativen Kunstverständnis kollidierte. Das mag zu Beginn der 1920er Jahre verwunderlich klingen, doch für Karlsruhe war das Erscheinen einer derartigen Kunstrichtung ein streitbares Novum:

Um eine Revolution handelt es sich, um einen Sturz des alten Weltbildes und den Neuaufbau eines anderen. Ob eines besseren, das ist wiederum die Frage.<sup>96</sup>

Wie Hofmann und Präger (1981, 2004) bereits herausgearbeitet haben, entschied sich diese Frage an zwei wichtigen Errungenschaften innerhalb der traditionsorientierten Karlsruher Kunst- und Kulturszene: zum einen die, wenn auch verspätet, eintreffende öffentliche Diskussion über den Wert moderner Kunst und zum anderen die verbesserte Positionierung junger Künstler auf einem prosperierenden Kunstmarkt. Der Erfolg der Ausstellungen der „Gruppe Rih“ basierte somit auf dem Umstand, dass die Künstler ihre vorherigen Werke in anderen Kunstvereinen, wie dem Heidelberger Kunstverein, bereits mit guter Resonanz präsentiert hatten und diesen Erfolg auf das Image ihrer neuen Künstlervereinigung übertragen konnten. Zudem konnte ihnen als Absolventen der Karlsruher Kunstakademie ein künstlerisches Talent nicht abgesprochen werden. Als weiteren Aspekt führen Hofmann und Präger die Modernisierung des Kunsthandels an: Seit 1917 hatten sich in Karlsruhe neben dem Kunstverein vier wichtige Galerien und Kunsthandlungen<sup>97</sup> etabliert, die ab 1920 verstärkt junge avantgardistische Künstler ausstellten. So konnten zuerst die beiden Künstler Schlichter und Zabotin und dann die gesamte „Gruppe Rih“ ab 1919 in diesen Galerien ihre Kunst dem Publikum zeigen. Neu an der Präsentationsform avantgardistischer Kunst war jedoch, dass die Mitglieder der Gruppe für ihre Ausstellungen mit eigenen Plakaten warben, die durch die Verwendung abstrahierender Formen provozierten. Außerdem wollte die Gruppe ihre Kunst durch einen einleitenden Vortrag dem Publikum näherbringen. Der Kunsthistoriker Wilhelm Fraenger, in

<sup>96</sup> Karlsruher Tageblatt vom 06.04.1919. Zitiert nach: Hofmann/Präger, S. 58, Dok. 15.

<sup>97</sup> Die „Galerie Moos“, 1914 gegründet von den Brüdern Friedrich und Iwan Moos. Sie stellten 1919 die Rih-Mitglieder Zabotin und Schlichter aus. 1918 kam die zweite private Galerie, die „Gemälde-Ausstellung Schwarz“ in der Kaiserstraße 225, hinzu, die sich auf heimische Kunst konzentrierte. 1920 eröffnete dann die Kunsthandlung „Kunst und Handwerk, Friedrich Sebald. Ständige Ausstellung“, die in ihrer ersten Ausstellung gleich die „Gruppe Rih“ präsentierte. Des Weiteren folgte 1921 die Gründung der Kunsthandlung Max Sasse, die ab 1923 unter anderem die Künstler Scholz, Schlichter und Hubbuch vertrat.

dessen Kreis sich die Künstler in den letzten Jahren vor Kriegsende aufhielten, präsentierte in zwei Einführungen Sinn und Darstellung des Expressionismus.<sup>98</sup> Vorträge und Ausstellung waren in der Tagespresse vorher angekündigt worden. Gerade die Resonanz auf die Einführungsveranstaltungen fiel gut aus: Wie die „Karlsruher Zeitung“ am 08.02.1919 berichtete, waren die Vortragsräume *„bis auf das letzte Plätzchen besetzt“*.<sup>99</sup> Ein weiterer Artikel setzte sich zudem mit der didaktischen Herangehensweise Fraengers an die Thematik auseinander:

Herr Dr. Fraenger unternahm diese Einstellung so, daß er in dem ersten Vortrag noch nicht das einzelne Kunstwerk analysierte, sondern an der ganzen Breite und den gesamten Gehalt des Lebens anknüpfte, das wir heute erleiden. [...] Hier liegt vielleicht der tiefe Grund dafür, daß diese Kunst so vielen fremd bleibt, die nicht mit Sorgfalt, ja Ernst, mehr: heiligen Ethos in sie hineinzutauchen suchen. Denn wir sind verwöhnt durch die tausendfältig gehörte Sprache der Dinge, wie sie sind; die höhere Sprache des Symbols muß im Herzen selbst erlernt werden.<sup>100</sup>

Auch wenn die Akademiestadt Karlsruhe in der Diskussion um die Errungenschaft moderner Kunst in zeitlichem Verzug stand,<sup>101</sup> so hatte sie doch gerade durch die Kontroverse um die Künstlervereinigung „Gruppe Rih“ einen wichtigen Impuls erhalten, sich mit zeitgenössischer Kunst auseinanderzusetzen, wenn auch nur für kurze Zeit, da 1920 die Auflösung der Gruppe erfolgte. Darin offenbarte sich erneut das kunstpolitische Dilemma, das die Kunststadt Karlsruhe wie ein Schatten auch in den kommenden Jahren begleiten sollte: der ständige Widerspruch zwischen avantgardistischen und restaurativen Strukturen. Konservative Haltungen, wie sie der Kreis um die Thoma-Schüler Bühler und Gebhard sowie eine Gruppe von Kunstkritikern und Politikern einnahmen, bildeten in diesem Konflikt die Gegenseite zu den modernen Tendenzen. Ihr Programm basierte auf einer heimatorientierten, volkstümlichen Kunstauffassung, welche von ihnen standhaft vertreten wurde und die man durch Hans Thoma personifiziert sah. Während sich

<sup>98</sup> Fraengers erster Vortrag über den „Sinn des Expressionismus“ fand am 21.01.1919 statt; einen Monat später folgte, am 15.02.1919, der Vortrag „Expressionistische Bildgestaltung“. Vgl. auch Susanne Himmelheber und Karl-Ludwig Hofmann (Hrsg.): *Neue Kunst – lebendige Wissenschaft. Wilhelm Fraenger und sein Heidelberger Kreis 1910 bis 1937*, Heidelberg 2004, S. 200–203.

<sup>99</sup> Hugo Roller: „Der Sinn des Expressionismus“ In: *Karlsruher Zeitung* vom 08.02.1919. Zitiert nach: Hofmann/Präger, S. 56, Dok. 10.

<sup>100</sup> Der Sinn des Expressionismus (Vortrag in der Galerie Moos) In: *Badische Landeszeitung* vom 8. Februar 1919 (Abendblatt) Zitiert nach: Hofmann/Präger, S. 56–57, Dok.11.

<sup>101</sup> Vgl. Hofmann/Präger, S. 50.

seine Anhänger, wie z.B. Thode oder Beringer, als Vermittler seiner Kunst sahen<sup>102</sup> und ihn sukzessive zur Leitfigur einer völkischen Bewegung<sup>103</sup> stilisierten, blieben Thomas Äußerungen zur Positionierung der eigenen Kunst, aber auch zu zeitgenössischen Kunstentwicklungen, eher vage und nur gelegentlich verständnisvoll. Während August Gebhard unter dem Pseudonym Christoph Kraft 1921 in einem Zeitungsartikel den Expressionismus mit Anarchie gleichsetzte und ihm ein jähes Ende prognostizierte, hielt Thoma seine Gedanken über die avantgardistischen Kunstströmungen in Karlsruhe folgendermaßen fest:

Was sagst Du aber dazu, daß ich etwas für die Futuristen übrig habe? Sie haben in Karlsruhe neulich ausgestellt, und ich hörte soviel Schimpfen darüber, daß ich hinging in der Absicht, auch zu schimpfen. Ich fand auch vieles unsinnig- besonders auch das Programm; aber [...] ich sah ein Produkt, indem die Schönheit sich hervordrängte. Einige der aus angeborenem Malertalent entstandenen Futuristenbilder erscheinen mir fast wie ein Schrei nach Befreiung von der ewigen Naturabmalerei. Und so könnte doch auch dieser programmatische „Unsinn“ eine Bedeutung in sich tragen und vielleicht könnte es sogar eine Befreiung von gar vieler technischer Routine sein [...].<sup>104</sup>

Ein Blick auf Thomas Karriere mag für diesen Antagonismus der Aussagen hilfreich sein: Besonders in den frühen 1890er Jahren erfuhren seine Werke häufig Kritik, bemängelt wurden die *„alte Technik, naive Darstellungsweise, seine überladenen Kompositionen“*.<sup>105</sup> Thoma reagierte ob der Ablehnung mit offenbekundeter Niedergeschlagenheit. Bekanntschaften mit Thode, Beringer oder Gebhardt jedoch, die offen in der Presse- und Kunstlandschaft für Thoma warben und seine Kunst verteidigten, erwiesen sich als förderlich für seinen Werdegang. Sicherlich wusste Thoma um die Vorteile dieses Abhängigkeitsverhältnisses, weswegen er eine subjektive Aufladung seiner Kunst seitens seiner Förderer nicht missbilligte, sich aber auch nicht rückhaltlos zu diesen Verbindungen bekannte. Und so scheinen seine Aussagen stets wankelmütig<sup>106</sup> – zwar war er wissend und anerkennend gegenüber

<sup>102</sup> Diese Verehrung für Thoma gipfelt 1922 in der von Joseph August Beringer angeregten Gründung einer Hans-Thoma-Gesellschaft zur Wahrung und Pflege Thomas Kunst sowie Förderung gleichgesinnter Künstler. Vgl.: Marlene Angermeyer-Deubner: Hans-Thoma – ein „Kämpfer für die deutsche Kunst“? In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, Bd. 25, 1988 (im Folgenden: Angermeyer-Deubner 1988 a), S. 160–187, S. 168.

<sup>103</sup> Ebd., ff.

<sup>104</sup> Joseph August Beringer: Hans Thoma. Aus achtzig Lebensjahren. Leipzig 1929, S. 302. Zitiert nach: Hofmann/Präger, S. 64, Dok. 30.

<sup>105</sup> Vgl. Angermeyer-Deubner 1988 a, S. 163.

<sup>106</sup> Angermeyer-Deubner skizziert in ihrem Aufsatz die einzelnen Stufen auf dem Weg

unterschiedlichen, zeitgenössischen Kunstströmungen, äußerte seine Gedanken aber stets in Relation zu den Auffassungen seiner Protektoren. Offenkundig wird diese Haltung in einem Gespräch mit Ernst Würtenberger, in dem sich der alternde Thoma rückblickend selbst beschreibt:

Es ist“, meint er über das Berühmtsein, „eine unnatürliche Sache, wenn man Anerkennung findet; man wird wider seinen Willen in eine Öffentlichkeit hineingestoßen, die man weder gesucht noch gewünscht hat. Jene Zeit, in der ich noch nicht bekannt war, ist doch die Schönste gewesen.<sup>107</sup>

Sicherlich mag der Tumult um seine Person in den 1920er Jahren Dimensionen angenommen haben, die er zu Beginn seiner Karriere selbst nicht erwartet hätte. Dennoch hinderte er seine Fürsprecher nicht daran, mit ihren eigenen Mitteln an seiner Popularität zu arbeiten. Der biografische Rückblick mutet wie eine Entschuldigung für seine „Dummheiten“ an. Fast schon klingt es naiv, wenn er am Ende gesteht, sein eigenes Fortkommen in die Hände falsch eingeschätzter Vertrauter gelegt zu haben, ihnen aber wegen ihrer Persönlichkeit stets mit Rücksicht entgegengetreten zu sein. Vermutlich trug Thoma durch diesen widersprüchlichen Habitus selbst zur Einschätzung seiner Kunst bei, wobei man die Progression nationalistischer Strömungen im Land sicherlich nicht außer Acht lassen darf. Auch wenn die Einwirkung der Thoma-Anhänger anfänglich Ablehnung erfuhr – sowohl von der Karlsruher Presse wie von der Berliner Kunstkritik –, so blieb sie doch als dauerhafte Kraft in der Karlsruher Kunstlandschaft bestehen und konnte ihren Einfluss gegen Ende der 1920er zunehmend stärker ausbauen.

Ein Effekt, der sich jenen restaurativen Einflüssen indirekt entgegenstellte, war 1920 die Umstrukturierung der Großherzoglichen Badischen Akademie der Bildenden Künste. Denn schon in der direkten

---

Thomas zu der späteren folgenden Bewertung als „Kämpfer deutscher Kunst“. Hierbei zeigt sie auf, wie Thoma sich dem Einfluss seiner Gönner ergibt und, gestärkt durch immensen Erfolg als Künstler in der Karlsruher Kunstszene, Äußerungen gegen den Einfluss ausländischer Kunst (Impressionismus) und Mode tätigt und sich der Rolle des urdeutschen Malers annimmt: So ehrt Thode ihn zu seinem 60. Geburtstag mit den Worten: „Heil diesem deutschen Schöpfer, heil seiner großen, seiner deutschen Kunst.“ (Briefwechsel Thode/Thoma vom 10.2.1906) Zeitgleich zeigt sich Thoma in kunsthistorischen Aufsätzen wieder liberal gegenüber Strömungen aus dem Ausland. Vgl. Angermeyer-Deubner 1988 a, S. 166 ff.

<sup>107</sup> Ernst Würtenberger: Hans Thoma. Aufzeichnungen und Betrachtungen. Erlenbach-Zürich, 1924, S.86-87.

Nachkriegszeit krankte die Leitung der Akademie an den folgenden Problemen: Direktor Hans Thoma ging 1919 in Ruhestand, mit ihm die Professoren Ludwig Dill, Caspar Ritter und Julius Bergmann. Zwei Jahre zuvor war Wilhelm Trübner verstorben, ebenso Gustav Schönleber. Walter Georgi verließ die Akademie und wechselte zurück nach München. Der Akademie fehlten somit ab jenem Zeitpunkt ihre wichtigsten Wegbereiter und Repräsentanten. Weit schwerwiegender als der Imageverlust war jedoch, dass aufgrund des fehlenden Lehrpersonals moderne Tendenzen, wie sie beispielsweise die Expressionismus-Debatte um die zeitgleich agierende „Gruppe Rih“ darstellte, weder reflektiert noch adaptiert werden konnten. Die Akademie schien manövrierunfähig:

Die Akademie ist heute eine Anstalt zur Verewigung der Mittelmäßigkeit und zur Unterdrückung zeitgemäßer Kunstbestrebungen. Sie soll aber nicht eine Quelle des Widerstands gegen Starkes und Neues sein, sondern gerade dessen Pflegestätte. Sonst verfehlt sie ihren Zweck. Die Frage ihrer Reform ist nicht nur eine Personenfrage.<sup>108</sup>

Einziger Ausweg schien eine Umgestaltung – ein Gedanke, der sowohl von der Lehrer- als auch der Schülerschaft getragen wurde. Die Studentenkommision strebte eine Neudefinition des Ausbildungswegs an:

Kunst ist nicht lehrbar, es gibt kein lehrbares regelhaftes Sehen und Schaffen. Kunst ist Wesensausdruck und nicht Naturnachahmung. Es gibt keine Richtung, keine Schule. Alle Kunsttätigkeiten wirken gleichberechtigt nebeneinander und bilden zusammen ein Ganzes.<sup>109</sup>

Dabei legte sie den Schwerpunkt auf ihre Gleichberechtigung mit dem Lehrkörper sowie die Zusammengehörigkeit und die Einheit aller Künste. Für die Planer der neuen Akademie, der Architekt Herman Billing, der Maler Albert Haueisen und der Kunstgewerbler Max Läger, stand vor allem die institutionelle und personelle Organisation im Vordergrund:

In unseren grossen Kunststädten München, Berlin, Dresden, Stuttgart und Düsseldorf sind ähnliche Reformen zum Teil im Werk, zum Teil schon durchgeführt. Wenn Karlsruhe seinen Rang als führende Kunststadt behaupten will, darf es auf diesem Weg nicht zurückbleiben. Die Reform der Karlsruher Akademie ist ein dringendes Gebot der Zeit. Freilich ist die Durchführung nicht nur eine Frage der Organisation, sie wird erst dadurch wirksam werden, dass die neue Form sich auch mit lebendigem Geist erfüllt und die neuen Aufgaben in berufene Hände gelegt werden. So wird die Reform des Karlsruher Kunstlebens zugleich zu der besonderen Frage der Persönlichkeiten, die als Lehrer an dieser Akademie zu übernehmen

---

<sup>108</sup> Theodor Butz: „Zur Reform der Karlsruher Akademie der Bildenden Künste.“ In: Die Pyramide. Wochenblatt zum Karlsruher Tagblatt. Nr. 12 vom 23.03.1919. Zitiert nach: Hofmann/Präger, S. 67, Dok. 35.

<sup>109</sup> Beschluss der Versammlung der Studierenden am 11.11.1919. GLA 235 Nr. 40171.

oder zu berufen sind.<sup>110</sup>

Um diesen Ansprüchen zu genügen, wurde die Umgestaltung nicht nur auf die Organisation der Akademie bezogen, sondern auf weitere in Karlsruhe befindliche kunstgewerbliche Institute ausgeweitet. Durch die Angliederung der Kunstgewerbeschule entstand aus der Großherzoglichen Akademie am 07.08.1920 die Badische Landeskunstschule. Die Organisatoren stellten zwei Forderungen an den Neuaufbau:

Es ist die geistige Hebung des Künstlerstandes durch eine Vertiefung seiner allgemeinen Bildung und die Erweiterung der künstlerischen Aufgabe der Akademie durch einen umfassenden Ausbau ihrer Lehrfächer, der künftighin Kunst und Kunsthandwerk vereinigen und auf die Grundlage eines gemeinsamen Erziehungsplans stellen soll.<sup>111</sup>

Neuerungen dieses Kunstunterrichts waren, dass der Unterricht in Klassen aufgehoben und stattdessen in zwei Ausbildungsstufen unterteilt wurde. In der Kunstschule erlernte man die Maltechniken und Darstellungsmittel, während in der Kunstgewerbeschule in der Form des Werkstättenbetriebs unterrichtet wurde. Diese beiden Ausbildungszweige galten als Mittelschule, die Akademie im Anschluss dann als Hochschule. Der Eintritt in die Kunstschule wurde über das Alter, nämlich ab 14 Jahren, der Zutritt zur Akademie durch eine gewisse Reife und vor allem künstlerisches Vermögen reglementiert. Die Schüler sollten hierbei ohne den Ausbildungsanspruch eines *homo universalis* zu Künstlerindividuen ausgebildet werden, die sich und ihre Stärken durch das ausgeweitete Kursangebot<sup>112</sup> finden sollten. Die Aufnahme und Gleichberechtigung von Studentinnen wurde ebenso hervorgehoben. Wichtig erscheint in diesem Zusammenhang auch die Betonung der Funktion der Lehrer als Persönlichkeiten, die auch über die engere Landesgrenze hinaus Ansehen und Achtung genießen. Ohne diese Voraussetzung könne sich keine künstlerische Vielfalt an der Anstalt entfalten. Diese Forderung hätte zwar die Anstellung von Vertretern moderner Kunstströmungen ermöglichen können, doch wurde zunächst keiner der Gruppe-Rih-Künstler oder ein

<sup>110</sup> Zur Reform der Karlsruher Akademie, siehe GLA 235 Nr. 40171.

<sup>111</sup> Ebd.

<sup>112</sup> Neben Kursen für Möbelgestaltung und Innenarchitektur wurden Fachklassen für Bildhauerei, Keramik, (Gebrauchs-) Grafik, Dekorative Malerei, Figürliches Zeichnen, Naturzeichnen und Textiles Arbeiten organisiert. Die Professoren stammten dabei hälftig aus der Kunstgewerbeschule und dem Akademiebetrieb. Neu hinzu kamen die Professoren Babberger, Gehri, Gerstel, Goebel, Schnarrenberger, Spannagel und Wolf. Vgl. Hofmann/Präger 1981, S. 67.

anderer Akademieschüler als Lehrkraft berufen.

Wie Sylvia Bieber feststellt, konnten sich an der Akademie Karlsruhe keine Tendenzen abstrakter Malerei etablieren.<sup>113</sup> Im Gegensatz hierzu ist die Königliche Württembergische Akademie in Stuttgart zu nennen, wo ab 1905 Adolf Hölzel die Möglichkeit abstrakter Gestaltung erforschen konnte. Hier entwickelte sich bereits das von den Karlsruher Kunststudenten gewünschte gleichberechtigte Lehrer–Schüler–Verhältnis, das in Karlsruhe erst mit der Lockerung des Akademiebetriebs in den 1920er Jahren eintreten sollte. Fotografien der Hubbuch-, Gehri-, und Schnarrenberger-Klasse aus den Jahren 1926–1928 belegen dies.<sup>114</sup> Es stellt sich aber dennoch die Frage, weshalb solche Tendenzen an der Karlsruher Akademie nicht zustande kamen. Die Karlsruher Akademie blieb, nach Bieber, bis 1950 einer gemäßigten Moderne verschrieben, die ihre Basis in der gegenständlichen Kunstdarstellung fand.<sup>115</sup> Bieber zufolge sind die Gründe für diese Schwerpunktsetzung nicht eindeutig zu klären und lassen sich primär über bestehende Künstlerbekanntschaften ableiten. So war der in der Nachfolge Wilhelm Trübners 1920 interimswise als Direktor eingesetzte Künstler Albert Haueisen maßgebend an der Einstellung August Babbergers und Ernst Würtenbergers beteiligt. Haueisen war wiederum freundschaftlich mit Trübner und Würtenberger verbunden; gemeinsam war diesen Künstlern die künstlerische Auseinandersetzung mit den Symbolisten Alfred Böcklin und Ferdinand Hodler sowie mit der Kunst Hans Thomas. Der ab 1920 an der Akademie lehrende Hermann Goebel pflegte seinerseits Beziehungen zu Mitgliedern des „Kunst-Kulturrats für Baden“, dem auch Hans Adolf Bühler, Julius Bissier oder Albert Haueisen angehörten. Zwar setzte sich der Kulturrat, wie bereits beschrieben, für kulturelle Innovationen in Karlsruhe ein, jedoch meist rückgebunden an traditionelle

---

<sup>113</sup> Sylvia Bieber: „Voll Stimmung und Farbe“ Die Badische Landeskunstschule und der „malerische Stil“ – Positionen parallel zu Verismus und Neuer Sachlichkeit. In: Städtische Galerie Karlsruhe (Hrsg.): Die 20er Jahre in Karlsruhe. Ausst.-Kat. Karlsruhe 2005/2006, Karlsruhe, S.138–163, S. 139.

<sup>114</sup> Siehe hierzu auch den später folgenden Abschnitt über den Akt bei Hanna Nagel. Hier lässt sich die fruchtbare Verbindung zwischen den Schülern und ihrem Lehrer Karl Hubbuch gut nachvollziehen.

<sup>115</sup> Dies wiederum eröffnete aber die Möglichkeit eines Stilpluralismus zeitgleich zu den neusachlichen und veristischen Strömungen, die im Verlauf der Arbeit ebenfalls näher beleuchtet werden. Siehe Abschnitt Wilhelm Hempfing in der vorliegenden Arbeit. Vgl. ebenfalls Bieber S. 138 ff.

Kunstvorstellungen.

Erst durch das Einwirken Ernst Würtenbergers wurde 1923 Georg Scholz als ehemaliges Mitglied der „Gruppe Rih“ an der Akademie beschäftigt – im ersten Schritt als Assistent, und anschließend als Dozent. Zwei Jahre später folgte ihm dann Karl Hubbuch. Die Gehri-Schülerin Gretel Haas-Gerber vermerkte hierzu in ihren Aufzeichnungen:

Obwohl Professor Würtenberger seine ehemaligen Meisterschüler Scholz und Hubbuch an die Akademie holte, [...] blieb ich bei Professor Gehri, der ein „gebändigter“ Expressionist war.<sup>116</sup>

Dennoch erreichten die nachfolgenden Schülergenerationen der Akademie – so unter anderem Rudolf Dischinger, Otto Lais, Fridel Dethleffs-Edelmann oder Hanna Nagel –, die bereits auf ein modernisiertes Kursangebot zurückgreifen und bei den Protagonisten der „Neuen Sachlichkeit“ (Scholz, Hubbuch, Schnarrenberger) Unterricht nehmen konnten, nicht den Grad an Innovation; auch erlangten sie nicht eine vergleichbare künstlerische Qualität und Eigenständigkeit. Das Sujet der Aktmalerei bietet sich für einen solchen Vergleich besonders an, da gerade hier eine Differenzierung der Darstellung unterschiedlicher subjektiver Einflüsse, Projektionen und Betrachtungsweisen herausgearbeitet werden kann.

Diese Tatsache dürfte die Annahme untermauern, dass die Ausbildungszeit an der Akademie Karlsruhe eine prägende und wegbereitende Periode war – auch wenn sie von Studenten wie Hubbuch oder Schlichter als fruchtlos beurteilt wurde.

Jener Sachverhalt mag aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch in der neubegründeten Akademie Lehrer und Professoren angestellt waren, die diese individuelle Sicht der Realität nicht unterstützten und die zu Beginn der 1930er Jahre beispielsweise an der Diffamierung und Entlassung ehemaliger Kollegen (Hubbuch, Schnarrenberger, Scholz) mitwirkten. Es sei hier auf Hans Adolf Bühler (Vgl. Abschnitt 4.3.2)<sup>117</sup>, der ab 1933 in Personalunion der Landeskunstschule und der Kunsthalle

<sup>116</sup> Gretel Haas-Gerber: Erinnerungen an die Karlsruher Akademie in den Jahren 1922–1925. In: Susanne Asche u.a.: Karlsruhe Frauen 1715–1945. Eine Stadtgeschichte, Karlsruhe 1992, S. 286–292, S. 290, 291.

<sup>117</sup> Zu Person Bühlers siehe vorliegende Arbeit, Abschnitt über Akt bei diesem Künstler. Für eine Biografie zu Bühler siehe Christoph Zuschlag: „Entartete Kunst“. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland, Worms 1995 (Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen; Neue Folge, Band 21) (Zugl. Diss., Univ. Heidelberg, 1991) (im Folgenden: Zuschlag 1995), S. 369, 370.

vorstand, oder August Gebhard, der 1933 ebenfalls eine Professur an der Akademie erhielt, hingewiesen. Beide Künstler waren Meisterschüler Hans Thomas und erfuhren dessen Wertschätzung, was ihnen wiederum zu einer privilegierten Stellung in der Karlsruher Künstlerschaft verhalf, da diese mehrheitlich den malerischen Ideen Thomas folgte. Gebhard machte 1921 in seinem Artikel „Expressionismus und Anarchie“ deutlich, wie seiner Ansicht nach der zeitliche Verlauf moderner Kunstströmungen, insbesondere des Expressionismus, an kulturellen Institutionen auszusehen habe:

Dieser Zusammenbruch [*des Expressionismus, Anm. d. Verf.*] könnte uns im Grunde auch vollständig gleichgültig sein, [...] wenn man nicht vor zwei Jahren Vertreter dieser Richtung in unsere Kunstanstalten berufen hätte mit der Aufgabe, den Geist dieser Mode möglichst gewaltsam zu verbreiten. Daß dieses Unternehmen nicht von langer Dauer sein konnte, war für Kenner der Verhältnisse von vornherein klar, denn die Berufungen haben zu einer Zeit stattgefunden, als man an anderen, größeren Orten Deutschlands bereits zum Rückzug von dem aussichtslosen Kampf geblasen hatte. Aber an ausschlaggebender Stelle ist man hier ja in Kunstdingen immer so sicher und weitsichtig, daß man glaubte, diese Erscheinungen mit der berühmten, sogenannten diplomatischen Geschicklichkeit paralisieren zu können.<sup>118</sup>

Es wird schnell deutlich, dass die Expressionismus-Debatte zu diesem Zeitpunkt<sup>119</sup> bereits auf einer neuen Ebene ausgetragen wurde: Gebhards Worte kommen einer Kampfansage gleich, das herablassende Vokabular unterstreicht diesen Eindruck. Durch die ironische Wortwahl des Paralisierens, welches eine gewisse Passivität impliziert, sollte das Gefühl vermittelt werden, dass zukünftige kunstpolitische Fragestellungen und Geschehnisse in einer anderen Hand zu liegen haben. Sehr wahrscheinlich hat die 1892/93 erschienene Schrift „Entartung“ von Max Nordau<sup>120</sup> (1849–1923) auf die Argumentation Gebhards eingewirkt.

<sup>118</sup> Christoph Kraft [= August Gebhard]: „Expressionismus und Anarchie“ In: Badische Landeszeitung vom 13.05.1921. Zitiert nach: Hofmann/Präger 1981, S. 65 Dok. 32.

<sup>119</sup> Ab 1933 wurde die Expressionismus-Debatte von den Nationalsozialisten unter der Leitfrage „Was ist deutsche Kunst?“ geführt. Aus dieser Fragestellung entbrannte ein Streit zwischen Joseph Goebbels, der einen liberalen, revolutionären Expressionismus vertrat, und Alfred Rosenberg, der wiederum das Reaktionäre und Nationale in der Kunst in den Vordergrund rückte. Vgl. hierzu: Hildegard Brenner 1963 S. 65–86; Christoph Zuschlag 1995, S. 45 ff.; Jürgen Gimmel 2001, S. 104 ff.; Katrin Engelhardt 2007, S. 89 ff.

<sup>120</sup> Max Nordau: Entartung. Erster Band, Berlin 1892/93, S. 26 ff.

## 2.2.1 Kulturpolitische Entwicklungen bis 1933

In Karlsruhe waren Institutionen, die Nordaus „Erbe“ weitertrugen, in den 1930er Jahren zahlreich vorhanden. Gebhard und Bühler übten leitende Funktionen in der Ortsgruppe des „Kampfbunds für deutsche Kunst“<sup>121</sup>, der „Deutschen Kunstgesellschaft“ sowie dem südwestdeutschen Gau „Reichsverband bildender Künstler Deutschlands“ aus und rechneten 1933 mit jener „*Afterkunst, jenen Werken schlimmster Kulturbolschewisten*“<sup>122</sup> ab; in der von Bühler inszenierten Schmähausstellung „Regierungskunst 1918 bis 1933“, auf die im Folgenden noch näher eingegangen werden soll, wurden schwerpunktmäßig Kunstwerke des deutschen Impressionismus diffamierend den Bildern altdeutscher Tradition gegenübergestellt und als „*billigste Erotik und blöder Nihilismus*“<sup>123</sup> verfehmt. Michael Koch beschreibt dieses lokal angetriebene und durch die NSDAP-Spitze geförderte Vorgehen der Gruppe um Bühler als „*ihre eigene ‚Machtübernahme‘*“.<sup>124</sup>

Die Kunst-Avantgarde und ihre Vertreter hatten, wie auch die öffentliche Diskussion über Expressionismus und Moderne zeigt, in Karlsruhe seit Beginn des 20. Jahrhunderts mit dem Widerstand restaurativer Kräfte zu kämpfen. Nach Koch herrschte schon in den „*frühen zwanziger Jahren*“ ein Klima traditionellen Akademismus, welcher sämtliche anderweitig ausgerichteten kulturpolitischen Maßnahmen auf die „*permanente Obstruktion konservativer und reaktionärer, mehrheitlich jedoch*

<sup>121</sup> Zuschlag 1995, S. 79, Anm. 11: Bühler, Stellvertreter August Gebhard und Otto Wacker (im Zuge der Gleichschaltung 1933 kommissarischer Kultusminister und bis dahin Hauptschriftleiter der NSDAP-Zeitschrift „Der Führer“) waren ebenfalls Mitglieder der Dresdner Abteilung der DKG.

<sup>122</sup> Regierungskunst 1918 bis 1933. Der gesammelte Kulturbolschewismus der Bevölkerung zum vernichtenden Urteil übergeben. In: Der Führer, 08.04.1933. Zitiert nach: Zuschlag 1995, S. 80.

<sup>123</sup> Ebd. Vgl. hierzu Michael Koch: „Auch Begriffe wie ‚Kunstbolschewismus‘, ‚Afterkunst‘, oder ‚Entartung‘ gehörten längst zum Vokabular national-konservativer und völkisch-radikaler Autoren, besonders, wenn es um die Diffamierung expressionistischer oder kritisch-realistischer Kunstwerke ging. Politische Revolution und geistige Avantgarde wurden bedenkenlos gleichgesetzt, in einer ‚eklen [sic!] Geschäfts- und Geschlechterkunst‘ glaubte man das bildnerische Äquivalent des „Novembergeistes“ gefunden zu haben.“ Michael Koch: Kulturkampf in Karlsruhe. Zur Ausstellung Regierungskunst 1918–1933. In: Badischer Kunstverein Karlsruhe (Hrsg.): Kunst in Karlsruhe 1900–1950, Ausst.-Kat., Karlsruhe 1981, S. 102–128, S. 105.

Interessant ist für den gesamten Zusammenhang der Arbeit, wie die Aktdarstellung als Projektionsfläche für politische Ressentiments (ab 1937 als didaktisches Stilmittel) mit entsprechendem Vokabular verwendet wird.

<sup>124</sup> Koch 1981. In: Ausst.-Kat., Karlsruhe 1981, S. 102–128, S. 103 ff.

*keineswegs völkisch-nationalsozialistisch gesinnter Künstlerkreise*<sup>125</sup> stoßen ließ.

So attestiert beispielsweise Heinrich Berl, Geschäftsführer der in 1924 in Karlsruhe gegründeten und ab 1933 verbotenen „Gesellschaft für geistigen Aufbau“, dass sich die menschliche Kultur 1930 in der größten ihrer Krisen befände. Unter dem Titel „Krisis und Aufbau“, publizierte er eine Zeitschrift, die seinem Glauben an ein „neues Werden“ verschrieben war.<sup>126</sup> Die benutzte Krisenrhetorik sollte den gesellschaftlichen Status quo, den es zu verbessern oder gar zu überwinden galt, spiegeln und analysieren. Dieses „neue Werden“ könne durch die praktische Mitwirkung von Kunst und Wissenschaft in Form von Artikeln in seiner Zeitschrift beschleunigt werden.<sup>127</sup> Somit evoziert die Analyse der Krise auch das Postulat nach der „Konstruktion einer Alternative“<sup>128</sup>.

Wendet man den Krisenterminus auf die Karlsruher Kunstlandschaft an, so ist vielmehr von einer Spaltung als von einer Zerrissenheit zu sprechen. Auch in Karlsruhe gründete die Teilung der Kunstparteien, wie bereits gezeigt, auf den Konflikten und kunstpolitischen Ressentiments nach dem ersten Weltkrieg. Als exemplarischer Höhepunkt auf der Kurve der Kulturskandale in Karlsruhe ist die Kontroverse um die Ankaufpolitik des modern denkenden Direktors Willy F. Storck (1889–1927) ab 1920 und seiner Nachfolgerin Lilly Fischel zu nennen, die nach dessen Tod ab 1928 die Staatliche Kunsthalle kommissarisch leitete.

Dies ist zum einen wichtig, da letztgenannte Auseinandersetzung die Vehemenz und Radikalität der völkisch-nationalen Kräfte nun klar offenlegte, und zum anderen, da dieser Konflikt die Ereignisse der von

<sup>125</sup> Ebd. S. 117. Vgl.: Jürgen Gimmel: Die politische Organisation kulturellen Ressentiments, Hamburg, Münster u. a. 2001, S. 44.

<sup>126</sup> Heinrich Berl: Krisis und Aufbau. Ein Geleitwort. In: Edwin Blos: Die Krisis in der Medizin (Krisis und Aufbau, Heft I) Karlsruhe, 1930, S. V–VII. Zitiert nach: Föllmer/Graf, S. 83.

<sup>127</sup> Ebd., S. 83. Rüdiger Graf verbindet bei seiner Analyse der Krisenrhetorik der Weimarer Republik den Krisendiskurs mit einem Zukunftsdiskurs. Dabei kommt es nach Graf darauf an, wie die aktuelle Realität wahrgenommen werde. Diese Empfindung prägte demnach auch die Zukunftserwartung, welcher nun als Katastrophe oder Paradies entgegengesehen werden könne. Je größer die Vielfalt und damit Differenz in der Wahrnehmung und auch Hoffnung der Zukunft ausfielen, desto vehementer würde die Krise und die Entscheidung ihrer Überbrückung ausfallen. Zu Recht bemerkt Graf, dass dieses Denkmodell nicht kritiklos auf die Periode der Weimarer Republik übertragen werden könne, sondern in Relation zu der Genese des Krisenbegriffs nach dem ersten Weltkrieg gesehen werden müsse.

<sup>128</sup> Rüdiger Graf: Krisen und Zukunftsaneignungen in Deutschland 1918–1933, München, Oldenburg 2008, S. 374.

Bühler 1933 organisierten Ausstellung vorwegnahm. Willy F. Storck hatte – als Nachfolger Hans Thomas – 1920 die Direktion der Badischen Kunsthalle übernommen. Seine neue Konzeption sah eine Innovation in den Bereichen Kunstvermittlung, Ausstellungsorganisation und Förderung junger Künstler, die nicht dem traditionellen Stil der Thoma-Schule verbunden waren, vor. Mit dieser Strategie war ihm die Empörung der reaktionären Kunstvertreter sicher. Storcks Neuerwerbungen riefen Widerstand hervor. Er tätigte Ankäufe zeitgenössischer deutscher Impressionisten wie Corinth, Slevogt oder Liebermann, aber er erwarb auch Werke neusachlicher Karlsruher Künstler (Scholz, Schlichter, Zabotin). Um diese Käufe tätigen zu können, verkauften Storck und seine Nachfolgerin, Lilli Fischel, künstlerisch weniger relevante Depotbestände.<sup>129</sup> Durch dieses Vorgehen hatte die Kontroverse der gespaltenen Karlsruher Kunstszene ein neues Feindbild und damit auch eine neue, institutionelle Ebene erreicht – sie stellte den/die Museumsleiter in öffentlicher Kritik bloß. Nicht nur von späteren Kampfbund-Aktivisten wie Gebhard, der sich durch seine Anarchismus-Expressionismus-Tiraden in den Vordergrund gespielt hatte, wurden die Direktoren gemäßregelt; Kritik kam auch von den im Zuge der Ankaufpolitik „übersehenen“ einheimischen Künstler. Deren Lebenssituation hatte sich zu Beginn der 1920er Jahre zu einer Überlebensfrage zugespitzt, da aufgrund der stagnierenden Wirtschaft (Inflation 1923/24) ein stabiler Absatzmarkt und seine Käuferschicht wegbrachen und auch die Ausstellungsmöglichkeiten knapp waren. Diese Krise gipfelte 1926 in der Künstler-Notversammlung, in der die Künstler durch eine Petition an die staatlichen Einrichtungen zumindest ein geringes Mehr an Unterstützung erhielten. Das „etwas mehr“ führte jedoch dazu, dass sich 1927 die Anfeindungen gegen die amtierende Direktorin Fischel verstärkten. All diese Faktoren bündelten sich zunehmend zu einer „unheiligen Allianz“<sup>130</sup>. Michael Koch beschreibt diese Entwicklung folgendermaßen:

Die [...] Ziele und Methoden des Kampfes gegen die ‚Ismen-Kunst‘ und gegen die Sammlungspolitik der Museumsleiter besaßen in Karlsruhe Tradition. Einige der ‚Regieeinfälle‘ Bühlers waren bereits 1921

<sup>129</sup> Vgl. Zuschlag 1995, S. 79.

<sup>130</sup> Vgl. Koch 1981. In: Ausst.-Kat., Karlsruhe 1981, S. 102–128, S. 117.

vorgezeichnet und bedurften lediglich der Reaktivierung im völkisch-nationalsozialistischen Sinn.<sup>131</sup>

Koch sieht in der Genese und Zuspitzung dieses Kulturkampfes eine

Präfiguration der hernach im völkisch-nationalsozialistischen Sprachgebrauch geläufigen Assoziationskette: Kommunismus, Sozialismus, Anarchie, moderne Kunst, der nur noch das antisemitische Element hinzugefügt werden musste.<sup>132</sup>

Karl-Ludwig Hofmann führt als Konsequenz dieses Dilemmas einen interessanten Aspekt an:

Innovative künstlerische Positionen konnten in Karlsruhe danach (meint nach der Debatte um Storck) nur von Künstlern entwickelt und vertreten werden, die – wie Georg Scholz seit 1923 und Karl Hubbuch seit 1924 – als Lehrer eine existenzsichernde Basis fanden. Andere Künstler mussten sich wie Zabotin an das herrschende künstlerische Klima deutlich anpassen, oder wie Willi Müller-Hufschmid schwierigste Lebensbedingungen auf sich nehmen.<sup>133</sup>

Hofmanns Diktum verknüpft die weitere künstlerische Innovationsfähigkeit mit der Frage nach finanzieller Absicherung. Dies kann jedoch nur als eine hinreichende Bedingung gesehen werden, denn berücksichtigt man die Entwicklung der Moderne in Karlsruhe, wie sie bereits durch die „Gruppe Rih“ zu Beginn der 1920er vorangetrieben worden war, so war diese Neuerung nur in der Hinsicht von monetären Aspekten getragen, dass sich eine Reihe von Ausstellungsmöglichkeiten in Form von Galerien und eine liquide Käuferschicht fanden. Der innovative Charakter der Kunst der „Gruppe Rih“ war jedoch schon vorab gegeben. Den Künstlern der sogenannten „Neuen Sachlichkeit“ attestiert man bereits gegen Ende der 1920er Jahre ein Nachlassen an Innovationsfreude sowie eine Abschwächung ihres kritischen Realismus.<sup>134</sup> Es ist Hofmann insofern Recht zu geben, dass es für die Künstler ab 1926 angesichts einer zunehmenden Verarmung des Berufsstands (Schlagwort „Künstlerproletariat“) sicherlich nicht einfach war, kreativ zu arbeiten und

<sup>131</sup> Ebd., S. 107.

<sup>132</sup> Ebd., S. 109. Zitiert nach: Gimmel 2001, S. 45.

<sup>133</sup> Hofmann, S. 85. In: Die zwanziger Jahre in Karlsruhe, 2004.

<sup>134</sup> Es ist hier nicht von einem geschlossenen, zeitkonsistenten Abklingen der neusachlichen Malerei auszugehen, zumal das Ende der „Neuen Sachlichkeit“ mithin in der Machtübernahme durch die Nazis 1933 festgelegt wird. Merkel bemerkt zu Scholz' künstlerischem Werdegang: „Ende 1925 wurde Scholz zum Professor [...] berufen. Dieser Höhepunkt [...] bedeutete zugleich eine Wende in künstlerischer Hinsicht [...]“. Weiter zu Hubbuch: „Vom streng neusachlichen Stil hatte sich Hubbuch zu diesem Zeitpunkt längst abgegrenzt.“ Ursula Merkel: „Bilderpredigten über das Leben, wie es heute wirklich ist“. Verismus und Neue Sachlichkeit in Karlsruhe. In: Städtische Galerie Karlsruhe (Hrsg.): Die 20er Jahre in Karlsruhe. Ausst.-Kat. Karlsruhe 2005/2006, Karlsruhe, S. 104–137, S. 105–110.

sich zeitgleich mit der Sorge um die Existenzsicherung tragen zu müssen. Wendet man sich wieder dem Aspekt der Innovationsfähigkeit zu, so stößt man unweigerlich auf eine der größten kunsthistorischen Neuerungen der 1920er Jahre.

Kurz nach Aufnahme ihrer Lehrtätigkeiten an der Akademie erfolgte 1925 der Aufruf Gustav Hartlaubs an die Karlsruher Künstler Schlichter, Schnarrenberger, Scholz und Hubbuch, an der Ausstellung „Neue Sachlichkeit“ teilzunehmen.<sup>135</sup> Hartlaub sah durch diese drei Karlsruher Künstler die zeitgenössische Realität verkörpert – jedoch nicht als deren reine Nachahmung, sondern als eine Interpretation jener Realität. Hartlaub ging bei der Organisation primär von einer dualistischen Gruppenstruktur der auf der Ausstellung vertretenen Künstler aus, nämlich von einem klassizistisch-konservativen (Kanoldt, Schrimpf) und einem veristischen Flügel.<sup>136</sup> Es kann an dieser Stelle zwar nicht ausführlich auf alle einzelnen Stilidiome und Verlaufsformen der „Neuen Sachlichkeit“ eingegangen werden,<sup>137</sup> doch für die weitere kulturpolitische Untersuchung in Karlsruhe können die Worte und Gedanken Gustav

---

<sup>135</sup> Gustav Hartlaub kündigte in seinen Briefen sein Ausstellungsvorhaben an. Gleichzeitig bat er die von ihm kontaktierten Künstler um die Einsendung von Bildern. Am 27. März.1925 erging an 32 Künstler der folgende Brief: „Sehr geehrter Herr, Schon lange plant die Städtische Kunsthalle in einer umfassenden Ausstellung diejenigen deutschen Maler zusammenzufassen, die nach Überwindung der expressionistischen Art zu einer kompositionell gebunden, zugleich aber doch wieder gegenständlichen Darstellungsweise streben. Dabei kommen die mehr ‚veristisch‘ gerichteten, als auch die mehr im idealen Sinn gestaltenden Künstler in Frage. Nach Rücksprache mit einer Reihe von Malern ist beschlossen worden, die Ausstellung im Sommer ds. Js. stattfinden zu lassen. Die Eröffnung soll am 7. Juni stattfinden, die Ausstellung soll bis Mitte September dauern.“ Zitiert aus: Kunsthalle Mannheim, Bestand Altakten, Ordner „Neue Sachlichkeit, A–K“.

Da eine Diskrepanz zwischen den auf der Ausstellung präsentierten Werken und denjenigen in den Katalogen existiert, kann nur festgehalten werden, dass Scholz mit sieben Bildern in einem eigenen Saal und Schnarrenberger und Hubbuch mit jeweils einem Bild ausgestellt waren. Interessant ist auch die Tatsache, dass die Künstler von sich aus nur Bilder ohne politische oder erotische Tendenzen für die Ausstellung empfahlen oder einreichten. Vgl. Mannheimer Akte über Scholz, Kunsthalle Mannheim, Bestand Altakten, Ordner „Neue Sachlichkeit, L–Z“. Im Folgenden umschließt der Terminus „Neue Sachlichkeit“ auch immer Fraktionen der Verismus und des magischen Realismus.

<sup>136</sup> Der Terminus *Verismus* entstammt der italienischen literarischen Entwicklung *verismo* des ausgehenden 19. Jahrhunderts, der Umwelt und Gesellschaft natur- und wirklichkeitsnah betrachtete. Dieser Blickwinkel wurde anschließend von den Gattungen Oper und Film adaptiert und fand zu Beginn der 1920er Jahre Eingang in die deutsche Kunstbetrachtung. Vgl. Wilhelm Hausenstein: Die Kunst in diesem Augenblick. München 1920, S. 37. Im zitierten Werk beschreibt Hausenstein einen wieder aufkeimenden Naturalismus, der aus der Abkehr der Künstler vom Expressionismus rühre und von diesen als Verismus bezeichnet werde.

<sup>137</sup> Vgl. Nentwig 2008; Klingsöhr-Leroy 2005; Merkel 2004; Becker 2000; Heinzelmann 2001; Peters 2000 a; Michalski 1992.

Hartlaubs herangezogen werden. Mit folgenden Anmerkungen kommentierte er – ein Jahr nach der Ausstellung in Mannheim – den Terminus der „Neuen Sachlichkeit“, dessen Anlass das Erscheinen von Franz Rohs Buch „Nachexpressionismus“ war, in welchem er der „Neuen Sachlichkeit“ den „magischen Realismus“ an die Seite stellte:

Der Ausdruck ‚Neue Sachlichkeit‘ ließ zweierlei Deutungen anklingen. Die eine war gewissermaßen moralischer Art (mit einem leicht resignierenden Unterton), sie bezog sich auf die notwendig gewordene Besinnung, Ernüchterung und Versachlichung nach einer Zeit schon bodenlos gewordener Utopie. Die andere, mehr auf das eigentliche Kunstgebiet bezügliche, deutete auf die Rückkehr zu gegenständlichem, naturnachahmenden Ausdruck hin, der sich zugleich auch als ein Rückschlag auf den allzu abstrakt gewordenen Expressionismus darstellte. Mit dem Stichwort ‚Sachlichkeit‘ war mithin nur eine augenblickliche Situation, der erste Erfolg eines Rückschlags, also etwas im wesentlichen mehr negativ Bestimmtes ausgedrückt. [...] Franz Roh füllt das Attribut einer ‚neuen Sachlichkeit‘ durch die allgemeingültige Kategorie des Realismus.<sup>138</sup>

Für Hartlaub verkörpert insbesondere die veristische Fraktion der neusachlichen Maler den aktuellen Zeitgeist sowie ein hohes technisches Können. Er stimmt mit Roh darüber ein, dass

die süddeutsche, man kann auch sagen ‚Münchener‘ Richtung gegenüber dem schärferen, unromantischeren, also auch unmagischeren des norddeutsch-berlinerischen Verismus<sup>139</sup>

vorzuziehen sei. Hartlaub wendet jedoch ein, dass

zurzeit die stärkeren Begabungen in dem zuletzt genannten Lager stehen, und daß bei den ersteren die rechtmäßige Wiederaufnahme älterer wahlverwandter Kunstweisen gelegentlich zu schwächerer Nachahmung<sup>140</sup>

verführe. Roh würde in seinem Buch dem Verismus eines Scholz, Grosz oder Dix durchaus Gerechtigkeit widerfahren lassen, indem er die veristischen Künstler vor dem Vorwurf des kunstfeindlichen Zynismus schützte. Allerdings sehe Roh zu diesem Zeitpunkt schon das Ende des Verismus bevorstehen und definiere daher die veristische Kunstform bereits als Ideal.<sup>141</sup> Folgt man dem kunstkritischen Verismuskurs, wie er

<sup>138</sup> Gustav Friedrich Hartlaub: Franz Roh „Nachexpressionismus“. Tageblatt vom 25.09.1926. Zitiert aus: Kunsthalle Mannheim, Bestand Altakten, Ordner „Neue Sachlichkeit, Zeitungsausschnitte“.

<sup>139</sup> Ebd.

<sup>140</sup> Ebd.

<sup>141</sup> Ebd. Jene Diskussion schloss auch immer die Fragestellung nach dem Verbleib und der Entwicklung zeitlich parallel verlaufender Kunstströmungen mit ein, die sich jedoch als Einzel-Avantgarden präsentierten und nicht unter einem gemeinsamen Nenner subsumiert werden konnten: Dem Ende des Expressionismus und Futurismus, der Wiederbelebung des Kubismus, sowie einem Fortleben des Konstruktivismus, Dadaismus sowie der „Neuen Sachlichkeit“ und des Verismus per se.

beispielsweise bei Carl Einstein, Paul Westheim (Neuer Realismus) oder Wilhelm Hausenstein geführt wurde, so ist die veristische Malerei – und somit auch der veristische Akt – eine Projektionsfläche des Zeitgeschehens, durch welche man die äußerliche Erscheinungsschicht der Gesellschaft durchdringen könne. Durch die weitere Unterscheidung von „Verismus“ und „Realismus“ innerhalb dieses Diskurses akzentuiert sich in der Debatte die Infragestellung von Erlebtem und Wahrgenommenen erneut. Unter der Begrifflichkeit des Realismus subsumieren sich dann die Darstellungen naturnaher Erlebnisse, die aus der Beschäftigung mit der Wirklichkeit resultieren; der Verismus hingegen setzt sich mit dem Motiv und zugleich der Dechiffrierung der gesellschaftlichen Semantik auseinander.<sup>142</sup> Dieser Sachverhalt wird für die Untersuchungen der jeweiligen Aktdarstellungen noch von Bedeutung sein und muss anhand dieser Zeitzeugnisse noch verifiziert werden (s. Kapitel 4).

Durch ihre künstlerische Fähigkeit, gelebte oder beobachtete Wirklichkeit bis in das Grotteske, gar Karikatureske<sup>143</sup> hinein zu schildern, vermochten die Karlsruher Künstler, ihren Zeitgenossen einen ungeschönten Blick auf sich selbst zu zeigen und somit auch auf gesellschaftliche Missstände zu verweisen. Dies brachte die Aufmerksamkeit der Kunstkritik auf die Künstler, auf die Akademie und auf die Stadt Karlsruhe mit sich. Auch hier blieben negative Bewertungen seitens der traditionell-reaktionären Kunstkreise nicht aus.

In einem Artikel über die Mannheimer Ausstellung lässt sich Josef Beringer, ein Freund Bühlers, über das Wesen der „Neuen Sachlichkeit“ aus:

Man braucht sich nicht einmal an ihre zwei Hauptrichtungen an den „Verismus“ und an den „Neu-Klassizismus“ zu halten und mag sogar glauben, „daß diese Künstler – enttäuscht, ernüchtert oft bis zum Zynismus resignierend, fasst sich selber aufgebend nach einem Augenblick grenzenloser, beinahe apokalyptischer Hoffnung – sich mitten in der Katastrophe auf das besinnen, auf das Nächste [...] ist: auf die Wahrheit und das Handwerk“, und man wird doch sehen, daß die Kunst nicht mehr da ist, wo sie jetzt als verankert in der „neuen Sachlichkeit“ ausgegeben

---

<sup>142</sup> Vgl. Uwe Fleckner: Carl Einstein und sein Jahrhundert. Fragmente einer intellektuellen Biographie, Berlin 2006, S. 142 ff.; German Neundorfer: „Kritik an Anschauung“. Bildbeschreibung im kunstkritischen Werk Carl Einsteins, Würzburg 2003, S. 185 ff.

<sup>143</sup> Vgl. Carl Einstein: Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 2. Aufl. 1926, S. 49. Zitiert nach: Fleckner 2006, S. 142.

wird.<sup>144</sup>

Beringer betitelt die Kunst als Ingenieurkunst, eine Kunst ohne Herz und Seele, die rein technisch und handwerklich ausgerichtet sei. Allerdings kommt er nicht umhin, die Kunst der „Neuen Sachlichkeit“ als notwendige Reaktion auf den von ihm verhassten Expressionismus anzuerkennen und wagt eine Analogie zu aktuellen Zeitbezügen:

Vielleicht aber ist diese „Sachlichkeit“ auch nur die auf Kunstgebiet übertragene Auswirkung unserer zeitlich technischen, mechanisch, rechnerischen, auf Logarithmen und Differentialrechnung aufgebauten Zielstellung, [...], die aber fehlt in der Kunst, „die zum Herzen dringt. Es ist ein Irrtum, eine Fälschung der Begriffe, mit der „neuen Sachlichkeit“ Kunst anzubieten [...] viele Stücke [der Ausstellung, Anm. d. Vf.] beweisen nur, wie weit und tief die Begriffe von Kunst und Kunstwerk bereits verwirrt und vernichtet sind.<sup>145</sup>

Dass aber gerade die Technik sowie die Wahrnehmung des Motivs in der Kunst der „Neuen Sachlichkeit“ sehr wohl begeisterten, kann sicherlich kaum jemand besser nachvollziehen und darlegen als Schüler der Karlsruher Akademie, wie zum Beispiel Rudolf Dischinger, Hanna Nagel oder Otto Lais, die ab 1925 die Landeskunstschule besuchten. Aus Schrift- und Fotounderlagen der Künstlernachlässe geht hervor (Vgl. Abschnitt 4.1), dass die Lehrstunden einerseits harte Übungsstunden waren, aber zugleich auch eine gelöste, freundschaftliche Atmosphäre herrschte. Rudolf Dischinger, dessen Werk sich am Schaffen seiner Lehrer Scholz und Hubbuch orientiert, berichtet detailliert über den Umgang mit der Kunst der „Neuen Sachlichkeit“:

Gewisse Vorstellungen über die Art der zeichnerischen Arbeitsweise steigerten sich mit dem Besuch der Karlsruher Kunstschule. Dort wurde ich mit der Bildwelt meiner Lehrer Scholz und Hubbuch – damals Vertreter der sogenannten „Neuen Sachlichkeit“ – konfrontiert, sah auch erstmals einiges von Dix und war von diesen sachlichen und z. T. penetrant veristischen Auffassungen stark beeindruckt. Nicht nur die Art des Zeichnens (man legte natürlich beim Unterricht im Sinne dieser Sachlichkeit großen Wert auf präzise Beobachtung), auch die Auswahl der Motive u. a. die manchmal etwas wunderliche Welt des Kleinbürgerlichen, kamen meiner damaligen speziellen Auffassung entgegen.<sup>146</sup>

Dischingers Bericht über Erlebnisse während der Lehrzeit in Karlsruhe ist

<sup>144</sup> Joseph August Beringer: Die neue Sachlichkeit. Karlsruher Tageblatt vom 03.08.1925. Zitiert aus: Kunsthalle Mannheim, Bestand Altakten, Ordner „Neue Sachlichkeit, Zeitungsausschnitte“.

<sup>145</sup> Ebd.

<sup>146</sup> Ansprache Rudolf Dischingers anlässlich der Verleihung des Kulturpreises (Rheinhold Schneider-Preis) der Stadt Freiburg im Breisgau am 20.10.1976 im Kaufhaus (Kaisersaal), aus dem schriftlichen Nachlass Rudolf Dischinger, Standort: Inge Sigwarth, in Freiburg i. Br.

in ebenjener Kleinbürgerlichkeit eingefasst:

[...] daß ich in prosaischen Gegend der Vorstadtperipherie aufgewachsen und mir eine solche Umgebung vertraut war [...]. Nach dem Verlassen der Kunstschule lebte ich wieder im Westen von Freiburg und beschäftigte mich von Neuem mit der Kleinwelt dieser Vorstadtumgebung.<sup>147</sup>

Dennoch tut er sich mit dem bissigen Umgang seiner Lehrer mit ebenjener Gesellschaftsstudie schwer, erhält nicht den tief gehenden, entlarvenden Zugang unter die Oberfläche; so bleibt er in seinen Werken unpolitisch, jedoch mit einem distanziert-ruhigen und gestochen scharfen Blick. Für ihn basiert der neusachliche, veristische Blick auf äußerster Präzision der Darstellung. Er versucht sich zu distanzieren, um jede starke emotionale Bindung auszuschließen.

Somit rückt nicht mehr die Frage in den Mittelpunkt, in welchem Maß die Schüler die veristische Formensprache erlernten, sondern vielmehr, inwieweit sie sich von diesen Vorbildern lösen und das Zeitgeschehen subjektiv erfassen und spiegeln konnten. Dieses Spannungsverhältnis kann man auch den Worten Hanna Nagels entnehmen: *„Er [Hubbuch, Anm. d. Vf.] will mich absolut zur neuen Sachlichkeit anführen, aber dazu mach ichs zur sehr mit dem ‚Gefühl‘; Hubbuch ärgert sich und ich mach weiter ‚grüne Bohnen und Sauerkraut‘“*.<sup>148</sup> Das vierte Kapitel dieser Arbeit wird sich mit dieser Überlegung anhand der Schüler Otto Lais, Rudolf Dischinger und Hanna Nagel detaillierter auseinandersetzen und – im Fall Hanna Nagels – auch nach einem unterschiedlichen Ausdruck weiblicher Kunstproduktion fragen.

Es muss bezüglich dieses Abschnitts über den Verismus als Teil der „Neuen Sachlichkeit“ der Anschein vermieden werden, es würde bei der Betrachtung der Blick nur auf die Künstler der „Neuen Sachlichkeit“ gelegt. Die Entwicklung der „Neuen Sachlichkeit“ mit ihrem Stilpluralismus in der Kunst der 1920er Jahre wurde in Karlsruhe besonders durch die Protagonisten Hubbuch, Schnarrenberger und Scholz gefördert. Diese künstlerischen Bestrebungen standen im Gegensatz zu anderen Kunstströmungen in der Akademiestadt, die sich im Widerspruch zu der Kunstavantgarde verstanden und vermehrt gegen Ende der 1920er Jahre in Erscheinung traten. Somit wird das Wirken des „Verismus“ und der

---

<sup>147</sup> Ebd.

<sup>148</sup> Hanna Nagel: Tagebucheintrag, 18.12.1925 in ihrem biografisch angelegten Fotobuch. Standort: Nachlass Hanna Nagel in Karlsruhe.

„Neuen Sachlichkeit“ zu einem wichtigen Momentum, das stimulierend für die kulturelle Krisis in Karlsruhe bis 1933 sein sollte. Dass Künstler wie Wilhelm Hempfing bisher kaum Erwähnung fanden, liegt darin begründet, dass sie künstlerischen Vereinigungen angehörten, die sich ebenfalls der badischen Tradition verbunden sahen, aber nicht so massiv in das Licht der Öffentlichkeit drängten wie der Kreis um Hans Adolf Bühler. Als Einzelindividuen traten Künstler zu diesem Zeitpunkt eher selten in einem kulturell-prekären Zentrum wie Karlsruhe in Erscheinung – sicherer war es, eine Gruppe hinter sich zu wissen.

### 2.3 Ab 1933

„Tarnung erschwert das Erkennen im Leben,  
aber weit mehr in der Kunst.“<sup>149</sup>  
(Edmund von Freyhold)

Zu den Gruppierungen, die sich durch die Positionierung und Etablierung der „Neuen Sachlichkeit“ in ihrer Akzeptanz benachteiligt sahen, sind vor allem die „Badische Secession“ und die „Zunft zur Arche“, der der erwähnte Wilhelm Hempfing angehörte, zu nennen.<sup>150</sup> Beide Gruppen waren von einer starken Heimatorientierung bestimmt. Während die „Zunft zur Arche“ sich bereits 1905 formiert hatte, fanden die Mitglieder der „Badischen Secession“ erst 1920 zusammen. Letztere Vereinigung ist für die vorliegende Arbeit erwähnenswert (Stichwort *Kontinuität*), da sich unter ihren Mitgliedern Avantgarde-Künstler wie Hubbuch, Schlichter, Babberger, Scholz, Haueisen oder Müller-Hufschmid befanden, die jedoch dem Expressionismus oder einer naturalistischen Heimatkunst kritisch gegenüberstanden. Die Gruppe versuchte zudem, bis zu ihrer Auflösung 1936 ihr eigenes Kunstverständnis der nationalsozialistischen Kunstideologie anzudienen, so geschehen 1934 in einem Schreiben an

<sup>149</sup> Edmund von Freyhold: Vorwort zur Ausstellung „Freiburg i. Br. 1934“. Zitiert aus GLA 235 Nr. 6020.

<sup>150</sup> Vgl. Wilfried Rößling (Hrsg. im Auftr. des Badischen Kunstvereins Karlsruhe.): *Stilstreit und Führerprinzip. Künstler und Werk in Baden 1930–1945*. Ausst.-Kat. Karlsruhe, Karlsruhe 1987.

den neuen Kultusminister Wacker, der zuvor mithilfe Bühlers die Karlsruher Femeausstellung organisiert hatte: *„In dieser Situation ist es wichtig, dass wir auf diesem Wege erneut das offene Bekenntnis zur nationalsozialistischen Bewegung ablegen, so wie wir es täglich als SA-Führer und SA-Männer tun.“*<sup>151</sup> Es geht aus diesem Schriftstück aber auch hervor, dass zwischen den Anhängern der „Badischen Secession“ und der Künstlergruppe um Hans Adolf Bühler, der bis zu diesem Zeitpunkt das Doppeldirektorat inne gehabt und die kunstpolitischen Geschicke Karlsruhes gelenkt hatte, eine tiefe Kluft voller Aversionen bestand (Heinrich gegenüber Wacker: *„Bühler und sein Kreis gehören zu den ewig Gestrigen.“*<sup>152</sup>). Dies mag aus dem Grund verwundern, da Bühler sowie die „Badische Secession“ im Innersten dasselbe Ziel verfolgten, nämlich eine heimatorientierte Kunstdurchdringung der badischen Kunstlandschaft. Jedoch sah die „Badische Secession“, die sich eine qualitativ hochwertige, junge, gesunde, deutsche Kunst zum Ziel gesetzt hatte, in der Kunstpolitik Bühlers den Untergang jeder aufkommenden talentierten Kunstbestrebungen. Die Tatsache, dass die sogenannte Bühler–Gebhard–Gruppe bisher von der offiziellen, politischen Seite in ihrer kunstpolitischen Tätigkeit unterstützt und ihre Ausstellungsvorhaben präferiert wurde, während die Präsentationen der „Badischen Secession“ ignoriert wurden und nach Freiburg ausweichen mussten, erklärt die Meinungsdivergenzen.

Jedoch bleibt fraglich, ob eine offene Anklage gegen Bühler – auch wenn dieser bereits aus dem Kunstbetrieb ausgeschieden war – eine Verbesserung der Situation hätte herbeiführen können:

Nicht genug damit wurde Hans Adolf Bühler, allen Warnungen zum Trotz, nicht nur Direktor der Landeskunstschule sondern auch Direktor der Badischen Kunsthalle. Den großen Einfluss [...] missbrauchte er in geradezu unverantwortlicher Weise. Es braucht nur an seine berüchtigte Afterkunstaussstellung [...] erinnert werden. Baden hat durch ihn den traurigen Ruhm, dass nirgends in Deutschland der Kunstkampf vergifteter und erbitterter geführt werde. [...], was er hinterließ ist ein Trümmerhaufen.<sup>153</sup>

Auch wenn Heinrich mit seinem Ausspruch glaubhaft zu machen sucht,

---

<sup>151</sup> Petition des stellvertretenden Vorsitzenden der Badischen Secession Erwin Heinrich an den Kultusminister Wacker am 3. November 1934. Zitiert aus GLA 235 Nr. 6020.

<sup>152</sup> Ebd., Heinrich 03.11.1934.

<sup>153</sup> Erwin Heinrich: Testat über den Status Quo der Badischen Secession am 27.11.1934, S. 3. Zitiert aus GLA 235 Nr. 6020.

dass seine ablehnende Haltung nicht politisch motiviert sei, weitet er seine Anklage gegen die aktuelle (nationalistische) Kunstpolitik aus: *„Karlsruhe aber, das anscheinend auch ohne Bühler immer noch dessen Kunstpolitik betreibt“* und attestiert *„dass im badischen Kunstleben eine Situation herrscht, deren Änderung im Interesse einer wirklichen Kunstförderung unbedingt herbeigeführt werden muss.“*<sup>154</sup> Wirft man einen Blick auf die Kunstwerke, welche ab 1937 in der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ im *Haus der Kunst* in München gezeigt wurden, so kann man Heinrichs Ansehen als gescheitert betrachten, da dort – so schreibt Erika Rüdiger-Diruf – nur noch acht Karlsruher Künstler vertreten waren<sup>155</sup>, unter ihnen auch Wilhelm Hempfing.

Trotzdem entschied sich das Ministerium nach Heinrichs Petition und allen Auseinandersetzungen mit dem Bühler-Gebhard-Kreis, alle Mitglieder der Secession in die „Reichskulturkammer“ aufzunehmen. Bühler hingegen wurde Anfang Juli 1934 aus seinen Ämtern entlassen.<sup>156</sup> Dieses Verhalten der NSDAP-Kulturführung macht einmal mehr die Widersprüchlichkeiten der nationalsozialistischen Kunstpolitik deutlich: Waren 1933 noch Professoren wie Scholz und Hubbuch ihres Amtes an der Akademie Karlsruhe enthoben und mit Berufsverbot belegt worden, so würden sie durch ein solches Urteil de facto eine direkte Rehabilitierung erfahren. Denn wer als Künstler zu diesem Zeitpunkt nicht von der „Reichskulturkammer“ aufgenommen wurde, konnte existenziell auf sich selbst gestellt schwerlich überleben, da es im Zuge der Gleichschaltung kulturellen Veranstaltern verboten wurde, Kunst ebenjener nicht aufgenommenen Künstler auszustellen oder zu fördern.

Gerade die später in der „Großen Deutschen Kunstausstellung 1937“

---

<sup>154</sup> Ebd.

<sup>155</sup> Erika Rüdiger-Diruf: Angriff auf die Moderne – die Traditionalisten in Karlsruhe der 20er Jahre. In: Städtische Galerie Karlsruhe (Hrsg.): Die 20er Jahre in Karlsruhe. Ausst.-Kat. Karlsruhe 2005/2006, Künzelsau 2005, S. 167.

<sup>156</sup> Bühler wurde im Juni 1934 seiner beiden Ämter enthoben, da er sich während seiner Amtszeit mehrere kunstpolitische Fehler leistete, wie den Verkauf des Munch-Gemäldes „Die Landstraße“ von 1902 zu einem äußerst billigen Preis, während Munch gerade in der Gunst des Reichspropagandaministers Goebbels stieg, oder auch die Aufnahme einiger von Alexander Kanoldts Gemälden in die Schandausstellung 1934. Kanoldt war aber just zu diesem Zeitpunkt durch die NSDAP zum Direktor der Berliner Hochschule der bildenden Künste ernannt worden. Ungeschickt war anschließend auch Bühlers Vorhaben, Bilder, die er auf der Schandausstellung diffamiert hatte, wieder in die Dauerausstellung der Kunsthalle übernehmen zu wollen. Vgl. Rößling 1987, S. 136; Koch 1981. In: Ausst.-Kat., Karlsruhe 1981, S. 102–128, S. 119.

vertretenen Karlsruher Künstler<sup>157</sup> stammten größtenteils aus der Vereinigung „Zunft zur Arche“. Diese Gruppe war überregional aufgestellt (Deutschland, Elsass, Schweiz, Portugal, Rumänien) und zählte bis zu 149 Mitglieder; unter den Ehrenmitgliedern waren jedoch auch Hans Thoma und Hans Adolf Bühler zu finden.<sup>158</sup> Ausstellungsbesprechungen von 1931 ähneln der Kunstkritik, die Erwin Heinrich an Bühler übte:

Diese Zunft, [...] die sich wesentlich um die Kräfte der Karlsruher Landeskunstschule schart, hat manchen wohl bekannten Künstlernamen in ihren Reihen. Das Gesamtniveau der Ausstellung zeugt von tüchtigem Schaffen, zum größten Teil freilich in den Bahnen der akademischen Tradition [...].<sup>159</sup>

Die Kritik der Mittelmäßigkeit fährt fort: „*Bodenlose Allegoristik, substanzlose Spielerei*“ bei Bühler, „*gemalt wie zu Großmutterns Zeiten*“ und „*recht mäßig*“, sowie „*etwas konventionell*“ bei drei weiteren Künstlern. Hempfings Bildnisse, respektive Akte, zeugen von „*peinlicher Unwahrhaftigkeit*“, ja sogar von „*Fidus-Kitsch*“.<sup>160</sup> Zu diesem Zeitpunkt reicht die Leistung der Vereinigung über die Darstellung von „*einem unverwüstlichen Optimismus, [...] von Lebensmut und Arbeitswillen*“<sup>161</sup> nicht hinaus. Bei der Ausstellung 1934 wandelt sich die Kritik jedoch in anerkennende Worte für die traditionell-altmeisterliche Kunstgesinnung nach dem Vorbild Thomas:

Auch die drangvollsten Ereignisse konnten das Streben der Künstler nicht verwischen, im künstlerischen Schaffen heimatverbunden und kerndeutsch zu sein. Der Einfluß unseres deutschen Meisters [...] Hans Thoma sorgt dafür, daß der Mahnruf, „heimattreu, schlicht und wahr“ zu sein, nicht vergebens verhallte. [...] Wenn „Kraft durch Freude“ erzeugt wird, [...] wollen die zur Arche vereinigten Künstler so zu ihrem bescheidenen Teil ebenfalls „Kraftspender“ sein.<sup>162</sup>

Hempfung ist nun ein „*wirklicher Könnner, [...] an dem man wieder seine herzhaftre Freude haben kann*“, und auch die anderen Künstler werden – ganz der nationalsozialistischen Ideologie entsprechend – mit Attributen

<sup>157</sup> Rödiger-Diruf nennt folgende Künstler: Erwin Aichele, Reinhard Amtsbühler, Herman Göhler, Oskar Hagemann, Wilhelm Hempfung, Herman Kupferschmid, Georg Siebert, Hermann Volz. Alle Kataloge der auf der GDK 1937–1944 vertretenen Künstler sind einzusehen unter: <http://www.arthistoricum.net/ressourcen/gdk/> [03.05.2011].

<sup>158</sup> Mitgliederverzeichnisse sind den noch erhaltenen Zunftbriefen angehängt. Diese finden sich in der Badischen Landesbibliothek, OZB 828.

<sup>159</sup> Dr. R. G.: Ausstellung im Freiburger Kunstverein. Die Zunft zur Arche. In: Freiburger Tagespost vom 19.9.1931 Nr. 217. StadtA. Freiburg i.Br., C4/VIII/33/3, o. S.

<sup>160</sup> Alle Zitate ebd. Zu der Wirkung des Künstlers Hugo Höppener, genannt „Fidus“, siehe Abschnitt 4.3.1.

<sup>161</sup> Freiburger Zeitung vom 21.09.1931 Nr.257. StadtA. Freiburg i.Br., C4/VIII/33/3.

<sup>162</sup> Freiburger Zeitung vom 10.06.1934, Nr.151. Digitalisiert unter: <http://www3.ub.uni-freiburg.de/?id=117> [03.05.2011].

des Harmonischen, Feinen, Treuen, Charakterhaften, Temperament- und Wirkungsvollen bedacht.<sup>163</sup> Diese „positive“ Entwicklung sollte sich bis zum Ende des Nazi-Regimes fortsetzen und einigen Karlsruher Arche-Künstlern den Lebensunterhalt sichern.

In der Kunstpolitik Karlsruhes setzte sich die nationalsozialistische Ideologie sehr erfolgreich durch, wozu die Verunsicherung durch die Weltwirtschaftskrise und die Inflation in Deutschland in erheblichem Umfang beigetragen hatten.<sup>164</sup> Zwei Millionen Arbeitslose und eine kollabierte Wirtschaft waren das Resultat. Die Notsituation erfasste auch die Künstler: Vereinigungen wie die ASSO brachten in ihren Manifesten die Misere des Daseins zum Ausdruck, sahen die Rettung des gesellschaftlichen Systems jedoch im Umsturz des Kapitalismus und der Errichtung eines sozialistischen Staats:

Dieses System, das nur durch die grausamste Ausbeutung Millionen Werktätiger zur Macht gelangen konnte, geht seinem Ende entgegen. Durch Wirtschaftskrisen zerrüttet, durch die Freiheitsbewegungen des revolutionären Proletariats in seinem Bestande bedroht, sieht die Bourgeoisie nur noch ein Mittel zur Verzögerung ihres Untergangs: Den Faschismus! Faschismus aber bedeutet rücksichtslose Diktatur des Kapitals gegen jegliche Regung des Kulturlebens.<sup>165</sup>

Wie Klaus Eisele für das Wählerverhalten ab 1930 in Karlsruhe nachgewiesen hat, bestand die potenzielle Wählerschaft der NSDAP aus der Beamten- und Angestelltenschicht, auch Gewerbetreibende und Akademiker rechnet Eisele zu den Wählern der Nationalsozialisten.<sup>166</sup> Wirtschaftlicher Notstand sowie eine unüberwindbare Kluft zwischen nationalistischen und kommunistischen Extremen machten die Republik für die zerrüttete Regierung Papens immer manövrierunfähiger und verschaffte der verstärkt brutal und radikal agierenden NSDAP weiter Auftrieb. Hinzu kam ein bürgerkriegsähnlicher Zustand, der sich in offenen Straßenschlachten, blutigen Zusammenstößen oder Mordanschlägen an

---

<sup>163</sup> Freiburger Zeitung vom 25.06.1934, Nr.161. digitalisiert unter: <http://www3.ub.uni-freiburg.de/?id=117> [03.05.2011].

<sup>164</sup> Vgl. hierzu für die Region Baden: Rudi Allgeier, Grenzland in der Krise. In: Thomas Schnabel (Hrsg.), Die Machtergreifung in Südwestdeutschland – das Ende der Weimarer Republik in Baden und Württemberg 1928–1933, (= Schriften zur politischen Landeskunde Baden-Württembergs; Bd. 6), Stuttgart 1982, S. 150–183. Zitiert nach: Klaus Eisele: Karlsruhe in den Krisenjahren der Weimarer Republik und der Aufstieg der NSDAP 1928–1930, Karlsruhe 2003 (Zugl. Diss., Karlsruhe/TH, 2002 ), S. 105 ff.

<sup>165</sup> Manifest der ARBK (Asso) 1928. Nach Diether Schmidt: Manifeste, Manifeste 1905–1933, (Schriften deutscher Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts, Bd. 1), Dresden 1965. Zitiert nach: Schneede 1986, S. 147.

<sup>166</sup> Eisele, 2003, S. 192.

der jeweilig verfeindeten Opposition äußerten. Gewalttätiges Vorgehen der SA- und SS-Truppen gegenüber jüdischen Mitbürgern und eine alle Schichten durchdringende Propaganda-Maschinerie (Propaganda-Märsche, Fackelzüge, Führerkult) waren Hauptstützen der Nationalsozialisten auf ihrem Weg zur Übernahme der Macht. Ab dem 30.01.1933 – der Übergabe der Macht durch die Wahl Adolf Hitlers zum Reichskanzler – konstituierte sich Schritt für Schritt der diktatorische NS-Staat. Wichtige Schritte zur Stabilisierung der NS-Herrschaft manifestierten sich vornehmlich im kulturellen Sektor:<sup>167</sup>

- Verordnung „Zum Schutz von Volk und Staat“ vom 04. und 28.02.1933. Dadurch wurden einerseits die Presse- und Versammlungsfreiheit beschnitten, andererseits die Verfolgung und Terrorisierung politischer Gegner legalisiert.
- Gesetz zur „Behebung der Not von Volk und Reich“, auch „Ermächtigungsgesetz“ genannt, vom 23.03.1933, das die Aufhebung des Parlamentarismus und der Parteien vollzog (siehe „Gesetz gegen die Neubildung von Parteien“) und somit die Exekutive uneingeschränkt auf die NSDAP, respektive Adolf Hitler, übertrug.
- Das daraus resultierende „*Gleichschaltungsgesetz*“ ab 1933, das in allen Bereichen von Politik, Wirtschaft, Kultur, Sozialem und Gesellschaft NS-Funktionäre auf den wichtigen Posten institutionalisierte, damit diese eine adäquate Durchführung der von Reichskanzler Hitler aufgestellten Richtlinie gewähren konnten.
- Einführung des „Führerprinzips“ 1933. Hierbei sollten alle Partei und Staat betreffenden Autoritäten auf eine Führerpersönlichkeit vereint sein und deren Entscheide durch unterstellte Instanzen durchgeführt werden.
- Die „Gleichschaltung von Kultur und Presse“ brachte alle Kulturschaffenden unter ein zentrales Überwachungsorgan.
- Ausschluss von „Nicht-Ariern“ und „Ariernachweis“ („Nürnberger

---

<sup>167</sup>Vgl. Christoph Zuschlag: Der Kunstverein und die „Neue Zeit“. Der Badische Kunstverein zwischen 1933 und 1945 (im Folgenden: Zuschlag 1993). In: Jutta Dresch, Wilfried Rößling (Hrsg.), Bilder im Zirkel. 175 Jahre Badischer Kunstverein Karlsruhe, Ausst.-Kat.: Karlsruhe 1993, S. 191–207, S. 191–194.

Gesetze“, 15.09.1935).

➤ „Abschaffung der Kunstkritik“, 27.11.1936.

In Karlsruhe vollzog sich die Machtübernahme durch die Nationalsozialisten – feierlich mit einem Fackelzug inszeniert (Abb. 4) – ebenfalls innerhalb weniger Tage. Auf politischer Ebene vollstreckte sich die Gleichschaltung durch die Institutionalisierung des NSDAP-Gauleiters für Baden, Robert Wagner, zum Reichskommissar in Karlsruhe. Anschließend wurde von diesem das Innenministerium mit SA- und SS-Gefolgsleuten besetzt und somit eine lineare Machtstruktur gesichert. Der Machtwechsel erstreckte sich natürlich auch auf die kulturellen Institutionen. Die Zeit für Bühler und Gebhard war nun gekommen. Wagner ernannte Otto Wacker, der bislang die NSDAP-Zeitschrift „Der Führer“ geleitet hatte, zum kommissarischen Kultusminister. Bühler bekam das Amt des kommissarischen Direktors der badischen Kunsthalle verliehen und vereinte nun zwei Ämter auf sich. Dies war der Höhepunkt seiner Karriere.<sup>168</sup>

Damit Bühler aber die Direktive übernehmen konnte, musste die ehemalige Leiterin der Kunsthalle, Lilli Fischel, ihres Amtes enthoben werden. Dieses Vorgehen stellte nun aber keinerlei Hindernis mehr dar, denn zu den Gleichschaltungsgesetzen zählte auch die sogenannte „Entjudung“ oder „Säuberung“, die nach einem diffusen Streifzug durch politische und kulturelle Institutionen nun strategisch durch das „Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ vom 7. April 1933 aufgestellt und koordiniert wurde. Das Gesetz ermöglichte nun, unliebsame Widersacher aus politischen oder rassistischen Gründen ihrer Ämter dauerhaft zu entheben.<sup>169</sup> Auf Lilli Fischel trafen beide Annahmen

<sup>168</sup> Vgl. auch parallele Entwicklungen in Mannheim bei Christoph Zuschlag: Die Ausstellung „Kulturbolschewistische Bilder“. In: Mannheim 1933 – Inszenierung und Presseberichterstattung. In: Eugen Blume, Dieter Scholz (Hrsg.), Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunsthistoriker und Künstler 1925–1937, Köln 1999, S. 224–236.

<sup>169</sup> Aus dem Sitzungsprotokoll des Badischen Kunstvereins vom 16.01.1936 geht hervor, dass dort zu diesem Zeitpunkt noch keine Gleichschaltung mit dem sogenannten „Arier-Paragrafen“ stattgefunden hatte. Nach § 5 der Satzung der Nationalsozialistischen Kulturgemeinde (NSKG) war die Aufnahme „nicht-arischer“ Mitglieder verboten. Kulturelle Vereinigungen waren jedoch seitens der Kunstkommission verpflichtet, sich dem NSKG anzuschließen und damit auch alle Auflagen zu erfüllen. Als Grund für die Nicht-Durchführung gibt das Sitzungsprotokoll des Kunstvereins an, dass zuvor keinerlei Zwang hierzu durch die „Reichskunstkommission“ bestanden hatte. Es ist aber auch die Befürchtung herauszulesen, dass mit Ausschluss „nicht-arischer“ Mitglieder des Vereins noch weitaus mehr Austritte erfolgen könnten. Vgl. GLA 69 Kunstverein Zug. 1999-19 Nr.

zu: Väterlicherseits war sie jüdischer Abstammung, hatte sich aber zuvor schon mit ihrer Ankaufpolitik für die Kunsthalle bei den konservativen Kräften um den Bühler-Gebhard-Kreis unbeliebt gemacht. Bühler und Wacker nutzten nun die Möglichkeit des neuen Gesetzes, beurlaubten und entließen die ehemalige Direktorin dann im April 1933 mit sofortiger Wirkung. Der Bestand an erworbenen Kunstwerken der Kunsthalle bot vor allem Bühler die Möglichkeit, endlich allen schon in den 20er Jahren geäußerten Schmähungen gegen die moderne Kunst Taten folgen zu lassen. Die Organisation einer diffamierenden Ausstellung der unliebsamen Kunst war somit nur die logische Konsequenz und transferierte die bisher „theoretisch“ ausgetragene Debatte um die Berechtigung des Expressionismus auf die Ebene der musealen Institution. Da die Forschungslage zu Bühlers Ausstellung „Regierungskunst 1918 bis 1933“ bereits von Christoph Zuschlag sehr gut aufgearbeitet ist,<sup>170</sup> können für die vorliegende Arbeit die Kernpunkte dieser Femeschau festgehalten werden, die auch für die kunstpolitische Sonderstellung Karlsruhes von Belang sind: Bühlers Präsentationskonzept beruhte auf der Kontrastierung zwischen Thoma-treuer, traditionell-nationaler Kunst einerseits und verrufener, impressionistischer Kunst<sup>171</sup> andererseits. Unter den diffamierten Kunstwerken fanden sich zudem Werke persönlicher „Bühler-Gegner“, wie Mitgliedern der „Badischen Secession“, Vertretern der „Neuen Sachlichkeit“ oder des Expressionismus. Trotz der zwangsläufigen Konzentration auf die impressionistische Stilrichtung, die sich in den folgenden „Schreckenskammern“ nicht wiederholte, konnte Bühler dieses „Manko“ erklären. Die Kulturdebatte um die Ankaufpolitik der ehemaligen Direktoren Storck und Fischel sowie die durch die Weltwirtschaftskrise verursachte soziale Notsituation dienten Bühler hierbei als Kausalkette. Durch das plakative Ausweisen der Ankaufspreise (es erfolgte jedoch keine Umrechnung des Inflationsbetrags in Reichsmark) und des Erwerbungsorts (zumeist als jüdische Händler klassifiziert) direkt an den verfemten Kunstwerken bewirkte Bühler dreierlei: Bei dem Publikum sollte

---

225.

<sup>170</sup> Vgl. Zuschlag 1995, S. 78 ff.

<sup>171</sup> Wie Zuschlag ausführt, waren in dem für die Ausstellung verwendbaren Bestand der Kunsthalle hauptsächlich impressionistische Werke vorhanden. Avantgardistische Bilder waren meist durch Schenkungen in das Haus gekommen. Vgl. Zuschlag 1995, S. 80.

der Eindruck erweckt werden, dass dessen Notsituation durch den Erwerb immens teurer, kulturbolschewistischer Kunstwerke und somit durch die Verschleuderung benötigter Steuergelder beschleunigt worden sei. Weiter bot sich Bühler die Chance, persönliche Ressentiments zu platzieren; Storck und Fischel konnten als inkompetente Direktoren dargestellt, die Kunst des Thoma-Kreises glorifiziert und das bisherige eigene Zurückstehen in kulturpolitischen Entscheiden bedauert werden.

Wichtig für den Kontext der Arbeit ist vor allem das erstmalige Vorhandensein eines „erotischen Kabinetts“, das der Ausstellung flankierend zur Seite gestellt wurde. Zwei Belange sind bezüglich dieses Kabinetts von Bedeutung: zum einen die Instrumentalisierung des nackten, erotischen Körpers zu didaktischen (und zwar abschreckenden) Zwecken und zum anderen das nationalsozialistische Spiel mit der emotional-sexuellen Aufladung des Betrachterblicks mithilfe von Nacktheit. Da das Kabinett und die Ausstellung erst für ein Publikum ab dem achtzehnten Lebensjahr und nur zu speziellen Tagen und Zeiten geöffnet war, hing dem als erotisch angekündigten Kabinett per se der Reiz des Verbotenen an. Ruft man sich allerdings die öffentlich gelebte Freikörperkultur<sup>172</sup> der Weimarer Republik sowie die prosperierende Hygiene- und Sexualforschung<sup>173</sup> jener Zeit vor Augen, mutet ein solcher Zuschauerhabitus verwunderlich an.

Zuschlag gibt an, dass in dem Kabinett auf Verlangen des Betrachters „obzöne“ Blätter von Schülern der Landeskunstschule präsentiert wurden, von denen leider nicht mehr bekannt ist, wer die Künstler und was die Motive waren.<sup>174</sup> Dennoch mag auch dieser Umstand seltsam scheinen: Jahrelang hatte sich das Karlsruher Publikum mit den variabelsten Nuditäten der Expressionisten und avantgardistischen Künstlern „auseinandersetzen müssen“; dass die veristischen Aktdarstellungen, beispielsweise eines Georg Scholz (Bildtitel *Pissende Bäuerin*), bereits genug, wenn auch subtile, sexuelle Offenheit boten, aber auch verlangten, ist deutlich. Und auch die hocherotischen Zeichnungen Rudolf Schlichters

---

<sup>172</sup> Vgl. Nentwig 2008.

<sup>173</sup> Vgl. Magnus Hirschfeld: *Sexualpathologie*. Ein Lehrbuch für Ärzte und Studierende. Bonn 1916–1920; Richard Ungewitter: *Nacktheit und Moral. Wege zur Rettung des deutschen Volkes*, Stuttgart 1925.

<sup>174</sup> Zuschlag 1995, S. 83.

zu Beginn der 1920er Jahre fallen eher unter die Kategorie der Erotika.<sup>175</sup> Des Weiteren existierte bereits eine lange Tradition erotischer Darstellungen in Kunstform und mit Beginn der Fotografie auch in Bildform.<sup>176</sup> Doch alleine der Umstand, etwas Fremd- und Unartiges sehen zu können, ließ viele Besucher in die Ausstellung strömen. Der voyeuristische Betrachterblick wurde nun gezielt angesprochen und geleitet; die Darstellung des enttabuisierten Körpers sowie die öffentliche Zurschaustellung von Nacktheit als ein Synonym für Geschlechtlichkeit und Andersartigkeit wurde nun endgültig semantisch und didaktisch aufgeladen in den Dienst der NS- Ideologie und Propaganda-Maschinerie gestellt.<sup>177</sup>

In der Kontrastierung zu den vermeintlich degenerierten Körperdarstellungen der Weimarer Epoche lag für die Nationalsozialisten die einzige Möglichkeit darin, den idealen „arischen“ Körper zu figurieren und mittels jener Neudefinition der Aktdarstellung ideologische Inhalte an den Betrachter zu kommunizieren. Dieser Prozess wird in den nächsten Kapiteln der vorliegenden Arbeit noch von Bedeutung sein.

So äußert sich W. Zange, Kreisfachberater für Bildende Kunst, aktives Mitglied im Kampfbund für deutsche Kultur und Bekannter von Bühler, gegenüber Kultusminister Wacker 1933:

Neben dieser virtuoson Kunst [gemeint ist eben jene Kunst Hans Thomas, die für das Volk verständlich ist und doch hohen künstlerischen Wert besitzt, Anm. d. Vf.], trat in den letzten Jahren noch die „Neue Sachlichkeit“ in ihrer herben, oft dilettantischen Naturalistik und ausserdem jene [...] Darstellung des Übertriebenen, Verzerrten, Entarteten, Niederen und Gemeinen [hinzu].<sup>178</sup>

Weitergehend definiert der Autor die Aufgaben neuer deutscher Kunst. Diese solle, ganz dem didaktischen Sinn verschrieben, Zeitgeist und völkisches Geschehen widerspiegeln, vor allem aber dem Betrachter den

<sup>175</sup> Schlichter illustrierte unter anderem das Bilder-Lexikon der Erotik des Wiener Instituts für Sexualkunde. Bilderlexikon der Erotik, Wien/Leipzig 1930, Bd.3.

<sup>176</sup> Vgl. Hans-Jürgen Döpp: Eros, die Lust in der Kunst, Erfstadt 2004.

<sup>177</sup> Es wird hier primär von künstlerischen Darstellungsformen des nackten Körpers ausgegangen. Die Nazis hatten zur Festigung ihrer Ideologie aber schon den Körper behinderter Menschen für ihre Hasstiraden der Entartung adaptiert. Zur Verdeutlichung ihrer Rassen- und Vererbungslehre kreierten die Nationalsozialisten ab 1937 das Bild des Gefahr bringenden Körpers des „ewigen Juden“. Vgl. Paula Diehl: Macht, Mythos, Utopie: die Körperbilder der SS-Männer. Politische Ideen; Bd. 17, Berlin 2005 (im Folgenden: Diehl 2005).

<sup>178</sup> W. Zange: Gedanken zum Aufbau der Kunst im neuen Deutschland. September 1933. GLA 235 Nr. 40090.

Ursprung und das Werden seiner deutschen Heimat vor Augen führen und ihn der Verantwortung seinem Volk gegenüber bewusst werden lassen. Der Beschauer müsse von der Kunst mitgerissen und sich zum heldischen und religionsfundierten Kampf angespornt fühlen. Daher müsse die Kunst sich nach dem Wünschen des Volkes orientieren: „*engste nationale und soziale Empfindung in künstlerischem und auch einfach-fasslichen Ausdruck, klar in Form und Farbe und gewinnend.*“<sup>179</sup> Dabei dürfe die Kunst nicht ins Kitschige zurückfallen, sondern müsse sich in ihrer Leistung steigern, dies jedoch in Anlehnung an alte Meister vollziehen. Zanges Text passt sich makellos der NS-Kulturideologie mit ihrem entwürdigenden Vokabular an. Er stellt „gute“ deutsche und „exotisch-entartete“ Kunst einander gegenüber und führt mit Hilfe psychologisch-pathologischer Krankheitsbilder die Verkommenheit der modernen Kunst anhand ihrer missratenen Menschendarstellungen ins Feld:

Die „moderne Kunst“ zeigte fast durchweg verkümmerte Formen, degenerierte Menschen mit erotisch-lüsternen Gesichtern und Gliederstellungen. Das Niedrige, Verderbte, das Erotisch-Perverse wurde mit einer schamlosen Naturalistik dargeboten, alles Edle, Heroische, Tiefreligiöse dagegen geflissentlich vermieden oder höchstens verzerrt.<sup>180</sup>

Unter dem Bild des nackten Körpers subsumieren sich in der Nazizeit – wie fast bei keinem anderen Sujet – zeitgleich ideologisch-didaktische Zielsetzungen (gesellschaftspolitische aber auch rassen- und sexualpolitische), stilisierte Wunschbilder (ideale Frau und Rasse)<sup>181</sup> ebenso wie aufgestaute Ängste und Feindbilder (körperlich-geistige Krankheitsbilder, Antisemitismus, Judentum).

Genau diesen letzten Aspekt, die codierte Darstellung eines nackten Körpers, stellte die zeitgenössische Presse ab 1931 in den Mittelpunkt ihrer diffamierenden Kritik. Vor allem Karl Hubbuch musste schon zu Beginn der 1930 Jahre diese Anfeindungen über sich ergehen lassen:

Karlchen Hubbuch ergötzt sich immer noch an schlimmster Hurenmalerei mit vollsaftig technischer Gerissenheit; er ist für wahr ein Kenner und Könnler auf diesem Gebiet! Wann wird sein anerkanntes Talent endlich diese Marotte, diese Fleischschau verlassen? [...] Im neuen Deutschland werden derartig bolschewistischen Nuditäten auch aus dem Kunstverein jurylos verschwinden.<sup>182</sup>

---

<sup>179</sup> Ebd.

<sup>180</sup> Ebd.

<sup>181</sup> Vgl. Ketter 2002; Bressa 2001; Selen 1995; Meckel 1993; Hinz 1979.

<sup>182</sup> Wilhelm Rüdiger: „Badischer Kunstverein Karlsruhe. Novemberschau“. In: Der Führer vom 10.11.1932. Zitiert nach: Ausst.-Kat. Karl Hubbuch 1981, S. 97.

Und so sollte es dann auch geschehen. Den Sitzungsprotokollen des Badischen Kunstvereins lässt sich entnehmen, dass die dortige Hubbuch-Ausstellung im November 1932 für das Publikum geschlossen wurde. Die Bilder des Künstlers schienen, aufgrund der dargestellten nackten Frauenkörper bei dem Publikum und der Presse auf Protest zu stoßen. Aus Angst vor Mitgliederaustritten und

[i]m Hinblick darauf, dass am Sonntag wieder lebhafter Besuch zu erwarten sei und dass auch in den allernächsten Tagen Pressevertreter die Ausstellung besuchen dürften (Oeftering von der badischen Presse war bereits da!), scheint ein rasches Eingreifen unbedingt am Platze zu sein [...] es müsse so sein, dass man auch mit Kindern und jungen Menschen die Ausstellung besuchen könne.<sup>183</sup>

Gleich am nächsten Tag fand das rasche Eingreifen statt; drei Bilder wurden per Zensur aus der Ausstellung entfernt<sup>184</sup> und diese anschließend wieder für das Publikum geöffnet. Dies war jedoch nur eine „kleine“ Eruption<sup>185</sup> bis zum Ausbruch vollständiger Zensurverhängung durch die NSDAP. Wieder war es Bühler, der nun, gestärkt durch das „Ermächtigungsgesetz“ und die Ämterhäufung – er war Direktor der Kunsthalle sowie seit Herbst 1932 auch Leiter der Landeskunstschule –, zum finalen Schlag im Sommer 1933 gegen einige seiner langjährigen Kollegen der Akademie ausholte:

Durch die Umgestaltung des Unterrichts wird eine größere Anzahl von Lehrkräften entbehrlich werden. Darüber sehe ich mich in vereinzelt Fällen genötigt, solche Lehrkräfte, in deren erzieherische Wirksamkeit ich nach ihrer bisherigen Haltung kein volles Vertrauen zu setzen mag, aus dem Lehramt ausscheiden zu lassen. Demgemäß sollen die Professoren Hubbuch, Scholz, Speck, Dr. van Tack, Dillinger, Gehri, Schnarrenberger, Babberger, Schmitt-Spahn, Fachlehrer Winkler und Fachlehrerin Koberski an die neue Anstalt nicht mit übernommen werden. Ich ersuche, den Genannten [...] die angeschlossenen Kündigungsschreiben durch eingeschriebenen Brief [...] sofort zustellen zu lassen.<sup>186</sup>

Für die vakant gewordenen Lehrstellen berief Bühler dann, ganz im Sinne der „Gleichschaltung“ und des „Führerprinzips“, national-konservativ

<sup>183</sup> Sitzungsprotokoll des Badischen Kunstvereins vom 04.11.1932. GLA 69 Kunstverein Zug. 1999-19 Nr.225.

<sup>184</sup> Es handelt sich um die Bilder *Alkoholschmuggler auf dem Ball der schönen Sünderinnen*, *Gott sei Dank hat Tinette noch etwas zu sagen* und *Milly*. Vgl. Sitzungsprotokoll des Badischen Kunstvereins vom 05.11.1932. GLA 69 Kunstverein Zug. 1999-19 Nr.225.

<sup>185</sup> Vgl. auch die Bücherverbrennungen am 10.05.1933 durch studentische Nationalsozialisten.

<sup>186</sup> Das Schreiben vom 25.07.1933 ist von Unterrichtsminister Dr. Wacker sowie von den Professoren Frank, Dr. Fehrle, Baumgratz und Dr. Asal gezeichnet, trägt aber eindeutig Bühlers Handschrift. Die Landeskunstschule wurde am 15.10.1933 in die Badische Hochschule der bildenden Künste umgestaltet.

gesinnte Kameraden – auch wieder aus der „Zunft der Arche“.

In der kulturpolitischen Tätigkeit Bühlers von 1933 liegt eine tragische Ambivalenz: Moderne Tendenzen der vergangenen Jahre werden beendet und eine vermeintlich neue Utopie begründet (die allerdings nicht ohne die Vorgabe der bisheriger Strukturen funktionierte und somit den Charakter des Neuen nicht für sich beanspruchen konnte). Am Scheideweg dieser zweigeteilten Ansicht kultureller Werte liegt auch die besondere Stellung Karlsruhes als Kunststadt begründet: Förderte die extensive Kunstdebatte der 1920er Jahre auch oder gerade die Entstehung einzigartiger moderner Strukturen, so stagniert 1933 mit der Femeschau Bühlers dieses dualistische System durch die Übermacht völkisch-radikaler Tendenzen. Dieser Übernahmeprozess zeichnet sich jedoch wieder durch eine Sonderstellung aus, da es durch die vergangenen Streitigkeiten um die avantgardistische Kunst zu einer subjektiv-emotionalen Aufladung der nationalistischen Seite kam, die in ebenjener speziellen Art der Diffamierung mit dem gegnerischen, alten System abrechnete. Zugleich strukturierte sich aus dieser Konstellation ein Leitfaden für weitere „Schreckenskammer-Ausstellungen“, die letztendlich 1937 in der Münchner Ausstellung „Entartete Kunst“ ihren Höhepunkt finden sollten.

Am 18.07.1937 wurde in München im Zuge der drei Tage dauernden Feierlichkeiten für eine Kunst germanischen Wesens die „Große Deutsche Kunstausstellung“ eröffnet, in deren Umfeld die nationalsozialistische Kunstideologie der 30er Jahre öffentlich präsentiert und zugleich nochmals radikalisiert wurde; denn als Kontrapunkt zu der Ausstellung neuer deutscher Kunst wurde das Volk zeitgleich dazu aufgefordert, über die Werke der Ausstellung „Entartete Kunst“, die auch mit „*künstlerisches Inferno, Gespenstergalerie und Verfallskunst*“<sup>187</sup> betitelt wurde, zu urteilen („*Kommt und urteilt selbst!*“). Eine offene, subjektive Meinungsbildung war jedoch nach dem Verbot der Kunstkritik 1934 für die breite Masse schon kaum mehr möglich.<sup>188</sup> In seiner Einführungsrede machte Hitler sodann

<sup>187</sup> Vgl. Akte BayHStA Haus der Kunst 126.

<sup>188</sup> Die Zeitungsberichte, sowohl zur „Großen deutschen Kunstausstellung“ (GDK) als auch zu der Ausstellung „Entartete Kunst“, sind 1937 gemäß der Gleichschaltungsmaßnahmen der deutschen Presse im März 1933 größtenteils nach der nationalsozialistischen Ideologie ausgerichtet und verwenden das entsprechend diffamierende Vokabular (Ausnahmen hiervon stellten z.B die Frankfurter Zeitung dar).

den weiteren Kurs seiner Kulturpolitik deutlich:

Kubismus, Dadaismus, Futurismus, Impressionismus usw. haben mit dem deutschen Volk nichts zu tun. Denn all diese Begriffe sind weder alt noch sind sie modern, sondern sie sind einfach das gekünstelte Gestammel von Menschen, denen Gott die Gnade einer wahrhaft künstlerischen Gabe versagt hat und dafür die Gabe des Schwätzens oder der Täuschung verliehen hat [...]. Wir werden von jetzt ab an einen unerbittlichen Säuberungskrieg führen gegen die letzten Elemente unserer Kulturzersetzung.<sup>189</sup>

Es ist Christoph Zuschlag zuzustimmen, dass sich just in diesen Momenten die Crux der Ideologie einer „entarteten“ beziehungsweise rein germanischen Kunstdarstellung offenbarte. Denn einerseits basierte jene nationalsozialistische Kulturideologie, wie Zuschlag schreibt, keineswegs auf einer ausgereiften Doktrin als vielmehr auf einem unsystematischen und willkürlichen Ideenkonstrukt, mit welchem zwar mittels faschistischer Schlagworte wie „jüdisch-bolschewistisch“ ganze Kunstrichtungen diffamiert werden konnten, das jedoch nicht auf einzelne Kunstwerke spezifisch anwendbar war. Darüber hinaus war eine fundierte Aussage über die Begrifflichkeit und Handhabe „entarteter Kunst“ ebenso schwer konstruier- wie haltbar.<sup>190</sup> Andererseits musste die kulturelle Führungsriege nebst Hitler angesichts der auf der „Großen deutschen Kunstausstellung“ präsentierten Werke feststellen, dass die Leistungsfähigkeit jener „arteigenen“ Kunst hinter ihren Vorstellungen zurückblieb.<sup>191</sup> Folgten die Künstler zwar dem Reglement der

<sup>189</sup> Adolf Hitler: Zitiert nach: Joël Mettay: Die verlorene Spur: Auf der Suche nach Otto Freundlich, Göttingen 2005, S. 36–37.

<sup>190</sup> Zuschlag 1995, S. 56.

<sup>191</sup> Laut den Ausstellungsbedingungen für die GDK 1938 geht das Prozedere um die Zulassung sowie Prüfung, Annahme und Platzierung der ausgestellten Werke folgendermaßen vonstatten: „Zur Ausstellung können alle deutschstämmigen [...] Künstler zugelassen werden. Reichsangehörige, in Deutschland lebende Schöpfer von eingesandten Werken müssen Mitglied der Reichskammer der bildenden Künste sein [...]. Die Sichtung der eingesandten Arbeiten wird zunächst von einer Vorprüfungskommission vorgenommen. Über die endgültige Auswahl entscheidet die Hauptprüfungskommission. Die Mitglieder werden im Einvernehmen mit [...] dem Führer und Reichskanzler Adolf Hitler, berufen.“ Zitiert nach: StadtA. Mu. ZS 156/1 Haus der Kunst.

Dass die Qualität der auf der GDK 1937 gezeigten Werke einem Desaster gleichkam, beweist der Text, den die Presse zu der Eröffnung der GDK 1938 von dem Direktor des Hauses der Deutschen Kunst erhielt. Jedoch wird dieses Versagen dem Unvermögen der Künstler zugeschrieben: „Es wird jedermann verständlich sein, daß die Vorjahresausstellung nur ein Anfang auf diesem Weg (für eine anständige wahre deutsche Kunstgesinnung) sein konnte; so hat sie der Führer auch bezeichnet. Mancher Künstler mag die neue Zielrichtung seinerzeit noch nicht verstanden haben, einzelne wollten sie vielleicht auch nicht verstehen und wiederum welche mag es gegeben haben, die zunächst schmallend abseits stehen blieben. Inzwischen sind 12 Monate ins Land gezogen und die bildende Künstlerschaft hat nun Zeit gehabt, sich auf diese zweite große Ausstellung [...] vorzubereiten.“ Zitiert aus: Presseführung durch die „Große Deutsche Kunstausstellung 1938“ am 06.07.1938 aus: StadtA. Mu. ZS 156/1 Haus der Kunst.

Darstellungsform (wie in einem Zeitungsartikel beschrieben)<sup>192</sup> und der ideellen Vorgabe, so fehlte doch eine innovative Struktur – die Bilder blieben zumeist auf einer „*banalen, bieder-handwerklichen Stufe*“<sup>193</sup> stehen. Es blieb somit nur die Möglichkeit, über das Ausschlussverfahren aus „entarteter Kunst“ eine Form „neuer“ deutscher Kunst abzuleiten.

„Es gab nie eine ‚*offizielle Kultur des Dritten Reichs*‘, sondern allenfalls eine *offiziöse ‚Kultur im Dritten Reich*‘, und auch sie war nicht einheitlich“, folgert Olaf Peters und resümiert:

Wenn die Nazis 1933 durch Verfolgung, Vertreibung und Ermordung der ihnen missliebigen Künstler, durch Verbrennung von Büchern und Kunstwerken, durch Berufsverbote, durch Brandmarkungen von Kunstwerken und Musikstücken als ‚entartet‘ in eigens dafür eingerichteten Großausstellungen, durch Zwangsmitgliedschaft aller Künstler in einer vom Propagandaministerium gesteuerten ‚Reichskulturkammer‘ mit diversen Unterkammern, durch eine rigorose Zensur, durch ökonomische Einschränkungen [...] den Kulturbetrieb in ihrem Sinne gleichschalteten, so gelang es ihnen dennoch nicht, die Kultur insgesamt in Ketten oder an ihre Kette zu legen.<sup>194</sup>

Dieses Freiheitsidiom soll im Verlauf der Arbeit anhand der Aktdarstellungen der jeweiligen Künstler dargelegt werden. Denn gerade über den nackten (erotischen) Körper separierte und definierte sich ein Großteil der nationalsozialistischen Ideologie:

Die Sinnesfreude hat sich zu allen Zeiten in der Kunst mehr an das Auge als an das Ohr gerichtet. Sie war immer frei, offen und damit nicht prüde. Aus ihr entflammt zuletzt jede große Kunst.<sup>195</sup>

Dieses Postulat gilt es in den folgenden Kapiteln zu hinterfragen.

Was aber machte Karlsruhe und sein Umland nun so bedeutend, so prägend für die Künstler der 1920er und 1930er Jahre? Warum gaben viele von ihnen der Beamtenstadt den Vorrang vor der Kunstmetropole Berlin? Zwei Aspekte stehen bei diesen Fragestellungen im Mittelpunkt: Der Werdegang der Großherzoglichen Akademie für Künste zur Badischen Landeskunstschule, welcher in direktem Zusammenhang mit dem Wirken Hans Thomas und seiner Nachfolger zu sehen ist, sowie die

<sup>192</sup> „Erneuerung der deutschen Malerei. Ihre Grundlagen: Handwerkliches Können, Naturnähe und Bindung an den Auftrag“, so Professor Adolf Ziegler, Präsident der Reichskammer für bildende Künste in einem Artikel vom 29.01.1939, Nr.29, S. 8. Zitiert nach Presseausschnitt: BayHStA Haus der Kunst 77.

<sup>193</sup> Wie Anm. 190.

<sup>194</sup> Ruth Heftrig, Olaf Peters, Barbara Schellewald (Hrsg.): Kunstgeschichte im 'Dritten Reich'. Theorien, Methoden, Praktiken, Berlin 2008, S. 20.

<sup>195</sup> Der Völkische Beobachter: Die Erotik in der Kunst. 27.11.1936. Zitiert nach Presseausschnitt: BayHStA Haus der Kunst 112.

historische Entwicklung der Stadt Karlsruhe seit Beginn des 20. Jahrhunderts. Jedoch kann diese Untersuchung nicht ohne eine kontroverse Betrachtung der Ambivalenz zwischen der Metropole Berlin und dem provinziellen Karlsruhe geführt werden. Erst durch diese Kontrastierung kann die lokale Präsenz augenscheinlich werden. Interessant scheint in diesem Zusammenhang der Verlauf der sogenannten Großstadtkritik, die bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts aus dem (kulturellen) Gefälle zwischen den regionalen Einzelzentren und dem metropolitischen Hauptzentrum Berlin erwuchs.

So schreibt Fritz Lienhard 1901 in seinem Aufsatz „Lebenskraft oder Dogmatismus“, der in einem Abschnitt der „Südwestdeutschen Rundschau“, der „Halbmonatsschrift für deutsche Art und Kunst“, erschien:

Im Reich regt sich seit kurzem so etwas wie eine ‚Dezentralisierung‘ auf literarischem und künstlerischem Gebiet. Man könnte das mit ‚Entberlinerisierung‘ verdeutschen. Gründungen wie diese Blätter [...] und ähnliche Zeitschriften suchen dem rührigen Berlinertum ein selbstständiges künstlerisches Schaffen der einzelnen Gaue trotzig gegenüber oder doch unbefangen an die Seite zu setzen. [...] Die von Berlin aus herrschenden Problem-, Boulevard-, und naturalistischen Sittenstücke mit ihrer Vernünftelei und Kleinigkeitsschilderung ist uns menschlich zu unreich, zu nüchtern, zu verstandesmäßig. [...] Diese Bewegung hat (zwar) ihre bedeutenden Verdienste, sie hat Leben und Lärm in die Literatur gebracht; diese Bewegung ist auch durchaus nicht nur dekadent aber sie droht nun selber zu einer Art Modetum und Epigonentum zu verflachen. Ich (rufe) also das Reich mit seinen Landschaften und individuellen Sonderarten [...] mit seiner frischen Luft und seiner kraftvollen Sonne zur Hilfe.<sup>196</sup>

Filtert man all die patriotischen und volksbezogenen Elemente aus diesem Artikel heraus, so erscheint eine entschlossene Betonung regionaler Selbstbehauptung, die sich gerade auf künstlerisch-literarischer Ebene definierte. Resultat dieser Bestrebungen war die Gründung von Vereinen, die sich der Pflege heimatlicher Kultur verschrieben hatten. In Karlsruhe waren diese Vereine zahlreich gesät. So gab es den „Künstlerbund Karlsruhe“ (Gründung 1896), den „Künstler-Verband Badischer Bildhauer Karlsruhe“ (Gründung 1904), die „Freie Künstlervereinigung Baden“ (Gründung 1906), den „Bund Badischer Malerinnen“ (Gründung 1912), den „Wirtschaftlichen Verband bildender Künstler Westdeutschlands“ (Gründung 1913) oder gar den „Verein für Originalradierung“ (Gründung

---

<sup>196</sup> Friedrich Lienhard: Lebenskraft oder Dogmatismus? In: Südwestdeutsche Rundschau Nr. 10, Zweites Mai-Heft, Halbmonatsschrift für deutsche Art und Kunst, 1901, S. 297–300.

1895). Von signifikanter Bedeutung war vor allem die Gründung des „Badischen Kunstvereins“ 1818 als wichtigster Ausstellungsplattform.<sup>197</sup> Exemplarisch hierfür steht die „Freie Vereinigung Karlsruher Künstler und Kulturfreunde“, die 1902 ins Leben gerufen wurde und der auch Akademieprofessoren wie Gustav Schönleber, Wilhelm Trübner und Ludwig Dill angehörten. Weitere bekannte Mitglieder waren Gustav Kamphausen, Hermann Billing oder Alfred Mombert. Hans Thoma bekleidete die Ehrenpräsidentschaft.<sup>198</sup> Das Bekenntnis und die Partizipation der Lehrenden zu jener heimatorientierten Vereinigung wirkten sich natürlich auch auf den Führungsstil der Akademieklassen aus. Löste diese retardierende Haltung von Akademie- und Gesellschaftsteilen Karlsruhes, wie von Schlichter beschrieben, zuerst ein Distanzieren und Ausbrechen der avantgardistischen, jungen Künstler in Richtung Metropole aus, so ist bei vielen dieser Künstler eine recht schnelle Rückkehr (spätestens unter dem Druck der NS-Kulturpolitik) in ebenjene Heimat zu beobachten, die nun ebenfalls als Inspirationsquelle entdeckt wurde und auch Schutz, Ruhe sowie Idylle bedeuten konnte. Diese im Nachhinein als „Push“ und „Pull“ benannten Wirkkräfte<sup>199</sup> zwischen „Großstadt“ und „Provinz“ beeinflussten sicherlich auch die Wahl und Darstellung des Akt-Sujets.

Es liegt die Vermutung nahe, dass in der großstädtischen Atmosphäre Berlins den Künstlern die Motive für ihre Aktmalerei so provokativ in die Augen sprangen und sie ständig mit der Thematik der Nacktheit konfrontiert wurden, sodass die veristischen Berliner Aktdarstellungen trotz neusachlicher Distanz in ihrer radikalen und direkten Darstellung kaum zu übertreffen waren. In Karlsruhe hingegen regierte eine gewisse Doppelmoral, die in ihren schwachen Momenten ihr wahres Gesicht zeigte und daher von vielen Akademieschülern konterkariert wurde. Vielleicht kanalisierte sich diese für die avantgardistischen Künstler fühlbare Diskrepanz zwischen idealisierter Moralvorstellung und gelebter Realität

---

<sup>197</sup> Karl-Ludwig Hofmann: Von der Ausstellung der „Gruppe Rih“ zur „Kunstaussstellung 1930 – Das Badische Kunstschaffen“. Kunst in Karlsruhe 1919 und 1930. In: Die zwanziger Jahre in Karlsruhe 2005/06, S. 74–103, hier S. 74, 75.

<sup>198</sup> Vgl. Leonhard Müller: Stadt der lauen Mittelmäßigkeit? In: Blick in die Geschichte Nr. 61, 12.12.2003. Digitalisiert unter: [http://www.karlsruhe.de/kultur/stadt\\_geschichte/blick\\_geschichte/blick61/mittelmaessigkeit](http://www.karlsruhe.de/kultur/stadt_geschichte/blick_geschichte/blick61/mittelmaessigkeit) [03.05.2011].

<sup>199</sup> Vgl. Everett Lee: A theory of migration. Population Studies Center series in studies of human resources; 1, Philadelphia 1965.

Karlsruher Bürger in den Karlsruher Aktdarstellungen in eine gemäßigtere aber ebenso sarkastisch-distanzierte Art, wie sie in der Metropole vorherrschte. In einem Fall ist die Aktdarstellung ein grelles Abbild realer gesellschaftlicher Um- oder Missstände; in dem anderen Fall ist der Akt eine Projektionsfläche emotionalen Widerstands als Reaktion auf eine geglättete bürgerliche Oberfläche. Führte somit gerade jene „laue Mittelmäßigkeit“ zu einer Spezialisierung des Akts? Nämlich gemäß der Überlegung, dass die gelebte Realität Emotionen freisetzt, die, projiziert und gespiegelt mit der eigenen sozio-historischen Situation, zu einer psychologischen Aufladung der Aktdarstellung führte. Oder wie Paul Westheim in seinem Kunstblatt 1925 anmerkte:

Mit Scholz und Hubbuch wird die, wenn ich so sagen darf, badische Sektion dieses neuen Verismus präsentiert, die sich von der sächsisch-berlinerischen Malart der Dix und Grosz merklich unterscheidet durch einen Einschlag von – Gemüt. Gewiß, man ist auch hier aggressiv, betont und unterstreicht auch Tendenz, aber doch – ganz unbewußt – mit einer süddeutschen, menschlich freundlichen Bonhomie. Gibt man dem Bourgeois eins in die Fresse, so geschiehts immer noch mit einer gewissen Gutherzigkeit.<sup>200</sup>

Woher aber stammt diese vermeintliche „Bonhomie“? Betrachtet man den Werdegang der badischen Künstler und ihres malerischen Œuvres, so fällt folgende Parallelität auf: Jeder von ihnen studierte zu einem Zeitpunkt an der Akademie, in der Karlsruhe als lau, temperamentlos und die Akademie als reaktionär beschrieben wird. Und doch wird hier bereits der Grundstein für ebenjene Gutmütigkeit gelegt: es ist diese Verbundenheit mit der südwestdeutschen Region, der Stadt Karlsruhe mit ihrem speziellen Wesen und Denkweisen. Diese „badischen Eigenschaften“ finden bereits 1857 Erwähnung:

Männlicher Ernst, umsichtige Thätigkeit und ausdauernder Fleiß im Arbeits- und Geschäftskreise, ungeheuchelte Munterkeit, Witz und Laune im Kreise der Gesellschaft, Liebe und Sorgfalt im Kreise der Familie, Wohlthätigkeit bei sparsamer Häuslichkeit, Freimütigkeit und Rechtsgefühl bei ruhiger Achtung der öffentlichen Gewalt und treuer Anhänglichkeit [...].<sup>201</sup>

1922/23 greift Georg Scholz diese Charaktereigenschaften in überspitzter Form ins seinem Bild *Kleinstadt bei Tage* auf (Abb. 5).

<sup>200</sup> Paul Westheim: Kunst im Deutschen Westen. II. Mannheim, Duisburg: Ausstellung „Neue Sachlichkeit“. In: Das Kunstblatt. Jahrgang 9, Weimar 1925, S. 266–269, S. 267. Zitiert nach: Hans-Dieter Mück (Hrsg.): Den Zeitgeist im Visier. Kritischer Realismus in Baden 1914–1933; Georg Scholz, Karl Hubbuch, Wilhelm Schnarrenberger, Hanna Nagel, Waldkirch 1991, S. 4–5, S. 5.

<sup>201</sup> Adam Ignaz Valentin Heunisch, Joseph Bader (Hrsg.): Das Großherzogthum Baden historisch-geographisch-statistisch-topographisch beschrieben, Heidelberg 1857, S. 302.

Das Agieren der „Gruppe Rih“ um Schlichter und Scholz mag für die Interaktion, aber auch Selbstbehauptung zwischen Provinz und Metropole, ein gutes Beispiel sein. Kritiker verwehrten der Künstlervereinigung, aus vermeintlicher Unkenntnis, die Relevanz ihres neuen Malstils:

Was wir hier sehen, ist zudem Nachahmerei von Großstadt-Hervorbringungen, die in Paris, Berlin, Moskau zu Hause sind, und auch dort nur in gewissen Zirkeln. Mit Kunst hat das blitzwenig zu tun. Diese Zeichnungen und Bildlein sind Stoffe für einen Graphologen, für einen Handschriften-Beurteiler zur Erkenntnis des Einzelcharakters, und da dieser in einer gewissen epidemischen Häufigkeit auftritt, zur Erkenntnis einer ganzen Schicht unseres Zeitcharakters.<sup>202</sup>

Deutlich wird zwar auch hier wieder das Relationsgefälle zwischen Metropole und „Provinz“, jedoch wird der „Gruppe Rih“ eine gewisse Exklusivität, wenn auch nicht offen, zugestanden (nur in gewissen Kreisen). Richtig ist allerdings auch, dass die Künstlervereinigung als Ortsgruppe des in Berlin organisierten Arbeitsrats für Kunst verstanden werden kann; gleichwohl entwickelte sie eine starke Eigendynamik, die sie deutlich von anderen deutschen Ortsgruppen<sup>203</sup> unterschied und für die kulturpolitischen Geschehnisse in Karlsruhe wegweisend machte. Dies geschah einerseits durch ein Manifest, das sich weniger politischen Idealen als dem Einbezug sozialer Randgruppen verpflichtet sah:

Freiheit und Selbstleben des Einzelnen. Sie [*die Kunst, Anm. d. Vf.*] will Konventionen überwinden, das bedeutet Abgrenzung. Sie ist bestrebt, die Ausdrucksformen der gesellschaftsfeindlichen, der vermeintlichen Kinder- und Krankenkunst nach ihren Gesetzen anzuerkennen, nicht als rationale Bewußtseinsleistung, sondern als eigenem Gesetz unterworfenen Ausdruck [...].<sup>204</sup>

Auch hier klingt wieder die bereits erwähnte Bonhomie an. Andererseits verbanden die Künstler der „Gruppe Rih“ ihre Kunst in einer bemerkenswerten, fast spielerisch-liebevollen Art mit dem Stadtbild Karlsruhes. So beschrieb der mit der Gruppe im geistigen Austausch

<sup>202</sup> Zit. nach D.B.: Galerie Moos. In: Karlsruher Tageblatt vom 02.02.1919. Zitiert nach: Hofmann, Präger 1981. In: Ausst.-Kat.: Karlsruhe 1981, S. 102–128, S. 55, Dok. 8.

<sup>203</sup> Teilweise in Anlehnung an den 1919 gegründeten Arbeitsrat für Kunst entstanden im Zeitraum zwischen 1918 und 1920 unterschiedliche Künstlergruppen: die Dresdner Sezession, die Gruppe 1919, das junge Rheinland in Düsseldorf, die Uecht-Gruppe in Stuttgart, der Morgen in München oder die Hallesche Künstlergruppe. Vgl. Schneede, 1986, S. 77.

<sup>204</sup> Aus einem Programm der „Gruppe Rih“. Zitiert nach: Kunst der Zeit. Organ der Künstler Selbsthilfe. III. Jahrgang 1928. Heft 1–3 (Sonderheft: Zehn Jahre Novembergruppe), S. 24. Zitiert nach: Hofmann/Präger, S. 60, Dok. 17. Hofmann verweist in diesem Zusammenhang auf den Austausch der Künstler Schlichter, Zobotin, Itta und Becker mit Hans Prinzhorn, der seit Beginn des Jahres 1919 die Psychiatrische Abteilung der Klinik Heidelberg leitete. 1922 veröffentlichte Prinzhorn sein richtungsweisendes Buch „Bildnerei der Geisteskranken“. Bis heute ist die Sammlung Prinzhorn ideell und lokal diesen Leitlinien verpflichtet.

stehende Carl Zuckmayer:

Wenn man um diese Zeit die biedere Stadt Karlsruhe betrat, gleich ob vom Bahnhof oder aus irgendeiner ländlichen Umgebung, fand man überall, an Häuserwänden und Mauern, ein mit farbiger Kreide gezeichnetes- allerdings kubistisch verschlüsseltes-phallisches Symbol, in seinen Grundformen unmißverständlich, darunter ein Pfeil mit der in kindlichen Schriftzügen angebrachten Weisung: Zur Gruppe Rih!<sup>205</sup>

Eine weitere Besonderheit klingt an: Die Stadt Karlsruhe wird zum Kunstwerk erklärt; der Gegensatz zwischen konservativen Hausfassaden und avantgardistischem, erotischem Kunstwegweiser ist Provokation per se, in dem Schriftzug schwingen vermeintlich naiver Witz und Ironie mit. Dieser Dualismus bietet Raum für Reibung und subjektive Meinungsbildung, weckt Neugier. Wichtige Elemente moderner Kunstwerk-Betrachter-Interaktion finden sich somit hier wieder.

Diese intensive Auseinandersetzung der Künstler mit ebenjener Lauheit und Traditionsbeflissenheit könnte der Ursprung für zwei unterschiedliche, emotionale Bindungen der Künstler mit der Stadt Karlsruhe sein: für die einen wird es ein Gefühl des Verortet-Seins auf Lebzeiten, für die anderen eine Hassliebe, die sie immer wieder zurückkehren lässt.

Erfahrungen, die die Karlsruher Künstler in Metropolen der 20er Jahre wie Berlin oder Paris machen, könnten als Korrektiv gegen die Akademiezeit in Karlsruhe verstanden werden – als positives Korrektiv, durch das inspirierende großstädtische Spektrum von Motivvorlagen, Künstlerbekanntschaften oder neuen Maltechniken, aber dennoch abschreckend aufgrund der offenen Konfrontation mit dem neuen, in einer Treitmühle arbeitenden Mensch, seiner Armut und der Maßlosigkeit eines organisierten Amüsierbetriebs. Vielleicht mag dieser Kontrast zwischen provinzieller Heimat und erlebter Großstadt ebenfalls ein Grund gewesen sein, weswegen Künstler wie Hubbuch oder Scholz nach 1922 dem Ruf als Akademieprofessoren nach Karlsruhe folgten – was sie sicherlich auch aus Gründen des Renommees und der Existenzsicherung taten. Und dennoch muss Karlsruhe den Künstlern eine Atmosphäre kreativen Anreizes und schöpferischer Ruhe gegeben haben, die sie zu wegweisenden und konstanten Leistungen befähigte. Dies würde auch erklären, weshalb Georg Scholz, der noch 1920/21 eine Anklage gegen

---

<sup>205</sup> Carl Zuckmayer: Als wär's ein Stück von mir. Horen der Freundschaft, Frankfurt 1966, S. 263. Zitiert nach: Hofmann, Präger 1981. In: Ausst.-Kat.: Karlsruhe 1981, S. 102–128, S. 52.

diejenigen Künstler erhob, die sich dem staatlichen Kunstbetrieb anboten (Prominente), 1925 selbst einen Sinneswandel vollzog und sich entschloss, eine Professur an der Kunstakademie Karlsruhe anzunehmen:

[E]ine sachsen-weimarisches Akademie zu gründen, deren Mitglieder Professoren werden sollten. [...] Man sollte als äußeres Erkennungszeichen ein Bändchen im Knopfloch tragen. Diese Professoren wären dann die offiziellen Repräsentanten der N. G. Ihre Aufgabe wäre es, in die neue Akademie Prominente anderer Berufe zu wählen (etwa Einstein). Dieser Versuch Mitglieder erster und zweiter Klasse zu schaffen, fiel zwar [...] unter den Tisch, aber die Absicht, sich in die bessere Klasse der Bourgoiskünstler zu erheben, ist nicht wirklich fallen gelassen worden [...]. Wir sind nicht dazu Künstler, um auf eine bequeme und verantwortungslose Art zu leben von der Ausbeuter Luxussucht.<sup>206</sup>

Helmut Goettl, ein Schüler Karl Hubbuchs, fasst den soeben beschriebenen Antagonismus auf die Frage, weshalb Hubbuch trotz allen erfahrenen Widerstands in Karlsruhe geblieben sei, treffend zusammen: *„Wahrscheinlich war gerade das Unverständnis, das ihm entgegen schlug, der Grund in Karlsruhe zu bleiben und sich dort mit der Thematik auseinander zu setzten. Es ging allen ähnlich.“*<sup>207</sup>

Nach ihrer Teilnahme an der Ausstellung „Neue Sachlichkeit“ in Mannheim 1925 verstärkten die Künstler Scholz, Hubbuch, Schlichter, Schnarrenberger das Ansehen der Akademie weiter überregional. Karlsruhe galt nun als Zentrum neusachlicher, genauer: veristischer Malerei.

Mit Beginn der von Hans Adolf Bühler betriebenen NS-Nationalpolitik erfuhren Karlsruhe und der deutsche Südwesten sowohl für die avantgardistischen als auch für die traditionalistischen Künstler neue Relevanz: Hier wurde mit der Kulturpolitik Bühlers erstmals ein Exempel nationalsozialistischer Kunstpolitik statuiert, dessen radikale Wellen sich anschließend über ganz Deutschland hinwegzogen. Die Konsequenzen für die Künstler der 1920er Jahre sind bekannt: Die einen zogen sich in entlegene Winkel oder kleinere Ortschaften zurück oder emigrierten gar ins Ausland, um dem Druck der Nazis zu entkommen; für diejenigen Künstler, die bereits in den 1920er Jahren den traditionellen Malstil pflegten, bestand nun die Möglichkeit, im kulturpolitisch angepassten

<sup>206</sup> Aus: Der Gegner II/8-9, 1920/21. Schneede 1986, S. 97, 100.

<sup>207</sup> Ausschnitt aus: Marlene Angermeyer-Deubner: „Die Hurenmaler“. 45-Minuten-Feature über die wichtigsten Künstler der zwanziger Jahre in Karlsruhe wie z.B. Karl Hubbuch, Georg Scholz, Wilhelm Schnarrenberger, Rudolf Dischinger u.a., zusammen mit Annette Meyer-Papenberg, Baden-Baden 1988. Für SWR und ARD.

Karlsruhe eine neue Karriere zu starten. Andere Künstler wiederum passten sich der neu eingetretenen kulturellen Situation und den geänderten Anforderungen an eine nationale Aktmalerei an und definierten Karlsruhe als ihren Standort.

### 3. Der Terminus „Akt“

#### 3.1 Was meint „Akt“?

„Oft waren wir Studenten selbst die Modelle. Wir übten uns darin, schnell, nach Minuten-Stellungen zu zeichnen. Wir arrangierten Gruppen. Oft zu zweit, Mann–Mann, Mann–Frau, Frau–Frau. Die Hauptsache war Aktzeichnen“  
(Gretel Gerber, 1922)<sup>208</sup>

Akribischer Enthusiasmus ist Gretel Haas-Gerbers Ausspruch über die Aktzeichnen-Kurse um 1922 in der Akt-Klasse Württembergers an der Badischen Landeskunstschule zu entnehmen. Doch war dieses Aktzeichnen tatsächlich von einer akademischen Liberalität hinsichtlich künstlerischem Duktus, Modellwahl und künstlerischer Umsetzung geprägt? Eine Karikatur Hans Fischers, der 1931 die Künstlerin Hanna Nagel heiratete und ebenfalls von 1922–1929 in Karlsruhe studierte, zeichnet ein vollkommen anderes Bild (Abb. 6). Folgendes ist in der Zeichnung zu sehen: Der Dozent, Professor Gehri, gleicht einem Offizier, der seine Unterrichtsklasse in strengster Manier organisiert. Die Künstler sind nicht etwa als Akademieschüler, sondern als schüchterne, abgemagerte Pennäler dargestellt, die wie Sträflinge gestreifte Uniformen tragen und nur durch ein Drehkreuz den nüchternen Zeichensaal betreten können. Im Raum angelangt, müssen sie dann in einer Reihe jeweils auf einem Schemel Platz nehmen und in aufrechter Haltung das vor ihnen stehende Modell zeichnen. Auf den Rücken ihrer Jacken sind Nummern aufgenäht, und um den Fuß tragen die Künstler eine Eisenkette mit einer Metallkugel. Zu spät (d.h. nach acht Uhr) eintreffende Kommilitonen werden mit einem Vermerk im Kursbuch und mit Stockhieben zur Raison gebracht. Das weibliche, dürre Modell steht verloren in einiger Distanz zu den Zeichnenden stocksteif auf einem Podest. Eine Beziehung zwischen Malern und Modell ist nicht erkennbar, Freude am Aktzeichnen nicht existent. Bezeichnenderweise trägt der Kurs dann auch den Namen „No. 26 Spez. Schau & Guck Vorträge“<sup>209</sup>. Sicherlich überzieht die Zeichnung

<sup>208</sup> Gretel Haas-Gerber: Erinnerungen an die Karlsruher Akademie in den Jahren 1922–1925. In: Susanne Asche u. a.: Karlsruher Frauen 1715–1945. Eine Stadtgeschichte. Karlsruhe 1992, S. 286–292.

<sup>209</sup> Die Karikatur erinnert vage an Studentenschilderungen aus dem 19. Jahrhundert.

Hans Fischers die Situation,<sup>210</sup> doch es kommt die Frage auf, ob der Aktzeichen-Unterricht in den 1920er Jahren an der Badischen Landeskunstschule einem starken Akademismus verhaftet war. Diese Annahme würde mit der Vorstellung einer freischaffenden Künstlerschaft der „Neuen Sachlichkeit“ kollidieren, die ihre Aktdarstellungen in teilweise größter Radikalität präsentierte und auch liberalen Körper- und Sexualitätsauffassungen tolerant gegenübertrat.<sup>211</sup> Um diese vermeintlich widersprüchliche Situation aufzulösen, ist es hilfreich, vorerst den Aktbegriff und alle an einem Akt beteiligten Determinanten offenzulegen, um diese anschließend mit den akademischen Maßstäben der Kunstakademie der 1910er–1930er Jahre zu vergleichen.

Denn auch die Œuvres der sieben Künstler, die exemplarisch für ein Variantenreichtum der Aktdarstellung in Karlsruhe in den 1920er und 1930er Jahren stehen, werfen die Frage nach einem einheitlichen Aktbegriff auf: Einerseits zeigen alle ihre Akte akademische Bezüge (dies gilt auch für diejenigen Künstler, die bereits vor dem ersten Weltkrieg an der Karlsruher Kunstschule studierten). Andererseits stellen einige Hauptwerke innovative, herausragende Leistungen der 1920er Jahre dar oder aber haben eine Kontinuität entwickelt, die es den Künstlern ermöglicht, unter den Maßstäben der NS-Kulturpolitik zu bestehen und zu Erfolg zu gelangen. Aufgrund dieser Ambivalenz des Aktbegriffes soll dieser im Folgenden in all seinen Facetten untersucht werden, um

---

Tagesbuchaufzeichnungen des Studenten Karl Russ berichten über den Tagesablauf an der Wiener Akademie in den 1820er Jahren: „Fünf Uhr morgens standen wir auf, um sechs Uhr trafen wir in der Akademie zusammen, wo wir nach der antike oder nach der Natur malten, dann [...] ein Stück Brot aus der Tasche zogen, und während wir es verzehrten, in Fischers Anatomie die Muskellehre lasen. Von zwei bis sechs malten wir wieder Gallerie, und dann erst nahmen wir uns Zeit, etwas Warmes zu genießen, worauf wir nach Raffael, Poussin [...] bis in die Nacht hinein zeichneten, um uns in den so schweren Gesetzen der Komposition oder dem so ernsten Begriff des reinen Stils zu üben. Wir waren blaß und mager wie getreue Jagdhunde [...]“ Zitiert nach: Monika Knofler: *Das Bild des Körpers in der Kunst des 17. bis 20. Jahrhunderts: Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste Wien*, Zürich 2000, S. 18 ff.

<sup>210</sup> Dass sich Hans Fischer auf tatsächliche Begebenheiten bezieht, belegen die Aufzeichnungen des Hubbuch Schülers, Helmut Goettl: „Auch Hubbuchs Angewohnheit, die Klasse vor der Nase von zu spät kommenden Studierenden abzuschließen, gefiel mir wenig. Um gegen diese Gepflogenheiten zu protestieren, erschien ich eines Tages ungekämmt, ungewaschen und im Schlafanzug zum Aktzeichnen. Meinen Protest nahm er [...] ohne Reaktion zur Kenntnis, er übersah meinen Versuch einer Auflehnung, der in der Sache gar nichts nützte.“ Helmut Goettl: Vorwort. In: Achim Gnann: *Karl Hubbuch und seine Modelle (punctum; 14)*, (im Folgenden: Gnann 2001), München 2001, S. 5-12, S. 7.

<sup>211</sup> Man denke an Schlichters hocherotische Aktzeichnungen, Georg Scholz *Pissende Bäuerin* oder Hubbuchs zynische Aktstudien *Nicht mal für eene langts*.

Letztere kohärent miteinander zu verknüpfen.

### 3.1.1 Akt: eine Revision

„Ich will keinen Akt als Akt malen. Ich will Brust sagen, Fuß sagen,  
Hand, Bauch sagen. Das Mittel finden, es zu sagen, und das genügt.  
Das ist's was ich will.  
Hier ein einziger Blick, und der Akt sagt dir ohne Umschweife,  
was er ist.“  
(Pablo Picasso)<sup>212</sup>

*Sagt* ein Akt dies wirklich? Lässt er sich tatsächlich so einfach in Form und in seiner Ganzheit fassen?

Kunsthistorische sowie Gender-Forschung haben zur Einordnung der Aktdarstellung einen Kanon an Begriffsanalogien, geschlechtsspezifischen und kulturgeschichtlichen Bezugssystemen geschaffen: Signifikant wird bei diesen Forschungen zumeist das Auseinanderdriften der Termini „Akt“ und „Nacktheit“, die feministische Sicht auf die Rolle des weiblichen Modells in der Maler- und Betrachtersituation (Berger 1972, Clark 1953) sowie kultur- und körpergeschichtliche Untersuchungsansätze (Hausenstein 1911), die mit form-ikonografischen Ansätzen korrelieren (Bonnet 2001).

Im Zuge dieser Untersuchungen kommt es jedoch häufig zu einer analytischen Dekonstruktion des Akts; je nach Autorenschaft wird der Akt in selektive Schichten zerlegt und neu synthetisiert.<sup>213</sup> Und je nach kulturhistorischem Forschungskontext werden diese selektiven Schnitte eindimensional angelegt und zudem wichtige Zugangs- und Interpretationsebenen einer Aktdarstellung subjektiviert oder gar

<sup>212</sup> Pablo Picasso, undatiert. Zitiert nach: Peter-Klaus Schuster: Picasso und Zeit, Berlin 1996, S. 182.

<sup>213</sup> Für einen Überblick über die Literatur zu Akt und Aktmalerei siehe Bonnet 2001, S. 17–28; Sabine Schulze (Hrsg.): Nackt! Frauenansichten. Malerabsichten. Aufbruch zur Moderne. Ausst.-Kat. Frankfurt 2003 (im Folgenden: Ausst.-Kat. Nackt! 2003), Ostfildern-Ruit 2003, S. 301–303; Detlef Hoffmann: Der nackte Mensch. Zur aktuellen Diskussion über ein altes Thema. In: Kritische Berichte 1989, Heft 3, S. 5–28 und ders.: „Weniger wäre mehr gewesen“ in: Kritische Berichte 15, Heft 3/4, 1987, S. 84–87 = Rezension von: Andreas Kunz: Der bloße Leib. Bibliographie zu Nacktheit und Körperlichkeit, Frankfurt 1985 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschichte, Band 41).

ausgeblendet. Denn die Beschäftigung mit dem Akt ist auch immer eine Auseinandersetzung mit dem Wertgefüge von Sexus, Scham, Voyeurismus und Moral auf einer persönlichen wie auf einer gesellschaftlichen Ebene, die nach einer Verortung verlangt. Eine neutrale, ganzheitliche Deutung einer Aktdarstellung ist somit schwerlich zu bewerkstelligen und macht die Gattung der Aktmalerei so zu einem Unikum unter all den anderen Gattungen der Malerei. Ein Historienbild beispielsweise basiert auf historisch nachvollziehbaren Fakten und Daten, und auch das Porträt ist an bestimmte Funktionalitäten, beispielsweise der Präsentation der Auftraggeberschaft, gebunden; Entstehung, Absicht und Interpretation eines solchen Bildes sind meist durch die Ratio bestimmt und ebenso entschlüsselbar.

Bei einem Akt hingegen schwingt eine emotionale Sphäre im Hintergrund mit, die einen deutlich fühlbaren Präsenzraum aufbaut. Dieser Raum ist ab dem Zeitpunkt der Fertigstellung einer Aktdarstellung einem stetigen Wandel unterworfen, der sich durch einen immer wieder verändernden kulturgeschichtlichen, gesellschaftlichen und kunsthistorischen Betrachtungsrahmen ergibt. Nur während der Periode des Schaffensprozesses zwischen Maler und Modell offenbart sich die ursprüngliche Wahrheit einer Aktdarstellung. Seine anschließende Verwertung durch die Umwelt kann zu einer sofortigen Verschiebung der nativen, kreatürlichen Koordinaten führen, die wiederum in differenzierten Deutungsmustern resultieren. Allgemeingültige Forschungsansätze können jedoch helfen, einen gesicherten rationalen Zugang zu einem Akt zu erhalten, den Akt in Zeit und Raum zu kategorisieren oder eine Aktdarstellung aus einem festgefahrenen Interpretationsgefüge zu befreien und in ein neues Licht zu setzen; häufig besteht bei diesem Vorgang aber die Gefahr, sich monokausalen Erklärungsansätzen (feministisch, formanalytisch, meta-kunsthistorisch) zu ergeben.

Um diesem Dilemma vorzubeugen, sollte man vor der Beschäftigung mit einer Aktdarstellung zuerst alle an dem Prozess beteiligten Determinanten ausdeuten und anschließend zusammenführen. Diese einzelnen Determinanten ergeben sich als Zwischenstufen aus dem Spannungsdreieck von Maler–Modell–Betrachter.

Um sich die Inhalte dieser Beziehung zu erschließen, sollte man sich

zuerst mit der Entstehungssituation des Akts beschäftigen und die Frage aufwerfen, wo eine Aktdarstellung entsteht und wer an diesem Prozess beteiligt ist (Maler, Modell). Von Bedeutung sind hier auch die Örtlichkeiten, in denen eine Aktdarstellung angefertigt wird (Akademie, Atelier). Von Interesse ist zudem das Verhältnis der an der Entstehung beteiligten Gruppen (Maler, Modell) und dem Ergebnis ihrer Zusammenarbeit (Motivwahl, Umsetzung der Aktdarstellung). Ein weiterer Zugang zu einer Aktdarstellung erschließt sich, wenn man sich dann der Rolle des Betrachters zuwendet und sich mit seiner Rezeptionsästhetik sowie mit dessen Sexualität auseinandersetzt. An diese Überlegung knüpft die Analyse an, die nach einer Abgrenzung des Aktbegriffs von der Pornografie oder der reinen Erotikdarstellung fragt und nach weitergehenden Funktionsebenen (in Relation zu der Malerintention) des Akts sucht. Wichtig hierbei ist, dass man nicht nur die Rolle der Aktdarstellung, sondern auch die Erwartungshaltung (seitens einer Institution, der Gesellschaft oder des Einzelnen) ihr gegenüber untersucht. Untermauert werden diese Überlegungen durch theoretische Gesichtspunkte, wobei der kulturelle und historische Kontext der Aktdarstellung einen wichtigen Aspekt darstellt. Dies schließt auch die Betrachtung einer Körper- und Sexualgeschichte zu dem Entstehungszeitpunkt des Akts mit ein. Des Weiteren werden die unterschiedlichen, allgemeingültigen Forschungsansätze auf ihre Herkunft und Aussage hin überprüft. Zuletzt ist die Frage zu stellen, in welcher ikonografischen Tradition sich das Werk befindet, ob es mit dieser Tradition fortfährt, sie verändert oder mit ihr bricht.

Der Akt erscheint demnach als oszillierendes Objekt, das von unzähligen Faktoren beeinflusst wird, welches diese absorbiert, sie verarbeitet und seinerseits als Impulse weitergibt. Hierbei ist als weiterer wichtiger Aspekt für eine immanente Akt-Analyse festzuhalten, dass die einzelnen Einflussfaktoren auch untereinander in Verbindung stehen. So beeinflusst beispielsweise die Sexualität und das Körpergefühl des Betrachters dessen Erwartungen und Interpretationen des Akts maßgeblich. Und ebenso verursacht die subjektive, malerische Umsetzung von Körperlichkeit, Nacktheit und Sexualität bei dem Betrachter eine Bandbreite an Empfindungen, die von Schamgefühl bis hin zu offenem

Voyeurismus reichen kann.

Als weiteres Beispiel wäre die Interaktion zwischen Forschungsansatz und Aktdarstellung zu nennen: Unterzieht man eine Aktdarstellung einer Ex-Post-Analyse, so ist von Bedeutung, sich vorerst in den originären, zeitgeschichtlichen Schaffenskontext ‚hinein zu fühlen‘.<sup>214</sup> Dieser Prozess ist deshalb von Bedeutung, weil die Darstellung eines nackten Körpers von einem Betrachter der heutigen Zeit unter vollkommen anderen Gesichtspunkten wahrgenommen werden kann. Geprägt durch die Ergebnisse einer fortgeschrittenen Gesellschafts- und Genderforschung, gerät eine Aktdarstellung unbemerkt auf die Interpretationsebene der reinen Offenlegung nackter, schutzloser Weiblichkeit. Zum Zeitpunkt der Erstellung des Akts mag dieser Aspekt hingegen vielleicht gar nicht relevant gewesen sein, da der nackte Körper hier eher als Projektionsebene für einen narrativen, mythologischen oder religiösen Stoff dient oder der Umgang mit Nacktheit aber per se ein vollkommen anderer war. Man denke hier beispielsweise an Gentileschis Gemälde *Susanna und die beiden Alten* von 1610, das sich sowohl für einen geschlechterbezogenen, feministischen als auch für einen wissenschaftlich-hermeneutischen Deutungsansatz anbietet.<sup>215</sup> Diese Dialektik von Inhalt und Form eines Akts beschreibt Anne-Marie Bonnet mit der Begrifflichkeit der „Form-Ikonografie“.<sup>216</sup> Dieser Begriff setzt sich mit der Frage auseinander, ob eine Kongruenz oder Divergenz zwischen

---

<sup>214</sup> Auch hier wird wieder bewusst der Begriff des Rationalen vermieden und das emotionale Empfinden und Imaginieren hervorgehoben. Diese Ausführung schließt sich der These an, dass jegliche Partizipation an einem Akt, sei es von Seiten des Rezipienten oder des Produzenten, mit Gefühlen verbunden ist. Ein rein rationaler Umgang mit der Thematik ist allein schon aufgrund der direkten Konfrontation mit Geschlechtlichkeit schwer vorstellbar. Jedoch ist eine Analyse stets auf rationale, historische Fakten (Körper- und Kulturgeschichte etc.) angewiesen.

<sup>215</sup> Zuletzt wurde das Bild in der Düsseldorfer Ausstellung „Diana und Actaeon. Der verbotene Blick auf die Nacktheit“ 2009 gezeigt. Die Befragung einer 30-köpfigen Besuchergruppe vor dem Original ergab, dass die meisten Betrachter, männlich wie weiblich, die Frau in ihrer Nacktheit dem begehrliehen Blick der männlichen Protagonisten ausgeliefert sahen. Als die Betrachter über das Leben der Malerin genauer informiert wurden – Gentileschi (1593–1653) war die erste Studentin an der *Accademia delle Arti del Disegno* in Florenz, musste eine Vergewaltigung durch einen väterlichen Freund und Lehrer ertragen und gelangte durch ihre Werke noch zu Lebzeiten zu Anerkennung –, veränderte sich die Interpretationsebene der Betrachter hin zu einer rein biografischen Deutung des Werks. Dass es aber auch einen Deutungsansatz jenseits der Gender- bzw. biografischen Sicht gibt, verblüffte die meisten Betrachter. Denn berücksichtigt man Gentileschis Freundschaft mit Galileo Galilei, eröffnet sich ein neuer Interpretationsrahmen. Dann ließe sich das Bild auch als das Aufeinandertreffen zweier Weltensysteme, zwischen Kirche und Wissenschaft, lesen. Siehe hierzu auch: Horst Bredekamp: Galilei der Künstler, Berlin 2007, S. 301–314.

<sup>216</sup> Bonnet 2001, S. 38–40.

der dargestellten Form und dem begleitenden ikonografischen Kontext vorliegt.

Diese wenigen Beispiele verdeutlichen, wie dringend dem Anspruch auf eine vollständige und mannigfaltige Analyse einer Aktdarstellung nachgekommen werden muss.<sup>217</sup> Dabei lässt sich natürlich nicht vermeiden, dass der Akt vorerst in einzelne Untersuchungsebenen segmentiert wird, wie dies bereits beschrieben wurde.

Die anschließende Zusammenführung der unterschiedlichen Deutungsaspekte sollte im besten Fall ein Verständnis der zeitgenössischen Schaffenssituation wiedergeben und ein Gespür für die damalige Rezeptions- und Wirkungsgeschichte evozieren. Aber auch eine vollständige Untersuchung aller erwähnten Determinanten kann nicht über die Tatsache hinwegtäuschen, dass durch die jeweilige subjektive Forschungssicht und die Verteilung subjektiver unterschiedlicher Interessenschwerpunkte, Schlussfolgerungen oder Interpretationen weiterhin unterschiedlich ausfallen können. Der Faktor, der letztendlich für diese Vielfalt der Deutungsansätze verantwortlich ist, ist die menschliche Emotionalität und die Fragestellung, inwieweit ein Künstler, ein Modell, ein Betrachter oder Forscher sich dieser öffnet.

Da sich demnach viele Akt-Analysen mit unterschiedlichen Aspekten der Aktdarstellung befassen, ist es für eine gesamtheitliche Betrachtung der Karlsruher Aktdarstellung in den 1920er und 1930er Jahren hilfreich, die einzelnen Analyse-Determinanten thematisch zu bündeln, ihre Problematiken anzuführen und mit den Forschungsansätzen zu verknüpfen. Synthetisiert und verifiziert werden Letztere an den Akten der Karlsruher Künstler.

---

<sup>217</sup> Hansmanns Postulat folgend: „Eines lässt sich mit Bestimmtheit sagen: Neue Betrachtungsweisen und Fragestellungen der kunsthistorischen Forschung im Hinblick auf die Darstellung des Nackten sprengen zunehmend die Grenzen des tradierten Fachbegriffs.“ Hansmann 2000, S. 20.

### 3.2 Die kunsthistorische Terminologie des Akts im Kontext seiner historischen Entwicklung und die Entstehung des Gattungsbegriffs

An erster Stelle soll hier der eigentliche Aktbegriff erläutert werden, da er das zentrale Thema der Betrachtung darstellt.

Schnell fällt auf, dass dieser Begriff sich in dem Dilemma befindet, nicht für sich alleine stehen zu können, sondern sich über assoziative Verknüpfungen definieren muss:

Während ‚Akt‘ ursprünglich die vom unbedeckten Modell eingenommene Stellung zu Studienzwecken beziehungsweise die Studie selbst meinte, wird der Begriff heute in Kunst- und Standardlexika übereinstimmend als die künstlerische Darstellung des unbedeckten menschlichen Körpers schlechthin definiert.<sup>218</sup>

Vier Punkte stechen in dieser Definition hervor: Unbedeckter Körper, künstlerische Darstellung, Modell sowie Stellung/Pose. Diese vier Aspekte beziehen sich auf die terminologische Herleitung des Aktbegriffs, der ihrerseits auf den Unterschied von „Akt“ und „nackt“ beruht,<sup>219</sup> nämlich, dass sich das deutsche Wort *Akt*<sup>220</sup> vor dem 20. Jahrhundert nur auf die Stellung oder Bewegung eines Körpers bezog (abgeleitet von lat. *actus* ‚Bewegung‘), jedoch nicht in Korrelation mit der Nacktheit oder gar ihrer Qualität stand.<sup>221</sup> Bilder, deren Motiv den unbedeckten Menschen beinhalteten, wurden bis Ende des 19. Jahrhunderts als „Nacktkunst“ bezeichnet. Erst mit Anbruch des neuen Säkulums wurde der Terminus „Akt“ auf jede Art künstlerischer Darstellung von Nacktheit ausgeweitet.<sup>222</sup>

<sup>218</sup> Sommer, Ohlsen: Ausst.-Kat. Emden 2002, S. 5.

<sup>219</sup> Siehe hierzu den Ausspruch Udo Liebelts in seiner Einführung zu dem Hannoveraner Ausstellungskatalog „Nackt in der Kunst des 20. Jahrhunderts“ von 1984, dass nämlich „Akt [...] anders als nackt“ sei. In: Udo Liebelt (Hrsg.): *Nackt in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Gemälde, Skulpturen, druckgraphische Werke, Videofilme, Performances*. Ausst.-Kat., Hannover 1984, S. 9.

<sup>220</sup> Das deutsche Wort *Akt* geht aus sprachkontrastiver Sicht einen etymologischen Sonderweg, da alle anderen romanischen Sprachen den Akt mit der Begrifflichkeit des Nackten (in der Kunst sowie in der realen Welt) bezeichnen: spanisch *desnudo*, italienisch *nudo* und im französischen *nu*; das deutsche *Akt* hingegen inkludiert noch den lateinischen, originären Wortstamm und verbindet eo ipso einen künstlerischen, akademischen Prozess. Vgl. Nentwig, 2008, S. 23.

<sup>221</sup> Vgl. Georges Didi-Huberman: *Venus öffnen: Nacktheit, Traum, Grausamkeit*. Zürich, Berlin 2006. Didi-Huberman führt hier als Variablen die ideale, die unreine, die schuldige, die grausame, die psychische und die geöffnete Nacktheit an.

<sup>222</sup> Doris Hansmann hat in ihrer Arbeit anhand eines Abgleichs von Reallexika zeigen können, dass das Wort *Akt* bis Mitte des 19. Jahrhunderts in den Nachschlagewerken nicht enthalten war und stattdessen das Wort *nackt* für die Darstellung eines unbedeckten Körpers in der Kunst verwandt wurde. Ende des 19. Jahrhunderts tritt dann ein Wandel des Terminus für die Darstellung des nackten Menschen ein. Hintergrund war der Wechsel der künstlerischen Perspektive auf den nackten Körper vom Studienobjekt hin zu einem Objekt künstlerischen Ausdrucks (Paradigmenwechsel). Der Begriff *Akt* befreite sich mit Anbruch des 20. Jahrhunderts aus der Tradition der

Dieser Paradigmenwechsel in der Geschichte des Aktbegriffs ist jedoch nicht ohne die enge Verbindung zwischen Aktzeichnen und Akademie verständlich. Berücksichtigt man die eingangs postulierte Idee, kunsthistorische Forschungsansätze mit Teilaspekten des Aktbegriffs zu verknüpfen, bietet sich für den Fortgang der Untersuchung eine Betrachtung auf historischer Ebene an. Welche Rolle kam der Institution der Akademie zu? Im 16. Jahrhundert als Spiegel künstlerischen und wissenschaftlichen Forschens nach Gestaltung, Wesen und Art des menschlichen Körpers gegründet, waren die Akademien der einzige Ort, an dem das Zeichnen nach einem nackten Modell erlaubt war.<sup>223</sup> Die Akademien waren somit auch die maßgeblichen Instanzen, die Ablauf und Form des Zeichenunterrichts, Modellwahl (bis in das 19. Jahrhundert waren ausschließlich männliche, erst danach weibliche Modelle zugelassen), Posenkanon sowie Motiv-Katalog bestimmten und darin eine eigene Tradition ausbildeten.<sup>224</sup> Gerade der Begriff des Aktzeichnens wird in der aktuellen Forschung meist mit der Unterscheidung „nackt–Akt“ zur Zeitenwende um 1900 verbunden. Eva-Marina Froitzheim konnte jedoch anhand der Akademismuskontroverse der „Académie Royale des Beaux-Arts“ Mitte des 17. Jahrhunderts, bei der es um das Privileg des Aktzeichnens außerhalb der Akademie ging, eine weitaus früher gelagerte Analogie nachweisen:

Die Gleichsetzung von Akademie und Aktstudium bringt sich in der Doppelbedeutung des Wortes ‚Akademie‘ zum Ausdruck, das spätestens seit 1620 sowohl die Institution als auch eine großformatige Aktdarstellung

---

Nachbildung von Modellposen und wurde ebendann auf die Darstellung des nackten Menschen angewandt. Diese Definition wurde schließlich auch für die Reallexika übernommen.

<sup>223</sup> Wie Knofler nachweist, lässt sich in den Statuten der italienischen „Accademia di S. Luca“ im Jahr 1596 bereits der Hinweis finden, „far adunze in casa, ne tene modello senza pemesso del Principe“, also dass das Zeichnen nach dem Modell den Studenten zu Haus verboten sei und das Monopol hierfür der Akademie zufalle. 1620 war in der Biblioteca Ambrosiana in Mailand die Anstellung eines bezahlten Modells für das Zeichnen „dal nudo“ gestattet. Vgl. Knofler, 2000, S. 12.

<sup>224</sup> Der Kanon beruht auf der Historie der Akademien, welche ihren Anfang Mitte des 15. Jahrhunderts in Italien mit den naturgetreuen Forschungen und Abbildungen der menschlichen Anatomie Leonardos und Michelangelos nahmen. Pevsner hat in seiner Arbeit nachgewiesen, dass der erste „akademische“ Künstler-Zirkel die um 1494 von Leonardo gegründete „Accademia Vinciana“ war. Siehe hierzu Nikolaus Pevsner: Die Geschichte der Kunstakademien, Berlin 1973, S. 21–77 sowie Eva-Marina Froitzheim (Hrsg.): Körper und Kontur. Aktstudien des 18. bis 20. Jahrhunderts aus dem Kupferstichkabinett. Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1994, S. 9 ff. Als traditionelle Aktstudien waren bekannt: Modellakt, Rückenakt, (verkürzter) Liegeakt und Croquisakt, der auch als Bewegungsakt bekannt ist.

meinen kann.<sup>225</sup>

Sicherlich gab es neben den Akademien private Zirkel, in denen Akt vor dem lebenden Modell gezeichnet wurde und zu denen bemerkenswerterweise auch Frauen Zutritt hatten (beispielsweise die Frauen Clara Peeters, Rosalba Carriera, Elisabeth Vigée-Lebrun oder Angelika Kaufmann). Jedoch hatte eine Ausbildung in ebenjenen Klubs wenig künstlerische Erfolgsaussichten, denn:

Aus dem Aktzeichenmonopol der französischen Akademien ergaben sich geradezu diktatorische Folgen, da die Künstler gezwungen waren, sich der Akademie anzuschließen, wenn sie im Fach Historienmalerei tätig sein wollten.<sup>226</sup>

Vor dem Hintergrund, dass die Historienmalerei bis in das 19. Jahrhundert hinein die maßgebliche aller Gattungen<sup>227</sup> war, birgt dieser Zusammenhang zwei wichtige Aspekte: Einerseits wurde das Aktstudium zu einer Grundvoraussetzung für das Studium der Historienmalerei, und zeitgleich verbannte dieser Ausbildungsweg auch die Frauen aus den Akademien. Da den Frauen das Aktzeichnen aus sozial-moralischen Gründen bis in das letzte Jahrhundert hinein von institutioneller Seite untersagt wurde, war eine akademische Laufbahn undenkbar.

Dies galt ebenso für die Berufswahl des Modells:<sup>228</sup> Bis in das 19. Jahrhundert hinein durften nur männliche Modelle an öffentlichen Stellen beschäftigt werden, Frauen hingegen durften nur als Kopfmodelle

---

<sup>225</sup> Froitzheim 1994, S. 11.

<sup>226</sup> Ebd., S. 11. Zu dem Primat der Historienmalerei merkte Friedrich Schlegel 1803 an: „Von diesen festzustellenden Grundsätzen (der Malerei) nun ist der erste der, daß es keine Gattungen der Malerei gebe, als die eine, ganz vollständige Gemälde, die man historisch zu nennen pflegt [...]. Was man sonst von anderen als wirklich verschiedenen und abgesonderten Gattungen zu sagen pflegt, ist nur eitler Wahn und leere Einbildung.“ in: Friedrich Schlegel: Gemäldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden. Nachtrag italienischer Gemälde. Zitiert nach: Elisabeth Décultot: Die Kunst der Nazarener in Rom. In: Paolo Chiarini, Walter Hinderer: Rom – Europa. Treffpunkt der Kulturen: 1780–1820, Würzburg 2006, S. 119–134, S. 121. Für Schlegel bildet die Historienmalerei eine Art Übergattung, die die anderen Gattungen (Portrait, Landschaft, Stilleben, Genre) subsumierte.

<sup>227</sup> Die Gattungshierarchie manifestiert sich mit den Großgattungen Historienmalerei und Landschaft im französischen Klassizismus. Ende des 19. Jahrhundert kommt es dann zu einem Umsturz der Hierarchie-Ebenen: Das Landschaftsbild erfährt eine Aufwertung, das Historienbild dagegen bildet sich als Gattung bis zur Postmoderne immer weiter zurück. Die (aus hierarchischer Sicht) „vernachlässigten“ Gattungen wie Stilleben, Akt und Genre werden zu „Experimentierfeldern erneuter, die Moderne vorbereitender und konstituierender Ästhetik“ (In: Monika Mayr: Ut pictura descripti? Poetik und Praxis künstlerischer Beschreibung bei Flaubert, Proust, Belyi, Simon, Tübingen 2001, S. 110).

<sup>228</sup> Nicht selten war es der Fall, dass gerade die weiblichen Modelle dem Milieu der Prostitution entstammten. Auf die Herkunft und die Rolle des Modells soll noch eingegangen werden.

arbeiten. Gegen diese Tradition des Akademismus<sup>229</sup> und des von ihm idealisierten, antikisierten, statischen Körpervorbilds regte sich Ende des 19. Jahrhunderts – vor allem an französischen Akademien – allmählich Widerstand. Denis Diderot übte bereits 1765 Kritik an der akademischen Manier:

Die sieben Jahre, die man bei der Akademie zubringt, um nach dem Modell zu zeichnen, glaubt ihr die gut angewendet? Und wollt ihr wissen, was ich davon denke? Eben während dieser sieben mühsamen Jahre nimmt man in der Zeichnung eine Manier an; alle diese akademischen Stellungen, gezwungen, zugerichtet, zurechtgerückt wie sie sind, alle diese Handlungen, die kalt und schief durch einen armen Teufel ausgedrückt werden und immer durch den selben armen Teufel, der gedrunken ist, dreimal die Woche zu kommen, sich auszukleiden, und sich durch die Professoren wie Gliederpuppen behandeln zu lassen, was haben sie mit den Stellungen und Bewegungen der Natur gemein?<sup>230</sup>

Genau an diesem Punkt lässt sich der terminologische Wandel des Aktbegriffs feststellen: Der nackte Körper begann nämlich, sich zu befreien.

Sich von den starren Modellposen trennend, beschäftigen sich Künstler vermehrt mit dem Bewegungsakt, dem sogenannten Croquisakt, der durch den schnelleren Wechsel der Modellstellungen „Natürlichkeit“ evozierte. Dies führte dazu, dass der nackte Körper als Bildmotiv an Eigenständigkeit gewann. Die Nacktheit emanzipierte sich dergestalt auf künstlerischer Ebene, dass ihre alltägliche, nicht (mehr) zu verleugnende Existenz mehr und mehr in den Vordergrund rückte und sich damit langsam von ihrer christlichen, mythologischen oder historischen Dimension entkoppelte.<sup>231</sup>

Der Akt, die den Künstlern so teure, für den Erfolg so unabkömmlich nackte Gestalt ist in unserem Leben ebenso häufig und unvermeidlich wie bei den Alten: im Bett, im Bad, im Anatomiehörsaal. Die Themen und Malmittel sind gleichermaßen reich und vielfältig; aber es gibt ein neues Element –

<sup>229</sup> Für den Ablauf des Aktzeichenunterrichts wurde ab dem 18. Jahrhundert eine methodisch-didaktische Dreiteilung vorgeschrieben: Das Zeichnen nach Vorlagen – was für die Studenten immer auch einen Vergleich mit den Vorbildern der Kunstgeschichte bedeutete –, das Zeichnen nach Runden (*ritarre in rilievo*), das nach Gipsabgüssen und Antiken ausgerichtet war und die Haptik schulen sollte, sowie das Zeichnen nach dem lebenden Modell. Vgl. Knofler S. 13 ff.

<sup>230</sup> Denis Diderot: *Essais sur la peinture, pour faire suite au Salon de 1765*. In: Jules Assézat (Hrsg.): *Denis Diderot: Œuvres complètes*, Bd. X, Paris 1876, S. 455–520. Zitiert nach: Schulze 2006, S. 261–274. S. 267.

<sup>231</sup> Dieser Prozess wurde von den Verfassungsreformen in Frankreich 1863 vorangetrieben, in deren Verlauf die Akademie die Führungsgewalt über die *École des Beaux-Arts* verlor. Untermauert wurde diese Loslösung durch die Debatte um Originalität und Wirklichkeit im künstlerischen Wesen. Vgl.: Marcia Pointon: *Allegorie und Körper in Manets ‚Frühstück im Freien‘*. In: Beate Söntgen (Hrsg.): *Rahmenwechsel: Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft*, Berlin 1996, S. 162–190, S. 165.

moderne Schönheit.<sup>232</sup>

Baudelaires Zitat macht die Krise offenkundig. Zum einen wurde die alltägliche, naturgemäße Nacktheit nun künstlerisch wahrgenommen und konnte, ja sollte, andererseits darüber hinaus als Thema in die moderne Kunst übernommen werden. Diese neue Nacktheit war somit nicht mehr an narrative Quellen oder Topoi gebunden, sondern orientierte sich vielmehr an Vorgaben aus dem zeitgenössischen Leben; daher war sie auch nicht mehr auf die Legitimation der Gattung der Historienmalerei angewiesen. Manet, Courbet und später Rodin absorbierten diese Gedanken in ihrer Kunst. Mit ihrer Darstellung von Nacktheit tangierten die Künstler jedoch einen äußerst sensitiven gesellschaftlichen Schmerzpunkt. Der Betrachter war bei der Rezeption von Geschlechtlichkeit nun mit der Problematik konfrontiert, deren Betrachtung moralisch vor sich und der Gesellschaft rechtfertigen zu müssen. Der mythologisch-religiöse Deckmantel, der die Nacktheit zuvor pauschal in Unschuld, Keuschheit und Naivität gehüllt hatte, war nun obsolet. Der nackt dargestellte Körper hatte in früheren Epochen immer dann Toleranz erfahren, wenn er sich der „Doktrin der Distanz“ ergab:

In der Praxis bedeutet das, den Akt der intimen Erfahrungswelt den Zeitgenossen zu entziehen und ihn mit dem fremden Glanz der Geschichte, der Mythologie, der Religion oder des Esoterischen auszustatten.<sup>233</sup>

Diese Distanz war nun faktisch aufgehoben, die Nacktheit im Bild musste aber theoretisch benannt werden. Nach Hansmann inkludiert die

---

<sup>232</sup> Charles Baudelaire: Der Salon von 1846. Zitiert nach: Marcia Pointon, 1996, S. 166.

<sup>233</sup> Peter Gay: Erziehung der Sinne. Sexualität im bürgerlichen Zeitalter. München 1986, S. 390. Peter Gay nimmt diese Gestaltungsweise für die meisten im 19. Jahrhundert gefertigten Aktdarstellungen an, die sich an der bürgerlichen Betrachtungsweise orientierten. Vgl. Nentwig S. 24. Gays pauschale Aussage „[F]ür das Bürgertum des 19. Jahrhunderts war es eine Beruhigung, sich seine erotischen Bedürfnisse möglichst weit vom Leib zu halten.“ (Gay 1986, S. 390 f.) gilt es allerdings zu spezifizieren. Emotionale Bedürfnisse, darunter auch die sexuell-erotischen, können durch gesellschaftliche Normen oder Tabus zwar kanalisiert oder verboten, jedoch nie unterdrückt werden. Nach außen hin verpönte Sexualität findet ihr Ventil in einer von Doppelmoral geprägten Gesellschaft. Auch ist Gays Sicht auf das Bürgertum recht weit gefasst: Frauen und Männer hatten vollkommen getrennt-liberale Empfindungswelten. Ob ein Akt nun als erotisch oder ästhetisch wahrgenommen wird, hängt von vielen Faktoren ab, nicht nur vom Bildthema, sondern maßgeblich vom subjektiven Sexualverständnis des Betrachters, vom Geschlecht des Betrachters sowie dem Zeitpunkt der Betrachtung und dem kulturhistorischem Kontext. Distanz kann dann zwar künstlerisch angelegt sein (durch das Bildthema), aber dennoch vom Betrachter nicht wahrgenommen werden. Eine Kontradiktion der Situation liegt vor, wenn keine Distanz mehr zugelassen wird: „Die geschieht überall, wo Sexuelles unmittelbar zum Vorschein kommt, wo kein Übersehen mehr möglich ist, wo die Freiheit genommen ist, den sexuellen Bezug zu übersehen“ (Rüdiger Lautmann: Das pornographische Dilemma. In: Alexander Schuller, Nikolaus Heim: Vermessene Sexualität, Berlin 1987, S. 102). Vgl. Lautmann 1987, S. 99–121.

getroffene Wahl des Terminus „Akt“ einen Verdrängungsmechanismus: Da der Terminus sich zuvor lediglich auf akademische Modellposen bezogen hatte, konnte jene implizite Neutralität nun auf die neue Aktmalerei übertragen werden, ohne dabei Aussagen über die Qualität der Nacktheit treffen zu müssen.<sup>234</sup>

Tatsächlich ruft das Nackte/der Akt – trotz auf- und wiederkommender Freikörper- und Hygienekultur – einen substanziellen Diskurs hervor, der bis in die 1930er Jahre in Verbindung mit Sittlichkeitsvorstellungen verknüpft ist. Assoziatives Bindeglied zwischen dem nackten Akt in der Kunst und dem moralischen Postulat ist in diesem Diskurs (ab 1900) der Körper des weiblichen Modells:

Ein mit Oelfarben gemaltes nacktes Weib fasse ich durchaus nicht einfach als Weib auf, sondern als ein Bild, das ein Weib darstellt. Ich bin mir bei der Anschauung des Gemäldes seiner Bildhaftigkeit stets bewußt, denn ich sehe ja, und kann es auch, wenn ich will, mit Händen greifen, daß das, was sich da meinen Blicken darbietet, eine bemalte Leinwand, also eine bloße Fläche, ein Nichts ist.<sup>235</sup>

attestiert der Tübinger Professor Konrad Lange 1908 auf der „Konferenz zur Förderung der Sittlichkeit“ in Frankfurt. Den Begriff des Aktes wendet er jedoch in seinem Vortrag „Das Nackte in der Kunst“ nicht an; Nacktheit, so das Fazit seines Vortrags, sei insofern von Unsittlichkeit frei, je stärker der Betrachter sich emotional von der Geschlechtlichkeit separieren und das Nackte verdinglichen kann.<sup>236</sup> Man ist geneigt, eine solche Neutralisierung von Emotionalität eher dem Aktbegriff der „Neuen

---

<sup>234</sup> Hansmann 2000, S. 27. Nentwig (2008) sieht in dem erweiterten Gebrauch des Wortes „Akt“ eine sprachliche Verlängerung von Gays „Doktrin der Distanz“, die jedoch durch künstlerisch-gesellschaftliche Adaption von Nacktheit in den Alltag konterkariert wird (Körper-Nacktkultur um 1900 und deren Übernahme durch die Kunstavantgarde, z. B. Paula Modersohn-Becker). Vgl. Nentwig 2008, S. 25. Diese Distanz hat sich in der heutigen Zeit nivelliert. Der Akt wird nun mit der Gestalt eines nackten weiblichen Körpers assoziiert und birgt spontan eine erotische Komponente.

<sup>235</sup> Konrad Lange: Das Nackte in der Kunst. Vortrag gehalten am 12.10.1908 auf der XIX. Konferenz des deutsch-evangelischen Vereins zur Förderung der Sittlichkeit in Frankfurt a. M., Berlin 1908, S. 10–11.

<sup>236</sup> Ebd., S. 11. Lange legitimiert in seinem Vortrag eine sexuelle, moralische Komponente in der Kunst des Nackten: „Es kommt gar nicht in erster Linie darauf an, was in dem Kunstwerk dargestellt ist, ob etwas Nacktes, Unmoralisches usw., sondern es kommt darauf an, wie es dargestellt ist und wie es von demjenigen angeschaut wird, für den es der Künstler bestimmt hat“ (ebd., S. 12). Nentwig (2008) weist in ihrer Arbeit darauf hin, dass Wilhelm Hausenstein in seinem Buch „Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten“ (1911) als einer der ersten Kunsthistoriker stringent die Begrifflichkeit „Akt“ benutzt; zuvor wird in der Literatur von „Nacktkunst“ gesprochen. Vgl. Nentwig 2008, S. 24. Vgl. auch: Berthold Haendcke: „Der unbedeckte Mensch in der christlichen Kunst seit neunzehn Jahrhunderten: eine kunst- und kulturpolitische Untersuchung“, Straßburg 1910.

Sachlichkeit“ anheim zu stellen.<sup>237</sup> Nentwig untermauert diese Annahme in ihrer Untersuchung des (gesamtdeutschen) neusachlichen Akts:

Die Entzauberung und Erstarrung der neusachlichen Akte, die gerade im Vergleich mit der erotischen Tradition so deutlich vor Augen treten, wurzeln in der tief empfundenen Entfremdung und Ernüchterung des modernen Individuums. Die Ent-Erotisierung von Nacktheit im Alltag, die Verwissenschaftlichung von Liebe und Sexualität und das im Umbruch begriffene Geschlechterverhältnis hinterlassen auch in der Kunst ihre Spuren. Die Künstler bringen ein skeptisches, distanzierendes Menschenbild zum Ausdruck, das im Akt stets die Konnotation des Sexuellen beinhaltet.<sup>238</sup>

Es bleibt jedoch zu untersuchen, in welchem Umfang diese Annahme für die Stilidiome der Karlsruher Aktmalerei während der 1920er Jahre zutrifft. Denn während Nentwig – nach Wieland Schmied (2001) – von einem kühlen Blick der „Neuen Sachlichkeit“ auf die Realität ausgeht, zeichnet der Hubbuch-Schüler Rudolf Dischinger ein differenzierteres Bild jener Kühle:

Neue Sachlichkeit: Nicht nur „kalte“ Sachlichkeit in der Gesamtlebenshaltung. Kennzeichen dieser speziellen Haltung: Gesamtbasis: Vorsicht durch Enttäuschung, wankender Glaube, Welt nicht heil aber überwundene (durch Krieg verursachte) Schockvision. [...] Abtasten des „Schrecklichen“, das seinen Schrecken langsam verliert, verblüfftes, exakt konstruierendes Fixieren, sehr kühl, bereit sich jederzeit so rasch wie möglich zurückzuziehen. Im positiven Fall mehr Zugetansein gewinnen.<sup>239</sup>

Die angenommene Kühllheit erscheint bei Dischinger weniger als direkte Reflexion auf die Wirklichkeit, sondern mehr als Schutzschicht gegen ebenjene erfahrene Umwelt. Damit wären der Blick und auch der Akt an sich nicht mehr kühl, sondern vielmehr „schockgefrostet“, und die Fassade eines neusachlichen Akts würde schlussendlich auf eine tiefer liegende Ebene komplexer, emotionaler Prozesse verweisen, die es zu

<sup>237</sup> Da sich die vorliegende Arbeit schwerpunktmäßig mit der Umbruch des Aktbegriffs von den 1920er Jahren zu den 1930er Jahren beschäftigt, wird in der terminologischen Einführung hauptsächlich auf das Aktverständnis dieser zwei Jahrzehnte eingegangen. Für das Aktverständnis des Expressionismus siehe: Barbara Nierhoff: „Leib bin ich ganz und gar, und Nichts ausserdem“. Einige Anmerkungen zum expressionistischen Körperbegriff der *Brücke*. In: Ausst.-Kat: Nackt! 2003, S. 48–61, S. 50 und Klaus von Beyme: Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905–1955, München 2005, S. 404–406.

<sup>238</sup> Nentwig 2008, S. 353. Nentwig unterstreicht jedoch bezüglich malerischer Projektion zeitgenössischer Zustände in ihrem Resümee: „Die ‚Neue Sachlichkeit‘ ist daher weniger eine Illustration der Verhältnisse in der Weimarer Republik als eine Malerei über Malerei und reiht sich damit in die Stilidiome der Moderne ein“ (ebd., S. 358).

<sup>239</sup> Rudolf Dischinger: Aufzeichnung zu Neuer Sachlichkeit. Notizheft ohne Titel oder genauer Datierung. Nachlass Inge Sigwarth Freiburg i. Br.. Laut Frau Sigwarth sind die Hefte als Erinnerungsmoment in den 1980er Jahren verfasst worden.

entschlüsseln gilt.<sup>240</sup>

Mit dem Zusammenbruch der Weimarer Republik und der Übernahme der Staatsführung durch die Nationalsozialisten erfährt der Aktbegriff in seiner Historie eine immense Neuerung: Er wird erstmals funktionalisiert. Als Leit- und Anreizbild für ein neues, „deutsches“ Volksempfinden wird der Akt von der nationalsozialistischen Exekutive didaktisch und propagandistisch eingesetzt und bewusst mit einer sexuell-erotischen Komponente verknüpft, die durch ihre plakative Zuschaustellung des Nackten jedoch vollkommen reizlos erscheint. Gays erwähnte „Doktrin der Distanz“ verkehrt sich hier nun in Distanzlosigkeit. Der nackte („arische“) Körper, wie ihn der künstlerische Akt darstellen sollte, wurde zugleich Inbegriff für einen siegreichen, starken, gesunden, fruchtbaren, aber keuschen Körper.<sup>241</sup> Dermaßen in Dienst einer Propagandamaschinerie gestellt, geriet der vormals variantenreiche Akt aufgrund unterbundener Innovationsbestrebungen (Vgl. die Abschnitte 2.3 und 4.2) zusehends in eine Krise:

Man will wieder gut und richtig malen im Sinne einer fülligen, auf Erfahrung des Auges und eines Wissens um die Gesetze des menschlichen Körpers aufgebaute Anschauung. Mögen die Ergebnisse zunächst oft noch akademisch anmuten [...]. Für die neue Aktmalerei besteht das Problem [...] in einer zeitlich gültigen künstlerischen Fixierung des psychologischen Verhaltens des Künstlers zum Nackten als künstlerischen Gegenstand und Sinnbild des Lebensgefühls. Unsere Zeit ist wieder eine Zeit der Bejahung des Körperlichen.<sup>242</sup>

Neben der angesprochenen Problematik, dass sich die nationalsozialistische Aktdarstellung an dem Körperideal der Antike<sup>243</sup>

---

<sup>240</sup> Für das Verständnis der anderen künstlerbezogenen Aktdefinitionen während der 1920er Jahre siehe Abschnitt 4.3.

<sup>241</sup> Auf die Herleitung des „arischen Körperbilds“ wird im Abschnitt 4.3.1 und in Kapitel 6 genauer eingegangen.

<sup>242</sup> Robert Scholz: Das Problem der Aktmalerei. In: Die Kunst im Deutschen Reich (DkiDR), 4. Jahrgang Folge 10/Okttober 1940. S. 292–301.

<sup>243</sup> Die Rezeption und Antizipation des Klassischen sowie die Konstruktion eines zweckdienlichen (dritten) Neuhumanismus diente dem Nationalsozialismus als rettendes Element zur Überwindung der kulturellen, geistigen und politischen Krise der Moderne sowie der Weimarer Republik und konstituierte sich mitunter in einem „klassischen“ Menschenbild. In der Utopie dieses Körperbilds manifestierten sich festgelegte geschlechtsspezifische Prinzipien von Männlichkeit und Weiblichkeit: „[W]underbare Frauenbilder haben die Griechen uns geschaffen, aber sie blieben Frauenbild. Die Problematik des menschlichen Daseins gestaltete sich im Bilde des Mannes. Ihr Menschenbild war männlich, noch mehr: es war das Bild des Jünglings, vornehmlich aber [...] das Bild des Siegers im Wettkampf [...]. Und es ist völlig nackt.“ Bernhard Schweitzer: Das Menschenbild in der griechischen Plastik. Potsdamer Vorträge II, 1944, S. 10. Zit. nach: Birgit Bressa: Nach-Leben der Antike. Klassische Bilder des Körpers in der NS-Skulptur Arno Brekers (Zugl. Diss., Univ. Tübingen, 2001), Tübingen 2001, S. 99. Digital unter: <http://tobias-lib.uni-tuebingen.de/volltexte/2001/234/pdf/promotion.pdf>

orientieren sollte und zumeist keinerlei künstlerische Innovation aufwies,<sup>244</sup> ist zu hinterfragen, weshalb der Nationalsozialismus erstaunlich schnell die neue Moral, Ästhetik und Bedeutung von Nacktheit in der Bevölkerung durchsetzen konnte, beziehungsweise, weshalb

Nacktheit im Nationalsozialismus sehr rasch weithin sittlich und sexualmoralisch akzeptiert wurde, wie wir es mit einem Wertewandel und einer gesellschaftlichen Transformation der Moral von so hohem Tempo wie kaum zuvor zu tun haben.<sup>245</sup>

Ernst Eder beantwortet diese Frage mit dem Hinweis, dass die zu dieser Zeit in der nationalsozialistische Diktatur lebenden Menschen durch die in Aussicht gestellte Verbesserung und Steigerung ihres Lebensstandards einen gesellschaftlich-moralischen Wertewandel akzeptierten. Diese Akzeptanz von Nacktheit (im Alltag und der Kunst) durch die breite Masse wäre jedoch zeitlich nur bedingt haltbar, da sich die Beanspruchbarkeit der „reinen, guten Körperlichkeit“<sup>246</sup> an der Grenze höher stehender, gesellschaftlicher Schichten dividieren.

Allein dieser kurze Abriss der terminologischen Einordnung des Aktbegriffs zeigt, dass dieser mit einer großen Schnittmenge an Assoziationen und Themenfeldern (Akademieggeschichte, Modell- und Körpergeschichte, gesellschaftliches Moral- und Sittlichkeitsempfinden, kunsthistorische Verortung) verknüpft ist und sich gleichermaßen aus diesen konstruiert. Ein additives und konstruierendes Moment obliegt auch dem Gattungsbegriff der Aktmalerei. Wie bereits erwähnt, fungierte der nackte menschliche Körper seit Beginn des 20. Jahrhunderts verstärkt als autarkes Bildthema, was durch den wahrgenommenen künstlerischen Wertewandel von Nacktheit evoziert wurde. Während Hansmann die

---

[03.05.2011]. Andererseits war die Antikenrezeption wissenschaftlich normativ nicht zu verorten; ihre Werte mussten erspürt werden.

Zur Problematik der Wahrnehmbarkeit klassischer Ideale bemerkt Paula Diehl: „Während einige Strömungen in den antiken Griechen ‚Arier‘ sahen, wurde andererseits jegliche Anlehnung an die Antike als anti-deutsch abgelehnt. ‚Die Frage, ob die Antike die deutsche Kultur verderblich beeinflusst habe‘, war für die Völkischen offenkundig ein Identitätsproblem. Hin- und Hergerissen von der bildungshörigen Vereinnahmung der klassischen Werte, wie von deren Ablehnung, waren sie in zwei ‚feindliche Lager‘ gespalten.“ (Klaus Wolbert: Die Nackten und die Toten des „Dritten Reichs“, Gießen 1982, S. 98. Zitiert nach: Diehl 2005, S. 117).

<sup>244</sup> Diese Tatsache mag die nationalsozialistische Aktmalerei häufig kitschig erscheinen lassen. Vgl. Chrissy Kambas (Hrsg.): Hellas verstehen. Deutsch-griechischer Kulturtransfer im 20. Jahrhundert, Köln u.a. 2010, S. xxii (Vorwort).

<sup>245</sup> Ernst Gerhard Eder: Bilder des Körpers – Schönheit, Fitneß, Nacktheit und Askese. Zur Ästhetik und Inszenierung der Gewalt im Nationalsozialismus. In: Hubert Ehalt: Kunst und Alltagskultur im Nationalsozialismus, Frankfurt 1996, S. 213–236, S. 230.

<sup>246</sup> Ebd., S. 231.

Genese des Gattungsbegriffs der Aktmalerei mit der Loslösung des nackten Körpers von einem narrativen Stoff parallelisiert,<sup>247</sup> merkt Nentwig richtig an, dass auch die moderne Malerei nach 1900 den Akt in einen erzählerischen Kontext stellt, dieser sich jedoch meist nicht auf eine literarische Quelle bezieht.<sup>248</sup> Dieses Auseinanderdriften der Gattungen lässt sich an Manets *Frühstück im Freien* von 1863, das wegen der Darstellung des unverstellten Nackten einen akademischen und öffentlichen Skandal evozierte, exemplarisch darstellen:

Indem Manet [...] das Wirkliche im Unwirklichen situiert, überschreitet sein Gemälde die Gebote der Avantgarde, der zu jener Zeit alles Allegorische verpönt war. Da er sich zudem dem Mechanismus der Historienmalerei bedient, d. h. auf ein Genre und Verfahren zurückgreift, die von einer modernistischen Entwicklungsgeschichte tendenziell als unterdrückend definiert werden, bricht Manet die Polemiken der Avantgarde. Aber seit Geschichte im Sinn der *istoria*, der großartigsten, höchstgeachteten Kunstgattung es sich gefallen lassen muß, gemeinsam mit den Zeichen der Moderne zu bestehen [...] wird die Idee der Geschichte ihrerseits gegen jene Tradition gewendet auf denen die Historienmalerei beruht. Was [...] Manet betrifft, so ist es die *grand peinture* selbst, die zum Werkzeug der Transformation wird. Indem sie gegen den Körper in der Geschichte gerichtet wird, erzeugt sie eine Bewegung gegen den Lauf der Geschichte, wie er wahrgenommen und begriffen wird.<sup>249</sup>

Die Gattung der Aktmalerei manifestiert sich nach Marcia Pointon aus der Tatsache heraus, dass einerseits vergangene und andererseits angenommene, postulierte Geschichte azyklisch aneinander stoßen. Und dennoch wird die junge Gattung zeitgleich wieder in den Lauf der Geschichte verhaftet, indem sie nicht nur auf den nackten Körper ab 1900, sondern auch auf den nackten Körper in seiner chronologisch-historischen Erscheinung in der Kunst vergangener Epochen angewendet wird.<sup>250</sup> Es ist Bonnet zuzustimmen, wenn sie aufgrund dieses konstruierenden Prozesses eine homogene Ikonografie des Akts infrage stellt:

Oft erfolgt unversehens ein Ebenen-Wechsel, wenn statt der Geschichte des ‚Aktes‘ die Geschichte der Aktthemen verfolgt wird; ‚Akt‘ bezeichnet ja lediglich die Darstellung des nackten menschlichen Körpers und nicht die von Apollo oder Venus.<sup>251</sup>

<sup>247</sup> Hansmann 2000, S. 27, 28. Die Koppelung der Darstellung eines nackten Körpers an einen narrativen Stoff und damit die Legitimation der Darstellung des Nackten entspringt den Vorgaben der Historienmalerei.

<sup>248</sup> Nentwig 2008, S. 25, 26.

<sup>249</sup> Marcia Pointon: Allegorie und Körper in Manets ‚Frühstück im Freien‘. In: Beate Söntgen: Rahmenwechsel, Berlin 1996, S. 162–188, S. 165, 166.

<sup>250</sup> Ebd., S. 26.

<sup>251</sup> Bonnet 2001, S. 27. Entsprechend ihrer Anmerkung zur Ikonografie des Aktes setzt Bonnet in ihrer Untersuchung beim Dürer’schen Akt den Begriff „Akt“ in Anführungszeichen, da sich diese Bezeichnung, wie geschildert, erst im 19. Jahrhundert

Wie aber ließe sich eine Ikonografie des Akts – ohne ein Abgleiten in die Entwicklungsgeschichte seiner Themen – gestalten? Da sich die Gattung der Aktmalerei nach diesen Ausführungen als heterogen zusammengesetzte und nicht als stringent-gewachsene Gattung zeigt, kann das resultierende „Dilemma“ nur entsprechend dem postulierten gesamtheitlichen Ansatz aufgeweicht werden. Diese Herangehensweise wird gerade für die Aktdarstellung der Karlsruher Künstler hinsichtlich der Zäsur des Jahres 1933 von Bedeutung sein, da es für diese Zäsur nicht nur zu analysieren gilt, ob die Akte weiterhin einer gewissen Aktthemen-Tradition entsprechen, diese umfigurieren oder in einen narrativen Kontext einbetten; vielmehr wird zu diesem Zeitpunkt die Frage nach der Funktionalisierbarkeit des Akts in den Vordergrund rücken und sich damit die Analyse aus der Kultur- und Körpergeschichte speisen.

### **3.3 Forschungsansätze zur Aktdarstellung**

#### **3.3.1 Tradition und Typologie des Akts im Rahmen des „form-ikonografischen“ Ansatzes**

Auf dem Weg hin zu einem vollständigen Aktbegriff kann eine terminologisch-historische Rückführung der Begrifflichkeit nicht ausreichend sein. Die Tradition der Abbildung des Akts beziehungsweise des nackten Körpers an sich ist mit der Tradition des Bildthemas und einer Typologie der Motive eng verwoben und dient dessen Komplettierung. Im Rahmen dieser Arbeit kann sicherlich nicht auf die Tradition jedes einzelnen Bildthemas eingegangen werden (beispielsweise die Entwicklung des Motivs der nackten Badenden<sup>252</sup>); vielmehr wird die Auswahl der Bildmotive durch die Vorlage der Aktdarstellungen der Karlsruher Künstler in den 1920er und 1930er Jahren vorgegeben werden, die in Tradition zum Aktkanon stehen, diesen umschreiben oder als

---

auf die Darstellung des nackten Körpers bezog und somit für die Darstellung des nackten Körpers bei Dürer nicht zutrif.

<sup>252</sup> Vgl. hierfür: Jacques Bonnet: Die Badende. Voyeurismus in der abendländischen Kunst, Berlin 2006.

Negativfolie nutzen.<sup>253</sup> Für die vorliegende Arbeit ist es daher von Bedeutung, diejenigen Aktdarstellungen zu erwähnen, die bei der Genese eines ikonografisch-ikonologischen Aktkanons wichtige Neuerungen darstellten.<sup>254</sup> Die Verbindung moderner, deutscher Künstler zu altdeutschen Malern wie Cranach, Dürer, Grünewald oder Hans Baldung Grien ist von der kunsthistorischen Forschung gut analysiert und dokumentiert worden. Künstler wie Ludwig Kirchner oder Otto Dix beispielsweise bekannten sich unter anderem zu der Rezeption von Cranachs 1532 entstandener *Venus* (Abb. 7) und interpretierten diese auf sehr unterschiedliche Weisen.<sup>255</sup> Den genannten Künstlern des 16. Jahrhunderts ist vor allem ihr innovativer Umgang bei der künstlerischen Darstellung des nackten menschlichen Körpers und das Individualisieren des Nackten innerhalb des bisherigen ikonografischen Akt-Kanons eigen. Denn ihre „naketen Bilder“ – wie Dürer seine „Akte“ nannte – befinden sich zwischen Naturstudium des Körpers einerseits und der Suche nach einem subjektiven Zugang, Nacktheit künstlerisch und zeitgenössisch umzusetzen, andererseits. Bonnet bezeichnet dieses künstlerische Streben bei Dürer als „*autothematische Kunstreflexion*“, die sich über das

---

<sup>253</sup> Nentwig ordnet die Aktdarstellung des Neusachlichen Akts in ihrer Arbeit bestimmten Themenkreisen zu, die sich wiederum dem Ordnungsprinzip des narrativen/non-narrativen Kontext unterwerfen: Liegender Akt, Akte als Vanitasallegorien, Akte als Bad-Toiletten-Szenen, Selbstakte, Atelierakte, Sportakte, Homoerotische Akte, Tätowierte Akte, Prostituiertenakte, Akte als Resultat von Lustmorden.

<sup>254</sup> Bei der folgenden Betrachtung kann nicht auf länderspezifische Entwicklungen eingegangen werden (für das 16. Jahrhundert französische, niederländische, nordische, spanische Einflüsse).

<sup>255</sup> Vgl. hierzu: Sabine Heiser: Cranach à la mode. Überlegungen zu Kirchner, Dix und Cranach in Dresden zu Beginn des 20. Jahrhunderts. In: Sabine Schulze (Hrsg.): Ausst.-Kat. Nackt! 2003, S. 65–75. „Cranach [...] ein Künstler, der gerade seinen Akten häufig genug seriellen Charakter verlieh und jede Nackte doch ganz individuell, wenn auch keineswegs individualisiert, darstellte. [...] Dix wandte den Traum ins Alptraumhafte, indem er den Verfall und die Verwesung des Fleisches in scheinbar blühende Frauenleiber integrierte; Kirchner hingegen ehrte seine Freundin, indem er ihr die Larve der Städel-*Venus* lieh. Die Ambivalenz von Primitivität und Klassizismus, Künstlichkeit und Natur waren die wesentlichen Attraktionen Cranachs für eine Künstler- und Kulturwissenschaftlergeneration zu Beginn des 20. Jahrhunderts“ (ebd. S. 75).

1900 kam es zu einer verstärkten Cranach-Rezeption, die durch die 1899 in Dresden veranstaltete Cranach-Ausstellung ausgelöst wurde. Interessant scheint im Zuge der Cranach-Ausstellung von 1899 vor allem die Tatsache, dass Cranachs auf 1532 datierte *Venus* auf der Ausstellung als *Eine unbekleidete Frau mit Schleier* präsentiert wurde und erst ein Jahr später in dem Gemälde eine Venusdarstellung entdeckt wurde. Vgl. Flechsig, Eduard: Cranachstudien I (weitere nicht erschienen), 1900, S. 249. Zitiert nach: Sabine Heiser 2003 In: Ausst.-Kat Nackt!. 2003, S. 69. Dies mag als Beispiel für die „Modernität“ der Cranachschen Darstellung stehen, die sich primär mit dem Charakter des nackten Frauenkörpers und untergeordnet mit der Venus-Ikonografie auseinandersetzt, dies jedoch in einem Maße, dass selbst ein geschulter Rezipient 300 Jahre später diese Verlagerung der Akzente vorerst nicht dechiffrieren konnte.

„,wie‘ der Gestaltung der Nacktheit“<sup>256</sup> ausdrückt.<sup>257</sup> Zwar waren die „Akte“ der Künstler ikonografisch legitimiert und um die Konformität ihrer Generation bemüht, dennoch zeigt die Gestaltung von Nacktheit (also die Form), dass es zu einer Akzentverschiebung kommt und Nacktheit nicht mehr nur attributiv verstanden wird, sondern selbst zum Thema wird.<sup>258</sup> Diese Entwicklung findet ihren Höhepunkt in den bereits beschriebenen Umbrüchen des ausgehenden 19. Jahrhunderts, die letztendlich zu der Bildung der autonomen Bildgattung Akt führen. Besonders eindrucksvoll lässt sich dieser Prozess an dem Venus-Thema darstellen. Als Wegbereiter sind hier sicherlich Goyas be- und entkleidete *Maya* sowie Manets liegende *Olympia* zu nennen (Abb. 8 und 9). Beide Künstler beziehen sich wiederum auf bereits bekannte Venus-pudica-Darstellungen: Manet auf Giorgiones *Venus* von 1510 sowie Tizians *Venus von Urbino* von 1538; Goya verschränkt Bildtraditionen von Raffaels *Fornarina* von 1520 (offener Blickkontakt der Venus zu Rezipient und Verdeckung der Scham mit den Händen) mit Correggios *Jupiter und Antiope* um 1528 oder Rubens‘ *Eremit und schlafende Angelika* um 1626/28 (schlafende Venus mit geschlossenen Augen und hinter dem Kopf verschränkten Armen).<sup>259</sup> Beide Werke stießen auf Abwehr bei Kritikern und Publikum, wobei der vermeintliche Grund der Empörung bei Akademie und Betrachtern augenscheinlich ist: Die Nacktheit der Frau wirkt erstmals verstörend, direkt und unausweichlich, denn jene Nacktheit der Frau auf beiden Gemälden ist nun nicht mehr mit dem Mythos der

<sup>256</sup> Bonnet 2001, S. 274.

<sup>257</sup> Bonnet spaltet dieses Wie der Gestaltung in drei Aspekte auf: „Akt“, „Naturakt“ und „Nackt-Darstellung“. Der Akt stellt dabei das Vermögen dar, Kunst, die in der Natur liegt, aus jener herauszulösen und zu einem selbstständigen, künstlerischen Thema zu gestalten. Somit kommt es aus kunsthistorischer Perspektive ab der Generation Dürers zu einer Parallelisierung zwischen dem „Weg von der Natur zu Kunst“ und dem „von Nacktheit zu Akt“. Ebd. S. 274.

<sup>258</sup> Ebd. S. 32. Bonnet unterscheidet allerdings die „Akt“-Darstellungen Dürers von denen Cranachs und Baldungs, da sie bei Dürer Bestrebungen nach „Etablierungen eigener Normen und eines deutschen Kanons“ sieht, während sie für die anderen beiden Künstler Alternativen und Gegenpositionen annimmt. Ebd., S. 276.

<sup>259</sup> Vgl. Jörg Traeger: *Goya: die Kunst der Freiheit*, München 2000, S. 69–73. Dass eine Verbindung zwischen den Werken der beiden Künstler bestanden haben muss, attestiert Georg Jacob Wolf 1911 in der Zeitschrift „Die Kunst für Alle“: „Eine Parallele zwischen Manets *Olympia* und Goyas nackter *Maja* kann ohne Gewaltigkeit gezogen werden. Ein Meisterwerk jedes der beiden Bilder, Goya beweglicher, nervöser, diffiziler [...]; Manet ernst, ruhig, statuarisch.“ (Georg Jacob Wolf: *Édouard Manet*. S. 149. In: *Die Kunst für Alle* 26/1911, S. 145–154. Zitiert nach: Andreas Holleczek, Andrea Meyer, Knut Helms, Friederike Kitschen (Hrsg.): *Französische Kunst, deutsche Perspektiven, 1870–1945: Quellen und Kommentare*, Berlin 2004, S. 305).

Göttlichkeit des weiblichen Geschlechts oder über eine narrative Quelle legitimierbar; im Gegenteil, die Göttin wird zu einer Irdischen, im Falle Manets zu einer Prostituierten und somit auch zu einem Spiegel zeitgenössischen Geschehens. Und darin liegt auch das Novum der Werke begründet: Nacktheit in der Kunst erreicht eine neue Ebene. Zu einem eigenständigen Bildthema geworden, beginnt sie den direkten Dialog mit dem Betrachter, fordert ihn heraus, ihre nicht idealisierte, reale Körperlichkeit wahrzunehmen und sich somit erstmals des eigenen Voyeurismus, der eigenen Scham und Sexualität bewusst zu werden.<sup>260</sup> Foucault spitzt dieses Moment zu, indem er den Blick des Rezipienten mit dem auf den Körper der Kurtisane direkt auftreffenden Lichtstrahl gleichsetzt:

Wir machen sie sichtbar. Unser Blick auf Olympia trägt das Licht: Wir sind somit verantwortlich für die Sichtbarkeit und Nacktheit der Olympia. Sie ist nur für uns zu sehen. Denn wir machen sie nackt.<sup>261</sup>

In diesem Zitat klingen wichtige Neuerungen bei der Betrachtung des Begriffes „Akt“ zwischen Tradition und Moderne an:

1. Der Akt wird als ein weiblicher definiert. Dieser – vermeintlich einfache – Satz impliziert jedoch zugleich eine Rollenverteilung, die die Frau auf den ersten Blick als das schwächere der beteiligten Teile, gar zu einem Opfer des Betrachters, figurieren kann.
2. Andererseits führt die nun öffentliche Beschäftigung mit weiblicher Nacktheit jenseits von Mythologie oder Religion auch zu einer feministischen Aktproduktion, die in Unabhängigkeit zu den Akademien stattfindet und auch die Psyche der Frau mit in den Schaffenskontext einbezieht.
3. Durch ihren Bezug zu einer nachvollziehbaren Realität transformiert sich die dargestellte weibliche Nacktheit in eine

---

<sup>260</sup> Vgl. Wiebke Arnholz: Olympia? Was ist Olympia? Eine Kurtisane, kein Zweifel! Eine Spurensuche des Venusmythos von Giorgione bis Manet. In: Hans Körner: Mythos No. 1 – Mythen in der Kunst, Würzburg 2004, S. 62–68. Weiter geht Nanette Rißler-Pipka, die in der Bekleidung der Olympia, genauer in dem Halsband, welches Kopf und Körper in zwei Einheiten zu zerlegen scheint, die Kastrationsangst des männlichen Betrachters angesprochen sieht. Dieses Motiv wiederholt sich nach Rißler-Pipka noch in der mit der Hand bedeckten Scham, die auf das im 19. Jahrhundert bekannte Phänomen der *vagina dentata*, Kennzeichen einer *femme fatale*, anspielt. Weibliche Nacktheit wird in diesem Kontext als Angst einflößendes Machtinstrument verstanden. Vgl. Nanette Rißler-Pipka: Das Frauenopfer in der Kunst und seine Dekonstruktion (Zugl. Diss., Univ. Siegen, 2003), Siegen 2005, S. 60–63.

<sup>261</sup> Michel Foucault: Die Malerei von Manet, Berlin 1999, S. 37. Zitiert nach: Rißler-Pipka, S. 62.

Projektionsfläche für zeitgenössisch-gesellschaftliche sowie sexuell-erotische Ideen und wird mit Emotionen aufgeladen.

4. Daraus ergibt sich eine Bipolarität männlicher und weiblicher Produktions- und Rezeptionsästhetik. In der kunsthistorischen Forschung wird diesem Anspruch durch die Gründung der *Gender* und *Queer Studies* ab den 1970er Jahren Rechnung getragen.<sup>262</sup>

Doch nicht nur die Geschlechterrollen innerhalb der Aktmalerei manifestierten sich Mitte des 19. Jahrhunderts, sondern mit ihnen auch die Motive der Akte sowie deren Entstehungsorte. Courbets, Renoirs und Gauguins Aktdarstellungen zeigen nackte, teilweise unproportionierte Frauen, die „mit nichts anderem als ihrer eigenen Körperlichkeit beschäftigt sind. [...] Es ist, als ob man durch's Schlüsselloch schaute.“<sup>263</sup> Dementsprechend befinden sich ihre Akte<sup>264</sup> im „Bett, im Atelier des Künstlers, im Anatomiesaal und im Bad“.<sup>265</sup> Dass derartige, aus dem herkömmlichen ikonografischen Kanon losgelöste Darstellungen auf Widerstand treffen mussten, erklärt sich nicht nur durch das Motiv der Nacktheit an sich, sondern vor allem durch die Darstellung jenes Motivs:

Diese Eindeutigkeit des Sujets ermöglichte es den Künstlern, dem weiblichen Akt ohne ikonografische Verschlüsselung, aus der Form Bedeutung zu geben, als erotische Kraft, die in der Darstellung selbst

---

<sup>262</sup> *Gender Studies* befassen sich mit der sogenannten „Geschlechterdifferenz“ im Bereich der Kunstproduktion und -rezeption, genauer, sie „stellen einen Ansatz bereit, die Verfasstheit und Artikulation einer Kultur zu beschreiben, deren Selbstverständnis sich auf der Folie der Differenzierung der Geschlechter entfaltet“ Beate Söntgen (Hrsg.): Rahmenwechsel: Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft, Berlin 1996, S. 7. Engl. *gender* bezeichnet das Geschlecht verstanden als soziales Charakteristikum während engl. *sex* das biologische Geschlecht bezeichnet. Ebd., S. 7. Die Gender-Thematik wird in den Abschnitten 3.3.2 und 4.3.5.2 anhand der Künstlerin Hanna Nagel genauer beleuchtet werden.

<sup>263</sup> George Moore: *Impressions und Opinions*, (1891), 1913, S. 232. Zitiert nach: John House: *Der moderne Akt*. In: *Ausst.-Kat.: Nackt! 2003*, S. 23.

<sup>264</sup> In der Aktmalerei des Expressionismus sollte sich diese Entwicklung weiter verstärken; für die Maler der Künstlergruppe „Brücke“ bedeutet, nach Barbara Nierhoff, die Aktmalerei deren Reflexion eines neu empfunden (sexuellen) Körperbewusstseins, das durch die enge Beziehung zwischen Maler und Modell, welches meist aus dem eigenen Freundeskreis stammte, im Atelier seinen Ausdruck finden konnte: „100e von Blättern am Tage, dazwischen Rede und Spiel, die Maler wurden mit zu Modellen und umgekehrt. [...] Alle Begegnungen des täglichen Lebens wurden so dem Gedächtnis einverleibt. Das Atelier wurde eine Heimstatt den Menschen, die gezeichnet wurden: Sie lernten von den Malern, die Maler von ihnen. Unmittelbar und reichhaltig nahmen die Bilder das Leben auf“, so notiert Ludwig Kirchner in sein Tagebuch (Ludwig Kirchner, Eintrag 01.03.1923. *Davoser Tagebuch 1997*, S. 67) und beschreibt weiter: „gleichzeitig durch menschliches Näherkennenlernen der zu Malenden, eigentliche Modelle im akademischen Sinne habe ich nie gehabt, kam die psychische Vertiefung“ (Ludwig Kirchner, Brief an Botho Graef 21.09.1916. Zitiert nach: Lucius Grisebach (Hrsg.): *Erlebte Kunstgeschichte in Briefen aus dem Nachlaß von Eberhard Grisebach*, 1968, S. 49). Beide Kirchner-Zitate zitiert nach: Nierhoff 2003, S. 53.

<sup>265</sup> Joris-Karl Huysmans: *L'Art moderne*, (1883), 1975, S. 241. Zitiert nach: Ebd., S. 21.

begründet ist. Sie haben damit nicht nur das klassische Gebot der Übereinstimmung von Form und Inhalt, nach dem die Form der Würde des Gegenstandes angemessen sein zu habe, radikal verändert. Für ihre aufgebrachtsten Kritiker hatten sie sowohl der Form als auch dem Sujet die Würde genommen.<sup>266</sup>

Dieser Widerstand ist vor dem Hintergrund traditioneller Sehgewohnheiten nicht verwunderlich: Denn aus der *academic nude*, der rein göttlichen Schönheit, wird mit Hilfe einer neuen künstlerischen Linienführung und plastischen Farbgebung eine *modern nude*,<sup>267</sup> ein sexualisierter Körper. Eine Venusdarstellung enthält nunmehr das Bild einer Prostituierten.<sup>268</sup> Diese Transformation eröffnet ein Dilemma zwischen Form und Inhalt, das Bonnet 2001 als eine „form-ikonografische Krise“ bezeichnet,<sup>269</sup> denn gemäß Bonnet existiert ein Transfermechanismus, der bestimmten Themen bestimmte Lösungen zuordnet beziehungsweise spezielle Inhalte eine entsprechende Form evozieren lässt und umgekehrt. Daraus lässt sich ein erster methodischer Forschungsansatz in dem Analyse-Verfahren einer Aktdarstellung ableiten: Der „form-ikonografische“ Ansatz geht von einer immanenten Kongruenz von Form und Inhalt einer Aktdarstellung aus,<sup>270</sup> betrachtet bei der Analyse jedoch die einzelnen „Bauelemente“ des Akts. Bonnet spricht dieser Art von form-ikonografischer „Diagnostik“ zu Recht eine „Charakterisierung“ des Akts zu:<sup>271</sup> Denn zuerst widmet sich die Betrachtung der äußeren Erscheinung der Aktdarstellung; so dem Körpertypus und dessen Form, anschließend seiner Gebärdensprache und Körperrhetorik und zuletzt der Fragestellung, wie deutlich Nacktheit anhand von Oberflächen- und Hautgestaltung erkennbar ist. Die

<sup>266</sup> Gudrun Körner: Nackt ist schön. In: Sabine Schulze (Hrsg.): Ausst.-Kat.: Nackt! 2003, S. 249.

<sup>267</sup> Nanette Rißler-Pipka 2005, S. 183.

<sup>268</sup> Diese Wandlung schlägt sich auch in der zeitgenössischen Literatur nieder: Vgl. Richard Dehmels Gedicht *Venus Pandemos* von 1907, in dem der Autor einunddreißig Formen der Venus als Allegorie für die Liebesvariationen des Protagonisten inszeniert und sich damit gegen die vorherrschende bürgerliche Moralvorstellung wandte.

<sup>269</sup> Bonnet 2001, S. 40.

<sup>270</sup> Bonnet bezieht sich in ihrem Ansatz auf die Ikonik von Imdahl (1988): „Während aber Ikonographie und Ikonologie aus den Bildern erschließen, was ihnen als Wissensinhalte vorgegeben ist, was vom Betrachter gewusst werden muss und sich durch Wissensvermittlung mitteilen lässt, sucht die Ikonik eine Erkenntnis in den Blick zu rücken, die ausschließlich dem Medium des Bildes zugehört.“ Vgl. Max Imdahl: *Arenafresken; Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, München 1980, S. 97. Ebenso: Melanie Obraz: *Das schweigende Bild und die Aussagekraft des Rezipienten in Bezug auf ästhetische und ethische Werturteile: Grundlagen für eine phänomenologisch ausweisbare Kunstphilosophie*, Münster 2006. Imdahl „überwindet“ mit diesem Ansatz die Methode Panofskys, indem er die dort angenommene Dialektik von Inhalt und Form zusammenführt.

<sup>271</sup> Bonnet 2001, S. 39.

eigentliche Individualisierung der Darstellung entsteht aber erst durch die einzigartige Kombination der genannten Einzelemente. Beispielhaft für dieses Verfahren kann wieder die Venus-Ikonografie angeführt werden, bei welcher der Darstellung eine gewisse Körper- und Gebärden Sprache eingeschrieben ist, jede nackte Venusdarstellung dieses Stereotyp aber auf eigene Weise auflöst und subjektiviert.<sup>272</sup> Betrachtet man nun den zuvor beschriebenen historischen Abriss der Akterminologie unter den Aspekten der Form-Ikonografie, so ergeben sich für die Aktdarstellungen der Karlsruher Künstler hinsichtlich des Umbruchjahres 1933 folgende Fragestellungen:

1. Kann man bei den verschiedenen Aktdarstellungen der 1920er Jahre von form-ikonografischen Kongruenzen oder eher form-ikonografischen Krisen sprechen? Wie geht man in diesem Zusammenhang mit den innovativen, zeitgenössischen Themen des neusachlichen Akts der 1920er Jahre um, beispielsweise mit Darstellungen von Lustmorden oder homoerotischen Akten?
2. Kommt es nach 1933 im Zuge der NS-Kulturpolitik zu einer „Renaissance“ der form-ikonografisch entsprechenden Akthemen vergangener Jahrhunderte? Oder liegt gerade in diesem Streben nach Tradition das Dilemma dieser Darstellungen?

Mit der ersten Fragestellung erhält das Thema dieser Arbeit – *Kontinuitäten, Transformationen oder Brüche* – eine neue Dimension: Es kann ab jetzt nicht nur beobachtet werden, wie sich die unterschiedlichen Arten der Aktdarstellung in Karlsruhe über das Jahr 1933 hinweg und speziell innerhalb des Œuvres der einzelnen Künstler entwickeln; nun kann bereits für die 1920er Jahre analysiert werden, wie die Künstler mit der traditionellen Dialektik von Form und Inhalt der Aktmalerei umgehen: Erkennen sie diese an und führen sie die traditionelle Formensprache fort? Oder negieren sie diese und fassen das Akthema für sich neu? Wenn dies zutrifft, aus welchem Fundus schöpfen sie dann? Oder aber transformieren sie bekannte Akttypen, indem sie sie in einen neuen eigenen Kontext einbetten? Letztere Annahme würde wieder eine form-

---

<sup>272</sup> Ebd.

ikonografische Krise beschreiben, die abermals deutlich macht, dass die Herangehensweise an eine Akt-Untersuchung immer mehrdimensional erfolgen muss.

### **3.3.2 Körper- und kulturhistorische Forschung am Akt unter Berücksichtigung feministischer Geschlechterforschung**

Ein formales „Abtasten“ des Akts kann trotz der Möglichkeit, dem Akt über das Aufspüren individueller Darstellung von Nacktheit mittels Formvarietät einen eigenen Charakter anzuerkennen, nicht darüber hinwegtäuschen, dass eine Dechiffrierung des Körpers über ein derartiges Verfahren nicht vollständig gelingen kann. Vielmehr bleibt es bei einem normativen Diskurs entlang der Körperoberfläche, der eine Konnektivität des Nackten mit der realen historischen Situation und Kulturgeschichte ausblendet. Dabei sind Nacktheit und kulturelle Entwicklung verbunden durch das Element der Geschichte:

Als kulturelle Konstrukte unterliegen der Körper und sein Bild dem kulturellen Wandel. Historisierung des Körpers meint also nicht nur den Körper selbst, sondern auch das Verhältnis des Menschen zu seinem Körper. Dieses Verhältnis lässt sich nur durch die Transformation des Körpers in Bild und Text überliefern. Die Vergänglichkeit des lebenden Körpers macht die Körper-Geschichte zu einer Bildergeschichte.<sup>273</sup>

Rückblickend ist der nackte Körper das erste Element, das die Menschheit an sich selbst und an dem Gegenüber als Zeichen tiefer Selbsterkenntnis wahrnahm.<sup>274</sup> Und bis heute begleitet den Menschen seine Nacktheit: Von Geburt an reflektiert sich in der Körperwahrnehmung seine Lebensgeschichte, welche wiederum geprägt ist von einem sozio-kulturellen und zeitlichen Spannungsfeld. Körpergeschichte ist Lebensgeschichte, eingeschrieben und ablesbar auf der entkleideten Haut eines jeden Menschen. Wilhelm Hausenstein verknüpfte 1913 die Elemente der Nacktheit mit der der Körpergeschichte, welche ihrerseits

---

<sup>273</sup> Susanne Greinke: Körper-Bild-Imagination. Über ein anatomisches Modell. In: Stefanie Zaun, Jörg Steigerwald: Imagination und Sexualität. Pathologien der Einbildungskraft im medizinischen Diskurs der frühen Neuzeit, Frankfurt 2004, S. 225–238, S. 226.

<sup>274</sup> Die Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies steht exemplarisch dafür.

von externen Faktoren wie Gesellschaft und Kultur beeinflusst wird:

Motive endlich, die in allen Zeiten kunstgeschichtlicher Entwicklung in Ansehen standen und darum als klassische Motive aller künstlerischen Kulturen gelten dürfen. Diese Motive sind die Formen der nackten menschlichen Gestalt: die Formen des elementarsten menschlichen Daseins. Mit dieser Wahl verbauen wir uns alle Möglichkeiten einer Pseudoästhetik, die mit dem Stofflichen listet. Die Frage lautet einfach: haben die Formen wirtschaftlichen, gesellschaftlichen, politischen Lebens auf die Darstellung der menschlichen Formen Einfluß?<sup>275</sup>

Hausensteins Frage kann sicherlich bejaht werden. Die Darstellung der nackten menschlichen Gestalt<sup>276</sup> reagiert seit jeher auf den Einfluss und die Idealvorstellung ihrer sozialen, gesellschaftlichen und politischen Umwelt: Auf Seiten der Aktproduktion konnte diese Reaktion in einer Administration der geforderten Ideale oder in einer Negierung ebenjener Imagination liegen. Aktmalerei fungiert demnach auch als ein gewisser Gradmesser der Modernität einer Gesellschaft oder gar einer Kultur.<sup>277</sup> Aber auch auf der Ebene des Betrachters zeugt der Umgang mit dem Akt oder dem nackten Körper von einer großen Vielfalt an Emotionen. Margaret Walters fasst treffend zusammen: „*Der nackte Körper drückt alles, was wir ersehnen, und alles, was wir fürchten, in sich aus.*“<sup>278</sup> So nutzt insbesondere die Aktmalerei des 20. Jahrhunderts den Akt wie ein zeitgenössisches „Thermometer“<sup>279</sup>, welches mithilfe der Darstellung eines entblößten Körpers den Zustand einer Gesellschaft erfühlt und auslotet. Körpergeschichte bietet demnach einen Dialog an.<sup>280</sup> Wie ausgeprägt

<sup>275</sup> Wilhelm Hausenstein: Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten und Völker, München 1913, S. 12 f.

<sup>276</sup> Bis heute reagiert die weibliche mehr als die männliche auf jene externen Faktoren (siehe Geburtenraten, Magerwahn, Schönheitsoperationen, Kontrazeptiva, Prostitution, Beschneidung). Die Adaption dieser Idealbilder des weiblichen Körpers seitens der Frauen hat seit jeher mit gesellschaftlichem/männlichen Druck, aber auch mit einem Desiderat der Weiblichkeit nach Selbstreflexion in Gesellschaft und Männlichkeit zu tun. Durch Einhalten oder Erreichen dieses Ideals verliert sich natürliche Weiblichkeit gegen den Gewinn der Anerkennung.

<sup>277</sup> Hiervon zeugt auch der Umgang mit der Sexualgeschichte oder der Psychoanalyse. Beide Disziplinen wurden erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts verstärkt aufgenommen (u. a. durch Sigmund Freud).

<sup>278</sup> Margaret Walters: Der männliche Akt. Ideal und Verdrängung in der europäischen Kunstgeschichte (3. Auflage), Berlin 1986, S. 11.

<sup>279</sup> Hingegen Parker und Pollocks These: „Kunst ist kein Spiegel. Sie vermittelt und repräsentiert gesellschaftliche Verhältnisse in einem Zeichenschema, dessen Bedeutung sich nur einem empfänglichen und über die nötigen Voraussetzungen verfügenden Leser erschließt. Auf der Ebene dessen, was diese Zeichen – oftmals unbewusst – an Bedeutung mit sich tragen, wird die patriarchalische Ideologie reproduziert.“ Rozsika Parker, Griselda Pollock: Dame im Bild. In: Beate Söntgen (Hrsg.): Rahmenwechsel: Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft, Berlin 1996. S. 71–93, S. 76.

<sup>280</sup> Es ist vielmehr von einem dreiteiligen, direkt geführten Kommunikationsprozess zwischen Maler, Modell und Betrachter zu sprechen, der sich durch/in einer Aktdarstellung ausdrücken kann (Vgl. Kapitel 6). Indirekt fließen in diesen Prozess die

dieser Dialog – transformiert über den dargestellten nackten Körper – ausfällt (Konfrontation, Provokation, Negation), hängt von Einflussfaktoren ab, die primär durch den Umgang mit Geschlechtlichkeit determiniert sind. Begibt man sich in einen derartigen Dialog, kann die Frage nach der Geschlechtlichkeit des dargestellten Körpers nicht mehr umgangen werden. Geschlechtlichkeit bedeutet in diesem Kontext: Bis Mitte des 20. Jahrhunderts gilt die schematische Annahme eines männlich geprägten Dialogs, der sich aus der Tatsache ergibt, dass das Wort „Akt“ per se als ein weiblicher definiert wird.<sup>281</sup> Körpergeschichte ist auch Geschlechtergeschichte. Die Auseinandersetzung der wissenschaftlichen Forschung mit der Beziehung und der Differenz der Geschlechter ist in den letzten vierzig Jahren intensiviert worden und hat dank der Herausbildung der *Gender Studies* und *Queer Studies* vor allem in der feministischen Kunstgeschichte eine neue Qualität erreicht.<sup>282</sup> Als Vorreiter dieser Forschung sind Kenneth Clark, John Berger, Margaret Walters oder Lynda Nead zu nennen,<sup>283</sup> die sich sowohl der Darstellung weiblicher Nacktheit durch eine männliche Rezeptionsästhetik wie auch der weiblichen Kunstproduktion als Reflexion und Negation von Männlichkeit widmen:

Man kann, wie Kenneth Clark vorschlägt, den weiblichen Akt als Sublimierung von Natur lesen<sup>[284]</sup>, oder, wie John Berger und Lynda Nead

---

genannten externen Faktoren ein (Vgl. Fn. 276), die dann in der Aktproduktion und Rezeption ihren Ausdruck finden.

<sup>281</sup> Vgl. Walters und zuletzt Hansmann, die darauf verweisen, dass der männliche Akt im 19. Jahrhundert zunehmend in den Hintergrund rückt, während der weibliche Akt im Zuge der Genese der Gattung Aktmalerei für den Terminus „Akt“ einstand und mit diesem ideell verschmolz. Vgl. Hansmann 2000, S. 10. Zu der Determination des (männlichen) Betrachterblicks siehe Kapitel 6.

<sup>282</sup> Eine Einführung in die Theorie der *Gender* und *Queer Studies* findet sich bei Therese Frey Steffen, Caroline Rosenthal, Anke Väth (Hrsg.): *Gender Studies: Wissenschaftstheorien und Gesellschaftskritik*, Würzburg 2004 und Franziska Schössler: *Einführung in die Gender Studies*, Berlin 2008.

<sup>283</sup> Kenneth Clark: *The Nude: A Study in Ideal Form*. 1958; John Berger: *Ways of seeing*. 1972; Margaret Walters: *The nude male: a new perspective*. 1978; Lynda Nead: *The female nude: art, obscenity and sexuality*, London, New York 1992; Marcia Pointon: *Naked Authority: the body in Western painting*, Cambridge, New York, Melbourne 1990. Die Dominanz der anglo-amerikanischen Forschungsdichte hängt mit der jeweiligen nationalen Entwicklung und der Rolle der Frau zusammen, welche diese innerhalb dieses Prozesses einnahm, zusammen. Vgl. hierzu: Gabriele Griffin: *Thinking differently: European Women's Studies*. In: Frey Steffen, Rosenthal, Väth 2004, S. 249–262.

<sup>284</sup> „Natur“, verstanden als Ursprung alles Leiblichen, steht auch im Mittelpunkt des Diskurses zwischen der deutschen Körperhistorikerin Barbara Duden und der amerikanischen Feminismus-Forscherin Judith Butler in den 1990er Jahren: Während Butler von einer biologischen Codierung des Terminus „Natur“ ausgeht, versteht Duden diesen als Leibhaftigkeit. Hieran schließt sich die Diskussion um die inkludierte Binarität von *gender/sex* an, siehe nächste Seite. Seit den 1970er Jahren unterscheidet die

dem entgegenhalten, den weiblichen Akt als Beispiel für die Beherrschung und Überwachung weiblicher Sexualität interpretieren.<sup>285</sup>

Wie Elisabeth Bronfen richtig anmerkt, entscheidet sich diese Fragestellung durch den sogenannten *reading effect*<sup>286</sup>, der sich durch die unterschiedliche Annäherung des Betrachters an eine Aktdarstellung auszeichnet.<sup>287</sup> Eines wird bei diesen Untersuchungsansätzen augenscheinlich: Viele Interpreten nähern sich in ihrer Analyse dem Akt, ohne sich vorher von Erkenntnissen der Gender- oder Körperforschung gelöst zu haben. Existiert der historische Körper in dieser Forschung dann überhaupt noch, und wie wird er definiert? Erreicht man durch diese Herangehensweise seine wahre Geschlechtlichkeit?<sup>288</sup>

Eine Beantwortung dieser Fragen nach geschlechtlicher Verortung in einem sozio-historischen Kontext gestaltet sich seit der *gender/sex*-Debatte um die Feministin Judith Butler (*Gender Trouble*, 1990) diffizil.<sup>289</sup> Grundannahme der Unterscheidung zwischen *gender/sex* ist, dass sich kein Kausalzusammenhang zwischen den biologische Konditionen für Frauen und Männer und den an sie gestellten gesellschaftlich-kulturellen Erwartungen ergibt. Eine Benachteiligung des einzelnen Geschlechts könnte demnach nicht mehr mit einer biologischen Differenzierung der Geschlechter erklärt werden. Geschlechterrollen- und Identitäten können damit als Resultate historischer Abläufe verstanden werden und wären demnach nicht Sinnbild einer biologischen Geschlechterdetermination. Durch eine Einteilung in *sex* und *gender* wird der geschlechtliche Körper (*sex*) aus der historischen Betrachtungsebene ausgeklammert. Unter

---

Feminismustheorie in der Folge zwischen dem sozio-kulturellen (*gender*) und dem biologischen Geschlecht (*sex*).

<sup>285</sup> Elisabeth Bronfen: Nackte Berührung – Disfiguration und Anerkennung im weiblichen Akt. In: Sabine Schulze (Hrsg.): Ausst.-Kat.: Nackt! 2003, S. 257–269, S. 264, 265.

<sup>286</sup> Mit *reading effect* ist nach Bronfen die „Lesart“ eines Akts gemeint. Doch stellt sich gerade bei dem Genre Akt hinsichtlich der zahlreich emotional geprägten Deutungsdeterminanten die Frage nach Lesbarkeit? Sollte dieser Begriff nicht vielmehr durch „Erfühlbarkeit“ ergänzt oder ersetzt werden? Die Frage nach der Lesbarkeit eines Bildes knüpft an die Diskussion um das dreistufige Bilddeutungs-Modell nach Panofsky an. Vgl. hierzu: Gabriele Sprigath: Lesbarkeit des Bildes? In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Band 42/1, 1997, S. 129–143.

<sup>287</sup> Bronfen, 2004, S. 265.

<sup>288</sup> Diese Fragestellungen finden sich auch im Butler-Duden'schen Diskurs wieder: Referenz auf Körperlichkeit muss nicht zwingend linguistischer Natur sein, sondern seine Materialität kann ebenso über subjektive Körperidentität erschlossen werden. Vgl.: Barbara Duden: Die Frau ohne Unterleib. Zu Judith Butlers Entkörperung. In: Feministische Studien 11 (2), 1993, S. 24–33.

<sup>289</sup> Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt 1991 und dies.: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, Frankfurt 1997.

*gender* kann man in diesem Kontext eine kulturelle Weiterbildung von *sex* verstehen; aus dieser Betrachtung resultiert eine Gegensätzlichkeit von Natur und Kultur. Parker und Pollock vergleichen in diesem Zusammenhang den weiblichen Akt mit der Betrachtung des Weiblichen in der kunsthistorischen Forschung und resümieren:

[D]er weibliche Akt in der Kunst hat ähnliche Effekte wie die Stereotypen des Weiblichen im kunsthistorischen Diskurs. Beide bestätigen die männliche Vorherrschaft. Als weiblicher Akt ist die Frau Körper, Natur im Gegensatz zur männlichen Kultur, die umgekehrt gerade durch den Akt der Transformation der Natur, d.h. des weiblichen Modells oder Motivs, in die geordneten Formen und Farben des Artefakts, eines Kunstwerks, repräsentiert wird.<sup>290</sup>

Die Autorinnen führen dieses Dilemma auf den beschwerlichen kulturhistorischen Entwicklungsweg des Künstlerinnendaseins zurück:

Die Aktmalerei war sehr viel mehr als eine Frage des Könnens oder der Form, sie war ein entscheidender Teil einer Ideologie. Die Kontrolle über den Zugang zum Akt stellte bloß eine Erweiterung der Macht dar, die festlegte, welche Bedeutungen von einer auf dem menschlichen Körper ruhenden Kunst hervor gebracht werden sollten. Frauen sahen sich daher nicht allein dem Hindernis gegenüber, das ihnen aus dem Ausschluß aus den Aktklassen erwuchs, sie waren zudem auch in der Tatsache eingeschränkt, daß sie nicht die Möglichkeiten hatten, die Sprache der Hochkunst zu bestimmen. Somit waren ihnen sowohl die Werkzeuge als auch die Macht verwehrt, sich und ihrer Kultur eigene Bedeutungen zu verleihen.<sup>291</sup>

Welche Konsequenzen lassen sich jedoch aus diesem Diskurs für die weibliche Aktproduktion ableiten? Genauer: Wann kann man von dem Beginn weiblicher (Akt-) Malerei sprechen? Ruft man sich die Entwicklung der Gattung „Akt“ Mitte des 19. Jahrhunderts noch einmal vor Augen (Vgl. Abschnitt 3.2), wird eine dreifach belastete Problemstruktur weiblicher Aktproduktion erkennbar: Einerseits steht die Genese eines Sujets im Vordergrund, das aufgrund seiner Forderung nach Eigenständigkeit und aufgrund seiner Inhalte nicht nur zu Konflikten und Ablehnung in der Gesellschaft, sondern auch zu Differenzen innerhalb künstlerischer Kreise führt; andererseits erstarbt die Frage nach der Präsenz von Frauen in der

<sup>290</sup> Rozsika Parker, Griselda Pollock: *Dame im Bild*. In: Beate Söntgen (Hrsg.): *Rahmenwechsel*, 1996. S. 73. Tanja Lampa schränkt diese These in Hinsicht auf die Herausbildung des weiblichen Impressionismus ein. Sie vertritt die Auffassung, dass Frauen die sich ihnen bietenden Möglichkeiten partiell gar nicht wahrgenommen hätten. Lampa rekurriert hierbei auf Peter Gorsens Annahme, in Frankreich habe der damals vorherrschende Moralismus und Puritanismus angehenden Künstlerinnen, die sich abseits der traditionell frauenspezifischen Provinzen befunden hätten, eine künstlerische Selbstentfaltung erschwert. Tanja Lampa: *Frauen sehen Frauen: Amerikanische Malerinnen des Impressionismus und das Bildmotiv der Frau* (Zugl. Diss., Univ. Trier, 1997–1998) (Libri books on demand), Norderstedt 1999, S. 207.

<sup>291</sup> Parker, Pollock, 1996, S. 73.

Künstlerschaft und an Akademien sowie nach ihrem Intellekt und ihrer technischen Fertigkeit – gerade hinsichtlich der künstlerischen Anforderung der Aktmalerei;<sup>292</sup> schlussendlich ist das Augenmerk auf die Frau gerichtet, die sich nicht nur als Frau und Künstlerin emanzipieren musste, sondern sich nun „offiziell“ mit ihrer Weiblichkeit und ihrem Blick auf den nackten, männlichen wie auf den eigenen Körper auseinandersetzen kann. In Anbetracht dieser institutionellen wie gesellschaftlichen Ausgangssituation resultiert die Frage nach der „Authentizität des weiblichen Blicks“ auf den nackten Körper: Wie rasch konnten nämlich die an den Akademien nun endlich aufgenommenen Künstlerinnen die Hürde überwinden, sich zuerst in die Sichtweisen des männlichen Aktverständnisses einzuarbeiten, sich anschließend von jenem männlichen Stil und Blick zu lösen und gleichzeitig einen individuellen Zugang zur Aktmalerei zu entwickeln? Weibliche Körperlichkeit und weibliche Identität müssen zu jenem Zeitpunkt auf künstlerischer Ebene noch zueinander finden.

Die Künstlerinnen Berthe Morisot, Paula Modersohn-Becker oder Susanne Valadon sind gut erforschte Beispiele weiblicher Emanzipation innerhalb der Kunstwelt, die auch nicht davor zurückschreckten, diesen Prozess an ihren eigenen Körpern sichtbar zu machen. Vor allem Paula Modersohn-Beckers Darstellungen des eigenen nackten Körpers, die ab 1906 entstanden, zeugen von dieser Entwicklung:

Als ihre männlichen Kollegen sich bestenfalls noch mit Widerwillen der traditionellen Ausbildung unterzogen, nutzte Paula Modersohn-Becker selbst mit zunehmend künstlerischer Sicherheit immer wieder die akademischen Lehrangebote. [...] Während sie sich einerseits mit ungewöhnlicher Ausdauer und Akribie der traditionellen Ausbildung widmete, entwickelte sie andererseits ihre wichtigen Bildideen weitgehend unabhängig vom zeichnerischen Unterricht [...]. Paula Modersohn-Becker

---

<sup>292</sup> Für konservative und traditionalistische Kräfte war die Teilnahme weiblicher Künstlerinnen an Aktmalkursen von jeher undenkbar. Als Gründe für den Ausschluss von Frauen aus den Aktmalklassen führten sie an, Frauen verfügten nicht über ein Abstraktionsvermögen, welches die Grundlage für die strenge Ausbildung war. Zudem seien Frauen nicht in der Lage – gerade im Anblick eines nackten Modells – sich emotional zu „entkoppeln“; durch dieses Verhaftetsein mit der Körperattraktivität verliere die wahre Kunst an Bedeutung und das Dogma der akademischen Lehre sei nicht mehr haltbar. Eine ebenso große Gefahr sahen die Kritiker weiblicher Aktmalerei in der Interaktion zwischen Malerin und Modell; allein die Anwesenheit von Frauen könne das Modell körperlich reizen; ein Blickwechsel gar noch „Schlimmeres“ (gemeint ist die Erektion des männlichen Modells) evozieren. Vgl. Tamar Garb: Der verbotene Blick. Künstlerin und männlicher Akt am Ende des 19. Jahrhunderts. In: Beate Söntgen (Hrsg.): Rahmenwechsel, Berlin 1996, S. 57–70.

war nicht nur die erste Frau, die sich selbst nackt porträtierte, sondern sie war maßgeblich daran beteiligt, einem Sujet zu Ansehen zu verhelfen, das auch aus der Hand männlicher Künstler bis zu diesem Zeitpunkt als eine Rarität der in der Geschichte der Kunst gilt.<sup>293</sup>

schreibt Doris Hansmann in ihrer Arbeit über die Künstlerin. Das eingangs angeführte Zitat Gretel Haas-Gerbers zeugt davon, dass jene Akrilie als Essenz weiblicher Aktproduktion auch in Karlsruhe erhalten blieb. Unter der Prämisse, dass in Karlsruhe Frauen erst ab 1919 in die Akademie aufgenommen wurden, bleibt jedoch die Frage nach der Präsenz und Durchdringungskraft des Weiblichen in den Aktbildern der Karlsruher Künstlerinnen in den 1920er Jahren offen. Anhand der Aktdarstellung der Künstlerin Hanna Nagel wird in der vorliegenden Arbeit untersucht werden (Abschnitt 4.3.5), wie der Status der Künstlerin gegenüber ihren männlichen Kollegen, besonders aber gegenüber ihren Lehrern, war und in welcher Relation sie sich gegenüberstanden; im Mittelpunkt der Betrachtung soll aber die Frage nach dem „Weiblichen“ im Akt-Mal-Prozess stehen: Wie beeinflusst und verändert „Frau-Sein“ den Blick auf Nacktheit und (männliche) Geschlechtlichkeit und wo findet eine Abgrenzung des Weiblichen statt? Wo liegen mögliche Gründe für die Differenz zwischen weiblicher und männlicher Aktproduktion in Hanna Nagels Aktklasse? Und wie reagiert die Künstlerin auf den Umbruch in der Kulturpolitik um 1933?

Die Frage nach der Unterschiedlichkeit zwischen männlicher und weiblicher Kreativität im Hinblick auf den Akt in einem speziellen Zeitraum lässt erkennen, dass eine Rückführung auf den *sex/gender*-Diskurs als Erklärung hinreichend ist, es aber für die Aktdarstellung der Karlsruher Künstler der 1920er und 1930er Jahre einer Modifikation bedarf. Der Gender-Aspekt muss aufgrund der vorliegenden Thematik in zwei

---

<sup>293</sup> Hansmann 2000, S. 12,13. Hansmann weist aber auch auf die nach 1900 einsetzende, ausgeprägte Nacktkörper-Kultur hin, die das Körpervverständnis und die Aktproduktion der Künstlerin maßgebend mitbestimmten. Paula Modersohn-Becker selbst vermerkte in Briefen an ihre Familie über das Aktstudium: „Abends im Akt hatten wir einen famosen Kerl. Zuerst, wie er so dastand, bekam ich einen Schreck vor seiner mageren Scheußlichkeit. Als er aber eine Stellung einnahm und plötzlich alle Muskeln anspannte, dass es nur so auf dem Rücken spielte, da ward ich ganz aufgeregt.“ Und im Dezember 1905 notiert sie: „Frauen werden nicht leicht etwas Ordentliches erreichen.“ Paula Modersohn-Becker: Brief vom 27.02.1897. Zitiert nach: Margret Steenfatt: Ich, Paula: Die Lebensgeschichte der Paula Modersohn-Becker, 11. Auflage, Weinheim 1993, S. 41.

Herangehensweisen aufgeteilt werden: Einerseits in eine differenzierte Betrachtung weiblicher Aktproduktion aus feministischer Perspektive, andererseits in die Analyse des dargestellten nackten Körpers sowie der Relation Maler–Modell auf geschlechterspezifischer Ebene. Weil nun das Modell in die Untersuchung mit aufgenommen wird, bedarf die zweite Herangehensweise einer Erläuterung.

Der im Akt dargestellte Körper fungiert als eine Schnittstelle zwischen Künstlerintention und Betrachterrezeption, womit er einer gewissen Funktionalisierung unterliegt. Eine Aktdarstellung, ob sie nun männlicher oder weiblicher Gestalt ist, ist an sich eigentlich weder *gender* noch *sex*. Sie ist vielmehr das Resultat einer subjektiven, künstlerischen Betrachtung von Nacktheit und Geschlechtlichkeit, die als Reflexion auf eine kulturelle oder gesellschaftliche Codierung verstanden werden kann. Der Künstler legt der Produktion eines Akts sein eigenes Verständnis und Denken über Geschlechterrollen und Identität zugrunde. Fraglich bleibt aber, wie prägnant die Präsenz des Modells diese subjektiven künstlerischen Denkstrukturen verändern kann oder ob es sich diesen Strukturen unterordnen muss. Findet ein nachweislicher Dialog zwischen Maler und Modell statt, so kann dieser von *gender/sex*-Aspekten geprägt sein. Erst der Betrachter aber verleiht durch das Sprechen über die dargestellte Körperlichkeit dem Akt eine körperhistorische und geschlechtliche Verortung. Ob diese jedoch mit der Ausgangssituation der Aktproduktion übereinstimmt, bleibt weitgehend unberücksichtigt; dies hängt mit dem (möglichen) Übereifer des Betrachterblicks zusammen, dem Akt die eigene zeitgenössische, kulturelle Codierung überstreifen zu wollen. Daraus ergibt sich aus heutiger Sicht die Problematik, die Herangehensweise an Aktdarstellungen zu „nivellieren“ und sich zu schnell auf einen einzigen Zugangsweg zu begeben.

Es erfordert aber auch gerade hinsichtlich des gewonnenen Status feministischer Emanzipation eine gewisse Distanz und Toleranz gegenüber der Aktdarstellung, denn ein Akt kann auch (nur) das Resultat der Lust an reiner Ästhetik ohne Gender-bezogenen Hintergrund sein und muss somit nicht immer per se ein leidender oder unterdrückter sein. Eine Möglichkeit, den Gegensatz zwischen Geschlechterdifferenz oder -gleichheit – sowohl bei Künstler, Modell und Betrachter – zu überwinden,

wäre, den geschlechtlichen Körper zurück in seinen historischen Kontext zu überführen und ihn zunächst mit zeitgenössischen Inhalten aufzufüllen. Eine vergleichende Einordnung und Bewertung der dargestellten Geschlechtlichkeit kann, wenn nicht bereits zeitgenössisch nachweisbar, im Anschluss aus Gender-Sicht erfolgen.

Für diese Betrachtung kann der dreistufige Ansatz von Birgit Schaufler herangezogen werden. Der nackte, geschlechtliche Körper wird hier als mehrdimensionales Element verstanden, welches hinsichtlich „1. seiner Historizität, 2. seiner Komplexität, 3. seiner Fragilität“<sup>294</sup> betrachtet werden muss. Schaufler erkennt die Dualstruktur zwischen Mann und Frau an, führt aber geschlechtlichen Habitus sowie die Rollenerwartung an die Geschlechter auf historische Entwicklungen zurück, welche auch als Grundlage für Deutungen von Körperkonzepten dienen sollen. Komplexität von Körperlichkeit sieht Schaufler in Geschlechtssystemen gegeben, welche sich durch ein „interdependentes Relationsgefüge von Macht-, Produktions- und Bedürfnisstrukturen“<sup>295</sup> auszeichnen. Dieses Beziehungsgefüge soll im und am historischen Wandel überprüft und aufgezeigt werden. Die subjektive Empfindung von Geschlechtlichkeit bei der künstlerischen Aktdarstellung, nämlich die Fragilität, ist der dritte Aspekt von Körperlichkeit, welcher auch am aussagekräftigsten für die vorliegende Arbeit ist: „Geschlechterbilder stehen in einem Spannungsverhältnis zur subjektiven Erfahrung geschlechtlicher Identität sowie zur sozialen Praxis von Geschlechterbeziehungen.“<sup>296</sup>

Überträgt man dieses Körper- und Geschlechterkonzept auf die hier untersuchten Aktdarstellungen, so bleibt nicht nur zu überprüfen, ob und inwieweit die Aktdarstellungen der Karlsruher Künstler den geschlechtlichen (*gender/sex*-) Körper, ob nun fiktiv oder historisch, einbinden; wichtig ist vor allem, wie der Künstler die Geschlechtlichkeit, die maßgebend durch den Dialog mit dem Modell geprägt wird, in seine Aktdarstellung überträgt. Dieser Dialog kann je nach Geschlecht von Künstler und Modell unterschiedliche Merkmale aufweisen; denkbare Variationen dieses Zusammentreffens sind: Künstler und weibliches

---

<sup>294</sup> Birgit Schaufler: „Schöne Frauen – starke Männer“: zur Konstruktion von Leib, Körper und Geschlecht, Opladen 2002, S. 120.

<sup>295</sup> Ebd.

<sup>296</sup> Ebd.

Modell, Künstler und männliches Modell, Künstlerin und männliches Modell oder Künstlerin und weibliches Modell. Es wird zudem von Bedeutung sein, wie der Rezipient in den 1920er und 1930er Jahren diese Akte auf- und annahm und ob dieser Blick Ähnlichkeiten mit heutigen Körperkonzepten aufweist.

### 3.3.3 Psychoanalytische Aktbetrachtung

Bei der Interpretation einer Aktdarstellung bedürfen körper- und kulturhistorische Analysen einer genauen Betrachtung der geschlechtsspezifischen Beziehungen und im Speziellen des feministischen Status in diesem Gefüge. Daraus resultiert jedoch, dass die beiden Forschungsansätze auch die Erkenntnisse der Psychoanalyse hinzuziehen müssen.<sup>297</sup> Doch nicht nur interdisziplinäre Diskurse über Körperlichkeit oder Geschlechtlichkeit machen den Einsatz psychoanalytischer Erklärungsansätze notwendig. In einer Aktdarstellung kann eine Vielfalt von (starken) Emotionen aufeinandertreffen, die wiederum das Ergebnis (langjähriger) subjektiver, psychischer Abläufe sind. Die an einer Aktdarstellung direkt beteiligten Mitwirkenden – Maler–Modell–Betrachter – werfen ein emotionales, weitreichendes Spannungsfeld auf, das zwischen Scham, heimlicher Begierde und offen vorgetragener Provokation changieren kann. Die Auseinandersetzung mit einer Aktdarstellung bedeutet somit zumeist auch eine Konfrontation mit der eigenen Sexualität; mögliche Reaktionen auf diesen Prozess können Schuldgefühle, Wut, Ablehnung, Tabuisierung oder auch Angst sein.

Es stellt sich die Frage, woher diese Emotionen stammen und warum sie in so gebündelter Form bei der Betrachtung eines Akts freigesetzt werden.

---

<sup>297</sup> Das Heranziehen psychoanalytischer Ansätze in der feministischen und körperhistorischen Forschung scheint in den letzten Jahren verstärkt gewürdigt zu werden. In ihrem Buch *Körperkonzepte* attestiert die Herausgeberin Franziska Frei Gerlach: „Neuerdings wird von historischer Seite eine Rückkehr zu psychoanalytischen Theorieansätzen gefordert um dem ‚Verlust des Körpers‘ in den Kulturwissenschaften und der Geschlechterforschung Einhalt zu gebieten.“ Franziska Frei Gerlach (Hrsg.): *Körperkonzepte*, 2003, S. 10.

Ist es allein der unverstellte Blick auf ein entblößtes Geschlecht? Oder evoziert die Örtlichkeit der Präsentation, das Museum, ein Unwohlsein, weil sich der Betrachter bei dem Akt des Betrachtens von Nacktheit selbst beobachtet weiß? Oder ist es der unverhohlene Blick, mit dem das Modell dem Betrachter bei dessen Betrachtung entgegentritt und dadurch seinen Voyeurismus entlarvt? Aktdarstellung bedeutet, eine Vielfalt an Emotionen zu entdecken, etwa bei Egon Schiele, der in seinen Bildern dem Betrachter die „*unsägliche Lust des Schauens*“<sup>298</sup> offeriert und ihn dem Zwiespalt zwischen Lust und Bedrängnis übergibt. Aktdarstellung bedeutet zugleich aber auch, sich mit der eigenen Scham, Verletzlichkeit und Moral auseinander zu setzen und Fragen im Sinne Walter Benjamins auszuhalten: „*Hat nicht der Photograph [...] die Schuld auf seinen Bildern aufzudecken und den Schuldigen zu bezeichnen?*“<sup>299</sup> So extrem und so weit diese Gefühlslagen – Lust, Voyeurismus und Schuld – gefasst sein mögen, verdeutlichen sie doch ein *set of emotional possibilities* (Ausdruck d. Vf.), das dem einst harmlosen Begriff „Akt“ eingeschrieben wurde und welches in jedem Individuum angelegt ist.<sup>300</sup>

Es muss bei derartigen Betrachtungen natürlich berücksichtigt werden, dass ein moralischer Diskurs und Anspruch innerhalb einer Gesellschaft oder Kultur ein gewachsenes Konstrukt darstellt, welches im Laufe seiner Genese abgeändert oder verworfen werden kann. Ein anschauliches Beispiel hierfür stellt die Sehtradition westlicher Kulturen auf die weibliche Scham als Inbegriff von Geschlechtlichkeit dar. Dieses Körperteil kann für das genannte *set of emotional possibilities* stehen und bildet im Freud'schen Kastrationsdiskurs gar dessen Ursprung.<sup>301</sup>

<sup>298</sup> Claudia Öhlschläger: „Unsägliche Lust des Schauens“. Die Konstruktion der Geschlechter im voyeuristischen Text, (Zugl. Diss., Univ. München, 1995), Freiburg 1996.

<sup>299</sup> Michael Opitz: Walter Benjamin. Ein Lesebuch. 1996, S. 312. Zitiert nach: Bernd Gruber: Verbotene Ansichten. In: Beat Wissmer, Sandra Badelt (Hrsg.): Diana und Actaeon. Der verbotene Blick. Ausst.-Kat. Düsseldorf 2008/2009 (im Folgenden: Ausst.-Kat: Der verbotene Blick 2008), Ostfildern 2008, S. 280–291, S. 280.

<sup>300</sup> Es kann an dieser Stelle nicht auf psychoanalytische Diskurse zu Scham, Schuld und Sexualität bei Freud, Simmel, Elias oder Duerr eingegangen werden. In Kapitel 6 der vorliegenden Arbeit wird auf diese Analysen verwiesen werden.

<sup>301</sup> Sigmund Freud: Die infantile Genitalorganisation. 1923. In: Studienausgabe, Band V, Frankfurt 1972, S. 235–241. Vgl. hierzu auch die Ikonografie der *vagina dentata*. Die Angst vor der „Macht“ des weiblichen Genitals und dessen Kontrolle haben sich bis heute in der Genital-Beschneidung von Frauen in der islamischen Welt gehalten.

### 3.3.3.1 Exkurs: Zur Furcht vor der weiblichen Scham

Ann-Sophie Lehmann wirft zu Recht die Frage auf, weshalb sich innerhalb der vergangenen Jahrhunderte ein explizit erkennbarer Antagonismus zwischen der Sichtbarkeit und der Unsichtbarkeit des weiblichen Geschlechts ausgeformt hat.<sup>302</sup> Hierbei ist zwischen der mit Schamhaar bekleideten Vulva einerseits und der vollkommen neutralisierten Darstellung der primären Geschlechtsteile andererseits zu unterscheiden. Würde sich die von Freud postulierte Kastrationsangst, die von einer offen sichtbaren Vulva ausgeht (*vagina dentata*), bewahrheiten, hätte diese Angst durch eine Verschleierung der Vulva seitens der bildenden Kunst durch eine Schambehaarung umgangen werden können.<sup>303</sup> Stattdessen wurde das weibliche (biologische) Geschlecht bis in das 19. Jahrhundert hinein meist farblich und förmlich „einnivelliert“, sodass außer einem angedeuteten Dreieck, welches sich aus Lenden und Oberschenkeln ergibt, keine primären Geschlechtsmerkmale wie die äußeren Labien erkennbar sind.<sup>304</sup> Die Beantwortung der Frage, auf welcher historisch-kulturellen Konvention das Ausblenden von Weiblichkeit beruht, scheint dabei sowohl in der kunsthistorischen als auch in der psychoanalytischen Geschlechterforschung ein Desiderat darzustellen. Dass von jeher ein Begehren nach der Darstellung des weiblichen Genitals und dessen Sexualität auf Rezipienten- und Produzentenseite existiert hatte, beweist die Tradition erotischer Kunst, sogenannter Erotika, die nicht nur in privaten Sammlerkreisen gezeigt und getauscht wurden.<sup>305</sup> Blickt man zurück auf die libidinösen Darstellungen pompejanischer Fresken, stellt sich weitergehend die Frage, ab wann der Paradigmenwechsel des

<sup>302</sup> Ann-Sophie Lehmann: Der Schamlose Körper. In: Ausst.-Kat: Der Verbotene Blick. 2008, S. 192–197, S. 193.

<sup>303</sup> Es ist Lehmann zuzustimmen, wenn sie bezüglich des fehlenden Dualismus von Schamhaar und Genital in der Darstellung von Weiblichkeit feststellt: „Offensichtlich war die Darstellung der Genitalien wegen ihrer sexuellen Funktion ohnehin heikel. [...] Um das zu vermeiden, wurde das Geschlecht dem Körper optisch untergeordnet, indem man es verkleinerte, glättete, farblich anpasste und mit ordentlichen Haarbüscheln versah. Das gilt zumindest für den männlichen Teil. Das weibliche Geschlecht hingegen wurde nicht modifiziert, sondern einfach ganz weggelassen.“ Lehmann, 2009. S. 193.

<sup>304</sup> Lehmann arbeitet in ihrem Artikel vier verschiedene Abbildungsstränge weiblicher Geschlechtlichkeit in der Kunst heraus: das unbehaarte Geschlecht (Hans Baldung Grien), das behaarte Geschlecht (Lucas Cranach), das abwesende Geschlecht (Mehrzahl der Kunstwerke), das autonome, fragmentarische Geschlecht (Leonardo da Vinci, Gustave Courbet). Ebd.

<sup>305</sup> Vgl. Hans-Jürgen Döpp: Eros. Die Lust in der Kunst, Ertstadt 2004.

Sehens und Darstellens eintrat – ein Paradigmenwechsel, welcher die Darstellung und Betrachtung eines vollkommen entblößten Körpers mit einem gewissen Schuldbewusstsein verknüpft. Es ließe sich die These aufstellen, dass mit Eintritt des christlichen Glaubens und dessen Moral- und Schamverdikt in die westliche Kultursphäre jener genannte Wechsel in der Darstellung des menschlichen Körpers stattfand.

Danach setzte ein sozial-geschlechtlicher „Schneeballeffekt“ ein, der den Körpern eine gewisse Rollenverteilung einschrieb, die je nach gesellschaftlichem Habitus und historischen Anforderungen an die Geschlechter ihre Attribute änderte und mit unterschiedlichen Emotionen, Idealen oder Ängsten auflud (z.B. der starke, heroische Kämpfer, der unschuldige Jüngling, die fruchtbare Frau, *femme fatale* und *fragile*). Einzig das primäre Körperinkarnat blieb gleich: Der Mann ist durch sein – wenn auch verdecktes Geschlechtsteil – erkenntlich, der Frau „reichen“ als Kennzeichen ihres Geschlechts ihre beiden Brüste, die historisch, anders als die Vulva, weitaus positiver konnotiert sind (Mütterlichkeit und Fruchtbarkeit, Geborgenheit). Als möglicher Beleg für diese Annahme ließe sich der schwindende kirchliche Einfluss nach der Französischen Revolution 1789 und einer aufkeimenden Aufklärung anführen, die als möglicher Anstoß einer zögerlichen Aufweichung des bisherigen Körper- und Geschlechterverständnisses gesehen werden könnten. Auch wenn ein biedermeierliches Bürgertum und restaurative Maßnahmen seitens Staat und Kirche diese Bewegung verzögerten, so konnte ein Eindringen des nackten realen Körpers in die Kunst nicht mehr aufgehalten werden. Das Schamhaar wurde nun sichtbar und somit auch ein „Erkennungsmerkmal des modernen Akts“<sup>306</sup>. Nun löste aber gerade dieses alles verdeckende, dunkle Dreieck einen Skandal aus: Sowohl bei Klimt als auch bei Modigliani wurden Werke noch 1917 öffentlich refüsiert, da die Künstler ihre Akte mit einer Schambehaarung ausstatteten, die als Zeichen von Pornografie gewertet wurde. Dies führt den Wandel der

---

<sup>306</sup> Lehmann, 2009. S. 195. Die exakte Darstellung von Schambehaarung in der Kunst basierte auf den Fortschritten der Fotografie (beispielhaft wären die Fotografien Felix Nadars (1820–1910) zu nennen, die höchstwahrscheinlich Jean-Léon Gérôme für sein Gemälde *Phryne vor den Richtern* 1861 inspirierten), die in ihrer nicht beschönigenden Art den Künstlern als Vorlage diente. Lehmann weist für die Kunstwerke französischer Künstler der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts jedoch darauf hin, dass sowohl Fotografien als auch Vorzeichnungen der Künstler (weibliches) Schamhaar aufweisen, während dies auf den fertigen Gemälden mitsamt Geschlechtspartie ausgelassen wurde.

Sehtradition ad absurdum: Verkörperte zuerst die Darstellung des weiblichen Genitals die größte Furcht, löste nun dessen Verdeckung die weitaus größere Erregtheit aus, deutete also das explizite Verstecken erst recht auf die Geschlechtlichkeit hin, da sie nun als eine real existierende angenommen werden musste.

Nacktheit, Körperlichkeit und Sexualität haften der Aktdarstellung als primäres Merkmal an.

[Diese Merkmale bedeuten, Anm. d. Vf.] unverhülltes Sein, dessen man sich bewusst wird, indem man sieht [...] oder vor allem, indem man gesehen wird. Dadurch kommt man nicht umhin anzuerkennen, dass man so ist, wie man ist [...].<sup>307</sup>

Die Konfrontation mit diesen in unserer Gesellschaft tabuisierten Themen wirkt wie eine Demarkationsgrenze, an welcher der Betrachter nach einem ersten Blick auf die Darstellung für sich entschließt, ob er sich dem Akt öffnet oder ob er sich von ihm abwendet.

Zweifellos kann die Analyse einer Aktdarstellung nicht ohne das Hinzuziehen fachfremder Disziplinen durchgeführt werden. Jedoch zeigte die Betrachtung des Terminus „Akt“, dass sich hinter diesem Begriff eine Fülle von Problemstellungen, aber auch Anforderungen an den Akt, eröffnen, die eine Erweiterung der herkömmlichen Herangehensweisen erfordern. In der nun folgenden Untersuchung der Akte Karlsruher Künstler der 1920er und 1930er Jahre kann durch die Auseinandersetzung mit den vier unterschiedlichen Forschungsansätzen ein neues oder ergänzendes Licht auf bereits bekannte Fakten der Aktmalerei geworfen werden.

---

<sup>307</sup> Mathias Hirsch: Schuld und Schuldgefühl: zur Psychoanalyse von Trauma und Introjekt. 3. Aufl., Göttingen 2002, S. 27.

## 4. Karlsruhe und die Aktmalerei

### 4.1 Das Aktstudium an der Kunstakademie Karlsruhe

„Er wollte mir das Talent nicht abstreiten,  
die Akte wären zum Teil ganz nett gezeichnet,  
aber warum ich partout die Geschlechtsteile draufzeichne,  
verstehe er nicht.“  
(Rudolf Schlichter)<sup>308</sup>

Wie muss man sich den Umgang mit dem lebenden, nackten Modell an der Kunstakademie vorstellen?

Nun sehen Sie unsere herrliche Kunstschule! Hohl, leer und tot! [...] Die Akademien wurden in jener Zeit von Epigonen gegründet, als es bergab ging mit der Kunst. [...] Als Grundlage des Studiums bestimmten sie das Zeichnen nach einer von den Zufälligkeiten der Natur gereinigten Form, nach Gypsabgüssen von Kunstwerken. Der junge Künstler bildete sich nach der Antike. Nach 2 Jahren dann vor das lebende Modell gestellt, sah er die Natur so, wie er erzogen war zu sehen. Ich selbst habe als junger Mensch an jenem Tag den „Fortschritt“ bejubelt, als man griechische Köpfe und Torsos auf die Akademiespeicher verbannte und durch Abgüsse nach dem wirklichen Leben ersetzte. Schließlich wurde der alte Zopf radikal abgeschnitten: Gypszeichnen ward verpönt. Jeder Dilettant begann gleich vor dem lebenden Modell. Das endigte dann selbstverständlich mit der Imitation, der Photographie. Das war das Ende! Jetzt haben wir nicht einmal mehr dieses Handwerk gerettet, bei dem der Maler zwar geistlos, aber mit Bescheidenheit in Wettbewerb mit einer Kamera zu treten sich bemühte.<sup>309</sup>

So lässt Georg Scholz in einem schriftlichen Rückblick auf seine Professoren-Zeit in Karlsruhe um 1925 seinen Kollegen und Vorgesetzten Professor Ernst Würtenberger klagen. Demnach scheint die Aktmalerei an der Landeskunstschule Karlsruhe zu diesem Zeitpunkt zum Erliegen gekommen zu sein. Sehr deutlich streicht Würtenberger in Scholz' Erzählung die Schwachstellen des Aktstudiums hervor: Am schwersten wiegt für ihn die Abkehr vom klassischen Aktstudium, welches mithilfe idealisierter Körperbildnisse und eines vorgegebenen Posenkanons (Gips und Modell) dem Student den richtigen Umgang mit Körperproportionen und Körperlichkeit vermittelte. Durch die Liberalisierung der Zugangsbeschränkungen zu den Aktklassen – ab 1919 wurden ja „bereits“ Frauen an der Akademie zugelassen – und einer Konzentration auf das

<sup>308</sup> Rudolf Schlichter: Tönerne Füße (TF). Berlin 1992, S. 135.

<sup>309</sup> Georg Scholz: „Als Ob“. Unveröffentlichtes Typoskript. 1930. Nachlass Waldkirch. Abschnitt [21]. Die Autorin möchte sich bei der Direktion der Städtischen Galerie Karlsruhe, insbesondere Frau Dr. Merkel, für die partielle Überlassung des unveröffentlichten Skripts bedanken.

Zeichnen nach lebendigem Modell, würde die an sich schon problematische Gattung dann vollends verunglimpft. Die Aktfotografie, welche von den Künstlern als Inspirationsquelle benutzt wurde, weise der Aktmalerei weniger die Rolle einer konkurrierenden als einer nachahmenden Gattung zu.

Sowohl Georg Scholz' Aktdarstellungen der 1920er Jahre als auch die Akte anderer Künstler unterschiedlichster Stilrichtungen zeichnen jedoch ein anders Bild – das einer blühenden Aktproduktion. Bei einer Großzahl von Darstellungen fällt jedoch auf, dass sich der Akt tatsächlich in einem entscheidenden Punkt verändert hat: Das Modell, männlich wie weiblich, entspricht in Habitus und Gestus nicht den Ansprüchen an einen idealen, schönen Körper.

Vor allem auf den Bildern der neusachlichen Künstler blickt man auf kleine, rundliche oder unattraktive Modelle, so beispielsweise bei Hanna Nagels Frauenakt von 1929 (Abb. 10). Dies wirft die Frage auf, ob die Modelle gemäß der Darstellungen der Künstler tatsächlich einer gewissen Schönheit entbehrten. Weshalb nur ließ die Akademie dann eine derartige Modellauswahl zu? Oder stellte es eine besondere künstlerische Leistung dar, einen „normalen“ Modellkörper gemäß der subjektiven Wahrnehmung zu „verhässlichen“?

Ein Blick in Scholz' Aufzeichnung kann einen ersten Anhaltspunkt bieten. Beschrieben wird hier die erste Begegnung eines Erstsemesters mit einem Modell im Akt-Unterricht:

Im grellen Tageslicht, inmitten eines kahlen weißgetünchten Saales erblickte er auf einem Holzpodium zum ersten Mal ein nacktes Weib! Ein Weib? Daß auf dem Podium dort ein Weib stand, sagt ihm sein Blut, das in den Ohren sang und in der Kehle pochte. Aber die Nacktheit dieses Lebewesens dort war so grauenvoll wirklich und brutal. Dort stand ein wildes tierisches Geschöpf. Die Maße dieses Körpers waren ihm fremd, so eigenartig plump und wieder unvermutet zierlich. [...] So war also die Wirklichkeit! So also sah die Göttin aus, die Venus, deren weißen Gips die heißen Wünsche seiner schlaflosen Gymnasiastennächte in rosig zartes Fleisch verwandelt hatten.<sup>310</sup>

Derartig prägnante Aussagen verlangen nach einer Verifizierung: Zum einen ist zu analysieren, wie an der Kunstakademie Karlsruhe die Klassen im Aktzeichnen aufgebaut waren und ob diese nach 1910 Veränderungen unterworfen waren. Der zweite zu untersuchende Aspekt gilt der Frage

---

<sup>310</sup> Ebd.

nach den Modellen: Welchem sozialen Milieu entstammten sie, welche Aufgaben kamen ihnen beim Aktstehen zu und welchen Stellenwert hatten sie bei den Künstlern? Denn die Geschichte des akademischen Aktzeichnens ist auch immer die Geschichte der Modelle.

Kurse im Aktzeichnen an der Großherzoglichen Kunstschule in Karlsruhe sind bereits für das Jahr 1859 nachweisbar, wobei sie ein Teil der generellen Künstlerausbildung waren und nicht als gesonderte Kurse abgehalten wurden.<sup>311</sup> Zu diesem Zeitpunkt war das Zeichnen nach dem lebenden Modell allerdings noch undenkbar,<sup>312</sup> die künstlerische Beschäftigung mit dem nackten Körper bedeutete einen Angriff auf herrschende Sitten- und Moralvorstellungen. Obwohl von vielen Studenten gewünscht, wurde das Malen nach weiblichem Naturvorbild von der Kunstschule daher nicht durchgesetzt. Viel zu groß war die Angst der Öffentlichkeit, dass mit dem Modellstehen ein Sittenverfall der Frau einhergehe, weswegen sogar ein Modellsitzen von Frauen für Kopfstudien abgelehnt wurde. Als sich 1859 doch eine junge Frau traute, in einer Aktklasse bei Professor des Coudres' Modell zu stehen, kam es zu einem Eklat, woraufhin das Mädchen von der Polizei in Arrest genommen wurde. Der Student von Pezold berichtet in einem Brief an einen Freund von dem Vorfall:

Mir kommt es vorzüglich darauf an, einen Kunstort zu finden, wo es leicht ist, Modelle aller Art zu erlangen, hier ist das unmöglich. Die Polizei hat kürzlich das Modellsitzen für unsittlich erklärt, auch wo nur Kopf gemalt wird, und will fortan nicht, daß wir junge Mädchen malen. [...] in Karlsruhe bedarf eine junge Schule ganz besonders des Entgegenkommens von Seiten des Publikums. Aber dasselbe wälzt ihr jeden Stein entgegen.<sup>313</sup>

Es ist Eva Froitzheim Recht zu geben, wenn sie in diesem Zusammenhang auf die Doppelmoral einer Gesellschaft verweist, deren

---

<sup>311</sup> Froitzheim, 1994, S. 17. Und: Nach Aussage von Prof. Dr. Heusinger von Waldegg, ehemals Kunsthistoriker an der Kunstakademie Karlsruhe, gab es in der Akademie keine Aktklassen. Aktmalerei gehörte zum normalen Studienvorgang, sodass es keine Aufzeichnungen hierüber gibt.

<sup>312</sup> Hier wird die Genese des Begriffs „Akt“ wiederholt erkennbar (vgl. Abschnitt 1.1). Akt meint um 1850 an der Kunstschule in Karlsruhe noch das Zeichnen nach Posen, die durch Gipsabgüsse dargestellt wurden. Durch die anschließend einsetzende Forderung der Künstler nach natürlicher Weiblichkeit als Übungsvorlage für ihre Zeichnungen beginnt sich der *terminus technicus* „Akt“ zunehmend mit der Dimension der Nacktheit aufzuladen. Problematisiert wird die Begriffswandlung durch die soziale Herkunft vieler weiblicher Modelle (Prostituiertenmilieu) ebenso wie das vorgeblendete Moralverständnis der Gesellschaft (vgl. Kapitel 2).

<sup>313</sup> Zitiert nach: Froitzheim, 1994, S. 17, 18.

künstlerische Bestrebungen sich auf den nackten weiblichen Körper richtete, allerdings den Künstlern den Umgang mit ebenjenem Körper untersagte.<sup>314</sup> Aufgrund erneuter Petitionen der Studentenschaft sah sich der erste Direktor der Kunstschule, Johann Wilhelm Schirmer, zu einer öffentlichen Stellungnahme gezwungen. Er bemühte sich hierbei aber nicht, die Aktmalerei von Unsittlichkeit freizusprechen, sondern attestierte:

Die Direction ist weit entfernt zu läugnen, daß das Modellsitzen für weibliche Modelle mit Gefahr für die Erhaltung ihrer Sittlichkeit verbunden sei, schon die bequeme Art Geld zu verdienen verleitet zum Müßiggang, und es können, ohne daß es die größte Wachsamkeit unsererseits verhindern kann, Bekanntschaften angeknüpft werden, die außer den Räumen der Schule fortgesetzt, zum sittlichen Verderb der modellsitzenden Person ausschlagen.<sup>315</sup>

Ein derartiges Verhalten untermauerte den öffentlichen Eindruck, dass die Aktmalerei auch unter dem Schutz der Akademien in der Nähe des Unmoralischen und Anrühigen rangierte; diese Ansicht ist partiell bis heute erhalten. Am 19.03.1860 konnte sich das Ministerium der Studentenproteste jedoch nicht mehr erwehren und vergab offiziell die Erlaubnis für die Zulassung weiblicher Modelle an der Akademie:

Da die Studien nach lebenden Modellen und zwar nicht allein nach weiblichen Kopfmodellen, sondern auch nach dem Nackten zur Ausbildung der Kunstschüler nothwendig und durch nichts Anderes zu ersetzen sind, so muß im Interesse der Kunst der Kunstschule die Befugniß eingeräumt werden, Mädchen zu weiblichen Modellen zu benutzen.<sup>316</sup>

Diese Erlaubnis hatte für die Auswahl der Modelle entscheidende Konsequenzen: Behaftet mit dem Ruf des Verderbten, jedoch mit der Aussicht auf ein schnelles Einkommen, meldeten sich für das Modellsitzen nicht die Damen der Karlsruher Gesellschaft, sondern Frauen, die tagtäglich mit ihrem Körper Geld verdienten. Die sich daraus ergebende Situation brachte eine Art Berufsmodell hervor, welches beim Aktstehen nach einem rein technischen und akademischen Posenkanon verfuhr. Eine Interpretation ihrer Nacktheit als Reflexion des zeitgenössischen Kontexts oder gar eine Interaktion zwischen Maler und Modell konnte man von diesen professionellen Modellen nicht erwarten. Das Repertoire an Posen speiste sich aus der Vorstellung eines idealisierten und antikisierten Körpers, der sich von seinem Vorgänger, dem Gipsabguss, nur dadurch unterschied, dass weitaus mehr Posen in einer einzigen Figur

---

<sup>314</sup> Ebd.

<sup>315</sup> Zitiert nach: Froitzheim 1994, S. 18.

<sup>316</sup> Ebd., S. 18.

vereinbar waren. Gemäß dieser Vorstellung wurde von Modellen ein stundenlanges Ausharren in einer Position erwartet, was diese bis an den Rand körperlicher Erschöpfung brachte.<sup>317</sup>

Welche Situation trafen die Kunststudenten in Karlsruhe nach 1900 an?<sup>318</sup> Als die Schüler Hubbuch, Scholz und Schlichter sich um 1908 an der Großherzoglichen Akademie der bildenden Künste in Karlsruhe einschrieben, war dort Aktzeichnen nach dem Modell als Teil der Künstlerausbildung in der Naturklasse Voraussetzung. Da mit dem akademischen Aktzeichnen gewisse Lernziele verknüpft waren, beinhalteten die Kurse die elementaren Bestandteile jeder Aktdarstellung:<sup>319</sup> Grundelement bildete der *Standakt*, an dem der Schüler ein Verständnis für die Grundansichten des menschlichen Körpers und dessen Proportionen entwickeln soll. Verfeinert und ergänzt wurde diese Herangehensweise durch den Rückenakt, der aufgrund seiner am Stück dargebotenen (Haut-) Fläche schon bei kleinsten Drehungen das Zusammenspiel unterschiedlicher Muskelgruppen sichtbar macht. Der *Liegeakt*, der zumeist in Draufsicht gezeichnet wurde, stellte eine Steigerung dar, da die Arme und Beine nun in unterschiedlichen Positionen vom Modell gehalten werden konnten (angewinkelt, aufgestützt). *Skurz* wurde die (extreme) perspektivische Verkürzung einer Liegefigur genannt, welche ein großes künstlerisches Können sowie gutes Abstraktionsvermögen von dem Schüler verlangte. Im Gegensatz zu den gerade beschriebenen Formen des statischen Akts erforderte der Bewegungsakt von den Künstlern die Fähigkeit, eine wahrgenommene Stellung im Gedächtnis zu behalten und den Körper des Modells mit dem Raumgefüge zu verbinden. Von einem *Croquisakt* sprach man, wenn ein Stellungswechsel des Modells nach Ablauf eines festgelegten Zeitraums erfolgte, also ein Wechsel beispielsweise immer nach fünfzehn, zwanzig

<sup>317</sup> „Den Auftritt des Modells kann man sich nicht quälend genug vorstellen: Stundenlang muss es in einer Stellung verharren, regungslos, bis auch der letzte Student seine Zeichnung vollendet hat. Um die gewünschte Position zuverlässig zu halten, stützt es sich auf Stäbe oder wird sogar festgebunden.“ Schulze 2006, S. 261–273, S. 267.

<sup>318</sup> Von den Brücke-Künstlern weiß man, dass sie zu diesem Zeitpunkt, angeregt durch eine rege FKK-Kultur, ihre Modelle auch aus dem Familien- und Freundeskreis rekrutieren und ihre Akte in intimer, privater Ateliersphäre schufen (vgl. Abschnitt 2.1).

<sup>319</sup> Folgende Ausführungen zu den Positionen: Stand-, Liege- und Croquisakt sowie dem Skurz beziehen sich auf Froitzheim 1994, S. 8 ff.

oder dreißig Minuten. Während der einzelnen Zeiteinheiten musste das Modell eine Pose halten, je nach Position stehend auf einem Holzpodest oder auf dem Boden liegend. Die Schüler ordneten sich dabei kreisförmig oder in einer Reihe mit ihrer Staffelei vor dem Modell an.<sup>320</sup> Rudolf Schlichters Aufzeichnungen lässt sich der Aufbau einer solchen Klasse entnehmen:

Die Zeichenklasse war in zwei Abteilungen geteilt, vorne übten sich die Neuaufgenommenen im Kopfzeichnen, und in der zweiten Abteilung wirkten diejenigen Schüler, die schon ein oder zwei Jahre Studium hinter sich hatten. Sie zeichneten auf riesige, mit weißem Papier bespannte Rahmen lebensgroße Akte nach dem lebenden Modell.<sup>321</sup>

Insbesondere den jungen Schlichter beeindruckte die Begegnung mit den Modellen. Er notiert in seiner Autobiografie zu Physiognomie der Modelle:

Ein eigenes Kapitel waren die Modelle. Sie stammten alle aus meinem Viertel, dem Dörfle.<sup>322</sup> Es gab darunter sehr merkwürdige Käuze, alte Berufsmodelle, die ihr halbes Leben an Akademien zubrachten [...]. Die Köpfe solcher alten Modelle trugen den Stempel des tausendfältigen Mißbrauchs, der mit ihnen getrieben wurde. Man hatte das Gefühl, als ob die vielen Blicke, die im Laufe der Jahre an den Gesichtern gehangen hatten, jedesmal ein Stück Leben mitgenommen hätten, so daß nur noch das leere akademische Gebrauchsgesicht übrig blieb.<sup>323</sup>

Es ist bemerkenswert, dass Schlichter bei der Schilderung dieser Modelle über eine Beschreibung des Äußerlichen hinaus geht und auch die Einseitigkeit der Nutz-Beziehung zwischen Modell und Künstler andeutet. Aktmalen bedeutete primär für die meisten jungen Männer aber auch eine erste, offene Konfrontation mit weiblicher Nacktheit, die häufig enttäuschend ausfiel. Schlichter berichtet in seiner Autobiografie von seiner ersten Aktmalstunde:

Es war an einem Nachmittag als Bruno mich zur ersten Aktsitzung abholte. In dem mäßig großen Saal hatten sich vielleicht zwanzig Schüler [...] versammelt, die ihre Staffeleien im Halbkreis um einen Tisch herum gestellt hatten, auf dem in wunderlicher Pose ein junges Weibsbild stand, die mit neugierig ungeniertem Blick die Anwesenden musterte. Ich erschrak

<sup>320</sup> Rückschlüsse auf diese Anordnung belegen Fotografien aus dem Nachlass Hanna Nagels für die 1920er Jahre oder Zeichnungen der Hubbuch-Klasse von Hubbuch selbst oder von dessen Schüler Erwin Spuler. Karl Hubbuch, der 1912 zu Emil Orlik an die Kunstakademie nach Berlin wechselt, merkt in einem Brief aus den 70er Jahren zu der Klassenanordnung Orliks an: „Schon äußerlich war der Anblick der Orlikklasse grundverschieden von einer Akademieklasse [...]. Bei Orlik: fast eine Oberschulklasse mit Sitzpulten, Reihe hinter Reihe. Dann einige niedere Zeichengestelle [...].“ Karl Hubbuch: Brief vom 19.2.1970. Zitiert nach: Ausst.-Kat.: Karl Hubbuch 1981, S. 10.

<sup>321</sup> Schlichter: WF, 1991, S. 355.

<sup>322</sup> Das Dörfle (Kleinkarlsruhe) bezeichnet den Altstadt kern Karlsruhes, der sich zwischen Innenstadt und Oststadt Karlsruhes befand und den einkommensschwachen und unterprivilegierten Bevölkerungsteil (Handwerker, Soldaten, Tagelöhner, Waldarbeiter), beherbergte.

<sup>323</sup> Schlichter: TF, 1991, S. 91.

ordentlich, als ich den skrofulösen hageren Körper mit den Hängebrüsten, dem vorstehenden Bauch und dem dickbehaarten großen Geschlechtsteil erblickte. Zu alledem war sie noch nicht einmal sauber gewaschen, denn ich entdeckte überall auf der grau-gelblichen Haut Schmutzstreifen [...]. Ein würgendes Ekelgefühl stieg in mir hoch und einen Moment lang sah ich die weltbewegende Funktion dieses Organs in so schauerlichem Licht, daß mir der Zustand der Geschlechtslosigkeit als die einzig erstrebenswerte auf Erden erschien.<sup>324</sup>

Georg Scholz hatte mit seiner Erzählung über den jungen Schüler wohl keineswegs übertrieben. Schlichter und der junge Schüler werden in der jeweiligen Erzählung zuerst von der Nacktheit des weiblichen Körpers *übermannt*, den sie detailgetreu in ihrer Rückschau beschreiben können; Schlichter verfährt hierbei ungeschöner als Scholz, jedoch empfinden beide Künstler den Körper dem Ideal von Weiblichkeit als nicht würdig. Recht schnell bleibt der Blick der jungen Schüler dann auf dem Geschlechtsteil der Modelle haften, was bei beiden zu einem Einsturz der von ihnen imaginierten Welt von männlicher Sexualität und weiblicher erotischer Darbietung führt. Dennoch scheint diese Begegnung eine Art Sogwirkung auf die jungen Künstler zu haben, denn sie suchen diese Erfahrung wieder, haftet diesen weiblichen Körpern doch etwas Unbekanntes, Verruchtes, aber auch etwas Bedauernswertes an. Während Schlichter jedoch in beinahe philosophischer Manier einen „Verschleiß“ an den Kopfmodellen seitens der männlichen Künstlerschaft eingesteht, verwehrt er dieses Zugeständnis den weiblichen Aktmodellen. Über eine Beschreibung ihrer sozialen Herkunft reicht seine Erklärung nicht hinaus. Für den Zustand der Modelle macht er die Akademie verantwortlich:

Zu der unerfreulichsten Erscheinung in dieser organisierten Schlamperei gehören die weiblichen Modelle. Auch sie entstammten zum größten Teil aus dem Dörfle. Sie rekrutierten sich hauptsächlich aus jener undefinierbaren Schicht von Frauen, die zwischen Prostituierten und Proletarierinnen ständig hin und her wechseln. Ihre Wirkung war bei der mangelnden Kontrolle an der Schule eine überaus demoralisierende. Durch die Einrichtung der Meisterateliers war jeder Ausschweifung Tor und Tür geöffnet.<sup>325</sup>

Nach Schlichters Aussage scheint die Kunstakademie Karlsruhe zu diesem Zeitpunkt bereits durch Schirmers Voraussage eingeholt worden zu sein: Der Akt war unabdingbar verknüpft mit dem Unmoralischen – weniger aber mit dem Nackten. Dieser moralische Diskurs wird in dem Bild

<sup>324</sup> Schlichter: WF, 1992, S. 313, 314.

<sup>325</sup> Schlichter: TF, 1991, S. 91.

der Frau, genauer in dem der frei verfügbaren Prostituierten, personifiziert. Auch das Versprechen Schirmers, *„daß die Direction der Kunstschule die Verpflichtung anerkenne, darüber zu wachen, daß bei diesem Modell-Sitzen nichts vorgeht, was die Zwecke der Kunstakademie irgendwie überschreitet“*<sup>326</sup>, hat an Gewicht verloren. Schlichter berichtet, dass von Seiten einiger Professoren nicht nur der geschlechtliche Umgang mit den Modellen geduldet wurde, sondern dass sie wohl sogar daran partizipierten. Ein Schüler musste sich nach der Korrektur seines Akts durch einen angesehenen Professor fragen lassen, *„ob er vor oder nach der Sitzung drübergehe“*, und als jener verlegen schwieg, empfiehlt er diesem: *„Ich rate Ihnen [...], mache se des vorher ab, Sie könne dann ruhiger schaffe, die Spannung ist weg!“*<sup>327</sup>

Sollte diese Praxis wirklich Bestandteil des akademischen Aktzeichen-Alltags an der Kunstschule gewesen sein, so hätte dies für die weiteren Betrachtungen der Aktdarstellungen der männlichen Künstler interpretatorische Konsequenzen. Denn die täglich wahrgenommene Weiblichkeit formte ein Bild der Frau, welches die Studenten als verfügbar, dem Männlichen unterlegen und vom Leben gezeichnet ansehen konnten. Es bildete somit eine Negativfolie für das gesuchte Idealbild einer Frau. Dem psychoanalytischen Ansatz folgend ist gerade die Beschreibung des ersten Zusammentreffens zwischen Künstler und Modell/nackter Frau prägend.<sup>328</sup> Sowohl in Schlichters als auch Scholz' Erzählung äußern die Künstler großes Unwohlsein (bei Schlichter sogar Ekel), Enttäuschung, Angst und sexuelle Desillusionierung – fast scheint die Begegnung traumatische Züge zu tragen. Das Modell und dessen Weiblichkeit

---

<sup>326</sup> Froitzheim 1994, S. 18.

<sup>327</sup> Schlichter: TF, 1991, S. 92.

<sup>328</sup> Diese erste Begegnung junger Männer mit dem Modell stellte für viele die Realisierung erwachter Sehnsüchte jenseits matriarchalischen und voyeuristischen Einflusses dar. Als Beispiel für die Formierung einer ersten, prägenden Erwartungshaltung gegenüber Weiblichkeit mag eine Schilderung George Grosz' dienen, der als Vierzehnjähriger unfreiwillig zum Voyeur einer Entkleidungsszene wird: *„Ich sah in den halb von ihrer Frisur verdeckten Hemdausschnitt, sah die vollen Brüste wie reife Früchte nach unten hängen. Die Stiefel hatte sie nun ausgezogen und die Strümpfe herabgerollt. Ich sah erst jetzt, daß sie Strumpfbänder trug. Dabei entblöbte sie [...] das weißlich-rosige Fleisch ihrer dicken Schenkel [...]. Mit Entzücken sah ich die rosigen breiten Kugeln ihres Popos [...]. Ich sah Speckfalten [...] und sah mit Erstaunen das Dunkle, das wie ein behaartes großes Herz vorne unter ihrem leicht geschwellten Bauch war. [...] Das Bild der nackten, rubensartigen Frau ging mir nach, und ich habe bis heute diesen ersten Eindruck nicht überwunden.“* George Grosz: Ein kleines Ja und ein großes Nein, Hamburg 1955, S. 33, 34.

erhalten aus männlicher Sicht gar animalische Züge, die in ihrer abstoßenden Art jedoch auch anziehend wirkten. Daher ist zu analysieren, welches emotionale Gefüge die Karlsruher Künstler durch ihre Akte sprechen ließen: Sind die hässlichen Aktdarstellung das Gegen- und Zerrbild eines verinnerlichten Weiblichkeitsideals, das sie nicht der Konfrontation des zeitgenössischen Moraldiktums opfern wollten? Oder aber versuchten sie gerade nach der Erfahrung mit den weiblichen Modellen an der Akademie ein neues, *schönes* Ideal von Weiblichkeit zu kreieren und auf die Leinwand zu bannen? Für letztere Fragestellung würde die Aktradition einen großen Fundus zur Verfügung stellen. Doch greifen die Künstler darauf zurück oder verleihen sie ihren Erfahrungen oder Idealen eine eigene, neue (form-ikonografische) Sprache?

Aus Perspektive der Gender-Forschung ließe sich für das Geschlechterverhältnis zwischen Maler und Modell zu diesem Zeitpunkt (1910–1914) auf den ersten Blick eine Dominanz des Männlichen über das Weibliche feststellen. Welche Macht übte aber die sexuelle Attraktivität der weiblichen Modelle auf die Maler auch im Nachhinein noch aus? Waren sie gar dem Sexus der Modelle unterlegen?<sup>329</sup> Dies würde bedeuten, dass die Beziehung zwischen den Geschlechtern doch von einer (vermeintlich schwächeren) Frau dominiert würde, wie es in Hanns Ludwig Katz' Aktdarstellung *Miss Mary* von 1926 zum Ausdruck kommt (Abb. 11).

Wie aber kann ein Schüler mit Geschlechtlichkeit und Sexualität in einem Umfeld umgehen, das ihm einerseits geschlechtlichen Verkehr mit Modellen gestattet, die direkte Darstellung der Geschlechtlichkeit im Akt aber unterbindet und tabuisiert? Es bleibt kultur- und körperhistorisch fraglich, ob ein Lavieren zwischen diesen beiden extremen Positionen zu einem normalen Umgang mit dem anderen Geschlecht bei dessen Darstellung führen kann. So bekommt auch Rudolf Schlichter recht schnell zu spüren, dass seine Freizügigkeit der Aktdarstellung mit der herrschenden Akademiemoral nicht überein stimmt:

Meine ersten Platten mit erotischen Szenen aus „Tausendundeine Nacht“

---

<sup>329</sup> Man denke in diesem Zusammenhang an die Ehe von Rudolf Schlichter und seiner Frau Speedy (Abb. 12), Karl Hubbuch und Hilde Isai, George Grosz und seine Eva oder Hanna Nagel mit ihrem Mann Hans Fischer, die auf einem starken (sexuellen) Abhängigkeitsgefühl der Künstler beruhte, welches häufig Eingang in die Aktdarstellungen der Künstler fand.

erregten bei den Tugendliebenden der Thomaschule das unliebsamste Aufsehen. Man hielt solche Kunst für Afterkunst und einen Menschen, der derartige Sujets darstellte, für einen ausgeschämten Lasterknecht. Nach ihrer Meinung waren einzig Landschaften mit Kinderreigen oder Motive mit dankbarem Augenaufschlag und Schäfchenwolken würdige Motive.<sup>330</sup>

Auch wenn Schlichter seine erotischen Fantasien sehr freizügig präsentiert, wird aus seiner Darstellung doch ersichtlich, welche moralische Grundhaltung die Leitung der Akademie nach außen hin vertrat. Gespeist wurde Thomas Moralempfinden unter anderem von Heinrich Thode<sup>331</sup>, dem ersten Professor für Kunstgeschichte an der Universität Heidelberg, Vorstand des Heidelberger Kunstvereins und enger Freund Hans Thoma. Dieser äußerte sich 1909 sehr deutlich über das Nackte und dessen Umsetzung in der Kunst. Seinem Empfinden nach sei *„ungeistige Sinnlichkeit und ihre öffentliche Zurschaustellung [...] das Unnatürliche, Pervers-Wollüstige“* unsittlich und mehr noch, *„der nackte Mensch gehört der Wirklichkeit nicht an. Er ist der ideale Mensch; als solcher aber ist er ein Gott oder ein erträumtes paradiesisches Naturwesen und kann daher nur typisch, nicht individuell dargestellt werden.“*<sup>332</sup> Inwieweit sich Thodes Denkweise auf Hans Thoma auswirkte, ist nicht nachgewiesen. Eine straffere Organisation und sittlichere

---

<sup>330</sup> Rudolf Schlichter: Tönerne Füße. Berlin 1933, S. 84. Zitiert nach: Hofmann, Präger 1981. In: Ausst.-Kat. Karlsruhe 1981. S. 102–128, S. 62.

<sup>331</sup> Heinrich Thode, der mit der Tochter Richard Wagners, Daniela von Bülow, verheiratet war, wurde 1889 zum Direktor des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt berufen. Dort lernte er Hans Thoma kennen. Nach dem Besuch in Thomas Frankfurter Atelier entwickelte sich zwischen Thoma und Thode eine lebenslange Freundschaft. Diese war geprägt durch das fast schwärmerische und affirmative Verhalten Thodes Thoma gegenüber, welches er auch offensiv nach außen trug. Diese Freundschaft wurde jedoch in ihrer Außenwirkung kritisch betrachtet. Thodes Einstellung zum wahren Wesen der deutschen Kunst – welche er durch Dürer und in dessen Nachfolge durch Thoma verkörpert sah – stieß auf Ablehnung bei den Vertretern moderner Kunst (siehe hierzu auch die Kontroverse Thoma/Thode versus Liebermann/Meier-Graefe). Thoma akzeptierte Thodes Meinung dennoch und entschuldigte die Beziehung dadurch, dass Thodes Art unkritisch und harmlos und damit berechtigt sei. Vgl. Hans Thoma, Brief an Emil Lugo 1897, hier vom 12.04.1897. Zitiert nach: Angermeyer-Deubner 1988a, S. 160. Vgl. Anna Maria Szylin: Henry Thode (1857–1920); Leben und Werk (Zugl. Diss., Univ. Heidelberg, 1988), Frankfurt u.a. 1993.

<sup>332</sup> Henry Thode: Kunst und Sittlichkeit, Heidelberg 1906, S. 22. Deutlich fällt auch Thodes Meinung zu den Modellen aus: „[N]ackte Porträts malen. Und wer gibt sich für solche Porträts her? Doch nur – sehen wir von den professionellen Modellen hier ab – solche Geschöpfe, in denen wir die Würde des Menschlichen entweiht sehen. Können wir uns darüber wundern, wenn eine solche naturalistische Kunst uns das Nackte nur in der Gestalt von Buhldirnen, welchem Kreise sie auch immer angehören mögen, zeigt? Wenn irgendwo, so tritt uns also die Verirrung des Realismus, die Verwechslung von bloßen Studien mit Kunstwerken in der Darstellung des Nackten entgegen. Nicht allein die perverse Tendenz, sondern auch die naturalistische Auffassung in der Kunst hat die Entwürdigung vor Allem der Frau, aber auch des Mannes, hat das Schamlose mit sich gebracht.“ Ebd. S. 29.

Grundhaltung der Abendaktkurse und der Kurse im figürlichen Zeichnen hätten bei einer Einflussnahme Thodes die Folge sein können. Selbst unter dieser Annahme wäre es aber trotzdem fraglich, ob innovative und avantgardistische Tendenzen bei den Schülern unterdrückbar gewesen wären. Angermeyer-Deubner beschreibt Thomas' Wirkung auf seine Schüler, mit Ausnahme von Bühler und Gebhardt, als „begrenzt, wenn nicht gar als unerheblich“<sup>333</sup>.

In der Akademie stießen die Studenten auf Vorstellungen, die der Moral der bürgerlichen Karlsruher Gesellschaft entsprachen. Zwar wurden Sexualität und Nacktheit im Alltag als existent geduldet, aber mit offenkundig dargestellter Geschlechtlichkeit oder entblößter Nacktheit wollte man nicht direkt konfrontiert werden.<sup>334</sup> Beispielhaft zusammenfassend sei die folgende Szene aus Schlichters Autobiografie angeführt.

Eines Tages erschien er [*Zack, Freund von Schlichter, Anm. d. Vf.*] unter allgemeinem Aufsehen in Begleitung einer Dirne übelster Sorte in der Zeichenklasse, welche er uns als seine Freundin vorstellte. Er hatte diese Frau in der Spitalgasse aufgegebelt und versuchte nun, ihr einen kleinen Nebenverdienst zu verschaffen, indem er sie der Akademie als Modell verhökerte. Das Weib schaute in dieser Umgebung von ehrsamem Strebern aus wie das leibhaftige Laster. Sie trug die übliche Hurenuniform; hohe [...] Stiefeletten, ein auffallend geschnittenes Kleid in knallig giftigen Anilinfarben und eine riesige Frisur mit falschen Zöpfen [...]. Ihr Gesicht war erschreckend blaß, der Mund feuerrot geschminkt; [...]. Vierzehn Tage saß dieses interessante Tier des Abgrunds Modell in der Klasse.<sup>335</sup>

Doch Schlichter, der diese Eindrücke in seine teilweise pornografischen Arbeiten mit einfließen ließ, wurde für das Darstellen des weiblichen Geschlechts von Professor Ferdinand Keller harsch kritisiert:

„Muß das denn sein!“ fuhr er mich an. Auf meinen schüchternen Einwand, die Menschen hätten doch im allgemeinen Geschlechtsteile, antwortet er mir, das wisse er auch, aber hinmalen brauche man sie deswegen nicht. „So etwas können Sie doch niemals verkaufen, also warum machen Sie's dann? Das ist ja reiner Unfug [...]“<sup>336</sup>

<sup>333</sup> Angermeyer-Deubner 1988a, S. 187.

<sup>334</sup> Sehr anschaulich stellt Rudolf Schlichter in seiner Autobiografie seine Mutter als Vertreterin jenes Karlsruher Bürgertums dar. Auf ihren Vorwurf, weshalb er sich mit so ordinären Menschen wie den Prostituierten abgebe, erwidert Schlichter aufgebracht: „Meinst du denn, eure Bürgercanailen wären so viel mehr wert; was die mit ihrer Ehe anstelle, ischt nix weiter wie ein lebenslanges Bordell, die verkaufe' sich jo für Geld an die Meischtbietende. Und laß' mi jetzt in Ruhe mit deinem spießigen Letteg'schwätz [...]“ Schlichter WF 1991, S. 379.

<sup>335</sup> Schlichter: WF 1991, S. 372.

<sup>336</sup> Schlichter: TF 1992, S. 135.

Die erhaltenen Akten der Kunstakademie der Jahre 1900 bis 1930 sagen über die genannten Sachverhalte nichts aus, weder über die Herkunft der Modelle noch über ein mögliches Verhältnis zu Studenten. Zum einen liegt es daran, dass 1944 bei Fliegerangriffen große Teile des Akademiegebäudes zerstört wurden und dadurch viele schriftliche Aufzeichnungen verbrannten; wenige Dokumente bis zum Jahr 1930 sind im Generallandesarchiv Karlsruhe noch vorhanden.<sup>337</sup> Zum anderen war die Aktmalerei in den normalen Studienvorgang integriert, sodass keine spezifischen Aufzeichnungen hierüber geführt wurden. Anders als in Schlichters oder Scholz' Erzählungen, die den Modellen einen charakteristisch-qualitativen Wert zuordnen, geben die Akten nur Auskunft über die Bezahlung der Modelle.<sup>338</sup> So verplante die Kunstschule 1916 je nach Anzahl der Meisterklassen bis zu 2.000 Mark jährlich. 1913 schafft die Kunstschule jedoch noch drei anatomische Naturabgüsse nach lebendem Modell im Wert von 1.000 Mark an, was den Einfluss des Aktzeichnens nach lebendem Modell schmälert. Die Kostenübersicht von 1916 ist in diesem Zusammenhang besonders aussagekräftig: Zum einen geht daraus hervor, dass die Ausgaben für Modelle während des Kriegs erhöht werden sollten,<sup>339</sup> besonders aufschlussreich ist aber die detailliert aufgeführte Entlohnung der Modelle. Dieser ist zu entnehmen, dass fünf verschiedene Arten des Modell-Stehens an der Akademie Karlsruhe praktiziert wurden: Das Kopfmodell, das ein Gehalt von stündlich drei Mark erhielt; für einen Halbakt oder bekleidet mit Kostüm bekam das Modell drei Mark und fünfzig Pfennig. Der Ganzakt hingegen stellte wertmäßig die wichtigste Disziplin dar, vor allem, wenn er in schwerer Stellung ausgeübt wurde: „Normaler“ Ganzakt wurde mit vier Mark und in schwerer Stellung mit vier Mark und fünfzig Pfennig pro Stunde entlohnt. Das Modellstehen für den Abendakt wurde mit nur einer Mark bezahlt. Dabei stellte der Abendakt, beziehungsweise die Korrektur des

<sup>337</sup> Es besteht nach Aussage des Generallandesarchivs zudem die Möglichkeit, dass Akten, die unangenehme Details über Personen oder Sachverhalte enthielten, gelöscht wurden.

<sup>338</sup> Die nachfolgenden Aufzeichnungen beziehen sich auf die Akte GLA 235 No. 40203.

<sup>339</sup> Es kann an dieser Stelle nur die Vermutung angestellt werden, dass die Akademie um ihre Attraktivität als Ausbildungsstätte kämpfen musste oder aber die Aktproduktion von Staats wegen erhöht werden sollte, um die Bevölkerung oder heimkehrende Soldaten von den Kriegsgräuel abzulenken.

Abendakts, an der Akademie Karlsruhe eine wichtige Veranstaltung dar.<sup>340</sup> Ergänzend zu den Tageskursen wurde mit Beginn eines jeden Wintersemesters dreimal wöchentlich in den Abendstunden eine Korrekturveranstaltung seitens der Akademie angeboten, an der jeder Schüler freiwillig teilnehmen konnte. Sinn der Übung war, einen sichereren Umgang in der Wiedergabe des menschlichen Körpers zu erlangen. Im Gegensatz zu den täglichen Aktzeichenklassen war der Abendakt durch sein alternierendes System und damit durch einen schnelleren Wechsel der Lehrkräfte geprägt. Pro Woche war jeweils einer der Professoren für die Korrektur der Schülerarbeiten verantwortlich, die er gleich vor Ort im Kurs vornahm. Dieses Prinzip war jedoch problematisch: Im Gegensatz zu den Akademien in München, wo bereits zusätzliche Assistenten für die Korrektur des Abendakts beschäftigt wurden, oder Berlin, wo die Schüler private Abendaktkurse organisierten,<sup>341</sup> mussten in Karlsruhe einzelne Professoren die wöchentliche Mehrbelastung auf sich nehmen. Eine Belastung physischer Art war dies sicherlich, „zumal es besonders für die nicht ganz jungen Lehrer auch sehr beschwerlich [war], von Bank zu Bank zu gehen und von Hocker zu Hocker klettern zu müssen, um in dem wegen dem Modell stark geheizten Saale zu korrigieren“.<sup>342</sup> Eine persönliche Betreuung jedes einzelnen Schülers schien unter diesen Umständen kaum möglich, zumal Schüler unterschiedlicher Ausbildungsstufen in einem Kurs Akt zeichneten und somit ein unterschiedliches Maß an Hilfestellung benötigten. Ein Jahr später, 1914, schien dieser Zustand behoben zu sein und nur noch ein Professor – Professor Müller – für die Korrektur zuständig. Doch der beginnende Erste Weltkrieg verlangte auch den Einsatz von Lehrpersonal, sodass ab 1914 Hans Adolf Bühler für zwei Jahre ersatzweise die Korrektur des Abendakts übernahm. In den folgenden Jahren machten sich trotz Erhöhung der Modellgelder die ersten Rufe nach einer Reorganisation nicht nur des

<sup>340</sup> Die nachfolgenden Aufzeichnungen beziehen sich auf die Akte GLA 235 No. 40221.

<sup>341</sup> Karl Hubbuch, der bereits 1912 nach Berlin in die Klasse von Emil Orlik wechselte, berichtete über den Abendakt: „Auf Haslers [*Mitschüler, Anm. d. Vf.*] Tisch lagen immer einige Lithosteine mit Aktkompositionen. Er war auch der Arrangeur unseres selbstfinanzierten ‚Aktklubs‘. Im Winter gegen Abend zeichneten wir (nur einige Leute) 5-Minuten-Bewegungsakt. Das war eine der positivsten Einrichtungen dieser Klasse [...]. Ein gemeinsames ‚Ausrücken vors Motiv war für uns undenkbar.“ Karl Hubbuch in einem Brief am 19.02.1970. Zitiert nach: Ausst.-Kat.: Karl Hubbuch 1981, S. 10.

<sup>342</sup> Petition des Lehrerkollegiums an das Großherzogliche Ministerium des Kultus und Unterrichts. Dokument 29.04.1913 in GLA 235 No. 40221.

Abendakts, sondern der gesamten Akademie bemerkbar. Denn nach dem Weggang Hans Thomas, der bis 1917 das Direktorat der Akademie innehatte, musste sich die Institution um ihre Reputation und erneute Attraktivität bemühen. Tatsächlich weisen die Akten des Jahres 1919 eine Beschlussfassung des Lehrerkollegiums aus, wonach nun zwei Professoren für den Abendakt abgestellt werden sollten und einer der Professoren von den Schülern gewählt werden sollte. Auch die Modellgelder sollten im vollen Umfang von 634 Mark auf jeweils fünf Meisterklassen verteilt werden.<sup>343</sup> Jedoch wurden diese Bestrebungen jäh unterbrochen, weil das Abendaktzeichnen wegen der bestehenden Brennstoff- und Beleuchtungsnot ausfallen musste und zudem auch noch ein Mangel an Modellen herrschte. Die Bemühungen, diesen Missstand zu beheben, äußerten sich in den anschließenden Bestrebungen, über höhere Entlohnung neue Modelle anzuwerben. Im Gegensatz zu 1916 erhielt das Ganzakt-Modell täglich statt vier Mark nun bis zu zwölf Mark und in schwerer Stellung sogar bis zu fünfzehn Mark.

Nach der Neuordnung der Akademie (nun Landeskunstschule), die einen Wechsel der Lehrerschaft mit sich brachte, sowie der langsamen wirtschaftlichen und politischen Stabilisierung der Weimarer Republik erfuhr das Aktzeichnen an der Landeskunstschule Karlsruhe – nicht nur im Abendakt – einen höheren Stellenwert. Aktmodelle mussten sich nun nicht mehr für einen ganzen Kurs verpflichten, sondern konnten bei stabiler Bezahlung auch stundenweise eingesetzt werden. 1921 trug die Institution endlich dem Umstand Rechnung, den Abendakt gemäß dem Ausbildungsgrad der Schüler in zwei Abteilungen aufzuteilen. In der Meistergruppe, in die nur Meisterschüler und fortgeschrittene Schüler der Zeichen- und Bildhauerklasse zugelassen wurden, wurde nachmittags von zwei bis fünf Uhr von den Meisterlehrern Akt unterrichtet. Der Abendkurs von 19 bis 21 Uhr war hingegen für alle Schüler offen und entsprach mehr einer Vorbereitungs- oder Nachkursklasse im Aktzeichnen. Lange konnte die Kunstschule diesen Standard allerdings nicht aufrecht erhalten, denn auch in Karlsruhe waren die Auswirkungen der Inflation von 1922 zu spüren. Die Direktion genehmigte im November 1922 zwar die erhöhten Zahlungen für die

---

<sup>343</sup> Die Klassen der Professoren Walter Georgi (Zeichenklasse), Hermann Volz (Bildhauerklasse) und Ludwig Dill (Zeichenklasse) erhielten die größten Anteile von jeweils 147 und 165 Mark.

## Modellgelder, aber

die Endsumme mit 6000 Mark steht in gar keinem Verhältnis zur Geldentwertung. Das ausreichende Studium nach dem lebenden Modell“, so die Direktion weiter, „ist eine Lebensnotwendigkeit der Schule und kann durch nichts gleichwertiges ersetzt werden.“<sup>344</sup>

Da die Gelder für die Modelle jedoch begrenzt werden mussten, entschied sich die Kunstschule für einen Kunstgriff, der für die Auswahl der Aktmodelle der kommenden Jahre entscheidend war:

Wir bitten daher [...] unsere Vorschläge auch bezüglich der Anstellung des Johann Link als Modell und Hilfsdiener, die aus ökonomischen Gründen zweckmäßig und notwendig ist, bewilligen zu wollen. Sofern der Genannte nicht tagsüber und im Abendakt stets voll beschäftigt ist, soll er zur Aushilfe bei Amtsgehilfe Bauer, [...] beigezogen werden. Eine solche Aushilfe für Bauer ist deshalb erforderlich, weil dieser in der langen Winterzeit täglich 32 Öfen in 3 Stockwerken ohne Mithilfe nicht bedienen kann.<sup>345</sup>

Es ist vorstellbar, an welcher Art Aktmodell die Schüler in dieser Zeit lernten. Es waren Menschen, denen man die Mühen und Anstrengungen des Alltags an ihren Körpern und ihrer Haut ablesen konnte. Ein Foto aus der Skulpturklasse um 1927 (Abb. 13) zeigt, dass an die Stellung nach einem traditionellen akademischen Posenkanon bei diesen Modellen nicht zu denken war. Dies war aber auch nicht mehr die Absicht der Aktkurse. Vielmehr versuchten Lehrer wie Karl Hubbuch „*Begebenheiten des täglichen Lebens*“<sup>346</sup> nachzustellen. Dazu gehörte auch, dass Schüler ihre „eigenen“ Modelle mit in den Unterricht brachten.<sup>347</sup> Aus Berichten des ehemaligen Hubbuch-Studenten Rudolf Dischinger geht hervor, dass dieser, angeregt von dem innovativen Unterricht seines Lehrers, 1927 eine Gruppe Sinti und Roma, die am Stadtrand kampierten, in die Klasse mitbrachte.<sup>348</sup> Anders als die sonstigen Modelle, hatten die Frauen der Gruppe allerdings aus moralischen Gründen Probleme, sich vor den Künstlern zu entkleiden. Der Hubbuch-Schüler Helmut Goettl erinnert sich

<sup>344</sup> Die Direktion der Landeskunstschule gez. Professor Billing die Gestellung von Modellen betreffend an das Ministerium des Kultus und Unterrichts in Karlsruhe am 18.11.1922. aus: GLA 235 No. 40203.

<sup>345</sup> Ebd.

<sup>346</sup> Helmut Goettl: Hubbuch als Lehrer. In: Ausst.-Kat.: Karl Hubbuch 1981. S. 50–58, S. 53.

<sup>347</sup> Der Hubbuch-Schüler Helmut Goettl beschreibt in seinen Schilderungen über den Unterricht an der Akademie, dass dieses „Mitbringen von Modellen“ auf eine Mischung von Mitleid und künstlerischem Interesse für das Wesen und den Körper des „Gefallenen“ zurückzuführen sei. „Gutmeinende Künstlerseelen beschlossen, sich ihrer [einer minderjährigen Streunerin, die an der Gonorrhoe litt, *Anm. d. Vf.*] anzunehmen, schickten sie zum Arzt, versuchten sie moralisch zu heben [...]“ Goettl 1981, S. 51. Es scheint korrekt, wenn Goettl in diesem Zusammenhang von einer Art „Hintertreppenroman“ spricht.

<sup>348</sup> Ebd., S. 53 ff.

vor allem an Menschen, die das Einkommen des Modellstehens dringend benötigten, so an:

Frauen, deren früh verbrauchte Leiber wie Schicksale sind und an deren blauen Flecken man die Fortsetzung der Qualen ablesen kann. Da sind der Straffentlassene, die Arbeitslosen, die Landstreicher [...].<sup>349</sup>

Dieser Zustand sollte sich in den 1920er Jahren nicht ändern. 1927 berücksichtigt die Direktion,

dass bei der Einstellung männlicher Modelle eine solche Kraft gefunden wird, die neben der Beschäftigung als Modellsteher während der Dauer der Heizperiode noch die stundenweise Mithilfe beim Dienerdienst (Kohletragen) [...] übertragen werden kann.<sup>350</sup>

Nachfolgend wird untersucht, wie gerade die weiblichen Studenten, respektive Hanna Nagel, mit männlichen Aktmodellen und deren Körpern umgehen und wie sie sich als Malerinnen gegenüber diesem Abbild männlicher Kraft positionieren. Werden sie das Muskelspiel mimetisch in ihren Akten umsetzen oder die schwachen Seiten dieser Männlichkeit herausarbeiten? Und ist für den Betrachter der weibliche Blick auf den männlichen Akt als eine andere Sichtweise erkennbar? Durch die Aktdarstellungen der Künstlerinnen kommt schließlich auch wieder der männliche Akt in den Blick.<sup>351</sup>

Die Modellwahl der 1920er Jahre bietet nun auch eine Antwort auf die Frage nach dem Aussehen und der Qualität der Modelle, welche die Akademie ihren Schülern zur Verfügung stellte. Die Institution war schon aus wirtschaftlichen Gründen dazu angehalten, Modelle auszuwählen, die neben ihrem Job als Modell auch noch andere Hilfstätigkeiten für die Akademie ausführen konnten. Daher verwundert es nicht, wenn die Geschichte des Abendakts die wirtschaftlichen Entwicklungen insbesondere der Weimarer Republik widerspiegeln. Andererseits war Modellstehen ein Nebenverdienst für all Diejenigen, die das Geld dringend benötigten und nicht der bürgerlich-konservativen Schicht entstammten. Jedoch ist in der Wahl der Modelle eine Veränderung feststellbar: Waren es nach Schlichters Beschreibung um 1910 meist Prostituierte, die den Schülern Modell standen, so sind es in den 1920er Jahren vermehrt

---

<sup>349</sup> Ebd., S. 51.

<sup>350</sup> Die Direktion der Landeskunstschule die Dienerdienste an der Landeskunstschule betreffend an das Ministerium des Kultus und Unterrichts. Dokument vom 17.11.1927. GLA 235 No. 40203.

<sup>351</sup> Bis zu der Zulassung weiblicher Modelle in der Mitte des 19. Jahrhunderts war das Modellstehen von Männern ein anerkannter Berufsstand.

einfache Frauen und Männer, die der gesellschaftlich unterprivilegierten Schicht Karlsruhes zuzuordnen sind. Die Anrühigkeit, die dem Modellstehen bis dahin anhaftete, scheint nur langsam zu schwinden. So steht ab 1926 die noch recht junge Balletttänzerin Marta Huber für Karl Hubbuch erst privat Akt. Doch bald schon steht sie auch in der Landeskunstschule als Modell in der Klasse Hubbuchs (Abb. 14). Persönliche Verbindungen zwischen Lehrern und Modellen oder Studenten und Modellen sind zu diesem Zeitpunkt keine Seltenheit. Wie ein Foto aus Hanna Nagels Studienzeit zeigt, trägt diese Annäherung zu einer lockeren und entspannten Atmosphäre des Unterrichts bei, wobei häufig neue Aktstellungen entstehen (Abb. 15). Als eine weitere Änderung in der Modellwahl fällt auf, dass sich gegen Ende der 1920er Jahre in den Aktdarstellungen Lebenspartner der Künstler wiederfinden (Vgl. Abschnitt 4.3). Ob diese „Privatisierung des Akts“ mit den beginnenden politischen und wirtschaftlichen Veränderungen in Verbindung steht, wird am Beispiel der einzelnen Künstler im nächsten Kapitel untersucht werden.

Möglicherweise Ausdruck der allgemeinen Krise um 1930, kam der Abendakt an der Akademie Karlsruhe zum Erliegen. Mussten die Studenten 1929 bereits selbst für die Bezahlung des Aktmodells aufkommen, wurde der Aktsaal ab 1930 als Lagerraum für Museumsgegenstände des Landesmuseums genutzt. Erst im Mai 1931 konnte in dem wieder geräumten Aktsaal Unterricht stattfinden, der jedoch über Sonderkredite finanziert werden musste. Danach liegen keine weiteren Aufzeichnungen über den Fortgang des Abendakts vor.

Im Zuge Hans Adolf Bühlers Übernahme der Direktion der Kunstakademie wurden die Meisterklassen der 1920er<sup>352</sup> Jahre mit ihrem kollegialfördernden Charakter durch Meisterwerkstätten ersetzt, die ihren Schwerpunkt nun auf die Förderung des künstlerischen Handwerks legten. Dieser Wechsel der Unterrichtsgestaltung diente Bühler auch als Begründung für die Entlassung seiner Kollegen wie zum Beispiel Georg Scholz:

Leider kann in der Neuorganisation durch den Wegfall der Zeichen- und Malklassen und durch den Umbau in den reinen Werkstattbetrieb der

---

<sup>352</sup> Vgl. Fotografischer Nachlass Hanna Nagel in Abschnitt 2.2. Auch die Aufzeichnungen Rudolf Dischingers belegen dieses Verhältnis zwischen Studenten und Professoren.

Meisterwerkstätten, die wertvolle Kraft des Herrn Professor Scholz nicht mehr verwendet werden.<sup>353</sup>

Es ist anzunehmen, dass nach der Reorganisation der Akademie zur Badischen Hochschule der Bildenden Künste ab 1933 auch eine Neuorientierung der Zeichenklassen im Sinne nationalsozialistischer Vorgaben stattfand. Sowohl Aktzeichnen als auch Abendakt werden jedoch als Unterrichtseinheit nicht explizit ausgewiesen.<sup>354</sup> Otto Haupt, der Hans Adolf Bühler 1934 als Direktor der Badischen Hochschule der Bildenden Künste nachfolgte, sah rückblickend die Umstrukturierung der Akademie hauptsächlich auf personeller Ebene verwirklicht:

Die Umbildung, die die Landeskunstschule im Jahre 1933 durch nationalsozialistische Regime erfuhr, kann nicht als ein organischer Fortschritt bewertet werden. Sie war im wesentlichen bestimmt durch die Absicht, einer als typisch deutsch proklamierten Kunstauffassung zum Sieg zu verhelfen und alle anderen Richtungen auszuschalten [...]. Auch als die verworrenen Organisationsversuche des ersten Direktors [*Bühler, Anm. d. Vf.*] [...] abgefangen waren, blieb für das ganze Institut nur mehr der Rahmen der alten Akademie, vermehrt um einige wenige zufällige verbliebene kunsthandwerkliche Werkstätten, aber geschwächt durch das Fehlen wirklich überragender künstlerischer Persönlichkeiten unter den Lehrern.<sup>355</sup>

Nach Haupt muss davon ausgegangen werden, dass es an der Akademie in den 1930er Jahren weiterhin Veranstaltungen im Zeichnen und Modellieren nach dem lebenden Modell gab, da das Aktzeichnen ein Grundelement jeder Künstlerausbildung darstellte – vor allem aber unter der Prämisse, dass die Gattung der Aktmalerei im nationalsozialistischen Kunstverständnis eine wichtige Rolle spielte und das Regime bestrebt war, auf diesem Kunstgebiet eine herausragende Produktion hervorzubringen.

Die Einrichtung der Nordischen Kunsthochschule in Bremen 1934, die in den Augen Hitlers eine treibende Kraft in der Ausbildung des neuen Kunststils werden sollte, mag als Exempel einer idealen Kunstakademie nach den Vorstellungen der nationalsozialistischen Kulturideologie dienen.

---

<sup>353</sup> Badischer Kunstverein Karlsruhe (Hrsg.): Ausst.-Kat: Georg Scholz – Ein Beitrag zur Diskussion realistischer Kunst, Karlsruhe 1975. S. 190 (im Folgenden: Ausst.-Kat.: Georg Scholz 1975).

<sup>354</sup> Vgl. Siegfried Wichmann (Hrsg.): Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe. Festschrift zum 125-jährigen Bestehen, Karlsruhe 1979; Joachim Heusinger von Waldegg (Hrsg.): Die Hochschule der Bildenden Künste Karlsruhe im Dritten Reich, Karlsruhe 1987 und Axel Heil, Harald Klingelhöller: 150 Jahre – die Geschichte der Kunstakademie Karlsruhe in Bildern und Texten, Karlsruhe 2004.

<sup>355</sup> Otto Haupt: Memorandum über die Arbeitsgebiete, die geschichtliche Entwicklung und die gegenwärtige Lage der Kunst-Hochschule Karlsruhe. Datum 24.11.1945. Zitiert nach: Heusinger 1987, S. 56.

Aufgabe und Ziel dieser Kunstakademie war es, das ideale Wesen der nordischen Rasse zu unterstützen und somit den künstlerischen Beitrag zur Formierung der neuen Gesellschaft leisten. Der Initiator und Rektor der Bremer Kunstakademie, Dr. Richard von Hoff, formulierte in seiner Eröffnungsrede die Funktion seiner Akademie folgendermaßen:

Unsere schlechthin wichtigste Aufgabe ist die Mehrung der Zahl hochwertiger Menschen in unserem Volke. Zu den seelischen Werten, die hier oben anstehen, gehört aber auch ein rassistisch einwandfreier Leib, der dem nordischen Schönheitsideal entspricht. Dieses rassistische Wunschbild den Volksgenossen vor Augen zu führen, ist immer wieder notwendig.<sup>356</sup>

Durch die Ausbildung jener völkischen Künstler sollte es möglich werden, das neue Menschenideal genau und nach Vorgabe zu visualisieren. Dies musste jedoch in der Manier und der Traditionslinie kunsthistorischer Vorlagen geschehen. Als Vorbild sollte den Künstlern eine Formensprache dienen, die sich sowohl aus nordischen als auch antiken Idealen speiste: *„Die Nordische Kunsthochschule für Bildende Kunst soll schöpfend aus dem Urgrund deutsch-nordischen Volkstums mitarbeiten am Aufbau arteigener Kultur im Sinne Adolf Hitlers.“*<sup>357</sup>

Doch von Hoff's Rasse- und Kunsttheorie konnte der Praxis nicht standhalten. Kai Artinger weist in seinem Artikel über die Bremer Kunstakademie nach:

Ein richtiges Profil gewann sie aber nie. Stattdessen dümpelte der Lehrbetrieb vor sich hin. Daran konnte auch ein unter den favorisierten Malern des Reiches so klangvoller Name wie der sich den arischen Rasseidealen verschriebenen Lübecker Malers Wilhelm Petersen nichts ändern [...].<sup>358</sup>

Die nationalsozialistische Forderung an die Akt malende Künstlerschaft, *„erstens die einwandfreie Fixierung des Nackten als künstlerischen Gegenstand und zweitens die Erhebung der Darstellung zur sinnbildhaften Bedeutsamkeit [nach dem, Erg. d. Vf.] derzeitigen Lebensgefühl“*<sup>359</sup> zu verdeutlichen, beschreibt das Dilemma der Aktmalerei an den Kunstakademien in den 1930er Jahren. Nach der Entlassung „nicht-konformer“ Akademie-Professoren und der Diffamierung von deren

<sup>356</sup> Senator von Hoff in den Bremer Nachrichten am 11.04.1934. Zitiert nach: Kai Artinger: Loyal bis in den Untergang. In: Ruth Heftrig, Olaf Peters, Barbara Schellewald (Hrsg.): Kunstgeschichte im „Dritten Reich“: Theorien, Methoden, Praktiken, Berlin 2008, S. 150–156, S. 151.

<sup>357</sup> Von Hoff in den Dresdner Nachrichten am 11.04.1934. Zitiert nach: Kai Artinger: In: Heftrig, Peters, Schellewald 2008, S. 151.

<sup>358</sup> Ebd.

<sup>359</sup> Fritz Funk: Kritik an der Aktmalerei. In: Deutsche Leibesucht: Blätter für naturnahe und arteigene Lebensgestaltung. Bd. 9, 1941. S. 81–87, 81.

Schülern sollte an den Kunstakademien eine neue Art der Aktmalerei nach den Vorstellungen der nationalsozialistischen Kunst- und Körperideologie geschaffen werden. Doch durch das „Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ 1933 waren die Akademien einer avantgardistisch-kreativ arbeitenden Künstlerschaft „beraubt“. Es gestaltete sich nun schwierig, ein Bild des nackten Körpers zu schaffen, welches sich aus eigener Kraft, Formensprache und Ästhetik formte. Dies war nur über den Rückgriff auf eine bereits existierende Akttradition und in Abgrenzung zu jener als „entartet“ erklärten Kunst möglich.

Daraus resultiert, dass die von den Nationalsozialisten geschätzte Aktproduktion nicht den Reihen junger Nachwuchskünstler entstammte, sondern von Künstlern hervorgebracht wurde, die sich entweder bereits vor 1933 dem akademisch-konservativen Stil verschrieben hatten und diesen dann gering modifiziert weiterführen konnten (*Kontinuitäten*). Eine weitere Möglichkeit bestand darin, dass die Künstler sich angesichts der politischen und ökonomischen Verhältnisse im Rahmen des Möglichen dem Stil, wie er von der nationalsozialistischen Kunstideologie gefordert wurde, anpassten (*Transformation*).

Ruft man sich nochmals die Aussage des Karlsruher Akademiedirektors Otto Haupt über die Akademie als Überbleibsel einer ehemals bekannten Institution der 1920er Jahre vor Augen, die zudem über keine künstlerische herausragenden Lehrer mehr verfügte, so scheint die am Bremer Beispiel beschriebene Problematik ebenfalls für den Ausbildungsfortgang an der Kunstakademie Karlsruhe in den 1930er Jahren zuzutreffen. Auch wenn die Aktenlage zum Aktzeichnen an der Akademie in den 1930er Jahre sehr gering ist, so lässt sich davor zumindest eine ständige Interaktion zwischen akademischem Aktzeichnen und historischem, kulturellem und gesellschaftlichen Kontext Karlsruhes feststellen. Einerseits waren das Aktzeichnen und die angestellten Modelle ein Gradmesser für die Modernität der Akademie und Gesellschaft, andererseits musste sich das Aktzeichnen immer wieder dem Führungsstil der Akademie und damit auch der allgemeinen Vorstellung von Nacktheit und Moral unterordnen.

Schlussendlich stellt sich die Frage, wie viel Einfluss die akademische

Ausbildung überhaupt auf das Wirken und den Erfolg der Karlsruher Künstler hatte. Prägten die Institution, ihre Geschichte und ihre Modelle den Künstlerakt, oder war es vielmehr das wahre, eigene Leben, das die Aktdarstellung der einzelnen Karlsruher Künstler so bedeutungsvoll machte? Diese Frage soll im nächsten Abschnitt betrachtet werden.

#### **4.2 1933: Aktdarstellungen Karlsruher Künstler am Scheideweg zwischen Kontinuität, Transformation und Bruch**

„Denn – Hand aufs Herz! – wer von uns  
ist ein Held  
in solchen Zeiten beständiger Lebensgefahr?“  
(Oskar Maria Graf)<sup>360</sup>

Die vorliegende Arbeit hat das Ziel, über ein sensibles Thema, nämlich über den Wandel der Karlsruher Aktmalerei unter Einfluss der NS-Kulturpolitik, zu berichten. Wie aber Zugang zu einem Geschehnis erlangen, bei dem man nicht anwesend war und zu dem man nicht in enger historischer Verbindung steht? Wie darüber schreiben, ohne in eine Bewertung der Situation zu verfallen? Etliche Dekaden sind seit den 1930er Jahren vergangen, die von dem Bewusstsein demokratischer Rechtsstaatlichkeit getragen sind. Sie machen die heutige Annäherung an diese Zeit jedoch nicht einfacher. Sicherlich könnte man das Thema aus kunsthistorischer Sicht über die Entwicklung der Aktmalerei im Umbruch des Jahres 1933 anhand der Veränderung der Stilmerkmale, der Rückgriffe auf tradierte Aktdarstellungen, der Rolle der Ästhetisierung des menschlichen Körpers oder der Präsenz der Gattung Aktmalerei in dieser Periode abhandeln. Eine Annäherung an das Thema der Aktproduktion im Übergang zu den 1930er Jahren ist jedoch ein komplexer Vorgang und

---

<sup>360</sup> Oskar M. Graf: Ein barockes Malerporträt. In: Ders.: Mitmenschen, Berlin 1950, S. 216. Zitiert nach: Ulrich Gerster: Kontinuität und Bruch. Georg Schrimpf zwischen Räterepublik und NS-Herrschaft. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 63. Band, 2000, S. 183–223, hier S. 216. Oskar M. Graf, der dieses Zitat dem Künstler Georg Schrimpf widmet, fährt mit seiner Ausführung fort: „Jedenfalls wird er [*Schrimpf, Anm. d. Vf.*] sich geduckt haben wie alle Kleinen und Machtlosen vor der zermalmenden, unberechenbaren Macht der Diktatur.“ Ebd., S. 216.

birgt gleichzeitig mehrere Problemstellungen in sich: unter anderem die Frage nach der Kontinuität der Moderne, unter der zumeist die Kunst der „Neuen Sachlichkeit“ verstanden wird,<sup>361</sup> da sie die letzte, größere Kunstströmung vor der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten war. Christian Fuhrmeister verweist hinsichtlich einer Weiterentwicklung avantgardistischer Künstler in den 1930er Jahren auf zwei mögliche Zugangswege. Einerseits für die Künstler, deren Frühwerk zwar von der „Reichskammer der Bildenden Künste“ als „entartet“ diffamiert wurde, die aber gleichzeitig mit aktuellen Werken auf der GDK vertreten waren und vom Regime geschätzt wurden, wie beispielsweise Christian Schad oder Georg Schrimpf.<sup>362</sup> Andererseits für die Künstler, unter ihnen die heutigen „Helden der Klassischen Moderne“ (Fuhrmeister), die sich aus freien Stücken an der GDK beteiligen wollten.<sup>363</sup> Dass ein solches Fortfahren moderner, künstlicher Strukturen im Zuge einer restriktiven Kunstpolitik, wie sie die Nationalsozialisten betrieben, überhaupt möglich war, lässt sich nach Olaf Peters über die stilistische Heterogenität sowohl der „Neuen Sachlichkeit“ als auch der NS-Kunst erklären:

Die Annahme einer homogen geschlossenen NS-Malerei ist eine kunstgeschichtliche Fiktion. Eine ebenso als homogen postulierte Neue Sachlichkeit lässt sich von ihr deshalb nicht abgrenzen. Gerade aber die relative Heterogenität der offiziell ausgestellten Kunst ermöglichte es neusachlichen Malern [...], auf den Großen Deutschen Kunstausstellungen zu reüssieren. Dafür mussten sie allerdings Abstand von extremen stilistischen Ausformungen und inhaltlichen Zuspitzungen auf die Modernität der Weimarer Epoche nehmen.<sup>364</sup>

Von welcher Modernität der Moderne ist dann aber noch zu sprechen, wenn sich Innovation und kreative Kraft nicht mehr frei entfalten können?<sup>365</sup>

---

<sup>361</sup> Zuletzt Fuhrmeister 2009, Peters 2001. Auf die Problematik des Terminus „Neue Sachlichkeit“ als Sammelbegriff für die heterogene Struktur der eingeordneten Künstler wurde bereits hingewiesen (Abschnitt 2.2). Es bietet sich in diesem Zusammenhang an, von Avantgarde-Kunst zu sprechen und damit alle innovativen Ansätze einzuschließen.

<sup>362</sup> Auf die Ambivalenz der nationalsozialistischen Kunstpolitik wird im Folgenden noch eingegangen.

<sup>363</sup> Christian Fuhrmeister: Kunst und Architektur im Nationalsozialismus. Ein Überblick. In: Urte Krass (Hrsg.): Was macht die Kunst? Aus der Werkstatt der Kunstgeschichte. Münchner Kontaktstudium Geschichte Band 12., München 2009, S. 187–206, S. 191.

<sup>364</sup> Olaf Peters: Die Malerei der Neuen Sachlichkeit und das Dritte Reich. Bruch – Kontinuität – Transformation. In: Ausst.-Kat. „Der stärkste Ausdruck unserer Tage“. Neue Sachlichkeit in Hannover, Sprengel-Museum Hannover 2001/02, Hildesheim 2001, S. 83–91, S. 89.

<sup>365</sup> Zum Verständnis der Moderne im Nationalsozialismus vgl. Fleckner 2007 und Riccardo Bavaj: Die Ambivalenz der Moderne im Nationalsozialismus. Eine Bilanz der Forschung, München 2003.

Die Frage verweist auf die zweite Problemstellung der Annäherung an das Thema, nämlich wie mit künstlerischen Transformationen nach den Vorgaben des Regimes umzugehen ist. Wie bereits erwähnt, liegt zwischen den 1930er Jahren und der heutigen Betrachtung nicht nur eine zeitliche, sondern auch eine fühlbare Distanz. Können wir (Kunsthistoriker), die wir weder Krieg, Repressalien, Angst und Hunger leiden mussten, überhaupt darüber urteilen, welchen Weg Künstler ab 1933 gingen und dass sie die Möglichkeit der Transformation ihres Stils nutzten?<sup>366</sup> Es ist Olaf Peters zuzustimmen, wenn er in dieser Situation zwischen künstlerischem Stil und Geisteshaltung der Künstlerschaft differenziert:

Die Frage nach stilistischer Kontinuität stellt sich jedoch als sekundär heraus. Eher ist nach den mentalen Dispositionen zu fragen, die es den [...] Malern erlaubten, mit den neuen Machthabern zu kooperieren. Dass das Regime einen enormen indirekten Druck zur Anpassung ausübte, steht außer Zweifel. Man musste sich ihm aber nicht ohne weiteres fügen, und hier beginnt die schwierige Frage nach der persönlichen, individuellen Verantwortung des Künstlers.<sup>367</sup>

Die Frage, weshalb sich anscheinend nur wenige Künstler ihrer Verantwortung bewusst wurden, ist heute schwer nachvollziehbar. Doch dies liegt nicht nur an der NS-Begeisterung der Deutschen in den 1930er Jahren, sondern auch an ebenjener genannten Distanz. Wer kann schon für sich in Anspruch nehmen, seinen mentalen Widerstand und kritischen Geist in solchen existenziellen Extremsituationen wie 1933 aufrecht erhalten zu können? Klaus Hildebrand hat hierfür eine plausible Erklärung gefunden:

Totalitäre Regime sind ja nicht zuletzt dadurch gekennzeichnet, daß sie zum Schuldigwerden kaum Alternativen übrig lassen. [...] Weil man im totalitären Unrechtsstaat, diametral verschieden vom demokratischen Rechtsstaat, auch nicht annähernd abzusehen vermag, was einen bei abweichendem, oppositionellem, gar widerständigem Verhalten erwartet – unter Umständen nichts Ernstes, aber mit gleicher Ungewißheit auch das Schlimmste –, weil tyrannische Willkür berechenbare Verfahren verdrängt, werden Bürger, weil sie nun einmal Menschen sind, leicht zu „Feiglingen aus Instinkt“. Daher beschreibt die Kollaboration eher die Regel des Verhaltens als Widerstand, treibt Angst um Status und Pension zur Anpassung, verführen die verlockenden Gelegenheiten des Regimes zum Mitmachen [...].<sup>368</sup>

---

<sup>366</sup> Die Frage bezieht sich nicht auf diejenigen Künstler, die sich bereits in den 1920er Jahren einer konservativ-nationalistischen Gesinnung aus Überzeugung verschrieben hatten.

<sup>367</sup> Ebd.

<sup>368</sup> Klaus Hildebrand: Universität im „Dritten Reich“ Eine historische Betrachtung. In: Thomas Becker (Hrsg.): Zwischen Diktatur und Neubeginn: die Universität Bonn im

Hildebrands Ausführung kann als eine mögliche Erklärung für die sprunghafte Anpassung der Künstler an die kulturpolitischen Vorgaben des Regimes verstanden werden.

Wie verhält es sich dann aber, um auf eine dritte Problemstellung zu verweisen, mit der sogenannten neuen deutschen Kunst, die ab 1933 gefordert wurde? Ruft man sich die von Olaf Peters postulierte Heterogenität der nationalsozialistischen Malerei vor Augen, die ihren Ausdruck in „*naturalistischen, biedermeierlichen, neuromantischen, neusachlichen und sogar expressiven Stilmodi*“<sup>369</sup> findet, sollte auch in diesem Fall auf ein generalisierendes Urteil verzichtet werden. Es bietet sich vielmehr an, diese Kunst als Ausdruck einer historischen Periode zu sehen und in ihr einen Zugang für das Erfassen kunstpolitischer Geschehnisse zu finden. Auch wenn man in dieser Kunst eine Negativfolie der sogenannten „entarteten Kunst“ sieht,<sup>370</sup> so muss man ihr „*eine Einbettung [...] in Machtstrukturen und Auftragsbedingungen*“<sup>371</sup> zugestehen.

In der Malerei nach 1933 lässt sich ein starker Rückgang urbaner Motive beobachten, und auch die Landschaftsmalerei beschränkt sich überwiegend auf die Darstellung stimmungsvoller „deutscher“, letztlich affirmativer Blicke auf regionale Motive. Was geschieht aber mit der Aktmalerei? Zum einen gilt es zu erforschen, ob die avantgardistische Aktaufassung mit der Zäsur von 1933 verebbt oder sich mit einer neuen Gattung verbindet. Sodann stellt sich die Frage nach Funktion und Stellenwert des Akts, welcher mit demjenigen der Frau verbunden ist. Viele Studien weisen der Aktmalerei des Nationalsozialismus zu Recht eine politisch-soziale Aufgabe im Rahmen der Rassenlehre und Erziehung zu und deuten zusätzlich auf den Dienst der Aktmalerei hin, das Vorhandensein und das Können einer einheitlichen deutschen Kunst demonstrieren zu müssen.<sup>372</sup> Es sollte in diesem Zusammenhang untersucht werden, wie überzeugend dies den sogenannten Mitläufern

---

„Dritten Reich“ und in der Nachkriegszeit, Bonn 2008, S. 13–22, S. 17.

<sup>369</sup> Peters 2001, S. 89.

<sup>370</sup> Vgl. Christoph Zuschlag: Die verfemte Moderne. Die Ausstellung „Entartete Kunst“ München 1937. In: Kunstpresse, April 1992, S. 28–32.

<sup>371</sup> Fuhrmeister, 2009, S. 95.

<sup>372</sup> Vgl. Ketter 2002; Meckel 1993; Gelderblom 1991; Hinz 1979, Groß und Großmann 1974.

gelang, was nur durch die Betrachtung der vorherigen Aktproduktion des Künstlers möglich ist.

Die vorliegende Arbeit will weder in wertender noch entschuldigender Manier anhand der Karlsruher Künstlerbeispiele nach den Gründen künstlerischer Transformation suchen – sei sie unauffällig, ruckartig verlaufen oder in sich widersinnig. Die Wahl der Anpassung als Ausweg aus einer Krise verlangt ebenso nach der Darstellung „alternativer“ Wege, wie sie der künstlerische Bruch mit dem Regime, aber auch dessen vollständige und freiwillige Adaption mit einschließen.

## 4.3 Karlsruher Künstler und ihre Aktdarstellungen

### 4.3.1 Wilhelm Hempfing

„Was wäre wohl einem Künstler vom solchem Format  
an äußeren Ehren zuteil geworden,  
wenn die politischen Verhältnisse von vor 1914  
weiter bestanden hätten?“  
(Emil Becker)<sup>373</sup>

Wilhelm Hempfing (Abb. 16) ist heute kein allseits bekannter Künstler. In den 1930er Jahren hingegen wurde ihm und seinen Aktdarstellungen große Aufmerksamkeit entgegengebracht, wie zum Beispiel von Adolf Hitler und anderen Regime-Größen wie Joseph Goebbels. Vor diesem Hintergrund wirkt das Eingangszitat fragwürdig. Wer war Wilhelm Hempfing überhaupt?

Ein Maler, der mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten und ihrer Kunstpolitik 1933 seine Chance gekommen sah, als Künstler in dieser schwierigen Zeit Ansehen und Vermögen zu steigern, und daher seinen Malstil den gewünschten Vorgaben anpasste? Oder war seine Aktmalerei der 1930er Jahre vielleicht der Ausdruck geistiger Anhängerschaft nationalsozialistischen Gedankenguts, welches an seine konservative Geisteshaltung der 1920er Jahre anknüpft?

Wilhelm Hempfing selbst gibt auf diese Frage keine Antwort. Es existieren von ihm nur sehr wenige schriftliche Aufzeichnungen, sodass eine Annäherung an seine Aktmalerei und deren Intention über zeitgenössische Aussagen und den Gehalt der Aktbilder sinnvoll erscheint.<sup>374</sup>

Wilhelm Hempfing wird am 15.07.1886 in Schönau im Odenwald geboren.<sup>375</sup> Sein familiärer Hintergrund kann als geordnet und

<sup>373</sup> Emil Becker: Gedenkschrift vom 10.01.1949 zum Tod Wilhelm Hempfings am 6.06.1948. In: Zunft Karlsruhe 1889. 32. Zunftbrief. Herbst 1949.

<sup>374</sup> Da die künstlerische Vita Wilhelm Hempfings und sein Erfolg als Aktmaler auf der von den Nationalsozialisten organisierten „Großen Deutschen Kunstausstellung“ der gedankliche Anstoß für die Fragestellung vorliegender Arbeit war, fällt die Analyse seiner Aktdarstellung und deren Funktion umfangreicher als bei den nachfolgenden Künstlern aus.

<sup>375</sup> Die folgenden Ausführungen zu Hempfings Lebensweg beziehen sich auf Norbert Krämer: Wilhelm Hempfing. Der Figuren- und Landschaftsmaler aus Schönau im

unterstützend beschrieben werden.<sup>376</sup> Die künstlerische Laufbahn Hempfings beginnt 1904 an der Kunstgewerbeschule in Karlsruhe, wo er zum Zeichenlehrer ausgebildet werden soll. Dort erhält er auch Unterricht im Modellieren und kommt erstmals mit impressionistischen Maltechniken in Verbindung. Ab 1908 studiert er an der Kunstakademie Karlsruhe und findet in Friedrich Fehr den für ihn geeigneten Lehrer, bei dem er schließlich bis 1913 als Meisterschüler verbleibt. Bei Fehr sieht er einen Wechsel von strahlenden, hellen Farbtönen und erdigen, dunklen Tönen, einen lang gezogenen Pinselstrich sowie die Setzung der reinweißen Höhungen, die eine flackernde Dynamisierung des Bildes erzeugen. In der Karlsruher Akademiezeit erlernt er zudem bei Professor Walter Conz den Umgang mit dem Kaltnadel-Radierverfahren, welches innerhalb der Aktdarstellung aber eine untergeordnete Rolle einnehmen wird. Für seine Aktmalerei werden vor allem seine Kunstreisen innerhalb Europas wichtig sein: Noch während seiner Studienzeit in Karlsruhe reist er 1910 in die Niederlande, um das Werk von Peter Paul Rubens zu studieren. Auch die in Pariser Museen ausgestellten Werke beeinflussen seinen Blick auf den weiblichen Akt. Um 1912 beherrscht er in der Darstellung seiner Akte eine hohe Gestaltungsvielfalt, die dem Übergangstil zwischen dem französischen Impressionismus und dem deutschen Jugendstil entspricht. 1912/13 zählt Hempfing zu der jungen, neuen Generation von Künstlern, die auf Wanderausstellungen die südwestdeutsche Kunst vertreten. Aber auch auf Ausstellungen in Berlin, Wien und im Münchener Glaspalast wird Hempfings Teilnahme erwähnt.

Der erste Weltkrieg unterbricht jedoch alle weiteren künstlerischen Entfaltungsmöglichkeiten: Der Künstler, der seine Teilnahme am Krieg sogar um ein Jahr als Grenzschützer verlängert hat, wendet sich nun verstärkt einem für seine Aktmalerei wichtigen Thema zu: dem weiblichen Akt in der freien Natur. Die folgenden Jahre reist der Künstler immer

---

Odenwald, Heidelberg 2006.

<sup>376</sup> Sein Vater, Gustav Hempfing, war in Schönau Fabrikdirektor der Abteilung Lederwerke der Firma Freudenberg, die ihren Hauptsitz bis heute in Weinheim an der Bergstraße hat. Wilhelm Hempfing wurde in den 1920er Jahren von der Familie Freudenberg als Porträtist engagiert und konnte (mündlich überliefert vom Archiv des Unternehmens Freudenberg) auf die Chauffeur-Dienste des Unternehmens zurückgreifen, welche ihn zu seinen Freiluftmalerei-Ausflügen in den Odenwald führen. Vgl. Holger Klein-Wiele (Hrsg.): Kunst bei Freudenberg. Bestandskatalog, Weinheim 2005.

wieder nach Norddeutschland. Dort beeindruckt ihn insbesondere das Zusammenspiel von nacktem weiblichen Körper und wild schäumendem Meer unter dem Einfluss wechselnder Lichtverhältnisse, welche sich in nördlichen Gefilden durch ein flirrendes und doch weichzeichnendes Licht auszeichnen. Die Akte, die 1923 auf Sylt entstehen, werden in der Literatur als Spiegel der in der Weimarer Republik erstarkenden Freikörper-Kultur (FKK) gesehen. Das Klappholtal auf Sylt war – neben einem großen Kindergenesungsheim – als eine der ersten großen FKK-Stätten der Weimarer Republik bekannt. Hempfing kehrt zwischen seinen Reisen immer wieder nach Karlsruhe zurück, wo er mittlerweile einen festen Wohnsitz bezogen hat und der traditionell-konservativ ausgerichteten Künstlervereinigung „Zunft zur Arche“ angehört. Seinen Lebensunterhalt verdient er sich durch das Anfertigen von Männer-, Frauen- und Kinderporträts, seine Landschaftsbilder finden ebenfalls Anklang. In den Jahren 1926/27 zieht es den Künstler jeweils im Sommer in den Süden, wo er nach Spanien Marokko, Kroatien und Italien bereist. Seine Malerei, insbesondere der Akt, erfährt auf diesen Reisen eine weitere Bereicherung. Als Modelle dienen ihm nun südländische Frauen, die sich durch ihre äußere Erscheinung von den bisher dargestellten deutschen Modellen unterscheiden.

Auf diesen Reisen bietet sich ihm auch die Möglichkeit, die Kunst der großen Museen Roms, Florenz und Madrids zu studieren. Ob sein Malstil, der zu diesem Zeitpunkt an die spätimpressionistische Malerei erinnert, von diesen Eindrücken beeinflusst wird, soll im Folgenden untersucht werden. Neben seiner Reisetätigkeit beschickt der Künstler in den 1920er Jahren Sammelausstellungen der Kunstvereine in Freiburg, Mannheim oder Berlin. Aber auch mit der Künstlervereinigung „Zunft zur Arche“, die sich in der malerischen Tradition eines Albrecht Dürers oder Hans Thomas sieht und sich besonders der badischen Kunsttradition verpflichtet fühlt, ist Wilhelm Hempfing im Kunstverein Freiburg vertreten. Als Ehrenzünftler der „Zunft zur Arche“ engagiert sich der Maler, mittlerweile Vater von zwei Töchtern, bis zu seinem Lebensende.

Im Sommer 1929 zieht es Wilhelm Hempfing vorerst jedoch wieder nach Sylt. Erneut sucht er die Inspiration für seine Akte im Klappholtal und verstärkt dieses Thema – der weibliche Akt in der Meeresbrandung – an

verschiedenen Stränden der Ostsee, Hiddensees und Rügens. Er malt den nackten weiblichen Körper, mal in Spiel und Bewegung gefangen, mal sinnierend in die Weite des Meeres tauchend. Jedoch steht der Akt an sich nicht mehr im Mittelpunkt der Betrachtung, sondern wird vielmehr Teil der ihn umgebenden Natur. Der Künstler wird dieses Motiv bis Ende der 1930er Jahre weiterführen. Nach seiner Rückkehr nach Karlsruhe nimmt Wilhelm Hempfing Auftragsarbeiten für Porträts Karlsruher Familien an.

1932 beginnt er, mit einem Paddelboot deutsche Binnenseen und Flüsse, wie Mosel, Main oder Werra, zu erkunden. In diesem Zusammenhang nimmt auch die Zahl der weiblichen Akte an Weihern, in Wald und Wiese zu. Die politischen und kulturellen Veränderungen des Jahres 1933 haben für Wilhelm Hempfing keine negativen Konsequenzen – seine Akte und Landschaftsbilder finden bei den Nationalsozialisten Anklang. 1936 zählt er zu den wenigen Karlsruher Künstlern, die für größere, nationalsozialistische Ausstellungsprojekte vorgeschlagen werden. Seine alljährliche Reise führt Wilhelm Hempfing zu jenem Zeitpunkt zuerst in den Schwarzwald und anschließend an die samländische Küste und an die Masurische Seenplatte, wo er wieder Freiluft-Akte anfertigt. In Karlsruhe hilft er bei der Gestaltung der großen Fastnachtsumzüge. Indes ist Wilhelm Hempfing ab 1938 mit mehreren Werken, darunter meistens ein Akt, auf der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ in München vertreten. So kann er sein künstlerisches Schaffen zwar bis 1944 fortsetzen, doch in der Folge wird seine Werkstatt durch Bombenangriffe zerstört. Nach kurzem Aufenthalt in Eislingen bei Göppingen kehrt er 1946 nach Karlsruhe zurück und arbeitet in dem ehemaligen Atelier Ferdinand Kellers weiter. Obgleich alte Kriegsverletzungen (Lähmungen der Malhand) jedoch das weitere künstlerische Wirken erschweren, entstehen dennoch bis kurz vor seinem Tod am 06.06.1948 Aktdarstellungen.

Während Wilhelm Hempfing von den einen als Vertreter der Aktmalerei der offiziellen Kunst des Dritten Reiches verstanden wird, gilt er anderen wiederum *„als einer der fleißigsten Maler Badens“*, der *„technisch spielend und allen Gefahren mit liebenswürdiger Gefälligkeit beugend, im Laufe*

*der Meisterjahre eine Reihe von hervorragenden Aktbildern*<sup>377</sup> schuf. Und während der Künstler somit von der einen Forschungsseite<sup>378</sup> singular in der nationalsozialistischen Aktmalerei verortet wird, blendet die andere Betrachterseite<sup>379</sup> dieses Faktum vollkommen aus. Keine der beiden „Parteien“ hat bisher den Versuch unternommen, nach den Gründen einer möglichen künstlerischen Transformation Wilhelm Hempfings zu fragen. Auch die sukzessive Veränderung des malerischen Stils um 1933, welcher besonders gut an der Aktdarstellung nachzuvollziehen ist, wie ein Vergleich der Akte von 1919 und 1939 zeigt (Abb. 17 und 18), reicht als augenscheinlicher Beweggrund für eine Hinterfragung künstlerischer Tätigkeit im Dritten Reich nicht aus. Sicherlich mag dieses Desiderat auch mit der unzureichenden schriftlichen Quellenlage zusammenhängen. Ob der Tatsache, dass eine Annäherung an diese Thematik immer vorbehaltloser und wertfreier Natur sein sollte und Aktdarstellungen auch als künstlerischer Verarbeitungsprozess historischer Begebenheiten verstanden werden, kann der Versuch unternommen werden, anhand der mannigfaltigen Akte die Entwicklung des Künstlers im Kontext des Umbruchs von 1933 zu analysieren und somit ein differenzierteres Bild vom Schaffen des Künstlers in den 1930er Jahren zu erhalten.

Die Beschäftigung mit Wilhelm Hempfings Akten gleicht einer Reise durch unterschiedliche künstlerische Stile und hin zu den Körpern verschiedenster Modelle. Im Folgenden soll dieser Weg anhand unterschiedlicher Aktdarstellungen nachvollzogen werden.<sup>380</sup>

Bevor Wilhelm Hempfing jedoch seinen Akt in der freien Natur inszeniert, malt er in der Abgeschlossenheit eines Zimmers. Der Mädchenakt von 1911 (Abb. 19) zeigt Hempfings Umgang mit dem Motiv als fünfundzwanzigjähriger Künstler während seiner Studienzeit an der Akademie Karlsruhe. Deutlich fallen der noch vorsichtige und bedachte

<sup>377</sup> Krämer 2006, S. 38.

<sup>378</sup> Vgl. Ketter 2002; Meckel 1993; Rößling 1987; Wolbert 1982, Hinz 1979.

<sup>379</sup> Vgl. Krämer 2006 ebenso Leo Mülfarth: Kleines Lexikon Karlsruher Künstler. Karlsruhe 1987, S. 57–59 und Fritz Wilkendorf: Wilhelm Hempfing. In: Ekkhart: Jahrbuch für das Badner Land, Freiburg 1956, S. 5–17.

<sup>380</sup> Aufgrund der Fülle von Arbeiten – vor allem in den 1930er Jahren – kann nicht jedes Werk Erwähnung finden. Es werden die Akte vorgestellt, die eine Veränderung in dem Œuvre des Künstlers manifestieren. Die Abfolge der erwähnten Werke richtet sich nach der sichtbaren Datierung an dem malerischen Ausdruck und der Technik.

Umgang mit Farbe, Raumaufteilung sowie die zurückhaltende Wiedergabe der weiblichen Gestalt auf. Jene ist auf einem Stuhl sitzend entlang der Raumdiagonale ausgerichtet. Modell und der ockerfarbene gepolsterte Stuhl beherrschen den Raum. Das Modell, eher Mädchen als Frau, ist von zarter Gestalt. Ihre Haut ist rosafarben getönt und hebt sich deutlich von der hellgrauen Wand und dem dunklen Boden ab. Einzig die Wangen, Hände, Knie und Füße sind leicht gerötet, was vielleicht an der Mischung aus Aufregung und Kälte des Modellstehens liegen mag. Im Kontrast hierzu heben sich die dunkelbraune Kopf- und Schambehaarung ab. Während die primären Geschlechtsmerkmale und der Rumpfbereich weniger stark herausgearbeitet wurden (ein Schamhaardreieck und kaum modellierte Brüste), liegt die Aufmerksamkeit des Künstlers auf der Ausformung von Gesichtspartie, Schulter und Schlüsselbein sowie des rechten Fußes. Obwohl die Proportionen des Modells noch etwas überlängelt und der Körper insgesamt etwas flächig wirken, erreicht Wilhelm Hempfing durch das Absetzen und den Wechsel zwischen hellen, elfenbeinfarbenen und dunkelgrauen oder rötlichen Farbtönen eine Plastizität (Schultern) und Transparenz (rechter, vorgestreckter Fuß), die sich durch einen hohen Grad an Natürlichkeit auszeichnet. Dieser Mädchenakt von 1911 trägt in Komposition und Farbgebung die Züge der akademischen Ausbildung; der *Halbakt auf marokkanischem Diwan* (Abb. 20) mag hierbei den Einfluss von Friedrich Fehr auf Wilhelm Hempfing zeigen.

Doch dann tritt im gleichen Jahr eine rapide Veränderung in der Bildauffassung ein: Der Akt verlässt den geschlossenen Raum und findet sich nun in der freien Natur wieder. Die Malweise des Künstlers hat sich gewandelt: Weg von dem realistischen Duktus mit seiner statischen Situierung, hin zu der Koloristik und Lebendigkeit eines impressionistischen Prinzips. Das Modell, welches von den sich aufgabelnden Stämmen einer Birke umrahmt wird (Abb. 21), erinnert an das Modell auf dem Stuhl. Ebenso langbeinig und mit ähnlicher Frisur und Haarfarbe, scheint es aber mehr zur Frau geworden zu sein. Ausdrucksstark modelliert, dominieren die runden Brüste optisch den gesamten Oberkörper des frontal gezeigten Akts. Durch den Kontrapost erhalten auch der Hüft- und Lendenbereich mehr Volumen und verleihen

dem Modell so durch die ausgeformten Rundungen und Hautfalten weitaus mehr Weiblichkeit. Auch in diesem Akt ist wieder das Ringen Hempfings mit der Modellierung des weiblichen Körpers erkennbar. Durch das neu angewendete Verfahren des mehrschichtigen Farbauftrags und einer feineren, aber breiteren Pinselführung erhält der Akt mehr Lebendigkeit und Natürlichkeit. Allerdings „leiden“ die zuvor gut ausgearbeiteten Fuß-, Hals- und Gesichtspartien des „Akts mit Stuhl“ unter dem neuen Malverfahren. Dieses setzt Hempfing im Hintergrund des Akts mit Birke konsequent um. Durch die lang gezogenen, dynamischen Pinselstriche, durch das abstrahierende Moment und das weiche Setzen der Farben, wendet sich Wilhelm Hempfing der Malweise eines deutschen Impressionismus<sup>381</sup> zu. Diese wird an der Karlsruher Akademie insbesondere durch Wilhelm Trübner und dessen Spätwerk verkörpert, wie das Gemälde *Waldinneres* um 1900 zeigt (Abb. 22).<sup>382</sup> Bis 1914 nimmt bei Hempfing die Suche nach einer impulsiven Ausdruckssprache weiter zu. Der Akt einer Badenden (Abb. 23) von 1914 zeigt den Körper der Frau in abstrahierter Manier dargestellt. Die Form ordnet sich der Einfachheit der Gestaltung sowie dem flächig-dicken Auftrag der Farbe unter. Wasser, Boot und Landschaft werden nur noch mit langem, kräftigem und schnellem Pinselstrich angedeutet, der an die Darstellung der *Badenden* von Otto Müller (1915) erinnert (Abb. 24).

Während des ersten Weltkriegs mäßigt sich dieser Stil jedoch wieder. 1915 malt Wilhelm Hempfing den Halbakt eines jungen Mädchens (Abb. 25), der thematisch wahrscheinlich durch seine Beschäftigung mit den Akten Peter Paul Rubens (Abb. 26), während seiner Reise in die Niederlande 1910, beeinflusst ist und gleichwohl malerisch an die Akte Pierre Auguste Renoirs erinnert (Renoirs *Badenden auf einem Felsen sitzend*). Das im Dreiviertelprofil dargestellte Mädchen stützt sich mit seinem rechten Arm, unter dem ein türkisfarbenes Kissen befindet, sinnierend an die Lehne eines Sessels, während es seinen linken Arm

<sup>381</sup> Vgl.: Jutta Hülsewig-Johnen, Thomas Kellein (Hrsg.): Der deutsche Impressionismus. Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld, Köln 2009.

<sup>382</sup> Wilhelm Trübner, der ab 1903 dem Ruf an die Kunstakademie Karlsruhe folgte, stand neben Wilhelm Leibl und Hans Thoma in engem Austauschverhältnis zu den Künstler Lovis Corinth, Max Liebermann und Max Slevogt, mit denen er ab 1892 der Münchner Secession und anschließend auch der Berliner Secession angehörte. Durch ihn gelangten moderne Tendenzen des deutschen und französischen Impressionismus an die Kunstakademie Karlsruhe und fanden Eingang in das Schaffen jüngerer Maler.

unterhalb seiner Brust führt und diese dadurch optisch vergrößert. In dem Halbakt vereint der Künstler die Armhaltungen Rubens' Bathseba und des *Pelzchen* mit den badenden Frauen eines Renoir. Ob Hempfing allerdings Werke dieses Künstlers kannte und studiert hat, ist nicht belegt. Augenscheinlich wird bei dem Akt die zunehmende Koloristik, die sich in strahlenden Blau- und Grüntönen manifestiert. Während die Brüste, wie der Rest des Körpers, eher flächig durch das Einsetzen feiner, lang gezogener Pinselstriche und das Modellieren durch Weißhöhung gearbeitet sind, liegt das Augenmerk des Künstlers auf dem Gesicht, das im Gegensatz zu dem Hintergrund weitaus feiner gestaltet ist.

1919 kehrt Wilhelm Hempfing nach Süddeutschland zurück und knüpft an seinen impressionistisch-abstrahierenden Malstil von 1914 an. Auch das Motiv scheint das gleiche zu sein. Wieder befindet sich das Modell im Inneren eines kleinen Kahns (Abb. 17), doch im Vergleich zu 1914 steht es nun aufrecht, ein Bein gegen den Bug des kleinen Bootes gestemmt, einen Arm in die Hüfte gelegt, den anderen gegen das Schlüsselbein gedrückt. Ihr Kleid ist über ihre rechte Schulter gezogen und entblößt die darunter liegende Brust, die diesmal den Proportionen des weiblichen Körpers entsprechend vom Künstler ausmodelliert wurde. Wilhelm Hempfings Auseinandersetzung mit dem Impressionismus führt ihn dabei mehr und mehr zu einer eigenen Ausdrucksweise. Sowohl die Darstellung der Frau als auch die des Hintergrunds sind nun in gleichem Stil gearbeitet und ergeben eine optische Einheit. Durch den großflächigen Einsatz mehrerer Weißtöne und das Absetzen dunkelgrauer, schwarzer und grüner Farbtöne entsteht eine Plastizität und Raumwirkung (Rock), wie sie vorher bei dem Impressionisten Claude Monet zu finden ist (Abb. 27). Jedoch unterscheidet sich Hempfing durch die abstrahierende Malweise von den detailreicheren Franzosen. Eine weitere Errungenschaft zeichnet den Halbakt auf dem Boot aus: Dem Künstler gelingt es, Atmosphäre in seinem Bild zu transportieren. Die orangenen Farbflächen auf Gesicht und Schulter des Modells lassen den Betrachter die Wärme der durch die Äste brechenden Sonne spüren.

Während in Karlsruhe zu dieser Zeit Maler wie Georg Scholz oder Rudolf Schlichter um die Herausarbeitung eines neusachlichen Stils bemüht sind,

intensiviert Wilhelm Hempfing seinen vom Impressionismus beeinflussten Stil.<sup>383</sup> Diese Intensivierung macht sich in Hempfings Beschäftigung mit dem Japonismus<sup>384</sup> bemerkbar. Zwei Gemälde sind aus dieser Zeit erhalten (Abb. 28 und 29) und können zu den besten Werken des Künstlers gezählt werden. In beiden Werken, die zwischen 1917 und 1920 entstanden, spielt der Künstler auf die Erotik des exotischen Modells an. Während der Rücken-Halbakt vor dem Spiegel subversive Anziehung über sein Spiegelbild, welches die entblößte Brust zeigt, ausstrahlt, verhüllt der Kimono bei dem zweiten Akt nur noch einen Teil der rechten Körperhälfte des Modells. Der Kimono dient dem Künstler als Hilfsmittel, welches die verlockenden Posen und die Haltung des Modells in seiner umschmeichelnden Form untermalt. Es ist anzumerken, dass diese europäische Art der Präsentation der Erotik der asiatischen Tradition widerspricht:

Diese Umdeutung des Kimono in ein ‚Negligé‘ fand aber hauptsächlich nur dann statt, wenn er den Körper europäischer Frauen (kaum) verhüllte. Zur Konstruktion des Idealbilds der asiatischen Frau gehörte und gehört im Gegensatz dazu wesentlich die Diszipliniertheit des Körpers und nicht etwas entblößte Körperlichkeit und Laszivität.<sup>385</sup>

Der *Akt mit rotem Kimono* von 1917 spiegelt das Problem wider: Der Körper des „asiatischen“ Modells wird verführerisch dargeboten durch das Mittel der *figura serpentinata*, wobei die Drehung des Körpers im Bauchbereich von dem Künstler nicht stringent durchgeführt wird. Kopfbereich und Mimik des Modells, welches seinen Blick fast schüchtern nach unten abwendet, scheinen farblich nicht mit dem Körper übereinzustimmen und weisen dunkle Umrisslinien auf, um sie gegen den roten Kimono abzuheben. Der roten Gewandung fällt somit eine zweifache Rolle zu: Einerseits unterstreicht sie die ambivalente Struktur des Akts als eine

---

<sup>383</sup> Dass Wilhelm Hempfing mit einer Favorisierung des Impressionismus nicht alleine in der Künstlerschaft stand, belegen beispielsweise die Werke des Karlsruher Künstlers Otto Laible (1898–1962), der erst in den 1920er Jahren sein Studium in der Kunstakademie aufnahm und unter Professor Würtenberger zu den impressionistischen Einflüssen fand. Wie in Kapitel 1 bereits angedeutet, sind diese Mehrfach-Entwicklungen an Stilidiomen auf die Verschränkungen zwischen Akademie und Kunstpolitik in Karlsruhe der 1920er Jahre zurückzuführen.

<sup>384</sup> Mitte des 19. Jahrhunderts kam es auf dem Gebiet der Kunst zu einer verstärkten Rezeption japanischer Ästhetik. Als Grund hierfür können die Auftritte Japans auf den Weltausstellungen in Paris und Wien 1862 und 1873 genannt werden. Künstler wie Manet, Degas, Monet oder Vincent van Gogh entwickelten in der Auseinandersetzung mit diesem Thema neue Sichtweisen auf die Kunst.

<sup>385</sup> Uta Schaffers: Konstruktionen der Fremde: Erfahren, verschriftlicht und erlesen am Beispiel Japan, Berlin 2006, S. 117–118.

erotisch-schüchterne, andererseits dient sie der kontrastiven Trennung von Körper und gleichfarbigem Hintergrund. Malerisch leitet dieser Akt den Stil des Halbakts auf dem Boot von 1919 (Abb. 17) ein. Bei dem *Rückenakt mit gelbem Kimono* beschäftigt sich Wilhelm Hempfing nur nebensächlich mit dem Motiv asiatischer Kultur. Einzig der Kimono und der Titel des Bildes deuten auf diesen Sachverhalt hin. Das Modell weist keinerlei Mimik auf, Augen und Mund bleiben lediglich angedeutet. Der Künstler konzentriert sich – neben der Gestalt von Interieur und Faltenwurf des Kleides – auf eine neue malerische Herausforderung: die Umsetzung des Akts in dessen Spiegelbild. Erst durch den Spiegel erhält der Rückenakt seine erotische Komponente, da hier erstmals die durch das langsame Herabgleiten des Kimonos entblößte Brust zu sehen ist. Durch das reiche Interieur wird die Frau einer großbürgerlichen, wohlhabenden Schicht zuordenbar. Dieser Kontext nivelliert auf den ersten Blick die subversive Erotik des Bildes, eröffnet zugleich aber einen neuen Spannungsbogen zwischen der Präsentation von gesellschaftlichem Status der Frau und ihrer Erotik.

Das Motiv des Spiegels in Verbindung mit einem weiblichen Akt greift Hempfing seitdem immer wieder auf. In dem Bild *Mädchenakt vor Spiegel* (Abb. 30), datierbar vor 1920, setzt sich Wilhelm Hempfing intensiv mit dem Thema auseinander. Während man bei dem Werk *Frau mit Kimono* im Spiegelbild nur eine Brust erahnen konnte, ist das Modell in Dreiviertelansicht vollkommen nackt dargestellt. Das Spiegelbild der jungen Frau zeigt, dass sie ihre Scham mit beiden Händen bedeckt und der Betrachter wiederum nur die linke Brust sehen kann. Somit bleibt trotz aller offensichtlichen Nacktheit des Modells ein Rest an Intimität und Fantasie gewahrt. Jedoch zeugt das Bild auch von den technischen Problemen, die der Künstler bei der Umsetzung des Spiegelthemas hat: Während Körper und Gliedmaßen des Modells im Spiegelbild recht proportional ausfallen, weist die Darstellung des „realen“ Körpers Schwachstellen auf: Abwärts der Schulter gerät der Körper des Modells aus der Form. Bauch, Hüfte und Oberschenkel geraten viel zu massig und wirken fast tonnenartig. Auch die Logik der Sitzposition des Modells zwischen Stuhllehne und Sitzfläche leidet zugunsten der gewollten Drehung des Modells in Richtung Spiegel. Und obwohl das Gesicht des

Modells im Spiegelbild gut erkennbar ist, wirkt die Brust des Akts im Spiegelbild wiederum kugelförmig aufgesetzt. Der in impressionistischer Manier gefasste Akt weist eine pastellfarbige Tonalität zwischen dunkelbraun und cremeweiß aus, die sich auf vielen Atelier-Akten wiederfindet.

Anfang der 1920er Jahre macht sich dann Wilhelm Hempfings Interesse für den „natürlichen“ Akt bemerkbar. Statt seine Modelle im Atelier posieren zu lassen, wendet er sich nun vermehrt dem weiblichen Akt in der freien Natur zu. Radierungen der frühen 1920er Jahre zeigen beispielsweise den Betrieb im Rheinstrandbad *Rappenwörth* (Abb. 31). Bevor das Schwimmbad 1929 mit dem Bau der Schwimmbecken öffnete, hatte man in einer schmalen Abzweigung des Rheines mit Sandstrand gebadet, wie eine Zeichnung und eine Fotografie aus den 1920er Jahren belegen (Abb. 32 und 33).<sup>386</sup> Hempfings Radierung zeigt die Menschen beim Sonnenbaden, Schwimmen und anderen sportlichen Betätigungen, was der Körperkultur des Kaiserreichs und der Weimarer Republik entspricht.<sup>387</sup> Es ist zwar schriftlich nicht belegt, ob Wilhelm Hempfing sich je einem Bund oder einer Gruppierung der Körperkulturbewegung angeschlossen hat, doch haben die folgenden Akte einen illustrativen Charakter des Körperbewusstseins der 1920er.

Zwei Akte zeigen Frauen, die im Einklang mit Sonne, Wasser und Natur sind und ihren nackten Körper als integralen Bestandteil dieses Moments verstehen (Abb. 34 und 35). Wilhelm Hempfing gelingt es, über die Technik der postimpressionistischen Malerei jene Stimmung, wie sie beispielsweise in der *Papageienallee* (1902) von Max Liebermann zu spüren ist (Abb. 36), aufzufangen und künstlerisch zu transformieren.<sup>388</sup>

<sup>386</sup> In Karlsruhe gab es bereits 1906/07 ein „Schwimm-, Luft- und Sonnenbad“, das durch seine moderne Aufmachung einzigartig in Deutschland war. Frauen und Männer mussten hier allerdings getrennt baden. 1915 wurde ein weiteres „Sonnenbad“ eröffnet, das dem verstärkten Körper- und Hygienebewusstsein der 1910er und 1920er Jahre Rechnung trug, die auch die FKK-Bewegung hervorbrachten. Vgl. auch Kapitel 6 dieser Arbeit und Bernd Wedemeyer-Kolwe: „Der neue Mensch“: Körperkultur im Kaiserreich und in der Weimarer Republik, Würzburg 2004.

<sup>387</sup> Auf die Lebensreform- und Jugendbewegung der 1920er Jahre kann erst an späterer Stelle eingegangen werden. Vgl. Florentine Fritzen: *Gesünder leben: die Lebensreformbewegung im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 2006; Diehl 2005; Wedemeyer-Kolwe 2004.

<sup>388</sup> Die vorliegende Arbeit kann nicht dem Anspruch genügen, den Nachweis über die Indizien einer Aktmalerei *en plein air* bei Hempfing zu führen. Hierzu müssen die Aktdarstellungen einer Werkstoffanalyse, wie beispielsweise der VIS-Spektrometrie oder mikrochemischen Testverfahren, unterzogen werden. Von 2005 bis 2008 betreute das

Das Gemälde mit den drei sonnenbadenden Frauen um 1920 (Abb. 34), von denen sich zwei bereits im Halbschatten der hohen Bäume ausgestreckt haben, besticht durch die Buntheit und Leuchtkraft seiner Farben. Helles, direktes Sonnenlicht durchflutet die rechte Seite des Bildes, wird durch das Wasser des Flusses widergespiegelt und überzieht die Landschaft mit weiß-gelbem Licht. Der Gestus des rechten Modells macht die Wärme der Sonne für den Betrachter nachvollziehbar. Die Schattenzonen werden durch Reflexion kontrastiert und erscheinen in satten Blau- und Grüntönen. Einzige Ausnahme bildet das Rosé der Modellkörper, die in der Bildmitte platziert sind. Körperlichkeit im Sinne von Erotik steht bei diesem Akt nicht im Vordergrund. Vielmehr zählt das Körpergefühl in Zusammenhang mit dem Naturerlebnis.

Das zweite Bild dieses Themenzyklus Ende der 1910er Jahre zeigt zwei junge Frauen, die mit einem kleinen Boot zum Ufer des Flusses/Sees gerudert sind, an dem ein Baum seine Äste über die kniehohe Wasserstelle streckt (Abb. 35). Nachdem sich die Frauen im Boot ausgezogen haben, genießen sie nun das Bad im Wasser. Doch während die hintere der beiden Frauen in ihrer Freude beim Planschen gezeigt wird, präsentiert das vordere Modell seinen Körper ganz und gar offen – auch wenn Scham und Brust kaum erkennbar sind –, indem es sich mit dem linken Arm nach einem Ast streckt und dabei entspannt den Kopf in die Armbeuge legt. Während auf der zugehörigen Radierung (Abb. 37) beide Modelle mit den für die 1920er Jahre typischen Badetrikots ausgelassen am Ast hängend im Wasser heruntollen, geht die detailreiche Beobachtung des Spiels im Ölbild aufgrund der Aktdarstellung im Vordergrund etwas verloren. Ihre Gestalt bildet auf dem Ölbild ein recht statisches Element im Vergleich zu der ausgelassenen Stimmung des hinteren Modells. Auch die Größenverhältnisse der beiden Frauen stimmen nicht mehr überein. Der zusätzlich eingefügte Wellenschlag vor dem hinteren Modell wirkt unreal und ebenfalls überproportional groß.

---

Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud in Köln das Forschungsprojekt „Maltechnik des Impressionismus und Postimpressionismus“, welches 75 wichtige, impressionistische Gemälde aus der Sammlung der Institution auf verwendete Malmaterialien, Techniken sowie Werkprozess und Erhaltungszustand untersuchte. Bezüglich Methoden und *Plein-air*-Indiz vgl: Iris Schaefer, Caroline von Saint-George, Katja Lewerentz (Hrsg.): Impressionismus – wie das Licht auf die Leinwand kam. Ausst.-Kat.. Köln, Florenz, Mailand 2009.

Sowohl in der Radierung als auch auf dem Ölbild wird die intensive Beschäftigung Wilhelm Hempfings mit der künstlerischen Darstellung des bewegten Wassers unter Einfall von direktem Licht sichtbar.

Wahrscheinlich wurde auch Wilhelm Hempfing von dem Körperverständnis der Körperkulturbewegung beeinflusst. 1923 führte ihn seine Reise in eines der ersten FKK-Zentren auf Sylt. Hier findet der Künstler ein Zusammenspiel seiner Interessen vor: Einerseits, die Möglichkeit, Wasserbewegung anhand der Meereswogen zu studieren, andererseits findet Hempfing eine Vielzahl an Modellen vor, die ihm ausreichend Posen für seine Akte liefern. Letzterer Aspekt bedeutete eine große Erleichterung, denn das Auffinden von privaten, weiblichen Modellen gestaltete sich für die meisten Künstler dieser Zeit aufwendig. Da Wilhelm Hempfing ungerne mit Berufsmodellen arbeitete, musste er immer wieder Mädchen und Frauen aus seinem Freundes- und Bekanntenkreis ansprechen. Selten wirkt sich diese persönliche Beziehung zwischen Modell und Maler jedoch auf dessen Aktdarstellungen aus oder wird als erotische Komponente in ihnen erkenntlich. Mit zunehmendem Alter beginnt Wilhelm Hempfing seine „Strategie der Modellwahl“ zu ändern. Er freundet sich mit fremden Frauen an, um sie anschließend zum Modellstehen zu bewegen. Ob der Maler hierbei auch sexuelle Beziehungen zu seinen Modellen unterhält, ist nicht bekannt.<sup>389</sup>

Und so sieht der Künstler die zu Beginn der 1920er Jahre sich entwickelnde FKK-Kultur als Vorteil für seine Aktmalerei. Viele Deutsche sind zu diesem Zeitpunkt Mitglied in organisierten oder freien FKK-Vereinigungen,<sup>390</sup> die alle das Ziel haben, den eigenen Körper neu zu

---

<sup>389</sup> Norbert Krämer kolportiert in seinem Buch über den Künstler bezüglich der Modellwahl folgende Geschichte: „Er arbeitete nicht mit Berufsmodellen – er fand sie ‚auf der Straße‘. Eines Tages engagierte er eine junge Dame, die auf dem Diwan Platz nahm, und nachdem der Künstler seine Arbeiten weitgehend abgeschlossen hatte, deutete er der jungen Dame, daß sie sich wieder anziehen könne. Dies tat sie etwas widerwillig und ließ sich entsprechend Zeit. Sie hatte offensichtlich andere Vorstellungen von ihrem Aufenthalt bei dem Meister und bemerkte ihm gegenüber: ‚Sie sind auch kein Kavalier!‘“ Krämer 2006, S. 45.

<sup>390</sup> Vgl. Wedemeyer-Kolwe: „Allgemein wird die Gesamtzahl der organisierten und nichtorganisierten FKKler [am Ende der Weimarer Republik, Anm. d. Vf.] auf über 100.000 geschätzt. Diese Zahlen nahmen jedoch die völkischen, nicht in großen Bünden organisierten, die ‚wilden‘ Nacktbader, die in Lichtschulheimen und Siedlungen lebenden Fkkler sowie die in Sport- und Turnvereinen FKK treibenden Sportler aus der Statistik aus. Zeitweilig war deshalb auch von hunderttausenden, ja sogar von zwei Millionen die Rede, die im Verein oder privat, an ‚Flüssen und Seen [...] nach stillschweigender

entdecken und von den Einflüssen der Mode und des Stadtlebens zu befreien. Diese kollektive Körpererfahrung klammert eine gemeinsame Sexualität jedoch aus:

Nacktsein habe nichts mit dem Geschlechtstrieb oder Schamlosigkeit zu tun, im Gegenteil, in der Freikörperkultur lerne das Individuum, sich selbst zu beherrschen und Nacktheit von sexuellen Trieben zu dissoziieren.<sup>391</sup>

In diesem Kontext kann die Entstehung des nächsten Akts gesehen werden. Die Darstellung, datierbar auf Anfang 1920, zeigt eine junge Frau von der Seite inmitten der Meeresbrandung stehend (Abb. 38). Sie ist nackt und hat ihre Arme hinter dem Kopf verschränkt. Somit bleibt ihr keine Möglichkeit, ihre Weiblichkeit in irgendeiner Form zu bedecken. Die Pose dient dazu, die weibliche Brust in einer optimalen Form zu präsentieren und eine Streckung des gesamten Körpers zu erlangen, die zugleich die langen Muskelgruppen sichtbar macht. Offensichtlich folgt das Modell der direkten Anweisung Wilhelm Hempfings, dem Künstler den Kopf zuzuwenden und ihn anzulächeln. Eine weitere Mimik ist nicht erkennbar. Hempfing deutet die Augen seines Modells nur als dunkle Schatten an, ihre Brustwarzen und Schamhaare hingegen werden im Gegenlicht der Sonne deutlich erkennbar. Im Mittelpunkt der Betrachtung steht die Gestaltung der aufgewühlten Meeresoberfläche. Sie nimmt drei Viertel des gesamten Bildes ein und kontrastiert das Grau des Himmels, der durch dunkle Wolkenmassen gegliedert ist. Bei der Gestaltung des Meers bedient sich der Künstler hingegen der gesamten Farbskala. Mit vielen feinen Pinselstrichen trägt Hempfing blaue, türkisfarbene, violette und grüne Farbe in Schichten übereinander auf. Durch den pastosen Auftrag weißer und gelblicher Farbtöne gelingt ihm die atmosphärische Wiedergabe der hereinbrechenden Brandung. Dabei variiert der Duktus des Pinsels je nach Wellenform. Vielfach treffen sich spiralförmige und teilweise auch sichelförmige Pinselstriche, mit denen Hempfing die Wogen des Meeres plastisch herausarbeitet.

Die Aussage dieses Akts am Meer scheint ambivalent: Einerseits werden die körperlichen Vorzüge einer schlanken, wohlproportionierten, jungen Frau „zur Schau gestellt“, die von einer natürlichen Erotik begleitet

---

Übereinkunft: FKK betrieben.“ Wedemeyer-Kolwe 2004, S. 230.

<sup>391</sup> Diehl 2005, S. 53.

werden. Andererseits deutet die Staffage des schäumenden Meers in Verbindung mit dem sportlichen Frauenkörper die Aktdarstellung als Beleg des zeitgenössischen Körperverständnisses an. Und dennoch kommt man nicht umhin, den Akt in Verbindung mit dem Phänotyp des nordischen Menschen zu bringen, der später die Ideal-Vorlage für den „Neuen Menschen“ des Dritten Reichs bilden sollte. Inwieweit diese Idee in dem gerade besprochenen Akt motiviert ist, kann erst nach der Betrachtung der Akte der 1930er Jahre zu klären versucht werden.<sup>392</sup>

Auffällig ist jedoch, dass die Aktgestalt Wilhelm Hempfings zunehmend realistischere Züge annimmt und nur der Hintergrund in nachimpressionistischer Manier gestaltet ist. Diese Entwicklung macht auch der nächste Akt, *Badende Mädchen am Meer* (Abb. 39), deutlich. Er greift ebenfalls das Thema der jungen, sportlichen und körperbewussten Frau in freier Natur auf und verbindet dies wiederum mit der Präsentation einer idealen Weiblichkeit. Die Aktdarstellung der drei spielenden Frauen ist wahrscheinlich während oder nach einer Reise Hempfings nach Sylt und Norddeutschland entstanden. Zwar von dem Künstler nicht mit einem Datum versehen, lässt sich das Gemälde bezüglich des malerischen Duktus dennoch in die späten 1920er Jahre datieren.<sup>393</sup>

Im Vergleich zu dem vorherig beschriebenen Akt der ersten Syltreise wird deutlich, dass sich der Schwerpunkt der Bildgestaltung verschoben hat: Stand zuvor die künstlerische Umsetzung der Meeresoberfläche vor der Darstellung des Akts, so ist dieses Verhältnis nun in sein Gegenteil verkehrt. Jetzt dominieren die drei nackten Körper der Frauen den Vordergrund des Bildes, während die künstlerische Ausgestaltung der Wasseroberfläche sich auf die Spiegelung der Körper in der Pfütze reduziert. Die Ausarbeitung der lichtreflektierenden Wasseroberfläche könnte von einer Beschäftigung Hempfings mit der Aktmalerei des schwedischen Malers Anders Zorn zeugen, der bereits zu Beginn des

---

<sup>392</sup> Hierfür sprechen zwei Gründe: Es ist nicht bekannt, dass Wilhelm Hempfing in den 1920er Jahren mit seinen Akten öffentlich die Formation eines „Neuen Menschen“ unterstützte, wie dies beispielsweise bei dem Künstler Hugo Reinhold Karl Johann Höppener, genannt *Fidus*, der Fall ist. Auch ist nicht bekannt, welche Kenntnisse Hempfing von den rassentheoretischen Körperdiskursen radikaler FKKler wie Richard Ungewitter hatte. Zweitens muss überprüft werden, inwieweit eine eigene Autorenschaft oder das Zurückgreifen auf Vorlagen oder gewünschte Konstrukte vorliegt.

<sup>393</sup> Mit diesem Bild war Wilhelm Hempfing 1922 als Mitglied der Münchner Künstler-Genossenschaft auf der Kunstausstellung im Glaspalast in München vertreten.

Jahrhunderts für seine Aktdarstellungen international bekannt war. Insbesondere bei seinen Reisen in den Norden Deutschlands könnte Wilhelm Hempfing in Kontakt mit Zorns Radierungen und Ölgemälden gekommen sein, so beispielsweise mit dem Gemälde *Helga* von 1917 (Abb. 40), was der Vergleich der Darstellung von bewegter Wasseroberfläche und der Integration des badenden, nackten Akts in die Natur beider Künstler zeigt.

Wilhelm Hempfing verwendet für die Modellierung seiner drei Akte nun die Farbigkeit, die man zuvor bei der Wassergestaltung beobachten konnte. Deutlich arbeitet der Künstler in unterschiedlichen Hautfarbtönen die von der Sonne direkt angestrahlten Muskeln der Rücken- und Beinpartien heraus, die durch die Kontrastierung mit den Komplementärfarben grün und blau plastisch hervortreten.

Besondere Aufmerksamkeit des Künstlers kommt der Gestaltung der Brüste der Frauen zu, die durch eine neue, weitaus rundere und prallere Form auffallen. Vielleicht ist diese Gestaltungsweise ein Indiz für die Auseinandersetzung des Künstlers mit dem Bild der sogenannten „Neuen Frau“, die als ein phänotypisches Charakteristikum von Weiblichkeit in der Weimarer Republik begriffen wurde und der Frau ein sportliches, manchmal auch androgynes Image verlieh, wie das Gemälde von 1931 nahelegt (Abb. 41).<sup>394</sup>

Mitte der 1930er Jahre lässt sich dann eine Aufteilung der Aktmalerei Hempfings in drei unterschiedliche Richtungen feststellen: Einerseits entstehen Bilder, die den Akt in eine mythologische oder biblische Szene integrieren und in realistischer, altmeisterlicher Manier verfasst sind. Andererseits finden sich wieder lichtdurchflutete Freilichtdarstellungen,

---

<sup>394</sup> Das Bild der „Neuen Frau“, die als modisch, selbstbewusste und arbeitende Frau mit kurzem Kleid und Bubikopf auftritt, ist kritisch zu beurteilen, da sich die Frage nach medialer Inszenierung dieses Frauentypus und deren realer Alltagserfahrung stellt. Vgl. hierzu: Stephanie Bung, Margarete Zimmermann: *Garçonnes à la mode im Berlin und Paris der zwanziger Jahre. Querelles – Jahrbuch für Frauenforschung 2006* (Bd. 11), Göttingen 2006; ebenso Katharina Sykora: *Die neue Frau: Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre*, Marburg 1993. Auch wenn eine Verifikation dieses Klischees nicht über die Betrachtung eines Einzelschicksals erfolgen kann (vgl. das Kapitel über Hanna Nagel), so es ist sicherlich hilfreich, gerade den Berufsstand der Künstlerin in den 1920er Jahren zu betrachten, da dieser als ein freigeistiger, individueller Entwicklungssektor gilt und sich insbesondere die aktzeichnende Frau mit ihrem eigenen Rollenverständnis auseinandersetzen kann und dieses wiederum in ihren Kunstwerken visualisiert.

entstanden auf und nach den Reisen des Künstlers an die Masurischen Seen und samländische Küste 1937, die den weiblichen Akt beim Baden und Spielen zeigen und sich an einen impressionistischen Duktus anlehnen. Das Gros der Aktdarstellungen bilden aber ab 1937 großformatige Halbakte und Akte weiblicher Modelle, die dem gewünschten Stil nationalsozialistischer Kunst- und Körperauffassung entsprechen. Die Frage, wie eine solche Entwicklung zu beurteilen ist, worin sie begründet ist und ob eine der Stilrichtungen als originär und andere wiederum als künstlerische Anpassung zu sehen sind, kann erst nach der vollständigen Betrachtung der unterschiedlichen Aktdarstellung der 1930er Jahre abschließend beantwortet werden.

Bezüglich der geringen Anzahl ikonografischer Themen im Werk Wilhelm Hempfings kann die Besprechung jener Aktdarstellungen kurz gehalten werden. 1938 löst der Künstler sich von seinem eigenen Stil und erstellt eine Kopie Michelangelos Deckenfreskos *Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradies* in der Sixtinischen Kapelle (Abb. 42). Neben einigen formalästhetischen Unsicherheiten innerhalb der Kopie fallen insbesondere folgende Unterschiede zu Michelangelos Vorlage auf: Wilhelm Hempfing widmet sich nur dem Sündenfall; die Vertreibung des ersten Menschenpaars wird nicht gezeigt. Weitaus auffälliger ist die Tatsache, dass er Adam seines Geschlechtsteils beraubt, welches bei Michelangelo deutlich erkennbar herausgearbeitet ist. Bei Wilhelm Hempfing prangt an Stelle dessen eine dunkel-verwischte Fläche – etwa ein Indiz, dass Hempfing (persönliche) Probleme mit der Darstellung männlicher Nacktheit hatte? Männliche Akte sind von dem Künstler ansonsten nämlich nicht bekannt. Oder hatte der Künstler ein männliches Geschlechtsteil modelliert und eventuell aufgrund äußeren Drucks wieder retuschiert?

Man kann bei dem zweitgenannten Entwicklungsstrang, den Aktdarstellungen während Hempfings letzter Sommerreise an die samländische Küste 1938, einen ähnlichen Effekt beobachten. Dieser äußert sich auf zwei unterschiedliche Weisen: Zum einen wird die Gestalt des weiblichen Körpers in den Gemälden immer kleiner und scheint beinahe mit dem Hintergrund zu verschmelzen, sodass weder Brust noch Scham genau zu erkennen sind. Zum anderen zeigt der Detailausschnitt

aus einem Gemälde von 1938 (Abb. 43), dass Hempfings Badende plötzlich wieder – wenn auch durchscheinende – Badekleider tragen. Im Mittelpunkt dieser Bilder stehen für den Künstler vielmehr die Darstellung eines stark bewölkten Himmels sowie eine dramatische Lichtführung der Sonnenstrahlen, die den weiblichen Akt in ein direktes und warmes Licht tauchen. Damit wird jedoch primär die Singularität des Individuums hervorgehoben. Es sind Akte ohne Gesichter, die trotz angedeuteter Tätigkeiten wie eingefroren scheinen. Und ebenso scheint die Flusslandschaft, die Hempfing um 1936 anfertigt, in einem grellen Gelbgrün erstarrt zu sein (Abb. 44), das nur durch den hautfarbenen Frauenakt unterbrochen wird. Auch wenn der Künstler versucht, über die Kraft der wolkenverhangenen Sonne eine Atmosphäre zu erzeugen, so will eine sommerliche Stimmung nicht mehr aufkommen.

Eine geradezu gegenläufige Erscheinung weisen die Aktdarstellungen des drittgenannten Entwicklungsstrangs in der Hempfing'schen Aktmalerei Ende der 1930er Jahre auf. Das Motiv des badenden Akts bleibt erhalten, aber nun beherrscht der Körper die gesamte Bildfläche, wie der Akt zweier sich sonnender Mädchen von 1942 zeigt (Abb. 45). Die Naturdarstellung tritt eindeutig in den Hintergrund, ja, sie weicht vielmehr sukzessive zugunsten des Atelier-Akts. Was Wilhelm Hempfing nun in großer Stückzahl malt, sind profane Akte nach „arischem“ Rasseideal, so der sitzende Akt einer Blondine von 1939 (Abb. 46). Die Körperhaltung der jungen Frau wirkt aufreizend und keusch zugleich. Der Künstler ist mit derartigen Aktdarstellungen von 1938 bis 1941 in der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ in München vertreten und hat dementsprechend wirtschaftlichen Erfolg.<sup>395</sup> Die große Anzahl an Akten Hempfings dieser Zeit macht es unmöglich, auf jede der Darstellungen einzeln einzugehen. Allerdings variieren die weiblichen Akte in der künstlerischen Umsetzung nur wenig, so dass im Folgenden die Gemeinsamkeiten dieser Aktdarstellungen herausgearbeitet werden können: Phänotypisch dominiert das blonde Modell Wilhelm Hempfings Aktmalerei, was bezüglich des im Nationalsozialismus geforderten Frauenideals nicht

<sup>395</sup> Die Chancen eines Künstlers, seine Bilder in den 1930er Jahren verkaufen zu können, waren nach einer Teilnahme auf einer der „Großen Deutschen Kunstausstellungen“ weitaus besser, da auf diesen Schauen der aktuelle Kunstgeschmack vorgegeben wurde.

verwunderlich scheint.<sup>396</sup> Der Künstler drapiert seine Modelle meist als Dreiviertelakt sitzend oder liegend auf einem weißen Laken umringt von vielen Kissen, so dass sich der weibliche Körper plastisch davon abhebt. Zwei Aspekte scheinen Wilhelm Hempfing bei der Positionierung seines Aktmodells – egal ob es nun liegt, kniet oder sitzt – wichtig zu sein: Zum einen muss sich der Körper des Modells ab der Hüfte in Richtung des Betrachters drehen, sodass sowohl die Bauchmuskeln als auch die Taille sichtbar werden. Zum anderen erzielt der Künstler mit der Drehung des Oberkörpers eine optimale, unübersehbare Präsenz der weiblichen Brust. Wilhelm Hempfing modelliert jene Kennzeichen der Weiblichkeit fast schon überdimensional groß, stets rund und äußerst jugendlich prall. Des Weiteren entsteht durch jenes Rotieren um die Rumpfachse die Möglichkeit, die weibliche Scham in ihrer ganzen Fülle darzustellen oder sie durch das Spiel leicht gespreizter oder übereinander geschlagener Oberschenkel ins Bild zu bringen. Wichtiges Hilfsmittel dieser Blickführung ist das Kenntlichmachen von Scham- und Achselhaar, was bei den vorherigen Akten Hempfings eine untergeordnete oder gar keine Rolle spielte. Das Modell unterstützt diese Darbietung seines Körpers lediglich durch geeignetes Posieren. Von Bedeutung ist auch die Blickrichtung des Aktmodells. Der Halbakt einer Blondine um 1940 (Abb. 47) bildet hierbei eine der wenigen Ausnahmen, bei der die junge Frau den Betrachter direkt anblickt. Ansonsten schaut das Modell mit abgewandtem Kopf in Richtung Boden, wobei die Augen fast geschlossen sind. Auch wenn diese Geste Keuschheit, Laszivität oder Verlockung andeuten will, so scheinen Körper und Geist der Modelle doch voneinander gelöst.

Eine weitere Besonderheit innerhalb dieser Frauendarstellungen bilden die Doppelfiguren, die thematisch an das Motiv der homoerotischen Liebe anknüpfen.<sup>397</sup> Auffällig sind bei diesen Darstellungen immer die Kombination einer blonden und einer brünetten jungen Frau, so auch bei Hempfings Doppelakt um 1940 (Abb. 48). Aber auch hier lässt sich eine

---

<sup>396</sup> Zum Frauenbild in der Kunst des Nationalsozialismus vergleiche Helena Ketter 2002; Manja Seelen 1995.

<sup>397</sup> Hierbei handelt es sich um ein bekanntes Motiv der 1920er Jahre, welches insbesondere von den Künstlern der „Neuen Sachlichkeit“ aufgegriffen wurde. Die neusachlichen Darstellungen zeugen von weniger Nacktheit, strahlen dafür umso mehr die erotische Beziehung zwischen dem gleichen Geschlecht aus. Vergleiche hierzu den Abschnitt über Rudolf Schlichter und Georg Scholz.

emotionale Kälte beobachten, da sich die Blicke der beiden Modelle nicht treffen und es auch zu keinerlei körperlichen Interaktionen zwischen dem liegenden und dem sitzenden Modell kommt. Geht man von der ambivalenten Beurteilung von Homosexualität im Dritten Reich aus,<sup>398</sup> so ist Hempfings Darstellung des Doppelakts perfekt abgestimmt: Einerseits kann aufgrund der statischen Haltung der Modelle zueinander nicht von offen praktizierter weiblicher Homosexualität gesprochen werden, andererseits liegt aber genau hierin der Reiz des Imaginären, des „Was-wäre-wenn“, der sich wiederum sehr plakativ ableiten lässt. Die Förderung solcher Aktdarstellungen seitens der NS-Führung Ende der 1930er Jahre kann unter dem Aspekt einer homophoben Angst verstanden werden, die man mithilfe der Attraktivität des anderen Geschlechts umgehen wollte.<sup>399</sup>

Wilhelm Hempfing bleibt dem Akt als Hauptmotiv seiner Malerei bis kurz vor seinem Tod 1948 treu. Der Akt von 1947 (Abb. 49) zeigt zudem, dass nicht nur der nackte Frauenkörper, sondern auch das Spiegelmotiv den Künstler bis zum Ende seines Schaffens begleitet. In diesen letzten Jahren greift er bei der Darstellung wieder auf Posen seiner Studienzeit in Karlsruhe, wie auf den Akt vor dem Spiegel, zurück. Obwohl er sich hierbei noch einmal dem impressionistischen Malstil zu nähern versucht, kann sich das Spätwerk von der in den 1930er Jahren vollzogenen Hinwendung zu einer figurativen Malerei nicht mehr lösen.

Eine solche Genese des malerischen Stils greift berechtigterweise die eingangs gestellte Frage nach Autorenschaft auf. War Wilhelm Hempfing initiativ an der Ausbildung eines „neuen Kunststils“ und Frauenbilds des Nationalsozialismus beteiligt oder passte er sich den Zeitumständen an?

---

<sup>398</sup> Die Forschung unterscheidet bei der Untersuchung hinsichtlich der Stigmatisierung von Homosexualität seitens der Nationalsozialisten in eine weibliche und männliche Homoerotik. Demnach mussten männliche Homosexuelle weitaus schlimmere Repressalien des §157 erdulden, wie KZ-Internierung oder Zwangskastration, als lesbische Frauen. Im Zuge der Auseinandersetzung um die Homosexualität des SA-Stabschefs Ernst Röhm kam es dann ab 1934 zu der thematischen Verquickung von Politik und Homosexualität sowie der Angst, homosexuelle Männer aus den eigenen Reihen könnten den NS-Männerstaat aufweichen, weswegen eine „Säuberung“ der eigenen Reihen an erster Stelle stand. Zudem wurde das Bild eines edlen, „arischen“ Körpers propagiert, welches in der Gestalt des NS-Soldaten seine Entsprechung finden sollte.

<sup>399</sup> Sexuallforscher wie Hans Blüher oder Magnus Hirschfeld vertraten bereits zu Beginn der 1930er Jahre die These, dass „homoerotische Männerbünde die Wegbereiter des Nationalsozialismus gewesen seien“. Zitiert nach: Susanne zur Nieden (Hrsg.): Homosexualität und Staatsräson. Männlichkeit, Homophobie und Politik in Deutschland 1900-1945 (= Geschichte und Geschlechter; Bd. 46), Frankfurt 2005, S. 34.

Eine Annäherung an diese Frage verlangt eine tiefer gehende Beschäftigung mit der Persönlichkeitsstruktur des Künstlers Wilhelm Hempfing, mit der Entwicklung seines Malstils und mit der Absicht seiner Aktdarstellungen.

Ein Überblick über Wilhelm Hempfings Aktmalerei mag einen Wechsel zwischen impressionistischen und naturalistischen Tendenzen nahelegen. Insbesondere die französische Freiluftmalerei dient dabei der Stilfindung Hempfings bis Mitte der 1920er Jahre als Orientierung. Diese Entwicklung ist nicht verwunderlich, erwächst aber in einem großen Spannungsfeld: An der Kunstakademie Karlsruhe lehrten mit Wilhelm Trübner und Friedrich Fehr zwei Professoren, in deren Werk eine Auseinandersetzung mit dem Impressionismus stattgefunden hatte und deren daraus resultierender Unterrichtsstil in Karlsruhe als modern galt.<sup>400</sup> Wilhelm Hempfings *Akte mit Kimono* um 1919 zeugen von jener intensiven Auseinandersetzung mit der Farbigkeit und der Atmosphäre des impressionistischen Stils. Während man in Karlsruhe zu diesem Zeitpunkt den Impressionismus gerade erst anerkannt hat und mit dem Expressionismus zu ringen beginnt, kritisiert zeitgleich Lovis Corinth, ehemaliger Schüler Trübners und Wegbereiter des deutschen Impressionismus, jüngere Künstler letztgenannter Stilrichtung:

Ich habe vorher gesagt, daß die blinde Nachahmung dieser modernsten Art zu malen die fast selbständig gewordene deutsche Kunst arg gefährdet hat. [...] [A]ber nicht um das innerste Wesen dieser großen Vorbilder war ihnen zu tun, sondern um die Ähnlichkeit der äußeren Mache. [...] Ohne Frage ist jedem Kunstverständigen klar, daß in Deutschland heut gesündere Bestrebungen und intensivere Lebenskraft herrschen als in dem bis dahin leitenden Frankreich. Denn bei uns sind die Nachahmer dieser französischen Neuerung immerhin in kleinerer Anzahl [...].<sup>401</sup>

---

<sup>400</sup> Rudolf Schlichter bewertet den Unterricht im Trübner-Stil um 1910 ebenfalls als modern, aber nicht experimentell: „Am nächsten Tag begann ich meine erste Sitzung. [...] Ich malte damals in Trübnermanier, d.h. ich setzte klar abgegrenzt Pinselstrich an Pinselstrich wie ein Mosaik auf den glatten Grund. Diese Technik galt in Karlsruhe als die modernste, wer auf der Akademie etwas auf Modernität hielt, wandte diese Malweise an. Sie war kühn mit Maß und deshalb salonfähig, vermied allzu wilde Experimente, glitt aber nie ab ins volkstümlich Banale; sie war gesund realistisch, ohne abstoßend zu sein, voll sinnlicher Freude an der Farbe und exklusiv. Es war die Kunst des modern denkenden saturierten süddeutschen Bürgertums mit liberalen Tendenzen.“ Rudolf Schlichter: *Tönerne Füße*, 1992, S. 29.

<sup>401</sup> Lovis Corinth: *Gesammelte Schriften*. Berlin: Fritz Gurlitt, 1920, S. 58–62. Digitalisiert unter: <http://www.zeno.org/Kunst/M/Corinth,+Lovis/Gesammelte+Schriften/Die+neueste+Malerei> [03.05.2011].

Die Hauptkritikpunkte Corinths beziehen sich auf das inhaltlose Imitieren der impressionistischen Malweise und die daraus resultierende Gefahr für die Entwicklung einer eigenständigen deutschen Kunst. Ist Wilhelm Hempfing ein solcher Nachahmer? Und was ist deutsche Kunst? Fast scheint es, als ob Wilhelm Hempfing Corinths kritische Worte vernommen hätte. Denn anstatt sich in Karlsruhe einer Künstlergruppe wie der „Gruppe Rih“ oder der neuen Kunstrichtung der „Neuen Sachlichkeit“ anzuschließen, fährt der Künstler in den Norden Deutschlands und beginnt, sich der Aktdarstellung junger Mädchen am Strand zu widmen, die im Laufe der Jahre immer figürlichere Züge annehmen. Seine Akte werden nun von dem Zusammenspiel des jugendlichen, straffen Frauenkörpers mit Naturerscheinungen wie Sonnenlicht und Meerwasser bestimmt.

Hempfings Ruf als Aktmaler festigt sich durch *„gelungene Mädchenbilder, wie sie ihm der Art nach am besten gelingen [...]“*.<sup>402</sup> Mit ihnen ist Hempfing in Ausstellungen des Badischen Kunstvereins (1924, 1927, 1928) sowie auf Schauen im Südwesten Deutschlands und im Münchner Glaspalast vom 1914 bis 1930<sup>403</sup> vertreten. Besonders stark engagiert sich der Künstler Ende der 1920er Jahre in der Vereinigung „Zunft zur Arche“, die sich für ein traditionell-konservatives, badisches Kunstschaffen einsetzt.<sup>404</sup> Doch auf der Ausstellung im Freiburger Kunstverein im September 1931 klingt plötzlich eine Kritik an den Aktdarstellungen der 1920er Jahre an, die bei genauerer Betrachtung der sonnendurchfluteten Ostsee-Akte nicht abwegig schein: *„Wilhelm Hempfings (Karlsruhe) Bildnisse bleiben im Rahmen des Liebenswürdigen. Der ‚weibliche Akt in Landschaft‘ aber hat die peinliche Unwahrhaftigkeit, die von der Ferne sogar an den Fidus-Kitsch erinnert. (Das Licht um den Körper!!)“*<sup>405</sup> Und auch wenn diese Anmerkung durch einen anderen Kritiker widerlegt wird, der in diesem Akt alle Vorzüge seines Schaffens, die Sicherheit zur

<sup>402</sup> Rezension des Mannheimer Kunstvereins. Weihnachtsausstellung 1. Dez.–31. Dez. 1927. Pfälzische Landesbibliothek: Geißler-Archiv, Mappe K 100 h.

<sup>403</sup> Mit Ausnahme der Jahre 1919, 1927 und 1929.

<sup>404</sup> In dieser Vereinigung ist auch Hans Adolf Bühler Mitglied. Beide Künstler waren in den Jahren zuvor bereits Zunftmeister und werden ab Ende der 1930er zu Ehrenzünftlern ernannt. Vgl. Zunftbriefe Zunft zur Arche Karlsruhe. 1.1919–29.1936. In: Badische Landesbibliothek OZB 828.

<sup>405</sup> Dr. R. G [genauer Name nicht bekannt, Anm. d. Vf.]: Ausstellung im Freiburger Kunstverein. Freiburger Tagespost vom 19.09.1931, Nr. 217. In: Stadtarchiv Freiburg Akte C 4 / VIII / 33 / 3, o. S.

Zeichnung, sein Gespür für Farben, für Raum- und Luftperspektive<sup>406</sup> vereint sieht, so ist der Kontext der ersten Anmerkung doch weitreichend. Ein Vergleich von Fidus' Bild *Lichtgebet*<sup>407</sup> (Abb. 50) und Wilhelm Hempfings Abbild eines jungen *Mädchens am Strand* um 1925/27 (Abb. 51) kann die Freiburger Kritik genauer visualisieren. Die Parallelen sind unübersehbar: Beide Figuren – bei Fidus ein nackter Jüngling, bei Hempfing eine junge Frau – recken sich mit ausgestreckten Armen und auf Zehenspitzen stehend der Sonne entgegen. Beide Körper sind in Einklang mit den Naturkräften Licht und Wind und scheinen geradezu illuminiert. Wie der Titel *Lichtgebet* bereits nahelegt, spielt das Sonnenlicht eine große Rolle für den Akt Fidus', den Wilhelm Hempfing für seine Darstellung zu übernehmen scheint:

[W]ie bei den meisten Lebensreformbewegungen, spielte die Sonne eine wichtige Rolle. Das Licht erhielt eine kultische Bedeutung und symbolisierte den Sieg über Finsternis und damit die Überwindung der modernen Zivilisation.<sup>408</sup>

Auch äußerlich ähneln sich die Figuren: Beiden ist ihre schlanke, athletische Figur, das im Wind flatternde blonde Haar und die sonnengebräunte Haut gemeinsam. Und in ebendiesem Sachverhalt ist der entscheidende Punkt der Bilddeutung zu erahnen: Was ist die Aussage des Bildes und was wurde und wird in es hineingedeutet? Einerseits ist in beiden Werken ablesbar, dass die Lebensreformbewegung ebenso wie die Freikörperkultur mithilfe der Darstellung des menschlichen Körpers visualisiert werden soll. Andererseits entspinnt sich an der Darstellung Fidus' ein Körperdiskurs, der sich insbesondere an der phänotypischen Erscheinung seines nackten Jünglings manifestiert. Zwar waren die Charakteristika des sogenannten „nordischen“ Menschenideals mit „*goldenem Haar, blauen Augen, rothen*

<sup>406</sup> Dr. B. Schwarzweber: Freiburger Kunstverein. Freiburger Zeitung vom 21.09.1931, Nr. 257. In: Stadtarchiv Freiburg Akte C 4 / VIII / 33 / 3.

<sup>407</sup> Aufgrund der hohen Popularität gestaltete Fidus sein *Lichtgebet* im Zeitraum von 1890 bis 1938 in elf Auflagen, die er jeweils technisch unterschiedlich umsetzte (als Ölbild, Lithografie, als Aquarell und als Kohlezeichnung). Zur Wirkweise Fidus' vgl. Marina Schuster: *Bildende Künstler als Religionsstifter. Das Beispiel der Maler Ludwig Fahrenkrog und Hugo Höppener genannt Fidus*. In: Richard Farber, Volkhard Krech: *Kunst und Religion: Studien zur Kulturosoziologie und Kulturgeschichte*. S. 275–288. Würzburg 1999; Janos Frecot: *Fidus 1868–1948; zur ästhetischen Praxis bürgerlicher Fluchtbewegungen*, München 1972.

<sup>408</sup> Diehl 2005, S. 52. Diehl verweist in ihrer Herleitung der Ikonografie des „NS-Ariers“ auf den Umstand, dass die Rolle der Lichtgestalt bereits bei Richard Wagners *Siegfried* von 1876 Verwendung findet, in der ebenfalls der Erlösermythos verwoben ist.

*Lippen, weißen Zähnen und einem sammetrothbraunen Leib*<sup>409</sup> schon seit der Jahrhundertwende bekannt und wurden, unterstützt durch die Massenmedien, zum „sozial Imaginären“<sup>410</sup> der Gesellschaft des Kaiserreichs und der Weimarer Republik; jedoch führte die Verknüpfung jener Körper-Imagination, wie sie eben auch den Körper- und Lebensreformen inne war, mit der völkisch, rassentheoretischen Ideenwelt radikaler Reformer wie Richard Ungewitter, Fidus oder Heinrich Pudor zu dem Bild eines nordisch geprägten, „Neuen Menschen“, der durch Rassenhygiene vor „Fremd“-Einflüssen geschützt und weiter vermehrt werden sollte.

Ein Jahrzehnt später sollte die nationalsozialistische Ideologie bei ihrer Konstruktion des „Ariertypus“ auf dieses Menschenbild zurückgreifen.<sup>411</sup>

Attestiert man Fidus' *Lichtgebet* die Propagierung jenes „Neuen Menschen“, so stellt sich die Frage, ob Wilhelm Hempfing in seinen Werken der 1920er Jahre hier Anleihen für das Erscheinungsbild seiner Akte nimmt? Einen Hinweis hierauf mag die Begrifflichkeit des „Akts“, beziehungsweise das zeitgenössische Verständnis von „Nacktheit“ liefern. Wie bereits gezeigt wurde, liegt der Schwerpunkt sowohl Hempfings als auch Fidus' Darstellung auf der Betonung des Natureinflusses, insbesondere der Lichteinstrahlung. Diese Konzentration auf das Zusammenspiel von Körper, Geist und Natur will im Sinne der Lebensreformbewegung den Körper als einen natürlichen und nicht als einen sexuellen präsentieren.<sup>412</sup> Nacktheit ist in diesem Zusammenhang

---

<sup>409</sup> Hans Pudor: *Nackende Menschen. Jauchzende Zukunft*, Berlin 1906. Zitiert nach: Diehl 2005, S. 52. Der Lebensreformer und Nacktkulturanhänger Heinrich Pudor sah sich selbst als „Lichtgestalt“ und propagierte das Ideal des nordischen Menschen, welches ab der Jahrhundertwende vermehrt antisemitische Züge aufweist.

<sup>410</sup> Diehl 2005, S. 52. Zu der Korrelation zwischen Germanentum und Deutschem siehe: Heinrich Beck (Hrsg.): *Zur Geschichte der Gleichung „germanisch–deutsch“*. Sprache und Namen, Geschichte und Institutionen, Berlin 2004.

<sup>411</sup> Das „arische“ Körperideal korreliert mit dem nordischen Phänotypus des blonden, hochgewachsenen und hellhäutigen Menschen. Die NS-Propaganda wies die Herkunft des „Ariers“ als eine nordisch-germanische aus und verklärte dieses „Erbe“ mit nordischen Mythen und Brauchtümern, die die „arische“ Rasse als eine biologisch reine und hierarchisch anderen Völkern überlegene Rasse auswies.

<sup>412</sup> Viele FKK- und Lebensreformbewegungen waren alleinig nach dem Ziel ausgerichtet, den eigenen Körper in einem natürlichen Umfeld zu stärken, vom Alltag zu reinigen, Zivilisationskrankheiten vorzubeugen oder zu heilen. Diese Ziele sollten unter körperästhetischen und asketischen Richtlinien verfolgt werden. Gemischtgeschlechtliche FKK wurde ein selbstregulatives Moment der Geschlechtstriebe unterstellt. Gerade durch die offene Konfrontation mit der Nacktheit des anderen Geschlechts gelinge es einfacher, die triebgesteuerte Gedanken zu beherrschen und dadurch die Askese leicht auch auf andere Lebensbereiche auszudehnen. Dazu gehörten die Enthaltbarkeit bei Alkohol und

gleichbedeutend mit geistiger und körperlicher Reinheit. Oder besser: Durch die Erfahrung der Nacktheit gelangt der Mensch zu Reinheit. In dieses Ideenkonstrukt passt Fidus' Aktdarstellung des *Lichtgebets*, welche seinen nackten Jüngling nur durch seine Haarlänge geschlechtlich differenzierbar macht. Die Figur gleicht mehr dem androgynen Typus und kann dadurch Reinheit und Unschuld verkörpern.<sup>413</sup>

Diese Annahme kollidiert jedoch mit der Vorstellung, dass eine Aktdarstellung zumeist eine erotische Komponente beinhaltet. Während sich Wilhelm Hempfing in seinen Aktdarstellungen ausschließlich dem weiblichen Körper zuwendet, richtet sich die Aufmerksamkeit der (völkischen) Lebensreformer auch auf den männlichen Körper als Projektionsfläche einer athletischen, gepflegten, ästhetischen, reinen und kontrollierten Nacktheit.<sup>414</sup> Die Nudität der Frau erfährt in dem lebensreformerischen Zusammenhang eine weitaus geringere Beachtung und nimmt im Gegenzug zu der emanzipatorischen Entwicklung der Frauen vermehrt antifeministische Züge an.

Diesem Gedankengang folgend, könnte man schlussfolgern, dass Wilhelm Hempfing trotz der Ähnlichkeit seiner Darstellung mit Fidus' *Lichtgebet* ideell nicht in der Nähe völkischer Lebensreformer oder FKKler anzusiedeln wäre. Da die Vita Wilhelm Hempfings jedoch eindeutig belegt, dass der Künstler im Klappholttal auf Sylt die FKK-Bewegung als Vorlage für seine weiblichen Akte nutzte und diese, wie bereits beschrieben, nicht nur einen dokumentarischen, sondern auch einen erotischen Charakter besitzen, stellt sich erneut die Frage nach der Funktion und Aussagekraft der Aktdarstellungen der 1920er Jahre – gerade hinsichtlich der Frage

---

Tabak sowie eine vegetarische Ernährung. Vgl.: Bernd Wedemeyer-Kolwe 2004, S. 266 ff.

<sup>413</sup> Esther Sophia Sünderhauf weist für die Darstellung des Jünglings zu Beginn des 20. Jahrhunderts nach: „Der frühen Darstellung von ‚Knaben‘ und ‚Jünglingen‘ fiel im Rahmen der Lebensreform insofern eine wichtige Rolle zu, als jenes Übergangsstadium zwischen Kindheit und Erwachsensein ermöglichte, männliche Nacktheit in Gänze zu zeigen. Anders als weibliche Nacktheit war die des erwachsenen Mannes vom Moralkodex der Kaiserzeit mit einem Verdikt belegt.“ Esther Sophia Sünderhauf: *Griechensehnsucht und Kulturkritik. Die deutsche Rezeption von Winckelmanns Antikenideal 1840–1945* (Zugl., Diss., Univ. Berlin 2002), Berlin 2004, S. 214.

<sup>414</sup> Als Beispiel für dieses männliche Körperverständnis kann die Karriere des Sportlers Eugen Sandow angeführt werden, der seinen durchtrainierten, eingeölte Körper gerne nur mit einem Feigenblatt aus Stoff bedeckt in seinen öffentlichen Shows präsentierte. Bei der Präsentation seines Körpers griff er auf den Posenkanon antiker Statuen zurück. Zur Adaption der griechischen Antike durch die Lebensreformbewegung siehe: Sünderhauf 2004, S. 139 ff.

nach Kontinuität, Transformation oder Bruch des künstlerischen Stils nach 1933. Zwei Erklärungsansätze, die sich konträr gegenüberstehen, verbleiben: Einerseits könnte man davon ausgehen, dass Wilhelm Hempfing sich Mitte der 1920er Jahre generell verstärkt seiner Aktmalerei widmet. Die zeitgleich erstarkende FKK-Bewegung an den norddeutschen Küsten brachte dem Künstler den Vorteil, ohne große Anstrengung weibliche Modelle finden zu können, die durch ihre körperliche Freizügigkeit – mit oder ohne ihr Wissen – dem künstlerischen Aktstudium Wilhelm Hempfings dienten. Man könnte den Aktdarstellungen der Nordseelandschaften also eine rein illustrative Natur zuschreiben, da sie demnach nichts anderes zeigen, als junge Frauen, die entsprechend den Zielen der FKK-Bewegung der Weimarer Republik ganz selbstverständlich ihren sportlichen Körper ohne Scham zeigen und damit eine latente Erotik beinhalten.<sup>415</sup> Der zweite Ansatz zielt in die entgegengesetzte Richtung: Vielleicht zeigt Wilhelm Hempfing aber auch ganz bewusst den visuellen Vorwurf eines Frauenbilds, welches mittels der exponierten Selbst-Präsentation des weiblichen nackten Körpers eine Verfügbarkeit vermittelt, die über den Reiz des Erotischen hinausgeht, denn durch das Hervorheben jener perfekten Konstitution des weiblichen Körpers, das weit mehr im Vordergrund zu stehen scheint als das Herausarbeiten des Stimulus weiblicher Nudität, wird dem weiblichen Körper durch den Künstler eine Art Qualitätsmerkmal zugeordnet und zugleich das Rollenbild der Frau neu definiert. Das folgende Zitat mag dies verdeutlichen:

Sucht doch der Mann stets das Echt-Weibliche: die bestimmten Geschlechtsmerkmale, welche das weibliche Schönheitsideal charakterisieren; erst in zweiter Linie fesselt ihn der Rassetypus und leitet ihn sein individueller Geschmack [...].<sup>416</sup>

Folgt man dieser Ausführung, so würden sich hinsichtlich Hempfings Aktdarstellungen der norddeutschen FKK-Bewegung zwei Konsequenzen ergeben: Das Abbilden jener jungen Mädchen als Idealbild der Frau fungiert als eine Art ästhetischer Erziehung für den Mann, anhand derer er

---

<sup>415</sup> Sportliche Betätigung nahm in der Lebensreformbewegung bei beiden Geschlechtern einen hohen Stellenwert ein. Der sportliche, weibliche Körper wurde auch von anderen Künstlern als Aktdarstellung umgesetzt, so beispielsweise bei Anton Räderschneidts Akt *Tennispielerin*, der sich mit dem neuen Frauenbild der Weimarer Republik auseinandersetzt. Vgl. hierzu: Cowan, Sicks 2005.

<sup>416</sup> C. Konschitzky: „Sexuelle Ästhetik“. In: Körperkultur, September 1908, S. 253 f. Zitiert nach: Diehl, 2004, S. 53.

die „bestimmten Geschlechtsmerkmale“ des „richtigen“ Weiblichen erkennen kann (soll): ein straffer, gesunder Körper, formschöne Brüste und eine schlanke, aber definierte Hüftpartie.<sup>417</sup> Durch eine gelebte Nacktheit, wie sie die Lebensreformbewegung postulierte, fällt dieser Erkennungsprozess durchaus leichter und geschieht schneller. Andererseits wird dem Mann als Auswählendem eine höhere soziale Stellung als der Frau zuteil, die einmal mehr über ihre äußere Erscheinung charakterisiert und idealisiert wird, sei es nun im Sinne der Lebensreformbewegung oder als urbane Garçonne-Erscheinung mit Bubikopf und Zigarette.

Auch wenn es nach diesen Überlegungen thematisch nun doch verleitend wäre, Wilhelm Hempfings Aktdarstellungen der späten 1920er Jahre – unter der Prämisse seines späteren Erfolgs als NS-Maler – in die gedankliche Nähe völkisch-nationaler Reformer zu bringen, kann und muss dieser Versuch unterlassen werden. Als Gründe<sup>418</sup> hierfür sprechen die mangelnde schriftliche Faktenlage zu Hempfings Tätigkeit in den 1920er Jahren sowie die Tatsache, dass die meisten der radikalen Vertreter der Lebensreform und Freikörperkultur nach der Machtübernahme von den Nationalsozialisten nicht anerkannt wurden. Diese Ablehnung, wie sie auch Fidus aufgrund seiner Geisteshaltung und seines Kunststils erfahren musste,<sup>419</sup> betraf auch diejenigen Freikörperkulturbewegungen, deren Körperverständnis nicht aus einem Gefüge von Selbstdisziplin und Leistungsanspruch bestand. Georg Bollenbeck merkt zu dem Verbot der FKK und dem Stellenwert des nackten Körpers im Nationalsozialismus treffend an:

Es galt, den nackten Körper einer umfassenden Selbstkontrolle zu unterwerfen, um ihn als Träger und Medium allgemeiner und allgemein gültiger Werte und Ordnungsvorstellungen wie Volk, Rasse oder Nation zu erweisen. Das implizierte jedoch, dass der Körper von den staatlichen Repräsentanten dieser Werte in Anspruch genommen werden konnte. Das Begehren, das sich auf den nackten Körper richtete, mochte noch sexuell unterfüttert sein. Leibesucht bedeutete die Transformation dieses

<sup>417</sup> Es wird hier die Präfiguration eines Frauenbilds seitens Wilhelm Hempfing angenommen, die sich an seiner Schaffensphase der 1930er Jahre orientiert. Allerdings kann an dieser Stelle kein Urteil darüber getroffen werden, ob in den Aktdarstellungen rassenhygienische Idiome angelegt sind, wie sie später dann bei den Nationalsozialisten zu finden sind.

<sup>418</sup> Vgl. Fn. 392.

<sup>419</sup> Fidus wurde von den Nationalsozialisten aufgrund seiner theosophischen Verklärung, die vor allem in seinen Bildern durchschlug und diese als verkitscht erscheinen ließ, nicht als Künstler des neuen Staats anerkannt.

sexuellen und privatisierenden Begehrens in ein staatliches und verstaatlichtes Begehren.<sup>420</sup>

Wilhelm Hempfing, den nach der Machtübernahme 1933 keinerlei Repressalien seitens der Nationalsozialisten treffen, scheint diesen Mechanismus zwischen Körperdarstellung und Machtgefüge schnell zu erfassen. 1934 stellt er mit der Vereinigung „Zunft zur Arche“ erneut im Freiburger Kunstverein aus. Diesmal wird jedoch keine kritische Stimme mehr laut<sup>421</sup> – das Schriftleitergesetz macht eine offene Kunstkritik sowieso nicht mehr möglich. An erster Stelle findet der Künstler in der Ausstellungsbesprechung Erwähnung; er wird nun gelobt als

wirklicher Künner, [...] an dem man immer wieder seine herzhafteste Freude finden kann. Hier ist alles so aus einem Guß und Schweiß, daß aus dem harmonischen Zusammenklang aller Elemente das große Kunstwerk entsteht.<sup>422</sup>

In Karlsruhe arbeitet Wilhelm Hempfing in den kommenden Jahren an der Festigung und Steigerung seines Bekanntheitsgrads, was eine stärkere Adaption der nationalsozialistischen Kunstauffassung zur Sicherung des Lebensunterhaltes bedeutete. 1936 scheint hierfür ein guter Zeitpunkt zu sein. Zum einen, da im Oktober des Jahres 1936 der Badische Kunstverein anlässlich des 50. Geburtstags des Künstlers diesen mit einer Sonderschau ehrt.<sup>423</sup> In der Besprechung, die im *Führer*, dem Hauptorgan der NSDAP im Gau Baden, erscheint, lässt sich sowohl ablesen, weshalb der Künstler nach 1933 sein Wirken unbeschadet fortsetzen konnte als auch worin der künstlerische Erfolg seiner Aktdarstellungen begründet ist:

[E]legant und geschmackvoll, immer dekorativ erscheinen seine Damenbildnisse. Hier soll festgestellt werden, daß der Künstler, obwohl er vielfach nur als Frauenmaler genannt wird, ebenso gut manche Herrenporträts gemalt hat [...]. Auf der Höhe des Lebens hat er sich nie einem der versunkenen Ismen verschrieben, mit zäher Stetigkeit ist er sich

<sup>420</sup> Georg Bollenbeck, Thomas La Presti (Hrsg.): *Traditionsanspruch und Traditionsbruch: die deutsche Kunst und ihre diktatorischen Sachwalter*, Wiesbaden 2002, S. 28. (Kulturelle Moderne und bildungsbürgerliche Semantik ; 2).

<sup>421</sup> Dies bestätigt erneut die vorher getroffene Annahme, dass Wilhelm Hempfing in den 1920er Jahren nicht im Dunstkreis radikaler Reformer stand, mit seinen Werken aber bereits den neuen Volkskörper präfigurierte.

<sup>422</sup> Dr. B. Schwarzweber: *Freiburger Kunstverein. Karlsruher Künstlerzunft zur Arche*. In: *Freiburger Zeitung* vom 25.06.1934. Digital unter: <http://az.ub.uni-freiburg.de/show/fz.cgi?cmd=showpic&ausgabe=03&day=25a&year=1934&month=06&project=3&anzahl=6> [03.05.2011].

<sup>423</sup> Der Badische Kunstverein hielt auch nach 1933 an der folgenden Ausstellungsform fest: „Für ‚verdiente‘ Künstler gab es anlässlich ‚runder‘ Geburtstage Jubiläumsausstellungen [...]. Es wurden Sonderschauen und Überblickrepräsentationen für einzelne Künstler, Künstlergruppen oder zu bestimmten Themen veranstaltet.“ *Zuschlag* 1993, S. 196.

selbst treu geblieben, dass muß unumwunden zugegeben werden.<sup>424</sup>

Hempfung wird demnach als Künstler jener „neuen deutschen Kunst“ verstanden, da er vor 1933 keiner der von Nationalsozialisten bekämpften „Ismen-Kunst“<sup>425</sup> angehört und sich zudem konstant einem der Hauptthemen nationalsozialistischer Malerei gewidmet habe: dem Frauenbildnis. Als Resultat dieses Lebenslaufs wird Wilhelm Hempfung 1936 zusammen mit Hans Adolf Bühler zu einem der zwölf Repräsentanten badischer Kunst ernannt, von denen sich der Reichstatthalter für Baden, Robert Wagner, wünscht, dass „*deren Werke bei Kunstausstellungen vorzugsweise gezeigt werden.*“<sup>426</sup>

Nur zwei Jahre später hat Wilhelm Hempfung das große Ziel erreicht: 1938 werden seine Werke in der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ angenommen. Dies ist für einen Künstler dieser Zeit von großer Bedeutung, denn in der GDK soll dem Volk einerseits das Gesicht und Wesen der „neuen deutschen Kunst“ präsentiert, andererseits der Kunstmarkt neu aufgebaut werden. So fungiert die GDK auch als eine Verkaufsveranstaltung, auf der alle Werke verkäuflich sind.<sup>427</sup> Neben der Anzahl der gezeigten Werke waren für einen Künstler aber natürlich die erzielten Preise und das Käuferklientel von Interesse. Letztgenannte Informationen über verkaufte Werke sowie deren Käufer wurden in ausführlichen Debitoren- und Kreditorenbüchern im *Haus der Deutschen Kunst* in München festgehalten. Aus diesen Unterlagen geht für die Frage nach der Tätigkeit Hempfungs Interessantes hervor (Abb. 52): Hempfung reichte in den Jahren 1938 bis 1942 zumeist vier Werke ein, angenommen wurden 1938 und 1939 jedoch nur zwei Werke und 1940 nur eines. Erst ab 1941 wurden alle vier eingereichten Arbeiten schließlich auch ausgestellt. Bei Hempfungs angenommenen Arbeiten handelt es sich größtenteils um Aktdarstellungen, die sich thematisch und ikonografisch

<sup>424</sup> Der Führer, 10.10.1936.

<sup>425</sup> Die Nationalsozialisten sahen in der „Ismen-Kunst“ ein Sammelbild avantgardistischer Kunstströmungen, die es als Metapher des Kulturbolschewismus und der Moderne zu bekämpfen galt.

<sup>426</sup> Notiz vom 12.12.1936, gezeichnet Müller an den Reichstatthalter Baden. Aus der Akte des GLA 235 Nr. 5931.

<sup>427</sup> Zu einem „Ausverkauf“ der Kunstwerke konnte es jedoch nicht kommen: Neben den 1.158 Kunstwerken, die 1938 in der Ausstellung gezeigt wurden, wurden weitaus mehr Künstlerarbeiten angenommen. Nach der ersten Hälfte der GDK wurde dieser „Ergänzungsteil“ vorhandener Arbeiten in einer Austauschaktion anstelle der bereits verkauften Arbeiten präsentiert und war ebenfalls käuflich erwerbbar. Zu Organisation und Ablauf der GDK siehe auch: Meckel 1993.

den nationalsozialistischen Anforderungen an eine figürliche Komposition unterordnen. Zwar verleiht Wilhelm Hempfing seinen Akten allgemeingültige Bildtitel wie *Der Frühling*, *Der junge Tag* oder *Nach dem Bad*, jedoch vermeidet der Künstler die Kreation einer „neuen“ Bildkompositionen, wie sie beispielsweise bei Sepp Hiltz' Akt *Bäuerliche Venus* zu finden sind, wo das antik Göttliche mit dem „Blut-und Bodenmythos“ und dem darin enthaltenen Rassegedanken korreliert und begründet wird. Wie auf vielen Aktbildern der GDK findet sich auch in den Hempfing'schen Aktdarstellungen keine agierende, sondern eine passive, anonymisierte Darstellung der Frau; eine stehende oder sitzende, schlanke Blondine, die von der (männlichen) Propagandaseite als Zeichen von Sanftmut, Ruhe, Keuschheit und der „*ehrlichen Freude am schönen Menschenkörper*“<sup>428</sup> ausgegeben wurde. Wie intensiv sich Wilhelm Hempfing um eine Sinnggebung seiner Akte bemühte, die zwischen Rassenlehre und Elitendidaktik rangiert, ist nicht schriftlich belegt. Eine Aussage des Künstlers zu seinen Aktdarstellungen ist jedoch aussagekräftig: „*Die verkaufen sich halt besser, wenn ein Akt/Nakedei dabei ist.*“<sup>429</sup>

Hieße das, dass der Künstler lediglich an den Erlösen der Verkäufe seiner Bilder interessiert war? Und dass er die Zeit des Nationalsozialismus als monetäre Chance begriff, da er das System von Nachfrage und Angebot durchschaute? Und dass er verstand, dass die Maxime der Aktdarstellung nun nicht mehr das *l'art pour l'art* war, sondern dass der Akt nun der Träger einer Funktion, einer Aussage war, die man als Künstler technisch bedienen konnte, wenn man sich erst einmal einen Namen gemacht hatte? Ein Blick in die Debitorenbücher der GDK kann darüber Aufschluss geben, ob Hempfings Hoffen auf finanzielle Verbesserung aussichtsreich war, denn je angesehener der Käufer war, desto höhere Preise konnte der Künstler bei der nächsten GDK ansetzen, was sicherlich auch einen

---

<sup>428</sup> Bettina Feistel-Rohmeder: München 1940 (Titel). In: *Das Bild* 7. 1940. S. 101–107. 8.1940, S. 114–122. 10.1940, S. 154–160. Zitiert nach: Meckel 1993, S. 97. Feistel-Rohmeder, Vertreterin der völkischen Seite, attestierte den zunehmenden Aktdarstellungen auf der GDK ein starkes voyeuristisches Moment, welches das nach außen getragene „Sinnbild eines Lebensgefühls“ unterminierte. Hier wird der problematische Umgang mit der menschlichen Sexualität im Dritten Reich erkennbar, die einen wichtigen Anteil im politischen und alltäglichen Leben der Gesellschaft hatte und deutlich die Rolle der Frau festlegte.

<sup>429</sup> Wie Fn. 1.

Reputationszuwachs mit einschloss. Bereits bei Hempfings erster Teilnahme an der GDK 1938, bei der zwei Werke verkauft werden, befindet sich unter den beiden Käufern Dr. Josef Goebbels. Dieser erwirbt neben anderen Werken der GDK auch den *Halbakt einer Blondine* (Abb. 53). Während Goebbels aber nur 450 Reichsmark (RM) für den Akt zahlt, muss der Käufer des *Frühlings* (Abb. 54) 1.800 RM investieren. Doch bereits 1939 verkehrt sich dieses Verhältnis: Diesmal bezahlt Goebbels die 1.800 RM für das Werk *Der junge Tag* (verschollen) und SA-Obergruppenführer Wilhelm Brückner nur 540 RM für einen Halbakt. Auch 1940 erwirbt Brückner für 1.260 RM den sitzenden Halbakt einer Blondine (Vgl. Abb. 47); er bleibt in diesem Jahr aber auch der einzige Käufer. Ab 1941 nimmt die Anzahl der Käufer und damit auch der Erlös zwar zu, allerdings finden sich unter ihnen fast keine NS-Regierungsgrößen mehr. Hempfings Ertrag aus der GDK 1941 beträgt 4.500 RM und 1942 dann bereits 14.040 RM. Zum Vergleich: Der durchschnittliche Bruttomonatsverdienst eines Angestellten im Deutschen Reich betrug 1940 ungefähr 240 RM.<sup>430</sup> Das bedeutet, dass die Reputation der ersten Käuferschicht für eine anschließende gute Ertragslage äußerst wichtig war.

Für die Initiierung dieses Prozesses war ein Faktum für Wilhelm Hempfing von großer Bedeutung: Adolf Hitler selbst kaufte auf der GDK 1937 ein Mädchenbildnis, was zu einer regen Presseberichterstattung in Karlsruhe führte (Abb. 55). Auch noch ein weiteres Bild, einen Akt im Weiher (Vgl. Abb. 44), soll Hitler später im *Haus der Deutschen Kunst* in München erworben haben. Allerdings sind diese Ankäufe Hitlers weder im GDK-Kreditorenkonto Wilhelm Hempfings, noch in der Auflistung Hitlers persönlicher Erwerbungen der Jahre 1937–1942 im *Haus der Deutschen Kunst* verzeichnet.<sup>431</sup> Dies mutet verwunderlich an: Denn einerseits

<sup>430</sup> Heinz Müller: Nivellierung und Differenzierung der Arbeitseinkommen in Deutschland seit 1925, Berlin 1954, S. 21 ff.

<sup>431</sup> „Zwar hing in seinen Residenzen auch NS-Kunst, aber man kann die Bestände nur sehr schwer bzw. gar nicht fassen. Einfach, weil die zeitgenössische Kunst in weniger bedeutenden Räumen hing, von denen es in der Regel keine Innenaufnahmen gibt. Innenaufnahmen gibt es nur von den Repräsentationsräumen Hitlers, und dort hing alte Kunst, vor allem natürlich Gemälde des 19. Jahrhundert. Wenn Sie tatsächlich in einem der Washingtoner Alben ein Gemälde von Hempfing finden würden, wäre noch nicht klar, was das im Einzelnen bedeutet (außer dass Hitler es eines Ankaufs für würdig gefunden hat).“ Auszug aus dem E-Mail-Verkehr zwischen der Verfasserin und Birgit Schwarz vom 15.04.2009. Siehe auch Birgit Schwarz: Geniewahn: Hitler und die Kunst, Wien 2009;

wurden die Ankäufe des Führers immer groß inszeniert, da dieser sich mit den Erwerbungen als Kenner und Förderer der alten und neuen Kunst ausweisen konnte; andererseits hätte Wilhelm Hempfing sich erneut die Möglichkeit geboten, das öffentliche Interesse auf sich zu ziehen. Eine weitere Überlegung, weshalb die Führerankäufe nicht schriftlich belegbar sind, nämlich ob Hitler Werke eventuell durch Goebbels einkaufen ließ, verneint die Kennerin der Hitler-Kunstsammlung, Birgit Schwarz, mit der Begründung:

Hitlers Ankäufe auf der GDK sind aus verschiedenen Kassen bezahlt worden und waren für verschiedene Zwecke vorgesehen. Soweit ich weiß, kaufte Hitler selbst. Weshalb sollte er jemand anderen beauftragen, denn die Ankäufe, das waren ja große Inszenierungen, mit denen er sich als Mäzen und Kunstfreund darstellte, es gab also keinen Grund, sie zu delegieren. Und wenn er Hilfe gebraucht hätte, hätte er sich an seinen Freund Heinrich Hoffmann (den Kurator) oder den Veranstalter selbst, das Haus der Deutschen Kunst bzw. den bayerischen Innenminister Adolf Wagner, gewandt. Goebbels hätte er sicherlich nicht beauftragt, auf dessen Geschmack hätte er sich nicht verlassen! Ihm traute er kunstmäßig nicht!<sup>432</sup>

Und doch ereignete sich ein Fall, in dem Hitler weder sich noch den Künstler Wilhelm Hempfing mit der Erwerbung von dessen Aktdarstellung in das Licht der Öffentlichkeit bringen wollte. Es ist der Augenblick, in dem das sonst so entindividualisierte nackte Frauenbildnis der Nazis plötzlich ein Gesicht erhält – und zwar das von Hitlers Geliebter Eva Braun. Zumindest meint Adolf Hitler dies in Hempfings Aktdarstellung *Sitzende Blondine* (Abb. 56) zu erkennen, welche auch in der GDK 1941 zu sehen war. Da die Diskretion über das gemeinsame Privatleben insbesondere bei Eva Braun (Abb. 57) größte Priorität einnahm, lässt Hitler konsterniert das Gemälde schnellstmöglich von dem befreundeten SS-Gruppenführer Julius Schaub für seine Münchner Wohnung ankaufen.<sup>433</sup> Doch dieser „Kunstgriff“ konnte ein Öffentlich-Werden des Bildes nicht verhindern: Heinrich Hoffmann, Fotograf, Kunstverleger und Freund Hitlers, hatte sich bereits die Reproduktionsrechte des Bildes für seine Kunstzeitschrift *Kunst dem Volk* gesichert.<sup>434</sup> Zeitgleich finden sich auch öffentliche Belege, die

---

Birgit Schwarz: *Hitlers Museum. Die Fotoalben „Gemäldegalerie Linz“: Dokumente zum „Führermuseum“*, Wien, Köln, Weimar 2004; ebenso Ines Schlenker: *Hitler's Salon: the Große Deutsche Kunstausstellung at the Haus der Deutschen Kunst in Munich 1937–1944*, Oxford, Bern, Berlin, Frankfurt, Wien u. a. 2007.

<sup>432</sup> Ebd. (E-Mail).

<sup>433</sup> Das Konto Schaub's weist einen zu zahlenden Betrag von 1.500 RM aus.

<sup>434</sup> Vgl. Henry Picker: *Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier: mit bisher unbekanntem Selbstzeugnissen Adolf Hitlers, Abbildungen, Augenzeugenberichten und Erläuterungen*, Stuttgart 1976, S. 46. Picker berichtet nicht darüber, ob sich Eva Braun

Wilhelm Hempfings Akte mit dem Titel *Eva* bezeichnen – so eine Postkarte aus dem Jahr 1940 (Abb. 58).

Vergleicht man Wilhelm Hempfings künstlerische Karriere mit der anderer Künstler während des Nationalsozialismus, so ist diese sicherlich nicht mit derjenigen seiner Kollegen Sepp Hiltz oder Paul Mathias Padua zu vergleichen, die für ihre Umsetzung weiblicher Nudität nach den nationalsozialistischen Idealen nicht nur die Anerkennung Hitlers, sondern im Fall Hiltz auch großzügige finanzielle Unterstützung erhielten.<sup>435</sup> Und dennoch hat es Wilhelm Hempfing allem Anschein nach verstanden, die Anforderungen an die neue Aktmalerei zu bedienen, ohne dabei seine Modelle in allegorische oder mythologische Szenerien transferieren oder ihnen nationalsozialistisches Requisite an die Seite stellen zu müssen. Es reichte aus, den Frauenkörper gemäß der nationalsozialistischen Maxime umzusetzen – vor allem im Zuge des herannahenden Zweiten Weltkriegs.<sup>436</sup> Der Architekt und Kunsttheoretiker Paul Schultze-Naumburg, einer der Wegbereiter der nationalsozialistischen Kulturideologie, lieferte in seinem Buch *Die Nordische Schönheit* die phänotypische Vorlage für den „Idealakt“. Demnach sollte die Frau *„relativ kleine Brüste ohne hervorstehende Brustwarzen, einen flachen Bauch, eine schmale Taille, ein relativ schmales Becken und lange Beine haben.“*<sup>437</sup>

---

tatsächlich hatte porträtieren lassen oder eine derartige Darstellung bei Hempfing in Auftrag gegeben haben könnte, schließt diese Möglichkeit aber nicht aus: „Hatte sie sich nach dem Beispiel der Napoleon-Schwester Paolina Bonaparte verewigen wollen?“ Ebd.

<sup>435</sup> In einer Hiltz-Biografie ist folgender Hinweis auf eine Förderung des Künstlers durch Adolf Hitler zu finden: „Sein [Hiltz', *Anm. d. Vf.*] Gemaelde ‚Nach Feierabend‘ wurde im Haus der Kunst ausgestellt und von Hitler 1938 fuer 10 000 Reichsmark erworben; Hitler kaufte auch die ‚Wetterhexe‘ 1942. [...] 1939 bekommt Hiltz durch die Empfehlung des Photographen Heinrich Hoffmann 100.000 Reichsmark von Hitler, fuer den Bau eines neuen Studios, geplant von Architekt Degano in Gmund am Tegernsee.“ Harm Wulf: Sepp Hiltz der Bauernmaler. Unter: <http://artroots.com/art2/sepphiltzarticle3.htm> [03.05.2011].

<sup>436</sup> Die Aktmalerei der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ wurde ab 1939 mit jedem Kriegsjahr mehr zum Instrument der Propaganda und war ein geeignetes Mittel, um sich im Kampf gegen Feindstaaten als geistig und kulturell überlegen hervorzuheben. Anne Meckel benennt in ihrer Arbeit drei wichtige Aufgaben der GDK im Kontext des Kriegsverlaufs: Erstens sollte mit der Ausstellung jedes Jahr erneut der anhaltende deutsche Kulturwillen bewiesen und damit von den Kriegsentwicklung abgelenkt werden. Zum zweiten diente sie der Demonstration des angeblichen rassischen und kulturellen Primats der Deutschen. Am wichtigsten, so Meckel, wiegt aber die Tatsache, dass in die ausgestellten Werke eine Ideologie eingeschrieben werden konnte, die durch die visuelle Präsenz der Arbeiten in der Öffentlichkeit überhaupt erst wirksam umgesetzt werden konnte. Zuletzt aber diente die Aktmalerei auch dazu, den heimkehrenden männlichen Soldaten wieder mental aufzufangen und aufzubauen. Vgl. Meckel 1993, S. 39 f.

<sup>437</sup> Paul Schultze-Naumburg: *Nordische Schönheit: Ihr Wunschbild im Leben und in der*

Dass Schultze-Naumburgs Anschauung und Hempfings Aktgemälde der späten 1920er Jahre bereits dieselben Züge tragen, liegt daran, dass sich beide Künstler am Bild der durchtrainierten, sportlichen jungen Frau der 1920er Jahre orientieren.<sup>438</sup> Bereichert um jenes Ideal des „nordischen Phänotyps“, zeigen Wilhelm Hempfings weibliche Akte der ausgehenden 1930er Jahre keinerlei körperliche Bewegung mehr – sie existieren einfach nur. Sie sind in einer puppenhaften Manier dargestellt, dem Betrachterblick frei verfügbar ausgesetzt, erwidern diesen aber fast nie. Mit niedergeschlagenen Augen oder abschweifendem Blick stellen sie ihren nackten Körper als makellose Projektionsfläche der Fantasie des Rezipienten zu Verfügung. Körper und Geist scheinen zwei getrennte Einheiten zu bilden. Die zeitgenössische NS-Kunstpresse hingegen will bei Hempfings Akten wie *Nach dem Bade* das „gedankliche Element“ im Vordergrund wissen, „wie es bei Böcklin und Stuck, beim späten Thoma und Klinger Geltung hatte“<sup>439</sup>. Dieser Legitimation plakativer Nudität hält die heutige Forschung entgegen, dass Künstler wie Truppe, Hempfing oder Schult es sehr gut verstanden hätten, den jungfräulichen Reiz ihrer Akte besonders zu betonen,<sup>440</sup> und verweist insbesondere auf die erotisch-voyeuristische Komponente dieser Arbeiten.<sup>441</sup>

Es wird schnell deutlich, wie weit männliche Künstlerintention, Auftragskunst und Betrachterempfindung in der zeitgenössischen und aktuellen Kunstkritik auseinander liegen. Der Grund hierfür mag im gestörten Verständnis der nationalsozialistischen Regimes von menschlicher Sexualität liegen: Einerseits durften die Akte keine Erotik ausstrahlen,<sup>442</sup> sondern sollten vielmehr ein Körpergefühl, aber auch ein

---

Kunst, München 1937. Zitiert nach: Johannes Christoph Moderegger: Modefotografie in Deutschland 1929–1955, Norderstedt 2000, S. 75.

<sup>438</sup> Man vergleiche auch die Fotoaufnahmen nackter Revuegirls der Zwischenkriegszeit. So bei Wolfgang Jansen: Glanzrevuen der zwanziger Jahre, Berlin 1987.

<sup>439</sup> Deutsche Malerei der Gegenwart. Zur Großen Deutschen Kunstausstellung 1941. In: Zeitschriften-Dienst Nr. 5048. 1941, 119. Ausgabe.

<sup>440</sup> Meckel 1993, S. 115. Untermauert wird diese Annahme aufgrund folgender Bildindizien, die der biblischen Ikonografie entlehnt sind: Das weiße Laken, auf dem die Modelle drapiert sind, dient als Zeichen der Unschuld, die Realistik der dargestellten Blütenwiese, die den *hortus conclusus* evoziert, und der Lichtschein, der die Modelle umgibt.

<sup>441</sup> Ketter 2002, S. 149.

<sup>442</sup> Es bleibt noch zu hinterfragen, wie eine Ideologie funktionieren kann, die visuell dargestellte Sexualität von erotischer Ausstrahlung entkoppelt und ihr gleichzeitig „Animationscharakter“ zur „Stärkung des männlichen Zeugungswillens“ einschreibt. Vgl. Kapitel 6 der vorliegenden Arbeit.

Frauenbild, vermitteln, wie es die Rassenlehre vorschrieb, und damit den Mann zur richtigen „Gattenwahl“ animieren. Das dargestellte Weiblichkeitsbild sollte daher auch an die real erfahrbare Bürgerin angelehnt sein – jedoch in ihrer idealisierten Version. Andererseits sollten die Bilder gerade im Zuge des begonnenen Kriegs einen unterschweligen Animationscharakter besitzen, um einerseits homosexuellen Tendenzen der heimkehrenden Soldaten entgegenzuwirken, ihnen die deutsche Frau und damit verbunden die bevölkerungspolitischen Ziele vor Augen zu führen. Die Aktmalerei stand in ihrer jungen Geschichte nun vor ihrer bisher schwersten Aufgabe: In ihr kumulieren nun so viele unterschiedliche soziale und gesellschaftliche Erwartungen, dass sie sich entscheiden muss, wie sie mit diesem Druck umgeht und ob sie diesen Zustand (nur) illustriert oder aktiv mitgestaltet.

Wie entschied sich Wilhelm Hempfing? Bisher kann ihm ein Interesse an monetärer Besserstellung und dem Zuwachs gesellschaftlicher Reputation attestiert werden. Doch was sagen seine Akte aus? Sie zeigen die Körper junger Frauen, betonen deren typische Geschlechtsmerkmale. Doch Erotik evozieren sie nicht, höchstens eine sehr glatte und kalte Erotik, die sich allein über die Präsenz des Körpers im Bildraum definiert. Jegliche verbindliche visuelle oder mentale Interaktion mit dem Rezipienten wird (seltsamerweise) auch bei den Aktbildern nach 1940 unterbunden. Jenes Empfinden kalter Erotik rührt von der Tatsache her, dass aus der Geste des Sich-Entziehens des Modells aus der Situation, also durch das Abwenden des Blicks, jegliches erotisches Moment in sein Negativ verkehrt wird. Denn statt des Spiels versteckter Reize, die nicht nur allein durch das Körperliche, sondern durch die Kombination aus Gestik und Mimik entstehen, wird der Betrachter mit blanker, purer Nacktheit konfrontiert, deren Botschaft in der Trockenheit der Darstellung erstarrt. Ein Vergleich mit der Körpersprache der zeitgleich florierenden amerikanischen Pin-Up-Art mag den Unterschied von Körpersprache und erotischer Inhärenz deutlich machen.<sup>443</sup>

Aus der Bildsprache der Aktdarstellung Wilhelm Hempfings ließe sich also ableiten, dass der Künstler einem „Trend“ in der zeitgenössischen

---

<sup>443</sup> Obwohl das Pin-Up-Modell leicht bekleidet dargestellt wird, strahlt es eine verbindliche Erotik aus, die neben den körperlichen Vorzügen aus der Koketterie des Blicks und dem Körperbewusstsein des Modells entsteht.

Aktmalerei folgte, diesen zwar technisch umzusetzen wusste, aber nicht auf den dahinter liegenden Ideengehalt einging. Doch es gibt ein schriftliches Indiz im Privatleben des Künstlers, das an dem rein illustrativen Charakter seiner Akte zweifeln lässt.

Wilhelm Hempfing bekommt als bekannter Künstler ab 1934 die künstlerische Gesamtleitung des Karlsruher Fastnachtsumzugs übertragen. Wie alle anderen historischen Festzüge ab 1935 wurde auch die Karlsruher Fastnacht im Rahmen der nationalsozialistischen Ideologie ausgerichtet, war aber nicht so straff organisiert wie die Münchner Festzüge zum „Tag der deutschen Kunst“<sup>444</sup>. Dies galt vor allem für die Gestaltung der einzelnen Motiv-Wagen, die als Träger von Propagandasprüchen besonders gut eingesetzt werden konnten. Und so stört es die Umzugsleitung auch nicht, dass während des Festzuges des Jahres 1939 eine Gruppe mit dem Spruch *„In Nöten seufzt der ‚arme Judd‘ ‚Sai Fenster waren all‘ kaputt.“*<sup>445</sup> offen auf die Reichskristallnacht und die Jagd auf Juden anspielt.<sup>446</sup> Anders als bei sonstigen Auftragsarbeiten durch das Regime hatten die Verantwortlichen des Festzuges zu diesem Zeitpunkt jedoch noch die Möglichkeit, unliebsame Gruppen dieser Art zu dem Umzug erst gar nicht zuzulassen.

Aus heutiger Sicht fällt es leicht, an dieser Stelle nach der Zivilcourage Wilhelm Hempfings zu fragen. Andererseits ist es schwer nachvollziehbar, wie man selbst anstelle des Künstlers gehandelt hätte: Gerade die Anerkennung des Regimes gewonnen zu haben, sich und die Familie monetär abgesichert zu wissen – wer würde in dieser sowieso schon kritischen Zeit seine Reputation oder gar sein Leben wegen eines Festzuges auf Spiel setzen? Andererseits muss dagegen gehalten

---

<sup>444</sup> Vgl. Stefan Schweizer: „Unserer Weltanschauung sichtbaren Ausdruck geben“: nationalsozialistische Geschichtsbilder in historischen Festzügen zum „Tag der Deutschen Kunst“, Göttingen 2007.

<sup>445</sup> Gedruckte Zugsordnung von 1939 in der Akte „Fastnachtsveranstaltungen“ 1939–1956, STA KA 1/H-Reg 1871 und Der Führer vom 22.02.1939 zitiert nach: Peter Pretsch: „Geöffnetes Narren-Turney“, Karlsruhe 1995, S. 115–133.

<sup>446</sup> Auch in Karlsruhe wurden in der Nacht vom 9. auf den 10.11.1938 jüdische Einrichtungen und Wohnhäuser in Brand gesetzt, deren Fensterscheiben eingeworfen und Jagd auf die jüdische Bevölkerung gemacht. Vgl.: Josef Werner: Das Schicksal der Karlsruher Juden. In: Gerhardt Langguth (Hrsg./Red.): *Erinnern, nicht vergessen! 50 Jahre nach der Reichspogromnacht; Protokoll der Tagung 1988 in der Reihe „Juden und Christen heute“ der Evangelischen Akademie Baden in Bad Herrenalb, Karlsruhe 1989, S. 24–49, S. 36 ff.*

werden, dass es ebenjene mutigen Menschen gab, die diesen Schritt selbstlos gewagt haben.

Unter dieser Prämisse ist es genauso wenig sinnvoll, Wilhelm Hempfing ausschließlich als Maler der NS-Zeit zu sehen, ebenso, wie es falsch wäre, diese Tatsache auszublenden oder als Naivität auszulegen:

Daß das rückhaltlose ‚Mitmachen‘ zu bösen Konsequenzen führen konnte, war einer Natur wie der seinen eigentlich unerfindlich und erst bewußt, als die Verstrickung schon fast zu eng geworden war.<sup>447</sup>

Dass Wilhelm Hempfings Aktmalerei und seine Partizipation am Dritten Reich nicht als naiv oder harmlos begriffen wurden, macht Wilhelm Hempfings Entnazifizierungsprozess zu Beginn des Jahres 1946 deutlich.<sup>448</sup> Um einem Urteil der alliierten Militärregierung als „Mitläufer“ oder als „Belasteter“ zu entgehen, bittet er den damaligen Direktor der Kunsthalle Karlsruhe, Dr. Kurt Martin, um ein Bestätigungsschreiben, dass ihn als neutralen Künstler mit individuellem Stil und stringentem Œuvre ausweisen sollte. Martin<sup>449</sup> stellte ihm dieses Schreiben<sup>450</sup> mit folgendem Wortlaut aus:

Hierdurch bestätige ich Herrn Kunstmaler Wilhelm Hempfing [...], Karlsruhe, dass er mit Arbeiten in der staatlichen Kunsthalle schon vor 1933 vertreten war. Nach meiner Kenntnis hat Herr Hempfing seit Jahrzehnten regelmäßig in- und ausländische Kunstausstellungen beschickt. Weder seine Motive noch seine künstlerische Art haben sich – soweit ich es überblicken kann – in der Zeit des Nationalsozialismus geändert.<sup>451</sup>

---

<sup>447</sup> Hans Leopold Zollner: Wilhelm Hempfing – Maler des Schönen. 1961. (Typoskript anlässlich des 75. Geburtstags des Künstlers) In: STA KA 7/ Nachlass Zollner, Nr. 771.

<sup>448</sup> Es kann an dieser Stelle nicht auf die Wertigkeit der Entnazifizierungsverfahren eingegangen werden. Siehe hierzu: Angela Borgstedt: Entnazifizierung in Karlsruhe, 1946 bis 1951: politische Säuberung im Spannungsfeld von Besatzungspolitik und lokalpolitischem Neuanfang, Konstanz 2001.

<sup>449</sup> Kurt Martin war bereits seit 1934 Direktor der Kunsthalle Karlsruhe und gleichzeitig generalbevollmächtigt für die Museen im Elsass. Hier war er beauftragt, den im Elsass befindlichen künstlerischen Besitz aus kriegerischen Auseinandersetzungen zu verwalten.

<sup>450</sup> Kurt Martin stellte in den Folgejahren, in denen sich die Entnazifizierungsverfahren in die sogenannten Spruchkammerverfahren wandelten, weitere Bestätigungsschreiben für Künstler der Region Karlsruhe aus, die teilweise sehr ausführlich verfasst waren und ausweisen sollten, dass die Künstler weder Mitglied der NSDAP noch freiwillig im Dienste des Regimes tätig waren. Kurt Martins eigene Bestätigung, die ihn wiederum zur Ausstellung selbiger Dokumente befähigte, hatte folgenden Inhalt: „Ich erkläre hiermit, dass ich nicht Mitglied der NSDAP oder einer ihrer Gliederungen gewesen bin. Laut Spruchkammerbescheid Az. 51/6/958 Gr. der Spruchkammer Karlsruhe falle ich nicht unter das Gesetz zu Befreiung von Nationalsozialismus und Militarismus. Ich bin sowohl von der amerikanischen, als auch von der französischen Militärregierung in meinen Ämtern bestätigt [...]“. In der Akte: GLA 441 Zug 1981 Nr. 317.

<sup>451</sup> Bestätigungsschreiben des Direktors der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe an Wilhelm Hempfing am 09.02.1946. In der Akte: GLA 441 Zug 1981 Nr. 317.

Ist dies wirklich der Fall? Findet der Künstler zu einem Zeitpunkt überhaupt einen eigenen Stil? Hinsichtlich der Leitfrage nach *Kontinuitäten, Transformationen* oder *Brüchen* ist die Aussage Kurt Martins kritisch zu betrachten.

Das Schaffen des Künstlers wird durch die Zäsur von 1933 nicht unterbrochen. Es gilt im Folgenden also, zwischen Transformation und Kontinuität des Stils der Aktdarstellung Hempfings zu differenzieren. Diese Untersuchung ist unabdingbar mit der Frage nach der Originalität des künstlerischen Stils verbunden. Nur wenn ein solcher bereits in den 1920er Jahren in der Aktmalerei Wilhelm Hempfings ausgeprägt war, kann überhaupt eine Kontinuität in den Rahmen der Analyse mit einbezogen werden.

Geht man von dem Umstand aus, dass sich nach dem Beginn der nationalsozialistischen Machtübernahme kein individueller, avantgardistischer Stil mehr öffentlich ausbilden konnte, gilt für all diejenigen Künstler, die unter diesen Bedingungen nach 1933 weiter arbeiten wollten, dass sie ihren eigenen Stil an die nationalsozialistische Kunstideologie anpassen mussten. Der Grad dieser Anpassung und die damit verbundene Änderung des künstlerischen und persönlichen Stils können ein Indikator für die Beschaffenheit des künstlerischen Wirkens vor 1933 sein, werfen aber gleichzeitig die Frage nach den Gründen der Transformation auf.

Wilhelm Hempfings Aktmalerei trägt bis in die frühen 1930 Jahre hinein postimpressionistische Züge, welche sich insbesondere in der Gestaltung floraler oder räumlicher Hintergründe ebenso wie in der Darstellung von bewegten Wasseroberflächen zeigen. Den weiblichen Akt gestaltet der Künstler zu diesem Zeitpunkt hingegen bereits in realistischer Manier. Im Laufe der 1930er Jahre tritt der impressionistische Duktus dann fast vollkommen in den Hintergrund: Wilhelm Hempfing adaptiert den bevorzugten Malstil der Nationalsozialisten, der sich aus dem Bildungsbewusstsein des 19. Jahrhunderts ableitet und an die verschiedenen malerischen Stilformen der Aktmalerei des 19. Jahrhunderts anknüpfen sollte.<sup>452</sup> Anders als in der Kunst dieser Zeit sollte

---

<sup>452</sup> Vgl. Robert Scholz: Das Problem der Aktmalerei. In: Die Kunst im Deutschen Reich (DkiDR), 4. Jahrgang Folge 10/Oktober 1940. S. 292–301, S. 292 ff.

die neue deutsche Aktmalerei jedoch nicht nur das Nackte zeitgemäß erfassen, sondern sie sollte zugleich auch der Inbegriff des herrschenden Lebensgefühls sein. Wilhelm Hempfing, der sich stets um eine technisch genaue Umsetzung seiner Motive bemühte, schien mit den neuen Anforderungen keine großen Schwierigkeiten zu haben.

Waren Wilhelm Hempfings Akte der Zeit vor 1933, bei denen man sich häufig an bereits existierende Werke erinnert fühlt, ein Hinweis darauf, dass der Künstler es nicht wagte, künstlerisch Bekanntes zu verlassen? Und war diese Laufbahn gerade das Indiz dafür, dass Wilhelm Hempfing seine Aktmalerei nahtlos unter dem NS-Regime fortsetzen konnte, da es hier nicht um das Herausbilden eines neuen Stils ging? Es ist Anne Meckel beizupflichten, wenn sie den Aktmalern der 1930er Jahre attestiert, dass in deren Werk

weder der 1. Weltkrieg noch die gesellschaftlichen und sozialen Erschütterungen seit 1918 in ihren Bildern Niederschlag gefunden haben. Lückenlos führten diese Maler fort, was sie auf den Akademien gelernt hatten, ohne neue, eigene Ideen zu entwickeln.<sup>453</sup>

Doch trifft dieser kontinuierliche Prozess auch auf die Aktdarstellungen Hempfings zu? Auch wenn er künstlerisch keine neuen Wege beschritt und sich an Vorbildern wie Anders Zorn oder an den französischen Impressionisten orientierte, so sind seine Akte der 1920er Jahre doch auch das Ergebnis seiner Reisen, die entgegen Meckels pauschaler Annahme als das Bemühen um einen eigenen künstlerischen Ausdruck gewertet werden können.

War die kulturpolitische Zäsur in Karlsruhe 1933 somit für Wilhelm Hempfing hinsichtlich seiner Stilfindung eine Chance oder eine Sackgasse? Es anzunehmen, dass sich die Aktmalerei Hempfings ohne das Einwirken der Nationalsozialisten sicherlich nicht auf einen Stil in der Machart eines Hans Thoma oder Franz von Lenbach hin entwickelt hätte, sondern einem gemäßigten Impressionismus verhaftet geblieben wäre. Andererseits fand Wilhelm Hempfing in den nationalsozialistischen Anforderungen ein Ziel, welches für ihn real umsetzbar und finanziell vorteilhaft war. Und dadurch, dass der Künstler bis zu diesem Zeitpunkt hauptsächlich nur Akte und gegen Ende der 1920er Jahre auch noch das Ideal des „nordischen Menschen“ in seinen Darstellungen vorweggegriffen

---

<sup>453</sup> Meckel 1993, S. 109.

hatte und weder politisch noch persönlich auffällig geworden war, stellte er einen für die Nationalsozialisten akzeptablen Künstler dar.

Im Fall Wilhelm Hempfings ließe sich somit abschließend von einer künstlerischen Kontinuität nach 1933 sprechen, die von einem gewissen Grad an stilistischer Transformation (hin zu dem Stil „neuer deutscher Kunst“) begleitet wird. Die Angst vor der schwierigen, existenzbedrohenden Erwerbs- und Lebenssituation für Künstler in den 1930er Jahren mag als Grund für eine Anpassung an die nationalsozialistische Kunst- und Körperideologie dienen. Wilhelm Hempfings Tätigkeit als Mitorganisator nationalsozialistischer Festumzüge unterläuft diesen Erklärungsansatz jedoch. Rechnet man letztgenannten Aspekt in die Fragestellung nach *Kontinuität* oder *Transformation* mit ein, so ist von einer gesamtheitlichen Kontinuität auf künstlerischer wie persönlicher Ebene auszugehen, die in der nationalsozialistischen Ideologie Bestätigung und Förderung fand.

Der Karlsruher Schriftsteller Hans Leopold Zollner bedenkt den Künstler zu seinem 75. Geburtstag, zugleich dem dreizehnten Todestag Wilhelm Hempfings, mit den Worten: „*Wilhelm Hempfing hat diese Konsequenzen tapfer getragen und – wenn das Wort schon gebraucht werden muß – in Kriegs- und Nachkriegszeit auch gesühnt.*“<sup>454</sup> Vielleicht ahnte Wilhelm Hempfing die Konsequenzen seiner Verstrickungen voraus; Mitte der 1940er Jahre greift er immer wieder das Motiv des nordischen Meers auf, welches er in den 1920er Jahren oft in impressionistischer Manier mit kräftigen Farben im Spiel von Sonne, Wind und in Verbindung mit weiblicher Nudität darstellte. Auf einem Gemälde von 1942 (Abb. 59) ist das Wasser jetzt jedoch dunkel und aufbrausend, der Himmel ist mit dunkeln Wolken verhangen und nur ein paar wenige Möwen treiben in den Böen des Sturms – sein teuerstes und treuestes Motiv, der weibliche Akt, der ihn sein Leben lang begleitete und ihm viele Türen öffnete, ist nun verschwunden.

---

<sup>454</sup> Zollner Typoskript 1961, S. 3. Anhand von Zollners Worten ist zu erahnen, dass das bereits erwähnte Entnazifizierungsverfahren 1946 negativ, also mit Berufsverbot, beschieden wurde.

### 4.3.2 Hans Adolf Bühler

„Er folgt keiner anderen  
als der eigenen ‚Richtung‘:  
er verfolgt innerlich geschaute Ziele  
und nur solche Menschen können ihn verstehen,  
die diese Ziele kennen.“  
(Clara Faißt)<sup>455</sup>

Eine neutrale, wertfreie Annäherung an die Aktdarstellung Hans Adolf Böhlers (Abb. 60) fällt schwer.<sup>456</sup> Denn die Betrachtung des künstlerischen Werks Böhlers tritt stets hinter die Schilderung seiner nationalsozialistischen Aktivitäten im Kultursektor, insbesondere zu Beginn der 1930er Jahre mit der Organisation der Karlsruher „Schreckenskammer“, zurück. Dies hat zur Folge, dass auch das Frühwerk des Künstlers verstärkt eine Deutung unter „völkischen“ Vorzeichen<sup>457</sup> erfährt. Untermuert wird letztgenannter Aspekt durch die Tatsache, dass sich die zeitgenössische, wohlwollende Berichterstattung über Bühler ausschließlich aus jenen „völkisch-rassistischen“ Kreisen zusammensetzt, welche die Karriere des Malers gerne ideologisch begründet wissen wollten.

Dennoch soll an dieser Stelle der Versuch unternommen werden, die Entstehung und die Entwicklung der Aktmalerei im Frühwerk Hans Adolf Böhlers darzustellen, ohne die späteren Bewertungen als Grundlage heranzuziehen. Das Gros der Bühler'schen Akte entstand in den Jahren von etwa 1904 bis 1914. Während dieser Werkphase waren die künstlerischen Ziele Böhlers heimatorientiert, seine Gesinnung kann man als eine mystisch-nationale charakterisieren. Ideologisches Gedankengut im Sinne der NS-Kunst, wie im Spätwerk *Heimkehr* von 1936, ist hier

<sup>455</sup> Clara Faißt: Hans Adolf Bühler, ein deutscher Meister. In: Westermanns Monatshefte, Bd. 137, II; Heft 821, 1924/25, S. 40–46.

<sup>456</sup> Hans Adolf Böhlers Werk wurde in den letzten Jahren einer erneuten Revision unterzogen und in den Kontext der Untersuchung von nationalsozialistischer Todesmetaphorik und Heldendarstellungen eingeordnet. Vgl. hierzu: Paula Diehl: Körper im Nationalsozialismus. Bilder und Praxen, Paderborn 2006; ebenso Elke Frietsch: Kulturproblem Frau. Weiblichkeitsbilder in der Kunst des Nationalsozialismus, Köln u.a. 2006.

<sup>457</sup> Vgl. Wilfried Röbling (Hrsg. im Auftrag des Badischen Kunstvereins Karlsruhe): Stilstreit und Führerprinzip. Künstler und Werk in Baden 1930–1945. Ausst.-Kat. Karlsruhe, Karlsruhe 1987, S. 120 ff. Zur Problematik des Begriffs des „Völkischen“ vergleiche: Cornelia Schmitz-Berning: Vokabular des Nationalsozialismus. 2. Auflage, Berlin 2000, S. 645 ff.

(noch) nicht ausgeprägt.

Zum anderen weist die Tatsache, dass Bühler zusätzlich zu seiner diffamierenden Ausstellung „Regierungskunst 1918–1933“ dort ein sogenanntes „erotisches Kabinett“ installierte, darauf hin, dass der Künstler sehr gut um die Wirkung und Anziehungskraft eines Akts wusste und diese gezielt einsetzte. Spiegelt sich dieses Wissen auch in seinen eigenen Akten wider, und wie ist das Verhältnis Bühlers zu dem nackten Körper – künstlerisch wie persönlich?

Recht früh nimmt der nackte Körper einen wichtigen Stellenwert in der künstlerischen Laufbahn Hans Adolf Bühlers ein. 1898 beginnt er als 21-Jähriger sein Studium an der Kunstakademie Karlsruhe. Hier besucht er neben Zeichenkursen auch den Aktmalkurs von Professor Ludwig Schmid-Reutte, der die Komposition und den Stil Bühlers prägte.<sup>458</sup> Anschließend wechselt er in die Malklasse von Friedrich Fehr, wo er höchstwahrscheinlich Wilhelm Hempfing kennenlernte. Ebenso wie Hempfing tritt er in diesen Studienjahren der Künstlervereinigung „Zunft zur Arche“ bei und wird wie dieser zum Ehrenzünftler ernannt. In der Zunft trifft Bühler aber auch auf Hans Thoma, der als Leiter und Professor der Kunstakademie Karlsruhe maßgebenden Einfluss auf die weitere thematische Entwicklung Hans Adolf Bühlers Aktdarstellungen hatte. In diesem Dialog, den die beiden Künstler seit Bühlers Lehrzeit bei Thoma führten, kommt es im Verlauf der Jahre von Seiten Bühlers zu einer ideologischen Aufladung und Überformung Hans Thomas Werk mit völkisch-nationalem Gedankengut.<sup>459</sup> Diese Interdependenz zwischen dem allgegenwärtigen Werk Thomas, dessen Streben nach künstlerischer Anerkennung und der mystifizierenden Deutschtümelei Bühlers sowie der weitere Fortgang dieser Wechselbeziehung, wirft einen Fragenkreis auf, den Klaus Wolbert wie folgt umreißt:

Nackte Gestalten als rassetypische Vertreter eines nordisch, in paradiesischer Ursprünglichkeit des Elementaren hingeebenen Menschengeschlechts waren häufig Motive einer völkisch-sektiererischen

---

<sup>458</sup> Nachfolgende Ausführungen beziehen sich auf Leo Mühlfahrt: Kleines Lexikon Karlsruher Maler, Karlsruhe 1987, S. 29–30 und Eris Busse: Hans Adolf Bühler, Karlsruhe 1931.

<sup>459</sup> Zu Hans Thomas Wirken an der Kunstakademie und seiner Tätigkeit im Kontext Karlsruher Kunstpolitik der 1920er Jahre vergleiche auch Kapitel 1 der vorliegenden Arbeit.

Kunst, die damit ihre kultisch-mystischen Licht- oder Sonnensehnsüchte oder, deutlicher gesagt, ihre zivilisationsfeindliche Flucht in den Schoß der Natur zum Ausdruck bringen. Hans Thoma, der von vielen Völkischen als Bewahrer echter deutscher Kunstwerte angesehen wurde, hatte Akte in der Landschaft dargestellt, die mit transitiven Haltungen und Gebärden nach Integration in die Geborgenheit einer ursprünglichen, zivilisationsfernen Natur streben. Erzvölkische Künstler wie Fahrenkrog, Hans Adolf Bühler und vor allem Fidus schlossen an diese Ikonographie an [...].<sup>460</sup>

Doch inwieweit trifft diese Aussage tatsächlich auf die Aktmalerei Bühlers zu? Und welches sind jene „deutschen Werte“, die Hans Adolf Bühler nach Wolbert von Hans Thoma übernimmt?<sup>461</sup> Für eine erste Analyse bietet sich das Frühwerk Hans Adolf Bühlers an, das nach den Angaben des Biografen Eris Busse stark von dem Kontakt zu Hans Thoma geprägt war:

Hans Thoma hatte ihn in kurzer Zeit malerisch und menschlich gefördert, das heißt, er hatte ihm seine Eigenheiten gelassen, ja sie gut geheißt. Er war ja auch der Mann nicht, der in die Welt des anderen hineingriff, um sie zu ändern, zu bessern. Gewiß, er mahnte gern [...]. Die Strenge der Kritik und Selbsterziehung, die er bei sich selbst anwendete, setzte er bei ernsthaften Menschen voraus. [...] Der alternde Thoma und der junge, nicht mehr allzu junge Bühler wurden Lebensfreunde. Ist auch nicht viel Thomaisches aus den Bildern Bühlers zu beweisen, von allen Thomaschülern bei ihm am wenigsten, so wirkte der Meister dennoch tief auf ihn.<sup>462</sup>

Ein Aspekt dieser fühlbaren Tiefe macht sich auf den ersten Blick in Bühlers Akten zwischen 1904 und 1907 bemerkbar: Es ist die Einsamkeit und die Zurückgeworfenheit der Aktfigur auf sich selbst im Umfeld der Natur. Aktzeichnungen wie die *Studie zur Baischstraße* von 1903/04 oder *Dem unbekanntem Gott* von 1906 (Abb. 61) zeigen jeweils einen Akt in Rückenansicht, die den Betrachter animiert, entlang des Fluchtpunkts den Blick in die Ferne zu richten. In realistischer Manier angelegt wirken die Aktgemälde Bühlers wie optische Verkleinerungen derjenigen Thomas. Denn während bei Thoma die Aktdarstellungen das ganze Bild einnehmen und durch Körperlichkeit dominieren, wie bei dem Akt *Einsamkeit* von 1899 (Abb. 62), verlieren sich Bühlers erste Akte in der sie umgebenden Natur. Nicht die Figur ist hier Träger von Emotion, sondern dies geschieht erst im Zusammenspiel mit einer das Bild beherrschenden

<sup>460</sup> Wolbert 1982, S. 109.

<sup>461</sup> Es kann an dieser Stelle schon festgehalten werden, dass den Aktbildern eines Fidus oder Fahrenkrog mit den Akten Hans Thomas die künstlerische Darstellung von nacktem Mensch und Natur gemeinsam ist. Allerdings weisen die Akte Fahrenkrogs und Fidus' einen narrativen und mystischen Bildkontext aus, der in den Aktdarstellungen Hans Thomas nicht zu finden ist.

<sup>462</sup> Busse 1931, S. 22.

Naturdarstellung. Doch dieses Faktum der Bühler'schen Aktdarstellungen ändert sich in den folgenden Jahren, wenn große, kräftige Menschenfiguren das Bild füllen und es fast zu sprengen scheinen.

Diese Wandlung beruht jedoch nicht auf einer Auseinandersetzung mit dem Werk Thomas, sondern vielmehr auf Bühlers Wunsch, sich vor Ort mit den großen italienischen Meistern, so mit Michelangelo, Leonardo da Vinci oder Luca Signorelli, beschäftigen zu können. Zwischen 1905 und 1910 unternimmt er drei Studienfahrten nach Florenz und Rom. Der Reichtum und die Vielfalt an Kunstwerken in den Florentiner Museen lässt Bühler nicht ruhen. 1908 bewohnt er mit seiner kleinen Familie für zwei Jahre in Rom das ehemalige Atelier Max Klingers. In dieser Zeit entstehen wichtige Aktdarstellungen, die sich thematisch mit der Menschwerdung und stilistisch mit der Ausgestaltung körperlicher Proportionen beschäftigen. Jedoch nähert sich Bühler diesen Aufgaben nicht im Sinne einer rein christlichen Ikonografie. Zwar deuten die Titel der Bilder *Adamskinder*, *Die Totenklage* oder *Die Sippe* (alle um 1909) dies an. Stellt man diese drei Werke vergleichend unter form-ikonografischen Aspekten nebeneinander, so fallen folgende gemeinsame Merkmale auf: In keinem der drei Bilder findet sich ein direkter Verweis auf eine biblische Erzählung. Einzig die Anordnung der Aktfiguren lässt bei der *Totenklage* (Abb. 63) auf eine Pieta-Darstellung schließen. Vielmehr wird von Bühler ein statischer Zustand wiedergegeben. Diese Tatsache erschwert eine mögliche Deutung der Bilder. Fast scheint es, als ob die Figurengruppen aus einzelnen Körperhaltungen, die Bühler in Rom und Florenz studierte, zusammengefügt wurden. In den *Adamskindern* (Abb. 64) sitzt der junge Mann mit angezogenen Beinen vor einem Felsen, auf dem sich die Frau lang gestreckt hat. Auch in der *Sippe* (Abb. 65) nimmt der Mann die gleiche Stellung ein;<sup>463</sup> die junge Mutter des Bildes erinnert an die Darstellung einer schlafenden Venus. In der *Totenklage* kommt das Prinzip der Zusammenführung einzelner Körperhaltungen am deutlichsten zum Tragen. Während die Mutter des Toten vor einem stürmischen Meer

---

<sup>463</sup> Sowohl Hans Thomas Jüngling in der Aktdarstellung *Einsamkeit* (Abb. 62) als auch Hans Adolf Bühlers männliche Aktmodelle nehmen eine Sitzposition ein, die durch das Gemälde *Jeune homme nu assis sur le bord de la mer* (1855) des französischen Künstlers Hippolyte Flandrin (1809–1864) bekannt wurde. Hierbei umschlingt das sitzende, nackte Modell mit den Armen seine Knie. Den Kopf legt das Modell ebenfalls auf die angewinkelten Knie.

die hinterste Ebene bildet, ist das nackte Paar in der linken Bildhälfte vor ihr angesiedelt. Ohnmächtig hat die junge Frau ihren Kopf in den Nacken gelegt; auf ihrem hervorstehenden Rippenbogen ruht der Kopf des vor ihr lang gestreckten, toten (Ehe-) Manns. Durch die Draperie der drei Figuren entsteht ein Eindruck, der an die Kreuzabnahme Christi erinnert.

Augenscheinlich geht es dem Künstler jedoch vor allem um die künstlerische Gestaltung der nackten Körper. Man erkennt in den kräftigen männlichen Rückenpartien die Auseinandersetzung Bühlers mit den männlichen Figuren und Skulpturen Michelangelos. Auch die Brustpartie der weiblichen Akte ist plastisch herausgearbeitet.<sup>464</sup> Rippenbögen und Lendenbereich sind gut erkennbar angesetzt. Die Extremitäten der Figuren fallen jedoch insgesamt zu groß und ungenau aus. Die Darstellung männlicher wie weiblicher Scham bereitet Hans Adolf Bühler keine Schwierigkeiten. Während er jedoch die weibliche Blöße nur als haarfreien Bereich andeutet und stets mit einem dünnen Tuch verhüllt, ist das männliche Geschlecht – nur verdeckt durch das eigene Schamhaar – nach antiker Tradition deutlich zu erkennen. Allerdings strahlt keine der Aktdarstellungen eine offensive Erotik aus. Die menschliche Nudität wird vielmehr als Stilmittel begriffen, elementares Dasein aufzuzeigen. Das narrative Element will Bühler in der Gestik, den Blicken und Körperhaltungen seiner Akte ebenso wie in der Hintergrundgestaltung (aufgewühltes Meer, dunkle Höhle, Fernblick) zum Ausdruck bringen. Doch vergleicht man Bühlers *Totenklage* mit den Pieta- oder Grablegungs-Darstellungen der italienischen Malerei des 15. oder 16. Jahrhunderts, so erscheinen bei Bühler Leid und Schmerz seiner Trauernden sehr verhalten.<sup>465</sup> Auch die zärtlich-lustvoll angelegte Geste zwischen den *Adamskindern*, Inbegriff unheilvoller Begierde, verliert sich im leeren Blick der jungen Frau. Gleiches gilt für die Situation in der *Sippe*, in der der nachdenkliche Vater seinen Blick nicht auf seiner schlafenden Frau und dem kleinen Kind ruhen lässt, sondern diesen aus der Dunkelheit des Unterschlupfs in die Weite schweifen lässt. Trotz der körperlichen Nähe seiner Aktfiguren lässt Bühler zwischen ihnen keine

---

<sup>464</sup> Dieses plastische Arbeiten findet sich aber auch in den Akten Hans Thomas, die Hans Adolf Bühler sicherlich vor oder während seiner Italienfahrten kennenlernte.

<sup>465</sup> Vergleiche die Darstellung auch mit Gustav Klimts *Idylle* von 1884, die stilistisch und motivisch ähnlich gestaltet ist (Abb. 66)

emotionale Interaktion entstehen. Der Künstler verknüpft mit der Darstellung seiner nackten Menschen demnach eine andere Intention, die sich wohl an den Daseinszuständen menschlichen Lebens orientieren und eine gewisse Erwartungshaltung an das „Danach“ aufwerfen soll. Denkbar wäre aber auch die Beschäftigung Bühlers mit menschlichen Regungen wie brennender Begierde, Liebe und Fürsorge, Trauer und Ohnmacht. Korrespondierend hiermit könnten die Darstellungen auch auf männliche Entwicklungsstadien der Jugend, des Erwachsenseins und Vergehens verweisen.<sup>466</sup>

Bühlers Biograf, Eris Busse, erkennt in diesen Aktdarstellungen eine deutsche Wesensart, die er durch Bühlers Aufenthalt in Italien begründet sieht. Er erklärt diesen Zusammenhang folgendermaßen: Zwar liege es im deutschen Wesen, im Fremden seine Vorbilder zu suchen, doch bereits während der letzten zwei Jahre in Rom habe der Künstler mit dem Heimweh nach seiner Geburtsstätte gerungen und sich dann entschlossen, in der Heimat ein Verkünder deutschen Wesens in der Nachfolge Schongauers, Dürer, Rembrandts, Grünewalds, Baldung Griens und Thomas werden zu wollen.<sup>467</sup> Als Beleg für diesen Entschluss führt Busse das noch in Karlsruhe 1908 entstandene Aktgemälde *Die Nibelungen* an. Anders als Hans Thomas *Siegfried* (Abb. 67) von 1887, der gerade den Drachen erlegt hat, ist Bühlers Darstellung des Sagenstoffs aber nicht eindeutig einer Szene zuordenbar. Bühler wählt drei junge, nackte Menschen, einen Mann und zwei Frauen, die er in Frontalansicht im Vordergrund des Bildes auf einer Mauer sitzend drapiert (Abb. 68). Sehr auffällig ist hierbei die Positionierung der Figuren: Während die blonde junge Frau und der Mann zu ihrer Linken durch ihren körperlichen Kontakt eine optische Einheit bilden, sitzt die braunhaarige Frau alleine in der linken Bildecke. Alle Figuren haben eine ausgeprägte Muskulatur und einen sehr massigen Körperbau. Wiederum ist die weibliche Scham nicht erkennbar, die männliche Blöße jedoch deutlich wiedergegeben. Zwischen den beiden Blöcken eröffnet sich ein Weitblick in eine Ebene mit Fluss. Was jedoch ist der Gehalt des Bildes? Für Eris

<sup>466</sup> Eine Beschäftigung mit der Bandbreite menschlicher Emotionen könnte auch durch die Geburt seiner ersten Tochter Hanne 1906 ausgelöst worden sein.

<sup>467</sup> Busse 1931, S. 48 ff. Hans Adolf Bühler hatte sich 1900 und 1901 jeweils im Sommer auf Studienreise in das Elsass begeben und sich dort insbesondere mit Grünewald auseinandergesetzt, der auf Bühler eine geheimnisvolle Wirkung gehabt haben soll.

Busse beantwortet sich diese Frage klar im Kontext der aufkommenden Rassenterminologie des Nationalsozialismus zu Beginn der 1930er Jahre:

[D]ie schwarze Frau, die blonde, in ihrer Mitte der helle Mann, nahe an den weißen Körper der seelenhaften, hingebenden Frau gerückt, noch, wenn auch kleinräumig und entschlossen getrennt, [...], der glühenden Lockung des dunkeln Weibes nahe. [...] Der Held hat die heimschaffende, hingebende, mütterliche Frau gewählt. Die leidenschaftliche Frau, deren Liebe mit dem Haß, deren dunkle Kraft mit der unstillbaren Unruhe verschwistert ist [...], sie hat ihre Gewalt über sein Blut verloren, weil eine andere, tiefere Gewalt ihn gewonnen hat, die Demutkraft der Seele, die Lichte, ihm zuinnerst Verwandte.<sup>468</sup>

In diesem Zusammenhang ist es Busse dann auch gleichgültig, ob der junge Mann überhaupt Siegfried ist: „[E]s kann Siegfried sein, auch Parzifal, auch Simson.“<sup>469</sup> Bei diesem Fazit ist ihm zuzustimmen, denn Bühler malte das Bild 1908 nicht nach der literarischen Vorlage des schriftlichen Stoffs, sondern gab seinem Bild den Titel *Nibelungen* erst später.<sup>470</sup>

Das nächste Werk, das der Künstler ab 1909 als Auftragsarbeit des badischen Kultusministeriums in Angriff nimmt, lässt erkennen, dass sich sein künstlerischer Stil allmählich verändert. An dem Wandgemälde mit dem Titel *Prometheus* über der Aula des Kollegiengebäudes der Universität Freiburg (Abb. 70) wird schnell erkenntlich, dass Bühler bei der Gestaltung seines Lichtbringers auf eine Gestaltung im Stil der Antike verzichtet. Ebenso wie seinen 1908 gefertigten *Hiob* stellt er die Hauptfigur in bodennaher Pose und übermächtigem Körperbau dar. Allein der kleine Feuerschein, den die große, in einen roten Umhang gehüllte Männergestalt vor dem Erlöschen beschützt und die ungläubig

<sup>468</sup> Ebd., S. 50.

<sup>469</sup> Ebd.

<sup>470</sup> Es ist aber biografisch belegt, dass sich Hans Adolf Bühler bereits zu Beginn seines Studiums mit der Edda-Sage beschäftigte. Könnte es aber nicht auch möglich sein, dass Bühler, geprägt durch seine Reisen zwischen Karlsruhe und Rom, ursprünglich eine Abwandlung, oder vielmehr eine Antithese, zu Friedrich Overbecks Gemälde *Italia und Germania* von 1828 (Abb. 69) gestalten wollte, und zwar in der Form, dass er die Rolle der Germania durch die Assistenzfigur des Mannes in einer Umarmung verstärken und durch die deutsche Landschaft im Hintergrund untermauern wollte? Sodann wäre das Bild eine mögliche Metapher für Bühlers Auseinandersetzung mit den italienischen Meistern, die es für ihn zu überwinden galt, um einen eigenen Stil zu finden. Und vielleicht ist der junge Mann, der sich noch leicht zu der dunkelhaarigen Frau hingezogen fühlt, ein Sinnbild für den Künstler selbst, der seine Verortung zwischen den beiden unterschiedlichen Kunstrichtungen sucht und sich letztendlich für die deutsche Seite entscheidet? Von Bühler selbst existieren hierzu keine schriftlichen Äußerungen. Zu dem Aspekt der „neudeutschen religiös-patriotischen Kunst“ bei den Nazaranern siehe Paolo Chiarini, Walter Hinderer: *Rom – Europa: Treffpunkt der Kulturen: 1780–1820*, Würzburg 2006; ebenso Hubert Locher: *Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert*, Darmstadt 2005.

dreinschauende Menschenkette im Hintergrund weisen die Darstellung als Prometheus-Mythos aus. Wie an der Hauptfigur auch, so arbeitet sich der Künstler an der Darstellung von unterschiedlichen, nackten Menschenkörpern und deren Haltungen ab. Es sind junge und alte Körper, fruchtbare, zärtliche, kauernde und verhärmte Körper. Besonders vielfältig fällt das unterschiedliche Mimikspiel der nackten Menschen aus, das insbesondere durch die Blicke dominiert wird. Frisuren und Physiognomie der Menschen auf dem Wandbild weisen diese als zeitgenössische Modelle aus, „zu denen Rheinschiffer und Kaiserstühler Bauern, Freiburger Hochschullehrer und auf der Straße geworbene Typen gehörten, Frauen und Mädchen aus dem Freundeskreis und dem Volke“<sup>471</sup>. Die Herkunft der Modelle wiederum verleitet die Biografen dazu, von einem „deutschen Prometheus“<sup>472</sup> zu sprechen.<sup>473</sup> Aber ganz kann der Künstler sich von dem Einfluss italienischer Meister anscheinend nicht lösen. Nicht umsonst trennt er seine Menschenkette antipodisch in eine linke Seite und rechte Seite, wie es für die Darstellungen eines Jüngsten Gerichts – beispielsweise bei Michelangelo – üblich ist. Links befinden sich positiv konnotierte Menschen, die in aufstrebender Haltung einander lieben und vermehren. In der rechten Bildhälfte tummeln und drängen sich traurige, zweifelnde und niedergeworfene Menschen.

Nach dem ersten Weltkrieg, den der Künstler zu Beginn als Kriegsmaler begleiten muss, erwirbt Hans Adolf Bühler mit seiner Familie die Burg Sponeck am Kaiserstuhl. Wenn er nicht in Karlsruhe an der Kunstakademie seiner Lehrtätigkeit nachgeht, malt er hier seine Aktbilder. Diese haben eine Veränderung in zwei Richtungen erfahren: Einerseits hat Bühler den massiven, fast blockartigen Körperbau seiner Männer- und Frauendarstellungen des Frühwerks gegen einen nun schmalen, teilweise ausgemergelten Körper eingewechselt. Des Weiteren erscheinen seine

---

<sup>471</sup> Busse 1931, S. 58.

<sup>472</sup> Mülfarth 1987, S. 29.

<sup>473</sup> Es kommt in der Tat zu einer Rezeption des Prometheus-Mythos im Nationalsozialismus (jedoch nicht im aufklärerischen Sinn), namentlich bereits in Hitlers *Mein Kampf* von 1924. Dort erklärt Hitler den „Arier zum Prometheus der Menschheit, aus dessen lichter Stirn der göttliche Funke des Genius zu allen Zeiten hervorsprang, immer von neuem jenes Feuer entzündend, das als Erkenntnis der Nacht der schweigenden Geheimnisse aufhellte und den Menschen so den Weg zum Beherrscher der anderen Wesen dieser Erde emporsteigen ließ“. Adolf Hitler: *Mein Kampf* 1936, S. 317. Zitiert nach: Yves Bizeul: *Glaube und Politik*. Wiesbaden 2009, S. 163. Aber auch Schriftsteller wie Alfred Döblin (*Prometheus und das Primitive*, 1938) benutzen den Mythos, um politische Ereignisse zu vermerken.

Akte nun mystisch verklärt oder religiös konnotiert.

Das nächste Aktbild kann diesen Wandel sehr gut versinnbildlichen: Es ist das Werk *Gottesfindschaft* von 1918 (Abb. 71). Statt eines muskulösen, in sich ruhenden Mannes wird der Betrachter nun mit einem androgynen Jüngling konfrontiert, der stilistisch an die Fidus'schen Aktdarstellungen erinnert. Anders als im Falle Hempfings und dem Fidus'schen *Lichtgebet* wird der Körper hier nicht in einen lebensreformerischen, sondern in einen kosmisch-religiösen Kontext gestellt. Entgegen einer aufsteigenden Darstellung Christi bei dessen Himmelfahrt schwebt das Kind in gleicher Haltung auf den Betrachter zu. Es gleitet auf einem floral anmutenden Schal durch den endlosen Raum dahin, wobei der Schal der Unendlichkeit des Kosmos zu entspringen scheint. Der Mittelpunkt des Aktbilds liegt jedoch eindeutig auf der Darstellung des Knaben. Seine hellen Haare sind leicht gelockt und schulterlang, die Hände wie zum Nachweis der Wundmale erhoben.

Bühler mag diese Art der Körpergestaltung von seinem Vorbild Ferdinand Hodler kennen, so zu sehen in dessen *Die Wahrheit II* (Abb. 72) von 1903; auch hier steht gottesgleich eine nackte Figur im Bildmittelpunkt, deren Geschlechtsmerkmale kaum erkennbar sind und das Wesen dadurch androgyn erscheinen lassen. Sehr fein, schmal und fast durchscheinend gestaltet Bühler den jungen Körper seines Knaben. Der Oberkörper wird wiederum besonders durch die hervorstehenden Rippenbögen und Muskelgruppen definiert und endet schließlich im Lendenbereich, der einen offenen Blick auf das noch nicht voll ausgebildete Geschlechtsteil des Jungen freilegt. In dieser mystischen Betrachtungsweise wird der biologische Körper überwunden und kann eine Vergöttlichung erfahren. Durch die Reinheit des kindlichen androgynen (= nicht sexuellen) Körpers kann der Göttlichkeit im Menschen ein Bild verliehen werden. Sören Ingwersen, der dieses Phänomen bei Fidus-Darstellungen untersucht, beschreibt den Zusammenhang von Androgynität, Kindlichkeit und Göttlichkeit folgendermaßen:

Während die Androgynität fleischlicher Ausdruck göttlicher Zweieinheit ist, ist die ontogenetische Entwicklungsstufe des Kindes natürlicher Ausdruck dieser Androgynität. So erscheint das Kind als natürlicher Ausdruck der Göttlichkeit im Menschen. Um diese Göttlichkeit vollends spürbar und sichtbar zu machen, muss die „niedere“ biologische Ebene des Körpers ausblendet [...] werden. [...] Der Körper wird in seiner Ausdrucksweise an

die Grenzen des Körperlichen getrieben. In seiner idealen Form ist er genau das: bloße Form von vollendeter Schönheit, nahezu schwerelos, gekoppelt an den floralen Energiehaushalt, durchlässig für göttliche Strahlen und selbst strahlend wie die Sonne [...].<sup>474</sup>

Das Kind wird so zu einer Art Erlöserfigur, die die Menschen in eine befreite Zukunft führen soll. In einem ähnlichen Zusammenhang, Stil und Zeitraum ist die Werkgruppe *Zwieheit* (Abb. 73) zu sehen. Die Gruppe ist aufgeteilt auf zwei gleichgroße rechteckige Tafeln, von denen die linke einen Jüngling und die rechte ein junges Mädchen zeigt. Die Akte der beiden jungen Menschen sind im Stil der *Gottesfindung* verfasst, allerdings sind der Jüngling und das Mädchen etwas älter angelegt. Der junge Mann hat nun ausgebildete, athletische Arm- und Beinmuskeln und strahlt Kraft und Energie aus; sein schwach ausgeprägtes Geschlecht widerspricht dieser Annahme von Männlichkeit jedoch. Das Mädchen wirkt mehr als Kind denn als junge Frau. Ihre Brüste sind kaum erkennbar ausgebildet, ihre Gliedmaßen zerbrechlich und auch die schmale Becken- und Hüftpartie erinnert eher an einen Jungen als an eine werdende Frau. Dieser Eindruck wird durch die Zopf-Frisur noch unterstrichen.

Neben den Körpergestiken der beiden blonden Aktfiguren ist insbesondere der Hintergrund der Tafeln von Interesse:

Der Jüngling hält mit aufwärtsgerichtetem Blick seine beiden Arme über dem Kopf zusammen und trägt in seinen Händen eine Art Blumenkranz oder Krone. Diesem Zentrum, genauer seinen flatternden Haarspitzen entspringen lodernde Flammen, die auf einen dahinterliegenden Baum überspringen, der bereits von einem roten Flammenmeer schwarz verkohlt wurde. Diese züngelnden Flammen und Funken springen in die linke Seite des Mädchenbildnisses über. Ihre Arme hält sie mit geöffneten Handflächen nach unten gestreckt. Sie steht vor einem sich auftürmenden floralen Gebilde, das in einen rosafarbenen, ovalen Blütenkelch mündet. Bei genauerer Betrachtung wird ersichtlich, dass die Zöpfe des Mädchens sich im Hüftbereich auflösen und das lockige Haar sich in Richtung Boden in Orchideen-Blüten verwandelt. Bühler legt in diesen beiden Tafeln ganz bewusst Zeichen an, die die *Zwieheit*, also die Gleichheit (der Geschlechter) beziehungsweise die Zweieinheit, veranschaulichen sollen.

---

<sup>474</sup> Sören Ingwersen: *Sonnenkind & Cha Cha Baby: die mystischen Quellen digitaler Lebensformen*, Kiel 2002, S.105–106.

Dargestellt wird ein kosmischer Zeugungsakt, bei dem der Mann, symbolisiert als Sonne, als die spendende Kraft verstanden werden kann. Die Frau hingegen wird durch die Blüte der Orchidee versinnbildlicht, die für Fruchtbarkeit steht.<sup>475</sup> Der überdimensionale Blütenkelch kann daher auch im Rahmen einer Sexuelsymbolik als Sinnbild einer Vagina gesehen werden. Die Flammen, die von dem Jünglingsbild auf das Mädchenbildnis überschlagen, symbolisieren die Zeugung – allerdings eine kosmische Zeugung des Lebens, die den entsexualisierten Körper als Medium einer höheren Art der Zeugung nutzt, „*der göttlich-energetischen Strahlenzeugung*“<sup>476</sup>. Inwieweit in diesem Zusammenhang ein völkisch-rassisches Körperbild des nordischen Menschentypus in Erscheinung tritt, kann nicht eindeutig bestimmt werden. Tatsache ist jedoch, dass braunhaarige Frauen und Männer auf den Aktdarstellungen Bühlers der 1920er Jahre nicht mehr zu sehen sind.

Aus diesen Jahren sind nicht viele Akte erhalten. Bühler malt in dieser Periode zwar viele Porträts befreundeter Künstler und anderer Persönlichkeiten, bei der Aktdarstellung bleibt der Künstler jedoch dem Mystisch-Schwermütigen seines Anfangswerks verhaftet.

Wieder widmet er sich dem Stoff der nordischen Mythen und Sagen, und auch dieses Mal verfremdet er deren Gehalt, indem er die Hauptfigur, *Wieland den Schmied* (Abb. 74), in einen zeitgenössischen Kontext bettet, der den Inhalt des Bildes schwer verständlich macht. Wieland, der starke, rebellische Schmied der Liederedda, wird von Bühler nackt und im Ausfallschritt auf seinem Amboss sitzend, dargestellt. Der Oberkörper des Schmieds ist durch seine Arbeit muskulös, der Blick (durch die Gefangenschaft, in der er sich der Sage nach befindet) zornig-stechend. In seinen Händen hält er bedeutungsschwer seinen Hammer und einen großen Reif, der aus bunten Steinen, Tierkreiszeichen und Perlen gefertigt ist. Um ihn herum ist auf dem Boden ein violetter Vorhang drapiert. Im Hintergrund ist die Arbeit in einer großen Schmiede oder in einem Hochofen dargestellt, aus deren Dämpfen zwei große Flugzeuge in den Himmel aufsteigen. Man könnte das Bild als eine Auseinandersetzung des

---

<sup>475</sup> Die Orchidee ist auch die einzige Pflanze, die ihrer Anatomie nach der *Familie der Ordnung der Gynandreae*, der „Weibmännigen“ angehört. Somit wird das Prinzip der Zweiheit im dem Bild der Orchidee verdoppelt.

<sup>476</sup> Ingwersen 2002, S. 104.

Künstlers mit der kulturpolitischen Situation der Zwischenkriegsjahre deuten, der Bühler mit seinem *Wieland* kämpferisch den Entwurf eines mystisch-aufstrebenden Menschengeschlechts entgegensetzt. Als das Bild 1931 im Kunstverein Karlsruhe in einer umfassenden Ausstellung gezeigt wird, fasst ein zeitgenössischer Journalist Bühler-freundlich zusammen:

Aus dem Urgrund seines pulsenden Kreislaufs löst sich der große kosmische Rhythmus des Alls, rundet sich der ewige Kreislauf der irdischen Natur, des germanischen wie des christlichen Mythos, quillt der Lebensring der Menschheit und ihrer einzelnen Vertreter als großes Gleichnis eines göttlichen Willens.<sup>477</sup>

In diesen Reigen göttlichen Willens reiht sich wahrscheinlich auch das *Menschenpaar* von 1922 (Abb. 75) ein. Dieses Bild existiert in zwei Fassungen, von denen die erste eine unbekleidete Version darstellt, welche im Folgenden betrachtet wird.

Unbekleidet sind in diesem Werk allerdings nur die Frau des Menschenpaars und deren Kinder. Bühler stellt eine Familie dar, bei der beide Eltern mit erschöpftem, demütigem Blick aneinander geschmiegt in der Mitte des Geschehens stehen. Die im Verhältnis sehr klein dargestellten Söhne umringen ihre Eltern in einem Reigen, in dem auch ein kleiner Tod mittanzt. Ob dieser Tatsache blickt der Vater bittend Richtung Himmel. Seine Frau, deutlich durch ein ausgeprägtes Becken, Scham und Brüste als Mutter erkennbar, lehnt sich vertrauensvoll mit entrücktem Blick an die ausgemergelte Brust ihres Mannes. Dessen Gesicht wird durch den leidenden Gesichtsausdruck und die verschatteten Augenhöhlen zum Bildmittelpunkt. Auch hier erschwert die mystifizierende Vanitas-Andeutung des kleinen Tods ein tieferes Eindringen in den Bildgehalt.<sup>478</sup>

---

<sup>477</sup> R. Weitzel: Studiengemeinschaft für bildende Künste. Ausstellung H. A. Bühler. In: Freiburger Zeitung vom 07.12.1931 Nr. 334. In der Akte: C4/ VIII/ 33/3 des Stadtarchivs Freiburg. Es gab zu dem Bild sowie der ganzen Ausstellung auch negative Kritik, die gerade in dem Bild das Versagen Bühlers als Künstler dokumentiert sah. So ein Herr Dr. R. G.: „Hier sind Dinge in das Bild hineingetragen, die einfach nicht mehr künstlerisch wirken. Und dann kommt noch hinzu, daß die bloße Vergrößerung der Natur weder eine Monumentalität, noch ein Symbol ergibt.“ In: Freiburger Tagespost vom 07.11.1931, Nr. 259, 0. S. In der Akte: C4/ VIII/ 33/3 des Stadtarchivs Freiburg.

<sup>478</sup> Es ist unwahrscheinlich, dass Bühler auf eine Vorahnung des ersten Menschenpaars, Adam und Eva, von dem Schicksal Kain und Abels anspielt. Auch Hans Thoma, um dessen künstlerisches Erbe Hans Adolf Bühler in den 1920er Jahren regelrecht kämpft, hatte bereits 1897 eine Adam-und-Eva-Darstellung geschaffen, in der ebenfalls der Tod, diesmal als Tuch haltendes Skelett, auftritt und dem Symbolismus dieser Zeit verschrieben ist.

Einen ähnlichen Eindruck hat auch der Journalist Dr. R. G. [voller Name nicht bekannt, Anm. Vf.], der 1931 die Bühler-Ausstellung in Freiburg besichtigt. Er widersetzt sich mit seinem Artikel dem „falschen Kult einer verehrten Anschauung“ Bühler'scher Kunst und charakterisiert die Ausstellung mit folgenden Worten:

Hier ist, wir wollen es einmal ganz scharf sagen (ich halte es für nötig, weil sich eine falsche „Andacht“ vor diesen Bildern sich breitzumachen droht) monumentaler Kitsch! [...] Kitsch ist eine Verfälschung der Wahrheit und des Lebens durch Hinzutun oder Unterschlagen wesentlicher Züge. Bei den Bühlerschen Bildern wird immer etwas hinzugetan, das keinen Sinn mehr hat, das nur im Verstand des Künstlers einen geheimnisvollen Sinn haben soll, das aber im Kunstwerk nur als leeres Requisit wirkt.<sup>479</sup>

Hans Adolf Bühler tritt in diesen Jahren durch seine kulturpolitischen Aktivitäten in Karlsruhe in Erscheinung, die sich verstärkt gegen avantgardistische Strömungen wie den Expressionismus, aber auch Entwicklungen wie die „Neue Sachlichkeit“ in Karlsruhe wenden.<sup>480</sup> Im Zuge dieses Kampfs gegen jene „kulturbolschewistische“ Kunst kommt es 1933 zu der durch Hans Adolf Bühler veranlassten Entlassung Karlsruher Professoren sowie 1934 zu der bereits erwähnten „Schandausstellung“. In dieser installiert Bühler ein erotisches Kabinett mit Arbeiten von Schülern der Landeskunstschule, welches bewusst mit dem Reiz der anrühigen, entfesselten und verbotenen, somit entarteten und nicht gewollten Erotik spielte. Christoph Zuschlag bemerkt im Rahmen seiner Untersuchung zu der Karlsruher Ausstellung von 1934:

Die Aura des Verbotenen, die schon allein durch die Öffnung der Ausstellung nur für Erwachsene geschaffen wurde, erhielt so den Hauch des Obszönen und Lasziven, der das Publikum stimulieren und sein Sensationsbedürfnis befriedigen sollte. Daß dieser Appell an die „niederen Instinkte“ sich unverblümt der „billigen Erotik bediente“, die man der geschmähten Kunst anlastete, schien Bühler und Wacker nicht weiter zu stören.<sup>481</sup>

Bühler, der in seinen Akten jegliche erotische Komponente zu vermeiden suchte, demonstriert mit diesem Kabinett, wie sehr er die losgelöste, leidenschaftliche Seite der Nudität verabscheut. Seine Frauenakte empfangen die Liebe höchstens durch ihren Ehemann oder eine höhere,

<sup>479</sup> Dr. R. G: H. A. Bühler im Freiburger Kunstverein. In: Freiburger Tagespost vom 07.11.1931, Nr. 259, o. S. In der Akte: C4/ VIII/ 33/3 des Stadtarchivs Freiburg.

<sup>480</sup> Siehe in diesem Zusammenhang auch Bühlers Herausgeberschaft der nationalsozialistischen Zeitschrift „Das Bild“. U. a. bei: Annette Ludwig: Die nationalsozialistische Kunstzeitschrift „Das Bild. Monatschrift für das Deutsche Kunstschaffen in Vergangenheit und Gegenwart“. Ein Beitrag zur Verlagsgeschichte, Heidelberg 1997.

<sup>481</sup> Zuschlag 1995. S. 83.

kosmische Macht.

So geschieht dies auch in einer seiner Aktdarstellungen, die zu Beginn der 1930er Jahre entstanden sein muss. Bereits der Titel deutet auf das empfangende Moment des Aktes hin: *Die Erde* (Abb. 76). Vor einer Landschaft liegt, parallel zum unteren Bildrand, eine lang gestreckte junge Frau. Ihr Körper berührt den Boden der Anhöhe nicht; er ist auf ihrem blauen Umhang gebettet. Ihr dichtes, blond gelocktes, langes Haar schützt den Kopf vor Unebenheiten. Der Körperbau der jungen Frau fällt wieder sehr zierlich und jugendlich aus: Ihr Busen ist sichtbar, der Bauch ist sehr flach. Dafür ist der Venushügel prägnant ausgearbeitet.

Ihre Beine hält sie fest zusammengedrückt. Wiederum auffällig und an den mystischen Zeugungsakt der *Zwieheit* erinnernd, sind die nach außen gedrehten, empfangenden Handflächen und die starke Lichtmetaphorik. Die Strahlen der Sonne haben die Gewitterwolken verdrängt und kämpfen sich nun durch diese hindurch in Richtung der nackten Frau. Diese liegt mit starrem Blick, jedoch geröteten Wangen und Ohren, vollkommen still und abwartend da. Vergleicht man Bühlers Werk mit der Darstellung der *Danae* von Jan Gossaert Mabuse von 1527, so ist bei Bühler tatsächlich in keiner Weise von Erotik, sondern vielmehr von einer Prüderie der Situation zu sprechen.<sup>482</sup>

Man müsste meinen, Bühler hätte mit seinen Aktdarstellungen an eine Karriere unter dem nationalsozialistischen Regime anknüpfen können. Doch genau wie die Fidus'schen Akte waren die mystischen Aktdarstellungen Bühlers, die kosmische Zeugungsakte zum Thema hatten, den Nationalsozialisten wohl ein Dorn im Auge. Klaus Wolbert sieht den Grund dieser Ablehnung folgendermaßen begründet:

Selbst die falsche, rückwärtsgewandte Freiheitssehnsucht, die in den kultischen Orantenhaltungen völkischer Akte sich äußerte, war schon zuviel an individuell-sektiererischer Aufbruchstimmung. Das Identifikationsangebot, das in dem scheinhaften Erlösungsversprechen des nackten Fluchtsymbols aus der Welt der Mechanisierung und Verdinglichung gegeben war, affizierte weit mehr subjektiv-emotionale Einfühlung als ein personifiziertes Bild der faschistischen Macht wecken durfte.<sup>483</sup>

Nach den gravierenden und blamablen Fehlern, die Bühler in seiner

<sup>482</sup> Vgl. hierzu auch: Erika Rödiger-Diruf 2006. S. 115–128, S. 125–126.

<sup>483</sup> Wolbert 1982. S. 110.

Ausstellung unterlaufen waren (Vgl. Kapitel 1), wurde er aus seinen Ämtern entlassen. Allein mit dem Bild *Heimkehr*, einem Soldatenbild, fiel er 1936 noch einmal künstlerisch auf.

Was lässt sich also über die Wurzeln und die Entwicklung der Aktmalerei des sich bekennenden Nationalsozialisten Hans Adolf Bühler sagen? Sind sie tatsächlich von Anfang an dem Deutschnationalen verschrieben? Bühler bindet von Anbeginn seiner künstlerischen Karriere an ein germanisches Element in seinen Aktdarstellungen ein, das jedoch nicht durch einen Phänotyp in seinen Akten zum Tragen kommt. Sein Frühwerk, das in der Auseinandersetzung mit der italienischen Kunst entsteht, ist stark von dem Erfassen der menschlichen Proportionen geprägt. Seine Modelle entsprechen hingegen stets nicht einem Idealbild, der Künstler sucht sich seine Modelle vielmehr nach ihrem Aussehen und Körperzustand aus, welcher zu der zu erzielenden Wirkung seiner Bilder passen musste. Nach dem ersten Weltkrieg erhält seine Aktmalerei – möglicherweise unter dem Einfluss Fidus' – stark mystisch-religiöse Züge, die bis in die 1930er Jahre anhalten, jedoch die Zäsur von 1933 nicht überstehen.

Man findet bei Bühler, im Gegensatz zu Wilhelm Hempfing, eine Aktmalerei, die eine sexuelle Konnotation ausschließt, im Gegenzug aber die religiöse Komponente überhöht. Bühler gestaltet aus ebenjenem Grund Geschlechtsteile offen und frei ersichtlich. Er beschränkt sich hierbei nicht auf den weiblichen Akt, sondern malt ebenso – und vor allem – Männerakte, aber auch Gruppen- und Kinderakte. Er findet in seiner Aktmalerei jedoch schwerlich einen eigenen Stil und orientiert sich neben den italienischen und niederländischen Meistern an deutschen Größen seiner Zeit, aber auch vergangener Jahrhunderte.

Und während er seine kunstpolitischen Eingriffe in das Karlsruher Kulturleben im Umbruch der Weimarer Republik zum Nationalsozialismus steigern kann, verebbt seine Aktmalerei in diesem Zeitraum sukzessive. Hinsichtlich der Leitfrage dieser Arbeit, ließe sich sein Lebenslauf so als eine Mischform aus Kontinuität und Bruch bezeichnen.

### 4.3.3 Otto Lais

„Die höchste Wahrheit,  
aber keine Spur von Wirklichkeit“  
(Johann Wolfgang Goethe)<sup>484</sup>

Nun soll ein Künstler, Otto Lais (Abb. 77), Erwähnung finden, der in der Kunstbetrachtung der 1920er Jahre in Karlsruhe zumeist keine größere Beachtung erfährt – und das, obwohl er „1932 im Pfälzischen Kunstverein in Speyer, [...] mit Lovis Corinth, Oskar Kokoschka, Käthe Kollwitz; Max Liebermann, Max Slevogt [...], Emil Orlik und Hans Meid“<sup>485</sup> ausgestellt wurde. Auch in Paris war der Graphiker Otto Lais den Kunstkritikern ein Begriff, die ihn stilistisch in der Nähe eines „Daumier, eines Willette, eines Forain und Toulouse-Lautrec“<sup>486</sup> sahen.

Was mag der Grund dieses Vergessens sein? Eine erste Annäherung an die Frage erlauben Lais' Grafiken<sup>487</sup> selbst: Sie wirken für das Betrachterauge anstrengend, da sie keine farbige, einfach zu erfassende Szenerie bieten, wie die Radierung *Das Idol* von 1928 (Abb. 78) nahelegt. Gemäß ihrer Machart sind sie durchweg von dunkler Tonalität, welche von dem feinen Duktus der Radiernadel unruhig flimmernd durchbrochen wird. Neben der eingeschränkten Farbskala wiegt aber der Umstand besonders, dass die Bilder zumeist figurenüberladene Szenerien zeigen. Genau in diesen Figuren findet sich eine der Antworten auf soeben gestellte Frage: Es sind größtenteils Akte, genauer, nackte, skurril anmutende Frauen, die sich offenherzig Männern anbieten, sich anfassen und demütigen lassen. Und dies in Szenerien, deren Bedeutung auf den ersten Blick nicht verständlich erscheint, die jedoch einen verwirrenden Impetus an Sarkasmus, Ironie, Mitleid aber auch Humor ausstrahlen.

Eine weitere mögliche Erklärung für die geringe Rezeption des Werkes

<sup>484</sup> Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Mit Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Gustav Moldenhauer, 3. Bd., Leipzig 1884 [Erscheinungsjahr], Reclam. Zitat hier: Bd. II, S. 88.

<sup>485</sup> Ludwin Langenfeld: Otto Lais. Das graphische Werk eines symbolischen Realisten der zwanziger Jahre, Freiburg 1981, S. 127–128. Es ist die einzig vollständige Künstlerbiografie und Gesamtschau der Werke, die zu Otto Lais verfasst wurde.

<sup>486</sup> Ein französischer Kritiker in der zweiten Märznummer der „Revue Moderne Illustrée Des Arts et De La Vie“, Paris 1928, über die November-Ausstellung in Berlin 1928. Zitiert nach: Langenfeld 1981, S. 129.

<sup>487</sup> Obwohl das Thema der Arbeit die Aktmalerei ist, sollen die grafischen Aktdarstellungen von Otto Lais Erwähnung finden, da sie für das generelle Verständnis der Aktproduktion in Karlsruhe von Bedeutung sind und jenes Thema um neue Aspekte bereichern.

kann in der sehr kurzen Schaffensperiode des Künstlers gesehen werden. Diese wird von Ludwin Langenfeld generell zwischen 1921 und 1932 datiert. Erst 1921 beginnt Otto Lais sein Studium mit 25 Jahren an der Landeskunstschule bei den Professoren Fehr und Conz, welches bis 1926 andauert.<sup>488</sup> Doch bereits sechs Jahre später beendet er freiwillig und abrupt sein Schaffen im Zuge der Konfrontation mit der nationalsozialistischen Kulturpolitik, weil seine Bilder „Bolschewistenkunst“ seien.<sup>489</sup> Da sich Otto Lais in Gattung und Stil von seinen Karlsruher Malerkollegen wie Rudolf Dischinger oder Hanna Nagel separiert, wird sein Œuvre auch weitaus seltener im Werkkontext anderer Karlsruher Künstler genannt, die sich mehr am Stil der „Neuen Sachlichkeit“ und dem Malstil ihrer Lehrer orientierten.

Otto Lais gehört demnach zu der zweiten Generation Karlsruher Künstler, die Mitte der 1920er im kulturpolitischen Spannungsfeld Karlsruhes zwischen neusachlichen und traditionell-konservativen Strömungen bestrebt sind, ihren eigenen Stil herauszubilden. In dieser kurzen Zeitspanne bis zur Zäsur im Jahr 1933 liegt das künstlerische Interesse Lais' auf zwei Schwerpunkten: der Technik der Radierung und dem Thema des weiblichen Körpers. Beide Aspekte vereint er in den meisten Blättern, die sich in drei Komplexe einteilen lassen: sozial-kritische Akte, symbolische Akte und Akte, in denen sich der Künstler motivisch selbst einbringt.

Im Verlauf des Studiums entstehen Akte, die ganz offen Anstoß nehmen an der Karlsruher Gesellschaft und durchaus als sozialkritisch – jedoch nicht im Sinne eines Scholz oder Schlichters – zu bewerten sind, wie beispielsweise der Halbakt von Rudolf Schlichter um 1930 zeigt (Abb. 79). Lais unterscheidet sich zu diesem Zeitpunkt bereits von den genannten veristischen Künstlern der „Neuen Sachlichkeit“. Im Gegensatz zu deren real nachvollziehbaren Verweisen auf die Gegenwart, lässt er seine Kritik in den Radierungen nur durch ein Medium deutlich werden: Schicksal, Schönheit und Macht der weiblichen Sexualität. Der Künstler nutzt hierfür das Bild der gefallenen Frau, der Prostituierten, deren Schicksal für ihn zur

---

<sup>488</sup>Dem vergleichsweise späten Kunststudium sind eine Tätigkeit als Zeichenlehrer und ein Musikstudium vorausgegangen.

<sup>489</sup> Vgl. Fn. 499.

Projektionsfläche seines ganz eigenen Weltbilds wird. Einerseits zeigt er sich fasziniert von der machtvollen Nacktheit der Frau, andererseits sieht er sie als Spielball und Spiegelbild einer Gesellschaft, der der Künstler eine Doppelbödigkeit attestiert, wie in dem Blatt *Der Bürger und seine heile Welt* von 1926 (Abb. 80). Es ist ein Misstrauen Otto Lais' gegenüber seiner Umwelt, welches aus der Instabilität der Nachkriegszeit erwächst und sich in der Schnelllebigkeit der Großstadt Karlsruhe zu Beginn der 1920er Jahre fortsetzt. Mit der Verarbeitung der Themen „Prostitution“ und „Großstadt“ rückt Otto Lais rein inhaltlich in eine gewisse Nähe von Künstlern wie Otto Dix, Rudolf Schlichter und George Grosz.<sup>490</sup> Doch in seinen sozialkritischen Blättern finden sich keine Prostituierten-Darstellungen oder Rückbezüge auf den ersten Weltkrieg. Stattdessen entlehnt er Menschen und Kulissen, wie Angermeyer-Deubner richtig erkennt, der großbürgerlichen Gesellschaft<sup>491</sup> und arbeitet die Blätter in der Orientierung an Max Klingers Werk *„Ein Leben“*, *Gefesselt* von 1884 aus (Abb. 81). Obwohl er das Mittel der Karikatur nutzt, um einen direkten Bezug zu realen Personen oder Geschehnissen zu verwischen, lassen sich Motive erkennen, die sich auch in kritischen Karlsruhe-Darstellungen Karl Hubbuchs oder Hanna Nagels wiederfinden und somit einen realen Bezug nicht leugnen können. Auf den Künstler, der aus Durlach kam, muss die Großstadt Karlsruhe der zwanziger Jahre mit ihrer Atmosphäre zwischen Beamtentum und Modernitätsanspruch ebenso eindrucksvoll gewirkt haben wie fünfzehn Jahre zuvor auf Rudolf Schlichter.

Otto Lais begibt sich ebenfalls in die nächtlichen Etablissements Karlsruhes, wie das ehemalige *Kaffee Röderer* mit seiner sogenannten „Korallengrotte“<sup>492</sup>, in denen (Lebe-) Männer unterschiedlichster Art,

<sup>490</sup> Otto Lais kam über einen Käufer seiner Bilder, den Sammler Otto Oppenheimer, in Berührung mit den Zeichnungen Rudolf Schlichters. Mit Karl Hubbuch und Georg Scholz pflegte er ein respektvolles Lehrer-Schüler-Verhältnis; mit Willy Müller-Hufschmid und Wilhelm Schnarrenberger hingegen war er freundschaftlich verbunden. Zu den frühen Blättern ist anzumerken, dass Otto Lais seinen Männerfiguren ebenfalls verzerrte, rüffelhafte Gesichter aufsetzt, wie sie bei Scholz und Schlichter zu finden sind.

<sup>491</sup> Vgl. Marlene Angermeyer-Deubner: *Neue Sachlichkeit und Verismus in Karlsruhe*. (im Folgenden: Marlene Angermeyer-Deubner 1888b), (Zugl. Diss., Univ. Karlsruhe, 1986), Karlsruhe 1988b, S. 133 ff.

<sup>492</sup> Langenfeld beschreibt den Treffpunkt im *Kaffee Röderer* folgendermaßen: „Bis zum Ersten Weltkrieg war es als *Kaffee Maxim* mit seinen Separees der Treffpunkt der Offiziere, nach dem Ersten Weltkrieg wichen die Separees einem großen Tanzlokal unter dem Namen *Kaffee Röderer*. Im zweiten Stock wurde eine Art Tropfsteinhöhle mit dezenter roter Beleuchtung eingerichtet, die dann unter dem Namen „Korallengrotte“ ein Anziehungspunkt [...] wurde.“ Langenfeld, 1981. S. 9.

Künstler und käufliche Frauen aufeinandertreffen. Diese *Begegnungen in der Bar* (Abb. 82) inspirieren ihn zum gleichnamigen Bild. Doch auch hier kommt es zu einem Aufeinandertreffen von „Oben und Unten“, von Männlichkeit und Weiblichkeit. Während der Mann frei wählen kann, wird der Prostituierten ein regelrechter Warencharakter zugeschrieben, der in dem Blatt *Der Mann im Rollstuhl* von 1924 (Abb. 83) seine deutlichste Ausprägung findet.<sup>493</sup> Eine ordinäre, dickliche Bordellmutter mit fratzenhaftem Gesicht bietet geschäftstüchtig eine ihrer Dirnen wie auf einem Jahrmart drei gierigen Männern an, von denen der älteste bereits im Rollstuhl sitzt. Anders als bei Otto Dix' *Großstadt-Triptychon* von 1928, in dem der Kriegskrüppel vollkommen von der Sexualität ausgeschlossen bleibt, darf der lüsterne Alte, der lauernd wie ein Aasgeier in seinen Rollstuhl verkrallt ist, an der demütigenden Auswahl teilnehmen.<sup>494</sup>

Es ist die ungleiche Beziehung zwischen Mann und Frau, die den Künstler immer mehr interessiert. Otto Lais begreift es als Drama, in dem sich die Frau im Wissen um die sexuelle Macht ihres nackten Körpers der Illusion des Überlegenseins hingibt, aber nach dem Abklingen männlicher Gier wie ein benutzter Gegenstand zurückgelassen wird.

Diese Sicht auf das Verhältnis der Geschlechter ist das Thema der *Trostarmen Blätter*. Obwohl der Inhalt dieser Blätter als Symbol des soeben genannten Konflikts verstanden werden muss, erzielen die Radierungen im Zusammenspiel mit ihren Titeln eine erschütternde Wirkung: In *Der Großstadtmüllkarren* (1923/24) (Abb. 85) lädt ein befackter Tod und sein Adjutant außerhalb der Stadt nackte Frauenkörper von einem Holzkarren ab, und in *Die Kloake* (1923/24) (Abb. 86) treiben Frauenkörper im Abwasserkanal der Stadt vorbei an einer Gruppe gut angezogener Herren, die das Spektakel missbilligend von

---

<sup>493</sup> Vgl. hierzu Else Jerusalems Roman *Der heilige Skarabäus* von 1909, der sehr deutlich den ökonomischen Charakter hinter einem Bordellbetrieb herausarbeitet. Hier wird der Bordelleiterin Goldscheider folgender Vorschlag unterbreitet: „Du behandelst die Mädeln als Arbeiterinnen! – Sehr gut! Züchte ihnen den Begriff ‚Ware‘ – soziale Notwendigkeit. Die nächste Stufe schon ist der Erhaltungstrieb, Erhaltungssinn mit seinen wirtschaftlichen Reaktionen: Organisation, Konsumverein, Preisliste, Zusammenschluss.“ Jerusalem, 1911. S. 201. Digitalisiert unter: [http://www.literature.at/viewer.alo?viewmode=overview&objid=21740&page=\[03.05.2011\]](http://www.literature.at/viewer.alo?viewmode=overview&objid=21740&page=[03.05.2011]).

<sup>494</sup> Eine ähnliche Situation und ähnliche Verhaltensmuster finden auch bei Eugène Delacroix' *Le Duc d'Orléans montrant sa maîtresse*, um 1825/26 (Abb. 84) statt.

oben herab betrachten.<sup>495</sup> Lais' Männerfiguren sind geradezu fixiert auf den nackten weiblichen Körper, den sie zugleich begehren und erniedrigen müssen. Für Liebe ist hier kein Platz.<sup>496</sup> Doch Lais erhebt keine Anschuldigung oder Verurteilung gegenüber einzelnen Figuren; vielmehr entsteht der Eindruck, als ob dieses gesellschaftliche System an sich selbst scheitert und der Künstler als Randfigur teilnahmslos zusieht.

Resultiert daraus, dass der Künstler vielleicht die gleiche Haltung einnimmt wie die Kunden jener Prostituierten in seinen Darstellungen? Der letzte große Zyklus seiner expressiven Akte mag darauf eine Antwort geben. *Der Abgeneigte* (Abb. 87) von 1928 zeigt ein anderes Bild, nämlich einen traurigen, leidenden Künstler, der von einer nackten Frau gehalten wird. Sie hat ihren Sexus niedergelegt und leidet mit dem zusammengesunkenen Lais – auch wenn im Hintergrund das Spiel mit der Nudität von Neuem beginnt. Zwar reagiert der Künstler nicht auf die Zuwendung der Frau, doch wendet sich das Beziehungsgefüge zwischen Mann und Frau ein wenig dem Positiven zu. In den folgenden Blättern setzt sich diese Entwicklung fort. Otto Lais legt seine Blätter stilistisch nun großflächiger und ruhiger an, und immerzu bringt er sein Selbstbildnis in das Geschehnis mit ein, so auch in *Stilleben mit Akt* von 1930 (Abb. 88). In einer Atelierszene, die mit den für die „Neue Sachlichkeit“ bekannten Requisiten – einer Gliederpuppe, einem Skelett, einem Grammophon und weiteren Arbeitsmaterialien des Künstlers – versehen ist, dominiert im Vordergrund der liegende Akt einer hübschen jungen, schlafenden Frau. Mit leicht geneigtem Kopf betrachtet der hinter ihr sitzende Künstler ihr Gesicht. Fast kommt ein Gefühl der Fürsorge und Vertrautheit auf.

Hat Otto Lais mit diesen „späteren“ Blättern um 1930 ebenso wie Scholz oder Schlichter eine Wende hin zur Innerlichkeit vollzogen oder gar sein Frauenbild geändert? Sicherlich ist festzuhalten, dass ab 1928/29 seine Aktdarstellungen an Radikalität verlieren, großflächiger und ruhiger wirken. Auch seine Sicht auf die Frau und deren Symbolgehalt wird

---

<sup>495</sup> Zu den *Trostarmen Blättern* gehören ebenso die Darstellungen *Die Laterne* und *Der Sumpf* – beide um 1923/24.

<sup>496</sup> Es ist nicht nachvollziehbar, ob sich Otto Lais mit der Sexualtheorie Nietzsches oder Freuds auseinandergesetzt hat.

emotionaler. Im Thema der Großstadt- und Gesellschaftskritik war – jedoch nicht in derselben Intensität und künstlerischen Qualität wie bei Grosz oder Dix – diese Schärfe und Ironie hervorgekommen und an den Darstellung der Dirnen und anderen „Typen“ ablesbar geworden. Sigrun Anselm sieht die Parallelisierung von Hurendarstellungen und Großstadtkritik folgendermaßen begründet:

Ein Topos der Großstadt, der schon vor dem ersten Weltkrieg Bedeutung gewann und in den frühen Zwanzigern immer wieder traktiert wird, greift das Bild von der Hure Babylon auf.<sup>497</sup>

Anselm sieht die Triebkraft dieses Bildes in der Denkstruktur des Bürgerlichen verhaftet. Die Metaphern, die zur Kenntlichmachung dieses Konfliktmodells gewählt würden, hätten einen regressiven Charakter,

denn sie stellen nicht die Perversion einer befreiten Sexualität vor Augen, sondern denunzieren die sexuelle Befreiung als Perversion und Ausgeburt der Großstadt. Die Großstadt als Hure wird zum Widerpart der Kleinstadt als Idylle. [...] Das Bild der Hure legt die Vermutung nahe, daß die Hure in erster Linie ein stellvertretendes Objekt für die Ängste ist, die das libertäre Großstadtleben in der patriarchalischen Welt hervorruft.<sup>498</sup>

Doch bei Lais und anderen spielt innerhalb dieser Betrachtung noch eine weitere Komponente mit hinein: die Erotik des weiblichen Körpers. Hierbei kann der bildnerische Ausdruck von der Bewunderung und Sucht nach Nudität in Obszönität und Hässlichkeit umschlagen, meist jedoch, ohne jene dabei zu verurteilen. Otto Lais wählt in seiner Darstellung der weiblichen Prostituierten allerdings nicht den leidenschaftlichen Gestus eines Otto Dix. Durch die Sprache des Symbolismus, die Lais wählt, entsteht ein Deutungsraum in seinen Aktdarstellungen, der auch Gefühlsreaktionen des Mitleids evoziert. War dies vielleicht ein Effekt, der dem Umstand geschuldet war, dass Karlsruhe im Vergleich zu Berlin mehr Idylle bot?

In Otto Lais' kurzem Schaffen finden sich somit unterschiedliche Themen und Gedanken, welche über die Darstellung der (nackten) Frau ihren Ausdruck finden, mal in sozialkritischer, mal in symbolischer Art. Dabei wählt der Künstler seinen eigenen Weg, auf dem er sich und seine Sicht auf die Gesellschaft mit einbringt: Ab 1922 unterrichtet Otto Lais an der Schillerschule in Karlsruhe die Kinder von Reichsausländern, unter ihnen

---

<sup>497</sup> Sigrun Anselm: Emanzipation und Tradition in den 20er Jahren. In: Sigrun Anselm, Barbara Heck (Hrsg.): Triumph und Scheitern in der Metropole. Zur Rolle der Weiblichkeit in der Geschichte Berlins, Berlin 1987, S. 253–274, S. 256.

<sup>498</sup> Ebd.

Polen, Tschechen und Juden. Er malt diese Kinder mit ihren Verkrüppelungen, Krankheiten und traurigen Blicken. Hierbei entstehen auch einige Akte wie die *Türkin* (Abb. 89), die sich in deskriptiver Manier nur auf den weiblichen Körper konzentrieren. Andere Modelle bekommt er von den Akademie-Professoren Friedrich Fehr und Walter Conz „geliehen“. Der Abendakt an der Kunstakademie bleibt dabei die einzige Möglichkeit für Lais, konsequent an der technischen Entwicklung seiner Aktdarstellung zu arbeiten. Durch die symbolische Umsetzung seiner Akte schafft er es, eine Bandbreite an Gefühlen und Gedanken zu transportieren, die eine Beurteilung des Dargestellten unnötig machen und Raum schaffen, sich einen eigenen Weg zu ihnen zu bahnen.

Otto Lais stellt mit der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten sein Schaffen für immer ein. Er tat dies, so Angermeyer-Deubner, aus Angst vor Auseinandersetzungen mit dem nationalsozialistischen Regime – wodurch ihm alle Ausstellungsmöglichkeiten versagt geblieben und ein Überleben als Künstler unmöglich gewesen wäre.<sup>499</sup> Somit kann in seinem Fall eindeutig von einem Bruch gesprochen werden, der sich auch durch private und heimlich hergestellte Aktdarstellungen als Ausdruck eines inneren Exils nach 1945 nicht wieder kitten ließ.

---

<sup>499</sup> Langenfeld 1981, S. 8. Angermeyer-Deubner, die ein Interview mit dem Künstler führen konnte, spricht eher von einer „defensiven Haltung“, eines – „er hörte lieber auf“ –, die es ihm ermöglichte, „unbehelligt im Schuldienst zu bleiben“. Dieser Haltung sei ein Hinweis eines Lehrerkollegen vorweggegangen, der Lais darauf hinwies, „dass er mit seinen Bildern das Arbeiterproletariat verherrlicht hätte und seine Sachen sich nicht mit der Kunstauffassung des Nationalsozialismus vertrage, da er bolschewistische Kunst mache“. Marlene Angermeyer-Deubner 1988b, S. 107.

#### 4.3.4 Georg Scholz

„Was ich male?  
 Portraits – Portraits – Portraits!  
 Wen?  
 Fabrikanten im Schwäbischen, Majore in Ulm [...],  
 Oberstudiendirektorentöchter in Donaueschingen [...]!  
 Ob mir das Freude macht?  
 Hah no!“<sup>500</sup>  
 (Georg Scholz)

Bei fast keinem der Karlsruher Künstler besitzt der Akt in dem hier untersuchten Zeitraum eine derartig große Vielfalt an Erscheinungs- und Ausdrucksformen wie bei Georg Scholz (Abb. 90). Die Betrachtung seines Werks ergibt, dass die Darstellung des nackten Körpers den Künstler sein ganzes Leben lang begleitete und ihm dabei nicht nur als Projektionsfläche für seine Kritik an der Gesellschaft oder zur Deskription der Zeitumstände, sondern auch als persönliche Rückzugsmöglichkeit diente. Insbesondere letztgenannter Aspekt wird für die folgenden Ausführungen von Wichtigkeit sein. Denn auch – um mit Olaf Peters zu sprechen<sup>501</sup> –, wenn in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre eine künstlerische Orientierungskrise und ein Versiegen veristischer und neusachlicher Kräfte im Werk des Künstlers zu vermerken ist, so bleibt das Sujet der Aktdarstellung konstant erhalten – ja, es gewinnt sogar an quantitativer Stärke. Während sich andere badische Künstler wie Wilhelm Schnarrenberger „zu *Beginn des Dritten Reichs überraschend der Landschaftsmalerei zuwandten*“<sup>502</sup>, „*verrinnt [das Schaffen Georg Scholz’, Erg. d. Vf.] aus Angst vor dem NS-Zugriff [...] im Harmlosen*“<sup>503</sup>. Aber auch wenn insbesondere die Aktmalerei der genannten Zeit vielleicht kein

<sup>500</sup> Georg Scholz in einem Brief 1942 an den befreundeten Kaiserslauterner Arzt Dr. Theodor Kiefer. Zitiert nach: Siegmund Holsten: Die Wenden des Georg Scholz. In: *Weltkunst* 60, 24 (1990): 4210–4212, S. 412.

<sup>501</sup> Olaf Peters: Rezension von: Felicia H. Sternfeld: Georg Scholz (1890–1945). Monographie und Werkverzeichnis, Bern / Frankfurt 2004. In: *sehpunkte* 7 (2007), Nr. 5 (im Folgenden: Peters 2007). Digital unter: <http://www.sehpunkte.de/2007/05/12307.html> [03.05.2011]. Ebenso: Felicia H. Sternfeld: Georg Scholz (1890–1945). Monographie und Werkverzeichnis. Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte (Zugl. Diss., Univ. Köln, 2003), Bern/Frankfurt 2004 (im Folgenden: Sternfeld 2004).

<sup>502</sup> Rödiger-Diruf 2006, S. 116.

<sup>503</sup> Siegmund Holsten: Georg Scholz. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik (= Bildhefte der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Nr. 13), Karlsruhe 1990.

„weiter reichendes künstlerisches Potenzial besaß“<sup>504</sup>, so ist es doch umso bemerkenswerter, dass das Gestalten von Aktdarstellungen im Kontext dieses Rückzugs eine Art Therapeutikum darstellte, das den Künstler durch die malerische Wiederholung bekannter Körperhaltung einerseits beruhigte und ihm andererseits neue Kraft gab.

Daher stellt sich die Frage, ob die Bilder erst als Folgen eines inneren Rückzugs des Künstlers entstanden sind oder in ihrer Art bereits vor der Zäsur von 1933 angelegt gewesen waren und sich in ihrer Ausdruckskraft nur verstärkten.

Dem Werkverzeichnis zufolge<sup>505</sup> lässt sich die Aktmalerei Georg Scholz' in drei Phasen unterteilen: in einen ersten Abschnitt ab 1922, in die Periode von 1928 bis 1934 und eine ab 1944 entstehende Werkgruppe.<sup>506</sup> Bei genauerer Betrachtung dieser drei Phasen fällt eine Verschiebung der vom Maler genutzten Techniken auf: Während die in Öl hergestellten Aktdarstellungen das Werk in den frühen 1920er Jahren dominieren, um dann gegen 1934 abzuklingen, verfasst der Künstler von 1930 bis 1934 vor allem Aquarelle. Besonders deutlich wird eine Verschiebung der künstlerischen Arbeitsweise gegenüber den genannten Techniken zugunsten der Zeichnung ab 1928, die sich stringent bis 1944 nachweisen lässt. Inwieweit dies mit der Lehrtätigkeit Scholz' und der genannten Krise zusammenhängt, wird im Folgenden noch zu klären sein; es empfiehlt sich, wie von Erika Rödiger-Diruf vorgeschlagen,<sup>507</sup> in den Phasen einer verstärkten Aktproduktion zeitliche Eckpunkte aufzustellen und anschließend die Veränderung zu skizzieren und zu vergleichen. Hierbei soll das Augenmerk jedoch auf der Aktmalerei der Umbruchphase um und nach 1934 liegen, da der Künstler sich hier ausschließlich der Aktmalerei zuwendet.

In der kunsthistorischen Forschung wird Georg Scholz' Werk meist in fünf verschiedene zeitliche Abschnitte unterteilt. Neben Früh- und Spätwerk finden hier vor allem die veristische und die neusachliche Phase

---

<sup>504</sup> Peters 2007.

<sup>505</sup> Sternfeld 2004.

<sup>506</sup> Bei einer Auswertung der Verfasserin von Sternfelds Werkverzeichnis wurden für den Zeitraum von 1914 bis 1944 insgesamt 147 Akte gezählt, von denen 29 in Öl, 24 als Aquarell und 94 als Zeichnung entstanden waren.

<sup>507</sup> Rödiger-Diruf 2006, S. 116.

Erwähnung, ebenso wie die Orientierungsphase um 1930.<sup>508</sup> In der Darstellung des nackten Körpers ist der Unterschied der einzelnen Entwicklungsstufen besonders gut zu erkennen. Doch neben der Betrachtung der fünf Werkphasen folgt die Aktmalerei in diesem Fünf-Stufen-Modell auch Seitenwegen, die in ihrer Darstellung allein dem voyeuristischen Blick genügen sollen und sich daher mehr in die Gattung der Erotika einstufen lassen, wie die Flagellantenszene um 1920 zeigt (Abb. 91). Auch wenn diese der Pornografie entlehnten Nebenwege eine Minorität im Werk Scholz' darstellen und als Auftragsarbeiten entstanden sind,<sup>509</sup> so geben sie doch Auskunft darüber, wie weit die Vorstellungskraft des Künstlers reicht, und andererseits, welchen Stellenwert ein gesichertes Einkommen im Leben des Künstlers einnahm. Werke wie *Die Pissende* oder *Entlohnung* (Abb. 92 und 93) – beide um 1921/22 – verweisen mit ihrer Zurschaustellung des weiblichen Genitals und der entwürdigenden Sicht auf die Frau vor allem auf einen Aspekt, nämlich den der gesellschaftlichen Provokation.

Die veristische Phase zu Beginn der 1920er Jahre kann als erste eingehende Beschäftigung des Künstlers mit dem nackten Körper verstanden werden. Hier begreift Georg Scholz in vollem Umfang das Potenzial und die Wirkweise der künstlerischen Umsetzung von Nudität.<sup>510</sup> Als geeignetes Symbol für seine Darstellung wählt er, wie viele andere Karlsruher Künstler auch, das Bild der Prostituierten. Erkennbar an den halterlosen Strümpfen, setzt Scholz sie zu Beginn der 1920er Jahre nicht nur als biblische *Salome* ein (Abb. 94), sondern auch als Luxusdame mit Pelz in dem Gemälde *Die Herren der Welt* von 1922 (Abb. 95). Während im erstgenannten Bild eine zeitgenössische Rezeption der Salome-Figur als gefürchtete *femme fatale* zu sehen ist,<sup>511</sup> dient die nackte Frau in dem

<sup>508</sup> Zuletzt Sternfeld 2004.

<sup>509</sup> Vgl. Angermeyer-Deubner 1988b, S. 42. Auftragsarbeiten dieser Art stellen in den 1920er Jahren keine Seltenheit dar. Rudolf Schlichter illustrierte beispielsweise das *Bilderlexikon der Erotik* (erschienenen 1931), Christian Schad bebilderte – ebenfalls 1931 – zusammen mit Jeanne Mammen Curt Morecks Führer *Durch das lasterhafte Berlin*.

<sup>510</sup> In der Zeit vor und nach dem ersten Weltkrieg fertigt Georg Scholz vereinzelt druckgrafische Akte an, die sich auf die griechische Mythologie beziehen und die Göttinnen Io oder Venus zeigen.

<sup>511</sup> Um die Jahrhundertwende begann die Aufladung der Frauenfigur Salome mit einer pervertierten und Angst einflößenden Konnotation, der in literarischer Form Ausdruck verliehen wurde, so auch in Karlsruhe 1920 bei der Aufführung nach Strauß. Scholz kann

zeitkritischen Werk *Die Herren der Welt* vielmehr als Signum eines totalitär verstandenen Kapitalismus, der auch nicht vor der Käuflichkeit eines nackten Menschen haltmacht. Doch immerhin ist die Prostituierte in diesem ökonomischen System mit seinem Warencharakter als Luxusgut integriert. In dem verschollenen Gemälde *Der Sentimentale Matrose* von 1922 (Abb. 96) hingegen zeigt Scholz die nackte Frau dann als das, was in der männlichen Vorstellung einer Dirne entspricht: eine Frau, die sich dem Mann unter dem Vorweisen ihrer Vagina willig anbietet. In diesem Bild beherrscht Scholz das Spiel mit der Provokation weiblicher Nacktheit und Sexualität perfekt. Jene schamlose Darstellung weiblicher Blöße wurde von offizieller Seite auf der „Großen Berliner Kunstausstellung“ nicht gebilligt. Dass diese Moralvorstellung nicht nur Georg Scholz traf, zeigt der juristische Kunstprozess um Otto Dix' beschlagnahmtes Gemälde *Mädchen vor dem Spiegel* im Jahr 1923, in dem der Künstler 1922 mit einem „*Riesenaufgebot von fünf Richtern, einem Staatsanwalt, einem Protokollführer und zwei Verteidigern*“ wegen „*Zurschaustellung unzüchtiger Bilder*“<sup>512</sup> verurteilt wurde. Zwar endete der Prozess für Dix mit einem Freispruch, und doch gewährt er einen Blick auf das Verständnis und den Umgang der Gesellschaft mit dem nackten menschlichen Körper und seiner Sexualität zu Beginn der 1920er Jahre.<sup>513</sup>

Es muss in diesem Zusammenhang erwähnt werden, dass die genannten Werke unter dem Einfluss diverser Künstlerbewegungen wie Dada oder dem Futurismus, an denen Scholz partizipierte,<sup>514</sup> entstanden. Gerade in dem Werk *Sentimentaler Matrose* werden durch die Anlage von Ovalen und die Faltung der Ziehharmonika Anleihen aus der futuristischen

---

diese gesehen haben, verknüpfte das Bild der biblischen Gestalt dann aber mit dem Machtgefüge des Prostituiertenmilieus. Vgl. Bezirksverband Bildender Künstler (BBK) Karlsruhe (Hrsg.): Georg Scholz. Das druckgraphische Werk. Ausst.-Kat. Karlsruhe 1982 (im Folgenden: Ausst.-Kat.: Scholz 1982), Karlsruhe 1982, S. 32, 33.

<sup>512</sup> Max Osborn: „Unzüchtige Bilder“. In: Vossische Zeitung, Nr. 311 vom 04.07.1923. Aus der Akte: GLA 441 Zug 982 Nr. 38.

<sup>513</sup> Die zeitgenössische Presse teilt während des Prozesses die Auffassung, „daß ein künstlerisches Werk, das als Ganzes einen ernsten Charakter trage und dem ein bedeutender, anerkannter künstlerischer Wert innewohne, selbst dann, wenn eine Einzelheit unter Umständen, für sich genommen, aus dem Zusammenhang gelöst, schamverletzend wirken könnte, in seiner Totalität nicht als unzüchtig im Sinne des Gesetzes anzusehen sei“. Max Osborn, Ebd.

<sup>514</sup> Georg Scholz war nach dem ersten Weltkrieg nicht nur Mitglied in der Karlsruher Künstlervereinigung „Gruppe Rih“ (vgl. Kapitel 1), sondern bis 1921 ebenfalls in der Berliner *Novembergruppe* aktiv. Dort knüpfte er auch Kontakte zu Berliner Dadaisten wie George Grosz oder John Heartfield, die ihn zur Teilnahme an der „Ersten Internationalen Dada Messe“ aufforderten.

Formensprache erkenntlich, ebenso wie eine thematische Nähe zu Otto Dix' Matrosenbildern, wie *Abschied von Hamburg* aus dem Jahr 1921. Bei einer derartigen Parallele zwischen den Künstlern kann an dieser Stelle wieder an die Fragestellung aus Kapitel 1 angeknüpft werden: Kann ein Verismus, der sich aus dem gesellschaftlichen Leben einer Stadt wie Grötzingen/Karlsruhe ableitet, ebenso direkt, radikal und ungeschönt sein, wie die Sozialkritik, die sich aus der Perspektive einer Metropole ziehen lässt? Hinsichtlich Wirkkraft des nackten Körpers scheint auf den ersten Blick jedenfalls keinerlei Differenz zu bestehen; und doch merkt Sternfeld zu Recht an, dass beispielsweise die Matrosenbilder von Scholz und Dix thematisch zwar vergleichbar seien, dass bei Dix aber eine „pseudorealistische portraithafte Abbildung vorgegaukelt“<sup>515</sup> werde, während es sich bei Scholz vielmehr um eine Allegorie handeln müsse. Dies würde die zu Beginn vorgetragene These belegen, dass sich in veristischen Akten die Präsenz einer Großstadt im direkten Umfeld des Künstlers durch eine Radikalität oder Drastik der Darstellung bemerkbar macht und somit eine feine Trennlinie innerhalb der Gruppe veristischer Aktdarstellung zieht. Allerdings kann der freizügige Umgang der Künstler mit Geschlechtlichkeit und Nacktheit als verbindendes und stärkendes Element innerhalb dieser „Gruppe“ verstanden werden.

Die nächsten Akte Georg Scholz' scheinen diese Annahme zu bestätigen: Es handelt sich um das Gemälde *Fleisch und Eisen* und das Aquarell *New York mit Miß*, beide um 1922 (Abb. 97 und 99). Sie deuten den Wandel der Scholz'schen Malerei hin zu dem Stil der „Neuen Sachlichkeit“ an. Wieder nutzt der Künstler das Bild der Prostituierten, um dem noch kritischen Blick auf seine Umwelt Ausdruck zu verleihen – doch weicht das zynische Spiel mit weiblicher Nacktheit jetzt einer distanzierteren, aber doch erotischen Sicht auf die Frau. Beiden Bildern könnte man als gemeinsame Basis die Beschäftigung mit dem Thema „Industriegesellschaft“ oder „Amerikanismus“ attestieren; mit seinen technischen und kulturellen Errungenschaften bot sich Letzterer der jungen Weimarer Republik als Lösungsweg für ökonomische und gesellschaftliche Entwicklungsprobleme an. George Grosz, mit dem Scholz in dieser Zeit

---

<sup>515</sup> Vgl. Sternfeld 2004. S. 122.

korrespondierte, fasst dieses Aufeinandertreffen von deutscher Mentalität und amerikanischem Vermögen beeindruckt zusammen:

„Amerikanismus“, ein vielzitiertes und -diskutierter Ausdruck für einen fortgeschrittenen technischen Zivilisierungsprozess. [D]as berühmte „keep smiling“, der ganze moderne Arbeitsprozeß, bei dem die Arbeit in einzelne, genau berechnete Teile zerlegt wird, die Systeme von Taylor, Ford und anderen – all das kam aus Amerika. [...] Erstaunliches Land, wo Geschäftsgeist, Mystik und wirklicher technischer Fortschritt so durcheinanderliefen!<sup>516</sup>

Betrachtet man das Bild *Fleisch und Eisen*, so scheinen sich die Worte Grosz' darin wiederzufinden. Scholz verbindet die Darstellung von zwei nur mit Strümpfen bekleideten Prostituierten mit einer fotorealistischen Darstellung einer Maschine. Das ganze Bild ist segmentiert und geometrisiert: die Körper der Frauen, der Arbeitsprozess, der Raum, das Licht und der Dampf. In der Literatur finden sich viele unterschiedliche Deutungsansätze für das Bild. Sie reichen von der Kulturkritik an einer falsch verstandenen, sozialen Technisierung, über die Erotisierung der Relation Frau–Maschine<sup>517</sup>, die in einer „aufregende[n] Kopulation blanker Nudität und glänzender Stahlzylinder“ endet und Ausdruck „einer durchgeschliffenen Version dessen“<sup>518</sup> ist, was die damalige Welt bewegt. Tatsächlich scheint Georg Scholz die Wirkung des nackten Frauenkörpers im Zusammenspiel mit einer Maschine zu einer Neu-Inszenierung des tradierten Frauenakts anzuregen. Er kreierte mit seinem Bild eine zeitgenössische Göttin, – seine „*venus mechanica/machinatrix*“<sup>519</sup>, die in abgeklärter Manier ohne Scham ihren Körper dem Betrachterblick freigibt, sich aber gleichzeitig vor einem tatsächlichen Zugriff schützt, indem sie zwischen sich und den Betrachter die Maschine positioniert. Sie ist hier kein Opfer männlicher Begierde, sondern sie spielt mit ihr, wissend um ihre Macht als die Dominierende über Emotion und Technik.<sup>520</sup> Auch in

<sup>516</sup> George Grosz: Ein kleines Ja und ein großes Nein, Hamburg 1955, S. 219, 220.

<sup>517</sup> Ausst.-Kat. 1975, S. 132; Angermeyer-Deubner 1988b, S. 44; Sternfeld 2004, S. 145.

<sup>518</sup> Willi Wolfradt: Zu den nachimpressionistischen Kunstströmungen in Deutschland, Berlin 1925, S. 1144–1145. Zitiert nach: Sternfeld 2004, S. 145.

<sup>519</sup> „Ich arbeite z. Zt. mit Hochdruck 10 Stunden pro Tag an dem von Dr. Tannenbaum bestellten Bilde ‚Fleisch und Eisen‘ (oder wie der von mir neu erfundenen Titel heißt: ‚*venus machinatrix*‘ oder ‚*venus mechanica*‘).“ Scholz an Dr. Storck vom 14.07.1922, Badisches Archiv in der Staatlichen Kunsthalle, Karlsruhe. Zitiert nach: Sternfeld 2004, S. 143.

<sup>520</sup> Noch 1928 musste das Ölbild aus dem Folkwang Museum in Essen, in dem eine Techniker-Tagung abgehalten wurde, entfernt werden, da es Ansehen und Ehre der anwesenden Techniker verletzen könne. Zitiert nach: Badischer Kunstverein (Hrsg.): Georg Scholz. Ein Beitrag zur Diskussion realistischer Kunst. Ausst.-Kat. Karlsruhe 1975 (im Folgenden: Ausst.-Kat. Scholz 1975), Karlsruhe 1975, S. 134.

dem Aquarell *New York mit Miß* greift Georg Scholz auf das *Venus*-Motiv zurück und setzt es abermals modern um. Wie in der Forschung bereits beschrieben, greift Georg Scholz hierbei auf Goyas *Maya* oder Manets *Olympia* zurück (vgl. Abschnitt 3.3.1). Wie bei Manet wird die Liegende als Prostituierte dargestellt, die auf ihren männlichen Besucher wartet. Doch im Gegensatz zu der Vorlage Manets hat sich die Prostituierte bei Georg Scholz emanzipiert. Sie benötigt keine Bedienstete mehr, sondern führt ihr eigenes „Business“, das durch ihre Arbeitsutensilien und das Telefon auf dem Nachttisch angedeutet wird. Auch wenn die Frau auf diesen zwei Werken in ihrer Position als käufliche Ware verhaftet bleibt, so erfährt sie im Vergleich zu der Darstellung des *Sentimentalen Matrosen* eine Art Aufwertung und Selbstständigkeit.

Woher aber kommen dieser allmähliche Wandel und die zunehmend distanzierte Sicht auf den weiblichen Körper, genauer auf dessen unterkühlt-erotische Ausstrahlung? Sicherlich darf man bei der Suche nach einer Antwort nicht Georg Scholz' Einstellung als Assistent für die Lithografieklasse bei Professor Würtenberger an der Badischen Landeskunstschule 1923 außer Acht lassen. Georg Scholz hatte zu diesem Zeitpunkt finanzielle Probleme und sieht die Festanstellung daher als wichtige Grundlage zur Existenzsicherung an. Diese Beschäftigung an der Akademie bedeutete einerseits jedoch weniger Zeit und Spielraum für künstlerische Experimente, andererseits gab sie dem Künstler ein gewisses Maß an innerer Ruhe (Georg Scholz scheint die Sorge um sein Einkommen stets in sich getragen zu haben). Scholz selbst beschreibt diesen existenziell unsicheren Zustand, der sich für ihn bereits in der Ausbildung manifestiert:

Solange es Menschen geben wird, bei denen das Bedürfnis, eine Idee zu leben, stärker ausgebildet ist, wie das nach einer gesicherten bürgerlichen Existenz, werden junge Leute sich der freien Kunst widmen. Das Erlernen des zum künstlerischen Schaffen notwendigen Handwerks der Malerei nimmt mindestens 5 Jahre in Anspruch. Die Kosten hierfür wären für den größten Teil der jungen Leute unerschwinglich. [...] Ein junger Mensch kann sich nur auf das Erlernen des Handwerks der Malerei konzentrieren,

---

Wie dauerhaft die (skandalöse) Wirkung einer mechanisierten Erotik ist, beweist Man Rays Fotografie *Érotique voilée* von 1933, die die Künstlerin Meret Oppenheim nackt vor einer Tiefdruckpresse zeigt (Abb. 98). Zu der Wirkung der genannten Fotografie vgl. Uwe Schneede: *Die Kunst des Surrealismus: Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film*, München 2006, S. 186.

solange er noch nicht mit künstlerischen Problemen und Eindrücken belastet ist, für deren Realisierung ihm die Mittel fehlen. Zu deren Erwerbung ist die Ruhe der Provinz sehr förderlich.<sup>521</sup>

Dass Georg Scholz mit dieser Entscheidung nicht alleine stand, zeigte die anschließende Bewerbung Karl Hubbuchs bei Professor Württenberger im Jahr 1924. Durch die Verschiebung der Interessen bei vielen Künstlern hin zu einer privaten und finanziellen Absicherung, die im Kontext einer generellen wirtschaftlichen Stabilisierung der Weimarer Republik gesehen werden kann, kommt es allerdings auch zu einem Versiegen der zuvor beschriebenen innovativen Dynamik bei den Künstlern, die sich häufig mit politischen Interessen verband (vgl. Kapitel 1). Georg Scholz widmet sich Mitte der 1920er Jahre verstärkt seiner Lehrtätigkeit, die ab 1926 die Leitung der Naturzeichenklasse mit einschließt. In dieser Zeit bildet sich auch der neusachliche Stil aus; die Aktdarstellung rückt in diesem Abschnitt jedoch aus dem thematischen Mittelpunkt heraus; dieser verschiebt sich in Richtung des Stillebens und der Landschaft.<sup>522</sup> Erst 1927 beschäftigt er sich wieder stärker mit der Aktmalerei. Der Grund für diesen Wandel wurde in der Forschung schon mehrfach angeführt und lässt sich auf Aussagen des Künstlers zurückführen:

Wenn ich eine Landschaft malte, Neue Sachlichkeit, so ging ich immer von einer Eingrenzung aus. Im Hintergrund war ein letzter Berg, dann kam der Himmel, dahinter war nichts. Heute weiß ich, dahinter ist noch der unendliche Raum. Wir können uns diesen Raum nicht wegdenken. [...] In der neuen Sachlichkeit sind wir immer von den Dingen ausgegangen. Hinter den Dingen war nichts.<sup>523</sup>

Georg Scholz benötigt den Akt für die Lösung seines angedeuteten

<sup>521</sup> Georg Scholz: Bemerkungen zu den Vorschlägen und zur Reorganisation der Badischen Landeskunstschule. S. 3. Aus der Akte: GLA 235 Nr. 6175. Da Georg Scholz dieses Manuskript in seiner Zeit als Professor verfasste, muss das Entstehungsdatum nach 1925 liegen. Scholz gibt der Ausbildungsstrategie der „alten Akademie, an der Thoma, Trübner, Schönleber, Keller, Schmidt-Reutte unterrichteten“ die Schuld an der großen Zahl notleidender Künstler Badens. „Thoma habe keinen Schüler herangebildet, der es zu einem großen Namen als Künstler gebracht hätte.“ Ebd. Das Ergebnis dieser Situation sei, dass der junge Künstler des Geldverdienens wegen allgemein verständlichen ‚Kitsch‘ unter der Hand fabrizieren müsse. Vgl.: Georg Scholz: Kunst und Kitsch. In: Die Pyramide. Wochenschrift zum Karlsruher Tagblatt, 11. Jg., Nr. 14, 2.4.1922, S. 97–98.

<sup>522</sup> Hauptaugenmerk der neusachlichen Malerei Scholz' liegt zu diesem Zeitpunkt auf der Kontrastierung zwischen glatt gestrichener Fläche und rauer Struktur, Hell-Dunkel-Effekten, Silhouettenwirkung, dem Einsatz von warmem und kaltem Licht, reinen und gebrochenen Farben, ebenso wie deren komplementärer Wirkung, des Weiteren auf Ausdrucksmöglichkeiten der Form glatt oder gebuckelt und dem Einsatz naturalistischer und dekorativer Details im Bild. Vgl.: Georg Scholz: Die Elemente zur Erzielung der Wirkung im Bilde. In: Das Kunstblatt, 1924, Jg. 8, S. 77–80.

<sup>523</sup> Georg Scholz in einem Brief an den Sammler Dr. Theodor Kiefer vom 31.12.1930. Zitiert nach: Ausst.-Kat. Scholz 1975. S. 148.

Raumproblems. Die Figur im Raum und damit den Raum selbst darzustellen, steht für den Künstler nun im Vordergrund. Das Gemälde *Sitzender Akt mit Gipskopf*<sup>524</sup> von 1927 (Abb. 100) macht dies augenscheinlich und kann zu Recht auch als Wendepunkt in der Aktmalerei Scholz' genannt werden, da in dieser Aktdarstellung theoretische Kunstforschung, zeitgenössische Kunstkritik und Ergebnisse seiner Lehrtätigkeit zusammenfließen. Ein Vergleich mit der Wirkungsebene der veristischen Akte zu Beginn der 1920er Jahre macht den Prozess deutlich: Waren die Akte zuvor zeitbezogen und gesellschaftskritisch angelegt, sind sie nun Hilfsmittel und Ausdruck künstlerischer Suche nach einer neuen Gestaltungsform. Der *Sitzende Akt mit Gipskopf* ist ein Bild voller Gegensätze: Das Gemälde enthält Formen von altem und zugleich neuem Kunstverständnis, und es trägt Aspekte idealisierter und realer Weiblichkeit in sich; zudem vereint es Zitate und eigene bildkünstlerische Ideen. Hans Belting fasst die im Bild oppositionellen Kunstpositionen folgendermaßen zusammen:

Das Bild [der Sitzende Akt mit Gipskopf, Anm. d. Vf.] thematisiert einen Vergleich und eine Differenz, zwischen der Idealität klassischer Kunst und dem geradezu fotografischen Realismus des Aktes [...]. Das war auch eine Absage gegen den damals modischen Klassizismus, der Idealität nicht selten mit Idealisierung verwechselte.<sup>525</sup>

Die Aussage eines ehemaligen Schülers eröffnet hingegen eine andere Interpretationsebene: „*Gips zeichnete ich nicht bei ihm. Immer hatten wir lebende Modelle. Sein Vorbild: die alten Deutschen, z.B. Holbein alt und jung etc. [...]. Für ihn gab es keine Kunst ohne sauberes Handwerk. Er war unerbittlich.*“<sup>526</sup>

Was wäre, wenn Scholz mit seinem Bild gerade in dem klassischen Ideal seinen Willen zur Form auszudrücken beginnt? Wenn das antike Zitat vielmehr den Wunsch nach Klarheit und Ruhe in seiner Kunst andeutet?<sup>527</sup>

<sup>524</sup> Der weiße Gipskopf, ein Abguss des Brunn'schen Kopfs (griechisch 4. Jhd. v. Chr.) war Utensil in Scholz' Atelier (Abb. 101). Wie von Rudolf Schlichter kolportiert (Abschnitt 4.1) zeichneten die Schüler um 1908 bereits nach dem lebenden Modell, sodass der Kopf mehr den Charakter eines Anschauungs- als den eines Lehrobjekts hatte. Dennoch belegen Fotografien von Hanna Nagel, dass bis in die späten 1920er Jahre hinein ein antiker Kopf als wichtiges Accessoire bei Aktzeichnungen genutzt wurde (Abb. 102).

<sup>525</sup> Hans Belting: Max Beckmann. Die Tradition als Problem in der Kunst der Moderne. Berlin 1984, S. 26. Zitiert nach: Sternfeld 2004, S. 209.

<sup>526</sup> Günter M. Luger in seinem Brief an Prof. Dr. Horst Vey vom 18.12.1986. Aus der Akte: Georg Scholz. Badisches Künstlerarchiv in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe.

<sup>527</sup> Dieses Sehnen nach dem antiken Ideal existierte ab der Jahrhundertwende in einigen

Auch der ursprüngliche Titel des Bildes *Die alte und die neue Venus* könnte auf eine derartige Lesart des Akts hindeuten: Es ist Sternfelds Interpretation bezüglich der jungen Frau als einer Prostituierten zuzustimmen, die phänotypisch die Aktmalerei Georg Scholz' der 1920er Jahre prägt. Nun trifft man jedoch auf eine reine Atelierszene, in der das Modell nicht wie zuvor allegorisch überhöht, sondern in seiner wahren Gestalt auftritt: „Als Modell für ‚die neue‘ [...] diente ihm Sonja. So hieß die Dame, die damals diesen Beruf bei uns ausübte.“<sup>528</sup> Folgendermaßen erinnern sich zwei Schüler von Scholz und Hubbuch:

Die minderjährige Streunerin: irgendjemand von der Landeskunstschule hat sie auf der Straße aufgelesen, da hatte sie einen Tripper weg, gutmeinende Künstlerseelen beschlossen, sich ihrer anzunehmen...Sie gab das Lotterleben auf, stand regelmäßig, Prof. Scholz malt sie [...].<sup>529</sup>

Die strenge Bildaufteilung, welche durch die Raumecke evoziert wird,<sup>530</sup> trennt das reine Denken von der puren Körperlichkeit. Jedoch bleibt der Blick des Vergangenen genauso leer, wie der des gegenwärtig Lebendigen. Keine Figur verkörpert in sich wahrhaftig den Titel einer Venus. Durch das Attribut der schwarzen Strümpfe scheint die blanke Weiblichkeit der idealen Weiblichkeit unterlegen. Und während die Büste auf einem Sockel ruht, „thront“ der Körper auf einem Kissen. Dieser Unterschied zwischen idealer und realer Weiblichkeit wird ebenso durch die Farbaufteilung des Raumes unterstrichen. Die weiße, glatte Büste kontrastiert mit der dunklen Zimmerwand, der dunklere Frauenkörper hingegen wird durch einen helleren Hintergrund hervorgehoben. Diese Farbkomposition resultiert aus Georg Scholz' Kunsttheorie Mitte der 1920er Jahre. Darin beschreibt er die Hell-Dunkel-Wirkung im Bild nicht als ein Ergebnis aus Licht- und Schattenwechsel, sondern als ein Resultat der Helligkeitsgrade der Farben in ihrem Verhältnis zueinander: „*Helle Flächen müssen gegen dunkle stehen und umgekehrt, weil sonst schon bei geringer Entfernung die präzisesten Formen verschwimmen und tote Stellen entstehen.*“<sup>531</sup> Neben der Farbgebung ändert sich auch die Oberflächengestaltung: Sie wirkt lasiert und stark modelliert gearbeitet,

---

kunsttheoretischen Diskursen. Vgl. hierzu: Sünderhauf 2004.

<sup>528</sup> Günter M. Luger in seinem Brief an Prof. Dr. Horst Vey vom 11.11.1986. Aus der Akte: Georg Scholz. Badisches Künstlerarchiv in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe.

<sup>529</sup> Helmut Goettl: Karl Hubbuch als Lehrer. In: Ausst.-Kat. Hubbuch 1981, S. 51.

<sup>530</sup> Vgl. auch: Alfred Neumeyer: Zur Raumpychologie der Neuen Sachlichkeit. In: Zeitschrift für Bildende Kunst, 61/1927–28, S. 66 f.

<sup>531</sup> Scholz 1924, S. 78.

und im Vergleich zu den frühen Akten beruhigter, aber auch kühler – man beachte hierzu den Mittelpunkt des Bildes, die spitze rechte Brustwarze, in der alle geometrischen Hauptachsen des Bildes aufeinandertreffen. Doch ist das Bild, wie die Forschung bereits herausgearbeitet hat,<sup>532</sup> thematisch keine Neuerfindung Scholz' sondern ein Bezug auf die Aktstudien der italienischen Avantgardegruppe „Valori Plastici“ um Felice Casorati, die Georg Scholz sehr wahrscheinlich kannte.

Diesem Gemälde folgen nur noch sehr wenige Aktdarstellungen in Öl; der Wechsel zu Grafik und Aquarell beginnt sich langsam zu vollziehen. In den erhaltenen Gemälden geht es dem Künstler stets um dasselbe Thema: Raumwirkung und Plastizität der Gegenstände, so im *Schlafenden Akt auf Diwan*, 1927, und *Akt auf dem Sofa*, 1928 (Abb. 103 und 104). Beide Werke zeigen ein Modell auf einem Kanapee und beruhen auf ikonografischen Vorlagen liegender Venus- oder Diana-Darstellungen.<sup>533</sup> Im Mittelpunkt des künstlerischen Interesses steht immer stärker die technische Umsetzung und nicht etwa eine Aufladung des Akts mit sozialkritischen Inhalten. Deutlich wird dies an der detailreichen Gestaltung des Stoffüberwurfs mit floralen und geometrischen Mustern sowie an den Raumaccessoires wie Grammofon oder Buch. Die Körper der Modelle arbeitet Georg Scholz abermals in realistischer Manier aus und grenzt die helle Haut farblich durch einen dunklen Hintergrund ab. Und dies, obwohl Georg Scholz sich selbst die Eigenschaft eines Voyeurs zugesteht:

Ich habe immer etwas von einem Voyeur gehabt, ich habe gerne geschaut. In der Straßenbahn, wenn die Mädchen ein Bein über das andere schlagen, unter den Rock gesehen, [...] bis man soweit war, das als positiv zu werten, was der Bürger eine Schweinerei nennt, das ist doch entscheidend; die sinnliche Anschauung. Das Schauen überhaupt, davon hängt auch die ganze Malerei ab.<sup>534</sup>

Man findet in den genannten Akten zwar das Schauen, aber es fehlt die *sinnliche* Anschauung.<sup>535</sup> Diese wird höchsten durch die Anspielung auf

<sup>532</sup> Sternfeld 2004, S. 210, Michalski 1992, S. 102, Angermeyer-Deubner 1988b, S. 47.

<sup>533</sup> So bei Gustave Courbets *Der Schlaf* und Palma Vecchios *Ruhender Venus*. Vgl. Sternfeld 2004, S. 212, 213.

<sup>534</sup> Kiefer-Tagebuch vom 04.07.1930. Zitiert nach: Ausst.-Kat. Scholz 1975, S. 176.

<sup>535</sup> Man vergleiche im Gegenzug das visuell-sinnliche Erlebnis eines Rudolf Schlichters oder Georg Grosz', das diese alleine bei der Beschreibung des weiblichen Körpers empfanden: „Ich sah atemlos hin. Sah, wie sich der üppige, mollige, ganz entwickelte Frauenkörper langsam aus der weißen Haut herauschälte. Es war als hätten auch die Gegenstände im Zimmer an diesem Schauspiel teil. [...] Atemlos und erregt saugte ich alles in mich hinein. Ich war bedrängt und auch entzückt. Also so sieht eine Frau aus –

den Seh-, Hör- und Geschmackssinn (Buch, Grammophon und Pralinenschachtel) erreicht. Die erotisch-sinnliche Ausstrahlung der Weiblichkeit in diesen ruhenden Akten – dem *Schlafenden Akt auf Diwan* (1927) und dem *Akt auf dem Sofa* (1928) – ist so gut wie nicht existent, vielmehr herrscht Distanz und Kühle in den Gemälden vor. Wie passt dann aber das Zitat des Künstlers über den heimlichen Voyeurismus mit seiner nüchternen Sicht auf seine Akte um 1928 zusammen? Biografische Rückbezüge geben eine mögliche Antwort: Einerseits widmet Scholz sich neben seiner Lehrtätigkeit einer neuen beruflichen Herausforderung als Berater des Deutschen Handwerksinstituts, die ihn verstärkt auf das Thema der handwerklichen und kunstgewerblichen Ausbildung lenkte; andererseits äußert sich Scholz in einem Brief an Haußer: „*Ich befinde mich allen Ernstes in einem Studium der Entwicklung meiner Malerei, von dem ich alles erhoffe, sodaß ich z.Zt. kein Geld damit verdienen kann.*“<sup>536</sup>. Wieder scheint das Motiv in Scholz' Leben durch, das ihn unter Druck setzt und finanzielle Existenzängste sichtbar macht. Einladungen zu Ausstellungen lehnt er mit der Begründung ab, sich in einem Wandel zu neuen Formulierungen zu befinden.<sup>537</sup> Die Aufträge für Handwerk und Industrie, die Scholz zusammen mit einem Teil seiner Schüler ausführte,<sup>538</sup> sowie die Arbeiten für die Zeitschrift „Simplicissimus“<sup>539</sup> in den Jahren bis 1933, boten dem Künstler eine finanzielle Erleichterung und somit eine Möglichkeit, sich von der „*künstlerischen Orientierungskrise*“<sup>540</sup> immer wieder lösen zu können.

Dieses Loslösen macht sich dann in den vielen Aktdarstellungen bemerkbar, die der Künstler mit schnellem Bleistift- oder Kohlestrich zeichnet, wie der *Stehende Akt mit Strümpfen II* von 1929 zeigt (Abb. 105). Hier findet sich eine Zartheit und Erotik der nackten Weiblichkeit wieder, die in den Aquarellen und Ölbildern zugunsten der Suche nach einem neuen künstlerischen Ausdruck verloren gegangen ist. Und doch sind es gerade die letztgenannten Werke, die das Suchen und Ausprobieren neuer Stilrichtungen in den frühen 1930er Jahren deutlich

---

diese Zweiteilung.“ George Grosz 1955, S. 33, f.

<sup>536</sup> Brief Scholz an Haußer vom 10.09.1928. Zitiert nach: Sternfeld 2004, S. 216.

<sup>537</sup> Sternfeld 2004, S. 217.

<sup>538</sup> Vgl. Ausst.-Kat. Scholz 1975, S. 163–164.

<sup>539</sup> Angermeyer-Deubner 1988b, S. 49.

<sup>540</sup> Peters 2007.

zum Ausdruck bringen. Zu Recht wurde von der Forschung auf die künstlerischen Bezüge Georg Scholz bis zu Auguste Renoir (Abb. 106 und 107) sowie André Derain (Abb. 108 und 109) in diesen Jahren hingewiesen.<sup>541</sup> Scholz folgte hier einer neuen Strömung, die sich an einem modernen Impressionismus orientierte und einen malerischen Gestus verfolgte. Dies attestiert auch der Sammler Theodor Kiefer nach einem Besuch im Atelier von Scholz: „*Die neue Richtung soll europäische Malerei heißen, weil sie in ihrer Formgebung etwas international gültiges hat. Die Franzosen haben Technik und imaginären Raum stark beeinflusst.*“<sup>542</sup> Das Bild *Stehender weiblicher Akt mit Tuch* (Abb. 109) kann als Beleg für diese weitere Umorientierung herangezogen werden: Im Vergleich zu dem *Schlafenden Akt auf Diwan* setzt Scholz hier wischende Pinselstriche ein, die ihrerseits weiche Übergänge hervorbringen und eine Auflösung der Konturen bewirken. Der pastose Farbauftrag unterstützt diese Wirkung. Der Körper des Modells wirkt massiger, aber auch weiblicher. Auch der Raum erfährt in seiner Darstellung eine Veränderung: Es finden sich kaum noch dekorative Einrichtungsgegenstände bis auf eine Stellwand und ein Tischchen. Scholz selbst gibt sich bei seiner Suche, die er mit Ausstellungsbesuchen moderner Franzosen wie Matisse zu festigen sucht, 1930 anscheinend optimistisch:

Mein Leben fließt ruhig dahin. Ich habe eine große Anzahl schöner Bilder gemalt und habe so große Fortschritte gemacht, daß ich denke, in 1–2 Jahren wieder vor die staunende Öffentlichkeit treten zu können.<sup>543</sup>

Doch wieder beschäftigen den Künstler – wie viele andere Menschen nach der Weltwirtschaftskrise auch – finanzielle Sorgen, während zudem seine Mitarbeit am Forschungsinstitut für Handwerk ausläuft. Als weitere psychische Belastung für den Künstler kann der politische Gesinnungswechsel an der Kunstakademie betrachtet werden. Scholz rechnete nach eigenen Aussagen bereits seit 1931 mit seiner Entlassung, da die völkisch-nationale Stimmung auch an der Lehrstätte immer mehr zunahm. Kritisch begutachtet wurde auch seine Freundschaft mit dem Bildhauer Christoph Voll seit 1928/29. Von dessen Skulpturen zeigte sich Scholz beeindruckt. Wie Sternfeld bereits geschildert hat, kann Scholz

<sup>541</sup> Sternfeld 2004, S. 218 ff.

<sup>542</sup> Kiefer-Tagebuch vom 31.03.1929. Zitiert nach: Ausst.-Kat. Scholz 1975, S. 174.

<sup>543</sup> Brief von Georg Scholz an Carl Haußer vom Karfreitag 1930. Zitiert nach: Sternfeld 2004, S. 221.

sich hier die Idee für die Massigkeit der Figur, so beispielsweise bei der Skulptur *Große Badende* (1930), abgeschaut haben (Abb. 110).<sup>544</sup> Der *Sitzende weibliche Akt mit aufgestützten Armen III* von 1932 (Abb. 111) beweist augenscheinlich, dass die Aktfigur auch bei Scholz massiger, beinahe statuenhaft, wird. Weitaus wichtiger erscheint aber die Tatsache, dass seine Akte sukzessive nicht nur an Mimik verlieren, sondern auch die Augen-, Mund- und Ohrenform kaum noch erkennbar sind. Wenig erinnert bei dem *Sitzenden Akt mit den Armen unter den Knien* um 1932 (Abb. 112) noch an einen weiblichen Körper; es bleibt nur noch ein entpersonalisierter Körper. Lediglich die Brüste weisen die Gestalt mit ihrem schweren, massiven Körper als Frau aus.

Kann man diesen Prozess losgelöst von der kulturpolitischen und privaten Entwicklung in Scholz' Leben deuten? Bereits 1931 berichtet der Künstler in Briefen an seinen Freund, den Kunstsammler Kiefer, von existenziellen Sorgen, depressiven Phasen und dem Druck nationalsozialistischer Anfeindungen an der Kunstakademie:

Mehr noch, wie unter den finanziellen Folgen der Notverordnung leide ich unter den politischen. Eine Beamten- Sonder- Notverordnung für Baden bestimmt, daß bei härtesten Strafen jedem Staatsangestellten jede politische Meinungsäußerung innerhalb des Dienstes, der Dienstgebäude und unter Kollegen verboten ist.<sup>545</sup>

Und weiter: „*Man hat uns regelrecht bespitzelt im Café. Immerhin ist die Atmosphäre um uns derart verpestet, daß wir mit unserer Beurlaubung in den nächsten Tagen und anschließendem Rausschmiß rechnen.*“<sup>546</sup> Und zu seiner psychischen Verfassung schreibt er:

Die Probleme, mit denen ich mich in der Kunst befasse, sind (nach Volls Meinung) ‚neueste Forschung‘. Ich brauch dazu unerhörte Konzentration. Wird diese gestört, so folgen so schwere Depressionen wie ich sie bisher nicht gekannt habe. Nach unserer Debatte bei Deinem letzten Besuch habe ich vor Niedergeschlagenheit eine Woche nicht arbeiten können [...].<sup>547</sup>

Die Aktdarstellungen des Künstlers zeugen von jener Kraftlosigkeit und Verzweiflung. Aus dem Gesicht des *Sitzenden weiblichen Akts* von 1934 (Abb. 113) kommt kein Laut, kein Gedanke, kein Blick. Scholz' Akte sitzen, stehen oder liegen wie massige Gliederpuppen in einem nicht näher

<sup>544</sup> Sternfeld 2004, S. 224. Rößling und Reising beurteilen die Werke Volls um 1930 definiert „durch Material, Umriß und Massigkeit: zum ersten Mal in Volls Œuvre [war, Erg. d. Vf.] eine Gewichtung der Skulpturen durch ihr Material erreicht.“ Zitiert nach: Sternfeld 2004, S. 224.

<sup>545</sup> Brief von Scholz an Kiefer vom 02.08.1931. Zitiert nach: Sternfeld 2004, S. 69.

<sup>546</sup> Brief von Scholz an Kiefer vom 12.03.1933. Zitiert nach: Sternfeld 2004, S. 71.

<sup>547</sup> Brief von Scholz an Kiefer vom 11.09.1931. Zitiert nach: Sternfeld 2004, S. 70.

definierten Raum.

1933 erfolgt dann Georg Scholz' endgültige Entlassung aus dem Lehramt. Auch wenn nach Sternfeld Georg Scholz jenes Ende seiner Lehrtätigkeit „mit Fassung und relativer Gelassenheit“<sup>548</sup> getragen hat und für sich und seine Malerei neuen Mut fasste, so muss davon ausgegangen werden, dass die psychische Belastung der letzten Jahre ihre Spuren hinterlassen hatte. Als Grund für die aufkeimende Hoffnung, die über die realen Begebenheiten hinwegtäuschte, kann die finanzielle Absicherung durch eine Rente gesehen werden: „[...] da ich 3 Jahre lang eine Übergangrente in Höhe meines halben Gehalts bekomme.“<sup>549</sup> Damit war aber noch nicht die künstlerische Krise gelöst. Scholz findet immer noch nicht zu einer eigenen Form. Die aquarellierten Aktdarstellungen, wie die *Schreitende Bäuerin* (1936) (Abb. 114 ) erinnern – nach Sternfeld<sup>550</sup> -- mit ihrer starken, dunklen Umrisslinie und dem Einbeziehen des Bewegungsakts an die „Klassische Periode“ Picassos zu Beginn der 1920er Jahre, ebenso, mit ihrer statuenhaften Massigkeit, an Oskar Schlemmers kubische Formensprache. Mit seinem Wegzug aus Karlsruhe in das bei Freiburg gelegene Waldkirch wird Scholz unterschwellig von seinem Wunsch nach innerer Ruhe getrieben. Aber auf diese hofft der Künstler vergeblich. Zu den Finanzierungsproblemen und der Erkenntnis über die Diffamierung seiner Kunst durch die Nationalsozialisten kommt später noch die Angst vor der Einberufung in den Zweiten Weltkrieg hinzu. Scholz hält sich mit kirchlichen Auftragsarbeiten und der Anfertigung von Portraits über Wasser, konvertiert 1935 zum Katholizismus. Konstante in diesen Jahren bleibt jedoch seine Beschäftigung mit dem Thema „Akt“: Bis 1944, kurz vor seinem plötzlichen Tod, bleibt er dem Motiv treu. Allerdings ist der kämpferische Wille, über den Akt eine neue eigene Form zu entwickeln und Räumlichkeit zu verwirklichen, erloschen. Er malt den Frauenkörper wie er ihn sieht, mit Bleistift oder Aquarell. Er befreit die Körper von der Masse der frühen 1930er Jahre und gibt ihnen wieder ein Gesicht und Mienenspiel. Doch zu Witz, Ausstrahlung oder erotischer Anziehung gelangt ein Akt wie der *Auf [einem] Kissen liegende weibliche Akt mit Arm unter dem Kopf* von 1944 nicht mehr (Abb. 115).

<sup>548</sup> Sternfeld, S. 73.

<sup>549</sup> Brief von Scholz an Kiefer vom 29.07.1933. Zitiert nach: Sternfeld 2004. S. 73.

<sup>550</sup> Sternfeld, S. 225.

Die Entwicklung der Aktmalerei Georg Scholz' kann rückblickend nicht ohne eine Verknüpfung mit den biografischen Erlebnissen des Künstlers gesehen werden. Für Georg Scholz schien eine finanziell gesicherte Existenz eine wichtige Rolle zu spielen, weswegen er früh nach einer geregelten Einkommensgrundlage suchte. Das (mögliche) Wegbrechen dieser Basis führte meist zu beruflichen Veränderungen, die ihrerseits mögliche Auswirkungen auf die Aktmalerei hatten. Andererseits war Georg Scholz wohl auch kein Künstler, der sexuelle Kontakte zu seinen Modellen pflegte. Ihn verband eine besondere Beziehung zum weiblichen Akt. In den frühen 1920er Jahren bot ihm die Aktdarstellung eine Möglichkeit, seine Sicht auf die Gesellschaft auszudrücken. Motivierend wirkte hierbei sicherlich auch der kreative Austausch zwischen den veristischen Künstlern in Berlin und Karlsruhe, welcher Einfluss auf Scholz' erotische Aktdarstellungen genommen haben mag.<sup>551</sup> Mit Beginn seiner Lehrtätigkeit und dem Wandel seiner Malerei hin zu dem Stil der Neuen „Sachlichkeit“ wird die Aktmalerei ab 1927 zum künstlerischen Experimentierfeld. Dieses Experimentieren gerät schließlich zu einer künstlerischen Krise, sodass ab 1930 die Aktmalerei zum einzigen Hoffnungsträger für eine erfolgreiche künstlerische Zukunft wird. Doch zeitgleich dient sie immer mehr als Rückzugsort und Legitimation, sich nicht mehr der Öffentlichkeit präsentieren zu müssen, beziehungsweise als Ausrede, der persönlichen Krise nicht entgegenzutreten. Zuletzt bleibt sie neben Auftragsarbeiten im kirchlichen und privaten Bereich das letzte Betätigungsfeld, das den Künstler innerhalb seiner Zurückgezogenheit an frühere Positionen und Ideen anknüpfen lässt, wie der *Stehende Akt* von 1944 – ein Jahr vor seinem Tod – belegt (Abb. 116). Die Aktmalerei Georg Scholz' kann demnach als Kontinuum verstanden werden, das auch durch die Zäsur von 1933 und die anschließende innere Emigration keinen Abbruch erfuhr.

---

<sup>551</sup> Angermeyer-Deubner weist im Zuge der Entstehung des *Sentimentalen Matrosen* (1921) auf einen „engen Kontakt“ zwischen Scholz und Dix hin. Angermeyer-Deubner 1988b, S. 41 ff.

### 4.3.5 Hanna Nagel und Karl Hubbuch

„So verschieden eine Frau von einem Mann ist, so verschieden sind auch die Äußerungen der Seele. Entsprechend ist Frauenkunst etwas völlig anderes als Männerkunst.“<sup>552</sup>  
(Hanna Nagel)

In diesem Kapitel sollen ausnahmsweise die Akte zweier Künstler zusammen besprochen werden: die Hanna Nagels (Abb. 117) und Karl Hubbuchs (Abb. 118). Doch warum dieses Vorgehen? Wäre es nicht gerechter, jedem Künstler seinen eigenen Raum zuzugestehen? Und widerspricht diese Analyseform nicht dem zu Beginn geschilderten Gender-Ansatz? Offensichtlich nicht, denn gemäß des Begriffs der Geschlechterdifferenz wird von einer bipolaren Konstruktion ausgegangen, deren Teile einander bedingen oder abstoßen können. Folglich würde das bedeuten, dass insbesondere im Fall der weiblichen Kunstproduktion eine Analyse ohne die Betrachtung eines männlichen Gegenpols nicht möglich wäre. Dies ist sicherlich nicht immer haltbar, doch im Fall Hanna Nagels und Karl Hubbuchs eine mögliche Herangehensweise, denn trotz des Altersunterschieds und des Lehrer-Schülerin-Verhältnisses verbinden sie einige Gemeinsamkeiten, die in ihren Akten sichtbar werden. Beide Künstler haben eine formal-ähnliche und dennoch intentional unterschiedliche Sicht auf den nackten Körper ihrer Modelle. Sie werden beide von ihren Partnerschaften und der starken Anziehung zu dem anderen Geschlecht gelenkt. Beide Künstler werden der Stilrichtung der „Neuen Sachlichkeit“ zugeordnet und beide müssen die Zäsur von 1933 bewältigen.

Und doch steht im Mittelpunkt die Frage nach dem Unterschied, besser, nach dem Blick und der Arbeitsweise der Frau und ihrer Loslösung von der männlichen Sichtweise auf die Gesellschaft und Weiblichkeit. Durch die vergleichende Analyse wird somit gerade der Raum für die Darstellung des speziellen, weiblichen Schaffensprozesses geschaffen, der vor allem im Umgang mit dem Nackten eine ganz eigene Dynamik erhält.

Eine besondere Spannkraft erhält die Untersuchung insbesondere durch

---

<sup>552</sup> Ausspruch Hanna Nagel, undatiert. Zitiert nach: Irene Fischer-Nagel (Hrsg.): Hanna Nagel. Ich zeichne, weil es mein Leben ist. Mit einer Einführung von Klaus Mugdan. Karlsruhe 1977, S. 34.

die Tatsache, dass Hanna Nagel zu der ersten Generation von Frauen gehörte, die offiziell an einer Akademie studieren und damit auch Akt zeichnen durften. Dies wiederum eröffnete eine vollkommen neue Komponente der Karlsruher Aktmalerei: Das erste Mal wird der nackte Körper aus der Sicht einer Frau dargestellt. Hierbei gilt die Aktdarstellung Hanna Nagels vorrangig jedoch nicht dem weiblichen Körper, sondern vielmehr dem männlichen. Dies führt wiederum zu neuen Fragestellungen: Wie war das Verhältnis der Künstlerin zu ihren männlichen Studienkollegen? Gab es den Drang, sich besonders beweisen zu müssen? Empfund die Künstlerin es als unangenehm oder schamvoll, sich in der Gruppe künstlerisch dem nackten Körper zu widmen? Gerade der letztgenannte Aspekt ist von enormer Wichtigkeit, denn er ist Ausdruck eines der Frau anerzogenen Emotionsgefüges, das einen großen Einfluss auf die Aktdarstellung nehmen kann. So äußerte sich noch 1905 der Direktor der Königlichen akademischen Hochschule der Bildenden Künste in Berlin über das Aktstudium durch Frauen:

Daß wirklich aber diese [...] Damen den heißen Wunsch haben sollen, mit jungen Männern zusammen vor das nackte männliche oder weibliche Modell zu treten, ohne die Konsequenzen davon in Betracht zu ziehen, das kann ich mit meinen Anschauungen von der hohen Würde des weiblichen Geschlechts nicht in Einklang bringen.<sup>553</sup>

Aus dieser Haltung wird ein Grund für den problematischen Umgang von Künstlerinnen mit menschlicher Nacktheit und Sexualität ebenso wie mit Scham und Schuld erkennbar. Auch wenn zuvor ein Studium für Künstlerinnen in privaten Zirkeln oder Schulen (zum Beispiel an der Malerinnenschule in Karlsruhe) möglich war, so bedeutete die Öffnung der Akademien und damit der Aktsäle um 1919 ebenfalls einen Konflikt mit gesellschaftlich anerzogenen und psychisch verankerten Verboten und Moralvorstellungen. Es ist den Worten Freuds zuzustimmen, dass der Errungenschaft der weiblichen Aktmalerei, „*der plötzlichen Befriedigung hoch aufgetauter Bedürfnisse [...] nur ein Gefühl von lauem Behagen folgt.*“<sup>554</sup> Das Glück der vermeintlichen Gleichstellung der Geschlechter wird von Seiten der Künstlerin als Glück erlebt, das in seiner Kontinuität

<sup>553</sup> Berlinische Galerie (Hrsg.): 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen. Ausst.-Kat. Berlin, Berlin 1992, S. 86. Zitiert nach: Ingrid von der Dollen: Lotte Lesehr-Schneider 1908–2003; vom Wesen des Menschlichen; Malerei und Grafik, Biberach an der Riß 2008, S. 17, 18.

<sup>554</sup> Sigmund Freud: Die endliche und die unendliche Analyse. 1937. In: Studienausgabe, Ergänzungsband, Frankfurt 1991, S. 208.

abflaut und sich sogar in sein Gegenteil verkehrt, in das Unbehagen. Nicht selten mündet diese Erkenntnis in den emotionalen Erscheinungen der Aggression oder Regression.

Die Karriere Hanna Nagels weist in ihren Aktdarstellungen Spuren dieses Prozesses auf. Von welchem Ausmaß diese Zeugnisse sind, wird im Folgenden untersucht werden.

#### 4.3.5.1 Karl Hubbuch

„Es sind die Gesten, die Körpersprache,  
die kleinen Eigenarten und unverwechselbaren Charakterzüge  
des jeweiligen Modells,  
die seine Darstellungen mit Leben erfüllen [...].“<sup>555</sup>  
(Achim Gnann)

Karl Hubbuch begann seine Ausbildung in einer Zeit, in der für Männer das Aktstudium nach dem lebenden Modell von Anfang an integraler Bestandteil des Studiums war. Während viele seiner Studienkollegen bis zum Ausbruch des ersten Weltkriegs in Karlsruhe studieren, wechselt Hubbuch nach vier Jahren Studium in Karlsruhe 1912 nach Berlin zu Emil Orlik in die Grafikklassse des Kunstgewerbemuseums. Hier wird ein weitaus liberaleres Aktstudium als an der Akademie in Karlsruhe praktiziert, welches die festgefahrenen Strukturen des bisher gängigen Modellstudiums ein wenig aufzulockern versuchte. Zwei Dinge beeindruckten Hubbuch bei diesem andersartigen Unterrichtsstil: Die Eigenmotivation der Studenten, einen „Aktclub“ selbst zu finanzieren, um dort im Winter, gegen Abend, fünfminütigen Bewegungsakt zeichnen zu können. Interessant ist die Tatsache, dass „*ein gemeinsames ‚Ausrücken‘ vors Motiv*“<sup>556</sup> selbst für die Studenten der „liberalen“ Orlik-Klasse noch „*vollkommen undenkbar*“<sup>557</sup> war, während die Brücke-Künstler mit ihren

---

<sup>555</sup> Gnann 2001. S. 35.

<sup>556</sup> Ebd., S. 17.

<sup>557</sup> Ebd.

gemeinschaftlichen Aktdarstellungen an den Moritzburger Teichen diesen Schritt um 1909 bereits vollzogen hatten, wie Achim Gnann bemerkt.<sup>558</sup> Neben der Aneignung einer umrisshaften Konturlinie bei der Darstellung des Akts, ist aus den Berliner Jahren sicherlich die Bekanntschaft Hubbuchs mit George Grosz erwähnenswert. Aber im Gegensatz zu Schlichter oder Scholz berichtet Hubbuch: „*[W]irkliche freundschaftliche Beziehung hatte ich damals mit keinem der Schüler.*“<sup>559</sup> Dieses zurückhaltende Verhalten prägt auch die weiteren Kriegs- und Nachkriegsjahre, denn während sich in Karlsruhe um Schlichter und Scholz die Künstlervereinigung „Gruppe Rih“ bildet, erholt sich Hubbuch in seinem Elternhaus in Neuenbürg in ländlicher Idylle von den Krankheiten und Kriegserlebnissen. Mit der Wiederaufnahme seines Studiums an der Karlsruher Kunstakademie 1920 in der Radierklasse von Walter Conz, geht Karl Hubbuch ebenfalls einen individuellen Weg, denn seine Studienkollegen Schlichter und Scholz sind zu dieser Zeit bereits politisch oder künstlerisch mit der Ideenwelt Berliner Künstler wie George Grosz oder John Heartfield verbunden. Karl Hubbuch verbessert indes seine Radiertechnik und wird Meisterschüler bei Conz. Aktdarstellungen, weder sarkastischer noch sozialkritischer Natur, finden sich in diesem Zeitabschnitt kaum. In einer von 1921/22 erhaltenen Zeichnung zeigt Hubbuch ein dickliches weibliches Modell (Abb. 119), dessen Hemd und Hose verrutscht wurden, um Scham und eine Brust freizulegen. Die Darstellung erweckt trotz oder gerade wegen der Präsentation weiblicher Nudität einen undifferenzierten Eindruck: Weder wird eine erotische, noch eine sinnliche oder voyeuristische Komponente beabsichtigt. Erst 1922 wendet sich Hubbuch mit der Unterstützung eines Sammlers wieder Berlin zu. Dort trifft er sowohl auf seinen alten Lehrer Emil Orlik als auch auf seine Studienkollegen aus Karlsruhe, Schlichter und Scholz. Auch nimmt Hubbuch wieder Kontakt mit George Grosz auf. In diesem Umfeld beginnt der Künstler, sich erneut dem Akt zuzuwenden. In einer Lithografie von 1923/24 kann man den Wandel des Karlsruher Künstlers nachvollziehen: Im *Halbakt* (Abb. 120) wählt er für sein Modell wieder eine

<sup>558</sup> Gnann 2001, S. 17.

<sup>559</sup> Ausst.-Kat.: Hubbuch 1981, S. 10. Wolfgang Hartmann weist in seinem Beitrag über die Studienzeit Hubbuchs in Berlin jedoch auf motivische und stilistische Übereinstimmungen der Milieustudien von Hubbuch und Grosz hin.

Pose, die eine der beiden Brüste dem Blick freigibt. Aber anders als 1921 arbeitet der Künstler fast schon mit einer Brachialität die Vagina des Modells aus dem Eingriff ihrer transparenten Unterwäsche heraus. Strümpfe und Schnürstiefel weisen die Frau, die sich ihrer Situation sichtlich bewusst ist und provokant zur Seite blickt, als Prostituierte aus. Hubbuchs Lithografie ließe sich in diesem Kontext mit den Bordellszenen Rudolf Schlichters oder auch George Grosz' Mappe, die Blätter wie *Promenade* von 1922/23 (Abb. 121) enthielt und wegen ihrer Radikalität teilweise beschlagnahmt wurde, vergleichen. In diesem Zusammenhang könnte auch die bei Georg Scholz aufgestellte These, dass ein kreativer Austausch zwischen den veristischen Künstlern zu einer liberaleren, erotischeren Aktdarstellung führt, erneut zutreffen.<sup>560</sup>

Es könnte demnach die Vermutung angestellt werden, dass die Aktmalerei Karl Hubbuchs eine starke Dynamisierung erst durch den Kontakt mit seinen ehemaligen Studienkollegen im Berliner Umfeld erfährt, die bereits vor ihm einen Zugang zu der veristischen Aktmalerei der frühen 1920er Jahre gefunden hatten.<sup>561</sup> Auch wenn sich Karl Hubbuch bei seinem zweiten Berlinaufenthalt wiederum verstärkt mit Ansichten der Großstadt und dem alltäglichen Leben der Berliner Gesellschaft befasst, so beeinflusst diese Beschäftigung indirekt auch den Fortschritt seiner Aktmalerei. Einerseits arbeitet der Künstler ebenso an einer perspektivischen und räumlichen Ausarbeitung seiner Akte, die in ihren Formaten wachsen, wie auch an einer Strukturierung der Bildaufteilung. Sowohl die Vorstudie als auch die Ausführung des heute verschollenen Aquarells *Nicht mal für eene langts* von 1924/25 (Abb. 122) machen die neue Prinzipien deutlich: Um Perspektive zu erzeugen, nutzt Karl Hubbuch die Darstellung seines Halbakts in der optischen Verkürzung, dem sogenannten *Skurz*.<sup>562</sup> Die Staffelung der einzelnen Figuren zu einer szenischen Einheit erschafft ein Raumgefüge, das durch die Oberflächengestaltung der Stoffe und Faltenwürfe ebenso wie durch die Hinzunahme von Mobiliar unterstrichen wird. Andererseits macht sich in den von den Berlinaufenthalten inspirierten Aktdarstellungen das

---

<sup>560</sup> Vgl. Fn. 551.

<sup>561</sup> Vgl. Kapitel 1 der vorliegenden Arbeit. Dort wurde untersucht, weshalb der Karlsruher Verismus einen gemäßigeren Modus annimmt als der der Berliner Künstler.

<sup>562</sup> Vgl. Fn. 319.

erzählerische Moment bemerkbar. Das Aufzeigen menschlicher Schwächen und Abhängigkeiten am Beispiel der käuflichen Liebe steht hierbei weit mehr im Vordergrund als die bloße Darstellung von Sexualität oder Nacktheit – dies wird nun auch in Bildtiteln wie *Der Untertan*, 1923, bemerkbar (Abb. 123). Die Gestik der Figuren macht deutlich, welche dünne menschliche Basis die käufliche Liebe trägt: Verachtung, Schwäche, Gier und Abhängigkeit.<sup>563</sup> Wie in den Darstellungen seiner Kollegen Schlichter, Scholz oder Dix, ist auch bei Hubbuch die Prostituierte kein Opfer, sondern der dominierende Part, so auch in den Bildern *Das Giftfläschchen*, 1923/24 (Abb. 124), oder *Milly in Berlin*, 1923, auf denen Hubbuch in ungeschöner Form auf das erbärmliche Leben einer gesellschaftlichen Randgruppe verweist. Diesen Darstellungen haftet vermehrt, wie Sylvia Bieber bemerkt, ein erzählerisches Moment an, das dem Ausschnitt einer Filmsequenz ähnelt, jedoch als dessen Standbild fungiert und in der nachweislichen Auseinandersetzung des Künstlers mit der zeitgenössischen Fotografie begründet sein könnte.<sup>564</sup> Andererseits zeugen jene Akte von einem zunehmend stilistischen Wandel hin zu einem neusachlichen Stil, mit dem der Künstler immer weniger auf soziale Missstände verweisen wollte. Vielmehr evozieren der analysierende Blick und die detailgetreue oder karikierende Darstellung eine neue Bedeutungsstruktur. Diether Schmidt fasst diese Entwicklung in der Aktmalerei Hubbuchs um 1925, die mit dem Umzug nach Karlsruhe zusammenfällt, folgendermaßen zusammen:

Seine Akte strömen eine grelle Gegenwärtigkeit aus, eine der Gegenwart von heute nicht unähnliche Bewußtheit und Sicherheit der immer funktionierenden Waffe ihres Geschlechts gegenüber, hemmungsloses Lachen und sich Darbieten, aber auch die Abgehetzttheit und Auslaugung der zum Erwerbskampf Emanzipierten.<sup>565</sup>

Ebenso wie bei Georg Scholz setzt auch bei Karl Hubbuch mit dem Verlassen Berlins und dem Rückzug nach Karlsruhe ein Wandel in der

---

<sup>563</sup> Der Ausstellungskatalog von 1981 verweist auf den Bezug von Hubbuchs Bild zu Thomas Manns Roman „Der Untertan“ von 1918, in dem eine sadomasochistische Szene zwischen einen unterlegenen, passiven Mann und einer überstarken Domina geschildert wird.

<sup>564</sup> Vgl. Sylvia Bieber: „Ein kühler Beobachter...ein Zeichner von ganz hervorragenden Qualitäten“. In: Kunstmuseum Bayreuth (Hrsg.): auf Papier: Beckmann – Dix – Hubbuch. Ausst.-Kat. Bayreuth/ Friedrichshafen 2006/2007, Friedrichshafen 2006, S. 54–59, S. 57.

<sup>565</sup> Diether Schmidt: Karl Hubbuch. München 1976. Zitiert nach: Bezirksverband Bildender Künstler Karlsruhe (BBK) (Hrsg.): Hanna Nagel. Frühe Arbeiten 1926–1934. Ausst.-Kat. Karlsruhe 1981 (im Folgenden: Ausst.-Kat.: Nagel 1981), Karlsruhe 1981, S. 3.

Aktmalerei ein. Auch Hubbuch sucht eine gesicherte Existenzgrundlage und nimmt nach Scholz die Assistentenstelle für Lithografie bei Professor Würtenberger an der Badischen Landeskunstschule an. Ab 1925 wird ihm dann die Leitung der Klasse für figürliches Zeichnen übertragen. 1928 folgt schließlich die Ernennung zum Professor.

Es ist interessant, zu beobachten, dass beide Künstler, Scholz wie Hubbuch, einen ähnlichen Weg bezüglich Lebensplanung und Karriere in Karlsruhe einschlagen. Zeitgleich lässt sich die Frage aufwerfen, welchen Stellenwert ihre Aktmalerei hierbei einnimmt. Für Georg Scholz wurde bereits herausgearbeitet, dass die Aktdarstellung nicht nur als Lehrbeispiel für technisch-präzises Erfassen und Gestalten von Figur und Raum in seinem Unterricht diente. Auch privat versuchte der Künstler, seine künstlerischen und persönlichen Krisen mithilfe der Aktmalerei zu lösen.

Könnte man eine parallele Entwicklung bei Karl Hubbuch erwarten? Nicht umsonst betitelte Achim Gnann sein Buch über den Künstler mit *Karl Hubbuch und seine Modelle*<sup>566</sup>. Daraus ließe sich auf den ersten Blick schließen, dass Hubbuchs künstlerischer Entwicklungsweg ab 1924 nicht wie bei Scholz über die Aktmalerei definiert, sondern vielmehr durch die Begegnung mit unterschiedlichen Modellen motiviert wird. Damit würde Karl Hubbuch wiederum eine Sonderrolle innerhalb der Karlsruher Künstler einnehmen, da in seiner Aktmalerei das Modell das Scharnier zwischen akademischem Lehren und privatem Interesse am nackten weiblichen Körper bildet. Das weibliche Modell ist demnach der Antriebsmotor für seine Aktmalerei. Wie aber war die Beziehung des Künstlers zu den Aktmodellen und hatte die Zusammenarbeit Auswirkungen auf die Gestaltung und Methodik seines Unterrichts ebenso wie auf seine private Aktmalerei?

In dieser Überlegung kreuzen sich die Wege Hanna Nagels und Karl Hubbuchs. Hanna Nagel ist ab 1925 seine Schülerin. Ihr frühes Werk an Aktdarstellungen weist einen starken Einfluss ihres Lehrers Karl Hubbuch auf. Und doch zeigt es auch evidente Unterschiede, die erneut die Frage nach weiblicher und männlicher Aktproduktion aufwerfen. Dass diese Fragestellung die Künstlerin zeitlebens bewegen sollte, beweisen nicht nur ihre Akte jener Zeit, sondern auch schriftliche Aufzeichnungen, in denen

---

<sup>566</sup> Achim Gnann: *Karl Hubbuch und seine Modelle* (punctum; 14), München 2001.

sich Hanna Nagel mit den Problemen weiblicher Autorenschaft auseinandersetzt. Diese Aufzeichnungen in Form von bebilderten Tagebüchern<sup>567</sup> stellen ein wertvolles Zeugnis weiblicher Aktproduktion an der Kunstakademie im Karlsruhe der 1920er Jahre dar und sollen als Basis für die folgenden Ausführungen zur Aktmalerei Hanna Nagels herangezogen werden.

#### 4.3.5.2 Hanna Nagel

„Intensives Studium – Passion – Intensität!“<sup>568</sup>  
(Emil Orlik)

In kurzen, empathischen Sätzen beschreibt Hanna Nagel ihre ersten Erfahrungen an der Kunstakademie Karlsruhe:

Am Mittwoch, 15. Dez. 25, aufgenommen, 5 Minuten vor Erscheinen des Senats, also vor der Entscheidung über endgültige Aufnahme! Auf dem Tisch sind alle meine Arbeiten! Ich bin eine von den äußerst aufgeregtesten gewesen u. bin die einzige, die ohne Vorbildung fest in die Fachklasse kann. Schnarr sehr nett, Hubbuch hat Angst, ich schaff jetzt nix mehr!<sup>569</sup>

In ihnen werden jedoch nicht nur die Aufregungen einer jungen Studentin erkennbar, sondern auch das Wissen um das bereits vorhandene künstlerische Vermögen. („*Ich sehe, dass ich ‚Talent‘ hab. – !*“<sup>570</sup>). Die achtzehnjährige Hanna Nagel, die zuvor eine Buchbinderlehre absolviert hat, ist zu diesem Zeitpunkt erst wenige Tage in der Klasse Karl Hubbuchs immatrikuliert und wird an jenem 15.12.1925 auch in die Klasse Wilhelm Schnarrenbergers aufgenommen, der seit 1920 die Kurse für Gebrauchsgrafik leitet. Beide Lehrer, Hubbuch und Schnarrenberger, hatten sich erst durch ihre neusachliche Malerei und die Teilnahme an

<sup>567</sup> Die Fotoalben, die mit handschriftlichen Kommentaren der Künstlerin versehen sind und somit Tagebuchcharakter annehmen, befinden sich in Privatbesitz. Die Verfasserin möchte sich an dieser Stelle herzlich für deren großzügige Bereitstellung bedanken. Hanna Nagel: Fotoalben mit Kommentaren versehen aus den Studienjahren 1927–1931. Karlsruhe, Berlin 1927–1931, nicht publiziert, Künstlernachlass Karlsruhe (im Folgenden: Tagebucheintrag).

<sup>568</sup> Hanna Nagel: Tagebucheintrag, 15.09.1929.

<sup>569</sup> Hanna Nagel: Tagebucheintrag, 15.12.1925.

<sup>570</sup> Hanna Nagel: Tagebucheintrag, undatiert. Zitiert nach: Städtische Galerie Karlsruhe (Hrsg.): Hanna Nagel. Frühe Arbeiten 1926–1933. Ausst.-Kat. Karlsruhe, Berlin, (im Folgenden: Ausst.-Kat. Nagel 2007), Karlsruhe 2007, S. 15.

Gustav Friedrich Hartlaubs Mannheimer Ausstellung „Neue Sachlichkeit“ 1925 eine deutschlandweite Reputation erworben. Hanna Nagel beginnt ihr Studium also unter denkbar günstigen Bedingungen: Neuordnung der Akademie, Zulassung von Frauen und ein Wechsel des Lehrpersonals. Zu Recht merkt Renate Berger zu dieser scheinbar optimalen Studiensituation jedoch an, dass die Institution an den Akademien trotz alledem männlich dominiert war:

Künstlerinnen gehörten dem Lehrkörper nicht an. Während Studenten eine Fülle männlicher Rollenmodelle finden, gibt es für Studentinnen nichts Vergleichbares im weiblichen Feld.<sup>571</sup>

Dieser Konflikt macht sich auch recht schnell bei Hanna Nagel bemerkbar:

Von Montag bis Mittwoch: Schnarrenberger, Gebrauchsgraphik. Von Donnerstag – Samstag Hubbuch, die 36jährige Bestie Mann. Abends von 6–9 Abendakt, ich verlerne Prüderie, hoffentlich lern ich die Gemeinheit nicht dazu.<sup>572</sup>

Offensichtlich scheint die junge Künstlerin mit den neuen Einflüssen und Aufgaben zu kämpfen. Während sie Schnarrenberger und seinen Unterricht als „nett“ empfindet – er wird keine große Auswirkungen auf ihr Schaffen haben –, kann man der Beschreibung ihres Lehrers Karl Hubbuch eine ambivalente Haltung entnehmen: der Reiz des Neuen und die Unsicherheit vor der männlichen Dominanz des doppelt so alten Künstlers liegen nahe beieinander. Doch Hanna Nagel möchte sich dieser unbekanntem Situation nicht unterordnen, sondern sie als Herausforderung begreifen, sich mit den männlichen Studienkollegen zu messen und sich mit ihrem Können vor ihrem Lehrer zu beweisen – wenn dieser ihr doch noch zu Studienbeginn attestiert, dass er bei der Betrachtung ihrer Zeichnungen das Gefühl habe, Sauerkraut essen zu müssen.<sup>573</sup> Der Wille Hanna Nagels, sich mit der eigenen Art der Aktdarstellung hervorzuheben, scheint bereits zu diesem Zeitpunkt auf

---

<sup>571</sup> Renate Berger: Zu Hanna Nagels frühen Zeichnungen (1929–1931). In: Renate Berger (Hrsg.): Liebe – Macht – Kunst. Köln 2000, S. 330. Zitiert nach: Ausst.-Kat. Nagel 2007, S. 14. Vgl. hierzu auch Städtische Galerie Karlsruhe (Hrsg.): Frauen im Aufbruch? Künstlerinnen im deutschen Südwesten 1800–1945. Ausst.-Kat. Karlsruhe/Villingen-Schwenningen, Karlsruhe 1995, S. 212–226.

Es ist an dieser Stelle anzumerken, dass auch männliche Studenten das Wesen ihrer Lehrer schwer verorten konnten. Rudolf Dischinger, Studienkollege von Hanna Nagel, bemerkte beispielsweise zu dem fordernden Unterrichtsstil Georg Scholz': „Durchhalten (Durchhaltevermögen!) Unnachgiebigkeit. Absolute Klärung der Form. Handwerkliche Solidität. Fleiß, Penetranz, ‚Perfektion‘,“ Gedächtnis-Eintrag in sein Notizheft, undatiert. Nachlass Freiburg.

<sup>572</sup> Hanna Nagel: Tagebucheintrag, undatiert. Zitiert nach: Ausst.-Kat.: Nagel 2007. S. 15.

<sup>573</sup> Hanna Nagel: Tagebucheintrag, 04.12.1925.

den Unwillen ihres Lehrers zu treffen. Wie sollte sich die angehende Künstlerin in dieser Situation also hinsichtlich ihres eigenen Stils entscheiden?<sup>574</sup> Dem Stil des Lehrers folgen? Im Zuge dieser Überlegungen gerät sie recht schnell in Konflikt mit dem dominanten Stil Karl Hubbuchs. Sie notiert am 18.12.1925: *Er will mich absolut zur neuen Sachlichkeit anführen, aber dazu mach ichs zu sehr mit dem ‚Gefühl‘, Hubbuch ärgert sich, und ich mach weiter ‚grüne Bohnen und Sauerkraut‘.*<sup>575</sup> Das „Problem“ mit dem Gefühl – ist dies tatsächlich eine typische Attitüde weiblicher Kunst? Das Unvermögen zur emotionslosen Distanzierung und zur sachlich-kühlen Darstellung – und dies bei der Betrachtung eines nackten Körpers? Gerade jene Hervorhebung der Emotion, die in Hubbuchs Aussage aus Gründen der Differenzierung weiblicher Kunstproduktion eine negative Bewertung erfährt, beinhaltet in Wahrheit doch ein Novum: die legitime Inanspruchnahme und die Ausbildung eines selbstbestimmten, weiblichen Blicks auf den nackten Körper eines Modells. Dass dieses Eindringen von Künstlerinnen in einen rein männlichen Wirkungskreis, in dem die Frau vorher nur als passives Modell existiert hatte, nicht nur auf Professoren und Lehrer, sondern auch auf die männlichen Kommilitonen Hanna Nagels befremdlich wirkte, belegt Rudolf Dischingers Beschreibung des gemeinsamen Aktunterrichts:

Sie [*Hanna Nagel, Anm. d. Vf.*] war etwas eigenwillig. Kann mich erinnern, dass sie beim Aktzeichnen, das war bei Hubbuch, dass sie immer ihren Aktzeichnungen also männlichen Modellen irgendwas beigegeben hat. Ein Aktmodell, ein männliches, hat sie mit einem Revolver ausgestattet; ein anderes, hat sie auf irgendeinen Schrank gelegt, da stand irgendein lateinischer Spruch drauf, und Hubbuch meinte immer: Fräulein Nagel lassen Sie doch diese Beigaben weg! Er hat sie darauf hinweisen wollen, dass es sachlich bleiben soll, ohne diese Attitüden. Aber da war sie dann ganz verständnislos. Für uns war das irgendwie interessant. Ich habe so etwas noch nie erlebt gehabt beim Aktzeichnen.<sup>576</sup>

Hanna Nagel fügt ihrer Aktmalerei also noch eine weitere Besonderheit hinzu: Sie malt den männlichen Akt. Ein Motiv, das seit der Legalisierung

<sup>574</sup> Es wurde bereits darauf hingewiesen (Kap. 2), dass die zweite Generation von Studenten, die die veristische Periode zu Beginn der 1920er Jahre künstlerisch nicht mitverfolgen konnten, einen schwierigeren Stilfindungsweg unter ihren neusachlichen Lehrern hatten, als jene selbst zu Beginn ihres Studiums.

<sup>575</sup> Hanna Nagel: Tagebucheintrag, 18.12.1925.

<sup>576</sup> Interviewausschnitt mit Rudolf Dischinger. Aus: Marlene Angermeyer-Deubner: „Die Hurenmalerei“, 45-Minuten-Feature über die wichtigsten Künstler der zwanziger Jahre in Karlsruhe, wie z. B. Karl Hubbuch, Georg Scholz, Wilhelm Schnarrenberger, Rudolf Dischinger u.a., zusammen mit Annette Meyer-Papenberg, Baden-Baden 1988. Für SWR und ARD.

weiblicher Modelle an den Akademien Ende des 19. Jahrhunderts von den männlichen Kunstschaffenden zumeist aus ihrer Aktmalerei ausgeklammert wurde. Doch Hanna Nagel bleibt nicht bei einer zurückhaltenden oder nüchternen Betrachtung des nackten, männlichen Körpers. Zwar finden sich bei ihren Aktzeichnungen keine schwächlichen Männer – im Gegenteil, ihre Figuren sind athletisch-muskulös, ihre Gesichter tragen markant männliche Züge mit stahlblauen Augen–, doch etwas lenkt von der Stärke der Körper ab: Mal sind es Haarzöpfe, die den Männern zwischen den Schulterblättern wachsen, so 1928 auf dem Blatt *Hat ja nun kein Hänschen mehr* (Abb. 125); mal sind es die kleinen Flügelchen eines *Engels* (Abb. 126) oder wie in *Dolce far niente* eine zarte Blume in einer riesigen Hand (Abb. 127) (beide Abb. 1928). Zudem färbt Hanna Nagel punktuell hervorgehobene Körperpartien farbig ein, die dann in einem amüsanten Wechselspiel mit dem Bildtitel- oder motiv stehen, so beispielsweise in der Zeichnung *Das Schwert*, 1928 (Abb. 128), in dem Hanna Nagel das Geschlechtsteil des Modells kirschrot einfärbt und in Konkurrenz zum realen Schwert stellt, welches das Aktmodell in seinen Händen hält.

Diese die Männlichkeit kontrastierenden Attribute zeugen weniger von Spott oder Verachtung seitens der Künstlerin, als dass sie vielmehr die angenommene Spannung zwischen Modell und Malerin zugunsten eines humorvollen Moments auflösen, ohne jedoch den Weg eines neusachlichen, teilweise veristischen Stils zu verlassen. Auch wenn Hanna Nagel in den Jahren 1927/28 in Technik<sup>577</sup> und Stil ihrem Lehrer folgt, so unterscheidet sie sich doch durch jenen speziellen Blick auf die Nudität der Aktzeichnungen Karl Hubbuchs. Verdeutlichen kann dies Hubbuchs Zeichnung *Akt mit Zigarette* von 1926/1928 (Abb. 129). Der Künstler stellt sein weibliches Modell in typischer Modellpose dar. Dieser Umstand ist der Tatsache geschuldet, dass Hubbuch in seinem Unterricht an der Akademie stets zusammen mit seinen Schülern zeichnete und das Modellstudium somit in seinem eigenen täglichen Schaffen einen hohen Stellenwert einnahm. Diese Disziplin verlangte er wiederum auch von seinen Schülern. Hubbuch erfasst den Umriss seiner Figuren schnell und

---

<sup>577</sup> Hanna Nagel nutzt wie ihr Lehrer für ihre Aktzeichnungen die Lithokreide, die eine starke Ausdrucklinie und Schwarz-Weiß-Kontrastierung erlaubt.

mit wenigen Linien. Die Binnenstruktur des Körpers entfaltet sich insbesondere im Brust- und Schambereich. Neben der Überzeichnung der Extremitäten, ein Element, das Hanna Nagel stark beeinflusste, fällt die Gestaltung von Mimik und Gestik auf, die einen situativen Ausdruck wiedergibt. Accessoires und Kolorierung werden sparsam und detailgetreu eingesetzt. Das Augenmerk der Hubbuch'schen Aktmalerei liegt demnach auf der präzisen Darstellung des nackten Modells mit all seinen charakteristischen Eigenheiten. Und auch wenn Hubbuch von seinen Schülern fordert, „*das Einmalige, die ans Groteske grenzende Besonderheit einer Erscheinung in fast karikaturistischer Zuspitzung zu packen*“<sup>578</sup>, so lassen Aktstudien wie der *Liegende Akt* um 1926/28 (Abb. 130) mit ihrem offensiven Blick auf die Weiblichkeit zumeist ein gewisses Maß an Erotik zu.

Bei Hanna Nagels Männerakten vermisst man jenen letztgenannten Aspekt. Die Körper ihrer Männerakte sind tatsächlich – gemäß der Forderung ihres Lehrers – stark überhöht. Muskeln und Extremitäten sind zu groß erfasst, die Mimik ist in dem Gedanken an die Situation gefangen. Der Künstlerin geht es nicht darum, ihren Aktdarstellungen eine erotische Aura zu verleihen. Vielmehr übt sie an dem männlichen Körper den Aufbau und die Proportionierung des Körpers an sich. Die männliche Aktstudie von 1929 (Abb. 131) weist an den Blatträndern akribische Wiederholungen einzelner Körperpartien auf, die durch ein Koordinatennetz genau vermessen und an das Gesamtbild angepasst werden. Der Männerakt dient zudem dem Studium athletischer Körpermodellierung und sportiver Posen sowie der schwierigen Darstellung der Verkürzung, wie die Aktdarstellung eines knieenden Aktmodells aus dem Jahr 1929 zeigt (Abb. 132) – also Körperlichkeit ohne sexuelle Ausstrahlung. Daraus lässt sich schlussfolgern, dass ein differenzierter Blick des Künstlers und der Künstlerin auf das andere Geschlecht gemäß tradierter Sehmodelle zustande kommt. Ein Vergleich der Aktdarstellungen Karl Hubbuchs und Hanna Nagels (Abb. 130 und Abb. 132) macht den Unterschied deutlich: Während der Mann zumeist eine Bewertung der Weiblichkeit in seinen Akten vornimmt, die eine

---

<sup>578</sup> Eberhard Ruhmer: Hanna Nagel. München 1965, S. 25. Zitiert nach: Ausst.-Kat: Hanna Nagel 2007, S. 17.

sexuelle Komponente selbstverständlich mit einschließt, wird von Seiten des Mannes nun wiederum eine sachliche Betrachtung seiner Geschlechtlichkeit durch die Frau erwartet.<sup>579</sup> Aus den Aussagen Hubbuchs und Dischingers geht klar hervor, dass Hanna Nagel den männlichen Akt weder mit Emotion aufladen noch mit Beiwerk der Lächerlichkeit preisgeben sollte.

Dass die Künstlerin diesem Anspruch scheinbar Folge leistet, kann sicherlich nicht verblüffen. Mit kaum zwanzig Jahren einen künstlerischen Zugang zu männlicher Sexualität zu gewinnen, dürfte nicht nur zum damaligen Zeitpunkt in Anbetracht der gesellschaftlichen Stellung der Frauen schwer gewesen sein. Insofern kann Hanna Nagels Umgang mit der männlichen Geschlechtlichkeit, vor deren detailgetreuer Darstellung sie nicht zurückschreckt, als Durchbruch weiblicher Kunstproduktion in den 1920er Jahren betrachtet werden. Dass sie Männlichkeit dann aber durch den Einsatz verniedlichender Accessoires in Frage stellt, konnte den männlichen Studenten und Lehrkräften nicht wirklich gefallen haben.<sup>580</sup> Eine männliche Domäne beginnt allmählich zu schwinden. Doch dieser Prozess emanzipierter, weiblicher Aktproduktion kostet viel Kraft und bringt Selbstzweifel mit sich. Denn die junge Künstlerin merkt, dass ihr Lehrer mit seiner Art der Darstellung Erfolge erzielt. Wird sie diesen Weg als Künstlerin ebenfalls beschreiten können? Im Februar 1927 berichtet sie über die anstehende Beförderung Hubbuchs zum Professor an der Kunstakademie:

Ich bin so stolz und so glücklich, er wird Professor und berühmt! Wenn ich nur auch ein Mann wäre! Mir fehlt die zähe Energie, die Konzentration, ich

---

<sup>579</sup> Vgl. hierzu den Mechanismus der Gewohnheit nach Brigitte Hilmer: „Gewohnheit ist das Ergebnis von Gewöhnung. Gewöhnung aber „steht in Verbindung mit Fragen der Assoziation und Assimilation, der Automatisierung und Mechanisierung, der Bildung von Stereotypen und Manieren, der Festigung von Fähigkeiten und Fertigkeiten, dem Aufbau von Vermögen und Dispositionen, dem Spiel von Bräuchen, Sitten und Gepflogenheiten.“ Zitiert nach: Brigitte Hilmer: Die Macht der Gewohnheit. In: Franziska Frei-Gerlach, Annette Kreis-Schinck, Claudia Opitz, Béatrice Ziegler (Hrsg.): Körperkonzepte: interdisziplinäre Studien zur Geschlechterforschung, Münster, Berlin, München u. a., 2003, S. 199–214, S. 200.

<sup>580</sup> An dieser Stelle könnte man wieder auf die Freud'sche Theorie des Ödipuskomplexes Bezug nehmen, derzufolge die Anatomie des Menschen sein Schicksal bedeutet. Auf der Suche nach dem weiblichen Begehren kommt Freud zu dem Schluss, dass die Frau sich nicht als vollständiges Wesen erfasst, sondern als ein Wesen, dass nur durch die komplementäre Präsenz des Mannes ganz wird. Durch diese dauernde Sublimierung leidet die Frau an einem gewissen Kulturverlust, der auf Charaktereigenschaften wie Minderwertigkeit, Neid und Eifersucht fußt. Vgl. Markus Verweyst: Das Begehren der Anerkennung. Subjekttheoretische Positionen bei Heidegger, Sartre, Freud und Lacan, Frankfurt, New York 2000, S. 239 ff.

bin also ein ‚Mädchen‘, zu sehr verwöhnt!<sup>581</sup>

Hier wird erstmals der große Druck sichtbar, der auf jungen Frauen wie Hanna Nagel lastete, die sich zwischen weiblicher Selbstreflexion, beruflichem Erfolg und Familienplanung erst einmal zurecht finden mussten. Betrachtet man die junge Frau mit den sehr kurzen Haaren und dem figurverhüllenden Malerkittel auf den Fotos während ihrer Studienzeit (Abb. 133), könnte der Eindruck entstehen, die Künstlerin wolle sich rein äußerlich ihren männlichen Kollegen anpassen<sup>582</sup> – vielleicht um von vornherein eine Chancengleichheit für sich herzustellen? Hanna Nagel attestierte ja schließlich selbst, dass es verschwindend wenige Frauen gäbe, die künstlerisch zu einer wirklichen Aussage gelangten – einer Aussage, die so persönlich sei, dass man in der Schöpfung die Frau erkenne.<sup>583</sup>

Daraus ergibt sich die Fragestellung, ob diese differenzierte Sicht der Künstlerin auf sich selbst auch Auswirkungen auf die Darstellung weiblicher Modelle nach sich zog. Kann diese verstanden werden als Basis eines offenen und realistischen Blicks einer jungen Künstlerin auf die Stellung der Frau, ohne dabei auf das Bild der Prostituierten zurückgreifen zu müssen? Bei der Suche nach einer möglichen Antwort und unter Berücksichtigung des gesamten Œuvres<sup>584</sup> fällt auf, dass Hanna Nagel 1928 den Weg über die männliche Aktdarstellung nutzte, um sich dann 1929 fast ausschließlich mit weiblichen Modellen zu befassen. Diese weiblichen Akte zeugen trotz eines Wechsels in die Klasse von Herman Gehri 1927 und Walter Conz 1928 von einer starken Auseinandersetzung mit dem Werk ihres Lehrers Karl Hubbuch. Ebenso wie er, stellt Hanna Nagel ihre weiblichen Modelle in Aktposen, die sie aus dem Unterricht Hubbuhs kennt, als Einzelfigur in einem leeren Raum oder umgeben von Alltagsgegenständen dar. Anders als Hubbuch jedoch, bemüht sie sich bei der Gestaltung der Körper weitaus mehr um eine Binnenstruktur, die sie durch Schraffierung der einzelnen Muskelgruppen in unterschiedlichen Grautönen erreicht. Und während Hubbuch seine Modelle mit lachenden,

<sup>581</sup> Hanna Nagel: Tagebucheintrag, Februar 1927.

<sup>582</sup> Susanne Himmelheber sieht in der Kurzhaarfrisur Hanna Nagels vielmehr das Sinnbild des „Typs der emanzipierten Frau in der Weimarer Republik.“ Vgl.: Susanne Himmelheber: Einführung. In: Ausst.-Kat.: Nagel 1981, S. 3–8, S. 4.

<sup>583</sup> Wie Fn. 552.

<sup>584</sup> Im privaten Nachlass befinden sich an die 400 Aktdarstellungen aus den Jahren 1928–1932.

schreienden oder fragenden Gestiken und Bewegungen versieht, die ausschnitthaft immer auf eine ganze Szene verweisen, verharren Hanna Nagels Akte stumm in ihrer eigenen Gedankenwelt. Das Blatt *Meine Frau im Streifenkleid* um 1926/28 (Abb. 134) macht Hubbuchs Anforderung an die künstlerische Gestaltung deutlich: Hanna Nagel zeichnet ihr Aktmodell mit übergroßen Gliedmaßen und gedrungenem Körperbau, einer starken Umrisslinie und partiellen Kolorierungen, was sehr gut bei ihrer Darstellung des älteren Modells in der *Rosa Unterhose* zu erkennen ist (Abb. 135). Doch auch hier wird schnell der individuelle, weibliche Blick der jungen Künstlerin auf ihr Modell deutlich: Hanna Nagel zeigt hängende Brüste und müde Körper, die trotz ihrer Überzeichnung eine glaubhafte Wirkung erzielen.<sup>585</sup> Denn weitaus wichtiger als die Wiedergabe jener gezeichneten Körperlichkeit, scheint Nagel die Beobachtung der Augen des Modells zu sein. Diese Blicke sind nun, im Gegensatz zu ihren männlichen Akten, von Desillusion und Erschöpfung gekennzeichnet und spiegeln ein Bild der arbeitenden Frau, wie sie in den Straßen Karlsruhes Ende der 1920er Jahre anzutreffen war. Die junge Künstlerin wirft somit einen ehrlichen Blick auf ihr Modell, der frei von sexueller Wertung sowie jeglicher Erwartungshaltung ist.

---

<sup>585</sup> Eine derartige Darstellung der Modelle entspricht den Annahmen über die Modellsituation an der Akademie Karlsruhe in den 1920er Jahren (Abschnitt 4.1).

### 4.3.5.3 Das Zusammentreffen

Dass dieses Verhältnis zwischen Künstler und Modell jedoch nicht immer von Rücksicht auf den anderen geprägt war, belegt Fotomaterial, das Hanna Nagel während ihrer Studienzeit zusammengetragen hat. Aber auch Karl Hubbuch dokumentiert die Arbeit mit seinen weiblichen Modellen mit der Kamera, die als vermittelndes Medium vor allem in seinem Unterricht zu Montagezwecken eine wichtige Rolle einnahm. Zu einem Gruppenbild der Hubbuchklasse Anfang 1927 notiert Hanna Nagel: *„Und die Modelle sind auch dabei. Milli und die schwarze Mädi [Vgl. Abb. 136, Anm. d. Vf.], dieses Luder!“*<sup>586</sup> Dass sie im Anschluss daran ihren Lehrer Hubbuch den Studenten Hans Fischer, ihren späteren Ehemann, mit den Worten *„Fischer nehmen sie sich vor den kleinen Mädchen in Acht!“*<sup>587</sup> warnen lässt, mutet beinahe ironisch an; hatte doch gerade Hubbuch private Beziehungen zu einigen seiner Modelle, so beispielsweise zu der angehende Balletttänzerin Marta Huber, die Hubbuch nicht nur persönlich, sondern auch in der Landeskunstschule Modell stand (vgl. Abschnitt 4.1).<sup>588</sup> Hanna Nagels Titulierung des Modells Mädi zeigt, dass sich der Status der weiblichen Modelle nicht entscheidend gebessert hatte und diese auch von den weiblichen Studenten nicht immer geschätzt wurden. Karl Hubbuch räumt dem Modell- und Anatomiestudium jedoch einen wichtigen Platz im Unterricht ein, wie ein Foto von 1928 belegt (Abb. 137). Hierbei lässt er nicht nur Modelle Posen einnehmen, sondern fordert auch seine Schüler auf, sich in unterschiedlichen Haltungen gegenseitig zu malen. Hanna Nagel hat diese Technik des Posenstellens maßgeblich beeinflusst. Unter einem Foto des Modells Friedel (Abb. 138), das sie ab 1929 sehr häufig malt (Abb. 139), vermerkt sie: *„Unser Modell Friedel liebt den Knöppche. Sie sagt Hannele zu mir. [...] Ich imitiere Hubbuchstellungen [mit dem Modell, Anm. d. Vf.]“*<sup>589</sup> Dieses Üben von Aktstellungen findet sich in unzähligen Studien der Jahre 1929–1930 wieder. Das Einstudieren dieser Körperhaltungen war erforderlich, denn in Prüfungen wurden Technik und

<sup>586</sup> Hanna Nagel: Tagebucheintrag, Februar 1927.

<sup>587</sup> Ebd.

<sup>588</sup> Gnann 2001, S. 23.

<sup>589</sup> Hanna Nagel: Tagebucheintrag, Februar 1929.

Formgebung einer Aktdarstellung, wie Hanna Nagels Notiz neben einer *Aktstudie* von 1929 belegt (Abb. 140), in Form von (halbstündigen) Kurzakten getestet. Dass bei diesem intensiven Aktstudium auch sehr viele innovative Bildideen zustande kamen, kann die Fotografie des Modells Friedel und des Studenten Knöppche belegen, die zusammen eine Vergewaltigungsszene (Abb. 141) nachstellen, in der der bekleidete Student das nackte Modell am Hals würgt. Solche Szenen zeigen, wie die Modelle an der Entstehung einer Aktdarstellung beteiligt waren. Teilweise waren es auch nur ihr Lachen, ihr Herumalbern oder ihre Gespräche.

Achim Gnann hat für die Aktdarstellungen Karl Hubbuchs neben dem Modell Marta auch noch die Frauen Mädi, Offi, Luise, Marianne und Lissy als Vorlagen für seine Aktdarstellungen identifizieren können. Er sieht die Korrelation zwischen Modell und Künstler in der speziellen Eigenheit und Charakteristik des Modells begründet:

Dabei ist hinter jeder Studie die unverwechselbare Persönlichkeit des Modells in Gestik, Mimik und Haltung zu verspüren. Hubbuch verweigert die Mädchen nicht in gestellten und auswechselbaren Posen, sondern bringt sie in ihren spontanen Äußerungen selbst zum Sprechen. Der Respekt vor dem Individuellen geht aber nur selten bis zur porträtgetreuen Wiedergabe. Die dargestellte Person ist eine von vielen, die uns überall begegnen kann und deren Namen uns nicht weiter interessiert.<sup>590</sup>

Damit widerspricht Gnann der Aktmalerei Karl Hubbuchs in zwei Punkten: Zum einen in den von Hubbuch gewählten Bildtiteln, die sehr wohl auf spezielle Modelle oder Situationen verweisen, wie: *Marta im Wassily-Sessel* oder *Marianne vor der Blumentapete* (Abb. 142). Gerade die für das Modell spezifische Geste und natürliche Mimik sind es doch, die Hubbuch zur Darstellung reizen und die er neben dem nackten Körper einzufangen versucht. Ein Foto aus den Jahren 1932/33 fängt eine ebensolche Situation ein: Das Modell Marianne streckt hierbei nicht nur ihren Körper an einer Stange, sondern versucht zudem, ihr Gesicht und ihre Mimik mit in die Pose einzubauen (Abb. 143). Daraus resultiert ein Wiedererkennungswert für das Wesen und die Optik des Modells. Zum anderen belegt eines der Hauptwerke Hubbuchs, das Gemälde *Drillinge* oder *Dreimal Lina Entenschnabel* (Abb. 144), welchen hohen Stellenwert das akademische Modellstudium in der Aktmalerei des Künstlers einnahm. Das Ölbild, welches 1929 auf der von Gustav Friedrich Hartlaub

---

<sup>590</sup> Gnann 2001 S. 24.

veranstalteten Mannheimer Ausstellung „Badisches Kunstschaffen“ abgewiesen wird, zeigt das Modell Offi in drei verschiedenen Modellposen, wobei die linke Stellung an den *Akt mit Zigarette* von 1926/28 erinnert. Dem liegt auch das originäre Prinzip Hubbuchs Aktmalerei zugrunde, aus der Zusammenstellung von Einzelfiguren eine Gesamtkomposition zu schaffen. Die Vorzeichnung für die *Drillinge* belegt, dass Karl Hubbuch dem Bild einen noch erotischeren Unterton geben wollte, in dem er die Nacktheit Offis mit einem knappen Tuch reizvoll verhüllte. Zugunsten einer sachlich-klareren Lösung lässt Hubbuch dieses Element aber wieder fallen.<sup>591</sup> Augenscheinlich wird in dieser Aktdarstellung die künstlerische Veränderung in der Umsetzung von weiblicher Nacktheit: Die Körperglieder Offis scheinen im Vergleich zu dem *Akt mit Zigarette* schlanker und athletischer, aber auch ein wenig kantiger. Deutlich wird dies auch in der Gesichtspartie, die nun von einer spitzen Nase und einem übergroßen Mund dominiert wird und den Charakter einer Grimasse einnimmt. Dieser Aspekt wird sich in den kommenden Jahren noch weiter verstärken (vgl. Abb. 159).

Ende der 1920er Jahre beginnt sich auch Hanna Nagels Aktmalerei zu verändern. Die Darstellung ihres Akts aus dem Jahr 1930 (Abb. 145) zeigt nun eine weiblichere Frau mit ausgeprägten Rundungen. Die Ausdruckskraft ist jedoch aus den Augen gewichen. Die Akte fallen in ihrer Tonalität auch viel dunkler aus, da die Künstlerin jetzt eine unruhig gestrichelte Binnenstruktur wählt und damit die komplette Oberfläche des Körpers ausfüllt oder die Lithokreide mit den Fingern großflächig verwischt. Durch den Wegfall der von Hubbuch geförderten zeichnerischen Linie wirken die Akte malerischer und insgesamt weicher.

---

<sup>591</sup> Gnann 2001 S. 28, 29.

#### 4.3.5.4 Die Trennung

Man könnte diese Entwicklung als Ergebnis eines normalen künstlerischen Prozesses betrachten. Doch im Fall Hanna Nagels vollzieht sich die Trennung von dem einst so bewunderten Lehrer abrupt und ungewollt. Enttäuscht resümiert sie im April 1927 mit den Worten Hubbuchs das Ende ihrer künstlerischen Zusammenarbeit:

Die Affäre Hubbuch ist also gründlich aus, am 29. April 1927–. „Sie haben über mich geschimpft, deshalb rate ich Ihnen, aus meiner Klasse zu gehen. Sie sind unehrlich, weil ich Sie gelobt habe, hat Sie der Größenwahn gepackt. Sie sind von großer Taktlosigkeit, hintenrum schimpfen Sie, und vorne profitieren Sie von mir. Sie haben am allermeisten von mir profitiert, Sie sind grenzenlos eingebildet und empfindlich. Gehen Sie.“ So, mit einem Fußtritt schmeißt er mich hinaus, und vielleicht war ich seine talentvollste Schülerin. Das hätte ich nie gedacht, vielleicht habe ich nur manchmal „ekelhaftes Biest“ gesagt, weil ich niemandem zeigen wollte, dass ich ihn sehr gern gehabt habe. Und bewundert! Wie bin ich nur auf so einen Bauern hereingefallen. Es tut sehr weh.–<sup>592</sup>

Den Worten der jungen Künstlerin ist eine große Enttäuschung über das Verhalten ihres Lehrers abzulesen. Doch immanent wird noch eine weitere Problematik erkennbar: der Konflikt zwischen erfolgreichem Lehrer und aufstrebender Schülerin – eine Situation, die von einem Konkurrenzverhalten getragen wird, denn Hanna Nagel war stets bestrebt, den Anforderungen ihres Lehrers gerecht zu werden und seine Leistungen zur eigenen Messgröße zu machen. Doch dieses Verhalten führt sie geradewegs in eine bereits angesprochene Patt-Situation (vgl. Abschnitt 2.2): die Ambivalenz zwischen der Suche nach eigener Autorenschaft und der starken Beeinflussung durch bereits erfolgreiche neusachliche Künstlerkonzepte. Nach einem Jahr Trennung von ihrem Lehrer erkennt Hanna Nagel dieses Schema auch in ihrem eigenen Wesen und in ihrer Kunst: *„Genau vor einem Jahr hat er mich rausgeschmissen. Wenn die Persönlichkeit eines Lehrers so groß ist, dass seine Schüler nur noch Kopien sind [...].“*<sup>593</sup>

Die Künstlerin will und muss ihren eigenen Weg verfolgen. Schon seit einiger Zeit schwärmt sie für den Karlsruher Grafiker Hans Fischer, mit dem sie 1929 nach Berlin aufbricht. Auch diese Entscheidung beruht

<sup>592</sup> Hanna Nagel: Tagebucheintrag, 27.04.1927.

<sup>593</sup> Hanna Nagel: Tagebucheintrag, 29.04.1928. Sylvia Bieber stellt bezüglich des Ausschlusses Hanna Nagels aus der Hubbuch-Klasse die Vermutung an, dass der Lehrer seine Schülerin ab Mai 1927 bis Januar 1929 frei unterrichtete, da einige der Zeichnungen Hanna Nagels im genannten Zeitraum die Notation „bei Hubbuch“ tragen.

wieder auf einem Anstoß Karl Hubbuchs: „*Ich soll mehr erleben*“, schreibt sie bereits im März 1927 in ihr Tagebuch,

nicht mehr Samstags nach Hause fahren, weil ich da zu sehr ins bürgerliche abrutsche, allein nach Berlin, Weltgetriebe, aus Karlsruhe raus, das rosane Jäckchen, je mehr ich kann, desto unauffälliger zieht man sich an. Er braucht nur die Klasse anzusehen, wie sie sich anzieht, um die Eignung zu Kunst zu erkennen. Sagt Hubbuch, der ekelhafte Unfehlbare.<sup>594</sup>

Ob nun aus Fürsorge Hubbuchs oder aus eigenem Willen, Hanna Nagel „*erhofft sich alles von Berlin*“<sup>595</sup>: ein Zusammenleben mit ihrem künftigen Mann, berufliche Weiterentwicklung und Erfolg als Künstlerin. Sie nimmt ihr Studium bei Emil Orlik und Hans Meid als Meisterschülerin wieder auf.

Orlik integriert in seinen Aktunterricht wieder vermehrt eine lebensgroße, bekleidete Gliederpuppe (Abb. 146), an der er nicht nur für ein Modell schwierige Posen nachstellen, sondern auch den Faltenwurf von Kleidungsstücken üben lässt (Abb. 147). Von Emil Orlik erfährt Hanna Nagel besondere Förderung, andererseits wächst aber gleichzeitig der Druck auf die Künstlerin, denn Orlik sieht in ihr die Nachfolgerin von Käthe Kollwitz. Diese hätte Hanna Nagel gerne selbst als Schülerin aufgenommen, wie sie Hanna Nagel 1933 in einem persönlichen Brief mitteilt.<sup>596</sup> Zeitkritische Beobachtungen finden sich trotz alledem nicht in den Arbeiten der Berliner Jahre Nagels. Wolfgang Hartmann beurteilt die Situation Hanna Nagels folgendermaßen:

Sie in die Rolle einer zweiten Käthe Kollwitz zu drängen, war bezeichnend für eine Kunstauffassung, die in der bürgerlich-menschlichen Kollwitz gleich eine allgemeingültige Form der Frauenkunst gefunden zu haben glaubte.<sup>597</sup>

Diese immense Belastung, die auf der Künstlerin liegt, lässt Hanna Nagel an ihrem Studium und ihrer Kunst zweifeln.

1931 zieht sie einen Schlussstrich unter dieses Kapitel: „*Vorbei! Das in der Klasse zeichnen hat nun ein Ende! Es hat ja keinen Zweck mehr. Ich sitze im ‚Atelier II‘ und schaffe aus der Tiefe des Gemüts wie Orlik höhnisch zu*

<sup>594</sup> Notiz unter einer Zeichnung vom März 1927, die Hubbuch beim Porträtieren einer Dame in kariertem Mantel zeigt.

<sup>595</sup> Hans Fischer überreicht ihr am 19.07.1929 den Verlobungsring, im Dezember des gleichen Jahres verlobt das Paar sich dann heimlich in Berlin. Sylvia Bieber nennt als Grund für die Nicht-Veröffentlichung ihrer Verbindung die Sorge von Hanna Nagels neuen Lehrers, Emil Orlik, der in der Eheschließung eine Gefährdung der Karriere seiner Schülerin sieht.

<sup>596</sup> Brief von Käthe Kollwitz am 25.03.1933 an Hanna Nagel. Künstlernachlass.

<sup>597</sup> Ausst.-Kat.: Nagel 1981, S. 17.

bemerken geruhte.“<sup>598</sup> Auch die Selbstzweifel und Existenzängste ihrer Karlsruher Studienzeit plagten die junge Frau wieder: „So sitze ich Tag für Tag [...], im Atelier und zeichne. Lieber Gott, gib, dass etwas aus mir wird, dass mein Zeichnen Zweck hat. Lass mich besser werden.“<sup>599</sup> Es verwundert nicht, dass Hanna Nagel einen Wechsel in der Technik und Gestaltung ihrer Arbeiten anstrebt. Hierbei ist der Forschung zuzustimmen, dass die Künstlerin ab 1930 als Ausdrucksmittel ihrer Darstellungen die Tuschfeder nutzt, wie die Aktstudie *Sich kratzend* (Abb. 148) von 1932 zeigt, und sich verstärkt den Problemen der eigenen Umwelt widmet. Es entstehen die sogenannten „dunklen Blätter“, in denen Hanna Nagel sich gleich einem inneren Monolog mit ihrer Berufswelt, Partnerschaft und dem Familiendasein beschäftigt. Akte finden sich bei diesen symbolischen Selbstdarstellungen nicht. Kann demnach ein Motiv, das die Künstlerin so lange beschäftigt und begleitet hat, einfach aus dem kreativen Prozess „verschwinden“? Die bisher getroffene Annahme, dass sich ein Bruch um 1933 in der Aktmalerei aufgrund nationalsozialistischer Repressalien ereignet, trifft bei Hanna Nagel und ihrer Aktkunst jedenfalls sicherlich nicht zu.<sup>600</sup>

Wenn also kein Bruch stattfindet, ist dann stattdessen eine Transformation des Akts zu konstatieren? Tatsächlich finden sich in dem Nachlass der Künstlerin viele Aktdarstellungen aus den Jahren 1930 bis 1935. Ein Vergleich der Aktstudie (*Friedel?*) *vor Stange* von 1929 (Abb. 149) mit einem *Rückenakt* von 1932 (Abb. 150) zeigt, wie gravierend der Unterschied zwischen den Aktdarstellungen ab 1930 im Vergleich zu denjenigen der Karlsruher Studienzeit ist. Die Künstlerin bildet ihre Modelle jetzt als üppige Rubensfrauen ab, deren Hüftbereich körperdominierend ist (Abb. 150). Die Modelle nehmen ausschließlich klassische Posen ein, wobei der Rückenakt an Bedeutung gewinnt. Auch der männliche Akt ist nun wieder stärker vertreten. Hanna Nagel zeichnet ihre Männer als Sprinter, Ringer oder Kugelstoßer. Als Accessoires dienen nun nicht mehr Blümchen, Flügel oder ein geflochtener Pferdeschwanz, wie beim *Hengstmann* von 1929 (Abb. 151), sondern Turnbälle, Pfeil und

<sup>598</sup> Hanna Nagel: Tagebucheintrag, 31.10.1931.

<sup>599</sup> Hanna Nagel: Tagebucheintrag, Dezember 1931.

<sup>600</sup> Generell findet sich weder in ihrem Werk noch in ihren Aufzeichnungen oder Fotografien ein Bezug zu dem politischen Geschehen um 1933.

Bogen oder Stäbe wie bei der Darstellung *Akt mit Ball* zu sehen ist (Abb. 152). Hanna Nagel verzichtet nun auch auf eine feste Umrisslinie: Sie zeichnet ihre Akte kaum mit der Feder, sondern bevorzugt schwarze Kohle oder weichen Bleistift, den sie anschließend mit den Fingern verwischt. Die Körperkonturen arbeitet sie mit Rötelkreide heraus, die sie auch zur Akzentuierung unterschiedlicher Körperpartien nutzt. In diesem Prozess wird die Gesamtfigur ihrer dargestellten Modelle immer diaphaner. Klaus Mugdan hat in diesem Zusammenhang darauf verwiesen, dass Hanna Nagel sich mit dem Schaffen Rembrandt van Rijns beschäftigt hat.<sup>601</sup> Auch wenn der *Stehende Akt* von 1932 (Abb. 154) in keiner Weise Rembrandts künstlerisches Niveau erreicht, könnte die Aktdarstellung vielleicht ein Ergebnis der Auseinandersetzung mit der Technik und dem Stil des Vorbild sein (Abb. 154). Doch warum ahmt die Künstlerin die alten Meister nach, und weshalb kommt es zu dieser Wandlung? Es ist denkbar, dass Hanna Nagel auf ihrem Weg der künstlerischen und individuellen Selbstfindung zunächst auf Kunstwerte zurückgriff, die einerseits ihrem neuen Stil entgegenkamen und andererseits in dieser schwierigen Phase Halt und das Vertrauen auf künstlerischen Erfolg boten. In diesem Kontext lässt sich erklären, weshalb die Künstlerin weiterhin an der Beschäftigung des Aktzeichnens festhielt: Hier konnte sie auf eine Fertigkeit zurückgreifen, die sie in ihrem Studium in allen Varianten geübt und schließlich perfektioniert hatte. Diese Tätigkeit versprach in jener Zeit vielleicht die Möglichkeit, sich der eigenen Fähigkeiten zu vergewissern, diese weiterzuentwickeln und dadurch zu innerer Ruhe zu gelangen. 1933/34 gewinnt Hanna Nagel schließlich den Rompreis, ein Jahr später ihr Mann Hans Fischer. Verstanden als Festigung des künstlerischen und privaten Lebens, hört die Künstlerin möglicherweise mit den Aktstudien auf und widmet sich von nun an ihren zyklisch konzipierten „dunklen Blättern“.

Die Entwicklung von Hanna Nagels Aktdarstellungen kann als Metapher des Ringens um Emanzipation betrachtet werden. Zu jeder Zeit wollte sie mit ihrer Kunst erfolgreich sein und gleichzeitig ein finanziell abgesichertes und erfülltes Familienleben führen. Noch 1953 notiert sie rückblickend:

---

<sup>601</sup> Klaus Mugdan: Einführung. In: Irene Fischer-Nagel (Hrsg.). Hanna Nagel. Ich zeichne, weil es mein Leben ist. Mit einer Einführung von Klaus Mugdan, Karlsruhe 1977, S. 5–36, S. 7.

„*Frau Professor Nagel* – darüber wäre ich glücklich.“<sup>602</sup> Dieses intensive Streben nach Erfüllung birgt aber auch Schattenseiten und Hindernisse, welche es für die Künstlerin in dieser Zeit stets zu überwinden galt. In diesem Aspekt treffen sich die Problemfelder von Künstlern und Künstlerinnen ab 1933 marginal: In der Sorge um ein eigenes gesichertes Einkommen und das ihrer Familien, verändern viele von ihnen – gezwungenermaßen – ihre Aktmalerei in die eine oder andere Richtung. Es muss allerdings für eine junge Künstlerin, die nach Erfolg strebte und erst Anfang der 1930er Jahre ihre Ausbildung abgeschlossen hatte, schwer gewesen sein, an einen Weg anzuknüpfen, den vor ihr schon erfolgreiche Künstler beschritten hatten. Zumal sie in einer Künstlerehe einen Partner gewählt hatte, dessen finanzielles Einkommen auch nicht immer gesichert war.<sup>603</sup> Die Sorge Hanna Nagels, zur Alleinversorgerin einer Kleinfamilie zu werden und sich dadurch nicht in gewolltem Maße künstlerisch entwickeln können, spricht aus vielen ihrer Bilderzyklen der „dunklen Blätter“.<sup>604</sup>

Auch Karl Hubbuchs Aktmalerei wird Ende der 1920er Jahre von einer Beziehung beeinflusst. Er lernt Hilde Isai (Abb. 155) kennen, die seit 1926 zusammen mit Hanna Nagel in seiner Klasse studiert. Ab diesem Zeitpunkt bildet die junge Frau mit ihrer schlanken Figur und selbstsicheren Art die Vorlage für viele von Hubbuchs Zeichnungen. Im Januar 1928 wird sie dann Hubbuchs Frau. Sie strahlt auf seinen privat erstellten Akten dieser Zeit eine gewisse Energie und Individualität aus, die Hubbuch so reizt und ihn in seiner Technik kreativer werden lässt. Er umreißt die Körperformen seiner Akte nun rascher, fügt ihnen eine karikaturhafte Note hinzu. Hilde bietet ihm in ihrem Einfallsreichtum immer neue Motive, die er aus den Akademiestunden nicht gewinnen kann. Seine Aktdarstellungen werden gleichzeitig aber auch weit intimer: Eine Zeichnung um 1929 zeigt seine Frau beim Schlafen, mit halb geöffneter Jacke oder nackt und betrunken auf einer Chaiselongue liegend (Abb.

<sup>602</sup> Wie Fn. 552, jedoch datierbar auf 1953.

<sup>603</sup> Aus dem Interview der Verfasserin mit Irene Fischer-Nagel, der Tochter Hanna Nagels und Hans Fischers.

<sup>604</sup> Bis an das Lebensende befasst sich Hanna Nagel mit dem Bilderzyklus der *Dunklen Blätter*; viele dieser Blätter befinden sich im Künstlernachlass in Karlsruhe. Eine Annäherung an die *Dunkeln Blätter* findet sich bei Mugdan 1977, S. 5 ff.

156). Doch viele dieser Szenerien beruhen auf der Regie Hildes, was sie für Außenstehende in der Beziehung zu Hubbuch als sehr dominant erscheinen lässt. Hanna Nagel fertigt 1929 mit ironischem Blick die Zeichnung *Hundertmal Isai* (Abb. 157), in der die spärlich bekleidete Hilde Isai, erkennbar durch ihre lockige Kurzhaarfrisur und die runde Hornbrille, ihrem wesentlich kleineren Mann Hubbuch die Hand mit dem Pinsel zur Staffelei führt, damit er sie dort in mehrfacher Ausführung nackt in unterschiedlichen Aktposen malt.<sup>605</sup> Hubbuch wirkt auf dem Bild von Hilde fremdgesteuert; allerdings darf man bei dieser Überlegung nicht außer Acht lassen, dass Hubbuch die Beziehung zu seinen vorherigen Modellen zumeist aufrecht erhielt, was seiner Partnerin einen hohen Grad an Toleranz abverlangte – so auch 1929, als er die erst siebzehnjährige Marianne kennenlernt und mit ihr um 1930 eine Beziehung eingeht. Hilde hingegen verlässt 1931 Hubbuch und auch Karlsruhe selbst, um in Berlin weiterzustudieren. Der Künstler arbeitet zu diesem Zeitpunkt mit vielen unterschiedlichen Akademiemodellen zusammen, so mit Jeanette, Muki, Toni, Lona, Luise und Lissy, wobei ihn stets deren Mimik und Gesichtsausdrücke reizen, wie die Studie *Zweier stehender weiblicher Akte in aggressiver Haltung* von 1930/32 zeigt (Abb. 158). Sie inspirieren den Maler wohl zu einer neuen Art der Aktdarstellung. Es ist nicht eindeutig feststellbar, ob die äußere Erscheinung der Modelle um 1930 bei Hubbuch eine neue Art der Technik auslöste oder ob der Künstler generell auf der Suche nach einem neuen Stil war, oder ob gar das Scheitern der Ehe von Hubbuch und Hilde der Auslöser für den Wandel der Aktmalerei war. Zumindest wendet der Künstler sich nun von den bisherigen reinen Modellstudien ab und verbindet stattdessen wieder Figur und Raum, in dem er seine Modelle in narrativen Szenen anordnet.

Dieser Aspekt birgt auch einen thematischen Wandel der neuen Aktmalerei: Hubbuch wählt als Motiv – wie zu Beginn der 1920er Jahre – das Milieu der Prostituierten. Das Bild *Jeder zeigt was er hat* (*Bruno und*

<sup>605</sup> Gemäß Christmut Präger könnte es sich bei dieser Aktdarstellung auch um eine persiflierende Anspielung auf Karl Hubbuchs „Mehrfach-Akte“ handeln. Es ist nicht genau nachvollziehbar, in welcher Beziehung Hanna Nagel und Hilde Isai zueinander standen. Allerdings könnte aufgrund des folgenden Kommentars Hanna Nagels unter einem Foto Hildes die Vermutung angestellt werden, dass sie Hilde als Konkurrentin bezüglich der Aufmerksamkeit Hubbuchs wahrnahm: „[D]er Clou: Hilde Isai, Frau Hubbuch, ohne Hornbrille, bekommt dafür jetzt ein Kind. Dez. 28 Täuschung, hähä!“ Aus: Hanna Nagel: Tagebucheintrag, Dezember 1928.

*seine Damen*) um 1930/32 (Abb. 159), das einen Lebemann mit seiner Entourage zeigt, kann diesen Wandel sehr gut belegen. Betrachtet man insbesondere die Gesichter der Frauen, lässt sich eine weitere Veränderung feststellen: Überzeichnete der Künstler zuvor nur einzelne Partien, scheint nun die gesamte Mimik grell und schrill zu einer Grimasse verzogen. Hubbuch wählt für seine Akte nun übergroße Formate. Auf der Leinwand trägt er dann seine Vorzeichnungen direkt mit Farbe auf und gestaltet den Malprozess somit offener und spontaner. Häufig wählt er statt der bisherigen Alla-Prima-Technik die Form der Ölskizze oder der „Rubens-Technik“, bei der im fertigen Bild nicht nur die helle Grundierung, sondern auch die gänzlich unbemalte Leinwand zu erkennen ist. Diese Maltechnik hat auch Auswirkungen auf die Darstellung der Körperformen, sie wirkt zunehmend voluminöser und überbordender. Letzter Eindruck ist insbesondere bei den Akten Mariannes zu beobachten, wie beispielsweise in dem Bild *Marianne bei der Toilette am Waschbecken* um 1932 (Abb. 160), bei denen Hubbuch eine geringe Binnenmodellierung anlegt und durch einen grisailleartigen, bräunlich-grünen Farbauftrag eine scharfe Abgrenzung zwischen Figur und Umraum beinahe aufhebt.

Neben seinen Aktdarstellungen verarbeitet der Künstler zu Beginn der 1930er Jahre auch wieder politische Themen, jedoch sind es vor allem seine Akte, die den Unmut der konservativ-rechten Kräfte in Karlsruhe wecken und bereits in den Jahren 1931/32 zu einer Diffamierung und Zensur seiner Bilder anlässlich der Ausstellung des Badischen Kunstvereins führen:

Gleich der erste Saal ist von ihm „auf eigene Verantwortung“ mit einer Reihe schlimmster Nuditäten behängt, eine Fleischbeschau, die nur vertierten Menschen gilt, Straßendirnen mit und ohne Kostüm zieren wie in einem Panoptikum die Wände. Aquarelle, kolorierte Zeichnungen und Rohrfederskizzen degradieren den Kunstverein zur übelsten Schaubude; es ist an der Zeit, daß die Vertreter des Ministeriums die in der Verwaltung des gemeinnützigen Vereins sitzen [...], sich die Schandwerke dieses Erotisten Hubbuch ansehen [...]. Welch vergiftende Wirkung, bei allem technischen Können, von der bolschewistischen Kunstgesinnung dieses staatlichen Professors ausgehen, läßt sich nicht ausdenken.<sup>606</sup>

Die Folgen der Entlassung als Professor im Jahr 1933, die Verfemung seiner Bilder in Hans Adolf Bühlers Ausstellung „Regierungskunst 1918–

---

<sup>606</sup> Wilhelm Rüdiger: Ausstellung im Badischen Kunstverein, Karlsruhe im Mai 1931. In: Der Führer vom 05.05.1931. Zitiert nach: Städtische Galerie Karlsruhe (Hrsg.): Karl Hubbuch. Retrospektive. Ausst.-Kat. Karlsruhe, Karlsruhe 1993, S. 181.

1933“ in der Karlsruher Kunsthalle und das anschließende Berufsverbot haben den Künstler gebrochen. Aktdarstellungen nach dieser Zäsur sind nicht bekannt. Die Verbindung zu seiner Inspirationsquelle, dem Lachen und Scherzen unbeschwerter, charaktvoller Modelle, ist gekappt worden.

Die angewendete, vergleichende Analyse weiblicher und männlicher Aktproduktion Hanna Nagels und Karl Hubbuchs erweist sich rückblickend als sinnvoll, denn sie wurde für einen Zeitraum (1926–1935) herangezogen, als an der Kunstakademie Karlsruhe eine der Säulen des Verständnisses von Geschlechterdifferenz, nämlich die der *Erfahrung*, umgestoßen wurde.<sup>607</sup>

Der Unterschied der Erfahrung meint, daß die historisch erfolgte definitive Zuschreibung von Geschlechterrollen grundlegende Unterschiede zwischen den Geschlechtern hervorgebracht hat, und zwar ebenso hinsichtlich ihrer Wahrnehmung und Erfahrung als auch hinsichtlich der Erwartungshaltung der Welt; und dergleichen Unterschiede schlagen sich zwangsläufig im kreativen Bereich nieder.<sup>608</sup>

Mit der Zulassung von Schülerinnen an der Akademie, aber insbesondere durch die Auseinandersetzung Hanna Nagels mit dem Aktverständnis und der Person ihres Lehrers Karl Hubbuch, wird das System der Geschlechterrollen aufgebrochen. Es wird jedoch nicht sofort revolutioniert – dies lässt sich an Hanna Nagels Selbstzweifeln erkennen –, doch werden die Koordinaten des Wechselspiels zwischen Künstler und Künstlerin neu aufgestellt. Dass diese Verschiebung auch Konsequenzen für das Selbstverständnis des Mannes hatte und bis heute hat, zeigt Karl Hubbuchs rigorose Ablehnung seiner jungen Schülerin gegenüber – vielleicht auch, weil nun das Modell der Gegensätze zwischen Mann und Frau, zwischen Aktiv und Passiv, Realismus und Emotion, Funktionalität und Ornamentik ins Wanken gerät.

Ein Konkurrenzkampf – zwar noch nicht auf Augenhöhe – zwischen den Geschlechtern hat begonnen, der sich erstmals nicht mehr durch das Ausschließen der Frau eindämmen lässt. Doch wo wird dieser Konkurrenzkampf in der Kunst Hanna Nagels sichtbar – kopiert sie nicht

---

<sup>607</sup> Vgl: Lisa Tickner: Männerarbeit? Männlichkeit und Moderne. In: Beate Söntgen (Hrsg.): Rahmenwechsel. Kunstgeschichte als Kulturwissenschaft in feministischer Perspektive, Berlin 1996, S. 254–298, hier S. 258–260.

<sup>608</sup> Mary Garrard (Hrsg.): *Feminism and Art History: Questioning the Litany*, New York 1982, S. 161. Zitiert nach: Lisa Tickner. In: Söntgen (Hrsg.) *Rahmenwechsel*, Berlin 1995, S. 259.

nur den Stil ihres Lehrers, um den gleichen Erfolg erreichen zu können? Diese Frage kann mit einem „Nein“ beantwortet werden, denn gerade der Prozess des anfänglichen Kopierens der männlichen Aktkunst Hubbuchs bekräftigt die junge Künstlerin in ihrem individuellen, weiblichen Blick auf die Nudität und auf sich selbst.

### 4.3.6 Rudolf Schlichter

„So taumeln wir dahin,  
zwischen Apokalypse und verlorenem Paradies,  
sehr nahe der ersten und sehr entfernt vom letzteren;  
zwischen Sehnsucht und Selbsthass hin und her gerissen,  
traumverloren und traumentronnen.“<sup>609</sup>  
(Rudolf Schlichter)

In einem Brief an Ernst Jünger beschreibt Rudolf Schlichter (Abb. 161) seine Aktmalerei um 1935 mit der folgenden Äußerung:

Jetzt ist gerade ein großes Bild „An die Schönheit“ fertig geworden: eine nackte weibliche Gestalt, schlafend in einer weiten Juralandschaft. Ein anderes großes Bild stellt „Mars“ dar, allerdings nicht in der beliebten optimistisch-herrischen Schau, die heute so beliebt ist.<sup>610</sup>

Doch der letzte Satz Schlichters, die Erwähnung der „optimistisch-herrische(n) Schau“, wirft Fragen auf: In ihrem Mittelpunkt steht jedoch nicht der *Mars*, sondern der Akt *An die Schönheit* von 1935 (Abb. 162). Das Gemälde zeigt in beinahe fotorealistischer Manier und in Anlehnung an klassische Venusdarstellungen die Frau des Künstlers, genannt Speedy, lang gestreckt auf einem weißen Tuch, eingebettet in die sommerliche Landschaft des schwäbischen Hegau mit Blick auf den Berg Hohentwiel. Sehr genau sind Blumen, Blätter, Frauenkörper und Faltenwurf gestaltet. „*Realismus bedeutet in der geistigen Gesamthaltung die Wiederbewusstseinsmachung natürlicher Bindung im künstlerischen Schaffen und damit die Besinnung auf unsere beste Tradition*“<sup>611</sup>, erklärt Schlichter 1933. Tradition ist für ihn:

die Verlebendigung des Geistes der Dürer, Cranach, Holbein, Grünewald, Aلدorfer .... Realismus in der Stoffwahl verlangt eine ehrliche Auseinandersetzung mit der Fülle der menschlichen Lebensbeziehungen. [...] Realismus in der Gestaltung fordert die objektive Grundhaltung die liebevolle Hingabe an die Form des darzustellenden Gegenstandes [...]. Es mag abschließend noch erwähnt werden, daß es nicht um öde, unoriginelle Imitation des deutschen altmeisterlichen Realismus gehen kann, sondern um ein volksbewusstes Gestalten des heutigen Menschen in der heutigen Welt im Geiste dieser als richtig und artgemäß erkannten Kunstprinzipien, zugleich mit einer erzieherischen Grundeinstellung auf die Zukunft des

<sup>609</sup> Rudolf Schlichter: Zu meinen Bildern. Mai 1954, S. 3 (im Folgenden Schlichter 1954a). Aus der Akte: Deutsches Literaturarchiv Marbach a. N. (im Folgenden DLA), A: Schlichter, Teilnachlaß [sic!], Handschriftensammlung, Prosa, Nr. 102. Die Nummerierung der Dokumente bezieht sich auf das Ordnungssystem des DLA, einzusehen digitalisiert unter: <http://www.dla-marbach.de/?id=51888> [03.05.2011].

<sup>610</sup> Ernst Jünger: Briefe an Rudolf Schlichter [1935-1936]. In: Sinn und Form/49.1997, Heft 4, S. 479–505, S. 480 – Brief Schlichters an Ernst Jünger, Rottenburg 09.06.1935.

<sup>611</sup> Rudolf Schlichter: Grundsätzliches zur deutschen Kunst. 18.09.1933. Aus der Akte: DLA, A: Schlichter, Teilnachlaß, Handschriftensammlung, Prosa, Nr. 67.

deutschen Menschen und der deutschen Landschaft.<sup>612</sup>

Ist der Akt *An die Schönheit* also lediglich das Ergebnis von Schlichters Forderung nach einer realistischen, neuen deutschen Kunst? Doch welche neue deutsche Kunst schwebt dem ehemaligen Protagonisten der „Neuen Sachlichkeit“ und bis 1929 überzeugten Kommunist, Rudolf Schlichter, zu diesem Zeitpunkt vor? Kunsthistoriker wie Olaf Peters oder Erika Rödiger-Diruf sehen in der genannten Aktdarstellung einen eindeutigen Beleg für Rudolf Schlichters Anpassungsversuche an die von den Nationalsozialisten geforderte Aktmalerei.<sup>613</sup> Vergleichend mit den Aktbildern Adolf Zieglers oder Hans Adolf Bühlers (vgl. Abb. 76) habe sich der Künstler mit „*diesem Bild ästhetisch ‚gleichgeschaltet‘*“<sup>614</sup>. Hierfür könnte sprechen, dass Schlichter bereits recht früh (1934) zwei im Nationalsozialismus bevorzugte Kunstmotive, nämlich die des weiblichen Akts und der „deutschen“ Landschaft, kombinierte; diese Kombination wurde später durch die NS-Aktmalerei häufig aufgenommen und ist exemplarisch in Ivo Saligers Aktdarstellung *Einklang* von 1941 (Abb. 163) oder Otto Scheinhammers *Ruhender* erkennbar. Als weiteres Indiz für Schlichters Regime-Annäherung verweist Norbert Dietka auf Hakenkreuzinsignien in der Bildeinfassung.<sup>615</sup> Zudem belegte Schlichter selbst bereits um 1928/29 seine Freundschaft zu den Neuen Nationalisten und insbesondere zu dem Schriftsteller Ernst Jünger<sup>616</sup>, die er „*als erstaunlich anständige Menschen empfand*“<sup>617</sup>. Wie muss der Künstler dann aber auf eine Refüsierung seiner Aktdarstellung aus künstlerischen

---

<sup>612</sup> Ebd.

<sup>613</sup> Olaf Peters: *Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus. Affirmation und Kritik 1931 bis 1947* (Zugl. Diss., Bochum Ruhr-Universität, 1996), Berlin 1998, S. 45–49 (im Folgenden: Peters 1998); Erika Rödiger-Diruf: *Landschaftsmalerei zwischen Neuer Sachlichkeit und Nationalsozialismus*. In: Katharina Büttner, Martin Papenbrock (Hrsg.): *Kunst und Architektur in Karlsruhe: Festschrift für Norbert Schneider*, Karlsruhe 2006, S. 115–128, S. 125, 126.

<sup>614</sup> Peters 1998, S. 46.

<sup>615</sup> Norbert Dietka: *Rudolf Schlichter. Ausstellung und Briefwechsel mit Ernst Jünger*. In: *Les Carnets*, N° 2, 1997, S. 195–203, S. 197.

<sup>616</sup> 1928/29 lernt Rudolf Schlichter seine künftige Frau, die aus Genf stammende Speedy kennen; im Rahmen ihrer Beziehung beginnt er sich auch dem Katholizismus zu nähern. Hierbei entstehen neue Bekanntschaften, die sich jedoch in ihrer politischen Herkunft von den bisherigen Freunden wie Bertold Brecht oder George Grosz unterscheiden. Die neuen Freunde Schlichters sind nun die Brüder Friedrich Georg und Ernst Jünger ebenso wie der Schriftsteller Ernst von Salomon.

<sup>617</sup> Vgl. Brief Schlichter an den Maler Kurt Weinhold vom 21.03.1930. In: Gabriele Horn: *Rudolf Schlichter – Eine Biographie*. In: Staatliche Kunsthalle Berlin (Hrsg.): *Rudolf Schlichter 1890-1955. Ausst.-Kat. Berlin/Stuttgart* (im Folgenden: *Ausst.-Kat.: Schlichter 1984*), Berlin 1984, S. 3a–16a, S. 13a.

Gründen durch die Nationalsozialisten 1936 reagiert haben?<sup>618</sup>

Oder hatte Schlichter gar mit dieser Reaktion gerechnet, da er mit dem Akt eine immanente Kritik am Regime üben wollte? Einen Hinweis auf diese Überlegung könnte die perspektivische Gestaltung der Aktdarstellung geben. Durch die extreme und frontale Kippstellung der weiblichen Figur gerät nämlich die gesamte Bildperspektive in ein Ungleichgewicht zwischen Hinter- und Vordergrund, was dem klassischen Aufbau der nationalsozialistischen Aktmalerei generell widerspricht. Deutlich wird dies bei einem Vergleich mit Richard Kleins Aktdarstellung *Die Nacht* (Abb. 164), wobei Schlichters Darstellung mit ihrer Kolorierung und Detailversessenheit fast schon wie eine Persiflage wirkt. Des Weiteren entstand der Akt *An die Schönheit* nach Schlichter wohl als Ergänzung zu dem Bild *Blinde Macht* (Mars) (Abb. 165), das bereits 1934 in einem Entwurf existiert hatte, aber erst 1937 als Gemälde fertiggestellt wurde. Für diese Allegorie von Zerstörung und Untergang einer modernen Gesellschaft wurde Rudolf Schlichter 1938 von der „Reichskammer der bildenden Künste“ offiziell abgemahnt. Offen bleibt in diesem Zusammenhang dennoch Schlichters Verständnis vom Zusammenhang der beiden Bilder: Als Antithese zu *Blinde Macht* verstanden, wäre der Akt ein Beleg für Schlichters Regime-Nähe, verstanden als dessen Pendant, jedoch eine Regime-Kritik. Letzteres wäre vor allem aufgrund der frühen Zensurerfahrungen Schlichters verständlich, denn bereits 1932/33 wurden seine beiden autobiografischen Bücher *Das widerspenstige Fleisch* und *Tönerne Füße* als „pervers-erotische Selbstdarstellungen“<sup>619</sup> diffamiert und Schlichter aus der „Reichsschrifttumskammer“ verwiesen. 1934/35 führte Schlichters Illustration *Goliath verhöhnt das Volk Israel* in der katholischen Zeitschrift „Junge Front“ zu deren Verbot und schließlich zum Ausschluss des Künstlers aus der „Reichskammer der bildenden Künste“. Dass Schlichter

<sup>618</sup> Das Bild wurde im Zuge der Ausstellung „Schwäbische Kulturschau“ von der Jury abgewiesen. Im selben Jahr wurde es durch ein Messerattentat im Oberschenkelbereich des Akts beschädigt.

<sup>619</sup> Ulrich Fröschle, Volker Haase (Hrsg.): Friedrich Georg Jünger. „Inmitten dieser Welt der Zerstörung“. Briefwechsel mit Rudolf Schlichter, Ernst Niekisch und Gerhard Nebel, Stuttgart 2001, S. 24.

auf diese Repressalien mit einer subtilen „*Dosis Juckpulver*“<sup>620</sup> reagiert haben könnte, scheint in Anbetracht seiner bisherigen Zensurerfahrungen während der Weimarer Republik nicht unwahrscheinlich; so schreibt er 1929:

Fünfmal bin ich den zehn Jahren Republik „zensuriert“ worden: [...] Man sieht also, es gibt eine Zensur ohne Zensur. Und meine einzige Reaktion auf die Repressalien, die gegen mich verübt wurden, war, daß ich weiter gezeichnet habe, wie vordem: Alles Das, was ich für richtig hielt und wie ich es sah. So werde ich es auch in Zukunft halten.<sup>621</sup>

Zudem wusste Schlichter um die protegierende Unterstützung seiner Freunde Ernst von Salomon und Ernst Jünger, die ihm stets mit ihren Gutachten fördernd zu Seite standen.<sup>622</sup>

Der Künstler hinterlässt in seinen biografischen Aufzeichnungen jedoch keine Hinweise, die eine anti-nationalsozialistische Aussage seiner Aktdarstellung *An die Schönheit* nahelegen würden. Stattdessen führt er in einer selbstkritischen Rückschau eine vollkommen andere Erklärung für die Entstehung und den Wert des Gemäldes an. Diese Erklärung reicht bis in die intimsten Ecken von Schlichters Ehe mit seiner Frau Speedy hinein und verlangt für ihr Verständnis vorerst die Darlegung des Schlichter'schen Sexualverständnisses. Schlichter, der seine sexuelle Fixierung auf Strangulationsspiele und seinen Knöpfstiefelfetischismus über seine Kunst freimütig-provokant in die Öffentlichkeit trug,<sup>623</sup> konnte in der geschlechtlichen Vereinigung seiner Ehe keine Quelle der Harmonie entdecken, wie seine Frau Speedy dies tat. Dies führte zu einem ehelichen Kompromiss, der sogenannten Josefsehe, bei der Speedy sich zahlende Liebhaber hielt und Rudolf Schlichter gemäß seiner gespaltenen

<sup>620</sup> Brief Schlichters an Ernst Jünger. Rottenburg 01.07.1935. Wie Fn. 610, S. 485. Schlichter antwortet in diesem Brief auf das Gutachten Jüngers, das dieser dem Künstler für eine Wiederaufnahme in die „Reichsschriftumskammer“ erstellt hatte.

<sup>621</sup> Rudolf Schlichter: Über seine Zensurerfahrung. Aus: Die Neue Bücherschau (Berlin), Mai 1929, Jg. 7, H. 5. In: Juni: Magazin für Literatur und Politik, 1999, H. 30/31, S. 332.

<sup>622</sup> Gleichzeitig fürchtet Schlichter den nationalsozialistischen Druck in Form von Angriffen auf das Privatleben, das Zitieren vor Parteiinstanzen ebenso wie das Ferngehaltenwerden von öffentlichen Schauen und Ausstellungen. Zudem muss er ab 1936 um Käufer seiner Kunstwerke kämpfen, was eine ständige Existenzangst hervorruft. Vgl. Bewerbungsschreiben Rudolf Schlichters um eine Professur an der Akademie der bildenden Künste München 1945. Aus der Akte: DLA: A: Schlichter, Teilnachlaß, Handschriftensammlung, Dokumente.

<sup>623</sup> Briefwechsel mit dem Nervenarzt M. Placzek 1933 und mit dem chirurgischen Pathologen Feriz 1939 belegen, dass Schlichter die Ursachen für seine sexuellen Vorlieben zu ergründen suchte und gleichzeitig seine Erfahrungen den Wissenschaftlern für ihre Forschung zur Verfügung stellte. Es wird dabei auch deutlich, dass Schlichter unter seinem Fetischismus litt, der ihm einen normalen Zugang zur Sexualität verwehrt. Vgl. die Briefe in: DLA: H: Schlichter. Zeitungs-/Zeitschriftenartikel von Rudolf Schlichter.

Auffassung zwischen Geist und Fleisch seinem Fetischismus nachging.<sup>624</sup>

Aus diesen unterschiedlichen Auffassungen von Geschlechtlichkeit und Harmonie in einer Ehe resultierte für den Künstler die Sublimierung seiner schwierigen Sexualität.

Einerseits konnte er seinen Fetischismus nur bedingt und sporadisch ausleben, da dies von der Toleranz der Partnerin abhing, wie ein Foto aus dem Jahr 1928 beweist, das Rudolf Schlichter und seine Frau Speedy bei Strangulationsexperimenten im Atelier zeigt (Abb. 166) und was häufig zu Konflikten des Paares führte. Zum anderen musste er das polygame Konzept seiner Frau akzeptieren, welches nach Speedy zu einer Harmonisierung ihrer Ehe beitragen sollte. *„Die geschlechtliche Bestätigung zerstört in den meisten Fällen die Liebe und die Harmonie und macht den Eros zum banalen Betriebshelfer des reinen Geschlechtstriebes“*<sup>625</sup> – in dieser Aussage Schlichters ist die Begründung für die Entstehung des Akts *An die Schönheit* zu sehen. Er schreibt weiterhin: *„Ich verstehe hier natürlich unter Eros die schöpferische Seite des Persönlichkeitsgrundes, in welchem sich Geist und Körper durchdringen [...]“*<sup>626</sup>, und fügt hinzu:

Jahrelang habe ich mich dieser für mich so falschen Lehre [*Speedys, Anm. d. Vf.*] gebeugt u. was war das Resultat? Daß langweilige schlechte Bilder von penetrant bürgerlichem Inhalt entstanden. Dieser naturalistische Akt Speedys, der in der Bibliothek hängt [*gemeint sein könnte der Akt An die Schönheit, vgl. (Abb. 167), Anm. d. Vf.*], der schlechte Versuch mit den drei Speedyen, die da im Freien pikniken [*Das Bild Frühstück im Walde von 1938, Anm. d. Vf.*], das mißlungene Liebesbild im Schlafzimmer [*vielleicht Liebe in mondloser Zeit, Anm. d. Vf.*] [...]. Wahr daran ist nur der fetischistische sinnliche Reiz von Speedys Figur.<sup>627</sup>

Die Sublimierung seiner Sexualität, die sich gerade nicht über die geschlechtliche Vereinigung definiert, führt zu einem Versiegen des Eros, der wiederum aus der transzendentalen Verschränkung von Körper und

<sup>624</sup> Schlichter praktizierte diesen Fetischismus wohl auch an sich selbst, wie seine Notizen verraten. Dirk Heißerer: Eros und Gewalt. In: Götz Adriani (Hrsg.): Rudolf Schlichter – Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen. Ausst.-Kat. Tübingen, Wuppertal, München (im Folgenden: Ausst.-Kat. Schlichter 1997), München 1997, S. 27–36, S. 34.

<sup>625</sup> Rudolf Schlichter: Eine Untersuchung. Undatiert. Aus der Akte: DLA A: Schlichter, Teilnachlaß, Handschriftensammlung, Prosa, Nr. 86.

<sup>626</sup> Rudolf Schlichter: Worte der Einführung. Zu seiner Ausstellung von 50 Gemälden, Rohrfederzeichnungen und Aquarellen in der Kunstsammlung Hugo Borst, Stuttgart im November 1936. Aus der Akte: DLA: A: Schlichter, Teilnachlaß, Handschriftensammlung, Prosa, Nr. 130.

<sup>627</sup> Rudolf Schlichter, undatiertes Eintrag, Tagebuch Rudolf Schlichter 1943, Nachlass Rudolf Schlichter, Galerie von Alvensleben, München. Zitiert nach: Dirk Heißerer: Eros und Gewalt. In: Ausst.-Kat. Schlichter 1997, S. 27–36, S. 34.

Geist entsteht und als Quelle kreativen Schaffens fungiert. *An die Schönheit* ist aus dieser Perspektive demnach das Ergebnis eines unterdrückten Sexus.

Das Beispiel dieses einen Akts macht deutlich, dass die Aktmalerei Rudolf Schlichters nicht einseitig betrachtet werden darf. Es ist daher Michael Nungessers Ansicht beizupflichten, dass man bisher den Ansatz verfolgt habe, „*ihn je nach Interesse und Gegenstand der Untersuchung in einem bestimmten Schubfach unterzubringen, ohne dabei das Ganze im Auge zu haben*“<sup>628</sup>. Nungesser empfiehlt, man solle sich über eine mehrdimensionale Annäherung „*mit den für seine [Schlichters, Anm. d. Vf.] Entwicklung vor allem von ihm selbst als entscheidend angesehenen Jahre um 1930 beschäftigen*“<sup>629</sup>. Dem Werk *An die Schönheit* kommt bei der genannten Betrachtung somit eine Schlüsselrolle zu, denn es markiert Bruch und Transformation zugleich, indem die Ambivalenz von Neuorientierung und Ablehnung gesellschaftspolitischer, künstlerischer und sexueller Ziele in diesem Akt das ureigenste Substrat der Schlichter'schen Aktmalerei klar offenlegt. Der künstlerische Prozess integriert bei Schlichter somit stets autobiografische, kultur- und gesellschaftstheoretische sowie kunsttheoretische Bezüge und wird von einem fetischistischen Eros angetrieben.

Vor diesem Hintergrund soll nun die Genese der Aktmalerei Rudolf Schlichters analysiert werden. Nach dem Wesen seiner Bilder befragt, verweist Rudolf Schlichter auf die Eindrücke, die er in den Anfängen seines künstlerischen Schaffens erhielt. Darunter zählen auch die Jahre an der Kunstakademie Karlsruhe von 1910 bis 1914, denn die Erfahrungen im Aktzeichnen bringen den Künstler nicht nur direkt mit der weiblichen Nacktheit in Kontakt, sondern lassen ihn sich seiner individuellen, sexuellen Begierden bewusst werden. Zeitgleich versucht Schlichter, mit der Arbeit am nackten Körper seinen eigenen Stil, aber auch seine eigene Kunsttheorie zu entwickeln. Die folgende Szene aus einer der ersten Aktzeichnenstunden mag hierfür stehen: „*Ich musste mich erst fassen, ehe ich daran denken konnte, diese Jammergestalt abzuzeichnen [...]; diese Diskrepanz zwischen Ideal und Wirklichkeit kam*

<sup>628</sup> Michael Nungesser: Rudolf Schlichter – Innere Emigration. In: Ausst.-Kat.: Schlichter 1984, S. 65a–75a, S. 69a.

<sup>629</sup> Ebd.

*mir geradezu ungeheuerlich vor. [...] Ich muss sagen, dieser erste Akt fiel ziemlich realistisch aus, wahrscheinlich deshalb, weil der würgende Ekel meine Hand führte.*<sup>630</sup> Prompt wird er von den älteren Mitschülern zu mehr Impression im Stile Thomas aufgefordert. Doch Schlichter hat anderes vor Augen: „*Ich versagte wieder gänzlich [...], malte Schlachten zwischen Mexikanern und Indianern, Schändungen, Vergewaltigungen, Massakers und andere Greul.*“<sup>631</sup> Und: „*Halb von der Literatur Stendhals, Nietzsches und der Musik Wagners beeinflusst, halb von Abenteuerlust geleitet und untermalt von einem Quentchen Nihilismus*“<sup>632</sup>, stößt Rudolf Schlichter immer mehr in ein Dickicht seiner Gefühlswelt vor, die von Strangulationsfantasien, Mitleid und Grausamkeit, von würgendem Ekel und brennender Wollust auf den meist weiblichen Körper getragen wird. Er sucht Kontakte in der Bordellszene Karlsruhes und gerät laut seiner Autobiografie *Tönerne Füße* sogar selbst in die finanzielle Notsituation, seine Freundin „Fanny Hablützel“ zur Prostitution veranlassen zu müssen. Während er zur Erhaltung des gemeinsamen Unterhalts versucht, pornografische Zeichnungen zu verkaufen (auch an seine Professoren Keller und Thoma<sup>633</sup>), muss Fanny all die Niederträchtigkeit eines entfesselten Spießbürgers über sich ergehen lassen, die immer dort entsteht, „*wo er [der Spießbürger, Anm. d. Vf.] seine unterdrückten Brutalitätsinstinkte ungestraft ausleben durfte*“<sup>634</sup>. Dieser kurze Abriss von Schlichters persönlicher Entwicklung während seiner Studienzeit in Karlsruhe mag abenteuerlich klingen, doch die Akte, die der Künstler zu dieser Zeit anfertigt, zeugen entweder von einem reichen Erfahrungsschatz oder aber von überaus großer Vorstellungskraft. So macht Schlichter beispielsweise in erotischen Lithografien, die um 1913 entstanden, seine eigenen Wunschvorstellungen von Sadismus, Erhängen und Folter in einer Szene mit *Drei Frauen (Flagellanten)* sichtbar (Abb. 168). Dirk Heißeberger verweist in diesem Zusammenhang auf die

<sup>630</sup> Rudolf Schlichter: *Das widerspenstige Fleisch*. Herausgegeben mit einem Vorwort von Curt Grützenmacher, Berlin 1991 (im Folgenden: WF), S. 314.

<sup>631</sup> Rudolf Schlichter: *Mein Lebenslauf*. o. D. In: Berliner Tageblatt Nr. 412 Jg. 58 (Sonntag, 1. September 1929) Morgenausgabe, 5. Beiblatt. In: Juni: Magazin für Literatur und Politik. 2002, H. 33/34, S. 148.

<sup>632</sup> Rudolf Schlichter: *Tönerne Füße*. Herausgegeben mit einem Beitrag von Günter Metken, Berlin 1992 (im Folgenden: TF), S. 137.

<sup>633</sup> TF, 1992, S. 134.

<sup>634</sup> TF, 1992, S. 138.

künstlerische Nähe dieser Lithografien zu dem englischen Künstler Aubrey Beardsley, der 1895 ebenfalls eine Flagellanten-Szene in einem Londoner Club darstellte (Abb. 169).<sup>635</sup> Schlichter adaptierte diesen Stil, der seinem zeichnerischen Talent sehr entgegenkam, wohl schon um 1910, wie das Blatt des *Schwebenden Liebespaars* belegt (Abb. 170). Diese Darstellung des innig umschlungenen Paares ist eines der wenigen Beispiele, in dem Schlichter die Beziehung zwischen Mann und Frau als eine zärtliche und liebevolle charakterisiert.

Dennoch lassen diese Arbeiten eine gewisse Distanzierung des Künstlers von den dargestellten Geschehnissen erkennen. Dieses zu seinen Neigungen konträre Verhalten erklärt sich aus der Tatsache, dass Schlichter zu diesem Zeitpunkt feststellte, wie sehr er mit der Darstellung des nackten Körpers in intimsten Situationen dem Betrachter eine Skala von Gefühlsregungen entlocken konnte. Dieses Empfinden einer gewissen Macht über den anderen wurde von dem Wissen um den Erfolg seiner Blätter gestützt: *„Unter meinen Mitschülern erregte ich neidvolle Bewunderung und selbst den krittelichsten Professoren zwang ich Worte der höchsten Anerkennung ab.“*<sup>636</sup> Doch dass dieser erste Erfolg auch seine Schattenseiten mit sich brachte, wird dem jungen Künstler recht bald klar: *„Das Werk war nicht mehr Selbstzweck sondern ein Mittel zu Finanzierung meiner Passionen geworden.“*<sup>637</sup> Hier werden wieder zwei Charaktereigenschaften des Künstlers sichtbar, die für das weitere Verständnis seiner Kunst von Bedeutung sind: Zum einen das starke Verlangen nach Anerkennung und Erfolg, wobei jedoch stets der individuelle Charakter der Kunst und persönliche Gedanken im Vordergrund stehen. Zum anderen die leidenschaftliche Begeisterung für die eigene sexuelle Neigung und deren Wirkung auf den Betrachter.

Nach dem ersten Weltkrieg kehrt Schlichter nach Karlsruhe zurück und gründet mit einigen Studienkollegen, unter ihnen auch Georg Scholz, die Künstlervereinigung „Gruppe Rih“, die sich als eine Ortsgruppe der Berliner Novembergruppe verstand. Schlichter beginnt sich unter diesem Einfluss langsam zu politisieren, doch das Verlangen, seinen Fetischismus

---

<sup>635</sup> Dirk Heißen: Eros und Gewalt. In: Götz Adriani (Hrsg.): Rudolf Schlichter – Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen. Ausst.-Kat. Tübingen, Wuppertal, München, München 1997, S. 27–36, S. 30.

<sup>636</sup> TF, 1992, S. 177.

<sup>637</sup> Ebd., S. 176.

künstlerisch umzusetzen, bleibt weiterhin im Vordergrund bestehen. Schlichters künstlerische Weiterentwicklung wird in einer zunehmenden Kolorierung seiner Bilder und in der Radikalisierung von Gewaltszenen erkennbar. Bildtitel wie *Lustmörder* oder *Sadistische Szene* lassen den Einsatz von Dolchen, Messern und Pistolen direkt bildlich werden. Was den Stil anbelangt, in Karlsruhe noch spätexpressionistisch, sucht Schlichter, angeregt durch seinen Umzug in die Reichshauptstadt, nun die Nähe der Berliner Dadaisten wie John Heartfield, George Grosz oder Raoul Hausmann.<sup>638</sup>

Die dadaistische Phase stellte für Schlichter im Nachhinein eine kurze Zeitspanne dar, die den Stellenwert einer Randerscheinung „des allgemeinen expressionistischen Dschungels“<sup>639</sup> hatte. Obwohl Schlichter in dieser Periode mit seinem Eintritt in die Kommunistische Partei Deutschlands (KPD) 1919 politisch sowie als Illustrator aktiv wird,<sup>640</sup> hatte dies keine großen Auswirkungen auf die Aktmalerei des Künstlers; Andreas Kühne relativiert in seiner Untersuchung den Übergang von Dada zur „Neuen Sachlichkeit“ ebenfalls als eine zu politisch motivierte Auslegung Schlichter'scher Kunst: „Die Ölbilder, Aquarelle und Collagen hingegen, die während der Dada-Zeit entstanden, entziehen sich ebenso wie die Mehrzahl der späteren realistischen Arbeiten einer direkten parteipolitischen Deutung.“<sup>641</sup> Carl Einstein erkennt in der Aktmalerei Rudolf Schlichters zu diesem Zeitpunkt bereits einen Wandel in Richtung Verismus:

Eines stelle ich vor allem fest: Leute wie Schlichter sind endgültig der Palauakademie<sup>642</sup> antiquierten Expressionismus entronnen: Ein Mann wie

<sup>638</sup> Vgl. hierzu: Andreas Kühne: Von der Dada-Revolte zur Neuen Sachlichkeit. In: Götz Adriani (Hrsg.): Rudolf Schlichter – Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen. Ausst.-Kat. Tübingen, Wuppertal, München, München 1997, S. 37–44.

<sup>639</sup> Ebd., S. 40.

<sup>640</sup> Nur wenige Jahre zuvor hatte Schlichter eine weitaus nihilistischere Auffassung gegenüber politischen Ereignissen: „Nicht weniger stupide erschien mir das politische Treiben. Für den Kampf um ein besseres Wahlrecht konnte ich mich nicht erwärmen. Dem Ausgang von Reichstags- oder Landtagswahlen sah ich mit völliger Interesselosigkeit entgegen. [...] Vollends irrsinnig erschien mir der Glaube an die Staatsbürgerliche Vernunft und die Einsicht der Wählermassen und völlig krankhaft die demokratische Doktrin, [...]“ TF, 1992, S. 266. Im Gegensatz dazu wendet sich Schlichter in den 1920er Jahren verstärkt dem Kommunismus zu. 1924 gründet er eine Vereinigung kommunistischer Künstler mit dem Namen „Rote Fahne“. Die Gruppierung ist politisch ultralinks ausgerichtet und rekrutiert sich aus der ehemaligen „Novembergruppe“. Treffpunkt der oppositionellen Künstler ist die Berliner Wohnung Schlichters.

<sup>641</sup> Ebd., S. 40.

<sup>642</sup> Im Stil der „Palau-Akademie“ meint den von den Expressionisten wie Ludwig Kirchner oder Max Pechstein entwickelten flächigen, dynamischen, farbig stark kontrastierenden

Schlichter interessiert sich nicht mehr für schöne Nuditäten ihrer selbstwillen; dies ist veralteter Schwindel, der von vielen Expressionisten ohne Rücksicht auf selbst bescheidenen Intellekt aufgeaktet wurde. [...] Rudolph Schlichter ist mehr als eine herausgeschriene Phrase. Man soll sich ernsthaft mit ihm beschäftigen.<sup>643</sup>

Der Akt der Prostituierten *Margot* (1923/24) verdeutlicht Einsteins Worte (Abb. 171). Wie viele Künstler seiner Zeit widmet sich auch Schlichter dem Thema der Prostitution. Doch in der Darstellung der alternden Berliner Dirne wird der ganz spezielle Blick des Künstlers auf den Körper der Frau sichtbar: Margot ist in dem Bild weder Opfer ihrer Situation noch provoziert sie den Betrachter damit. Schlichter zeigt die Frau in einer Pose, mit gespreizten Beinen und aufgestütztem Arm, die keinen Zweifel über den Beruf der Frau zulässt, aber das wirkliche Zentrum des Akts ist nicht der Brust- oder Lendenbereich, es ist das Gesicht Margots. Fast erscheint ein gutmütiges und dennoch müdes Lächeln auf ihren Lippen und in ihren Augen. Sie hadert weder mit ihrem ausgelaugten Körper noch mit den hängenden Brüsten, sondern ruht in sich selbst, was sie selbstbewusst wirken lässt. Dieser Eindruck wiederholt sich auch in der Bleistiftskizze *Margot* um 1923 (Abb. 172), die Schlichter von ihr anfertigte und die noch ungeschöner das Alter des Körpers herausarbeitet. In dem Aquarell nutzt Schlichter hingegen die weichen, ineinander verlaufenden Farben, um die Verletzlichkeit des Körpers der Prostituierten darzustellen.

Einen anderen Aspekt des Verismus zeigt das ebenfalls 1923 angefertigte Aquarell *Zusammenkunft von Fetischisten und manischen Flagellanten* (Abb. 173). Schnell wird ersichtlich, dass sich dieses Bild einer einfachen Deutung verschließt. Eine erste Beurteilung lässt die Darstellung in zwei thematische Einheiten aufteilen:<sup>644</sup> einerseits die kritische Sicht auf gesellschaftliche Schichten und andererseits der schonungslose Umgang mit den unterschiedlichen Fetischismen dieser Gesellschaft. Bei seiner Beschreibung gewisser Teile greift Schlichter auf die Vorlage seines Freundes George Grosz, *Stützen der Gesellschaft* von 1916, zurück. Wie

---

Malstil, den sie von den primitiven Werken der Südsee-Einwohner der Palau-Inseln ableiteten. Im Zusammenhang mit Karlsruhe wäre das Wilhelm-Hack-Museum in Ludwigshafen zu nennen, welches Max Pechsteins *Palau-Triptychon* von 1917 beherbergt.

<sup>643</sup> Carl Einstein: Rudolf Schlichter. In: Das Kunstblatt. 4 (1920), S. 105–108, S. 108. Zitiert nach: Ausst.-Kat.: Schlichter 1997, S. 21.

<sup>644</sup> Zu den folgenden Ausführungen vgl.: Konstadinos Maras: Der Fetisch und seine Kunstwege. Fetischismusedarstellungen in der Kunst des 20. Jahrhunderts (Zugl. Diss., Univ. Tübingen, 2003), Tübingen 2004, S. 72 ff. Digitalisiert unter: [http://tobias-lib.uni-tuebingen.de/frontdoor.php?source\\_opus=1220&la=de](http://tobias-lib.uni-tuebingen.de/frontdoor.php?source_opus=1220&la=de) [03.05.2011].

bei Grosz findet sich ein Pfarrer, der in seiner Doppeldeutigkeit (Gesicht) zwischen enthemmter Lust und erotischer Askese schwankt. Unter ihm der schmissversehrte Jurist, ein Anhänger der Monarchie, der fast widerwillig von dem Mechanismus (Schlüssel) der Onanie angetrieben wird. Des Weiteren der pausbackige Metzger im Hintergrund, der, bekleidet mit einer weißen Schürze, das Fleisch der vor ihm sitzenden Frau prüft. Der Vertreter der Bürokratie, der Mann mit dem gelben Sakko und dem affenartigen Schädel, verlässt die Gruppe bereits. Passenderweise arrangiert Schlichter diese Szene, die weniger an eine gemeinschaftliche Orgie als an ein Standbild beziehungsloser Einzelgestalten auf einer anonymisierten Terrasse inmitten einer beliebigen Hochhausschlucht der Großstadt erinnert. Der Künstler will jedoch nicht bei der Schilderung kleinbürgerlicher Prototypen verweilen, sondern verbindet die männlichen Einzelgestalten inhaltlich über die Körper der drei nackten Frauen. Diese dienen wiederum dazu, unterschiedliche Fetischismen und Machtstrukturen zwischen den Gestalten aufzubauen. Hierbei entstehen wiederum zwei thematische Gruppierungen innerhalb des Bilds, nämlich der Dreiergruppe bestehend aus Pfarrer, Metzger und erhöht sitzendem Modell sowie der Gruppe des entkleideten Herren, der dunkelhäutigen Frau mit Pagenkopf und der knieenden entblößten Frau, die über die Brüstung in die Tiefe schaut. Auch wenn der sexuelle Fetisch im Vordergrund der Darstellung steht, so läuft das eigentliche Geschehen über die Blicke der Figuren ab. Während der Pfarrer auf die vollkommene Entblößung der Frau vor sich wartet, objektiviert der sachliche Blick des Metzgers den rein erotischen Aspekt wieder. Die bis auf ihre Strümpfe und Stiefel entblößte Frau hingegen verschließt sich gegen eine vollständige Öffnung ihrerseits, indem sie ihre Beine zusammenpresst und ihre Scham mit der Hand dem öffentlichen Blick entzieht. In der unteren Gruppe ist dieses Verhältnis des aktiven Sehens und passiven Handelns in sein Gegenteil verkehrt. Der halb bekleidete Jurist vollzieht gerade eine sexuelle Handlung, während die über das Geländer gelehnte Frau ihren entkleideten Unterkörper dem Betrachter entgegenstreckt. Schlichter zitiert in dem Bild nicht nur sexuelle Spielarten und Fetischismen; deutlich wird vor allem das Spannungsverhältnis zwischen Macht und Isoliertheit der einzelnen

Figuren, die nicht aus sich heraus können. Ist dies die Tragik des Bildes? Die Erkenntnis, dass sexuelle Andersartigkeit in jeder gesellschaftlichen Schicht zu finden ist, aber keine diese Gruppen ihren Fetischismus frei ausleben kann und die Figuren dadurch zu isolierten Einzelgängern und zu Gefangenen ihrer Lust werden – ist dies ein Hinweis auf die private Situation des Künstlers?

Der Aspekt der Isolation, im Detail zu erkennen durch den fehlenden Blickkontakt und die mangelnde Gruppendynamik der Figuren und übergeordnet sichtbar durch die trostlose Häuserarchitektur, scheint einen wichtigen Faktor in Schlichters Bild darzustellen. In seinem Kern deutete dieses Symptom auf ein Gefühl hin, das Beate Reese mit dem Begriff der „Augenmelancholie“<sup>645</sup> bezeichnet. Kennzeichen sind die übergroßen, ins Leere blickenden Augen, die sich in der Betrachtung eines fernen Gegenstands verlieren:

Die Augenmelancholie korrespondiert in der Neuen Sachlichkeit mit den verschlossenen und undurchdringlich wirkenden, maskenhaften Gesichtern der Bildfiguren, die trotz ihrer nahgerückten Position den Betrachter auf Distanz halten. Der schematisierte Gesichtsausdruck, der Verzicht auf charakterisierende Details sowie die streng konturierte Formgebung verstärken die Kluft zwischen naturgetreuem Abbild und physischer Entrücktheit und erschweren jegliche Annäherung und Anteilnahme.<sup>646</sup>

In Schlichters Gruppenbild der Flagellanten und Fetischisten wird die Einsamkeit der einzelnen Person und deren Melancholie durch ihre sexuelle Neigung, die sich an dem Körper der nackten Frau manifestiert, ausgelöst. Dies muss zu einer Krise des Individuums führen, denn die individuelle Identität wird nur durch das Anderssein erfahren. Eine derartige Sonderstellung kann auf Dauer von dem Individuum nur als unvollkommen wahrgenommen werden, da die Gesellschaft seine Anerkennung für das Anderssein versagt.

Addiert man zu dieser Sichtweise noch Schlichters politisches und gesellschaftliches Verständnis von 1923, welches auf der Ablehnung kapitalistischer und bürgerlicher Strukturen beruht, so ist Sigrid Lange zuzustimmen, wenn diese in dem Bild *„eine Form der allgemeinen Gesellschaftskritik“* sieht, *„die aus der Erkenntnis des Zusammenhanges*

---

<sup>645</sup> Vgl. Beate Reese: Melancholie in der Neuen Sachlichkeit, (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXVIII Kunstgeschichte. Bd./Vol. 321., Zugl. Diss., Univ. Bochum, 1996), Frankfurt, New York, Bochum, Bern u. a. 1998.

<sup>646</sup> Ebd., S. 106.

von *Privatem und Politischem hervorgeht*.<sup>647</sup>

Mitte der 1920er Jahre beginnen sich Schlichters Stil und die Themenwahl im Sinne der „Neuen Sachlichkeit“ zu verändern. Bemerkbar wird dies in der Klärung und Beruhigung des Sujets, einer realistischeren Umsetzung des Motivs und in einer Konzentration des Künstlers innerhalb seiner Aktmalerei auf die sexuelle Interdependenz zwischen Mann und Frau. Dabei interessieren den Künstler Abhängigkeitsverhältnisse, die den Lustgewinn aus masochistischen Handlungen betonen. Schlichter bildet hierbei jedoch seine persönliche Theorie des Masochismus aus, der sich von den Definitionen eines „(moralischen) Masochismus“ eines Nietzsche oder Freud entfernt.<sup>648</sup> Zwar wendet sich der Künstler in seinen Fantasien gegen sich selbst, wenn er davon träumt, von einer idealisierten Domina Bestrafung zu erfahren. Jedoch macht er sich selbst hierbei nicht, wie von Freud angenommen, zum Objekt seiner Hassimpulse, das an sich vollzieht, was es an anderen gerne ausgeübt hätte. Deutlich wird dies in den pornografischen Radierungen mit *Liebesvariationen* um 1925 (Abb. 174). Schlichter stellt in zweien der Blätter auch seine Vorstellung masochistischer Sexualität dar und verleiht ihnen damit eine Art der Legitimation.

Bei aller Fixierung auf das Thema zeigt der Künstler, dass er seinem Fetischismus auch distanziert und mit Humor gegenüber treten kann. Zeichnungen wie das *Stehaufmännchen* von 1927 (Abb. 175) zeigen einen Mann, der wie hypnotisiert die Befehle seiner Domina vor einer öffentlichen Bar ausführt. Eigentlich will das Männchen eine aufrechte Haltung einnehmen, doch dabei drückt seine Herrin den Kopf ihres Sklaven immer wieder nach unten, damit er kurz ihr Geschlechtsteil betrachten kann. Dann muss er sich wieder aus der Hockstellung erheben. Wieder sind es die Gesichter der Figuren, die der Szenerie einen Charakter verleihen. Während das Männchen mit geöffnetem Mund und verdrehten Augen in seiner instabilen Stellung fast vornüber fällt und nur durch die starke Hand der Domina gehalten wird, betrachtet eine Dame

<sup>647</sup> Sigrid Lange: Einführung und Katalog. In: Isabel Greschat (Hrsg.): Rudolf Schlichter. Großstadt – Porträt – Obsession. Ausst.-Kat Pforzheim 2008/2009 (im Folgenden: Ausst.-Kat.: Schlichter 2008), Heidelberg 2008, S. 11–71, S. 63, genauer Katalog, Bildbeschreibung Katalog-Nr. 23.

<sup>648</sup> Vgl. Reinhard Gasser: Nietzsche und Freud. Band 38 von Monographien und Texten zur Nietzsche-Forschung. Band 38. Berlin, New York 1997, S. 309.

das Geschehen mit interessiert-belustigter Miene. Die überlange Nase des sich abwendenden Manns deutet schlussendlich auf die grotesk-lustige Situation der Zeichnung hin.

Der Titel der Lithografie *Liebende* von 1928 (Abb. 176) ruft dem Betrachter vorab ebenfalls eine Szenerie vor Augen, die jedoch den Erwartungen dann überhaupt nicht entspricht: Statt eines harmonisch vereinten Paares, trifft man auf zwei balgende Frauen. Auf dem Boden lang gestreckt kniet die eine Frau über der anderen und drückt ihr mit beiden Händen die Kehle zu. Bei diesem Gerangel ist ihr Kleid nach vorn verrutscht und entblößt ihren gesamten Unterleib. Wie Georg Scholz oder Karl Hubbuch, greift auch Rudolf Schlichter in seiner Lithografie das Thema der homoerotischen, lesbischen Liebe auf. Doch Schlichters Darstellung unterscheidet sich von allen anderen Ausführungen durch die Verschiebung der Sehweisen. Während bei den anderen Künstlern der Schwerpunkt auf der Anspielung eines Geschlechtsakts zwischen Frauen liegt, betont Schlichter ein ganz anderes Gebiet. Detailreich arbeitet er mit markanten Strichen und Schraffuren die kräftigen, würgenden Hände, den angeschwollenen Hals und das fast leblose Gesicht der Unterlegenen heraus – noch steht Schlichters Fetischismus im Mittelpunkt seiner szenischen Aktdarstellungen.

Doch mit dem Jahreswechsel 1927/28 tritt eine Wandlung in Schlichters Leben ein, die auch gravierende Auswirkungen auf seine Aktkunst hat. Er lernt seine zukünftige Frau Elfriede Elisabeth Koehler, genannt Speedy, kennen. Die aus Genf stammende junge Frau wird für Schlichter zur Erfüllung seiner jahrelangen Obsessionen. Speedy trägt die maßgefertigten Schnürstiefel und unterstützt Schlichter bei seinen Strangulationsexperimenten (vgl. Abb. 166). Gemäß seiner masochistischen Konstitution soll Schlichter sich ihr vollkommen ergeben haben. In der Literatur<sup>649</sup> wird ihr Auftreten im Leben des Künstlers daher als möglicher Grund für die plötzliche politische, religiöse und gesellschaftskritische Neuorientierung des Künstlers um 1928 gesehen. Schlichter erwähnt rückblickend hingegen nichts Derartiges:

Tiefeinschneidende Erlebnisse um 1927 herum bewirkten in mir eine innere geistige Wandlung und Umkehr. Ich verlies meinen bisherigen Wirkungskreis und kehrte zur katholischen Kirche zurück. Diese Umkehr

<sup>649</sup> Vgl. Ausst.-Kat.: Rudolf Schlichter 1997 und Ausst.-Kat.: Schlichter 2008.

erregte damals starkes Aufsehen und brachte mir von Seiten meiner früheren Freunde und Mitstreiter viel Kritik und bösartige Verleumdung ein.<sup>650</sup>

Tatsächlich ist belegt, dass Speedy es begrüßte, als Schlichter sich von dem „*suspekten Kaschemmenbolschewismus*“<sup>651</sup> seiner Berliner Zeit abwendete. Wie auch in seinen Gesellschafts- und Kunsttheorien, beinhaltet Schlichters Hinwendung zum Katholizismus eine sehr individuelle Form, die sich beispielsweise an der Verbindung von Kunstschaffen und göttlicher Kreation festmacht: „*Als Bildner ist der Mensch zwar kein Gott, denn er schafft nicht aus dem Nichts, aber immerhin wird er durch sein tun Gott ähnlich [...]*“<sup>652</sup> Es mag, wie Sigrid Lange vorgeschlagen hat, die Enttäuschung über die fehlgeschlagene Durchsetzung linker Gruppierungen zu dem politischen Wandel Schlichters ebenso beigetragen haben, wie die beginnende Freundschaft mit Ernst Jünger.<sup>653</sup> Ohne den ständig wachen Entdeckergeist des Künstlers wäre eine derartig eklatante Wandlung von einem Extrem in das andere jedenfalls wohl kaum möglich gewesen. Auf die Aktmalerei hatte der Perspektivenwechsel des Künstlers dabei vor allem in einer Hinsicht Auswirkungen: Die Wahl seiner Modelle reduziert sich auf ein einziges, nämlich auf seine Frau Speedy.

Aquarelle wie der Halbakt *Hunger* von 1931 (Abb. 177) stellen hierbei eine Ausnahme dar. Das Aquarell knüpft an die Darstellungsweise des Akts der Prostituierten Margot von 1923/24 an. Wieder sieht man eine vom Leben gezeichnete Frau, deren stumpfer, hoffnungsloser Blick der Konstitution ihres ausgemergelten Körpers entspricht. Ihre Wangen sind eingefallen, die Brüste hängen schlaff an ihrem Oberkörper herunter. Während *Margot* sich durch einen starken Blick auszeichnete, der dem neugierigen Betrachter offen und gefestigt entgegentrat, hat die namenlose Frau in dem Aquarell von 1931 keine Kraft mehr, sich einem derartigen Blickkontakt zu stellen. Sigrid Lange hat in diesem Kontext darauf

<sup>650</sup> Rudolf Schlichter: Übersicht über meinen Bildungsgang: Aus der Akte: DLA: A: Schlichter, Teilnachlaß, Handschriftensammlung, Prosa, Nr. 121.

<sup>651</sup> Ausspruch Speedy Schlichter. Zitiert nach: Andreas Kühne: Von der Dada-Revolution zur Neuen Sachlichkeit. In: Ausst.-Kat: Rudolf Schlichter 1997, S. 37–44, S. 44.

<sup>652</sup> Rudolf Schlichter: Versuch über mich selbst. Aus der Akte: DLA: A: Schlichter, Teilnachlaß, Handschriftensammlung, Prosa, Nr. 122.

<sup>653</sup> Sigrid Lange: Einführung und Katalog. In: Isabel Greschat (Hrsg.): Rudolf Schlichter. Großstadt – Porträt – Obsession. Ausst.-Kat Pforzheim 2008/2009, Heidelberg 2008, S. 19.

hingewiesen, dass Schlichter im Gegensatz zu Dix oder Grosz darauf verzichtet, die körperlichen Makel der Prostituiertenmodelle scharf karikierend herauszuarbeiten.<sup>654</sup> Durch die starke Ausarbeitung der Augenpartie mit dunkler Farbe und die kontrastive Blau-Grün-Färbung des Gesichts evoziert Schlichter bei dem Betrachter Mitleid mit seinem Modell, welches er als eine Art Schutzwand einsetzt. Ob der Künstler mit diesem Bild Kritik an den Zeitumständen üben wollte, ist nicht belegt, jedoch durchaus denkbar, denn nach der Weltwirtschaftskrise war die Verelendung der Bevölkerung durch Hunger und Arbeitslosigkeit besonders in der Großstadt Berlin zu spüren und wurde von vielen Malern und Schriftstellern künstlerisch verarbeitet.<sup>655</sup>

Seine Frau Speedy, die auf einem Porträtfoto um 1923 als nacktes Modell posiert (Abb. 178), stellt Schlichter hingegen in ihrer realen Schönheit dar. Mitte der 1930er Jahre zeichnet und malt der Künstler seine Frau in unterschiedlichen alltäglichen Situationen als Halbakt oder Akt (Abb. 179 und 180). Keines dieser Bilder um 1935 weist jedoch einen malerischen Duktus auf wie der zuvor besprochene Akt *An die Schönheit* (1934/35). Stattdessen sieht man um 1933 Speedy als *Halbakt* (Abb. 179) auf einem Aquarell in zarten Rosétönen, die durch einen blauen Hintergrund kontrastiert werden. Auffällig ist, dass Speedys Oberkörper nie vollkommen nackt dargestellt ist. Immer trägt sie ein vor der Brust verknotetes, langes Halstuch oder eine Kette, wie auf dem Aquarell *Frau mit Kette (Speedy)* um 1935 (Abb. 180). Die Aufmerksamkeit wird von Schlichter auf ihre großen ausdrucksvollen Augen gelenkt. Nichts erinnert auf diesen Bildern an eine erotische Speedy, an Schlichters Ideal der *domina mea*<sup>656</sup>. Vielmehr wirkt sie als Partnerin, denn als Künstlermodell oder Fetischismusobjekt. 1938 malt der Künstler seine Frau ein weiteres Mal: Das Bild *Frühstück im Walde* (Abb. 181) erinnert auf den ersten Blick hinsichtlich seiner detaillierten Darstellung erstaunlich an den Akt *An die Schönheit*. Doch weisen diese beiden Bilder auch die gleiche

<sup>654</sup> Ebd., S. 63, genauer Bildbeschreibung Katalog-Nr. 13.

<sup>655</sup> Beispiele wären: Alfred Döblins „Berlin Alexanderplatz“ (1929), Erich Kästners „Geschichte eines Moralisten“ (1931) oder Hans Falladas „Kleiner Mann was nun?“ (1932). Vgl. Deutsches Historische Museum: 1918–1933. Kunst und Kultur. Digital unter: Deutsches Historische Museum: 1918–1933. Kunst und Kultur. Digital unter: <http://www.dhm.de/lemo/html/weimar/kunst/> [03.05.2011].

<sup>656</sup> 1927/28 malt Rudolf Schlichter das Aquarell *Domina mea*, in dem eine Frau mit Knöpfstiefeln den Kopf eines knieenden Manns zu Boden drückt.

künstlerische Aussagekraft auf? Schlichter selbst beurteilte die beiden Werke im eingangs schon aufgeführten Zitat als „*langweilige, schlechte Bilder von penetrant bürgerlichem Inhalt*“<sup>657</sup>, genauer als „*de[n] schlechte[n] Versuch mit den drei Speedyen, die da im Freien pikniken*“<sup>658</sup>. Muss an dieser Stelle also auch erneut die Frage nach einer künstlerischen Anpassung Schlichters an die nationalsozialistische Kunstpolitik gestellt werden? Olaf Peters verneint dies; seiner Meinung nach ist das Gemälde *Frühstück im Walde* zwar in altmeisterlicher Manier gehalten, „*aber aufgrund seiner extremen Farbigkeit und seiner ikonographischen Anspielungen alles andere als nationalsozialistisch [...]*“<sup>659</sup>. Doch diese Kriterien treffen auch bei der Aktdarstellung *An die Schönheit* zu. In beiden Bildern findet sich eine Adaption von Landschaftsdarstellungen altdeutscher Meister; beide Werke beziehen sich auf bereits bekannte motivische oder inhaltliche Vorlagen. Wo also liegt die von Peters angenommene Differenz der beiden Aktdarstellungen? Es ist Olaf Peters sicherlich recht zu geben, dass Schlichter in dem Akt von 1938 weitaus mehr künstlerische Vorlagen zitiert und miteinander verschränkt, als dies 1935 der Fall war. Die in der felsigen Jurlandschaft dargestellte Frauengruppe verweist auf mythologische Themengruppen *Das Bad der Diana* oder *Das Parisurteil*, die zeitgleich auch von NS-Aktmalern, wie Ivo Saliger, in dessen *Rast der Diana* um 1939/40 (Abb. 182), aufgegriffen wurden. Des Weiteren findet außer im Titel auch in der Darstellung ein Rückgriff auf Edouard Manets *Le déjeuner sur l'herbe* von 1863 (Abb. 183) statt.<sup>660</sup> Die Landschaftsdarstellung bei Schlichter erinnert auch an Bildaufbauten Albrecht Altdorfers, die häufig am rechten und linken Bildrand bewaldete Felsformationen aufweisen und in der Bildmitte den Blick entlang des Fluchtpunkts in die Weite freigeben, so bei der *Satyrfamilie* von 1507 (Abb. 184). Rudolf Schlichter begann um 1935, sich mit der Landschaftsdarstellung altdeutscher Künstler zu beschäftigen. An Ernst Jünger schreibt er so am 18.06.1935:

---

<sup>657</sup> Wie Fn. 627.

<sup>658</sup> Ebd.

<sup>659</sup> Peters 1998, S. 46.

<sup>660</sup> Günter Metken weist in seiner Bildbeschreibung im Ausstellungskatalog von 1997 darauf hin, dass Rudolf Schlichter sein Werk *Frühstück im Walde*, welches Manets Bild *Le déjeuner sur l'herbe* zitiert und Anleihen bei Tizian und Marcantonio Raimondi nimmt, nicht sehr geschätzt hat. Vgl. Günter Metken: *Frühstück im Walde*. In: *Ausst.-Kat.: Rudolf Schlichter 1997*, S. 274.

Während alle „deutschen“ Maler der Republik nach Südfrankreich u.s.w. fuhren [...], war ich der einzige, der sich zur deutschen Landschaft bekannte [...]. Meine Gestaltungsweise wird von jedem Kenner der deutschen Kunst als innig verwandt mit der Auffassung der großen Meister des 16. Jahrhunderts empfunden (Donauschule, Dürer, Altdorfer).<sup>661</sup>

Unter diesem Gesichtspunkt stellt Schlichters *Frühstück* eine Ansammlung von Zitaten dar. Einzig die Frauendarstellungen verweisen erstmals auf den Individualcharakter der Darstellung. Wie Schlichter selbst sagt, handelt es sich bei den drei Frauen um unterschiedliche Darstellungen seiner Frau Speedy mit unterschiedlichen Haarfarben.<sup>662</sup> Die Figuren erinnern in ihrer isolierten Stellung an veristische Bilder Schlichters wie die *Zusammenkunft von Fetischisten und manischen Flagellanten* von 1923. Allerdings forciert nun der stehende Akt Speedys den Betrachterblick auf direkte Weise. Der Betrachter ist zu Beginn nur der Maler. Er wählt aber nicht zwischen einer der Frauen, wie es das Parisurteil vorgeben würde – im Gegenteil, detailgetreu führt er den makellosen Körper seiner Frau von allen Seiten vor: von der Seite, als Rückenakt und stehend in voller Größe nur mit einem Schärpe bekleidet. Trotz der Zusammenführung zweier von Schlichter geliebter Motive, seiner Frau und der Juratäler, kommt es zu keiner Harmonisierung des Bildes. Die bis in letzte Detail ausgeführte Darstellung jedes Zweigs und Steins, die sich in ihrer Starrheit nicht recht in die Szenerie einpassen wollen, konkurriert stetig mit der Zartheit der Frauenkörper. Dass das *Frühstück im Walde* somit keinen wie von Nationalsozialisten gewünschten, idealisierten Schauplatz darstellt, wird auch an den modischen Accessoires der stehenden Speedy ersichtlich. Wahrscheinlich ging es Schlichter zu diesem Zeitpunkt auch nicht darum, mit seiner Aktmalerei Aufsehen zu erregen oder Kritik an der nationalsozialistischen Kulturpolitik zu üben. 1937 werden bis zu siebzehn seiner Werke im Zuge der „Säuberungsaktion der Museen“ von „Entarteter Kunst“ beschlagnahmt – darunter auch ein Porträt Ernst Jüngers von 1937 mit nacktem Oberkörper vor Juralandschaft. 1938 wird er wegen „*Kuppelei und einer unnationalsozialistischen Lebensführung*“<sup>663</sup> für drei Monate inhaftiert. Im Rahmen dieser Schikanen, Bedrohung und Diffamierung

<sup>661</sup> Ernst Jünger: Briefe an Rudolf Schlichter [1935–1936]. In: Sinn und Form/49.1997, Heft 4, S. 479–505, S. 482.

<sup>662</sup> In Anlehnung an die Cranach-Venus hat Schlichter den stehenden Frauenakt *Akt mit Schärpe* um 1938–40 auch in Einzeldarstellungen abgebildet (Abb. 185). (Vgl. Abb. 7).

<sup>663</sup> Rudolf Schlichter: Bewerbung. Aus der Akte: DLA, A:Schlichter, Teilnachlaß, Handschriftensammlung, Dokumente (im Folgenden Schlichter 1954 b).

seitens der Nationalsozialisten mag Rudolf Schlichter seine antisemitische Haltung und künstlerischen Annäherungsversuche mit den folgenden Worten bedacht haben:

Wie gut war mein Schaffen in jener Übergangszeit zwischen 28 und 32. Wie fruchtbar die Ansatzpunkte, die ich leider nachher zu Gunsten einer dummen ideologisch unterbauten Schönfärberei verleugnete und verließ.<sup>664</sup>

Rudolf Schlichters politische Wendungen, seine gesellschafts- und kunstkritischen Theorien ebenso wie seine individuelle und sexuelle Konstitution erschweren eine stringente Einordnung seiner Aktmalerei aus heutiger Sicht. Ein weiterer Grund hierfür mag die Divergenz zwischen den zeitgenössischen Aufzeichnungen des Künstlers hinsichtlich seiner Tätigkeiten in den 1930er Jahren und seiner kritischen Rückschau nach 1940 sein. Schlichter scheint dieses Problem selbst erkannt zu haben. Bei einer Ausstellungseröffnung seiner Werke 1936 resümiert er über sein bisheriges Schaffen:

Über Kunst zu sprechen ist eine heikle Sache, zumal über die eigene. Man könnte leicht verführt sein, mich für einen eitlen Narren oder für meinen eigenen Propagandachef zu halten. Ich muss befürchten, dass sich die Richtungen, an denen wir ja wahrlich keinen Mangel leiden, gegen mich erheben; die einen um mich zu verdammen, die andern, um mich einzureihen. Indess liegt es nicht in meiner Absicht, als Kämpfer für oder gegen eine Kunstrichtung aufzutreten.<sup>665</sup>

Auch wenn Schlichter an dieser Stelle seine kunstpolitischen Wendungen zu nivellieren versucht, ist doch auffällig, dass insbesondere seine Aktmalerei der 1930er von den Konsequenzen dieses Wechsels betroffen ist. Zum einen reduziert sich die Anzahl der Aktmodelle auf ein einziges, nämlich seine Frau Speedy. Sie unterstützt maßgebend Schlichters Hinwendung zu einer ruhigeren, konservativeren Lebenshaltung. Auffällig wird dies auch in einer verstärkten Hinwendung Schlichters zur Landschaftsmalerei. Strangulationsszenen, Schnürstiefel und Erotik schwinden aus den Aktdarstellungen. Einer, der diese Veränderung klar wahrnimmt, ist der Neffe Schlichters, Karl Schlichter, der in Berlin das Restaurant Schlichter führt, das in den 1920er Jahre ein wichtiger

<sup>664</sup> Rudolf Schlichter, Teilzitat. Zitiert nach: Norbert Dietka, „Rudolf Schlichter. Ausstellung und Briefwechsel mit Ernst Jünger“. In: Les Carnets, N° 2, 1997, S. 195-203, S. 196.

<sup>665</sup> Rudolf Schlichter: Worte der Einführung. Zu seiner Ausstellung von 50 Gemälden, Rohrfederzeichnungen und Aquarellen in der Kunstsammlung Hugo Borst, Stuttgart im November 1936. Aus der Akte: DLA: A: Schlichter, Teilnachlaß, Handschriftensammlung, Prosa, Nr. 130.

Künstlertreff in Berlin war.<sup>666</sup> Gefragt nach seinem Kunsturteil antwortet Karl Schlichter<sup>667</sup> 1936 in einem Brief an seinen Onkel:

Jedoch eine Ehrlichkeit gegen sich selbst gibt es ja auch, und aus dieser Ehrlichkeit heraus muß ich Dir erklären, daß meine Anteilnahme für Dein letztes Kunstschaffen gemindert wurde. Deine früheren Bilder, die mir so viel sagten, sind echte Schlichter (natürlich nur die, welche Du mir zeigtest und die im Lokal hängen) sagen mir nichts mehr. Eine gewisse Erstarrung scheint mir ohne Zweifel vorzuliegen. Es ist wahr, daß diese Bilder dem Publikumsgeschmack mehr näherkommen und ich kann dies fast täglich feststellen, z. B. an dem Ölbild „Wurmlinger Kapelle“. Würde mir vor 6 Jahren jemand gesagt haben, dieses Bild wäre von Schlichter, so hätte ich wahrscheinlich ein ungläubiges Gesicht gemacht, denn ich finde an dem Bild überhaupt nichts, und so auch mit den neusten Aquarellen.<sup>668</sup>

Damit könnte Karl Schlichter eventuell die Aquaralle mit den Halbakten Speedys gemeint haben. Wo aber liegt schlussendlich der Ursprung dieser Transformation, die Schlichters Aktmalerei nicht nur künstlerisch und politisch, sondern auch thematisch dermaßen verändert? Man muss die Wandlungen innerhalb der Aktdarstellung, die auf den ersten Blick scheinbar gleichzeitig stattfinden, in zwei unterschiedliche Phasen unterscheiden.

1927/1928 lernt Rudolf Schlichter die junge Genferin Speedy kennen und findet in ihr die Partnerin, die seinen Fetischismus versteht und bedingt unterstützt. In dieser Begegnung scheint der Schlüssel für die Transformation zu liegen. Man könnte annehmen, dass es durch das Zusammentreffen von Rudolf Schlichter und Speedy Koehler zu einer Befreiung und Realisierung der bisher unterdrückten Triebe des Künstlers kommt. Daraus würden sich nämlich zwei Veränderungen in der Aktmalerei Schlichters der 1930er Jahre erklären lassen: Zum einen, dass durch das kontrollierte Ausleben der sexuellen Triebe des Künstlers mit Speedy in der Realität der Drang einer künstlerischer Verarbeitung seiner Obsessionen entfällt. Zum anderen, dass der Künstler sich nun künstlerisch auf das Objekt seiner Erlösung, seine „Domina“ und Geliebte, konzentriert. Dieser Erklärungsansatz wäre für die Frage nach der Transformation des Künstlers hinsichtlich seiner Aktmalerei jedoch noch

<sup>666</sup> Neben ihren Debattierklubs fanden die Künstler hier auch die Möglichkeit, ihre Bilder auszustellen.

<sup>667</sup> Karl Schlichter und Rudolf Schlichter verbindet ein angespanntes Verhältnis. Aus dem Briefwechsel zu Beginn der 1930er Jahre geht hervor, dass es zu Auseinandersetzungen bezüglich finanzieller Probleme und dem starken Einfluss Speedys auf Rudolf Schlichter kam.

<sup>668</sup> Karl Schlichter: Brief aus Berlin vom 21.08.1936. Aus der Akte: DLA: A: Schlichter, Teilnachlaß, Handschriftensammlung, Nr. 42.

zu kurz gefasst. Ruft man sich die zentralen Reizworte aus Schlichters Zitaten, wie „tiefeinschneidende Erlebnisse“, „Katholizismus“, „Josefsehe“, „falsche Lehre Speedys“, vor Augen, stößt man auf einen weiteren Hinweis für die Veränderung der Aktproduktion ab 1930.

Schlichters selbst gewählte Veränderung nach dem Treffen mit Speedy um 1927/28 erinnert sodann an die Ethik einer Triebökonomie, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Rahmen von Sigmund Freuds Psychoanalyse bekannt wurde. Schlichter erhofft sich nämlich durch seine Ehe eine Läuterung seiner bisherigen Lebensweise, aber gleichzeitig eine Duldung seiner sexuellen Vorlieben, doch gerät er mit der Eheschließung in einen Prozess sexueller Sublimierung, wie seine enttäuschten Worte verraten. Diese Sublimierung führt bei Schlichter – wie eingangs bereits beschrieben – zu einem Versagen des künstlerischen Eros, wohingegen Nietzsche und Freud eher von einer produktivitätssteigernden Wirkung der Triebregulierung<sup>669</sup> ausgehen. Freud erklärt das Zusammenspiel von Unterdrückung sexueller Triebe und künstlerischer Kreativität folgendermaßen:

SUBLIMIERUNG. Der dritte Ausgang bei abnormer konstitutioneller Anlage wird durch den Prozess der ‚Sublimierung‘ ermöglicht, bei welchem den überstarken Erregungen aus den einzelnen Sexualitätsquellen Abfluß und Verwendung auf anderen Gebieten eröffnet wird, so daß eine nicht unerhebliche Steigerung der psychischen Leistungsfähigkeit aus der an sich gefährlichen Veranlagung resultiert. Eine der Quellen der Kunstbetätigung ist hier zu finden, und je nachdem solche Sublimierung eine vollständige oder unvollständige ist, wird die Charakteranalyse hochbegabter, insbesondere künstlerisch veranlagter Personen jedes Mengungsverhältnis zwischen Leistungsfähigkeit, Perversion und Neurose ergeben.<sup>670</sup>

Demnach wäre die Sublimierung der sexuellen Triebe Schlichters bis 1927 produktivitätssteigernder Natur gewesen. Es folgen die Jahre der Übergangsphase von 1927–1929, in der Schlichter mit und durch Speedy seinen Fetischismus ausleben kann und eine Art Hochgefühl verspürt: *„Wie gut war mein Schaffen in jener Übergangszeit zwischen 28 und 32*

---

<sup>669</sup> Vgl. hierzu: Frank Zöllner: Das Ende des Körpers: Paul Klees künstlerische Ethik im Kontext zeitgenössischer Triebökonomie. In: Angelika Corbineau-Hoffmann, Pascal Nicklas (Hrsg.): Körper – Sprache: Ausdrucksformen der Leiblichkeit in Kunst und Wissenschaft, Hildesheim 2002, S. 213–240. Digitalisierte Version des Texts unter: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2006/177/> [03.05.2011].

<sup>670</sup> Sigmund Freud: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie (1905). In: Sigmund Freud, Studienausgabe, Band V: Sexualleben. Frankfurt 1982, S. 37–145, S. 140–141.

[...].<sup>671</sup> Mit der Eheschließung 1929 beginnt dann allmählich eine tiefer gehende sexuelle Sublimierung, die Schlichter jedoch nicht freiwillig wählt, sondern als Pfand für eine dauerhafte Verbindung mit Speedy abgeben muss. Zu Beginn scheint diese Triebregulierung Schlichter nicht zu stören, da sich das „normal geregelte“ Leben gut mit den neuen politischen und ideellen Werten Schlichters verträgt. Doch mit dem Wegzug aus Berlin 1932 und der Fixierung Schlichters auf Speedy als einzige Bezugsperson verstärkt sich die sexuelle Abhängigkeit von seiner Frau und führt letztendlich in sexuelle Frustration auf Seiten Schlichters, der nun aus Liebe auf seinen Fetischismus verzichtet und darunter leidet – der künstlerische Eros versiegt und die Transformation der Aktmalerei beginnt zu ebenjenem Zeitpunkt.

Diese Entwicklung um 1928 ist verzahnt mit dem Streben des Künstlers nach einer gesellschaftlichen und politischen Neuorientierung, aber sicherlich auch mit dem Drang einer gewissen Selbstinszenierung. Der aufkeimende Nationalsozialismus bot hierfür eine mögliche Plattform. Wichtig ist bei der Betrachtung von Schlichters Antisemitismus, so Peters, dass dieser religiös-nationaler Natur sei und sich gegen Teile des fortschrittlichen Judentums richtete, also nicht rassenbiologisch begründet sei.<sup>672</sup> Schlichter, der nicht wie seine Karlsruher Künstlerkollegen Hubbuch und Scholz von der Entlassung als Kunstprofessoren 1933 betroffen war, verbindet in seinen Äußerungen dieser Zeit stets kunsttheoretische und gesellschaftskritische Aspekte:

Noch ein Wort zu dem kritiklosen Emporgelobe der aus Paris importierten Zöllner-Briefträger- und Negerkunst, mit der man ernsthaft versucht deutschen geistigen Menschen den Kopf zu verkleistern. [...] Daß ernste Kritiker diese neueste Niggerei kritiklos mitmachen und damit die blamable Selbstaufgabe der europäischen Tradition mit wohlgefälligem Lächeln jedem U.S.A. Schöpsen mundgerecht servieren, zeugt nur von der gottverlassenen Direktionslosigkeit einer vollkommen desolaten Kritik.<sup>673</sup>

Jedoch findet Schlichter seine Überlegungen in der nationalsozialistischen Kulturpolitik nicht wieder und so schlägt die politische Haltung des Künstlers nur wenige Jahre später – insbesondere nach den

---

<sup>671</sup> Rudolf Schlichter, Teilzitat. Zitiert nach: Norbert Dietka, „Rudolf Schlichter. Ausstellung und Briefwechsel mit Ernst Jünger“. In: Les Carnets, N° 2, 1997, S. 195–203, S. 196.

<sup>672</sup> Peters 1998, S. 105.

<sup>673</sup> Dirk Heißerer (Hrsg.): Rudolf Schlichter: Die Verteidigung des Panoptikums. Autobiographische, zeit- und kunstkritische Schriften sowie Briefe, 1930–1955. Berlin 1955, S. 209–212, Zitat 211f. Zitiert nach: Peters 1998, S. 107.

Zensurerfahrungen durch die Nationalsozialisten – in ironische Kritik am Regime um.

Wie die eingangs aufgeworfene Diskussion um die Anpassungsversuche Schlichters mit der Aktdarstellung *An die Schönheit* gezeigt hat, gestaltet es sich schwierig, Schlichters Aktproduktion mit den Ergebnissen seiner Fetischerfahrung und seiner kunst- und gesellschaftskritischen Schriften zu einem stimmigen Gesamtbild zusammenzuführen. Auf der anderen Seite kann eine Analyse der Aktdarstellungen ohne die genannten Aspekte nicht vollständig durchgeführt werden. Rudolf Schlichter ist in seiner Aktmalerei stets seinen eigenen Weg gegangen und hat dabei schonungslos, aber genauso freimütig einen Teil seines Innersten preisgegeben. 1934 fasste der Journalist Max Maximilian diesen Aspekt im Werk des Künstlers treffend zusammen:

Künstler können nichts verschweigen, ihr Schaffen kommt aus dem eigenen Erleben. Sie müssen ‚auspacken‘, und je größer ihre Kunst ist, umso heftiger ist ihre Rücksichtslosigkeit, mit der sie vor aller Öffentlichkeit beichten.<sup>674</sup>

---

<sup>674</sup> Max Maximilian: „Das ist meine Frau.“ Rudolf Schlichter und das Bildnis seiner Frau. In: Stuttgarter Abendblatt vom 20.02.1934. Aus der Akte: DLA: H: Schlichter, Teilnachlaß, Mediendokumentation, Artikel über Rudolf Schlichter.

## 5. Funktions- und Wertebenen gemalter Nudität

„Denn oft habe ich das Gefühl, als würde mit den Künstlern  
der Vor- und Nachkriegszeit heute umgegangen werden  
wie in einem Ramschgeschäft:  
es wird gewogen und meist zu leicht befunden,  
und sicher wird von neuem sehr geirrt.  
Wer auch will der unfehlbare Richter sein?“<sup>675</sup>  
(Oskar Schlemmer)

### 5.1 Aktdarstellungen Karlsruher Künstler zwischen 1920 und 1940: Spiegel vieler Wahrheiten? Ein Resümee

Fehlerfrei kann eine Beurteilung der Wege einzelner Karlsruher Künstler nach 1933 in keinem Fall sein, denn der zeitpolitische Kontext, der Ballast künstlerischer Existenz und das emotionsgeladene Thema der Aktmalerei münden bereits vor 1933 in einem Spannungsverhältnis, wie der Zeitungsausschnitt *Der Saustall in der Norishalle* aus dem *Stürmer* von 1929 belegt (Abb. 186). Dieses Spannungsverhältnis ist in seiner Einmaligkeit aus heutiger Sicht nicht mehr nachzuvollziehen. Umso wichtiger war es daher, in den einzelnen Kapiteln der vorliegenden Arbeit die wenigen Alternativen der Kontinuität, der Transformation oder des Bruchs, die sich den Künstlern nach 1933 boten, auszuloten. Bei der Analyse der Aktmalerei der einzelnen Karlsruher Künstler und ihrer Reaktion auf die Zäsur von 1933 zeigte sich dann eine Vielfalt von individuellen Reaktionen und Wesensarten, die in späteren Betrachtungen oftmals mit Schlagworten wie „NS-Aktmaler“, „Feministin“ oder „Erotomane“ bedacht wurden. Bei Gruppenbetrachtungen von Künstlern ab 1933 verengt sich die Sichtweise gar auf die binären Schemata von „Verfemt – Angepasst“ und „Avantgarde – belangloser Kitsch“.<sup>676</sup> Sollte

<sup>675</sup> Oskar Schlemmer: Brief an Graf Baudessin – Eichberg, 22.05.1934. Zitiert nach: Günther Wirth: *Verbotene Kunst 1933–1945. Verfolgte Künstler im deutschen Südwesten*, Stuttgart 1987, S. 41.

<sup>676</sup> Wie Christian Fuhrmeister bereits herausgearbeitet hat, sprechen die Autoren Peter-Klaus Schuster und Hubertus Falkner von Sonnenburg 1998 noch von einem „Untergang der Moderne“, die sich im „Haus der Deutschen Kunst“ ereignete. Diese Annahme kollidiert mit dem widersprüchlichen Kunstkonzept der Nationalsozialisten, die Werke eines Künstlers wie Christian Schad sowohl in die „Große Deutsche Kunstausstellung“ als auch in die Femeschau „Entartete Kunst“ aufnahmen. Vgl. Peter-Klaus Schuster (Hrsg.): *Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“: die „Kunststadt“ München 1937*, (anlässlich der

aber bei Analysen der Kunst nach 1933 nicht die Suche nach den Gründen für die unterschiedlich eingeschlagenen Richtungen im Vordergrund stehen?

Es stellte sich bei der Betrachtung der einzelnen Künstler heraus, dass nicht 1933 das eigentliche Krisenjahr war, sondern sich berufliche und stilistische Schwierigkeiten bei den Künstlern bereits um 1930 zeigten. Mit der „Machtergreifung“ wurden diese – noch – privaten Probleme der Künstler durch den massiven Druck eines offiziellen Rahmens stark gesteigert – oder gelöst. Dieser durch existenzielle Angst ausgelöste Druck führte hinsichtlich der Aktmalerei nach 1933 zu ganz unterschiedlichen Entscheidungen, die von langsamen zu sprunghaften Anpassungsversuchen über irreversible Absagen und heimliche Fortführungsversuche der Aktmalerei reichten. Hierbei muss berücksichtigt werden, dass viele Künstler nicht plötzlich von den drastischen Maßnahmen der nationalsozialistischen Kunstpolitik überrascht wurden, sondern dass bei vielen bereits in den Jahren vor der „Machtergreifung“ eine intensive Auseinandersetzung mit den politischen Veränderungen stattfand. Die Künstler waren also nicht vollkommen passiv dieser Situation ausgeliefert; einige, wie Rudolf Schlichter, setzten sich auf ihrer Suche nach kunst- und gesellschaftstheoretischen Antworten aktiv mit den Anschauungen des neuen politischen Systems auseinander. Dass dieses Ringen um eine künstlerische wie persönliche Positionierung innerhalb des Nationalsozialismus und seiner Kunstpolitik direkte Auswirkungen auf die Darstellung der jeweiligen Aktkunst hatte, kann als unumstößliches Faktum angesehen werden.

Bei der Betrachtung jener Aktmalerei nach 1933 können Fragestellungen, die sich mit der Fortführung von Stilen, Motiven und Techniken der 1920er Jahre beschäftigen, nur ein erster Ansatzpunkt sein. Im Zentrum der Untersuchung sollte vielmehr das Interesse stehen, welche persönliche Bedeutung die Aktmalerei für den einzelnen Künstler einnahm. Im Zuge dieser Herangehensweise eröffneten sich neue Wertebenen der Aktdarstellung, die bei einer formal-ästhetischen Analyse verdeckt geblieben wären. Überlegungen, dass dem Aktzeichnen in einer solchen

Zeit eine Art therapeutische Funktion zukommen könnte, finden zumeist keine Beachtung.

Neben der Betrachtung der einzelnen Künstlerwege kann eine vergleichende Gesamtschau der Künstlerentwicklungen zu einem besseren Verständnis der unterschiedlichen Wertebenen von Aktmalerei in Karlsruhe in den 1920er und 1930er Jahren beitragen. Im Folgenden sollen diese Gemeinsamkeiten in den Aktdarstellungen der ausgewählten Karlsruher Künstler untersucht werden. Trotz formaler und motivischer Unterschiede können für diese Analyse vorerst drei Gruppen ausgemacht werden: zunächst die Gruppe mit veristischen Künstlern wie Schlichter (\*1890), Scholz (\*1890) und Hubbuch (\*1891), dann eine zweite Gruppe mit völkisch orientierten Bildinhalten älterer Künstler wie Bühler (\*1877) und Hempfing (\*1886) und schließlich die dritte Gruppe mit den Künstlern einer zweiten, neusachlichen Generation wie Lais (\*1897) und Nagel (\*1907).

Während der Studienzeit in Karlsruhe bis 1912 lassen sich keine stilistischen Gemeinsamkeiten in den Aktdarstellungen der ausgewählten Künstler feststellen. Erste Annäherungen der Studenten an das Thema Aktmalerei orientieren sich zumeist an Vorlagen ihrer Akademieprofessoren oder bereits bekannten Künstlern der Jahrhundertwende. Es finden sich hierbei impressionistische sowie realistische Umsetzungen des Motivs „nackter Körper“ nach akademischem Verständnis. Doch nicht die Darstellung des Nackten an sich gestaltet sich als Herausforderung, sondern vielmehr ist die Konfrontation mit der Nacktheit des Modells für die jungen Künstler ein prägendes Erlebnis. Statt erwarteter, idealer Schönheit finden die Künstler ausgemergelte und ungepflegte Frauenkörper vor, die neben dem Gefühl des Ekels und der Enttäuschung zugleich das Gefühl starker Anziehung auslösen. Die Künstler erfahren, dass die Herstellung eines Akts mit Komponenten des Sexuellen und der visuellen Macht verbunden ist.

Durch den ersten Weltkrieg getrennt, trifft ein Teil der Künstler zuerst in Karlsruhe wieder zusammen („Gruppe Rih“), um nach einem Wechsel nach Berlin avantgardistische Strömungen kennenzulernen (Scholz, Schlichter, Hubbuch). Zeitgleich arbeitet ein zweiter Teil von Künstlern (Hempfung und Bühler) an einer Form des weiblichen Akts, der sich aus

unterschiedlichen Positionen der Freikörperkulturbewegung speist. Als gemeinsame Schnittmenge dieser teils mystischen, teils naturalistischen Darstellungen, erweist sich die Aktmalerei des Malers Hugo Höppener, genannt *Fidus*. Dessen völkische Körperideale finden sich partiell in den Aktdarstellungen der beiden Karlsruher Künstler Hempfing und Bühler bis 1930 wieder.

Der künstlerische Austausch zwischen den Künstlern sowie die individuelle Wahrnehmung von Gesellschaft und Politik formen in Berlin um 1923/24 einen veristischen Blick der Künstler auf den weiblichen Körper, genauer: Der weibliche Akt ist nun nicht mehr reines Anschauungs- und Schulungsobjekt, sondern Mittel, um öffentliche Aufmerksamkeit zu erlangen. Mit der Darstellung von skandalös inszenierter Nacktheit konnte die Kritik und das Publikum brüskiert werden. Auffällig ist jedoch, dass die Künstler aus dem eher provinziellen Karlsruhe trotz ihrer Nähe zu Berliner Malerkollegen wie George Grosz zu einer abgemilderten Form der Provokation gelangen. Diesen feinen Unterschied dokumentiert auch die zeitgenössische Kunstkritik am Beispiel Georg Scholz' im Jahr 1923:

Georg Scholz, ebenfalls noch jung und voller Entwicklungsmöglichkeiten, durchsetzt diese ätzende Gesellschaftskritik mit einem heimlich schwäbischen Zug, einem Unterton von sehr verhaltenem Sentiment, von heimlich unterdrückter Naturschwärmerei. Wenn er solch kleines Spießbürgernetz malt, solchen Provinzialismus mit Kirchturmhorizont [...], so ist das alles, so bewußt er sich auch dagegen sträubt, immer ein wenig durchsetzt von dem Stimmungszauber schwäbischer Heimatlichkeit und schwäbischer Gemütlichkeit.<sup>677</sup>

Im Gegensatz zu den zeitgleich entstehenden sozialkritischen Arbeiten der Künstler finden sich anklagende Aspekte in den Aktdarstellungen jedoch nicht direkt wieder. Die Künstler greifen stilistisch auf ikonografisch überlieferte Themen zurück, dekonstruieren und verzerren jedoch das klassische Schönheitsideal. Gut zu erkennen ist dieses Verfahren in der Darstellung des Venusmotivs, das die veristischen Künstler aus Karlsruhe bis Ende der 1920er Jahre immer wieder aufgreifen und mit Darstellungen aus dem zeitgenössischen Milieu der Prostitution verquicken:

Indem er [*der Künstler, Anm. d. Vf.*] den weiblichen Akt realistisch darstellte, etwa seine eigene Geliebte oder eine Hure statt einer Venus

---

<sup>677</sup> Paul Westheim: Die Neue Sachlichkeit. In: Tagesbote aus Mähren und Schlesien vom 08.09.1923, Brünn, 73. Jahrgang, Nr. 414. Aus der Akte: DLA: Teilnachlaß, H: Schlichter BF000132369.

malte, konnte der Maler die bürgerliche Heuchelei herausfordern, ohne sich allzu weit von den Grundsätzen den Moralisten zu entfernen, denen seine Verachtung galt.<sup>678</sup>

So paradox die Erklärung von Renate Berger auf den ersten Blick erscheinen mag, so trifft sie doch hinsichtlich der Lebensläufe und Aktmalerei der Karlsruher Künstler von 1925 bis 1930 partiell zu, denn mit der monetären und beruflichen Festigung durch zunehmende Ausstellungserfolge, wie der Mannheimer Ausstellung „Neue Sachlichkeit“ (1925), gewinnt eine gesicherte Lebensgrundlage an Bedeutung. Berlin und seine großstädtische Atmosphäre werden gegen Festanstellungen an der Karlsruher Landeskunstschule eingetauscht (Scholz und Hubbuch), traditionelle und akademische Aktthemen rücken nun berufsbedingt in den Vordergrund. Zwar erfolgt weiterhin ein künstlerischer Austausch zwischen den veristischen Künstlern, doch die individuelle Sicht auf das Modell und den Akt genießt nun die höchste Priorität.

Zeitgleich zu diesem „Beruhigungsprozess“ beginnt eine Generation von Schülern (Lais, Nagel) an der Kunstakademie zu studieren, die durch zwei Besonderheiten auffällt: einerseits befinden sich seit 1919 Frauen wie Senta Geißler, Gretel Haas-Gerber, Friedel Dethleffs-Edelmann oder Melitta Fischer unter den Studenten. Andererseits muss sich diese Generation von Schülern bei Lehrern entwickeln, die durch ihren neusachlichen Stil die Kunstlandschaft der Weimarer Republik maßgeblich bestimmten. Wolfgang Hartmann fasst diese Situation folgendermaßen zusammen:

Für die Hubbuch-Schüler und die Generation der 2. Hälfte der 20er Jahre mag die Annahme eines Verismus mit Gutherzigkeit (Westheim) kaum noch gelten. Die jüngere Generation übernimmt zwar die formalen Mittel, formt sie aber zu einer sachlich-wertfreien bis volkstümlich-ironischen Wiedergabe ihrer Umwelt um. Hanna Nagel kommt hierbei eine Sonderposition zu [...].<sup>679</sup>

An den Aktdarstellungen der jungen Künstlerin lässt sich nicht nur nachvollziehen, welchen großen Stellenwert der akademische Akt um 1925 einnimmt, auch die Akademiemodelle erhalten plötzlich Namen und Gesichter. In unzähligen Aktzeichnungen sieht man beispielsweise den stämmigen Körper des Modells *Milly* in sitzender, stehender oder liegender Pose. Doch der weibliche Blick auf den nackten Modellkörper

<sup>678</sup> Renate Berger: *Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert*, Köln 1986, S. 123.

<sup>679</sup> Wolfgang Hartmann: *Innenwelten – Außenwelten*. In: *Ausst.-Kat.*: Nagel 1981, S. 11–18, S. 17.

unterscheidet sich maßgeblich von dem ihres Vorbilds und Lehrers. Zum einen sieht das weibliche Auge erstmals (wieder) den männlichen Akt und zum anderen gesteht es beiden Geschlechtern im Akt Schwächen und Mitleid zu. Die Akte Hanna Nagels zeugen aber auch entscheidend von dem Kampf um einen eigenen Stil und das Bedürfnis, als Künstlerin wahr- und ernst genommen zu werden. Otto Lais wählt für seine Aktdarstellungen eine ähnlich drastische Formensprache wie die veristischen Aktkünstler vormals in Berlin, findet dann aber recht schnell seinen eigenen Stil in der Schwarz-Weiß-Wirkung der Radierung. Für die neusachlichen Aktdarstellungen lässt sich aufgrund der vielen Stilidiome schwer eine einheitliche Aussage treffen; dennoch weisen die liegenden und stehenden Akte eine Form der Erstarrung auf, die zwar eine sexuelle, nicht aber eine erotische Komponente beinhaltet.

Gegen 1930 wird eine erneute Änderung in den Aktmalereien aller Maler deutlich. Diese Änderung ging auf die folgende Frage zurück: Wie konnte nach der „Neuen Sachlichkeit“ sowie nach der Präsenz der FKK-Bewegung der Weimarer Republik der Akt letztendlich definiert werden? Es bedurfte einer erneuten individuellen und technischen Annäherung der Künstler an das Thema „Akt“. Für die traditionell-konservativen arbeitenden Künstler gestaltete sich hinsichtlich der kunstpolitischen Entwicklungen in Karlsruhe dieser Wechsel einfacher als bei den veristisch-neusachlichen Künstlern. Der Anschluss an jenen avantgardistischen Stil Mitte der 1920er Jahre führte bei Letztgenannten schlussendlich und zwangsweise zu einem Lavieren zwischen traditioneller und innovativer Aktmalerei. Gruppenakte, liegende Akte, Bade- und Toilettenszenen zeugen von der Anstrengung der Künstler, ihre kunst- und gesellschaftstheoretischen Überlegungen in die Praxis zu überführen.

Bei Malern wie Hempfing oder Bühler handelt es sich bei der Veränderung hingegen nur um geringe Abweichungen vom bisherigen Stil. Insbesondere in der Wahl der Sujets tendieren die konservativ-traditionellen Künstler zu religiösen Aktdarstellungen oder Akten in der deutschen Landschaft.

Bei den jungen Künstlern der dritten Gruppe ist die Frage eines

künstlerischen Stilwechsels nicht so sehr vordringlich; weitaus wichtiger scheint es, den eigenen Stil soweit zu festigen, dass der Lebensunterhalt, aber auch eine künstlerische Karriere gesichert ist; und weibliche Kunstschafterinnen wie Hanna Nagel müssen sich zudem mit der Problematik auseinandersetzen, Kind, Karriere und Familie im Alltag zu vereinen.

Es kristallisiert sich somit heraus, dass nicht erst die Zäsur von 1933 einen Wechsel in der Aktmalerei herbeiführt, sondern, dass sich Transformationsprozesse bereits um 1930 vollziehen. Folgende Merkmale untermauern diese Annahme:

1. Wechsel in Medium und Arbeitsmaterial: Nicht nur die neusachlichen, sondern auch die jüngeren Künstler lösen sich von der Zeichnung mit der Lithokreide oder dem Malen mit Ölfarben und bevorzugen nun das Radierverfahren, die Bleistiftzeichnung oder das Gestalten mit Aquarellfarben.
2. Privatisierung des Akts: Es ist auffällig, dass als Modelle für die Aktdarstellungen die eigene Lebenspartnerin bevorzugt wird und als Inspirationsquelle für Posen dient, oder aber die Modellwahl beschränkt sich auf wenige feste Modelle. Es werden Situationen aus dem eigenen Alltag für die Aktdarstellungen übernommen, die teilweise auch in den privaten Räumlichkeiten angefertigt werden.
3. Beruhigung der Aktposen: Es ist ein Rückgriff auf herkömmliche akademische Posen zu beobachten, der sich vor allem auf den stehenden und sitzenden Frauenakt konzentriert.
4. Rückgriff auf ikonografische Vorlagen: Schon vor 1933 kommt es zu einer Beschäftigung der Karlsruher Künstler mit den Aktdarstellungen der Alten Meister wie Dürer, Cranach, Rembrandt und deren Körper- und Raumverständnis. Experimentierfreudigkeit hinsichtlich einer provokanten Körpergestaltung und die Verfremdung bekannter Motive stehen nicht mehr im Vordergrund der Aktmalerei.

Diese Prozesse nehmen mit Beginn der 1930 Jahre bei den Künstlern der Gruppe der neusachlichen und jüngeren Künstler weiter zu. Durch die

kulturpolitisch verschärfte Situation und die Reaktion der Kritiker wird den Künstlern sehr deutlich gemacht, dass insbesondere veristische Aktdarstellungen nicht mehr erwünscht sind. Neben ersten Zensurerfahrungen auf Ausstellungen leiden die Künstler unter dem anwachsenden Druck der Nationalsozialisten.<sup>680</sup> Die „Machtübernahme“ 1933, die für zwei der Karlsruher Künstler mit der Entlassung aus ihrem Professorenstatus gleichbedeutend ist, besiegelt für viele Jahre ein Schicksal, das mit Ausstellungsverbot, Verdächtigungen, Bedrohungen, Ausschließung und Disziplinierungsdruck einhergeht. Doch auch völkisch-nationale Künstler wie Hans Adolf Bühler werden wegen ihrer Aktmalerei der 1920er Jahre abgelehnt, da den Nationalsozialisten der Individualcharakter mystischen FKK-Gedankenguts zu unkontrollierbar scheint. Die Künstler reagieren auf den Druck unterschiedlich: Während die „verfemten“ Künstler (Hubbuch, Schlichter, Scholz) sich einerseits unauffällig in Karlsruhe zu halten versuchen, so beispielsweise Lais und Hubbuch, ziehen andere wie Schlichter und Scholz in kleinere, unscheinbarere Ortschaften, um der scharfen Handhabung der NS-Gesetze zu entkommen. Hanna Nagel, die als Frau und Künstlerin vorerst keine Beeinträchtigung durch das NS-Regime erfährt, kann in den Jahren 1933/34 und 1935/36 Auslandsstipendien nutzen. Wilhelm Hempfing hingegen begreift die gestiegene Nachfrage nach seinen Akten als Möglichkeit, sich dem künftigen Kunstzentrum des Nationalsozialismus, der Stadt München, anzunähern. Hans Adolf Bühler wiederum fällt über das Jahr 1933 weniger mit seiner Malerei, als mit seinen kunstpolitischen Aktivitäten in Karlsruhe auf.

Um dem starken Existenzdruck standzuhalten, müssen die „verfemten“ Künstler zudem berufsfremde Tätigkeiten wie beispielsweise Keramikmalen ausüben. Dies sind nur die äußeren, sichtbaren Veränderungen, die den Künstlern das Leben erschweren. Die psychischen Reaktionsprozesse auf diese Isolierung werden gemeinhin als „innere Emigration“ oder „introvertierte Resignation“ beschrieben. Mögliche Auswege aus dieser Situation der Zurückgezogenheit stellen die

---

<sup>680</sup> Vgl.: Verband Bildender Künstler Württemberg e.V. (Hrsg.): Künstlerschicksale im Dritten Reich in Württemberg und Baden, Stuttgart 1987.

Flucht in das ausländische Exil oder – sofern möglich – die Anpassung an die Regimeforderungen dar. Die ausgeschlossenen Karlsruher Künstler wählten jedoch nicht das Exil als alternative Lösung. Wie aber verarbeiteten sie dann diese Situation, und welche Funktion oder welchen Wert konnte die Aktmalerei nun in diesem Zusammenhang haben? Bisher wurde in der Forschung nur nach einer Kontinuität der neusachlichen Formensprache der Aktdarstellungen gefragt<sup>681</sup> oder angenommen, dass „nach 1933 [...] die Produktion von Aktbildern bei den neusachlichen Künstlern radikal [abnehme, Erg. d. Vf.]“<sup>682</sup>. Doch die Nachlässe der Künstler zeichnen ein anderes Bild, das auch Übereinstimmungen zwischen den Akten der einzelnen Künstler aufweist: Viele Aktdarstellungen sind hier zu sehen, die sich mit rein akademischen Modellposen beschäftigen und diese immer wieder en détail akribisch wiederholen. Weitaus auffälliger ist jedoch, dass die Art der Gestaltung und die Formensprache der Akte in ähnlicher Manier gehalten sind. Hubbuch, Nagel und Scholz nutzten um 1933 vermehrt die Rötelkreide, aber auch Kohle sowie helle Aquarellfarben. Diese Malstoffe erlauben eine weichere Modellierung und das Verwischen von Körperkonturen. Die Körper der weiblichen Modelle gestalten die Künstler nun somit sehr voluminös: nicht nur die Beckenregion, sondern auch Arme und Beine der Modelle werden stark gerundet und fast säulenartig aufgebaut. Exakte, harte Konturen und Kanten vermeiden die Künstler; eine Binnenstruktur des Modellakts wird vielmehr durch flächige Farbabstufungen und Weißhöhungen erreicht.

Die Körper der Modelle strahlen keine erotische oder sexuelle Komponente aus, ja, sie sind nicht einmal wirklich weiblich. Vielmehr erinnern ihre Gliedmaßen an die einer massigen Gliederpuppe, deren amorph wiedergegebener Körper keine Verjüngung an den Fesseln oder Handgelenken aufweist. Zuletzt beachte man die Gesichter der Aktdarstellungen: Augen und Mund werden zu stummen, leeren Flächen bei Scholz oder aber zu schwarzen Löchern bei Nagel. Hubbuch arbeitet die Gesichter seiner Modelle um 1933 in maskenartige Fratzen um, deren

---

<sup>681</sup> Vgl. Peters 1998, S. 34 ff. und Adam C. Oellers: Zur Frage der Kontinuität von Neuer Sachlichkeit und nationalsozialistischer Kunst. In: Kritische Berichte, Jg. 6, 1978, H.6, S. 42–54.

<sup>682</sup> Nentwig 2008, S. 366.

Mienenspiel in verzerrten Mündern und riesigen Augenhöhlen versinkt. Zeichen von Emotionen oder Charakter geben die Akte nicht wieder und fast scheint es, als ob Gedanken, Gefühle und Schreie in den schwammigen Körpern gefangen sind und keinen Weg nach außen finden. Sowohl der Kommunikationsweg über die Körpersprache als auch der über Gestik und Blick sind unterbrochen.

Diese Aktmalerei der Zäsur um 1933 macht eine gewisse Orientierungslosigkeit der Künstler deutlich. Man erkennt die künstlerische Anlehnung an das Körperverständnis Alter Meister, die wiederum eine Entwicklung der individuellen Künstler-„Handschrift“ beeinflusst. Das feine Gespür, über den nackten Körper eigene und fremde Emotionen transportieren zu können, scheint versiegt. Es geht nun nicht mehr, wie Ende der 1920er Jahre, um eine Neudefinition der Aktform, sondern um eine Reformation der gesamten Künstlerpersönlichkeit. Existenzsicherung steht nun bei allen Künstlern im Vordergrund, die Aktmalerei verliert in diesem Prozess ihr bisheriges Funktionsgerüst. Sie ist nicht mehr Ausfluss von freier Kreativität, Erotik und von positivem Lebensgefühl. Alle für eine Aktdarstellung wichtigen Faktoren werden von der Isolation und der Diffamierung erstickt. Aktmalerei kann nun nur noch im privatesten Raum stattfinden. Die Frau von Wilhelm Schnarrenberger beschreibt diese Situation nach ihrem Umzug in den Schwarzwald sehr eindringlich:

Landschaft, wie beispielsweise den Schwarzwald, wollte er nicht malen, da er an diesem Sujet nicht interessiert und es zudem durch Thoma schon vorweg genommen und belastet war. Nie hat er gesagt, setzt dich mal hin, ich will Dich malen. [...] Er langweilte sich, es fiel ihm bei dieser Landschaft, die ungeeignet war für ihn, nichts ein. Und ich habe ihn dann entweder grad gerufen wenn ich mich auszog oder wenn mich an den Tisch setzte und habe so eine Art Pose eingenommen. Ach ich möchte jetzt eine Zigarette rauchen – und dann sah er das Bild. Und dann hat er [*gesagt, Erg. d. Vf.*]: bleib so sitzen, ach, so könnte ich dich malen.<sup>683</sup>

Man kann dieser Szene die Anstrengung und Mühe und gleichzeitig auch die Veränderung des Aktverständnisses an sich erkennen: Aktzeichnen beruht nun auf Vertrauen und Liebe, nicht mehr auf den Reizen fremder Nudität. Die Beschäftigung mit den vielen unterschiedlichen Motiven

<sup>683</sup> Ausschnitt aus: Marlene Angermeyer-Deubner: „Die Hurenmaler“. 45-Minuten-Feature über die wichtigsten Künstler der zwanziger Jahre in Karlsruhe wie z.B. Karl Hubbuch, Georg Scholz, Wilhelm Schnarrenberger, Rudolf Dischinger u.a., zusammen mit Annette Meyer-Papenberg, Baden-Baden 1988. Für SWR und ARD.

Vgl. zu der Haltung isolierter Künstler auch: Verband Bildender Künstler Württemberg e.V. (Hrsg.): Künstlerschicksale im Dritten Reich in Württemberg und Baden, Stuttgart 1987.

jedoch, die auch ein bekannter, nackter Körper dem Künstler bietet, wirkt hingegen beruhigend und – in dieser Zeit – lebenserhaltend. Es wirkt geradezu wie ein Therapeutikum: Einerseits werden Fähigkeiten und Erinnerungen vergangener Aktsitzungen reaktiviert und somit das Malen aus dem passiven Gedächtnis und die damit verbundenen Emotionen angestoßen. Das macht verständlich, warum die Landschaftsmalerei ad hoc zu keinem adäquaten Ersatz für einen Künstler werden konnte, der zuvor mit der Leidenschaft der Aktmalerei in Berührung gekommen war. Andererseits liegen beim Aktzeichnen höchste Konzentration, starke Emotion und tiefste Beruhigung eng beieinander, sodass im Rahmen der Gesamtsituation von einer aufbauenden und zugleich beruhigenden Wirkung des Aktmalens gesprochen werden kann.

Es bleibt noch zu hinterfragen, weshalb es bei Künstlern wie Karl Hubbuch oder Otto Lais, die während der 1930er in Karlsruhe blieben, zu einem Abbruch ihrer Aktmalerei kam, während Künstler, die einen Wohnort in der Provinz suchten, weiter Aktdarstellungen anfertigten? Es ist zu vermuten, dass das nationalsozialistische Klima in Karlsruhe weitaus schärfer war, als in den kleinen Ortschaften. Der Druck und die ständige Konfrontation mit den Auswirkungen der Regimepolitik, die in den Großstädten viel stärker zu spüren waren, könnten ein weiterer Grund dafür sein, weshalb Hubbuch oder Lais mit ihren Aktzeichnungen kein Aufsehen erregen wollten. Hatten die Künstler einen existenzsichernden Beruf in Karlsruhe gefunden, wollten sie diesen ihrer Aktdarstellungen wegen sicherlich nicht verlieren. Die kleinen Städte boten hingegen mehr Ruhe und Hoffnung, in der Abgeschlossenheit nicht entdeckt zu werden.

Für Künstler wie Wilhelm Hempfing, die ihre Aktmalerei nur stilistisch anzupassen brauchten, bot das neue politische System mit seinem anderen Körper- und Aktverständnis dagegen eine große Chance, endlich den Durchbruch als bekannter Künstler zu schaffen. Inwieweit es hierbei zu ideologischen Verstrickungen der Künstler kam, ist heute schwer nachzuvollziehen. Dass eine gewisse Attraktivität von dem NS-Regime auf die Aktmaler der 1920er Jahre, die um 1933 nicht aus Akademien entlassen oder diffamiert worden waren, ausgegangen sein muss, beweist das künstlerische Verhalten Rudolf Schlichters.

Es wird aus dieser Gesamtschau erkenntlich, wie schwierig es ist, Reaktionen und Denkweisen mit der Aktmalerei der Künstler auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Zudem wird ersichtlich, dass es eigentlich selten zu reinen künstlerischen *Kontinuitäten*, *Transformationen* oder *Brüchen* um 1933 kam. Bei genauerer Sicht dominieren vielmehr die Mischformen um die Reaktion der Transformation: Transformation-Kontinuität und Bruch-Transformation.

Die Analyse in Form einer Gesamtschau fasste die Karlsruher Künstler in drei Gruppen zusammen und zeigte die Entwicklung der Aktmalerei dieser Gruppen im Verlauf der 1920er und 1930er Jahre auf. Eine Zuordnung der Künstler zu einzelnen Gruppen darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass ein Vergleich der Aktmalerei Wilhelm Hempfings mit derjenigen Karl Hubbuchs deutliche Unterschiede aufdeckt, die im Wesen der Aktdarstellung erkennbar sind: Während von Wilhelm Hempfings Akten eine Glätte und Kühle ausgeht, strahlen Hubbuchs Akte eine Vielfalt an Emotionen aus: Seine Modelle lachen, streiten oder umarmen sich. Bei Hempfing erreicht die Wirkung der malerisch umgesetzten Körperlichkeit und Sexualität den Betrachter hingegen kaum; Erotik – ausgelöst durch einfache, optische Reize eines nackten Körpers – wird sehr plakativ vermittelt und Weiblichkeit zudem austauschbar. Bei Hubbuch hat jedes Modell dagegen seine eigene Gestik oder eine bestimmte Körperform, welche einen Wiedererkennungswert und somit einen Charakter, eine Persönlichkeit des Modells schafft. Durch experimentelle Posen und die Ausarbeitung kleiner Details schafft Hubbuch eine subtile, knisternde Erotik, die manchmal auch von Witz durchzogen ist.

## 5.2 Exkurs: Kitsch und Aktmalerei im Nationalsozialismus

Zu Beginn dieser Arbeit wurde die Frage gestellt, ob nicht die Darstellung des nackten Körpers nach 1933 ein künstlerisches Stilmittel antifaschistischer Agitation hätte sein können.

Diese Überlegung beruht auf zwei Annahmen: Einerseits spielte die nackte weibliche Gestalt – beispielsweise in Form von Hurendarstellungen der 1920er Jahre – bereits eine nicht unerhebliche Rolle bei der Sozialkritik veristischer Darstellungen. Andererseits beweist die Historie der Aktmalerei, dass die Beschäftigung mit der Nacktheit des Menschen stets ein Reizthema für Maler, Modell und Betrachter war. Denn selten löst ein Motiv in einem Augenblick eine derartige Vielfalt an Emotionen aus, wie die Darstellung eines nackten Körpers – und dennoch obliegt es in hohem Maß dem Künstler, Gedanken und Gefühle des Rezipienten willentlich zu steuern.

Es muss jedoch darauf hingewiesen werden, dass es sich bei der folgenden Ausführung sicherlich nur um eine theoretische und fiktive Überlegung handeln kann, denn die Omnipräsenz nationalsozialistischer Kunstzensur und die Dominanz diktatorischer Gewaltstrukturen machten einen offenen Widerstand gegen das Regime schwer.<sup>684</sup> Unauffälliger Widerstand hätte demnach wahrscheinlich nur in verschlüsselter Form innerhalb einer Aktdarstellung funktionieren können, nämlich in einer Form, die der nationalsozialistischen Aktmalerei optisch ähnlich scheint, aber intentional different ist. Beachtet man die Tatsache, dass sich zu keinem Zeitpunkt während des Dritten Reichs eine eigenständige und stilistisch klar formulierte Aktmalerei ausbildete, böte sich für eine derartige Aktkunst ein möglicher Ansatzpunkt.

Hätte aber nicht ebenjenes Diktum des Kitsches und des Belanglosen, welches häufig als Qualitätsurteil über der nationalsozialistischen Kunstproduktion schwebt, als Einstiegsmöglichkeit für eine subversive Aktmalerei dienen können? Auch wenn die Nationalsozialisten sich mit einem Anti-Kitsch-Gesetz vor einer möglichen Uminterpretation ihres Systems zu schützen versuchten, arbeitet die NS-Aktmalerei mit den

---

<sup>684</sup> Vgl.: Badischer Kunstverein Karlsruhe (Hrsg.): Widerstand statt Anpassung: deutsche Kunst im Widerstand gegen den Faschismus 1933-1945. Ausst.-Kat., Karlsruhe, Frankfurt, München, Berlin 1980.

Kriterien des Kitschs, die Ideologie, Volkstum und Massenkonsum miteinander verschränken:

Der Kitschgegenstand ist vor allem ein Träger von Ideologien, sei es, daß er auf seine Art Ideen symbolisiert, sei es, daß sich durch ihn [...] emotional komplexe Identifikationen herstellen. Eine solche Beziehung kann Spiel oder Ironie sein [...]. Am häufigsten ist sie jedoch, wie der massenhafte Konsum zeigt, Faszination und Unterwerfung, oder allgemeiner ausgedrückt, Entfremdung. In dieser Hinsicht war der Kitsch durch seine Fähigkeit, echtes Verlangen nach einer ‚heilen‘ Welt zu pervertieren, ein ideologischer Gehilfe aller faschistischen Systeme.<sup>685</sup>

In diesem Zusammenhang beinhaltet der Begriff *Kitsch* vier Bedeutungsebenen, die einen hohen Deckungsgrad mit der nationalsozialistischen Aktmalerei aufweisen: eine kunst- und kulturtheoretische, eine ideologische und eine rezeptionsästhetische Ebene.<sup>686</sup> Kitschbasierte Arbeiten beziehen sich nach Gerhard Schweppenhäuser auf bereits Existierendes, erweisen sich nicht als innovativ und nutzen eine kalkulierbare Wirkung zur Lenkung der Wahrnehmung des Rezipienten. Kitsch zielt auf emotionale Reizung und will ein Stimmungsgehalt erzeugen. Seine Darstellung arbeitet demnach mit dem Mittel der Illusion – Kitsch ist also „unecht“.<sup>687</sup> Bei der Betrachtung eines kitschigen Werks werden drei Kompetenzzentren des Rezipienten beansprucht: das kognitive, emotionale und fantastische Vermögen. Diese gehen nach Schweppenhäuser mit den Faktoren der Trivialität, der Sentimentalität und der Fantastik einher.<sup>688</sup> Das triviale Moment liege im Verstehen des Klischees sowie in der Herstellung einer subjektiven Verbundenheit zu dem Kitschgegenstand. Sentimentalität bedeute ein starkes, emotionales Empfinden, welches als positiv wahrgenommen wird. Das Bedürfnis nach Schönheit werde hierbei durch Stereotype bedient. Für den Betrachter, der sich auf diesen Mechanismus einlässt, bietet das System des Kitschigen eine scheinbare Lösung sozialer Konflikte: Diese werden *„im Kitsch entweder ganz ausgeblendet oder durch Personalisierung lösbar dargestellt, also ideologisch entschärft.“*<sup>689</sup> Es

<sup>685</sup> Lionel Richard: *Deutscher Faschismus und Kultur*, Frankfurt 1982, S. 49. Zitiert nach: Alexandra Offermanns: „Die wussten was uns gefällt“: ästhetische Manipulation und Verführung im Nationalsozialismus, illustriert am BDM-Werk „Glaube und Schönheit“, Münster 2004, S. 153.

<sup>686</sup> Vgl.: Gerhard Schweppenhäuser: „Das Recht des Kitsches“. In: Melanie Sachs, Sabine Sander (Hrsg.): *Die Permanenz des Ästhetischen*, Wiesbaden 2009, S. 55–72.

<sup>687</sup> Ebd., S. 57.

<sup>688</sup> Ebd., S. 58, 59.

<sup>689</sup> Ebd., S. 59.

kommt zu einer Versöhnung des Individuums mit den bestehenden Verhältnissen, in denen es lebt. Herman Broch urteilt im Jahr 1950 über das System von Kunst und Kitsch: *„Der Kitsch ist nicht etwa schlechte Kunst, er bildet ein eigenes, und zwar geschlossenes System [...]“*<sup>690</sup> In dem nationalsozialistischen Frauenakt kommt es scheinbar zu einer Überlappung von Kunst und Kitsch. Sicherlich verstand sich die in den 1930er Jahren geförderte Aktmalerei als eigenständige, „neue deutsche Kunst“, die durch das fotonaturalistische Abbilden von Nacktheit als Orientierungshilfe für Physis und Psyche des Betrachters fungierte. Motiv und Bildsprache stimmen in dem perfekten, vermeintlich makellosen „arischen“ Frauenakt überein. Dadurch, dass dieses Bild tatsächlich im NS-Staat antrainiert und realisiert wurde, so beispielsweise im Bund deutscher Mädel (BDM), macht es das Argument der Illusion vorerst hinfällig. Jedoch vermitteln diese keuschen, gesunden und sportlichen Aktdarstellungen eine Botschaft, die ihrerseits letztendlich auf einer illusorischen Ideologie von Weiblichkeit basiert.

Die Bildaussage ist einfach zu verstehen und für jeden Betrachter der 1930er Jahre logisch nachzuvollziehen. Der weibliche Akt und mit ihm seine Vorbildfunktion werden zu einem Bestandteil eines gesamtheitlich-ideologisch funktionierenden Systems, das seine Anziehungskraft nach Saul Friedländer aus dem Verbund von ästhetischem Kitsch und vernichtendem Tod bezieht.<sup>691</sup> Dass die deutschen Künstler bei ihrer Aktproduktion während der NS-Zeit auf Motive und Stile tradierter Aktmalerei des 19. Jahrhunderts oder der Alten Meister zurückgreifen, beruht auf einer propagierten Sehnsucht und auf dem Harmoniestreben nach einer verlorenen Vergangenheit<sup>692</sup> und unterstreicht den erwähnten Epigonencharakter des Kitschbegriffs.

Wo aber hätten nun Künstler wie Georg Scholz oder Karl Hubbuch dieses auf Kitsch basierende System mit einer neuen Aktkunst konterkarieren können? Die Aktdarstellungen des französischen Künstler Francis Picabia,

<sup>690</sup> Hermann Broch: Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches. In: Ders: Dichten und Erkennen. Essays, Bd. I, Zürich 1955, S. 295–309, S. 305.

<sup>691</sup> Vgl.: Saul Friedländer: Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus. Erweiterte Ausgabe, Frankfurt 2007.

<sup>692</sup> Vgl. für die historischen und künstlerischen Bezüge hierzu: Heino R. Möller: Aktmalerei im Nationalsozialismus. In: Stadt Braunschweig (Hrsg.): Deutsche Kunst 1933–1945 in Braunschweig. Kunst im Nationalsozialismus. Vorträge zur Ausstellung (1998–2000), Braunschweig 2001, S. 195–219 (Braunschweiger Werkstücke, Reihe B; 20).

der sich insbesondere Ende der 1930er Jahre dem weiblichen Akt zuwendet, so in *Femme nue devant la glace* (1941–1942) (Abb. 187), könnten als mögliche Antwort herangezogen werden. Denn Picabia selbst beschreibt seine Kunst offen als Beschäftigung mit Surrogaten: „*Der Maler wählt etwas aus, dann imitiert er das Ausgewählte und deformiert es schließlich. In letzterem liegt die Kunst.*“<sup>693</sup> Greift also auch hier der Mechanismus des Kitschs? Als Modell für seine Akte wählt Picabia nicht nur seine Geliebte Suzanne Romain aus, sondern greift bewusst auf fotografische Vorlagen zeitgenössischer Erotikmagazine zurück. Durch die realistische und zugleich fast schon plakative Darstellung des nackten Frauenkörpers entsteht jener „*Pornokitsch*“<sup>694</sup>, über den der Künstler sich selbst lustig macht. Doch im Grunde spiegeln diese Aktdarstellungen, die Picabia größtenteils in Südfrankreich malte, einen intimen Lebensbereich des Künstlers: die Freude und Lust am Frauenkörper und an der Zweisamkeit einer Partnerschaft. Vergleicht man nun aber Picabias weiblichen Doppelakt *La brune et la blonde* von 1941/1942 (Abb. 188) mit demjenigen Wilhelm Hempfings (vgl. Abb. 48), wird die Tragweite der unterschiedlichen Geltungsbereiche von „Kitsch“ und Aktmalerei der 1930er Jahre augenscheinlich. Auch wenn Picabia mit seiner Aktmalerei primär private Interessen verfolgte, zeigt er doch, wie Aktmalerei trotz vorheriger stilistischer Wandlungen des Künstlers abseits der NS-Aktkunst und doch scheinbar in deren Nähe weiter existieren kann.

Es muss an dieser Stelle erneut darauf hingewiesen werden, dass die Karlsruher Künstler, die von den Repressalien der Nationalsozialisten in Süddeutschland direkt betroffen waren, nur unter größten Anstrengungen zu einem derartigen Wandel in ihrer Aktmalerei hätten gelangen können. Hierbei spielt vor allem die zermürende Zeit ab 1930 mit Zensurdruck und Diffamierung sicherlich eine wichtige Rolle, da sie für ein Versiegen der kreativen Kräfte maßgebend war. Auch wussten die Künstler um die verschärfte Kontrolle ihrer Person, da sie mit ihren Aktdarstellungen der 1920er Jahre bereits den Unmut des Regimes auf sich gezogen hatten.

---

<sup>693</sup> Francis Picabia: „L'œil cacodylate“. In: *Comedia*, 23.11.1921, S. 2. Zitiert nach: Carole Boulbès: Francis Picabia – Köstliche Ungeheuer. Die Malerei, die Kritik, die Geschichte. In: Iwan Wirth (Hrsg.): „Lieber Maler, male mir...“ Radikaler Realismus nach Picabia. Ausst.-Kat. Centre Pompidou / Kunsthalle Wien / Schirn Frankfurt, Wien 2002, S. 29–39, S. 31.

<sup>694</sup> Ebd.

Und wenn Picabia bezüglich seiner (Akt-) Kunst attestiert *„Ich hege Gefühle für die Malerei, wie für ein Objekt der Leidenschaft, meine Bilder sind Liebesakte, das ist meine Art zu arbeiten“*<sup>695</sup>, dann empfinden die Karlsruher Aktkünstler dies sicherlich genauso – allerdings wurde ihre Leidenschaft um 1933 gewaltsam beschnitten oder maßgeblich verändert.

---

<sup>695</sup> Francis Picabia: „Oui non, oui non, oui non“. Auszug aus (P.A. Benoit), Alès 1953.

## 6. Die andere Sicht auf den Akt

„Kein erotisches Kunstwerk ist eine Schweinerei,  
wenn es künstlerisch bedeutend ist,  
zur Schweinerei wird es erst  
durch den Betrachter  
wenn er ein Schwein ist.“  
(Egon Schiele)<sup>696</sup>

### 6.1 Der Akt als Katalysator des Maler–Modell–Rezipienten–Modells

Die oben zitierte Aussage Egon Schieles erscheint zunächst einleuchtend, denn sicherlich entstehen Spielarten erotischer Bildwirkung durch die individuelle Prägung von Sexualität. Doch bei einem zweiten Lesen wirft der Ausspruch Fragen auf: Was ist erotische Kunst überhaupt? Kann sich ein Künstler tatsächlich von einer speziellen Wirkungsweise seiner Aktdarstellungen auf den Betrachter freisprechen? Welche Wahrnehmungsprozesse finden dann bei dem Betrachter statt? Und weshalb kann das Verständnis von Nacktheit und Erotik durch Künstler und Rezipienten so stark divergieren?

Erneut wird deutlich, dass der Begriff „Akt“ viele einzelne Themengebiete umfasst und nicht mit einem einzigen interpretatorischen Ansatz fassbar wird. Zudem verlangt die Beschäftigung mit der Nacktheit immer auch ein offenes Herangehen aller Beteiligten, welches sich zumeist erst durch die Konfrontation mit dem eigenen Verständnis von Nudität ergibt.

Im Folgenden soll daher das Verständnis von Aktmalerei innerhalb des non-verbalen Austauschprozesses zwischen Maler, Modell und Rezipienten betrachtet und anschließend auf die politischen Systeme der Weimarer Republik und des Dritten Reichs übertragen werden. Wie bereits erwähnt, wird dieser Prozess zwischen den drei Parteien von feinsten emotionalen und psychischen Komponenten gesteuert; daher gilt es vorab nach den Grundlagen dieses Transfers zu fragen. Erstens: Ist

<sup>696</sup> F. Wischin, Egon Schiele: „Ich Gefangener“, Kunst oder Kinderpornographie: Die Affaire von Neulengbach, 1912, Wien 1998. (Faksimile von Arthur Roesslers in der Ich-Form des Künstlers geschriebene Erinnerungen: „Egon Schiele im Gefängnis“, 1922, S. 87–92 und andere Quellen). S. 9, 57, 69. Zitiert nach: Klaus von Beyme: Die Radikalisierung der Künstler in der Weimarer Republik. In: Herwig Roggemann, Dirk Fischer (Hrsg.): Transformation des Rechts in Ost und West: Festschrift für Prof. Dr. Herwig Roggemann zum 70. Geburtstag. Berlin, 2006, S. 539–550, S. 547.

eine Aktdarstellung mit erotischer Kunst gleichzusetzen? Wie grenzt sich diese dann gegen das Obszöne und gegen die Pornografie ab? Zweitens: Welches Geschlecht agiert und reagiert in dem Prozess der Aktproduktion und -rezeption? Wie unterscheidet sich hierbei der männliche Blick von dem weiblichen? Drittens: In welcher Beziehung stehen Darstellung und Konsumtion von Nacktheit zu dem sie umgebenden Raum- und Zeitgefüge?

Erst wenn diese Fragen beantwortet und Zusammenhänge hergestellt worden sind, können die immanenten und emotionalen Vorgänge eines Individuums bei der Beschäftigung mit Aktmalerei herausgearbeitet und analysiert werden. Wie noch zu zeigen sein wird, können diese unterschiedliche Gefühlsregungen aufweisen, die sich von sexuellem Verlangen über voyeuristische Gier bis hin zur angstbeladenen Sublimierung erstrecken.

Häufig bildet eine Aktdarstellung einen Subtext, der seine Wurzeln in Erotik, Sexus, Körperlichkeit, Sinnlichkeit und Liebe hat. Ein Grund für den Analogieschluss zwischen einem Akt und einer erotisch-sexuellen Komponente kann die Aufladung des Nackten mit Emotionen sein. Dies geschieht, wenn die Abbildung von Nudität gezielte Reize hervorruft oder mit Tabus und Moralvorstellungen bricht. Nacktheit kann schwerlich wertfrei beschrieben werden. Ein Rückblick auf die Entstehungsgeschichte der Aktmalerei zeigt jedoch, dass der Versuch einer emotionslosen Annäherung an Nacktheit unternommen wurde. Demnach führt die künstlerische Darstellung eines nackten Körpers mithilfe jener versachlichten Sexualität zu einem Konflikt: Einerseits wird die Verlockung sexueller Triebe spürbar, andererseits besteht der Glaube daran, dass die ästhetische Umsetzung eine Überwindung dieser Triebe schafft. Aus diesem Dilemma führt nur das Heranrücken der Nacktheit an das Heilige oder das Ideal. Eine solche Darstellung des rein Nackten, wie sie bei antiken Skulpturen oder christlichen Darstellungen zu sehen ist, stellt eine Verbindung mit der menschlichen Triebstruktur sodann nicht mehr her. Wird die Darstellung von Nacktheit einem speziellen Zweck untergeordnet, greift der genannte Mechanismus ebenfalls. Die Aktfotografie Ende des 19. Jahrhunderts spiegelt diesen Umgang mit dem nackten Körper

beispielsweise wider.<sup>697</sup> In Muybridges Fotografie-Serie *Animal Locomotion* von 1887 (Abb. 189) zeigt sich das medizinische und physische Interesse an Muskelformation und Bewegungsapparat; der Körper wird zum wissenschaftlichen Untersuchungsobjekt. Die um 1900 aufkommende Freikörperkulturbewegung wiederum will die Nacktheit vielmehr als Ausdruck der Naturbelassenheit verstanden wissen – trotz einer Ausblendung von sexuellen Komponenten und der Betonung von Gesundheit, Hygiene und Sport vermitteln Fotografien, wie Gerhard Riebickes *Gleichgewichtsübung* (Abb. 190), dennoch eine subtile Erotik. Im Nationalsozialismus steht die Aktfotografie dann im Dienst einer Propaganda – so beispielsweise bei Leni Riefenstahl<sup>698</sup> –, die den männlichen Körper als einen heroischen, der Antike entsprungenen (Abb. 191) und den der Frau als einen gesunden, keusch-empfangenden zeigt. Verliert sich aber ein derartig umrahmender Kontext, gerät Nacktheit durch die Modifikation des Künstler- oder Betrachterauges zum erotischen Stimulus oder provokativen Element. Welche Außenwirkung eine Aktdarstellung dabei besitzt, kann einerseits vom Künstler angelegt oder durch die Reaktion des Betrachters bestimmt werden. Der Akt und mit ihm das Modell ist somit das zwischen Künstler und Betrachter vermittelnde Medium. Wie aber funktionieren die Regeln ihrer Kommunikation? Wann beginnt Erotik und ab wann geht sie in das provokative Gebiet des Obszönen oder Pornografischen über?

Erotisch ist, was von der Sexualität zehrt, ihr vorausgeht, sie umspielt, ohne mit ihr zusammenzufallen. [...] Das Obszöne setzt die Geschlechtlichkeit selbst drastisch in Szene, mit dem aufklärerischen, den Menschen seiner Animalität zu überführen. [...] Gegenüber dem Obszönen liefert das Pornographische ausschließlich Sujets, die der Erregung und Steigerung der Lust dienen, also reizen sollen.<sup>699</sup>

Wenn nun aber künstlerische Intention und Betrachterreaktion, wie von Egon Schiele eingangs beschrieben, vollkommen auseinanderfallen, der

<sup>697</sup> Vgl. zuletzt Ulrich Pohlmann, Rudolf Scheutle (Hrsg.): *Nude Visions. 150 Jahre Körperbilder in der Fotografie*. Ausst.-Kat. München, Hamburg 2009/2010, Heidelberg 2009.

<sup>698</sup> Leni Riefenstahl inszenierte im Zuge der Olympischen Spiele 1938 in ihrem Film *Olympia* einen männlichen Körpertypus, der das „arisch-hellenistische“ Körperbild der Nationalsozialisten aufgreift. Der Film wurde an Hitlers 49. Geburtstag 1938 uraufgeführt. Vgl. Thomas Reuter: *Helden der Schönheit. Körperkultur im Nationalsozialismus*. In: Georg Bollenbeck, Thomas La Presti (Hrsg.): *Traditionsanspruch und Traditionsbruch: die deutsche Kunst und ihre diktatorischen Sachwalter*, Wiesbaden 2002. (Kulturelle Moderne und bildungsbürgerliche Semantik; 2), S. 21–55.

<sup>699</sup> Konrad Paul Liessmann: *Blutsverwandtschaft. Über Kunst und Erotik. Ein Annäherungsversuch*. In: *Eros in der Kunst der Moderne*, Fondation Beyeler (Hrsg.), BA-CA Kunstforum, Wien 2006, S. 9–19, S. 12.

Künstler beispielsweise nur die erotische Wirkung seines Modells sichtbar machen will, der Rezipient dies aber bereits als obszön aufgreift, dann müssen die Determinanten dieser Kommunikation exakter betrachtet werden. Ein wichtiger Aspekt hierbei ist die Frage nach der Autorenschaft: malt ein Mann oder malt eine Frau? Diese Überlegung gilt ebenfalls für den Betrachter und für das Modell: Welches Geschlecht hat der Betrachter und wer steht Modell?

Sowohl die kunsthistorische als auch die Gender-Forschung haben bereits herausgearbeitet, dass sich der männliche und der weibliche Blick auf den nackten Körper unterscheiden und dass bei diesem Prozess der kulturhistorische Bezugsrahmen eine wichtige Rolle spielt.<sup>700</sup> Jedoch muss an dieser Stelle erwähnt werden, dass die Beurteilung des Blicks der Geschlechter aufeinander seitens der aktuellen Forschungen nicht mit der Sehkultur der 20er Jahre gleichzusetzen ist. Die Modernisierung der westlichen Gesellschaften ebenso wie die Emanzipation der feministischen Kunstwissenschaften innerhalb der letzten Jahrzehnte können zu einer interpretatorischen Verschleifung tradierter Sehgewohnheiten beitragen.<sup>701</sup> Pauschalisierende Aussagen zu dem Blick der Geschlechter auf die Nacktheit sind aus genannten Gründen schwer zu treffen. Dennoch unternimmt Nicolaus Sombart in seiner Analyse über den männlichen Blick auf die nackte Frau den Versuch, dessen Kern zu benennen: *„Was der begehrlische Blick des Mannes sehen will, sind die Genitalien der Frau. Nichts anderes. Auf dem Weg dahin ist die integrale Nacktheit nur eine Etappe, die Schönheit nur ein letzter Schleier.“*<sup>702</sup> Inwieweit diese Aussage jedoch haltbar ist – immerhin geht sie allein von der Schönheit des weiblichen, nackten Körpers aus –, muss im Folgenden geklärt werden, denn auch Gefühlsregungen wie Scheu und Ekel vor dem weiblichen Geschlecht werden in Sombarts Darlegung nicht berücksichtigt. Während das männliche Sehverhalten somit scheinbar (einfach) zu

<sup>700</sup> Der homoerotische Blick des Mannes auf den Mann kann in dieser Arbeit ausgelassen werden, wie die nachfolgende Untersuchung der ausgewählten Karlsruher Künstler zeigen wird. Vgl. hierzu: Mechthild Fend, Marianne Koos: Männlichkeit im Blick: visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der Frühen Neuzeit, Weimar 2004.

<sup>701</sup> Vgl. hierzu: Sigrid Schade, Silke Wenk: Inszenierung des Sehens. Kunst, Geschichte, Geschlechterdifferenz. In: Hadumod Bußmann, Renate Hof (Hrsg.): Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften, Stuttgart 1995, S. 341–407.

<sup>702</sup> Nicolaus Sombart: Über die „schöne Frau“ Der männliche Blick auf den weiblichen Körper, Baden-Baden, Zürich 1995, S. 37.

reduzieren ist, gestaltet sich ein analoger Prozess für den weiblichen Blick weitaus schwieriger. Das Problem beruht in dem ambivalenten Verhältnis von männlicher Sozialisation und weiblicher Selbstbestimmung im Verlauf der Jahrhunderte. Auf der Suche nach einer möglichen Definition weiblichen Sehens ist daher am ehesten mit Judith Mayne zu sprechen, die die Meinung vertritt,

daß Frauen den voyeuristischen Blick der Männer annehmen können, während sie gleichzeitig ihre Position als [...] lebendes, komplexes Subjekt behalten. Damit schaffen sie einen Zwischenstatus voller Spannung, einen Status, in dem man ständig schwankt, selten im Gleichgewicht ist, immer hin und her gezogen wird.<sup>703</sup>

Die Gegenüberstellung von Sombarts und Maynes Aussagen erweckt den Eindruck, es gäbe in dieser Kommunikation nur ein klar definiertes Rollenverhalten zwischen Mann und Frau, das sich über eine dominierende und eine unterlegene Position definiert. Die Autorinnen Parker und Pollock erklären diesen Schematismus folgendermaßen:

Männlichkeit und Weiblichkeit sind kulturell determinierte Positionen. Wir werden nicht mit einer geschlechtlichen Identität geboren, vielmehr werden wir als männlich oder weiblich durch die Kultur festgelegt, in die wir eintreten, sobald wir die Sprache erwerben [...]. Weder in der Phantasie noch in der Sprache ist die Frau als Frau präsent, es sei denn als Chiffre männlicher Herrschaft, als Schauplatz männlicher Phantasie.<sup>704</sup>

Doch wie verhält sich diese Aussage, wenn Exhibitionismus und Voyeurismus aufeinandertreffen? Bietet nicht gerade die Maler–Modell–Situation auch die Möglichkeit, den genannten Schematismus aufzubrechen?<sup>705</sup> Ein Modell muss in dieser Konstellation nicht zwangsweise ein Opfer des männlichen Blicks sein, wenn man berücksichtigt, dass das Wissen um die Macht der Nacktheit dieses Verhältnis auch in sein Gegenteil verkehren kann.<sup>706</sup> Zudem ist das Entkleiden nicht immer mit dem Entblößen des Innersten gleichzusetzen. Offen präsentierte Nudität kann ebenso das Zeichen von Selbsterkenntnis und Selbstzufriedenheit sein, was dann die Gesetze von Scham und

<sup>703</sup> Judith Mayne: *The woman at the keyhole: feminism and women's cinema* (Theories of Representation and Difference), Bloomington 1990, S. 19 ff.

<sup>704</sup> Rozsika Parker, Griselda Pollock: *Dame im Bild*. In: Beate Söntgen (Hrsg.): *Rahmenwechsel: Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft*, Berlin 1996, S. 71–94, S. 93.

<sup>705</sup> Zur Dekonstruktion der Maler–Modell–Situation vgl.: Ulrich Puritz: *nAckT: Wie Modell und Zeichner im Aktsaal verschwinden und was von ihnen übrig bleibt*. *Kunstpädagogische Positionen* 9/2005, hrsg. von Karl-Josef Pazzini, Eva Sturm, Wolfgang Legler, Torsten Meyer, Hamburg University Press.

<sup>706</sup> Vgl. das Abhängigkeitsverhältnis Rudolf Schlichters von seiner Frau Speedy; Abschnitt 4.3.6.

Unterwerfung außer Kraft setzt. In diesem Zustand kann der künstlerische Prozess des Aktzeichnens sowohl für den Künstler als auch das Modell zufriedenstellend sein, wenn das Modell die Stärke besitzt, auf die Werkgestaltung durch seine Ausstrahlung aktiv einzuwirken und den Künstler inspirierend zu beeinflussen. Letztgenannte Überlegungen unterlaufen sicherlich die Vorstellung eines omnipotenten Manns, wobei die Frage aufgeworfen werden sollte, ob das Aktmalen im privaten Raum stets zu einer sexuellen Vereinigung und damit zu einer vollkommenen Inbesitznahme des weiblichen Modells führen muss. Oder sind sich Frau und Mann vielleicht gerade im Anblick von Nacktheit besonders nahe und gleich?

Auch wenn ein solches tradiertes System der Sehkultur zwischen Mann und Frau als gültig attestiert wird, das sich stets nach an einem gesellschaftlichen und kulturellen Moral- und Wertesystem ausrichtet, so darf der persönliche, individuelle Schautrieb, der jedem Menschen eigen ist, nicht aus dieser Betrachtung ausgeklammert werden. Gerade der negativ konnotierte, voyeuristische Trieb beinhaltet geschlechterverbindende Eigenschaften, beruht doch die „Augenbegierde“<sup>707</sup> in ihrem Kern auf Merkmalen, die bei allen Wesen angelegt sind: Neugier und Sexualität. Diese ureigensten Triebe können durch Kulturarbeit zwar humanisiert, aber niemals vollkommen sublimiert werden. Trifft der Blick von Mann oder Frau auf einen entkleideten Körper, so tritt er nicht allein mit äußeren Normen und Gesetzen, sondern mit den eigenen inneren Verboten in Konflikt. Robert Doisneaus Fotografie *Sidelong glance* von 1948 (Abb. 192) ist ein guter Beleg für diese Annahme: Ein Ehepaar betrachtet gemeinsam die Fensterauslage eines Antiquitätengeschäfts. Die Frau konzentriert sich auf ein im Vordergrund ausgestelltes Werk; dabei merkt sie nicht, wie der Blick ihres Gatten zu der seitlich aufgehängten Aktdarstellung gleitet. Für den Mann ergibt sich in diesem Moment eine gespaltene Situation: Einerseits muss er dem Rollenbild des Ehemanns und Bürgers gerecht werden, andererseits bricht er aus diesem aus, indem für einen Augenblick ganz offen seiner Begierde, seinem Voyeurismus und damit seiner Lust folgt. Was wird am

---

<sup>707</sup> Vgl. Gunther Bös: *Curiositas. Die Rezeption eines antiken Begriffes durch christliche Autoren bis Thomas von Aquin*, Paderborn u.a. 1995.

Ende dieses Augenblicks siegen: die Kontrolle oder der Trieb? Mit dieser Ausführung soll nicht geleugnet werden, dass das patriarchalische Kultursystem unterschiedlich starke Reaktionen bei Mann und Frau hinsichtlich der Konfrontation mit (künstlerischer) Nudität hervorruft. Ausfluss dieser triebkontrollierenden Regulierung sind dann die spontanen Gefühlsregungen der Scham, des Ekels, der Angst und der Entrüstung. Kein Individuum ist vor diesen Emotionen gefeit; allerdings bedingt die kulturelle Codierung der Frau, dass sie als kontrolliertes Wesen per se zunächst diese triebregulierende Barriere „ent-rüsten“<sup>708</sup> muss, um in letzter Instanz den voyeuristischen Trieb wieder freizulegen.<sup>709</sup>

Dies gilt ebenso für den Auftritt des weiblichen Modells: Zwar ließ der Druck der Existenzsicherung zu Beginn des 20. Jahrhunderts einigen Frauen keine berufliche Wahlfreiheit, doch mit zunehmender Etablierung des „Berufsbilds“ mischt sich zu der Scham oder teilnahmslosen Präsentation des Körpers die Lust, durch die eigene Nacktheit nicht nur das künstlerische Produkt, sondern auch den Künstler zu beeinflussen.<sup>710</sup> Dieser Prozess der Selbstdekonstruktion, der im künstlerischen Akt somit seinen adäquaten, jedoch von außen nicht immer legitimierten Ausdruck findet, ist demnach

auch ein Indikator, nach welchen Regeln und unter welchen Bedingungen dieses ständige Wechselspiel von Grenzziehung und Grenzüberschreitung vorstättgehen kann. An den Sujets, Formen und Sprachen der erotischen Kunst läßt sich nicht nur einiges über die Formen und Verirrungen des Begehrens, sondern auch immer etwas über die Dialektik des Verbots erfahren.<sup>711</sup>

Dass die Akzeptanz dieser Erkenntnis insbesondere während der 1920er und 1930er Jahre nicht vorhanden war, nimmt Rudolf Schlichter sehr deutlich 1936 wahr:

<sup>708</sup> Vgl.: Hans-Jürgen Döpp: Erotik und Entrüstung. In: Peter Weiermair (Hrsg.): Der kalte Blick. Erotische Kunst 17. bis 20. Jahrhundert. Ausst.-Kat., Frankfurt, Frankfurt 1995, S. 14–19, S. 19.

<sup>709</sup> Peter Springer zeigt anhand der Berliner Künstlerin Jeanne Mammen eine Vertreterin der *Femme Flaneur* auf, die sich (autobiografisch) zu ihrem weiblichen Voyeurismus bekennt, ohne sich als Frau dabei selbst als Schauobjekt des Mannes zu verleugnen; vielmehr steht der Wunsch der Künstlerin im Vordergrund, „nur ein Paar Augen (zu) sein, ungesehen durch die Welt (zu) gehen, nur die anderen (zu) sehen“. Zitiert nach: Peter Springer: Voyeurismus in der Kunst, Berlin 2008, S. 276.

<sup>710</sup> Man kann als Beispiel an dieser Stelle die Akte Egon Schieles heranziehen, in denen die Modelle nicht nur offen ihre Geschlechtlichkeit präsentieren, sondern zudem den Blick des Betrachters suchen. Bei Hubbuch, Scholz und Schlichter geht es Anfang der 20er Jahre nicht so sehr um eine erotische als vielmehr um eine provokative Komponente von gemalter Geschlechtlichkeit.

<sup>711</sup> Liessmann 2006, S. 17.

Mir möchte fast scheinen, man hat heute die Kenntnis von den Spannweiten des Eros verloren, vielleicht sogar bewusst eine feindliche Stellung gegen ihn bezogen. In diesem Zusammenhang möchte ich nicht versäumen zu bemerken, dass diese Feindlichkeit vor allem zu einer unreinen Einstellung gegenüber Nacktdarstellungen führt und sich dort am übelsten auswirkt. Welch' ein seltsamer Widerspruch liegt darin, wenn jemand das Bild eines nackten Menschen der Gegenwart mit heimlichen oder offenen Pfeifrufen belegt, während Meisterwerke der Vergangenheit, die dasselbe zum Vorwurf haben, ihn in pflichtgemäße heilige Schauer versetzen. Billigen diese Leute eigentlich nur den Alten die Unschuld der Sinne zu?<sup>712</sup>

Rudolf Schlichters Frage nach der Rezeption von Nacktheit spiegelt die bereits erwähnte Idealisierung von Nudität genau wider. Andererseits wirft sie die Frage nach der Brisanz der Aktdarstellungen auf, was nach den vielen Körper- und Sexualdiskursen der Weimarer Republik recht erstaunlich scheint. Sexualforscher wie Iwan Bloch, Curt Moreck oder Magnus Hirschfeld waren bereits ab 1919 tief in das Beziehungsgeflecht heterosexueller und homosexueller Verbindungen eingetaucht und hatten sich der Reform des Sexualverhaltens in der Ehe, der Geburtenkontrolle, der Sexualerziehung und der körperlichen Hygiene verschrieben. Im Zuge dieser Reform wurde unter anderem das Bild der „Neuen Frau“ geprägt, deren Sexualität es ebenso wie diejenige des Paares zu rationalisieren und zu verwissenschaftlichen galt.<sup>713</sup> Dem gegenüber lässt sich für die Periode der Weimarer Republik eine vielfältige Codierung des Körpers und dessen Kultivierung feststellen.<sup>714</sup> Körperbewusstsein spiegelte sich in sportlicher Aktivität wider, welche auch bei der FKK- und Lebensreformbewegung einen hohen Stellenwert einnahm. Andererseits erfuhr der Körper eine Normierung, die ihn massenkompatibel machte: Der weibliche Körper wurde durch die Modeindustrie und den Revuebetrieb medial aufbereitet, der männliche Körper sollte durch Wettkampfsport als ein effizienter und leistungsfähiger erscheinen.

Es ist bekannt, dass die Nationalsozialisten ein derartiges Körper- und Sexualverständnis nicht duldeten. Innerhalb dieses Regimes erfuhr der

---

<sup>712</sup> Rudolf Schlichter: Worte der Einführung. Zu seiner Ausstellung von 50 Gemälden, Rohrfederzeichnungen und Aquarellen in der Kunstsammlung Hugo Borst, Stuttgart im November 1936, S. 3, 4. Aus der Akte: DLA A: Schlichter, Teilnachlaß, Handschriftensammlung, Prosa, Nr. 130.

<sup>713</sup> Vgl. Atina Grossmann: Die ‚Neue Frau‘ und die Rationalisierung der Sexualität in der Weimarer Republik. In: Ann Snitow, Christine Stansell, Sharon Thompson (Hrsg.), Die Politik der Begehrens, Berlin 1985, S. 38–62.

<sup>714</sup> Vgl. Michael Cowan, Kai Marcel Sicks (Hrsg.): Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933, Bielefeld 2005.

Körper eine vollkommen neue Funktionalisierung. Die Propagierung eines neuen Menschenideals ließ nur den Phänotypus zu, welcher dem „arischen Rasseideal“ entsprach.<sup>715</sup> Der Frau, als Trägerin biologisch hochwertiger Gene und gebärende, gute Mutter, wurde keine eigene Sexualität zugestanden, dem Mann, als Triebfeder einer nationalsozialistischen Elitebildung, hingegen schon.<sup>716</sup> Wie bereits dargelegt wurde, findet das Verständnis von Nacktheit der Weimarer Republik als auch des Dritten Reichs seinen Niederschlag in der zeitgenössischen Aktmalerei. Doch woher kommen dann das Erstaunen und die Entrüstung über die dargestellte Aktkunst?

Die Antwort findet sich in den Darstellungen eines Teils der Karlsruher Aktkünstler wieder: Es ist die Angst vor dem Körper, der Lust, der Losgelassenheit, die aber auch Schwäche, Hässlichkeit und Nonkonformität symbolisiert. Diese dem Verismus entspringenden Aktdarstellungen konfrontieren den Betrachter direkt und ohne den schützenden Deckmantel der idealen Nacktheit in seinem tiefsten Emotionszentrum. Durch das Aufbrechen jenes Gesamtsystems von Nacktheit, Schönheit und Begehren zwingen sie den Betrachter häufig in einen Voyeurismus wider seinen eigenen Willen, der als erste Reaktion die Ablehnung oder Entrüstung mit sich führt. Ein zeitgenössisches Zitat des Kunstsammlers Harry Graf Kessler über die Aktkunst George Grosz' der 1920er Jahre kann die gedankliche Absicht und die Wirkweise des veristischen Akts noch genauer entschlüsseln:

Seine ganze Kunst ist in ihrem ausschliesslichen Kult der Hässlichkeit deutschen Spießertums sozusagen nur das Gegenbild irgendeines geheimen Schönheitsideals, das Grosz in sich verbirgt, sozusagen schamhaft verhüllt. Er zeichnet und zeigt und verfolgt mit fanatischem Hass das Gegenteil dessen, was er in seinem Inneren trägt und wie ein Heiligtum vor allen Blicken schützt. Seine ganze Kunst ist wie ein Vernichtungskampf gegen dieses Gegenteil seines stets verhüllten Ideals, seiner geheimen <Liebesdame>; statt sie wie ein Minnesänger zu besingen, kämpft er alle Tage wie ein besessener Ritter gegen ihre Widersacher mit schonungsloser Wut.<sup>717</sup>

Auch hier kommt es also zu einer Idealisierung des nackten weiblichen

<sup>715</sup> Vgl. Neue Gesellschaft für bildende Kunst (Hrsg.): Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination des Faschismus, Berlin 1987.

<sup>716</sup> Vgl. Gabriele Czarnowski: Das kontrollierte Paar. Ehe- und Sexualpolitik im Nationalsozialismus, Weinheim 1991.

<sup>717</sup> Harry Graf Kessler über die Aktkunst George Grosz. Zitiert nach: Ralph Jentsch: „Der Œuvre-Katalog der Gemälde“. In: Peter-Klaus Schuster (Hrsg.): George Grosz. Berlin-New York, Ausst.-Kat. Berlin, Düsseldorf 1995, S. 314 und ebenso: Galerie Henze und Ketterer (Hrsg.): George Grosz. Der Akt. 1912–1948. Ausst.-Kat., Bern, Basel 2006, S. 8.

Körpers, die ihren Schutz aber in ihrer Umkehrung, der Darstellung des Hässlichen und des Desillusionierenden findet.

Akte, die einen normabweichenden und grotesken nackten Körper zeigen, der zudem häufig auch noch der Lächerlichkeit preisgegeben wird (z.B. bei Schlichter), stoßen demnach in beiden politischen Systemen auf Zurückweisung. Doch während in der Weimarer Republik nur der Ausdruck des Veristischen negiert wird, gefährden diese Aktdarstellungen wenige Jahre später die politische Konsistenz des Dritten Reichs. Sie durch Diffamierung auszusperrten und zu zerstören, musste als eines der obersten Ziele gelten. Dabei spielt die Angst, die sich aus dem gegensätzlichen Gefühl der Erregung und Verschämtheit ob der auf den Aktdarstellungen gesehenen unbändigen Nacktheit ergibt, eine große Rolle. Denn die Angst macht deutlich, dass in diesen Akten eine Sphäre mitschwingt, die eine Konfrontation mit der Wahrheit des Nackten erfordert, welche wiederum eine Ehrlichkeit sich selbst gegenüber einfordert und sich auch nicht immer sofort erschließt. Der einfachste Reflex auf diese Angst ist die Ablehnung des Unbekannten. Jene Aktdarstellungen zu verfemen und als degeneriert hinzustellen, war die öffentliche Reaktion.

Aktmalerei ist demnach mitnichten ein Prozess, der sich nur aus rein sexuellen Motiven ergibt. Gerade bei einigen männlichen Künstlern aus Karlsruhe konnte eine Sublimierung der Sexualität anhand ihrer Aktproduktion festgestellt werden. Die Unterdrückung oder Umleitung sexueller oder erotischer Gefühle führte jedoch nicht, wie von Freud postuliert, zu einer hochgradigen Steigerung der künstlerischen Kreativität;<sup>718</sup> stattdessen lässt sich nach der Ausblendung einer sexuellen künstlerischen Konnotation in den 1930er Jahren eine Verdichtung der Aktdarstellung auf zwei Komponenten feststellen: Zum einen rückt die Beziehung mit der Lebenspartnerin in den Mittelpunkt des Akts, zum anderen nimmt die Suche nach gestalterischen Techniken und Stilmitteln zu. Beide Verfahren zeugen in ihrem Kern von der Suche nach Sicherheit, Halt und Geborgenheit.

---

<sup>718</sup> Sigmund Freud: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie (1905). In: Sigmund Freud, Studienausgabe, Band V: Sexualleben, Frankfurt 1982, S. 37–145, S. 140.

Die Künstlerin Hanna Nagel hingegen weist dem nackten Körper sehr wenig sexuelle Komponenten zu. Dies mag einerseits an ihrem jungen Alter liegen, andererseits war sie viel zu sehr damit beschäftigt, über die Darstellung des nackten Körpers ihr künstlerisches Talent unter Beweis zu stellen und sich mit der männlichen Sicht auf den Akt zu messen. Während ihr Lehrer Karl Hubbuch selbst im Stil der „Neuen Sachlichkeit“ den Aspekt der Erotik mit einbindet, mündet diese Erkenntnis bei der Schülerin in der Persiflage des Akts: Starke Männer tragen Engelsflügelchen. Ihr scheint der begehrlische Blick des Mannes unangenehm; durch das Ummünzen dieses Gefühls nahezu in eine Protesthaltung, schafft sie sich einen eigenen Zugang zur Nudität.

Wie auch immer man sich einer Aktdarstellung nähern mag – stets sind es die privatesten Emotionen und Triebe, die diesen Prozess leiten. Die Ratio ist bei diesem Vorgang nie ausgeblendet, doch rivalisiert sie mit der Emotion um die Vorherrschaft. Muss sie ganz weichen, können an ihrer Stelle jedoch die Gefühle der Angst und Scham in Erscheinung treten.

Eine Aktdarstellung kann somit je nach Motiv für den Betrachter einfach zu entschlüsseln und schön zu betrachten sein. Sie kann ihn aber auch mit unterschiedlichen Graden und Typen von Emotion konfrontieren und ihm so auch die Möglichkeit bieten, fremde Seiten in und an sich selbst zu entdecken.

## 7. Resümee

### 7.1 Karlsruhe

Zusammenfassend lässt sich als Antwort auf die Frage nach der Existenz einer exponierten Situation Karlsruhes als wichtiges Kunstzentrum folgender positiver Befund festhalten: das Vorhandensein einer Akademie, die auf eine lange Tradition zurückblicken konnte und die trotz oder gerade wegen dieser Traditionen auch immer eine Basis für innovative Gegenströmungen („Gruppe Rih“, „Badische Sezession“) bot. Diese Reforminitiativen konnten vorantreibender wie lähmender Natur sein. Ein besonders treibendes Element stellte hierbei die Künstlervereinigung „Gruppe Rih“ dar, ohne deren Gründung und Kontroverse der Durchbruch moderner künstlerischer Tendenzen und in Konsequenz auch die Herausbildung eines Zentrums „Neuer Sachlichkeit“ in Karlsruhe zu Beginn der 1920er Jahre wohl ausgeblieben oder stark verzögert in Erscheinung getreten wäre. Aber auch die Reorganisation und die Zusammenlegung der Kunstgewerbeschule und der Kunstakademie 1920 zur Badischen Landeskunstschule waren maßgeblich entscheidend für die Formierung moderner Tendenzen: Tradierte Ausbildungsstrukturen wurden reformiert, vakante Professorenstellen neu besetzt.

Bei der Frage nach der Relevanz Karlsruhes muss in diesem Kontext noch einmal ausdrücklich auf die Präsenz der Thoma-Schule hingewiesen werden. Es ist Koch zuzustimmen, wenn er im Hinblick auf Hildegard Brenners Definition der Thoma-Nachfolger auf die Ambivalenz der Schülerstruktur hinweist, einerseits nämlich auf die Thoma-Epigonen Bühler und Gebhard, die sich durch eine *„Pervertierung der neuromantisch-mystischen Kunstauffassung des Meisters“*<sup>719</sup> auszeichnen und andererseits auf progressive Künstler wie Hofer und Haeisen. Zudem merkt Koch an: *„Außerdem müßte die Wirksamkeit der reaktionären Thoma-Eleven gegenüber den Einflüssen der Karlsruher Realisten präzisiert werden,“* durch welche die Stadt *„zu einem Zentrum*

---

<sup>719</sup> Vgl. Koch 1981. In: Ausst.-Kat., Karlsruhe 1981, S. 102–128, S. 122, Fn. 11. Koch bezieht sich hierbei auf Hildegard Brenners Verständnis der nationalsozialistischen Kunstpolitik, S. 14. Vgl. Hildegard Brenner: Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Reinbek 1963.

der Zeit- und Milieubeobachtung“<sup>720</sup> wurde. Diese Lücke ließ sich partiell durch die Analyse der sieben Künstlerviten schließen. Koch merkt jedoch richtig an, dass nach dem Tod Hans Thomas eine vollständig dokumentierte Rezeptionsgeschichte der reaktionären Kräfte in Karlsruhe fehlt; diese wird erst wieder mit dem Beginn der NS-Kulturpolitik in Karlsruhe um 1933 verstärkt aufgenommen. Allerdings ist davon auszugehen, dass die völkisch-traditionell orientierten Autoren, Künstlergruppen und Verbände zwischen 1925, dem Jahr der Eröffnung der Ausstellung „Neue Sachlichkeit“ in Mannheim, und 1933 konstant an dem Ausbau ihrer Ideologien arbeiteten.

Flankierend rückt auch die starke Interaktion und Parallelität von künstlerischen und politischen Konflikten in Karlsruhe in der Periode von 1918 und 1933 in den Blick. Viele Künstler waren politisch in einer Partei oder einem Verein aktiv oder vertraten deren politische Vorstellungen auch in eigenen Manifesten.<sup>721</sup> In Karlsruhe standen sich diese Gruppierungen insbesondere während der 1920er Jahre konträr gegenüber. Es kann hierbei eine Unterteilung in zwei große Parteien vorgenommen werden: einerseits eine modern ausgerichtete Avantgarde („Gruppe Rih“, „Neue Sachlichkeit“ und „Verismus“) und andererseits eine heimatorientierte, konservative Kunstauffassung (Thoma-Schule, „Badische Secession“). Kernziel dieser Gruppierungen war es, die eigene Kultur- und Kunsttheorie zur Leitlinie für die südwestdeutsche Kunstszene zu etablieren. Durch die Reibungskraft dieser konträren Kunstverständnisse konnten sich avantgardistische Modelle wie die „Gruppe Rih“ oder die „Neue Sachlichkeit“ in Karlsruhe formieren, gleichzeitig blieben jedoch auch Malstile zwischen Spätimpressionismus und Naturalismus bestehen.<sup>722</sup> Dieser Widerspruch mündete zudem in einem ausgeprägten Kulturkampf zwischen reaktionär eingestellten Thoma-Anhängern und einer avantgardistischen Moderne. Jene Auseinandersetzungen, die sich von einer Kulturdebatte zu einem Museums- und Ausstellungsstreit erhoben, wurden durch die materiellen

<sup>720</sup> Ebd. Vgl. auch: Günter Metken: Süd-Nord-Dialog in der Kunst. In: Die Zeit, 09.01.1981, S. 30.

<sup>721</sup> Vgl. Diether Schmidt: Manifeste, Manifeste 1905–1933, (Schriften deutscher Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts, Bd. 1), Dresden 1965; und Ders.: In letzter Stunde. 1933–1945 (Schriften deutscher Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts, Bd. 2), Dresden 1964.

<sup>722</sup> Vgl.: Ursula Merkel 2005. Ausst.-Kat. Karlsruhe 2005, S. 104–137, S. 105.

und sozialen Missstände der Inflation von 1923/24 und erneut im Zuge der Weltwirtschaftskrise 1929 geschürt. In diesem Kontext erstarkten nationalistische Gruppierungen, von denen sich die NSDAP ab 1926 am stärksten profilieren konnte. Der Zusammenbruch der Weimarer Republik, der sich bereits 1930 ankündigt hatte, öffnete den Gegnern des sogenannten „Kulturbolschewismus“ die Türen für eine öffentliche Diffamierung unliebsamen künstlerischen Schaffens. In Karlsruhe findet 1933 mit Bühlers und Wackers Feme-Ausstellung „Regierungskunst 1918 bis 1933“ die dritte der frühen Zurschaustellungen und Schmähungen moderner Kunst statt, die durch die herabsetzende Art und Organisation, welche insbesondere ein „erotisches Kabinett“ mit einbezog, maßgebend für die nachfolgenden „Schandausstellungen“ war. Zwei Monate nach jener Ausstellung wurden dann im Juli 1933 die unliebsamen Lehrkräfte aller ihrer Ämter an der Akademie beraubt und von ihrem Dienst freigestellt. Nach „Gleichschaltungsgesetzen“ und „Schandausstellungen“ war dies nun der letzte Schritt zur Schaffung einer zentral organisierten Kunstlandschaft nach dem Vorbild der NS-Ideologie.

Als weitere wichtige Faktoren für die Bedeutung Karlsruhes als Kunststadt sind eine Gesellschaftsstruktur und ein Stadtbild zu nennen, welche im Vergleich zu denjenigen einer Großstadtmetropole phänotypisch primär inspirativ bedeutungslos schienen. Jedoch beinhaltete dieser kleinere Kosmos unter einer Deckschicht ebenfalls all die Elemente, die auch in der Großstadt zu finden waren. Durch die Prägung und Auseinandersetzung mit diesem regionalen Werte- und Moralsystem war es den Künstlern möglich, ebenjene Systeme zu dechiffrieren und bloßzustellen. Die Resultate, die die Karlsruher Künstler bei diesem Prozess erzielten, trafen genau denselben zeitkritischen Nerv, wie es die Bilder der Künstlergruppen in der Metropole Berlin taten, ohne dabei jedoch ihren regionalen Habitus zu verneinen.

Die Geschichte der Stadt Karlsruhe und ihrer Kunstakademie gibt somit vor allem während der Periode der Weimarer Republik und zu Beginn des Dritten Reichs das gesamtdeutsche Geschehen wieder, beeinflusste jedoch umgekehrt durch ihre künstlerischen wie kulturpolitischen Ergebnisse große Kulturzentren jener Zeit wie München, Berlin oder Dresden.

## 7.2 Der Akt in Karlsruhe im Wandel der 1920er und 1930er Jahre

„An der Museumkasse warnt ein Hinweis unübersehbar, dass einzelne Kunstwerke das moralische Empfinden der Besucher verletzen könnten [...]“<sup>723</sup> Eine solche Warnung wirkt heutzutage erstaunlich. Doch Aktdarstellungen, nicht nur moderner, sondern gerade auch älterer Kunstepochen, besitzen allem Anschein nach – trotz des Überangebots der technisierten Medienwelt – die Macht, die intimsten Gefühle des Betrachters zu beeinflussen. Diese Macht beruht auf der Tatsache, dass die Konfrontation mit der Nacktheit des Anderen auch immer die Auseinandersetzung mit eigenen Moralvorstellungen und Voyeurismus bedeutet und letztendlich zu einer Form der Selbstdesillusionierung führen kann.

Auch die Aktdarstellungen der ausgewählten Karlsruher Künstler rufen – neben der Bewunderung ob ihrer ästhetischen Erscheinung und künstlerischen Umsetzung – zugleich auch Erregung, Mitleid, Abscheu, Nachdenklichkeit und Witz hervor. Diese Vielfalt an Emotionen wirft letztendlich die Frage auf, ob die Künstler diese Wirkung tatsächlich beabsichtigten.

Ein Schwerpunkt dieser Arbeit im Zuge des entwickelten, körperhistorischen und psychologischen Ansatzes war daher, ebenjenes Kommunikationssystem zwischen Künstler, Modell und Betrachter aufzuzeigen und seine bisher nur pauschal wahrgenommenen Funktionsweisen genau zu analysieren. Ein Akt ist demnach nicht nur erotisch, nicht nur schön und nicht nur weiblich. Diese Wahrnehmung resultiert aus einem erweiterten, ganzheitlichen Analysemodell, welches die Differenz zwischen den Geschlechtern und den sie umgebenden soziohistorischen Kontext mit einbezieht. Ein Künstler sieht einen nackten, weiblichen Körper anders als eine Künstlerin, eine Frau agiert und präsentiert als Modell ihren Körper in einer anderen Weise; dies gilt auch für die Betrachtersituation.

Im Zeitraum von 1920 bis 1940 kristallisierte sich diese Differenz zwischen

---

<sup>723</sup>Andreas Laux: Hochkarätige Peepshow: Die Düsseldorfer Schau „Diana und Actaeon“ wagt den verbotenen Blick auf die Nacktheit. Focus-Online-Artikel vom 23.10.08, digitalisiert unter: [http://www.focus.de/kultur/kunst/ausstellung-hochkaratetige-peepshow\\_aid\\_342966.html](http://www.focus.de/kultur/kunst/ausstellung-hochkaratetige-peepshow_aid_342966.html) [03.05.2011].

weiblicher und männlicher Aktkunst heraus. Irrig wäre jedoch die Annahme, der männliche Blick auf den weiblichen Körper sei stets voyeuristisch-dominanter Natur; vielmehr macht die Auseinandersetzung der Künstler mit dem Thema Akt deren Ängste, ihren Ekel ebenso wie gestörte oder sublimierte sexuelle Triebstrukturen augenscheinlich. Aber auch der liebevolle, stolze Blick auf die entkleidete Partnerin findet sich in den Karlsruher Aktdarstellungen wieder – genau wie ein stereotyper und sachlicher Umgang mit der weiblichen Nacktheit.

Die Tatsache, dass die Kunstakademie Karlsruhes ab 1919 auch für Frauen zugänglich war, machte die Frage nach dem Umgang der Studentinnen mit der Nacktheit des Modells und deren Umsetzung besonders interessant. Anhand des künstlerischen Werdegangs Hanna Nagels konnte die Lage weiblicher Studentinnen an der Badischen Landeskunstschule aufgezeigt werden und nach deren Verständnis von Nudität gefragt werden. Dabei stellte sich heraus, dass der vermeintlich weibliche, weiche Blick sich vielmehr durch männliche Härte und Witz auszeichnet, eine humoristische Perspektive, die sich hierbei gerne auf das vermeintlich starke Geschlecht bezieht. Auch wenn sich bei Hanna Nagel ein gemäßigerer Blick auf den Akt zeigt als bei ihrem Lehrer Karl Hubbuch, so wird doch vor allem ihr starker Wille deutlich, ihren Akten die gleiche Ausdrucksstärke zu verleihen wie ihre männlichen Kollegen. Fast scheint es, Hanna Nagel habe während ihres Studiums an der Badischen Landeskunstschule bei Hubbuch bereits das Postulat Linda Nochlins vernommen:

Wichtig ist, daß Frauen sich der Realität und Gegenwart stellen, ohne Entschuldigungen zu suchen oder Mittelmäßigkeit aufzuwerten. Benachteiligung mag durchaus als Entschuldigung gelten, ein intellektueller Standpunkt ist sie indes nicht. Frauen sollten sich vielmehr zunutze machen, daß man sie von den Bereichen, die gemeinhin groß oder erhaben gelten, ferngehalten [...].<sup>724</sup>

Hanna Nagel hat diese Grenzen als eine der ersten Studentinnen an der Kunstakademie Karlsruhe in den 1920er Jahren ausgelotet und getestet, jedoch nicht überschritten.

Allerdings hat sie durch ihre kritische Auseinandersetzung mit dem Kunstbetrieb, die sie schriftlich und fotografisch dokumentierte, dazu

---

<sup>724</sup> Linda Nochlin: Warum hat es keine bedeutenden Künstlerinnen gegeben? In: Beate Söntgen (Hrsg.): Rahmenwechsel: Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft. Berlin 1996, S. 27–56, S. 56.

beigetragen, dass eine weitere Neuerung in dieser Arbeit dargelegt werden konnte: Die Geschichte der Modelle und des Aktzeichenunterrichts, die bisher keine detaillierte Beachtung gefunden hat.<sup>725</sup> Bei der Analyse wurde deutlich, dass auch das männliche Modell, das bei den männlichen Künstlern kaum Verwendung fand, eine wichtige Rolle bei der Entstehung eines Akts hatte. Doch gerade die weiblichen Modelle, die meist keine Schönheiten waren, regten mit ihren körperlichen Makeln, ihrem Mienenspiel und ihrer natürlichen Kreativität die Künstler zu außergewöhnlichen Darstellungen an, was nicht selten zu privaten Beziehungen zwischen den Modellen und den Künstlern führte. Es ließ sich bei einigen der sieben ausgewählten Künstler gegen Ende der 1920er Jahre eine „Privatisierung“ des Akts beobachten, sodass nicht mehr Akademiemodelle, sondern die eigenen Lebenspartner als Aktmodelle dienten. Doch nicht nur bei dieser Gegebenheit konnten ähnliche Entwicklungen bei den Künstlern festgestellt werden. Vor allem bei denjenigen, die den avantgardistischen Strömungen der 1920er Jahre, wie der veristischen oder neusachlichen, folgten, ist ein gewisser künstlerischer und kreativer Austausch beobachtbar, der sich in einer radikaleren Gestaltungsweise der Aktdarstellung niederschlägt. Frei präsentierte Genitalien, Spiegelung von Fetischen und provokative Motive wie *Die Pissende* sind Zeichen dieser Bewegung; doch Mitte der 1920er Jahre, dem Zeitraum privater und finanzieller Festigung, ebbt diese Entwicklung wieder ab.

Durch die gezielte Auswahl der Aktkünstler Karlsruhes, die sich nicht nur in ihrem Verständnis von Nacktheit teilweise sehr konträr gegenüberstehen, konnte eine Vielzahl an unterschiedlichen malerischen Stilen sowie künstlerischen Ausdrücken der Aktdarstellung aufgezeigt werden. Die Mannigfaltigkeit der thematischen und künstlerischen Umsetzungen des Akts während der Zeit von 1920 bis 1940 machte eine einseitige Herangehensweise an die Materie jedoch unmöglich.

Daher wurde ein neuer, ganzheitlicher Ansatz bestehend aus formikonografischer, körperhistorischer, geschlechterbasierter und aktbezogener Herangehensweisen aufgebaut, der die Voraussetzung

---

<sup>725</sup> Zu der Situation der Modelle an der Kunstakademie Karlsruhe haben Kienitz (1990) und Gnann (2001) bereits wichtige Informationen zusammengetragen.

schuf, die Komplexität dieser Karlsruher Aktdarstellungen in ihrem zeitlichen und politischen Kontext aufzuzeigen und zu entschlüsseln. Dabei stellte sich heraus, dass sich insbesondere zu Beginn ihres Werdegangs alle sieben Künstler bei ihrer Aktproduktion mit tradierten Darstellungen und Techniken der Aktkunst auseinandersetzen, diese fragmentiert übernehmen oder umformen. So wird besonders nach 1930 die Beschäftigung der Künstler mit den Alten Meistern deutlich erkennbar, in einer Zeit also, in der sich viele von ihnen, parallel zur politischen Krise der Weimarer Republik, in einer künstlerischen Neuorientierung befinden oder befinden müssen.

### **7.3 Kontinuitäten, Transformationen oder Brüche ?**

Thema der vorliegenden Arbeit ist die Untersuchung der Aktmalerei im Schaffen sieben ausgewählter Karlsruher Künstler über die kulturpolitische Zäsur von 1933 hinweg. Die spezielle Auswahl der Künstler, die eine einseitige Gruppenanalyse bewusst vermeiden sollte, lieferte bezüglich der Funktionsebenen einer Aktdarstellung zahlreiche neue Aspekte. Als Novum kann sicherlich die Erkenntnis gewertet werden, dass die Beschäftigung mit der Aktmalerei für diejenigen Künstler, die sich nach der „Machtübernahme“ in eine innere Emigration zurückzogen, eine Art therapeutische Maßnahme darstellte. In der Darstellung eines Akts, auch wenn diese nur im Privaten und Geheimen möglich war, konnte der Künstler auf die Routine und Sicherheit seiner Ausbildung zurückgreifen und zugleich positive Erinnerungen vergangener Aktsitzungen wiederbeleben. Neben einer beruhigenden könnte man dem Aktzeichnen somit auch eine motivierende Wirkung zuordnen, da dieses dem Künstler in seiner „inneren Regression“ aufgrund der verbundenen Emotion als kreative Quelle dienen kann. Als analoge Erscheinung ließ sich eine Ent-Sexualisierung des Akts in den 1930er Jahren beobachten. Erotische oder fetischistische Komponenten der Aktdarstellung wurden sublimiert. Als möglicher Grund kann einerseits die erschwerte Situation der

Aktproduktion für die verfeimten Künstler nach 1933 angeführt werden, denn Aktzeichnen war für diese Künstler nur im privatesten Raum mit der Lebenspartnerin als Modell möglich. Zudem wirkte andererseits der existenzbedrohende Zustand nicht besonders kreativitätsfördernd.

Bei der Fragestellung nach der Genese der Aktmalerei der Künstler über die Zäsur von 1933 hinweg stellte sich heraus, dass die Kategorisierung in die drei Oberbegriffe *Kontinuitäten*, *Transformationen* oder *Brüche* einer Verfeinerung bedurfte. Nur in zwei Fällen, nämlich denen Karl Hubbuchs und Otto Lais', kam es zu einem rigorosen Bruch in der künstlerischen Darstellung von Nacktheit. Bei vier anderen Künstlern entwickelten sich hingegen Mischformen, die sich als Reaktion auf die kulturpolitischen Entscheidungen der Nationalsozialisten aus Transformation und Kontinuität oder Bruch und Transformation zusammensetzen. Einzig Wilhelm Hempfing konnte ohne Unterlass und ohne große stilistische Veränderungen seine Aktmalerei über das Jahr 1933 hinweg fortführen.

Es sind vor allem die Karrierewege Wilhelm Hempfings und Rudolf Schlichters, die die Frage nach der Verbundenheit der Künstler mit der Ideologie des Dritten Reichs aufwerfen und gleichzeitig eine gedankliche Neu-Beurteilung der NS-Aktmalerei anstoßen. Heino Möller beurteilt in seinem Beitrag über die Aktmalerei des Nationalsozialismus die aufgeworfenen Fragestellungen überaus eindeutig:

Statt darauf beharren zu wollen, Kunst im Nationalsozialismus könne keine sein, habe keine Qualität, sei allenfalls mittelmäßig und nur zweiter und dritter Aufguss, gilt es in einem normativen Vorverständnis festzuhalten, dass Kunst korrumpierbar war. Das Erschreckende besteht darin, dass ihr Anspruch deutsche Kunst zu sein, konsensfähig sein konnte. Man muss den Malern den Vorwurf machen, dass sie Künstler waren und Kollaborateure; man muss den Bildern den Vorwurf machen, dass sie Kunst sind. Von Bedeutung heute ist weniger die Frage nach der Qualität dieses oder jenen Bildes, von Bedeutung ist vielmehr die Tatsache, dass es diese Bilder als Kunst geben konnte.<sup>726</sup>

Ein wichtiger Aspekt, den die vorliegende Untersuchung herausgearbeitet hat, wird in Möllers Ausführung jedoch ausgeblendet: Statt sich um die Frage nach der Legitimation der NS-Aktmalerei als Kunst zu kümmern, sollte sich das Augenmerk vielmehr auf die Frage nach den Gründen künstlerischer Anpassung an das NS-Regime richten. Dass hinter vielen

<sup>726</sup> R. Möller: Aktmalerei im Nationalsozialismus. In: Stadt Braunschweig (Hrsg.): Deutsche Kunst 1933–1945 in Braunschweig. Kunst im Nationalsozialismus. Vorträge zur Ausstellung (1998–2000), Braunschweig 2001, S. 195–219, S. 208. (Braunschweiger Werkstücke, Reihe B; 20).

Transformationsprozessen ein existenzbedrohender Druck auf die Künstler und deren Familie lag, wird bei einer Einteilung der Aktproduktion der 1930 Jahre in NS-Kunst und „entartete“ Kunst häufig übersehen. Auch ist dabei zu berücksichtigen, dass gerade das inkonsequente Ausstellungsprinzip der Nationalsozialisten Grenzgänge moderner Künstler zwischen den beiden Systemen ermöglichte.<sup>727</sup>

Schließlich verlangt unsere zeitliche und emotionale Distanz zu den damaligen Ereignissen eine differenzierte Herangehensweise und wertfreie Beurteilung, die jedoch keinesfalls als Verunglimpfung oder Entschuldigung für die Gräueltaten des Nationalsozialismus missverstanden werden dürfen.

#### 7.4 Ausblick

Das Interesse des Menschen an der Erscheinung des nackten Körpers ist so alt wie die Menschheitsgeschichte selbst. Dieses Interesse an der Nacktheit beruht nicht nur auf dem Willen, mit der artifiziellen Darstellung dessen Schönheit, Sinnlichkeit oder Ideal auf Steinwänden und später auf Papier oder Leinwand zu bannen. Vielmehr ist eine Aktdarstellung immer auch Zeugnis eines gesellschaftlichen und historischen Zustands, der dem nackten Körper eine gewisse Funktion zuordnet und sich damit in ihm spiegelt. Der Akt *„will Bekenntnis und Dokument sein eines besonders ausgeprägt künstlerischen und zugleich menschlichen Verhältnisses zu den vielfältigen Erscheinungsformen der Wirklichkeit“*<sup>728</sup>, so beschreibt Gottfried Bammes die anhaltende Wirkungskraft der Darstellung des nackten Körpers. Hierzu gehört jedoch auch das Aufzeigen entfremdeter Nacktheit ebenso wie die Thematisierung geschundener und erniedrigter Körper. Diese Körper tragen ihre Geschichten gewissermaßen in die Haut

---

<sup>727</sup> Vgl. Christian Fuhrmeister: Kunst und Architektur im Nationalsozialismus. Ein Überblick. In: Urte Krass (Hrsg.): Was macht die Kunst?: Aus der Werkstatt der Kunstgeschichte. Münchner Kontaktstudium Geschichte Band 12, München 2009, S. 187–206.

<sup>728</sup> Gottfried Bammes: Der Akt in der Kunst, Leipzig 1975, S. 5.

eingebrennt. Die Haut, die äußerste Hülle und Schutzschicht des Körpers, fungiert als Gedächtnis, das das Leben dem Körper eingepägt hat. Hautverletzungen, Narben und Tätowierungen (beispielsweise in den KZs zur Nummerierung der Insassen) sind Zeugnisse der Verletzlichkeit der Menschen. Nicht selten hinterlassen das gewaltsame Entblößen und Angreifen der privaten Körpersphäre Traumata in der Seele, die dann wiederum in den Augen des Menschen ablesbar sind. Sicherlich wirkt eine Aktdarstellung zuerst über die Nacktheit, doch die wahre Geschichte des Akts ist aus den Augen oder von der Haut des Modells ablesbar. Nacktheit, Gewalt und Tod sind ebenfalls Komponenten, die zur Aktmalerei gehören und den Betrachter schockhaft ob der eigenen Vergänglichkeit berühren können. So bezieht sich der Künstler Fernando Botero 2005 in seiner Aktdarstellung ganz bewusst auf die Misshandlung nackter Menschen in dem Gefängnis *Abu Ghraib* im Irak (Abb. 193) und auch der Kriegsfotograf James Nachtwey zeigt in seinen bewegenden Fotografien anhand des nackten Körpers immer wieder die Auswirkungen des Kriegs und des Hungers, so in *Somalia 1992* (Abb. 194). Aktmalerei oder Aktfotografie können jedoch nicht nur über das Zeigen von Gewalteinwirkung auf den Körper Abwehr beim Betrachter erzeugen, sondern auch dann, wenn Nacktheit in sehr jungem oder hohem Alter geschildert wird. Sowohl Ruud van Empels Darstellung seiner *Venus #3* von 2006 (Abb. 195), welche ein junges Mädchen nackt in einem Teich zeigt, als auch Manabu Yamanakas Aktfotografie einer neunzigjährigen Asiatin (Abb. 196) wirken verstörend. Kaum ein Motiv polarisiert in seiner künstlerischen Umsetzung so sehr wie der nackte Körper, doch gerade in der ästhetischen Gestaltung kann die menschliche Nudität ihren gemäßen Ausdruck erhalten, um dann zur Projektionsfläche für die Emotionen und Gedanken des Betrachters zu werden. Das Modell und seine Geschichte, die über seine Augen und seine Haut erzählt wird, ermöglichen einer Aktdarstellung erst, eine besondere Facette der Nacktheit zu präsentieren:

Die Möglichkeit und Fähigkeit des Menschenbildes, in Form des Aktkunstwerkes zu sprechen und zugleich zu verschweigen, zu schreien, zu klagen, zu huldigen, anzubeten und zu lieblosen, schließen jene zauberischen Mächte des Eros mit ein.<sup>729</sup>

---

<sup>729</sup> Ebd., S. 5–6.

## 8. Literaturverzeichnis

### Verzeichnis der verwendeten Primärquellen

#### **Badisches Künstlerarchiv in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe**

Ordner Hem – Hempfing, Wilhelm, ohne Signatur

Ordner B – Bühler, Hans Adolf, ohne Signatur

#### **Bayerisches Hauptstaatsarchiv München (= BayHStA)**

BayHStA Haus der Kunst 77

BayHStA Haus der Kunst 112

BayHStA Haus der Kunst 126

#### **Deutsches Literaturarchiv Marbach am Neckar (= DLA a. N.)**

DLA A: Schlichter, Teilnachlaß, Handschriftensammlung, Prosa, Nr. 42

DLA A: Schlichter, Teilnachlaß, Handschriftensammlung, Prosa, Nr. 86

DLA: A: Schlichter, Teilnachlaß, Handschriftensammlung, Prosa, Nr. 102

DLA: A: Schlichter, Teilnachlaß, Handschriftensammlung, Prosa, Nr. 121

DLA: A: Schlichter, Teilnachlaß, Handschriftensammlung, Prosa, Nr. 122

DLA: A:Schlichter, Teilnachlaß, Handschriftensammlung, Nr. 130

DLA: A:Schlichter, Teilnachlaß, Handschriftensammlung, Dokumente

DLA: H: Schlichter. Zeitungs/Zeitschriftenartikel von Rudolf Schlichter

DLA: H: Schlichter, Teilnachlaß, Mediendokumentation, Artikel über Rudolf Schlichter

DLA: Teilnachlass, H: Schlichter BF000132369

#### **Freiburger Zeitung**

21.09.1931, Nr. 257

10.06.1934, Nr. 151

25.06.1934, Nr. 161

Alle digitalisiert unter: <http://www.ub.uni-freiburg.de/?id=117> [03.05.2011].

#### **Geißler-Archiv in der Pfälzischen Landesbibliothek Speyer**

Geißler-Archiv, Mappe K 100 h

**General Landesarchiv Karlsruhe (= GLA)**

GLA 69 Kunstverein Zug. 1999–19 Nr. 225

GLA 235 Nr. 40090

GLA 235 No. 40203

GLA 235 No. 40221

GLA 235 Nr. 5931

GLA 235 Nr. 6175

GLA 441 Zug 1981 Nr. 317

GLA 441 Zug 1982 Nr. 38

**Künstlerarchiv im Haus der Deutschen Kunst München**

Haus der Deutschen Kunst, Kontenblätter 1942, Kreditoren A-L HdDK 24 / 5.3 /

**Kunsthalle Mannheim**

Kunsthalle Mannheim, Bestand Altakten, Ordner „Neue Sachlichkeit, A–K“

Kunsthalle Mannheim, Bestand Altakten, Ordner „Neue Sachlichkeit, L–Z“

Kunsthalle Mannheim, Bestand Altakten, Ordner „Neue Sachlichkeit, Zeitungsausschnitte“

**Nachlass Rudolf Dischinger/Freiburg i. Br.**

Notizhefte ohne Titel oder genaue Datierung

Ansprache Rudolf Dischingers anlässlich der Verleihung des Kulturpreises (Rheinhold-Schneider-Preis) der Stadt Freiburg im Breisgau am 20.10.1976

**Nachlass Hanna Nagel/Karlsruhe**

Fotoalben mit Kommentaren versehen aus den Studienjahren 1927–1931.  
Karlsruhe, Berlin 1927–1931

Brief von Käthe Kollwitz am 25.03.1933 an Hanna Nagel

**Nachlass Georg Scholz/Waldkirch**

„Als Ob“. Unveröffentlichtes Typoskript. 1930. Abschnitt [21]

**Stadtarchiv Freiburg:**

ZA zum „Kunstverein“, C 4 / VIII / 33 / 3

**Stadtarchiv Karlsruhe (= STA KA)**

STA KA 1/H-Reg 1871

STA KA 7/Nachlass Zollner, Nr. 771

**Stadtarchiv München (= StadtA Mu.)**

StadtA Mu. ZS 156/1 Haus der Kunst

Sammlung Nortz 1928–1948, ohne Signatur

## Verzeichnis der verwendeten Literatur

### Adriani 1997

Götz Adriani (Hrsg.): Rudolf Schlichter – Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen. Ausst.-Kat. Tübingen, Wuppertal, München, München 1997, S. 27–36.

### Allgeier 1982

Rudi Allgeier: Grenzland in der Krise. In: Thomas Schnabel (Hrsg.): Die Machtergreifung in Südwestdeutschland – das Ende der Weimarer Republik in Baden und Württemberg 1928–1933, (= Schriften zur politischen Landeskunde Baden-Württembergs; Bd. 6), Stuttgart 1982, S. 150–183.

### Amend 1919

Curt Amend: Zur Ausstellung Schlichter/Zabotin in der Galerie Moos. In: Karlsruher Zeitung, 07.02.1919.

### Angermeyer-Deubner 1988

Marlene Angermeyer-Deubner: „Die Hurenmalerei“. 45-Minuten-Feature über die wichtigsten Künstler der zwanziger Jahre in Karlsruhe wie z.B. Karl Hubbuch, Georg Scholz, Wilhelm Schnarrenberger, Rudolf Dischinger u.a., zusammen mit Annette Meyer-Papenberg, Baden-Baden 1988. Für SWR und ARD.

### Angermeyer-Deubner 1988a

Marlene Angermeyer-Deubner: Hans-Thoma – ein „Kämpfer für die deutsche Kunst“? In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, Bd. 25, 1988, S. 160–187.

### Angermeyer-Deubner 1988b

Marlene Angermeyer-Deubner: Neue Sachlichkeit und Verismus in Karlsruhe 1920 bis 1933 (Zugl. Diss., Univ. Karlsruhe, 1986), Karlsruhe 1988.

Anselm 1987

Sigrun Anselm: Emanzipation und Tradition in den 20er Jahren. In: Sigrun Anselm, Barbara Heck (Hrsg.): Triumph und Scheitern in der Metropole. Zur Rolle der Weiblichkeit in der Geschichte Berlins, Berlin 1987, S. 253–274.

Arnholz 2004

Wiebke Arnholz: Olympia? Was ist Olympia? Eine Kurtisane, kein Zweifel! Eine Spurensuche des Venusmythos von Giorgione bis Manet. In: Hans Körner: Mythos No. 1 – Mythen in der Kunst, Würzburg 2004, S. 62–68.

Artinger 2008

Kai Artinger: Loyal bis in den Untergang. In: Ruth Heftrig, Olaf Peters, Barbara Schellewald (Hrsg.): Kunstgeschichte im „Dritten Reich“: Theorien, Methoden, Praktiken, Berlin 2008, S. 150–156.

**B** (Anonymus) o. D.

D. B.: Galerie Moos. In: Karlsruher Tageblatt vom 02.02.1919.

Badischer Kunstverein Karlsruhe 1975

Badischer Kunstverein Karlsruhe (Hrsg.): Georg Scholz. Ein Beitrag zur Diskussion realistischer Kunst. Ausst.-Kat. Karlsruhe, Karlsruhe 1975.

Badischer Kunstverein Karlsruhe 1980

Badischer Kunstverein Karlsruhe (Hrsg.): Widerstand statt Anpassung: deutsche Kunst im Widerstand gegen den Faschismus 1933–1945. Ausst.-Kat. Karlsruhe, Frankfurt, München, Berlin 1980.

Badischer Kunstverein Karlsruhe 1981

Badischer Kunstverein Karlsruhe (Hrsg.): Karl Hubbuch 1891–1979. Ausst.-Kat. Karlsruhe, Berlin, Hamburg, München 1981.

Bammes 1975

Gottfried Bammes: Der Akt in der Kunst, Leipzig 1975.

Bavaj 2003

Riccardo Bavaj: Die Ambivalenz der Moderne im Nationalsozialismus: eine Bilanz der Forschung, München 2003.

Beck 2004

Heinrich Beck (Hrsg.): Zur Geschichte der Gleichung „germanisch–deutsch“. Sprache und Namen, Geschichte und Institutionen, Berlin 2004.

Becker 1949

Emil Becker: Gedenkschrift vom 10.01.1949 zum Tod Wilhelm Hempfings am 6. Juni 1948. In: *Zunft Karlsruhe 1889*. 32. Zunftbrief. Herbst 1949.

Benz 1918

Richard Benz: Vorbemerkung des Abdrucks des Programms in den Zeitungen. „Der Kunst- und Kulturrat für Baden“. In: *Karlsruher Zeitung* vom 21.12.1918.

Berger, John 1972

John Berger: *Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt*, Reinbek bei Hamburg 1974 [engl. Originalausgabe Harmondsworth 1972].

Berger, Renate 1986

Renate Berger: *Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert*, Köln 1986.

Berger 2000

Renate Berger (Hrsg.): *Liebe – Macht – Kunst*, Köln 2000.

Beringer 1925

Joseph August Beringer: Die neue Sachlichkeit. *Karlsruher Tageblatt* vom 03.08.1925.

Beringer 1929

Joseph August Beringer: Hans Thoma. *Aus achtzig Lebensjahren*, Leipzig 1929.

Berl 1930

Heinrich Berl: Krisis und Aufbau. Ein Geleitwort. In: Edwin Bloss: Die Krisis in der Medizin (Krisis und Aufbau, Heft I), Karlsruhe 1930, S. V–VII.

Beyme, von 2005

Klaus von Beyme: Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905–1955, München 2005.

Beyme, von 2006

Die Radikalisierung der Künstler in der Weimarer Republik. In: Herwig Roggemann, Dirk Fischer (Hrsg.): Transformation des Rechts in Ost und West: Festschrift für Prof. Dr. Herwig Roggemann zum 70. Geburtstag, Berlin 2006, S. 539–550.

Bezirksverband Bildender Künstler Karlsruhe 1981

Bezirksverband Bildender Künstler Karlsruhe (Hrsg.): Hanna Nagel. Frühe Arbeiten 1926–1934. Ausst.-Kat. Karlsruhe, Karlsruhe 1981.

Bezirksverband Bildender Künstler Karlsruhe 1982

Bezirksverband Bildender Künstler Karlsruhe (Hrsg.): Georg Scholz. Das druckgraphische Werk. Ausst.-Kat. Karlsruhe, Karlsruhe 1982.

Bieber 2005

Sylvia Bieber: „Voll Stimmung und Farbe“ Die Badische Landeskunstschule und der „malerische Stil“ – Positionen parallel zu Verismus und Neuer Sachlichkeit. In: Städtische Galerie Karlsruhe (Hrsg.): Die 20er Jahre in Karlsruhe. Ausst.-Kat. Karlsruhe 2005/2006, Künzelsau 2005, S. 138–163.

Bieber 2006

Sylvia Bieber: „Ein kühler Beobachter ... ein Zeichner von ganz hervorragenden Qualitäten“. In: Kunstmuseum Bayreuth (Hrsg.): auf Papier: Beckmann – Dix – Hubbuch. Ausst.-Kat. Bayreuth/Friedrichshafen 2006/2007, Friedrichshafen 2006, S. 54–59.

Bizeul 2009

Yves Bizeul: Glaube und Politik, Wiesbaden 2009.

Bös 1995

Gunther Bös: Curiositas. Die Rezeption eines antiken Begriffes durch christliche Autoren bis Thomas von Aquin, Paderborn u.a. 1995.

Bollenbeck, Presti 2002

Georg Bollenbeck, Thomas La Presti (Hrsg.): Traditionsanspruch und Traditionsbruch: die deutsche Kunst und ihre diktatorischen Sachwalter, Wiesbaden 2002 (Kulturelle Moderne und bildungsbürgerliche Semantik; 2).

Bonnet, Anne-Marie 2001

Anne-Marie Bonnet: ‚Akt‘ bei Dürer, Köln 2001 (= Atlas, Bonner Beiträge zur Renaissanceforschung, hrsg. v. Barbara Schellewald, Bd. 4).

Bonnet, Jacques 2006

Jacques Bonnet: Die Badende. Voyeurismus in der abendländischen Kunst, Berlin 2006.

Borgstedt 2001

Angela Borgstedt: Entnazifizierung in Karlsruhe, 1946 bis 1951: politische Säuberung im Spannungsfeld von Besatzungspolitik und lokalpolitischem Neuanfang, Konstanz 2001.

Boulbès 2002

Carole Boulbès: Francis Picabia – Köstliche Ungeheuer. Die Malerei, die Kritik, die Geschichte. In: Iwan Wirth (Hrsg.): „Lieber Maler, male mir...“ Radikaler Realismus nach Picabia. Ausst.-Kat. Centre Pompidou/Kunsthalle Wien/Schirn Frankfurt, Wien 2002, S. 29–39.

## Bräunche 1998

Ernst Otto Bräunche: Residenzstadt, Landeshauptstadt, Gauhauptstadt. Zwischen Demokratie und Diktatur 1914–1945. In: Susanne Asche, Ernst Otto Bräunche, Manfred Koch, Heinz Schmitt, Christina Wagner (Hrsg.): Karlsruhe. Die Stadtgeschichte, Karlsruhe 1998, S. 358–519.

## Brenner 1963

Hildegard Brenner: Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Reinbek 1963.

## Bressa 2001

Birgit Bressa: Nach-Leben der Antike. Klassische Bilder des Körpers in der NS-Skulptur Arno Brekers (Zugl. Diss., Univ. Tübingen, 2001), Tübingen 2001. Digital unter: <http://tobias-lib.uni-tuebingen.de/volltexte/2001/234/> [03.05.2011].

## Broch 1955

Hermann Broch: Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches. In: Ders.: Dichten und Erkennen. Essays, Bd. I, Zürich 1955, S. 295–309.

## Bronfen 2003

Elisabeth Bronfen: Nackte Berührung – Disfiguration und Anerkennung im weiblichen Akt. In: Sabine Schulze (Hrsg.): Nackt! Frauenansichten. Malerabsichten. Aufbruch zur Moderne. Ausst.-Kat. Frankfurt 2003, Ostfildern-Ruit 2003. S. 257–269.

## Buderer, Fath 1994

Hans Jürgen Buderer, Manfred Fath (Hrsg.): Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit; figurative Malerei der zwanziger Jahre; Ausst.-Kat. Mannheim, München, New York 1994.

## Büttner, Papenbrock 2006

Katharina Büttner, Martin Papenbrock (Hrsg.): Kunst und Architektur in Karlsruhe: Festschrift für Norbert Schneider, Karlsruhe 2006.

Bung, Zimmermann 2006

Stephanie Bung, Margarete Zimmermann: Garçonnes à la mode im Berlin und Paris der zwanziger Jahre. Querelles – Jahrbuch für Frauenforschung 2006 (Bd. 11), Göttingen 2006.

Busse 1931

Eris Busse: Hans Adolf Bühler (Heimatblätter „Vom Bodensee zum Main“), Karlsruhe 1931.

Bußmann, Hof 1995

Hadumod Bußmann, Renate Hof (Hrsg.): Genus I. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften, Stuttgart 1995.

Bußmann, Hof 2005

Hadumod Bußman, Renate Hof (Hrsg.): Geschlechterforschung/Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften; ein Handbuch, Stuttgart 2005.

Butler 1990

Judith Butler: Gender trouble – feminism and the subversion of identity, New York u. a. 1990.

Butler 1991

Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt 1991.

Butler 1997

Judith Butler: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, Frankfurt 1997.

Butz 1919

Theodor Butz: Zur Reform der Karlsruher Akademie der Bildenden Künste. In: Die Pyramide. Wochenblatt zum Karlsruher Tagblatt. Nr. 12 vom 23.03.1919.

**C**hiarini, Hinderer 2006

Paolo Chiarini, Walter Hinderer: Rom – Europa. Treffpunkt der Kulturen: 1780–1820, Würzburg 2006.

## Clark 1958

Kenneth Clark: Das Nackte in der Kunst, Köln 1958 [engl. Originalausgabe 1953].

## Corinth 1924

Lovis Corinth: Gesammelte Schriften. Berlin: Fritz Gurlitt, 1920. Digital unter: <http://www.zeno.org/Kunst/M/Corinth,+Lovis/Gesammelte+Schriften/Die+neueste+Malerei> [03.05.2011].

## Cowan, Sicks 2005

Michael Cowan, Kai Marcel Sicks (Hrsg.): Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933, Bielefeld 2005.

## Czarnowski 1991

Gabriele Czarnowski: Das kontrollierte Paar. Ehe- und Sexualpolitik im Nationalsozialismus, Weinheim 1991.

**D**ada 1919

Was ist der Dadaismus und was will er in Deutschland? (an die erste Ausgabe angeheftetes doppelseitiges Flugblatt, unterzeichnet von Huelsenbeck, Hausmann und Golyscheff), Berlin 1919.

## Danzer, Rattner 2007

Gerhard Danzer, Josef Rattner: Eros und Sexus. Ihre Befreier von 1500 bis 2000, Würzburg 2007.

## Décultot 2006

Elisabeth Décultot: Die Aufwertung der Kunst der Nazarener in Rom. In: Paolo Chiarini, Walter Hinderer: Rom – Europa. Treffpunkt der Kulturen: 1780–1820, Würzburg 2006, S. 119–134.

Deutsches Historisches Museum o.D.

Deutsches Historisches Museum: 1918–1933. Kunst und Kultur. Digital unter: <http://www.dhm.de/lemo/html/weimar/kunst/> [03.05.2011].

Diderot 1796

Denis Diderot: Essais sur la peinture, pour faire suite au Salon de 1765. In: Jules Assézat (Hrsg.): Denis Diderot: Œuvres complètes, Bd. X, Paris 1876, S. 455–520.

Didi-Huberman 2006

Georges Didi-Huberman: Venus öffnen: Nacktheit, Traum, Grausamkeit, Zürich, Berlin 2006.

Diehl 2005

Paula Diehl: Macht, Mythos, Utopie: die Körperbilder der SS-Männer. Politische Ideen; Bd. 17, Berlin 2005.

Diehl 2006

Paula Diehl (Hrsg.): Körper im Nationalsozialismus. Bilder und Praxen, Paderborn 2006.

Dietka 1997

Norbert Dietka: Rudolf Schlichter. Ausstellung und Briefwechsel mit Ernst Jünger. In: Les Carnets, N° 2, 1997, S. 195–203.

Dischinger o. D.

Rudolf Dischinger: Aufzeichnung zu Neuer Sachlichkeit. Notizheft ohne Titel oder genaue Datierung. Nachlass Inge Sigwarth Freiburg i. Br.

Dix, Grosz, Hausmann, Scholz u.a. 1920/21

Otto Dix, Max Dungert, George Grosz, Roul Hausmann, Hanna Höch, Ernst Krantz, Josef Mutzenbecher, Thomas Ring, Rudolf Schlichter, Georg Scholz, Willy Zierath: Offener Brief an die Novembergruppe. In: Der Gegner 2, 1920/21, H.8/9, S. 297–301.

von der Dollen 1999

Ingrid von der Dollen: Bildkunst der „verschollenen Generation“. Geburtsjahrgänge 1890–1910, (Zugl. Diss., Univ. Frankfurt, 1999), München 2000.

von der Dollen 2008

Ingrid von der Dollen: Lotte Lesehr-Schneider 1908–2003. Vom Wesen des Menschlichen. Malerei und Grafik, Biberach an der Riß 2008.

Döpp 1995

Hans-Jürgen Döpp: Erotik und Entrüstung. In: Peter Weiermair (Hrsg.): Der kalte Blick. Erotische Kunst 17. bis 20. Jahrhundert. Ausst.-Kat. Frankfurt, Frankfurt 1995, S. 14–19.

Döpp 2004

Hans-Jürgen Döpp: Eros, die Lust in der Kunst, Erfstadt 2004.

Dresch, Rößling 1993

Jutta Dresch, Wilfried Rößling (Hrsg.), Bilder im Zirkel. 175 Jahre Badischer Kunstverein Karlsruhe, Ausst.-Kat. Karlsruhe, Karlsruhe 1993.

Duden 1993

Barbara Duden: Die Frau ohne Unterleib. Zu Judith Butlers Entkörperung. In: Feministische Studien 11 (2), 1993, S. 24–33.

**E**ckermann 1884 [Erscheinungsjahr]

Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Mit Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Gustav Moldenhauer, 3. Bd., Leipzig 1884, Reclam.

Eder 1996

Ernst Gerhard Eder: Bilder des Körpers – Schönheit, Fitneß, Nacktheit und Askese. Zur Ästhetik und Inszenierung der Gewalt im Nationalsozialismus. In: Hubert Ehalt: Kunst und Alltagskultur im Nationalsozialismus, Frankfurt 1996, S. 213–236.

Einstein 1920

Carl Einstein: Rudolf Schlichter. In: Das Kunstblatt. 4 (1920), S. 105–108.

Einstein 1926

Carl Einstein: Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 2. Aufl. 1926.

Eisele 2003

Klaus Eisele, Karlsruhe in den Krisenjahren der Weimarer Republik und der Aufstieg der NSDAP 1928–1930 (Zugl. Diss., Karlsruhe/TH, 2002), Karlsruhe 2003.

**F**aißt 1924/25

Clara Faißt: Hans Adolf Bühler, ein deutscher Meister. In: Westermanns Monatshefte, Bd. 137, II; Heft 821, 1924/25, S. 40–46.

Feistel-Rohmeder 1940

Bettina Feistel-Rohmeder: München 1940 (Titel). In: Das Bild 7. 1940. S.101–107. 8.1940, S.114–122. 10.1940, S. 154–160.

Fend, Koos 2004

Mechthild Fend, Marianne Koos: Männlichkeit im Blick: visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der Frühen Neuzeit, Weimar 2004.

Fischer-Nagel 1977

Irene Fischer-Nagel (Hrsg.): Hanna Nagel. Ich zeichne, weil es mein Leben ist. Mit einer Einführung von Klaus Mugdan, Karlsruhe 1977.

Fleckner 2006

Uwe Fleckner: Carl Einstein und sein Jahrhundert. Fragmente einer intellektuellen Biographie, Berlin 2006.

Fleckner 2007

Uwe Fleckner (Hrsg.): Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus (= Schriften der Forschungsstelle ‚Entartete Kunst‘; Bd. 1), Berlin 2007.

Föllmer, Graf 2005

Moritz Föllmer, Rüdiger Graf (Hrsg.): Die Krise der Weimarer Republik, Frankfurt 2005.

Forssmann 1995

Erik Forssmann: Die Kunstakademie Karlsruhe von ihrer Gründung bis zum Ersten Weltkrieg. In: Hans Hofstätter (Hrsg.): Kunst und Künstler in Baden, Stuttgart 1995, S. 43–80.

Foucault 1999

Michel Foucault: Die Malerei von Manet, Berlin 1999.

Fraenger 1919

Wilhelm Fraenger: Der Sinn des Expressionismus (Vortrag in der Galerie Moos). In: Badische Landeszeitung vom 08.02.1919, Abendblatt.

Frecot 1972

Janos Frecot: Fidus 1868–1948; zur ästhetischen Praxis bürgerlicher Fluchtbewegungen, München 1972.

Freud 1923 [1972]

Sigmund Freud: Die infantile Genitalorganisation (1923). In: Studienausgabe, Band V, Frankfurt 1972, S. 235–241.

Freud 1905 [1982]

Sigmund Freud: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie (1905). In: Sigmund Freud, Studienausgabe, Band V: Sexuelleben, Frankfurt 1982, S. 37–145.

Freud 1937 [1991]

Sigmund Freud: Die endliche und die unendliche Analyse (1937) In: Studienausgabe, Ergänzungsband, Frankfurt 1991, S. 352–392.

Freud 1930 [1999]

Sigmund Freud: Das Unbehagen in der Kultur (1930). In: Gesammelte Werke. Bd. XIV, Frankfurt 1999, S. 419–506.

Frey Steffen, Rosenthal, Väth 2004

Therese Frey Steffen, Caroline Rosenthal, Anke Väth (Hrsg.): Gender Studies: Wissenschaftstheorien und Gesellschaftskritik, Würzburg 2004.

Freyhold 1934

Edmund von Freyhold: Vorwort zur Ausstellung „Freiburg i. Br. 1934“, Stadt Freiburg (Hrsg.): Freiburg i. Br. 1934. Ausst.-Kat. Freiburg 1934.

Friedländer 2007

Saul Friedländer: Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus. Erweiterte Ausgabe, Frankfurt 2007.

Frietsch 2006

Elke Frietsch: Kulturproblem Frau. Weiblichkeitsbilder in der Kunst des Nationalsozialismus, Köln u.a. 2006.

Fritzen 2006

Florentine Fritzen: Gesünder leben: die Lebensreformbewegung im 20. Jahrhundert, Stuttgart 2006.

Froitzheim 1994

Eva-Marina Froitzheim (Hrsg.): Körper und Kontur. Aktstudien des 18. bis 20. Jahrhunderts aus dem Kupferstichkabinett. Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 1994.

Führer 1936

Der Führer, 10.10.1936.

Fuhrmeister 2009

Christian Fuhrmeister: Kunst und Architektur im Nationalsozialismus. Ein Überblick. In: Urte Krass (Hrsg.): Was macht die Kunst? Aus der Werkstatt der Kunstgeschichte. Münchner Kontaktstudium Geschichte Band 12, München 2009, S. 187–206.

Funk 1941

Fritz Funk: Kritik an der Aktmalerei. In: Deutsche Leibesziehung: Blätter für naturnahe und arteigene Lebensgestaltung. Bd. 9, 1941. S. 81–87.

**G.** 1931

Dr. R. G. Ausstellung im Freiburger Kunstverein. Freiburger Tagespost vom 19.09.1931 Nr. 217, o. S.

Garb 1996

Tamar Garb: Der verbotene Blick. Künstlerin und männlicher Akt am Ende des 19. Jahrhunderts. In: Beate Söntgen (Hrsg.): Rahmenwechsel: Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft, Berlin 1996, S. 57–70.

Gasser 1997

Reinhard Gasser: Nietzsche und Freud. Band 38 von Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung. Band 38, Berlin, New York 1997.

Gay 1986

Peter Gay: Erziehung der Sinne. Sexualität im bürgerlichen Zeitalter, München 1986.

Gebhard 1921

August Gebhard: „Expressionismus und Anarchie“. In: Badische Landeszeitung vom 13.05.1921.

Geiger 1924

Albert Geiger: Die versunkene Stadt, Karlsruhe 1924.

Gerster 2000

Ulrich Gerster: Kontinuität und Bruch. Georg Schrimpf zwischen Räterepublik und NS-Herrschaft. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 63. Band/ 2000, S. 532–557.

Gimmel 2001

Jürgen Gimmel: Die politische Organisation kulturellen Ressentiments: der „Kampfbund für Deutsche Kultur“ und das bildungsbürgerliche Unbehagen an der Moderne, Hamburg, Münster u. a. 2001.

Gnann 2001

Achim Gnann: Karl Hubbuch und seine Modelle (punctum; 14), München 2001.

Goettl 1981

Helmut Goettl: Hubbuch als Lehrer. Badischer Kunstverein Karlsruhe (Hrsg.): Karl Hubbuch 1891–1979. Ausst.-Kat. Karlsruhe, Berlin, Hamburg, München 1981, S. 50–58.

Goettl 2001

Helmut Goettl: Vorwort. In: Achim Gnann: Karl Hubbuch und seine Modelle (punctum; 14), München 2001, S. 5–12.

Graf 2008

Rüdiger Graf: Krisen und Zukunftsaneignungen in Deutschland 1918–1933, München, Oldenburg 2008.

Grammbitter 1981

Ulrike Grammbitter: „Die Malweiber“ Oder: wer küßt den Künstler, wenn die Muse sich selber küßt? Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Hrsg.): Kunst in Karlsruhe 1900–1950, Ausst.- Kat. Karlsruhe, Karlsruhe 1981, S. 27–35.

## Greinke 2004

Susanne Greinke: Körper-Bild-Imagination. Über ein anatomisches Modell. In: Stefanie Zaun, Jörg Steigerwald: Imagination und Sexualität. Pathologien der Einbildungskraft im medizinischen Diskurs der frühen Neuzeit, Frankfurt 2004, S. 225–238.

## Griffin 2004

Gabriele Griffin: Thinking differently: European Women's Studies. In: Therese Frey Steffen, Caroline Rosenthal, Anke Väth (Hrsg.): Gender Studies: Wissenschaftstheorien und Gesellschaftskritik, Würzburg 2004, S. 249–262.

## Grossmann 1985

Atina Grossmann: Die ‚Neue Frau‘ und die Rationalisierung der Sexualität in der Weimarer Republik. In: Ann Snitow, Christine Stansell, Sharon Thompsen (Hrsg.), Die Politik der Begehrens, Berlin 1985, S. 38–62.

## Grosz 1955

George Grosz: Ein kleines Ja und ein großes Nein, Hamburg 1955.

## Grosz, Herzfelde 1925

George Grosz, Wieland Herzfelde: Die Kunst ist in Gefahr. Ein Orientierungsversuch, Berlin 1925.

## Gruber 2008

Bernd Gruber: Verbotene Ansichten. In: Beat Wissmer, Sandra Badelt (Hrsg.): Diana und Actaeon. Der verbotene Blick. Ausst.-Kat. Düsseldorf 2008/2009, Ostfildern 2008, S. 280–291.

**H**Haas-Gerber 1992

Gretel Haas-Gerber: Erinnerungen an die Karlsruher Akademie in den Jahren 1922–1925. In: Susanne Asche u. a.: Karlsruher Frauen 1715–1945. Eine Stadtgeschichte, Karlsruhe 1992, S. 286–292.

Haendcke 1910

Berthold Haendcke: „Der unbekleidete Mensch in der christlichen Kunst seit neunzehn Jahrhunderten: eine kunst- und kulturgeschichtliche Untersuchung“, Straßburg 1910.

Hansmann 2000

Doris Hansmann: Akt und nackt: der ästhetische Aufbruch um 1900 mit Blick auf die Selbstakte von Paula Modersohn-Becker (Zugl. Diss, Univ. Köln, 1994), Weimar 2000.

Hartlaub 1926

Gustav Friedrich Hartlaub: Franz Roh „Nachexpressionismus“. Karlsruher Tageblatt vom 25.09.1926.

Hartmann 1981

Wolfgang Hartmann: Innenwelten – Außenwelt. Hanna Nagels Studienjahre und ihr Karlsruher Lehrer Karl Hubbuch. In: Bezirksverband Bildender Künstler Karlsruhe (Hrsg.): Hanna Nagel. Frühe Arbeiten 1926–1934. Ausst.- Kat Karlsruhe, Karlsruhe 1981, S. 11–18.

Hausenstein 1913

Wilhelm Hausenstein: Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten und Völker, München 1913.

Hausenstein 1920

Wilhelm Hausenstein: Die Kunst in diesem Augenblick, München 1920.

Heftrig, Peters, Schellewald 2008

Ruth Heftrig, Olaf Peters, Barbara Schellewald (Hrsg.): Kunstgeschichte im ‚Dritten Reich‘. Theorien, Methoden, Praktiken, Berlin 2008.

Heil, Klingelhöller 2004

Axel Heil, Harald Klingelhöller: 150 Jahre – die Geschichte der Kunstakademie Karlsruhe in Bildern und Texten, Karlsruhe 2004.

## Heiser 2003

Sabine Heiser: Cranach à la mode. Überlegungen zu Kirchner, Dix und Cranach in Dresden zu Beginn des 20. Jahrhunderts. In: Sabine Schulze (Hrsg.): Nackt! Frauenansichten. Malerabsichten. Aufbruch zur Moderne. Ausst.-Kat. Frankfurt 2003, Ostfildern-Ruit 2003, S. 65–75.

## HeiBerer 1997

Dirk HeiBerer: Eros und Gewalt. In: Götz Adriani (Hrsg.): Rudolf Schlichter – Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen. Ausst.-Kat. Tübingen, Wuppertal, München, München 1997, S. 27–36.

## Henze 2006

Galerie Henze und Ketterer (Hrsg.): George Grosz. Der Akt. 1912–1948. Ausst.- Kat. Bern, Basel 2006.

## Heusinger 1987

Joachim Heusinger von Waldegg (Hrsg.): Die Hochschule der Bildenden Künste Karlsruhe im Dritten Reich, Karlsruhe 1987.

## Hildebrand 2008

Klaus Hildebrand: Universität im „Dritten Reich“ Eine historische Betrachtung. In: Thomas Becker (Hrsg.): Zwischen Diktatur und Neubeginn: die Universität Bonn im „Dritten Reich“ und in der Nachkriegszeit, Bonn 2008, S. 13–22.

## Hilmer 2003

Brigitte Hilmer: Die Macht der Gewohnheit. In: Franziska Frei Gerlach, Annette Kreis-Schinck, Claudia Opitz, Béatrice Ziegler (Hrsg.): Körperkonzepte: interdisziplinäre Studien zur Geschlechterforschung, Münster, Berlin, München u.a., 2003, S. 199–214.

## Himmelheber 1981

Susanne Himmelheber: Einführung. In: Bezirksverband Bildender Künstler Karlsruhe (Hrsg.): Hanna Nagel. Frühe Arbeiten 1926–1934. Ausst.-Kat. Karlsruhe, Karlsruhe 1981, S. 3–8.

Hinz 1974

Berthold Hinz: Die Malerei im deutschen Faschismus, München 1974.

Hinz 1979

Berthold Hinz (Hrsg.): Die Dekoration der Gewalt: Kunst und Medien im Faschismus, Gießen 1979.

Hirsch 2002

Mathias Hirsch: Schuld und Schuldgefühl: zur Psychoanalyse von Trauma und Introjekt. 3. Aufl., Göttingen 2002.

Hirschfeld 1916

Magnus Hirschfeld: Sexualpathologie. Ein Lehrbuch für Ärzte und Studierende, Bonn, 1916–1920.

Hirschfeld 1930

Magnus Hirschfeld: Die Sittengeschichte des Weltkrieges (2 Bände), Leipzig, Wien 1930.

Heunisch, Bader 1857

Adam Ignaz Valentin Heunisch, Joseph Bader (Hrsg.): Das Großherzogthum Baden historisch-geographisch-statistisch-topographisch beschrieben, Heidelberg 1857.

Hoffmann 1987

Detlef Hoffmann: „Weniger wäre mehr gewesen“ in: Kritische Berichte 15, Heft 3/4, 1987, S. 84–87 = Rezension von: Andreas Kunz: Der bloße Leib. Bibliographie zu Nacktheit und Körperlichkeit, Frankfurt 1985 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschichte, Band 41).

Hoffmann 1989

Detlef Hoffmann: Der nackte Mensch. Zur aktuellen Diskussion über ein altes Thema. In: Kritische Berichte 1989, Heft 3, S. 5–28.

Hofmann 2005

Karl-Ludwig Hofmann: Von der Ausstellung der Gruppe Rih zur „Kunstaussstellung 1930 – Das Badische Kunstschaffen“. Kunst in Karlsruhe 1919 und 1930. In: Städtische Galerie Karlsruhe (Hrsg.): Die 20er Jahre in Karlsruhe. Ausst.-Kat. Karlsruhe 2005/2006, Künzelsau 2005, S. 74–103.

Hofmann, Himmelheber 2004

Susanne Himmelheber und Karl-Ludwig Hofmann (Hrsg.): Neue Kunst – lebendige Wissenschaft. Wilhelm Fraenger und sein Heidelberger Kreis 1910 bis 1937, Heidelberg 2004, S. 200–203.

Hofmann, Präger 1981

Karl-Ludwig Hofmann, Christmut Präger: „Kunst in Karlsruhe von 1919–1933 – Texte, Bilder, Kommentare“. In: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Hrsg.): Kunst in Karlsruhe 1900–1950, Ausst.-Kat. Karlsruhe. Karlsruhe 1981, S. 46–102.

Hofmann, Präger 1984

Karl-Ludwig Hofmann, Christmut Präger: Rudolf Schlichter in Karlsruhe 1910–1919. In: Staatliche Kunsthalle Berlin: Rudolf Schlichter. Ausst.-Kat., Berlin, Stuttgart 1984, S. 17a–32a.

Hoge 2005

Kristina Hoge: Selbstbildnisse im Angesicht der Bedrohung durch den Nationalsozialismus. Reaktionen diffamierter Künstler auf die nationalsozialistische Kulturpolitik (Zugl. Diss., Univ. Heidelberg, 2005), Heidelberg 2005. Digital unter: <http://www.ub.uni-heidelberg.de/archiv/5202/> [03.05.2011].

Holleczek, Meyer, Helms u.a. 2004

Andreas Holleczek, Andrea Meyer, Knut Helms, Friederike Kitschen (Hrsg.): Französische Kunst, deutsche Perspektiven, 1870–1945: Quellen und Kommentare, Berlin 2004.

**Holsten 1990a**

Siegmar Holsten: Die Wenden des Georg Scholz. In: *Weltkunst* 60, 24 (1990): 4210–4212.

**Holsten 1990b**

Siegmar Holsten: Georg Scholz. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik (= Bildhefte der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Nr. 13), Karlsruhe 1990.

**Horn 1984**

Gabriele Horn: Rudolf Schlichter – Eine Biographie. In: Staatliche Kunsthalle Berlin (Hrsg.): *Rudolf Schlichter 1890–1955. Ausst.-Kat.* Berlin, Stuttgart, Berlin 1984.

**Hülsewig-Johnen, Kellein 2009**

Jutta Hülsewig-Johnen, Thomas Kellein (Hrsg.): *Der deutsche Impressionismus. Ausst.-Kat.* Kunsthalle Bielefeld, Köln 2009.

**Imdahl 1988**

Max Imdahl: *Arenafresken; Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, München 1980.

**Ingwersen 2002**

Sören Ingwersen: *Sonnenkind & Cha Cha Baby: die mystischen Quellen digitaler Lebensformen*, Kiel 2002.

**Jansen 1987**

Wolfgang Jansen: *Glanzrevuen der zwanziger Jahre*, Berlin 1987.

**Jerusalem 1909**

Else Jerusalem: *Der heilige Skarabäus* (2. Auflage 1909), Berlin 1909. Digital unter: <http://www.literature.at/viewer.alo?viewmode=overview&objid=21740&page=> [03.05.2011].

#### Jessewitsch 1999

Rolf Jessewitsch (Hrsg.), Gerhard Schneider: Kunst expressiver Gegenständlichkeit aus der Sammlung Gerhard Schneider [anlässlich der Ausstellung Verfemt, Vergessen, Wiederentdeckt. Kunst Expressiver Gegenständlichkeit aus der Sammlung Gerhard Schneider, Kunstverein Südsauerland, Olpe (04.07.–05.06.1999/23.07.-20.08.2000), Museum Baden, Solingen-Gräfrath (21.11.1999–21.03.2000)].

#### Jürgens-Kirchhoff 2006

Annegret Jürgens-Kirchhoff: Künstlerinnen der Neuen Sachlichkeit in Karlsruhe. Fridel Dethleffs-Edelmann (1899–1982) und Hanna Nagel (1907–1975). In: Katharina Büttner (Hrsg.): Kunst und Architektur in Karlsruhe. Festschrift für Norbert Schneider, Karlsruhe, S. 103–114.

#### Jünger 2001

Ulrich Fröschle, Volker Haase (Hrsg.): Friedrich Georg Jünger. „Inmitten dieser Welt der Zerstörung“. Briefwechsel mit Rudolf Schlichter, Ernst Niekisch und Gerhard Nebel, Stuttgart 2001.

#### Jünger 1935–1936 [1937]

Ernst Jünger: Briefe an Rudolf Schlichter [1935–1936]. In: Sinn und Form/49. 1997, Heft 4, S. 479–505.

#### **K**aiser 2007

Céline Kaiser: Rhetorik der Entartung: Max Nordau und die Sprache der Verletzung, Bielefeld 2007.

#### Ketter 2002

Helena Ketter: Zum Bild der Frau in der Malerei des Nationalsozialismus: Eine Analyse von Kunstzeitschriften aus der Zeit des Nationalsozialismus (Zugl. Diss., Univ. Passau, 1999), Münster, Hamburg, London 2002.

## Kienitz 1990

Sabine Kienitz: Von der Gassenhurerei zur Bordellgasse. Zur Geschichte der Prostitution und öffentlichen Gesundheitsvorsorge gegen Geschlechtskrankheiten in Karlsruhe vom Ende des 18. bis Anfang des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1990 (Unveröffentlichtes Manuskript, stadtgeschichtliches Projekt Karlsruhe).

## Kierkegaard 1952

Søren Kierkegaard: „Der Begriff Angst“. In: Kierkegaard, Gesammelte Werk, Abt. XI/XII, Düsseldorf 1952.

## Klein-Wiele 2005

Holger Klein-Wiele (Hrsg.): Kunst bei Freudenberg. Bestandskatalog, Weinheim 2005.

## Klingsöhr-Leroy 2005

Cathrin Klingsöhr-Leroy: Die Pinakothek der Moderne München: Malerei, Skulptur, Fotografie, Videokunst, München 2005.

## Knofler 2000

Maria Knofler: Das Bild des Körpers in der Kunst des 17. bis 20. Jahrhunderts: Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste Wien, Zürich 2000.

## Koch 1981

Michael Koch: Kulturkampf in Karlsruhe. Zur Ausstellung Regierungskunst 1918–1933. In: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Hrsg.): Kunst in Karlsruhe 1900–1950, Ausst.-Kat. Karlsruhe, Karlsruhe 1981, S. 102–128.

## Konschitzky 1908

C. Konschitzky: „Sexuelle Ästhetik“. In: Körperkultur, September 1908, S. 253 ff.

## Körner 2003

Gudrun Körner: Nackt ist schön. In: Sabine Schulze (Hrsg.): Nackt! Frauenansichten. Malerabsichten. Aufbruch zur Moderne. Ausst.-Kat. Frankfurt 2003, Ostfildern-Ruit 2003, S. 246–255.

#### Korthaus 1995

Johannes Korthaus: Kunst und Wissenschaft im Großherzogtum Baden – Kultur als Integrationsfaktor. In: Hans Hofstätter (Hrsg.): Kunst und Künstler in Baden, Stuttgart 1995, S. 7–11.

#### Krämer 2006

Norbert Krämer (Hrsg.): Wilhelm Hempfing. Der Figuren- und Landschaftsmaler aus Schönau im Odenwald, Heidelberg 2006.

#### Kreuzer 1971

Helmut Kreuzer: Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Metzler Studienausgabe, Stuttgart 1971. Digitalisiert unter: <http://www.societyofcontrol.com/ppmwiki/pmwiki.php/Main/KreuzerBoheme> [03.05.2011].

#### Kühne 1997

Andreas Kühne: Von der Dada-Revolte zur Neuen Sachlichkeit. In: Götz Adriani (Hrsg.): Rudolf Schlichter – Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen. Ausst.-Kat. Tübingen, Wuppertal, München, München 1997, S. 37–44.

#### Lampa 2000

Tanja Lampa: Frauen sehen Frauen: Amerikanische Malerinnen des Impressionismus und das Bildmotiv der Frau (Zugl. Diss., Univ. Trier, 1997–1998) (Libri books on demand), Norderstedt 1999.

#### Lange, Konrad 1908

Konrad Lange: Das Nackte in der Kunst. Vortrag gehalten am 12.10.1908 auf der XIX. Konferenz des deutsch-evangelischen Vereins zur Förderung der Sittlichkeit in Frankfurt a. M., Berlin, 1908.

Lange, Sigrid 2008

Sigrid Lange: Einführung und Katalog. In: Isabel Greschat (Hrsg.): Rudolf Schlichter. Großstadt – Porträt – Obsession. Ausst.-Kat Pforzheim 2008/2009, Heidelberg 2008, S. 11–71.

Langenfeld 1981

Ludwin Langenfeld: Otto Lais. Das graphische Werk eines symbolischen Realisten der zwanziger Jahre, Freiburg 1981.

Lautmann 1987

Rüdiger Lautmann: Das pornographische Dilemma. In: Alexander Schuller, Nikolaus Heim (Hrsg.): Vermessene Sexualität, Berlin 1987. S. 99–121.

Laux 2008

Andreas Laux: Hochkarätige Peepshow: Die Düsseldorfer Schau „Diana und Actaeon“ wagt den verbotenen Blick auf die Nacktheit. Focus-Online-Artikel vom 23.10.08.

Digital unter: [http://www.focus.de/kultur/kunst/ausstellung-hochkaraetige-peepshow\\_aid\\_342966.html](http://www.focus.de/kultur/kunst/ausstellung-hochkaraetige-peepshow_aid_342966.html) [03.05.2011].

Lee 2008

Hyun Ae Lee: „Aber ich stelle doch nochmals einen neuen Kirchner auf“. Ernst Ludwig Kirchners Davoser Spätwerk; mit einer ausführlichen Zeittafel der Schweizer Jahre 1917 bis 1938. Internationale Hochschulschriften, Band 513, Münster, Davos, New York 2008.

Lehmann 2008

Ann-Sophie Lehmann: Der Schamlose Körper. In: Beat Wissmer, Sandra Badelt (Hrsg.): Diana und Actaeon. Der verbotene Blick. Ausst.-Kat. Düsseldorf 2008/2009, Ostfildern 2008, S. 192–197.

Lepsius 1993

Rainer Lepsius: Kultur und Wissenschaft in Deutschland. In: Ders.: Demokratie in Deutschland. Soziologisch-historische Konstellationsanalysen. Ausgewählte Aufsätze, Göttingen 1993.

#### Liebelt 1984

Udo Liebelt (Hrsg.): Nackt in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Gemälde, Skulpturen, druckgraphische Werke, Videofilme, Performances. Ausst.-Kat. Hannover, Hannover 1984.

#### Lieber 2005

Gabriele Lieber: Menschenbilder und Menschenbildung in der Kunstpädagogik: Eine Spurensuche, Norderstedt 2005.

#### Lienhard 1901

Friedrich Lienhard: Lebenskraft oder Dogmatismus? In: Südwestdeutsche Rundschau Nr. 10, Zweites Mai-Heft, Halbmonatsschrift für deutsche Art und Kunst, 1901, S. 297–300.

#### Liessmann 2006

Konrad Paul Liessmann: Blutsverwandtschaft. Über Kunst und Erotik. Ein Annäherungsversuch. In: Eros in der Kunst der Moderne, Fondation Beyeler (Hrsg.), BA-CA Kunstforum, Wien 2006, S. 9–19.

#### Locher 2005

Hubert Locher: Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert, Darmstadt 2005.

#### Ludwig 1997

Annette Ludwig: Die nationalsozialistische Kunstzeitschrift „Das Bild. Monatsschrift für das Deutsche Kunstschaffen in Vergangenheit und Gegenwart“. Ein Beitrag zur Verlagsgeschichte, Heidelberg 1997.

#### **M**alewitsch 1916

Kasimir Malewitsch: Vom Kubismus und Futurismus zum Suprematismus: Der neue Realismus in der Malerei von 1916. In: Charles Harrison, Paul Wood (Hrsg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Bd. I 1895–1941, Ostfildern-Ruit 1998, S. 208–220.

## Maras 2004

Konstadinos Maras: Der Fetisch und seine Kunstwege. Fetischismusedarstellungen in der Kunst des 20. Jahrhunderts (Zugl. Diss., Univ. Tübingen, 2003), Tübingen 2004. Digitalisiert unter:

[http://tobias-lib.uni-tuebingen.de/frontdoor.php?source\\_opus=1220&la=de](http://tobias-lib.uni-tuebingen.de/frontdoor.php?source_opus=1220&la=de) [03.05.2011].

## Marinetti 1909

Filippo Tommaso Marinetti: Manifest des Futurismus. 1909. In: Charles Harrison, Paul Wood (Hrsg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Bd. I 1895–1941, Ostfildern-Ruit 1998. S. 183–187.

## Maximilian 1934

Max Maximilian: „Das ist meine Frau“. Rudolf Schlichter und das Bildnis seiner Frau. In: Stuttgarter Abendblatt vom 20.02.1934. Aus der Akte: DLA: H: Schlichter, Teilnachlaß, Mediendokumentation, Artikel über Rudolf Schlichter.

## Mayne 1990

Judith Mayne: The woman at the keyhole: feminism and women's cinema (Theories of Representation and Difference), Bloomington 1990.

## Mayr 2001

Monika Mayr: Ut pictura descripti? Poetik und Praxis künstlerischer Beschreibung bei Flaubert, Proust, Belyi, Simon, Tübingen 2001.

## Meckel 1993

Anne Meckel: Animation – Agitation. Frauendarstellungen auf der „Großen deutschen Kunstausstellung“ in München 1937–1944 (Zugl. Diss., Univ. Bochum, 1993), Weinheim 1993.

## Meidner 1914

Ludwig Meidner: Anleitung zum Malen von Großstadtbildern. In: Kunst und Künstler XII, 1914, S. 312–314.

## Merkel 2005

Ursula Merkel: „Bilderpredigten über das Leben, wie es heute wirklich ist“. Verismus und Neue Sachlichkeit in Karlsruhe. In: Städtische Galerie Karlsruhe (Hrsg.): Die 20er Jahre in Karlsruhe. Ausst.-Kat. Karlsruhe 2005/2006, Künzelsau 2005, S. 104–137.

## Metken 1981

Günter Metken: Süd-Nord-Dialog in der Kunst. In: Die Zeit vom 09.01.1981.

## Metken 1997

Günter Metken: Frühstück im Walde. In: Götz Adriani (Hrsg.): Rudolf Schlichter – Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen. Ausst.-Kat. Tübingen, Wuppertal, München, München/Berlin 1997, S. 274 f.

## Mettay 2005

Joël Mettay: Die verlorene Spur: Auf der Suche nach Otto Freundlich, Göttingen 2005.

## Michalski 1992

Sergiusz Michalski: Neue Sachlichkeit: Malerei, Graphik und Photographie in Deutschland 1919–1933, Köln 1992.

## Moderegger 2000

Johannes Christoph Moderegger: Modefotografie in Deutschland 1929–1955, Norderstedt 2000.

## Möhring 2004

Maren Möhring: Marmorleiber: Körperbildung in der deutschen Nacktkultur (1890–1930), Köln, Weimar, Wien 2004.

## Möller 2001

Heino R. Möller: Aktmalerei im Nationalsozialismus. In: Stadt Braunschweig (Hrsg.): Deutsche Kunst 1933–1945 in Braunschweig. Kunst im Nationalsozialismus. Vorträge zur Ausstellung (1998-2000), Braunschweig 2001, S. 195–219, (Braunschweiger Werkstücke, Reihe B; 20)

Mück 1991

Hans-Dieter Mück (Hrsg.): Den Zeitgeist im Visier. Kritischer Realismus in Baden 1914–1933; Georg Scholz, Karl Hubbuch, Wilhelm Schnarrenberger, Hanna Nagel, Waldkirch 1991.

Mülfarth 1987

Leo Mülfarth: Kleines Lexikon Karlsruher Maler, Karlsruhe 1987.

Müller, Heinz 1954

Heinz Müller: Nivellierung und Differenzierung der Arbeitseinkommen in Deutschland seit 1925, Berlin 1954.

Müller, Leonhard 2003

Leonhard Müller: Stadt der lauen Mittelmäßigkeit? Kritische historische und positiv gegenwärtige Ausblicke. In: Blick in die Geschichte Nr. 61, 12.12.2003. Digital unter: [http://www.karlsruhe.de/kultur/stadtgeschichte/blick\\_geschichte/blick61/mittelmaessigkeit](http://www.karlsruhe.de/kultur/stadtgeschichte/blick_geschichte/blick61/mittelmaessigkeit) [03.05.2011].

Mugdan 1977

Klaus Mugdan: Einführung. In: Irene Fischer-Nagel (Hrsg.). Hanna Nagel. Ich zeichne, weil es mein Leben ist. Mit einer Einführung von Klaus Mugdan, Karlsruhe 1977, S. 5–36.

**N**agel 1927–1931

Hanna Nagel: Fotoalben mit Kommentaren versehen aus den Studienjahren 1927–1931. Karlsruhe, Berlin 1927–1931, nicht publiziert, Künstlernachlass Karlsruhe.

Nead 1992

Lynda Nead: The female nude: art, obscenity and sexuality, London, New York 1992.

## Nentwig 2008

Janina Nentwig: Studien zur Aktdarstellung in der Neuen Sachlichkeit (eingereichte Diss. August 2008, Westfälische Wilhelms-Universität, Münster (Westfalen), unveröffentlicht).

## Neumeyer 1927/28

Alfred Neumeyer: Zur Raumpychologie der Neuen Sachlichkeit. In: Zeitschrift für Bildende Kunst, 61/1927–28, S. 66 f.

## Neundorfer 2003

German Neundorfer: „Kritik an Anschauung“. Bildbeschreibung im kunstkritischen Werk Carl Einsteins, Würzburg 2003.

## NGBK 1987

Neue Gesellschaft für bildende Kunst (Hrsg.): Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination des Faschismus, Berlin 1987.

## Nieden, zur 2005

Susanne zur Nieden (Hrsg.): Homosexualität und Staatsräson. Männlichkeit, Homophobie und Politik in Deutschland 1900–1945 (= Geschichte und Geschlechter; Bd. 46), Frankfurt 2005.

## Nierhoff 2003

Barbara Nierhoff: „Leib bin ich ganz und gar, und Nichts ausserdem.“ Einige Anmerkungen zum expressionistischen Körperbegriff der Brücke. In: Sabine Schulze (Hrsg.): Nackt! Frauenansichten. Malerabsichten. Aufbruch zur Moderne. Ausst.-Kat. Frankfurt 2003, Ostfildern-Ruit 2003, S. 48–61.

## Nochlin 1996

Linda Nochlin: Warum hat es keine bedeutenden Künstlerinnen gegeben? In: Beate Söntgen (Hrsg.): Rahmenwechsel: Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft, Berlin 1996, S. 27–56.

Nordau 1892

Max Nordau: Entartung. Erster Band, Berlin 1892.

Nungesser 1984

Michael Nungesser: Rudolf Schlichter – Innere Emigration. In: Staatliche Kunsthalle Berlin (Hrsg.): Rudolf Schlichter 1890–1955. Ausst.-Kat. Berlin, Stuttgart 1984. Berlin 1984, S. 65a–75a.

**O**bratz 2006

Melanie Obratz: Das schweigende Bild und die Aussagekraft des Rezipienten in Bezug auf ästhetische und ethische Werturteile: Grundlagen für eine phänomenologisch ausweisbare Kunstphilosophie, Münster 2006.

Öhlschläger 1996

Claudia Öhlschläger: "Unsägliche Lust des Schauens". Die Konstruktion der Geschlechter im voyeuristischen Text (Zugl. Diss., Univ. München, 1995), Freiburg 1996.

Oellers 1978

Adam C. Oellers: Zur Frage der Kontinuität von Neuer Sachlichkeit und nationalsozialistischer Kunst. In: Kritische Berichte, Jg. 6, 1978, H.6, S. 42–54.

Offermanns 2004

Alexandra Offermanns: „Die wussten was uns gefällt“: ästhetische Manipulation und Verführung im Nationalsozialismus, illustriert am BDM-Werk „Glaube und Schönheit“, Münster 2004.

Osborn 1932

Max Osborn: „Unzüchtige Bilder“. In: Vossische Zeitung, Nr. 311 vom 04.07.1923.

**P**arker, Pollock 1996

Rozsika Parker, Griselda Pollock: Dame im Bild. In: Beate Söntgen (Hrsg.): Rahmenwechsel: Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft, Berlin 1996, S. 71–94.

## Pechstein 1919

Max Pechstein: Was wir wollen. 1919. In: An alle Künstler, Berlin 1919, S. 18–22.

## Pese 1998

Claus Pese: Die Künstler der „verschollenen Generation“ – Ein qualitatives oder ein quantitatives Problem für die Kunstgeschichte? In: Werner Scheel, Kunibert Bering: Umbrüche. Maler einer verschollenen Generation, Berlin 1998, S. 181–213.

## Peters 1998

Olaf Peters: Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus. Affirmation und Kritik 1931 bis 1947 (Zugl. Diss., Univ. Bochum, 1996), Berlin 1998.

## Peters 2000 a

Olaf Peters: Malerei der Neuen Sachlichkeit. Die Wiedergewinnung und Neubewertung eines Epochenstils. In: Kunstchronik, Jg. 53, Nr. 8, 2000, S. 379–391.

## Peters 2000 b

Olaf Peters: Max Beckmann, die Neue Sachlichkeit und der Werterelativismus in der Weimarer Republik. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. LXI, 2000, S. 237–261.

## Peters 2001

Olaf Peters: Die Malerei der Neuen Sachlichkeit und das Dritte Reich. Bruch – Kontinuität – Transformation. In: Ausst.-Kat. „Der stärkste Ausdruck unserer Tage“. Neue Sachlichkeit in Hannover, Sprengel-Museum Hannover 2001/02, Hildesheim 2001, S. 83–91.

## Peters 2007

Olaf Peters: Rezension von: Felicia H. Sternfeld: Georg Scholz (1890–1945). Monographie und Werkverzeichnis, Bern/Frankfurt 2004. In: sehpunkte 7 (2007), Nr. 5. Digital unter: <http://www.sehepunkte.de/2007/05/12307.html> [03.05.2011].

## Pevsner 1973

Nikolaus Pevsner: Die Geschichte der Kunstakademien, Berlin 1973.

Pezold 1926

Hans von Pezold: Zur Geschichte der Prostitution in Karlsruhe, Karlsruhe 1926.

Picabia 1953

Francis Picabia: „Oui non, oui non, oui non“. Auszug aus (P. A. Benoit), Alès, 1953.

Picker 1976

Henry Picker: Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier: mit bisher unbekanntem Selbstzeugnissen Adolf Hitlers, Abbildungen, Augenzeugenberichten und Erläuterungen, Stuttgart 1976.

Pohlmann, Scheutle 2009

Ulrich Pohlmann, Rudolf Scheutle (Hrsg.): Nude Visions. 150 Jahre Körperbilder in der Fotografie. Ausst.-Kat. München, Hamburg 2009/2010, Heidelberg 2009.

Pointon 1990

Marcia Pointon: Naked Authority: the body in Western painting 1830–1908, Cambridge, New York, Melbourne 1990.

Pointon 1996

Marcia Pointon: Allegorie und Körper in Manets ‚Frühstück im Freien‘ In: Beate Söntgen (Hrsg.): Rahmenwechsel: Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft, Berlin 1996. S. 162–190.

Präger 2005

Christmut Präger: „Elementare Vitalität und rasender Rhythmus“ oder „sehr antiquiert“ und „ahnungslose Ignoranz“ – Kunstzentren zu Zeiten der Weimarer Republik. In: Städtische Galerie Karlsruhe (Hrsg.): Die 20er Jahre in Karlsruhe. Ausst.-Kat. Karlsruhe 2005/2006. Künzelsau 2005, S. 66–74.

Pretsch 1995

Peter Pretsch: „Geöffnetes Narren-Turney“, Karlsruhe 1995.

Pudor 1906

Hans Pudor: Nackende Menschen. Jauchzende Zukunft, Berlin 1906.

Puritz 2005

Ulrich Puritz: nAckT: Wie Modell und Zeichner im Aktsaal verschwinden und was von ihnen übrig bleibt. Kunstpädagogische Positionen 9/2005, hrsg. von Karl-Josef Pazzini, Eva Sturm, Wolfgang Legler, Torsten Meyer, Hamburg University Press. Digital unter: [http://hup.sub.uni-hamburg.de/opus/volltexte/2008/33/pdf/HamburgUP\\_KPP09\\_Puritz.pdf](http://hup.sub.uni-hamburg.de/opus/volltexte/2008/33/pdf/HamburgUP_KPP09_Puritz.pdf) [03.05.2011].

**R.** G. 1931

R. G.: Ausstellung im Freiburger Kunstverein. Die Zunft zur Arche. In: Freiburger Tagespost vom 19.09.1931 Nr. 217.

Reese 1998

Beate Reese: Melancholie in der Neuen Sachlichkeit. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXVIII Kunstgeschichte. Bd./Vol. 321, Zugl. Diss., Univ., Bochum, 1996), Frankfurt, New York, Bochum, Bern u. a. 1998.

Reuter 2002

Thomas Reuter: Helden der Schönheit. Körperkultur im Nationalsozialismus. In: Georg Bollenbeck, Thomas La Presti (Hrsg.): Traditionsanspruch und Traditionsbruch: die deutsche Kunst und ihre diktatorischen Sachwalter. Wiesbaden 2002. (Kulturelle Moderne und bildungsbürgerliche Semantik ; 2), S. 21–55.

Richter 1968

Georg Richter: Karlsruhe – Das neue Antlitz einer alten Residenz. Karlsruhe, 9. Auflage 1968.

Rissler-Pipka 2005

Nanette Rissler-Pipka: Das Frauenopfer in der Kunst und seine Dekonstruktion (Zugl. Diss., Univ. Siegen, 2003), Siegen 2005.

## Ritter 1976

Gerhard A. Ritter: Kontinuität und Umformung des deutschen Parteiensystems 1918–1920. In: Gerhard A. Ritter: Arbeiterbewegung, Parteien und Parlamentarismus: Aufsätze zur deutschen Sozial- und Verfassungsgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, Göttingen 1976.

## Rödiger-Diruf 2005

Erika Rödiger-Diruf: Angriff auf die Moderne – die Traditionalisten in Karlsruhe der 20er Jahre. In: Städtische Galerie Karlsruhe (Hrsg.): Die 20er Jahre in Karlsruhe. Ausst.-Kat. Karlsruhe 2005/2006, Künzelsau 2005, S. 164–181.

## Rödiger-Diruf 2006

Erika Rödiger-Diruf: Landschaftsmalerei zwischen Neuer Sachlichkeit und Nationalsozialismus. In: Katharina Büttner, Martin Papenbrock (Hrsg.): Kunst und Architektur in Karlsruhe: Festschrift für Norbert Schneider, Karlsruhe 2006, S. 115–128.

## Roller 1919

Hugo Roller: „Neue Kunst – lebendige Wissenschaft“. In: Karlsruher Zeitung vom 08.02.1919, S. 201–202.

## Roller 1919

Hugo Roller: „Der Sinn des Expressionismus“. In: Karlsruher Zeitung vom 08.02.1919.

## Rosenberg 1932

Alfred Rosenberg: Krisis und Neugeburt Europas. In: Nationalsozialistische Monatshefte 3, 1932, S. 537–554.

## Rößling 1987

Wilfried Rößling (Hrsg. im Auftr. des Badischen Kunstvereins Karlsruhe): Stilstreit und Führerprinzip. Künstler und Werk in Baden 1930–1945. Ausst.-Kat. Karlsruhe, Karlsruhe 1987.

Rüdiger 1932

Wilhelm Rüdiger: „Badischer Kunstverein Karlsruhe. Novemberschau. In: Der Führer vom 10.11.1932.

**S**achs, Sander 2009

Melanie Sachs, Sabine Sander (Hrsg.): Die Permanenz des Ästhetischen, Wiesbaden 2009.

**S**chade, Wenk 1995

Sigrid Schade, Silke Wenk: Inszenierung des Sehens. Kunst, Geschichte, Geschlechterdifferenz. In: Hadumod Bußman, Renate Hof (Hrsg.): Genus I: Zum Geschlechterverhältnis in den Kulturwissenschaften, Stuttgart 1995, S. 341–407.

Schäfer, Saint-George, Lewerentz 2009

Iris Schaefer, Caroline von Saint-George, Katja Lewerentz (Hrsg.): Impressionismus – wie das Licht auf die Leinwand kam. Ausst.-Kat.. Köln, Florenz, Mailand 2009.

Schaffers 2006

Uta Schaffers: Konstruktionen der Fremde: Erfahren, verschriftlicht und erlesen am Beispiel Japan, Berlin 2006.

Schaufler 2002

Birgit Schaufler: „Schöne Frauen – starke Männer“: zur Konstruktion von Leib, Körper und Geschlecht, Opladen 2002.

Schlenker 2007

Ines Schlenker: Hitler's Salon: the Große Deutsche Kunstausstellung at the Haus der Deutschen Kunst in Munich 1937–1944, Oxford, Bern, Berlin, Frankfurt, Wien u. a. 2007.

Schlichter, Karl 1936

Karl Schlichter: Brief aus Berlin vom 21.08.1936. Aus der Akte: DLA: A: Schlichter, Teilnachlaß, Handschriftensammlung, Nr. 42.

Schlichter, Rudolf o. D.

Rudolf Schlichter: Eine Untersuchung. Undatiert. Aus der Akte: DLA: A: Schlichter, Teilnachlaß, Handschriftensammlung, Prosa, Nr. 86.

Schlichter, Rudolf 1929 a

Rudolf Schlichter: Über seine Zensurerfahrung. Aus: Die Neue Bücherschau (Berlin), Mai 1929, Jg. 7, H.5. In: Juni: Magazin für Literatur und Politik. 1999, H. 30/31, S. 332 f.

Schlichter, Rudolf 1929 b

Rudolf Schlichter: Mein Lebenslauf. o. D. In: Berliner Tageblatt Nr. 412 Jg. 58 (Sonntag, 01.09.1929), Morgenausgabe, 5. Beiblatt. In: Juni: Magazin für Literatur und Politik. 2002, H. 33/34, S.148 f.

Schlichter, Rudolf 1932

Rudolf Schlichter: Das widerspenstige Fleisch, Berlin 1932.

Schlichter, Rudolf 1991

Rudolf Schlichter: Das widerspenstige Fleisch. Herausgegeben mit einem Vorwort von Curt Grützmacher, Berlin 1991.

Schlichter, Rudolf 1933

Rudolf Schlichter: Tönerne Füße, Berlin 1933.

Schlichter, Rudolf 1992

Rudolf Schlichter: Tönerne Füße. Herausgegeben mit einem Beitrag von Günter Metken, Berlin 1992.

Schlichter, Rudolf 1933a

Rudolf Schlichter: Grundsätzliches zur deutschen Kunst. 18.09.1933. Aus der Akte: DLA, A: Schlichter, Teilnachlaß, Handschriftensammlung, Prosa, Nr. 67.

Schlichter, Rudolf 1936

Rudolf Schlichter: Worte der Einführung. Zu seiner Ausstellung von 50 Gemälden, Rohrfederzeichnungen und Aquarellen in der Kunstsammlung Hugo Borst, Stuttgart im November 1936. Aus der Akte: DLA: A: Schlichter, Teilnachlaß, Handschriftensammlung, Prosa, Nr. 130.

Schlichter, Rudolf 1954 a

Rudolf Schlichter: Zu meinen Bildern. Mai 1954, S. 3. Aus der Akte: Deutsches Literaturarchiv Marbach a. N., A: Schlichter, Teilnachlaß, Handschriftensammlung, Prosa, Nr. 102.

Schlichter, Rudolf 1954 b

Rudolf Schlichter: Bewerbung. München 1954. Aus der Akte: DLA: A:Schlichter, Teilnachlaß, Handschriftensammlung, Dokumente.

Schlichter, Rudolf o.D.

Rudolf Schlichter: Übersicht über meinen Bildungsgang: Aus der Akte: DLA A: Schlichter, Teilnachlaß, Handschriftensammlung, Prosa, Nr. 121.

Schlichter, Rudolf o. D.

Rudolf Schlichter: Versuch über mich selbst. O. D. Aus der Akte: DLA: A: Schlichter, Teilnachlaß, Handschriftensammlung, Prosa, Nr. 122.

Schlichter, Heißeberer 1995

Dirk Heißeberer (Hrsg.): Rudolf Schlichter: Die Verteidigung des Panoptikums. Autobiographische, zeit- und kunstkritische Schriften sowie Briefe, 1930–1955, Berlin 1995.

Schmidt 1964

Diether Schmidt: In letzter Stunde. 1933–1945 (Schriften deutscher Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts, Bd. 2), Dresden 1964.

Schmidt 1965

Diether Schmidt: Manifeste, Manifeste 1905–1933, (Schriften deutscher Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts, Bd. 1), Dresden 1965.

Schmitz-Berning 1998

Cornelia Schmitz-Berning: Vokabular des Nationalsozialismus. 2. Auflage, Berlin, New York 1998.

Schneede 1986

Uwe M. Schneede: Die zwanziger Jahre. Manifeste und Dokumente deutscher Künstler, Köln 1979. 3. erweiterte Auflage u. d. T. Künstlerschriften der 20er Jahre. Dokumente und Manifeste aus der Weimarer Republik, Köln 1986.

Schneede 2006

Uwe Schneede: Die Kunst des Surrealismus: Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film, München 2006.

Scholz, Georg 1922

Georg Scholz: Kunst und Kitsch. In: Die Pyramide. Wochenschrift zum Karlsruher Tagblatt, 11. Jg., Nr. 14, 02.04.1922, S. 97–98.

Scholz, Georg 1924

Georg Scholz: Die Elemente zur Erzielung der Wirkung im Bilde. In: Das Kunstblatt, 1924, Jg. 8, S. 77–80.

Scholz, Georg 1930

Georg Scholz: „Als Ob“. Unveröffentlichtes Typoskript. 1930. Nachlass Waldkirch.

Scholz, Robert 1940

Robert Scholz: Das Problem der Aktmalerei. In: Die Kunst im Deutschen Reich (DkiDR), 4. Jahrgang Folge 10/Okttober 1940. S. 292–301.

Schössler 2008

Franziska Schössler: Einführung in die Gender Studies, Berlin 2008.

Schulte 1997

Christoph Schulte: Psychopathologie des Fins de siècle. Der Kulturkritiker, Arzt und Zionist Max Nordau, Frankfurt 1997.

Schultze-Naumburg 1937

Paul Schultze-Naumburg: Nordische Schönheit: Ihr Wunschbild im Leben und in der Kunst, München 1937.

Schulze 2003

Sabine Schulze (Hrsg.): Nackt! Frauenansichten. Malerabsichten. Aufbruch zur Moderne. Ausst.-Kat. Frankfurt 2003, Ostfildern-Ruit 2003.

Schulze 2006

Sabine Schulze: Das Modell in der bildenden Kunst des Mittelalters und der Neuzeit : Festschrift für Herbert Beck/Städelscher Museums-Verein (Hrsg.), Petersberg 2006, S. 261–273.

Schuster, Peter-Klaus 1995

Peter-Klaus Schuster (Hrsg.): George Grosz, Berlin–New York. Ausst.-Kat. Berlin, Düsseldorf 1995.

Schuster, Peter-Klaus 1998

Peter-Klaus Schuster: Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“. Die „Kunststadt“ München 1937 (anlässlich der Ausstellung „Entartete Kunst“: Dokumentation zum Nationalsozialistischen Bildersturm am Bestand der Staatsgalerie Moderner Kunst in München), München 1998.

Schuster, Marina 1999

Marina Schuster: Bildende Künstler als Religionsstifter. Das Beispiel der Maler Ludwig Fahrenkrog und Hugo Höppener genannt Fidus. In: Richard Farber, Volkhard Krech: Kunst und Religion: Studien zur Kultursoziologie und Kulturgeschichte. Würzburg 1999, S. 275–288.

## Schwarz 2004

Birgit Schwarz: Hitlers Museum. Die Fotoalben „Gemäldegalerie Linz“: Dokumente zum „Führermuseum“. Wien, Köln, Weimar 2004.

## Schwarz 2009

Birgit Schwarz: Geniewahn: Hitler und die Kunst, Wien 2009.

## Schwarzweber 1931:

B. Schwarzweber: Freiburger Kunstverein. Freiburger Zeitung vom 21.09.1931 Nr. 257.

## Schwarzweber 1934

B. Schwarzweber: Freiburger Kunstverein. Karlsruher Künstlerzunft zur Arche. In: Freiburger Zeitung vom 25.06.1934. Digital unter: <http://www.ub.uni-freiburg.de/?id=117> [03.05.2011].

## Schweizer 2007

Stefan Schweizer: „Unserer Weltanschauung sichtbaren Ausdruck geben“. Nationalsozialistische Geschichtsbilder in historischen Festzügen zum ‚Tag der Deutschen Kunst‘, Göttingen 2007.

## Schweppenhäuser 2009

Gerhard Schweppenhäuser: „Das Recht des Kitsches“. In: Melanie Sachs, Sabine Sander (Hrsg.): Die Permanenz des Ästhetischen, Wiesbaden 2009, S. 55–72.

**S**eelen 1995

Manja Seelen: Das Bild der Frau in Werken deutscher Künstlerinnen und Künstler der neuen Sachlichkeit (Zugl. Diss., Univ. Köln, 1993), Münster 1995.

## Sombart 1995

Nicolaus Sombart: Über die „schöne Frau“ Der männliche Blick auf den weiblichen Körper. Baden-Baden, Zürich 1995.

Sommer, Ohlsen 2002

Achim Sommer, Nils Ohlsen (Hrsg.): Der Akt in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Ausst.-Kat. Emden, Köln 2002.

Sonnenburg, Schuster 1998

Hubertus Falkner von Sonnenburg, Peter-Klaus Schuster: Nationalsozialistischer Bildersturm und die Rettung der Moderne. Vorbemerkungen zum Thema. In: Peter-Klaus Schuster: Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“. Die „Kunststadt“ München 1937, München (1987) 1998, S. 7–11.

Söntgen 1996

Beate Söntgen (Hrsg.): Rahmenwechsel: Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft, Berlin 1996.

Spranger 1925

Eduard Spranger: Kultur und Erziehung. Gesammelte pädagogische Aufsätze. 1. Auflage Leipzig 1919, Leipzig 1925.

Sprigath 1997

Gabriele Sprigath: Lesbarkeit des Bildes? In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Band 42/1, 1997. S. 129–143.

Springer 2008

Peter Springer: Voyeurismus in der Kunst, Berlin 2008.

**St**aatliche Kunsthalle Berlin 1984

Staatliche Kunsthalle Berlin (Hrsg.): Rudolf Schlichter 1890–1955. Ausst.-Kat. Berlin/Stuttgart 1984, Berlin 1984.

Städtische Galerie Karlsruhe 1993

Städtische Galerie Karlsruhe (Hrsg.): Karl Hubbuch. Retroperspektive. Ausst.-Kat. Karlsruhe, Karlsruhe 1993.

Städtische Galerie Karlsruhe 1995

Städtische Galerie Karlsruhe (Hrsg.): Frauen im Aufbruch? Künstlerinnen im deutschen Südwesten 1800-1945. Ausst.-Kat. Karlsruhe/Villingen-Schwenningen, Karlsruhe 1995.

Städtische Galerie Karlsruhe 2005

Städtische Galerie Karlsruhe (Hrsg.): Die 20er Jahre in Karlsruhe. Ausst.- Kat. Karlsruhe 2005/2006, Künzelsau 2005.

Städtische Galerie Karlsruhe 2007

Städtische Galerie Karlsruhe (Hrsg.): Hanna Nagel. Frühe Arbeiten 1926–1933. Ausst.- Kat. Karlsruhe/Berlin, Karlsruhe 2007.

Steenfatt 1993

Margret Steenfatt: Ich, Paula: Die Lebensgeschichte der Paula Modersohn-Becker. 11. Auflage, Weinheim 1993.

Sternfeld 2004

Felicia H. Sternfeld: Georg Scholz (1890–1945). Monographie und Werkverzeichnis. Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte (Zugl. Diss., Univ. Köln, 2003), Bern/Frankfurt 2004.

Sünderhauf 2004

Esther Sophia Sünderhauf: Griechensehnsucht und Kulturkritik. Die deutsche Rezeption von Winckelmanns Antikenideal 1840–1945 (Zugl. Diss., Univ. Berlin, 2002), Berlin 2004.

Sykora 1993

Katharina Sykora: Die neue Frau: Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre, Marburg 1993.

Szylin 1993

Anna Maria Szylin: Henry Thode (1857–1920); Leben und Werk (Zugl. Diss., Univ. Heidelberg, 1988), Frankfurt u. a. 1993.

**T**hode 1906

Henry Thode: Kunst und Sittlichkeit, Heidelberg 1906.

## Tickner 1996

Lisa Tickner: Männerarbeit? Männlichkeit und Moderne. In: Beate Söntgen (Hrsg.): Rahmenwechsel. Kunstgeschichte als Kulturwissenschaft in feministischer Perspektive, Berlin 1996, S. 254–298.

## Traeger 2000

Jörg Traeger: Goya: die Kunst der Freiheit, München 2000.

**U**ngewitter 1907

Richard Ungewitter: Die Nacktheit in entwicklungsgeschichtlicher, gesundheitlicher, moralischer und künstlerischer Beleuchtung, Stuttgart 1907.

## Ungewitter 1925

Richard Ungewitter: Nacktheit und Moral. Wege zur Rettung des deutschen Volkes, Stuttgart 1925.

**V**erband Bildender Künstler Württemberg e.V [1987?]

Verband Bildender Künstler Württemberg e.V. (Hrsg.): Künstlerschicksale im Dritten Reich in Württemberg und Baden, Stuttgart 1987.

## Verweyst 2000

Markus Verweyst: Das Begehren der Anerkennung. Subjekttheoretische Positionen bei Heidegger, Sartre, Freud und Lacan, Frankfurt, New York 2000.

**W**alters 1979 [1986]

Margaret Walters: Der männliche Akt. Ideal und Verdrängung in der europäischen Kunstgeschichte (3. Auflage) Berlin 1986.

Wedemeyer-Kolwe 2004

Bernd Wedemeyer-Kolwe: „Der neue Mensch“: Körperkultur im Kaiserreich und in der Weimarer Republik, Würzburg 2004.

Weitzel 1931

R. Weitzel: Studiengemeinschaft für bildende Künste. Ausstellung H. A. Bühler. In: Freiburger Zeitung vom 07.12.1931 Nr. 334. In: Akte: C4/ VIII/ 33/3, Stadtarchiv Freiburg.

Wenk 1987

Silke Wenk: Der öffentliche weibliche Akt: eine Allegorie des Sozialstaates. In: Ilsebill Barta u. a. (Hrsg.): Frauen, Bilder, Männer, Mythen. Kunsthistorische Beiträge, Berlin 1987, S. 217–238.

Werner 1989

Josef Werner: Das Schicksal der Karlsruher Juden. In: Gerhardt Langguth (Hrsg./Red.): Erinnern, nicht vergessen! 50 Jahre nach der Reichspogromnacht; Protokoll der Tagung 1988 in der Reihe „Juden und Christen heute“ der Evangelischen Akademie Baden in Bad Herrenalb, Karlsruhe 1989, S. 24–49.

Westheim 1925

Paul Westheim: Kunst im Deutschen Westen. II. Mannheim und Duisburg: Ausstellung „Neue Sachlichkeit“. In: Das Kunstblatt. Jahrgang 9, Weimar 1925, S. 266–269.

Wichmann 1979

Siegfried Wichmann: Von der Großherzoglichen-Badischen Akademie zur Landeskunstschule der Zwanziger Jahre. In: Vereinigung der Freunde der Kunstakademie Karlsruhe e.V. (Hrsg.): Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe. Festschrift zum 125-jährigen Bestehen, Karlsruhe 1979, S. 46–59 und 62–63.

Wiener Institut für Sexualkunde 1930

Wiener Institut für Sexualkunde (Hrsg.). Bilderlexikon Bd. 3, Sexualwissenschaft: ein Nachschlagewerk für alle Gebiete medizinischer, juristischer und soziologischer Sexualforschung, Wien, Leipzig 1930.

Wilkendorf 1956

Fritz Wilkendorf: Wilhelm Hempfing. In: Ekkhart: Jahrbuch für das Badner Land, Freiburg 1956, S. 5–17.

Wirth, Günther 1987

Günther Wirth: Verbotene Kunst 1933–1945. Verfolgte Künstler im Deutschen Südwesten, Stuttgart 1987.

Wirth, Iwan 2002

Iwan Wirth (Hrsg.): „Lieber Maler, male mir ...“ Radikaler Realismus nach Picabia. Ausst.-Kat. Centre Pompidou, Kunsthalle Wien, Schirn Frankfurt, Wien 2002.

Wischin, Schiele 1912/1998

Franz Wischin, Egon Schiele: „Ich Gefangener, schuldlos gestraft, gereinigt!“, Kunst oder Kinderpornographie: die Affaire von Neulengbach, 1912. Wien 1998. (Faksimile von Arthur Roesslers in der Ich-Form des Künstlers geschriebene Erinnerungen: „Egon Schiele im Gefängnis“, 1922, S. 87–92).

Wissmer, Badelt 2008

Beat Wissmer, Sandra Badelt (Hrsg.): Diana und Actaeon. Der verbotene Blick. Ausst.-Kat. Düsseldorf 2008/2009, Ostfildern 2008.

Wolbert 1982

Klaus Wolbert: Die Nackten und die Toten des „Dritten Reichs“. Folgen einer politischen Geschichte des Körpers in der Plastik des deutschen Faschismus, Gießen 1982.

## Wolbert 1992

Klaus Wolbert: Die figurative NS-Plastik. In: Bernd Ogan, Wolfgang W. Weiß (Hrsg.), Faszination und Gewalt. Zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus, Nürnberg 1992, S. 217–227.

## Wolf 1911

Georg Jacob Wolf: Édouard Manet. In: Die Kunst für Alle 26/1911, S. 145–154.

## Württemberg 1924

Ernst Württemberg: Hans Thoma. Aufzeichnungen und Betrachtungen, Erlenbach-Zürich 1924.

## Wulf o. D.

Harm Wulf: Sepp Hilz der Bauernmaler. Digital unter: [http://de.wikipedia.org/wiki/Sepp\\_Hilz](http://de.wikipedia.org/wiki/Sepp_Hilz) [03.05.2011].

**Z**eitschriften-Dienst 1941

Deutsche Malerei der Gegenwart. Zur Großen Deutschen Kunstausstellung 1941. In: Zeitschriften-Dienst Nr. 5048. 1941, 119. Ausgabe.

## Zimmermann 1994

Rainer Zimmermann: Expressiver Realismus. Malerei der verschollenen Generation, überarbeitete Neuauflage, München 1994.

## Zöllner 2002

Frank Zöllner: Das Ende des Körpers: Paul Klees künstlerische Ethik im Kontext zeitgenössischer Triebökonomie. In: Angelika Corbineau-Hoffmann, Pascal Nicklas (Hrsg.): Körper – Sprache: Ausdrucksformen der Leiblichkeit in Kunst und Wissenschaft, Hildesheim 2002, S. 213–240.

## Zollner 1961

Hans Leopold Zollner: Wilhelm Hempfing – Maler des Schönen. 1961 (Typoskript anlässlich des 75. Geburtstags des Künstlers). In: StAK 7/Nachlass Zollner, Nr. 771.

Zuckmayer 1966

Carl Zuckmayer: Als wär's ein Stück von mir. Horen der Freundschaft, Frankfurt 1966.

Zuschlag 1992

Christoph Zuschlag: Die verfemte Moderne. Die Ausstellung „Entartete Kunst“ München 1937. In: Kunstpresse, April 1992, S. 28–32.

Zuschlag 1993

Christoph Zuschlag: Der Kunstverein und die „Neue Zeit“. Der Badische Kunstverein zwischen 1933 und 1945. In: Jutta Dresch, Wilfried Rößling (Hrsg.), Bilder im Zirkel. 175 Jahre Badischer Kunstverein Karlsruhe, Ausst.-Kat.: Karlsruhe 1993, S. 191–207.

Zuschlag 1995

Christoph Zuschlag: „Entartete Kunst“. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland, Worms 1995 (Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen; Neue Folge, Band 21) (Zugl. Diss., Univ. Heidelberg, 1991).

Zuschlag 1999

Christoph Zuschlag: Die Ausstellung „Kulturbolschewistische Bilder“ in Mannheim 1933 – Inszenierung und Presseberichterstattung. In: Eugen Blume, Dieter Scholz (Hrsg.), Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunsthistoriker und Künstler 1925–1937, Köln 1999, S. 224–236.

Zuschlag 2001

Christoph Zuschlag: „Entartete Kunst“. Zur Kunst- und Ausstellungspolitik im Nationalsozialismus, in: Stadt Braunschweig (Hrsg.): Deutsche Kunst 1933–1945 in Braunschweig. Kunst im Nationalsozialismus. Vorträge zur Ausstellung (1998–2000), Braunschweig 2001, S. 143–155 (Braunschweiger Werkstücke, Reihe B; 20).