



Ansichten vom Kunst-Körper

Zur Inszenierung des weiblichen Körpers
um die Jahrhundertwende

Körper als Erinnerung

Die Fotografie [...] veranschaulicht die Inszenierung einer klassizistischen Fiktion: Der Krieger und das mit dem Lorbeerkranz geschmückte nackte Modell. Im Besitz von Gabriele Münther befand sich eine Serie von Aufnahmen, die offenbar am selben Abend in der Szene der Kunstschüler entstanden war und ein Spiel mit der Erotik des weiblichen Körpers dokumentiert.¹

Durch sein Motiv und seine Eigentümerin schlägt das Foto also eine Brücke vom Historismus des 19. Jahrhunderts zur Avantgarde vor dem Ersten Weltkrieg. Aus der Perspektive eines Kommentators wird es darüber hinaus zu einem Dokument besonderer Art:

Es kann belegt werden, daß erotische Phantasien nicht nur der Projektion des bürgerlichen Publikums entstammten, sondern auch als Topos in der Vorstellungswelt vom Künstlerhabitus kommuniziert wurden. [...] Solche Atelierszenen entsprachen jedenfalls nicht nur erotischen Phantasien und dem Klischee des ›Bohèmelebens‹ als gesteigerte erotische Freizügigkeit [...], sondern sehr wohl [auch] Inszenierungen im Leben der Künstler [...].²

Womit der Autor hier sichtlich ringt, ist für die Jahrhundertwende vielfach überliefert: die Problematisierung des nackten Körpers. Akt und Gewandfigur, lustvoll gegeneinander ausgespielt,

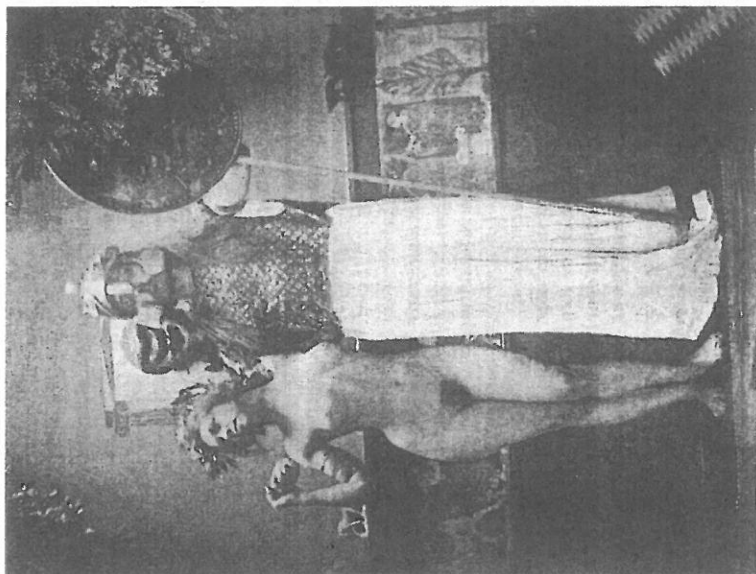


Abb. 1: Faschingsfest in München, um 1900.

werden im Kontrast von splitter nacktem weiblichem Modell und bis an die Zähne bekleidetem männlichem Modell also nicht nur auf die karnevalistische Spitze getrieben.

Die Fotografie aus dem Nachlass der Münther kann – mit Helm, Speer und Schild – vielmehr an das Plakatmotiv ihres Münchner Lebensgefährten Wassily Kandinsky erinnern, das dieser für die erste Ausstellung der Künstlergruppe *Phalanx* entworfen hatte. Schon früher hat man erkannt, dass sich Kandinsky »unübersehbar« an das Motiv des Athenakopfes anlehnte, den sein Lehrer Franz von Stuck 1893 für das berühmte Plakat zur ersten Ausstellung der Münchner Sezession entworfen hatte.³

Frauen – Körper – Kunst

Literarische Inszenierungen
weiblicher Sexualität

Mit 16 Abbildungen und 13 Vignetten

Herausgegeben von
Karin Tebben

Vandenhoeck & Ruprecht

1,640.647-B, Neue

Fraglich ist also, ob der Mann nicht eine Frau, ob der bewaffnete Krieger nicht tatsächlich Athena ist. Dafür spricht zumindest sein bodenlanger »Rock« und sein lang herabfallendes Haar – offenbar eine Perücke. Demnach handelt es sich wohl eher um eine aus dem motivischen Spektrum von Stuck und seinen Schülern vertraute Kostümierung als Pallas Athena, Beschützerin der Kunst, bzw. um die Personifikationen von Natur und Kunst. Denn auch der Akt im Evakostüm – sich selbst nicht genug – ist kostümiert: Außer dem Lorbeerkranz trägt das Mädchen einen schlangentartig gewundenen Oberarm schmuck. Faschingskostümierung und Kostümlosigkeit der Kunst ähneln sich also bis zur Identität von Kunst und Leben: das Fest als Kunst, die Kunst als Fest.

Doch in einem Punkt hat der Interpret der Fotografie zweifellos Recht: Gegeneinander ausgespielt werden hier die unbekannte weibliche Gestalt und die Gewandfigur. Kontraste steigern sich bekanntlich wechselseitig: Das Nackte und die Nackte wirken nackter und weicher, verletzlicher und schutzbedürftiger, erotischer auch – vor allem aber pointierter – in unmittelbarer Nachbarschaft einer Gewandfigur, einer bewaffneten zudem, und erst recht neben einem martialisch gepanzerten Krieger. Eigentlich sind nämlich bleckende Nacktheit und grollende Panzerung zwei Seiten nur der gleichen Münze: Der Mensch im Futteral der Rüstung erscheint als elementares Gegenstück zur un verhüllten körperlichen Präsenz. Dass das nicht allein eine Frage des Klimas, der Stärke, der Wehrhaftigkeit und Männlichkeit ist – das ist freilich keine neue Erkenntnis. Es ist auch eine Frage des Blicks, der Einsicht in elementare Körperlichkeit und des Bewusstseins davon.

Seit alters her zelebriert ihn die bildende Kunst mit Vorliebe als eine Art körperlichen Komplementärkontrast. Man kennt dergleichen durchaus nicht erst seit Edouard Manets *Déjeuner sur l'herbe* (1863), doch wirkt hier – über alle Unterschiede hinweg – eine vergleichbare Metaphorik. Manet übersetzt die antiken Götter der motivischen Vorlage in die Gegenwart des 19. Jahrhunderts. Die umwoglose Einbürgerung der antiken Götter und Nymphen, ihre zeitgenössische Kleidung kontrastiert mit der bekleidungsfernen Nacktheit der Frau.

Unterlegt man dem Bildgedanken die Idee des irdischen Paradieses, dann stellt er sich als eine Art »Allégorie réelle« dar, deren Konstruktträger sich gegenseitig herausfordern und stützen. Geht die Betrachtung vom weiblichen Akt aus, so erlebt sie die beiden Männer als Zitate einer »moder-

nen« Wirklichkeit, die daran erinnern sollen, daß die Nacktheit der Gefährtin ihren Schauplatz nicht im idealen Irgendwo, sondern in der Mitte des 19. Jahrhunderts hat. Geht man indes von den Männern aus, so wirkt die Frau als ein Bildmotiv, das der Situation ihren zeitgebundenen, vergänglichen Charakter nimmt und sie ins Zeitlose hebt.⁴

Der Kontrast zwischen der »natürliche[n] Welt des Weibes« (Werner Hofmann) und der zivilisatorischen Entfremdung des Mannes, der unvermittelt krasse Gegensatz von Nacktheit und Bekleidung in ein und demselben Gemälde wurde von den Zeitgenossen als »cause du scandale« erlebt.

Dieser Konflikt ist eine charakteristische Erfahrung für die Kunst des 19. Jahrhunderts und geht noch mitten durch das Werk von Lovis Corinth (1885–1925). Der Mitgründer der Berliner Sektion erweist sich in vielfacher Hinsicht als »Erbe des vorigen Jahrhunderts« (Siegfried Gohr). Nicht nur in seinen Historienbildern, nicht nur in den mythologischen Szenen setzt er die Tradition des 19. Jahrhunderts fort. Seine sinnlich-vitale Malerei treibt die Profanierung des Mythos so weit, dass er vielfach nur mehr als äußerer Anlass und Vorwand durchschaubar wird. Bezeichnend erscheint dafür ein Motiv, das sich auffallend häufig in seinem Werk findet: die Kombination eines weiblichen Aktes mit einer männlichen Kostümfigur, einem Selbstbildnis zumal. Ge-steigert wird diese Konfrontation noch in der Verbindung von Akt und Ritter. Als Metapher gelesen ist dieser Kontrast des antichristlichen Verbergens und der pointierten Enthüllung tatsächlich ein Indikator des Wandels. Und zwar nicht allein, weil Lovis Corinth als Künstler des Übergangs, wie Richard Hamann es einmal formulierte, »[...] das weibliche Fleisch mit der ganzen Peinlichkeit des gerade dem Korsett Entschlüpfen« zeigt.⁵

Andererseits verkörpert die krebshafte Existenz des Ritters im schützenden Harnisch als Inbegriff widerständiger Männlichkeit – hart, wehrhaft, stark – weniger Schutz und Sicherheit als deren Gegenteil: Corinths Selbstporträt *Der Sieger* in Ritterrüstung ist 1910 tatsächlich der hoffnungslose Verlierer (Abb. 2). Als ambivalentes Zeichen der Verunsicherung wie auch des Sicherheitsbedürfnisses in einer Zeit des rapiden Wandels hat diese Symbolfigur um die Jahrhundertwende Konjunktur. Doch entlarvt sich der Ritter spätestens dort vollends als Anachronismus, wo Banalisierung und Austauschbarkeit seiner angestrebten Reputation den Rest geben. Dort etwa, wo der schwertbewehrte und panzer-

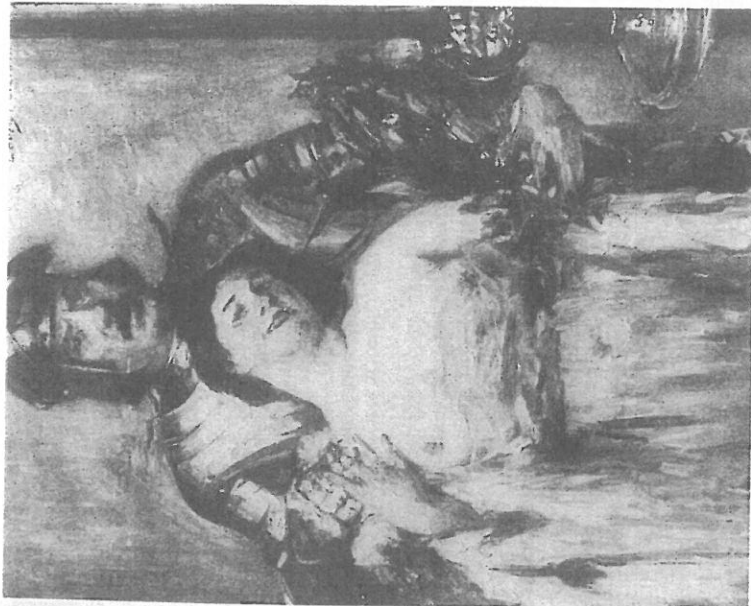


Abb. 2: Lovis Corinth, Der Sieger, 1910.

geborgene Ritter (mit geschlossenem Intervisier) für ein Mundwasser der Firma Lingner (ODOL) wirbt (Abb. 3).⁶ Ins 20. Jahrhundert verschlagen, ist dieser donquichotteske Ritter von der starren Gestalt das Gegenstück zur lilienhaften Geschmeidigkeit der zahllosen Nymphen, wie man sie z.B. von Werbeplakaten des Jugendstils kennt.

Körper als Produkt

Als Symbolfigur der Abwehr kämpft die Gestalt des Ritters zwar nicht länger gegen Tod und Teufel, wohl aber gegen Bakterien

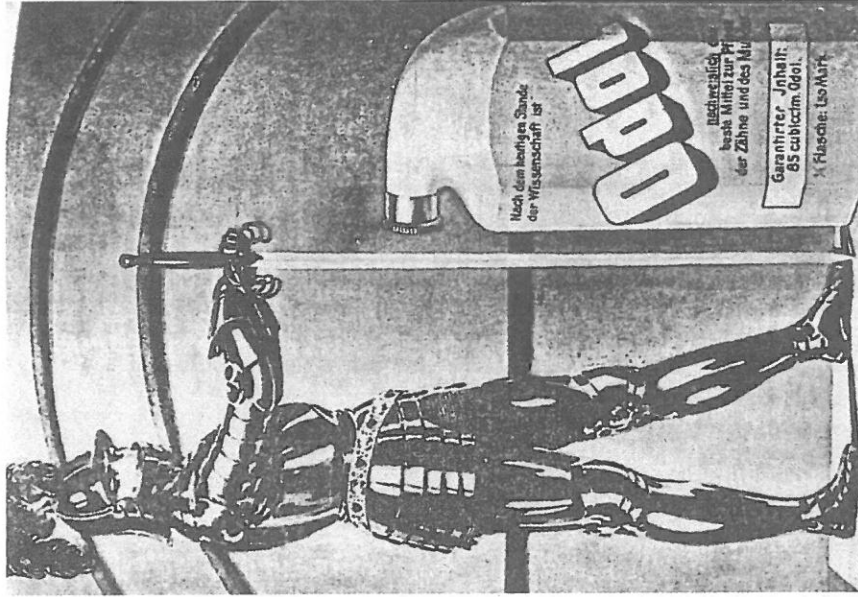


Abb. 3: Anzeige der Firma Lingner für Odol, 1905.

und Mundgeruch. Als Inkarnation wehrhafter Hygiene ist er gewissermaßen Fortsetzung des Produkts mit anderen Mitteln und verspricht statt seiner Schutz und Sicherheit. Was aber versprechen seine leicht bekleideten Kolleginnen?

Wenn der Eindruck nicht von der Hand zu weisen ist, dass Austauschbarkeit und eine gewisse Willkür seine Zuordnung ausgerechnet zu ODOL charakterisieren, dann entspricht unser alter Ritter darin nur der neuen Verfügbarkeit für die wechself-

den Bedürfnisse der Produktwerbung. Seit dem Historismus ist sie gang und gäbe. Letztlich gilt das bis heute, obwohl – oder gerade weil – ihre Ergebnisse teilweise paradox sind.

Privat Livemont (1861–1936), »der unbestrittene Meister des belgischen Plakates« (Jürgen Döring), entwarf 1896 ein typisches Jugendstil-Plakat für *Absinthe Robette* (Abb. 4).⁷ Dabei verbindet er den Namen des Getränks mit der bildbeherrschenden Gestalt einer jungen Frau. Als Halbfigur vor einem ornamentalen Hintergrund aus vegetabilen Motiven und kleinen Wölkchen ins Profil gewendet, hält sie ein Glas Absinth so empor, dass es wie eine Monstranz oder Hostie wirkt. Offenbar folgt die Sakralisierung des Produkts der Sakralisierung der Kunst (Ver Sacrum). Jedem falls gleichen sich ihre Formen. Nun ist diese Priesterin des Konsums nicht nur durch eine Art Heiligenschein auratisiert, sie ist auch weitgehend nackt. Ein Gazeschleier enthüllt mehr als er verbirgt: Brust, Gesäß, Bauch und Scham zeichnen sich deutlich ab.

Der Typus der Frau und ihre laszive Inszenierung samt Heiligenschein folgen zweifellos dem Vorbild von Alfons Mucha (1860–1939).⁸ Dieser verwendete für seine populären Plakative teilweise Aktfotos seiner Modelle, die er geschickt in sein dekoratives Bildvokabular integrierte. So z.B. für *Medea* (1898), eines seiner bekanntesten Plakate im Auftrage der Sarah Bernhardt. Bezeichnend für die dekorative Erotisierung vieler seiner Plakative ist die Tatsache, dass er sowohl zu einem Plakat für JOB-Zigarettenpapier als auch zu seinen Vierergruppen von sogenannten »panneau décoratifs« – zwittrigen Entwurf zwischen Schmuckposter und dekorativem Tafelbild – ganz entsprechende, fast nackte Frauen als Blickfängerinnen hier und als Personifikationen der »Vier Jahreszeiten« dort verwendete: Vor uns stehen die Urgroßmütter unser heutigen Pin-up-Girls.

Auch unter diesem Vorzeichen ist er also nicht nur sehr erfolgreich, sondern auch, was die wohlfeile Verfügbarkeit seiner Mittel betrifft, auf der Höhe seiner Zeit, ja zukunftsweisend. Mucha erweist sich darin nämlich durchaus als moderner Künstler – und zwar selbst dort, wo Thema und Motiv allein antikisierende Formen und Rückgriffe auf historische Vorbilder nahegelegt hätten.

Nun begegnet uns, nur wenige Jahre später, eine enge Verwandte von Livemonts Absinth-Priesterin auf einem weiteren Plakat, das jedoch für ein völlig anderes Produkt wirbt. Ein Wiener Maler namens E. Döcker jun. entwarf 1899 ein Plakat für IDE-

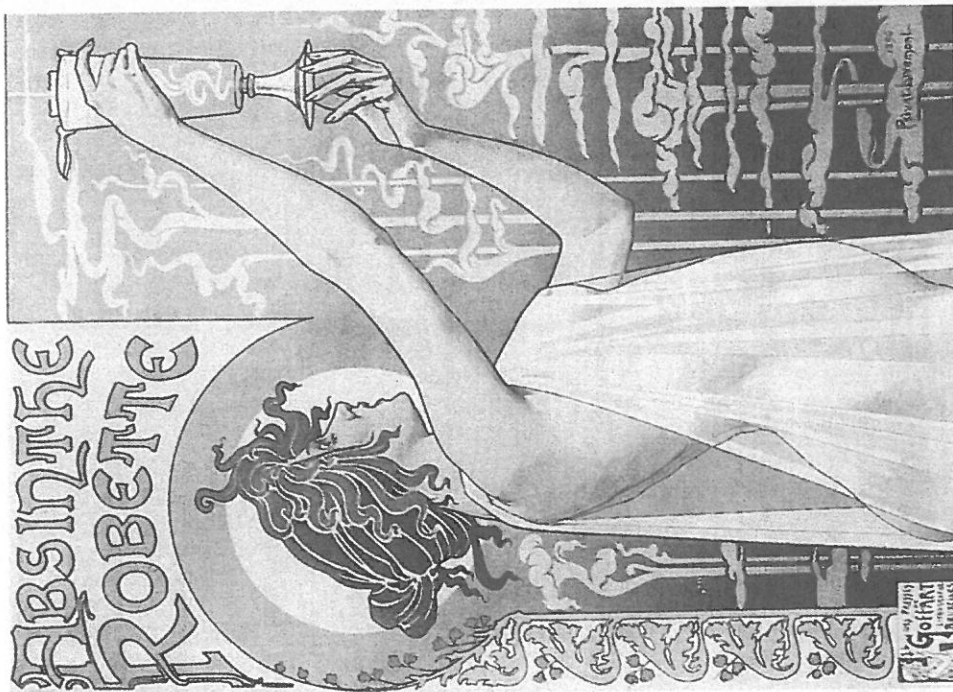


Abb. 4: Privat Livemont, Absinthe Robette, 1896.

AL-Petroleum-Glühlampen, in dem er Livemonts zentrales Motiv seitenverkehrt übernimmt (Abb. 5).⁹ Zwar ist nun der Schriftcharakter nicht länger von Mucha geborgt, doch der Frauentypus kann seine Abkunft nicht verleugnen. Auch ist der Farbcharakter

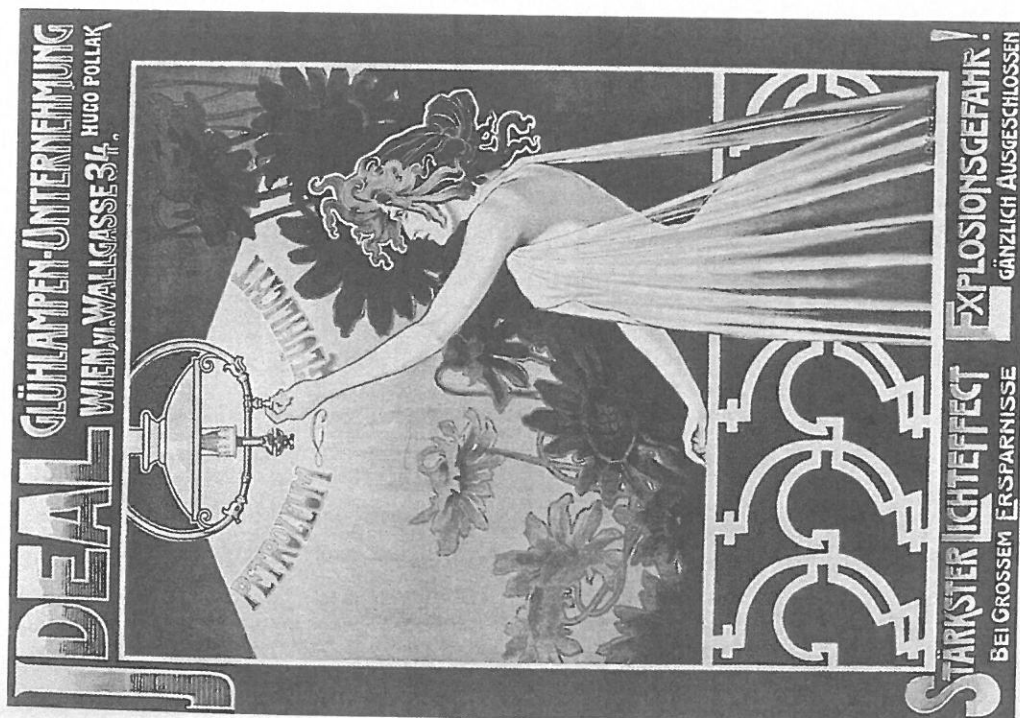


Abb. 5: E. Döcker jun., IDEAL-Glühlampen, 1899.

– motivbedingt – nicht länger dominierend absinthfarben grün-gelblich, sondern blau-grau-schwarz getönt. Nun greift die junge Frau, auf ein ornamental stilisiertes Gelände gestützt, mit ihrer Linken empor, um ein »Petroleum-Glühlicht« (»Stärkster Licht-

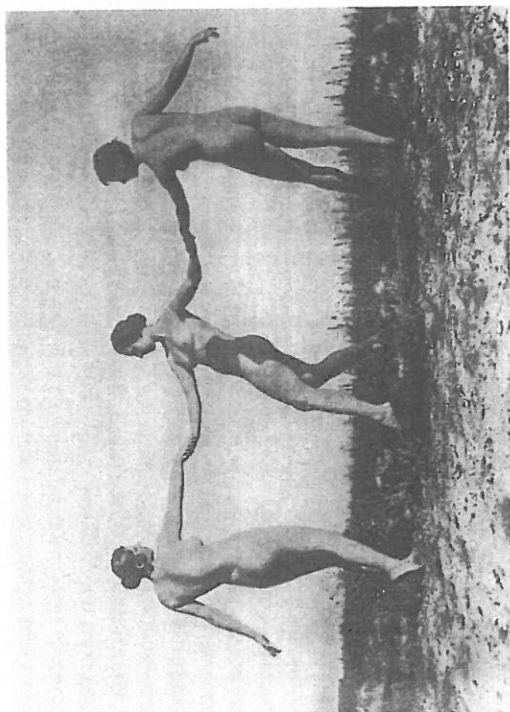


Abb. 6: Szene aus dem Film *Wege zu Kraft und Schönheit*, 1927.

effekt – Explosionsgefahr!«) zu entflammen. Das von oben herabfallende Licht setzt sich in den Falten ihres Gazeschleiers fort, der effektiv die Reize ihres nackten Körpers offenbart.

Von hier, von diesen typischen Jugendstil-Plakaten, ergeben sich zwanglos zahlreiche Verbindungen und Entsprechungen z.B. zur Schmuckgestaltung, zum Möbel-Design und zur dekorativen Plastik. Die Übergänge sind auch deshalb vielfach fließend, weil Künstler auf unterschiedlichen Gebieten tätig sind. Gemeinsam ist allen Beispielen die Betonung dekorativer Komponenten, der schönlinigen Stilisierung auch des Körpers als Teil eines ornamentalen Gesamtkunstwerks.

Körper als Ornament

Eine Einstellung des Films *Wege zu Kraft und Schönheit* (Abb. 6) zeigt eine Dreiergruppe tanzender Frauen, alle gänzlich unbekleidet und alle in leichter Schrittstellung. Inmitten einer Dünenlandschaft führen sie einen Reigentanz auf. Die mittlere Tänzerin, von vorne gesehen, doch züchtig zur Seite gedreht, breitet

die Arme aus und ergreift die Hände der seitlichen Frauen, die, von hinten gesehen, jeweils ihren äußeren Arm anmutig zurückstrecken: die Hand locker, ein Finger leicht abgespreizt. So entsteht ein offenes Halbbrund, das geprägt ist von rhythmischer Bewegung und vom ondolierenden Wechsel eines Reigens aus Armen und Frauenkörpern. Ein sanfter Rhythmus, ein verhaltener Schwung, eine schöne Selbstdressur. So rhythmisch stilisiert, spielen die schönen Körper die getragene Melodie edler Nacktheit: tonlos. Wahrlich kein Reigen rasender Mänaden, vielmehr wohlfrisierte, wohlgestimmte, wohltrainierte Frauen, die sichtlich bemüht sind in Gestalt und Bewegung Schönheit zu verkörpern. Zugleich verkörpern sie damit das elfte Gebot der Freikörperkultur, wie es einer ihrer Vorkämpfer formulierte: »Du sollst den Menschenkörper nicht in Kleider vergraben, sondern un- eingehüllt am hellen Sonnenlicht sich freuen und gedeihen lassen, dann wird er schön werden, schön, sehr schön.«¹⁰

Der Film wurde 1927 gedreht, doch was wir sehen ist gleichsam getanzte Jahrhundertwende. Zwar kommt das Motiv – Die Drei Grazien – historisch von ganz weit her, die Ästhetik der so inszenierten Körper aber ist unübersehbar die des Jugendstils. Geschlechtslose Kultiviertheit und Stilisierung bis in die Fingerspitzen! Ein lebendes Bild auf dem Weg zur Statuengruppe.

Scheinbar ganz in ihren Tanz vertieft, einzig damit beschäftigt Schönheit zu verkörpern, scheinen die Tänzerinnen sich selbst genug. Die Frauen haben scheinbar mit ihren Kleidern auch ihre vordergründige Erotik abgestreift. Als edle Naturgeschöpfe sind sie mit ihrer Umwelt versöhnt. Und doch fehlt – nicht nur weil es der antike Mythos so will – die, im wahrsten Sinne, entscheidende Größe. Paris, der Adressat ihres Reigens lässt sich entschuldigen. Seine Rolle übernimmt das Kamera-Auge, der unsichtbare Kinobesucher, das Publikum, der (männliche) Betrachter, wir also. Für sie und für uns zur Betrachtung ist der Film doch gemacht.

Mit anderen Worten: Diese Damen wollen offenbar betrachtet werden, doch sollen sie paradoxerweise eigentlich nicht betrachtet werden. Jedenfalls nicht als Frauen und sexuelle Wesen. Denn dieser Film ist eine Ikone der Freikörperkultur, die bekanntlich eine Vorstufe in der Naturheilbewegung besaß. Die Eckpfeiler ihrer Medizin waren viel frische Luft, Sonnenlicht und Heilerde. Die Lebensreformbewegung der Jahrhundertwende sollte hier anknüpfen und den Grundsatz einer Rückbesinnung auf die ele-

mentaren Bedürfnisse auf nahezu alle Bereiche des Alltags ausdehnen, auf die Ernährung und Kleidung, auf Wohnen und Erziehung, Arbeitswelt und Geschlechtsleben. Lockere Kleidung und bequeme Schuhe (ja, barfußgehen), Kampf dem Korsett, weg mit den Schnürleibchen!

Das Korsett, eine Erfindung der Huren, war der Lieblingsgegner der »Lichtfreunde« und »Sonnenanbeter« – ein Gegner zudem mit Symbolcharakter. Der gesunde Körper und der befreite Körper haben bekanntlich mehr als nur eine Konnotation. Überhaupt fördere die Kleidung, vor allem, wo sie modisch-kokett verhülle, die Wollust. Als Ideal war damit die geschlechtslosse, geschlechtsneutrale Nacktheit ausgerufen: Bemerkenswerterweise verleugnet fast die gesamte Freikörper-Bewegung die Sexualität. Das Nackte als nicht nur grammatikalisches Neutrum ernst zu nehmen, sondern als etwas betont Natürliches zu praktizieren: Geschlechtlichkeit wird apodiktisch der Natürlichkeit gegenübergestellt. Komplementär blühte die FKK-Publizistik, reich bebildert meist und gelegentlich gar filmisch bewegt. Sie widmete den weiblichen Sonnenfreunden überproportionale Aufmerksamkeit und war ein tunlichst zu verbergendes Medium, das sich gleichwohl gut verkaufte.

Noch in der späteren Pervertierung gesundheitsbewusster Leiblichkeit zur »Leibeszucht« – ein Begriff von bezeichnender Doppeldeutigkeit (züchten und züchtigen) – klingt die ursprüngliche Nähe zu Natur und Natürlichkeit, zu Biologie und Pflanzlichkeit nach. Der Kult der schönen Form, das wohl-ondoliert Geglättete, der formale Sonnenschein nach Proportion und Linie betraf auch das Verhältnis der Kleidung zu dem, was sie darbot und verbarg.

Auf dem Deutschen Schneidertag 1900 in Krefeld, wurden erstmals Schulterhängekleider vorgeführt, die, angefertigt nach Entwurfen von Peter Behrens, Bernhard Pankok und Henry van de Velde, in der Jugendstilmode kurzzeitig Erfolg hatten, sich allgemein aber nicht durchsetzten. Das sogenannte Reformkleid, auch Reformsack getauft, eine schlichte Version in Leinen oder Baumwolle, fand Anklang vor allem in der Siedlungs- und Jugendbewegung. Kombiniert mit offenem Haar und Sandalen, stellte es eine Art Protestlook dar. [...] Bei Lehrerinnen, Sozialpädagoginnen, Jugendführerinnen, Professorinnen und Pastorenfrauen wurde das Reformkleid besonders beliebt und bald kennzeichnend für den Mangel an Schick, für die betont schlichte Innerlichkeit einer Leitbildgruppe weiblichen Deutschtums. Der Wandel des Frauenbildes innerhalb weniger Jahrzehnte – von der Sphinx zur Garçonne und zum Girl

[...] – war sozialpsychologisch wohl nur mit Hilfe von Segregations-tendenzen zu bewältigen. Einen Teil dieses Wandels schildert 1898 [der Architekt] Adolf Loos:

»Die erweckung der liebe ist die einzige waffe, die das weib im kampf der geschlechter gegenwärtig besitzt... Ende der siebziger und anfang der achtziger jahre strotzte die literatur ... von beschreibungen üppiger frauenschönheit und flagellationsszenen. Ich erinnere nur an Sacher-Masoch, Catulle Mendès, Armand Silvestre. Bald darauf wurde volle üppigkeit, reife weiblichkeit durch die kleidung scharf zum ausdruck gebracht. Wer sie nicht besaß, mußte sie vortäuschen. le cul de Paris. Dann trat die reaktion ein. Der ruf nach jugend erscholl. Das weibkind kam in mode. Man lechzte nach unreife. Die psyche des mädchens wurde ergründet und besungen: Peter Altenberg. Die Barrisons tanzten auf der bühne und in der seele des mannes. Da verschwand aus der kleidung der frau, was weiblich ist. Sie log sich ihre hüften hinweg, starke for-men, früher ihr stolz, wurden ihr unbequem. Der kopf erhielt durch die fnisur und durch die großen ärmelnden ausdruck des kindlichen. Aber auch diese zeiten sind vorüber.«¹¹

Gustav Klimt war der Maler dieser Kindfrauen. »Klimt ornamen-tiert die Frauen, indem er sie einfügt ins vegetabilisch-organi-sche oder ins mosaikartige Grundmuster der Bilder.« Er gab ih-nen eine »pars-pro-toto-Identität«, »Mund, Auge oder Schenkel,... Kleiderpartikel, Rüschchen und Spitzen, ... schließlich die schwe-ren Flechten und Fluten der Haare.«¹² Das heißt, die »femme fra-gile« und die »femme fatale« sind identifizierbar als »Projektions-geschöpfe männlicher Angstabwehr«.¹³ Bevor man indes mit dem großen psychologisierenden Kaliber nach dem Werk dieses kör-perbewussten Künstlers zielt, sollte man seine Bedingtheit se-hen.

Der Konflikt von ornamentaler Flächengestaltung und plasti-schem Körpervolumen ist nämlich ein charakteristisches Problem der angewandten Kunst, das vor allem bei zahlreichen Ge-brauchsgegenständen des Jugendstils begegnet. Er findet sich z.B. auch in bildhaften Mosaiken der Jahrhundertwende. Die Ver-wandtschaft dieser Mosaiken mit Werken der Malerei hat ihren Grund nicht nur in der allgemeinen Affinität beider Techniken, im Mosaik als *pittura per la eternità*. Sie ist auch umkehrbar und verweist auf die Orientierung der Maler am Vorbild von Werken der Goldschmiedekunst und vor allem auf die Faszination gold-glänzender Mosaiken.

In Klimts berühmtem Porträt der Adele Bloch-Bauer von 1907 scheint der Gegensatz zwischen Hintergrund, Sessel, Gewand

und Schmuck der Porträtierten in der bunt flimmernden Orna-mentik des gemalten Mosaiks aufgelöst, während Kopf, Schul-ter-Brust-Partie, Hände und Arme konventionell, d.h. plastisch modellierend gemalt sind. Gleich Inseln des Widerspruchs ge-gen die konsequente Ornamentalisierung aller Komponenten »schwimmen« diese Reminiszenzen des weiblichen Körpers in der großen Textur aus vielen kleinen Ornamentzellen. Unvoll-ständig nur ist also der Triumph des flächigen Ornaments über den weiblichen Körper, doch bewirkt er dessen Neutralisierung in naturförmiger Stilisierung.

Die nahe Verwandtschaft zwischen Mosaik-Relief und Orna-ment-Malerei zeigt sich auch darin, »daß die [...] bunten Farben und vor allem Gold nicht selten reliefhaft plastisch aufgesetzt sind [und so] den Eindruck geschmeidehafter, nahezu ikonartig starrer Pracht [verstärken], in der plastisch und naturalistisch herausspringende Gesichter wie eine Sensation wirken.«¹⁴ Es ist die »Sensation« von Fragmenten. Denn Parzellierung des Kör-pers ist – ganz gleich in welcher Technik – der Preis seiner conse-quenten Ornamentalisierung.

Ein grafisches Äquivalent zur ornamentalen Auflösung des Körpers zeigt William H. Bradleys *Serpentine Dancer* (Abb. 7). Das »anmutige Schlangenhandwerk«¹⁵ der Tänzerin Loie Fuller sprengt den Rahmen des Bildes: Ganz ornamentale Abstraktion, füllen die kurvigen Schleier-Bahnen fast die gesamte Bildfläche. Nur unten rechts lassen sie – ganz klein – die Füße der Tänzerin als optische Pointe sichtbar. Gleich einem krakenhaft-lebendigen Gebilde scheinen die Ornamentbahnen ihren Körper zu verschlin-gen.

Der andere, charakteristische Weg zur Ornamentierung des Körpers ist seine Einbettung in einen übergreifenden plastischen Kontext. So kann der Entwurf einer Tischlampe Anlass sein, den Begriff des Leuchtkörpers ganz wörtlich zu nehmen. Die von innen leuchtende Loie Fuller ist geradezu eine Symbolfigur des Jugendstils. Ihre Nachfolge fand sie in der Massenware des spä-ten Jugendstils, in Legionen biomorph sich windender Frauen-leiber, die den Traum von einem natürlichen, vegetabilen Da-sein des Menschen auf Dosen, Griffe, Rahmen und Geländer ver-breiten. Technisches Gerät wird derart antropomorph »um-spielt«, dass die Zweckform häufig unter Dekor verschwindet. Das Resultat ist dann eine besonders schöne Lüge oder schlicht – Kitsch.

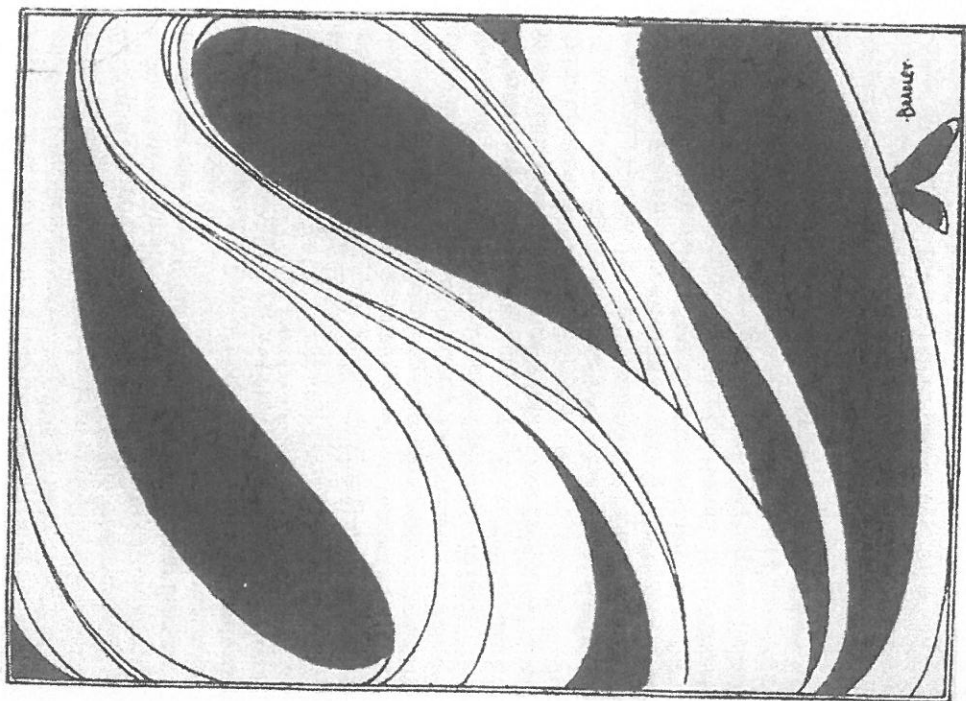


Abb. 7: William Bradley, The Serpentine Dancer, 1894-1895.

Diese beiden Grundformen der ornamentalen Integration des Körpers bedeuten in der Regel auch seine Funktionalisierung: Der weibliche Körper wird gleichsam in Dienst genommen. Als zugleich dienender und schmückender Dekor konkurriert er mit vegetabilen Formen, bevorzugt mit Ranken und Schlingpflan-

zen, Lilien und Seerosen, den Signaturgewächsen des Jugendstils. Nicht nur in bekannter Weise als erotische Knaufsnitzerei am Spazierstock des in die Jahre gekommenen Bon vivant, sondern mit inflationärer Ubiquität auf allen nur denkbaren Gerätschaften recken und winden sich bald weibliche Körper. Was sie über alle Grenzen von Technik und Material, Funktion und Qualität hinweg verbindet, ist auffallend häufig die Erotisierung des ornamentalisierten Körpers.

Entdeckung des Körpers

Zwischen 1891 und 1912 hat Franz von Stuck das Motiv der »Sünde« in zahlreichen Varianten und Wiederholungen gemalt. Dagegen nennt *Sinnlichkeit* (Abb. 8), ein Vorgängerwerk von etwa 1889, die Dinge noch beim Namen. Doch hier wie dort ist die »Verpackung« des Motivs eine christliche: Die Wiederverkehr der guten alten Eva als nackte junge Frau, deren Leib eine riesige Schlange umwindet. In beiden Werken fixiert Frau/Eva den Betrachter geradezu hypnotisierend. Außerdem ist der Blick der Schlange dem ihren analog. Beide scheinen ein gemeinsames Ziel zu haben: den Betrachter als das potentielle »Opfer« einer umgekehrten Schlangenbeschwörung.

Der Künstler greift also ein traditionelles Motiv der christlichen Ikonographie auf und verändert es, indem er die Geschichte von der Schlange als Verführerin der Frau und die Vorstellung von dieser als Verführerin des Mannes zusammenzieht. Charakteristisch sind denn auch zwei Aspekte: Der eine ist die körperliche – und charakterliche! – »Engführung« von »Weib« und Tier, und zwar so eng, dass beide fast identisch scheinen. Es triumphiert die Ambivalenz des Animalischen, die Spannung zwischen Verheißung und Gefahr. Triebhaftigkeit und Bedrohlich-Verlockendes verschmelzen zu einer Ikone der Frau als Personifikation des Bösen und Sündigen schlechthin.¹⁶ – Der andere Aspekt betrifft die Tatsache, dass Adam, wie Paris, – das als der klassische Adressat sündhafter Verlockung fehlt. Adam ist der (männliche) Betrachter, im weitesten Sinne jeder vor dem Bild, Adam nämlich, das sind wir. In dieser doppelten Verknüpfung mag der Schlüssel zum Geheimnis dieser Erfolgsnummer gelegen haben.

Ob als »femme fatale«, als »Teufelsweib« oder »heilige Buhlerin«, dergleichen wird ins Bild gesetzt mit einer sehr (selbst-)

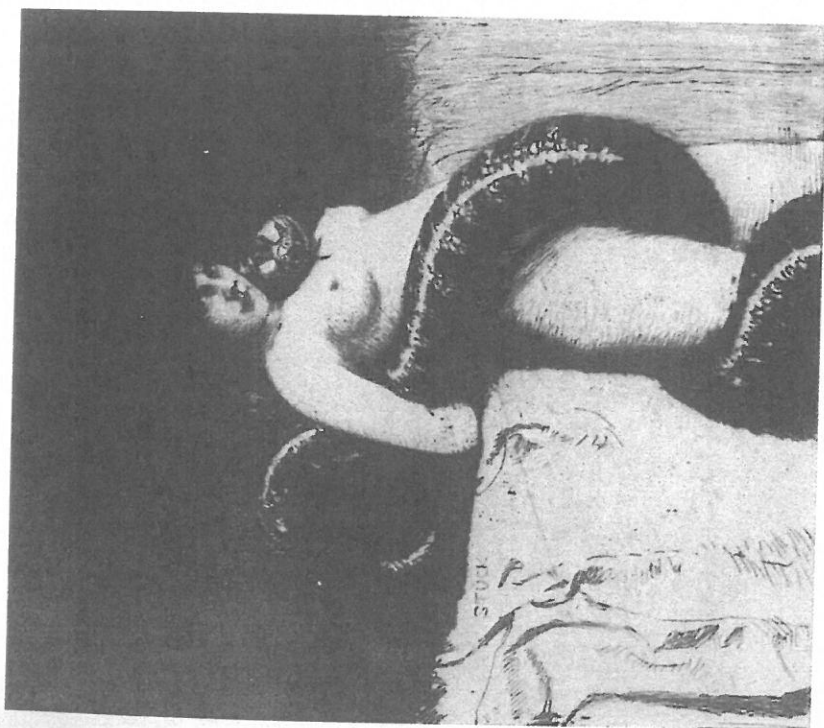


Abb. 8: Franz von Stuck, Sinnlichkeit, um 1889.

bewussten Eva, einer Frau, die mit dem Betrachter rechnet und die sich dem Betrachter präsentiert, auch wo sie selbstvergessen scheint. Instrumente dieser aktiven Darbietung sind Gesten, Blicke, Haltungen und vor allem die unverhohlen-unverhüllte Präsentation des weiblichen Körpers und seiner Reize. Jedoch bedarf Franz von Stuck (1863–1928), ähnlich wie sein älterer Kollege Arnold Böcklin, noch der literarischen Einkleidung und mythologisierenden Legitimation, um eine Frau nackt zu präsentieren. Sein Œuvre wimmelt deshalb von »Nixen« und »Nymphen«,

keuschen »Susannen« und wissenden »Phrynen«, von »Göttingen« und »Amazonen«.

Egon Schiele als Vertreter einer jüngeren Generation bedarf solcher Verbrämung nicht mehr, um seine »Pantomimen der Lust« (Wolfgang Georg Fischer) zu realisieren. Nur teilweise überwindet sein großes Vorbild Gustav Klimt bereits diesen Ballast. In seinem Œuvre begegnen uns nicht nur goldene Ritter, sondern auch noch *Leda*, *Hygieia*, *Danae*, *Judith* und zahlreiche andere mythologische Frauengestalten, die jedoch im Grunde nur eines thematisieren: unterschiedliche Ansichten des weiblichen Körpers.

Abgesehen von der antipodischen Todesthematik heißen sie dagegen bei Schiele nur noch *Liegende Frau*, *Kniender Halbakt*, *Weibliches Modell*, *Zwei Mädchen*. Der menschliche – vor allem der weibliche – Körper und seine Haltungen, Gesten und Ansichten sind nun primär Ausdrucksträger. Teilweise dürfte Schieles selten hinterfragte große Popularität zwei entscheidende Gründe in der Unverhohlenheit der erotischen Inszenierung des weiblichen Körpers und, trotz expressiver Übersteigerungen und formaler Vergröberungen, in der Schönlinigkeit seines traumwandlerisch sicheren Strichs haben. Diese Entwicklung ist jedoch nicht einseitig als Befreiung von historischem Ballast zugunsten des Wesentlichen und als eine Art »Entkrampfung« zu sinnlicher Genussfähigkeit zu werten, wenigstens nicht, soweit es den Künstler und das scheinbar so freizügige Verhältnis zu seinen Modellen betrifft.

Die schon früh ausgebildete, virtuose Sicherheit seiner Hand geht nämlich einher mit der Schärfung eines gnadenlosen Blicks, ja, eines Blicks, der im »Uralten«, in der menschlichen Anatomie und vor allem im weiblichen Körper das Niesehene und Un-erhörte, das letzte Geheimnis nicht nur ahnen und andeuten, sondern sehen und präzise erfassen will. Schon das Porträt seiner Schwester Gerti von 1910 spricht allen Vorstellungen von geschwisterlicher Vertrautheit Hohn: Es ist die gnadenlose Ansicht eines mageren Mädchens, deren hoch ins Bild gerückte Scham das eigentliche Zentrum des Bildes ist, während der Kopf beziehungsweise mit dem oberen Bildrand kollidiert. Statt des Gesichtes lässt die frontale Positionierung das Geschlecht gleichsam aus dem Bild blicken.¹⁷ Umgekehrt wird der Blick (beileibe nicht nur) des (männlichen) Betrachters denn auch unweigerlich auf diesen magischen Punkt gelenkt. Paradoxiertweise haben die

Freiheiten, die er sich in der Darstellung von letzten Details der weiblichen Anatomie herausnimmt, nicht selten etwas Obsessives und Getriebenes. Zu Recht wurde deshalb auf »die Zwanghaftigkeit seiner Erotik« verwiesen.¹⁸

Dem entspricht auch die »Visierung der Modelle aus extremen Blickwinkeln« wie auch die nahezu völlige Isolierung und Fragmentierung des Körpers. Schiele nutzt sie als Mittel bildlicher Intensitätssteigerung, wenn er nackte Körper geradezu »amputiert« und wenn er in krasser Aufsicht gar die Eindeutigkeit des Bildformats in Frage stellt. Sein extremer, eigenwilliger Umgang mit der Perspektive offenbart den Verfügungsanspruch des Künstlers über sein objektthaftes Modell.¹⁹ Auch aus diesem Blickwinkel gesehen lässt Schiele also eine Tendenz zur Steigerung des Ungewöhnlichen und Gewagten zum Niegesehenen erkennen. Doch er thematisiert nicht nur den Blick, sondern auch den Blickenden, den Blick des Modells auf den Künstler/Betrachter und umgekehrt. Schon die erotischen Zeichnungen Klimts hat man in paradoxer Verschränkung »einsame Zwiegespräche« genannt.²⁰

Sowohl bei Klimt als auch bei Schiele wird die emanzipatorische Komponente ihrer erotischen Ansichten des Sich-Enthüllens und Sich-Darbietens stets erkauft durch die Reduktion der Ausdrucksskala auf die sinnliche Seite des Modells. Nicht genug damit: Schieles »Entblößungsmanie« antwortet der »Zeigegestus als Mittel der Rezeptionslenkung« und die latente Theatralik seiner Inszenierungen des (weiblichen) Körpers.²¹ Entdecken und Aufdecken erscheinen darin nicht allein etymologisch eng verwandt. Sehen und Zeigen scheinen gleichermaßen für den Maler und seine Modelle, die den Betrachter häufig angucken, zwei Seiten der gleichen Situation zu sein. Mit anderen Worten: Schiele macht »den Vorgang des Ansehens zum Thema, indem er den Betrachter zum Thema macht«.²²

In der Zeichnung *Schiele, ein Aktmodell vor dem Spiegel zeichnend* (1910), eine in Schieles Werk singuläre Form der Selbstdarstellung, ist jedoch nicht, wie es zunächst scheinen mag, die Konfiguration von Zeichner-Modell-Spiegelbild dargestellt. Vielmehr scheint er zeigen zu wollen, »daß seine gesamte Bildwelt eine fiktive, vom Künstler gesehene ist.«²³ Alle drei Dargestellten befinden sich offenbar auf derselben innerbildlichen Realitäts-

Die polaren Rollen von Maler und Modell, Subjekt und Objekt, die sich u.a. im Verhältnis von Bekleidung und Nacktheit zeigen, sind in der Bildform aufgehoben. Der programmatische Gehalt des Blattes zeigt sich auch in Relation zum Betrachter. Während der Spiegel als praktisch unerlässliche Voraussetzung der künstlerischen Arbeit innerbildlich eliminiert ist, fungiert die Zeichenfläche selbst als Spiegel, der die Frontalität des Gegenübers erzwingt. Die suggestive Staffierung der Figuren wird dadurch gleichsam in den Betrachtarraum verlängert, Betrachter und Künstler teilen dieselbe Perspektive. Die betonte Abhängigkeit des Betrachters von den Blickvorgaben des Künstlers, die für Schieles Kunst charakteristisch ist, geht damit in die Bildstruktur der Zeichnung ein.²⁴

Schließlich weist, nicht nur in diesem Beispiel, die auffallende Bevorzugung der eckigen Glieder junger Mädchen um 1910 – analog zu seinem eigenen Körper – auf Entsprechungen zu ähnlichen Tendenzen bei den Künstlern der *Brücke*.

Befreite Körper

In den 90er Jahren verbreitet sich, von Berlin ausgehend, die Wandervogel-Bewegung. Nach ihrer offiziellen Gründung 1906 wurde sie zu einer im Kern antistädtischen und antimodernen Jugendbewegung. Herausziehen aus der Enge der Großstadt gleich den fahrenden Scholaren, sich von den Zwängen des Fahrplans zu befreien, dafür nimmt man die Strapazen der Fußwanderung auf sich. Denn in viel frischer Luft körperlich sich zu erheben, spartanisch zu leben, einfach, rau und deftig, doch intensiv – das war die Devise. Überhaupt war die Intensivierung des Lebensgefühls ein zentrales Anliegen aller Reformbestrebungen der Jahrhundertwende: Abbau der Entfremdungen, Stählung der verweichlichten Städter in der Konfrontation mit der Natur, das Gruppenerlebnis unter Gleichgesinnten, Rückkehr zu den wahren Bedürfnissen – das waren einige der Leitwerte dieser Bewegung, die eine ganze Generation von Jugendlichen nachhallig prägen sollte. Dass man – mit welcher Akzentuierung auch immer – dort draußen vor den Mauern der Großstadt das veranschaulichte und erklärte, wahre Leben zu finden hoffte, darauf verweisen Namen von Gemeinschaften wie z.B. *Kolonie Eden*, eine sektiererhafte Vegetarieregemeinschaft, die bereits 1893 in Brandenburg gegründet worden war. Berühmtheit erlangte als Mekka des Aufbruchs und der Suche nach neuen Lebensformen jen-

seits der verachteten bürgerlichen Normalität eine verwandte Reformgemeinschaft, die gleichfalls ihr Programm schon im Namen trägt: Monte Verità.

Hier bei Ascona über dem Lago Maggiore kam mit den Jahren ein bunt gemischtes Völkchen zusammen, hier finden sich alle Ansätze der Reformbewegung: Politik und Religion, Vegetarismus und Reformkleidung, Zivilisationsflucht und Sektierertum. Dabei verbinden sich lebensreformerische Ideen nicht selten mit künstlerischen Neuansätzen. Entsprechungen dazu, besonders aber verwandte Ideale wie die Jugendbewegung und Freikörperkultur, haben auch die bei der Gründung der *Brücke* gerade 21- bis 25-jährigen Künstler geleitet. Ihr Manifest von 1906 richtet sich nicht zufällig allein an die »Jugend« und an »eine Generation der Schaffenden wie der Genießenden«, die um »Arm- und Lebensfreiheit« ringen. Kernpunkt ist jedoch ein künstlerisches Schaffen nach den Epitheta »unmittelbar und unverfälscht«. Schon anfänglich mehr als eine bloße Arbeits-Gemeinschaft, strebten die Künstler der *Brücke* seit ihrer Gründung nach einer Harmonisierung von Leben und Kunst. Dem entsprechend die über weite Strecken kollektive Ähnlichkeit ihres Stils und die von ihnen bevorzugten Themen.

»Gegenstand ihres gemeinsamen Schaffens war fast ausschließlich der weibliche Akt, wobei es ihnen im Gegensatz zur akademischen Tradition darauf ankam, das Modell in natürlichen, ungezwungenen Stellungen und von verschiedenen Standorten aus zu studieren.«²⁵ Bezeichnenderweise ist es eine nackte Frau, die im von Kirchner geschnittenen Signet der Künstlervereinigung, emphatisch die Arme ausbreitend, »eine Brücke zur Zukunft« überquert. Der kleine Holzschnitt setzt zweifellos eine Metapher Friedrich Nietzsches um.²⁶

Anfänglich stand also die menschliche Gestalt und vor allem der weibliche Akt im Zentrum der Kunstübung, einer gefühlsunmittelbaren und vor allem schnellen Kunstübung, die sich ganz der spontanen Erfassung des visuellen Erlebens verschrieben hatte. Fritz Bleyl berichtet:

Wöchentlich einmal kamen wir regelmäßig, zuerst bei Kirchner, zusammen. Der Wunsch, nach dem lebenden Modell zu zeichnen, wurde verwirklicht und sogleich durchgeführt, nicht in herkömmlicher Weise, sondern als »Viertelstundenakt«. Bald hatten wir als Modell ein bezauberndes junges Mädchen, fast noch ein Kind, die etwa fünfzehnjährige Isabella gefunden, ein quicklebendiges, schönstgebautes, durch keine

Korsettmodertheit verunstaltetes, fröhlich und gewandt auf unsere künstlerischen Ansprüche eingehendes Persönchen, gerade im Zustand des Aufblühens der Mädchenknospe. Mit wahrer Begeisterung wurde eine Stunde lang, wohl auch länger, gearbeitet, und manche gelungene Akt- und Bewegungszeichnung hingelegt, ja hingehauen, von denen ich noch eine ganze Anzahl aufbewahrt habe. Um eine recht reiche Ernte an Aktzeichnungen herauszuholen und einzuheimen wurde sogar oft der Platz schon bei der Halbzeit der Viertelstunde gewechselt, so waren wir von geradezu herrlicher Arbeitswut besessen.²⁷

Ganz entsprechend vermitteln auch spätere Modelle wie die Artistenkind Fränzi und Mazella durch ihr Alter und ihre körperliche Entwicklung – eckiger und kantig – eine gewisse Schroffheit und Sprödigkeit. Man kann den Eindruck gewinnen, als sei die Wahl dieser Modelle nicht nur ökonomischen Überlegungen nach billigen Modellen gefolgt, sondern auch dem Wunsch nach einem anderen – »jüngeren« – Körperideal. Entsprechungen finden sich jedenfalls auch später noch zahlreich.

Als Tendenz umschreiben sie eine körperliche Gegenposition zu den meist reiferen und fülligeren Modellen der vorausgehenden Malergeneration. Andere Aktdarstellungen relativieren diesen Eindruck zwar, doch sind es auch hier in der Regel keine Berufsmodelle in gesuchten Posen, aufwendigem Dekor oder mythologisierender Verbrämung, sondern Freunde oder Gefährtinnen ganz »ohne Atelièrdressur« (Abb. 9). Sie werden meist ungezwungen-spontan und drastisch-sinnlich erfasst, bei ihren natürlichen Verrichtungen und elementaren Haltungen: liegend, sitzend, stehend, beim Baden, Frisieren, Schlafen oder Lieben.

Die Sehnsucht nach einem »Verlorenen Paradies« und der Wunsch »abseits der Zivilisation zu leben«²⁸ folgte dem Vorbild Gauguins. Übertragen auf die heimischen Verhältnisse entsprach ihm die landschaftliche Idylle in der Umgebung von Dresden. Die Sommeraufenthalte in der unbeschnittenen Gemeinschaft von Künstlern, Modellen und Freunden an den Moritzburger Teichen fanden ihre Fortsetzung auch nach der Übersiedlung der Maler nach Berlin. Die Suche nach dem »Paradies der Ursprünglichkeit in der Natur« individualisierte sich jedoch in dem Maße, wie die einzelnen Künstlerpersönlichkeiten an Profil gewannen. Schon bald erschlossen die Brücke-Künstler für sich auch andere »unverbrauchte« Orte wie z.B. Dangast, Fehmarn und Nidden. Hier praktizierte man im unmittelbar sinnlichen Erleben des nackten Körpers in natürlicher Umgebung eine Revitalisierung

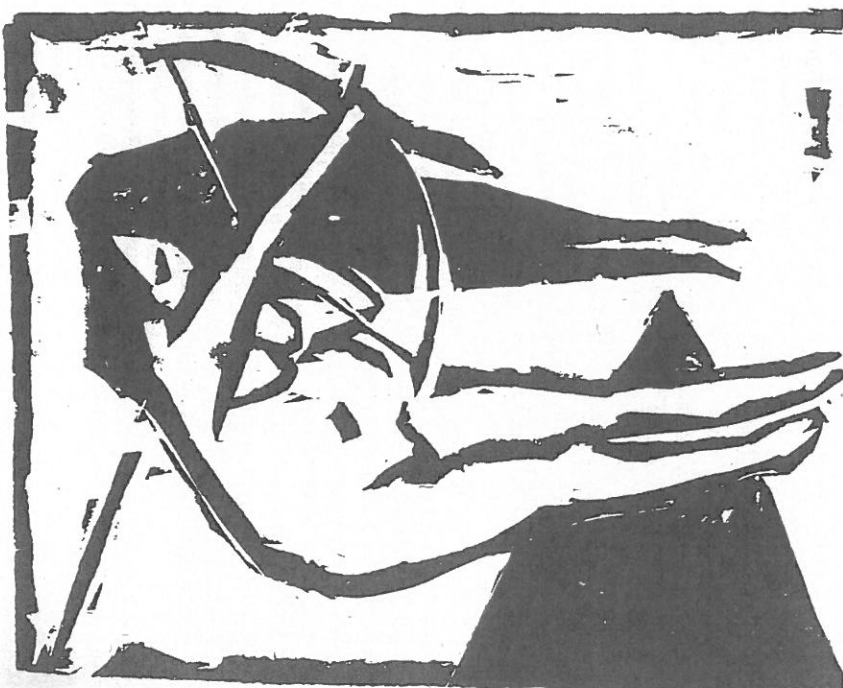


Abb. 9: Ernst Ludwig Kirchner, Akt mit Bogen schießend, 1910.

der Vision vom »Goldenen Zeitalter«. Tatsächlich war sie eher eine Art »Insel der Seligen«, ein verklärter Eskapismus, der die geschützte Bohème-Atmosphäre des Ateliers in die landschaftliche Enklave transponierte.²⁹

»Verjüngung! Heraus aus dem Greisenjahrhundert! Eher Höhlenmensch als Etagenmieter!«³⁰ In allen drei Fällen war die negative Kontrastsphäre die verachtete Welt spätwilhelminischer Bürgerlichkeit. Das Verhältnis von *actio* und *reactio* folgt dem Muster eines Generationskonfliktes, eines Protestes gegen »die Tyrannei der Väter«. Weg mit der »moralischen Stickluft« einer

geistig erstarrten Kultur, hieß die Parole, hoch lebe die selbstbestimmte Befreiung von einengenden Traditionen, blutleeren Konventionen und aus den Zwängen der Spieß- und Philister.³¹

Dieses – vor allem in ihren poetischen Ergüssen – nicht selten puerile Aufbegehren geht vom individuellen Empfinden aus, betrifft den eigenen Körper und seine Befreiung. Kleidung und Ent-Kleidung bekommen – wie schon so häufig im Wechsel der Geschichte, Ideologien und Moden – Bekenntnischarakter. Die Befreiung von Korsettzwang und Kleidungskonformismus der Zylinder-Fracks-Uniform-Generation in der Aktdarstellung und Freikörperkultur ist deshalb eine programmatische Geste. Gegen den »Mensch im Futteral« (Anton Tschechow) setzt man nun den Menschen »unmittelbar und unverfälscht«: nackt.

Die urwüchsige »Primitivität«, die Ernst Ludwig Kirchner bereits 1904 im Dresdner Völkermuseum angesichts der Schnitzereien der Palau-Insulaner für sich entdeckt hatte, wies den Weg. Die Kunst Schwarzafrikas und der Südsee, allgemein der »Naturvölker«, Masken und Fetischfiguren, aber auch andere Quellen wie ägyptische oder indische, mittelalterliche oder volkstümliche, bildeten ein breit gefächertes Reservat an unverbrauchten Formvorbildern. Carl Einsteins 1915 bei Cassirer erschienenes Buch über die *Negerplastik* bestätigte also nur den viel früher bereits eingeleiteten Dialog mit der Kunst der »Naturvölker« (vgl. Abb. 9). Unter ihrem Einfluss gelang es den Brückemalern, ihr anfängliches Verhaftetsein in spätimpressionistischer Manier und symbolistisch überhöhtem Jugendstil zu überwinden.

Wo das Vorbild afrikanischer Skulpturen prägend ist, etwa bei Karl Schmidt-Rottluff, da wird Körperlichkeit häufig auf wenige Primärformen reduziert, auf stempelhafte Schenkel und breit ausladende Hüften, auf Kugelpo und zuckerhutspitze Brüste, auf maskenhafte Gesichter. Dabei wirkt die Aktmalerei, gegenüber der drastischen, triebhaft-puterilen Erotik in der expressionistischen Literatur, auffallend zurückhaltend. Mehr noch: wirklich erotische Akte muss man suchen. Wo weibliche und männliche Akte zusammen erscheinen, da sind sie meist dem asexuellen Ideal der Freikörperkultur näher als der lasziven Erotik von Arnold Böcklins lustvoll zweideutigen Faunen und Nymphen, Tritonen und Nereiden. Bezeichnenderweise wird er ausgerechnet im Gründungsjahr der *Brücke*, 1905, durch Julius Meier-Graefe zum »Fall Böcklin« problematisiert.

Die Intensität des Empfindens und die zeichenhafte körperliche Reduktion finden ihre Entsprechung und Fortsetzung in der unverbrauchten Natur der landschaftlichen Umgebung: frei und ungebunden, unvermittelt kontrastreich und Übergangslos krass, wild, kräftig, ja, »primitiv« aus wunscheleiteteter Anfänglichkeit.

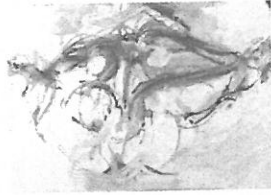
Anderer wie Emil Nolde und Max Pechstein erfüllen sich den Traum eines irdischen Paradieses der Ursprünglichkeit und reisen in die Südsee. In der Nachfolge Gauguins idealisieren sie regressiv das Zivilisationsferne und Archaische, das glückliche Dasein des edlen Wilden scheinbar jenseits aller gesellschaftlicher und historischer Bedingtheit. Die zwanglose Einheit von Mensch und Natur, der nackte Mensch und besonders der weibliche Akt in natürlicher Landschaft waren als zentrale Themen Gegenpole zur Entfremdung und Hektik der Großstadt.

Ernst Ludwig Kirchners erotischer Grafikzyklus und seine berühmten Kokotten-Bilder von 1914/15 sind inhaltlich Indikatoren der sich krisenhaft zuspitzenden psychischen Situation des Künstlers im Kontext des Ersten Weltkriegs. Während der eine als Serie – teilweise sehr spezieller – sexueller Vorlieben und Versionen ein thematischer Fremdkörper im Œuvre des Künstlers ist, bilden die anderen als absolute Gipfelpunkte seines Schaffens dessen künstlerisches Zentrum. In beiden Fällen aber handelt es sich um Darstellungen von Prostituierten, die ihrer Arbeit nachgehen. Nicht ganz zu Unrecht hat man von der »Hurenromantik« und vom »Dimenokult« des Expressionismus gesprochen.³²

In der sogenannten »Kokottenserie« erscheinen sie inmitten der Großstadt auf der Suche nach Freiern, doch dabei merkwürdig entsexualisiert und entkörperlicht, trauernden, schwarzen Krähen ähnlicher als vitalen Frauen aus Fleisch und Blut. Allein als »Tarnung« gegenüber der Sittenpolizei wird man diese auffallende Besonderheit nicht erklären wollen. Krasser kann der Unterschied sowohl zur zwanglosen Körperlichkeit auf den Bildern nackter Körper in natürlicher Umgebung als auch zum ungewohnten Verkleidungsparade im Atelier kaum sein.

Spätestens der Ausbruch des Ersten Weltkriegs wird denn auch die Idee einer mit seiner Umgebung versöhnten Körperlichkeit – sei es nun in der Geschichte, sei es in der Natur – als das entlarven, was er im Grunde immer war: als schönen Traum.

PETER SPRINGER



Zwischen freier Liebe und Koitus interruptus

Sexualität in Psychiatrie und Patientenerfahrung
um 1900

Einer jener Fälle, bei denen der Umgang der Psychiatrie mit der Lust im kaiserlichen Deutschland weites Aufsehen erregte, war das Entmündigungsverfahren gegen den jungen Erbgrafen Erasmus zu Erbach-Erbach. Der 1883 geborene Graf erregte schon im zarten Alter durch seine ausgeprägte Liebe zu Wein und Weib das Stirnrunzeln der Ärzte; als er 1905 in London die Tochter einer Wäscherin und eines Straßenkehrers ehelichte, wurde er auf Betreiben seines Vaters, des regierenden Grafen, entmündigt und in eine Nervenheilstätte überstellt. Er floh, wurde eingefangen, flüchtete wiederum, fand Gegengutachter und Rückhalt bei der bayerischen Regierung in Unterfranken, wurde jedoch in Frankfurt auf preußischem Boden erneut verhaftet... Im Laufe der Jahre gutachtete eine ganze Galerie namhafter Neurologen und Psychiater über den jungen Grafen, zumal es um ein Erbe von 40 Millionen Reichsmark ging; und die Presse griff diese Mischung von Liebes-, Erbschafts- und Ärzteaftäre, die zu einem Kolportageroman geriet, mit Wonne auf. Erasmus bekannte fröhlich, dass ihm die Nächte mit der Tochter der Wäscherin höchstes Vergnügen bereiteten; und selbst einer der Gutachter, die ihm Geisteskrankheit attestierten, musste seufzend zugeben, diese Frau sei ein »urwüchsiges Weib« von einer Art, wie sie »selbst einen Goethe in Bann schlagen« könne. Ein bajuwarischer Verseschmied gab der Tragikomödie eine antipreußische Note: