

Zeitgenössische Textdokumente

Den Beiträgen zum Themenschwerpunkt dieser Ausgabe haben wir zwei zeitgenössische Texte vorangestellt – jeder durchaus repräsentativ für die Stereotypen nationalsozialistischer Anschauung über die Frau als Bildmotiv bzw. als Künstlerin. Beide Autoren sind nicht unbekannt:

Robert Scholz war zeitweise Hauptschriftleiter der offiziellen NS-Kunstzeitschrift, der „Kunst im Dritten (ab 1939 Deutschen) Reich“ und überzeugter Parteigenosse. Sein Artikel zur Aktmalerei illustriert die Möglichkeit, rassistisches Bild- und Gedankengut durch die Integration in die vorimpressionistische Tradition zu nobilitieren. Offensichtlich kann er sich 1977 unwidersprochen wiederholen, in dem Verlag, der auch Arno Brekers Memoiren gedruckt hat ...

Einer der vielen Beiträge Henri Nannens in der Zeitschrift „Die Kunst“ (Erläuterungen zur Person erübrigen sich wohl) umgeht eine explizit nationalsozialistische Diktion durch die Verwendung eines mit Weiblichkeitsklischees getränkten Stilkunstvokabulars, das doch die Affinität zu Scholz' Auffassung nicht verleugnen kann.

□ „Das Problem der Aktmalerei

Unter den figürlichen Motiven der Malerei der Gegenwart ist in den letzten Jahren das Aktbild sehr stark in den Vordergrund getreten. Diese Tatsache ist mit als eines der deutlichsten Symptome des in der Malerei unserer Zeit wiedererwachten Selbstgefühls zu werten, denn das Aktbild hat seit den Höhepunkten der europäischen Aktmalerei im Zeitalter der Renaissance immer als der höchste Ausweis malerischen Könnens und als eine der höchsten Bewährungsproben malerischer Gestaltungskraft gegolten. In demselben Maße, in dem die deutsche Malerei in den letzten Jahren gesundete, d.h. in dem sie sich frei machte von den Irrtümern des artistischen Formen- und Farbenspiels der modernen Kunstrichtungen und in dem sie wieder naturbezogen, vital und sinnesfreudig in der Anschauung wurde, ist auch in der Gegenwartsmalerei das Interesse an der Darstellung des schönen, nackten menschlichen Körpers wiedererwacht.

Dieses verstärkte Interesse der heutigen Malerei am Aktbilde beweist besonders deutlich den Willen der neuen deutschen Malerei, über die malerisch artistischen und bloß ästhetischen Probleme in das Gebiet einer weltanschaulichen, kulturgeschichtlich dokumentarischen Aussage hinauszugreifen. Das Aktbild hat zu allen Zeiten über das individuell Variable und Zeitgebundene des malerischen Stils besonders klar die weltanschauliche Haltung einer Zeit in ihrer Stellung zum Problem Mensch dokumentiert. Mit anderen Worten, das Aktbild war immer ein besonders deutlicher Ausdruck der sittlichen, soziologischen und religiösen Anschauung einer Zeit. In der zurückliegenden Periode der *l'art pour l'art*-Anschauung der Kunst, in der nur die individuelle malerische Empfindsamkeit, nicht aber die gestaltende Kraft im Sinne des Ausdrucks der weltanschaulichen Haltung gewertet wurde, war es gleichgültig geworden, ob der Maler eine Kohlrübe oder einen menschlichen Körper gestaltete. Die Entwicklungsgeschichte der Malerei, ihr Aufstieg, aber auch ihr Verfall in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts, läßt sich besonders deutlich an der malerischen Darstellung des nackten Menschen verfolgen.

Seit Urzeiten war die Darstellung des nackten Menschen eines der vornehmsten Motive der bildenden Kunst. Die künstlerischen Gestaltungskräfte aller Zeiten gipfeln in der Darstellung eines bestimmten menschlichen, rassisch-bedingten Schönheitsideals. Die Gestaltung des nackten menschlichen Körpers bildet immer einen Schnittpunkt und eine Synthese der sittlichen, geistigen und künstlerischen Anschauungen und Glaubenssätze einer Zeit. Ein kurzer Rückblick auf die Kunstgeschichte liefert uns die anschaulichsten und unwiderlegbarsten Beweise für die Richtigkeit dieser Feststellung. Könnte uns etwas das Lebensgefühl der alten Griechen, ihre Moral, ihre Religion und ihre Weltanschauung stärker verdeutlichen als die Meisterwerke ihrer Plastik? Die Plastik der Griechen ist das Produkt und Sinnbild einer vollendeten Harmonie der individuellen und gesellschaftlichen Beziehungen, der körperlichen und

geistigen Lebenskräfte. Die wunderbare Unbefangenheit der Darstellung des nackten Menschen in der europäischen Kunst ging durch die antihumanistische Tendenz des asketischen und körperfeindlichen Christentums verloren. Erst die Renaissance hat als Versuch einer Wiedergeburt der antiken Anschauung wieder eine großartig unbefangene Deutung und künstlerisch freie Darstellung des nackten menschlichen Körpers zur Geltung gebracht. Doch ist das Nackte in der Kunst der Renaissance eine von der Wirklichkeit abgelöste ästhetische Abstraktion. Die Nacktheit der Antike war durch die Kampfspiele in der Palästra eine öffentliche Wirklichkeit. Die Nacktheit in der Kunst der Renaissance stellt bereits eine ästhetische Reflexion dar, denn in ihr war die Darstellung des Nackten das Produkt einer aus der ästhetischen Freude an der Formenschönheit entwickelten besonderen Kennerschaft des menschlichen Körpers und seiner Gesetze. Die Kultur des Nackten war in der Renaissance in einem höchsten künstlerischen Sinne vergeistigt worden und auf die Ebene eines Idealbildes der menschlichen Körperlichkeit gehoben. Nicht die profane Wirklichkeit, sondern ein Idealbild war das Vorbild der Maler der Renaissance, welche den nackten menschlichen Körper gestalteten. Raffael hat diese Tendenz der Erhöhung des Nackten durch die künstlerische Idee für seine Zeit am klarsten ausgesprochen, wenn er über seine Darstellungen des Nackten an den Grafen Baldassare Castiglione im Jahre 1515 schreibt: „Ich muß Euch sagen, daß ich, um eine Schöne zu malen, deren mehrere sehen müßte ... da nun aber immer Mangel an richtigem Urteil wie an schönen Frauen ist, bediene ich mich einer gewissen Idee, die in meinem Geiste entsteht.“ Diese Synthese aus Wirklichkeit und Idee zeichnet auch die berühmten Aktbilder eines Tizian, eines Tintoretto, eines Correggio und Botticelli aus, um nur die wichtigsten dieser Zeit zu nennen, die entgegen aller Prüderie christlicher Askese in ihren unsterblichen Werken das Idealbild vollendeter weiblicher Schönheit geschaffen haben. Vergeblich war der Versuch der Gegenreformation, der Kunst die von ihr errungene Freiheit in der Darstellung des nackten menschlichen Körpers wieder zu rauben. Der kläglichen Tatsache, daß der Maler Daniele da Volterra die Blößen der herrlichen Aktdarstellungen in Michelangelos Sixtinischen Fresken wegzuretuschieben versuchte, standen zwei Genies der Darstellung des Nackten; der sinnlich überschwingliche Rubens und Rembrandt, der Magier einer durch das Mysterium des Lichtes verklärten Körperlichkeit, gegenüber. Rubens, der die sinnliche Fülle des weiblichen Körpers durch die Kraft seiner malerischen Vitalität geadelt hat, und Rembrandt, der den Realismus der entkleideten Figur durch das Medium und die Poesie der metaphysischen Farbe und Lichtführung ins Letzte vergeistigte, haben das Aktbild in der europäischen Malerei zu höchsten Manifestation faustischen Geistes erhoben. Die Aktkunst des 18. Jahrhunderts geht in Watteau, Fragonard und Bouché von der erotischen Vitalität dieser galanten Zeit aus. Im Rokoko erreicht der Aktstil die Typik des dekorativen Stils dieser Zeit. In der Zeit des Empire und Klassizismus wird das Ideal der Antike im Kanon eines streng-linearen Formenstils lebendig. So sehen wir, daß immer Sitte und ästhetisches Ideal der Zeit, Geistigkeit und Formkraft in der Darstellung des Nackten ihren stilgeschichtlich vollendeten Ausdruck gefunden haben.

Für die künstlerisch stilbildende Bedeutung des Aktmotivs in der Malerei zeugt auch

die Tatsache, daß ein Aktbild den Wandel und den Verfall der Tradition der europäischen Malerei des 19. Jahrhunderts einleiten sollte. Im Jahre 1863 malte Edouard Manet seine „Olympia“. Das Bild wurde eine Sensation, denn zum erstenmal war ein Aktbild, ein menschlicher Körper ohne tieferes Interesse am Menschen, lediglich aus dem Augenerlebnis der Oberfläche hier gestaltet worden. Der menschliche Akt, entkleidet jeder Symbolik und jedes Idealismus, war hier zum „Stilleben“ geworden, zum Vorwand einer malerischen Virtuosität, die für sich allein gewertet werden wollte. Dieses Bild Manets leitete den Anfang einer Entwicklung der Malerei ein, die den Bildinhalt gegenüber der Bildform völlig bedeutungslos machte. Von da ab war der nackte Mensch in der Malerei für lange Zeit nicht mehr als der Träger brilliant gesehener Farbvaleurs.

Durch den völligen Zerfall der Form in den auf den Impressionismus folgenden abstrakten Kunstmoderrichtungen war mit allen anderen Bildinhalten auch das Aktmotiv völlig bedeutungslos geworden. An Stelle des körperlichen Schönheitsideals trat in der Zeit der Ismen die bewußte und gewollte Deformation des menschlichen Körpers. Die Nachwirkung dieser Abirrung der Kunst vom Wege einer gesunden sinnlichen Naturanschauung war noch bis in die letzten Jahre spürbar.

Unsere Auswahl der charakteristischsten Werke der Aktmalerei aus der diesjährigen Ausstellung im Haus der Deutschen Kunst in München zeigt, daß das Problem der Darstellung des nackten Menschen in der Gegenwartsmalerei eine große Mannigfaltigkeit individuell sehr verschiedener Auffassungen aufweist. Der Wille zu einer Erneuerung des Aktbildes beruht hier zum Teil nicht auf einem unmittelbaren neuen Naturerlebnis, sondern er nimmt den Weg über das Bildungsbewußtsein des 19. Jahrhunderts. Die Maler knüpfen je nach Talent und Neigung an die verschiedenen malerischen Stilformen der Aktmalerei des 19. Jahrhunderts an, und die allgemeine Tendenz geht dahin, dort wieder anzufangen, wo durch die expressionistischen Experimente und die betonte Unsinnlichkeit der abstrakten Kunstideologie die malerische Entwicklungslinie des 19. Jahrhunderts gewaltsam abgebrochen wurde. Man will wieder gut und richtig malen im Sinne einer fülligen, auf Erfahrung des Auges und eines Wissens um die Gesetze des menschlichen Körpers aufgebauten Anschauung. Mögen die Ergebnisse zunächst oft noch akademisch anmuten, sie haben in der abgerundeten Sicherheit der malerischen Beherrschung des menschlichen Körpers einen für die weitere Entwicklung unanzweifelbar beispielhaften Wert. Dieses Stadium der malerischen Rückbesinnung auf Möglichkeiten, die aus der großen Tradition der deutschen Malerei aufsteigend noch lebendig sind oder heute wieder lebendig werden, umfaßt eine sehr weite Skala, sie reicht von der extremen malerischen Tendenz des virtuosen Freilichbildes von Gerhardinger bis zu der betont linearen, gotisch herben Formenstrenge des Bildes „Bauerngrazie“ von Oskar Martin-Amorbach.

Das Problem der neuen Aktmalerei besteht aber nicht in der Schwierigkeit einer stilistisch einheitlichen Bindung dieser sehr extremen malerischen Ausdrucksformen, der sich der neue Wille zur Gestaltung des Nackten bedient, denn das Problem, vor dem die Malerei heute in der Darstellung des nackten Körpers steht, ist nicht ein ästhetisches, sondern ein soziologisches, psychologisches und weltanschauliches. Das Problem ist nicht die Wahl dieser oder jener malerischen Form der Darstellung des

Nackten, sondern die Art seiner psychologischen Motivierung. Die Malerei kann ohne Bedenken an die malerischen Formen des 19. Jahrhunderts anknüpfen, sie kann aber nicht die Einstellung zum nackten menschlichen Körper dieser Malerei übernehmen, denn die Anschauung des Nackten hat sich in ihren psychologischen Voraussetzungen inzwischen vollständig verändert. Die allgemeine bürgerliche Moral des 19. Jahrhunderts stand gegen die Darstellung des Nackten in der Kunst, die bürgerliche Gesellschaft dieser Zeit war prüde und körperfeindlich. Die Maler des Klassizismus und der Romantik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts flüchteten sich in der Suche nach einer Motivierung des Nackten in den Historizismus und den Orientalismus. Ingres, Delacroix malten Odaliskinnen und Haremsszenen, wenn sie ihrer Sehnsucht nach der Schönheit des Nackten Ausdruck geben wollten. Im späten 19. Jahrhundert wurde dann das Nackte zu einer reinen akademischen Modellpose. Die farbwissenschaftlich optische Mechanik des Impressionismus betrachtete, wie schon erwähnt, auch den menschlichen Körper nur als Träger malerischer Lichteffekte. Aus der Phantasielosigkeit und Illusionslosigkeit dieser Anschauung versuchten Künstler wie Gauguin herauszufinden, indem sie das natürlich Nackte als eine noch lebendige Wirklichkeit bei den Eingeborenen der Südseeinseln suchten, aber auch diese Bemühungen blieben ein romantisch blasses Experiment. Der Expressionismus löste dann noch den der Malerei verbleibenden Rest eines natürlich-sinnlichen Körperbewußtseins in den Abstraktionen seiner primitiv funktionellen Aktornamentik auf.

Für die neue Aktmalerei besteht das Problem daher nicht in der wieder an sich selbstverständlichen Beherrschung der für die Darstellung des nackten Körpers erforderlichen malerischen und zeichnerischen Darstellungsmittel, sondern 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. Unsere Sportkultur hat hellenische Haltung und dementsprechend ist unserer Zeit auch auf der sportlichen Ebene das Erlebnis der gesunden Körperschönheit eine öffentliche Wirklichkeit, genau so wie sie es den Griechen in der Palästra war. In der neuen deutschen Plastik ist dieses neue natürlich sinnliche und ästhetisch klare Körperbewußtsein schon lange zu einer künstlerisch stilbildenen Wirklichkeit geworden. Die Malerei wird auf diesem Wege der Gestaltung eines neuen Körperschönheitsideals nachfolgen, wenn die Entwicklung sich hier auch langsamer wie in der Plastik vollziehen wird. Der Grund für diesen langsameren Entwicklungsprozeß der Malerei auf dieses Ziel hin liegt darin, daß die Plastik dieses Körperschönheitsideal, weil es an sich ein körperlich plastisches ist, nur in künstlerisch geläuterter und gesteigerter Form nachzubilden braucht, während die Malerei vor dem wesentlich schwierigeren Problem einer Übersetzung dieses körperlichen Erlebnisses in die Sprache der Fläche, in die Gesetze der Linie und Farbe steht. Ist für den Plastiker das gestaltende Problem allein auf das formal Körperliche, auf die Figur begrenzt, tritt beim Maler das Problem des Bildraumes, der Beziehung von Figur und Umgebung im rein malerischen und einem übertragen geistigen Sinne hinzu. Wir können heute noch nicht von einem neuen Aktstil in der Malerei sprechen, das wäre verfrüht, aber man weiß heute wiederum um die Größe und

Bedeutung des Problems der Aktmalerei, man weiß, daß dem figuralen Aktbilde sowohl als Tafelbild wie auch als Vorstufe eines neuen Wandbildstils eine entscheidende Bedeutung zukommen wird. Die so erfreulich starke Hinwendung der Malerei unserer Zeit zum Aktbilde deutet daraufhin, daß auch in der deutschen Malerei heute wieder jener Schönheitswille lebendig geworden ist, dem Goethe in dem Bekenntnis „Der Mensch ist das höchste, ja der eigentliche Gegenstand der Bildenden Kunst ... hätte man mir alle Menschen mit Kutten zugedeckt, mein Geist hätte nicht eher gerastet und geruht, bis ich mir eine menschliche Gestalt selbst erfunden hätte...“ den für alle Zeiten gültigen Ausdruck verliehen hat. Robert Scholz“
in: *Die Kunst im Deutschen Reich*, 4. Jg., 10, 1940, S. 292/301 □

□ „In der figuralen Malerei war das Aktmotiv häufig vertreten, und eine gegnerische Kritik vermutet darin die Absicht einer gezielten und angeordneten erotischen Propaganda mit der Tendenz, das Volk von den wahren Absichten der Politik abzulenken. Diese dümmliche politische Verdächtigung der Aktmalerei stellt sich blind gegenüber der Tatsache, daß, von asketischen Zeiten der religiösen Kunst abgesehen, in allen Kunstepochen die Darstellung des Nackten, vor allem der nackten Frauenschönheit, ein Lieblingsmotiv der Künstler war. Die Künstler haben in dieser Hinsicht nie des politischen Diktats bedurft. Auch den Malern im Dritten Reich sollte eine objektive Kritik die individuelle Freude an der Schönheit des nackten Körpers zugehen. Diese Prüderie der antifaschistischen Kritiker gegenüber der Aktmalerei der dreißiger Jahre enthüllt ihren lächerlich tendenziösen Charakter, wenn man bedenkt, daß, von Erotik der Kunst des Barocks und des Rokoko ganz abgesehen, auch im 19. Jahrhundert die Aktdarstellung zu den Lieblingsmotiven der Malerei zählte. Man denke nur an die Aktbilder von Courbet, die nackte Olympia von Manet, die Badeszenen von Renoir, die intimen Interieurbilder von Bonnard und Toulouse-Lautrec, die daran erinnern sollen, daß Aktdarstellungen damals im Dritten Reich nichts anderes sind als der Ausdruck einer starken künstlerischen Vitalität. Natürlich bleibt die Darstellung des Nackten in die Kunst, wo sie nicht wie in den Wettkämpfen der Palästra zum Alltag der Antike gehörte, ein Produkt ästhetischer Reflexion. Der Wert der Aktdarstellung in der Malerei der Neuzeit ergibt sich aus der individuellen künstlerischen Neugestaltung der Wirklichkeit, aus jener Distanz zum Gegenstand, die die Schönheit der Formen, der Bewegung, der Lichtwirkung zum Objekt des 'uninteressierten Interesses' macht. Unter diesem Aspekt wollen auch die Aktdarstellungen der dreißiger Jahre gesehen werden. Ein wesentlich künstlerisches Problem ist dabei die ideelle Motivation der Nacktheit, die ja heute keine soziale Selbstverständlichkeit ist. Im 19. Jahrhundert war nach einem Wort Hausensteins 'die Aktmalerei zu einer akademischen Phrase geworden.' Um die Atelierpose zu vermeiden, haben Künstler wie Sepp Hiltz und Martin Amorbach ihre Aktdarstellungen in das bäuerliche Milieu verlegt. Die genrehafte Note in der Darstellung des Nackten ergibt eine intime Wahrhaftigkeit ohne störende Atelieratmosphäre. Die herbe, linienstrenge Form der Aktbilder von Martin Amorbach und die malerische Sensibilität der Aktdarstellungen von Sepp Hiltz, die das Spiel von Licht und Farbe auf dem Inkarnat auskostet, sind überzeugende Aussagen im rein ästhetischen Bereich.“

aus: Robert Scholz, *Architektur und Bildende Kunst 1933-1945. Preussisch-Oldendorf 1977*, S. 68/69 □

□ „Die Malerin Emilie von Hallavanya

Es gibt ein seltsam zwiespältiges Gefühl, nicht ganz frei von Mißtrauen, das uns immer wieder befällt, wenn wir malenden Frauen begegnen. Nicht als ob die bildende Kunst ein dem Weiblichen entgegengesetztes Element wäre – gibt es doch gerade in der Plastik viele hervorragend begabte Frauen – aber die Erfahrung hat gezeigt, daß sich die Frauen in der Malerei allzuleicht dem Kampf um die Form entzogen und in einen expressiven Romantizismus verfielen, der für die 'weibliche' Malerei von der Jahrhundertwende bis heute kennzeichnend ist.

Emilie von Hallavanya hält von dieser Kategorie malender Frauen erfreulichen Abstand. Zwar sind auch ihre Bilder nicht als unromantisch anzusprechen, aber diese romantische Haltung ist doch gepaart mit soviel malerischer Zucht und Kultur, daß die Gefahr des Abgleitens ins Sentimentale nicht gegeben ist. Es ist vielmehr eine fast musikalisch anmutende Romantik, die diesen Bildern innewohnt, zumeist leise und beruhigt wie ein Adagio, seltener im vollen Akkord schwellender Töne erklingend. Viele ihrer Kompositionen sind von einer Stille, die im Augenblick des ersten Anschauens oft leer scheint, die aber eher gespannt ist und voll verhaltener Kraft. So erscheint selbst die „Verkündigung des Engels an Maria“ bei ihr nicht als die von Dämonie erfüllte Szene, als die sie etwa Rembrandt sieht, sondern als ein leise hingewandtes Mitteilen, ein Segnen der erhobenen Hand des Engels und ein horchendes Stillesein der Maria – nichts von der verzehrenden Gewalt der überirdischen Erscheinung, nichts von dem zitternden Erschrecken des Menschen vor solcher Gebärde.

Voller und breiter wird der Vortrag, wenn es um Dinge des irdischen Lebens geht wie etwa in den Bildern der Gärtnerinnen und der Mütter mit ihren Kindern. Dann bekommt die Form etwas räumlich Konkretes, Naturhaftes und Greifbares gegenüber der Zartgliedrigkeit der allegorischen Figuren. Aber auch hier erscheinen zuweilen seltsam unirdische Gestalten, die mit einer sehr verfeinerten Farbkultur festgehalten sind wie etwa das „Mädchen an der Türe“. Beseelt im Ausdruck sind ebenfalls die zahlreichen Porträts der Künstlerin, wenn auch hier manchmal die Gefahr einer allzu gesellschaftlichen Gewandtheit nahe liegt.

Immerhin ersieht man aus allem, daß die Künstlerin sich mit dem Erreichten keineswegs zufrieden gibt, daß sie weiterhin nach dem eigentlichen Ausdruck ihres Wesens sucht und daß sie dem Ringen um die Gestaltung der gültigen Form nicht aus dem Wege geht.

Henri Nannen
Henri Nannen, *Die Malerin Emilie von Hallavanya. In: Die Kunst*, Bd. 77, 1937/38, S. 157/58 □