KRISTINA HEIDE

Form und Ikonographie des Stillebens in der Malerei der Neuen Sachlichkeit

VDG

FORM UND IKONOGRAPHIE DES STILLEBENS IN DER MALEREI DER NEUEN SACHLICHKEIT

KRISTINA HEIDE

Form und Ikonographie des Stillebens in der Malerei der Neuen Sachlichkeit

Weimar 1998

© VDG · Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften · Weimar 1998

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Verlag und Autorin haben sich nach besten Kräften bemüht,
die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen.
Für den Fall, daß wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Layout: Katharina Hertel, Weimar

Titelbild: Alexander Kanoldt, Stilleben III, 1925
© VG Bild-Kunst, Bonn 1998
Abgebildet in: Deutsche Kunst und Dekoration, 1925, S. 157

E-Book ISBN: 978-3-95899-287-0

Danksagung

Das Zustandekommen dieser Arbeit habe ich der Unterstützung und freundlichen Hilfe einiger Menschen zu verdanken, die an dieser Stelle erwähnt sein sollen. Zunächst möchte ich meinem verehrten Doktorvater, Herrn Professor Justus Müller Hofstede (Bonn), danken, auf dessen Anregung diese Arbeit zurückgeht und dessen wissenschaftlicher Ratschlag und aufmerksame Begleitung die Auseinandersetzung mit dem Thema entschieden vertiefte und bereicherte. Auf seine bereitwillige Unterstützung und die ebenfalls dankenswerte Begutachtung des Projektes durch Herrn Professor Eduard Trier (Bonn) ging die großzügige Finanzierung der Dissertation durch ein zweijähriges Doktorandenstipendium im Rahmen der Graduiertenförderung zurück. Dem Land Nordrhein-Westfalen möchte ich dafür ebenso danken wie der Universität Bonn, die außerdem einen Zuschuß aus ihrem Stiftungsfonds gewährte. Mein Dank gilt weiterhin all den freundlichen Mitarbeitern des Kunsthistorischen Instituts der Universität Bonn für ihre persönliche Anteilnahme und Hilfsbereitschaft. Die hervorragende Bibliothek des Instituts bot reiches Material. Ich möchte mich auch für die freundliche Ermutigung von Prof. Jochen Becker und Dr. Annemiek Ouwerkerk (Utrecht), Rainer Schulze (Köln), Dr. Klara Drenker (Bonn), Dr. Roland März (Berlin), Konstanze Radziwill (Bremen), Prof. Jan Thesing (Darmstadt) und Dr. Pavel Liška (Köln), sowie der Galerien Hans Brockstedt (Hamburg), Michael Hasenclever (München), Nierendorf (Berlin) und des Kunsthandels Wolfgang Werner (Bremen) bedanken, die mir offenen Einblick in ihre Sammlungen, Archive und privaten Bibliotheken gewährten, Bildmaterial zuschickten und in sachkundigen Gesprächen ihr Interesse an der Arbeit bekundeten. Besonderen Dank schulde ich meinen Eltern für die rege Anteilnahme und langjährige finanzielle Unterstützung, die ihnen sicher nicht immer leicht fiel. Die verständnisvollen und anregenden Gespräche in meinem Freundeskreis und der in der letzten Phase so wichtige Beistand meines Bruders Norbert Geipel und meines Mannes Lutz Heide, erleichterten die Fertigstellung der Arbeit erheblich.

Freiburg, 1992 Kristina Heide

Inhaltsverzeichnis

Danksagung 5

A. Einleitung 9
I. Historisch-kritische Erörterung der Terminologie; zeitgeschichtliche und geographische Eingrenzung 10
II. Forschungsbericht 12
III. Zielvorstellungen und Methode 13

B. Die Wirklichkeit der Bilder – Funktionen 17
I. Das Stilleben an der Grenze zur Gebrauchskunst 17
1. »Das Bild als Wandschmuck« in den Zwanziger Jahren 18
2. Das Stilleben als Broterwerb und Widmungsbild 20
3. Zur botanischen Illustration und Studie 21
4. Photographie und Industrieplakat – Neue Medien 23
II. Sozialkritische und pazifistische Konnotationen des Stillebens 28
1. Kritik am Bürgertum – Verismus im Stilleben 28
2. Das Stilleben als Mittel der Völkerverständigung 29
3. Das Helmstilleben 30
4. Das Blumenstück als ›Gesinnungsmalerei‹ 31
5. Das Stilleben als Symbol der Künste 33
III. Resümee: Die Vielfalt der Funktionen des neusachlichen Stillebens . . . 33

C. Tradition und Moderne, Rezeption und Innovation – Der Stil 35
I. Die Künstler und die Zentren 36
1. Biographische Notizen 36
2. Lokale Zentren; Gruppen; Wirkungskreise 39
II. Die Auseinandersetzung mit der Tradition 46
1. Zitate der Form – Zitate des Inhalts 47
2. »Il ritorno al mestiere« ohne altmeisterliche Solidität 52
3. Zur Gattungsmalerei 54
III. Die Rezeption der Moderne 56
1. Rousseau, Cézanne, Derain; Kubismus und Purismus – Einflüsse aus Frankreich 57
2. Der Konstruktivismus – Einflüsse aus Osteuropa 64
3. De Chirico und die Pittura Metafisica; Morandi und Valori Plastici; Novecento – Einflüsse aus Italien 65
4. Der Futurismus – Eine Dynamik erstarrt 69
IV. Stilkategorien der Neuen Sachlichkeit – Eine Auseinandersetzung mit dem Schema von Franz Roh 69

1. Zur Farbgestaltung und Lichtführung 69
2. Zur Räumlichkeit und Tiefenschärfe 71
3. Zum statischen Bildaufbau 72
4. Der Farbauftrag – Faktur und Duktus 72
V. Resümee: Vielfalt und Einheit – Der Stil 73

D. Der Inhalt des neusachlichen Stillebens 75
I. Themen der traditionellen Ikonographie und ihre Modifikation 76
1. Vanitas 76
2. Christlich-eucharistische Symbolik 81
3. Moralisierende Programme 83
4. Das Jagdstück 83
5. Küchenstücke, Frühstückstische und Früchtestilleben 85
6. Instrumentenbilder 90
7. Das Fensterbild 91
II. Neue ikonographische Wege durch Verdinglichung der menschlichen Figur 96
1. Die metaphysische Puppe, der mechanische Mensch – Eine Einführung in die Motivgeschichte 97
2. Das Spielzeugstilleben und die Spielzeugpuppe 98
3. Frisierbüsten, Schneider- und Schaufensterpuppen 101
4. Der Manichino – Das leblose Modell im Atelierzusammenhang und als Weltdeutung 103
5. Torso, Körperfragment, Masken – Isolation und Entfremdung 104
III. Neue Wege jenseits der Symbole: Die dokumentierende Darstellung von Modepflanzen und Alltagsgegenständen 107
1. Das neusachliche ›Pflanzenstück‹ – Emanzipation von der Pflanze als Bedeutungsträger sowie als rein dekorativem Bildgegenstand 108
2. Grammophon und technisches Gerät – Die Faszination des ›Elektrischen Zeitalters‹ 119
3. Der alltägliche Gegenstand – Zur Bildwürdigkeit der einfachen Dingwelt 122
IV. Resümee: Die Themenwelt des neusachlichen Stillebens 124

E. Anmerkungen zum Programm der Neuen Sachlichkeit 125
I. Die Definition des künstlerischen Standpunktes 125
1. Der Stillebenmaler – Das objektivierte Selbstporträt 125
2. Kugel, Konus, Kubus – gemalte Künstlertheorie 129
3. Atelierstilleben – »Das Milieu als Porträt« 131
4. Künstlertexte 132
5. Das Stilleben als meditativer Freiraum des Künstlers 132
II. Der Diskurs zwischen Kulturkritik und Kunst in den Kunstzeitschriften 134
1. Phänomenologie und Relativitätstheorie 135
2. Realismus und seine Brechung in der Ironie 137
3. Das Ding im neusachlichen Stilleben und die Erfahrung einer ›Neuen Dinglichkeit‹ 140

F. Neue Sachlichkeit und Postmoderne 143
I. »Die Ironie der Dinge« 143
II. Die Nach-Moderne hat früh begonnen ! 144

Anmerkungen 146

Literatur 174

Abbildungen 187

Abbildungsverzeichnis 359

Index 377

A. Einleitung

Ist es erstaunlich, wenn bei solcher Einstellung das Stilleben zu einer neuen besonderen Art kommt? Aus der Empfänglichkeit für das Stille ersteht ein heller Sinn für das Gegenständliche und seine Stofflichkeit, die irgendwie geheime und geheimnisvolle Kräfte birgt.[1]

Josef Popp, 1927

Die Stillebenmalerei der Neuen Sachlichkeit ist bislang kaum wissenschaftlich untersucht worden. Diese Forschungslücke ist erstaunlich, da die Gattung einen quantitativ hohen Anteil der Kunstproduktion der Zwischenkriegsjahre ausmacht. Zudem wurde ihr am Ende der Zwanziger Jahre von Künstlern und Kunstwissenschaftlern eine qualitative Bedeutung zugemessen, die sie ins Zentrum der künstlerischen Entwicklung jener Zeit rückte. So betonte 1930 der neusachliche Maler Eberhard Viegener:

> Dieser Formwille fand im Stilleben den freiesten, willigsten Verbündeten. Denn seine realen Faktoren lassen sich, ohne den Beschauer zu irritieren, am faßbarsten den quantitativen Elementen künstlerisch an- und unterordnen. Die schöpferische, freie Entfaltung im Stilleben, das, so seltsam es klingen mag, zur Formsynthese der neuen Malerei wesentlich beitrug, diente jahrelang, selbst bis in die letzte Zeit hinein, mir als wegweisender Pfeil, der die qualitativen Elemente wie sie sind Inspiration, Empfindungsvermögen mit den quantitativen Elementen verband, die in ihrem gleichmäßigen Zusammenschluß erst die Schönheit des Gemäldes erwirkten.[2]

Während der Künstler in der Würdigung des Stillebens das Gewicht auf das Ausdruckspotential, also seine künstlerisch-praktische Bedeutung legte, sprach Ben Wipper 1931 die theoretische Kapazität der Gattung an:

> Allmählich aber erkannte der Verfasser, daß das Problem des Stillebens, das in der heutigen Kunst so stark in den Vordergrund tritt, sich nicht auf eine zufällige Absonderung der Themen beschränkt, sondern viel tiefer und weiter dringt, daß es mit der künstlerischen Kultur der neuesten Zeit eng verbunden ist und daß seine Quellen in der Entwicklung der gesamten Kunst zu suchen sind.[3]

Die nachstehende Untersuchung bemüht sich, beiden Aspekten der Stillebenmalerei gerecht zu werden – ihren formalen und inhaltlichen Ausdruckswerten wie ihren theoretischen Leistungen. Folglich wurden neben den Gemälden auch Textquellen als Material einbezogen.[4] Auf diese Weise konnte das neusachliche Stilleben in ein Zeitbild gestellt werden, das es letzthin als Kulturträger auch selbst mitbestimmt hatte.

I.
Historisch-kritische Erörterung der Terminologie; zeitgeschichtliche und geographische Eingrenzung

Ob man das Ergebnis davon »Naturalismus«, »Verismus« oder »Neue Sachlichkeit« nennt, ist mir vollständig gleichgültig.[5]

Franz Lenk, 1931

Die Termini Neue Sachlichkeit[6], Nach-Expressionismus und Magischer Realismus[7], Verismus[8] sowie Naturalismus[9] stammen aus der kunstwissenschaftlichen Auseinandersetzung der ersten Hälfte der Zwanziger Jahre. Schon damals umstritten und in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts satirisch umgeformt, haben sie sich dennoch bis heute – mit Ausnahme der Bezeichnung »Naturalismus« – als Fachbegriffe erhalten und sollen daher des Konsenses halber weiterhin angewandt werden. Im Rahmen dieser Arbeit sind aber Präzisierungen im Hinblick auf das Stilleben notwendig:

– Der Begriff Sachlichkeit, der, aus der Architekturterminologie der Jahrhundertwende stammend, mit dem Wort »neu« versehen als Schlagwort eine Grundhaltung zur künstlerischen Gestaltung[10], ja zum Leben[11] der Zwanziger Jahre beschrieb, hat sich erst nach dem Zweiten Weltkrieg als Stilbezeichnung allein für die Malerei der Zwischenkriegszeit etabliert – und zwar sowohl als wertneutraler Oberbegriff für die gesamte gegenstandsbetonte Kunstproduktion der Zeit als auch zur Absetzung vom politisch engagierten Verismus, was zu Begriffsverwirrung führte. In dieser Arbeit wird der Verismus, die veristische Sachlichkeit als eine der Spielarten neusachlicher Malerei neben konstruktiver, naiver oder kubistischer Sachlichkeit verstanden. Auf diese Weise können unterschiedliche Grundklänge des neusachlichen Ausdrucks schärfer bezeichnet werden.

In der Zwischenkriegszeit diente das Schlagwort »Neue Sachlichkeit« nicht immer der wertneutralen Bezeichnung der Kunstrichtung und des damit verbundenen Lebensgefühls. Ab 1925 wurde es auch abschätzig umgeformt zu Wortspielen wie: »Neue Süßlichkeit«[12], »Alte und Neue Sachlichkeit«[13], »Alte Unsachlichkeit«[14], »Warnung vor falscher Sachlichkeit«[15], »Sinn und Unsinn der Neuen Sachlichkeit«[16].

– Der rein chronologisch zusammengesetzte Begriff Nach-Expressionismus setzte sich in der späteren kunsthistorischen Erörterung der Neuen Sachlichkeit kaum durch. Die beliebte Bezeichnung Magischer Realismus hingegen stellt eine Grundeigenschaft des Stillebens heraus. Im modernen Stilleben hat durch die Reduktion der Gesamtkomposition – der erzählerischen Komponenten wie auch der symbolischen Bedeutungsebenen – die Verlagerung auf die Problematik des ›Dings an sich‹ und des ›Scheins der Dinge‹ stattgefunden. Das Trompe-l'oeil war zum Trompe l'esprit geworden.[17] Die neusachliche Komposition verweist durch einfallsreich eingesetzte ironische Brüche auf ihre illusionistische Qualität als Kunstwerk, wie auch auf die Scheinhaftigkeit der Dinge selbst. In diesem Sinne definierte Franz Roh seine Wort-Erfindung Magischer Realismus:

> Mit »magisch« im Gegensatz zu »mystisch« sollte angedeutet sein, daß das Geheimnis nicht in die dargestellte Welt eingeht, sondern sich hinter ihr zurückhält [...][18]

– Verismus im Stilleben, also die anhand von Dingbeschreibung vermittelte sozialkritische Aussage ist fast nicht zu finden. Die überpräzise Darstellung banaler Alltagsgegenstände reicht für eine politische Botschaft kaum aus – auch wenn gelegentlich

Tendenzen zum veristischen Stilleben vorliegen. Expressive, karikierende Überzeichnung und Provokation sind die Mittel des Verismus. Daher kann dieser Begriff nur selten in bezug auf das Stilleben benutzt werden.

Der im Bedeutungsfeld der Bezeichnung Verismus häufig anzutreffende Realismus-Begriff wurde in der vorliegenden Untersuchung weit gefaßt, nachdem Studien zur Realismusdiskussion seit den Zwanziger Jahren[19] das Unvermögen aufgezeigt haben, diesen Begriff eindeutig festzulegen. Sprechen wir daher vom Realismus des neusachlichen Stillebens, sind Gegenstandstreue und Wirklichkeitsnähe als Ergebnis künstlerischer Interpretation gemeint.

In der zeitlichen Eingrenzung wurde von stilistischen und historischen Fakten ausgegangen. Eindeutig war die Abkehr vom expressionistischen O-Mensch Pathos nach der existentiellen Bedrohung und Erschütterung durch den Ersten Weltkrieg. Das erhoffte reinigende Chaos des Krieges war in die Katastrophe umgeschlagen. Dementsprechend wurden 1923 Arbeiten Alexander Kanoldts interpretiert:

> Seine Stilleben haben eine strenge, düstere Sachlichkeit, eine scharfe Bestimmtheit, in der gewissermaßen der Schrecken vor dem durchwanderten Chaos noch nachzittert. Es ist noch kein freies, gesichertes Verhältnis zum Ding. Es ist noch kein klares, glückliches Sehen, sondern ein überscharfes Sichten der Gegenstände, ein Spähen wie mit bewaffnetem Auge, ein bewußtes Organisieren, das seine Herkunft aus der kubistischen Richtung nicht verleugnet [...] Ein erster Versuch aus dem Chaos zu entrinnen, wird selten ohne Gepreßtheit und Gewaltsamkeit einhergehen. Der Durchbruch zum Ding ist bei Kanoldt immerhin an der richtigen Stelle angesetzt.[20]

Ab 1918 setzte sich fast übergangslos eine neue, sachliche Haltung in der Malerei durch, die sich nach kurzen, suchenden Anfängen noch unter dem Einfluß des Expressionismus und Futurismus spätestens ab 1920 etablierte.

Problematischer ist die zweite zeitliche Eingrenzung. Zum einen fanden die Künstler nicht gleichzeitig, sondern in drei Generationen zu dieser Ausdrucksform, was zur Folge hatte, daß sogar in den Dreißiger Jahren noch begonnen wurde, neusachlich zu malen. Zum anderen ist es nicht immer leicht, die Gegenständlichkeit der Neuen Sachlichkeit vom eindimensionalen Naturalismus der nationalsozialistischen Kunst zu unterscheiden. Dennoch fördert eine differenzierte Untersuchung der Bildinhalte und vor allem des Stilmittels der ›ironischen Distanz‹ erstaunliche Unterschiede zutage. Insbesondere das Stilleben, das generell als politisch neutrale Gattung gilt, eignet sich hierfür. Letztlich bleibt es aber Aufgabe der Künstlermonographien, die oft komplizierten Beziehungen zwischen politischer Gesinnung und Malerei, Persönlichkeit und Zeitgeschichte aufzudecken und gerade die Grauzonen im Verhalten einzelner Maler ausführlich darzustellen.[21] Die zweite Eingrenzung kann also nur künstlich gezogen werden. Sie liegt im Zeitraum zwischen 1937 und den frühen Vierziger Jahren. Kriegspropaganda in der offiziellen Malerei stand nun der inneren und äußeren Emigration, dem Malverbot, der Verfolgung und Diffamierung verfemter Künstler gegenüber – freie Kunst war unmöglich geworden.[22]

Zur regionalen Eingrenzung ist festzustellen, daß die Neue Sachlichkeit in dieser Untersuchung primär als deutsche Kunstrichtung begriffen wird. Während in Österreich, in der Schweiz, in Schweden und in den Niederlanden sehr ähnliche, vereinzelt sogar identische Ausdrucksformen zu finden sind, blieb die Kunst in Frankreich, England, Italien und den östlichen Ländern von der Strömung der Neuen Sachlichkeit

weitgehend unberührt. Es wird deutlich, daß die Neue Sachlichkeit zwar auf einzelne Länder ausstrahlte, selbst aber gleichzeitig Einflüssen der Malerei Italiens und Frankreichs ausgesetzt war.

II. Forschungsbericht

Das Thema erfordert die Betrachtung zweier Komplexe kunsthistorischer Forschung zu den Zwanziger Jahren – die Studien zur Neuen Sachlichkeit und die Publikationen zur Stillebenmalerei der Zeit.

Die Auseinandersetzung mit der Neuen Sachlichkeit fand in zwei Zeiträumen statt. Es liegt eine reiche und bedeutende Literatur aus den Zwanziger Jahren vor, deren Inhalte nach der Unterbrechung durch das Dritte Reich 1952 wieder aufgenommen wurden – zum Teil von denselben Kunsthistorikern.[23] Nachdem der Begriff und die Kunstrichtung von Franz Roh in dem immer noch lesenswerten Buch »Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei« (Leipzig 1925)[24] und von Gustav Hartlaub in der Wanderausstellung »Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus« (Mannheim 1925)[25] definiert sowie in zahlreichen Ausstellungen und Aufsätzen zwischen 1925 und 1933 erörtert und gewürdigt worden waren[26], erstaunt die zurückhaltende Reaktion der Nachkriegszeit. Sie bestand aus wenigen Ausstellungen seit 1962 und dem erst 1969 erschienenen, zusammenfassenden Werk Wieland Schmieds »Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918-1933« (Hannover 1969).[27] Seit 1968 nahm die Anzahl der diesem Thema gewidmeten Ausstellungen erheblich zu. Pavel Liška führte diese Entwicklung in seiner Dissertation über »Die Malerei der Neuen Sachlichkeit in Deutschland« (Düsseldorf 1976) auf das erst in den Sechziger Jahren durch die Pop-Art neu erwachte Interesse am sogenannten Realismus zurück.[28] Dieser Sachverhalt findet seine Erklärung in der Scheu der Künstler und der Kunstwissenschaft, sich aufgrund der im Dritten Reich gemachten Erfahrung der Gleichschaltung von Kunst in Form des nationalsozialistischen »Pseudo-Realismus«[29] in der unmittelbaren Nachkriegszeit mit gegenständlichen Kunstströmungen zu befassen.

Das Standardwerk Wieland Schmieds faßte den Begriff der Neuen Sachlichkeit weit.[30] In den Siebziger Jahren fanden, diese Tendenz unterstreichend, zahlreiche Ausstellungen statt. Wie schon bei Franz Roh wurde die Malerei der Neuen Sachlichkeit zunehmend in den Gesamtzusammenhang der realistischen Malerei Europas und Amerikas jener Jahre gerückt. Zudem wurde der Schwerpunkt der Betrachtung auf die veristische Ausdrucksweise der Neuen Sachlichkeit gelegt. Durch die Einbettung in die allgemeinen Realismusströmungen verlor diese Stilbezeichnung jedoch ihre Prägnanz. Eine Aufgabe der vorliegenden Arbeit besteht darin, sie in Abgrenzung gegen, aber zugleich in ihrer Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Malerei Europas wieder präziser zu fassen.

In den Achtziger Jahren wurde die Neue Sachlichkeit als Gattungsmalerei wiederentdeckt. Gerade die Stillebenmalerei eignet sich in besonderem Maße zu einer gattungsbezogenen Würdigung der Neuen Sachlichkeit; zum einen weil ihr eine »außerordentlich große Rolle«[31] innerhalb der neusachlichen Kunstproduktion zukommt, zum anderen weil sie aufgrund ihrer gattungsspezifischen Eigenschaften eine theoretische Reflexion von Kunst leisten kann und, wie sich zeigen soll, damals auch leistete. Sie ist »die den Magischen Realismus im tiefsten berührende Bildgattung«.[32]

Diese Eigenschaft der Stillebenmalerei konnte in den kurzen Erwähnungen der Gattung innerhalb der zahlreichen, qualitativ sehr unterschiedlichen Monographien zu neusachlichen Künstlern nicht entsprechend gewürdigt werden. Ein Gesamtüberblick lag nicht vor, und die Bedeutung der nur auf den ersten Blick harmlosen, scheinbar wenig attraktiven Werkgruppe wurde in den Oeuvredarstellungen fast immer unterschätzt.

Allgemeine Untersuchungen zu dieser Gattung wurden bislang zumeist der altmeisterlichen Stillebenmalerei gewidmet. Das 20. Jahrhundert fand im Überblick über die europäische Stillebenmalerei immer nur vergleichsweise kurze Erwähnung – und das, obwohl der Kubismus am Stilleben seine künstlerische Weltsicht erarbeitet und demonstriert hatte, und die sogenannten ›Väter der Moderne‹, Paul Cézanne und Vincent van Gogh, in dieser Gattung große Beiträge geleistet hatten.

Das änderte sich nach 1918. In dieser Zeit wurde kurzfristig das zeitgenössische Stilleben ins Blickfeld gerückt.[33] Von diesen Studien aus den Anfängen der Stilleben-Forschung geht die folgende Untersuchung aus.

III. Zielvorstellungen und Methode

Das Stilleben und das Porträt dürften als die in ihrer Geschlossenheit und optischen Präsenz herausragenden und umfangreichsten Gattungen der Zwanziger Jahre gelten – das Stilleben darüber hinaus als die variationsreichste. Freier als die übrigen Bildgattungen, wie zum Beispiel das meist auftragsbedingte Porträt und die in der Weimarer Zeit sozialkritisch eingebundene Genredarstellung, und sehr viel beliebter als andere Stoffe, wie zum Beispiel die bis auf das Stadtbild eher unbedeutende Landschaft, stellt das Stilleben einen hohen und ausgesprochen vielgestaltigen Anteil der neusachlichen Malerei. Dementsprechend ergaben sich folgende Zielvorstellungen für die Untersuchung:

– Eine Analyse und Darstellung des umfangreichen Bildmaterials in einer repräsentativen Auswahl vorzunehmen.

– Die kunsttheoretische Seite der Neuen Sachlichkeit anhand der für diesen Zweck besonders geeigneten Stillebenmalerei zu erörtern.

– Am Beispiel des Stillebens denjenigen Teil der deutschen Zwischenkriegskunst neu zu bewerten, der vorrangig künstlerische Probleme und nicht ausschließlich soziale Phänomene ins Zentrum der Aussage stellte. Hieraus folgte der Ansatz, die Neue Sachlichkeit anders zu definieren, und zwar nicht mehr allein über formale oder inhaltliche Analysen, sondern über Kategorien, die sich als wesentlicher erwiesen: die stil-pluralistische, gattungssprengende und ironische Grundhaltung der Künstler.

Diese Ziele erforderten bestimmte methodische Schwerpunkte. Als vor allem kunstimmanenten Themen zugewandte Gattung lenkt das Stilleben den Blick auf die komplexe Grundstruktur der künstlerischen Leistungen der Zwischenkriegszeit. Da die soziokulturellen Phänomene der Weimarer Republik schon vielfach in Zusammenschau mit der sozialkritischen Kunst der Zeit dargelegt wurden[34], die Stillebenmalerei aber primär kunstimmanente Fragen thematisiert, erschien es legitim, den Schwerpunkt der Arbeit zunächst auf eine Differenzierung der formalen und inhaltlichen Probleme zu legen.

Es war naheliegend, schriftlich überlieferte, theoretische Äußerungen zur Kunst als dem Bildmaterial ebenbürtige Quelle heranzuziehen. Basismaterial sind also authentische Zeugnisse der Zwanziger Jahre in Form von gemalten wie auch schriftlichen Beiträgen zur Neuen Sachlichkeit und zum Stilleben. Im Bildmaterial wurde häufig auf Reproduktionen in alten Kunstzeitschriften zurückgegriffen, da ein Teil der Arbeiten dem Krieg zum Opfer gefallen ist. Auf die Dokumentation dessen, was den Künstlern damals durch Abbildungen zugänglich war und somit als Anregung verarbeitet werden konnte, wurde großer Wert gelegt.

Die Gliederung der Arbeit folgte der Struktur des Materials. Auf diese Weise wurden einerseits bisherige Ergebnisse der Forschung zur Neuen Sachlichkeit aus der gattungsspezifischen Perspektive bestätigt. Hinzu kamen aber auch neue Gesichtspunkte. So wurden einige bislang kaum beachtete Künstler, die hauptsächlich Stilleben malten, wiederentdeckt. Die Würdigung der einzelnen Künstlerpersönlichkeiten ergab sich bei dem Verfahren, das die Gattung in den Vordergrund stellt, aus der Qualität und auch Quantität ihrer Stilleben.

Als methodisch ertragreich erwies sich eine ikonologische Annäherung, die aufgrund der betonten Gegenständlichkeit und der damit verknüpften Bildinhalte gerechtfertigt erschien. Tatsächlich etablierten sich über die individuelle Privat-Ikonographie einzelner Maler hinaus wieder inhaltliche Konventionen. Spannend wurde es, wenn diese Methode – ursprünglich an älterer Kunst entwickelt – aufgrund der pluralistischen Grundstruktur der neusachlichen Kunst an ihre eigenen Grenzen stieß. Sowohl die überwältigende Materialfülle einer Zeit, in der schon eine Vielzahl von Medien als Multiplikatoren und Bewahrer kultureller Erlebnisse wirkten, als auch eine damals unbefangen eingesetzte Widersprüchlichkeit im Umgang mit eben doch nur scheinbaren kunsthistorischen Kontinuitäten offenbarten diese Grenze.

Da das Material in seiner großen Fülle eingeschränkt werden mußte, wurden für die einzelnen Motiv– und Stilgruppen die qualitätvollsten Arbeiten exemplarisch herausgegriffen. Auf singuläre Erscheinungen der Stillebenmalerei wurde immer explizit hingewiesen. Vier Wege der Annäherung ergaben sich nach Sichtung des Materials:

– Über seinen Charakter als Kunstwerk hinaus beschrieb das Stilleben auch Lebenswirklichkeit. Dieser kulturwissenschaftliche Aspekt spiegelt sich in Funktionen, die die Gemälde außerhalb ihrer musealen Realität übernahmen. Dieser Gesichtspunkt soll in dem Kapitel »Die Wirklichkeit der Bilder – Funktionen« der Analyse vorangestellt werden.

– Weil das Stilleben eine der freiesten Gattungen ist, war es hervorragend zu formalen Experimenten der Farbzusammenstellung, Lichtregie und Formdefinition, zur persönlichen Entwicklung des Duktus sowie zur Lösung kompositioneller Probleme geeignet. Auch die Auseinandersetzung mit ausländischen Kunstströmungen wurde über das Stilleben ausgetragen. Diese formalen Gesichtspunkte werden in dem Kapitel »Tradition und Moderne, Rezeption und Innovation – der Stil« untersucht.

– Aus seiner Entwicklungsgeschichte heraus galt das gegenstandsgebundene Stilleben als Bedeutungsträger. Die Problematik der Wirklichkeits-Abbildung sowie die symbolische Ebene, die aus Legitimationsgründen seit frühester Zeit mit der Gattung verknüpft war, werden in ihrer neusachlichen Formulierung im ikonographischen Kapitel »Der Inhalt des neusachlichen Stillebens« betrachtet.

– Ohne den Dialog zwischen den Künstlern und den führenden Kunstwissenschaftlern der Zeit – hier ist vor allem Franz Roh zu nennen – ist die Neue Sachlichkeit in ihrer Vielschichtigkeit nicht vorstellbar. Sowohl die persönliche theoretische Auseinandersetzung der Künstler in Form von Selbstbildnissen und Atelierstilleben als auch der verbale Diskurs in den Kunstzeitschriften sind das Thema des Kapitels »Anmerkungen zum Programm der Neuen Sachlichkeit«.

– Ein Vergleich zwischen Neuer Sachlichkeit und der postmodernen Kunstauffassung unserer Tage führt schließlich zum Entwurf eines neuen Schemas zur Kunstentwicklung, das im Schlußkapitel zur Diskussion gestellt wird.

B. Die Wirklichkeit der Bilder – Funktionen

Das Stilleben erfüllte seit seiner Emanzipation aus größeren Kompositionen zum nunmehr eigenständigen Kunstwerk immer zugleich mehrere, recht unterschiedliche Funktionen. Hierin unterscheidet es sich von anderen Bildgattungen, die kaum eine solche Vielfalt im Hinblick auf die intellektuelle und sinnliche Ansprache des Adressaten oder auf die praktische Anwendung entwickelten. Den Forderungen von Horaz nach dem ›instruere‹ und ›delectare‹, nach Belehrung und Erbauung, wurde es im moralisierenden Bild des humanistischen 17. Jahrhunderts ebenso gerecht wie der des ›L'art pour l'art‹, der rein kunstimmanenten Erkenntnisvertiefung seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Hinzu trat, sogar als eine der Wurzeln dieser Gattung, seine Funktion als botanische oder zoologische Illustration, also vorphotographische Dokumentation der Natur- und Medizinwissenschaften.

Die Vielfalt der Aufgabenbereiche des Stillebens beruht letzthin auf seiner zweifachen Wirkungsweise. Zum einen gilt es als autonomes Kunstwerk, das eine Auseinandersetzung mit kunstimmanenten Fragen der Form und des Inhalts sowie dessen Bedeutung führt; zum anderen ist es durch die ihm eigene Gegenständlichkeit direkter Spiegel der Zeit und Kultur, die es hervorbringen, also viel näher an der Wirklichkeit als beispielsweise die Menschendarstellung, die oft genug ein Ideal oder auch eine Karikatur vorführt. Diese Nähe des Sujets zum Gegenstand und so schließlich zum alltäglichen Leben, diese ›Wirklichkeit der Bilder‹ begründet den der Gattung innewohnenden Pragmatismus, der eine ›Verwendung‹ des Stillebens über die rein künstlerische Intention hinaus ermöglicht.

I. Das Stilleben an der Grenze zur Gebrauchskunst

In der Neuen Sachlichkeit waren die traditionellen Intentionen wie Funktionsvarianten der Gattung gegenwärtig. Allerdings haben sich im Vergleich zu den vorherigen Jahrhunderten die Schwerpunkte verlagert. So wurden weder dem belehrenden Lesebild mit christlich oder humanistisch moralisierendem Inhalt noch den repräsentativen und dekorativen feudalen Jagdstücken oder aber pompös-dekorativen Blumenbuketts größere Bedeutung beigemessen. Die oftmals moralisierende Belehrung wandelte sich zur Information des Reklameplakates, das feudale Jagdstück entfiel als unzeitgemäß, weil nicht mit den demokratisch-republikanischen Gesellschaftsvorstellungen vereinbar, und das dekorative Blumenstück wurde dem schlichten, sachlichen Wohnstil angepaßt. Die Funktion der botanischen Illustration erfüllte nun die Photographie. Dennoch wurde das Schema dieser Darstellung für zahlreiche Pflanzenbilder beibehalten.

Durch Forderungen der Kunstkritik und durch Gedankengänge der Kunsttheorie, in der sich Künstler seit dem Jugendstil ausgiebig mit den Grenzen zwischen freier Kunst und Gebrauchskunst auseinandergesetzt hatten, war dem Gebrauchswert von Kunstwerken größere Bedeutung beigemessen worden. Die Grenzen zwischen Kunst, Dekoration und Gebrauchskunst waren aufgebrochen worden. Dies hatte zur Folge, daß nun im Positiven wie auch im Negativen Stellung genommen wurde zum Gemälde als Gebrauchsgegenstand. Diese Diskussion ging in den Zwanziger Jahren auch an der Gattung Stilleben nicht vorbei. Sie wurde unter den Gesichtspunkten der Brauchbarkeit als Wandschmuck und als Werbeträger analysiert und öffentlich erörtert.

Zu allen Zeiten war das Stilleben als kleines, dekoratives Staffeleibild ein vergleichsweise günstig gehandeltes und beliebtes Sujet. Daraus ergab sich für den Künstler die Möglichkeit, gerade über diese kleineren Werke seine materielle Versorgung zu bestreiten. Neusachliche Künstler haben zu dieser Funktion Stellung genommen, so daß sie nicht übergangen werden soll.

1. »Das Bild als Wandschmuck«[35] in den Zwanziger Jahren

> *[...] und es ist Zeit, die armen Kunstgenießer von ihrem Bann zu erlösen und auch dem Volke die Lust am Bilde wiederzugeben [...]*[36]
>
> Paul Ferdinand Schmidt, 1926

Eine Funktion des Stillebens seit Entstehung der Gattung war die des dekorativen Wandschmuckes. Noch Ende des 19. Jahrhunderts wurde ihm in einem Artikel über »Das Bild als Wandschmuck« sein angestammter Platz im bürgerlichen Haushalt zugewiesen:

> So wird man z. B. gern das Speisezimmer mit Stilleben aller Art, mit Jagddarstellungen und Tierstücken schmücken.[37]

Zahlreiche Vorschläge für Innenarchitektur, die auf Ausstellungen und in Form von Abbildungen in den Kunstzeitschriften der Zwanziger Jahre veröffentlicht wurden, entsprachen trotz modernster Möblierung immer noch diesem althergebrachten, bürgerlichen Wohnideal. So wurden »Weiße Schleiflackmöbel« (1920; Abb. 1)[38] für ein Wohnzimmer von Wolfgang von Wersin mit dem Stilleben »Kallas« (1924; Abb. 2)[39] von Adolf Erbslöh kombiniert, und auch in Köln, im »Richmodis-Haus« (1926; Abb. 3)[40] und in Berlin, in dem Vorschlag für ein »Frühstückszimmer« (1933; Abb. 4)[41] entstanden Innenarchitekturen, in denen neusachliche Stilleben am traditionellen Platz über dem Büfett hingen.

Jedoch nahmen nicht alle Künstler und Designer der Zwanziger Jahre dieses konservative Verhalten hin. Sowohl schriftlich als auch bildnerisch wurden innovative Gegenvorschläge gemacht und bissig Kritik geübt. Zum einen wurde grundsätzlich das Bild als Wandschmuck in Frage gestellt. In seiner Verteidigung des Bildes schrieb Paul Fechter 1927/28 in einem diskursiven Beitrag zur sogenannten »Wohnmaschine«:

> Und nun passiert das Schlimmste, was passieren kann: es kommt ein neuer Stil [...]: mit einer wirklich modernen Einrichtung von strenger Sachlichkeit vertragen sich überhaupt keine Bilder! Malerei ist vom Übel. Der Mensch von heute, der es mit Le Corbusier und Oud und Korn hält, braucht keine Bilder. Sie sind überflüssig, störend, romantisch, unsachlich; sie passen nicht mehr in die Zeit des Rolls Royce, der Ozeanflüge und des Zehnröhrenapparates.[42]

Zum anderen fand im Kölner Kunstverein 1929 die vielbesprochene Ausstellung »Raum und Wandbild« statt, in der die Wand selbst als Bildträger gestaltet wurde. Neben dieser konstruktiv-hinterfragenden Auseinandersetzung mit der Gültigkeit des Staffeleibildes schlechthin wurde anhand des Blumenstückes direkte Kritik am bürgerlich-dekorativen Umgang mit Kunst geübt. Paul Westheim schrieb 1922:

> Für mancherlei Leute scheint bei uns in den letzten Kunstjahren zu viel des Aufregenden geschehen und geleistet zu sein; man ist müde geworden, will wieder seine Ruhe haben [... Das] Bild an der Wand soll wieder Mittel sein, um die unmögliche Tapete zu überdecken. Brom zur Beruhigung der Nerven. Im Goldrahmen will man seinen Blumenstrauß haben [...][43]

Adolf Uzarski zeichnete ein Jahr vor Hitlers Machtergreifung eine »Deutsche Familie« (1932; Abb. 5). In dieses bürgerlich-konservative Idyll – patriarchalisch beherrscht, frömmelnd ertragen und militaristisch zukunftsorientiert – integrierte er, in aller Genauigkeit wiedergegeben, das neusachliche Stilleben »Die Taube« (1929; Abb. 6) von Herbert Böttger. Böttger war einer der Künstler, die in das Umfeld der nationalistisch und rassistisch argumentierenden »Deutschen Kunstgesellschaft«, 1920 von Bettina Feistel-Rohmeder gegründet[44], gezählt werden.[45] In dieser Zusammenstellung gelang Uzarski eine dreifache Kritik. Sowohl der Künstler Böttger als auch das Stilleben als Wandschmuck und der satte, bürgerlich-neureiche Habitus der Dargestellten stehen im Schußfeld seiner Karikatur.

Es wurden also zwei diametral entgegengesetzte Wege beschritten. Sowohl die Kontinuität der bürgerlichen Vorstellungen vom Bild als Wandschmuck als auch die in dieser Zeit massive Kritik daran führten gemeinsam als Angelpunkt der Argumentation das Stilleben an. In den Zwanziger Jahren stand diese Bildgattung in ihrer funktionalen Widersprüchlichkeit somit im Zentrum der Kritik:

> Diese positiven Dinge sind jedoch durchaus fehl am Ort. Sie fallen aus dem Rahmen, der gut bürgerliche Sofa-Bildkunst heißt; und der im übrigen von Landschaftchen, Aktchen, Stillebchen und ähnlichen harmlosen Dingen ausgefüllt wird.[46]

> Gemeinsam ist allen Bildern der Zug zum Dekorativen. Eine große Fröhlichkeit liegt über den Bildern, Freude am Schmücken, Glück und Rausch der Farbe. Landschaft und Stilleben herrschen vor, sie sind am gefügigsten dem Willen zur Dekoration.[47]

Das Stilleben als bürgerlicher Wandschmuck wurde zum einen als altmodisch und konservativ belächelt. Zum anderen war es jedoch gerade die Avantgarde, die sich mit dieser gegenständlichen Gattung auseinandersetzte. Sie spaltete sich in zwei Lager. Immer wieder verfocht Paul Ferdinand Schmidt damals die These, daß Kunst gegenständlich und lebensnah vom Volk hervorgebracht würde und dementsprechend immer auch dem Volk verständlich bleiben sollte. Obwohl er das neusachliche Stilleben nicht explizit erwähnte, hatte er es als eine der Gattungen, die dieses leisten konnte, sicherlich mit im Blick. Eine gegenteilige Position vertrat Adolf Behne, der in seinem 1925 erschienen Buch »Von Kunst zur Gestaltung – Einführung in die moderne Malerei« erstaunlich ausführlich und scharfsinnig die Entwicklung des Stillebens analysierte und zum Schluß feststellte:

> Das Bild Mondrians ist freilich nicht so bequem anzuschauen wie ein Blumenstilleben, es kennt keine Vorderwand, keine Fassade mehr, wir sehen unmittelbar die Organisation der Farbkräfte. »Es stellt nichts mehr vor« im wörtlichsten Wortsinne, es stellt keine Wand mehr vor seine Arbeitsleistung.[48]

Nach Behnes Vorstellungen war das Stilleben am Befreiungsprozess der Kunst vom Inhalt beteiligt. Nun, da die Abstraktion erreicht sei, habe es ausgedient, stelle keine

Anforderungen mehr an den Künstler wie an den Betrachter; es habe seine anregende Funktion und somit seine Existenzberechtigung als gestaltender Bestandteil der Umgebung verloren.

2. Das Stilleben als Broterwerb und Widmungsbild

> *Stellt man als Deutscher Wirklichkeit hin, so bedenke man anderes als Frühling, Blumentopf und plauschig gemeinen Salon. Frühlings treiben nicht nur die Stilleben der charmant Verkäuflichen [...]*[49]
>
> Carl Einstein, 1923

Die oben aufgezeigten dekorativen Aspekte des Stillebens ermöglichten es den Künstlern, gerade mit dieser Bildgattung ihr Leben zu finanzieren. Somit stellte es die finanzielle Grundlage dar, auf der sie ihre künstlerische Aussage entwickeln konnten, ohne fortwährend den materiellen Gesichtspunkt im Auge zu behalten. Da diese Zweckmäßigkeit der Stillebenmalerei nicht den liberalen Idealen einer freien, kritischen Kunst entsprach, wurde sie von den Künstlern selbst und dem Kunsthandel zumeist verheimlicht und negiert sowie von der Kunstkritik verächtlich belächelt, wie es Carl Einstein mit bissigen Worten tat. Dennoch läßt sich diese Funktion des neusachlichen Stillebens, die eng an den bürgerlichen Wunsch nach dekorativer, gegenständlicher Kunst geknüpft ist, nicht verleugnen.

So ist überliefert, daß Franz Radziwill eine für ihn nicht bezahlbare Rechnung mit einem Stilleben wie die »Zwei Brötchen« (1936; Abb. 7) beglich.[50] Gottfried Brockmann erinnerte sich an vergleichbare Aktionen seines Künstlerkollegen Heinrich Hoerle:

> Der Handel ging meist mit dem »Mäppchen« vor sich. Dann entstanden an einem Nachmittag gleich Dutzendserien Väschen mit Blumen oder Akte in Rötelwischtechnik [...] Massenverkaufsware [...] und verkloppte die Blätter mit 20 und 30 Mark.[51]

Nicht zuletzt scheint sogar George Grosz ›zweigleisig‹ gefahren zu sein. Mitte der Zwanziger Jahre entstanden wenig anstößige, unkritische Stilleben und Landschaften. 1927 bekannte Grosz in einem Brief:

> Mein Plan (mit Flechtheims Spekulation natürlich) ist der: hier eine Serie verkäuflicher Landschaften zu malen – d. h. so, daß das anstößige Sujet ausschaltet (sic). Verkaufe ich, werde ich im Winter dann an große Lieblingsbilder herangehen a la Sonnenfinsternis oder Stützen der Gesellschaft und derlei. Courbet tat dies auch einmal, er malte den Genfer See für Zahlungsfähige diverse male.[52]

Gerade diese Stilleben sowie sein Porträtstil seit Mitte der Zwanziger Jahre[53] zeigen eine Annäherung von Grosz an den neusachlichen Stil.

Grosz machte sich nicht als einziger die nach der Ausstellung 1925 entstandene ›Mode der Neuen Sachlichkeit‹ zunutze. Der kurzfristige Erfolg der Neuen Sachlichkeit veranlaßte beispielsweise auch Xaver Fuhr, ein derartiges Bild zu malen, das jedoch singulär in seinem Werk blieb. Es ist ein Stilleben. Somit scheint nicht nur ein Konnex zwischen Stillebenmalerei und guter Verkäuflichkeit zu bestehen, sondern darüber hinaus eine enge Verknüpfung zwischen der neusachlich-gegenstandsgebundenen Malweise und dieser Gattung. Ähnlich verhielt sich Georg Scholz, den in der Mitte der Zwanziger Jahre ein Stilwandel weg vom karikierenden Verismus, hin zur neusachlich kühlen Komposition führte. Und auch Scholz soll Stilleben zum Broterwerb verkauft

haben, das heißt, er hat Wert darauf gelegt, daß die Stilleben direkt ohne vorherige Ausstellung an den Kunden gingen.[54]

Die materialistischen Seiten der neusachlichen Stillebenmalerei[55] gehen nicht zwangsläufig einher mit einem Qualitätsverlust. Dennoch haftet diesen Aspekten der Gattung Stilleben der Geruch des ›Käuflichen einer Gesinnung‹ an, der der eigentlich geschätzten freien Meinungsäußerung des Künstlers widerspräche. Aus diesen Gründen werden diese Gesichtspunkte zumeist übergangen und verschwiegen. Ein Kennzeichen der neusachlichen Stillebenmalerei und des souveränen, liberalen Künstlers dieser Jahre scheint in der Tatsache zu liegen, daß zumindest einige Maler sich zu dieser Praxis, die den Warencharakter der Kunst anspricht, offen bekannten.

Eine weitere Funktionsvariante des Stillebens ist das Widmungsbild: als kleines Geschenk, als Dank oder Erinnerung. Kennzeichnendes Merkmal dieser Werke ist die Beischrift, die Dedikation, die auf dem Werk selbst oder seiner Rückseite angebracht sein kann. Meist handelt es sich um kleinere Arbeiten, besonders beliebt waren Zeichnungen. Alexander Kanoldt zeichnete für diesen Zweck ein »Stilleben« (1922; Abb. 8) mit der Beischrift: »Herrn Fr. Monfang zur Erinnerung an den Atelierbesuch – Juli 1922 Alexander Kanoldt«, Reinhold Nägele malte »Walnüsse und Mandarinenschnitze« (1924; Abb. 9), die er rückseitig »Seinem lieben Patenkind Hanspeter Nägele von Onkel Reinhold, Weihnachten 1924« widmete. Sammlern, Galeristen, aber auch Freunden und Verwandten waren diese zumeist kleinformatigen Zeichnungen und Gemälde zugeeignet. Aber warum wurde gerade ein Stilleben als Sujet ausgewählt? Neben den Aspekten des Dekorativen und Verständlichen im Hinblick auf den zu Beschenkenden war sicherlich das Stilleben vergleichsweise schnell und ohne allzu hohe Ansprüche an die konzeptionellen Grundideen der Künstler mit einer gewissen Routine gemalt, beziehungsweise gezeichnet. Neben diesem rationellen Standpunkt, der zwar gesehen, aber nicht überbewertet werden sollte, waren manche Stilleben auch Ersatz für die dargestellten Dinge. Ein vergängliches Geschenk wurde in ein unvergängliches Abbild desselben verwandelt.[56]

3. Zur botanischen Illustration und Studie

Neben den ungeliebten und kritisierten Qualitäten des Dekorativen und Gutverkäuflichen erfüllte die Gattung Stilleben jedoch auch durchaus anerkannte praktische Funktionen, die ebenfalls eng an die Gegenständlichkeit der Bildgattung geknüpft sind. Gemeint sind die zeichnerischen Aufnahmen der Botanik, Zoologie und Anatomie, die als Illustrationen neben verbalen Beschreibungen dem wissenschaftlichen Erfahrungszuwachs und seiner Weitergabe dienten. Handelt es sich um eine rein künstlerische Aufnahme sprechen wir von Studien. In der Studie wird das naturwissenschaftliche Repertoire der Pflanzen-, Tier- und Menschendarstellung um Gewand- und Objektstudien erweitert. In den Themengebieten der Pflanzen- und Tierwelt ist die Grenze zwischen einer qualitätvollen, naturwissenschaftlichen Illustration und der Vorstudie zu einem auszuführenden Kunstwerk nicht immer eindeutig zu ziehen. Beiden gemeinsam ist die präzise und detaillierte zeichnerische Erfassung des Objektes. Das vergleichsweise kleine Format und der meist verwandte Bildträger Papier gewährten in beiden Fällen einen leichten Umgang mit den Blättern. Während natur-

wissenschaftliche Illustrationen jedoch immer als Serie erarbeitet wurden, sind Künstlerstudien oft Einzelstücke, wenn der Maler sich nicht ausgiebig mehrfach mit ein und demselben Objekt befaßte. Auch in der angewandten Technik sind Unterschiede zu beobachten. Botanische Illustrationen sind zumeist haltbarere Tuschezeichnungen, Aquarelle, Radierungen und Stiche, die oftmals in Buchform oder als Mappenwerk gesammelt und publiziert wurden. Sie galten als vollendete Werke, die der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden. Künstlerstudien können in allen Techniken erarbeitet werden, also auch als Ölstudie oder empfindliche Kohlezeichnung. Sie sind weniger für die Dauer, sondern vielmehr für den Privatgebrauch der Künstler bestimmt. Der künstlerischen Studie ist meist ein provisorischer Zug zueigen, der sich oftmals in einer improvisierten Komposition äußert. Die Darstellungen können sich überschneiden, im Größenverhältnis divergieren oder unharmonisch auf dem Blatt stehen.

In der Malerei der Neuen Sachlichkeit gibt es zahlreiche fein durchgearbeitete Studien von Menschen und Tieren, Objekten des alltäglichen Gebrauchs, Stoffen und Gewändern sowie Pflanzen. Insbesondere die südwestdeutschen Zeichner und die minuziös, altmeisterlich arbeitenden Veristen in Berlin und Dresden bedienten sich dieser Vorbereitung größerer Arbeiten. Von den badischen Zeichnern wurde eine Sonderform entwickelt. Hubbuch, Scholz und ihr Schüler Dischinger arbeiteten die neusachlichen Bleistift-Studien oft so fein durch, daß die Grenze zum ausgeführten Kunstwerk berührt wird. Auch das große Format ihrer gezeichneten Stilleben wie eine leichte Kolorierung weisen in diese Richtung. Daher werden sie an anderer Stelle als vollwertige, ausgeführte Werke behandelt. Aus Gründen der Überschaubarkeit soll hier nur auf die umfangreichste Gruppe der Studien eingegangen werden: die Pflanzenstudie und ihre Nähe zur botanischen Illustration.

Das Pflanzenstilleben diente seit dem 17. Jahrhundert auch der naturwissenschaftlichen Erfahrung der Welt.[57] Neben Herbarien war die botanische Illustration, die in präzis durchgearbeiteter Weise Charakteristika der Pflanzen zusammenfaßte, die zweite visualisierende Möglichkeit, die Pflanzenwelt in ihrer Vielfalt zu erfassen und zu ordnen. Aus diesem Bedürfnis heraus entwickelte sich der Typ der botanischen Illustration, die in ihrer reinen Form nicht als Einzelstück, sondern immer als Kompendium mehrerer Blätter zu einem botanischen Bereich erarbeitet wurde, damit eine Systematisierung möglich war. Die feinen Zeichnungen, Stiche und Aquarelle sind durch einen neutralen, oft gar nicht gestalteten Hintergrund und die nahsichtige, meist allein auf die Pflanze konzentrierte Komposition bestimmt. Oft scheinen diese ›Pflanzenporträts‹ im Bildraum zu schweben. Es geht um die Pflanze selbst, jegliches Beiwerk ist weggelassen.[58] Sie steht im Zentrum der Darstellung. Diese aufs feinste ausgearbeiteten Blätter sind rein zweckmäßig. Jede erzählende Gestaltung des Bildraumes, zum Beispiel Gefäße, würde vom Inhalt ablenken. Solches Beiwerk würde Einzelheiten wie zum Beispiel Blattachsen verdecken. Dennoch wurde der botanischen Illustration schon bald auch ein künstlerischer Wert beigemessen, da die zeichnerische Qualität der Arbeiten ein außerordentlich hohes Niveau erreicht hatte.

In der neusachlichen Stillebenmalerei fällt der hohe Anteil von Arbeiten auf, die das Schema der botanischen Illustration aufgreifen. In dem Ölgemälde »Papillons à la Rose« (1921; Abb. 10) geht Anton Räderscheidt jedoch an die Grenze dieses Bildtypus. Nicht nur die Tatsache, daß es sich um ein in sich abgeschlossenes, vollkommen ausgeführtes, einzelnes Werk handelt, unterscheidet es von den oben beschriebenen Ty-

pen. Obwohl die Komposition und die überscharf durchgezeichnete Darstellungsweise zunächst stark an die schwebenden Pflanzenporträts vor neutralem Hintergrund erinnern, wird bei genauerer Betrachtung die Verunklärung deutlich, die einerseits durch das rätselhafte Verschwinden der drei Blumenstiele in dem bildlogisch nicht erklärbaren Blattgewirr unter der Rosenblüte und andererseits durch die form- und farbähnliche Gestaltung von Schmetterlingen und Blüte erzielt wird. Diese Verunsicherung trotz scheinbar altbekannter Strukturen, die sich erst bei genauerem Hinsehen als etwas anderes herausstellen – in diesem Fall wird man über das ›Pflanzengewirr‹ hinaus an die in der Natur vorkommende Mimikry von Insekten erinnert –, wird durch den tiefen, dunklen Hintergrund ins Magische, nicht mehr Erklärbare gezogen.

Die Pflanzenstudie »Kaiserkronen« von Georg Scholz (1924; Abb. 11) sowie die »Pompon-Dahlien«(1924; Abb. 12) von Albert Aereboe und »Margeriten und Löwenmaul«(1941/45; Abb. 13) des Zeichners Karl Hubbuch, um nur einige Beispiele auszuwählen, reichen kaum an die von Räderscheidt erzielte Qualität der Irritation heran, obwohl auch Aereboe sein Werk als Gemälde durchgestaltet hat. Bei diesen Studien steht die künstlerische Fertigkeit im Vordergrund; die Wirkung eines autonomen Stillebens erreichen sie nicht. Räderscheidt spielte mit der Grenze zwischen autonomem Stilleben und unselbständiger botanischer Illustration, beziehungsweise Studie. Diese Auseinandersetzung mit Gattungsgrenzen ist, wie im Laufe der Arbeit mehrfach gezeigt wird, eine Grundstruktur der Neuen Sachlichkeit. Sie kann als typisches Merkmal dieser Richtung wie auch als Beleg für ihre innovativen Leistungen betrachtet werden.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die Künstler der Zwanziger Jahre sehr deutlich Anleihen an die Tradition der botanischen Illustration und Studie vornahmen. Sogar selbständige Pflanzenstilleben erinnern zuweilen in ihrer minuziösen Durcharbeitung an diese Werkgruppen.[59] Diese Beobachtung läßt sich bezüglich der Rückgriffe auch auf die Tier- und auch Kleiderstudien ausweiten. Mit den Grenzen zwischen der unselbständigen botanischen oder zoologischen Illustration sowie der eher privaten Studie und dem autonomen Stilleben, das als Unikat für die Öffentlichkeit bestimmt war, gingen die neusachlichen Maler spielerisch um. Dabei stellten sie die künstlerische Ernsthaftigkeit ihrer Arbeiten nicht in Frage. Einige Maler nahmen die Faszination der detailliert gezeigten Natur oder des im Wiesenstück nahsichtig vorgeführten Mikrokosmos, der sich als eigenständige Welt herausstellte, zum Anlaß, dieser Welt in noch stärkerem Maße ein Eigenleben zuzugestehen. Dadurch wurden diese naturnahen Darstellungen zum Teil neben der realen Welt des Alltäglichen angesiedelt – magisch.

4. Photographie und Industrieplakat – Neue Medien

> *Inzwischen ist die Photographie »sachlich« geworden, und eine gewisse Richtung der modernen Kunst ist es auch. Die Kunst selber hat sich der Photographie angenähert, es gibt – vor kurzem noch unerhört – einen nicht zu leugnenden Einfluß von Photographie auf Malerei.*[60]
>
> Hermann Beenken, 1930

Eine naheliegende Möglichkeit der Anwendung gegenstandsgebundener Dingdarstellung im Stilleben war die der Werbung. Ob als gemaltes Laden- oder Wirtshausschild oder als Reklameplakat beziehungsweise Werbephotographie ausgeführt: Stilleben waren

aufgrund ihrer darstellenden Qualitäten immer auch ein Weg optischer Genußvermittlung gewesen und daher als Lockmittel und Reklameträger geeignet. Diese Qualität führte für das Stilleben »[...]im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«[61] zum Einsatz der Gattung auf Werbeplakaten und in der Photographie.

Ohnehin bestand die Tendenz, nicht mehr den genialen Künstler in den Vordergrund zu stellen, sondern den Arbeiter, Werkmeister und Gesellen, den Künstler als Ingenieur zu verstehen. In dem Maße, wie die Technik als Bildmotiv das Stilleben eroberte, avancierte sein Maler zum Techniker. Dies wurde nicht als Abwertung des Künstlertums, sondern als Ausdruck von Modernität verstanden. Der Photograph, wie der technische Zeichner, der Künstler wie der Gebrauchsgraphiker waren alle gleichermaßen am Gestaltungsprozeß dieses Jahrzehnts beteiligt.

In den Zwanziger Jahren begünstigten zwei Faktoren eine Verbindung von freier Kunst – in diesem Fall der Stillebenmalerei – und den Bereichen der angewandten, sogenannten Gebrauchskunst. Bereits im Jugendstil hatte die Durchdringung und gegenseitige Befruchtung dieser Gebiete begonnen, was sich insbesondere in dem hohen Niveau der damaligen Plakatkunst niederschlug und den Boden bereitete für die in den folgenden Jahrzehnten erfolgte Anerkennung dieser Arbeit. Hinzu kam seit Dada die Verbindung von Photographie und freier Kunst in der Collage, beziehungsweise Photomontage. Sogar personelle Überschneidungen sind in diesem Punkt vorhanden. Der später neusachliche Maler Christian Schad entwickelte zwischen 1915 und 1920 seine sogenannten Schadographien[62], Hannah Höch setzte 1919/20 wohlgewählte, scharfe ›Schnitte mit dem Küchenmesser‹[63], bevor sie neusachlich-konstruktive Stilleben malte.

Für alle drei Arten – die neusachliche Malerei, die schon seit Beginn der Zwanziger Jahre wegen ihrer überscharfen Darstellungsweise mit der Photographie im Schlechten wie im Guten verglichen wurde[64], die Plakatkunst und die Photographie – war die gegenseitige Beeinflussung beinahe zwingend. Allen drei Bereichen wurden Ausstellungen und bebilderte Artikel in den Kunstzeitschriften gewidmet. Doch zunächst zum Bereich der Photographie[65], der durch den Versuch einer Teilung in Werbephotographie und Freie Photographie bestimmt war – ein Versuch, der zwar zur Aufwertung dieser künstlerischen Disziplin aber nicht zur strikten Trennung führte, da gerade die qualitätvolle Werbung die Grenzen der freien Gestaltung berührte. Als Photographen stillebenhafter Kompositionen und Studien traten besonders Albert Renger-Patzsch[66], Karl Bloßfeld[67], Hans Finsler[68], Änne Biermann[69], Florence Henri[70] und Walter Peterhans[71] in Erscheinung. Auffallend sind neben einigen formalen Übereinstimmungen mit der Neuen Sachlichkeit auch die thematischen Überschneidungen. Schon 1923 erkannte Willi Wolfradt die Rolle der Stilleben-Photographie an:

> Jedenfalls ist es ihm [Albert Renger-Patzsch] als Verdienst anzumerken, das leider so vernachlässigte Gebiet der Stillebenphotographie in sachlicher, die tektonischen und kubischen Werte betonender, das Strukturliche der Pflanze über ihre Lieblichkeit stellender Gesinnung neu betreten zu haben. Vor allem Gräser, einzelne Blätter, Kakteen usw. [...] Man sollte einmal versuchen, durch eine gute Photographien-Ausstellung mit Pflanzen-, Maschinen-, Geräte- usw. -Aufnahmen diesen durchaus vollwertigen Zweig der bildenden Kunst zu kräftiger Entfaltung zu bringen.[72]

Solche Forderungen trugen zur Bekanntheit und vor allem zur Aufwertung des Stillebens – einer ursprünglich rein malerischen Gattung – in Photographie und Werbung bei. Viel früher und nachdrücklicher hatte die Gattung Porträt ihren Platz in der Photographie eingenommen; das photographische Stilleben war lange Zeit lediglich den

gemalten nachempfunden. Mußte erst die an Oberflächen-Strukturen interessierte, dem Nahsichtigen gewidmete Stillebenmalerei der Neuen Sachlichkeit kommen, um den Photographen die Augen zu öffnen? So schrieb Albert Renger-Patzsch 1928 über »Die Freude am Gegenstand«:

> Es war dringend notwendig, alte Ansichten zu revidieren und die Dinge aus einem neuen Blickpunkt zu betrachten. Die Freude am Gegenstand muß wachsen, und der Photograph sollte sich der glänzenden Materialwiedergabe seiner Technik voll bewußt werden.[73]

Renger-Patzsch vertrat die Entwicklung der künstlerischen Photographie, die ihre eigenen Strukturen und Themen suchen solle. Nur eine derart zu Selbstbewußtsein gelangte, emanzipierte Photographie konnte mit der Malerei in einen wechselseitigen Austausch treten. Hermann Beenken und Lászlo Moholy-Nagy stellten schon damals konkrete Bezüge zwischen neusachlicher Malerei und Photographie her:

> Ebenso kann man – mit Vorsicht – einige von den heute mit darstellerisch-gegenständlichen Mitteln arbeitenden Malern (Neoklassizisten und Veristen) als Vorbereiter einer neuen darstellerischen optischen Gestaltung, die sich bald nur mechanisch technischer Mittel bedienen wird, betrachten.[74]

Die meisten neusachlichen Stillebenphotographien weisen jedoch über die verbindenden Elemente zur Malerei hinaus auch Charakteristika auf, die sie deutlich von gemalten Kompositionen unterscheiden. Zum einen arbeiteten die Photographen sehr viel extremer mit dem Ausschnitt als die Maler, zum anderen wurde durch die Wiederholung des Motivs häufig der serielle Aspekt des vorgeführten Gegenstandes betont und so die Struktur der Dinge gleichzeitig analysiert und einprägsam dargestellt.

Betrachtet man das 1926 publizierte photographische Stilleben des Amerikaners Paul Outerbridge »Küchenbrett mit Käse« (vor 1926; Abb. 14)[75], fallen die diagonale, sachlich-kubistische Einbindung der Komposition sowie die starken Überschneidungen durch den Bildrand und die harte Schatten provozierende Beleuchtung der Gegenstände auf. Diese Elemente künstlerischen Ausdrucks wie auch die Wahl des extremen Blickpunktes fast aus der Vogelschau weisen in die Nähe neusachlicher Stillebenmalerei.

Ein ähnliches Kompositionsprinzip wählte Outerbridge in einer »Photographie, 1923«(Abb. 15)[76], in der er Kreissegmente durch nahsichtigste Aufnahme eines Kruges und zweier Schalen thematisierte. Wieder bestimmen ein extremer Blickpunkt und der radikale Ausschnitt dieses Bild von Alltagsgegenständen. Alexander Kanoldt zeigte in seinem gemalten »Stilleben« (vor 1929; Abb. 16)[77] ebenfalls einfache Keramikgefäße – für ihn unüblich ohne jegliche Pflanzen. Er reihte sie nahsichtig, in der Wiedergabe der glänzenden Glasur photographisch exakt, völlig bildparallel auf einem schmalen Bord auf. Zwar ist der Blickpunkt ein vollkommen anderer als der von Outerbridge, aber in seiner extrem sachlichen und statischen Perspektive – die wie die nahsichtige photographische Ablichtung trotz starker Überschneidungen die Grundstruktur des alltäglichen Motivs herausarbeitet – ist sie dem kühl distanzierten Blick des Photographen vergleichbar.

Neben formalen Wechselwirkungen wurde besonders auf der inhaltlichen Ebene vergleichbare Blicke auf Ausschnitte des Alltagslebens geworfen. So malte Albert Henrich in seinem ungewöhnlichen »Stilleben mit Kragen und Hut« (1925; Abb. 17)[78] Motive, die auch bei Paul Outerbridge in »Ide collar« (1922; Abb. 18) und Hans Finsler in »Manschetten« (vor 1929; Abb. 19) in der Stillebenphotographie thematisiert wurden – wenn auch

in der Ablichtung noch intensiver in der Isolation und Annäherung an das Objekt. Technisches Gerät und Haushaltsgegenstände waren in beiden Bereichen beliebte Motive. Den objektiven Blick auf die Welt des Banalen hatten Malerei und Photographie gemein.

Als Werbephotographie findet sich die Abbildung einer »Vase, Blumenschale« (vor 1932; Abb. 20)[79] in der Zeitschrift »Die Kunst«. An diesem Beispiel wird die wechselseitige Beeinflussung besonders deutlich, denn in diesem Fall wurde die Photographie im Sinne eines neusachlichen Stillebens gestaltet. Sowohl der neutrale Hintergrund und der konstruktiv aufgebaute Sockel als auch die Wahl der Blumen – Tulpen – und nicht zuletzt die schlichte, statische Zusammenfügung dieser Kompositionselemente erinnern an neusachliche Arbeiten der Kölner Progressiven.[80] Stellvertretend sei an dieser Stelle Heinrich Hoerles »Gelbe Tulpen« (1927; Abb. 21) als Vergleichsbeispiel angeführt. Die fast starre, frontale Ansicht hatten wir auch schon bei Kanoldts oben beschriebenem Stilleben beobachtet.

Daß Maler auch die Stillebenphotographie als Material benutzten, wurde 1926 im Hinblick auf das Werk des Amerikaners Charles Sheeler angemerkt:

> Letzthin waren das die kühlen, auf feinste Linienführung ausgehenden Stilleben des Amerikaners Charles Sheeler, dem beruhigte, vielleicht zu beruhigte Sachlichkeit aus seiner glänzenden Betätigung mit der photographischen Kamera gekommen.[81]

Wie eng diese beiden Techniken miteinander verknüpft waren, so eng, daß in diesem Fall beinahe eine Verschmelzung von Gemälde und Photographie erfolgen konnte, zeigt ein Bildvergleich von Photovorlage und Gemälde. Sogar die photographischen Lampen zur Ausleuchtung des Motivs bezog Sheeler in sein gemaltes Stilleben »Cactus« (1931; Abb. 22) ein. Auch wenn dieses Vorgehen, wie erwähnt, schon in den Zwanziger Jahren den hiesigen Malern im Sinne negativer Kritik unterstellt wurde, gelang im Rahmen dieser Arbeit kein Nachweis über ein solches Verfahren in der neusachlichen Stillebenmalerei Deutschlands.[82]

Neben der Photographie wurde auch das Plakat seit Mitte der Zwanziger Jahre in Ausstellungen zusammengefaßt[83] und in kunsttheoretische Betrachtungen[84] einbezogen:

> In der Tat: der Weg ist da. Und er ist heute gangbarer denn je. Die Reklame ist kunstbedürftig geworden [...] Die Reklame bedarf der Kunst als eines bisher unwirksam gebliebenen, jetzt aber Erfolg versprechenden Reizmittels.[85]

Es wurde sogar das für diese Zeit charakteristische Argument einer sozialen Funktion angeführt, um eine Aufwertung dieses Genres vorzunehmen. So äußerte sich Gustav Hartlaub 1928:

> Werbekunst ist wahrhaft sozial, kollektiv, wahrhafte Massenkunst: die einzige, die es heute noch gibt. Sie schafft dem namenlosen Kollektivum der Öffentlichkeit seine optischen Gewohnheiten.[86]

Einige der neusachlichen Künstler waren von einer graphischen Ausbildung ausgegangen oder hatten vor ihrem Kunststudium eine Ausbildung als Schaufenster-Gestalter oder Reklamezeichner durchlaufen. Oft verdienten sie sich auch später neben der Malerei ihren Lebensunterhalt auf diese Weise. Der Schweizer Niklaus Stoecklin entwarf zum Beispiel zahlreiche Plakate, die die Präzision und gleichzeitig seine spezifische Art der neusachlichen Malerei integrierten. Bei dieser gelegentlich tatsächlich vorliegenden Personalunion von Gebrauchsgraphiker und neusachlichem Künstler

liegt es daher nicht fern, daß beispielsweise Arbeiten von Dix mit einem »heroisierenden Reklame-Porträtstil«[87] und diejenigen von Kanoldt mit »plakathaft dekorativen Alpenbildern«[88] verglichen wurden.

Da in der neusachlichen Stillebenmalerei die enge, die Dinge direkt abbildende Gegenstandstreue sehr ausgeprägt ist, sind erstaunliche Übereinstimmungen mit Motiven und Kompositionsformen des Mediums Plakat zu beobachten. So erscheint der von Rudolf Dischinger gezeichnete »Elektrokocher« (1931; Abb. 23) in seiner künstlerischen Auffassung nicht allzu weit entfernt von der Gegenstandsschärfe der auf dem Plakat »Meta« (1941; Abb. 24) gezeigten Dinge. Stoecklin reizte ebenso wie Dischinger die spiegelnde, kalte metallische Oberfläche der zylindrischen Körper. Allerdings setzte Dischinger zudem die kontrastierenden Strukturen der zwar glatten, aber transparenten und zerbrechlichen Glühbirne und der matten, geknitterten Papiertüte ein. Hier liegt ein Unterschied zur reinen Zweckkunst, die sich ausschließlich auf ihre Mitteilung konzentrieren muß.

Die Glühbirne war ein beliebtes Bildmotiv in allen drei Disziplinen, wie es neben der oben angeführten Zeichnung und Stilleben von Georg Scholz (Abb. 295, 296) die Photographie »Glühbirnen« (vor 1928; Abb. 25)[89] von Johannes Molzahn, Hans Finslers Arbeit »Glühbirne« (um 1929; Abb. 26) und die motivisch verwandte Radioröhre in dem Werbeplakat »Valvo« (1931; Abb. 27) von Stoecklin zeigen. Während sie in neusachlichen Stillebenkompositionen jedoch als Kontrastmotiv eingesetzt wurde, um die Suggestion haptischer Qualitäten der Dinge zu verstärken – insbesondere bei den Kaktusstilleben von Georg Scholz -, zeigte man sie in der Photographie und im Industrieplakat als für sich stehendes Objekt allein.

In dem Plakat für »Neue Hauswirtschaft« (1930; Abb. 28) nahm H. Kurtz die neusachliche Bildsprache des metallisch glänzenden, zylindrischen Haushaltsgerätes in den Töpfen im Vordergrund auf. Hinzu fügte er in zunehmender Aufsicht zwei Ausschnitte aus Photographien. An dieser Montage werden wieder typische Merkmale der Ding-Photographie der Zwischenkriegszeit deutlich. Beispiele hierfür lieferten Finsler in seiner Arbeit »Vasen und Schalen« (vor 1930; Abb. 29)[90] und Renger-Patzsch in der Photographie »Aluminiumtöpfe« (1926; Abb. 30). Eine durchschnittlich ansichtige, dem normalen Blickpunkt des alltäglichen Erlebens entsprechende Darstellungsweise weicht den extremen Möglichkeiten der Kamera, die in ungewöhnlichster Aufnahme-Position mit kurzer Belichtungszeit überzeugende Resultate erbringt. Außerdem wird auf die serielle Produktion einfacher Alltagsgegenstände verwiesen. Während die serielle Formulierung von der Stillebenmalerei nicht aufgegriffen wird, sind deutliche Übereinstimmungen in der Auswahl der einfachsten Alltagsdinge und in der Wahl der Blickpunkte zu beobachten. Auch die extreme Nahsichtigkeit, die zur Überschneidung der Motive durch den Bildrand führt, sowie die helle, künstlich erscheinende, überaus kontrastreiche Ausleuchtung der Gegenstände tragen zu diesem Eindruck bei.

Zusammenfassend ist festzustellen, daß die Beeinflussung von Malerei und Photographie nicht nur in eine Richtung verlief. Vielmehr bot die Veröffentlichung von Photos wie auch Stilleben und sogar Plakaten in Kunstzeitschriften und auf Ausstellungen die Möglichkeit, frei aus einem reichen Fundus von Anregungen zu schöpfen, die sowohl motivischer als auch stilistischer Natur sein konnten.[91] Dieses offene, pluralistische Verhalten von Photographen, Künstlern, Gebrauchsgraphikern und ihren Kritikern ist typisch für die Zwischenkriegszeit.

II. Sozialkritische und pazifistische Konnotationen des Stillebens

Der zweite große Bereich funktional eingesetzter Kunst gerade in der Zwischenkriegszeit war der der Agitation. In diesem Feld künstlerischer Zielsetzung überschneiden sich Funktion und Intention erheblich. Das Stilleben – die über-ästhetisierte, in ihrer kunstimmanenten Auseinandersetzung unübertroffene Gattung – ist als politische Stellungnahme im Sinne von der ›Kunst als Waffe‹ zunächst schwer vorstellbar. Dennoch trafen die politisch engagierten Künstler mit Hilfe des Stillebens kritische Aussagen zum Zeitgeschehen. Dies geschah nicht zuletzt durch Aufsprengen der herkömmlichen Gattungsgrenzen – so im Puppenbild.

1. Kritik am Bürgertum – Verismus im Stilleben

Das Stilleben wurde bislang fast ausschließlich in den kunstimmanenten Zusammenhang gestellt. Höchstens im Sinne der Darstellung lebensnaher Wirklichkeit wurde ihm eine über die künstlerische Wirkung hinausgehende Bedeutung beigemessen.[92] In den Zwanziger Jahren tritt aber sogar in dieser Gattung eine Komponente deutlicher Gesellschaftskritik hinzu. Wenn Hannah Höch »Die Etiketten wollen sich hervortun« (1922; Abb. 31)[93] malte und Karl Hubbuch eine »Verlobung« (1925; Abb. 32) so zeichnete[94], daß das bürgerliche Milieu in den Figuren im Hintergrund scharf karikiert wird, sind diese Stilleben sicherlich als Kritik an der bürgerlichen Fassade, am Nationalismus[95], am Etikettenschwindel, beziehungsweise der Vordergründigkeit der Etikette zu verstehen. In diesem Fall ist zusätzlich die damals bekannte, politische Grundhaltung der beiden Künstler einzubeziehen.

Auch die zahlreichen Arbeiten, die über eine neutrale Zusammenstellung alltäglicher Gegenstände hinausgehen und ausgesprochen armselige Dinge als bildwürdig erklären, sind als veristische Stilleben gesellschafts- und sozialkritisch deutbar. Es fällt auf, daß die meisten Sujets dieser Art in der zweiten Hälfte der Zwanziger Jahre entstanden, einer Zeit, in der die Künstler ihre Ausbildung wie erste öffentliche Auftritte absolviert hatten und so ihre Persönlichkeit hinter die kritische Aussage der ärmlichen Stillebenmotive stellen konnten. Viele organisierten sich in linken überregionalen Künstlerverbänden. Insbesondere die Hannoveraner, Berliner und Karlsruher Neusachlichen brachten ihr Engagement in dieser Bildgattung zum Ausdruck.

Eine Möglichkeit, symbolisch auf unzureichende materielle Lebensumstände zu verweisen, war die Darstellung ärmlicher, dunkler Interieurs. Im Stilleben eignete sich für diese Bildaussage die Darstellung lichtarmer, kümmerlicher Pflanzen innerhalb karger Räume. Hans Grundig malte in diesem Sinne seinen »Gänseblümchentopf« (1922; Abb. 33)[96], Franz Lenk eine »Verblühte Tulpe« (1926; Abb. 34) und Rudolf Dischinger »Zimmerpflanzen« (1934; Abb. 35).

Insbesondere in Motiv-Zusammenstellungen armseliger Objekte oder Gegenstände, die in die Welt des Arbeitermilieus gehören, klingt eine Darstellungsweise an, die über reine Dokumentation des Alltags hinausgeht. In dem Gemälde »Gießkanne und Mülleimer« (1927; Abb. 36)[97] von Franz Lenk und im »Stilleben mit Hausgeräten« (1928; Abb. 37) von Hans Mertens wird ein solch veristischer Blick auf die Dinge gerichtet. Motive wie Stacheldraht, Kehricht und wieder die verkümmerte Pflanze fassen mit vorwurfsvollem Grundtenor Elemente des Alltagslebens dergestalt zusammen, daß die

Aussage über eine Feststellung der Bildwürdigkeit des Banalen hinausgeht. Dasselbe gilt für mehrere Stilleben Franz Radziwills, so zum Beispiel für sein »Stilleben mit Blechflasche, Mütze und Hose« (1933; Abb. 38) und »Das Handtuch« (1933; Abb. 39), deren triste Atmosphäre in beiden Fällen durch die alte, rissige Wand im Hintergrund unterstrichen wird.

Gesteigert wird die Aussage dieser Motivgruppe in der Darstellung von Bereichen, die außerhalb der alltäglichen Lebenswelt der Proletarier lagen. So stellte Mertens eine »Bodenecke« (1930; Abb. 40) mit entsprechendem Gerümpel dar und so entdeckte Franz Lenk Kellermotive wie in seinem »Ziegelstilleben« (um 1929; Abb. 41) und in dem »Kellerstilleben« (1929; Abb. 42). Persönliche Stellungnahme schwingt mit, eine Ästhetik des Häßlichen wird inszeniert, der Verismus dringt in die Gattung Stilleben ein.

Albert Otto, der nach 1933 mit seinen Motiven große Anerkennung fand, malte ebenfalls ein »Stilleben mit Werkbank« (vor 1939; Abb. 43), das oberflächlich betrachtet zu diesem Themenkreis hinzugezählt werden könnte. Doch hier, wie in fast allen Stilleben aus der nationalsozialistischen Kunst, sind nicht nur graduelle, sondern prinzipielle Unterschiede zur Neuen Sachlichkeit zu beobachten, Unterschiede die erheblich über rein formale Differenzen[98] hinausgehen. Wertfrei wurden bei Otto Arbeitsgeräte ihrer Funktion gemäß zusammengestellt, ja geradezu ständisch geordnet – in diesem Fall sind es die Werkzeuge des Schreiners. Die drei erwähnten neusachlichen Stilleben erzählen eine Geschichte von Verfall – der zerbrochene Spiegel, die Sprungfeder, geborstene und beschädigte Ziegel, kümmerliche Pflanzen –, von Armut – Konservenbüchsen, Kartoffeln und andere Dinge, die auf dem Fußboden stehen – und von Dunkelheit; das nationalsozialistische Stilleben zeigt das ›Lob der Arbeit‹, den funktionstüchtigen Arbeitsplatz eines bodenständigen Handwerkers, zu dem auch ein gemütliches Pausenpfeifchen gehört. Vorwurf, aber auch die Magie des absolut Armseligen auf der neusachlichen Seite stehen der Idylle und dem soliden Handwerk auf der nationalsozialistischen gegenüber. Auf diese Weise wurde von beiden Seiten das Stilleben suggestiv eingesetzt: zur Kritik an den bestehenden Zuständen ebenso wie zur Verharmlosung und Beschönigung.

2. Das Stilleben als Mittel der Völkerverständigung

In einen sehr konkreten politischen Zusammenhang rückte Georg Biermann Bilder dieser Gattung in seiner Stellungnahme zu der vielbesprochenen Ausstellung »Das Stilleben in der deutschen und französischen Malerei«, die 1927 in Berlin gezeigt wurde:

> Was aber hier den Unterschied der Rassen kennzeichnet, bedeutet zugleich engste Verbundenheit im Reiche der Kunst und der seelischen Kräfte. Man ist unwillkürlich versucht, die Dinge ins Politische umzubiegen und auf Lorcarno zu projizieren, um von hier aus den Völkern Europas warnend
>
> darzutun, daß es der größte Irrtum der Weltgeschichte sein würde, wenn man sich weiter gegen die gemeinsame Mutter versündigte, nachdem nämlich durch die Kunst wieder längst erwiesen ist, daß es im Reiche des Geistes immer nur ein Pan-Europa geben kann. Würde diese einzigartige Schau von europäischen Stilleben zwischen 1850 und heute aber neben allem rein künstlerischen Genuß nur diesem Gedanken an die Zukunft unseres Erdteils Raum geben, dann hätte sie außerdem eine weitere wesentliche Funktion erfüllt.[99]

Das Stilleben als Repräsentant der Künste wird hier dem seit Anfang der Zwanziger Jahre propagierten Gedanken der völkerverbindenden Funktion von Kunst beigeord-

net. Im Zentrum dieser Diskussion standen die Konkurrenz beziehungsweise die gegenseitige Anerkennung französischer und deutscher Kunst.

3. Das Helmstilleben

Noch klarere Beispiele für die Vereinnahmung dieser Gattung zu politisch-programmatischen Zwecken sind erkennbar. Das Motiv, an dem eine politische Stellungnahme am deutlichsten wird, ist das des Helmstillebens.[100] In diesen Fällen ist die Titelgebung der einzelnen Stilleben von entscheidender Bedeutung. Wenn sie auch häufig im Kunsthandel oder von den Künstlern selbst rein deskriptive Titel bekamen, legten zumindest Franz Radziwill und Franz Wilhelm Seiwert in den folgenden Werken mit den Bildtiteln ihre Einstellung fest.

Im Sinne der starken, pazifistischen Bewegung der Zwischenkriegszeit publizierte Seiwert auf dem Titelblatt der Zeitschrift »Die Aktion«[101] »Ein deutsches Stilleben« (1924; Abb. 44). Dieser Linolschnitt steht stilistisch nur am Rande der Neuen Sachlichkeit, obwohl sich die Kölner Progressiven durchaus in ihrer konstruktiven Sicht der Dinge mit diesem Stil befaßt hatten. Er zeigt einen zum Maschinenmenschen gefrorenen Soldaten mit Orden hinter einem Stilleben, bestehend aus dem Helm mit Hakenkreuz, Sprengstoff und Handgranaten. Seiwert ironisierte durch die Motivwahl die Harmlosigkeit, die im Allgemeinen mit der Aussagekraft des Stillebens in Verbindung gebracht wurde. Hinzu tritt der krasse Gegensatz zwischen dem eigentlich stillen Charakter dieser Gattung, der im Sinne der ›nature morte‹ auf den Tod verweist, und den explosiven, lauten, der Zerstörung dienenden Gegenständen, die auf andere Weise ebenfalls den Tod bedeuten.

Mit weniger plakativen und agitativen Mitteln stattete Franz Radziwill sein Stilleben »Stahlhelm im Niemandsland«[102] (1933; Abb. 45) aus. Der in der Untersicht monumentalisierte, nahsichtig aufgebaute Helm zeigt ein Einschußloch. Kopfverletzung und Tod werden impliziert. Das Stilleben glüht im Widerschein des vernichtenden Feuers. Sowohl die brennende, Unheil kündende Farbigkeit als auch der Helm unter dem Stacheldrahtzaun, die abgebrannten Baumskelette im Hintergrund und nicht zuletzt der Titel kennzeichnen dieses Helmstilleben als Warnung. Eine dramatische Stille beherrscht das Niemandsland; Bedrohung, Zerstörung, Verlassenheit und Verlorensein schwingen mit.[103] Trotz der durch den Titel klar bezogenen Position konnte das Gemälde 1938 als Schutzumschlag für Georg von der Vrings Roman »Der Goldhelm oder das Vermächtnis von Grandcoeur« herangezogen werden. Für diesen Zweck wurde es jedoch mit der neuen Bildunterschrift »Der Helm des toten Freundes« versehen, was in diesem Fall die Bedeutung des Künstlertitels für das Verständnis des Stillebens verdeutlichen mag.

Albert Henrich bediente sich in seinem Helmstilleben »1917« (1938; Abb. 46) eines ähnlichen Repertoires wie Radziwill. Stacheldraht und zwei zerbeulte und zerschossene Helme englischer und deutscher Herkunft liegen auf einem wüsten Erdhaufen. Dennoch konnte dieses Bild 1939 in einem patriotischen Kriegspropaganda-Artikel über den ersten Weltkrieg der NS-Zeitschrift »Die Kunst im Dritten Reich«[104] publiziert werden. Wo liegen die Unterschiede zu Radziwills Helmstilleben? Radziwill monumentalisierte und vereinzelte den Helm. Das so individualisierte Objekt, unterstrichen durch die dramatische Beleuchtung, wurde zum Sinnbild für den Tod eines Einzelnen. Henrichs Darstellung ist bei ebenfalls eingesetzter symbolischer Ebene zu-

nächst weniger dramatisch inszeniert. Er bezieht sie auf alle Opfer des Krieges, die auf den verschiedenen Fronten gefallen sind. Der Schrecken des Krieges wird auf diese Weise relativiert. Eine derart allgemeine Aussage konnte so noch leichter als bei Radziwill im Sinne von Verherrlichung des Heldentums ausgelegt und umgedeutet werden.[105] Beide letztgenannten Stilleben konnten im Gegensatz zu Seiwerts Variation des Themas von einer kriegsverherrlichenden, patriotischen Position aus für propagandistische Zwecke eingesetzt werden – auch wenn das Stilleben Radziwills aufgrund seines Titels weitaus eindeutiger Stellung zur Absurdität des Kriegsgeschehens nahm als das gemalte ›Ehrenmal‹ von Henrich.

Der Kriegspropaganda seit 1939 entsprechend einseitig argumentierten die Helmstilleben von Albert Otto »Stollenecke« (1939; Abb. 47) und Oskar Elser »Kriegsstilleben« (1940; Abb. 48). Sie sind im Sinne von Idylle und Verharmlosung, beziehungsweise Heldenverehrung interpretierbar.

4. Das Blumenstück als ›Gesinnungsmalerei‹

Sogar im Blumenstück schlug sich Gesinnung – auch politische – nieder. Schon 1927 hatte Alfred Neumeyer zu Recht die Neue Sachlichkeit als Einstellung gegenüber der Welt bezeichnet, als er feststellte:

> Die unter dem Banner einer fiktiven Stilbezeichnung heute marschierenden Künstlergruppen eint nicht Strukturverwandtschaft, sondern Gesinnungsverwandtschaft, d. h. ähnliche Ausgangspunkte und verwandte Zielsetzungen.[106]

Er leitete die Wurzeln der Gemeinsamkeiten im Ausdruck also nicht vom Kunstwerk, sondern vom Künstlersubjekt her.

Erstaunlicherweise bezog sich Robert Scholz, der Hauptschriftführer der NS-Zeitschrift »Die Kunst im Dritten Reich«, ebenfalls auf diese subjektive Grundeinstellung, als er über »Gesinnung und Handwerk – Zu den Blumenbildern Adolf Zieglers« schrieb:

> Die Erklärung, warum Zieglers Leistungen als Blumenmaler lange Zeit unbekannt geblieben sind, liegt aber gerade in ihrer Eigenart und Gegensätzlichkeit zu den künstlerischen Anschauungen der Zeit vor 1933 begründet, in der der Künstler eine große Zahl dieser feinen Blumenbilder geschaffen hat. Diese Blumenbilder verkörpern in einer geradezu programmatischen Weise das Gegenteil dessen, was der künstlerische Liberalismus der Verfallszeit als sogenannte künstlerische Qualität gewertet hat [...] In diesem Gefühl für das Rhythmisch-Erregende der Blumenformen, in der Festlichkeit des Schwungs, mit der die Windungen und Rollungen der Blätter und Blüten über den Bildraum verteilt sind, unterscheiden sich diese Blumenbilder trotz der Feinheit ihrer malerischen Technik grundsätzlich von jener sogenannten neusachlichen, trockenen, mehr gesinnungstüchtigen als künstlerischen Blümchenmalerei.[107]

Robert Scholz benutzte jedoch den Begriff Gesinnung, um die des Malers Ziegler von der der neusachlichen Künstler zu unterscheiden.[108] Interessant – trotz des diskriminierenden Gebrauchs des Begriffes von Robert Scholz – bleibt die Tatsache, daß Neue Sachlichkeit nach wie vor über Inhalt und Form, über Ikonographie und Stil hinaus als eine besondere Einstellung gegenüber der Welt angesehen wurde. Diese Haltung, die durch ein offenes, aufgeschlossenes, kritisches und pluralistisch-tolerantes Verhalten gekennzeichnet ist, unterscheidet sich deutlich von dem zielstrebigen, eindimensionalen Vorgehen derjenigen Künstler, die nach 1933 zu Amt und Würden kamen. Tatsächlich läßt sich dieses sogar an den Blumenstücken ablesen.

Die vier »Blumenstilleben« Zieglers (Abb. 49-52)[109] sind in den Zwanziger Jahren entstanden. Dennoch sind sie weder inhaltlich noch formal mit neusachlichen Blumenstücken vergleichbar, was eine unterschiedliche Haltung schon vor 1933 spiegelt. Weder der Ausdruck von Prunk und Reichtum, den sie vermitteln, noch die rein additiv zusammengestellte Vielfalt der Blüten entsprachen neusachlichen Kompositionsschemata, die immer im Sinne der Moderne Irritation und Ironisierung der realistischen Ausdrucksweise beabsichtigten.

Wenn Robert Scholz damals diese Abgrenzung Zieglers von der Neuen Sachlichkeit auch unter anderem Vorzeichen unternahm, so widerlegt diese authentische Aussage in Zusammenklang mit anderen gleichlautenden Bemerkungen aus jenen Jahren[110] in der Zusammenschau mit den Stilleben doch die in den Siebziger Jahren mehrfach publizierte These, daß die Neue Sachlichkeit in ihrer Gegenstandstreue die nationalsozialistische Kunst mit vorbereitet habe.[111] Das Ausmaß, in dem neusachliche Maler – vornehmlich solche, die schon in den Zwanziger Jahren eher zu den konservativen Künstlern zählten – seit 1933 Karriere machten, ist eher gering. Peiner, Wissel und Ziegler hatten in den Zwanziger wie auch in den Dreißiger Jahren weniger die Neue Sachlichkeit assimiliert als vielmehr eine rein abbildende Stillebenmalerei recht bodenständiger Inhalte praktiziert. Neusachliche Maler wie Radziwill, Kanoldt, Schrimpf und Lenk, die nach der ersten Welle von Entlassungen die Professuren übernahmen, wurden einige Jahre später ebenfalls entlassen und als entartet bezeichnet, da nun bei genauerer Betrachtung die irritierenden Züge der Moderne auch in ihren neusachlichen Werken erkannt wurden, oder aber ihr avantgardistisches Frühwerk entdeckt wurde.[112]

In der Stillebenmalerei als der Gattung, in der am freiesten künstlerische Fragen formal und inhaltlich diskutiert werden konnten, lassen sich die neusachlichen Stilmerkmale deutlich von der nationalsozialistischen Bildsprache Zieglers absetzen. Die beiden Kölner Maler – Heinrich Hoerle mit seinem »Blumenstilleben« (1919/20; Abb. 53) und Anton Räderscheidt mit dem Stilleben »Tulpen« (1927; Abb. 54) – zeigen eine Konzentration auf das Formenrepertoire, die ihre Entsprechung auf der inhaltlichen Ebene hat. Während sich die Struktur der sich windenden, phantasievoll verfremdeten Pflanzen Hoerles in dem Ornament der Draperie wiederholt, so daß glatte Flächen mit weichen, sich schlängelnden Linien konfrontiert werden, stellte Räderscheidt eine malerisch gezeigte Vase mit Tulpen in einen konstruktiv aufgeteilten Bildraum, der aus heller Tischecke, künstlich schräg angeordnetem Tischtuch und monochromer Hintergrundfläche besteht. Nicht Pracht und reine Dekoration standen im Interesse der neusachlichen Stillebenmaler, sondern die Auseinandersetzung mit den aktuellen Stilfragen.

Selbst bei den gegen Ende der Zwanziger Jahre in der neusachlichen Blumenmalerei gehäuft auftretenden Feldblumensträußen[113] – ein Zugeständnis an die zunehmend propagierte Bodenständigkeit – ist, wie das »Stilleben« (vor 1929; Abb. 55)[114] von Wilhelm Schmid zeigt, immer noch ein bestimmter Grad an Abstraktion festzustellen und beispielsweise bei Franz Radziwills »Stilleben mit Strohblumen in blaugrau-gemustertem Krug« (1932; Abb. 56) ein Interesse an der extremen Farbkomposition. Der Schwerpunkt wurde also weiterhin auf die Form-Inhalt-Diskussion der Moderne gelegt. In krassem Gegensatz hierzu stehen Zieglers Blumenbilder ebenso wie pompöse Blumenstücke von Herbert Kampf und Anton Müller-Wischin.

Nicht zuletzt die Tatsache, daß auf der Ausstellung »Entartete Kunst« 1937 in München auch Stilleben ausgestellt waren[115], belegt die Vermutung, daß diese Gattung nach ideologisch-politischen Kriterien bemessen werden konnte und entsprechend diffamiert wurde:

– Zum einen wurden sicherlich konkrete, neusachliche Stilleben-Inhalte wie zum Beispiel das Puppenbild aufgrund seiner kritischen Aussage oder das Kaktusstilleben als Exotismus zurückgewiesen. Auf dieser Ebene wurden die Ironisierung, die dargestellten Brüche, mit denen Realität ja auch bewertet wurde, von der nationalsozialistischen Kunstdiktatur mehr gespürt als bewußt erkannt.

– Zum anderen gründet sich die klare Abkehr des Nationalsozialismus von der Gegenständlichkeit der Neuen Sachlichkeit auf die formale Entscheidung der neusachlichen Maler für die Moderne. Auch diese formalen Entscheidungen für die Avantgarde sind gerade am Stilleben nachvollziehbar.[116]

– Ein dritter Grund, die vermeintlich unpolitischen Stilleben abzulehnen, konnte mit der kritischen Initiative einzelner Künstlerpersönlichkeiten zusammenhängen.

5. Das Stilleben als Symbol der Künste

Abschließend sei auf zwei Arbeiten verwiesen, in denen neusachliche Künstler mit Hilfe von Stilleben die Nachkriegssituation nach dem Zweiten Weltkrieg kommentierten. In Karl Hubbuchs Darstellung »Der Stillebenmaler« (1945/46; Abb. 57) widmet sich dieser inmitten von Zerstörung und Verzweiflung, Tod und Trauer dem fest auf seiner Staffelei stehenden Stilleben. Zum einen irritiert dieses schöne Sujet inmitten des Schreckens – der Vorwurf realitätsblinder Ästhetik wird erhoben –, zum anderen erweist sich die Kunst, das Malen, repräsentiert durch das Stilleben, als das einzige, was trotz Zerstörung bestehen bleibt. Auch wenn die Ambivalenz der Bildaussage besteht, liegt aufgrund der kritischen Vorkriegshaltung Hubbuchs[117] die Vermutung nahe, daß das Stilleben zwischen dem Elend der Kriegsfolgen als Kritik an der schönen, aber hilflosen Stillebenmalerei zu verstehen ist.

Karl Rössing schuf nach dem Krieg die Holzschnittfolge »Passion unserer Tage« (1947; Abb. 58). In dem Blatt über die Künste führte er ebenfalls Zerstörung und Tod vor Augen. Neben einer romanischen Architekturruine und einer Pietà, die für die Disziplin der Bildhauerkunst steht, verweist ein Stillebenfragment auf die Zerstörung von Malerei. Der Tod kommentiert die Zerstörung der alten Kunst durch sein siegessicheres Grinsen.

In beiden Beispielen wird die Gattung Stilleben als Vertreter für die Künste, insbesondere für die Malerei herangezogen und in diesem Sinne in eine kritische Argumentation eingebaut. Das Stilleben erhält über die Gattungsgrenzen hinaus eine symbolische Bedeutung, die es ermöglicht, es als Kritik an gesellschaftlichen und politischen Verfehlungen einzusetzen. Weil es diejenige Gattung ist, die sich primär mit künstlerischen Problemen auseinandersetzte, wurde das Stilleben in seiner Frühzeit auf die unterste Stufe der Gattungshierarchie gestellt. In der Moderne avancierte es dann zum zentralen Symbol für die Künste.[118]

III. Resümee: Die Vielfalt der Funktionen des neusachlichen Stillebens

Das neusachliche Stilleben erfüllte eine Vielzahl unterschiedlicher Funktionen, die zwischen den zwei Polen Gebrauchswert und künstlerischer Wert anzusiedeln sind. Deutlich wurden von den Malern die traditionellen Wirkungsweisen des Stillebens

erkannt und dann übernommen, zeitgemäß umgeformt oder aber auch bewußt vernachlässigt. Übernommen wurde die instruktive Komponente des Stillebens. Sie wurde jedoch meist modernisiert und umgeformt, so im Sinne politischer Agitation oder auch rein pragmatisch als Informationsübermittlung in der Reklame. Die dekorative Seite der Gattung wurde erörtert. Einige Fächer fielen ganz weg. Dennoch blieb dem Stilleben sein angestammter Platz im Eßzimmer erhalten. Am interessantesten sind die Umformungen der traditionellen Studie, beziehungsweise botanischen Illustration. Zusammengefaßt läßt sich ein unbefangen vielseitiger, innovativer und gleichzeitig traditionsbewußter Umgang mit den Funktionsvarianten der Gattung beobachten.

C. Tradition und Moderne, Rezeption und Innovation – Der Stil

Ein Maler hat die Aufgabe, die ihm und seiner Zeit allein eigene Form-Farbe-Sprache zu schaffen. Man darf nicht die lebendige Sprache der Vergangenheit zu einer Gegenwartslüge mißbrauchen. Aber das krampfhaft neu sein wollen ist die Lüge der anderen Seite.[119]

Marta Hegemann, o.J.

Eine differenzierte formale Analyse der neusachlichen Malerei wurde schon in den Zwanziger Jahren vor allem von Franz Roh, aber auch von zahlreichen anderen Kunstwissenschaftlern und -kritikern geleistet. Die Absetzung vom Expressionismus wie der Vergleich mit der zeitgenössischen Kunst Europas und mit den Quellen aus der alten Kunst standen im Zentrum des Interesses. Unter dem Begriff Neue Sachlichkeit wurden damals jedoch auch Künstler subsumiert, wie zum Beispiel Max Beckmann[120], die aus der heutigen Beurteilung ihres Oeuvres nicht mehr dem Kern dieser Stilrichtung zugeordnet werden können, da sie kurzzeitig und zaghaft auf die Ausstrahlung der Neuen Sachlichkeit reagierten.

In manchen dieser alten stilkritischen Untersuchungen wurde gerade dem Stilleben eine besondere Aufgabe zugesprochen:

> Für heutige Maler bedeutet das Stilleben vor allem strengste Verpflichtung zur Form bei fast radikalem, durch das Objekt bedingten Ausschluß des Ausdrucks[,]

betonte K. H. Ruppel in seiner ›Apologie‹ von der »Auferstehung des Stillebens« und wiederholte mit Nachdruck:

> Beim Stilleben kommt es nicht darauf an, einen Gehalt zu malen, d. h. Ausdruckswerte zu vermitteln wie beim Porträt, sondern der Sinn des Stillebens liegt in seinen formalen Werten.[121]

Auf diese Weise wurde der Gattung Stilleben in einer Zeit, in der die formale Lösung als Fokus der Kunstentwicklung betrachtet wurde, eine hohe Bedeutung beigemessen. Es fand gewissermaßen eine Umwertung statt. Jahrhundertelang rangierte das Stilleben gerade aufgrund seines nicht hinreichenden Gehalts auf der untersten Stufe in der Gattungshierarchie. Für die Moderne, insbesondere für Cézanne und die Kubisten, aber auch schon im Impressionismus stellte das Stilleben als formales Experimentierfeld, das aber dennoch inhaltlich an ein gegenständliches Sujet gebunden war, eine Herausforderung dar. In diese Linie ordnet sich das neusachliche Stilleben.

Überzeugend und scharfsinnig faßte der neusachliche Stillebenmaler Eberhard Viegener bereits 1930 die kunstimmanenten Werte des Stillebens zusammen:

> Der Trieb zur formalen Lösung enthüllte die quantitativen Elemente, wie sie sich kundtun in Gleichgewichtsgrundgesetzen, in Farbkontrasten, in Bemessung der Oberfläche. Dieser Formwille fand im Stilleben den freiesten, willigsten Verbündeten.[122]

Von Franz Radziwill ist überliefert, daß er vor einem Themenbild gern ein Stilleben malte, »um Farbwerte gegeneinander abzuschätzen, bevor er das eigentliche Bild mal-

te«.[123] Daß hiermit über die formale Probe hinaus auch eine mentale Einstimmung und eine Konzentration als Vorbereitung auf das neue Werk einherging, daß also gerade das Stilleben für den Künstler und den Betrachter eine meditative Komponente in sich birgt, liegt nahe.

Das formale Experiment, wenige Jahre zuvor zur vollständigen Abstraktion getrieben, wurde in der Neuen Sachlichkeit wieder inhaltlich gefüllt. In dem dialektischen Prozeß, der zwischen diesen zwei Polen der Kunstentwicklung – der Abstraktion und der Gegenständlichkeit, der Form und dem Inhalt – wenige Jahre zuvor ein vorläufiges Ende gefunden hatte – um 1910 waren die ersten abstrakten Kompositionen Kandinskys entstanden, um 1913 die ersten Ready-mades Duchamps – kommt der Neuen Sachlichkeit die Rolle der Synthese zu. Sie leistete die Verschmelzung von Abstraktion und Gegenständlichkeit und kann so als Ausgangspunkt einer höheren Stufe betrachtet werden, an die eine neue Entwicklung anschließen konnte. Im Grunde setzte erst die Neue Sachlichkeit die 1912 im Almanach »Der Blaue Reiter« veröffentlichte, ›dialektische‹ Gleichsetzung Kandinskys: »Realistik = Abstraktion / Abstraktion = Realistik«[124] um. Diese Schlüsselstellung der neusachlichen Malerei zwischen Form und Inhalt wurde schon 1924 erkannt:

> Darüber hinaus aber hat sich in den letzten Jahren eine Gruppe von Künstlern gebildet, die ganz und gar auf sich stehen und den entschiedensten Schritt nach der Gegenseite des Expressionismus getan haben, weil sie Form und Inhalt gleichermaßen revolutionieren: eine Kunstart, die nur auf deutschem Boden erwachsen konnte und innerhalb des Neuen wiederum den stärksten Kontrast zu den Franzosen darstellt.[125]

Im Sinne kunstgeographischer Kategorien unterschied Schmidt zwischen dem Formalismus der Franzosen und den vor allem inhaltlich und gegenständlich interessierten deutschen Künstlern. Dieses Klischee muß in Frage gestellt werden, handelt es sich doch bei der Hinwendung zum Gegenständlichen um eine gesamteuropäische Bewegung der Zwischenkriegszeit, die im Konstruktivismus ihr internationales Gegenstück auf der formalen Ebene hatte.

Im Folgenden sollen nun bisherige Ergebnisse der Stilanalyse neusachlicher Malerei, die seit den Zwanziger Jahren in der wissenschaftlichen Literatur fast ungebrochen übernommen wurden, unter besonderer Berücksichtigung des Stillebens überprüft werden. Da die neusachliche Künstlergeneration erstaunliche Übereinstimmungen in ihrer persönlichen Entwicklung aufweist, sei dem Kapitel ein Überblick über auffallende biographische und kunstgeographische Gemeinsamkeiten vorangestellt.

I. Die Künstler und die Zentren

1. Biographische Notizen

Die stilprägenden neusachlichen Maler sind fast alle in dem Dezennium zwischen 1885-1895 geboren. Dennoch müssen drei Generationen voneinander unterschieden werden:

– Eine konservativere, ältere Lehrergeneration bezog in ihre Auseinandersetzung mit realistischer Malerei die Moderne noch nicht ein, sondern war vielmehr der gegenstandstreuen Tradition des 19. Jahrhunderts verpflichtet. Diese Maler, zu denen Richard Müller[126], seit 1900 in Dresden, und Hans Thoma[127], seit 1899 in Karlsruhe,

gehörten, bezeichnete Werner Schmalenbach als Protosachliche.[128] Richard Müller malte und zeichnete zahlreiche Stilleben, Thoma malte Fensterbilder, die seinen Schüler Georg Scholz angeregt haben könnten.

– Die mittlere Generation, die sich als Kerngruppe der Neuen Sachlichkeit zum Teil sehr intensiv dem Stilleben widmete, bestand aus Dix, Lenk, Schmid, Foerster und Höch in Berlin[129], Mense, Kanoldt, Heise, Ehmsen, Davringhausen[130], Schulz-Matan und Schrimpf in München, Scholz, Schnarrenberger und Hubbuch in Karlsruhe, Hoerle, Räderscheidt, Mangold und Ronig in Köln[131] und Einzelgängern wie Radziwill, Viegener, Bissier, Aereboe, Grossberg und Nägele. Diese Maler haben quantitativ und qualitativ dem Stilleben in der Neuen Sachlichkeit zu einem besonderen Ausdruck verholfen und es zu seiner dominanten Stellung innerhalb der Gattungen erhoben.[132]

– Die dritte Generation, keineswegs eine des Nachklangs, besteht zum Teil aus Schülern der zweiten. Zu ihr gehören Dischinger, ein Schüler von Scholz und Hubbuch; Hirzel, mit Lenk befreundet; Brockmann aus dem Kreis um Hoerle; Jürgens, Mertens, Thoms, Wegener, Dörries und Horchler, die Hannoveraner Künstler; Nussbaum, Oelze, Ploberger, Böttger und Rössing. Ihre Stilleben sind ebenfalls qualitativ hochstehend.

Die folgende Analyse der Biographien bezieht sich vor allem auf die mittlere und die letzte Gruppe. Den Einzelschicksalen, die erstaunliche Parallelen aufwiesen, wurde eine ›Ideal-Biographie des neusachlichen Künstlers‹ nachgezeichnet. Viele der jungen Maler durchliefen eine oder mehrere Ausbildungen im angewandten Bereich, bevor sie ein Studium an der Akademie anschlossen. Die Vorstellung von der ›brotlosen Kunst‹, der eine solide Berufsausbildung vorgeschaltet sein sollte, charakterisiert das bürgerliche bis kleinbürgerliche Milieu, dem ein guter Teil der Künstler entstammte. Sie erlernten zunächst Berufe wie den des Dekorationsmalers[133], des Archtitekten[134] oder Handwerksberufe[135]. Später – vor allem in den Dreißiger und Vierziger Jahren, in denen sie mit Ausstellungs- und Malverbot belegt waren – arbeiteten sie dann häufig als Porzellan- und Emailmaler[136], Gebrauchsgraphiker und Reklamezeichner[137], Bühnenmaler und -bildner[138] sowie Restaurator[139]. Einige pflegten ein ausgesprochenes Autodidaktentum[140], das seit dem Expressionismus besonders in den Zwanziger Jahren große Anerkennung fand.[141] So schrieb Paul Ferdinand Schmidt 1928 über Walter Schulz-Matan:

> Hier liegt also ein Fall vollkommener und ungestörter Selbstlehre vor; ein Fall, der ohne Einschränkung zugunsten des Autodidakten und für die Überflüssigkeit der Akademien spricht.[142]

Georg Biermann postulierte 1918 überaus eindeutig, die »Akademien [seien] der Tod der Kunst«.[143] Wilhelm Waetzold forderte 1921 »Volkskunstschulkurse«, »offene Zeichensäle«, »Abend-Dilettantenkurse«.[144] Oskar Maria Graf brachte sogar eine typische Eigenschaft des neusachlichen Stils mit diesem Status in Verbindung:

> Georg Schrimpf ist Autodidakt [...] Er bringt von vornherein jene Einfachheit mit auf den Weg, jenes Sachliche, das solchen Naturen anhaftet.[145]

Sowohl die naturnahe Malerei mit ihrer geringen Abstraktionsleistung, die zudem nur selten eine Differenzierung der Oberflächenstrukturen und so eine Differenzierung des persönlichen Duktus leistete, als auch die Tatsache, im Stilleben unbewegte, unveränderliche Objekte vor sich zu haben, kamen sicherlich den Autodidakten entgegen. Ihre Arbeiten unterscheiden sich nur geringfügig vom Gesamtausdruck der neusachlichen Malerei; sie brachten einen erfrischenden Zug in die akademische

Arbeitsweise. Dennoch fällt auf, daß die erfolgreichsten Maler, die in der Folge Professuren erhielten, nur selten aus diesem Kreis kamen. Dieses Autodidaktentum muß außerdem insofern relativiert werden, als man den regen Austausch mit Künstlerfreunden berücksichtigen und kurzfristige Aufenthalte an Kunstschulen hinzurechnen sollte, Kurse, die diese Laien aus persönlichem Interesse an der Malerei besuchten.

Es wird deutlich, daß ein Ausgangspunkt der vielseitigen Orientierung neusachlicher Malerei, wie sie in besonders starkem Maß in der Stillebenmalerei zum Ausdruck kommt, in der Mannigfaltigkeit der möglichen und akzeptierten Ausbildungssituationen begründet war. Sowohl die Aufwertung der werkkünstlerischen und kunstgewerblichen Bereiche[146] als auch die Hinterfragung der alleinigen Gültigkeit des Akademiebetriebes, die hohe Einschätzung der naiven Malerei, der dilettantischen, primitiven und exotischen Volkskunst, der »Bildnerei der Geisteskranken«[147] und der Malerei von Kindern prägten die Grundstimmung der Ausbildungsjahre der jungen Künstler.

Hinzu kommt die Tatsache, daß viele der neusachlichen Maler nach suchenden Anfängen doch eine klassische Akademie-Ausbildung anschlossen[148], also zweierlei Eindrücke verarbeiten mußten. Detailliertes Zeichnen von Gipsen und anderen ›stillstehenden Dingen‹ war traditionell zentraler Ausbildungsinhalt, wie man den autobiographischen Äußerungen entnehmen kann.[149]

Diese sehr unterschiedlichen Inspirationsquellen, die dank ihrer schon damals begonnenen Untersuchung und Verbreitung durch die Kunstwissenschaften auf die Kunstentwicklung starken Einfluß nahmen, verursachten in den ersten zwanzig Jahren dieses Jahrhunderts, das heißt in den Jahren, in denen die jungen Neusachlichen ihren Ausdruck suchten, eine sich eilig ablösende Kette von Kunst-Ismen[150], die, ebenso von der Kunstkritik analysiert und publiziert, als zusätzliche Quelle von Einflüssen bewertet werden muß. Überdeutlich zeichnet sich als Gemeinsamkeit im Frühwerk der Neusachlichen ein häufiger Stilwechsel vom Kubismus, Futurismus, Expressionismus über Dada hin zur sogenannten Stilverfestigung seit 1918 ab. Die neusachlichen Maler befanden sich während ihrer Ausbildung in dem Spannungsfeld zwischen vielseitigster Beeinflussung und gleichzeitigem Wunsch, einen eigenen, persönlichen Stil zu finden.

Als vereinheitlichendes, biographisches Moment wirkte der Schock des Ersten Weltkrieges, an dem die meisten Künstler als Soldaten beteiligt waren. Nur kurz gehen sie in ihren autobiographischen Notizen auf dieses einschneidende Ereignis ein, da es die meisten Künstler zutiefst erschüttert und einige in psychische Krisen gestürzt hat.

Auffallend einheitlich ist auch die Tatsache, daß viele der neusachlichen Künstler zügig Lehraufträge und Professuren an den Akademien übernahmen oder in den Schuldienst gingen. Ihre wenig abstrahierende Bildsprache wirkte offenbar verständlicher und konservativer, so daß ihnen gegenüber avantgardistischeren Kollegen der Vorzug gegeben wurde. Die Letzteren bevorzugten ohnehin modernere Kunstschul-Konzepte, wie zum Beispiel das Bauhaus. Die genaue Analyse der Stilleben zeigt jedoch, daß der vermeintlich konservative, traditionsgebundene Zug nur vordergründig und primär in der Gegenständlichkeit der Neuen Sachlichkeit begründet liegt. Dieser öffentlichen Anerkennung entsprechend, erhielten mehrere Künstler Auszeichnungen, wie den Rom-Preis[151], der mit einem einjährigen Stipendium und Aufenthalt in der Villa Massimo verbunden war, den Dürer-Preis[152] und andere Preise[153].