

Sieh Dir die Menschen an! **Das neusachliche Typenporträt in der Weimarer Zeit**

02.12.2023 – 14.04.2024

Saaltexte

Denken in Typen

Um unsere Welt für uns fassbar zu machen, schematisieren und klassifizieren wir sie. Das gilt auch für unsere Mitmenschen. **Häufig sind diese Kategorisierungen geprägt von Vorurteilen.** Lässt sich diesem Dilemma entkommen? – wohl kaum, denn es handelt sich um ein zutiefst menschliches und in der Regel unbewusstes Vorgehen. Wir können uns diese Prozesse jedoch vor Augen führen und so zu einer **vorurteilsbewussten Haltung gelangen.**

Diesen Versuch unternimmt die Ausstellung *Sieh Dir die Menschen an!* Anhand eines spezifischen Sujets – dem **neusachlichen Typenporträt** – und einer bestimmten Zeit – der **Weimarer Republik (1918–1933)** – beleuchtet sie hierarchisierende Kategorisierungen des Gegenübers. Denn die hier versammelten Bildnisse sind beeinflusst von einem damaligen gesamtgesellschaftlichen Diskurs: der Suche nach dem »Gesicht der Zeit«. Der erste Weltkrieg und seine Folgen hatten die soziale Ordnung in Deutschland ins Wanken gebracht, sodass der Wunsch nach Identifikationsfiguren auf vielen Ebenen spürbar wurde. **Das Denken in Typen war allgegenwärtig:** Sei es in der Wissenschaft, den Künsten oder den aufkommenden Massenmedien, die eine entscheidende Rolle bei der Verbreitung von menschlichen Idealbildern spielten.

Durch die Einordnung der präsentierten Porträts in den Kontext der Zeit wird sichtbar, dass schon damals die Ambivalenz zwischen orientierungssuchender Klassifizierung und diskriminierender Bewertung verhandelt wurde. Aus heutiger Sicht wird deutlich, **wie viele Stereotype und Klischees bis in unsere Gegenwart nachwirken.**

Das neusachliche Typenporträt

Das Bildnis zählte zu den wichtigsten Ausdrucksformen der Neuen Sachlichkeit und war gekennzeichnet von einer **bis dahin unbekanntem Verschränkung von Individual- und Typenporträt.** An die Stelle von Gefühlsregungen traten schablonenhaft unbewegte bzw. durch das Stilmittel der veristischen Karikatur überzeichnete Gesichter und Figuren. Die individuellen Physiognomien wurden festgehalten,

allerdings rückten die Künstler:innen das Typische einer Person in den Vordergrund und zeigten diese **in ihrem sozialen Umfeld und als Vertreter:in einer gesellschaftlichen Gruppe und Rolle.**

Die in der Ausstellung präsentierten Zeitdokumente veranschaulichen die damalige Begeisterung für Typen – seien es physiognomische Typen, Körperbautypen, Gendertypen, Wesenstypen oder Mode- und Reklametypen. Daraus erwächst die Annahme, dass die neusachlichen Porträts nicht allein als kunstimmanentes Phänomen, sondern auch im Rahmen dieser umfassenden Faszination zu lesen sind.

Die Künstler:innen näherten sich dem Thema auf sehr unterschiedliche Weise, mal griffen sie einen Typus wie etwa »den/die Intellektuelle:n« ungebrochen auf und reproduzierten darin die Klassifizierungsbestrebungen, mal wiesen sie in ihrer Darstellung auf die Fragwürdigkeit gesellschaftlicher Stereotype hin. **Insgesamt waren die Porträts Ausdruck eines erstarkenden Bewusstseins für eine pluralistische Gesellschaft.** Dies mag aus heutiger Sicht verwundern, aber in den Bildnissen wurde eine Reihe von Menschen als souveräne Vertreter:innen ihrer »Klasse« festgehalten, die in der Porträtkunst bisher eine marginale Rolle spielten.

Typendarstellungen in Fotografie und Film

In der Weimarer Republik erschienen einige **viel gelesene Fotobücher, die auf der Einteilung von Menschen in Typen basierten.** Das berühmteste Beispiel ist August Sanders *Antlitz der Zeit* (1929). In anderen Veröffentlichungen spiegelt sich die damalige »Gesichtsobsession« wider, etwa in *Köpfe des Alltags: Unbekannte Menschen gesehen von Helmar Lerski* (1931). In Erna Lendvai-Dircksens *Das Deutsche Volksgesicht* (1932), einer rasekundlich geprägten Publikation, tritt die drohende Gefahr eines **Missbrauchs der Bewertung von Menschen nach systematisierten Äußerlichkeiten** zum Vorschein. War das Denken in Typen in den 1920er-Jahren nur vereinzelt von rassistischen Motiven getragen, so hatten die klassifizierenden Menschenbilder des nationalsozialistischen Regimes katastrophale Folgen.

Der Film wurde in der Weimarer Republik zu einem tonangebendem Medium. 1928 gab es über 5.000 Lichtspielhäuser in Deutschland und es war vielen Menschen möglich, ihre »Leinwandheld:innen« zu bewundern. Die hier präsentierten Filmausschnitte zeigen, wie groß der Einfluss des Kinos auf die Verbreitung klischeehafter Vorstellungen zum Aussehen, zur Kleidung und auch zum Verhalten der jeweiligen Rolle war. Allerdings wurden diese **Imagebilder für Viele zum Vorbild und damit zum Maßstab** für das reale Leben. »Mediengesichter« waren neben der Leinwand, auf Litfaßsäulen, in Zeitschriften und den begehrten Starpostkarten präsent und setzten einen weitverbreiteten **Orientierungsprozess an Role Models in Gang**, der heutzutage mit dem Aufkommen sozialer Medien nochmals an Bedeutung gewonnen hat.

Suche nach dem »Neuen Mensch«

Die Kriegserfahrungen und der Versailler Vertrag hatten Deutschland erschüttert. Die junge Weimarer Republik suchte, angeregt von Industrialisierung und Modernisierung, nach **»Neuen Menschen«, die vor allem modern sein sollten.**

Beeinflusst von den Entwicklungen in den USA und den Nachbarländern, bildeten sich populäre Vorstellungen zum »Neuen Mann« und zur »Neuen Frau« aus. Im Körperbau sportlich-schlank, mit praktischer Kurzhaarfrisur und mit der durch Konfektionsmode und schlichte Eleganz geprägten Kleidung veränderten die »Neuen Menschen« das Bild vor allem in den Städten. **Die sich manifestierenden Idealtypen wirkten in alle soziale Gruppen – auch in die wachsende Schicht der Angestellten.**

Gerade die Reklame in den prosperierenden Zeitungen, Zeitschriften und Illustrierten bildete ab, womit sich die Leser:innen identifizieren wollten. **Es zirkulierten bestimmte Schönheitsideale und damit einhergehend die Vorstellung von Normkörpern,** die durch Kosmetika, aber auch durch chirurgische Maßnahmen, zu erreichen seien.

Viele Künstler:innen der Neuen Sachlichkeit definierten sich selbst als moderne, »Neue Menschen«, allerdings war ihnen die Differenz zwischen Wunschbild und sozialer Realität bewusst. Sie thematisierten diesen Widerspruch, indem sie etwa keine makellosen Schönheiten in ihren Porträts wiedergaben. In den Selbstbildnissen von Kate Diehn-Bitt und Grethe Jürgens blicken wir zwei emanzipierte Frauen an, die den Typus der »Neuen Frau« in Abgrenzung zu dessen massenmedialem Bild als Möglichkeit zur Selbstbestimmung wählten.

Die »Neue Frau«

Unter dem Titel *Die Frau von morgen wie wir sie wünschen* erschien 1929 eine Textsammlung, in der 17 Männer ihre Gedanken zur Rolle der Frau formulierten. Der Band erregte viel Aufmerksamkeit, denn es waren insbesondere die Vorstellungen zur »Neuen Frau«, die in den 1920er-Jahren kontrovers diskutiert wurden. Grund dafür war die starke Präsenz von »Flappers, Girls und Garçonnes«. Der Textband ist exemplarisch dafür, dass **die Frau vornehmlich in Relation zum Mann definiert wurde.** In diesem binären Geschlechtermodell festigten sich zahlreiche Klischees, deren Nachwirkungen wir heute noch verhandeln.

Der Raum versammelt Grafiken, die aus der Perspektive von fünf Künstlerinnen die Erwartungshaltungen an die »Neuen Frauen« hinterfragen. Einerseits erlangten die Frauen in der Weimarer Republik mehr Autonomie, andererseits waren dem Ausleben der gewonnenen Freiheiten im Alltag viele Grenzen gesetzt. **Institutionen wie die Ehe, neue wie alte Berufsbilder und auch die kursierenden Schönheitsideale standen für Systeme, die mit den emanzipatorischen Bewegungen nicht Schritt halten konnten.** Die Künstlerinnen, die sich selbst als souveräne Frauen verstanden, verdeutlichen in ihren Bildnissen die **Schwierigkeiten der Identitätsfindung** innerhalb dieser Gemengelage. Sie zeigen zudem auf, dass die unkritische Ausrichtung an

Stereotypen die Gefahr birgt, eine progressive Idee wie die »Neue Frau« auf eine Schablone zu reduzieren.

Bruch mit gesellschaftlichen Tabus

In der Weimarer Republik wurden zahlreiche **gesellschaftliche, darunter auch sexuelle Tabus** gebrochen, was unter anderem an der eingehenden wissenschaftlichen Untersuchung der Libido beider Geschlechter lag. Dabei trat die gleichgeschlechtliche Liebe ebenfalls in den Fokus von Forschung und Öffentlichkeit. Dies ging einher mit dem (erfolglosen) Kampf, Homosexualität nicht länger strafrechtlich zu verfolgen und Frauen die Möglichkeit zur legalen Abtreibung einzuräumen.

Die traditionellen Geschlechterrollen begannen sich zu verändern. Auch hier spielte die »Neue Frau« eine entscheidende Rolle, denn mit der Aneignung vermeintlich männlicher Attribute wie kurze Haare, Hose, Krawatte, Monokel und Zigarette **verkörperten die Frauen das Streben nach einer freiheitlicheren Gesellschaft**. Ein viel diskutiertes Thema war in diesem Zusammenhang die »Annäherung der Geschlechter«. **Man meinte vielerorts eine Vermännlichung der Frau bzw. eine Verweiblichung des Mannes zu beobachten**.

Einige neusachliche Maler:innen widmeten sich dieser Debatte, indem sie etwa die gleichgeschlechtliche Liebe als Bildmotiv wählten. Auch hier wird die Ambivalenz im künstlerischen Umgang mit Typendarstellungen deutlich: einerseits festigten manche Bildnisse kursierende Vorurteile, andererseits nutzten viele Künstler:innen die Darstellungen, um eine **positive, nicht verurteilende Konnotation sexueller Identitäten** einzuschreiben. Damit widersetzten sie sich einer beträchtlichen gesellschaftlichen Mehrheit, die gerade in der angeblichen »Intersexualität« vieler Frauen eine Bedrohung für die Gesellschaft sah.

Formensprache der Karikatur

Die Werke vieler Künstler:innen der Neuen Sachlichkeit neigen zum Karikativen, was sich durchaus als Kommentar auf die allgegenwärtige Typisierungs- und Klassifizierungsdebatte in der Weimarer Republik verstehen lässt. Im Stilisieren oder Zu- und Überspitzen körperlicher Merkmale – zum Beispiel durch die Veränderung einer Kopfform oder das Verlängern/Verkürzen von Gliedmaßen – **rückten sie von einem zum Idealtypus verklärten Menschenbild ab und betonten die Widersprüchlichkeit gängiger Typenlehren**. Gleichzeitig reproduzierten einige dieser stark verzerrten Darstellungsweisen auch Jahrhunderte alte Klischees oder rassistische, antisemitische und misogynen Ressentiments.

In der wenig individualistischen, teils makabren Formensprache der Karikatur manifestierte sich außerdem eine **ästhetische Gegenbewegung zur Porträtmalerei des 18. Jahrhunderts**. Das Dreckige, Alltägliche und Ungeschönte wurden für viele Künstler:innen zu wirkungsvollen wenn auch ambivalenten Stilmitteln der Gesellschaftskritik.

Proletarische Lebensrealitäten

Mit dem Ende des 18. Jahrhunderts sorgten beschleunigte Industrialisierungsprozesse dafür, dass immer mehr Menschen vom Land in die Ballungsräume abwanderten. Als Folge dieser sozialen Bewegungen bildete sich ein gut vernetztes urbanes Proletariat heraus, das sich in Gewerkschaften betrieblich organisierte und in der Freizeit in Sportvereinen, Nachbarschaftshilfen und ähnlichen Verbänden in Erscheinung trat. **Durch diese neue gesellschaftliche Sichtbarkeit rückten proletarische Lebensrealitäten und soziale Revolutionsbestrebungen vor allem in den Großstädten immer weiter in das Zentrum der Öffentlichkeit.**

Das erstarkte Selbstbewusstsein der Arbeiter:innen führte nach dem Ersten Weltkrieg jedoch nicht nur zu einer größeren medialen Repräsentation im politischen Diskurs. Auch in der bildenden Kunst – hier allen voran in den Darstellungen neusachlicher Typenporträts – stieg das Interesse der Künstler:innen, die Porträtierten anhand und als Teil ihrer ökonomischen und sozialen Bedingtheit darzustellen.

Bei den oftmals überzeichneten Darstellungen kommt die Ambivalenz des Typenbildnisses deutlich zum Tragen: Die analytische und nüchterne Haltung der Arbeiter:innenbildnisse zielt zwar darauf ab, **gesellschaftliche Missstände hervorzuheben und kritisch zu kommentieren.** Jedoch kippt diese Systemkritik in den vielfältigen Darstellungen etwa von Prostituierten in eine **moralisierende und nicht zuletzt misogynen Darstellungsweise der Sexarbeiter:innen.**

Versehrte Körper

In der Weimarer Republik herrschten höchst unterschiedliche Vorstellungen von »gesunder« und »normaler« Körperlichkeit. Es gab die Faszination für die Menschmaschine, wie sie Fritz Kahn (1888–1968) in *Das Leben des Menschen* (5 Bände, 1922–1931) entwarf. Andererseits wurde die organische Ganzheit des Körpers idealisiert. **Das vom Ideal Abweichende, das »Anormale«, das bei der Konstruktion des »Normalen« als Negativfolie dient, wurde zudem gleichgesetzt mit charakterlicher Verkommenheit.** Dies stand in krassem Kontrast zur Nachkriegsrealität der Weimarer Zeit, die geprägt war von versehrten Körpern, seien es die zahlreichen Obdachlosen, verarmten Kranken oder die 1,5 Millionen dauerhaft geschädigten Kriegsverletzten.

Für einige Künstler:innen der Neuen Sachlichkeit wurden all diese randständigen Typen zu zentralen Motiven, um der Gesellschaft den Spiegel vor Augen zu halten, um ihr das »wahre« Gesicht zu zeigen und auf die sozialen Missstände der krisengeschüttelten Weimarer Republik zu verweisen. **Die Gesellschaftskritik, die bereits in einigen Arbeiterbildnissen anklang, verschärfte sich in den Porträts von »Kriegskrüppeln«, »Irrsinnigen« und ausgezehnten Prostituierten noch.** Es handelt sich um sozial ausgegrenzte Figuren, die als Opfer der Gesellschaft galten. Für andere waren sie nicht Opfer, sondern Gefährdung der bürgerlichen Ordnung. Der der NSDAP angehörige Architekt und Kunsthistoriker Paul Schultze-Naumburg

(1869–1949) etwa sah in den Darstellungen von körperlich Versehrten in der Kunst der Moderne »die Hölle des Untermenschen«, worin sich die »Entartung des Volkes« abzeichne.

Zu dieser Zeit erfährt auch die plastische Chirurgie großen Aufschwung. Mit neuen Instrumenten und Verfahren konnten nicht nur Kriegsverletzungen adäquater behandelt werden; **die rein kosmetische und zahnärztliche Chirurgie bot auch für die, die es sich leisten konnten, ungekannte Möglichkeiten und resultierte in bis dahin noch nicht gesehenen Physiognomien.**

Alpha Dog

Die Installation *Alpha Dog* hat Cemile Sahin (*1990) eigens für die Ausstellung entwickelt. Die Künstlerin thematisiert darin die Weiterentwicklung historischer Typisierungsmethoden durch moderne Technologien für Militär- und Überwachungszwecke. Dafür setzt sie sogenannte Robot Dogs ein: vierbeinige Laufroboter, die Hunden nachempfunden und die in ihrer hochpreisigen Variante mit künstlicher Intelligenz basierender Gesichtserkennung ausgestattet sind. **Von dieser Technik erhofft man sich eine sicherere Gesellschaft, weshalb sie bereits vielerorts von Polizei und Bundeswehr oder auch auf Baustellen und in Fabriken eingesetzt wird.** Gleichzeitig sehen viele Kritiker:innen hier die Gefahr eines Kontrollverlusts oder dem missbräuchlichen Sammeln und Verarbeiten von Daten, was wiederum zu unrechtmäßigen (Vor-)Verurteilungen führen könne.

Sahins Arbeiten beruhen auf langwierigen Recherchen, die sie in multimedialen, bild- und textbasierten Settings sichtbar macht. In *Alpha Dog* werden die Besucher:innen durch Kameras, mit denen die Robo-Hunde ausgestattet sind, aufgenommen. Die Künstlerin erschafft einen Raum der gegenseitigen Observation, in dem die Interaktionen zwischen Personen und Objekten verarbeitet und in abstrahierter Form zurückgespiegelt werden. **Damit zeigt sie digitale Verwertungsprozesse auf und ermöglicht es die Potenziale, Gefahren und Abhängigkeiten von Bildverarbeitungsmechanismen und modernen Überwachungssystemen zu reflektieren.** Innerhalb der Ausstellung verdeutlicht ihre künstlerische Position, wie historische Stereotype auch heute noch weitergetragen werden, und fragt, inwiefern wir selbst – wenn auch unfreiwillig – Teil dieses Prozesses sind.