

Inhalt

Vorwort	XIII
Einleitung	1
TEIL I – FRANCISCO JOSÉ DE GOYA Y LUCIENTES	10
I. Disparate 7 “Disparate Desordenado (Unordentliche Torheit)” (um 1815–24)	10
1. Das disparate Bildgefüge	14
a. Das angespannte Bild	14
b. Die invasorische Schwärze	15
c. Der kosmische Kehraus	18
d. Grelle Helle	23
2. Die Dämonie des Geschlechtlichen	26
a. Vermaledaite Weiblichkeit	26
b. Verkehrte Geschlechterwelt	33
c. Alles ist Maske und hinter der Maske ist: Nichts	34
3. Die Gruppenformationen	37
a. Die unheilige Allianz	37
b. Die Masse	40
4. Die groteske Bildsprache der Duplizität	42
a. Der Riß	42
b. Formkategorien des Grotesken	43
c. Zerspaltenheit als Struktur	45
d. Maske als ‘weibliches’ Prinzip	47
5. Die Doppelgestalt	51
a. Das monströse Unding	51
b. Die paradoxe Beziehungsdynamik	58
c. Ein grotesker Sündenfall	62
6. Ordnung im Verfall	82
a. Der Gestus des Zeigers	82
b. Der zerdehnte Augenblick	90
c. Die ruinöse Komposition	92
d. Die aus den Fugen geratene Welt	94

II. Zum kunst- und kulturgeschichtlichen Kontext	96
1. Das Groteske, die Moderne und das Zerstörungsphänomen	96
a. Ist das Groteske destruktiv?	96
b. Die Emanzipation der Kunst um 1800	97
c. Die anti-modernistische Wendung des Destruktionsbegriffs	98
d. Ist das Groteske dekonstruktiv?	99
2. Goyas Modernität als Produkt seiner grotesken Bildsprache	102
a. Der entmannte Held zieht sich zurück	102
b. Das Groteske in Goyas Graphik	104
3. Goyas groteskes Weiblichkeitsbild	125
a. Die Dämonisierung der Weiblichkeit in der Groteskforschung	125
b. Invasion der weiblichen Dunkelmächte	127
c. Goya und die Dialektik der Aufklärung	136
 Zwischenspiel <i>Femme fatale I: Fatum des Todes in Frauengestalt</i>	 143
 TEIL 2 – LOVIS CORINTH UND CHARLOTTE BEREND-CORINTH	 157
I. “Selbstporträt mit Rückenakt” (1903)	158
1. Die beherrschte Dialektik	159
a. Zum Begriff	159
b. Das Verhältnis zwischen Zierstreifen und Figurenbild	160
c. Die Paarfiguration	163
2. Die gemalte Selbstdefinition des Künstlers	164
a. Das “um ein weibliches Modell erweiterte Selbstporträt”	164
b. Modell fürs Leben	166
c. Des Künstlers Kultivierungsarbeit an der weiblichen Natur	168
d. Von männlichem Nutzen und weiblichem Schaden	171
e. Der weibliche Rückenakt als Schild	174
f. Die Kehrseite des Künstlers	180
3. Die Verwandlung von weiblichem Fleisch in männliche Kunst	182
a. Das Tanz-Motiv	182
b. Das transformierende “Sehen in Massen”	185
c. <i>Rumpa</i> – die ‘reine Form’ und ihre modernen Schöpfer	187
d. “Leuchtkraft des Nackten”	194
e. Das transformatorische Dreieck	201
 II. Die bürgerliche Künstlerehe von Lovis Corinth und Charlotte Berend-Corinth	 203
1. Skizze zu einer Theorie der Künstlerpaar-Beziehung	203
a. Standardmodell und Gegenentwurf – die bürgerliche Künstlerehe und die bohemistische Künstlerpaar-Beziehung	204
b. Zwischen Wachstumsförderung und Karrierevernichtung	206

c.	Unter den Bedingungen der patriarchalischen Kultur	208
d.	Die Konstruktion der künstler-ehelichen Wirklichkeit	212
e.	Das Künstlerpaar-Bildnis	215
2.	Beziehungsgeschichte und Beziehungsschichten	218
a.	Die Verwandlung	219
b.	“Selbstporträt mit Rückenakt” als Wendemarke	225
c.	Selbstbeschneidung	228
d.	Die eheliche Praxis	230
e.	Was geschieht mit der Künstlerin?	235
f.	Die gegenseitige Wahrnehmung	239
g.	Der Mythos vom Einzelkämpfer	241
III.	Vom Kraftmensch zum Krieger	250
1.	Der Künstlerheros und seine Viktoria	250
a.	“Der Sieger” (1910)	250
b.	Der Tugendheld bei Rubens und Corinth	253
c.	Die Viktoria in der preußischen Denkmalkunst und bei Corinth	257
2.	Corinths Ritter-Bilder	261
a.	Das Ritter-Motiv im ideologischen Geflecht der Wilhelminischen Gesellschaft	262
b.	Ritter und nackte Frau	268
3.	Die Rittergestalt in der deutschen Malerei vom Ende des 19. bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts	279
a.	Abenteurer	280
b.	Einsame Geistes-Ritter	282
IV.	Die Integration künstlerischer Modernität und anti-modernistischer Geschlechterideologie	287
	Zwischenspiel <i>Femme fatale</i> II: Judith	292
	TEIL 3 – LUSTMORD. GEORGE GROSZ UND DIE ANDEREN	299
I.	Der Lustmord und seine ersten Bildprägungen durch Grosz	299
1.	Kontexte	299
a.	Vermutlich: ein deutsches Motiv	299
b.	Begriffe und Deutungsmuster	300
c.	Eine (nahezu) unbekannte Größe: die <i>Lustmörderin</i>	303
d.	Künstlerische Verarbeitungen	308
2.	George Grosz: “Lustmord in der Ackerstraße” (1916/17)	312
a.	Das Defektgespann	313
b.	Zerstückte Mitte, rotierende Kräfte – und gähnende Leere	314
c.	Mit Mörder-Augen sehen, den Blick des Künstlers ahnen	316
d.	<i>Rota</i> . Es dreht sich um Vernichtung	319

II. „ <i>Aller Krieg ist wollüstig</i> “	322
1. Weltenbrand. Künstler als Soldaten	323
2. Die Pathologie moderner Männlichkeit	326
a. Kriegssorgie und Bettkampf	327
b. Das kaputte Subjekt	330
c. ... und sein Feldzug gegen die ewige Hure	335
d. Der Künstler als Huren-Opfer	339
III. Der zerstückelte (Frauen-)Körper. Deutungsdimensionen	342
1. Die beiden Lustmord-Gemälde	343
a. Zweiter Höhepunkt und Anfang vom Ende des Lustmord-Bildes im Œuvre von Grosz	343
b. Das Motiv „zerstückelter Körper“ bei Grosz und Goya	346
2. Die körperliche Faktizität vernichtender Gewalt – im Bild	354
a. Das Signum männlicher Verletzungsmacht und weiblicher Verletzungsoffenheit	355
b. ‘Aufgelöste Körper in Bildern’	359
c. Visuelle Quellen des Lustmord-Bildes	364
d. Der Lustmörder als ‘Text-Körper’	366
e. Vergeistigung von Gewalt und Verharmlosung des Grotesken	368
3. Groteskreflexionen über die moderne Kunst	370
a. Der Lustmörder als Künstler	370
b. <i>Grande mort</i> . Nekrophile Erotik und lustvolle Grausamkeit	374
c. Künstler-Mörder und Opfer-Modell	376
d. Der groteske Frauenfleisch-Torso	378
e. ... und sein destruktiver Kreator	382
f. Der Frauenfleisch-Torso als Todessymbol	386
IV. Zwischen Kultur-Diagnose und Echtheits-Effekt	389
1. Grosz und Dix – zwei Lustmord-Autoren im Vergleich	389
a. Die Zentralgestalt des Zerstörungsheroen (bei) Dix	389
b. Bildstrategien und Wirkungsabsichten. Erkenntnis – Schock	392
2. Ausblick: Vom Lustmord-Bild zum Serienmörder-Film	394
a. Das Lustmord-Bild verschwindet	394
b. Eine Sequenz in “Mann beißt Hund” (Belgien 1992)	397
TEIL 4 – HANNAH HÖCH UND RAOUL HAUSMANN	402
I. Hannah Höch: “Frau und Saturn” (1922)	402
1. Ein Künstlerpaar-Bildnis zerbricht	402
2. Die Mutter-Kind-Gruppe	412
3. Die Paar-Figuration	417
a. Die astro-mythologische Ebene	417
b. Der mythische Geschlechterkampf	420

c. Das Farb-Inferno	421
d. Die Bildsprache des Verletzens	423
II. Der "Schnitt mit dem Pinsel durch die Anatomie des dadaistischen Künstlerpaares"	426
1. Der gemalte Schnitt als Form bildkünstlerischen Reflektierens	426
2. Grenzüberschneidungen	427
III. Krieg der Köpfe	438
1. Demontage als weibliche Selbstbehauptung	438
2. Der dadaistische Kopfarbeiter und Hirntäter	441
a. Negation, konstruktive Zerstörung und Revolte in Permanenz	446
b. Selbstbezüglichkeit und der „Konflikt mit ALLEM“	454
c. Der Anti-Künstler. Rollenspiele und Gestaltprägungen	462
3. Entgegnungen. Tänzerin versus Da-Dandy	474
IV. Die dadaistische Künstlerpaar-Beziehung	476
1. Beziehung als Experiment: Versuchsanordnung und soziale Koordinaten	477
2. "Frau (Höch) und (Hausmann-)Saturn". Liebe als permanenter Konflikt	487
a. Text-Terror	488
b. Etappen eines Zermürbungskriegs	491
c. Danach	504
V. Homme destructif. Ein Fazit	507
 TEIL 5 – GINA PANE UND DIE AKTIONSKUNST	 510
I. "Escalade non anesthésiée" (1970/71) – eine Selbstverletzungsaktion	510
1. Annäherungen	511
a. Der (entscheidende) christologische Aspekt	511
b. Die sozialkritische Dimension	514
c. Synthese	515
2. Die Selbstverletzungshandlung	516
a. Das Prinzip	516
b. Formen, Mittel und Modi	517
II. Vom statischen Bild zum leibhaftigen Tun	518
1. Die Übersetzung des Tafelgemäldes in Aktion	519
2. <i>Regressio</i> . Die Kunst will zurück	522
a. Die Einheit von Kunst und Leben	522
b. Fiktionen I: Kunst-Kult und kultische Kunst	530
3. <i>Aggressio</i> . Die Kunst geht 'ran	533
a. Grenzüberschreitung und Entgrenzung	533
b. Fiktionen II: Kunst oder Leben	542

III. Charisma. Männliche und weibliche Selbststigmatisierer in der Bildenden Kunst	548
1. Selbststigmatisierung oder: die Herstellung von Charisma	548
2. Imitatio Christi	551
a. Frömmigkeit, Leiden, künftiger Triumph	552
b. Engagement und Messianismus	556
3. Die doppelte Sonderstellung von Gina Pane	559
a. Im Vergleich zu Aktionskünstlern	559
b. Im Vergleich zu anderen Aktionskünstlerinnen	568
IV. Die Künstlerin als charismatische ‘Schmerzensfrau’	574
1. Der Schnitt: Wunden schaffen, Zeichen setzen	574
2. Schneiden und Schnitte in der Kunstgeschichte	580
3. ‘Authentische’ Weiblichkeit auf autodestruktivem Wege?	586
a. Wiederaneignung verletzter Weiblichkeit	586
b. Die Künstlerin als Konfliktgestalt	587
c. Phantasmatische Gegenwelten	589
d. Der einseitige <i>body talk</i>	591
V. Die Strahlkraft nimmt ab	595
Literaturverzeichnis	599
Abbildungsverzeichnis	627
Abbildungsnachweise	634