

Charlotte Van de Velde  
00605287  
Master Kunstwetenschappen  
Academiejaar 2009-2010



# Beeldvorming van prostitutie in de beeldende kunst ten tijde van de Weimarrepubliek

Promotor: Prof. Dr. Claire Van Damme  
Vakgroep Kunst-, muziek- en theaterwetenschappen  
Faculteit Letteren en Wijsbegeerte  
Universiteit Gent

# **INHOUDSTAFEL**

<b>1. Inleiding</b> .....	5
<b>2. Sociaalhistorische context</b> .....	12
2.1. <u>Economische en politieke context</u>	
2.1.1. Economische context.....	12
2.1.2. Politieke context.....	13
2.2 <u>De opkomst van de entertainmentcultuur: een vlucht uit de realiteit</u> ....	15
2.3 <u>Gender in de Weimarrepubliek</u>	
2.3.1 De werkende vrouw en de invasie van de publieke ruimte.....	16
2.3.2 Politieke en sociale gelijkheid.....	18
2.3.3 Een ‘nieuwe vrouw’.....	19
2.3.4 De nieuwe vrouw als bron voor onrust.....	20
2.3.5 Emancipatie.....	22
2.4. <u>Historiek van de prostitutie in Duitsland aan het begin van de 20ste eeuw</u>	
2.4.1. Prostitutie in het Duitse keizerrijk.....	24
2.4.2. Prostitutie als wetenschappelijk onderwerp.....	25
2.4.3. Prostitutie en feminisme.....	26
2.4.4. Prostitutie in de Weimarrepubliek.....	27
<b>3. Artistieke context</b> .....	28
3.1. <u>Culturele en artistieke bloei</u> .....	28
3.2. <u>Beeldende kunsten</u>	
3.2.1. Invloed van de Eerste Wereldoorlog.....	29
3.2.2. Verschillende stromingen.....	29

<b>4. Beeldvorming van prostitutie in de beeldende kunsten.....</b>	<b>31</b>
4.1 <u>Beeldvorming van de prostitutiescène</u>	
4.1.1. Straatprostitutie.....	31
4.1.2. Bordeelscènes.....	33
4.2. <u>Beeldvorming van de prostituee</u>	
4.2.1. Portret versus fantasie.....	36
Otto Dix' portretten van Süssie kleine Elly tot oudere Elli	
Portretten van Rudolf Schlichters vriendinnen: Jenny en Margot	
4.2.2. Types en personen.....	42
4.2.3. Publieke vrouw versus vrouw in de publieke ruimte.....	45
De prostituee als gewone vrouw	
Erotiseren van de vrouw in de publieke ruimte	
4.2.4. De lelijke waarheid.....	50
4.2.5. Het taboe van de oude hoer.....	53
4.2.6. De prostituee als een symbool vanuit mannelijk perspectief.....	55
De prostituee als antimoeder	
De prostituee als belichaming van verlangens en angsten van de man	
4.2.7. Aandacht voor de keerzijde van het leven als prostituee.....	60
4.3. <u>Beeldvorming van het cliënteel</u>	
4.3.1. Het taboe van de naakte man.....	61
4.3.2. Clichébeelden van de hoerenloper.....	62
De matroos	
De soldaat	
De rijke burger	
4.3.3. Een uitzondering: de cliënte.....	69

4.4. <u>Beeldvorming van de lustmoord</u>	
4.4.1. Vooraf: de versmelting van Eros en Thanatos.....	70
4.4.2. Het thema van de lustmoord .....	71
4.4.3. Verschillende benaderingen van de lustmoord.....	72
--- Nadruk op dader	
--- Nadruk op het slachtoffer	
--- Identificatie dader - kunstenaar	
Omkering van de rollen	
4.4.4. Mogelijke oorzaken van het in beeld brengen van de lustmoord.	83
4.4.5. De lustmoord: een nieuw thema?.....	86
<b>5. Conclusie</b> .....	87
<b>6. Bibliografie</b> .....	91

# 1. Inleiding

## *Formulering en motivering van de onderzoeksvraag*

In de beeldende kunst van het Duitse interbellum maakt het Expressionisme langzamerhand plaats voor de Neue Sachlichkeit<sup>1</sup> (vert. Nieuwe Zakelijkheid), een stroming die zich afzet tegen het gevoelsmatige en subjectieve van het Expressionisme. Deze stroming claimde een zakelijke, objectieve weergave van de samenleving te geven, maar anderzijds bracht ze toch zeer maatschappijkritische werken voort.

De Nieuwe Zakelijkheid is een zeer gevarieerde stroming, zowel op gebied van thematiek als van schilderstijl. De kunstwerken variëren van naturalistisch en realistisch tot overdreven en karikaturaal. Sommige werken zijn luguber en afstotend, andere zijn van een ongelofelijke schoonheid. Verschillende genres komen uitgebreid aan bod: enerzijds portretten, stilleven, stadsgezichten en landschappen; anderzijds worden ook veel maatschappelijke thema's in beeld gebracht, zoals armoede, het proletariaat, industrialisering, het uitgaansleven, ouderdom, prostitutie, geweld... In Steve Plumb's theoretische benadering van de stroming schrijft hij wat de eenheid vormt van deze uiteenlopende kunststroming:

"While different artists may have sought to express different specific concerns, what they all had in common was that they were uncomfortable with the world as it stood."<sup>2</sup>

Aangezien het interbellum ook een belangrijke fase voor het feminisme en de emancipatie van de vrouw schijnt te zijn, leek het mij interessant om mijn onderzoek aan gender te linken. Een eerste blik op de kunstwerken uit deze periode leert al snel hoe bijzonder de voorstelling van de vrouw in de kunst van deze periode is. Naakte of schaars geklede vrouwen die afgebeeld worden plots afgebeeld in het bijzijn van geklede mannen. Meestal gaat het in deze gevallen om prostituees. Omdat er al redelijk wat geschreven is over de beeldvorming van de vrouw in Weimar Duitsland, heb ik ervoor gekozen mij te beperken tot de beeldvorming van de meest omstreden vrouw: de prostituee. Veel toenmalige auteurs geven getuigenissen van hoe de publieke ruimte niet alleen overspoeld wordt met steeds meer werkende vrouwen, maar ook prostituees. En dit had ook zijn invloed op de kunst uit die periode.

---

<sup>1</sup> Term voor het eerst gebruikt in 1925 door Gustav Friedrich Harlaub als titel voor een tentoonstelling van hedendaagse kunst in de Mannheimse Kunsthalle: *Neue Sachlichkeit – Deutsche Malerei seit dem Expressionismus*

<sup>2</sup> PLUMB S. (2006), p. ?

De vraag naar de beeldvorming van de prostituee wordt gekoppeld aan de objectiviteitsclaim van de Nieuwe Zakelijkheid. Schuilt in deze 'objectieve' beelden een vorm van kritiek? Wordt de prostituee binnen deze maatschappijkritische visie voorgesteld als een slachtoffer of een medeplichtige? Willen kunstenaars hier de morele degradatie van de samenleving aantonen of willen ze misschien ook een waarschuwing geven? In deze paper zal ik de verschillende bedoelingen van kunstenaars proberen te achterhalen, tegenover elkaar plaatsen, en in hun context plaatsen. Ik onderzoek ook hoe groot het verschil is tussen de benaderingen van kunstenaars en van kunstenaressen.

Verder tracht ik enkele karakteristieken van de beeldvorming van prostitutie in die periode te ontwaren. Hoe worden de prostitutiescène, de prostituee zelf en het cliënteel in beeld gebracht? Brengen kunstenaars de prostituee als een type, of hebben ze ook aandacht voor haar persoonlijkheid? Welke taboes worden bij deze beeldvorming doorbroken? En ook, wat drijft kunstenaars om de prostituee in beeld te brengen? Is ze meer dan een lustobject voor de toeschouwer? Hoe wordt de prostituee door deze kunstenaars gezien en tegen welke historische achtergrond kunnen we dit plaatsen?

Aangezien ik in deze studie kunstwerken rond prostitutie link aan de maatschappelijke context, is het belangrijk dat ik mij niet beperk tot de kunst van de Nieuwe Zakelijkheid maar tot figuratieve kunst ten tijde van de Weimarrepubliek in het algemeen. Toch zal het vooral de Neue Sachlichkeit zijn die aan bod komt, aangezien veel vertegenwoordigers van de Neue Sachlichkeit geïnteresseerd waren in maatschappelijke thema's, en als doel hadden de samenleving te tonen zoals ze was.

### *Status quaestionis*

Naar de beeldvorming van prostitutie in de beeldende kunst uit de Weimarrepubliek is tot nu toe nog geen grondig onderzoek gedaan. Er is wel al onderzoek gedaan naar de beeldvorming van de prostituee in andere artistieke bereiken van deze periode, zoals literatuur<sup>3</sup> en film<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> SMITH J. S., Working girls: white-collar workers and prostitutes in late Weimar fiction (...). SCHÖNFELD C. ed., *Commodities of Desire: The Prostitute in Modern German Literature*, Rochester, NY: Camden House, 2000. VON ANKUM K., 'Gendered Urban Spaces in Irmgard Keun's Das Kunstseidene Mädchen' in VON ANKUM K. [Ed.], *Women in the Metropolis: Gender and Modernity in Weimar Culture*, Los Angeles, University of California Press, 1997, pp. 89-105.

<sup>4</sup> LAMB S. (1995), "Woman's nature?": Images of women in 'The Blue Angels', 'Pandora's Box', 'Kuhle Wampe' and 'Girls in Uniform'" in MESKIMMON M. [Ed.], *Visions of the Neue Frau: Women and the Visual Arts in*

Ook in het cabaret ten tijde van de Weimarrepubliek werd het thema van de prostitutie gebruikt.

Er zijn enkele publicaties waar de beeldvorming van prostitutie besproken wordt als onderdeel van een onderzoek naar de beeldvorming van de vrouw in kunstwerken van de Weimarrepubliek. Dit is het geval bij Marsha Meskimmons boek *We weren't modern enough. Women Artists and the Limits of German Modernism* en Manja Seelens boek *Das Bild der Frau in Werken Deutscher Künstlerinnen und Künstler der Neuen Sachlichkeit*, twee bronnen die voor mijn paper van cruciaal belang zijn.

In Manja Seelens boek uit 1995 wordt de prostituee slechts in een klein hoofdstuk besproken. Wat ze schrijft is interessant maar moet nog meer in de diepte en in de breedte uitgewerkt worden. De auteur doet hier eigenlijk niet veel meer dan een onderscheid maken tussen kunstenaars die aandacht hebben voor de persoonlijkheid en het bewustzijn van de prostituee, en kunstenaars die de individualiteit over het hoofd zien en de prostituee voorstellen als een type. Persoonlijk vind ik deze categorisering van groot belang maar in zekere zin te beperkt. De vele voorstellingen van prostituees uit deze periode zijn gevarieerder en gecompliceerder dan dat. Een groot deel van de werken wordt naar mijn mening iets te snel afgestempeld als maatschappijkritisch. Bovendien worden er maar een zestal kunstenaars en een twintigtal werken besproken; wat onvoldoende is om van een grondige analyse te spreken. Met deze opmerkingen wil ik helemaal geen kritiek op Seelens werk geven; ik begrijp dat dit hoofdstuk slechts een klein deel is van een groter onderzoek en dus niet te uitgebreid kon of hoefde te zijn. Hetzelfde geldt voor het feit dat de auteur zich beperkt tot de Nieuwe Zakelijkheid en de artistieke manifestaties niet maatschappelijk probeert te verklaren. Dit is op zich geen probleem, maar in deze thesis wil ik het artistieke meer linken aan de sociaal-historische context, en dan is een stilistische beperking tot de Nieuwe Zakelijkheid zoals bij Seelen uit den boze.

Vier jaar Seelens deze publicatie wordt Marsha Meskimmons boek *We weren't modern enough. Women Artists and the Limits of German Modernism* gepubliceerd. De bedoeling van het boek is om onbekende of vergeten kunstenaressen uit het Duitse interbellum in de kijker te stellen en aan te tonen dat zij - in tegenstelling tot wat van hen gezegd werd - wél modern

---

*Weimar Germany*, Aldershot: Scolar Press, 1995. PETRO P., *Joyless Streets: Women and Melodramatic Representation in Weimar Germany*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1989.

waren. Dit illustreert de auteur aan de hand van werken waarin kunstenaressen de vrouw (de huisvrouw, de moeder, de *garçonne*, de nieuwe vrouw en de prostituee) in beeld brengen. Deze werken worden dan meestal vergeleken met de manier waarop hun mannelijke collega's de vrouw presenteren. Meskimmons analyse is al uitgebreider dan deze van Seelen, maar naar mijn mening niet voldoende beargumenteerd. Bovendien vind ik dat het feit dat er in Meskimmons werk niet gerefereerd wordt naar Seelens werk (dat weliswaar een ander vertrekpunt en een ander doel heeft, maar inhoudelijk grotendeels over hetzelfde gaat) niet getuigt van een grondig bronnenonderzoek. Ook het feit dat Meskimmon uitgaat van een negatieve en onrealistische representatie van de vrouw (en zeker ook van de prostituee) bij mannelijke kunstenaars, en een positieve en meer realistische benadering van dit thema door vrouwelijke kunstenaars, toont volgens mij aan dat ze vertrekt uit een vooroordeel. Uit Seelens analyse blijkt namelijk dat ook enkele mannelijke kunstenaars, zoals Rudolf Schlichter, wél aandacht hebben voor de individualiteit van de prostituee. Het staat echter wel vast dat Meskimmons van doorslaggevend belang op vlak van kunsthistoriografie, omdat onbekende of vergeten vrouwelijke kunstenaars uit Weimar Duitsland onder de aandacht worden gebracht.

Daarnaast zijn er nog bronnen waarin het beeld van de vrouw wordt behandeld binnen het oeuvre van een bepaalde kunstenaar. Twee belangrijke boeken over de vrouw in het werk van Otto Dix geven veel aandacht aan de voorstelling van de prostituee. Eva Karchers boek *Eros und Tod im Werk von Otto Dix. Studien zur Geschichte des Körpers in den zwanziger Jahren* uit 1984 en Jung-Hee Kim *Frauenbilder von Otto Dix. Wirklichkeit und Selbstbekenntnis* uit 1994.

Jung-Hee Kim vertrekt van de vaststelling dat de vrouw (*das Weib*) centraal staat in het werk van Otto Dix. Ze bespreekt vooral Dix' werken uit de jaren '20, omdat de kunstenaar vooral toen de vrouw enorm veel in beeld bracht, en omdat de Wereldoorlog volgens haar een keerpunt teweegbracht in Dix' werk en meerbepaald in zijn blik op de vrouw. Kim stelt dat Dix twee soorten vrouwen in beeld bracht: moeders en prostituees, waarbij de nadruk gelegd wordt op respectievelijk moederlijkheid en erotiek. Dix toont volgens Kim ofwel voortplanting zonder eros, ofwel eros zonder voortplanting; twee aspecten die nochtans nauw met elkaar verbonden zijn. Dit boek gaat dus grotendeels over de manier waarop Dix de prostituee in beeld brengt en geeft bijgevolg veel informatie voor mijn onderzoek.

Met betrekking tot andere kunstenaars zijn dergelijke bronnen echter niet vindbaar. Er werd in



verschillende monografieën over George Grosz wel een hoofdstuk gewijd aan zijn blik op de vrouw en erotiek. Hoewel het hier over een breder thema gaat en niet altijd expliciet over prostitutie, bieden deze bronnen ook veel informatie en inspiratie. Dit is bijvoorbeeld het geval bij Kathrin Hoffmann-Curtius' artikel *Erotik im Blick des George Grosz*, uit 1995. (...)

Ten slotte is er relatief veel informatie te vinden over de beeldvorming van lustmoorden in de kunst uit het interbellum, vooral in Duitsland. De lustmoord (een moord waarachter een seksueel motief steekt) is namelijk een redelijk populair onderwerp in deze periode. Het gaat hier natuurlijk niet noodzakelijk om de moord op prostituees, maar volgens Seelen is dit in de meeste werken wel het geval. Aangezien de lustmoord merkwaardig veel en vaak opvallend gruwelijk in beeld wordt gebracht, wordt in deze bronnen meestal een maatschappelijke verklaring voor dit artistieke fenomeen gezocht. De drie belangrijkste auteurs die dit geanalyseerd hebben zijn Kathrin Hoffmann-Curtius, Beth Lewis en Maria Tatar. Zowel Lewis als Tatar behandelen de lustmoord vanuit extern sociaalhistorisch oogpunt, maar ook vanuit de interne drijfveren van de kunstenaar.

In haar artikel 'Lustmord. Inside the Windows of the Metropolis' verklaart Beth Irwin Lewis de vele representaties van lustmoorden vooral vanuit de mannelijke angsten voor de emancipatie van de vrouw in die tijd, en de misogynie die hierdoor gevoed werd. Ze haalt populaire verhalen, films en boekjes enerzijds, en intellectuele geschriften anderzijds aan, die waarschijnlijk een invloed hebben gehad op zowel Dix als Grosz. Lewis haalt ook misogynie citaten van Dix en Grosz over de vrouw aan om haar hypothese te staven. Het is vooral interessant dat de auteur het fenomeen zowel verklaart vanuit de sociaalhistorische context, alsook aandacht heeft voor de persoonlijke invloeden van Dix en Grosz. Ook kunstwerken van andere kunstenaars waarin het thema in beeld gebracht, worden vermeld, maar jammer genoeg niet geanalyseerd.

Maria Tatars boek *Lustmord. Sexual Murder in Weimar Germany* uit 1995 is veel uitgebreider dan de vorige twee publicaties. Het is vooral interessant omdat ze het eerste deel wijdt aan een onderzoek naar de lustmoord zelf, en historische casussen uit de Weimarrepubliek. In het tweede deel van het boek bespreekt de auteur dan visuele en literaire voorstellingen van lustmoorden (ten tijde van de Weimarrepubliek) en probeert deze te verklaren. Maria Tatar bespreekt hier m.b.t. de beeldende kunst eigenlijk alleen de lustmoorden van Otto Dix en George Grosz. Wat nog goed is aan haar publicatie is het feit dat ze het fenomeen probeert te verklaren zowel vanuit (externe) maatschappelijke oorzaken als (interne) psychologische

drijfveren.

In vergelijking met de beeldvorming van prostitutie is er bij de beeldvorming van lustmoorden niet echt sprake van een hiaat in het bronnenmateriaal. Toch hebben de drie verschillende auteurs verschillende benaderingen en is het interessant om de essentie van hun visies naast elkaar te plaatsen. Onderzoek over de prostitutie betekent noodzakelijkerswijs ook onderzoek naar de lustmoord, omdat het zoals gezegd vaak om vermoorde prostituees gaat. Het feit dat prostituees vaak verkracht of mishandeld en vermoord worden voorgesteld is veelzeggend en van groot belang binnen mijn onderzoek.

Kunstenaars die in mijn onderzoekspaper aan bod zullen komen zijn Otto Dix, Georg Grosz, Rudolf Schlichter maar ook minder bekende kunstenaars zoals Gerta Overbeck, Karl Hubbuch, Elsa Haensgen-Dingkuhn, Elfriede Lohse-Wächtler, Richard Ziegler en Jeanne Mammen. Het zal al snel opvallen dat Otto Dix en George Grosz ongeveer het meest vertegenwoordigd zijn in deze paper. Dit is enerzijds zo omdat Dix en Grosz gezien worden als de hoofdvertegenwoordiger van de Nieuwe Zakelijkheid en dus ook prominent aanwezig zijn in kunstboeken over Weimar Duitsland. Anderzijds creëerden zij het meest werken over prostitutie en lustmoorden in het Duitsland van de jaren '20. Hierdoor is er ook al geschreven over de manier waarop Dix en Grosz gender, erotiek, de vrouw of de prostituee in beeld bracht; wat amper het geval is bij andere kunstenaars.

Er zijn echter nog kunstenaars die deze thema's veel in beeld brachten, zoals bijvoorbeeld Rudolf Schlichter. Vermoedelijk werd de representatie van deze themata in hun werk nog niet onderzocht omdat zij minder bekend zijn en omdat hun werken minder expliciet, grof en kritisch waren dan deze van Dix en Grosz.

### *Methodologisch kader*

\* Verantwoording van het denkkader

Binnen het onderzoek zal ik van verschillende methodologische denkkaders gebruik moeten maken, afhankelijk van het denkkader van de bronnen die ik voor een bepaald deelaspect consulteer, en afhankelijk van het doel van de onderzoeksstap in kwestie. Ten eerste is het mijn bedoeling aan te tonen hoe verschillende kunstenaars de prostitutie op een verschillende manier in beeld brengen, en zal ik voornamelijk een kunsthistorisch denkkader hanteren. In tweede instantie, wanneer ik vaststellingen zal proberen te verklaren vanuit de

maatschappelijke context, zal ik eerder gebruik maken van een sociologisch of sociaalhistorisch denkkader. De visie van de kunstenaar op prostitutie wordt echter ook grotendeels bepaald door zijn psyche, hun verleden en hun ingesteldheid, waardoor ik ook een psychologisch denkkader zal hanteren. Waar nodig zullen deze verschillende kaders elkaar aanvullen en overlappen.

#### \* Precisering van de onderzoeksstappen en onderzoeksstrategie

Tijdens mijn onderzoek ben ik tot de conclusie gekomen dat ik mij niet te veel mag laten leiden door secundaire bronnen waarin al verklaringen worden gegeven, maar dat ik ook aandacht moet besteden aan het beeldmateriaal en primaire literaire bronnen. Bij verkennend literair bronnenonderzoek ben ik namelijk al snel tot de vaststelling gekomen dat zowel enkele primaire als secundaire bronnen vertrekken vanuit vooraf opgestelde ideeën. Bij primaire bronnen zijn dat vaak antifeministische auteurs, bij secundaire bronnen feministische auteurs. Ik zal dus telkens rekening houden met wie de tekst geschreven heeft, in welke context, en voor welk doelpubliek. Soms worden stellingen totaal niet met argumenten gestaafd en is er gebrek aan illustraties. In deze gevallen zal ik dan op zoek gaan naar andere kunstwerken die de hypothese kunnen staven of onderuit halen.

#### *Structuur van de verhandeling*

In Hoofdstuk 2 wil ik het thema in zijn sociaalhistorische context plaatsen en dieper ingaan op het leven in het interbellum in Duitsland. Het is een periode waarin de maatschappij veel veranderingen ondergaat en waarin de gevolgen van de Tweede Wereldoorlog in verschillende aspecten zichtbaar zijn. Dit schetsen van de context waarin de kunstwerken ontstonden is en een inzicht krijgen in de mentaliteit van die periode is nodig om de motieven van de kunstenaars te kunnen begrijpen.

Vervolgens zal ik het in dit hoofdstuk specifiek hebben over de positie van de vrouw in de Weimarrepubliek. Het is algemeen geweten dat de periode na de Eerste Wereldoorlog een belangrijke invloed had op de positie van de vrouw in de samenleving. Hierbij wil ik niet alleen focussen op de politieke, economische en sociale situatie van de vrouw maar ook op de veranderingen op vlak van seksualiteit, mode, consumptie, uitgaansleven en dergelijke. De manier waarop de vrouw en meerbepaald de prostituee afgebeeld wordt in de kunst is ongetwijfeld beïnvloed door deze omstandigheden.

Ik zal dit hoofdstuk afsluiten met een bespreking van prostitutie in de Weimarrepubliek. Zo kan op een verder punt in het onderzoek afgeleid worden in hoeverre het beeld van de prostituee zoals dit naar voren komt in de beeldende kunst ook strookt met de werkelijkheid.

In het derde hoofdstuk wordt de kunsthistorische achtergrond van het onderwerp besproken en in het vierde hoofdstuk tenslotte komt het eigenlijke onderzoek van de kunstwerken aan bod. Ik zal enkele aspecten bespreken die doorheen de presentaties van prostitutie steeds terugkeren. Op die manier wil ik de lezer een inzicht proberen te geven in de diversiteit van de kunstwerken maar vooral in de elementen die steeds opnieuw aan bod komen.

## **2. Sociaalhistorische context van de Weimarrepubliek**

### **2.1. Economische en politieke context**

#### **2.1.1. Economische context**

Zoals gezegd in de inleiding, worden de jaren twintig in Europa en meerbepaald in Duitsland vaak voorgesteld als een gouden tijdperk: men spreekt van de “the golden twenties”. Met deze term wordt niet alleen verwezen naar de culturele bloei, maar ook naar de economische boom tussen ca. 1923 en 1929. Deze nostalgische term, die herinnert aan de toenmalige artistieke en intellectuele vrijheid, moet echter met een korreltje zout genomen worden. In zijn artikel "The not-so-golden twenties", kijkt Richard Bodek naar het alledaagse leven in de Weimarrepubliek, en stelt vast dat een groot deel van de bevolking tijd noch geld had om deel te nemen aan het leven van glitter en glamour.<sup>5</sup> Bovendien, mag men niet vergeten dat de korte periode van economische bloei voorafgegaan en beëindigd werd met periodes van economische crisis.

De Weimarrepubliek ging van start met een economisch dieptepunt als gevolg van de vernietigende Eerste Wereldoorlog. In 1918 bleef Duitsland achter met 5 miljoen doden, twee miljoen wezen, één miljoen invaliden en één miljoen weduwes.<sup>6</sup> De heropbouw van het land werd bovendien bemoeilijkt door het Verdrag van Versailles, waarbij de geallieerden van Duitsland jaarlijks een som van 1,8 miljard mark en het afstaan van andere waardevolle producten eisten. Vanaf 1923 stabiliseerde de situatie zich, maar aan deze periode van

---

<sup>5</sup> BODEK (1996), p.57

<sup>6</sup> ELON A., *The Pity of it All: A Portrait of the German-Jewish Epoch, 1743-1933*, New York, 2003, p. 340, geciteerd in Ian Buruma (2006), p. 13

economische welvaart kwam al snel een eind door de wereldwijde beurscrash in 1929. Deze extreme economische dieptepunten zorgden voor inflatie, armoede en grote werkloosheid, die door de bevolking aan den lijve ondervonden werd.

Niet te verwaarlozen in deze context is het effect van de hyperinflatie op de Duitse samenleving. In 1918 was een dollar 4 mark waard, in 1922 vierhonderd mark en eind november 1923 4 210 500 000 000. De krant van 9 november 1923 met het nieuws van Hitlers Putsch in München kostte 60 miljard mark. Belangrijkste effect van deze hyperinflatie, zo stelt Geert Mak, was het verdwijnen van elk besef van waarde:

“Musici en theatermensen werden na een optreden betaald in koffers vol bankbiljetten. Ze vertrokken er meteen mee naar een winkel voor de meest noodzakelijke uitgaven, de volgende ochtend zou het allemaal niets meer waard zijn.”<sup>7</sup>

De Duitsers zagen zichzelf als gevolg van de inflatie zienderogen verarmen. Zo erg, dat zelfs keurige Berlijnse burgers hun dochters op feestjes tegen betaling aan buitenlandse gasten aanboden. Tegelijk werden anderen, met name zij die op de geldmarkt speculeerden, in die periode steenrijk. De oude rijken hadden hun geld opgepot, de nieuwe rijken gaven het zo snel mogelijk uit. Dit alles zette het oude Duitsland, dat altijd een land van spaarders was geweest, volledig op zijn kop.

### **2.1.2. Politieke context**

De Weimarrepubliek was zwaar belast met conflicten die op een burgeroorlog leken. Er heerste een bijna voortdurende onrust door spanningen tussen linkse en rechtse groeperingen. Deze mondden uit in niets minder dan revoluties, pogingen tot staatsgrepen en aanslagen op politieke leiders. De Weimarrepubliek bleek te zwak om extremistische tendensen de baas te kunnen.<sup>8</sup>

Omdat in Berlijn ten tijde van het ontstaan van de Weimarrepubliek burgeroorlogachtige toestanden heersten, werden de autoriteiten van de nieuwe republiek in Weimar gevestigd. In augustus 1919 kreeg de republiek haar nieuwe grondwet, één van de modernste grondwetten van de wereld. Ze voorzag onder meer in kiesrecht voor vrouwen, referenda en de grondrechten van de Duitsers.

---

<sup>7</sup> MAK G. (2008), p. 231

<sup>8</sup> KAISER F. W. (1995), p. 11

De overgang van Keizerrijk naar republiek, en meteen ook naar één van de modernste parlementaire democratieën, zou Duitsland parten spelen. Terwijl in andere landen over zulke fundamentele overgang dikwijls lange periodes gingen, gebeurde ze in Duitsland heel erg snel. Mensen waren de onzekerheid die met een parlementaire democratie gepaard gaat niet gewend, en zeker na de turbulente oorlogsjaren, slaagde deze er maar moeilijk in om stabiliteit te brengen.

De jonge republiek had het in de eerste vier jaar dan ook bijzonder moeilijk, onder meer door haar verschillende politieke tegenstanders. Aan de linkerkant probeerde de Kommunistische Partei Deutschlands, in de periode 1919-1923 herhaaldelijk de macht te grijpen. Aan rechterkant waren er de rechts-radicalen van verschillende ideologische afkomst, waaronder Adolf Hitler, die in 1923 in Beieren de macht probeerde over te nemen. Geheime rechts-radicalen vermoordden onder meer de minister van Financiën Matthias Erzberger in 1921 en de minister van Buitenlandse Zaken Walther Rathenau in 1922.

George Grosz schreef over deze turbulente jaren het volgende:

“Overal klonk haatgezing, iedereen werd gehaat: de joden, de kapitalisten, de adel, de communisten, de militairen, de huiseigenaren, de arbeiders, de werklozen, de Reichswehr, (...) de controlecommissies, de politici, de warenhuizen, en nog eens de joden. (...) Het was alsof Duitsland in twee delen uiteen was gevallen en beide haatten elkaar zoals in de Nibelungensage. En wij wisten dat, of het begon ons toch langzaam te dagen.”<sup>9</sup>

De jaren 1923-1929 brachten relatieve welvaart, politieke stabiliteit en een relatief goede verhouding met de westerse mogendheden. Ze worden ook *Era Stresemann* genoemd, naar de invloedrijke rechtsliberaal Stresemann, minister van Buitenlandse Zaken in die tijd. Stresemann slaagde er binnen de 3 maanden in om Duitsland weer op poten te zetten. Hij introduceerde een nieuwe soort geld, de Rentenmark, met als onderpand de volledige Duitse goudvoorraad, grond en andere bezittingen. En de Rentenmark bracht rust, op alle terreinen.

Ondanks deze schijnbare rust en stabiliteit sluimerden de problemen echter verder onder de oppervlakte. Hitlers monsterscore bij de verkiezingen aan het begin van de jaren 1930 kondigt de komst van het fascisme aan, en zal al snel het einde van de Weimarrepubliek betekenen.

---

<sup>9</sup> MAK G. (2008), p. 226

## **2.2 De opkomst van de entertainmentcultuur: een vlucht uit de realiteit**

Het trauma van de Eerste Wereldoorlog had bij een groot deel van de bevolking gevoelens van vertwijfeling, desoriëntatie en existentiële crisis opgewekt. De verschrikkelijke gevolgen van de oorlog brachten een algemeen gevoel van desillusie teweeg. Volgens Franz Kaizer was het leed overal te zien, maar werd het in de mate van het mogelijke verborgen. Zowel de crisis als de gedachte dat de oorlog voor niets was geweest werden door velen genegeerd. De waarheid, namelijk dat de oorlog een gigantische politieke, sociale en vooral existentiële ramp was, werd collectief verdrongen.<sup>10</sup>

De opkomst van de entertainmentcultuur kan ook in dit opzicht begrepen worden. Op het eerste zicht lijkt de culturele bloei in tegenspraak met de meervoudige crisis, maar in zekere zin is het juist de logica erachter. Door de crisis zocht men afleiding in plezier; door het verlies van bepaalde waarden ging men op zoek naar vervanging. Volgend citaat van Annelie Lütgens, uit haar artikel over de kunstenares Jeanne Mammen, illustreert dit goed:

“With the loss of family ties, consumption and cultural diversion gained a higher level of acceptance than before, and the expanding consumer products and entertainment industries were surrogates for empty impersonal relationships. People were supposed to and wanted to forget: the frustrating realities of their lives, competition in the workplace, the fear of being fired, and the dependence on the boss. This act of forgetting had a name: the weekend.”<sup>11</sup>

Lütgens deelt deze visie met verschillende andere auteurs, waaronder ook Richard Bodek. Volgens hem waren de vrijetijdsactiviteiten een middel voor de mensen om zich te definiëren tegenover de harde realiteit.<sup>12</sup>

Naarmate de bloei van de vrijetijdsbesteding en het uitgaansleven decadente proporties aannam, werden deze door veel cultuurcritici veroordeeld. Tijdschrijver Hans Ostwald beschreef de Weimarrepubliek in 1931 als een maatschappij waar de grenzen tussen leeftijd, klasse en gender vervaagd zijn door de opschudding van oorlog en inflatie, en waar iedereen geobsedeerd is door het achternagaan van plezier.<sup>13</sup> Hirschfeld spreekt van dansmanie, verslavingen, buitenechtelijke seksuele relaties, stijgende criminaliteit, toename van

<sup>10</sup> EHRENBURG I., *Men Years - Life* (1962), deel III p. 11, geciteerd in KAISER F. W. (1995), p. 10-11

<sup>11</sup> LÜTGENS A. (1997), p. 91

<sup>12</sup> BODEK R. (1996), p. 59

<sup>13</sup> SHARP I. (2000), p. 191

abortussen en vrouwenhandel.<sup>14</sup>

De algemene desillusie en decadentie tijdens de Weimarcultuur komen dan ook tot uiting in de kunstwerken uit deze periode. Een recente tentoonstelling over Duitse portretten uit de jaren twintig in het Metropolitan Museum in New York kreeg de gepaste titel *Glitter and Doom*. Glitter insinueert niet alleen culturele en economische bloei maar ook naar de decadentie waartoe dit kan leiden; doom verwijst naar de ‘onvermijdelijke’ ondergang, als gevolg van die decadentie en de meervoudige crisis. Voorbeeld bij uitstek van dit samenkomen van culturele bloei en miserie, van ‘glitter’ en ‘doom’, is Otto Dix’ meesterwerk *Grootstadtriptiek* (afb. 1-3 ; bespreking *cf. infra*).

### **2.3 Gender in de Weimarrepubliek**

Over gender in de Weimarrepubliek is reeds heel wat inkt gevloeid. Het staat vast dat de jaren twintig een cruciale periode waren in de evolutie van genderrollen, grotendeels onder invloed van de Eerste Wereldoorlog. Nog voor het einde van de Eerste Wereldoorlog werd er al gesproken over een ‘seksuele crisis’ of ‘genderoorlog’.

Om dit te begrijpen moet eerst en vooral de vraag gesteld worden in hoeverre, en op welke gebieden, de vrouw uit de Weimarrepubliek nu verschilde van deze van voor de oorlog (2.3.1 en 2.3.2). Naast deze feitelijke veranderingen in het leven van de vrouw, moeten we ook een licht werpen op de culturele constructie van het beeld van de zogenaamde ‘Neue Frau’ (2.3.3), de reactie van de samenleving hierop (2.3.4) en tenslotte de emancipatie van de vrouw tijdens de Weimarrepubliek (2.3.5).

#### **2.3.1 De werkende vrouw en de invasie van de publieke ruimte**

Terwijl de 19e-eeuwse vrouw zelden alleen in het openbaar kwam, verwierf zij in de eerste twee decennia van de 20e eeuw een zichtbare plaats in de publieke ruimte. Voorlopers waren dienstmeisjes die vanaf het eind van de 19e eeuw in het openbaar opdoken, enerzijds uit economische nood maar ook omdat ze nieuwe vrije ruimtes voor vrouwen wilden creëren. Tussen 1880 en 1905 verdubbelden zij in aantal. Door de mechanisering van de landbouw trokken duizenden vrouwen die in deze sector actief waren begin 20<sup>ste</sup> eeuw naar de stad, op zoek naar nieuwe kansen. Door de uitbreiding van massaproductie -en distributie waren er

---

<sup>14</sup> KARCHER E. (1984), p. 64



veel nieuwe jobs in de administratieve en de verkoopsector ontstaan, die grotendeels ingenomen werden door vrouwen. Aangezien vrouwen over het algemeen goedkopere werkkrachten waren, werden mannelijke werknemers deels door hen vervangen.<sup>15</sup>

Op het gebied van werk betekende de oorlog een grote verandering voor vrouwen uit alle sociale klassen. Door de afwezigheid en dood van miljoenen mannen was het werk van vrouwen van cruciaal belang. Ze kregen betere jobs die normaal gereserveerd waren voor mannen. Ook in het grootste deel van de latere Weimarjaren heerste er economische crisis en waren families uit de middenklasse wel verplicht om hun dochters te laten werken. Plattelandsmeisjes trokken naar de stad om te werken in de fabriek, als verkoopster of als administratief werkster. Op die manier begonnen stilaan ook de grenzen tussen arbeidersklasse en middenklasse te vervagen.

Er zijn veel getuigenissen van mannen die verslag uitbrengen van het feit dat vrouwen ineens prominent aanwezig waren in de publieke ruimte. In haar artikel "Female Flanerie and the Symphony of the City" relateert Anke Gleber deze hoge aanwezigheid van vrouwen in het openbaar. Ze stelt dat vrouwen wel op weg naar hun werk of tijdens het winkelen alleen op straat kwamen, maar andere activiteiten deden ze grotendeels nog in mannelijk gezelschap. Door hun genderrol konden ze niet flaneren zoals mannen dat deden, en hebben ze het moderne stadsleven niet op een gelijke manier kunnen ervaren.<sup>16</sup>

Hoe dan ook staat vast dat in de jaren 1920 de eens zo strikte grenzen tussen private en publieke ruimte vervaagden. Het werd ook steeds aanvaardbaarder voor vrouwen om alleen uit te gaan: de tijd dat het alleen prostituees waren die zich de publieke ruimte toe-eigenden was voorbij.<sup>17</sup> Renate Bridenthal vertelt de gevolgen hiervan:

“The working girl and the sexually loose woman became conflated into the same figure. Their sheer existence threatened the stability of bourgeois values and lifestyles and het non-reproductive sexuality ... supported the need for a more controlling

---

<sup>15</sup> Toch schijnt het dat er in de eerste decennia van de 20e eeuw eigenlijk niet zo'n grote stijging in het aantal werkende vrouwen was, maar dat dit eenvoudigweg zo leek omdat ze in andere sectoren actief werden (industrie en dienstensector). Vaak oefenden ze beroepen uit die ontstaan waren naar aanleiding van de industrialisering en technologische revolutie, zoals telefoniste, typiste en dergelijke. Wat het aantal ook weze, belangrijkst is dat ze in andere sectoren actief werden en op die manier meer in de publieke ruimte zichtbaar werden.

<sup>16</sup> GLEBER A. (1997), p.71

<sup>17</sup> LÜTGENS A. (1997), p. 93

population policy to some.”<sup>18</sup>

Dit alles had ook een impact op de mannelijke stadservaring. De vrouw was niet langer beperkt tot de private ruimte en overschreed haar door gender bepaalde plaats in de maatschappij.<sup>19</sup> In meerdere toenmalige bronnen waarin mannen spreken over deze transformatie van de publieke ruimte, vergelijken ze de aard van de stad met deze van de vrouw. Ze associëren de aantrekkingskracht en gevaren van de metropool met deze van de vrouw. Dit werd door verschillende auteurs reeds besproken.<sup>20</sup>

Niet iedereen was even enthousiast over deze invasie van de vrouw in de publieke ruimte. Al snel ontstond bij velen het gevoel dat zo snel mogelijk teruggekeerd moest worden naar de traditionele, vooroorlogse genderrollen.<sup>21</sup> De overheid zorgde ervoor dat vrouwen effectief ontslaan werden zodat terugkerende soldaten terug aan het werk konden. Vrouwen die getrouwd waren met een werkende man werden gezien als Doppelverdieners, en werden het eerst van al de laan uitgestuurd. Maar velen van hen waren niet van plan om zomaar naar huis en haard terug te keren, en dit leidde tot een soort massafenomeen van zelfstandige, werkende vrouwen.

### **2.3.2 Politieke en sociale gelijkheid**

De val van het Keizerrijk en de opkomst van de Weimarrepubliek betekende een politieke omwenteling die voor de vrouw grote gevolgen had. Vanaf 1919 kregen vrouwen het actief en passief stemrecht. Ze werden ook grondwettelijk aan de mannen gelijk gesteld en kregen nu in principe dezelfde rechten en plichten. Er kwam veel protest van politieke vrouwenbewegingen, die ijverden om het woord ‘grundsätzlich’ te schrappen. Zij vonden dat ze fundamenteel gelijkgesteld moesten worden, en niet louter principieel. De toevoeging van het woord ‘grondwettelijk’ impliceerde volgens critici namelijk dat lokale en provinciale instanties deze wet op verschillende manieren zouden kunnen interpreteren.

Voor velen vervulde de grondwet niet hun hoop op politieke en sociale gelijkheid.<sup>22</sup> Bovendien was er nog steeds een door gender bepaalde bestraffing waardoor mannen en

---

<sup>18</sup> BRIDENTHAL R., (1984) geciteerd in PETERSEN (2001), p. 6

<sup>19</sup> VON ANKUM K. (1997), p. 164

<sup>20</sup> VON ANKUM K., 'Gendered Urban Spaces in Irmgard Keun's Das Kunstseidene Mädchen' (1997); PETRO P. (1997); ROWE (1995)

<sup>21</sup> CANNING K. (2009), p. 146-149

<sup>22</sup> CANNING K. (2009), p. 153

vrouwen verschillende straffen kregen voor hetzelfde crimineel gedrag.<sup>23</sup> De volledige juridische gelijkstelling van man en vrouw zou in Duitsland nog tot 1949 op zich laten wachten.

Toch was er op het gebied van de politieke status van de vrouw in de Weimarrepubliek een duidelijke verbetering: vrouwen kregen stemrecht en konden in het parlement verkozen worden. Volgens Eifert echter, bleven de weinige vrouwen die politiek actief waren echter in de schaduw, en was er nog een groot verschil tussen wettelijke gelijkheid tussen man en vrouw en de toepassing hiervan in de praktijk.<sup>24</sup>

### 2.3.3 Een 'nieuwe vrouw'

Het tijdperk van gelijkheid tussen man en vrouw, en van vrijheid van de vrouw, was nog niet aangebroken, maar er was in de jaren 1920 wel een grote verandering in het culturele leven van de jongere vrouw. Veel vrouwen namen deel aan het nachtleven, kwamen alleen of met vriendinnen op straat (in plaats van onder mannelijke begeleiding), rookten en dronken in het openbaar... Typisch mannelijke handelingen, volgens Eifert, waarmee de vrouw toonde dat ze niet meer zomaar de rol zou aannam die van haar verwacht wordt. Veel vrouwen lieten hun korset achterwege, droegen rokken die niet langer dan de knie reikten, en besteedden veel aandacht aan hun uiterlijk.<sup>25</sup>

Dit brengt ons bij het opvallend fenomeen van de zogenaamde 'Neue Frau'. Deze benaming duikt telkens weer op in bronnen over de Weimarrepubliek, zowel bij werken van auteurs uit de jaren twintig als bij recentere werken. Het idee van een nieuwe vrouw van de Weimarrepubliek is echter zeer complex; en het idee dat de Neue Frau een belangrijk fenomeen van deze periode is, wordt ook soms gerelativeerd. Het was in de Weimarrepubliek de mode om alles met het adjectief 'neu' te omschrijven<sup>26</sup>, en bovendien is het idee van een 'nieuwe' of moderne vrouw doorheen de hele twintigste eeuw aanwezig.<sup>27</sup>

Maar was de Neue Frau echt niet meer dan een puur modeverschijnsel, een mediaconstructie, een reclameproduct? Of was ze ook het symbool, de weerspiegeling van een algemeen gevoel

---

<sup>23</sup> KUNER A., 'Bürgerliches Frauenbild und 'gefallene' Mädchen (1830-1923)', in *Ich bin meine eigene Frauenbewegung. Frauen-Ansichten aus der Geschichte einer Grosstadt*, ed. Petra Zwacka, Berlin: Edition Hentrich, 1991, pp. 165-172

<sup>24</sup> EIFERT C. (2002), p. 18

<sup>25</sup> EIFERT C. (2002), p. 18

<sup>26</sup> Die Neue Sachlichkeit, Das Neue Wohnen...

<sup>27</sup> EIFERT C. (2002), p. 17

onder vrouwen? De laatste decennia is er veel geschreven over de vraag in hoeverre de Neue Frau werkelijk was, maar ook in de jaren twintig was men hier al mee bezig. In 1918 schreef de Duitse auteur Alexandra Kollontai over de 'Neue Frau':

"Wer ist das, die neue Frau? Existiert sie überhaupt? Ist sie nicht das Produkt der schöpferischen Phantasie moderner Belletristen die nach sensationellen Neuheiten suchen? Schauen Sie um sich, sehen sie scharf, überlegen Sie, und Sie werden sich überzeugen: die neue Frau ist da - sie existiert."<sup>28</sup>

Over het algemeen zijn critici het erover eens dat de Neue Frau zowel een mediaconstructie als een vrouw van vlees en bloed was. Shearer West is één van de recente schrijvers die het onderscheid bespreken. Het is volgens haar een feit dat steeds meer vrouwen gingen werken, dat ze de private sfeer meer en meer verlieten ten voordele van de publieke wereld. Ze begonnen alleen of in het bijzijn van vriendinnen uit te gaan, en gaven ook, ondanks hun mager inkomen, veel geld uit aan modieuze kledij, sigaretten, make-up, het uitgaansleven... Volgens West waren deze eigenschappen reëel, maar werden ze zodanig overdreven door de media, dat de Neue Frau een soort modernistisch icoon werd. Ook Manja Seelen wijst op de cruciale rol hierin van recentelijk ontstane massamedia zoals radio- en televisieoproep, films, tijdschriften en triviaalliteratuur, die zorgden voor een visualisering van het slagwoord Neue Frau.<sup>29</sup> Op die manier raakte het icoon van de Neue Frau bekend bij vrouwen van alle sociale lagen.

De eigenschappen die aan de naam 'Neue Frau' gekoppeld werden, waren dikwijls vaag en soms ook zeer contradictorisch. Maar belangrijkste is in feite de manier waarop de Neue Frau in die tijd door anderen gezien werd. Vele historici zijn ervan overtuigd dat het icoon van de Nieuwe Vrouw alsook de reële vrouw in de Weimarrepubliek een bron van angsten was voor het mannelijke deel van de bevolking. Dit komt onder andere naar voor uit het feit dat de politieke, sociale en economische crisissen door veel mannen (en ook conservatieve vrouwen) verklaard werden als een gevolg van het dalen van de mannelijke autoriteit.<sup>30</sup>

#### **2.3.4 De nieuwe vrouw als bron voor onrust**

Door de min of meer verplichte emancipatie van de vrouw tijdens WOI en het bewustzijn van

---

<sup>28</sup> KOLLONTAI A. (1920), p. 5

<sup>29</sup> SEELEN M. (1995), p. 7

<sup>30</sup> PETRO P. (1997), p. 43

hun mogelijkheden dat dit met zich meebracht, ontstonden er problemen, eerst en vooral op seksueel gebied.<sup>31</sup> De tot dan toe heersende norm van trouw binnen het huwelijk verloor aan belang, en buitenechtelijke relaties namen toe.<sup>32</sup> Vrouwen waren ook beter geïnformeerd op vlak van seksualiteit en beslisten over hun eigen lichaam: ze gebruikten contraceptiva, ondanks het feit dat dit illegaal was.<sup>33</sup>

Hans Ostwald beschrijft de mentaliteit van toen in zijn *Sittengeschichte der Inflation*:

“Alles schien sich umzukehren. Auch die Familie schien in jähem Zerfall. Ein erotischer Taumel wirbelte die Welt durcheinander. Viele Dinge, die sonst um Stillen sich abgespielt hatten, traten in die grelle Öffentlichkeit. Vor allem stellten sich die Frauen auf vielen Gebieten gänzlich um. Sie traten mit ihren Forderungen, besonders auch mit ihren sexuellen Forderungen, viel deutlicher hervor. Sie betonten auf jede Art und Weise ihr Recht auf Leben und Ausleben viel stärker.”<sup>34</sup>

De angsten voor de Neue Frau waren ook verbonden met de angst voor het massaal dalen van het geboortecijfer. Niet alleen beelden van miljoenen weduwes, maar dat van de geëmancipeerde, onafhankelijke vrijgezellen die steeds meer of openlijker contraceptie gebruikten waren verontrustend. Dit versterkte de oproep voor een striktere regulering van seksualiteit, anticonceptie en abortus.<sup>35</sup>

Een ander feit dat bijdroeg tot de angst voor de geëmancipeerde vrouw, was het verlies van miljoenen mannen aan het front dat voor een ‘vrouwenoverschot’ had gezorgd. De algemene bezorgdheid ontstond dat vrouwen in ‘mannelijke gebieden’ zoals politiek zouden gaan domineren.<sup>36</sup> Daarbij kwam nog dat vrouwen nu het stemrecht kregen, op het moment dat zij veel talrijker waren dan volwassen mannen. Plots waren vrouwen een enorme, onvoorspelbare politieke kracht.<sup>37</sup>

Ondanks al deze angsten werd in de Weimarrepubliek plaats gecreëerd voor rationelere maar

---

<sup>31</sup> KARCHER E. (1984), p. 63

<sup>32</sup> KARCHER E. (1984), p. 63

<sup>33</sup> WEST S. in MESKIMMON M. [Ed.], *Visions of the Neue Frau: Women and the Visual Arts in Weimar Germany*, p. 1

<sup>34</sup> OSTWALD H. (1931), p. 7, geciteerd in SHARP I. (2000), p. 191

<sup>35</sup> CANNING K. (2009), p. 150

<sup>36</sup> CANNING K. (2009), p. 149

<sup>37</sup> CANNING K. (2009), p. 151

ook menselijkere seksualiteit.<sup>38</sup> Dat was ook nodig want volgens Ingrid Sharp was het Duitse Keizerrijk gekarakteriseerd door seksuele hypocrisie. Mannelijke ontrouw was deels mogelijk doordat de staat prostitutie door de vingers zag, terwijl vrouwen uit de middenklasse aan een strikte gedragscode onderworpen waren. Er werd dan ook gestreefd naar seksuele hervorming, waarin het fenomeen van de geëmancipeerde, vrijgevochten vrouw verzoend kon worden met de nood van de staat aan stabiele en vruchtbare families.<sup>39</sup> De openheid waarmee seksualiteit en de hervorming hiervan besproken werd veroorzaakte echter een gevoel van ongemak bij mannen.<sup>40</sup>

Dat dit een gevoel van ongemak bij de mannen teweeg bracht, moet gezien worden in zijn concrete context. Sharp stelt dat mensen enorm gedesillusioneerd waren door de verloren oorlog, en economische en politieke limieten die hen werden opgedragen door het verdrag van Versailles. Voor velen, legt Sharp uit, leek het herstel (en vooral het morele herstel) van Duitsland enkel mogelijk bij een terugkeer naar de vooroorlogse zekerheden, dat op staatsniveau gebaseerd was op vertrouwen in de overheid, en op familiaal niveau in de autoriteit van de vader.<sup>41</sup> Velen ijverden voor een herstel van patriarchale autoriteit, maar dit bleek moeilijk te zijn. Veel mannen waren gesneuveld in de oorlog en de griepepidemie had een groot deel van de oudere generatie het leven gekost.<sup>42</sup>

De inspanningen die geleverd werden voor het herstel van traditionele familiebanden en genderrollen bleven dan ook grotendeels onvervuld. Familiebanden waren gewoon veranderd door de drastische transformaties van de maatschappij tijdens de oorlog. Bovendien was het idee dat de terugkeer naar traditionele genderrollen de chaos in de Weimarrepubliek zou oplossen nogal onrealistisch.<sup>43</sup>

### **2.3.5 Emancipatie**

Pas vanaf het begin van de 20e eeuw krijgen vrouwenbewegingen een invloed op het politieke en cultureel leven in Duitsland.<sup>44</sup> Vooral tijdens de oorlogsjaren leerden vrouwen over het burgerschap, en hun rechten en plichten die hiermee verbonden waren. Veel vrouwen uit de hogere middenklasse gingen in de Nationale Frauendienst, en speelden op die manier ook een

---

<sup>38</sup> SHARP I. (2000), p. 91

<sup>39</sup> SHARP I. (2000), p. 91-92

<sup>40</sup> SHARP I. (2000), p. 92

<sup>41</sup> SHARP I. (2000), p. 92

<sup>42</sup> SHARP I. (2000), p. 192-193

<sup>43</sup> CANNING K. (2009), p. 154

<sup>44</sup> PETRO P. (1997), p. 43

rol bij tot de organisatie van de oorlog op het thuisfront. Ze kwamen ook steeds meer in protest tegen de oorlog omdat het dodental bleef stijgen en omdat er steeds meer hongersnood was.<sup>45</sup>

Op deze manier kwam er tijdens de oorlog al een proces van emancipatie op gang, dat door anderen echter omschreven werd als een seksuele crisis of een Geschlechterkrieg.<sup>46</sup> Canning merkt op dat, wat het ook was, iedereen wist dat het moeilijk zou zijn om de veranderingen op vlak van gender ongedaan te maken.<sup>47</sup> Er waren barsten in de steunpilaren van de vooroorlogse gendervoorschriften gekomen. De principes van vrouwelijke onderwerping aan mannelijk gezag in de familie en hun uitsluiting van participatie in het publieke domein werden onderuit gehaald.

Het is grotendeels door deze ervaring tijdens de oorlogsjaren dat vrouwen nadien ook wilden meewerken aan de opbouw van de Weimarrepubliek en dat ze begonnen te strijden voor hun rechten.<sup>48</sup> De politieke hervorming van de Duitse samenleving naar een democratie was voor velen een middel om te ijveren voor principes van politieke, sociale en economische gelijkheid tussen mannen en vrouwen.<sup>49</sup> In alle verschillende milieus en lagen van de bevolking ontstonden vrouwenverenigingen die ijverden voor stemrecht. Opvallend is wel dat deze verenigingen vaak verschillende doeleinden hadden<sup>50</sup>, wat hun slagkracht niet bevorderde. (cf. infra, 2.4.3)

Volgens sommige auteurs zoals Kathleen Canning kan de verandering van de positie van de vrouw tijdens de oorlog niet als emancipatie beschreven worden. Waarschijnlijk heeft ze deze mening omdat vrouwen verplicht waren om banen van hun mannen, broers, vaders over te nemen. Ook Julia Roos wijst in haar artikel "Prostitution and the Reconstruction of Gender in the Weimar Republic" op de limieten van de emancipatie in die tijd. Er zijn volgens haar belangrijke discrepanties tussen wat er geschreven is over vrouwenemancipatie in die periode en de reële positie van vrouwen in Weimar Duitsland. Roos haalt onderzoek van Renate Bridenthal en Claudia Koons aan, waaruit blijkt dat er geen verandering was in de traditionele rol van de vrouw. Zij stellen dat aangezien er geen degelijk alternatief was, vrouwen grotendeel trouw bleven aan de typische *Kinder, Küche, Kirche* ethos, en emancipatie soms

---

<sup>45</sup> CANNING K. (2009), pp. 146-147

<sup>46</sup> CANNING K. (2009), p. 149

<sup>47</sup> CANNING K. (2009), p. 149

<sup>48</sup> CANNING K. (2009), p. 147

<sup>49</sup> CANNING K. (2009), p. 148

<sup>50</sup> CANNING K. (2009), p. 148-149

eerder als een bedreiging dan als een zegen zagen.<sup>51</sup> Roos wijst er op dat kunst, literatuur en film uit de jaren 20 echter iets anders laten uitschijnen. Uit veel recente studies naar de culturele representatie van vrouwen in Weimar Duitsland, blijkt dat deze bijna geobsedeerd zijn met het thema genderconflicten.<sup>52</sup>

## **2.4. Historiek van de prostitutie in Duitsland aan het begin van de 20<sup>ste</sup> eeuw**

### **2.4.1. Prostitutie in het Duitse keizerrijk**

Toen Wilhelm II keizer werd in 1888 was prostitutie één van de meest dringende sociale problemen van stedelijk Duitsland geworden. De snelle industrialisatie, armoede onder de arbeidersmassa in de snel groeiende steden, en genderrollen geconstrueerd op basis van dominantie en onderwerping, waren een vruchtbare grond voor prostitutie.<sup>53</sup> In 1809 telden de Berlijnse autoriteiten 311 prostituees; tegen het einde van de negentiende eeuw werd het aantal tussen 30 000 en 50 000 geschat. Het aantal in heel het Duitse Rijk werd op 330 000 geschat.<sup>54</sup>

Prostitutie was in Duitsland gereguleerd sinds 1871, naar het model van de Britse *Contagious Disease Act* van 1864. In het keizerrijk van Wilhelm II kon een vrouw die verdacht werd van prostitutie meteen opgepakt worden. De manier waarop dergelijke arrestaties soms uitgevoerd werden, leidde tot fel protest in het feministische dagblad *Die Frau*, toen in 1913 een 18-jarig meisje werd opgepakt en aan een leiband en met op de rug vastgebonden handen door de straten van Berlijn werd geleid door een politieman te paard.<sup>55</sup> Mannen daarentegen die klant waren, gingen vrijuit. De *Sittenpolizei* of Zedenpolitie had de taak om prostitutie te controleren.

Eens een vrouw gearresteerd werd door de *Sittenpolizei*, werd zij als prostituee geregistreerd. Dit belette haar in de toekomst om nog een veilig en degelijk onderdak te vinden, aangezien het ook voor huiseigenaars illegaal was om deze vrouwen te herbergen. De eigenaars liepen het risico van pooierschap verdacht te worden. In Berlijn werden de prostituees een hele reeks beperkingen van hun persoonlijke vrijheid opgelegd. Ze kon ten allen tijde aan medische

---

<sup>51</sup> Bridenthal and Koonz, "Beyond *Kinder, Küche, Kirche*", p. 56.

<sup>52</sup> ROOS Prostitution Reform and the Reconstruction of Gender in the Weimar Republic, [https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/803/Weimar\\_Roos.pdf?sequence=1](https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/803/Weimar_Roos.pdf?sequence=1)

<sup>53</sup> SCHÖNFELD C. (2000), p. 7

<sup>54</sup> SCHÖNFELD C. (2000), p. 6

<sup>55</sup> LANGE H. (1912/13), p. 753-754



onderzoeken onderworpen worden. Deze werden uitgevoerd door de Zedenpolitie, en konden op elk moment, dag en nacht, bij de vrouw thuis plaatsvinden: de vrouw was verplicht ze zonder protest te ondergaan. De vrouw mocht geen theaters, museums en zelfs de zoo niet bezoeken. Ze mocht niet rondslechteren in de buurt van scholen, kerken, publieke gebouwen en in totaal 63 Berlijnse straten en pleinen. Dit wil niet zeggen dat prostituees met succes uit de burgerlijke ruimte van het toenmalige Berlijn werden uitgesloten, maar wel dat ze erg op hun hoede moesten zijn, wanneer ze zich op deze plaatsen begaven of hun activiteiten uitoefenden.

#### 2.4.2. Prostitutie als wetenschappelijk onderwerp

Tegen het einde van de 19<sup>de</sup> eeuw nemen we een stijgend aantal publicaties over het onderwerp prostitutie waar<sup>56</sup>. Het was op dat moment een actueel onderwerp van onmiddellijke politieke relevantie. De aandacht voor het onderwerp kwam tegelijk voort uit medeleven met de situatie van de prostituees, afschuw, maar zeker ook een vorm van voyeurisme.<sup>57</sup>

Tegen 1900 was de *Prostitutionfrage* een van de meest bediscussieerde onderwerpen van de Duitse monarchie geworden. Talrijke Duitse geleerden publiceerden studies over het onderwerp. De sexuele theorie onderging op dat moment belangrijke transformaties onder invloed van de psychoanalyse en sexologie. Er werd een belangrijke nadruk gelegd op het verschil tussen “normale” en pathologische seksualiteit.<sup>58</sup> Bekendste voorbeeld van de polarisatie tussen moeder en hoer is ongetwijfeld het boek van de Italianen Lombroso en Ferrero *La donna delinquente: La prostitute e la donna normale*, dat ook rond de jaren 1900 in Duitsland werd gepubliceerd. De studie beoogde te bewijzen dat

“the prostitute was a relic of an earlier stage of human evolution: mentally underdeveloped, physically deformed, and subhuman”.<sup>59</sup>

De auteurs trachtten dit aan te tonen aan de hand van fysische kenmerken van de prostituee zoals smalle voorhoofden, abnormale neusbeneden en enorme kaken.

---

<sup>56</sup> Voorbeelden zijn onder meer: *Die Prostitution in Berlin* van F. J. Behren (1850), *Memoiren einer Prostituierten oder die Prostitution in Hamburg* van Dr. J. Zeisig (1847)

<sup>57</sup> SCHÖNFELD C. (2000), p.9

<sup>58</sup> SCHÖNFELD C. (2000), p.9

<sup>59</sup> SCHÖNFELD C. (2000), p.10

Onder het mom van wetenschappelijk onderzoek vond het onderwerp prostitutie zo haar toegang tot de burgerlijke salons. Christine Schönfeld vergelijkt het met het mythologisch kader dat gecreëerd werd rond naaktafbeeldingen in de Franse salonkunst. Prostitutie werd acceptabel als discussieonderwerp. Maar dat daarbij kritische opmerkingen tegenover de staat of samenleving werden gemaakt, of dat een vrouw het woord prostitutie zou durven uit te spreken, werd niet aanvaard.<sup>60</sup>

### 2.4.3. Prostitutie en feminisme

In 1880 stichtte Gertrud Guillaume-Schack, de eerste Duitse tak van de Britse “Ladies’ National Association”, de *Kulturbund*. Deze viel het volgens haar hypocriete en onrechtvaardige systeem van gereguleerde prostitutie in het Duitse keizerrijk aan.<sup>61</sup> Volgens de *Kulturbund* stond het reguleren van prostitutie door de regering in scherp contrast alle morele waarden waar diezelfde zelfde autoriteit net voor stond. Ook de de hypocrisie aan waarmee prostitutie in die dagen bejegend werd, werd aangevallen. Prostitutie was een zeer aantrekkelijk, zelfs noodzakelijk goed geworden, dat de economisch ingegeven huwelijken van de bourgeoisie wel zeer goed uitkwam. Voor mannen van de middenklasse was het perfect acceptabel om een bordeel te bezoeken vooraleer ze trouwden, des te meer omdat ze zich eerst financieel en professioneel moesten veilig stellen vooraleer ze konden trouwen. Vrouwen daarentegen moesten maagd blijven tot aan het huwelijk. Bovendien was het bezoeken van een bordeel voor mannen niet eens strafbaar, terwijl vrouwen die geregistreerd stonden bij de Zedenpolitie als prostituee veroordeeld waren tot een leven van sociale en wettelijke uitsluiting.

Prostitutie kreeg een sleutelrol in de strijd voor vrouwenrechten. Guillaume-Schack en de abolitionisten waren er zich van bewust dat veel vrouwen door armoede in de prostitutie terechtkwamen, en maakten dan ook van economische gelijkheid tussen mannen en vrouwen hun voornaamste strijdpunt. Het was in die tijd immers zo dat vrouwen tot 80% minder verdienden dan mannen met een gelijkaardig beroep.<sup>62</sup> Maar terwijl de proletarische en radicale feministen, waaronder Guillaume-Schack, tegen de uitbuiting van de prostituee vochten, eisten de conservatieve burgerlijke vrouwenrechtenactivisten erkenning van hun

---

<sup>60</sup> SCHÖNFELD C. (2000), p. 11.

<sup>61</sup> Cf. Gertrud Guillaume-Schack’s lezing “Über unsere sittlichen Verhältnisse und die Bestrebungen und Arbeiten des British-Continentalen und Allg. Bundes”, herdrukt in Janssen-Jurreit, *Frauen und Sexualmoral*, 61-69.

<sup>62</sup> ZETKIN C., “Frauenarbeit und gewerkschaftliche Organisation”, *Die Gleichheit*, I Nov 1893.

intellectuele evenwaardigheid aan mannen, sociale “zuiverheid” en de afschaffing van prostitutie. Hun benadering was eerder moralistisch. Voor conservatieve vrouwenbewegingen was het niet eenvoudig om hulp te bieden aan prostituees aangezien het eerder gezien werd als een moreel probleem dan als een socio-economisch probleem. Enerzijds wilden ze aan alle vrouwen hulp bieden, anderzijds moesten de bourgeois vrouwenbewegingen hun respectabele plaats in de maatschappij behouden.<sup>63</sup>

De vrouwenrechtenbeweging was dan ook te zeer versnipperd (radicaal burgerlijk, burgerlijk, christelijk, socialist, proletarisch), en streed voor te verschillende doeleinden om de prostituee effectief te kunnen steunen en de gereguleerde prostitutie te bestrijden.

### **2.4.3. Prostitutie in de Weimarrepubliek**

Hoewel mannen en vrouwen sinds 1919 in principe gelijk waren voor de wet, werd de wet op prostitutie als een uitzondering op deze regel gezien. Het was pas in 1927 dat de strijd van de vrouwenrechtenactivisten leidde tot het afschaffen van de Zedenpolitie en prostitutie legaal werd. De “Gesetz zur Bekämpfung der Geschlechtskrankheiten” zorgde ervoor dat prostitutie in 1927 een welzijns- en gezondheidsaangelegenheid werd, in plaats van een misdaad. Maar de wet was één van de eerste die door de Nationaalsocialisten opnieuw werd afgeschaft in 1933. Prostitutie werd opnieuw illegaal gemaakt en overtredingen werden met gevangenisstraffen bestraft.

Bekend is dat tijdens de Weimarrepubliek veel vrouwen zich prostitueerden naast hun gewoon beroep. Altink merk op dat in toenmalige politierapporten geïnsinueerd werd dat ze dit deden voor extra luxe. Ze is er echter van overtuigd dat de meerderheid van de vrouwen dit deden uit pure noodzaak, omdat hun loon niet voldoende was voor hun levensonderhoud.<sup>64</sup> Altink spreekt van winkelbediendes, wasmeisjes, naaisters. Ook dansers en actrices stonden ervoor bekend zich bij gelegenheid tot de prostitutie te keren.

Sabine Rewald erkent dat de grootschaligheid en diversiteit van het sekswerk natuurlijk deels uit economische problemen voortvloeide, maar dat dit niet alles was: “But it was also a sign of the times, when people played roles, switching them around, perverting them, undermining them, not as an escape from too many social constraints, (...), but as a symptom of a society

---

<sup>63</sup> MESKIMMON M. (1999), p. 26

<sup>64</sup> ALTINK L. (1983), p. 202

that had lost its moorings”<sup>65</sup>

Dit maakte het moeilijk voor de overheid om prostitutie naar de rand van de samenleving te sturen. De niet-clandestiene prostitutie was wel gereguleerd, maar clandestiene prostitutie was vaak gelinkt aan het uitgaansleven en moeilijker te reguleren.<sup>66</sup> De regulering van 1871-1927 slaagde er niet in de prostitutie met succes uit de burgerlijke ruimte te bannen. Groot nadeel was bovendien dat de clandestiene prostitutie en vrouwenhandel door de regulering toenamen. Voor vele prostituees verslechterde de situatie. Ze moesten bescherming gaan zoeken bij pooiers die echter meer geïnteresseerd waren in een deel van de buit dan in de veiligheid van de vrouwen.<sup>67</sup>

### **3. Artistieke context**

#### **3.1. Culturele en artistieke bloei**

De benaming van de jaren twintig in Duitsland (en ook in de rest van Europa) als gouden jaren, verwijst in principe naar de korte periode van economische welvaart, maar roept vooral de nostalgische idee op aan een periode van culturele bloei. Er ontstond een echte vrijetijds- en entertainmentcultuur van dans, muziek, theater, cinema en cabaret. De steden barstten uit hun voegen en het uitgaansleven bloeide. Bovendien ging deze culturele bloei met een opvallende intellectuele en artistieke vrijheid gepaard, waarbij alle traditionele waarden in vraag werden gesteld.

Ondanks de politieke, economische en sociale strubbelingen was het ook een periode vol creatieve prestaties op gebied van beeldende kunst, architectuur, literatuur en andere kunsten. Volgens velen is dit één van de meest creatieve periodes van de 20ste eeuw.<sup>68</sup> Er waren veel verschillende stromingen tegelijk aan de orde: zoals de Nieuwe Zakelijkheid Dadaïsme, Expressionisme, Futurisme, Constructivisme en abstracte kunst. Deze artistieke veelzijdigheid en verscheidenheid van de jaren twintig is volgens Hans-Jürgen Buderer te verklaren als een gevolg van het in vraag stellen van overgeleverde uitdrukkingsvormen in kunst, en als een reactie op het toenmalige politieke klimaat en de overgang van het keizerrijk naar een democratie. Het gemeenschappelijke punt van al de moderne stromingen, is de

---

<sup>65</sup> REWALD S. (2006) p. 19

<sup>66</sup> ALTINK L. (1983), p. 203

<sup>67</sup> ALTINK L. (1983), p. 163

<sup>68</sup> REWALD S. (2006), p. 3

beweging tegen de officiële kunst en het historicisme; een fenomeen dat niet alleen in de beeldende kunst maar in alle verschillende kunstvormen plaatsvond.<sup>69</sup> Toch blijft de conservatieve academische kunst naast deze avant-gardistische, radicaal vernieuwende stromingen bestaan. Het gaat hier echter meestal niet om een duidelijke, permanente scheiding tussen deze twee tendensen, maar om een bewegen tussen beide extreme polen.<sup>70</sup>

## **3.2. Beeldende kunsten**

### **3.2.1. Invloed van de Eerste Wereldoorlog**

Vele kunstenaars waren in dienst tijdens de oorlog, en vanzelfsprekend liet dit een onuitwisbare indruk op hen na. Maar ook zij die thuis hadden kunnen blijven, deelden het enorme gevoel van desillusie. Dit was zeker zo vanaf 1916, wanneer het dodental begon op te lopen en wanneer het steeds moeilijker begon te worden om de armoede te overleven. De oorlog zou zijn sporen nalaten in het werk van deze kunstenaars, en dit tot ver in de vredesjaren.<sup>71</sup>

De invloed van de oorlog op de kunst beperkte zich niet tot de creatie van vele oorlogstaferelen; ook de blijvende gevolgen van de oorlog werden in beeld gebracht, zoals beelden waar weduwes en oorlogskreupelen. Vele kunstenaars die voordien geen interesse hadden in politiek, gingen nu steeds meer geëngageerde kunst maken.<sup>72</sup> Kunstenaars deinsden er niet voor terug het trauma van de oorlog en het crisisgevoel dat onder de mensen heerste, expliciet in beeld te brengen. Ze gingen eerlijker, kritischer, pessimistischer en cynischer te werk.

### **3.2.2. Verschillende stromingen**

Sommige kunstenaars kozen voor de beeldtaal van het Expressionisme, een stroming die zijn hoogtepunt had beleefd in het eerste kwart van de twintigste eeuw. Zij stelden vooral hun eigen emoties en ervaringen centraal. Daarnaast ontstond het dadaïsme, een stroming die zich expliciet tegen het expressionisme keerde. In het Dadaïsme vonden kunstenaars een middel om zich via nihilistische nonsenskunst af te zetten tegen de heersende waarden, die een de oorlog niet hadden kunnen tegenhouden.

---

<sup>69</sup> BUDERER, p. 40

<sup>70</sup> BUDERER, p. 40-41

<sup>71</sup> PLUMB S. (), p. 20

<sup>72</sup> KAISER F. W. (1995), p. 9

Kunstenaars werden voortdurend geconfronteerd met de economische problemen en de tekorten van de Weimarrepubliek in het algemeen. Velen onder hen verlieten Dadaïsme en Expressionisme, die direct tegen de vorige maatschappij en de oorlog gekant waren, en kozen voor een kunst die zijn sociale verantwoordelijkheid accepteert. Stilletjes aan ontwikkelden ze een veristische stijl: 'An objectivity so bare as to be an accusation'.<sup>73</sup> De Neue Sachlichkeit overheerste het artistieke domein vooral van het midden van de jaren twintig tot begin jaren dertig. Terwijl de Expressionisten in beeld hadden gebracht wat ze voelden, toonden de vertegenwoordigers van de Neue Sachlichkeit wat ze zagen. Net als de kunstenaars van de vooroorlogse periode waren de kunstenaars van de jaren twintig geïnteresseerd in waarheid en in authenticiteit. Het ging hen echter om een zichtbare waarheid, die geen idealisme of romantiek meer toestond; een waarheid die alleen maar getoond moest worden – en wel aan een publiek dat haar minder dan ooit onder ogen wilde zien.<sup>74</sup>

De term Neue Sachlichkeit werd voor het eerst gebruikt in 1923 door Gustav Hartlaub, bij de organisatie van een tentoonstelling met werken van o.a. Otto Dix, Max Beckmann en George Grosz. De tentoonstelling *Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus* werd door de economische situatie uitgesteld tot 1925, maar werd een groot succes. Hartlaub maakte een onderscheid tussen twee vleugels binnenin de stroming. De zogenaamde 'veristen' uit de linkervleugel waren eerder maatschappijkritisch en vooruitstrevend. Zij wilden het ware gezicht van de samenleving tonen. De 'classicisten', die traditioneler en conservatiever tewerk gingen, probeerden meer hoopvolle thema's in kaart te brengen dan de ontredde van de maatschappij.

Nadat Hartlaub de term Neue Sachlichkeit voor het eerst gebruikte, werd ze geaccepteerd en verder gehanteerd voor het soort werken dat hij geselecteerd had voor de tentoonstelling. De term Nieuwe Zakelijkheid heeft sindsdien veel uiteenlopende interpretaties gekend. Vele auteurs en critici merken ook op dat er eigenlijk enorme tegenstrijdigheden binnen deze stroming zijn, en dat er allesbehalve sprake was van een eenduidige visie. Wat de kunstenaars wel met elkaar gemeen hadden, kan geïllustreerd worden met een citaat van Gustav Hartlaub:

---

<sup>73</sup> NÉRET, p. 62

<sup>74</sup> KAISER F. W. (1995), p. ?

“Was wir zeigen, ist allein, [...] dass die Künstler – enttäuscht, ernüchtert, oft bis zum Zynismus resignierend [...] – sich mitten in der Katastrophe auf das besinnen, was das Nächste, das Gewisseste und Haltbarste ist: die Wahrheit und das Handwerk.”<sup>75</sup>

## **4. Beeldvorming van prostitutie in de beeldende kunsten**

Binnen kunstwerken met het thema prostitutie uit Weimar Duitsland is er een enorme diversiteit. Dit derde hoofdstuk is bedoeld om doorheen deze diversiteit enkele constanten en variabelen te ontdekken; enkele gemeenschappelijke raakvlakken en elementen die steeds anders zijn. Deze indeling in topics en subtopics is niet bedoeld als een absolute categorisering van de prostitutiebeelden uit deze periode. De groepen kunnen elkaar op sommige gebieden overlappen en de kunstwerken zullen vaak ook onder meerdere topics onder te brengen zijn.

### **4.1. Beeldvorming van de prostitutiescène**

In het grootste deel van de kunstwerken waarin prostitutie in beeld wordt gebracht, wordt gefocust op een prostituee, of de prostituee en haar cliënt. Er zijn echter ook werken die een breder beeld geven op de context waarin prostitutie plaatsvond. De twee belangrijkste groepen binnen deze categorie, zijn enerzijds beelden van bordelen, en anderzijds werken waarin straatprostitutie in beeld wordt gebracht.

#### **4.1.1 Straatprostitutie**

Bij kunstwerken waarin straatprostitutie gethematiseerd wordt, is het vaak moeilijker om uit te maken of het gewone vrouwen of publieke vrouwen zijn die getoond worden, dan bij bordelen. De prostituees worden dan namelijk meestal gekleed en afwachtend in beeld gebracht. Elementen die ervoor zorgen dat ze door de toeschouwer als prostituee kan worden herkend, zijn haar uitdagende kledij, laarzen, en maquillage. Ook lichaamstaal speelt een grote rol. Soms zijn de werken karikaturaal en is het overduidelijk dat het om een prostituee gaat, soms is het slechts uit kleine details op te maken.

De kunstenaar Rudolf Schlichter (1890-1955) creëerde verschillende werken waarin straatprostitutie gethematiseerd wordt. Zijn pentekening *Angebot und Nachfrage* van ca. 1925

---

<sup>75</sup> HARTLAUB G. F. (1925), ‘Zum Geleit’, in tentoonstellingscatalogus *Neue Sachlichkeit – Deutsche Malerei seit dem Expressionismus* Städtische Kunsthalle Mannheim

(afb. 4) toont hoe een man en een tippelaarster op straat oogcontact maken. Op de voorgrond staat de man met lange jas en hoed, zijn blik rust op een vrouw met strohoed die voor hem staat. Op de achtergrond zien we een variatie op het thema. Bij dit prikkelende beeld hoort een titel (vertaald als *Vraag en aanbod*) die de toeschouwer herinnert aan de economische basis van prostitutie.

Schlichters pentekening *Auf der Strasse* (afb. 5) moet rond dezelfde periode gemaakt zijn. De tekening lijkt sterk op de vorige maar is nog iets spontaner en realistischer.<sup>76</sup> Opnieuw wordt oogcontact gemaakt tussen een man en een prostituee. De man lijkt sterk op deze uit *Angebot und Nachfrage*, de vrouw is dit keer een heel ander type. Op de achtergrond slaan twee mannen het tafereel gade. Beide tekeningen illustreren Schlichters gevoel voor realisme. De beelden zijn subtiel maar duidelijk: hoewel geen nadruk gelegd wordt op hun lichaam en hun seksualiteit, kan men al snel vermoeden dat dit prostituees zijn.

De meeste kunstenaars brengen straatprostitutie echter op een minder nuchtere manier in beeld. *Drei Dirnen auf der Strasse* van Otto Dix (1891-1969) uit 1925 (afb. 6) is waarschijnlijk het meest bekende kunstwerk uit deze tijd waarin tippelaarsters getoond worden, en meteen ook een van de meest karikaturale voorbeelden. De middelste vrouw kan snel als prostituee herkend worden door haar sluier, haar afzakkende schouderbandje en de provocerende geste waarbij ze haar achterwerk vastgrijpt. Ze ziet er al wat ouder uit door haar magere borst en haar naar beneden gezakte boezem. Bij de vrouw rechts zijn het vooral de kleine details, zoals de fallusvormige paraplu en de vulvavormige decoratie op haar hoed, die op een komische manier verwijzen naar haar beroep. Ze kijkt de toeschouwer op een verbijsterde en zelfs domme manier aan. De vrouw links steekt haar neus arrogant in de lucht terwijl ze haar twee collega's – of concurrentes – nakijkt. Zij is moeilijk te herkennen als prostituee, en als de titel niet naar drie prostituees zou verwijzen, zou men denken dat deze vrouw een voorbijgangster is. De naturalistische schilderstijl van dit werk contrasteert ietwat met de karikaturale inhoud. Maar dat deze vrouwen dankzij kleine details als prostituee herkend kunnen worden, strookt eigenlijk wel met de realiteit. Prostituees moesten ervoor zorgen dat hun uiterlijk niet te veel de aandacht trok, maar moesten toch herkenbaar genoeg zijn om cliënten aan te trekken.<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> HEISSENER D. (1998), (), p. 153

<sup>77</sup> REWALD S. (2006), p. 68



Hans-Jürgen Buderer vergelijkt deze drie prostituees en hun attributen die naar seks verwijzen met de manier waarop heiligen in religieuze kunstwerken met hun attributen werden afgebeeld. De achtergrondarchitectuur zou volgens Buderers interpretatie verwijzen naar de voor altaarstukken typische achtergrond. Er ontstaat op die manier een discrepantie tussen seksuele inhoud en religieuze vorm, die volgens de auteur niet gewoon bedoeld is om de toeschouwer te provoceren. Dix stelt de antireligieuze seksualiteit hier als het ware voor als de nieuwe ‘godsdienst’ van die tijd.<sup>78</sup>

Bij het in beeld brengen van straatprostitutie – en ook van prostitutie in het algemeen, wordt vaak de diversiteit aan prostituees en het maken van een keuze gekarikaturiseerd. In de pentekening *Die Qual der Wahl*<sup>79</sup> van Karl Hubbuch uit 1930 (afb. 7) bijvoorbeeld, toont de kunstenaar (die prostitutie echter zelden in beeld bracht), twee vrouwen op straat, met hun rug naar de toeschouwer, en in de voorgrond een man die in hun richting kijkt. Op het eerste zicht is het hier niet zo duidelijk dat de vrouwen prostituees zijn; het is de titel van het werk (vrij vertaald als ‘kiezen is moeilijk’) die het thema verraadt. Hubbuch karikaturiseert hier de moeilijkheid voor de man om te kiezen in het brede aanbod van publieke vrouwen. Dat de man een keuze moet maken tussen twee vrouwen die niet moeders mooiste zijn, geeft het werk een extra humoristische toets.

#### 4.1.2. Bordeelscènes

Terwijl straatprostitutie een redelijk jong thema is in de kunstgeschiedenis, zijn bordeelscènes veel ouder. Bij bordeelscènes of scènes binnenhuis is het over het algemeen gemakkelijker om de prostituee te herkennen. Vaak wordt ze hier dan ook naakt of halfnaakt in beeld gebracht. Wanneer de prostituees onder elkaar worden getoond, ligt eerder de nadruk op het wachten, op de verveling. Toch wordt er net als bij de beelden van straatprostitutie ook soms nadruk gelegd op het aspect van het verleiden, vooral wanneer een cliënt in beeld wordt gebracht die een keuze moet maken. Opvallend is dat wanneer de naakte prostituee in het bijzijn van een man in beeld wordt gebracht, deze echter meestal gekleed is. Nog opvallend is het feit dat seksuele interactie nooit in beeld wordt gebracht; hoogstens zien we een naakte prostituee op de schoot van een man zitten. In wat volgt zal ik enkele werken bespreken waarbij de sfeer van bordelen opgeroepen wordt.

---

<sup>78</sup> BUDERER H.-J. (1994), p. 138

<sup>79</sup> “Die Qual der Wahl” verwijst naar de Duitse spreekwoorden “Wahl macht Qual” of “Wer die Wahl hat, hat die Qual” die zoveel betekenen als “kiezen is moeilijk”.

In het werk *Die blonde Emmy* uit 1925 (afb. 8), toont Rudolf Schlichter een bordeel met twee prostituees in het bijzijn van twee mannen. In tegenstelling tot meer karikaturale werken, waarin prostituees verleidend poseren terwijl de cliënt een keuze maakt, zitten de vrouwen gewoon rustig neer. Schlichter geeft hier een iets realistischer beeld op de sfeer in het bordeel. De meisjes zijn niet naakt of uitdagend gekleed maar dragen eenvoudige witte nachtkleedjes. Bovendien kijken ze de mannen niet eens aan en zijn ze helemaal niet bezig met hen te verleiden. Door de titel valt de aandacht van de toeschouwer op het blonde meisje. Van de vier personen komt haar karakter het meest tot uiting. Ze ziet er eerder droevig en verveeld uit.

Otto Dix creëerde na zijn reis naar Hamburg in 1921 twee opvallende schilderijen van bordelen. *Der Salon I* (afb. 9) toont vier wachtende prostituees aan een tafel. Alle vier zitten ze dromend voor zich uit te staren, elk in een andere wereld. Sabine Rewald legt uit dat de drie vrouwen links op de groene bank, drie leeftijdscategorieën representeren. De middelste vrouw symboliseert de jeugd, de vrouw rechts de middelbare leeftijd, en de blonde vrouw rechts de ouderdom.<sup>80</sup> De prostituee aan de andere kant van de tafel, zit in bloot bovenlijf en knijpt in één van haar borsten. In tegenstelling tot de andere drie die eerder verveeld kijken, trekt zij een verleidend gezicht. Het feit dat de halfnaakte vrouw anders overkomt dan de drie vrouwen, kan te maken hebben met het feit dat Dix haar naschilderde van een portret dat hij in dezelfde periode maakte van ene Gretel (afb. 10) De vier prostituees zijn helemaal opgetut en dragen uitdagende kledij en allerlei soorten juwelen. Toch geven hun kledij en juwelen een nogal goedkope indruk, en ook de barsten in de wand achter hen illustreren dat dit een proletarisch bordeel is.<sup>81</sup>

*Der Salon II* van Otto Dix (afb. 11) is nog iets karikaturaler. Net zoals het gebruik van christelijke referenties, zoals bij Dix' *Drei Dirnen auf der Strasse*, kan het erotiseren van mythologische thema's het werk een extra ironische dimensie te geven. Het verloren schilderij *Der Salon II* wordt doorgaans geïnterpreteerd als een parodie op het oordeel van Paris. Het sarcastische ligt hier duidelijk in het feit dat de prostituees allesbehalve godinnen lijken. Vooral de twee prostituees op de voorgrond zijn enorm karikaturaal in beeld gebracht. Hun lichamen zijn dik of afgeleefd, en ze kijken de cliënt op een arrogante manier aan.

Volgens Sabine Rewald zijn de titels *Der Salon I* en *Der Salon II* ironisch bedoeld, aangezien

---

<sup>80</sup> REWALD S. (2006), p. 64

<sup>81</sup> REWALD S. (2006), p. 64

de schilderijen allesbehalve ‘salonfähig’ waren.<sup>82</sup> Wanneer het Salon II tentoongesteld werd in Darmstadt in 1923, veroorzaakte het inderdaad een groot schandaal, dat er zelfs toe leidde dat Dix voor het gerecht moest komen onder de beschuldiging van obsceniteit.<sup>83</sup>

Otto Dix bracht ook enkele exotische bordelen uit havendistricten in beeld, en ook hier karikaturiseert hij het diverse aanbod en het maken van een keuze. In het werk *Orientalischer Hafen* uit 1922 (afb. 12) toont Dix een matroos die omringd wordt door drie prostituees van verschillende afkomst. Terwijl de zwarte vrouw op de achtergrond blijft grijpen de twee andere hem grijnzend vast, in een poging de matroos voor zich te winnen. De vrouwen zijn volledig naakt op kousen en laarzen na. Hun lichamen zijn karikaturaal in beeld gebracht: de zwarte vrouw heeft laaghangende borsten, de blanke vrouw is dik. Alle drie worden ze met hun tanden ontbloot voorgesteld, net als roofdieren die op hun prooi afgaan.

In de gelijkaardige aquarel *Exotischer Puff* uit 1922 (afb. 13) trekt Dix dit thema nog meer in het belachelijke. Hier wordt ook de manier waarop de prostituees hem proberen te verleiden gekarikaturiseerd. De matroos wordt dit keer omringd door wel zes prostituees van verschillende grootte en origine. Sabine Rewald beschrijft hoe de vrouwen in beeld worden gebracht volgens toenmalige stereotiepen: de Afrikaanse vrouwen zijn volledig naakt behalve een stukje stof rond hun buik. De zwarte vrouw achteraan heeft laaghangende borsten en het zwarte meisje vooraan is blootsvoets. Het magere Aziatische meisje houdt haar benen tegen elkaar geklemd terwijl ze haar rok opheft. Er zijn ook drie blanke vrouwen, en net zoals in de vorige tekening is het de mollige blanke vrouw die er in slaagt de aandacht van de matroos te trekken.<sup>84</sup> Enerzijds is het werk humoristisch, anderzijds aanstootgevend, door de bijna racistische toon en door het kleine zwarte naakte meisje op de grond dat bijna nog een kind is.

De setting waarin de afgebeelde prostituee zich bevindt kan in sommige gevallen gelinkt worden aan de stad waardoor de kunstenaar geïnspireerd was of waar het werk tot stand kwam. Veel auteurs wijzen op het onderscheid tussen prostitutie in Hamburg en Berlijn, en leggen de parallel met werken rond prostitutie van respectievelijk Hamburgse en Berlijnse kunstenaars. Hamburg stond bekend voor zijn bordelen in het havendistrict, en Berlijn voor zijn straatprostitutie en zijn enorme diversiteit aan prostituees. Dit onderscheid kunnen we illustreren aan de hand van het werk van Otto Dix. Begin de jaren 1920 kwam hij vaak in

---

<sup>82</sup> REWALD S. (2006), p. 65

<sup>83</sup> REWALD S. (2006), p. 65-66

<sup>84</sup> REWALD S. (2006), p. 232

Hamburg, en uit deze tijd stammen vele van zijn bordeelscènes, zoals het *Salon I* en *het Salon II*. In periodes dat de kunstenaar in Berlijn leefde, vinden we meer afbeeldingen van op straat solliciterende prostituees.

## 4.2. Beeldvorming van de prostituee

### 4.2.1. Portret versus fantasie

Wanneer onderzocht moet worden in hoeverre een kunstenaar een prostituee realistisch in beeld brengt, moet er rekening mee gehouden worden dat in sommige werken een bestaande prostituee geportretteerd wordt, terwijl in andere werken een onbestaande prostituee volledig aan de fantasie van de kunstenaar ontsproten is. We kunnen veronderstellen dat kunstenaars – over het algemeen - bij een portret meer aandacht zullen hebben voor de individualiteit van de prostituee in kwestie, en dat hij, wanneer hij een prostituee ‘uitvindt’, haar sneller zal voorstellen als een type.

Toch komen hier enkele problemen bij kijken. Het is ten eerste niet altijd mogelijk om te weten of een tekening een portret is of niet. Dit is bijvoorbeeld zo bij Otto Dix' werk *Hure* uit 1922 (afb. 14). Uit de titel *Hure* kan niets afgeleid worden: de vrouw kan zowel een onbestaande als een anonieme prostituee zijn. Het feit dat ze schetsmatiger en karikaturaler getekend is dan Dix andere portretten uit die tijd, doet vermoeden dat het hier niet om een portret gaat, maar het kan niet met zekerheid gezegd worden. Wanneer de kunstenaar wel een meisjesnaam op het werk schrijft, is het hoogstwaarschijnlijk een portret, hoewel dit geen sluitend bewijs is.

Ten tweede kan bij een portret niet altijd bepaald worden of de vrouw in kwestie een prostituee is. Dit kan geïllustreerd worden aan de hand van een ander werk van Otto Dix, *Ellis* uit 1922 (afb. 15). De vrouw is gekleed, maar doordat ze in close-up getoond wordt kunnen we niet veel van haar kledij zien. Hoewel de pels soms gebruikt wordt als symbool voor seksualiteit, is ook geen bewijs aangezien bont in die tijd in de mode was. Ook de sluier werd vooral vanaf 1914 gezien als een kenmerk voor prostituees: veel vrouwen die tijdens de oorlog weduwe werden, stapten immers in de prostitutie.<sup>85</sup> Maar het kan evengoed zijn dat Dix hier een gewone weduwe in beeld brengt. Bij nog veel andere werken van Dix komt dit probleem naar boven. *Witwe* uit 1922 (afb. 16) en *Léonie* uit 1923 (afb. 17) zijn gelijkaardige

---

<sup>85</sup> REWALD S. (2006), p. 220

gevallen.

Een groot deel van de (naakt)portretten stellen vrouwen voor op een bijna lege achtergrond, en dus kunnen we ook hieruit zelden een hint aflezen. Wanneer een vrouw volledig naakt in beeld wordt gebracht, op panty's en pumps of knoplaarzen na, is het hoogstwaarschijnlijk een prostituee.<sup>86</sup> Uitdagende kledij, overdreven maquillage of een sluier zijn kenmerken die haar beroep kunnen verraden. Haar houding en lichaamstaal spelen natuurlijk ook een grote rol. Maar wanneer identificatie of accessoires ontbreken kan moeilijk met zekerheid onderscheiden worden of het als dan niet om een prostituee gaat.

Bovendien moet opgemerkt worden, dat kunstenaars ook soms gewone vrouwen als model gebruikten wanneer ze een prostituee in beeld wilden brengen. Dit geldt bijvoorbeeld voor het werk *Zuhälter mit Nutten* uit 1922 van Otto Dix (afb. 18), waar we een pooier zien, die twee prostituees in de gaten houdt. Als model voor de pooier, gebruikte Dix een man die hij op straat had gezien.<sup>87</sup> Het model voor de ene prostituee was een bediende uit de Mensa, het model voor de andere was een gewone burgervrouw.<sup>88</sup> Ook Rudolf Schlichter portretteerde zijn vrouw eens als een Berlijnse prostituee, in het werk *Liegende Frau* uit 1929 (afb. 19).<sup>89</sup> De vrouw ligt in een uitdagende houding op bed, haar rok naar boven geschoven waardoor haar ondergoed en jartellen zichtbaar zijn.

Het is verder goed mogelijk dat Dix en andere kunstenaars ook het omgekeerde deden: prostituees als model gebruiken voor een werk waarop een huisvrouw, een danseres of wie dan ook wordt voorgesteld. Het is dus belangrijk te weten dat we niet te snel mogen veronderstellen dat er een prostituee wordt getoond.

Twee kunstenaars die bij het tekenen en schilderen van prostituees zowel naar model als vanuit de fantasie hebben gewerkt, zijn Otto Dix en Rudolf Schlichter.

### **Otto Dix' portretten: van *Süsse kleine Elly* tot oudere Elli**

Otto Dix, die zoals bekend zelf ook bij gelegenheid naar de hoeren ging,<sup>90</sup> maakte de

---

<sup>86</sup> Dit is echter ook geen sluitend herkenningselement. Driekwart panty's die bovenaan met een lintje werden vastgehouden en 'Knopfstieffel' waren in die tijd algemeen 'in'.<sup>86</sup>

<sup>87</sup> BECK R. (1991), p. 254

<sup>88</sup> BECK R. (1991), p. 254

<sup>89</sup> HEISSENER D. (1998), p. 196

<sup>90</sup> Dit blijkt onder andere ook uit de vele naaktportretten die hij van prostituees maakte, en enkele zelfportretten met een of meerdere prostituees.

prostituee tot een van zijn hoofdthema's. Tussen 1919 en 1923 maakte Dix ongeveer tweehonderd schetsen van naakte vrouwen. De kunstenaar woonde toen in de hoerenbuurt van Dresden, waar er na WOI een overvloed aan prostituees was. En die gebruikte hij vaak als model.<sup>91</sup>

Een van Dix' vroegste hoerenportretten is *Die süsse kleine Elly* uit 1920 (afb. 20), en is eerder een uitzondering op zijn meeste werken. Dix bracht prostituees namelijk zelden jong en knap in beeld. Elly wordt in profiel getoond, zittend op de rand van een bed. Ze is naakt op kousen en schoenen na. Haar haar is zorgvuldig opgemaakt en ze kijkt strak voor zich uit.

Ook *Olga*, een tekening uit hetzelfde jaar (afb. 21) toont een prostituee die voor Dix' normen uitzonderlijk aantrekkelijk is. De prostituee is naakt op panty's en knoplaarzen na. Ze zit rokend op een zetel, met de benen gespreid, en kijkt een beetje verlegen glimlachend naar beneden. Dat Olga toch niet provocerend overkomt heeft volgens Eva Karcher te maken met de manier waarop ze met haar lichaam omgaat. Ze is vertrouwd met haar lichaam, waarvan ze ook bewust is dat het "winstgevend" is. Haar houding is rustgevend en harmonieus. Hoewel haar lichamelijke presence op de voorgrond staat, wordt Olga hier niet als lustobject voorgesteld, aldus Karcher.<sup>92</sup>

*Hansi* van Dix, uit 1920 (afb. 22) is net als Olga naakt, behalve panty's en schoenen. Ze zit zijwaarts op de rand van een bed en kijkt recht voor zich uit in de richting van de toeschouwer. Haar geslachtsdeel is door deze houding minder goed zichtbaar dan bij Olga. Er is een contrast tussen haar smalle benen en haar bredere bovenlichaam. Ook hier, stelt Karcher, concentreert Dix zich op haar persoonlijke uiterlijk en uitstraling.<sup>93</sup> Haar blik is ernstig en eerder triestig.

Dix' portret van *Gretel* uit 1921 (afb. 10) toont deze prostituee weer op een heel andere manier. De eerder mollige vrouw wordt van kruin tot dijen in beeld gebracht. Onderaan draagt ze een hoge en lange onderbroek, haar bovenlichaam is bloot. Haar zware borsten zitten geklemd tussen haar armen, en met haar linkerhand neemt ze haar rechterborst vast. Deze handeling sluit aan bij haar guitige blik en gniffelende lach. Volgens Karcher komt ze met deze houding eerder naïef over dan erotisch. Karcher merkt op dat haar naïviteit, die naar voor komt door de speelse geste met haar hand, haar lijkt te beschermen voor de

---

<sup>91</sup> REWALD S. (2006), p. 225-226

<sup>92</sup> KARCHER E. (1984), p. 15

<sup>93</sup> KARCHER E. (1984), p. 15

waarschijnlijk onaangename realiteit van haar beroep.<sup>94</sup>

Dix' tekening *Elli*, 1921 (afb. 23), toont een iets oudere prostituee die op die toeschouwer lijkt toe te lopen. Zoals vaak in Dix' portretten van prostituees is ze behalve pumps en kousen naakt in beeld gebracht; haar kleren liggen op de fauteuil achter haar. Elli's brede heupen contrasteren met haar graatmagere bovenlichaam. Net als bij *Hansi*, straalt haar gezicht een zekere droefheid uit.

Opvallend is dat Dix in deze periode veel tekeningen en aquarellen van prostituees maakte. Hoewel men misschien kan denken een pikant thema als de prostituee eerder thuishoort op klein formaat, heeft dit er niets mee te maken. In 1920 maakte Dix al zijn eerste schilderij van een prostituee, met de titel *Dame mit Nerz und Schleier* (afb. 24). De reden waarom Dix in het begin van de jaren twintig zo veel tekeningen maakte, heeft eerder met de economische situatie te maken. Door de hyperinflatie konden namelijk amper nog schilderijen verkocht worden. Uit het contract dat Dix in 1922 sloot met de kunsthandelaar Nierendorf, blijkt ook dat deze laatste enkel in Dix' tekeningen en aquarellen geïnteresseerd was.<sup>95</sup>

Merkwaardig genoeg zijn Dix' aquarellen en schilderijen uit deze periode karikaturaler en minder gedetailleerd dan de potloodtekeningen. Dit kan geïllustreerd worden aan de hand van het hierboven vermelde werk *Dame mit Nerz und Schleier* uit 1920, en ook *Strichdame* (afb. 25) uit 1920 en *Léonie* uit 1923 (afb. 17). Vermoedelijk zijn deze werken minder gedetailleerd en karikaturaler omdat Dix hier niet naar model werkte. Het zou ook logisch zijn dat de kunstenaar bij een bezoek aan het bordeel ook niet zijn schildersmateriaal meenam. Veel critici zijn van mening dat Dix' afbeeldingen van verzonnen mensen minder boeiend zijn dan zijn portretten.<sup>96</sup>

Verschillende auteurs zeggen dat Oto Dix zijn vrouwelijke modellen altijd in beeld bracht als een individu. Sabine Rewald bijvoorbeeld, vindt het feit dat Dix hen vaak geïsoleerd in beeld bracht, zoals een zeldzaam dier dat geobserveerd wordt, niet wil zeggen dat hij hen als een lustobject ziet. Hoewel hun naam niet altijd vermeld staat, werden ze voorgesteld met persoonlijke kenmerken, aldus Rewald.<sup>97</sup>

Ook Eva Karchner trekt in haar boek *Eros und Tod im Werk von Otto Dix* een gelijkaardige

---

<sup>94</sup> KARCHER E. (1984), p. 18-20

<sup>95</sup> REWALD S. (2006), p. 222

<sup>96</sup> REWALD S. (2006), p. 72

<sup>97</sup> REWALD S. (2006), p. 225-226

conclusie uit enkele portretten van prostituees. Karcher stelt vast dat gezicht en lichaam steeds gelijkwaardig in beeld worden gebracht, en allebei gedetailleerd zijn uitgewerkt. Het feit dat Dix hen niet geïdealiseerd en met persoonlijke trekken in beeld brengt is voor Karcher een teken dat hij hen niet als een artistiek lustobject zag. Karcher ziet ook het ontbreken van een concrete ruimte bij zijn naakten een belangrijk criterium is voor het ontbreken van een erotische dimensie.<sup>98</sup> Hij reduceert hen niet tot hun seksuele zwaartepunten en verwisselt zijn persoonlijke waarneming niet met het algemene type van de prostituee, aldus Karcher. De vrouwen worden niet naakt voorgesteld om seksualiteit uit te stralen; de naaktheid die Dix in beeld brengt is eerlijk.<sup>99</sup>

Maar de werken die besproken werden door Eva Karcher zijn eerder uitzonderingen in het geheel van Dix' hoerenbeelden. Het klopt dat evenveel aandacht gegeven wordt aan de uitwerking van het gezicht als van het lichaam, maar zeggen dat er geen enkele erotische dimensie te bespeuren is, is naar mijn mening niet realistisch. De prostituees worden één voor één naakt getoond, op sexy kousen en schoenen na. Vooral van Olga, die ostentatief haar benen spreidt, en Gretel, die grijzend in haar borst knijpt, kan toch onmogelijk gezegd worden dat hun seksualiteit niet centraal staat.

Dit wil echter niet zeggen dat Dix alle prostituees als lustobjecten in beeld bracht; integendeel. Vaak legt Dix ook helemaal niet de nadruk op hun seksualiteit, bijvoorbeeld wanneer hij hen helemaal gekleed, of in close-up in beeld brengt. Bovendien is het meestal zo, dat wanneer Dix wél de nadruk legt op het erotische, dat hij hen onaantrekkelijk of zelfs afstotelijk voorstelt (cf. infra).

### **Portretten van Rudolf Schlichters vriendinnen: Jenny en Margot**

De prostituee was ook één van de favoriete thema's van Rudolf Schlichter (1890-1955). Voor de kunstenaar zijn vrouw leerde kennen, leefde hij ook twee maal samen met een prostituee. Na zijn studie en voor de oorlog deelde hij een appartement met de gelegheidsprostituee Fanny, terwijl hij de kost verdiende met het tekenen van pornografische prenten. Rond 1922 leefde hij opnieuw samen met een prostituee die zich Jenny liet noemen, maar waarover niets

---

<sup>98</sup> KARCHER E. (1984), p. 15

<sup>99</sup> KARCHER E. (1984), p. 16



bekend is.<sup>100</sup>

Vanaf 1922 komt Jenny voor in Schlichters oeuvre. Op een aquareltekening met de titel *Jenny* uit 1923 (afb. 26), zit ze aan tafel te tekenen of te schrijven. Ze draagt modieuze kledij, grote oorbellen, en heeft een *Bubikopf*<sup>101</sup>. Op een olieverfschilderij met dezelfde titel uit hetzelfde jaar (afb. 27), wordt Jenny van dichtbij geportretteerd, terwijl ze in een zetel voor zich uit zit te staren. Haar gezicht is hier beter zichtbaar en ze ziet er eerder triestig uit. In beide werken wordt Jenny als een gewone vrouw getoond, en wordt er geen enkele toespeling op haar beroep gemaakt. Haar lichaamsvormen zijn amper zichtbaar: ze draagt losse kledij met een rolkraag.

Op de aquarel *Sitzende Jenny* uit 1923 (afb. 28) wordt Jenny al meer als een prostituee in beeld gebracht. Haar bovenlichaam is ontbloot en ze draagt een wit broekje en lange zwarte kousen. Haar ene hand rust in haar schoot, met haar andere trekt ze aan het roze lintje van haar kousen. Ze kijkt de toeschouwer hier ook in de ogen. Zowel haar kledij als haar houding zijn erotischer dan in de twee vorige kunstwerken.

Een andere prostituee die Schlichter minstens twee maal portretteerde is Margot. Schlichters portret van *Margot* uit 1924 (afb. 29) is, net zoals de eerste twee portretten van Jenny, een atypisch hoerenportret. Ze is niet naakt en haar kledij is ook allesbehalve uitdagend. Door haar zelfzekere houding en de sigaret lijkt het op het eerste zicht eerder een portret van een geëmancipeerde vrouw. Alleen haar overdreven wit geschminkte gezicht en rode lippen, haar vermoeide ogen en haar onverschillige en ietwat arrogante gezichtsuitdrukking kunnen haar beroep verraden. Ook het feit dat Schlichter haar overdag op straat in beeld brengt, is uitzonderlijk. Sabine Rewald vat het portret mooi samen in één zin: “In *Margot* he [Schlichter] created a sensitive portrait of a working woman who happened to be a prostitute”.<sup>102</sup>

Het tweede portret dat Schlichter van Margot maakte is een tekening uit 1925 (afb. 30). Hier wordt de prostituee zittend en in profiel getoond, opnieuw in een witte losse blouse. Het werk is zeer schetsmatig, en ze kan nog minder als prostituee herkend worden.

---

<sup>100</sup> METKEN G. (1955), p. 128

<sup>101</sup> De ‘Bubikopf’ is een kort en bijna jongensachtig kapsel voor dames, dat vooral in het interbellum in de mode kwam.

<sup>102</sup> REWALD S. (2006), p. 66

We kunnen dus concluderen dat Schlichter slechts in één van deze vijf portretten (namelijk *Sitzende Jenny*) nadruk legt op de seksualiteit van de prostituee. De andere vier werken tonen de prostituee als een gewone vrouw. In tegenstelling tot enkele van Dix' portretten is niets karikaturaals aan hen te bemerken. Schlichter heeft niet alleen aandacht voor specifieke uiterlijke kenmerken maar ook voor hun persoonlijkheid. De prostituees komen naar voor als autonome, zelfbewuste individuen.

Net zoals Otto Dix stelt Schlichter de prostituee eerder als een type voor wanneer hij niet naar model werkt. In *Passanten und Reichswehr* van ca. 1925 (afb. 31) bijvoorbeeld, zien we drie prostituees centraal in een straatbeeld, tussen voorbijgangers, soldaten van de Reichswehr en een priester. De kledij van de vrouwen doet vermoeden dat het prostituees zijn: hun mantels reiken tot op de knie, twee van hen dragen 'Stiefeletten'<sup>103</sup> en zijn erg gemaquilleerd, de linkse dame draagt een sluiertje. Ook hun lichaamstaal verraadt hun beroep: het feit dat de vrouwen dicht bij elkaar staan suggereert een soort solidariteit, alsof ze elkaar gaan beschermen. De linkse en de rechtse dame kijken aandachtig om zich heen, misschien op zoek naar cliënten of ongerust over hun veiligheid. Ze worden schetsmatiger en misschien ook iets karikaturaler in beeld gebracht dan Jenny en Margot. Hoewel ze wel alle drie verschillende uiterlijke kenmerken hebben kunnen we eerder spreken van verschillende types prostituees dan verschillende individuen.

Dat de prostituee eerder als een type wordt getoond wanneer de kunstenaar niet naar een model werkt, zoals uit het voorgaande blijkt, is heel normaal. Bij een vergelijking van de hoerenbeelden van Dix met deze van Schlichter, blijkt dat Schlichter de prostituee op een realistischere manier in beeld brengt en dat Dix veel karikaturaler te werk gaat. Bij Schlichters *Jenny* is dit evident, aangezien de kunstenaar een nauwe band met haar had. Over *Margot* is dit moeilijker te zeggen. Waarschijnlijk zal Schlichter ook haar persoonlijk gekend hebben, aangezien hij haar twee maal in beeld bracht. Maar ook bij de beelden waar de kunstenaars niet naar model werkte, wordt het duidelijk dat Schlichter in zijn portretten de prostituees meer als personen in beeld bracht dan als types.

#### 4.2.2. Types en personen

Het accentueren van persoonlijke trekken wil niet noodzakelijk zeggen dat het model als een individu wordt voorgesteld. Otto Conzelmans opmerking in verband met Dix' portretten is in

---

<sup>103</sup> laarsjes

dit opzicht interessant. Hij stelt dat Dix door het overdrijven van persoonlijke trekjes eigenlijk tot het beeld van een type kwam, en dat het model dus eigenlijk gewoon als een katalysator diende.<sup>104</sup> Sabine Rewald maakte een dergelijke opmerking over het werk van veristische kunstenaars in het algemeen, door te stellen dat zij hun modellen vaak als individu en als type tegelijk in beeld brachten:<sup>105</sup>

Marsha Meskimmon beschrijft het portret *Lissy* van Elfriede Lohse-Wächtler (1899-1940) uit 1931 (afb. 32) als hét portret bij uitstek waarbij de geportretteerde prostituee tegelijkertijd uitgebeeld wordt als een individu, en als een sterk en verleidelijk beeld van ‘de vrouw’. Lissy kijkt de toeschouwer in de ogen, maar verleidt hem niet, aldus Meskimmon. Er ontstaat een interactie met de toeschouwer, waarbij beiden gelijkwaardig zijn. Ze wordt noch in beeld gebracht als een door de man gedomineerde vrouw, noch als een dominerende vrouw, aldus Meskimmon.<sup>106</sup>

Meskimmons betoog wordt vooral interessant wanneer ze Lohse-Wächtlers *Lissy* vergelijkt met Schlichters *Margot* en Dix’ hoerenportretten van het begin van de jaren twintig. Ze is van mening dat Dix in zijn portretten focuste op het tragische verval van de lichamen van de vrouwen, en op hun triestige poging om zichzelf nog aantrekkelijk te maken. Schlichters portret van *Margot* ziet ze als een meelevend portret van een arme vrouw die verhard is door de onbillijkheden van haar beroep.<sup>107</sup> Bij de portretten van Schlichter en Dix is er altijd sprake van onderwerping van of door de prostituee - of de vrouw in het algemeen, stelt Meskimmon.<sup>108</sup> *Lissy* daarentegen, wordt noch als een erotische fantasie, noch als een medelijwekkend individu in beeld gebracht.<sup>109</sup>

Het is duidelijk dat Meskimmons voorkeur uitgaat naar het werk van Elfriede Lohse-Wächtler. Het portret van *Lizzy* moet gezien worden in de context van Lohse-Wächtlers oeuvre. Na economische problemen, een scheiding van haar man Kurt Lohse, en haar opname in een psychiatrisch ziekenhuis in 1929, vertoeft deze kunstenares in het havendistrict van Hamburg.<sup>110</sup> In die tijd brengt ze marginale milieus in beeld, met bijzondere aandacht voor de

---

<sup>104</sup> BECK R. (1991), p. 254

<sup>105</sup> REWALD S. (2006), p. 4

<sup>106</sup> MESKIMMON M. (1999), p. 46

<sup>107</sup> MESKIMMON M. (1999), (1999), p. 46

<sup>108</sup> MESKIMMON M. (1999), (1999), p. 43-46

<sup>109</sup> MESKIMMON M. (1999), (1999), p. 43

<sup>110</sup> KAISER (1995), p. 242

prostituee.<sup>111</sup> In deze werken brengt de kunstenares, volgens Meskimmon, zowel de individualiteit van vrouwelijke subjecten als de keerzijde van koopbare liefde in beeld.<sup>112</sup>

Meskimmons betoog is echter niet zeer geloofwaardig aangezien hier een vergelijking wordt gemaakt tussen drie kunstenaars aan de hand van slechts drie kunstwerken. Een ander werk van Elfriede Lohse-Wächtler, *Vergnügen in St. Pauli* van ca. 1930 (afb. 33), toont namelijk ook dat deze kunstenares niet in al haar werken aandacht toont voor de individualiteit van de prostituee. In *Vergnügen in St. Pauli* – de titel verwijst naar de hoerenbuurt in Hamburg – zien we een man en een vrouw aan tafel, in een zaal waar ook een orkest speelt en twee danseressen dansen. De man zien we in vooraanzicht; van de prostituee rechtover hem zien we alleen haar achterkant. De man is in kostuum; de vrouw is – in het openbaar – naakt op kousen en schoenen na, en is dus zonder twijfel een prostituee. Het enige wat we van de prostituee zien is haar robuuste, naakte achterkant. Net zoals bij *Lissy* is het wel waar dat ze noch als een fantasie, noch als een meelijwekkend individu in beeld wordt gebracht. Maar aandacht voor de persoonlijkheid van de prostituee is hier echter niet aanwezig. Dit werk illustreert dat de representatie van de prostituee als individu en als het symbool van de seksualiteit van ‘de vrouw’ niet zomaar naar de rest van Lohse-Wächtlers oeuvre door te trekken valt.

Bovendien nemen Lohse-Wächtlers *Lissy* en Schlichters *Margot* een zeer gelijkaardige houding aan. Beiden kijken de toeschouwer zelfzeker aan, met de ene hand in de zij, en met in de andere hand een sigaret. Als van *Lissy* inderdaad gezegd kan worden dat ze noch een dominante, noch een onderdanige rol aanneemt, kan dit van *Margot* ook gezegd worden. In Schlichters beeld van *Margot* toont hij haar helemaal niet als een meelijwekkende, arme vrouw, maar als een vrouw die sterk is geworden door wat ze heeft meegemaakt.

Schlichter heeft aandacht voor de negatieve aspecten van het beroep – want *Margot* ziet er rijk noch gelukkig uit. Maar de kunstenaar doet dit zonder haar als een slachtoffer voor te stellen, en in die zin is zijn werk zeer realistisch. Otto Dix legt inderdaad bij vele van zijn portretten van prostituees nadruk op het verval van hun lichamen en hun tevergeefs proberen om zich aantrekkelijk te maken. Dit hoeft echter niet per se als iets negatiefs gezien te worden, maar als een bewijs van zijn gevoel voor realisme. “Ich wollte die Dinge zeigen, wie sie wirklich

---

<sup>111</sup> MESKIMMON M. (1999), (1999), p. 43

<sup>112</sup> MESKIMMON M. (1999), (1999), p. 43

sind” zei Dix,<sup>113</sup> en de meeste prostituees waren ook al iets ouder, en zeker niet perfect.

Tenslotte moet nog gezegd worden dat zelfs wanneer een kunstenaar een prostituee in beeld brengt als een type, zonder aandacht te geven aan persoonlijke trekken, dit niet noodzakelijk wil zeggen dat de kunstenaar een minder realistisch beeld van haar geeft. Dit blijkt onder andere uit Rudolf Schlichters aquarel *Scala* van ca. 1926 (afb. 34), waar de kunstenaar twee prostituees onderweg in beeld brengt. De meisjes zijn overdreven gemaquilleerd maar niet karikaturaal voorgesteld; en hun kledij is chique noch uitdagend. Ze zijn schetsmatig getekend en worden eerder als inwisselbare types dan als individuen voorgesteld. Toch toont de kunstenaar hier een groot gevoel voor realisme, doordat hij hen ook eens buiten hun werkcontext in beeld brengt, en doordat hun gezichtsuitdrukkingen tegenzin en sleur uitstralen.

#### **4.2.3. Publieke vrouw versus vrouw in de publieke ruimte**

In de vorige subtopics kwamen de moeilijkheden bij het herkennen van de prostituee in kunstwerken aan bod, en dit wordt hier verder uitgewerkt. Net zoals het in Duitse steden ten tijde van de Weimarrepubliek soms moeilijk bleek te zijn om prostituees te onderscheiden van andere vrouwen (zie hoofdstuk context), is het niet altijd eenvoudig om hen in de kunstwerken van deze periode uit elkaar te houden.

##### **De prostituee als gewone vrouw**

In werken van de Hamburgse kunstenaar Elsa Haensgen-Dingkuhn (1898-1991) is het vaak onduidelijk of de afgebeelde vrouwen al dan niet prostituees zijn. *Evening in St Pauli* uit 1934 (afb. 35) toont een straatbeeld met in de achtergrond vrouwen, matrozen en uitgaande koppels. Op de voorgrond staan twee vrouwen en een marinier. De vrouwen zijn opgetut maar zien er helemaal niet extravagant uit. Hun kledij is chique maar niet uitdagend, en kan ook gedragen worden door gewone uitgaande vrouwen. Hetzelfde geldt voor het werk *Grosse Freiheit in St Pauli* uit 1929 (afb. 36), waar een vrouw alleen wordt getoond, op de voorgrond van een straat met uitgaande, lachende mensen. Ook deze vrouw is niet echt schaars gekleed en ze is niet expliciet bezig met het verleiden van mannen. Het feit dat ze alleen is en omringd wordt door koppels, suggereert wel dat ze op een potentiële cliënt staat te wachten. Het zijn echter de titels die de doorslag geven en verraden dat het waarschijnlijk prostituees zijn: ‘St

---

<sup>113</sup> PLUMB S. (2006), p. 5

Pauli' is de naam van een stadswijk in Hamburg die ervoor bekend staat een hoerenbuurt te zijn. 'Grosse Freiheit' is ironisch genoeg de naam van een hoerenstraat.

Marsha Meskimmon stelt in haar boek *We weren't modern enough* dat Haensgen-Dingkuhn prostituees schilderde op dezelfde manier dat ze andere vrouwen schilderde. Er wordt geen onderscheid gemaakt tussen soorten vrouwen in de straten van St. Pauli. In het werk van Haensgen-Dingkuhn wordt de prostituee niet als een minderwaardige geïsoleerd van de andere vrouwen. Meskimmon haalt deze kunstwerken meerbepaald aan om te argumenteren dat kunstenaressen – in tegenstelling tot kunstenaars – de prostituee eerder als een gewone vrouw in beeld brengen. Dit komt onder andere omdat de vrouwelijke kunstenaar (meestal) niet in de positie van een potentiële cliënt is; ze is gewoon een andere vrouw in de publieke ruimte.<sup>114</sup>

Dat kunstenaressen de prostituee op een andere manier in beeld brengen dan kunstenaars, is vanzelfsprekend. Dat mannelijke kunstenaars sneller geneigd zijn de prostituee als vrouwelijk lustobject in beeld brengen dan vrouwelijke kunstenaars is ook logisch. Toch mag men er mijns inziens niet van uitgaan dat prostituees in de ogen van vrouwelijke kunstenaressen niets meer dan 'andere werkende vrouwen' waren. Dat kunstenaressen niet vanuit de blik van een potentiële cliënt keken, impliceert niet dat zij prostituees op een neutrale - laat staan positieve - manier in beeld brengen.

Om aan te tonen dat mannelijke kunstenaars prostituees voorstelden als aantrekkelijke maar gevaarlijke wezens, haalt Meskimmon slechts twee kunstwerken aan: De *Grossstadt-Triptiek* en *Drei Dirnen auf der Strasse* van Otto Dix (cf. infra); twee werken die de prostituee inderdaad in een negatief en karikaturaal daglicht stellen. Maar dat dit niet door te trekken valt naar de rest van Dix' oeuvre, is al gebleken uit de hierboven besproken portretten die de kunstenaar van prostituees maakte. Dat Marsha Meskimmons categorisering tussen mannelijke en vrouwelijke kunstenaars niet echt correct is, kwam nog duidelijker naar voor uit het werk van Rudolf Schlichter. Ook als we zijn realistische portretten van prostituees die hij persoonlijk kende buiten rekenschap laten, moeten we vaststellen dat het ook in andere van zijn werken moeilijk is om de prostituees van de voorbijgangers te onderscheiden (zoals in *Passanten und Reichswehr*). Hoewel Schlichter ook zeer vaak vrouwen als lustobject in beeld bracht (cf. supra), zijn er nog genoeg voorbeelden van werken waar hij prostituees als gewone vrouwen in beeld brengt.

---

<sup>114</sup> MESKIMMON M. (1999), M. (1999), p. 31-38

Een andere kunstenaar die in verschillende van zijn kunstwerken vrouwen in beeld brengt die zich niet eenduidig laten bestempelen, is Richard Ziegler. Het werk *Fünf Frauen vor dem Schaufenster* van ca. 1927 (afb. 37) toont drie aantrekkelijke vrouwen, die rug aan rug staan, voor een winkelalage. Op de achtergrond staan nog twee vrouwen met hun rug naar de toeschouwer. Ze worden in beeld gebracht als zeer gelijkaardige types: allemaal hebben ze langwerpige gezichten, grote amandelvormige ogen, en volle, getuite volle lippen. Ook in de pasteltekening *Drei Frauen in der Bar* uit 1924 (afb. 38) worden de drie vrouwen als gelijkaardige types voorgesteld. Zij hebben alle drie ronde gezichten, lange wenkbrauwen donker haar en geprononceerde lippen. De vrouw links sluit haar ogen en houdt haar hand sierlijk op haar kaak. De andere twee kijken de toeschouwer aan.

Hans-Jürgen Buderer merkt op dat de vrouwen in deze twee werken gekenmerkt worden door een ambivalentie tussen een burgerlijke en hoerachtige voorstelling. Ze laten zich noch herkennen als prostituee, noch als gewone klanten van een café of een winkel.<sup>115</sup> Hetzelfde geldt volgens mij voor de pasteltekening *Frühling auf der Tauentzien* uit 1927 (afb. 39). Een vrouw staat hier alleen op de hoek van de straat en kijkt aandachtig opzij. Ze lijkt niet stil te staan maar ze lijkt ook niet op weg naar ergens. Haar houding geeft een stiekeme indruk. Opnieuw is het de titel die een hint geeft: de Tauentzienstrasse in Berlijn was in die tijd gekend voor zijn straatmadeliefjes.

Er is echter wel een duidelijk verschil met de vrouwen die Elsa Haensgen-Dingkuhn in beeld brengt. Terwijl Haensgen-Dingkuhn alle vrouwen een verschillende gezichtsuitdrukking en verschillende kledij geeft, stelt Ziegler alle vrouwen voor als inwisselbare types. Allemaal hebben ze mooie gezichten met volle lippen en grote ogen. Hoewel niet van Ziegler gezegd kan worden dat hij alle vrouwen in beeld brengt als lustobjecten, moet toegegeven worden dat hun uiterlijk centraal staat en verschillende karakters niet aan bod komen.

### **Erotiseren van de vrouw in de publieke ruimte**

Werken zoals deze van Elsa Haensgen-Dingkuhn, waarbij prostituees moeilijk herkenbaar zijn doordat ze voorgesteld worden als ‘gewone’ vrouwen, zijn eerder zeldzaam. Het is vaker zo dat er twijfel is over de ‘aard’ van de vrouw, doordat ze als een lustobject in beeld wordt

---

<sup>115</sup> BUDERER (1994), p. 139

gebracht. In dit geval kan het dus zijn dat de kunstenaar duidelijk wil maken dat het een prostituee is, maar is het ook mogelijk dat hij een gewone vrouw in de publieke ruimte erotiseert. Dat dit iets is wat meerdere kunstenaars deden, zal ik aantonen aan de hand van drie gelijkaardige werken van verschillende kunstenaars. In alle drie de werken wordt een vrouw uitgebeeld die alleen op café is - iets wat in de tijd van de Weimarrepubliek gedaan werd door prostituees, maar ook steeds meer door geëmancipeerde vrouwen.

In Richard Zieglers werk *Berliner Tageblatt* van ca. 1927 (afb. 40) zien we een vrouw die alleen op café zit te drinken en te roken. Op de achtergrond bevinden zich twee mannen die haar geen aandacht schenken. De rechtstaande man staat met zijn rug naar de toeschouwer en steekt een sigaar op. De andere man zit aan een tafel de krant te lezen. In dit werk wordt de vrouw – die mogelijk een prostituee is – op een subtiele manier geërotiseerd. Haar rode, uitgesneden kledij waaruit een stukje kant tevoorschijn lijkt te komen, is eerder uitdagend. Ze verleidt de toeschouwer met haar donkere vragende ogen en haar mooie rode lippen.

In het werk *Im Café* (1925) van Ernst Thoms (1896-1983) (afb. 41), zien we opnieuw een vrouw aan een tafeltje op de voorgrond, en een man op de achtergrond. Het werk is kubistischer en abstracter dan dat van Ziegler. Het is moeilijk om te zien wat nu precies in beeld wordt gebracht, omdat verschillende elementen elkaar overlappen. De vrouw komt minder erotisch over dan deze in het werk van Ziegler; enerzijds door de kubistische schilderstijl, en anderzijds door haar koel gezicht en haar dikke kleren. Wanneer we echter beter kijken zien we dat haar geslachtsdeel zichtbaar is, door haar kleren en door de tafel heen. Deze vrouw wordt in tegenstelling tot de vrouw in Zieglers werk eerder als een lustobject voor de man voorgesteld, dan als een lustobject voor de toeschouwer. Hoewel het op het eerste zicht niet opvalt, wordt deze vrouw op een meer expliciete manier geërotiseerd.

Het derde werk is een aquarel van George Grosz uit 1919, met de ironische titel *Schönheit, Dich will Ich preisen* (afb. 42). Hier wordt de vrouw op de meest directe manier geërotiseerd. Ze is volledig naakt door haar kleren heen. Of dit betekent dat ze een prostituee is, is moeilijk te zeggen. Het was namelijk een goede gewoonte van Grosz om vrouwen door hun kleren heen naakt in beeld te brengen. Hij deed dit niet alleen bij prostituees, maar ook bij oudere vrouwen, zwangere vrouwen, en jonge schoolmeisjes. De weinige kledij en sieraden die de vrouw draagt doen hier wel vermoeden dat het inderdaad om een prostituee gaat. Hoewel ze hier als een seksueel wezen wordt voorgesteld, is ze voor de toeschouwer allesbehalve een erotisch lustobject, enerzijds door de karikaturale tekenstijl en anderzijds door haar



onaantrekkelijk hoofd.

Uit deze werken blijkt dat een kunstenaar de vrouw in de publieke ruimte op verschillende manieren kan erotiseren. Uit Zieglers werk blijkt dat de kunstenaar de vrouw niet noodzakelijk naakt moet voorstellen om nadruk te leggen op het erotische. Uit de twee andere werken blijkt dat wanneer de kunstenaar het naakte lichaam van een vrouw geheel of gedeeltelijk prijsgeeft, dit niet per se wil zeggen dat ze op een erotische manier in beeld wordt gebracht. Deze werken illustreren ook dat wanneer er nadruk wordt gelegd op erotiek of seksualiteit, die niet noodzakelijk betekent dat de vrouw een lustobject is voor de toeschouwer.

Net zoals er in de literatuur van de Weimarrepubliek getuigenissen opduiken van mannen die hun verwondering uitdrukken over de invasie van de publieke ruimte door vrouwen,<sup>116</sup> komen er ook werken voor waarop dergelijke visies visueel in beeld wordt gebracht. Verschillende kunstenaars brachten mannen in beeld die omringd zijn door naakte vrouwen. Hierdoor lijkt het alsof de man alle vrouwen in de publieke ruimte als publieke vrouwen ziet. Marsha Meskimmon ziet dergelijke thema's vooral bij Dix en Grosz opduiken:

“Visually, the well-known work of artist such as George Grosz and Otto Dix consistently elided images of women shopping, having coffee or just walking on the street with highly sexualized depictions of sex workers in an orgy of masculine longing and loathing in the city.”<sup>117</sup>

Voor enkele werken van George Grosz lijkt dit inderdaad een gepaste omschrijving. In veel van zijn werken toont hij rondlopende vrouwen naakt, door hun kleren heen. “The eye of the male artist seems to be disrobing the women for the viewer”, merkt Maria Tatar op.<sup>118</sup> Dit is bijvoorbeeld het geval in de tekening *Werbung* uit 1921 (afb. 43), waar we acht vrouwen kriskras door elkaar zien rondlopen. De kleine mannen op de achtergrond lijken er bijna van te schikken, de man op de voorgrond kijkt gluurt achter zich in hun richting. Toont Grosz hier de perverse gedachten van een man? Of zijn dit zijn eigen gedachten? Ook in de tekening *Auf der Pirsch* van ca. 1919 (afb. 44) zien we een man omringd door naakte, geklede vrouwen. De titel verduidelijkt dat de man ‘op jacht’ is om een vrouwtje te vinden. Het lijkt alsof de kleine man niet weet waar eerst gekeken.

---

<sup>116</sup> Zie o.a. VON ANKUM K., *Gendered Urban Spaces in Irmgard Keun's Das Kunstseidene Mädchen* (1997)

<sup>117</sup> MESKIMMON M. (1999), M. (1999), p. 29

<sup>118</sup> TATAR (1995), p. 21

Toch is het nogal overdreven om van Grosz te zeggen dat hij vrouwen in het openbaar steevast in beeld bracht als prostituees, en van Dix kan dit nog minder gezegd worden. Dix bracht veel prostituees in beeld, maar dan was dit meestal ofwel in een portret, ofwel in de context van bordelen of straatprostitutie. De voorbijgangsters in Dix' straatbeelden worden helemaal niet als prostituees in beeld gebracht. Zijn *Metropolis-Tryptichon* uit 1928 (afb. 1-3) is maar één van de weinige werken waarin hij inzoomt op vrouwen in de publieke ruimte. Maar de uitgaande vrouwen die hier in het middenpaneel worden getoond, zijn naar mijn mening niet in beeld gebracht als prostituees in een orgie van angst en verlangen van de man (cf. infra).

#### 4.2.4. De lelijke waarheid

Wat enorm opvalt bij het zien van hoerenbeelden in de kunst ten tijde van de Weimarrepubliek is hoe lelijk ze soms in beeld worden gebracht. Het erkennen en het uitbeelden van lelijkheid wordt vaak als iets positief zien, als een vorm van eerlijkheid.<sup>119</sup> Toch zijn er verschillende manieren om lelijkheid te benaderen. In 'Hässlichkeit in realistischer Kunst' schrijft Bertolt Brecht dat de realistische kunstenaar lelijkheid niet mag vermijden, maar dat hij er ook geen hoofdthema van mag maken.<sup>120</sup> Steve Plumb toont in navolging van Brechts visie aan dat lelijkheid in de kunst van de Nieuwe Zakelijkheid niet altijd hetzelfde betekent. Terwijl sommige kunstenaars uit een gevoel voor realisme het lelijke onder ogen zien, zijn er anderen die de lelijkheid om de lelijkheid in beeld brengen.

Otto Dix wordt door Plumb in de laatste categorie geplaatst, want in zijn taboebrekende kunstwerken, is het hem volgens Plumb eerder te doen om choquerende, artificiële lelijkheid, dan om een representatie van echte lelijkheid.<sup>121</sup> Otto Dix was een meester in het schilderen van 'beaux-laid's' en ook ronduit lelijke mensen; en voor prostituees maakte hij natuurlijk geen uitzondering.

De lelijkste prostituees die Dix in beeld heeft gebracht zijn zonder twijfel deze uit het werk *Drei Weiber* uit 1926 (afb. 45). Eva Karcher beschrijft dit werk als een 'homage to ugliness'.<sup>122</sup> Dit is meteen ook een van Dix' meest karikaturale hoerenbeelden. In dit werk zien we drie prostituees in theatrale ruimte met gordijnen, tapijten, marmer en barokke

---

<sup>119</sup> PLUMB S. (2006), p. 108-109

<sup>120</sup> PLUMB S. (2006), p. 109-110

<sup>121</sup> PLUMB S. (2006), p. 111

<sup>122</sup> KARCHER, geciteerd in PLUMB S. p. 108

meubelstukken. Alle drie zijn ze naakt op kousen na. De blonde vrouw links is bijna zo mager als een skelet, en steekt in een maniëristische houding haar bekken naar voor. Haar gezicht is bijna misvormd en ze kijkt de toeschouwer scheel in de ogen. Op een potsierlijke manier houdt ze een sluier vast. Ze wordt meestal geïnterpreteerd als een parodie op de Venus van Lucas Cranach uit 1521.<sup>123</sup> De zwartharige vrouw die rechts neerzit is zeer zwaarlijvig. Op haar benen zijn spataders te zien. Ze heeft een eerder gemeen gezicht en kijkt strak voor zich uit. De roodharige vrouw vooraan hurkt neer op handen en knieën terwijl ze met een hondje speelt. Haar borsten hangen bijna tot op de grond en ze heeft een volumineus achterwerk. Het smalle canvas zorgt ervoor dat de figuren dicht op elkaar staan, waardoor het extra choquerend is.<sup>124</sup>

De drie vrouwen, die vaak geïnterpreteerd worden als een karikatuur op de Drie Gratiën, zijn vooral zo afstotelijk doordat Dix hen zo realistisch en gedetailleerd in beeld heeft gebracht. Hoewel Dix in zijn portretten ook soms persoonlijke trekjes uitvergroot en zijn modellen ietwat karikaturaal in beeld brengt, is dit niet vergelijkbaar met een werk als *Drei Weiber*. Ook hier heeft de kunstenaar aandacht voor persoonlijke lichaamskenmerken, maar dit betekent duidelijk niet noodzakelijk dat hij ze als individuen in beeld brengt. Deze *Drei Weiber* zijn pure karikaturen. Ze worden niet alleen lelijk, maar ook inhoudsloos, ordinair en decadent in beeld gebracht.

Hoewel Plumb gelooft dat Dix bewust uit was op het choqueren via kunstwerken waarin lelijkheid centraal staat, blijkt uit een citaat van de kunstenaar dat dit niet zijn bedoeling was:

“Ich war gar nicht so aus auf die Darstellung des Hässlichen. Alles was ich gesehen habe, ist schön.”<sup>125</sup>

Het feit dat Dix vrouwen zo lelijk in beeld heeft gebracht, heeft al voor uiteenlopende interpretaties gezorgd. Was hij het schilderen van mooie vrouwen beu? Was het een vorm van kritiek? Of was het uit een soort van vrouwenhaat?<sup>126</sup> Er mag echter niet vergeten worden dat Dix zowel mannen als vrouwen lelijk in beeld bracht, en zelfs in portretten van vrienden en familieleden was Dix niet mals. Otto Dix stond niet voor niets bekend als de meest gevreesde

---

<sup>123</sup> TÄUBER R. (1991), p. 213

<sup>124</sup> REWALD S. (2006), p. 72-74

<sup>125</sup> ?

<sup>126</sup> REWALD S. (2006), p. 226-228

portrettist van die tijd.<sup>127</sup>

Rainer Beck stelt in zijn artikel ‘Zur Stellung der Frau im Dix-Werk’ dat Dix’ lelijke beelden onlosmakelijk verbonden waren met diens Nietzscheaanse levensvisie. In navolging van Nietzsche koos Dix voor een dionysische levenswijze, waarin hij tegen alle aspecten van het leven “Ja” zei. Beck interpreteert Dix’ beelden van lelijke mensen, als een Nietzscheaanse queeste naar ‘waarheid’; en illustreert dit aan de hand van een citaat van de kunstenaar:

“Ich brauche die Verbindung zur sinnlichen Welt, den Mut zur Hässlichkeit, das Leben ohne Verdünnung.”<sup>128</sup>

Ook de afstotelijke hoerenbeelden van Dix ziet Beck als een natuurlijk gevolg van Dix wereldvisie. De Nietzscheaanse idee dat waarheid schoonheid voortbrengt, verklaart ook het feit dat Dix op het einde van zijn leven zei: “Alles was ich gesehen habe, ist schön”<sup>129</sup>

Maar de uitbeelding van lelijkheid was ook typisch voor de Nieuwe Zakelijkheid en de periode in het algemeen. Als één van de typische thematische kenmerken voor de kunst van de Neue Sachlichkeit onderscheidt Steve Plumb ‘The acceptance of the Ugliness of Reality’. Plumb vraagt zich af wat de bedoeling is achter dit algemeen in beeld brengen van lelijkheid. Hij vraagt zich ook af of hier – in navolging van de idee dat er schoonheid ligt in waarheid - een soort schoonheid wordt getoond, die gewoon verschillend is van wat doorgaans als mooi wordt beschouwd.<sup>130</sup>

Bij het in beeld brengen van lelijke mensen, was het kunstenaars volgens Plumb ook grotendeels te doen om het doorbreken van taboes.<sup>131</sup> Veel vertegenwoordigers van de nieuwe zakelijkheid wilden door choquerende werken hun boodschap duidelijk maken. Puur choqueren is het echter in geen geval, stelt Plumb; want dan hadden deze kunstenaars niet het succes gekend dat ze hebben gekend. Dit succes kregen ze omdat ze waarheid in beeld probeerden te brengen.<sup>132</sup> Het uitbeelden van lelijkheid heeft ook te maken met de historische omstandigheden, aldus Plumb:

“When it is considered that Neue Sachlichkeit did generally have a somber, often dark

---

<sup>127</sup> REWALD S. (2006), p. 5

<sup>128</sup> DIX (1958), geciteerd in BECK R. (1991), p. 251

<sup>129</sup> DIX, geciteerd in BECK R. (1991), p. 253

<sup>130</sup> PLUMB S. (2006), p. 107

<sup>131</sup> PLUMB S. (2006), S. p. 109-111

<sup>132</sup> PLUMB S. (2006), p. 112

outlook as a result of the war and the upheaval of the Weimar Republic, it is understandable that deliberate depictions of ugliness featured among portrayals of the concrete realities of life.<sup>133</sup>

#### 4.2.5. Het taboe van de oude hoer

In het jaar 1921 maakte Otto Dix een schilderij met de titel *Mädchen vor dem Spiegel* (afb. 46), en een jaar later hernam hij hetzelfde thema in een ets (afb. 47) en een aquarel (afb. 48). Bij alle drie de versies van dit werk zien we de aantrekkelijke achterkant van een vrouw die in de spiegel kijkt. In die spiegel echter zien we aan haar gezicht en aan de voorzijde van haar lichaam dat ze eigenlijk oud en lelijk is. De vrouw draagt bovenaan enkel een korset, waardoor haar magere borsten zichtbaar zijn. Zowel aan de voorkant als aan de achterkant is haar geslachtszone zichtbaar. Het lijkt alsof haar lichaam verwelkt is als gevolg van een carrière in de prostitutie.

Dix ironiseert hier de spiegel als symbool van ijdelheid, door de prostituee oud en lelijk in beeld te brengen. Dix koos hier een motief dat zowel in de kunst als in de literatuur sinds de oudheid de ambivalentie tussen de categorieën mooi en lelijk, leven en dood, jeugd en ouderdom, en gezondheid en verval aan bod laat komen.<sup>134</sup> Maar ook de tegenstelling tussen realiteit en illusie, en tussen eros en dood komen hier aan bod.

Het ondertussen verloren schilderij *Mädchen vor dem Spiegel* uit 1921 werd al snel geconfisqueerd door de politie wanneer het in 1922 tentoongesteld werd. Nog een jaar later moest Otto Dix zelfs voor het gerecht verschijnen; hij werd naar aanleiding van dit werk beschuldigd van onfatsoenlijkheid. Hoe komt het dat Dix juist voor dit werk beschuldigd werd, terwijl andere werken van hem toch veel choquerender waren? Zijn schilderij *Lustmord* uit 1922 (afb. 49) bijvoorbeeld, toont op een gruwelijk realistische manier het halfnaakte en verminkte lijk van een vermoorde prostituee (cf. infra). Volgens Eva Karcher was het werk *Mädchen vor dem Spiegel* zo choquerend omdat het een dubbel taboe was: een halfnaakte prostituee wordt op expliciete wijze en op groot formaat in beeld gebracht. Daarenboven is ze oud en lelijk. Dit werk werd volgens Karcher als aanstootgevend ervaren omdat Dix op een zeer expliciete manier eros en ouderdom samenbrengt, twee aspecten die doorgaans niet in

---

<sup>133</sup> PLUMB S. (2006), p. 108

<sup>134</sup> KARCHER E. (1984), p. 35

combinatie met elkaar getoond werden.<sup>135</sup>

Tijdens zijn proces argumenteerde Dix dat dit werk diende als een morele les. Hij wou zagezegd tonen wat de verderfelijke gevolgen van een beroep als prostituee waren, om mannen af te schrikken en hun aan te sporen om niet meer naar de hoeren te gaan.<sup>136</sup> Het is echter de vraag of Dix hier oprecht meende wat hij zei. Rainer Beck gelooft van niet, en schrijft dat de rechters die Dix vrijspraken blijkbaar allesbehalve begrepen waarover zijn werk ging. Beck stelt namelijk dat Dix allesbehalve een moralist was, en illustreert dit aan de hand van een citaat van de kunstenaar zelf:

“Nein, Künstler sollen nicht bessern und bekehren. Sie sind viel zu gering. Nur bezeugen müssen sie.”<sup>137</sup>

Dix' *Mädchen vor dem Spiegel* is volgens Karcher in de eerste plaats te zien als een weergave van een individuele levensrealiteit, en pas in tweede instantie als een allegorie voor de ambivalentie van leven en dood. Dit concludeert Karcher uit het feit dat Dix een onverwisselbare fysionomie in beeld brengt en het werk bijna het karakter van een portret heeft. De psychologische dimensie is hier volgens Karcher belangrijker dan de allegorische. Het gaat hier om een individu en haar omgang met een lichaam dat de ambivalentie van leven en dood incorporeert.<sup>138</sup>

Ook de gelijkaardige tekening *Alte Dirne* uit 1922 (afb. 50) kan in dit opzicht gezien worden als een individu als een symbool tegelijkertijd. Hier zien we een oude lelijke prostituee in een gelijkaardige houding, maar dit keer is ze volledig naakt. Haar gerimpelde en skeletachtige lichaam contrasteert met haar gemaquilleerde ogen en haar opgemaakte haar. Net als in *Mädchen vor dem Spiegel*, lijkt het alsof de oude vrouw de toestand van haar aftakelende lichaam probeert te verdringen door zich op te maken.

Maar het volgende werk lijkt toch aan te tonen dat Dix toch ook specifiek geïnteresseerd was in de symbolische waarde van het oude, naakte vrouwenlichaam. De inkttekening *Für Francisco de Goya* uit 1926 (afb. 51) kan amper als een vrouwenportret gezien worden; ook de titel geeft deze indruk. Hier zien we een liggende naakte prostituee die de toeschouwer grijnzend aankijkt, terwijl ze ostentatief haar benen spreidt. Deze naakte vrouw

<sup>135</sup> KARCHER E. (1984), pp. 37-38

<sup>136</sup> REWALD S. (2006), p. 230-232

<sup>137</sup> DIX (1958), geciteerd in BECK R. (1991), p. 251

<sup>138</sup> KARCHER E. (1984), p. 36

is afstotelijker dan de vrouw in *Alte Dirne* en *Mädchen vor dem Spiegel*. Haar lichaam is oud en lelijk, en haar hoekige gezicht met een groot gebit lijkt op dat van een skelet. Karcher stelt dat dit vrouwenlichaam de symbolische tegenpool van vrouwelijkheid en vruchtbaarheid is. Dit oude lichaam is de verpersoonlijking van de dood.<sup>139</sup>

Dix' voorliefde voor het combineren van Eros en Dood in het lichaam van de prostituee, heeft al voor uiteenlopende verklaringen gezorgd. Mathias Eberle vermoedt dat deze groteske en overdreven uitbeeldingen van fysiek verval bij prostituees een poging van de kunstenaar zijn om komaf te maken met zijn obsessie met de vrouwelijke seksualiteit:

“Many of these figures may have helped him gain distance, wean himself as it were, from Eros in its female form.”<sup>140</sup>

Eva Karchner noemt het aspect van verval in vele van Dix' vrouwenaakten een teken van “Körper-Destruktivität”. Ze stelt dat Dix hier het onvermogen in beeld wil brengen, om de aanwezigheid van de dood te erkennen. Volgens Karcher zag Dix in hoe nauw leven en dood met elkaar verbonden zijn, en dat dit geaccepteerd moet worden indien men het leven niet loochenen wil.<sup>141</sup>

#### **4.2.6. De prostituee als een symbool vanuit mannelijk perspectief**

##### **De prostituee als antimoeder**

Shannon Bell toont in haar boek *Reading, Writing and Rewriting the Prostitute Body* dat de prostituee van vlees en bloed geen definitieve betekenis heeft, en verschillende betekenissen kreeg naargelang verschillende culturele discours. Ze stelt dat het beeld van de prostituee in de tweede helft van de negentiende en de eerste helft van de twintigste eeuw, gebaseerd was op de voor de westerse cultuur meest belangrijke dichotomie van ‘het subject’ versus ‘de andere’. Volgens deze dichotomie werd ten eerste de vrouw als negatieve andere tegenover het positieve mannelijke subject geplaatst. Maar ook binnenin de categorie van de vrouw, werd deze typische dualistische visie van normaliteit van het bekende en abnormaliteit van het onbekende toegepast. Er werd m.a.w. een onderscheid gemaakt tussen de zedige vrouw en

---

<sup>139</sup> KARCHER E. (1984), p. 42

<sup>140</sup> EBERLE M. (2007), p. 34

<sup>141</sup> KARCHER E. (1984), E., p. 35

de prostituee. De seksualiteit van de zedige vrouw was gericht op voortplanting, terwijl de (abnormale) seksualiteit van de prostituee gericht was op geslachtsgemeenschap zonder voortplanting.<sup>142</sup>

Vanzelfsprekend is deze visie grotendeels een illusie, aangezien geslachtsgemeenschap en voortplanting onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn. Bovendien was seks voor ‘gewone vrouwen’ zeker niet noodzakelijk gericht op voortplanting, en waren er ook veel prostituees die kinderen hadden. Bovendien waren er veel werkende vrouwen – en moeders - die zich in tijden van financiële moeilijkheden uit pure noodzaak occasioneel prostitueerden.<sup>143</sup> De onderverdeling van vrouwen volgens de dichotomie van de gewone vrouw als een zedige vrouw en als een symbool voor reproductie zonder seksualiteit, versus de prostituee als een abnormale vrouw en als een symbool voor seksualiteit zonder voortplanting lijkt voort te komen uit angst voor het onbekende, en voor de vrouw in het algemeen.

Marsha Meskimmon probeert in haar boek *We weren't modern enough* aan te tonen dat de voorstelling van prostituee in de moderne beeldende kunst gebaseerd is op deze onderverdeling in ‘goede’ en ‘kwade’ vrouwen. Ze noemt dit zelfs de belangrijkste trope binnen de beeldvorming van de prostituee. Meskimmon toont aan de hand van Franz Maria Jansens werk *Paare auf der Straße* (1920) en *The Arrival* van Otto Lais (1929), hoe uitgehongerde proletarische moeders gecontrasteerd werden met decadente prostituees. De dichotomie tussen de arme moeder en de verderfelijke prostituee wordt hier volgens Meskimmon gebruikt om alluderen op de corruptie en verdorvenheid van de Weimarrepubliek.<sup>144</sup>

In dit soort beelden, zegt Meskimmon, wordt de prostituee voorgesteld als een kwaadaardige verleidster. Terwijl de seksualiteit van de moeder in deze werken totaal niet aan bod komt, wordt dit bij de prostituee "to the point of disgust" benadrukt. Dit soort werken creëren de illusie dat er een duidelijke grens te trekken is tussen moeders en hoeren, tussen goede vrouwen en slechte vrouwen. Meskimmon concludeert dat de prostituee hier gedefinieerd wordt vanuit de mannelijke visie op seksualiteit. In deze werken zeggen de kunstenaars niets over een particuliere prostituee, ze belichamen enkel de anonimiteit van verkoopbare seks.<sup>145</sup>

---

<sup>142</sup> BELL S. (1994), p. 40-41

<sup>143</sup> MESKIMMON M. (1999), p. 31

<sup>144</sup> MESKIMMON M. (1999), p. 30

<sup>145</sup> MESKIMMON M. (1999), p. 30-31



Hoewel dit een aantrekkelijke hypothese is en er zekere een grond van waarheid in zit, is het spijtig dat Meskimmon dit maar aan de hand van twee kunstwerken kan illustreren, die bovendien onbekend en waar amper informatie over te vinden is. Prostituee en moeder worden duidelijk zelden samen in beeld gebracht. Dit neemt echter niet weg dat ze in afzonderlijke werken in beeld gebracht kunnen worden als elkaars tegenpolen. In deze context is het interessant om te kijken naar enkele kunstwerken van Otto Dix, aangezien hij zonder twijfel de kunstenaar is die in deze periode de meeste prostituees in beeld heeft gebracht, en ook meerdere moeders.

Dix' schilderij *Frau mit Kind* uit 1921 (afb. 52) toont een moeder die met haar kindje op de arm op straat staat. De kledij van de vrouw en haar magere lichaam tonen dat ze tot de lagere klasse behoort. De moeder ziet er vermoeid. In tegenstelling tot de enigszins vrolijke blik van het kindje, staart de moeder eerder mistroostig voor zich uit. Dix' schilderij *Mutter und Kind* uit 1923 (afb. 53) is gelijkaardig. Ook hier zien we een moeder met haar baby'tje op straat, dit keer tegen de achtergrond van een rode bakstenen muur. Ondanks de mooie kledij van het baby'tje, zien ze er eerder arm uit. Deze vrouw houdt haar kind eerder afstandelijk vast, terwijl ze voor zich uitstaart.

Een vergelijking van deze werken met Dix' schilderij *Drei Weiber* (cf. supra), lijkt Meskimmons hypothese inderdaad te bevestigen. Beide moeders worden getoond als arme vrouwen die het moeilijk hebben om hun kind te onderhouden. De prostituees daarentegen zien eruit alsof ze op materieel vlak niets tekortkomen. Terwijl de lichaamsvormen van de moeders totaal niet tot uiting komen, zijn de prostituees poedelnaakt, en worden zij gereduceerd tot seksuele wezens. De serieuze blikken van de moeders contrasteren ook met de domme en naïeve uitstraling van de drie hoeren.

Ook Jung-Hee Kim stelt in haar boek over *Frauenbilder von Otto Dix* dat hij twee soorten vrouwen in beeld bracht: moeders en hoeren. Bij prostituees ligt de nadruk op erotiek en seksualiteit zonder voortplanting; moeders daarentegen belichamen voortplanting zonder seksualiteit.<sup>146</sup> Maar net zoals er geen lijn te trekken valt tussen de goede moeder en de kwade hoer, is er ook geen duidelijke grens tussen de manier waarop Dix moeders en hoeren in beeld brengt. Dix tekende en schilderde namelijk ook veel arme en geklede prostituees, denk maar aan *Dame mit Nerz und Schleier* (afb. 24). Bovendien zijn bijlange niet al Dix' hoeren zo karikaturaal in beeld gebracht als in *Drei Weiber*. Uit een analyse van Dix' portretten van

---

<sup>146</sup> KIM J.-H. (1994), p. 1

prostituees bleek ook al dat hij prostituees zeker niet altijd in beeld bracht als onverzadigbare seksuele wezens of lustobjecten.

Voor de beelden van prostituees ten tijde van de Weimarrepubliek geldt hetzelfde als voor Dix' beelden: zelden wordt de hoer voorgesteld als een verdorven en puur seksueel wezen, dat in alle opzichten verschilt van de brave moeder. Het is beter te zeggen dat in veel werken uit de tijd van de Weimarrepubliek een bepaald aspect van de prostituee naar voor komt (vaak overdreven), dat contrasteert met het clichébeeld van de brave moeder, bijvoorbeeld erotisch.

Ook Meskimmon wijst er zelf op dat ondanks de oppositie van moeder versus prostituee, er veel intern ambivalente representaties van prostituees waren:

"The prostitute could, simultaneously, be a frightening predator and a pathetic victim, a sexually desirable other and a disgusting carrier of disease and death, but always she was the 'other'." <sup>147</sup>

Meskimmon stelt dat de figuur van de prostituee bovendien ook sociale parameters kruist tussen mannen en vrouwen, tussen verschillende sociale klassen, tussen de publieke en de private sfeer, en tussen seksueel verlangen en angst voor ziekte en dood. De bijna obsessieve representatie van de prostituee door mannelijke schilders heeft volgens Meskimmon weinig te maken met vrouwen die werkzaam waren in de prostitutie. De figuur van de prostituee fungeerde eerder als een symbool om zowel de angsten als de geneugtes van de door prostitutie overschreden grenzen aan te wijzen. <sup>148</sup>

### **De prostituee als belichaming van verlangens en angsten van de man**

Vooraf de voorstelling van prostituee als puur seksueel wezen, belichaamt het verlangen van de man. In veel kunstwerken wordt de prostituee getoond als een verleidende en wellustige vrouw, die haar beroep met plezier doet. In Richard Zieglers *Parisurteil* uit 1928 (afb. 54) bijvoorbeeld, kijkt de toeschouwer mee over de schouder van een man die door drie bloedmooie prostituees verleid wordt. De ene maquilleert haar gezicht, de andere heft haar rok op, en de laatste ontbloot haar boezem. Hoewel de man allesbehalve een god lijkt, mag hij hier de keuze maken uit drie jonge vrouwen. Deze tekening is niet alleen een erotisering van het mythologische Parisoordeel, maar ook een parodie erop. Dit werk illustreert dat de

---

<sup>147</sup> MESKIMMON M. (1999), p. 28

<sup>148</sup> MESKIMMON M. (1999), p. 28

seksuele welwillendheid van de prostituee in vele kunstwerken overdreven wordt. Eerder wordt hier het verlangen van de man in beeld gebracht, dan de aard van de prostituee.

Maar wanneer de seksualiteit van de vrouw in beeld wordt gebracht, gaat dit vaak ook gepaard met macht. Dit zien we bijvoorbeeld in Schlichters tekening *Das Stehaufmännchen* uit 1927 (afb. 55), die toont hoe een man in kostuum zich klein maakt onder het commando van een naakte prostituee. Ze houdt hem vast bij zijn kruin en duwt hem tot hij op ooghoogte komt met haar geslachtsdeel. Ze wordt hier zowel als een seksueel wezen als een machtige vrouw in beeld gebracht, en de man lijkt zich niet te verzetten.<sup>149</sup>

Een werk waarin deze combinatie van seksualiteit en macht van de prostituee nog op een hoger niveau geplaatst wordt, is Dix' schilderij *Ungleiches Liebespaar* uit 1925 (afb. 56). In dit werk zit een enorme prostituee op de schoot van een oude man. De aftakelende lichaam van de man contrasteert met het vruchtbare lichaam van de vrouw. De man houdt zijn hoofd onderdanig naar beneden terwijl hij haar stevig vasthoudt. De prostituee, met haar grote ogen, haar bijna rechtopstaande haar, en haar voluptueuze lichaam, wordt hier in beeld gebracht als het symbool van de seksualiteit. De man kan ook gezien worden als een verpersoonlijking van de dood. Tot aan de dood wordt de man in de hand gehouden door de ontembare vrouwelijke seksualiteit.

In de beeldvorming van de prostituee in de Duitse kunst van rond de jaren twintig, wordt de erotiek en de hiermee verbonden macht van de vrouw echter ook vaak voorgesteld als een gevaar voor de man. Dit is vaak het geval in vele kunstwerken van George Grosz. Zijn aquarel *Selbstmörder* uit 1918 (afb. 57a) bijvoorbeeld, toont hoe een naakte vrouw in het midden van de compositie de mannen rond haar tot wanhoop te drijven. De man links richt een pistool tegen zijn slaap, de man rechts met zijn angstige blik grijpt zijn hoofd vast, een man op de achtergrond steekt zijn handen in de lucht als een teken van wanhoop. De vrouw die in lichte kleuren geschilderd is, komt naar voor uit het chaotische en donkere beeld. In dit werk lijkt het nog meer alsof de vrouw en haar seksualiteit de oorzaak zijn voor de ondergang van de man.

Volgens Ian Buruma, is dit projecteren van verlangen en angst op het lichaam van de prostituee typisch voor de kunst uit het interbellum in Duitsland:

---

<sup>149</sup> Dat Schlichter iets dergelijks in beeld brengt moet ook te maken met zijn sadomasochistische obsessies. De ideale vrouw is voor de masochist namelijk een heersende vrouw (HEISSENER D. (1998), p. 192)

“The prostitute is an essential fixture of the period, the living symbol of desire and corruption, of a World where feelings are faked for the right price, where every pleasure is available, where everything and everyone is for sale. In the art (...), the prostitute, with all that she represents is the source of both erotic fascination and disgust. This underlying seam of loathing is one of the distinctions of Weimar period art, what makes it different from Parisian depictions of sexual subjects.”<sup>150</sup>

#### 4.2.7. Aandacht voor de keerzijde van het leven als prostituee

Rudolf Schlichter is één van de weinige kunstenaars die in meerdere werken aandacht toont voor de realiteit van het leven als prostituee, en meerbepaald voor de onaangenaamheden.

Het hierboven besproken werk *Scala* van ca. 1916 (afb. 34) was hier een goed voorbeeld van. Dat de kunstenaar de twee prostituees hier onderweg toont, buiten hun werkcontext is van cruciaal belang. Schlichter gaat hiermee in tegen de clichébeelden van prostituees die hen verleidend in beeld brengen, als lustobject, of als een symbool voor moreel verdorven wezens. In zijn tekening *Liebespaar* uit 1924 (afb. 57b) komt Schlichters aandacht voor de tegenzin van de prostituees nog meet tot uiting. Hier zien we een prostituee in ontbloot bovenlijf en een geklede man naast haar op bed kijken elkaar aan. Het is duidelijk dat het een ongelijk liefdespaar is en dat de man er meer zin in heeft dan de vrouw: hij kijkt haar gretig aan terwijl hij haar aanraakt; haar blik verraadt haar ongemak en verachting.

Kunstwerken waarin een prostituee getoond wordt buiten haar werkcontext zijn uitzonderlijk. Toch zijn er nog enkele kunstenaars die dit eens gedaan hebben. In het werk *Prostitute* uit 1923 (afb. 57c) toont Gerta Overbeck een prostituee getoond die bij de apotheek een vaginale injectiespuit koopt. Dit was in die tijd het meest voorkomende voorbehoedsmiddel. Het instrument kon bovendien ook gebruikt worden om een abortus mee te plegen.<sup>151</sup> Dit is waarschijnlijk het enige werk uit deze periode die aandacht schenkt aan anticonceptie en abortus, iets wat voor prostituees echter dagelijkse kost was. Dit is een zeer ongewone representatie van een prostituee. Dit werk herinnert aan het feit dat veel prostituees ook moeder waren, iets wat natuurlijk nooit in beeld wordt gebracht.

De expressionistische schilder Josef Scharl schilderde in 1930 het werk *Misshandelte Dirne* (afb. 57d). De vrouw wordt van hoofd tot dijen naakt in beeld gebracht, maar het is niet echt

---

<sup>150</sup> BURUMA I. (2006), p. 15

<sup>151</sup> MESKIMMON M. (1999), p. 25

duidelijk in welk opzicht ze mishandeld is. Ze is kaal en heeft enkele tanden verloren. Naast haar mond is er een vlek - wellicht een wonde. Het lijkt ook alsof ze twee blauwe ogen heeft. Haar gehavende gezicht contrasteert met de juwelen waarmee ze zich tevergeefs probeert op te op te maken.

### 4.3. Beeldvorming van het cliënteel

#### 4.3.1. Het taboe van de naakte man

Bij werken waar de prostituee en de man samen in beeld worden gebracht, is de prostituee bijna altijd naakt, terwijl de man nog gekleed is. Taboes in verband met prostitutie werden in de kunst van het begin van de twintigste eeuw misschien grotendeels doorbroken, maar het in beeld brengen van een naakte man of van seksuele interactie blijft duidelijk nog moeilijk. In de tweehonderd beelden van prostituees uit de Weimarperiode die ik voor dit onderzoek heb verzameld, kwam er slechts één naakte man en één fallus voor; beide werken zijn van Rudolf Schlichter.

De tekening *Der schöne Joseph* van ca. 1925 (afb. 58) toont een naakte man op een krukje, omringd door drie halfnaakte en één geklede vrouw. De geklede vrouw lijkt hem aan te sporen om een keuze te maken. De titel is hoogstwaarschijnlijk een verwijzing naar de Bijbelse vers “Jozef was mooi en welgebouwd”<sup>152</sup>, in een verhaal over Jozef die weigert in te gaan op de avances van een vrouw van zijn meester. Wanneer zij aan zijn kleed trekt en vraagt om bij haar te komen liggen, rent Jozef weg en laat het kleed in haar handen achter. Schlichters Jozef rent echter niet weg en laat zich verleiden door wel drie prostituees. Het jammerlijke uiterlijk van deze Josef contrasteert echter op ironische wijze met de Bijbelse beschrijving.<sup>153</sup> Deze karikaturale tekening kan ook geïnterpreteerd worden als een parodie op het Parisoordeel,<sup>154</sup> waarbij Joseph en de drie prostituees allesbehalve lijken op goden en godinnen. Hoewel de keuze aan Joseph is lijkt het alsof hij bespot en gemanipuleerd wordt door de prostituees.

In de tweede tekening *Bordellszene* van rond 1920 (afb. 59), wordt een heel andere sfeer opgeroepen. Hier wordt een slapende prostituee in onderkledij, kousen en schoenen in beeld gebracht, die elk moment ‘verrast’ of verkracht zal worden door de man aan de linkerkant die zijn fallus tussen haar benen richt. Een tweede man met monocle kijkt toe. De losse tekenstijl

---

<sup>152</sup> HEISSENER D. (1998), p. 158

<sup>153</sup> HEISSENER D. (1998), p. 158

<sup>154</sup> HEISSENER D. (1998), p. 158

geeft het werk een karikaturaal karakter.<sup>155</sup> In tegenstelling tot het vorige werk wordt de vrouw hier als een passief lustobject in beeld gebracht, en de man als een seksueel roofdier.

Opvallend is dat in het ene werk de rolverdeling van man en vrouw volledig tegengesteld is aan de rolverdeling in de andere tekening. In *Der schöne Joseph* is de man de speelbal van de overheersende vrouwen, die weten dat ze hem in de hand hebben. In het tweede werk is de vrouw een passief lustobject voor de man, die voorgesteld wordt als een seksueel roofdier. Dat er steeds één van de seksen macht heeft over de andere, moest misschien gezien worden in de context van Schlichters sadistische fantasieën. Toch bracht Schlichter man en vrouw ook soms evenwaardig in beeld, zoals bijvoorbeeld in de tekening *Die blonde Emmy* (cf. supra).

Deze werken tonen mooi de twee tegenpolen op gebied van macht, die in de representatie van prostituee en cliënt voorkomen. Soms wordt de man duidelijk voorgesteld als een onderdaan, soms als een overwinnaar.

#### **4.3.2. Clichébeelden van de hoerenloper**

Hoewel de prostituee nog regelmatig in beeld wordt gebracht als een individu, is dit zelden het geval voor de hoerenloper. De cliënt fungeert vaak als figurant, waarbij de aandacht vooral naar de prostituee gaat. Vaak wordt de hoerenloper in beeld gebracht als een anonieme man. Dit is bijvoorbeeld in Dix' schilderij *Der Salon II* uit 1921 (afb. 11) dat hierboven besproken werd. Ook in Schlichters *Bordellszene* uit 1920 (afb. 60) zijn de drie cliënten eerder inwisselbare types. De mannen worden eerder neutraal en afstandelijk in beeld gebracht, waardoor de aandacht glijdt naar de vrouw op de voorgrond.

Anderzijds wordt de hoerenloper ook vaak in beeld gebracht als een meer specifiek type. Twee types cliënten met wie de prostituee in de kunst ten tijde van de Weimarrepubliek vaak in beeld wordt gebracht, zijn de matroos en de soldaat. Dit is grotendeels gebaseerd op clichébeelden van de soldaat en de matroos die te lang weg zijn van huis om een geliefde te hebben maar misschien ook des te meer nood hebben aan affectie. Het is echter ook een weerspiegeling van de realiteit: er waren inderdaad veel bordelen in havengebieden, en tijdens de oorlog werden er gecontroleerde bordelen opgericht speciaal voor de soldaten. Op enkele uitzonderingen na, is het enkel Otto Dix die prostituees in beeld bracht in het bijzijn

---

<sup>155</sup> HEISSENER D. (1998), p. 104

van matrozen en soldaten.

Een derde clichébeeld van de hoerenloper, is de rijke burger. Deze komt vooral voor in het werk van George Grosz. Ook in deze beelden worden noch de prostituee, noch de cliënt voorgesteld als personen. Grosz bracht eigenlijk enkel types in beeld, en de prostituee en de kapitalist waren twee van zijn favorieten. Prostituee en cliënt worden bij Grosz in beeld gebracht als symbolen van een verderfelijke en vooral kapitalistische maatschappij.

### **De matroos**

Otto Dix bracht het meest matrozen in beeld in het begin van de jaren twintig, in de periode waarin hij vaak in Hamburg kwam. Hoewel Dix ook enkele close-ups van matrozen maakte, bracht hij ze zelden in beeld zonder een naakte vrouw in hun buurt. Het werk *Abschied von Hamburg* uit 1921 (afb. 61), toont een buste van een matroos, met op de achtergrond een wegvarend schip. Onderaan het canvas wordt een droom of een herinnering van de matroos getoond, wanneer hij een naakte vrouw op zijn schoot heeft. Jung-Hee Kim stelt dat in dit werk het verlangen van de matroos om te reizen als het ware gereduceerd wordt tot het verlangen naar bordeelbezoekjes.<sup>156</sup>

In meerdere werken focust Dix op het liefdesspel tussen matroos en prostituee. In de lithografie *Matrose und Mädchen* uit 1923 (afb. 62) toont de kunstenaar een matroos en een vrouw die op de zetel liggen en elkaar verlangend aankijken. Deze lithografie is echter eerder uitzonderlijk in vergelijking met Dix' meeste voorstellingen van matrozen en hoeren. De man wordt niet als een typische matroos getoond, en de prostituee heeft een eerder passieve rol. Ook in de aquarel *Matrose und Mädchen* uit 1926 (afb. 63) is het eerder de matroos die actie onderneemt. We zien hier hoe hij met een hitsige blik over de naakte prostituee heen leunt, en zijn hand als een klauw naar haar uitsteekt. Bij beide werken wordt de prostituee misschien eerder in een passieve rol getoond, maar ze ziet er telkens wel uit alsof ze ervan geniet.

In de aquarel *Marseille (Matrose und Mädchen)* uit 1922 (afb. 64) is het de matroos die overweldigd wordt door een struise prostituee. Hij wordt hier minder als een seksueel roofdier in beeld gebracht, en lijkt eerder uit zijn lood geslagen door de overweldigende prostituee die zich over hem heen buigt. Ook in de aquarel *Matrose und Mädchen* uit 1925 (afb. 65) is het de prostituee die de leiding neemt. Op een overdreven wellustige manier duwt

---

<sup>156</sup> KIM J.-H. (1994), p. 11

ze haar borsten naar de man toe. Niet alleen de matroos maar vooral de prostituee wordt eerder onaantrekkelijk in beeld gebracht. Haar mond hangt open en rond haar oksels en haar geslacht zijn gele vlekken. Zowel haar naakte lichaam als haar perverse blik komen eerder afstotelijk over.

Dat Dix de prostituees minstens even hitsig in beeld brengt als de hoerenlopers, bleek al uit zijn beelden van exotische bordelen (cf. supra). In *Exotischer Puff* (afb. 13) en *Orientalischer Hafen* (afb. 12) worden niet alleen de matrozen maar ook de prostituees voorgesteld als roofdieren die op hun prooi afgaan. Hier wordt de droom van Dix' matroos werkelijkheid: een exotisch bordeel met vrouwen van verschillende origine en uiteenlopende lichaamskenmerken.<sup>157</sup> Jung-Hee Kim stelt vast dat Dix de matroos voorstelt als een bordeelbezoeker met een dierlijke seksuele drijfveer, die zich niets aantrekt van burgerlijke manieren. De matroos fungeert in Dix werken als een symbool voor de mannelijke viriliteit, maar ook de prostituee wordt voorgesteld als een onverzadigbaar seksueel wezen.<sup>158</sup>

Buderer concludeert dat Dix de matroos en de prostituee niet voorstelt als dader en slachtoffer. Beiden worden volgens hem voorgesteld als slachtoffers van hun eigen levensomstandigheden.<sup>159</sup> Mijns inziens echter worden de matrozen en prostituees allesbehalve als slachtoffers voorgesteld. Jung-Hee Kims interpretatie van de matrozenbeelden is volgens mij geloofwaardiger. Zij is ervan overtuigd dat het motief van de wellustige matroos Dix toeliet om zijn eigen interesse in de seksualiteit uit te drukken. Ze interpreteert zijn matrozenbeelden als een bekentenis van Dix' eigen wellustige natuur.<sup>160</sup> Ook Fritz Löffler deelt deze mening: "Stets ist ist ein Stück Selbstbildnis dabei, eine Blosslegung des eigenen Ichs. Dix identifiziert sich mit dem Matrosen aus Pieschen, er findet gefallen an seinen Huren."<sup>161</sup>

## **De soldaat**

In de aquarel *Ich in Brüssel* uit 1922 (afb. 66) toont Otto Dix zichzelf als soldaat in Brussel tijdens de oorlog. De soldaat kijkt hier een prostituee na die verleidend haar rok opheft en achterwerk ontbloot, terwijl ze ergens binnen loopt. In tegenstelling tot de meeste van Dix' kunstwerken wordt de prostituee hier jong en fris voorgesteld. Het lichaam van de soldaat is

---

<sup>157</sup> KIM J.-H. (1994), p. 157

<sup>158</sup> KIM J.-H. (1994), p. 157

<sup>159</sup> BUDERER H.-J. (1994), p. 133

<sup>160</sup> KIM J.-H. (1994), p. 157

<sup>161</sup> LÖFFLER F. (1967), Otto Dix. Leben und Werk, Dresden 1977, p. 45



niet goed uitgewerkt in tegenstelling tot dat van de prostituee. De verleidelijke vrouw staat hier in het middelpunt. Hans-Jürgen Buderer is van mening dat hier wordt getoond hoe de soldaats nood aan liefde gereduceerd wordt tot nood aan seks, doordat hij zich ver van huis bevindt en door zijn dagelijkse confrontatie met geweld.<sup>162</sup>

In het kunstwerk *Erinnerung an die Spiegelsäle von Brüssel* uit 1920 (afb. 67) wordt de soldaat karikaturaler in beeld gebracht. We zien hier een enthousiaste soldaat met een naakte prostituee op zijn schoot. Rond hen zien we reflecties van hun lichamen vanuit verschillende oogpunten. Net als in het vorige kunstwerk gaat het hier om een soldaat in Brussel. De titel spreekt van een herinnering, maar dit betekent niet noodzakelijk dat Dix ook in dit werk zichzelf als hoerenloper portretteert. De karikaturaal in beeld gebrachte soldaat lijkt ook helemaal niet op de soldaat in het vorige werk.

Dix' beelden van soldaten blijven ook vele jaren na de oorlog nog opduiken. In *Frontsoldat in Brüssel* uit 1924 (afb. 68) zien we een kleine soldaat op straat, die in het niets verdwijnt tussen de voluptueuze prostituees die hem passeren. Net als in verschillende beelden van matrozen en prostituees, worden de machtsverhoudingen tussen man en vrouw hier als het ware omgedraaid. De omkering van genderrollen is nog duidelijker in Dix' werk *Besuch bei Madame Germaine's in Méricourt* uit 1924 (afb. 69), waar een tengere, eenogige man overweldigd wordt door de enorme, grijnzende prostituee op zijn schoot. De ontblote borst van de prostituee is zelfs groter dan het hoofd van de soldaat. De prostituee is hier nog karikatureler in beeld gebracht dan deze in het vorige werk.

Net zoals bij Dix' matrozenbeelden, worden de soldaten voorgesteld als hitsige mannen, en de prostituees als vrouwen die oprecht plezier beleven aan het uitoefenen van hun beroep. En net zoals het meestal de prostituee was die de matroos overmeesterde, is het ook zij die de soldaat in haar macht heeft. Was het Dix' bedoeling om hen op hetzelfde niveau te plaatsen, als slachtoffer van hun miserabele beroep? Het feit dat de machtsverhoudingen in de meeste van deze werken omgedraaid worden, lijkt iets anders te suggereren. Katharina Ferus stelt dat in de werken *Besuch bei Madame Germaine's in Méricourt* en *Frontsoldat in Brüssel*, de soldaat getoond wordt als het slachtoffer van een overmachtige seksuele provocatie.<sup>163</sup> Ook Dora Apel volgt deze visie, en vindt dat Dix de soldaat hier bovendien in beeld brengt als een

---

<sup>162</sup> BUDERER H.-J. (1994), p. 132

<sup>163</sup> FERUS K. (2003), p. 73

man die bedorven wordt door de onkuisheid van de enorme prostituees.<sup>164</sup>

Vooraleer uit deze beelden conclusies te trekken moeten we een kijkje nemen bij de kunstwerken waar Dix prostituees in beeld bracht bij verminkte oud-soldaten. In de tekening *Whore with War Cripple* uit 1923 (afb. 70), zien we een oude, uitgebluste prostituee die enkele syfiliszweren op haar gezicht heeft, en een verminkte oud-soldaat met een grote gapende wonde naast zijn mond.<sup>165</sup> Dix bracht in de jaren na de oorlog veel verminkte soldaten in beeld, en als model hiervoor gebruikte hij foto's genomen door legerdokters.<sup>166</sup> Volgens Sabine Rewald was Dix de enige kunstenaar die in die tijd de misvormde oorlogsslachtoffers in beeld bracht. Ze schuift de mogelijkheid naar voor dat Dix misschien, als heelhuids uit de oorlog teruggekomen soldaat, medelijden had met zij die minder geluk hadden gehad.<sup>167</sup>

In dit werk lijkt Dix de man en de hoer wel op hetzelfde niveau te stellen. De prostituee en de veteraan worden gewoon naast elkaar getoond; ze kijken de toeschouwer aan en zijn niet bezig met elkaar. Hier worden geen machtverhoudingen in beeld gebracht. Ook het feit dat dit werk vaak *Zwei Opfer des Kapitalismus* getiteld werd, geeft de indruk dat volgens Dix geen van de twee een gevaar is voor de ander – laat staan de oorzaak voor de ander zijn miserie. Maar dit kunnen we niet als doorslaggevend argument zien, aangezien het niet Dix was die deze titel gekozen had.<sup>168</sup> Toch kreeg dit werk deze titel voor een reden. De prostituee wordt in tegenstelling tot de hierboven besproken beelden van soldaten bij hoeren niet voorgesteld als dikke, machtige of rijke vrouw die profiteerde van de oorlog en het kapitalisme. Integendeel: haar borst is graatmager, haar kaken zijn ingezakt, haar ogen zijn moe, en ze is ziek.

Ook in Dix' bekende *Großstadt-Triptiek* (afb. 1-3) uit 1927-28 worden prostituees naast elkaar geplaatst. Het linker zijpaneel toont een vijftal prostituees die geen aandacht hebben voor de twee oud-soldaten. De ene soldaat, die zijn benen verloren heeft kijkt hen na, terwijl een naast hem een zopas gestorven soldaat ligt, die zijn benen ironisch genoeg niet meer nodig heeft.<sup>169</sup> Op de rechtervleugel wordt dit thema herhaald, maar hier zijn de prostituees

---

<sup>164</sup> APEL D. (1997), p. 369

<sup>165</sup> APEL D. (1997), p. 370

<sup>166</sup> REWALD S. (2006), p. 237

<sup>167</sup> REWALD S. (2006), p. 238

<sup>168</sup> APEL A. p. 371 ; Het was ofwel Karl Nierendorf ofwel de uitgevers van het communistische tijdschrift die *Pleite* (waarin het werk gepubliceerd werd) die deze titel kozen

<sup>169</sup> REWALD S. (2006), pp. 212-217

van een hogere klasse. De extravagant geklede prostituees kijken de toeschouwer in de ogen. Naast hen op de grond zit een bedelende oud-soldaat.

De verschillende interpretaties die tot nu toe aan dit werk werden gegeven, maken het begrip ervan er niet eenvoudiger op. Het werk werd lang gelezen als een kritiek op sociale ongelijkheid, exploitatie van mensen, en degradatie van de maatschappij.<sup>170</sup> Ook Manja Seelen sluit zich aan bij deze klassieke interpretatie. Ze gelooft dat prostituee en oorlogskreupele ook hier op hetzelfde niveau geplaatst worden: als offers van een maatschappij waarin vooral hun gebruikswaarde van belang is. De soldaten als speelpoppen waarmee oorlog gevoerd kan worden; de prostituee als object waarmee mannen hun lusten kunnen bevredigen. Door hun lelijkheid en doordat ze in groep zijn worden de prostituees van hun individualiteit beroofd. Zowel de prostituees als de veteranen representeren volgens Seelen een vergelijkbare, verachte sociale randgroep.<sup>171</sup>

Hoewel dit misschien klopt voor *Whore with War Cripple* (of *Zwei Opfer des Kapitalismus*) uit 1923 (afb. 70), is er mijns inziens toch een groot verschil met de *Großstadt-Triптиek*. Deze prostituees worden ten eerste als rijke vrouwen voorgesteld, die niet uit economische noodzaak in de prostitutie gestapt zijn. Niet alleen de rijkere prostituees op het rechterpaneel, maar ook de proletarische prostituees links zien er niet uit alsof ze iets tekort hebben. Bovendien worden zij als verdorven individuen voorgesteld. Dix stereotypeert hen als fysisch en psychisch corrupte vrouwen.<sup>172</sup> Het medelijden van de toeschouwer zal hier in elk geval eerder uitgaan naar de bedelende, verminkte en stervende soldaten die gestreden hebben voor hun land, en nu aan de kant geschoven worden.

Dorothy Rowe zegt echter dat critici, die maatschappijkritiek als het hoofdthema van dit werk zien, voorbij gaan aan de misogynie aspecten die niet alleen dit werk maar heel Dix' oeuvre karakteriseren.<sup>173</sup> Rowe stelt dat de oorlogskreupelen in dit werk helemaal verzwakt voorgesteld worden prostituees, die niet alleen seksueel maar ook financieel machtiger dan hen zijn. Ook andere auteurs zijn de laatste jaren meer en meer ingegaan tegen de klassieke lezing van de triптиek, en argumenteren dat kreupele en prostituee hier niet op hetzelfde niveau worden geplaatst. Dora Apel vindt dat Dix de prostituees voorstelt als dikke, rijke

---

<sup>170</sup> ROWE D. (1995), p. 162

<sup>171</sup> SEELEN M. (1995), p. 97-98

<sup>172</sup> APEL D. (1997), p. 369

<sup>173</sup> ROWE D. (1995), D. p. 162

vrouwen die hun voordeel halen uit de oorlog.<sup>174</sup> Eva Karcher stelt dat Dix de prostituees hier in beeld brengt als een provocatief affront tegenover de mannelijkheid.<sup>175</sup> Marsha Meskimmon besluit dat Dix in dit werk geen greintje aandacht heeft voor de realiteit van prostitutie in die tijd: “Ranging from images of battered poor women selling themselves for a pittance to fantastic visions of fetishised femininity presiding over the hellish decadence of the street, the work consistently occluded any sense of the situation of prostitutes as people in favour of the symbol of woman as frightening and desirable ‘other’.”<sup>176</sup>

## **De rijke burger**

De prostituee is één van Grosz favoriete types, naast de militair, de arbeider, de rechter, de kreupele en de kapitalist.<sup>177</sup> Grosz zag de prostituee werkelijk als deel van het bourgeois leven.<sup>178</sup> stelt Beth Irwin Lewis. Toch komt de prostituee in Grosz’ werk niet zodanig veel voor in het bijzijn van de rijke burger. Veel vaker wordt ze getoond in minder concrete en eerder symbolische en chaotische stadsbeelden, als een seksueel wezen dat de stad overheerst. Ook de kapitalist wordt meer in beeld gebracht zonder dan met prostituee, maar de kunstwerken waar deze twee favoriete types samenkomen zijn fascinerend en zeggen veel over Grosz’ visie op beiden.

“Die Menschen sind Schweinen”, schreef Grosz in 1918 in een brief naar George Schmalhausen.<sup>179</sup> Dit was niet de enige keer geweest dat Grosz mensen met varkens vergeleek. In de aquarel *Circe* uit 1927 (afb. 71) zien we een man, gekleed als een rijke burger, maar met het hoofd van een varken. Hij zit met een vrouw aan een tafeltje in het openbaar te drinken, te roken en te kussen. De vrouw wordt voorgesteld als een prostituee: ze draagt een hoedje, een ketting, een pels, kousen en schoenen, en is voor de rest naakt. Hoewel Grosz alle mensen varkens noemde, plaatste hij meerdere keren een varkenskop op het lichaam van een decadente burger, en nooit op het hoofd van een arbeider. De burger wordt voorgesteld als een varken, dat alleen maar geïnteresseerd is in geld, uitgaan en naakte vrouwen. De prostituee wordt in een even negatief daglicht gesteld: zij is bereid haar lichaam te verkopen aan een varken, in ruil voor zijn geld.

---

<sup>174</sup> APEL D. (1997), p. 369

<sup>175</sup> KARCHER E. (1984), Otto Dix, p. 69

<sup>176</sup> MESKIMMON M. (1999), p. 39

<sup>177</sup> LEWIS B. I. (1991), p. 132

<sup>178</sup> LEWIS (1997), p. 206

<sup>179</sup> WHITFORD F. (1997), p. 174

In een van de negen lithografieën uit de portfolio *Im Schatten* (afb. 72) uit 1921, toont Grosz toont het contrast tussen het leven van de arbeiders en dat van de kapitalist. De lithografie is onderverdeeld in twee delen. Het grootste deel van de tekening wordt ingenomen door een tafereel waarin het decadente uitgaansleven van rijke mannen en vrouwen gethematiseerd wordt. Drie lelijke en gemeen uitziende mannen roken sigaren, drinken champagne, en flirten met de vrouwen. Een van hen heeft een naakte vrouw op zijn schoot. Onderaan staat een man te braken, als toppunt van gulzigheid. Een van de mannen heeft een naakte vrouw op zijn schoot. In een strook boven deze tekening, zien we arbeiders op weg naar hun werk, tegen de achtergrond van de geïndustrialiseerde stad. Deze arbeiders werken in dienst van de kapitalisten die onderaan in beeld worden gebracht, en hebben tijd noch geld voor plezier.

Bij Grosz' oeuvre is het altijd moeilijk om uit te maken of de naakte vrouwen prostituees zijn of niet, en dit is ook hier het geval. Wat er ook van zij, het zijn in elk geval vrouwen die gereduceerd worden tot seksuele objecten voor het vertier van de decadente mannen. De vrouwen of prostituees, worden voorgesteld als vrouwen die hun seksualiteit gebruiken om rijke mannen te verleiden.

#### **4.3.3. Een uitzondering: de cliënte**

In het Berlijn van de jaren twintig was homofilie verboden, maar toch was er een redelijk openlijke homoseksuele scène. Er waren lesbische verenigingen en nachtclubs voor lesbiennes, travestieten en homo's. Berlijn stond bekend voor zijn homoseksuele prostitutie, maar deze komt niet voor in de kunst van die tijd. Lesbische taferelen kwamen wel veel voor, en vrouwelijke bordeelbezoekers werden soms in beeld gebracht, maar dit was eerder uitzonderlijk.

Lou Albert-Lazards, die tijdens de jaren twintig in Berlijn verbleef, stond bekend voor het in beeld brengen van het nachtleven in de Metropolis. In *Bordellszene* uit 19?? (afb. 73) zien we hoe twee vrouwelijke en een mannelijke cliënt prostituees observeren in een bordeel. Links staat twee prostituees dicht tegen elkaar, die lijken te dansen. Vooraan staat een schaars geklede prostituee; links en rechts van haar zitten twee vrouwen die haar bekijken. Meskimmon merkt op dat de lesbische cliënten hier in beeld worden gebracht, alsof ze aan het 'winkelen' zijn.<sup>180</sup>

---

<sup>180</sup> MESKIMMON M. (1999), p. 49

Terwijl Albert-Lazards werk zich duidelijk in een bordeel afspeelt, is de context bij Jeanne Mammens tekening *Der Wahl* van ca. 1926 (afb. 74) eerder onduidelijk. We zien hier hoe een man en een vrouw een keuze maken tussen twee prostituees. De twee prostituees laten hun kleren zakken zodat het koppel hen kan bekeuren. De ene prostituee kijkt de toeschouwer aan, de andere kijkt in de richting van de toeschouwer. De prostituees lijken er meer van te genieten dan het koppel. De man en vrouw, die voorgesteld worden als mollige welgestelde burgers, trekken een karikaturaal inspecterend gezicht. Mammens hernam dit thema in een zeer gelijkaardige tekening uit hetzelfde jaar.

Op beide tekeningen wordt de vrouwelijke cliënte niet wellustig maar redelijk neutraal voorgesteld. Opvallend is dat het twee vrouwelijke kunstenaars zijn die dergelijke taferelen in beeld hebben gebracht. Mannelijke kunstenaars maakten echter ook werken met lesbische scènes. Christian Schad en Rudolf Schlichter deden dit bijvoorbeeld, maar zij plaatsten dit niet in de context van prostitutie.

#### **4.4. Beeldvorming van de lustmoord**

##### **4.4.1. Vooraf: de versmelting van Eros en Thanatos**

De lustmoord – een moord waarachter een seksueel motief steekt - kan gezien worden als de ultieme versmelting van eros en dood in de kunst. Dit thema duikt opvallend veel op in de kunst ten tijde van de Weimarrepubliek. Maar ook de combinatie van Eros en Thanatos in het algemeen is hier opvallend veel vertegenwoordigd. We zagen al dat Dix' beelden van oudere prostituees de tegenpolen Eros en Thanatos verenigen. Er zijn nog veel andere manifestaties van Eros en Thanatos, die ook in de kunst ten tijde van de Weimarrepubliek in beeld worden gebracht.

De verkrachting is een eerste evident voorbeeld, waarin eros en geweld samenkomen. Dit thema werd zowel door Rudolf Schlichter behandeld in de tekening *Vergewaltigung* van ca. 1925 (afb. 75), als door Otto Dix in de aquarel *Vergewaltigung* uit 1927 (afb. 76).

Daarnaast zijn ook sadisme en sadomasochisme thema's die zowel door Dix als door Schlichter in beeld werden gebracht. Dix' choquerende aquarel *Traum der Sadistin I* uit 1922 (afb. 77) toont de sadistische droom van een lesbienne, die vier naakte en halfnaakte vrouwen foltert. Schlichters werk *Sadistische Szene* uit 1919 (afb. 78) is veel minder gruwelijk. De

foltering is veel minder expliciet, en de figuren lijken uit een exotisch avonturenverhaal te komen.

In tegenstelling tot de fin-de-siècle generatie – waar angst voor de vrouw ook centraal staat –, tonen Dix, Grosz en Schlichter zich niet als offer van de geslachtsgemeenschap, maar als overwinnaar, stelt Jung-Hee Kim.<sup>181</sup> Dit klopt inderdaad voor de verkrachtingen, lustmoorden en andere vormen van gendergeweld. Toch zijn er uitzonderingen. In enkele van George Grosz' kunstwerken, lijkt het alsof mannen zichzelf om het leven brengen onder invloed van de seksuele vrouw. Het lugubere schilderij *Selbstmord* uit 1916 (afb. 79) toont een straatbeeld in verschillende tinten rood. Op de voorgrond ligt een man die zelfmoord gepleegd heeft, zijn hoed en het pistool naast hem op de grond. Links zien we nog een man die zich opgehangen heeft aan een lantaarnpaal. Aan het eindpunt van de straat zien we een kerkhof. Rechtsboven zien we een halfnaakte vrouw achter een raam, met een man achter haar. De oorzaak van de zelfmoord lijkt te liggen bij de naakte vrouw of prostituee die het tafereel overheerst. Het werk wordt door Ralph Jentsch ook beschreven als de zelfmoord van de 'love-sick'.<sup>182</sup> Bij de aquarel *Selbstmörder* uit 1918 (afb. 57) wordt ook een naakte vrouw in het centrum van de compositie geplaatst, omgeven door mannen die zelfmoord plegen (cf. supra).

#### 4.4.2. Het thema van de lustmoord

Bij de lustmoord is het quasi altijd de man die de overwinnaar is in het 'gevecht' tussen de seksen. Het kan echter ook omgekeerd gezien worden: de gevaarlijke prostituee 'lokt het uit' en haalt het kwade in de man naar boven.

Hoewel de dader doorgaans mannelijk en het slachtoffer vrouwelijk is, tonen historische casussen aan dat dit niet altijd het geval is.<sup>183</sup> De moord gaat hier ook, in tegenstelling tot wat velen veronderstellen, niet noodzakelijk gepaard met een verkrachting, maar dit is wel meestal het geval. Soms gaan hier andere gewelddadige acties mee gepaard, zoals verminkingen, amputaties, kannibalisme of necrofilie. Het gaat natuurlijk niet altijd om prostituees die vermoord worden, maar zij zijn het meest voor de hand liggende en meest voorkomende slachtoffer van dit soort seksuele misdaden.

---

<sup>181</sup> KIM J.-H. (1994), p. 176

<sup>182</sup> JENTSCH R. (2008), p. 72

<sup>183</sup> TATAR: vrouwelijke verpleegster die mannen vermoordde en man die jongens vermoordde

Net als in de realiteit is het slachtoffer ook in de kunst vaak een prostituee.<sup>184</sup> Meestal wordt dit niet in de titel van het werk vermeld, maar vaak doet de kledij van de vrouw vermoeden dat ze prostituee is. Aangezien het niet altijd duidelijk is of het om een prostituee gaat of niet, worden hier ook kunstwerken behandelen waarvan men niet zeker is of het een prostituee is. Het belangrijkste is namelijk dat een vrouw vermoord wordt, die in de ogen van een man tot een seksueel object gereduceerd wordt, of ze nu een prostituee is of niet.

In de kunstwerken die ik zal bespreken is het slachtoffer steeds een vrouw en de dader een man. Het zijn ook bijna alleen mannelijke kunstenaars die dit thema behandeld hebben. Vooral George Grosz en Otto Dix hebben in de jaren twintig verbazend veel (en verbazend gruwelijke) werken rond dit thema geproduceerd. Bij George Grosz duikt dit thema eigenlijk al op in de jaren voor de oorlog, in het werk *Doppelmord in der Rue Morgue* uit 1913. Ook tijdens de oorlogsjaren bracht Grosz enkele lustmoorden in beeld<sup>185</sup>.

Volgens Manja Seelen wordt er meestal gefocust op het dode lichaam van de vrouw, eerder dan op de dader.<sup>186</sup> Van de twintig werken die ik in het kader van dit onderzoek verzameld heb, zijn er vijf waar alleen de vermoorde vrouw in beeld wordt gebracht. Slechts één werk van George Grosz toont alleen de dader. Meestal worden dus zowel dader en slachtoffer in beeld gebracht, waarbij de dader de ene keer en het slachtoffer de andere keer centraal staan.

Verschillende schrijvers onderlijnen dat de lustmoord tijdens de Weimarrepubliek vaak in beeld is gebracht. Zelf ben ik op de hoogte van 24 werken van Duitse kunstenaars waarin de lustmoord gethematiseerd wordt, geproduceerd over een periode van 17 jaar. Hoewel dit niet zo extreem veel kan lijken, is het wel veel in vergelijking met andere periodes en andere plaatsen, waar dit thema niet of nauwelijks in beeld werd gebracht.

#### **4.4.3. Verschillende benaderingen van de lustmoord**

##### **--- Nadruk op dader**

George Grosz is zonder twijfel de kunstenaar die in zijn lustmoorden het meest aandacht heeft voor de rol van de dader. Vanaf 1913 al begint hij met het in beeld brengen van lustmoorden. Deze vroege werken zijn wazig, gestileerd en duidelijk geïnspireerd op beelden uit de

---

<sup>184</sup> TATAR M. (1995), p. 13

<sup>185</sup> Deze werken vallen in principe buiten de tijdsafbakening van mijn onderwerp, maar gezien het kleine tijdsverschil het kenmerkende thema voor de Weimarrepubliek, zal ik deze laatste toch behandelen.

<sup>186</sup> TATAR M. (1995), p. 17



popcultuur en horrorverhalen.<sup>187</sup> Beth Irwin Lewis toont aan dat Grosz' lustmoorden tijdens de oorlog echter veel helderder en brutaler worden.<sup>188</sup>

In zijn tekening *Lustmord in der Ackerstrasse* van 1916 (afb. 80) bijvoorbeeld, zien we een onthoofde vrouw op bed liggen. Dat het hoofd van de vrouw afgehakt is, wijst erop dat de vrouw tot een seksueel object gereduceerd werd.<sup>189</sup> Op de achtergrond kijkt een man angstig om zich heen terwijl hij zijn handen wast, alsof hij dan pas beseft wat hij gedaan heeft, en alsof hij zijn schuld wil wegwassen. De stiekemheid van de laffe daad staat hier op de voorgrond.<sup>190</sup> De verwijzing naar een concrete plaats van de misdaad, trekt de gebeurtenis door naar de reële wereld, stelt Seelen.<sup>191</sup> De dader is hier in tegenstelling tot 19<sup>de</sup>-eeuwse representaties van vrouwenmoorden geen sterke en machtige man, maar een bange 'Jan met de pet'.<sup>192</sup>

George Grosz' werk *Apachen (Als alles vorbei war, spielten sie Karten)* (1916-1917) (afb. 81) toont zonder twijfel de meest koelbloedige lustmoordenaars binnen dit thema. In een huiskamer zitten drie mannen rustig kaart te spelen. Een van hen zit op een doos waaruit een been van een vrouw steekt. De lange knoplaarzen tonen dat het hier om een prostituee gaat, en bijgevolg is het duidelijk dat er een seksueel motief achter de moord schuilgaat.<sup>193</sup> Bij de daders is geen greintje spijt of onrust te bespeuren. Het lijk is nog niet weggeruimd of ze lijken hun misdaad al vergeten te zijn. Het contrast tussen het banale kaartspel en de gruwelijke misdaad maakt het werk zo gruwelijk.

Manja Seelen linkt het motief van dit werk aan een persoonlijke ervaring van Grosz die hij in zijn biografie schreef.<sup>194</sup> Grosz werd tijdens de oorlog eens in elkaar geslagen door enkele mannen in de psychiatrische instelling waar hij verbleef, en achteraf speelden ze samen vredig een kaartspel, al drinkend en al rokend.<sup>195</sup>

Grosz maakte ook twee schilderijen met de lustmoord als thema: *John der Frauenmörder* uit 1918 (afb. 82) en *Der Kleine Frauenmörder* uit 1918 (afb. 83), twee werken die grote

---

<sup>187</sup> LEWIS B.I. (1991), p. 207

<sup>188</sup> LEWIS B.I. (1991), pp. 214-215

<sup>189</sup> SEELEN M. (1995), p. 107

<sup>190</sup> SEELEN M. (1995), p. 107

<sup>191</sup> SEELEN M. (1995), p. 107

<sup>192</sup> SEELEN M. (1995), p. 107

<sup>193</sup> SEELEN M. p. 107

<sup>194</sup> SEELEN M. (1995), pp. 106-107

<sup>195</sup> Citaat uit Grosz G., *Ein kleines Ja und ein grosses Nein*. Sein Leben von ihm selbst erzählt, Hamburg, 1955, p. 110, geciteerd in SEELEN M. (1995), p. 107 /

gelijkenissen met elkaar vertonen. Qua compositie tonen beiden de dader onderaan op de voorgrond, en het naakte slachtoffer, met een overgesneden keel, bovenaan. De beide werken worden gekenmerkt door onevenwicht en chaos. In vergelijking met de tekeningen *Apachen* en *Lustmord in der Acherstrasse* lijken deze werken eerder chaotische visioenen. Bij beide werken ontbreekt er ook een concrete context: bij *John* krijgen we de indruk van een straatbeeld, bij *Der Kleine Frauenmörder* de indruk van een kamer. De schilderijen zijn minder karikaturaal dan de tekeningen en eerder kubistisch of futuristische van stijl. Ook de grootte en het felle kleurgebruik van de schilderijen zorgen voor een heel andere indruk dan de kleine zwart-wit tekeningen.

Er zijn ook een paar duidelijke verschilpunten. *John der Frauenmörder* lijkt achtervolgd te worden door het visioen van de door hem vermoorde vrouw, terwijl hij wegloupt. Hij kijkt ietwat verschrikt achter zich. Op de grond ligt nog een bos bloemen. De concrete titel, met dit keer een verwijzing naar de naam van de dader, geeft het werk opnieuw een reële toets.<sup>196</sup>

Bij *Der kleine Frauenmörder* lijkt het alsof de moord nog maar net voorbij is. Het gezicht en de ogen van de dader zijn bloedrood. Zijn gezicht straalt agressie uit, en hij heeft het mes nog in de hand. Opvallend is dat hij zijn mes precies op de plaats van zijn geslacht houdt. Hierdoor ligt de nadruk op het seksuele motief achter de moord.

Grosz bracht als enige ook eens alleen de dader in beeld, in het werk *Frauenmörder* van ca. 1916 (afb. 84), dat waarschijnlijk verloren gegaan is. Dat hier enkel de dader wordt getoond is heel uitzonderlijk. Hier zien we een karikuraal mannetje, met dezelfde agressieve gezichtsuitdrukking als de dader uit *Der Kleine Frauenmörder*, kordaat vooruit lopen.

Manja Seelen interpreteert Grosz lustmoorden als maatschappijkritische werken. In Grosz' lustmoorden toont hij de agressiviteit van de man, waarbij de seksualiteit zijn drijfveer is, en waarbij de vrouw, voorgesteld als object in plaats van als persoon, geen kans maakt. Grosz toont steeds op scherpe wijze een contrast tussen de gruwelijkheid en banaliteit, en dat hij de moordenaar voorstelt als een gewone burger. Hiermee wil hij volgens Seelen de oppervlakkigheid van de beschaafdheid van de burger uit de Weimarrepubliek tonen. Voor George Grosz is de brutaliteit van de mensen een catastrofe, concludeert Seelen.<sup>197</sup>

Beth Irwin Lewis en Maria Tatar nemen echter geen genoegen met de verklaring van

---

<sup>196</sup> SEELEN M. (1995), p. 107

<sup>197</sup> SEELEN M. (1995), p. 108

dergelijke gruwelijke werken als pure maatschappijkritiek. Zij geloven dat George Grosz bijna geobsedeerd was door het thema van de lustmoord. Lewis toont aan dat Grosz' fascinatie voor erotische horrorverhalen een grote invloed op hem had. Grosz was opgegroeid met populaire pulpliteratuur en –films waarin erotiek en geweld hoogtij vierden. Lewis is er echter van overtuigd dat Grosz gebruik maakte van deze beelden uit de populaire cultuur, om zijn eigen angst- en haatgevoelens tegenover de vrouw uit te drukken. Dat Grosz nogal last had van misogynie ideeën, toont Lewis aan de hand van enkele citaten en brieven van de kunstenaar.<sup>198</sup>

Maria Tatar illustreert Grosz' obsessie voor het thema aan de hand van een foto uit 1918 van George Grosz en zijn toenmalige vriendin Eva Peters, die een lustmoord in scène zetten (afb. 85). Op de foto zien we hoe Eva zichzelf in een klein spiegeltje bewondert, terwijl Grosz met een mes van achter de grote spiegel te voorschijn komt. Tatar ziet in deze foto echter meer dan een grappig kiekje: "Murder," zegt ze "- even when it is "just" staged, as in this snapshot - is never entirely innocent".<sup>199</sup> Tatar gaat nog een stap verder dan Lewis in haar verklaringen voor Grosz' lustmoorden.

Ook Heinrich Maria Davringhausen (1894 - 1970) legt nadruk op de dader in zijn schilderij *Der Träumer II* uit 1919 (afb. 86) Hier zien we een man in een kamer frontaal aan tafel zitten; op de achtergrond ligt een vermoorde vrouw in bed, die amper zichtbaar is. De man lijkt noch bang, noch agressief, maar vastberaden, zonder ook maar iets van spijt. De fantasie van de man wordt op een karikaturale manier in beeld gebracht, door een wolkje boven zijn hoofd. Hij dagdroomt over een koppel in het maanlicht op een strand. Is dit een scène die aan de moord voorafging? Of droomt hij misschien al over zijn volgende slachtoffer? Mogelijk – en deze optie is waarschijnlijker - toont dit zijn eigenlijke verlangen naar normale liefde.

In een ander werk waar Davringhausen de lustmoord in beeld brengt, *Der Lustmörder* uit 1917 (afb. 87), staat deze keer het slachtoffer centraal in het werk. Dit is een atypische voorstelling van een lustmoord, in die zin dat het moment vóór de misdaad in beeld wordt gebracht. We zien hier een naakte vrouw rustig op bed liggen. Haar wit gemaquilleerde gezicht en het blauwe hoedje dat scheef op haar hoofd staan komen vreemd over op haar poedelnaakte lichaam. Op het uiteinde van het bed zit een katje. Van onder haar bed komen twee witte ogen van de moordenaar te voorschijn, die gluren naar het geweer dat op het

---

<sup>198</sup> LEWIS B.I. (1991), pp. 206-207

<sup>199</sup> TATAR M. (1995), p. 6

nachtkastje ligt.

### --- Nadruk op het slachtoffer

Een kunstenaar die dit thema meermaals (maar minder frequent dan Grosz en Dix) behandelde was Rudolf Schlichter. Deze kunstenaar bracht al vroeg lustmoorden in beeld, maar de tekening *Lustmörder* van 1919 (afb. 88) is eerder uitzonderlijk. De moord lijkt wel onderdeel van een exotisch avontuur, en de figuren zijn bijna poppen. Dit werk illustreert een vroege, minder veristische fase in het oeuvre van Schlichter.<sup>200</sup>

In de tekening *Sexuālmord* van ca. 1924 (afb. 89), ligt het vrouwelijke slachtoffer op een hoop vuiligheid in een achterplaats. Behalve een schaafwonde op het gezicht, lijkt de vrouw niet gekwetst. Op de achtergrond zien we de dader op een trapje zitten, kijkend in de richting van zijn slachtoffer en van de toeschouwer. Zijn gezichtsuitdrukking is onduidelijk. Tussen beide staat een hond naar het lijk te kijken, waardoor de banaliteit van de plaats en de wreedheid van het gebeuren versterkt wordt.<sup>201</sup>

De nadruk ligt in dit werk volgens Manja Seelen eerder op de gebruikswaarde van de vrouw (die na de daad op een vuilnishoop terecht komt) als seksueel object. De sadistische lust van de man komt hier niet echt tot uiting. Bijgevolg interpreteert ze dit werk als een vorm van kritiek op een maatschappij waarin vrouwen als objecten gezien en behandeld worden. De vrouw wordt noch tot randelement in de compositie, noch tot lustobject voor een voyeuristische toeschouwer gereduceerd.<sup>202</sup>

In twee andere werken uit 1924 brengt Schlichter alleen het slachtoffer in beeld. In de aquareltekening *Lustmord* (afb. 90) ligt een door messteken vermoorde vrouw op haar buik op bed. Haar naar omhoog gestropte rok en de bloedvlekken op haar ondergoed maken duidelijk dat er een seksueel motief achter deze moord zit. Manja Seelen oppert dat doordat de dader wordt weggelaten, de toeschouwer als het ware van een voyeur een dader wordt. De vrouw wordt als een individu in beeld gebracht, en de niet-voyeuristische toeschouwer krijgt hierdoor de mogelijkheid zich in te leven in het tafereel.<sup>203</sup> Net zoals de lichte aquareltinten van het interieur contrasteren met de donkerrode bloedvlekken, contrasteert de nette tekenstijl met de wrede inhoud. Wat de aquarel zo gruwelijk maakt, is de banale, rustige omgeving

---

<sup>200</sup> HEISSENER D. (1998), p. 137

<sup>201</sup> HEISSENER D. (1998), p. 134

<sup>202</sup> SEELEN M. (1995), p. 111

<sup>203</sup> SEELEN M. (1995), p. 111

waarin de moord zich heeft afgespeeld, en het langzame verval van het lichaam.<sup>204</sup>

Een tweede tekening met de titel *Lustmord* uit 1924 (afb. 91) toont ook een kamer met alleen het lichaam van de dode vrouw. Door de krasserige tekenstijl is de sfeer hier echter anders dan in de aquarel uit 1924. Ook het wanordelijke interieur met een omvergevalen stoel en de slordige lakens zorgen voor een chaotischere indruk, die meer aansluit bij de wrede gebeurtenis.

Manja Seelen ziet Schlichters werken als een votum voor de waarde van de vrouwen, die niet als objecten maar als personen voorgesteld worden. Volgens haar is de lustmoord voor Schlichter het laatste stadium in een machtsstrijd tussen man en vrouw. Seelen ziet Schlichters lustmoorden vooral in het kader van de algemene sfeer van spanning en geweld die in zijn werken naar voren komt, en het gevolg zou zijn van zijn fascinatie voor avonturen- en misdaadverhalen.<sup>205</sup> De auteur zegt hier echter niets over Schlichters sadomasochistische neigingen, die waarschijnlijk een grotere rol speelden dan zijn fascinatie voor misdaadverhalen. Ook Dirk Heissener merkt op dat Schlichter de lustmoord ziet als iets ingewikkelder dan een kwestie van misdaad en schuld. Voor deze kunstenaar is de lustmoord het fatale gevolg van een obsessie waar hijzelf mee vertrouwd was.<sup>206</sup>

Voor een kunstenaar die getormenteerd wordt door sadomasochistische obsessies, kunnen we zeggen dat zijn beelden van lustmoorden eigenlijk vrij sereen zijn. Dirk Heissener beschrijft de verwondingen op het lichaam van de vrouw als bijna 'onschuldig', in vergelijking met gruwelijke verwondingen in de werken van Otto Dix en George Grosz (cf. infra).<sup>207</sup> Schlichter liet zich (net als George Grosz) voor zijn lustmoorden inspireren door originele foto's van lustmoorden, gepubliceerd in Erich Wuffens boek *Der Sexualverbrecher*.<sup>208</sup> Toch is er een groot verschil: Schlichters lustmoordlijken zijn nog quasi 'intact' in vergelijking met deze op gepubliceerde foto's.<sup>209</sup>

Karl Hubbuchs *Lustmord* uit 1930 (afb. 92) speelt zich af in een bos. Een vrouw met ontkleed onderlijf ligt op haar buik op de grond. In de verte kijkt een man nog eens achter zich terwijl hij wegwandelt. Volgens Manja Seelen ligt hier de nadruk op de erotische motivatie. Net

---

<sup>204</sup> HEISSENER D. (1998), p. 137

<sup>205</sup> SEELEN M. (1995), p. 110

<sup>206</sup> HEISSENER D. (1998), p. 134

<sup>207</sup> HEISSENER D. (1998), p. 32

<sup>208</sup> HEISSENER D. (1998), p. 137 maar eigenlijk Kathrin H-C Kunsthalle Hamburg 1993, John der Frauenmörder p. 18

<sup>209</sup> HEISSENER D. (1998), p. 137

zoals in Schlichters lustmoorden zijn de vrouwen niet verminkt. Het feit dat ze naakt is en niet zichtbaar gekwetst, zorgt er volgens Seelen voor dat ze als een erotisch object voor de toeschouwer verschijnt. De nadruk ligt hier dus niet op de agressiviteit van de man maar op de aantrekkelijkheid van de vrouw. Seelen stelt dat de rollen van dader en slachtoffer hier omgedraaid worden: het lijkt alsof de vrouw door haar schoonheid en seksuele aantrekkelijkheid de misdaad bij de kleine, hulpeloze man uitgelokt heeft.<sup>210</sup> Deze visie kan echter wel betwist worden. De kledij van de vrouw lijkt helemaal niet gekozen om mannen te verleiden, en dat ze halfnaakt is wil niet noodzakelijk zeggen dat ze als een lustobject fungeert. De vrouw wordt uitgebeeld als een lustobject voor de dader; niet voor de toeschouwer.

Karl Hubbuch was een kunstenaar die zelden dergelijke wrede thema's in beeld bracht. Voor Otto Dix daarentegen, was dit een populair thema, en hij bracht nog meer lustmoorden in beeld dan Rudolf Schlichter en George Grosz.

In het jaar 1922 creëerde Dix minstens vijf lustmoorden.<sup>211</sup> Een daarvan, een aquarel met de titel *Scene II (Murder)* (afb. 93) gaf Dix aan zijn echtgenote ter ere van haar verjaardag. Op deze aquarel zien we een vermoorde vrouw, half in lakens verwikkeld, naakt op de grond liggen. Haar keel is overgesneden, ze is op meerdere plaatsen verwond, en er loopt bloed uit haar mond. Daarnaast maakte Dix ook een ets met het thema lustmoord (afb. 94), die onderdeel uitmaakt van de map *Tod und Auferstehung*. De dode vrouw is hier nog meer verminkt dan in het vorige werk. De zone rond haar geslacht is ernstig toegetakeld en ingewanden zijn komen uit haar buik. Naast het bed waarop de dode vrouw ligt, staan twee parende honden. Dit kan geïnterpreteerd worden als een symbool van de seksualiteit, die de drijfveer van de mens is.<sup>212</sup> In relatie tot de titel van de map, kunnen de parende hondjes echter ook gezien worden als een teken van wederopstanding - door reproductie - naast de representatie van de dood in het lijk.<sup>213</sup> Een derde lustmoord uit 1922, is een aquarel getiteld *Lustmord* (afb. 95). Hier is wel een dader in beeld gebracht, die op het punt staat uit het beeld te verdwijnen. Op de achtergrond ligt opnieuw de vermoorde vrouw op de grond.

### --- Identificatie dader - kunstenaar

---

<sup>210</sup> SEELEN M. (1995), p. 112

<sup>211</sup> LEWIS B.I. (1997), p. 220

<sup>212</sup> SEELEN M. (1995), p. 109

<sup>213</sup> TATAR M. (1995), p. 87

Het schilderij *Der Lustmörder (Selbstporträt)* van Otto Dix uit 1920 (afb. 96) is des te gruwelijker wanneer we weten dat de kunstenaar hier zichzelf als lustmoordenaar voorstelt. In deze ets zien we centraal in een kamer een man in een krijtstreeppak in een soort extase. Hij heeft een bebloed mes in de hand en lichaamsdelen van de vermoorde vrouw vliegen als het ware door de ruimte. Hij kijkt de toeschouwer met een gruwelijke grijns aan. Als kroon op het werk plaatste Dix zijn eigen handafdrukken met rode verf op het doek, die het idee opwekken van het bloed aan de handen van de moordenaar. Het feit dat het hoofd en de ledematen van de vrouw (de lichaamsdelen die juist van belang zijn voor contact) afgehakt wordt gezien als een teken dat ze op die manier gereduceerd wordt tot haar seksualiteit.<sup>214</sup>

In hetzelfde jaar maakte Dix ook een ets getiteld *Lustmörder (Selbstporträt)*, met hetzelfde thema en bijna precies dezelfde compositie, maar in spiegelbeeld. Beide werken zijn karikaturaal van stijl, en dit moet volgens Eva Karcher gezien worden in de context van Dix' dadaïstische fase. De schilderijstijl doet namelijk denken aan de collagetechniek die populair was in het dadaïsme.

De kamer waarin de lustmoord zich afspeelt – voor zover deze zichtbaar is tussen alle lichaamsdelen – schijnt ook te gelijken op Dix' studentenkamer.<sup>215</sup> Dus niet alleen het gezicht van de moordenaar correspondeert met dat van de kunstenaar; ook de misdaadplaats correspondeert met de persoonlijke omgeving van Dix.

Het feit dat Dix zichzelf hier als lustmoordenaar in beeld brengt, wordt niet door alle auteurs als iets choquerend ervaren. Eva Karcher bijvoorbeeld, noemt het een onpersoonlijk werk, waarin Dix a.h.w. zijn eigen hoofd geplaatst heeft op het poppetjesachtige lichaam van een moordenaar. Dix was volgens Karcher alleen geïnteresseerd in de extremititeit van een zelfportret als moordenaar; hij wou met dit werk alleen provoceren en choqueren.<sup>216</sup>

Ook Rainer Becks interpretatie strookt met deze van Eva Karcher. Hoewel het om een zelfportret gaat, stelt Beck, identificeert Dix zich niet echt met de dader. De dader wordt in beeld gebracht als een mannetje, waarop Dix hoofd staat als een onpersoonlijk masker. Beck vindt dit werk heel begrijpelijk in de context van een dada-kunstenaar die wil choqueren. In deze tijd waren de avant-gardekunstenaars van Dresden geobsedeerd door het Dadaïsme. Uit

---

<sup>214</sup> SEELEN M. (1995), p. 107

<sup>215</sup> TATAR M. (1995), p. 89

<sup>216</sup> KARCHER E. (1984), E. p. 55

dit jaar komt ook Dix bekende citaat “Entweder ich werde berüchtigt oder berühmt”<sup>217</sup>. Dit citaat is volgens Beck veelzeggend, en het werk moet in deze context gezien worden. Provocatie staat in dit werk centraal.<sup>218</sup>

Toch zijn verschillende auteurs, zoals Beth Irwin Lewis en Maria Tatar, ervan overtuigd dat er meer achter dit zelfportret zit dan pure provocatie. Zij wijzen een op een ander citaat, dat Dix aanhaalde in verband met dit specifieke werk. "Wenn ich es nicht hätte malen können, hätte ich es machen müssen", zou de kunstenaar gezegd hebben tegen zijn collega Wilhelm Höpfer.<sup>219</sup> Natuurlijk kan dit citaat op zijn beurt ook gezien worden als een deel van Dix' neiging om te provoceren, en zijn doel om ofwel beroemd ofwel berucht te worden. Maria Tatar echter neemt vorig citaat van de kunstenaar zeer au sérieux: “Dix's *Sex Murder: Self-Portrait* (...) is despite its surreal style, a confessional self-portrait that makes the act murder something of a human, all-too-human fantasy rather than the result of a perverse derangement.”<sup>220</sup>

Dix bracht minstens negen lustmoorden in beeld, wat toch wijst op een persoonlijke interesse in het thema. Bovendien is er nog een werk waarin Dix de lustmoord op zichzelf betreft. In *Lustmord* uit 1922 (afb. 97) zien we een vermoorde vrouw die met haar bovenlichaam uit het bed hangt, van de dader is geen spoor. Haar kledij (lange panty's en korset) toont duidelijk dat de vrouw een prostituee is.<sup>221</sup> De vrouw had moeilijk nog meer dan dit verminkt kunnen zijn: haar keel is overgesneden, haar ingewanden puilen uit haar buik, overal hangt bloed en haar gekwetste geslachtsdeel wordt zichtbaar in de spiegel op de muur. De moord is nog maar net achter de rug, het bloed druipt nog op de grond. Alleen de scheur in de muur, de op de grond liggende stoel en het lichaam van de vrouw brengen onrust in de keurige kamer. Er is een sterk contrast tussen het misbruikte en mishandelde lichaam van de vrouw, en de ordelijke straat die we door het raam zien.<sup>222</sup>

Inhoudelijk is het beeld misschien minder choquerend dan het vorige, maar qua schilderstijl is het veel gruwelijker dan Dix' zelfportret als lustmoordenaar. Het schilderij, waar jammer genoeg geen kleurenfoto van beschikbaar is, is extreem realistisch en naturalistisch in beeld

---

<sup>217</sup> DIX O. (zonder titel), geciteerd in BECK R. (1991), p. 254

<sup>218</sup> BECK R. (1991), p. 254

<sup>219</sup> citaat uit LÖFFLER F./ Der Mensch in allen seinen Möglichkeiten (verschenen in: Neue Zeit 16/08/1957), geciteerd uit KIM J.-H. (1994), (1991), p. 139

<sup>220</sup> TATAR p. 89

<sup>221</sup> TATAR M. (1995), p. 17

<sup>222</sup> TATAR M. (1995), p. 17



gebracht. Vooral de precisie waarmee het lijk en de ingewanden in beeld zijn gebracht, maakt het werk zo luguber. Het uittrekken van de voortplantingsorganen is iets wat volgens Maria Tatar bij reële lustmoorden ook soms gedaan werd. Ze ziet dit als een teken dat de lustmoord (of de representatie van de lustmoord!) niet alleen voortkomt uit een seksueel motief, maar dat baarmoedernijd ook een rol speelt.<sup>223</sup>

Hoewel de dader niet te zien, wordt dit werk zoals gezegd toch op de kunstenaar betrokken. Auteurs hebben er namelijk op gewezen dat de kamer die hier in beeld wordt gebracht bijna een kopie is van Dix' eigen studentenkamer.<sup>224</sup> Voor het lijk liet Dix zich inspireren door fotografisch materiaal van de politie, van een moord op een prostituee in Hamburg.<sup>225</sup> Maria Tatar concludeert dat we dit werk dus kunnen beschouwen als een bewuste mix van een historische lustmoord en de imaginaire lustmoord door de kunstenaar zelf.<sup>226</sup>

De interpretaties van Dix lustmoorden zijn zeer uiteenlopend. Vele auteurs erkennen dat het te maken heeft met een bewuste provocatie, maar enkelen van hen zeggen dat er toch iets meer aan de hand is. Sommigen zien het als een vorm van kritiek. Manja Seelen bijvoorbeeld, ziet Dix' lustmoorden als een vorm van kritiek, niet op de maatschappij, maar op de aard van de mens. Ze wijst er echter ook op dat Dix duidelijk een persoonlijke interesse voor dit onderwerp toont.<sup>227</sup> Seelen stelt vast dat de mannelijke seksualiteit in deze werken verbonden is met een vernietigingsdrang: de man vernietigt alles wat hij nodig heeft. Seelen vermoedt dat dit een idee is dat Dix tijdens de oorlogsjaren ondervonden heeft. Ook de oorlog verwoestte wat hij eigenlijk beschermen wou.<sup>228</sup>

Mathias Eberle, aan de andere kant, ziet Dix' zelfportret als lustmoordenaar als een poging om van zijn obsessie met vrouwelijke seksualiteit af te rekenen.<sup>229</sup> Ook Jung-Hee Kim heeft in haar artikel 'Versuch der Distanzierung vom weiblichen Geschlecht' aan de hand van enkele van Dix' zelfportretten proberen aan te tonen dat de kunstenaar poogde afstand te nemen van vrouwen en van seksualiteit. Dit zou hij gedaan hebben vanwege zijn bewondering voor Nietzsche, die mannen een dionysische levenswijze aanraadde, maar zonder Eros.<sup>230</sup>

---

<sup>223</sup> TATAR M. (1995), p 10

<sup>224</sup> TATAR M. (1995) p. 89

<sup>225</sup> TATAR M. (1995), p. 15

<sup>226</sup> TATAR M. (1995), p. 15

<sup>227</sup> SEELEN M. (1995), p. 108

<sup>228</sup> SEELEN M. (1995), p. 109

<sup>229</sup> EBERLE M. (2006), M. p. 34

<sup>230</sup> KIM J.-H. (1994), pp. 137-139

Eva Karcher geeft een interessante en alternatieve interpretatie voor Dix' lustmoord, door het te linken aan zijn idee van humor en zijn ingesteldheid ten opzichte van het leven. Uit een interview van M. Wetzel met Dix, blijkt diens liefde voor de groteske manier waarop tegengestelden naast elkaar staan. In dit interview komt naar voor hoe belangrijk humor voor Dix was, als een manier om te kijken naar de wereld die gekenmerkt wordt door tegenstellingen. De lustmoord, als een versmelting van twee extreme tegenpolen, moest misschien in deze context begrepen worden, als een 'humoristische' maar vooral een groteske belichaming van extreme tegenstellingen.<sup>231</sup>

Maria Tatar zet zich echter af tegen interpretaties die van groteske humor spreken. In *Lustmord* maakt ze een psychoanalytisch getinte analyse van Otto Dix' hele oeuvre. Het feit dat bij reële lustmoorden vaak niet alleen geslachtsorganen maar ook reproductieorganen werden verwond of uitgehaald, interpreteert Tatar als een teken dat de moordenaars door iets meer dan seksuele perversie en sadisme gedreven waren, namelijk baarmoedernijd.<sup>232</sup> Uit een analyse van Otto Dix' zelfportretten, vrouwenbeelden, en zelfs zijn oorlogstaferelen, leidt ze af dat Dix ook last had van baarmoedernijd. Dix' hele oeuvre, dat boordevol verwijzingen zit naar vrouwelijke vruchtbaarheid en mannelijke creativiteit, toont volgens Tatar dat hij via zijn kunst probeerde te concurreren met het vrouwelijke privilege om te baren.<sup>233</sup> De lustmoorden moeten volgens Maria Tatar zonder twijfel in deze context gezien worden. Via beelden waarin de vrouwelijke geslachtsorganen en reproductieorganen verminkt worden, komt Dix' baarmoedernijd op een directe manier naar boven.<sup>234</sup>

### **Omkering van de rollen**

De enige vrouwelijke kunstenaar die dit thema volgens Manja Seelen behandeld heeft, is de veristische kunstenaar Hanna Nagel (1907-1975). Seelen illustreert dat Hanna Nagel verschillende keren geweld tussen man en vrouw in beeld bracht, en dat ze dit toont als een vast bestanddeel van de relatie tussen man en vrouw. Bij Nagel zijn niet alleen vrouwen maar ook soms de mannen slachtoffer. Dit is ook het geval bij haar ongetitelde tekening uit 1928 die rond het thema van lustmoord draait. Hier wordt een naakte vrouw met een geweer getoond, die triomfantelijk naast een dode man op de grond staat. Ze interpreteert het als een

---

<sup>231</sup> KARCHER E. (1984), E., p. 51

<sup>232</sup> TATAR M. (1995), p. 10

<sup>233</sup> TATAR M. (1995), p. 69-91

<sup>234</sup> TATAR M. (1995), p. 91-95

vrouw (misschien een prostituee) die een lustmoordenaar uit zelfverdediging gedood heeft.<sup>235</sup> Interessant dat de enige vrouw die de lustmoord in beeld heeft gebracht (hoewel het niet duidelijk is of het hier om een prostituee gaat) de typische rollenverdeling van mannelijke dader en vrouwelijk slachtoffer volledig omdraait.

#### **4.4.4. Mogelijke oorzaken van het in beeld brengen van de lustmoord**

Maria Tatar toont in haar boek meermaals aan dat lustmoordkunstwerken in het verleden vaak door kunstcritici besproken werden aan de hand van formele eigenschappen. Ze haalt citaten aan van kunstcritici die de werken bespreken aan de hand van kleurgebruik en compositie.<sup>236</sup> Ook Beth Irwin Lewis is bijzonder verwonderd dat bepaalde avant-gardecritici dit soort werken in catalogi vaak enkel formeel analyseerden.<sup>237</sup>

Kunstwerken van lustmoorden werden volgens Maria Tatar ook decennia lang genegeerd binnenin het onderzoek naar de Weimarcultuur. Volgens Tatar komt dit enerzijds door hun gruwelijke inhoud en door het feit dat ze het moeilijk maken avant-garde kunst te definiëren. Anderzijds, zegt Tatar, werden ze genegeerd omdat we beelden van verkrachte en vermoorde vrouwen evident zijn beginnen vinden. De lustmoorden zijn als het ware een genreconventie geworden; toetgetakelde vrouwenlichamen werden op den duur gebruikt als een soort beeldstrategie.<sup>238</sup>

Ondertussen zijn er echter al verschillende onderzoeken gebeurd naar de representatie van lustmoorden in de kunst ten tijde van de Weimarrepubliek. In het vorige subtopic werd al duidelijk dat auteurs een bepaalde lustmoord soms zeer verschillend interpreteren. Hypotheses over de redenen waarom een bepaalde kunstenaar de lustmoord in beeld brengt, lopen nog meer uiteen; wat nog het meest extreemst was bij de lustmoorden van Otto Dix. Er zijn ook heel wat verschillende hypothesen geschreven over meer algemene oorzaken voor het talrijk voorkomen van lustmoorden in de kunst van het Duitse interbellum, en ook hier leggen auteurs vaak andere accenten.

De verschillende auteurs die het thema van de lustmoord in de kunst van het interbellum besproken hebben zijn het allemaal eens over één cruciale oorzaak voor dergelijke gruwelijke

---

<sup>235</sup> SEELEN M. (1995), pp. 112-114

<sup>236</sup> TATAR M. (1995), p 13-14

<sup>237</sup> LEWIS B. I. (1997), p. 202

<sup>238</sup> TATAR M. (1995), p. 8

beelden, namelijk de Eerste Wereldoorlog. In *Der Weltkrieg und die Künstler der Weimarer Republik* stelt Matthias Eberle dat de lustmoorden van Otto Dix en George Grosz als artistieke verwerking gezien moeten worden van de existentiële ervaring van hulpeloosheid tijdens oorlog.<sup>239</sup> Het is logisch dat een dergelijke ervaring van geweld een grote en misschien wel blijvende impact moet hebben gehad op de kunstenaars. De vraag blijft dan wel echter, waarom zij juist de vrouw kiezen om hun agressieve fantasieën op een artistieke wijze te verwerken, en waarom seksualiteit hierin een belangrijke rol speelt.

Wanneer men spreekt over de invloed van de oorlog, bedoelt men niet alleen het feit dat mannen getraumatiseerd en gewelddadiger zijn geworden. Ook het feit dat wanneer ze na de oorlog terugkwamen - duizenden van hen waren verminkt-, en vaststelden dat de vrouwen met hun intacte lichamen van de oorlog "gespaard" waren gebleven, speelt volgens velen een grote rol.<sup>240</sup> In de vroege jaren van de Weimarrepubliek was er een toename van het geweld tegen vrouwen.<sup>241</sup> Dit schijnt niet alleen te maken te hebben met het feit dat mannen vier jaar lang extreem geweld hadden meegemaakt, en met het feit dat ze de lichamelijke schade bij vrouwen a.h.w. wilden 'compenseren'. Vele auteurs schrijven een belangrijke rol toe aan angsten die bij mannen werden opgewekt door de emancipatie van de vrouw.

Maar wat wordt nu precies bedoeld met deze 'angst voor de vrouw', en waardoor werden die angsten juist gevoed? De opkomst van onrust, angst of zelfs haat tegenover de vrouw, heeft volgens Beth Irwin Lewis met verschillende factoren te maken. Ten eerste was er tijdens de tweede helft van de 19e eeuw een debat op gang gekomen m.b.t. de "Frauenfrage". Dit was een debat over vrouwenkwesties zoals wettelijke en medische rechten, stemrecht, rechten m.b.t. huwelijk, voortplanting, lichamelijke autonomie... Deze thema's domineerden culturele discussies in kranten en intellectuele kringen. Ten tweede werden mannen beïnvloed door misogyne ideeën van bepaalde auteurs, zoals Schopenhauer, Strindberg en Nietzsche. Daarnaast waren veel mannen ook beïnvloed door de gewelddadige en pornografische films en boeken die voor de oorlog zeer populair waren. Onder andere George Grosz was hierdoor gefascineerd. Ook de sociale problemen in de grootstad zorgden voor een algemene idee van een toenmalige degeneratie van de samenleving, en dit werd gelinkt aan de toenemende aanwezigheid van vrouwen in het openbaar. De overschrijding van grenzen door vrouwen (meegebracht door de industrialisatie en versneld door WOI) zorgde voor een onzekerheid bij

---

<sup>239</sup> SEELEN M. (1995), p. 105

<sup>240</sup> TATAR M. (1995), p. 12

<sup>241</sup> MESKIMMON M. (1995), p. 41.

de mannen omdat hun rollen in het gedrang kwamen. Er heerste dus a.h.w. een gevoel van misogynie, en die kwam zowel in de hoge cultuur (medische traktaten en filosofische literatuur) als in de lage cultuur (pornografische en gewelddadige pulp tijdschriften, horrorverhalen en films) tot uiting.<sup>242</sup>

De kunstenaars waren voor een stuk waarschijnlijk geïnspireerd door reële lustmoorden die ten tijde van de Weimarrepubliek hadden plaatsgevonden. Het is bekend dat Dix, Grosz en Schlichter zich alle drie voor bepaalde werken lieten inspireren door gepubliceerde foto's van reële misdaden (cf. infra). Maar verschillende auteurs zien de representatie van de lustmoord in de kunst eerder als een direct gevolg van dit algemeen gevoel van angst onder mannen, dan als een gevolg van reële lustmoorden die in de actualiteit kwamen.<sup>243</sup> Tatar merkt ook op dat de lustmoorden in de kunst niet enkel voortkwamen uit een gevoel van bedreiging, maar dat ze ook voedend waren voor de creatie van dergelijke angstgevoelens.<sup>244</sup>

Een andere factor die een rol gespeeld moet hebben bij de productie van lustmoorden, is het doorbreken van taboes en het bewust choqueren. Reinhold Heller heeft in *The Earthly Chimera and the Femme Fatale* geargumenteed dat bewuste provocatie en commercieel succes cruciale factoren waren voor het tekenen van lustmoorden.<sup>245</sup> Rainer Beck is ervan overtuigd dat Dix zelfportret als lustmoordenaar in dit opzicht gezien; aangezien Dix rond de jaren 1920 betrokken was bij het dadaïsme, een kuststroming die bewust wou provoceren. Ook George Grosz en Rudolf Schlichter hadden in deze periode een dadaïstische fase. Maar Grosz bracht al lustmoorden in beeld vanaf 1913, en Schlichters lustmoorden kwamen vooral rond 1924 tot stand. Dit maakt het moeilijker om de lustmoorden aan de invloed van het dadaïsme te linken.

Het is ook goed mogelijk dat de kunstenaars door elkaars werk geïnspireerd waren. De meeste kunstenaars kenden elkaar persoonlijk. George Grosz was de eerste die de lustmoord in beeld bracht in 1913, en hij bleek al voor 1920 contact gehad te hebben met de vier andere kunstenaars wiens lustmoorden hierboven besproken werden. Schlichter en Hubbuch leerden Grosz kennen tijdens hun studie in het begin van de jaren tien aan de Kunstacademie van Karlsruhe. Heinrich Maria Davringhausen werd bevriend met Grosz tussen 1915 en 1918, wanneer beiden in Berlijn woonden, en zijn lustmoord dateert van 1917. Otto Dix leerde

---

<sup>242</sup> LEWIS B. I. (1997), p. 206-208

<sup>243</sup> O.a. Beth Irwin Lewis en Maria Tatar

<sup>244</sup> TATAR M. (1995), p. 10

<sup>245</sup> LEWIS B. I. (1997), 203

Grosz kennen in de dadaïstische kringen rond 1920, en Dix eerste lustmoord dateert uit hetzelfde jaar.

Historici hebben recentelijk de mogelijkheid onderzocht van een soort cultus van geweld in de Duitse cultuur vanaf de eeuwwisseling. De lustmoord kan ook in deze context gezien worden. Toch wijst Petersen erop dat hoewel een dergelijke lezing van de periode aantrekkelijk is, het fout is om een hele cultuur vanuit één gezichtspunt te bekijken.<sup>246</sup>

#### 4.4.5. De lustmoord: een nieuw thema?

De moord op vrouwen is een thema dat wel doorheen de kunstgeschiedenis aan bod is gekomen. Manja Seelen vergelijkt de lustmoorden van in en rond de jaren twintig in Duitsland, met negentiende-eeuwse voorstellingen van vrouwenmoorden. In deze werken wordt op een dramatische manier de naakte schoonheid van jammerende vrouwen op het moment van de daad in beeld gebracht, zoals bijvoorbeeld in Delacroix' *La Mort de Sardanapale* uit 1827. De werken uit het Duitse interbellum focussen doorgaans op het moment na de moord, stelt Seelen, en worden ook gekenmerkt door een tot onbehagen voerende kilheid en nuchterheid waarmee de verminkte vrouwen in beeld worden gebracht.<sup>247</sup> Het essentiële verschil tussen de 19<sup>de</sup> –eeuwse kunste en deze van de jaren twintig zal wel zijn dat er geen seksualiteit mee gemoeid is.

Hania Siebenpfeiffer toont in haar boek *Böse Lust* aan dat lustmoorden een 'uitvinding' van het eind van de negentiende eeuw zijn.<sup>248</sup> Dat de lustmoord tot en met de negentiende eeuw niet voorkwam in de kunstgeschiedenis is dus logisch. Hoe komt het dan de lustmoord regelmatig begint op te duiken rond 1920? De angsten en misogynie ideeën die zogezegd cruciaal waren voor de productie van kunstwerken met lustmoorden, waren namelijk ook al aanwezig bij de vorige generatie kunstenaars, zo blijkt uit de analyses van Lewis en Tatar. Het verschil is volgens Lewis dat dit bij Kirchner, Kokoschka en anderen van hun generatie tot uiting kwam in beelden waarin de vrouw getoond wordt als een bedreiging voor de mannelijke creativiteit.<sup>249</sup> De generatie van Dix en Grosz evolueerde naar een artistieke aanval op de vrouw die veel gemener en luguberder was.<sup>250</sup> Bovendien, en dit wordt gesteld door Jung-Hee Kim, tonen Dix, Grosz en Schlichter zichzelf in tegenstelling tot de vorige

---

<sup>246</sup> PETERSEN V. R. (2001), p. 7

<sup>247</sup> SEELEN M. (1995), p. 105

<sup>248</sup> SIEBENPFEIFFER H. (2005), p. 186

<sup>249</sup> LEWIS B.I. (1997), p. 213

<sup>250</sup> LEWIS B.I. (1997), p. 213

generatie als overwinnaar in plaats van als slachtoffer van het conflict.<sup>251</sup>

## 5. Conclusie

De Weimarrepubliek was maar een kort leven beschonken. Ze kon niet standhouden onder de politieke, economische en sociale chaos van het moment. Het Duitse interbellum was dan ook getekend door het trauma van de oorlog, vele maatschappelijke problemen en het verval van traditionele waarden. De problemen waarmee de Weimarrepubliek te kampen had, namen echter niet weg dat er een ongelofelijke artistieke en culturele bloei was. Hoewel de maatschappelijke chaos en de artistieke bloei in tegenspraak met elkaar lijken, zijn ze heel nauw met elkaar verbonden. De kunstproductie uit die tijd was getekend door de oorlog en door de chaos die in het land heerste. Wat de kunstenaars in beeld brachten was vaak ook niet rooskleurig. Kunstenaars gingen maatschappelijke thema's behandelen en namen hierbij vaak een kritisch standpunt in. Steeds meer kozen ze voor een realistische beeldtaal. Onder de maatschappelijke thema's die aan bod kwamen, nam prostitutie een belangrijke plaats in. Het aantal prostituees was sinds de verstedelijking en vooral na de Eerste Wereldoorlog toegenomen, en dit werd steeds meer als een probleem gezien.

Hoe veranderde de beeldvorming van prostitutie in een tijd waarin kunstenaars de werkelijkheid en de waarheid in beeld willen brengen? Doorheen de kunstgeschiedenis werd de beeldvorming van prostitutie grotendeels bepaald door clichés en taboes. Vooral het beeld van de prostituee fungeerde vaak als symbool voor iets anders, zoals onzedelijke seksualiteit of morele verderfelijkheid. Ten tijde van de Weimarrepubliek wordt prostitutie één van de favoriete thema's van de veristische kunstenaars, en het taboegehalte van het onderwerp neemt af. De prostituee wordt in die tijd voor het eerst als een vast onderdeel van de maatschappij in beeld gebracht. Toch blijkt al snel dat hun blik op prostitutie niet altijd even realistisch is, en dat clichébeelden van prostitutie moeilijk te ontcrachten zijn.

Bij een onderzoek naar de beeldvorming van de prostitutiescène wordt duidelijk dat zowel straat- als bordeelprostitutie zich goed lenen als onderwerp voor spot en karikatuur. Niet alleen worden de prostituees en de cliënten op een groteske manier in beeld gebracht. Vooral het herkennen van de prostituees, de diversiteit aan prostituees en het maken van een keuze in het gevarieerde aanbod, worden hier gekarikaturiseerd. Bij een vergelijking van deze werken wordt het duidelijk dat bepaalde kunstenaars meer gevoel voor realisme tonen dan anderen

---

<sup>251</sup> KIM J.-H. (1994), p. 176

m.b.t. de beeldvorming van prostitutie.

De beeldvorming van de prostituee in het bijzonder, is veel diverser dan deze van de prostitutiescène. In een eerste plaats zijn er de portretten die kunstenaars maakten van prostituees die zij eenmalig ontmoetten of persoonlijk kenden. Het is dan ook normaal dat vele van deze kunstwerken de prostituee in beeld brengen als een individu met een uniek uiterlijk en een eigen persoonlijkheid. Wanneer ze naakt in beeld worden gebracht zal de aandacht voor hun persoonlijkheid gemakkelijk aan belang verliezen ten voordele van een representatie van het type van de prostituee. Wanneer prostituees getoond worden als inwisselbare types neemt dit echter niet weg dat de kunstenaar aandacht kan tonen voor aspecten die kenmerkend zijn voor het reële leven van de prostituee.

Terwijl sommige kunstenaars prostituees (maar ook soms gewone vrouwen) op een geërotiseerde manier in beeld brengen, zijn er ook nog kunstenaars die haar voorstellen als een gewone vrouw van vlees en bloed. Enkele vooruitstrevende kunstenaars tonen zelfs aandacht voor de minder aangename aspecten van een leven als prostituee, zoals bijvoorbeeld abortus en mishandeling, maar zij zijn in de minderheid.

Eén van de taboes die doorbroken wordt is het in beeld brengen van oude en lelijke prostituees. Het feit dat enkele kunstenaars de prostituee niet meer geïdealiseerd in beeld brengen is een duidelijk teken van realisme. Maar soms worden lelijkheid en ouderdom zodanig overdreven dat het beeld grotesk wordt. Dit overdrijven van bepaalde lichamelijke eigenschappen kan in sommige gevallen wel betekenen dat de kunstenaar de toeschouwer bewust wil maken van de harde realiteit. Meestal echter, wordt overdreven lelijkheid gebruikt als een manier om hen als verderfelijke wezens voor te stellen.

Meer dan eens wordt de prostituee in beeld gebracht als een lustobject of seksueel onverzadigbaar wezen. In dit geval zijn het eerder de verlangens van de mannelijke kunstenaar die op de prostituee geprojecteerd worden. Ze wordt hier dan als het ware als een symbool voor de ontembare seksualiteit. Vaak wordt ze ook tegelijkertijd voorgesteld als een machtige vrouw, die haar seksualiteit gebruikt om de man in de hand te houden. In sommige gevallen wordt deze machtige prostituee ook als een gevaar voor de man in beeld gebracht. Hier functioneert het beeld van de prostituee eerder als een belichaming van angsten en verlangens van de man. Over het algemeen kan gezegd worden dat kunstenaressen realistischer te werk gaan dan kunstenaars. Zij brengen de prostituee als individu en ook vaak



als type in beeld. Soms gaan ook zij ietwat grotesk of karikaturaal tewerk, maar zelden is het zo dat zij de prostituee gebruiken als symbool voor een achterliggend idee.

Wanneer gekeken wordt naar de beeldvorming van het cliënteel van de prostituee, valt op dat deze vaak een figurant zonder eigenschappen is en dat de aandacht naar de prostituee verglijdt. Daarnaast wordt duidelijk dat de cliënt vaak als een type in beeld gebracht wordt, zoals de typische matroos en de soldaat. Hoewel dit op het eerste zicht zeer clichématig lijkt, beantwoordt dit in zekere zin ook aan de werkelijkheid, omdat bordelen vaak voorkwamen in havengebieden en ook speciaal opgezet werden voor soldaten tijdens de oorlog. Het beeld van de decadente kapitalist in het bijzijn van een prostituee daarentegen wordt enkel en alleen gebruikt in het kader van maatschappijkritiek. Twee extreme polen waartussen het beeld van de cliënt balanceert, zijn de voorstelling van de cliënt als een anonieme en afstandelijke man, en de voorstelling als een wellustige en soms zelfs agressieve man.

Beide beelden van de cliënt komen terug in kunstwerken waarin lustmoorden gethematiseerd worden. Deze choquerende beelden zijn typisch voor de kunst van de Weimarrepubliek. Ook bij lustmoorden komt telkens spanning tussen realisme en irrealisme aan bod. In die tijd kwamen er verschillende seriemoordenaars in de actualiteit, en verschillende kunstenaars lieten zich hierdoor inspireren. Ze gebruikten fotografisch materiaal om hun beelden zo echt mogelijk te laten overkomen. Toch waren er ook enorm karikaturale beelden van gemaakt. Deze beelden kunnen enerzijds geïnterpreteerd worden als het in beeld brengen van een maatschappelijk probleem en de veroordeling ervan. Anderzijds lijkt het feit dat bepaalde kunstenaars dit zo vaak en zo gruwelijk in beeld brachten een teken van agressieve gevoelens ten aanzien van de vrouw en de prostituee.

Tijdens het Duitse interbellum laaide een discussie op met betrekking tot de manier waarop het prostitutieprobleem opgelost moest worden. De conservatieven zagen de prostituee eerder als een immoreel wezen, en vonden dat prostitutie verboden moest worden. De progressieven daarentegen zagen prostitutie als een logisch gevolg van de maatschappelijke structuur en de economische situatie.

Hoewel de kunstenaars die hier aan bod zijn gekomen allemaal als progressieve kunstenaars worden gezien, strookt het beeld dat zij van prostitutie en van de prostituee geven in sommige opzichten eerder met de conservatieve visie op de prostituee. In bepaalde kunstwerken worden prostituees namelijk getoond als immoreel, machtig, rijk, decadent of zelfs gevaarlijk.

In dit geval tonen de kunstenaars weinig begrip voor logische oorzaken voor prostitutie en de negatieve aspecten van het beroep. Anderzijds zijn er kunstenaars die prostitutie als een vast onderdeel van de maatschappij zien, en aandacht hebben voor de financiële problemen van prostituees. Zij geven eerder kritiek op de maatschappij, terwijl anderen eerder de prostituee of de prostitutie zelf bekritisieren.

Ondanks de tendens naar realisme in de kunst ten tijde van de Weimarrepubliek, wordt de prostituee vaak nog gebruikt als symbool voor iets anders. Beelden van prostitutie in het algemeen en van de lustmoord dienen in sommige gevallen als katalysator voor het in beeld brengen van andere onderliggende thema's. Hoewel in deze beelden niet altijd een realistisch beeld gegeven wordt van de situatie, zijn deze beelden daarom niet minder interessant. Integendeel zelfs, dit geeft een interessante kijk op algemene visie op prostitutie in die periode, en over de blik van de kunstenaar in het bijzonder.

## **BIBLIOGRAFIE**

ADRIANI G. (ed.), Rudolf Schlichter. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Kunsthalle Tübingen 13. 9. 97 - 23. 11. 97, Von der Heydt-Museum Wuppertal 7. 12. 1997 - 1. 3. 1998, Städtische Galerie im Lenbachhaus 11. 3. 1998 - 10. 5. 1998.

ALTINK S., *Huizen van illusies. Bordelen en prostitutie van Middeleeuwen tot heden*, Utrecht; Antwerpen: Uitgeverij L. J. Veen, 1983.

APEL D., 'Heroes and Whores. The Politics of Gender in Weimar Anti-War Imagery', in *Art Bulletin*, jg. 79, nr. 3, 1997, pp. 366-384.

BECK R., *Otto Dix. 1891-1969. Zeit, Leben, Werk*, Konstanz: Stadler Verlag, 1993.

BECK R. 'Zur Stellung der Frau im Dix-Werk', in HERZOGENRATH W. en SCHMIDT J.-K., *Dix. Otto Dix zum 100. Geburtstag 1891-1991*, [tentoonstellingscatalogus] Stuttgart, Galerie der Stadt Stuttgart, 4 september 1991-3 november 1991 / Berlijn, Nationalgalerie, 23 november 1991 – 16 februari 1991, Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1991, pp. 251-257.

BELL S., *Reading, Writing & Rewriting the Prostitute Body*, Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

BERGER R., 'Moments can change your life: Creative Crises in the lives of dancers in the 1920s' in MESKIMMON M. [Ed.], *Visions of the Neue Frau: Women and the Visual Arts in Weimar Germany*,

BERTONATI E., *Neue Sachlichkeit in Deutschland*, Herrsching: Schuler, 1988.

BODEK R., The not-so-golden twenties. Everyday life and communist agitprop in Weimar Era Berlin, *Journal of Social History*, 30, no. 1 (September, 1996): 55-78.

BUDERER H.-J., 'Die Malerei der Neuen Sachlichkeit', in FATH M. [Ed.], *Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit. Figurative Malerei der zwanziger Jahre*, [tentoonstellingscatalogus] Mannheim, Städtische Kunsthalle, 9 oktober 1994 - 29 januari 1995, München, Prestel, 1994.

BURUMA I., "Faces of the Weimar Republic", in REWALD S. [Ed.], *Glitter and Doom. German Portraits from the 1920s* [tentoonstellingscatalogus] New York, Metropolitan Museum of Art, 14 november 2006 - 16 februari 2007, New York: Metropolitan Museum of Art, 2006.

CANNING K., "Women and the Politics of Gender", in McElligott A. (ed.), *Weimar Germany*, Oxford: Oxford University, 2009.

D'ALLEVA A., *Methods and Theories of Art History*, Laurence King Publishers, 2009

EBERLE M., 'Neue Sachlichkeit in Germany: A brief History', in REWALD S. [Ed.], *Glitter and Doom. German Portraits from the 1920s* [tentoonstellingscatalogus] New York, Metropolitan Museum of Art, 14 november 2006 - 16 februari 2007, New York: Metropolitan Museum of Art, 2006.

EIFERT C., 'Die neue Frau. Bewegung und Alltag', in GÖRTEMAKER M. [Ed.], *Weimar in Berlin. Porträt einer Epoche*, Berlin: Be.bra Verlag, 2002, pp. 82-103.

FERUS K., *Gesicht, Maske, Farbe: Frauenbilder des frühen zwanzigsten Jahrhunderts*: [tentoonstellingscatalogus]: Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 23 februari 2003 - 25 mei 2003, Münster, Landschaftsverband Westfalen-Lippe, 2003.

FUNKENSTEIN S. L., 'Fashionable Dancing: Gender, the Charleston, and German Identity in Otto Dix's "Metropolis"', in *German Studies Review*, Jg. 28, nr. 1, 2005, pp. 20-44.

GLEBER A., 'Female Flanerie and the *Symphony of the City*' in VON ANKUM K. [Ed.], *Women in the Metropolis: Gender and Modernity in Weimar Culture*, Los Angeles, University of California Press, 1997, pp. 67-85.

HARTMANN W., *Karl Hubbuch. der Zeichner*, tentoonstellingscatalogus Frankfurt am Main, Galerie Huber-Niding, 1992, onderdeel van Intervalle 1.

HEISSENER D. (1998), "Eros und Gewalt. Schlichters "Liebesvariationen" ", in ADRIANI G. (ed.), *Rudolf Schlichter. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen*, Kunsthalle Tübingen 13. 9. 97 - 23. 11. 97, Von der Heydt-Museum Wuppertal 7. 12. 1997 - 1. 3. 1998, Städtische Galerie im Lenbachhaus 11. 3. 1998 - 10. 5. 1998.

HERZOGENRATH W. en SCHMIDT J.-K., *Dix. Otto Dix zum 100. Geburtstag 1891-1991*, [tentoonstellingscatalogus] Stuttgart, Galerie der Stadt Stuttgart, 4 september 1991-3 november 1991 / Berlijn, Nationalgalerie, 23 november 1991 – 16 februari 1991, Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1991.

HOBAN M. L., *Public women: the representation of prostitutes in German Weimar films (1919-1933)*, <http://repository.tamu.edu/bitstream/handle/1969.1/ETD-TAMU-2909/HOBAN-THESIS.pdf?sequence=1>

HOFFMANN-CURTIUS K., " 'Wenn Blicke töten könnten' oder: der Künstler als Lustmörder", in LINDNER I., *Blick-wechsel: Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*, Berlin: Reimer, 1989, pp. 368-393.

JENTSCH R., *George Grosz. Berlin – New York*, Milaan: Skira, 2008.

JOACHIMIDES C. M. (ed.), *German art in the 20th century : painting and sculpture 1905-1985*, München: Prestel, 1985.

KARCHER E., *Eros und Tod im Werk von Otto Dix. Studien zur Geschichte des Körpers in den zwanziger Jahren*, Münster: Lit, 1984

KIM, J.-H., *Frauenbilder von Otto Dix, Wirklichkeit und Selbstbekenntnis*, Münster: Lit, 1994.

KIM, J.-H., "Versuch der Distanzierung vom weiblichen Geschlecht. Zwei Selbstporträts von Otto Dix aus dem Jahr 1921", in HERZOGENRATH W. en SCHMIDT J.-K., *Dix. Otto Dix*

zum 100. Geburtstag 1891-1991, [tentoonstellingscatalogus] Stuttgart, Galerie der Stadt Stuttgart, 4 september 1991-3 november 1991 / Berlijn, Nationalgalerie, 23 november 1991 – 16 februari 1991, Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1991, pp. 137-139

KOLLONTAI, A., *Die Neue Moral und die Arbeitersklasse*, Berlijn, A. Seehof, 1920.

METKEN G., "... Dass ihm Alles zum Bildnis wird". Schlichter als Porträtist', München, 1955.

LANGHE H., "Im Namen der Stittlichkeit!", *Die Frau*, 20 (1912/13):

LAREAU A., "Lavender Songs. Undermining Gender in Weimar Cabaret and Beyond", in *Music and. Popular Society* Vol. 28, No. 1. (februari 2005), pp. 15-33.

LEWIS, B. I., *George Grosz: Art and politics in the Weimar Republic*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

LEWIS B. I., 'Lustmord: Inside the Windows of the Metropolis', in VON ANKUM K. [Ed.], *Women in the metropolis: gender and modernity in Weimar culture*, Los Angeles, University of California Press, 1997.

LÖFFLER F., *Otto Dix : Leben und Werk*, Dresden: Verlag der Kunst, 1967.

LÜTGENS A., 'The Conspiracy of Women: Images of City Life in the Work of Jeanne Mammen' in VON ANKUM K. [Ed.], *Women in the Metropolis: Gender and Modernity in Weimar Culture*, Los Angeles, University of California Press, 1997, pp. 89-105.

MAK G., *In Europa. Reizen door de twintigste eeuw*, Amsterdam / Antwerpen: Uitgeverij Atlas, 2008.

MESKIMMON M., 'Politics, the Neue Sachlichkeit and Women Artists', in MESKIMMON M. [Ed.], *Visions of the Neue Frau: Women and the Visual Arts in Weimar Germany*, Aldershot: Scolar Press, 1995.

MESKIMMON M., *We Weren't Modern Enough: Women Artists and the Limits of German Modernism*, Londen: I.B.Tauris, 1999. => L70

METZGER R., *Berlin in the twenties: art and culture 1918-1933*, London: Thames and Hudson, 2006.

PETERSEN V. R., *Women and Modernity in Weimar Germany. Reality and Representation in Popular Fiction*, New York: Berghahn Books, 2001.

PETRO P., 'Perceptions of Difference: Woman as Spectator and Spectacle' in VON ANKUM K. [Ed.], *Women in the Metropolis: Gender and Modernity in Weimar Culture*, Los Angeles, University of California Press, 1997, pp. 41-63.

PLUMB S., *Neue Sachlichkeit 1918-33. Unity and Diversity of an Art Movement*, Amsterdam: Rodopi, 2006.

REWALD S. [Ed.], *Glitter and Doom. German Portraits from the 1920s* [tentoonstellingscatalogus] New York, Metropolitan Museum of Art, 14 november 2006 - 16 februari 2007, New York: Metropolitan Museum of Art ; New Haven : Yale University Press, 2006.

REWALD S., "I must paint you!", in REWALD S. [Ed.], *Glitter and Doom. German Portraits from the 1920s* [tentoonstellingscatalogus] New York, Metropolitan Museum of Art, 14 november 2006 - 16 februari 2007, New York: Metropolitan Museum of Art, 2006.

Rheine, Theodor von, *Stiefelmädchen: die sadistisch-fetischistische Prostitution Reihe: Der Sadismus in Einzeldarstellungen, Bd. I*, Verlag: Sexualwissenschaftliche Verlags-Anstalt, Berlin 1932

RINGDAL N. J. en DALY R., *Love for sale: a world history of prostitution*

ROBERTS N., *Whores in history : prostitution in Western Society*, London: Grafton, 1993.

ROWE D., 'Desiring Berlin: Gender and modernity in Weimar Germany' in MESKIMMON M. [Ed.], *Visions of the Neue Frau: Women and the Visual Arts in Weimar Germany*, Aldershot: Scolar Press, 1995.

ROOS J., *Prostitution Reform and the Reconstruction of Gender in the Weimar Republic*, [https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/803/Weimar\\_Roos.pdf?sequence=1](https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/803/Weimar_Roos.pdf?sequence=1)

RÜDIGER U., *Otto Dix. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*, Bonn: VG Bild Kunst, 1997.

RÜHLE-GERSTEL A., *Die Frau und der Kapitalismus. Das Frauenproblem der Gegenwart, eine psychologische bilanz*, Frankfurt/Main: Verlag Neue Kritik, 1973.

SCHMIDT J.-K., *Otto Dix* [tentoonstellingscatalogus] Brussel, Stadhuis, 25 mei 1999 - 7 juli 1999, Stuttgart: Galerie der Stadt Stuttgart, 1999.

SCHÖNFELD C. ed., *Commodities of Desire: The Prostitute in Modern German Literature*, Rochester, New York: Camden House, 2000

SEELEN M., *Das Bild der Frau in Werken Deutscher Künstlerinnen und Künstler der Neuen Sachlichkeit*, 1995.

SHARP I., 'At a Moral Crossroads: *Vom Leben getötet* and the Regulation of Sexuality in the Weimar Republic', in SCHÖNFELD C., *Commodities of Desire: The Prostitute in Modern German Literature*, Rochester, NY: Camden House, 2000, 191-210.

SIEBENPFEIFFER H., *"Böse Lust" : Gewaltverbrechen in Diskursen der Weimarer Republik*, Köln : Böhlau, 2005.

SIEGMUND J., *Sex Work. Kunst, Mythos, Realität*, [tentoonstellingscatalogus gelijknamige tentoonstelling NGBK, Berlin ... ; 16. 12. 2006 - 25. 02. 2007] / mit Beitr. von Stéphane Bauer ... [Hrsg. von: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst e.V. (NGBK), Berlin ... Katalogred.: Boris von Brauchitsch.]

SMITH J. S., Working girls: white-collar workers and prostitutes in late Weimar fiction (the German Quarterly, fall 2008)

SYKORA K., 'Jeanne Mammen', in *Woman's Art Journal*, Vol. 9, No. 2 (Autumn, 1988 - Winter, 1989), pp. 28-31

TATAR M., *Lustmord. Sexual Murder in Weimar Germany*, Princeton: Princeton University Press, 1995.

TÄUBER R., 'Drei Weiber. Vom Götterhimmel in die Gosse', in HERZOGENRATH W. en SCHMIDT J.-K., *Dix. Otto Dix zum 100. Geburtstag 1891-1991*, [tentoonstellingscatalogus] Stuttgart, Galerie der Stadt Stuttgart, 4 september 1991-3 november 1991 / Berlijn, Nationalgalerie, 23 november 1991 – 16 februari 1991, Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1991. pp. 209-215.

TOSATTO G. en POULLAIN C., 'Allemagne années 20: La Nouvelle Objectivité', tentoonstellingscatalogus Musée de Grenoble, Grenoble, 15/02/2003 – 11/05/2003.

VAN ES J. en SCHIERBEEK J. E., *Kunst als verzet: Duitse schilders in het interbellum: de verzameling Marvin en Janet Fishman*, [tentoonstellingscatalogus Kunst als verzet in Museum Paleis Lange Voorhout, Den Haag, 8 juli – 1 oktober 1995, Paleis voor Schone Kunsten Brussel, 7 juni – 8 september 1996], Snoeck-Ducaju & Zoon, 1995.

KAISER F. W. "Kunst als verzet. Thema's van een privéverzameling", in VAN ES J. en SCHIERBEEK J. E., *Kunst als verzet: Duitse schilders in het interbellum: de verzameling Marvin en Janet Fishman*, [tentoonstellingscatalogus Kunst als verzet in Museum Paleis Lange Voorhout, Den Haag, 8 juli – 1 oktober 1995, Paleis voor Schone Kunsten Brussel, 7 juni – 8 september 1996], Snoeck-Ducaju & Zoon, 1995.

VON ANKUM K., 'Gendered Urban Spaces in Irmgard Keun's Das Kunstseidene Mädchen' in VON ANKUM K. [Ed.], *Women in the Metropolis: Gender and Modernity in Weimar Culture*, Los Angeles, University of California Press, 1997, pp. 89-105.

VON ANKUM K., 'Introduction' in VON ANKUM K. [Ed.], *Women in the Metropolis: Gender and Modernity in Weimar Culture*, Los Angeles, University of California Press, 1997.

WEST S., 'Introduction', in MESKIMMON M. [Ed.], *Visions of the Neue Frau: Women and the Visual Arts in Weimar Germany*, 1995.

WHITFORD F., *The Berlin of George Grosz. Drawings, Watercolors and Prints 1912-1930*, Tentoonstellingscatalogus n.a.v. de tentoonstelling te Londen (Royal Academy of Arts) van 20 maart tot 8 juni 1997 Londen : Royal Academy of Arts, 1997

WILLETT J., *Weimar. Een weggemaakte cultuur*, Amsterdam : Meulenhoff/Landshoff, 1984.

ZETKIN C., "Frauenarbeit und gewerkschaftliche Organisation", *Die Gleichheit*, I Nov 1893.