

Sitzender und schwebender Akt, um 1920

In dieser Zeichnung Dickers sind die beiden Akte ungewöhnlich dicht an den Blattrand gerückt: Einer der beiden Körper scheint schwerelos im Zeichnungsblatt schwebend, während der andere gleichsam den Eindruck erweckt, «auf dem unteren Rand zu sitzen und insofern einer Schwerkraft ausgesetzt zu sein, die zum Körper der Zeichnerin wie auch seiner Betrachtenden hin orientiert ist.¹

Die Zeichnerin hat die zweitgenannte Rückenfigur parallel in verschiedenen figürlichen Grafiken erkundet und dabei die mannigfaltigen Gestaltungsmöglichkeiten der weichen und empfindlichen Zeichenkohle erprobt.² Interessant ist in diesem Zusammenhang ein Studienblatt, worin Dicker zunächst mit einem mit der Spitze voran geführten Zeichnungsinstrument die Gesamtfigur eines weiblichen Rückenaktes «stengrammartig» erfasst und anschließend über unterschiedliche Hell-Dunkel-Werte und liegend gehaltener Kohle gekonnt modelliert hat.³ Besonders hervorgehoben werden dabei die Körperpartien am Rückgrat sowie im Nacken- und Schulterbereich, die ebenso im Sitzenden und schwebenden Akt die Aufmerksamkeit ihrer Betrachtenden auf sich ziehen.

Das bereits äußerst reduzierte, plastisch modellierende Helldunkel des Weiblichen Rückenaktes ist hier jedoch weiter abstrahiert. Denn der dunkle Oberkörper des sitzenden Aktes, der sich vom nur schwach eingefärbten – weil verwischten – angewinkelten Bein deutlich abhebt, wird durch eine helle Linie zweigeteilt, während eine Doppelkontur dessen Nacken- und Schulterpartie, und als solche zugleich dessen Arm, markant definiert.⁴ Durchaus noch weiter fortgeschritten ist der Abstraktionsprozess in jenen beiden augenfälligen Kreisformen, die Kopf beziehungsweise Schultergelenk der beiden Akte bezeichnen: Leicht nach links aus dem Zentrum sowie an den rechten wie oberen Blattrand gerückt, ist deren Kontrastwirkung maximal gesteigert.⁵

Dicker hatte bei Johannes Itten schon früh gelernt, dass der Hell-Dunkel-Kontrast nicht nur eines der grundlegenden und «ausdrucksvollsten» Gestaltungsmittel darstellt, sondern ebenso der Formfindung dient.⁶ In den beiden Akten führte diese Suche augenscheinlich zu geschwungenen beziehungsweise runden Formen. Erstgenannte manifestieren sich exemplarisch in den fein abgestuften Schwingen des schwebenden Aktes sowie dessen

1 Für eine theoretische Rahmung dieser Überlegungen vgl. Wolfram Pichler/Ralph Ubl, Vor dem ersten Strich. Dispositive der Zeichnung in der modernen und vormodernen Kunst, in: Rangänge der Zeichnung, hg. von Werner Busch/Oliver Jehle/Carolin Meister, München: Wilhem Fink, 2007, S. 231–255, hier insbesondere S. 249.

2 Siehe dazu den Werktext zu den sitzenden und liegenden Akten. So erscheint beispielsweise die Armhaltung des schwebenden Aktes im Weiblichen Akt mit ausgestrecktem Arm (1919–20; Inv.nr. 12.210) während sich Rückenansicht des sitzenden Aktes in Arbeiten wie Kniende (1919–20, Inv. nr. 12.201/1 bzw. Inv.nr. 12.201/2) oder Weiblicher Rückenakt vor einem Tisch hockend (1919–20; Inv.nr. 12.236) findet. Die vielgestaltigen Anwendungsmöglichkeiten der Kohle werden u. a. hervorgehoben bei Anita Haldemann, Zwischen Clair-obscure und Linie: Odilon Redons Zeichnungen, in: Kat. Klassizismus bis frühe Moderne. Zeichnerische Positionen des 19. Jahrhunderts, hg. von Anita Haldemann, Bielefeld/Leipzig: Kerber, 2007, S. 17–34, hier S. 18.

3 Vgl. Dickers weiblichen Rückenakt, 1919–1920 (Inv.nr. 12.203), beschrieben im Werktext zu Liegenden, Sitzenden und Akten in diesem Band. Insofern verdeutlicht die Papierarbeit jene Unterrichtsbestrebungen im Aktzeichnen von Dickers Lehrperson Johannes Itten, wo der Fokus weniger auf der präzisen Erfassung der Anatomie gelegen hat, sondern auf dem Auffinden der jeweils eigentümlichen «Ausdrucksform» beziehungsweise «inneren Bewegung». Beide letztgenannten Begriffe finden sich zahlreich in Ittens Tagebüchern; hierzu vgl. u. a. Rainer K. Wick, Zwischen Rationalität und Spiritualität – Johannes Ittens Vorkurs am Bauhaus,



doppelt geschwungenem Ohr, das wir um 90° gedreht – beziehungsweise umorientiert – in erwähntem Weiblichen Rückenakt (1919–20) sowie in Dickers Flirtendem Paar (1919–20) wiedererkennen.⁷ Die kreisförmig gestalteten Schulter- und Hüftgelenke wiederum wecken Assoziationen mit den Figurenstudien von Oskar Schlemmer, dessen Unterricht Dicker am Bauhaus ebenfalls besuchte.⁸

Nur wenig erstaunlich, dass ebenso das visuelle Zentrum der Zeichnung von einer runden Form besetzt wird: Der Nabel, selbst primär körperliches Zentrum, verbindet hier die beiden Körper beziehungsweise Akte; und zwar über eine – erneut – doppelt geschwungene, zum Teil nur imaginäre Linie, die mittig vom unteren zum oberen Bildrand führt.⁹ Der Rand wiederum kehrt dieses Verhältnis gleichsam um, insofern dieser eben nicht nur eine visuelle, sondern ebenso eine reale, das heißt körperliche Eingrenzung darstellt.¹⁰ Während, wie eingangs ausgeführt, der sitzende Akt die Orientierung der Zeichnung am Körper der Zeichnerin wie auch der Betrachtenden anerkennt, scheint sich der Schwebende am – von uns aus gesehenen – oberen Rand auszurichten: Denn wo er diesem zu nahe rückt, führt er zu einer Umorientierung des Kopfes wie auch des Armes.¹¹ Die Bestimmung von «oben» und «unten», die wir selbst bei einem horizontal liegenden Zeichnungsblatt wie selbstverständlich als gegeben erachten, ist – hier zumindest – in der Schwebelage gehalten.¹²

Wenn also Dickers Sitzender und schwebender Akt ungewöhnlich dicht an den Blattrand gerückt sind, halten sie nicht nur etwas von den materiellen «Randbedingungen» ihrer Entstehung gegenwärtig, sondern stellen sie zugleich infrage.

Noemi Scherrer

in: Kat. Das frühe Bauhaus und Johannes Itten, hg. von Rolf Bothe/Peter Hahn/Hans Christoph von Tavel, Ostfildern-Ruit: Gerd Hatje, 1994, S. 117–167, hier S. 147.

4 Die augenfällige Doppelkontur findet sich ebenfalls in der Papierarbeit Frau mit Kopftuch (1918), siehe dazu den betreffenden Werktext.

5 In diesem Zusammenhang ist eine kurz davor entstandene Papierarbeit der Künstlerin interessant, die 1923 in der Buchpublikation *Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923* (S. 50, Abb. 21) als *Helldunkel Verwerfung* abgebildet war; vgl. Dicker, Studie zum Hell-Dunkel-Kontrast, weiße und schwarze Kreisflächen, um 1919, Collage aus weißem Papier und Pappe, mit Tusche und Kohle überarbeitet, auf weißem Karton montiert, 26,1 × 18,1 × 0,2 cm, Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.nr. 3091. Darin erprobte Dicker die Relativität von Kontrastwirkungen, wie Itten seine Studierenden angeleitet hatte; vgl. ebenfalls die rückblickenden Ausführungen in dessen 1963 publiziertem Buch *Gestaltungs- und Formenlehre. Mein Vorkurs am Bauhaus*, S. 16: «Als anleitende Aufgabe zum Studium des Hell-Dunkel-Kontrastes verlangte ich die Darstellung einer weißen und einer schwarzen Kreisfläche. Die Schüler begriffen schnell, daß die gezeichnete Umrißlinie eines Kreises auf weißem Papier noch nicht aussagt, daß die Kreisfläche weiß ist. Erst wenn um den Kreis herum ein mehr oder weniger dunkler Ton gegeben wird, erscheint die Kreisfläche weiß [...]»

6 Vgl. Ittens retrospektive Erläuterungen zum «Hell-Dunkel» in: ebd., S. 16f. Darin findet sich weiter auch die Anweisung an die Studierenden, mit Tusche oder weicher Kohle zu arbeiten, insofern diese auf die «leiseste Empfindung» reagieren würden – und insbesondere für das Erzeugen von Unterschieden geeignet wären, vgl. u. a. Wick 1994, S. 139f., der in diesem Zusammenhang bemerkt, dass bei Ittens der Begriff «Kontrast» nicht nur polare Gegensätze, sondern feinste Nuancierungen umfasse.

7 Vgl. die beiden Papierarbeiten Flirtendes Paar I und Flirtendes Paar II, 1919–20; Schwingen beziehungsweise Flügel finden sich in wiederum abstrahierter – das heißt zur Spirale gesteigerten – Form in Sitzende mit Flügel I beziehungsweise II, 1919–20.

8 Rainer K. Wick hebt insbesondere die «formelhafte[n] Reduzierung» des menschlichen Körpers auf die typische «Violinkontur» sowie die «strenge[n], tektonische[n] Flächenbindung» in Schlemmers frühen Figurenstudien hervor, vgl. Oskar Schlemmer, in: ders., *Bauhaus-Pädagogik*, Köln: DuMont, 1982, S. 249–281, hier S. 252. Zu dieser aus geometrischen Grundformen zusammengesetzten, typisierten «Kunstfigur» und ihrer mathematisch-rationalen Herleitung bzw. Maße vgl. besonders Oskar Schlemmer, *Mensch und Kunstfigur*, in: *Die Bühne im Bauhaus* (Bauhausbücher 4), München: Albert Langen, 1925, S. 7–43,

niedergeschrieben 1924, wieder publiziert in: Oskar Schlemmer, *Idealist der Form. Briefe, Tagebücher, Schriften 1912–1943*, hg. von Andreas Hüneke, Leipzig: Reclam, 1990, S. 142–155. Allgemeiner zum Topos der «Kunstfigur» bei Schlemmer vgl. u. a. Kat. Oskar Schlemmer, *Visionen einer neuen Welt*, hg. von Ina Conzen, München: Hirmer, 2014, S. 157–165. Nach seiner Berufung ans Bauhaus im Januar 1921 gab Schlemmer Unterricht im Aktzeichnen und leitete als Formmeister zunächst – alternierend mit Ittens – die Wandmalereiabteilung und ab 1922 die Bildhauereiwerkstatt für Stein und Holz sowie ab 1923 die Bühnenwerkstatt, vgl. dazu die *Bauhaus-Alben 1–4*, hg. von Klaus-Jürgen Winkler, Weimar: Bauhaus-Universitätsverlag, 2006–09. In letztgenannter Werkstatt arbeitete Dicker während ihres Studiums am Bauhaus (1921–23), vgl. den Hinweis bei Katharina Hövelmann, *Bauhaus in Wien? Möbeldesign, Innenraumgestaltung und Architektur der Wiener Ateliergemeinschaft von Friedl Dicker und Franz Singer*, Wien/Köln: Böhlau Verlag, 2021, S. 63. Elizabeth Otto erwähnt zudem Dickers Arbeit in der Bildhauereiwerkstatt unter Schlemmer, vgl. *Passages with Friedl Dicker-Brandeis. From the Bauhaus through Theresienstadt*, in: *Passagen des Exils / Passages of Exile*, hg. von Burcu Dogramaci/Elizabeth Otto, München: edition text+kritik, 2017, S. 230–251, hier S. 233f.

9 Für diese Beobachtung war u. a. der Blick auf Dickers zeitgleich entstandene Kompositionen aufschlussreich; siehe dazu den betreffenden Werktext.

10 An dieser Stelle sei erneut auf die Beobachtungen von Pichler/Ubl 2007 – insbesondere in Bezug auf Henri Matisse's Papierarbeit *Motifs décoratifs (saponaire)* von 1945/46 – verwiesen.

11 Insofern verschränken sich hier zwei Aspekte der «Körperlichkeit» des Zeichnens: die Orientierung des Zeichenblatt am Körper der Zeichnerin beziehungsweise der Betrachtenden sowie die – immer provisorische, weil auf eine Unterlage angewiesene – «Körperlichkeit» des Zeichenblattes selbst, vgl. ebd., S. 249.

12 Mit Pichler/Ubl 2007, S. 250, gesprochen, würde eine konsequente Folge dieser kompositionellen Logik gleichsam die Verabschiedung einer Koordination zwischen «ideeller» Ausrichtung des Bildes einerseits und Körperachse des Künstlers beziehungsweise der Künstlerin wie auch der Betrachtenden andererseits bedeuten.