

# KUSS. VON RODIN BIS BOB DYLAN

Herausgegeben von  
Tobias Hoffmann und  
Anna Grosskopf

Bröhan-Museum,  
Landesmuseum  
für Jugendstil, Art Deco  
und Funktionalismus

**wienand**

# INHALT

<b>6</b>	<b>Vorwort</b> – Tobias Hoffmann
<b>8</b>	<b>Kuss und Kunst. Eine Einführung</b> – Anna Grosskopf
<b>52</b>	<b>Kuss und Lebensreform</b> – Inga Remmers
<b>72</b>	<b>Filmküsse</b> – Nils Martin Müller
<b>100</b>	<b>Lippenabdrücke</b> – Anna Grosskopf
<b>122</b>	<b>Obsessionen</b> – Tobias Hoffmann
<b>170</b>	<b>Kuss des Narziss</b> – Fabian Reifferscheidt
<b>178</b>	<b>Todesküsse und Geschlechterkämpfe</b> – Sabine Panchaud
<b>200</b>	<b>Kuss und Politik</b> – Simon Häuser
	<b>Anhang</b>
<b>226</b>	Bildnachweis
<b>228</b>	Dank
<b>230</b>	Impressum

Das Ziel der gelockerten Sexualmoral ist aber wie Fidus ausdrücklich betont die Ehe, nicht die Promiskuität.<sup>17</sup> Fidus selbst lebte zunächst in einer sog. Reformehe mit der Lehrerin Amelie Reich, bevor er eine standesamtliche Ehe mit der Kunststudentin Elsa Knorr einging. Fidus' Darstellungen zeigen häufig androgyn erscheinende Menschen, die scheinbar sorgenfrei im Einklang mit der Natur leben, sexuelle Aspekte der Nacktheit werden in diesen Werken ausgespart.<sup>18</sup> Das Gemälde „Paar im Sternenkranz“ (Kat. 23) hingegen zeigt ein sich in erotischer Hingabe eng umschlingendes Paar im üppig wuchernden Inneren einer Blüte, deren orange-rote Blätter das Paar umfängen. Das Vegetative steht in der Gedankenwelt Fidus' explizit für das Triebhafte.<sup>19</sup> Durch den Sternenkranz und die Medaillon-Fassung wird der Geschlechtsakt beinahe religiös überhöht und das Paar gleichsam auf einen Altar gestellt.

Im Kontrast zu Fidus' Darstellungen von Paaren mit eindeutig sexuell-erotischem Inhalt stehen die Werke Heinrich Vogelers (1872–1942), der seit 1894 Mitglied der Künstlerkolonie in Worpswede war. Vogeler war inspiriert von der Kunst der Präraffaeliten, Märchen und Sagen lieferten ihm der Wirklichkeit entrückte Bildmotive, die Lektüre Walther von der Vogelweides weckte sein Interesse am Mittelalter. So küsst in dem Gemälde „Heimkehr“ (Kat. 25) ein dem Titel zufolge wiederkehrender Kreuzritter eine junge Frau, die liebevoll die Arme um seinen Hals legt. Ihr Wiedersehen findet in einem Garten mit jungen Birken und Stammrosen statt, durch das trennende Wasser und die Pforte im Hintergrund ist er als *hortus conclusus* gekennzeichnet. Die symbolträchtigen Rosen werden im geschnitzten Rahmen als Gestaltungselement erneut aufgegriffen. Es ist ein persönliches Liebesbild: Zwar stand für den Ritter Vogelers Jugendfreund Carl Eeg Modell, in der jungen Frau porträtierte Vogeler aber seine zukünftige Ehefrau Martha Schröder.<sup>20</sup> Auf einer zeitgleich entstandenen Fotografie des Paares kniet Vogeler selbst im Ritterkostüm neben seiner Minnedame (Abb. 1).

Hans Christiansens (1866–1945) Titelblattgestaltung für die Aprilausgabe 1897 der Zeitschrift „Jugend“ zeigt den Kuss als tänzerische Annäherung der Geschlechter (Kat. 26). Im Tondo ist ein junges Paar im Profil zu sehen, es reicht sich anmutig die jeweils linke Hand, die Köpfe nähern sich zum Kuss. Die grafische

→ S. 70

Buchholz / Latocha / Peckmann / Wolbert, S. 127–130; Schenk, Herrad: Die sexuelle Revolution. In: Dülmen, Richard von: Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500–2000. Wien / Köln / Weimar 1998, S. 483–504. — 16. Fidus: Zukunftsehe. In: Die Schönheit, Jg. 21, Nr. 3 (1925), S. 107–133, hier S. 124 ff. — 17. Ebd., S. 127. — 18. Schneider, S. 207. — 19. Vgl. Fidus, S. 109. — 20. Noltenius, Rena: Heinrich Vogeler 1872–1942. Die Gemälde – Ein Werkkatalog. Weimar 2000, S. 124.



Carl Eeg: Heinrich Vogeler im Ritterkostüm und Martha Schröder, 1898, Fotografie Barkenhoff-Stiftung, Worpswede



Friedrich Wilhelm Kleukens: Der Kuss, 1914, Mosaik, Hochzeitsturm auf der Mathildenhöhe in Darmstadt

herausgelöst und werden zu Akteuren einer neuen, eigenständigen Bildszene.<sup>7</sup> Seine expressionistische Formensprache zeigt sich in der überzeichneten Gestik und Mimik der Personen. Im Zentrum steht meist die Frau als aufreizendes Objekt der Begierde, geküsst von einem Mann, der als Geheimagent oder Frauenkönig ausgewiesen wird. Durch die expressive Verzerrung und dramatische Zuspitzung werden seine Figuren zu Typen stilisiert. Rückblickend beschrieb „der Meister des Filmplakats“ die künstlerische Gestaltung seiner Plakate wie folgt:

**Aus dem lebendigen Wesen des Films sind in hohem Maße Möglichkeiten gegeben, Phantasie und Farben anzuwenden, um Plakate von großem Reiz und frappierender Eigenart zu schaffen, ja solche, die kaum vergessen werden können. Es gilt, die Idee des Films, seine Eigenart und Atmosphäre so stark zu empfinden, damit es möglich wird, diese in einem Plakatentwurf zu übersetzen.<sup>8</sup>**

Die Offenlegung des dramatischen Moments zeigt sich auch in Cornelia Schleimes (\*1953) großformatigem Gemälde „Der Kuss“ (Kat. 37) aus der Werkgruppe „Love Affairs“. Dargestellt ist das Close-up eines küssenden Paares, hingebungsvoll mit geschlossenen Augen. Die imposante Darstellung weckt Erinnerungen an Leinwandklassiker, wie die unvergesslichen Kusszenen in „Casablanca“ oder „Vom Winde verweht“ (Abb. 1): Ingrid Bergman und Humphrey Bogart, Vivien Leigh und Clark Gable, eng umschlungen und von theatralischer Filmmusik begleitet. Die großen Schwarz-Weiß-Filmklassiker, in denen für einen kurzen Moment die Zeit still zu stehen scheint, sind das Ergebnis virtuoser Inszenierung. So scheinen sich Schleimes Küssende bei aller Nähe fremd zu bleiben, strahlen bei aller Sehnsucht Unsicherheit aus. Das ambivalente Verhältnis spiegelt sich in der Maltechnik mit Asphalt- und Schellack wider, die an das Verschmelzen eines Filmstreifens unter der Hitze des Projektors erinnert.<sup>9</sup> Hier zeigt sich, dass für die frühere Super-8-Filmerin und gelernte Maskenbildnerin intensive Körperaktionen und spannungsgeladene Filmbilder wichtige Ausgangspunkte für die Motivwahl darstellen.<sup>10</sup>

7. Vgl. Kirsch, Holger: Die Filmplakate von Josef Fenneker. Die Arbeiten für das Marmorhaus Berlin, 1919–1924. Ein frühes Beispiel für Corporate Identity? In: Unser Bocholt. Zeitschrift für Kultur und Heimatpflege, Jg. 65, Nr. 1/2 (2014), S. 60. — 8. Joseph (sic!) Fenneker. In: Gebrauchsgraphik. International Advertising Art. Monatsschrift zur Förderung Künstlerischer Werbung, Jg. 12, Nr. 4 (1935), S. 2. — 9. Vgl. Bühling-Schultz, Christiane / Hellmold, Martin: Love Affairs: Cornelia Schleime. München 2008, S. 9. — 10. Vgl. Köhler, Thomas / Heckmann, Stefanie (Hrsg.): Cornelia Schleime. Ein Wimpernschlag. Ausstellungskat. Berlin 2016, S. 135 f.



Still aus: Vom Winde verweht (1939)

„Der Kuß im Kino hat sich verändert. Man gibt sich nicht mehr damit zufrieden, sich schnell und leichtfertig zu küssen wie in guten alten Zeiten. Nein, jetzt vereinigen sich die Lippen lange und ausgiebig, in Ekstase lehnt die Frau ihren Kopf zurück“, warnte ein Kritiker 1914.<sup>11</sup> Ab 1934 hatten Filmemacher mit dem streng reglementierten Hays Code zu kämpfen.<sup>12</sup> „Diese Richtlinien untersagten (unter anderem) ausschweifendes Küssen, wollüstiges Küssen, lüsterne Umarmungen, suggestive Posen und [eindeutige] Gesten [...]“<sup>13</sup>, was dazu führte, dass Filmküsse mit einer Stoppuhr gemessen wurden. Alles Weitere blieb der Imagination des Zuschauers überlassen. Was anzüglich erschien oder gegen die Richtlinien verstieß, fiel der Schere zum Opfer. Ironisch greift der Film „Cinema Paradiso“ (1988) des italienischen Regisseurs Giuseppe Tornatore (\*1956), der von einer unerfüllten Liebesgeschichte erzählt, dieses Thema auf. Der Regisseur Salvatore, Protagonist des Films, kehrt nach über 30 Jahren in das Dorf seiner Kindheit auf Sizilien zurück, um die Beerdigung seines Freundes, des Filmvorführers Alfredo, zu besuchen. Der alte Vorführungsraum des Filmtheaters „Cinema Paradiso“ liegt längst in Trümmern, aber Alfredo hat Salvatore eine kostbare Erinnerung hinterlassen: eine Filmrolle mit aneinandergereihten Kusszenen, die der Filmvorführer auf Geheiß des Dorfpfarrers über die Jahre aus den Filmen schneiden musste.

→ S. 90

11. Pramann, S. 77. — 12. Vgl. Citron, S. 208. — 13. Ebd.

**KAT 104**

**Gran Fury**

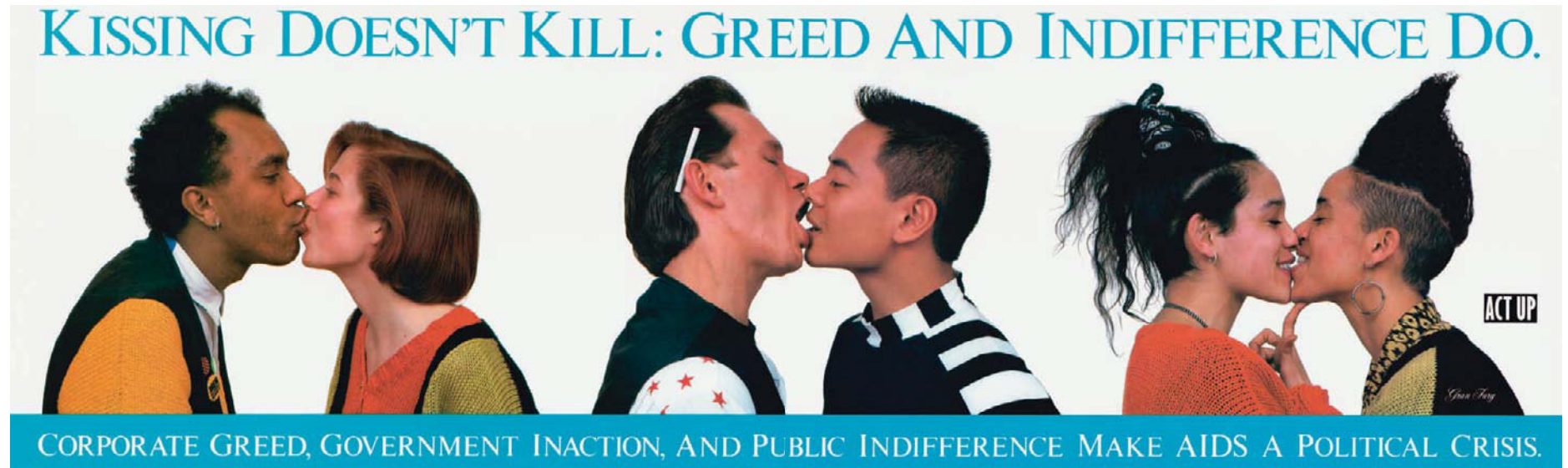
**Kissing Doesn't Kill: Greed and Indifference Do, 1989**

**Farboffset**

**29,3 × 94 cm,**

**auch als Busplakat: 76 × 304,5 cm**

**Gisela Theising / Lutz Hieber, Hannover**





**KAT 51**  
**Nezaket Ekici**  
**Emotion in Motion, seit 2000**  
**Performance-Installation, London 2013**  
**Lippenstifte, Möbel und Requisiten**  
**Dauer: 3 Tage**

**KAT 51 (DETAIL)**

**Nezaket Ekici**  
**Emotion in Motion, seit 2000**  
**Performance-Installation, Mailand 2002**

