

## Kampf der Geschlechter?

Zur Ausstellung „Der Kampf der Geschlechter. Der neue Mythos in der Kunst 1850-1930“ im Lenbachhaus München vom 8. März - 7. Mai 1995<sup>1</sup>

Der „Kampf der Geschlechter“ zitiert laut Katalog einen Begriff, der schon im 19. Jahrhundert in der Literatur formuliert und dann zum Thema auch in der bildenden Kunst wurde. Von diesem historisierenden Standpunkt aus, der sich nicht jedem auf Anhieb erschließt, wählte Barbara Eschenburg den Ausstellungstitel.<sup>2</sup> Vielfach weckt er heute Vorstellungen, die dem Bereich der Frauenkunstgeschichte bzw. den gender studies zugehören. Der Zeitraum, den die Ausstellung im Münchner Lenbachhaus behandelte, war klar umrissen durch den Untertitel „Der neue Mythos in der Kunst 1850-1930“. Man hätte eine Ausstellung erwarten können, die den höchst bewegten sozialen Hintergrund der Zeit, vor allem die Frauenbewegung und deren Einfluß auf Künstlerinnen und Künstler untersucht. Eine weitere Fragestellung, die der schlagwortartige Titel hervorruft, hätte sein können: Wie wurden Geschlechterrollen konstruiert? Leider blieb die Antwort einseitig, da fast ausschließlich dem männlichen Diskurs Platz eingeräumt wurde. Perspektiven von Frauen fehlten in der Präsentation fast völlig.

Mit einer Vielzahl bekannter Werke des Symbolismus – von Gustave Moreau, Fernand Khnopff, Egon Schiele, um nur einige zu nennen – wurde die Ausstellung konzipiert. Sie gliederte sich thematisch in vier Abteilungen: 'Der Künstler und seine unheimlichen Musen', 'Die Sexualität als Antrieb der Welt', 'Die Frau als Sonderspezies' und 'Die irdische Hölle', womit gleichzeitig beliebte Sujets des Symbolismus umrissen waren.

Gefährliche Leidenschaft und rauschhafte Liebe in den Bildern „Die Sirene“ (1895) von Max Klinger und Franz von Stucks „Der Kuß der Sphinx“ (1895) waren erste Eindrücke beim Betreten der unterirdischen Ausstellungshalle (Kunstabau, Eingang U-Bahn).

An den Wänden eines korridorähnlichen Ganges folgten Motive, in denen Erotik und Tod verschmelzen: der dämonisch lockende Tanz Salomes vor dem Kopf des Johannes und Judith, die mit lasziver Geste Holofernes köpft.

Auch männermordende Amazonen fehlten nicht. Mit einer Art Eingangstor aus zwei Statuetten Franz von Stucks auf hohen Sockeln inszenierte die Ausstellungsmacherin, Barbara Eschenburg, das Thema „weibliche Aggression“. Eine reitende Amazone zielt mit ihrem Speer auf einen ihr gegenüber plazierten Zentauren, der verwundet zurückweicht. („Amazone“ 1897/„Sterbender Kentaur“ 1890-93). Diese Figuren waren von Stuck ursprünglich als Einzelwerke gedacht. In dieser Zusammenstellung unterstrichen sie zusätzlich den in der Ausstellung dominierenden Eindruck: Der „Kampf der Geschlechter“ wird durch angriffslustige Frauen provoziert, deren Opfer Männer sind. Diese Konstellation spiegelt sich auch in den Überschriften einiger Zeitungsrezensionen wider, in denen von „Furcht der Männer vor der Frau“<sup>3</sup> die Rede ist und vom „Zwitter von Schrecken und Lüsten. Was tun mit ruchlosen Menschenfresserinnen?“<sup>4</sup>

Was wohl leicht übersehen werden konnte ist, daß Männer nicht nur in der Rolle des

Opfers gezeigt werden. Die Künstler konstruierten mit den Weiblichkeitsentwürfen gleichzeitig auch Bilder von Männlichkeit. Der „femme fatale“ wurde in der Ausstellung der „tugendhafte Ritter“ gegenübergestellt, gemalt z.B. von Hans Thoma in „Der Wächter vor dem Liebesgarten“ (1890).

In Seitenkabinetten waren Abwandlungen dieses Themas untergebracht. Der Ritter in Max Slevogts „Frau Aventure“ (1894) überwältigt in seiner stählernen Rüstung eine ihm nackt ausgelieferte Frau. Der Gegensatz von hartem Metall und weicher Haut bringt die Sexualität in ein problematisches Spannungsverhältnis mit der vom Mann ausgehenden Gewalt.

Eine Variante männlicher Aggression malte Max Beckmann in „Rivalen“ (1908), die im wilden Kampf verschlungen sind. Lovis Corinth scheint das Thema in „Odysseus im Kampf mit dem Bettler“ (1903) zu karikieren.

Die Ölbilder im vorderen Teil der Ausstellungshalle verarbeiten überwiegend antike Mythen und alttestamentarische Motive. Anders die ebenso zahlreichen Graphiken: Sie zeigen meist drastischere, obszöne Männerphantasien, Szenen wie aus Alpträumen (z.B. von Félicien Rops).

Alfred Kubin zeichnete Frauen als Samen des Teufels. Angst und Ekel vor weiblicher Fruchtbarkeit drückt seine Tuschfederzeichnung „Die Fruchtbarkeit“ (1901/1902) aus.

Einzelne Bilder wurden von kurzen Textziten begleitet. Sie stammen von männlichen Zeitgenossen der Künstler: Philosophen, Schriftstellern und Wissenschaftlern, z.B. Schopenhauer, Nietzsche, Baudelaire, Darwin und Weininger. Zeitdokumente wichtiger Frauen, die zu den Geschlechterverhältnissen Stellung bezogen haben, wie Louise Otto, Hedwig Dohm, Clara Zetkin oder Lily Braun, kamen in der Ausstellung nicht zu Wort. Es wurde wieder einmal eine Gelegenheit versäumt, die so wichtigen Vorkämpferinnen der Emanzipation zur Kenntnis zu nehmen.

Weiter fortgeführt wurde der einseitige Diskurs in der Wahl der Ausstellungsobjekte. Außer Käthe Kollwitz, Hannah Höch und Marianne von Werefkin waren keine Künstlerinnen vertreten. Die Tatsache, daß das Fehlen von Künstlerinnen nicht aufzufallen scheint, sollte zu denken geben.<sup>5</sup> Erweckt eine Ausstellung, die sich mit so wenigen Künstlerinnen zufrieden gibt, nicht den Eindruck, daß es nur vereinzelt erstzunehmende Künstlerinnen gab? Erstaunlicherweise wurde diese Ausstellung in einigen Rezensionen als profeministisch mißverstanden. Claudia Jaeckel bringt sie in der *Süddeutschen Zeitung* wohlwollend mit dem Weltfrauentag am 8. Mai in Verbindung und sieht einen „Bogen bis in die Gegenwart gespannt.“<sup>6</sup> Verena Auffermann schreibt in der *Frankfurter Rundschau*, die Ausstellung zeige den Ursprung und die Notwendigkeit der damaligen Frauenbewegung.<sup>7</sup> Diese Rezensionen stellen, womöglich aufgrund des Ausstellungstitels, Bezüge her, die die Ausstellung nicht leistet.

„Der neue Mythos in der Kunst 1850-1930“ – damit sind Männerphantasien gemeint, die Bilder esoterisch verklärter oder beängstigender Geschlechterbeziehungen hervorbrachten. Sie entstanden – laut kommentierendem Faltblatt – in „aristokratischer Ab-

sonderung“ der Künstler von der Gesellschaft. Entsprechend wenig haben Salome, Judith und die Amazonen mit der Lebensrealität der meisten Frauen um 1900 zu tun. Wichtig wäre es gewesen, gerade diese Diskrepanz zu verdeutlichen und wenigstens ansatzweise die realen Lebensweisen von Frauen in jener Zeit zu dokumentieren, die sicher den meisten AusstellungsbesucherInnen nur ungenügend bekannt sind: Wünschten sich Männer lasziv auftrumpfende Verführerinnen oder keusche Ehefrauen? Wieso werden von ihnen keine Mütter gemalt? Lebten Frauen nur bis zum Augenblick der Empfängnis? Es hätte die Ausstellung bereichern können, Widersprüchlichkeiten der damaligen Sexualmoral aufzudecken und Reaktionen von Frauen auf die konstruierten, ambivalenten Frauenbilder zu untersuchen.

Ein Bereich der Ausstellung hieß „Der Künstler und seine unheimlichen Musen“. Darunter fielen jene verklärten Frauenbildnisse, die einige Künstler um 1900, inspiriert von Leonardo da Vincis „Mona Lisa“, schufen, wie das Bildnis „Beata Beatrix“ (1872) von Dante Gabriel Rossetti. In Anknüpfung an dieses Gemälde hätte sich ein markantes Beispiel für die Anpassungsversuche realer Frauen an die Künstlerphantasie von der entrückten Muse aufzeigen lassen. Das Bildnis porträtiert Elisabeth Siddal, die Lebensgefährtin und Modell zugleich für Rossetti war. Ihre Augen sind verschlossen, die Arme hingebungsvoll vor der Brust überkreuzt. Mit zarten Gesichtszügen, den Blick nach innen gekehrt, scheint sie entrückt und unerreichbar. In welchem Verhältnis stand dieses passive, fragile Frauenbild Rossettis zu der ehemals selbst aktiven Künstlerin Elisabeth Siddal? Ihre Versuche, den an sie gestellten Wünschen als Muse und Ehefrau gerecht zu werden, endeten im Tod durch eine Überdosis Laudanum.<sup>8</sup> Auf die ausführliche Untersuchung Griselda Pollocks zu diesem Thema<sup>9</sup> wurde von Barbara Eschenburg nicht verwiesen.

Es drängten sich in der Ausstellung weitere Fragen auf. Wieso kehrt das Motiv der Nähe von Eros und Tod immer wieder? Wie entstanden solche Ängste? Könnte das weltweite Eintreten der Frauen für ihre Rechte, die Forderungen nach Wahlrecht, gerechterer Bezahlung der Arbeiterinnen, verbesserter juristischer Stellung, zu Ängsten der Männer vor Kontrollverlust geführt haben? Hatte vielleicht gleichzeitig ein Weiblichkeitskonstrukt, das das Gegenteil des gesellschaftlich streng definierten Frauenbildes war, zumindest in der Phantasie seinen Reiz?

Wie sollte der Besucher z.B. das Bild „Danae“ (1895) von Max Slevogt, das die Prostitution ungeschönt darstellt, einordnen, ohne über historische Hintergründe informiert zu werden. Das Ausstellungskonzept war inkonsequent, denn Slevogt zeigt keinen verklärten Mythos, ebensowenig wie Käthe Kollwitz in ihrer Graphik „Vergewaltigt“ (1907/21). Gerade weil diese sozialkritischen Bilder sehr vereinzelt zwischen den Phantasmen standen, hätten sie erläutert werden müssen.

Die Präsentation eines bürgerlichen Herren- und Damenzimmers in zeitgenössischem Mobiliar, ebenfalls in zwei Seitenkabinetten untergebracht, gab hingegen eher Rätsel auf als zu informieren.

Über eine Wendeltreppe erreichte man einen höher gelegenen Raum, in dem Bühnenillustrationen zu Opern von Richard Wagner von deren Musik begleitet wur-

den. Auch hier entschädigte die Idee, vielfältige Reize zu präsentieren, die BesucherInnen nicht für fehlende Erklärungen.

Hintergrundinformationen in der Ausstellung hätten gute Dienste geleistet, eventuell in Form von Tafeln mit sozialgeschichtlichen Daten. Erläuterungen sind nur im Katalog zu finden, dessen Erwerb zum Preis von 52,- DM bei BesucherInnen nicht vorausgesetzt werden dürfte.

Die Gegenüberstellung männlicher und weiblicher Perspektiven wäre eine Möglichkeit gewesen, den im Titel genannten Mythos des Geschlechterkampfes in der Kunst zu relativieren. Ansätze sind in der Ausstellung versucht worden. Marianne von Werefkins „Tragische Stimmung“ (1910) war von der Ausstellungsmacherin mit dem mißglückten Untertitel „Die Antwort der Frau“ auf Edvard Munchs „Loslösung“ (um 1896) versehen. Während Munch als individuelle Künstlerpersönlichkeit präsentiert wurde, unterstellte man durch die Wahl dieses Titels unbewußt von Werefkin, stellvertretend für alle Frauen zu sprechen. Es wiederholte sich die diskursive Struktur des in der Ausstellung untersuchten Phänomens, Frauen in Kategorien einzuteilen. Analog zu den konstruierten Bildtypen der aggressiven Frau und der Muse, typisierte Barbara Eschenburg hier die Künstlerin.

Eine zweite Gegenüberstellung findet leider nur im Katalog statt. Die Graphik von Käthe Kollwitz „Szenen aus dem Roman 'Germinal'“ (1893) zeigt die Frau als erschreckte Zuschauerin beim Kampf zweier männlicher Rivalen. Sie ist das Gegenteil zu Stucks Darstellung der überlegen beobachtenden Frau in „Kampf ums Weib“ (1905).<sup>10</sup>

Es hätte sich geradezu angeboten, die gezeigten Skulpturen von Auguste Rodin mit Werken von Camille Claudel zu konfrontieren.

Das Bild von Hannah Höch „Frau und Saturn“ (1922), in der Ausstellung recht unauffällig plaziert, wäre eine Chance gewesen, eine Geschlechterkonstruktion aus Sicht einer Künstlerin zu diskutieren. Hinter der im Vordergrund liebevoll ihr Kind haltenden Mutter grollt Saturn, möglicherweise Gebärneid des Mannes ausdrückend? Saturnus wird in der antiken Mythologie als Vater, der seine Kinder verschlingt, beschrieben.

Sicherlich kann eine Ausstellung nicht allen Aspekten gerecht werden, kann aber zum Weiterdenken anregen. Ein lohnender Untersuchungsgegenstand wäre, Rassismen in einzelnen Werken aufzudecken. Sie treten unter anderem in der Darstellung der Dienerin im Gemälde „Salome“ (1906) auf und in der „jüdischen“ Physiognomie der Männer in „Susanna und die beiden Alten“ (1904) Franz von Stucks. Stereotype Vorstellungen zeigen sich auch im Bild der lustvoll auf einem Bären liegenden, schwarzen „Bajadere“ (1903) von Leo Putz.

Der Leitgedanke der Ausstellung war spannend, da er zu Auseinandersetzungen anregte. Schon aufgrund der umfangreichen Werkpräsentation lohnte sich ein Besuch. Eine Ausstellung über den Geschlechterkampf um 1900, die Frauen nicht zu Wort kommen läßt, reproduziert allerdings eine traditionelle Perspektive in der Betrachtung von Kunstwerken und sollte das schon im Titel klarstellen.

- 1 Eschenburg, Barbara: Der Kampf der Geschlechter. Der neue Mythos in der Kunst 1850-1930, hg. von Helmut Friedel, Ausstellungskatalog Lenbachhaus München, Köln 1995. – Den Hintergrund der folgenden Überlegungen bildet eine Exkursion, der zwei Seminare an der Universität Trier vorangingen. Die Titel der Veranstaltungen lauteten „Geschlechterdiskurse und Weiblichkeitsphantasmen um 1900“ (Dr. Annetegret Friedrich) und „Männlichkeitsentwürfe in der Malerei des 19. Jahrhunderts“ (Prof. Viktoria Schmidt-Linsenhoff).
- 2 Eschenburg, S. 9.
- 3 Auffermann, Verena, in: Frankfurter Rundschau, Nr. 78, 1995, S. 8.
- 4 Schostack, Renate, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 64, 1995, S. 35.
- 5 Als Beispiel sei auf die bereits erwähnten Rezensentinnen Auffermann und Schostack verwiesen sowie auf die Kritik von Jaeckel, Claudia: Vamp, Mutter oder was? Zur Ausstellung „Der Kampf der Geschlechter“ in München, in: Süddeutsche Zeitung, Nr. 58, 1995, S. 14.
- 6 Jaeckel, a.a.O.
- 7 Auffermann, a.a.O.
- 8 Eschenburg, a.a.O., S. 52, 53.
- 9 Siehe Griselda Pollock: Vision and difference: feminity, feminism, and histories of art, London 1988, S. 91-114.
- 10 Eschenburg, a.a.O., S. 246.