



STÄDEL
MUSEUM

geschlechter
kampf
franz
von stuck
bis
frida
kahlo

PRESTEL
München · London · New York

Gefördert durch



Mit zusätzlicher Unterstützung von

GEORG UND FRANZISKA **SPEYER'SCHE HOCHSCHULSTIFTUNG**

Medienpartner

Frankfurter Allgemeine
ZEITUNG FÜR DEUTSCHLAND



Mobilitätspartner



Kulturpartner

hr2
kultur

Leihgeber

Museen der Stadt Aschaffenburg; Kunstmuseum Basel; Berlinische Galerie – Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur; Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Berlin; Döpfner Collection; Galerie Berinson, Berlin; Jeanne-Mammen-Stiftung, Berlin; Sammlung Karsch/Nierendorf; Sammlung Ulla und Heiner Pietzsch, Berlin; Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie; Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen; Lee Miller Archives; Hessisches Landesmuseum Darmstadt; Lehbruck Museum, Duisburg; Musée des Beaux-Arts de Dijon; Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden; Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main; Musée d'art et d'histoire Fribourg; Jersey Heritage; Thomas und Gianna Le Claire; Hamburger Kunsthalle; Det Danske Filminstitut, Kopenhagen; Statens Museum for Kunst, Kopenhagen; Kunstmuseen Krefeld; Museum der bildenden Künste Leipzig; Arwas Archives; Guildhall Art Gallery, London; Royal Academy of Arts, London; Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid; Kunsthalle Mannheim; Sammlung Siegfried Unterberger; Musée de la Cour d'Or – Metz Métropole; Filmmuseum München; Kunkel Fine Art, München; Sammlung Dietmar Siegert; Sammlung Hartwig Garnerus; Städtische Galerie im Lenbachhaus, München; LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster; Musée des Beaux-Arts, Nantes; The Museum of Modern Art, New York; Musée des Beaux-Arts, Nizza; Beta Film GmbH, Oberhaching; Sammlung Christina und Volker Huber; Munch Museum, Oslo; Centre Pompidou, Paris; Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle; Galerie 1900–2000, Paris; Light Cone, Paris; Lobster Films Collection, Paris; Musée d'Orsay, Paris; Musée Gustave Moreau, Paris; Sammlung Clo und Marcel Fleiss, Paris; The Man Ray Trust; Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam; Gaumont Pathé Archives, Saint-Ouen; Museum Georg Schäfer, Schweinfurt; Staatliches Museum Schwerin; The Atkinson, Southport; Moderna Museet, Stockholm; Kunstmuseum Stuttgart; Staatsgalerie Stuttgart; Peggy Guggenheim Collection, Venedig; Klassik Stiftung Weimar, Direktion Museen; Albertina, Wien; Bank Austria Kunstforum Wien; Galerie Sanct Lucas, Wien; Universität für angewandte Kunst Wien, Oskar Kokoschka-Zentrum; Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden; Sammlung Frank Brabant; Kunstmuseum Winterthur; Kunsthaus Zürich; Sammlung Galerie Katharina Büttiker, Zürich

Wir danken auch den privaten Leihgebern, die namentlich ungenannt bleiben möchten, für ihre großzügige Unterstützung.

Dank

Ohne die Hilfe vieler wäre diese Ausstellung nicht möglich gewesen. Unser Dank gilt den Autoren und allen Freunden und Kollegen, die zum Gelingen des Projekts beigetragen haben:

Manuela Alexeev-Brandl, Chris Atkins, Gretha Arwas, Heike Biedermann, Ami Bouhassane, Carlos Brandl, Margot Brandlhuber, Emilie Cauquy, Sandrine Chene, Burkhard Dämmer, Claudia Dillmann, Katharina Erling, Côme Fabre, Carolyn Farb, Marie-Cécile Forest, Anna Fricke, Thomas Galifot, Dorothee Gerken, Natascha Gikas, Mary Glaser, Ulrike Groos, Rose-Maria Gropp, Rolf Günther, Michael Hasenklever, Regina Heilmann-Thon, Manfred Heiting, Stein Olav Henrichsen, Daniel Herrmann, Annegret Hoberg, Magdalena Holzhey, Markus Hurttig, Florian Illies, Inge Jaehner, Joachim Jäger, Ralph Jentsch, Tanja Keppler, Annette Kicken, Hope Kingsley, Hanne König, Tessa Kostrzewa, Mario Kramer, Hans P. Krauss, Angela Lampe, Heiko Maas, Claire Meunier, Iris Müller-Westermann, Jan Nicolaisen, Kristin Nottebohm, Steffen Oestreich, Cornelia Pastelak-Price, Jürgen Pech, Tony Penrose, Rainer Pfefferkorn, Stefanie Plappert, Ida Plarre, Ulrich Pohlmann, David Ragusa, Ursula Renner-Henke, Anja Richter, Albert Ritthaler, Marie Robert, Christian Rümelin, Nerina Santorius, Ina Schmidt-Runke, Sven Schumacher, Anne Sibylle Schwetter, Cyrille Sciana, Guillermo Solana, Änne Söll, Katy Spurrell, Petra Steinhardt, Grazina Subelyte, Jon-Ove Steihaug, Robert van den Valentyn, Felix Vogel, Julia Voss, Susanne Weber.

Nicht zuletzt möchten wir unseren Ehepartnern, Kristine von Oehsen und Samuel Korn, für ihre fortwährende Inspiration und Unterstützung danken.

<u>Inhalt</u>	<u>Leihgeber</u> 3	<u>Geschlechter- kampf</u> Eine Annäherung	<u>Adam und Eva</u> Katharina Ferus 42
	<u>Dank</u> 3	Die Kuratoren Felicity Korn und Felix Krämer im Gespräch mit Rose-Maria Gropp 12	<u>Im Bann der Sphinx</u> Salome und ihre Schwestern in der Kunst des späten 19. Jahrhunderts
	<u>Grußwort</u> Helmut Müller 6	<u>Der Körper als Bild</u> Die Kunst als Theater der Geschlechter	Daniel Zamani 62
	<u>Vorwort</u> Philipp Demandt 8	Andreas Beyer 22	<u>Logik des Fleisches</u> Franz von Stuck
		<u>Von Männer- ängsten und Frauen- wünschen</u> Geschlechter- kämpfe 1850–1950	Jo-Anne Birnie Danzker 78
		Ute Frevert 30	<u>Tödliche Verführung</u> Das Bild der Femme fatale um 1900
			Melanie Ulz 96

Koitus
mit Oktopus
Félicien
Rops
und die
Inszenierung
der Sexualität
um 1900

Nele
Putz
124

Jeanne
Mammen

Katharina
Ferus
140

Der
Schock
des
Realen

Ingo
Borges
158

Hure
oder
Heilige?
Das
Frauenbild
in den
Werken
Edvard
Munchs

Elena
Schroll
176

Lustmord
und
Prostitution

Anne
Vieth
196

Rollenbilder
im Wandel
Mann und
Frau in den
Künsten der
Weimarer
Republik

Miriam
Halwani
218

Lee Miller
„Ich würde
lieber ein
Foto machen.
als eines
zu sein“

Kristina
Lemke
244

Im Zeichen
des
Androgyns
Sexualität und
Geschlecht in
der Kunst des
Surrealismus

Daniel
Zamani
260

Die Schöne
und
das Biest
Geschlechter-
kampf im Kino
zwischen
1895 und 1945

Svetlana
Svyatskaya
306

Chronologie
Daniela
Leykam
312
Katalog
316
Literatur-
verzeichnis
332
Impressum
334
Bildnachweis
336

grußwort

**helmut
müller**

Mit der Ausstellung „Geschlechterkampf. Franz von Stuck bis Frida Kahlo“ widmet sich das Städel Museum einem Sujet, das in der Kunst der zweiten Hälfte des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts besonders präsent war: die künstlerische Auseinandersetzung mit Geschlechterrollen und -beziehungen. Wie es die sehr unterschiedlichen Positionen in der Schau verdeutlichen, hat das Hinterfragen der Konstruktion männlicher und weiblicher Identität bis heute nicht an Prägnanz verloren. Zugleich zeigt das Projekt auf, dass geschlechtliche Rollenbilder immer im Wandel begriffen sind und stets neu verhandelt werden müssen. Daher begleitet der Kulturfonds Frankfurt RheinMain diese Ausstellung sehr gerne im Rahmen seines temporären „Transit“-Schwerpunkts und knüpft zugleich an sein Engagement bei der großen Themenschau „Schwarze Romantik. Von Goya bis Max Ernst“ von 2012/13 an. Den Ausgangspunkt der „Geschlechterkampf“-Ausstellung bildet die sich während des 19. Jahrhunderts über ganz Europa ausbreitende Forderung nach sozialer Gleichberechtigung zwischen den Geschlechtern, angeführt von der weiblichen Emanzipationsbewegung. Erstmals wurden weibliche und männliche Rollenbilder in der breiten Öffentlichkeit erörtert – eine Debatte, die ab den 1860er-Jahren auch in den bildenden Künsten ihre Spuren hinterließ. Dass viele, in erster Linie männliche Künstler im sozialen Erstarken der Frau eine Bedrohung sahen, schlug sich in der Kunst des Fin de Siècle nieder. Darstellungen der den Mann verführenden und zugleich erniedrigenden Femme fatale dienten als Projektionsfläche für männliche Ängste. Das aufkommende Fach der Sexualforschung revolutionierte zur Jahrhundertwende die bürgerliche Auffassung von zwei klar getrennten Geschlechterrollen und stellte Aspekte wie sexuelle Instinkte und Vorlieben zur öffentlichen Diskussion. Einen Höhepunkt erreichte die gesellschaftliche Kontroverse über Sexualität wie auch über konventionelle Rollenbilder in der Weimarer Republik. Im Rahmen der Umbruchsituation nach dem Ersten Weltkrieg sahen sich die Frauen, die an der Heimatfront an sozialer und beruflicher Selbstständigkeit gewonnen hatten, und die von den Kriegserfahrungen traumatisierten Männer mit neuen Rollenerwartungen konfrontiert. Darüber hinaus fokussierte sich das künstlerische Interesse auf die Sujets Lustmord, sexuelle Gewalt und Prostitution, die als radikale Sinnbilder für den gesellschaftlichen Wertezerfall dienten. Einen ganz anderen Schwerpunkt setzten die Vertreter des Surrealismus, deren Kunst von einem libertären Verständnis von Sexualität und zugleich von einem Spiel mit bürgerlich geprägten geschlechtlichen Stereotypen beeinflusst war. Vor dem Hintergrund der intensiven, bis heute geführten Genderdiskussionen um die sich stetig wandelnde Position von Frau und Mann bietet „Geschlechterkampf“ einen Einblick in die Komplexität der Problematik und beleuchtet die kunsthistorische Dimension dieses hoch relevanten Themas. Wir freuen uns, mit unserem Engagement wichtige Impulse in Bezug auf aktuelle kulturelle und gesellschaftliche Debatten in unserer Region geben zu können. Wir wünschen dem Projekt viel Erfolg und den Besuchern einen anregenden und diskussionsfreudigen Ausstellungsbesuch.

Helmut Müller
Kulturfonds Frankfurt RheinMain gGmbH

vorwort

**philipp
demandt**

„Ich habe es in der letzten Zeit recht schmerzlich empfunden, nur eine Frau sein zu müssen, die das Zusehen hat und doch mit Gefühl und Tatkraft im Leben begabt ist,“ klagte die Frankfurter Kaufmannsgattin Clotilde Koch-Gontard 1848 über die ausschließlich von Männern geführten Debatten der neu gegründeten Paulskirchenversammlung. Im Anschluss an die Märzrevolution hatte sich in Frankfurt das erste frei gewählte Parlament Deutschlands der Aufgabe einer Verfassungsgebung angenommen, in der sich die liberalen Tendenzen des aufstrebenden Bürgertums abzeichnen sollten. Frauen war eine Teilnahme an den Diskussionen allerdings untersagt – von der sogenannten Damengalerie aus konnten politisch interessierte Bürgerinnen wie Koch-Gontard den Verhandlungen lediglich als Zuschauerinnen beiwohnen. Anders hatte sich die Beteiligung von Frauen an den vorangegangenen Straßenkämpfen gestaltet, bei denen sie Seite an Seite mit ihren männlichen Mitstreitern für ihre Rechte eingetreten waren. Im revolutionären Geschehen hatten sie am Bau von Straßensbarrikaden ebenso wie an der Verteilung von Waffen und Munition mitgewirkt und zugleich begonnen, ihren eigenen Anspruch auf soziale und politische Mitbestimmung in Versammlungen und Publikationen kundzutun.

Im benachbarten Frankreich, das Ende der 1840er-Jahre ebenfalls von einem revolutionären Enthusiasmus ergriffen worden war, wurden vergleichbare Forderungen erhoben.

Schriftstellerinnen wie die unter dem männlichen Pseudonym George Sand veröffentlichende Amantine Aurore Lucile, die häufig in Männerkleidung auftrat, verkörperten die emanzipierte Frau, die sich selbstbewusst im öffentlichen Raum bewegte und ihren männlichen Kollegen in nichts nachstand. Satirezeitschriften mochten Frauen wie sie mit ebenso viel Eifer wie Bosheit als „Femmes scandaleuses“ düpieren. Der Spott allein zeigte, mit welchem Unbehagen viele Zeitgenossen – und zwar beiderlei Geschlechts – dem wachsenden Anspruch auf die soziale und politische Gleichberechtigung der Frau begegneten. Die deutsche Schriftstellerin Louise Otto verlangte bereits 1849 in der von ihr herausgegebenen „Frauen-Zeitung“ das „Recht der Mündigkeit und Selbstständigkeit im Staat“ – ein Anliegen, das sie folgendermaßen gerechtfertigt sah: „Ich fordere diese Stimme für sie auch da, wo es gilt, Vertreter des ganzen Volkes zu wählen – denn wir Frauen sind ein Teil dieses Volkes.“

Dass sich dem grundlegenden Anspruch auf die rechtliche Gleichstellung der Geschlechter jedoch nur etappenweise und entgegen zahlreichen Rückschlägen Geltung verschaffen ließ, zeigte sich deutlich an der Ende März 1849 von der Nationalversammlung verabschiedeten Paulskirchenverfassung, die Bürgerinnen das Wahlrecht weiterhin vorenthielt: Politische Mitbestimmung, so der unausgesprochene Konsens der Verfassungsgeber, war nach wie vor reine Männersache. Die weiteren politischen Diskussionen rund um die Frankfurter Paulskirche – und darunter auch die in Deutschland erstmals weitläufig erörterte Frauenfrage – stellten trotzdem einen Meilenstein in den Bemühungen um die Gleichstellung von Mann und Frau dar. Im Zuge der restaurativen Bestrebungen wurde nach der blutigen Niederschlagung der Revolution zwar dezidiert versucht, dem Fortschreiten der weiblichen Emanzipationsbewegung Einhalt zu gebieten; dennoch war die paritätische Stellung der Geschlechter zu einem Idealbild geworden, das auch in den folgenden Jahrzehnten nichts an seiner Brisanz verlieren sollte. Neuen Aufwind erhielt die Bewegung 1865 mit der Gründung des Allgemeinen Deutschen Frauenvereins.

Vor dem Hintergrund der Forderung nach soziopolitischer Emanzipation verwundert es kaum, dass das konfliktreiche Verhältnis zwischen Mann und Frau ab der Mitte des 19. Jahrhunderts zu einem kontroversen Thema des zeitgenössischen Kunstschaffens wurde. Während sich eine Veränderung sozialer und politischer Rechte nur langsam vollzog, markierte das Aufkommen neuer, kraftvoller Frauentypen in der Kunst nach 1860, dass konventionelle Geschlechtermodelle zunehmend ins Wanken gerieten und auch auf künstlerischer Ebene behandelt wurden. Biblische Rächerinnen wie Judith oder Salome wurden zum Inbegriff der

männermordenden Femme fatale: eine höchst ambivalente Gestalt, die das Erstarren der Frau und ihre bewusste Auflehnung gegen patriarchalische Herrschaftsmodelle ebenso beinhaltet wie die männliche Furcht vor einer selbstbestimmten, oft als aggressiv und zügellos empfundenen weiblichen Sexualität. Religiöse, mythologische und literarische Sujets wie die Geschichte von Adam und Eva boten dabei geeignete Stoffe, um Identifikationsfiguren zu schaffen.

Die ideologische Verstrickung dieser Darstellungen in umfassende Debatten um sozial sanktionierte Ideale von „Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“ spiegelt sich derweil auch in der Konzentration auf Momente von Kampf und Konfrontation wider, die in dieser Ausstellung besondere Beachtung finden. Das künstlerische Interesse am Konflikt zwischen den Geschlechtern bestimmt auch das ungebrochene Schockpotenzial vieler der hier versammelten Exponate, die im zeithistorischen Kontext ihrer Entstehung oft als Affront rezipiert wurden. Von den mythologischen Darstellungen Gustave Moreaus bis hin zu den fantastischen Bildfindungen des Surrealismus beleuchtet die Ausstellung „Geschlechterkampf“ die sich stets wandelnden Rollenbilder von Mann und Frau in der Kunst der Moderne und betrachtet deren Entwicklung vor dem Hintergrund weitläufiger historischer und sozialer Veränderungen: von dem ersten Aufblühen der Frauenbewegung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts über die Geschlechterdebatten und Sexualkontroversen der Weimarer Republik bis hin zum Ende des Zweiten Weltkrieges. Ausgangspunkt ist dabei die Sammlung des Städel Museums, die mit Gemälden von Franz von Stuck, Edvard Munch und Max Liebermann, Skulpturen von Auguste Rodin sowie Fotografien von Man Ray oder Claude Cahun über wichtige Arbeiten zu der Thematik verfügt. Ergänzt wird dieser Kernbestand durch hochkarätige Leihgaben, die Meisterwerke von Künstlern wie Frida Kahlo oder Gustav Klimt ebenso umfassen wie spannende Entdeckungen außerhalb des üblichen Kanons, darunter bedeutende Arbeiten von Marta Astfalck-Vietz, Jeanne Mammen, Gustav Adolf Mossa oder Richard Müller. Auch der Film spielt in der Ausstellung eine wichtige Rolle. Sowohl in Germaine Dulacs „Die Muschel und der Kleriker“ und Georg Wilhelm Pabsts Die Büchse der Pandora als auch in Merian C. Coopers „King Kong“ liegt der Handlungsschwerpunkt auf dem konfliktreichen Aufeinandertreffen der Geschlechter. Anhand von über 150 Werken der Malerei, Skulptur, Grafik, Fotografie und des Films gibt die Schau Einblick in ein faszinierendes Kapitel der Kunstgeschichte und zeigt, dass die soziale Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit auch im weiteren künstlerischen Diskurs der Moderne ein umkämpftes Sujet war.

Die umfangreiche Ausstellung wurde maßgeblich von Kollegen und Privatsammlern unterstützt, weshalb ihnen mein ganz besonderer Dank gilt. Allein das tiefe Vertrauen und die großzügige Hilfsbereitschaft unserer vielen Leihgeber haben die Verwirklichung dieser Ausstellung möglich gemacht. Die Umsetzung dieses Ausstellungsprojekts wäre ohne das Engagement von Partnern und Förderern nicht zu realisieren gewesen. Ein besonderer Dank gilt dem Kulturfonds Frankfurt RheinMain, der dieses Vorhaben maßgeblich unterstützt und damit ein bedeutendes Zeichen der Anerkennung für die kuratorische Arbeit des Städel Museums setzt, welche die Beschäftigung mit aktuellen Themenstellungen bei „Geschlechterkampf“ im Besonderen reflektiert. Danken möchte ich hierbei dem Kuratorium unter Vorsitz von Klaus-Dieter Lehmann, dem Kulturausschuss des Kulturfonds sowie der Geschäftsführung mit Helmut Müller und Julia Clout.

Auch der Georg und Franziska Speyer'schen Hochschulstiftung, ihrem Vorstand unter Vorsitz von Prof. Dr. Salomon Korn und Günter Hampel als Geschäftsführer gebührt unser Dank. Mit der Förderung des Vermittlungsprogramms zu dieser Ausstellung findet ihr langjähriges Engagement zu einer Vielzahl von Projekten am Städel Museum seine Fortsetzung. Mediale Unterstützung erhält die Ausstellung durch die Frankfurter Allgemeine Zeitung und die Verkehrsgesellschaft Frankfurt am Main. Diesen Medienpartnern sowie unserem Mobilitätspartner, der Deutschen Bahn AG, und unserem Kulturpartner hr2-kultur gilt unser Dank für ihr Engagement und die gute Zusammenarbeit.

Diese Ausstellung entstand in enger Kooperation aller Abteilungen des Hauses. Ich danke den Mitarbeitern des Ausstellungsdienstes, der Restaurierungswerkstätten, der Haustechnik, der Ausstellungsgrafik, der externen Partner, der Bildung und Vermittlung, des Marketings, der Grafik, der Presse, des Sponsorings, des Fundraising, der Verwaltung, der EDV, der Veranstaltungen, des Museumshops, der Bibliothek, des Direktionsbüros und des Katalogmanagements für ihr ebenso leidenschaftliches wie professionelles Engagement. Für die Gestaltung des Ausstellungskatalogs und die Ausstellungsgrafik danke ich VERY für die großartige Zusammenarbeit. Bei der Realisierung des Katalogs hat uns der Prestel Verlag zuverlässig begleitet. Für die überaus lesenswerten Katalogbeiträge bin ich den Autoren Andreas Beyer, Jo-Anne Birnie Danzker, Ingo Borges, Katharina Ferus, Ute Frevert, Rose-Maria Gropp, Miriam Halwani, Felicity Korn, Felix Krämer, Kristina Lemke, Daniela Leykam, Maureen Ogrocki, Kristine von Oehsen, Nele Putz, Elena Schroll, Christian Schütz, Svetlana Svyatskaya, Melanie Ulz, Anne Vieth und Daniel Zamani zu großem Dank verpflichtet.

Auf allen Ebenen wurden das Ausstellungsprojekt und die Katalogproduktion von Elena Schroll und Daniel Zamani mit Unterstützung von Kristina Lemke, Daniela Leykam und Maureen Ogrocki mit unermüdlichem Einsatz und ebenso kreativ wie verlässlich begleitet. Ihnen möchte ich ganz herzlich danken.

Abschließend gilt mein besonderer Dank dem Sammlungsleiter und der wissenschaftlichen Mitarbeiterin der Kunst der Moderne, Felix Krämer und Felicity Korn, die als Kuratoren mit großem Fachwissen, Neugierde und Ideenreichtum ein faszinierendes Konzept und eine ebensolche Werkauswahl zusammengestellt haben. Dank ihres Einsatzes erweist sich das Städel Museum erneut als ein Haus voller Entdeckungen – freuen wir uns also auf einen Blick zurück auf ein Thema, das in all seinen Facetten doch nur scheinbar ein vergangenes ist.

Philipp Demandt
Direktor
Städel Museum

geschlechter
kampf
eine
annäherung

die kuratoren
felicity korn und
felix krämer im
gespräch mit
rose-maria gropp

Rose-Maria Gropp Vor einer Generation war der Geschlechterkampf ein großes Thema, nachgerade das „Generationenthema“ der 1980er- und 1990er-Jahre. Offenbar ist es damit aber keineswegs erledigt. Warum kehrt es jetzt wieder?

Felix Krämer Als wir vor über drei Jahren mit der Vorbereitung der Ausstellung begannen, hatte die Thematik zwar noch nicht die jetzige Medienpräsenz, doch das Thema lag schon in der Luft. Es war zu beobachten, dass der Geschlechterkampf nach fast 30 Jahren – also eine Generation später – wieder zurückkam, auch wenn er natürlich nie vorbei war. Auffällig ist, dass die Fragestellungen aber mehr oder weniger die gleichen geblieben sind. Auch die hohe Emotionalität der Auseinandersetzung hat sich nicht verändert. Auf der Suche nach Ausstellungsthemen ist unser Blick in die Kunstgeschichte natürlich immer die Erfahrung der Gegenwart geprägt. Die Aktualität des Themas war uns bei diesem Projekt besonders wichtig.

Felicity Korn Die Ausstellung behandelt den Zeitraum vom Symbolismus bis zum Surrealismus. Dennoch ist das Hier und Jetzt implizit durch unsere Perspektive als Betrachter anwesend, auch wenn klar ist, dass die Ausstellung nicht als Kommentar zu einzelnen Ereignissen der Gegenwart gelesen werden soll. Zudem kann so ein Projekt keine konkreten Handlungsanweisungen geben. Im besten Fall – und das ist unsere Hoffnung – führt die Ausstellung zu einer Sensibilisierung und regt zum Nachdenken an.

Krämer Uns war bei der Konzeption wichtig, dass nicht nur auf der Kuratenseite, sondern auch bei der Künstlerauswahl Frauen und Männer vertreten sind. Die Idee zweier unterschiedlicher Pole bestimmte die Konzeption der gesamten Ausstellung. Auch deshalb haben wir anders als sonst im Katalog auf einen klassischen Einleitungstext verzichtet, sondern uns für ein Gespräch entschieden. Während der Vorbereitungen des Buches haben wir auch über geschlechtsneutrale Formulierungen wie das Binnen-I bei „KünstlerInnen“ diskutiert, sind dann aber zu der Überzeugung gelangt, dass wir die Publikation nicht anders als unsere übrigen Ausstellungskataloge behandeln wollen und wir gerade wegen des Ausstellungsthemas in diesem Punkt keine Ausnahme machen möchten.

Korn Bei der Vorbereitung der Ausstellung fiel uns außerdem sehr schnell auf, dass ein Bewusstsein für die lange

Geschichte der Auseinandersetzung um ein gleichberechtigtes Miteinander von Frau und Mann kaum vorhanden ist.

Zu dieser Beobachtung passt, dass der Geschlechterkampf – obwohl im Alltag und auch in der Kunst vielfach präsent – erst in wenigen Schauen behandelt wurde. Zwar haben sich in der jüngeren Vergangenheit eine Reihe wichtiger Ausstellungen mit dem Thema Geschlecht und Sexualität beschäftigt, wobei diese die Rolle von Künstlerinnen in einem patriarchalisch geprägten Kunstsystem in den Fokus rückten.

Die letzten umfassenden Werkschauen, die sich Weiblichkeits- und Männlichkeitsmodellen sowie deren Beziehungen widmeten, liegen jedoch bereits über 20 Jahre zurück. Die richtungweisende Ausstellung Der Kampf der Geschlechter. Der neue Mythos in der Kunst 1850–1930 (Lenbachhaus, München, 1995) konzentrierte sich in der Werkauswahl auf Gemälde und Grafik des 19. Jahrhunderts sowie auf den deutschen Symbolismus. féminimasculin. Le sexe de l'art (Centre Pompidou, Paris, 1995/96) zielte hingegen auf künstlerische Ansätze nach 1945 ab und zeigte nur vereinzelt Vorläuferpositionen.

Gropp Was genau verstehen Sie unter dem für die Ausstellung zentralen Begriff des Geschlechterkampfes?

Korn Geschlechterkampf bedeutet die Begegnung zwischen den Geschlechtern, die oftmals spannungsgeladen ist und zu einem Konflikt führen kann. Gleichzeitig verstehen wir unter dem Überbegriff das Verhandeln von Rollenbildern, Stereotypen und Idealvorstellungen sowie das Sich-Positionieren zum jeweiligen Gegenüber. Das, was zunächst vielleicht einfach klingt – Frau und Mann –, erweist sich dann rasch als ziemlich kompliziert. Die Definition des jeweiligen Geschlechts funktioniert vor allem in Abhängigkeit voneinander und kann nicht ohne den anderen gedacht werden.

Krämer Das zeigt sich in der Kunst daran, dass, obwohl wir viel mehr Frauendarstellungen haben, den Bildern immer auch gleichzeitig eine bestimmte Auffassung von einem männlichen Rollenbild zugrunde liegt. Bei der Benennung der Ausstellung haben wir uns gefragt, welche anderen Möglichkeiten es gäbe, um das Thema präzise zu fassen, mussten aber feststellen, dass einem die deutsche Sprache nicht sehr viele Möglichkeiten bietet. Zum Beispiel ist der Begriff der „Geschlechterbeziehungen“, der womöglich passender gewesen wäre, nicht wirklich etabliert, weswegen er sich nicht als Titel geeignet hat. Denn

Kampf impliziert natürlich auch gleich Gewalt, das Ringen auf Leben und Tod. Wir meinen mit Geschlechterkampf aber vielmehr das Spannungsverhältnis, das sich in gegenseitiger Anziehung und Ablehnung äußert.

Korn Als wir die Geschichte des Begriffs recherchiert haben, sind wir auf Franziska von Reitzenstein gestoßen, die 1891 unter ihrem männlichen Pseudonym Franz von Nemmersdorf die Publikation Der Kampf der Geschlechter. Eine Studie aus dem Leben und für das Leben veröffentlicht hat.¹ Die heute fast in Vergessenheit geratene Reitzenstein widmete ihr Buch dem italienischen Pionier der Sexualwissenschaft Paolo Mantegazza. Darin plädiert sie für die Gleichstellung der Geschlechter, um die Frauenfrage zu klären.

Gropp Für viele Besucher stellt sich womöglich auch die Frage, was der Geschlechterkampf überhaupt mit der Emanzipation der Frau zu tun hat?

Krämer Grundlegend für die sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts rasch ausbreitende weibliche Emanzipationsbewegung ist das Verhandeln der Geschlechtersituation, basierend auf den Forderungen nach Frauenwahlrecht und sozialer Gleichberechtigung. Konservative Rollenbilder von bürgerlicher Männlichkeit wurden infrage gestellt und erstmals auf breiter Ebene gesellschaftlich diskutiert. Wortführer wie August Bebel, der sich in seinem 1879 erschienenen Werk Die Frau und der Sozialismus für die soziale Unabhängigkeit und Gleichstellung der Geschlechter einsetzte,² trafen auf Verteidiger der bestehenden sozialen patriarchalischen Ordnung. Einer dieser Protagonisten war der in Frankfurt am Main tätige Philosoph Arthur Schopenhauer, der bereits 1851 in seinem bewusst polemisch formulierten Essay „Über die Weiber“ die soziale Vorrangstellung des Mannes als natürlich beschrieb. Zugleich definierte er die Rolle der Frau aufgrund ihrer biologischen Verfassung als das „in jedem Betracht zurückstehende zweite Geschlecht“.³

Korn Die weibliche Emanzipationsbewegung war der Impulsgeber für die konfliktgeladene Situation zwischen den Geschlechtern in dem in der Ausstellung beleuchteten Zeitraum. Während die Frauen den Kampf um ihre Gleichstellung verfolgten, sahen die Männer darin eine Bedrohung für ihre Privilegien und Rechte. Es ist jedoch wichtig zu betonen, dass es auch Ausnahmefälle gab – August Bebel geht als prominentes Beispiel voran – und dass beide Geschlechter auf beiden Seiten kämpften.

Abb. 1



Abb. 2



Abb. 1
Albrecht Dürer
Adam und Eva (Der Sündenfall), 1504
Städel Museum, Frankfurt am Main
Abb. 2
Sarah Bernhardt
Fantastisches Tintenfass
(Selbstporträt als Sphinx), 1880
Museum of Fine Arts, Boston

Gropp Wie sieht die Vermittlung des Geschlechterkampfes in der bildenden Kunst im Zusammenhang mit den Emanzipationsbewegungen Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts aus?

Krämer Dies wird in erster Linie vermittelt durch die Dominanz der Frauen in den Bildern, die phasenweise fast das Gefühl entstehen lässt, dass der Mann abwesend ist. In der Kunst zeigt sich, wie sehr der Geschlechterkampf über die Rolle der Frau und damit über die Emanzipationsbewegung verhandelt wird. Zugleich muss man betonen, dass es sich im 19. Jahrhundert überwiegend um Werke von Männern handelt.

Gropp Das liegt auch an dem Umstand, dass die Frau dabei Objekt ist und nicht selbst Handelnde. Als Subjekt in diesem Sinne ist sie der Betrachtung unterworfen, obwohl sie häufig als eine bedrohlich Handelnde dargestellt wird.

Korn Um ihre sozial und gesellschaftlich privilegierte Stellung weiterhin zu legitimieren, „mussten“ die Männer – quasi aus einer Verteidigungshaltung heraus – die Frau auf den Status eines Objekts reduzieren. Die Frau wird als Gattung zu einem Feindbild oder einem Gegner gemacht, der sie aber Ende des 19. Jahrhunderts überhaupt nicht ist, da damals – so erscheint es aus heutiger Perspektive – von ihr keine Bedrohung für die rechtliche und politische Vormachtstellung des Mannes ausging. In den Bildern der Ausstellung lässt sich nachvollziehen, inwiefern die Frauendarstellungen immer überzogener werden, je stärker die Emanzipationsbestrebungen, ihr Echo in der Öffentlichkeit und die vermeintliche Gefahr, die von ihnen ausgeht, wahrgenommen werden. Kurz gefasst, könnte man vielleicht sagen, dass die zunehmende Verobjektivierung der Frau in der Kunst einhergeht mit ihrem zunehmenden Selbstverständnis als gleichwertiges Mitglied der Gesellschaft.

Gropp Zugleich versuchten Künstler immerfort, die Frau als das Objekt, als den Gegenstand ihrer Darstellung zu bannen.

Krämer Eigentlich ist es immer die weibliche Rolle, die verhandelt wird und die sich verändern soll. Der Blick auf den Geschlechterkampf ist geprägt vom Blick auf die Frau und die Umwälzungen in ihrem Leben – ein Phänomen, das wir auch heute noch erleben. Mitunter wird suggeriert, an der Stellung des Mannes ändere sich nichts. Dieser Umstand begegnet einem nicht nur in den Bildern unserer Ausstellung, sondern auch in Lexikoneinträgen,

wie Ute Frevert in ihrer Publikation „Mann und Weib, und Weib und Mann.“ Geschlechter-Differenzen in der Moderne dargelegt hat.⁴ Während sich in den Konversationslexika des 19. Jahrhunderts spaltenlange Einträge zu den Stichwörtern „Frauenfrage“, „Frauenvereine“ und „Weib“ oder zur Arbeit, den Interessen und der Biologie der Frauen finden, wurden nur wenige Sätze über den Mann formuliert.

Korn „Mann“ wird in diesen Artikeln eigentlich gleichgesetzt mit „Mensch“ und als Konstante angesehen, während die Frau als ein sich in Veränderung befindliches Wesen unheimlich komplex und schwer ergründbar sei.

Gropp Vielleicht sollten wir den Begriff der Projektion einführen. Denn die bildende Kunst kann sehr stark, womöglich stärker als die Literatur, das projektive Verhältnis zum anderen Geschlecht darstellen. Deswegen ist es auch wichtig, dass es in der Ausstellung viele Werke von Künstlerinnen gibt, weil sie das Geschlechterverhältnis aus deren Sicht wiedergeben; also aus weiblicher Perspektive zeigen können, was in das jeweils andere Geschlecht projiziert wird.

Korn Die Rollen- oder Idealbilder in den Werken der Ausstellung werden meistens von Männern angeboten. Man tendiert dazu, sie als Betrachter kurz gefasst auch auf die Frauen der Zeit zu übertragen. In der Vorbereitung der Ausstellung waren wir überrascht, dass sich im 19. Jahrhundert wenige Künstlerinnen dem Thema gewidmet haben. Obwohl wir gerne mehr von Frauen geschaffene Darstellungen gezeigt hätten, war der Geschlechterkampf kein weiblich besetztes Gebiet, was natürlich auch auf die Ausbildungs- und Berufsmöglichkeiten zurückzuführen ist. Die wenigen Ausnahmen sind dafür aber umso spannender, wie das Beispiel der unter dem männlichen Pseudonym Marcello arbeitenden Bildhauerin zeigt, die für ihre Skulptur der medusenartigen Pythia ein Gipsmodell ihres eigenen Oberkörpers nahm und die Skulptur als Antwort auf ihre männlichen Kritiker im Pariser Salon inszenierte (Kat. ##).

Krämer Oder Suzanne Valadons Selbstbildnis mit André Utter, in dem sie sich zusammen mit ihrem 20 Jahre jüngeren Liebhaber als Adam und Eva darstellt (Kat. ##). Es gibt nicht viele Künstlerinnen, die sich mit der Schöpfungsgeschichte beschäftigt haben. In den Feinheiten der Komposition sieht aber wesentliche Unterschiede: So führt Adam Evas Hand, um nach dem Apfel zu greifen, und Valadon

weist so auf seine Mitschuld an der Erbsünde hin.

Korn Bei diesen zwei Beispielen deutet sich bereits an, was uns während der Auseinandersetzung mit den Werken von Künstlerinnen insgesamt aufgefallen ist: Obwohl Frauen vom Geschlechterkampf direkter betroffen sind und man von ihnen hierzu deswegen vielleicht eine eindeutiger Position erwartet hätte, reagierten sie oftmals mit Humor und Ironie auf das Sujet. So schaffen zum Beispiel Hannah Höch und die wenig bekannte Fotografin Marta Astfalck-Vietz humorvolle und bisweilen sogar absurde Darstellungen – wie das Selbstporträt von Astfalck-Vietz, in dem sie sich mit Kopfwunde unter einem Glassturz positioniert (Kat. ##, ##).

Gropp Gerne würde ich auf die Frage eingehen, ob Bilder des Geschlechterkampfes in der Kunst tatsächlich besser funktionieren als in der Literatur:

Andreas Beyer schreibt dazu in seinem Beitrag, dass der Körper in der Kunst als Fiktion allein existiert und dass die Körperoberfläche zur Leinwand mutiert, auf der geschlechtliche Bestimmungen verhandelt werden.⁵ Gleichzeitig ist die Leinwand, weil sie potenziell drei Dimensionen hat, hierfür die geeignetere Oberfläche. Ich glaube, in dieser Hinsicht kann die Kunst mehr leisten als der Text.

Krämer Die Kunst gibt der Fantasie vermutlich mehr Raum. Im Bild bleibt eine bestimmte narrative Offenheit vorhanden. Dieses Changieren ist viel schwieriger in die Literatur zu überführen als in die Malerei. Die Ausstellung umfasst Malerei, Film, Skulptur, Fotografie und Arbeiten auf Papier. Die Wirkungsmacht der Bilder ist gerade bei so einer Thematik wie der des Geschlechterkampfes essenziell, weil die Möglichkeit, sich emotional darin wiederzufinden und zu identifizieren, viel höher ist als in der Literatur.

Gropp Die Darstellungen können also wie ein körperlicher Angriff gesehen werden?

Krämer Ja, der Betrachter sieht die Bilder und reagiert unmittelbar. Vielleicht auch gerade, weil die Thematik so emotional besetzt ist.

Gropp Die Ausstellung ist chronologisch gegliedert und beginnt mit einem einführenden thematischen Kapitel zu Adam und Eva. In der Genesis erschafft Gott zunächst Adam und danach Eva aus Adams Rippe. Adam war vorher der Mensch, jetzt gibt es Mann und Frau. Und es lässt sich sagen, dass der Sündenfall auf den agonalen Kern in diesem Verhältnis hinweist.

Krämer Wir fanden die Adam-und-Eva-Thematik ideal, um die Ausstellung zu eröffnen. Neben den chronologisch angeordneten Abschnitten gibt es auch fünf monografische Ausstellungskapitel, die sich fünf Künstlern widmen – Franz von Stuck, Jeanne Mammen, Edvard Munch, Félicien Rops und Lee Miller –, für die das Thema des Geschlechterkampfes in ihrem Werk zentral war. Wie Andreas Beyer in seinem Essay schreibt, gibt die Schöpfungsgeschichte eine kulturell codierte überlieferte Handlungsanweisung vor, in die natürlich auch eine bestimmte Hierarchie eingeschrieben ist und die in fast allen der ausgestellten Arbeiten präsent ist.⁶ Zugleich ist es die Erzählung, mit der der Geschlechterkampf quasi Einzug in unsere Kulturgeschichte gehalten hat.

Korn Außerdem bietet das Kapitel – obwohl es thematisch sehr eng gefasst ist – eine gewisse Breite, die zunächst überrascht. Da das Kapitel den gesamten Zeitraum der Ausstellung abdeckt und zugleich Arbeiten von Künstlern und Künstlerinnen beinhaltet, eröffnet es viele Facetten, die im Verlauf des Rundgangs wieder aufgegriffen werden. Wenn man einen Betrachter imaginiert, der die Geschichte von Adam und Eva nicht kennt, würde die Person in diesen Bildern vermutlich nicht ein- und dasselbe Narrativ erkennen, weil es so unterschiedlich dargestellt wird.

Krämer Ein Gemälde, das uns fasziniert, ist Adam und Eva von Julius Paulsen (Kat. ##). Der dänische Künstler stammt aus dem weiteren Umfeld des Symbolismus. In diesem Gemälde bricht Paulsen mit Darstellungskonventionen, die unter anderem auf Albrecht Dürers Version der biblischen Schöpfungsgeschichte zurückgehen (Abb. 1). Paulsen gibt Adam liegend und Eva hinter ihm stehend wieder. Zudem befindet sich Adam ungewöhnlicherweise in einer klassischen Aktpose; sein Geschlecht ist ins Bildzentrum nah an den Betrachter gerückt.

Korn Ganz untypisch ist auch, dass Paulsen den Moment der Geschichte gewählt hat, als Adam erwacht und erkennt, dass Eva – die aus seiner Rippe geschaffen wurde – sein Gegenüber ist.

Gropp Klassisch hingegen ist, dass Paulsen Eva als „phallische Frau“ darstellt. Sie gilt als bedrohlich und begehrenswert zugleich. Denn sie hat, symbolisch bezeichnet mit dem „Phallus“, die Macht, die der Mann an sich bringen muss. Diesem Typ Frau begegnet man wiederholt in der Werkauswahl, wie bei John Colliers Lilith (Kat. ##). In der zweiten Hälfte des

19. Jahrhunderts ist der Symbolismus regelrecht vernarrt in solche mythischen Frauengestalten. Woher rührt dieses Interesse?

Korn Parallel zum Erstarren der Frauenbewegung finden sich in ganz Europa Darstellungen, welche die Schuld und die Verführungskünste Evas und ihrer Nachfolgerinnen hervorheben. Die Beschäftigung mit der destruktiven, Unheil bringenden Frau gewinnt bei Künstlern an Bedeutung. In den Werken wird das weibliche Geschlecht überspitzt und einseitig als Figur des Bösen gezeigt, das seine sexuellen Reize gezielt zur Entmachtung des Mannes einsetzt. Starke biblische Charaktere wie Salome, Judith und Delila erlangten gegen Ende des 19. Jahrhunderts Kultstatus (vgl. Kat. ##, ##, ##).

Krämer Auch die griechische Mythologie bot diverse zwiespältige Heldinnen als Vorbilder, die dank ihrer Verführungskünste die von Männern dominierte Welt ins Verderben stürzten. Klytämnestra, Pythia oder Medusa werden als machtvolle und selbstbewusste rachsüchtige Figuren präsentiert (vgl. Kat. ##, ##, ##). Meistens wird die „Heldin“ als Mörderin gezeigt. Wenn man das zu der gelebten Realität der Künstler beziehungsweise zum Entstehungskontext in Bezug setzt, ist es aber natürlich der absolut unwahrscheinlichste Fall, dass die Frau den Mann umbringt.

Gropp Eine beliebte Figur aus der griechischen und ägyptischen Mythologie ist auch die Sphinx – deren Geschlechtsidentität allerdings nicht eindeutig sein muss.

Korn Wobei die Künstler des 19. Jahrhunderts vorrangig eine weibliche oder manchmal eine androgyne Sphinx malen. Sie steht nicht nur für den Konflikt zwischen den Geschlechtern, sondern in erster Linie für das Rätselhafte, Unheimliche, Unberechenbare der Frau – ein Ansatz, der sich vom Symbolismus eines Gustave Moreau (Kat. ##) bis in den Surrealismus zieht, wo Leonor Fini sich selbst als Sphinxwesen darstellt (Kat. ##).

Krämer Die erste Künstlerin, die sich unseres Wissens nach selbst als Sphinx porträtierte, ist die international erfolgreiche Schauspielerin Sarah Bernhardt, die auch Gemälde und Skulpturen fertigte (Abb. 2). Bernhardts Sphinxwesen von 1880, dessen Körper als Halterung für ein Tintenfass dient, bezieht sich natürlich auch auf Darstellungen ihres Zeitgenossen Moreau.

Gropp Die Frau – als Gattungswesen – wird in den Bereich des Mythischen

verrückt. An dessen Faszination im Wortsinn arbeitet sich der Künstler dann ab.

Krämer Um Bilder der mysteriösen erotischen Frau zu schaffen, bedient sich auch Franz von Stuck wiederholt der griechischen Mythologie. Diese Rätselwesen entspringen natürlich seiner männlich geprägten Fantasie. Auch die Vorstellung von der weiblichen Unberechenbarkeit bringt Stuck zum Ausdruck, wie zum Beispiel in der an Eva-Darstellungen angelehnten Sünde (Kat. ##). Von Zeitgenossen erhielt das Werk großen Zuspruch, weil man darin eine moralisierende Tendenz erkannte – eine Warnung vor der bedrohlichen Macht des weiblichen Geschlechts.

Gropp Ich finde auch, die Ängste der Männer sind in diesen Bildern augenfällig. Bei Stuck wird besonders deutlich, dass Künstler viel eher als Künstlerinnen den Aspekt des Agonalen, des Tödlichen, in diesem Zusammenhang aufgenommen haben.

Korn Ja, das Agonale wird in den in der Ausstellung gezeigten Werken auch deshalb so häufig aufgegriffen, weil eben jene Geschichten, denen wir in der Auseinandersetzung mit dem Geschlechterkampf immer wieder begegnen – ob Judith und Holofernes, Simson und Delila oder Salome und Johannes der Täufer –, allesamt tödlich enden. Diese Erzählungen werden im 19. Jahrhundert von Männern bemüht, um das Geschlechterverhältnis zu thematisieren.

Krämer Um die Jahrhundertwende ist allerdings ein Wandel in den Darstellungen erkennbar. Das geschieht vor dem Hintergrund einer stetig zunehmenden populärwissenschaftlichen Beschäftigung von Philosophen, Anthropologen und Medizinern mit dem Geschlechterverhältnis. Oftmals ist das Verhängnisvolle der Femme fatale – wie bei Gustav Adolf Mossas Sie (Kat. ##) – so überzeichnet, dass es keinen Bezug mehr zur Realität gibt und sich die Bilderzählung ausschließlich im Fantastischen abspielt. Mossas Gemälde ist auch heute noch provokant und überspitzt das Thema – ein Grund, warum wir es als Titel- und Plakatmotiv ausgewählt haben.

Gropp Das Motiv wird als eine Provokation wahrgenommen werden.

Korn Dessen sind wir uns bewusst. Die Darstellung ist aber derart vereinfacht und zugespitzt, dass sie als Zerrbild deutlich erkennbar ist. Im –Gegensatz zu den biblischen und mythologischen Motiven schafft Mossa hier ohne Rückbindung an eine histo-

Abb. 3



Abb. 4



Abb. 3
Alfred Kubin
Todessprung, um 1901/02
Privatbesitz

Abb. 4
Herbert Hoffmann
Transvestiten im Lokal Eldorado
in Berlin-Schöneberg,
um 1920, ullstein bild

rische Quelle ein Emblem oder eine Ikone für den Geschlechterkampf.

Krämer Die Figur hat mit einer realen Körperlichkeit kaum etwas zu tun. Ihr Äußeres erscheint wie ein Panzer. Wie Waffen streckt sie dem Betrachter ihre Brüste entgegen, und auch die Gesichtsförmung erinnert eher an eine Karikatur. Die Darstellung ist im Wortsinn plakativ, da sie auf den ersten Blick verständlich ist. Zudem transportiert sie die Spannung und Aggressivität, die das Thema der Ausstellung mit sich bringt.

Gropp Wir sollten hier die Bedeutung der Psychoanalyse nicht unerwähnt lassen. Auf das Epochenjahr 1900 datierte Sigmund Freud seine Traumdeutung. Die Rezeption seines Entwurfs des Unbewussten hatte auf die Literatur wohl stärker direkten Einfluss als auf die bildende Kunst. Aber seine Einlassungen zur Geschlechterdifferenz waren im Hintergrund gewiss wirkungsmächtig.

Krämer Nicht nur in seinem späten Text „Über die weibliche Sexualität“ von 1931 ist Freud der Frau und der Weiblichkeit im Allgemeinen gegenüber ambivalent eingestellt – wenn nicht ratlos.

Korn Es gibt ja eine ganze Reihe an Veröffentlichungen um die Jahrhundertwende im aufkommenden Gebiet der Sexualforschung, wie Richard Krafft-Ebing's Psychopathia sexualis von 1886 oder Havelock Ellis' sechs Jahre später erschienene Abhandlung Mann und Weib, die Fragen von Begierde, Trieb und sexueller Neigung aus wissenschaftlicher Perspektive beleuchteten. Durch die weite Rezeption dieser Schriften entwickelte sich der Bereich der Sexualität zu einem populären Gegenstand, auch wenn die Diskussion fast ausschließlich von Männern geführt wurde.

Krämer Im Zuge der vermeintlichen Aufklärung über die Bedürfnisse und das Verhalten von Frauen konstatierten Psychologen eine männliche Angst vor der weiblichen Sexualität und vor femininer Macht. Aber auch schon vorher begegnet man dem Thema in den Bildern der Ausstellung. Ohne dass es direkt formuliert ist, ist diese Angst in den Werken präsent. Sowohl Félicien Rops als auch Alfred Kubin und Thomas Theodor Heine brachten mit ihren Vorstellungen von „Dominas“ die damit verbundene männliche Furcht vor Identitäts- und Kontrollverlust zum Ausdruck (Abb. 2; Kat. ##, ##, ##).

Korn Zu dieser Zeit finden sich außerdem vermehrt Darstellungen, in denen die Frau als hilfloses Opfer erscheint, das dem Mann, der seine sexuelle und gesellschaftliche Macht über sie ausübt, vollkommen ausgeliefert ist. Ein Bei-

spiel ist Emmanuel Frémiets Skulptur Gorilla, eine Frau raubend (Kat. ##), die das Thema der Verschleppung und Vergewaltigung der Frau durch ein männliches Gegenüber, den Gorilla, aufgreift. Die Plastik diente als Inspiration für Merian C. Coopers fast ein halbes Jahrhundert später entstandenen Film King Kong und die weiße Frau (Kat. ##).

Gropp In allen diesen Darstellungen sind Gewalt und Sexualität miteinander in Verbindung gebracht. Während der Weimarer Republik kommt die künstlerische Auseinandersetzung mit Prostitution und Lustmord hinzu. Was haben Gewalt und Sexualität nun mit Geschlechterkampf zu tun?

Krämer Im Deutschland der Zwischenkriegszeit wurden Fragen von Liebe, Ehe und Sexualität sehr offen und auf breiter Ebene diskutiert – ein Resultat der sich seit dem Ersten Weltkrieg vollziehenden gesellschaftlichen und ökonomischen Umwälzungen. Im freiheitlichen Klima der Weimarer Republik eröffneten Amüsierbetriebe, Nacktbars, Transvestitenlokale und Homosexuellentreffs, in denen Großstadtbewohner versuchten, die Schrecken des Krieges und die Endzeitstimmung mit sinnlichem Vergnügen zu verdrängen (Abb. 4). Gleichzeitig gab es eine Entfremdung zwischen den Geschlechtern: Die Männer kehrten häufig nicht nur physisch, sondern auch psychisch gebrochen aus dem Kriegsdienst zurück, während sich die Frauen an der Heimatfront neues Selbstbewusstsein im Familien- und auch Berufsleben erkämpft hatten. Der Höhepunkt dieser emanzipatorischen Bewegung ist das gleichgestellte Wahlrecht, das in mehreren europäischen Ländern nach Kriegsende eingeführt wurde.

Diese Neuverhandlung der Rollenbilder fand große Beachtung bei Künstlern der Weimarer Republik. Ein Fokus lag auf der Darstellung der „Neuen Frau“, die häufig wie bei Jeanne Mammens Sie repräsentiert in selbstbewusster Pose mit Bubikopf, Zigarette und in männlicher Kleidung gezeigt wurde (Kat. ##). Auch im Kino begegnete man diesem Typ Frau, wie der Vergleich von Mammens Aquarell mit Marlene Dietrich in Josef von Sternbergs Marokko deutlich macht, die – in Frack und Zylinder – nach ihrem Auftritt kokett eine Frau im Publikum küsst (Abb. 5).

Korn Im Deutschland der Zwischenkriegszeit gingen hingegen viele männliche Künstler, darunter Otto Dix, George Grosz, Karl Hubbuch, Leo Putz und Rudolf Schlichter, einem ganz an-

deren Schwerpunkt nach: Mit expliziten Darstellungen von sexueller Gewalt reagierten sie einerseits auf die eigene Kriegserfahrung und andererseits auf die neue Situation zwischen den Geschlechtern (Kat. ##, ##, ##, ##). Auf grausamste Weise zeigten sie zerstörte weibliche Körper als Fetischobjekte. Bemerkenswert ist, dass sich die Künstler teilweise selbst in diese Bilder einbrachten: George Grosz ließ sich als Jack the Ripper fotografieren (S. ##, Abb. ##), und Otto Dix zeigte sich in der Rolle des Frauenmörders (vgl. Kat. ##). Die Darstellung ermordeter Frauen funktionierte als eine ästhetische Strategie mit dem Ziel, sexuelle, soziale und politische Ängste zu verarbeiten sowie eine männliche künstlerische Identität zu konstituieren. Wie sehr diese Maler mit ihren Lustmord-Darstellungen den künstlerischen Schöpfungsmythos unterstreichen wollten, zeigt vielleicht das besonders markante Beispiel von Otto Dix, der seiner Frau Martha das Aquarell eines sexuellen Übergriffes zum Geburtstag schenkte (Abb. 6).⁷

Krämer Ganz anders gingen Künstlerinnen mit dem Thema um. Sexuelle Motive waren für Frauen eigentlich tabu. Erst nach dem Ersten Weltkrieg setzten sich Künstlerinnen mit dem Sujet der Prostitution oder, wie Jeanne Mammens, mit dem nächtlichen Treiben in Berliner Amüsierbetrieben auseinander (vgl. Kat. ##, ##). Ein weiteres, besonders prägnantes Beispiel ist Elfriede Lohse-Wächtler, die während der 1920er-Jahre im Hamburger Hafenumfeld arbeitete und sich dort mit großer Selbstverständlichkeit bewegte (vgl. Kat. ##, ##). Ihre Zeichnungen sind nicht so distanzlos wie die Darstellungen ihrer männlichen Kollegen. Sie reduziert die Frauen nicht auf ihren Status als Lustobjekte.

Gropp Auch im letzten Kapitel der Ausstellung zum Surrealismus sind viele Künstlerinnen vertreten. Und Frida Kahlo, die ja eine eigene Ikonografie gefunden hat, ist prominent im Untertitel der Ausstellung genannt.

Korn Viele surrealistische Künstlerinnen wie Leonor Fini oder natürlich Frida Kahlo schufen besonders eindringliche Selbstporträts, in denen sie sich mit dem weiblichen Rollenbild auseinandersetzten. Kahlos Selbstbildnisse sind absolut eigenständige Beispiele für die Erforschung von Geschlecht und Sexualität im Umfeld des Surrealismus. Obgleich Kahlo ihrer Beschäftigung mit der weiblichen Lebens- und Gefühlswelt außerhalb des Kreises um André Breton nachging, sah dieser in



Abb. 5



Abb. 6
Otto Dix
Scene II (Mord), 1922
Otto Dix Stiftung, Vaduz
Abb. 7
Frida Kahlo
Selbstporträt mit
abgeschnittenem Haar, 1940
The Museum of Modern Art,
New York

Abb. 6

ihrem Schaffen eine exotische Variante der Bewegung und fasste ihr Werk als eine weibliche Bereicherung des surrealistischen Weltbildes auf – auch wenn es sich hierbei natürlich um eine Vereinnahmung ihres Œuvres handelt. Im Alter von 18 Jahren erlitt Kahlo einen tragischen Unfall. In dessen Folge erlebte sie eine Reihe von Fehlgeburten und beschäftigte sich verstärkt mit Motiven von Fruchtbarkeit. Neben den Werken in der Ausstellung (Kat. ##, ##, ##) ist Kahlos Selbstporträt von 1940 eines der Bilder, das eindrücklich ihre Beschäftigung mit weiblicher Identität vor Augen führt (Abb. #6#). Es zeigt sie in einem übergroßen Herrenanzug mit einer Schere in der Hand – um sie herum liegt ihr abgeschnittenes langes Haar.

Krämer Zugleich verbindet das Schaffen von Kahlo mit dem von Fini oder auch Meret Oppenheim das Interesse an einem mythischen Urbild des Matriarchats sowie einer naturverbundenen und kosmisch mächtigen Weiblichkeit aus einer profeministischen Perspektive. Dies wird auch in dem Gemälde Der kleine Hirsch deutlich, in dem Kahlo sich selbst als Jagdopfer darstellt, das von neun Pfeilen getroffen ist und aus dessen Wunden Blut tropft (Kat. ##).

Gropp Dieses Kapitel der Ausstellung heißt „Im Zeichen des Androgyns“. Wie wichtig ist die Figur des Androgyns für den Surrealismus in Bezug auf das Thema des Geschlechterkampfes? Das Androgyn bedeutet dort ja nicht die Zweigeschlechtlichkeit, sondern die Überschreitung der sozialen Geschlechterrollen, der Gendernormen also.

Krämer In der Kunst des Surrealismus begegnet man einer sexuellen Liberalisierung. Tatsächlich rückte eine spielerische Neubeschreibung traditioneller Geschlechterrollen in den Vordergrund. Aber stärker als jede andere Kunstrichtung feierte die Bewegung den Androgyn als eine Idealfigur, die zum Inbegriff der Aufhebung des Geschlechterkampfes wurde. Besondere Bedeutung kommt in diesem Zusammenhang Claude Cahun zu. Gemeinsam mit ihrer Partnerin, die ebenfalls unter einem Pseudonym – Marcel Moore – arbeitete, erforschte sie ihre eigene sexuelle Identität in einer Vielzahl von fotografischen Porträtaufnahmen, in denen sie sich auch als ambivalente Zwittergestalt inszenierte (Kat. ##, ##). Cahuns autobiografisches Buch Aveux non avenue (Nichtige Geständnisse) von 1930 spielt mit der Metapher von weiblichen Rollenbildern in Form einer Serie von Masken, die die

Idee eines statischen Selbst als „Frau“ hinterfragt (Kat. ##-##).

Gropp Cahun ist ein gutes Beispiel für die Aufbrechung der Gendernormen. Es geht Cahun, wie anderen Surrealisten, um die provokative Subversion der binären Geschlechterpraxis. Auch in der zeitgenössischen Kunst setzen sich Künstlerinnen vielfach mit der Genderthematik auseinander, wie Jenny Holzer, Barbara Kruger, Cindy Sherman (Abb. 8) oder Rosemarie Trockel. Sie bedienen sich dazu, wie schon Cahun, bevorzugt technischer Medien – nicht zuletzt, um sich von der Männerdomäne Malerei abzugrenzen und um damit wieder schärfer auf politische und gesellschaftliche Verhältnisse zu verweisen.

Korn Viele heutige Künstlerinnen, wie Nairy Baghramian, Andrea Fraser oder Zoe Leonard, arbeiten ebenfalls installativ, mit Fotografie oder Film. In den letzten Jahren konnte man in Ausstellungen wie Global Feminisms im Brooklyn Museum oder dem re.act.feminism-Projekt, das durch Europa tourte, beobachten, wie aktuell die Beschäftigung mit der Frage einer feministischen Kunst noch immer ist. Aber auch außerhalb der Kunstwelt haben feministische Positionen in der Öffentlichkeit viel Gewicht: Die Schauspielerin und Regisseurin Lena Dunham, das Multitalent Miranda July oder die Journalistin Laurie Penny können als Protagonistinnen einer neuen Generation gesehen werden. Sowohl die Werke der Ausstellung als auch diese aktuellen Positionen zeigen auf, dass „Mann“ und „Frau“ keine eindeutigen Kategorien sind und dass die Frage nach der Auflösung der Geschlechtergrenzen in der westlichen Welt weiterhin an Relevanz gewinnt. Wie schon in der Vergangenheit zu beobachten, ist allerdings deutlich, dass damit eine Gegenbewegung einhergeht und es entsprechend konservative Tendenzen in der Gesellschaft gibt. Krämer Seit Jahren verfolgen wir die Debatten zum Geschlechterkampf. Dabei dominieren Beiträge zur Chancengleichheit und zur Selbstbestimmung. Auffällig ist bei diesen Debatten die große Emotionalität, mit der sie geführt werden, da alle Teilnehmer über persönliche Erfahrungen verfügen. Beeindruckend ist, wie viele Reaktionen und Kommentare es in den sozialen Medien mit Blick auf Artikel und TV-Sendungen gibt und wie bestimmte Banalitäten – die aber durchaus als Gradmesser für das allgemeine Interesse am Geschlechterkampf gedeutet werden können – Gefühle hochkochen

lassen. Da kann ein geschmackloses Hemd eines Wissenschaftlers oder ein frauenfeindlicher Witz eines Nobelpreisträgers unvermutet hohe Empörungswellen schlagen. Andere Beispiele aus der jüngeren Vergangenheit sind die Aufregung zumeist männlicher Fans um die weibliche Besetzung der Ghostbusters-Helden und die Reaktionen auf den Vorschlag, James Bond durch Jane Bond zu ersetzen. Zudem kommt es zu zweifellos gut gemeinten Gesetzesinitiativen, sexistische Werbung zu unterbinden, während gleichzeitig medial eine Freizügigkeit herrscht, die in diesem Umfang historisch beispiellos ist. Dieses Vorgehen erinnert unwillkürlich an frühere Zeiten und den verzweifelten Ruf nach dem Feigenblatt. Solange es Frauen und Männer gibt, wird wohl auch der Geschlechterkampf tagtäglich neu ausgetragen.

¹ Franz von Nemmersdorf [Franziska von Reitzenstein]: Der Kampf der Geschlechter. Eine Studie aus dem Leben und für das Leben, Leipzig 1891. Für diesen Hinweis danken wir Ursula Renner-Henke.

² August Bebel: Die Frau und der Sozialismus, Zürich-Hottingen 1879.

³ Arthur Schopenhauer: „Über die Weiber“ (1851), zit. n. ders.: Die Kunst, mit Frauen umzugehen, hrsg. von Franco Volpi, München 2003, S. 28 (Hervorhebung im Original).

⁴ Vgl. Ute Frevert: „Mann und Weib, und Weib und Mann“. Geschlechter-Differenzen in der Moderne, München 1995, S. 43ff.

⁵ Vgl. den Beitrag von Andreas Beyer in diesem Band, S. ##.

⁶ Vgl. ebd., S. ##.

⁷ Vgl. Rita E. Täuber: Der häßliche Eros. Darstellungen zur Prostitution in der Malerei und Grafik 1855–1930, Berlin 1997, S. 129.



Abb. 8

Abb. 8
Cindy Sherman
Ohne Titel (Doktor und
Krankenschwester), Detail, 1980
The Museum of Modern Art,
New York

der körper
als bild
die kunst
als theater
der geschlechter

andreas
beyer

Kunst kommt von Kunst, Bilder kommen von Bildern. Und Ausstellungen von Ausstellungen. So, wie es einen inhärenten Bilddiskurs gibt, eine Selbstverständigung der Bilder gewissermaßen, so sind ihre jeweilige Auswahl und Disposition auch immer wieder Referenz- und Ausgangspunkt neuer Anordnungsversuche, die wiederum miteinander korrelieren. Vor rund zwei Jahrzehnten hat das Lenbachhaus in München den „Kampf der Geschlechter“ als einen „neuen Mythos in der Kunst 1850–1930“ anschaulich untersucht.¹ Schon der Begriff Mythos hat dabei nahegelegt, dass es sich kaum um eine Bildgeschichte sozialer Wirklichkeiten handeln konnte – und dennoch wurden damals in der öffentlichen Wahrnehmung durchaus Bezüge zur Historie der Frauenbewegung oder zur Lage der Frau in Geschichte und Gegenwart hergestellt.² Das aber hätte die Kunst auf die Funktion der mimetischen Wiedergabe realer Verhältnisse reduziert, etwas, wovon sie sich seit der Frühen Neuzeit ja weitgehend erfolgreich emanzipiert hat. Und es hätte sogar bedeutet, dass die Kunst selbst noch hinter die Wirklichkeit zurückgefallen wäre, war doch zu diesem Zeitpunkt bereits das vermeintlich soziale Frau- oder Mann-Sein selbst infrage gestellt und versucht worden, es als primär sprachlich konstituierte und organisierte Praxis zu entlarven. Judith Butlers These vom System der Sprache, das allein den Rahmen darstelle, innerhalb dessen sich Geschlechtlichkeit überhaupt erst definieren und bezeichnen ließe,³ ist nicht unwidersprochen geblieben, und es wurde, zu Recht, die Berücksichtigung des „empirischen Subjekts“ eingeklagt, welche die Körperoberfläche nicht zum Papier degradiere, auf dem der Text einer geschlechtlichen Bezeichnungspraxis eingeschrieben sei.⁴ Für die Kunst aber darf freilich gelten, dass in ihr die Körper tatsächlich als Fiktion allein existieren, dass darin die Körperoberfläche zur Leinwand mutiert, auf der geschlechtliche Bestimmungen verhandelt werden. Es ist die Kunst der Ort, an dem gesellschaftliche Stilmöglichkeiten zur Aufführung kommen, sie stellt das „Theater des Geschlechts“⁵ schlechthin dar, sie ist die Bühne der Phantasmagorien, der Projektionen eigener oder fremder Geschlechtlichkeit. Vor allem aber ist sie der Raum, in dem es gelingt, sich der herkömmlichen Bezeichnungspraxis zu entziehen.

In der eingangs erwähnten Ausstellung, die von Barbara Eschenburg eingerichtet worden war, ging es um die Konstruktion von Geschlechterrollen, wenngleich primär oder fast ganz ausschließlich um solche, die von Männern erdacht und gebildet worden sind. Sie versammelte mithin Männerfantasien von verklärten oder als bedrohlich empfundenen Geschlechterbeziehungen, die, da zeitlich rund um die Jahrhundertwende konzentriert, den Schluss aufdrängten, mit dem Anbruch der Moderne habe das Thema, als „neuer Mythos“, erstmals Eingang in die Kunst gefunden. Gewiss ist die Epochenschwelle um 1900, namentlich in der Folge von Arthur Schopenhauers Philosophie und Charles Darwins Anthropologie, in besonderer Weise sensibel gewesen für die Frage nach der Hierarchisierung der Geschlechter, die seinerzeit auch in Literatur und Musik oder auf dem Theater zum oft behandelten Gegenstand wurde. So verstanden, diente die Kunst demnach zur Visualisierung lebensphilosophischer Maximen – auch das jedoch ist, auf ihre Art, eine Form von Mimesis.

Vielleicht darf man aber gerade in diesem Sujet dagegen vielmehr das Prinzip der *imitatio* oder der *aemulatio* wirken sehen – auffällig nämlich ist, dass die Begegnung der Geschlechter, und bei Weitem nicht allein ihr Kampf, ein durchgehendes Thema der bildenden Kunst, ja vielleicht

sogar einer ihrer Hauptgegenstände ist. Weil er nichts anderes als sie, die Kunst, selbst meint. Es gab Epochen, in denen die Konfrontation oder vielmehr die Kombination eines männlichen Körpers mit einem weiblichen gleichsam zum beherrschenden Motiv wurde. In der manieristischen Malerei und Skulptur etwa, jener Periode also, in der die Kunst primär mit sich selbst beschäftigt und vielleicht näher als je zuvor bei sich selbst war, dominiert die Figuration der körperlichen Verschmelzung von Mann und Frau. In den Gemälden Bartholomäus Sprangers oder des Hendrick Goltzius, in den Skulpturen Giambolognas oder des Adriaen de Vries streben die Leiber zueinander, verstricken sich in geradezu akrobatische Formationen und scheinen in diesem magischen Zueinanderstreben die mythische Vorstellung wieder aufleben lassen zu wollen, nach welcher der Mensch als einheitliches Wesen geschaffen worden war und in sich, in ausgewogenem Verhältnis, weibliche und männliche Eigenschaften vereint habe (vgl. Abb. 1).⁶ In zahllosen Varianten ist diese Suche nach der verloren gegangenen, jeweils anderen Hälfte beschworen worden und haben Mars und Venus, Odysseus und Circe, Venus und Adonis, Jupiter und Antiope oder Merkur und Psyche das Personal für diese Vereinigung einander sich ergänzender Kräfte gestellt. Und nicht ohne Grund ist der Hermaphrodit einer der Favoriten der damaligen Bildwelt, der Sohn von Hermes und Aphrodite also, der durch das Einwirken der Götter mit dem Körper der ihn liebenden Quellnymphe Salmacis vereint wird.⁷ Konfliktueller wohl, aber eben doch auch unzweifelhaft mit eingeschrieben ist etwa in den mythologischen oder biblischen Darstellungen der Barockmalerin Artemisia Gentileschi ein Geschlechterdiskurs (vgl. Abb. 2). Deren Protagonistinnen und Protagonisten scheinen aber die herkömmlichen Rollenbilder und geschlechtsspezifischen Charakterisierungen zu befragen und umzukehren. Starke Frauen beleben die Leinwände, und Männer treten oft genug als Opfer auf. Wenn die Malerei ein Theater der Geschlechter ist, dann auch in dem Sinne, dass auf dieser Bühne Rollen getauscht, Kostüme gewechselt und Identitäten immer wieder neu bestimmt werden. Die Frage der Geschlechtlichkeit ist vielleicht nirgendwo prekärer als in der Kunst. Und deshalb wird sie dort auch vielleicht sinnfälliger gestellt als andernorts.

Zudem ist ja unser Bewusstsein geschärft worden für die Wahrnehmung der stark sexuell aufgeladenen Entstehungsmythen der Kunst selbst, für die Metaphern also, wonach die Kunstwerke das Resultat eines Zeugungsaktes seien und einem Lebewesen gleich durch Geburt in die Welt kämen.⁸ Entscheidend für diese Erotisierung der Kunst waren antike Ideentraditionen, die durch den Humanismus wieder aktiviert wurden und die, bei allen Brüchen und Wandlungen, eine erstaunliche Kontinuität bewiesen haben. Den kreativen Prozess als sexuellen Akt und mithin als eine Begegnung, eine Vereinigung der Geschlechter zu begreifen, so wie das Pablo Picasso in der „phallischen Tradition“ des Künstlertums in Leben und Werk exerziert hat, ist dabei durchaus kein Monopol der Moderne. Und dazu keines der Männer allein. Paula Modersohn-Becker porträtiert sich in ihrem Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag aus dem Jahr 1906 nicht nur als Akt, sondern zugleich in fiktiver Schwangerschaft (Abb. 3). Fast scheint es, als vermähle die Künstlerin sich hier mit sich selbst und lege ihre Arme schützend vor den eigenen Körper – als Sinnbild einer durch Selbstbefruchtung gezeugten Kunst. Damit verweigert sie sich, nebenbei, auch dem seit der Renaissance gängigen Zeugungsmodell der Kunst, wonach eine immer schon bestehende Form nur nach Weltwerdung suche, ganz so, wie die Samenflüssigkeit

Abb. 1

Abb. 2



Abb. 1
Jan Harmensz. Muller
Merkur und Psyche
Stich nach der Skulpturengruppe von
Adriaen de Vries, 1595-1599
Privatbesitz
Abb. 2
Artemisia Gentileschi
Yael und Sisera, 1620
Szépművészeti Múzeum, Budapest

vom Mann an die Frau weitergegeben und von dieser nur ausgetragen würde. Und Artemisia Gentileschi, die sich in ihrem Selbstporträt aus den späten 1630er-Jahren als Allegorie der Malerei inszeniert, öffnet darin weit die Arme, mit Pinsel und Palette Künstlerin und Werk vermählend (Abb. 4). Die Vorstellung von der erotisierten Kreativität reicht, wie das zentrale Thema der Geschlechtlichkeit, zurück in frühe Phasen der Kunst, und beides bestimmt auch noch deren Gegenwart.⁹

Wie gelingt es heute, eine Generation weiter und nach vielen „gender turns“, die selbst die Fixierung auf eine binäre Zweigeschlechtlichkeit hinter sich gelassen haben, diesen besonderen Bilddiskurs aufzunehmen und weiterzuführen? Vielleicht, indem man den Begriff des „Kampfes“ weniger mit jenem der Geschlechter gleichsetzt als vielmehr damit jenen umschreibt, der hier um Geschlechtlichkeit an sich ausgetragen wird. Und um Bilder. Denn dass sämtliche hier versammelten Werke auf tradierte Bildmuster und -verfahren zurückgreifen, ist ebenso selbstverständlich, wie es evident ist, dass sie diese variieren.

Die in der westlichen Kunst manifeste Kontinuität dieser Formate und Themen erweist sich schon darin, dass Adam und Eva auch für den in Rede stehenden Zeitraum gleichsam die ersten Rollenmodelle bereithielten und das Thema auch hier seinen eigentlichen Ausgangspunkt nahm, wenngleich sich die Kunst weitgehend aus der christlichen Ikonografie gelöst hatte. Allein in Franz von Stucks Das verlorene Paradies hat der Erzengel noch einen letzten Auftritt, um dem ersten Menschenpaar die Pforte zu weisen (Kat. ##). Und so, wie Adam und Eva, als Rückenakte, den Garten Eden verlassen, verabschiedet auch Stuck die biblische Geschichte und schreibt die Stammeltern der Menschheit ein in eine ganz diesseitige, zeitgenössische Bildwelt von Mann und Frau. Dabei fällt auf, dass sowohl er, in seinem Gemälde Adam und Eva (Kat. ##), als auch Frank Eugene, in seiner Fotogravur gleichen Titels aus dem Jahr 1898/99 (Kat. ##), die Frau in Vorder- und den Mann in Rückenansicht geben. Sie erscheinen also als komplementäre Figuren, gleichsam als die zwei Seiten ein und desselben Wesens. Schlange und Apfel mögen von der Verführung und vom Sündenfall künden; die Verschränkung der Körper aber verweist auf die einstige Einheit ebenso wie auf die Choreografie der Kunst, in welcher sie neu zusammenfinden.

In John Colliers Lilith (Kat. ##) ist das Eva-Motiv allein durch die Juxtaposition von Frau und Schlange aufgerufen – aber schon in der virtuoson Torsion von Evas von der Schlange umrundetem Körper gibt sich das Gemälde zugleich als ein Kunstzitat zu erkennen – es setzt buchstäblich die Serpentinata in Szene, jenes körperliche Befreiungsmotiv, mit dem der Manierismus aus den erstarrten Figurenbildern der Klassik herausgefunden hatte. Auch Auguste Rodins Eva erscheint allein, wobei ihre Selbstumarmung – die an Jean-Antoine Houdons überaus populäre Statue der sich gegen die Kälte schützenden Frierenden von 1783 erinnert – gleichsam haptischer Beleg für Adams Fehlen ist (Kat. ##). In Julius Paulsens Adam und Eva (Kat. ##) posiert Adam in der traditionell der Venus zugeordneten Liegeposition, und Eva steht aufrecht, gleichsam als schützende Vertikale – weshalb es wie zu einer Verkehrung der Geschlechter kommt, die in Pierre Bonnard's Der Mann und die Frau (Kat. ##) wieder korrigiert und in das Raster vorgegebener Rollenbilder zurückgebunden wird. Und wenngleich bei Bonnard die gegenseitige Unerreichbarkeit der Geschlechter, ihre

unvermeidliche Trennung durch den in der Mitte phallisch aufragenden Paravent – der, auffällig genug, wie eine quer gestellte Staffelei erscheint – aufgerufen wird, so dominiert in diesem Prolog insgesamt doch weniger die binäre Auffassung der Geschlechter als vielmehr die Beschwörung von deren mythischem Eins-Sein – so auch in Félicien Rops' Eritis similes deo (Abb. 5), wo Adam und Eva am Stamm des Baumes der Erkenntnis in der Sünde wieder miteinander verschmelzen, oder in Suzanne Valadons Adam und Eva (Selbstbildnis mit André Utter) (Kat. ##), wo beide mit der Grazie von Paarläufnern auf Eis sich zu einem harmonischen Element vereinen.

So sehr das Zeitalter der Aufklärung die mythologischen und allegorischen Zauberwelten auch erschüttert und entkräftet haben mag, so ist doch unübersehbar, wie gerade in den Gemälden, die von Begehren oder der Furcht davor, immer aber von Geschlechtlichkeit sprechen, das Repertoire der historischen oder mythologischen Figuren weiterhin unbekümmert aktiviert wird. Und auch hier dominiert eine merkwürdige Ambiguität, welche die vermeintliche Eindeutigkeit in der geschlechtlichen Zuschreibung infrage stellt. Die Sphinx, die etwa in Gustave Moreaus Ödipus auf Reisen zur Hauptfigur avanciert, ist nicht nur ein Mischwesen aus Mensch und Tier, sondern bleibt auch ein merkwürdig androgynes Geschöpf (Kat. ##). Das artikuliert sich schon darin, dass bei seiner Benennung keine rechte Sicherheit hinsichtlich des grammatischen beziehungsweise des natürlichen Geschlechts herrscht; beide Genera lassen sich anwenden. Der männliche Unterleib in Gestalt des Löwenkörpers und der, im Falle Moreaus, weibliche Oberkörper verwandeln die Figur zu einem ebenso verführerischen wie bedrohlichen sexuellen Hybrid. Und eine Travestie ist es, welche die Sage des Pentheus bestimmt. In Charles Gleyres Pentheus verfolgt von den Mänaden flieht der Protagonist ja vor seiner Mutter Agaue und seinen Tanten Ino und Autoon, weil er von Dionysos dazu überredet, diese, als Frau verkleidet im Gebirge belauscht hatte, wonach sie ihn, weil für ein wildes Tier haltend, in bacchantischer Raserei zerreißen (Kat. ##). Geschlechter-Switch birgt Tücken. Alice Guy, die, neben Georges Méliès und den Brüdern Lumière, zu den Pionieren unter den Filmregisseuren zählt, verhandelt das in ihrem Slapstick Les Résultats du féminisme (Die Folgen des Feminismus) aus dem Jahr 1906 (Kat. ##). An dessen Schluss erobern sich die Männer, die kurzerhand in die Frauenrolle versetzt werden und neben Bügeln oder Nähen auch andere unliebsame Erfahrungen machen müssen, ihre Domäne allerdings wieder zurück.

Édouard Manets Frau im Reiterkostüm ist eine Amazone, die der Betrachter unwillkürlich zum Kentaur ergänzt (Kat. ##); John Colliers Klytämnestra erscheint, mit muskulösen Armen und bluttriefendem Beil, ganz wie eine improvisierte Kostümnummer – ein mit Perücke und Rouge im nächstbesten heruntergerissenen Vorhangstoff als Frau zurechtgemachter Mann (Kat. ##). Er wird in Otto Dix' Bildnis Jean-Jacques Bernauer – Zweireiher, Krawattennadel, mit dem Stift nachgezogene Lippen und Augenbrauen – einen späten Wiedergänger finden, dann in umgekehrter Geschlechteraufführung (Kat. ##). Auch Franz von Stucks Frauenfiguren, ob seine Medusa, die Verwundete Amazone oder seine Salome, bleiben in Motiv und – bewusst „verdunkelter“, verschleierte – Erscheinungsform auffällig maskulin konnotiert (Kat. ##, ##, ##). Die „Décadance“ gefiel sich besonders in der Deformation, der Regelverletzung, der Unbestimmtheit, auch in „eroticis“: Gegen den Strich heißt

Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7



Abb. 3
Paula Modersohn-Becker
Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag, 1906
Kunstsammlungen Böttcherstraße,
Bremen

Abb. 4
Artemisia Gentileschi
Selbstbildnis als Allegorie der Malerei,
1638/39
British Royal Collection London

Abb. 5
Félicien Rops
Eritis similes deo oder Versuchung
des ersten Menschenpaares, 1896,
Arwas Archives

Abb. 6
Anzeige für eine Ausstellung von Lynda
Benglis in der Paula Cooper Gallery, in:
Artforum, November 1974

Abb. 7
Jean de Limur
La Garçonne, 1936
Cinémathèque française, Paris

der von Joris-Karl Huysmans 1884 publizierte Erfolgsroman der Epoche.¹⁰ Auch als Femmes fatales verwandeln sich die Frauen, so in den Gemälden Gustav Adolf Mossas, wieder in Mischwesen, in Die gesättigte Sirene und zu Sphingen (Kat. ##, ##).

Die „Einverleibung“ des anderen Geschlechts, wie etwa in Félicien Rops' Die Frau mit Ballons, wo eine bocksbeinige Frau aus einem phallusartigen Gerät Luftblasen entlässt, geschieht auch als revolutionärer Befreiungsakt, worauf schon die phrygische Jakobinermütze verweist (Kat. ##). Ganz analog zu dieser von Rops präludivierten Geste hat die amerikanische Künstlerin Lynda Benglis 1974 in ihrer berühmt gewordenen und viel diskutierten Anzeige mit einem Selbstbildnis samt Doppeldildo im Artforum für eine ihrer Ausstellungen geworben (Abb. 6). Das ist als Protest gegen eine phallogozentrische, männlich dominierte Kunstwelt gelesen worden. Zunächst und vor allem aber dürfte es betrachtet werden als Erschütterung geschlechtlicher Gewissheiten, als eindrückliche „Gender-Performanz“, wie sie in besonderem Maße die Bildbühne erlaubt.¹¹ Auch bei Jeanne Mammen fällt die souveräne Übernahme und Verkehrung tradierter Bildmuster auf. Der Tod erscheint dem heiligen Antonius etwa in weiblicher Gestalt, in Frau am Kreuz figuriert der asketische Heilige in der traditionellen Position der klagenden Magdalena und ist der Gekreuzigte in eine in ihrer Sexualität ausgestellte und mit erotischen Allusionen versehene Frau verwandelt (Kat. ##, ##). Der „Gekreuzigte“ hat noch andere feminisierte Auftritte: bei Albert von Keller in Die Märtyrerin oder in František Drtikols fotografierte Kreuzigung (Kat. ##, ##). Durchaus möglich, dass sowohl Keller als auch Drtikol primär einem Fetisch frönen – jenem der wehrlos gemachten Frau, die aus dieser Rolle oder Position auch noch libidinösen Genuss gewinnt. Und doch ist diesen Werken auch eine Verselbstständigung eingeschrieben, und man darf sie heute anders anblicken. Christus androgyn zu denken ist nicht neu.¹² In unserem Zusammenhang aber liegt die Brisanz darin, dass eine Figur, die nach den Standardformeln der Bildgeschichte zu den Kanonischen gehört, durch Verweiblichung radikal in Anspruch genommen werden kann für eine anschauliche Überwindung von Geschlechterdifferenz – und zwar ungeachtet der Intentionen der Schöpfer.

Gerade an Jeanne Mammens Zeichnungen wird deutlich, dass in der Kunst immer operationalisierbare Formeln vorgefunden und unter gänzlich verschiedenen Interessen eingesetzt werden können, zumal solche, die auf deren nicht geschlechtsneutrales, sondern vielmehr geradezu intersexuelles Potenzial verweisen. Nicht nur paraphrasiert Mammen ikonische Vorbilder: so in Mann und Medusa (Kat. ##) Francisco de Goyas Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer (um 1797–1799), in Frau mit Absinthglas (Moulin Rouge) (Kat. ##) Édouard Manets Bar in den Folies Bergère (1882, Courtauld Gallery, London) oder in ihrer Salome, aus demselben Zeitraum, Aubrey Beardsleys Zyklus für Oscar Wildes gleichnamiges Drama (Kat. ##, ##). Explizit mit der geschlechtlichen Travestie spielt sie in späteren Arbeiten, wie in Sie repräsentiert oder im Aquarell Transvestitenlokal (Kat. ##, ##). Das korrespondiert mit der Zylinder tragenden, beide Geschlechter adressierenden Marlene Dietrich in Marokko (S. ##, Abb. ##) oder mit Monique, der sich sexuell gattungsübergreifend befreienden Protagonistin in Victor Marguerittes Roman La Garçonne von 1922, der 1936 von Jean de Limur magistral verfilmt worden ist (Abb. 7).

Es liegt nahe und ist auch verführerisch, die zunehmende Brutalisierung der Lebenswirklichkeit, und damit auch die Verschärfung der Geschlechterkonkurrenz in der Zeit unmittelbar vor und nach dem Ersten Weltkrieg, in den Gemälden oder Grafiken von Max Slevogt, Max Liebermann, Lovis Corinth oder Käthe Kollwitz „gespiegelt“ zu sehen. Und doch sind es meist Wiederaufführungen der „klassischen“ Rollen: Salome, Joseph und Potiphars Weib, Orpheus, Andromeda oder Simson und Delila und so weiter (Kat. ##, ##, ##). Auch gestalterisch handelt es sich um Pathosformeln der Kunst, die mit sich selbst ausbalancieren, was und wie sie es sagen möchten. Oberflächlich betrachtet geht es, natürlich, um Mann und Frau, um die Erzählungen von Dominanz und Erniedrigung, von Wunsch und Abwehr, von Begehren, Trieb und Tod. Eine solche inhaltistische Aufladung läuft aber Gefahr, das Prozedere der Malerei, die Art und Weise, wie sie gemacht ist und wie sie operiert, zu übersehen. Es ist ja doch das Verfahren selbst, das seine Gesetzmäßigkeiten und Lesarten diktiert. Wenn Albert von Keller in Höllenfahrt eine entblößte Frau wie einen Prometheus gefesselt über Höllenflammen in Szene setzt (Kat. ##), dann zeigt sich uns vielleicht weniger ein in der Kunst sich auslebender männerfantastischer Gewalttraum als vielmehr ein ikonografisches Zitat, das in der Figuration des gefesselten „weiblichen“ Prometheus die gültige Form für ein aus geschlechtlicher Perspektive allerdings durchaus verhandelbares Bild vom kulturstiftenden Menschheitstraum und dessen Bestrafung aufruft.

Auffällig ist, dass in den Bildfindungen des hier umschriebenen Zeitraums die Geschlechtertypisierung häufig weit weniger eindeutig ausfällt, als es die Rede vom Kampf der Geschlechter nahelegen würde. Selbst Hans Bellmers Die Spiele der Puppe (Kat. ##), die vordergründig wie fetischisierte, an einer weiblichen Prothese vollführte Gewaltorgien erscheinen, sind doch vielmehr Selbstprojektionen des Phallus auf weibliche Körperteile und, wie die zahlreichen vorbereitenden Zeichnungen belegen, gleichsam geschlechtliche Selbstvereinigungen.¹³ Mit den Surrealisten teilt Bellmer daher die Befragung eines biologischen Determinismus, wie sie sich etwa in der Einkleidung der Braut von Max Ernst in der Metamorphose der Frau zum Tier und des Tieres zur Frau ausspricht (Kat. ##). Gewiss sind viele dieser Bilder auch Kommentare zu den herkömmlichen gesellschaftlichen Geschlechterbezeichnungen oder auch Paraphrasen derselben. Es drängt sich aber doch der Eindruck auf, dass die Kunst in ihrer Selbstverständigung sich aller geschlechtlichen Fixierung widersetzt. Frida Kahlos Selbstinszenierungen als Hybrid, nicht nur aus Frau und Tier wie in Der kleine Hirsch (Kat. ##), sondern auch aus Frau und Mann, mit Damenbart und Monobraue, wie im Selbstbildnis (Kat. ##), scheinen ihren Künstlerinnenstatus überhaupt erst zu definieren. Und Marcel Duchamps L.H.O.O.Q., in dem die Ikone der westlichen Malerei schlechthin, Leonardos Mona Lisa, mit Schnurr- und Spitzbart zum Zwitterwesen mutiert (Kat. ##), oder Duchamps eigene Verwandlung in Rose Sélavy, seinem weiblichen Pseudonym und Alter Ego, erklären die Intersexualität zur eigentlichen Antriebskraft schöpferischer Energie (Kat. ##). Kein Kampf „zwischen“ den Geschlechtern wird hier ausgetragen; es wird die Geschlechtlichkeit vielmehr befreit, und in sämtlichen ihrer Manifestationen erstarkt sie zum Antidot einer Wirklichkeit, deren binäre Geschlechterpraxis recht eigentlich erst zum Kampf führt.

¹ Vgl. Der Kampf der Geschlechter. Der neue Mythos in der Kunst 1850–1930, bearb. von Barbara Eschenburg, hrsg. von Helmut Friedel, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, Köln 1995.

² Vgl. Birgit Haenel und Anne Kierspel: „Kampf der Geschlechter? Zur Ausstellung ‚Kampf der Geschlechter. Der neue Mythos in der Kunst 1850–1930‘ im Lenbachhaus München vom 8. März–7. Mai 1995“, in: FKW. Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur, Nr. 20, 1995, S. 64–68, hier S. 65.

³ Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt am Main 1991; vgl. auch Isabell Lorey: „Der Körper als Text und das aktuelle Selbst: Butler und Foucault“, in: Feministische Studien, Nr. 2, 1993, S. 10–23.

⁴ Vgl. Lorey 1993 (wie Anm. 3), S. 16.

⁵ Judith Butler: „Gendering the Body: Beauvoir’s Philosophical Contribution“, in: Ann Garry und Marilyn Pearsall (Hrsg.): Women, Knowledge and Reality. Explorations in Feminist Theory, Boston 1989, S. 253–262, hier S. 258; vgl. auch Lorey 1993 (wie Anm. 3), S. 12.

⁶ Vgl. Kurt Flasch: Eva und Adam. Wandlungen eines Mythos, München 2004, S. 21ff.

⁷ Vgl. Eros und Mythos. Kunst am Hof Rudolfs II., hrsg. von Sylvia Ferino-Pagden, Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 1995.

⁸ Vgl. Ulrich Pfisterer: Kunst-Geburten. Kreativität, Erotik, Körper in der Frühen Neuzeit, Berlin 2014.

⁹ Vgl. féminin masculin. Le sexe de l’art, hrsg. von Marie-Laure Bernadac und Bernard Marcadé, Ausst.-Kat. Centre National d’Art et de Culture Georges Pompidou, Paris, Paris 1995.

¹⁰ Vgl. Kirsten Dickhaut: Verkehrte Bücherwelten. Eine kulturgeschichtliche Studie über deformierte Bibliotheken in der französischen Literatur, München 2004, S. 299ff.

¹¹ Vgl. Joanna Frueh: „The Body Through Women’s Eyes“, in: Norma Broude and Mary D. Garrard (Hrsg.): The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact, New York 1993, S. 190–207, hier S. 190.

¹² Vgl. Judith M. Gundry-Volf: „Christ and Gender. A Study of Difference and Equality in Gal 3,28“, in: Christof Landmesser u. a. (Hrsg.): Jesus Christus als Mitte der Schrift. Studien zur Hermeneutik des Evangeliums (Beihefte zur Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft und die Kunde der älteren Kirche, Bd. 86), Berlin 1997, S. 439–478, hier S. 449; Jocelyn Holland: „Die Zeit der Indifferenz“, in: Sigrid Nieberle und Elisabeth Strowick (Hrsg.): Narration und Geschlecht. Texte, Medien, Episteme (Literatur – Kultur – Geschlecht, Bd. 42), Wien u. a. 2006, S. 335–347, hier S. 343.

¹³ Vgl. Markus Hallensleben: „Performance of Metaphor: The Body as Text – Text Implantation in Body Images“, in: Carolin Duttlinger u. a. (Hrsg.): Performance and Performativity in German Cultural Studies (German Linguistic and Cultural Studies, Bd. 14), Oxford u. a. 2003, S. 241–256.

von
männer-
ängsten
und
frauen-
wünschen
geschlechter-
kämpfe
1850–1950

ute
frevert

„Das allgemeinste und wichtigste Verhältnis der menschlichen Gesellschaft“, las man 1838 im liberalen deutschsprachigen Staats-Lexikon, „ist unstreitig das Verhältnis der beiden Geschlechter“. Unstreitig war es, aber nicht unumstritten. Denn wie das Verhältnis zu gestalten sei, darüber herrschte in Europa kein bisschen Übereinstimmung. Der Lexikonartikel stach mitten hinein ins Wespennest konkurrierender Meinungen: Da gab es „revolutionäre Frauen“ wie Harriet Martineau und „geistreiche Männer“ à la Charles Fourier, die vehement für die rechtliche Gleichheit der Geschlechter eintraten. Ihnen widersprachen andere, die darin den Untergang von Sitte und Ordnung witterten. Schließlich verschwanden mit dem Ende der „Unterordnung der Frau unter den Mann“ zugleich „alle Festigkeit des Ehebandes und das wahre Familienleben“, also die Grundsäulen von Staat und Gesellschaft.¹

Meinung stand hier gegen Meinung, Interesse gegen Interesse. Der Kampf um das ‚richtige‘ Geschlechterverhältnis tobte nicht nur zwischen politischen Lagern, sondern auch zwischen und unter Frauen und Männern. Keineswegs sangen alle Männer das Hohelied des „Despotismus“ und der „Eigensucht“. Ebenso wenig konnten sich alle Frauen für die Ideen Martineaus erwärmen – obwohl sogar die junge britische Prinzessin und künftige Königin Victoria die kantige Londoner Autorin schätzte und deren Texte verschlang.² ‚Antifeministen‘ gab es unter beiden Geschlechtern, ‚Feministen‘ auch. Letztere fanden sich weitaus häufiger im liberalen, demokratischen und sozialistischen Milieu, Erstere im konservativen Spektrum. Aber selbst konservative Parteigängerinnen, die sich mit Zähnen und Klauen gegen jede Art von ‚Gleichmacherei‘ wehrten, gingen im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert Bündnisse mit liberalen Geschlechtsgenossinnen ein, um bei männlichen Politikern aller Couleur für mehr Frauenrechte zu trommeln. Umgekehrt führten viele ‚fortschrittliche‘ Männer, die solchen Rechten prinzipiell aufgeschlossen gegenüberstanden, denkbar konventionelle Ehen mit ausgeprägten Hierarchien. Den Geschlechterkampf im persönlichen Leben auszufeuchten, war oft schwieriger, als ihn, wie es das Staats-Lexikon 1838 tat, auf der Ebene der „juristischen und politischen Theorie“ zu entscheiden.

Politische Rechte oder der Kampf um die Hosen

Am Anfang war auch in der Theorie das Wort – das Wort von den gleichen Menschen- und Bürgerrechten. Es fand sich in der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung von 1776, in der Deklaration der französischen Nationalversammlung von 1789 und in der Frankfurter Paulskirchenverfassung von 1849 (Abb. 1). Allerdings waren, wenn diese Dokumente von „men“, „hommes“ oder „Menschen“ sprachen, ausschließlich Männer gemeint, was Frauen nicht verborgen blieb. Rasch erhoben sie Einspruch und verlangten, dass auch das weibliche Geschlecht diese Rechte genießen solle. Die Französin Olympe de Gouges verfasste 1791 eine Erklärung der Rechte der Frau und Bürgerin, deren zehnter Artikel lautete: „Die Frau hat das Recht, das Schafott zu besteigen. Gleichermassen muss ihr das Recht zugestanden werden, eine Rednertribüne zu besteigen.“ Zwei Jahre später starb die Autorin unter der Guillotine; im Parlament zu reden war ihr hingegen nicht vergönnt gewesen.³

Glimpflicher ging es für ihre britischen und deutschen Sympathisantinnen aus. Schriftstellerinnen wie Mary Wollstonecraft, Martineau und Harriet Taylor setzten sich für die Gleichberechtigung der Frauen ein, ohne ihr Leben zu lassen. Auch in Deutschland erschienen in den

1840er-Jahren zahlreiche Artikel und Bücher, die auf das „Mißverhältnis“ zwischen den Geschlechtern aufmerksam machten und Reformen einklagten.⁴ Dazu gehörten, je nach Temperament der Verfasserinnen, eine bessere Mädchenbildung, die „Teilnahme der Frauen im Staatsleben“ oder „das Recht der Frauen auf Erwerb“, wie es die couragierte Louise Otto forderte.⁵ Die Meißener Bürgertochter, die sich ihren Lebensunterhalt nach dem frühen Tod der Eltern durch schriftstellerische Arbeit verdiente, brach nicht nur eine Lanze für die unverheirateten Frauen aus der eigenen sozialen Schicht, wenn sie Mädchen eine gute Ausbildung und entsprechende Berufspositionen sichern wollte. Sie hatte auch die Lage der Fabrik- und Heimarbeiterinnen im Blick, deren Lohn oft nicht zum Leben reichte. Da sowohl die traditionellen Gesellenverbände als auch die neu entstehenden Arbeitervereine ausschließlich Männer aufnahmen, blieben erwerbstätige Frauen ohne schützende Vertretung und glitten nicht selten in die Prostitution ab.

Auf Ottos Kritik und Verbesserungsvorschläge reagierten männliche Zeitgenossen verhalten bis ablehnend. Ihre seit 1849 unter dem Motto „Dem Reich der Freiheit werb' ich Bürgerinnen“ erscheinende Frauen-Zeitung wurde ein Jahr später verboten, nachdem ein Gesetz Frauen von der Herausgeberschaft explizit ausschloss. Ihr bereits 1848 formulierter Appell, Frauen bei der „Organisation der Arbeit“ angemessen zu repräsentieren, kam einem Skandal gleich. Der Demokrat Robert Blum, der Ende des Jahres wegen aufrührerischer Reden und Handlungen in Wien hingerichtet werden sollte, gab ihr jedoch recht. Er hielt zwar „das Verlangen der gleichen Stellung von Mann und Weib“ für „unvernünftig und unnatürlich“, denn die Geschlechter seien nun einmal körperlich und geistig „unendlich verschieden. Beim Manne ist Geist und Verstand, beim Weibe Gemüth und Gefühl überwiegend; den Mann ziert Muth, Entschlossenheit, Festigkeit und Thatkraft, das Weib Schüchternheit, Hingebung, Anmuth und Sanftmut“. Dennoch sei es Pflicht des Staates, Übertreibungen und künstliche „Verkehrtheiten zu tilgen“. Frauen sollten „selbständiger und unabhängiger“ werden, und es müsse ihnen „jede Ausbildung zugänglich, jede Arbeit gestattet sein“. Nur dann lasse sich tatsächlich ermessen, „was die Frau kann“. Bislang sei sie lediglich „das durch unsere Schuld unterdrückte und verkrüppelte Geschöpf“, ihr wahres Potenzial entfalte sich erst in der Freiheit. Letztere sei allerdings nicht zu verwechseln mit der Forderung jener „Närrinnen“, die „Hosen tragen oder Cigarren rauchen wollten“, um die „Gleichheit der Rechte beider Geschlechter“ unter Beweis zu stellen.⁶

Zu viel Angleichung, äußere ebenso wie innere, sollte also nicht sein. Und Hosen tragen und Zigarren beziehungsweise Zigaretten rauchen durften Frauen erst nach dem Ersten Weltkrieg. Zuvor galt selbst der Name des männlichen Beinkleides als etwas für Frauen „Unaussprechliches“ und ließ eben das anklingen, um das man sich am meisten sorgte: den Verlust an „Weiblichkeit, Keuschheit und Schamhaftigkeit“, vor dem der liberale Historiker und Politiker Carl Welcker schon 1838 gewarnt hatte.⁷

Was verbarg sich hinter solchen Warnungen? Warum bestanden Männer derart obsessiv darauf, die Hosen für sich zu reservieren und Frauen auf Abstand zu halten? Dass sie befürchten mussten, beim Kampf um die Beinkleider den Kürzeren zu ziehen, war unwahrscheinlich. Wann immer Männer des 19. und frühen 20. Jahrhunderts ihre „Geschlechtseigentümlichkeiten“ beschrieben, barsten sie fast



Felix Krämer

Geschlechterkampf

Franz von Stuck bis Frida Kahlo

Gebundenes Buch, Pappband, 336 Seiten, 23,0 x 30,0 cm

488 farbige Abbildungen

ISBN: 978-3-7913-5572-6

Prestel

Erscheinungstermin: November 2016

Der ewige Kampf der Geschlechter aus künstlerischer Sicht

Anhand einer Auswahl von 140 Werken der Malerei, Skulptur, Grafik, Fotografie und des Films behandelt das Buch die künstlerische Auseinandersetzung mit den sich ständig wandelnden Geschlechterrollen vom 19. Jahrhundert bis zum Ende des 2. Weltkriegs. Viele Künstler definierten in ihren Werken männlich und weiblich als aktiv/passiv und rational/emotional, andere griffen diese traditionellen Rollenklischees an. Aufbauend auf dem Sammlungsbestand des Städel und mit Werken von Künstlern wie Édouard Manet, Auguste Rodin, Gustav Klimt und Frida Kahlo setzt sich dieses Buch mit der Darstellung von Sexualität und Geschlecht in der Kunst auseinander. Die begleitenden Essays diskutieren Schwerpunkte wie Adam und Eva, die Femme Fatale in der Kunst des 19. Jahrhunderts oder den Lustmord in den Arbeiten aus der Zeit der Weimarer Republik. Weitere Texte analysieren die künstlerische Beschäftigung mit dem Geschlechterkampf bei Franz von Stuck, Edvard Munch, Lee Miller und Jeanne Mammen. Hervorragende Reproduktionen der Bilder, eine umfangreiche Bibliografie sowie eine Chronologie runden das Buch ab. Der Band bietet einen tiefen Einblick in die Komplexität des Sujets und beleuchtet die kunsthistorische Dimension dieses hochrelevanten aktuellen Themas.

 [Der Titel im Katalog](#)