

Am 10. Juli 1986 wurde in der Hamburger Kunsthalle eine Ausstellung eröffnet, die dort als die »größte ... seit zwanzig Jahren« (Hamburger Abendblatt vom 11. 7. 1986) galt. Sie richtete sich vor allem an Frauen und war zu 70% von Frauen besucht (Pressemitteilung der Kunsthalle vom 15. 9. 1986; die Gesamtzahl der Kartenverkäufe überstieg 120000). Nicht nur als große Kunstaussstellung ging sie auch Männer an:

- Ihr lag das Konzept einer Frauenemanzipation *mit* dem Mann zugrunde.
- Sie verwendete Ausstellungs(macht)mittel, die üblicherweise von Männern gehandhabt werden.
- Ihre Frage »Was nun?« läßt sich auf den Mann übertragen: darf er, kann er etwa an der Emanzipation der Frau mitwirken?

Es war nicht Aufgabe der Ausstellung, diese Themen aus dem Blickwinkel des männlichen Besuchers zu erörtern. Für ihn lag es darum nahe, unter den bislang vorliegenden Äußerungen zur Ausstellung Hinweise und Hilfen zu suchen.

#### *Die Zukunft mit dem Mann*

Im Katalog, in einem einführenden Faltblatt und in einer mehrmals abgedruckten Projektbeschreibung (in: Das Kunstheft 2, 1986, Heft 9, S. 4–9) haben Sigrun Paas und Friedrich Gross Thema und Perspektive der Ausstellung bezeichnet: sie sollte das »Bild der Frau« untersuchen; männliche und weibliche Sichtweise sollten konfrontiert werden, und dabei wiederum sollten »Künstlerinnen und deren Blick auf die eigene Situation« soweit möglich zur Geltung kommen (Kat. S. 7). Die Perspektive dieser Untersuchung und Darstellung des seit zweihundert Jahren Entstandenen sollte in »die Zukunft« (Titel) reichen, das Faltblatt nennt sie »Perspektive der Gleichberechtigung von Mann und Frau«. Kunstwerke, die den Mann nicht etwa insgesamt ausklammerten, sollten Argumente und Entwürfe für die gesellschaftliche Befreiung der Frau *mit* dem Mann sein. Daraus ergaben sich Absagen an einen »militanten Feminismus«, der ein Hindernis »breiterer Weltreflexion« sein und einen überkommenen Rollendualismus verschärfen könne (vgl. Kat. S. 38, 39).

Offenbar erleichtert haben männliche Journalisten von diesem Tenor der Ausstellung berichtet. Manche benannten vermiedene Gefahren; nach Rainer »fiel das Unternehmen keiner militanten Emanze in die Hände«, »kein militantes feministisches Happening« mußte Hänsel melden. Die Berichterstatte<sup>r</sup>innen – es sind insgesamt etwa gleich viele – gaben die Zielrichtung der Ausstellung ohne diese Seitenhiebe, aber meist zustimmend wieder. Brenken (15. 7. 1986) sah den Ansatz der Ausstellung in »schöner Gleichberechtigung der Autoren« bestätigt, Auffermann führte diese Gemeinsamkeit allerdings auf eine Absicht zurück, »sich den

Vorwurf feministischer Einseitigkeit zu ersparen«. Andere Artikel benennen recht bescheidene Emanzipationsansprüche, zum Beispiel bescheinigte Lengerke der Ausstellung Ansatzpunkte »für eine Verbesserung der Stellung der Frau«. Insgesamt ergibt die Durchsicht der Artikel, daß sie in großer Mehrheit »der positiven Utopie von der kreativen Mitwirkung der Frau an einer von Gefühl und Verstand gleichermaßen geprägten, von Mann und Frau gemeinsam geprägten Zukunft« (Trauth-Marx) zustimmen.

Die Presse vermittelt damit das Bild einer breiten Übereinkunft, die Vertreter/innen beider Geschlechter bereits vereint. Sie bestärkt die Überzeugung sich »progressiv« fühlender Männer, daß die Emanzipation der Frau von – aber zugleich *mit* – dem Mann die einzig humane sei, die ohne ein roll back der Unterdrückung und Verstümmelung, ohne Rache an den zufällig männlich Geborenen auskommen könne und überdies als einzige durchsetzbar weil mehrheitsfähig sei.

Daß es nach jahrtausendelangem Unrecht so glimpflich abgehen könne, ist indessen eine männliche Hoffnung, die gerade durch die Verewigung dieses Unrechts in der Kunst schwer erschüttert werden muß; so auch in der Hamburger Ausstellung. Die Bilder als Instrumente und Spiegel der Unterdrückung gebieten die Utopie zukünftiger Gleichberechtigung, aber ihr Anblick belastet solche Zuversicht. So mag das »schlechte Gewissen« (Schön) eine – männliche – Motivation dafür abgeben, über die Gleichberechtigungs- und Friedensverheißungen hinaus Einsprüche zu bedenken, die den Weg zur befreiten Zukunft Evas *und* Adams für eine Illusion oder eine zweckvolle Täuschung zu halten scheinen.

Auf Einsprüche weisen Autoren wie Schümer, Autorinnen wie Kaiser und Volkhardt-Ferrer in ihren Zeitungsartikeln hin; »autonome« oder »militante« Frauen oder Lesben bestreiten einen erheblichen Teil der Eintragungen im Besucherbuch (im folgenden »BB«; z. B. S. 212, 360–362); Grund, nähere Darlegung ihrer Gegenpositionen dort zu suchen, wo die Ausstellung scharf kritisiert wird.

Solche Explikationen konnten besonders von Artikeln Gisela Breitlings und Gabriele Werners erwartet werden, weil sie wesentlich ausführlicher als alle bisher genannten sind und in Zeitschriften erschienen, bei deren Leserschaft kein wortloser feministischer Konsens vorausgesetzt werden konnte. Aber die Frage, inwiefern hier zu dem in den Eva-Papieren vorgetragenen Zukunftsentwurf Stellung genommen wird, führt ins Leere. In beiden Artikeln kommt Zukunft als Dimension kaum vor. Weder wird die Utopie einer gleichberechtigten Zukunft aus dem Katalog überhaupt referiert noch an ihrer Stelle eine abweichende Perspektive benannt. An Wünschen für die Zukunft nennt Breitling nur, öffentliche Sammlungen müßten ihren Bestand an Werken von Frauen katalogisieren und veröffentlichen, um die Bildbeschaffung bei Kunst von Frauen künftig zu erleichtern. Am Schluß wird implizit gefordert, Frauen ihren Anteil an der Kultur, ihr Anrecht auf Geschichte nicht länger vorzuenthalten – Zustimmung oder Alternative zur Zukunft mit dem Mann? In dem anderen Artikel läßt sich auf die Zukunft nur die Aufforderung an die Frauen selbst beziehen, sich nicht länger auf den

Errungenschaften der letzten Frauenbewegungsjahre auszuruhen, sich nicht in langmütiger Liberalität zu üben.

Dieses Schweigen zum Ausstellungskonzept mag eine Reaktion darauf gewesen sein, daß die Katalogverfasser ihrerseits über neuere feministische Diskussionen hinweggegangen waren. Sie hatten z. B. »Mutter und Madonna« ohne Hinweis auf den umstrittenen Trend zur »Neuen Mütterlichkeit« abgehandelt (Kat. S. 227), zu »Sexualität und Gewalt«, selbst zu Allen Jones' »Stuhl« (1969, Kat. Nr. 63) die neueren Arbeiten von Renate Berger (u. a. in: Der Garten der Lüste, Köln 1985, S. 150–199) beiseitegelassen und über weibliche Allegorien in Unkenntnis weiblicher Wissenschaft (Nachweise bei Silke Wenk in: Kunst + Unterricht, Heft 101, 1986, S. 7–14) nachgedacht (Kat. S. 13–17).

Es könnte auch sein, daß die Perspektive auf eine befreite Zukunft mit dem Mann zwar in den Ausstellungspapieren und -reden ausgesprochen wurde, in der Ausstellung selbst aber so unsichtbar blieb oder so abstoßend erschien, daß eine *Ausstellungskritik* sich an andere Fragen halten mußte.

Entsprechende Eindrücke sind in den Tageszeitungen und Publikumszeitschriften nur vereinzelt angedeutet worden, dagegen lösten sie konstanten, enttäuschten Einspruch auf den 400 Seiten des Besucherbuchs aus. Immer wieder wird hier die Ausstellung an ihrem Titel gemessen. In der Darstellung des Gewesenen und des Gegenwärtigen wird vielfach keinerlei Hinweis auf eine bestimmte Zukunft aufgefunden, das Thema insoweit für verfehlt erklärt (BB passim; Gegenbeispiele S. 63, 69, 125, 172, 330). Eine andere Gruppe der Äußerungen besagt, der Ausstellungstitel und die Exponate ergäben zusammen den Entwurf einer Zukunft, die analog den vielfach bedrückenden und quälenden (z. B. BB S. 48, 71, 99, 107, 181, 341) Bildern hoffnungslos bleibe und nur abgelehnt werden könne. Anleitungen, selbst noch in der Unterdrückung die Keime zu Besserem zu entdecken (Max Horkheimer 1936, zitiert im Kat. S. 223–224), erscheinen nach der Lektüre des Besucherbuchs wie geplatzte (oder verjäherte?) Wechsel; Lichtblick sind Äußerungen, nach denen eine bessere Zukunft eben nicht in der Ausstellung gesucht, sondern draußen gemacht werden müsse (ausführlich BB S. 73, ähnlich S. 39).

Trotz ihres hohen Anteils an den 1700 Eintragungen im Besucherbuch sind diese Äußerungen nicht gegen die unbekanntenen Meinungen der Besucher/innen abzuwägen, die von einer Eintragung absahen. Die hohe Zahl bleibt erstaunlich, weil die Ausstellung in allen Abschnitten »positive« (vgl. BB S. 100, 101) Bilder enthielt, die in der gedruckten Ausstellungskritik besondere Aufmerksamkeit fanden. Dies gilt vor allem für Willi Sittes »Familie am Meer« (1968, Kat. Nr. 130 und S. 224) und für Gustave Courbets »Der Schlaf / Die Freundinnen« (1866, Kat. Nr. 182). Sie wiesen weiblich-männliche Harmonie und zugleich die Wahlfreiheit zu gleichgeschlechtlichem Glück vor; dies unterstrich die Hängung in einem Raum über »Paare« und in dem Raum über »Freundinnen«. Die Gemälde hingen hier also weit vor den Schlußabschnitten der Ausstellung, in denen wohl viele Besucher/innen die Aussage zur Zukunft erwarteten (vgl. Werner S. 77; Rohr). Daß

die beiden genannten Werke vielfach nicht als Hoffnungszeichen wahrgenommen wurden, könnte vor allem an spezifischen Rezeptionshemmungen gelegen haben. Abwehr gegenüber einem Hauptwerk der DDR-Malerei spiegelt sich in Hensels Spott: »Glück« ist ein Wort aus dem Urväter-Hausrat, man muß es aus der DDR importieren, dort wird es verordnet.« Hier soll wohl vor allem die im Katalog vortragene Erkenntnis gebannt werden, daß die Bilder gegenwärtigen Glücks in der westlichen Welt durch Reklame besetzt und *deshalb* verloren sind. Courbets besonders deutliche malerische Darstellung lesbischer Liebe (vgl. Schwelin) trug dazu bei, daß als Prädikat der Ausstellung schulklassenweise »pervers« eingetragen wurde (BB S. 363, vgl. S. 302); das Bild wurde als Zeugnis des »männlichen Blicks« gerade von Lesben zurückgewiesen (BB S. 360–362 zu Kat. S. 266); auf allgemeinmännliche Eifersucht spielt der Katalogtext (S. 265, 267) an.

Der im Katalog mit Verve unternommene Versuch, die Schranken vor diesen Bildern des Glücks durch Reflexion zu überwinden, konnte sich in der Ausstellung selbst sicherlich kaum auswirken; der Katalog wurde nur von sehr wenigen Besucher(inne)n in der Ausstellung mitgeführt (ausdrücklich dazu BB S. 340 und Bode), im Besucherbuch und auch in der ersten Welle der Ausstellungsbesprechungen Mitte Juli 1986 sind kaum Katalogtexte verarbeitet. Umso näher liegt die Frage, ob nicht schon innerhalb der Ausstellung über eine didaktische (Göpfert, Dittmar) Hängung hinaus weitere Mittel der Akzentuierung und der Interpretation hätten eingesetzt werden sollen. Dieselbe Frage knüpft sich an Niki de Saint Phalles und Jean Tinguelys »Adam und Eva« (um 1976, Kat. Nr. 259). Die Plastik war im ersten Saal des Obergeschosses, der dem Thema »Eva und Adam« gewidmet war, so aufgestellt, daß der Blick schon beim Eintreten auf sie fallen mußte, und ein Sockel hob sie über Augenhöhe: ein Doppelwesen, dessen weibliche Hälfte gegen die männliche stark kontrastiert, zugleich ein Doppelwerk, weil die Kunststoffstatuette auf eine wagenähnliche Eisenkonstruktion Tinguelys montiert ist. Die eindringliche Interpretation im Katalog läßt diese Arbeit als Bild der Zielvorstellung erscheinen, die auch die Ausstellung leitete: eines Miteinanders von Frau und Mann, die aufeinander angewiesen sind, aber keine Macht übereinander beanspruchen und deshalb ihre reale Verschiedenheit bejahen können, statt sie zugunsten androgyner Utopien hinwegzuwünschen. Ein entsprechendes Ausstellungsmotto als Schrifttafel hätte an dieser Stelle die Aufmerksamkeit für die Plastik nur erhöht, aber Mut zum Vergleichen der benachbarten Exponate gemacht.

### *Ein emanzipatorisches Monstrum*

Schrifttafeln, die die Werke gruppieren und interpretieren helfen, haben sich in »thematischen Ausstellungen« weitgehend durchgesetzt, ihre Vor- und Nachteile, schließlich ihre richtige Bemessung sind vielfach diskutiert und ausprobiert worden. Die Hamburger Ausstellung verwendete lediglich Bezeichnungen für die Abschnitte, d. h. Räume oder Raumgruppen, und zwar: Wer kann die Frauen definie-

ren?; Paare (Eva und Adam – Judith, Delila, Salome – Paare); Mutter und Madonna; Drei Frauen; Freundinnen; Was nun?; Verkünderin der Schönheit; Sexualität und Gewalt; Künstlerinnen; Fron oder Aufbruch.

Außer mit dieser Zusammenfassung zu Teilthemen arbeitete sie mit einer Hängung, die einzelne Bildpaare teils analogisierte, vor allem aber durch starkes Kontrastieren aufeinander bezog. Solche Bildpaare konnten durch Symmetrien oder durch Blickachsen von Motiv zu Motiv (Timpe) miteinander verknüpft sein, die den betreffenden Raum überspannten und manchmal über die Grenzen eines Ausstellungsraumes hinausführten.

Die Kette der Themen-Räume führte durch das Obergeschoß des Neubaus. Die ständige Sammlung war teils in seitlichen Räumen verblieben, eine Auswahl der durch die Eva-Ausstellung verdrängten Bilder war in der Rotunde des Obergeschosses ausgestellt, der Rest magaziniert worden. Die letzten Abbildungen der Ausstellung füllten das Erdgeschoß des Altbaus, in dem auch eine synchronoptische Schrifttafel angebracht und der Raum für eine Ton-Dia-Schau eingerichtet worden war.

Daß die beiden letzten Abschnitte der Ausstellung über das Treppenhaus des Altbaus im Abstieg aufgesucht werden mußten, wurde vielfach (z. B. BB S. 161, 171, 293; ferner Mewes) als Verunklärung des Ausstellungsgedankens kritisiert, der hier Selbstfindung der Frau (Abteilung »Künstlerinnen«) und Aufbruch (Abteilung »Fron oder Aufbruch«), also Aufschwung nach viel Männerkunst erhoffen (Lettau) ließ – der Plan der Ausstellungsmacher, die Ausstellung im Altbau beginnen zu lassen und einen derartigen Abstieg zu vermeiden, hatte nicht realisiert werden können. Daß die Abteilung »Künstlerinnen« bereits im Obergeschoß des Treppenhaus begann – vor allem mit einer Anlage zum Vorführen von Viedo- und Schallplattenwerken – konnte dieses räumliche Gefälle nicht überbrücken.

Über dieses Manko der Raumfolge hinaus trafen heftige Einsprüche die Darbietungsweise im ganzen; auch sie wecken den Eindruck, daß hier weitere Hindernisse für das Verstehen der emanzipatorischen Perspektive, der Hinweise auf die »Zukunft« lagen. Über diese Schwierigkeiten gibt das Besucherbuch weit deutlichere Auskunft als die gedruckte Ausstellungskritik.

Vermißt wurden Erklärungen zum Gesamtzusammenhang der Ausstellung (z. B. S. 9), zu ihren einzelnen Themen (z. B. S. 60) und zu einzelnen Bildern (z. B. S. 23, 104). Tatsächlich hingen Gemälde, deren Inhalt auch ohne Vorkenntnisse in erheblichen Teilen zu verstehen war wie Max Liebermanns »Simson und Delila« (1901, Kat. Nr. 138) neben solchen, die ohne Vermittlung einer literarischen Vorlage nicht einmal ihre Handlung enthüllten wie William Holman Hunts »Isabella mit dem Basilikumstopf« (1866, Kat. Nr. 135) – eine Ungleichheit, die in diesem Falle einen pointierten Vergleich der beiden Bilder verstellte; erkennbar war der verräterisch geschorene Männerkopf Simsons, aber der liebevoll bewahrte des ermordeten Lorenzo blieb verborgen, damit auch ein Motiv, das dieses Bild mit benachbarten motivisch verband.

Vielfach – und manchmal mit dem Mangel strukturierender und informierender Hilfen in Verbindung gebracht (BB S. 12) – wurde der Tadel erhoben, die Ausstellung enthalte zu viele Werke, eine ermattende Bilderflut (z. B. BB s. 32, 104, 155). 374 Exponate in 19 Räumen, Führungen, die auf weit mehr als eine Stunde Dauer angelegt werden mußten, lassen auch diese Einwände plausibel erscheinen.

»Warum müssen solche Mammut-Ausstellungen gemacht werden?« fragte (BB S. 39) eine Besucherin, und hierzu enthält das Besucherbuch selbst interessante Erklärungsansätze. Ein Beitrag begründet es – sicherlich im Sinne der Ausstellungsmacher/in – ausdrücklich aus dem Umfang des Themas (S. 190, vgl. 134). An anderer Stelle jedoch (S. 84) steht: »Das Konzept ist das alte . . .«. Auf Anpassung nicht nur an eine eingeübte Ausstellungsform, sondern an allgemeine Trends laufen Vorwürfe wie »Vermarktung« (S. 125, vgl. S. 356), »modebedingt« (S. 232), »Manager-Mache« (S. 85) und »Stressgebilde« (S. 177) hinaus. Und mehrmals wird eine Qualifizierung versucht, die wegen des Ausstellungsthemas aufhorchen läßt: die Ausstellung müsse von Männern gemacht worden sein, sie habe eine männliche Struktur (z. B. S. 85, 97, 155, 217, 257, 271).

Die Vorwürfe ließen sich dahin verdichten, daß hier wiederum die so oft kritisierte wort- und informationsarme Ausstellung realisiert worden sei, die angeblich die Werke für sich selbst sprechen lassen wolle, in Wirklichkeit aber durch ein stummes Imponiergehabe Landeswerbung treibe, oder daß hier, der Vielzahl männlich geprägter Exponate fatal entsprechend, eine frauenfeindliche Ausstellung entstanden sei. Dem emanzipatorischen Anspruch der Ausstellung sind beide Bewertungen konträr; dem männlichen Ausstellungsbesucher, der nach der richtigen Einstellung gesucht hat, nötigen sie die Frage auf, ob er, statt sich in neuem Terrain zu bewegen, nur Teilnehmer und Nutznießer bei einem emanzipationsfeindlichen Herrschafts- oder Vereinnahmungsritual war.

Er erinnert sich indessen an Eindrücke, die diesen aus der Ausstellungsdidaktik und aus der Geschichte der Frauenemanzipation ableitbaren Verdikten komplizierend entgegenstehen. Die Besucherinnen der Ausstellung wirkten alles in allem keineswegs eingeschüchtert, auf Unverständnis zurückgeworfen oder in Erwartungen enttäuscht; die Stimmung war, wenn solche Zusammenfassung überhaupt möglich ist, gehoben, vielfach durch selbstdarstellende Aufmachung und Gestik belebt (vgl. BB S. 198, 262, auch 102, 339); die Fülle des Bilderaufgebots konnte optisch nicht zur Übermacht werden, da die Ausstellung fast ständig voll besucht war. Die auch hierin liegende Aufwertung des Themas »Frau« schien Selbstgefühl zu unterstützen, das in vielen Gesprächen und auch körpersprachlich zum Vorschein kam. Die »gigantische« Ausstellung (Kipphoff), die »Mammut-Schau« (Laupitz) wurde als Bestätigung weiblichen Selbstbewußtseins erlebt.

Diese Eindrücke spiegeln sich relativ schwach im Besucherbuch, dem Medium überwiegend der Unzufriedenen, aber in anderweitigen Äußerungen zur Ausstellung. Bodes Bemerkung »Eva international, Spitzenbelege sozusagen« läßt sich zwar als Kritik eines Superlativismus lesen, erinnert aber auch an Unternehmum-

gen, die auf Selbstbestärkung und Durchsetzung zielten und entsprechend betitelt waren wie »Künstlerinnen international 1877–1977«, Berlin 1977 (weitere nennt Lettau). Der DM 40,- teure, über zwei Kilogramm schwere Katalog läßt sich leicht in die Fehlentwicklung einer repräsentationspflichtig gewordenen, kaum noch benutzbaren Buchgattung einordnen, und doch wurde er andererseits mit Recht »einer Waffe in der Hand jedes Menschen« verglichen (Bode), wohl wegen seiner Materialfülle; Interpretationsfortschritte betont u. a. Singldinger. Die räumliche Anordnung der Ausstellung läßt sich zwar als »monströse« (Schmidt-Missner) Besetzung eines Museumsgebäudes beschreiben, die am Wechsel der Raumgrößen und Bodenniveaus fast scheiterte, unversetzbare Werke der Dauer Ausstellung unter ihre Exponate, notfalls aber in einen Holzverschlag aufnehmen mußte, Reste der ständigen Präsentation möglichst nur in Nebenräumen duldete – und doch kehrte gerade dies eine Marginalisierung um, die Frauenkunst sonst trifft und die verinnerlicht zu werden droht, wenn die Machtmittel der Mammut-Ausstellung im Museum von internationalem Rang als schlechthin männlich verschmäh werden.

Was als weiblich, was als männlich gelten könne, wurde in Hamburg zu einer vordergründig begrifflichen Frage, indem der Direktor der Kunsthalle einen Einleitungsabschnitt zu der schon konzipierten Ausstellung zusammenstellte und einen einleitenden Aufsatz für den Katalog (S. 13–23) verfaßte. Teil I der Ausstellung hieß »Wer kann die Frauen definieren?« und vereinigte neunzehn Frauendarstellungen und -paraphrasen aus der zweiten Hälfte des von der Ausstellung umfaßten Zeitraums. Die Frage selbst, der »Encyclopédie« (1756) entnommen, wurde durch den ersten Satz des Essays »Evas neue Kleider« aufgegriffen: hier stand, das Bild der Frau sei das Bild des Mannes von der Frau. Die Verschiedenheit der Werke wie die verunsichernden Überlegungen im Aufsatz zeigen aber, daß weder die ausgestellten Bilder noch die im Aufsatz kritisch referierten Funktionalisierungen (Allegorie, Maskierung des männlichen Machtapparates, ubiquitäres Versatzstück) den Anspruch erheben durften, Definition zu sein; der Aufsatz endet mit einem Fragezeichen, der I. Teil der Ausstellung im Treppenhaus des Neubaus sollte »tiefe« – produktive? – »Verwirrung« (Hensel) auslösen.

Die tatsächliche Wirkung dieser Einleitung läßt sich an einem Großteil der gedruckten Kritiken und der Eintragungen im Besucherbuch ablesen: immer neue Fixierung auf den Satz, der vorn stand: »Das Bild der Frau ist das Bild des Mannes von der Frau« und auf seinen Verfasser. Gehörte zum Ausstellungskonzept die Konfrontation männlicher und weiblicher Sichtweise, so schien das ohnehin bestehende und darum in der Ausstellung wahrnehmbare Übergewicht der männlichen Sicht jetzt für den/die flüchtige(n) Leser/in festgeschrieben. Hofmanns Nachsetzen (Brenken) veränderte die in der Zusammensetzung des Zweiertteams Paas/Gross angelegte Parität der Geschlechter und damit die Gesamtanmutung des Ausstellungsunternehmens in einem Maße, das erst aus den Zeugnissen der Ausstellungsrezeption glaubhaft wird. Ein mit dem Ausstellungsabschnitt und dem

Essay in Wirklichkeit nicht beanspruchtes männlich/direktoriales Machtwort wurde herbeiakklamiert (Hänsel und Reich-Dultz schrieben Hofmann – mit Ausnahme des Konzeptes bzw. des »Aufbaus« – gleich die ganze Ausstellung zu) oder mit weiblicher Erbitterung quittiert. Dem Schlagwort, wenn auch nicht der Arbeit selbst konnte tatsächlich der Vorwurf gelten, in der Definitionsfrage stecke ein Machtgestus (Breitling, Mewes) und zugleich ein Zugriff: »Warum muß die Frau definiert/begrenzt werden?« (BB S. 339).

Was ein begriffsklärender Vorspruch in entsprechendem Zusammenhang leisten kann, hatte Renate Berger, Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert, Köln 1982, S. 12 gezeigt. Sie grenzt den Begriff *weiblich* (ohne Anführungszeichen) als Bezeichnung einer biologischen Zuordnung gegen den Begriff »weiblich« ab: dieser gebe »über die biologische Zuordnung hinaus eine ideologische Interpretation wieder, die nur aus dem Zusammenhang erschlossen werden und Widersprüchliches beinhalten kann«. Der Nutzen dieser Unterscheidung ist schon deshalb evident, weil es ein immer variiertes ideologisches Rezept ist, gesellschaftlich aufgezwungene Bestimmungen des »Weiblichen« mit dessen biologischer Definition gleichzusetzen oder als deren natürliche Folge zu legitimieren. Diese Unterscheidung fehlt in Hofmanns aus dem 18. Jahrhundert herbeizitierte Frageweise. Das belastet den ohnehin schlagwortartigen, aus Max Klingers graphischem Zyklus »Eva und die Zukunft« (1880, Kat. Nr. 94 und S. 17–20) übertragenen Ausstellungstitel mit zusätzlichen (Schümer) Unklarheiten. In den Analysen des Katalogs wurde Eva als mythische, somit historisch/gesellschaftlich geprägte Symbolfigur verstanden; als solche konnte sie das Thema einer gesellschaftskritischen Ausstellung bezeichnen. Hofmann dagegen nennt Eva zumindest mißverständlich »Die Frau, die noch keine Klassengesellschaft kennt, der kein Rollenspiel aufgezwungen wird, die keine Bildungsbegriffe und Zivilisationsideale verkörpern muß . . . , die weder Göttin noch Allegorie ist . . .«. Von dieser Frau, die mit der Eva der Bibelverfasser wenig gemeinsam hat, spricht Hofmann, als hätte es sie schon – am Beginn der »Geschichte der Selbstbefreiung von unten« – gegeben (ähnlich Lettau). Statt nun zu erklären, daß mit dieser »Eva« allenfalls ein gesellschaftliches Ideal gemeint sein und gewünscht werden kann, spricht Breitling in ihrer Kritik ebenfalls hypostasierend von Eva, setzt sie der »Frau als Wille und Vorstellung . . . des Mannes« entgegen, erzählt von ihr wie von einer historischen Persönlichkeit »damals, im Paradies . . . Tatsächlich starben die Menschen nicht beim Genuß der verbotenen Frucht . . .«. Die Frau ein Konstrukt, Eva eine Realität? Die Definitionsfrage endete hier in einem Verwehlungsspiel zwischen Mythos und Wirklichkeit, weitab von der Zielsetzung der Ausstellungsräume II bis XIX, Wirklichkeit zu begreifen und verändern zu helfen.

Diese bitter nötige Zielsetzung von einem allzu spielerischen »Präludium . . . zu später Stunde« (Göpfert) abzuheben, wurde durch eine Reihe von Artikeln erleichtert, die über den Entstehungsprozeß der Ausstellung informierten (z. B. Dittmar, Rainer). An der Stelle, an der die Gewichte zugunsten männlichen Ein-

flusses verschoben worden waren, konnte vor allem ein Einspruch feministischer Autorinnen erwartet werden. Überraschenderweise verbergen aber Breitling wie auch Werner den Ablauf selbst. Breitling greift Hofmann wie den maßgebenden Autor der Ausstellung an, nennt ihn zweimal so oft wie die als »Organisatorin« tätige Frau; Werner bezeichnet Hofmanns vielzitierten Satz vom Bild der Frau als »konzeptionell« für die Räume, die sich im oberen Stockwerk öffnen. Sie stellt damit das Verhältnis von Konzeption und Applikation auf den Kopf. Beide Autorinnen reproduzieren die von ihnen stets beklagte männliche Übermacht selbst an einer Stelle, an der ein ermutigender Schritt zu ihrer Überwindung beschrieben werden konnte.

### *Was nun?*

Statt die Lage zu beschreiben, fordert Breitling »Adam« auf, das Definieren zu lassen; Werner erklärt an die Adresse Gross': »... ich will auch nicht, daß Männer sich in unsere Angelegenheiten einmischen« (S. 79). Schon 1977 hatte Ulrike Stelzl in dem Katalog »Künstlerinnen international 1877–1977« (S. 125) nach einer Antwort auf die Frage gesucht: »Dürfen ab jetzt nur noch Frauen über Frauen in der Kunst schreiben?« Steht ein Mann, der dies tut, jenen »Mackern« gleich, die die Frauen nicht einmal in ihren Buchläden und in ihren Kneipen in Ruhe lassen wollen? Oder verweist, wer sich heraushält, Frauen in ein neues Ghetto, wie Hensel andeutet: er meint, die meisten großen Zeitungen hätten die Eva-Ausstellung von Frauen besprechen lassen, so »als sollten sie mit ihrem Thema mal schön unter sich bleiben« (vgl. auch Mechthild Lange). Eine Rezensentin der Ausstellung meint selbst, männliche wie weibliche Kunsthistoriker könnten die Bilder auf Unterdrückung und Ansätze zur Gegenwehr befragen (Praesent). Im Ausstellungskatalog zu Wort gekommene Männer konnten ihre Entscheidung aus der Perspektive einer Zukunft mit dem Mann ableiten: geht es bei der Emanzipation der Frau auch um den Mann, so sollte er an der vorwärtstreibenden Diskussion teilnehmen.

Auf welcher Interessenbasis dies nun geschehen könne und solle, wird in den Besprechungen der Hamburger Ausstellung verschiedentlich beleuchtet. Werner (S. 79) weist darauf hin, daß der Mann keinen offensiven Frauenstandpunkt einnehmen könne. Ein eigenes Interesse des Mannes begründet Dattenberger: Männer malten das innere Bild, das sie sich jahrhundertlang von den Frauen gemacht hätten; dadurch sei schließlich ein Wesen entstanden, das die Beziehungen zwischen realen Männern und Frauen *zerstöre*, ein künstliches Frauenimago von isolierender Gewalt. – Dieser Trennung, diesem Verlust könnten Männer aus *ihrem* Interesse entgegenarbeiten, indem sie die falschen Bilder kritisch auflösten und nicht zuletzt, indem sie – nach Schmidt-Missner – das vielfach nüchternere, kritischere und offenbarungsfreudigere Selbstbild von Künstlerinnen lesen lernten.

Auf ein allgemeines männliches Interesse an der Emanzipation der Frau weist Hensels zweischneidig kurzes Wort vom »Lust-Objekt«, das die Frau auch nur als

Lust-Subjekt richtig sein kann...«. Hier zeigt sich einerseits die Gefahr, daß der besondere Reiz der ehemals gefährlich stilisierten Frau auf die gefährlich emanzipierte Frau übertragen, selbst Emanzipation wieder als Würze, als interessante Note konsumiert wird (vgl. BB S. 318). Auf die Gefährlichkeit runderneuerter Rollenklischees weisen Werner (S. 76) und von Radziewsky in anderem Zusammenhang hin. Aber es kann andererseits auch zentrales und direktes Anzeichen eines fortschreitenden Rollenwandels sein, wenn die Frau als freies Subjekt eigener Bedürfnisse nicht nur anerkannt sondern begehrt wird.

An dieser Stelle liegt ein Kriterium zu differenzierender Einschätzung statt zunehmender Verteufelung (wie bei Stürzner) des »männlichen Blicks«.

Ein männlicher Blick, der das Gegenüber nur als Objekt wahrnimmt, konnte auch »Die schönsten Frauen der Welt in der Hamburger Kunsthalle« (»Bild« am 10. 7. 1986) treffen. Singldinger behauptet, eine Abteilung der Ausstellung habe »Die Frau als Lustobjekt« geheißen. Einen erotischen Appeal der Ausstellung beschrieben besonders Schön, Voss und Hensel, letzterer hofierte ihn im Aufmacher-Absatz seines Artikels selbst. Entsprechender Absicht wurde die Einladungskarte mit der Abbildung von Max Ernsts »Der Garten Frankreichs« (1962, Kat. Nr. 99) verdächtigt (Berndt), während der Katalogeinband wie das Ausstellungsplakat durch Wiedergabe von Degas' »Büglerin« (um 1869, Kat. Nr. 327) unzweifelhaft aus der Pin up-Galerie neuerer Kunstbuchdeckel ausgeschert war. »Geilheit« der Ausstellung wurde im Besucherbuch ständig gelobt (z. B. S. 284) oder (auch aus schlechtem Gewissen?) gescholten (z. B. S. 111). Von hier fällt nochmals ein Schlaglicht auf die Entscheidung, alle Aussagen der Ausstellung den Werken, der Hängung und kurzen Abschnittstiteln zu überlassen: im Besucherbuch wurde bemerkt, *ohne den Katalog* sei die Ausstellung im Sinne der Männerkultur konsumierbar (ca. 14. 9. 1986).

Ein männlicher Blick, der sich um die Frau als Subjekt bemühte, ist im Besucherbuch nur aus viel selteneren, manchmal ungeübt-ungeschickten Einträgen zu erschließen (S. 39, 63; undeutlicher S. 49, 266; vgl. Markgraf). Ihn zu erproben oder zu fordern, bemühten sich die Autor/innen der gedruckten Ausstellungsbesprechungen nur zum Teil (z. B. Olbort; Schmidt-Missner). Das meiste dazu muß offenbar noch getan werden, nicht zuletzt durch Nacharbeit an der Hamburger Ausstellung. In dieser sicherlich jahrelangen Phase der Rezeption werden die fast 20000 verkauften Kataloge, die die Ausstellung seit dem 14. September 1986 vertreten müssen, ihre Argumentation noch verdeutlichen.

Die verwendeten Materialien – mehrspaltige, namentlich gezeichnete Artikel in deutschsprachigen Tageszeitungen, Publikumszeitschriften und Fachblättern, Besucherbuch (ein paginierter und ein unpaginierter Band) – wurden mir dankenswerterweise durch die Bibliothek der Hamburger Kunsthalle zugänglich gemacht.

## Nachweise

AHRENS Klaus (Stern 3. 7. 1986, S. 126). AUFFERMANN Verena (Westermanns Monatshefte 1986, Nr. 7, S. 32–43). BARTH Siegfried (Neue Hannoversche Presse 2. 8. 1986). BAUERMEISTER Volker (Badische Zeitung 4. 8. 1986). BERNDT Hans (Main-Echo 22. 7. 1986; Handelsblatt 31. 7. 1986). BODE Ursula (Süddeutsche Zeitung 26./27. 7. 1986). BRANDES Matthias / PLATSCHEK Hans (Düsseldorfer Debatte 1986, Heft 10, S. 50–54). BREITLING Gisela (Deutsche Volkszeitung 5. 9. 1986). BRENKEN Erika (Kölner Stadtanzeiger 15. 7. 1986; Hamburger Rundschau 17. 7. 1986; Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt 20. 7. 1986). BUNTE Ursula (Rhein-Neckar-Zeitung 19./20. 7. 1986). DATTENBERGER Simone (Münchener Merkur 4. 8. 1986). DITTMAR Peter (Die Welt 14. 7. 1986). FLEMMING Hanns Theodor (Die Welt 28. 8. 1986; 6. 9. 1986). GÖPFERT Peter Hans (Stuttgarter Nachrichten 16. 7. 1986; Der Tagesspiegel 25. 7. 1986). HÄNSEL Rudolf (Kieler Nachrichten / Holsteiner Zeitung 16. 7. 1986). HARDERIG Hannes (Westdeutsche Allgemeine Zeitung 24. 7. 1986). HENSEL Georg (Frankfurter Allgemeine Zeitung 30. 7. 1986). JACOB M. (Lady international 1986, Nr. 8, S. 7). JACOBS Will (Trierischer Volksfreund 18. 7. 1986). KAISER Hella (Der Tagesspiegel 20. 7. 1986). KARTHEE Renée (Stern 14. 8. 1986, S. 44–51). KIPPHOFF Petra (Die Zeit 18. 7. 1986). LANGE Günter (Vorwärts 2. 8. 1986). LANGE Mechthild (Frankfurter Rundschau 19. 7. 1986). LAUPITZ John (Berliner Morgenpost 1. 9. 1986). LENGERKE Christa von (PAN 1986, Heft 8, S. 86–93). LETTAU Annette (Hannoversche Allgemeine Südausgabe 19. 7. 1986). LÖSEL Anja (art 1986, Nr. 7, S. 96–99). MARKGRAF Hendrik (Braunschweiger Zeitung 19. 7. 1986). MARTIN Wolfgang (Lübecker Nachrichten 24. 7. 1986). MEWES Heike (Stader Rundschau 29. 8. 1986). NAGY Katja von (Welt am Sonntag, Hamburger Ausgabe, 6. 7. 1986). OBERMÜLLER Klara (Konkret 1986, Heft 9, S. 47–49). OLBORT Monika (Die Welt 28. 8. 1986). OPPENS Edith (Die Welt 22. 8. 1986). PEITZ Christiane (Tageszeitung/taz 14. 7. 1986). PEUKER Claus (Nordwestzeitung Oldenburg 29. 7. 1986). PRAESENT Angela (Der Spiegel 1986, Nr. 30). PREUSS Evelyn (Wormser Zeitung 30. 7. 1986). RADZIEWSKY Elke von (Baseler Zeitung 24. 7. 1986). RAINER Wolfgang (Stuttgarter Zeitung 17. 7. 1986). RAMASAMY Renate (Hamburger Abendblatt 11. 7. 1986). REICH-DULTZ Ortwin (Schleswiger Nachrichten 26. 7. 1986). ROHR Karin (Schaumburger Zeitung 2. 8. 1986). SANDERS Katrin (Recklinghäuser Zeitung 13. 9. 1986). SCHLAGHECK Irma (Neue Zürcher Zeitung 28. 7. 1986). SCHMID Wilhelm (Kreiszeitung / Böblinger Bote / Herrenberger Nachrichten 24. 8. 1986). SCHMIDT-MISSNER Jürgen (Harburger Anzeiger 12. 7. 1986; Saarbrücker Zeitung 14. 7. 1986). SCHÖN Wolf (Reinischer Merkur 1. 8. 1986). SCHÜMER Dirk (Westfalenpost 5. 8. 1986). SCHWELIN Maria (Kreiszeitung Böblingen 20. 8. 1986). SINGLDINGER Josef (Hamburger Zeitung 10. 7. 1986). STÜRZER Anne (Nordsee-Zeitung 16. 7. 1986). TIMPE Wolfgang (Neue Hannoversche Presse 2. 8. 1986). TRAUTH-MARX Doris (Rheinpfalz/Pfälzer Volkszeitung 18. 7. 1986). VOLKHARDT-FERRER Sabine (Neue Westfälische 17. 7. 1986). VOSS Ursula (Madame, September 1986). WALLOCH Karl.-H. (Unsere Zeit 2. 8. 1986). WEDEL Vita v. (Weltkunst 56, 1986, Nr. 16, S. 2200). WERNER Gabriele (Kritische Berichte 14, 1986, Heft 3, S. 75–79). WEYH Siegfried (Hersfelder Zeitung 21. 7. 1986). WINTER Rosemarie (Badisches Tagblatt 2. 8. 1986). WINTERS Hans-Christian (Göttinger Tageblatt 21. 7. 1986).