

Diemut Yáñez

Die Verführung der Europa

Sonderausstellung Berlin, Kunstgewerbemuseum, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz (2.8.-30.10.88)

Katalogbuch zur Ausstellung, 303 Seiten mit 266 Abb., davon 23 Farbtafeln, Propyläen-Verlag, 39 DM.

Ausstellung

Die Ernennung Berlins zur Kulturhauptstadt Europas 1988 war Anlaß zu einer ganzen Reihe kultureller Veranstaltungen, zu denen auch die Ausstellung im Kunstgewerbemuseum »Die Verführung der Europa« gehörte.

Eine Ausstellung, welche der möglichen Namensgeberin unseres Kontinents, der phönizischen Königstochter Europa, gewidmet ist, mußte also gerade in diesem Jahr guten Chancen haben, realisiert zu werden.¹ Sie sei »das Ergebnis einer Spurensuche, die dem Blick der Künstler auf die Fabel von Zeus/Jupiter und Europa galt.«² Die erste Ausstellung, die Barbara Mundt als Direktorin des Kunstgewerbemuseums konzipiert hat, sollte nach ihren eigenen Vorstellungen Zusammenhänge zwischen kunstgewerblichen Arbeiten und Gemälden, Graphiken sowie Kleinplastiken aufzeigen. Die ca. 230 Exponate entstammten Berliner Sammlungen – diese bieten zum Thema reichlich Material – oder kamen als Leihgaben aus dem In- und Ausland. Die Entstehungszeiten bewegen sich zwischen dem 5. Jh. v. Chr. und der Gegenwart.

In 11 Abteilungen, »annähernd chronologisch, vor allem aber thematisch geordnet«³, werden in der Hauptsache Europa-Darstellungen, aber auch Bearbeitungen anderer mythologischer Themen präsentiert.

Eine beachtliche Zahl von Terrakotten, Vasen, Münzen und Gemmen bietet eine anschauliche Übersicht über antike Auffassungen des Themas. Das Mittelalter wurde so gut wie ausgespart, erst mit dem Ende des 15. Jhs. setzt die Dokumentation wieder ein. Aus dieser Zeit stammt ein glasiertes Terrakotta-Relief aus der Della-Robbia-Werkstatt, das neben zwei Bronzegruppen italienischer Herkunft den Bereich der Renaissance-Plastik abdecken muß. Zwei der wichtigsten Arbeiten aus den Anfängen des 16. Jhs. darf man in den Kupferstichen des Meister IB mit dem Vogel und des Benedetto Montagna sehen: beide erweitern die Europa-Ikonographie durch neue Interpretationen. Eine Fülle von Majoliken mit Europa-Szenen hat das 16. Jh. hervorgebracht, mit denen die Ausstellung entsprechend großzügig ausgestattet ist. Um eine kleine Gemälde-Kopie des Ölbildes »Europa wird über das Meer getragen«, das Tizian 1559-62 für Philipp II. von Spanien malte, gruppieren sich Nachfolgerarbeiten aus Kunst und Kunstgewerbe. Unter einer Reihe von Kammerstücken bestechen besonders zwei »Europa-Becken« von Christoph Lenker, eines um 1613, das andere nach 1620 entstanden, sowie ein silbernes Prunkbecken mit Elfenbein- und Emailarbeiten, an dem um 1663-74 Hans Mair, Georg Pfründt (?) und Georg Strauch gearbeitet haben. Eine Kopie seiner Europa-Fassung von 1575/80 (?)⁴ weist Veronese als Wegbereiter für die Darstellung Europas bei der Brautschmückung (in Analogie zur Toilette der Venus) aus. Nach einem Entwurf von Boucher entstand 1765 in der Manufacture Royale de Beauvais der Bildteppich »Huldigung der Europa« aus einer Serie von Götterliebschaften; die ganze Szenerie wie auch Details wurden zu beliebten und, besonders im Kunsthandwerk, häufig kopierten Vorlagen. Das erst gegen Ende des 19. Jhs.

1 Der Gedanke zur Ausstellung der Bremer Kunsthalle »Mythos Europa – Europa und der Stier im Zeitalter der Industriellen Revolution« (15.5.-31.7.88) entstand wohl unabhängig vom Berliner Projekt. Leider habe ich die Ausstellung, die dem Titel nach andere Schwerpunkte gesetzt hatte, nicht gesehen und muß daher auf einen Vergleich verzichten.

2 Informationsblatt aus der Pressemappe.

3 Ebd.

4 Es sind noch eine Vorstudie von 1575 sowie ein etwas späteres Studienblatt zum selben Thema bekannt (Kat. S. 285).

wiederaufkeimende Interesse am Europa-Motiv wird an Beispielen aus Malerei, Graphik und Plastik belegt. Die Ausstellung schließt mit einem 1986/87 entstandenen Zelt-Objekt von Ulrike Ottinger.

Wer das von Gutbrod entworfene Kunstgewerbemuseum kennt, kann sich die Schwierigkeiten ausmalen, die mit der Konzipierung einer Ausstellung im Herzen des Labyrinths verbunden sind. So dürfte Ortsunkundigen allein die Suche nach den Sonderausstellungsräumen nicht leicht gefallen sein, zumal kein klares Wegweisersystem den Anfang der Ausstellung, zwei Stockwerke unter dem Eingangsniveau, ausschildert.

Außer dem für Sonderschauen vorgesehenen Raum, der die Europa-Abteilungen 5-8 aufnimmt, wurde ein weiträumigerer Saal benutzt, in dem sonst zeitgenössisches Design gezeigt wird. Mit oval und halbrund eingefassten Kompartimenten versuchte Ausstellungsarchitekt Werner Pape in den beiden so heterogenen Räumen eine optische Kontinuität zu schaffen.

Je nach Thema der Abteilung sind die so entstandenen Zellen und Halbkreise in zarten Farben gehalten, beispielsweise erscheinen in Abt. 2 vier böotische Terrakotten vor dezentem Gelb, das, gemeinsam mit Getreidekörnern, die in den Vitrinen ausgestreut wurden, die Verbindung Europas zum Fruchtbarkeitskult⁵ sinnfällig machen soll. Ein ähnliches Zusammenspiel gelang in Abt. 3, wo der zurückhaltend graue Hintergrund und der Sand, der hier den Boden der Vitrinen bedeckt, an den phönizischen Strand, dem Schauplatz der Entführung, erinnern. Kostbar, mit blauem changierendem Stoff ausgelegt, erscheinen die Vitrinen in Abt. 6 vor graublauem Hintergrund – passend zu den edlen Materialien der ausgestellten Schmuckstücke und Prunkgerätschaften. Dieser Raum kann gleichzeitig als eines der wenigen Beispiele für angemessene Beleuchtung gelten. Ins rechte Licht gerückt, hätte wohl so manches Ausstellungsstück besser zur Geltung kommen können. Bei einer reizvollen Reliefflekythos⁶ beispielsweise, die Europa mit über dem Kopf gebauschtem Gewand zeigt, verschwindet das Gesicht im Schatten. Solche und andere ähnlich ärgerliche Schnitzer müssen in einer Kulisse, die sich sichtlich um geschmackvolle Feierlichkeit bemüht, besonders kraß auffallen. Die dezente Hintergrundfarbigkeit der Wände klingt indessen angenehm mit dem Blumenschmuck zusammen und schafft eine fast frühlinghafte Atmosphäre.

Über derartigen Bemühungen um die Raumstimmung scheint man aber sehr Wesentliches vergessen zu haben: wer erwartet, in der Ausstellung zu erfahren, was er/sie sieht, und vor allem, in welchem Zusammenhang die Exponate evtl. standen bzw. stehen, wird enttäuscht sein. Etwa beim Durchgang auftauchende Fragen werden nicht herausgearbeitet, geschweige denn beantwortet. So hätte mich z.B. interessiert:

Zu welchen Zwecken und von wem wurden Majoliken und andere im Auftrag gefertigten Werke bestellt? – Nach welcher Quelle wird die Fabel jeweils interpretiert und welche Szene wurde gewählt? – Wie wurde das Thema zu verschiedenen Zeiten gedeutet bzw. benutzt? – Inwieweit spiegelt eine Interpretation der Europa-Geschichte das reale Liebes- und/oder Eheleben der Zeit? – Es wird heute niemand bestreiten, daß bildende Kunst wie auch Mäzenatentum bzw. Kunstmarkt eine von Männern besetzte Domäne waren. Was für Folgerungen können angesichts der vorhandenen Europa-Darstellungen daraus gezogen werden? – Wird dem Betrachter augenzwinkernd die Rolle des Komplizen zugewiesen oder die des Voyeurs? – (Wie) wurde bzw. wird der Betrachterin Rechnung getragen? – Unterscheiden sich die wenigen von Frauen geschaffenen Werke von denjenigen ihrer

5 Siehe Kat. S. 52.

6 Kat. Nr. 5, Abt. 2.

Kollegen? – Was bedeutet Ulrike Ottingers Zelt-Objekt in dieser Ausstellung?⁷

Selten wird in einer Ausstellung das Publikum mit den Objekten so allein gelassen, und wenn nicht wenigstens die Führungsblätter einen kleinen Überblick schaffen würden, wäre man rettungslos verloren.

Die diffusen Titel der einzelnen Abteilungen⁸ helfen kaum weiter und verraten zudem eine der größten Schwächen der Ausstellung: die Ein- und Verteilung der Exponate in Epochen-, besonders aber in Themengruppen ist vielfach wahllos und willkürlich. Zwei Beispiele: Während Abt. 6 das prunkvolle »Europa-Becken« von Christoph Lenker⁹ zum Thema »Triumph der Europa« zeigt, hängt eine etwas variierte Entwurfszeichnung desselben Künstlers unter der Rubrik »Ein Drama der menschlichen Seele: Entführung oder Entrückung?« in Abt. 5. Es bleibt auch unklar, wie ein Motiv, das die Meerfahrt der Europa wiedergibt¹⁰ unter die Erdteildarstellungen (Abt. 9) geraten kann. Man fragt sich, was an erster Stelle stand: die Zusammenstellung der für einen Raum vorgesehenen Exponate oder das Abteilungsthema. In der bestehenden Konstellation jedenfalls ist es aussichtslos, nach Zusammenhängen und Erklärungen zu suchen. Bleibt der reine Genuß.

Eine Besucherin schwelgte in der Betrachtung der erlesenen Werke, freute sich, daß Leihgaben aus so vielen verschiedenen Orten zusammengetragen wurden und: sie kam mir entgegen. Sie hatte also mit dem Ende der Ausstellung begonnen, wohl ohne eine vorgesehene Route zu vermuten. Dieser Irrtum, aber mehr noch die Tatsache, daß sie sich selbst durch eine verspätete Erkenntnis kaum in ihrem Genießen hätte stören lassen, werfen kein günstiges Licht auf das ausstellungstechnische Leitsystem und die Schlüssigkeit der Abteilungsthemenfolge.

Eine Schautafel im schmalen Gang zwischen Abt. 8 und Abt. 9 vermittelt nicht etwa Orientierungshilfen, sondern versucht, durch Reproduktionen die Lücken in der Dokumentation einiger Epochen zu flicken, eine Bemühung, die den Mangel (besonders an mittelalterlichem Material) eher bewußt- als wettzumachen vermag. Was aber hätte auf Erläuterungstafeln denn wirklich erläutert werden können?

Als Beispiel Abteilung 1: Das Thema lautet »Antike Götter – Götterliebschaften – Metamorphosen«. In der Presseinformation war noch von »Einstimmung« die Rede gewesen. Was es zu sehen gibt: Ein Sammelsurium von Darstellungen antiker Götter – olympische Staffage ohne jeden Hinweis darauf, in welcher Beziehung (wenn überhaupt) die einzelnen Figuren zur Europa-Fabel stehen. Im Katalog wurden viele der Objekte nicht aufgeführt. Diverse Metamorphosenmotive sind versprengt in den Vitrinen verteilt, ebenso verschiedene Darstellungen von Götterliebschaften. Das vorhandene Material¹¹ hätte durchaus strukturiert werden können; im Bereich der Götterliebschaften beispielsweise drängen sich drei Gruppen förmlich auf: erotische Aktivitäten der Olympier allgemein – Liebschaften des Göttervaters Zeus – diejenigen »Abenteurer« des Zeus, die er mit List und/oder Gewalt in die Wege leitet.

So aber treibt man desorientiert von einem Motiv zum andern. Eines hätte in der eben beschriebenen Abteilung deutlich gemacht werden können: Europa war keineswegs *die* Erwählte, wie die Ausstellung glauben machen will, sondern eine Begehrte unter vielen.

Daß Künstler späterer Zeiten in Europa die Bereitwillige und sogar die Führerin sehen wollen, bedarf einer Erklärung. Die rechtfertigende Gegenüberstellung der glücklichen Europa und »echter« Raubszenen (Paris und Helena(!), Nessos und Deianeira) in Abt. 5 hätte sich damit möglicherweise erübrigt.

7 Im Katalog werden einige Fragen dieser Art von Josephine Hildebrand gestellt.

8 Die Tafeln wurden erst nach dem Pressetermin, kurz vor Eröffnung angebracht und waren womöglich nicht einmal vorgesehen. In Vorinformationsblättern variieren die Tafeln oft, und vorsichtigerweise ist auf den drei Führungsblättern nur die laufende Numerierung der Abteilungen angegeben.

9 Kat. Nr. 74.

10 Kat. Nr. 173 und Kat. Nr. 57.

11 Siehe Abt. 5.

Während den Mythen noch Reste matriarchalischer Ordnungen zugrundeliegen (mochte Göttervater Zeus die Objekte seiner Begierde noch so lüstern verfolgen: manche Kolleginnen im Olymp standen ihm darin in nichts nach) geben die Darstellungen in der bildenden Kunst ausschließlich die männliche Perspektive wieder.¹²

Ohne Bedenken übernimmt die Ausstellungskonzeption die wohl häufigste Interpretation der Europa als Liebende. So erklärte Barbara Mundt ausdrücklich, die Ausstellungsgestaltung sei geprägt vom Thema der Liebe¹³ – fast klang es nach einer Widmung an alle Liebende. Tatsächlich läßt die heitere Bilderbuch-Atmosphäre kaum kritische Gedanken aufkommen, und so wundere sich niemand mehr über den Titel der Ausstellung: nicht Vergewaltigung oder doch Raub, auch nicht Entführung kommen zur Sprache, sondern es ist eine »Verführung der Europa« geworden – sicher nicht zufällig erlaubt es diese Zweideutigkeit in der Formulierung, in Europa ebensogut die Verführerin zu sehen.

Buch

Etwas verwirrend, als »Katalogbuch zur gleichnamigen Ausstellung«, »Buch mit Katalogteil« und schließlich als »Buch, das zeitweilig von einer Ausstellung begleitet wird«(!) stellt man das Werk an verschiedenen Stellen vor.¹⁴ Der über 300 Seiten umfassende Band wurde vom Verlag und nicht vom Museum finanziert, erschien wohl deshalb gleich gebunden und kostet 39 DM bzw. im Buchhandel 48 DM. 19 Kapitel befassen sich mit dem Thema, eingestreut das Gros der Schwarzweißabbildungen, es folgen die Farbtafeln und der Katalogteil.

Um mit dem Ende zu beginnen, einige Bemerkungen zum Katalogteil: Die Auflistung umfaßt sowohl ausgestellte als auch nur im Text besprochene und evtl. abgebildete Werke. Eingeteilt nach Gruppen, wie etwa Gattung, kunsthandwerklichem Bereich, Technik, Material, Herkunft und Epoche, sind diese Kategorien wiederum nach chronologischer Folge, Entstehungszeit und Alphabet geordnet. Da jedoch – wie leider auch andernorts üblich – keine Übersicht zu dieser Einteilung existiert, wird man Schwierigkeiten haben, Abbildung oder Katalogstelle eines Werkes zu finden, dessen Nummer oder Schöpfer/-in (sofern nicht anonym) man sich nicht gemerkt hat.

Zur Verknüpfung von Katalogteil, Aufsätzen und Abbildungsmaterial wurde ein internes Verweissystem angelegt, das häufig Verwirrung stiftet. So fehlen z.B. die Angabe des Aufbewahrungsortes in den Abbildungstexten oder der Hinweis, ob es sich bei im Text erwähnten Abbildungen um Kopien, Werkstattrepliken, eigenhändige Variationen oder Originale eines Künstler-Vorbildes handelt.

Die Aufsätze behandeln zum Großteil einzelne Zeitabschnitte, manchmal auch nur eine Gattung, oder aber sie beschäftigen sich mit übergreifenden Aspekten. Für die Lektüre während des Ausstellungsbesuches ist dieser Teil des Katalogs allerdings ungeeignet: einerseits, weil Ausstellung und Katalog im Aufbau¹⁵ divergieren, zum anderen aber, weil man für das Verständnis einiger Beiträge die dort vorausgesetzte Literatur zur Hand haben sollte.¹⁶ Er ist auch ratsam, die mythologischen Quellen griffbereit zu halten, denn die im Katalog abgedruckten »Texte antiker Dichter« geben nur ein lückenhaftes und ungeordnetes Bild. Weder Entstehungszeiten noch Abhängigkeiten der Texte untereinander sind angegeben; auch daß Literatur und bildende Kunst durchaus wechselseitig voneinander profitiert haben, erfährt man nur häppchenweise in einzelnen Beiträgen.

12 Vgl. Kat.-Beitrag »Jupiter und Europa« von Barbara Mundt: ein Abschnitt ist überschrieben: »Im Blick der Künstler. Europa« (Kat. S. 15; Hervorhebung von mir).

13 Zu Farbgestaltung und Blumenschmuck s.o.

14 Kat. S. 4; blaues Informationsblatt zur Ausstellung; Kat. S. 8. Im Folgenden wird der Einfachheit halber vom »Katalog« die Rede sein.

15 Die Themen stimmen teilweise überein.

16 Das gilt beispielsweise für den Aufsatz von Eva Zahn, dem ihre Publikation »Europa und der Stier«, Würzburg 1983, zugrunde liegt oder für Monika Bier-schenk, deren Beitrag ohne ergänzende Informationen bei Hanke (Heinz R., Die Entführung der Europa, Phil.-Diss. Köln 1963) nicht ganz auskommt.

Es lohnt sich im übrigen da selbst nachzuschlagen, wo die Mythologie besonders ungenau behandelt wurde. Als Beispiel sei die Geschichte der Pasiphaë angeführt, der in manchen Schilderungen willentlicher Ehebruch mit einem Stier unterstellt wird. Vervollständigt, liest sie sich so: die Beleidigung durch ihren Gatten Minos straft Poseidon, indem er Pasiphaë (!) mit Wahnsinn schlägt und ihr Begehren nach eben dem Stier einflößt, dessen Opferung Minos dem Gott vorenthalten hatte.

Unter den Beiträgen, die über reines Betrachten und Referieren hinausgehen, lassen sich einige erfreuliche Ansätze finden. Besonders der Aufsatz »Die Schöne und das Tier« von Annegret Friedrich¹⁷ beweist, daß heutige Kunstwissenschaft noch (oder wieder?) etwas mit dem Thema »Europa« anzufangen weiß. Friedrich zeigt, wie leicht der männliche Betrachter die Perspektive des männlichen Künstlers übernimmt. Für solch ein Beispiel männlicher Rezeption gibt es ein Protokoll aus berufener Feder: Erwin Panofsky vergleicht eine mittelalterliche Illustration des »Ovide moralisé« mit einer Zeichnung Dürers¹⁸, auf beiden sind Meerfahrt der Europa und ihre Gefährtinnen am Strand zu sehen. Panofsky erwartet nun »animalische Leidenschaften«¹⁹, obwohl die christliche Deutung, nach der Christus (Stier) die menschliche Seele (Europa) dem Heil zuführt, Europa keineswegs als Opfer betrachtet. Dagegen hält Panofsky Dürers Darstellung eines dramatischen Raubes für »getreulich und lebendig abgebildet.«²⁰ Überzeugend kann Friedrich belegen, daß Panofsky die beiden Werke nicht als Wissenschaftler, sondern als Mann beurteilt.

Wie eine Pointe liest sich danach der im Katalog unmittelbar folgende Beitrag von Klaus Fußmann²¹, der – sicher unfreiwillig – genau jenen unreflektierten Blick auf die Figur der Europa verrät: »Es kam wie es kommen mußte« oder: »Man denkt ... an die Lust der Europa auf den Stier, dessen Wesen zwar sanft, dessen Körper aber stark und gewaltig ist.«²²

Immerhin muß ich mich angesichts der schönen Werke, die die bildende Kunst hervorgebracht hat, selbst ab und zu daran erinnern, daß die phönizische Prinzessin einstmals rüde verschleppt wurde. Es fehlen mir jedoch nicht nur Erklärungen zur Entwicklung der Europa-Interpretation bis heute. Ich hätte auch gerne gewußt, was gerade in unseren Tagen dazu anregen kann, sich mit einer Frau zu beschäftigen, die in einer uralten Geschichte einmal keine Möglichkeit hatte, sich vor den Gelüsten eines Mannes zu retten.

Ein Thema ohne Hintergründe, Fragen oder Brüche anzubieten – ist diese Form der Präsentation zeitgemäß? Im Vorwort zum Katalog – die Ausstellung darf sicher miteinbezogen werden – schreibt Barbara Mundt: »Der Ansatz zu diesem Buch ... ist weniger theoretischer als kunstbetrachtender Natur.«²³ Was auch immer hier unter »Kunstabstrachtung« verstanden wird – eine Rezeption in diesem Sinne kann nur einem gewaltigen Rückschritt gleichkommen. Die »Verführung der Europa« in Berlin scheint mir jedenfalls kein Aufbruch zu neuen Ufern zu sein.

17 Kat. S. 218ff.

18 Panofsky, E., Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance (1939), in: ders., Sinn und Deutung in der Bildenden Kunst, Köln 1978.

19 Zit. n. Friedrich, Kat. S. 218.

20 Zit. n. Friedrich, Kat. S. 222.

21 Kat. S. 228ff.; der Autor ist mit eigenen Arbeiten in der Ausstellung vertreten.

22 Kat. S. 228.

23 Kat. S. 8.