

Gabriele Werner
EVA UND DIE ZUKUNFT

In einer Zeit, in der der Mann seine Gummibärchen-Identität als Softy hinter sich gelassen hat und sein Ich wiederfindet in dem markigen 3-Tage-Bart, in einer Zeit, die es möglich macht, daß sich eine CDU-Familienministerin Feministin nennen kann, und in der es immer noch medienwirksam ist, daß die GAL in Hamburg eine reine Frauenliste aufstellt, findet in der Hamburger Kunsthalle eine Ausstellung statt mit dem Titel »Eva und die Zukunft«. Eingebunden ist diese Ausstellung in ein weibliches Sommerspektakel, das mit 500000 DM aus dem Standorttopf (der hanseatische Werbefonds) des Senats finanziert wird (für die autonome Hamburger Frauenbewegung ein Skandal).

Jedoch ungeachtet ihres Entstehungszusammenhangs entfaltet die Ausstellung einen eigenen Anspruch; insofern muß es darum gehen, kritisch zu reflektieren, nicht *daß* es die Ausstellung gibt, sondern *wie* mit dem Thema »Eva und die Zukunft« umgegangen worden ist.

»Wer kann die Frau definieren?« – die in dem Eingangsraum im Treppenhaus der Kunsthalle gestellte Frage, wird an Ort und Stelle beantwortet: der Mann. Auf vielfältige Weise, mit unterschiedlichen Mitteln und stilistisch nuanciert (Rodin, Matisse, Ernst, Picasso, Rainer u. a.) versuchen hier Männer der Frau Herr zu werden und schaffen es in ihrer Gesamtheit doch nicht – worauf wir stolz sein können.

»Das Bild der Frau ist das Bild des Mannes von der Frau« (W. Hofmann). Dieser Satz ist konzeptionell für die Räume, die sich im oberen Stockwerk öffnen. Daß eine erboste Besucherin im »Besucherbuch« schreibt: »Zuviel Edelporno für ein Bildungsbürgertum«, sagt mehr über dieses Bild aus, als über die Zusammenstellung der Exponate.

Was kann eine Besucherin denn von einer Ausstellung erwarten, die »Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution« vorführen will? Doch eben nur das: das Bild des Mannes von der Frau. Die Ansammlung von nacktem Frauenfleisch ist dabei nur folgerichtig – es ist dieser Logik nicht abdielich, daß gelegentlich auch mal ein nackter Mann erscheint. Zu der umfangreichen Präsentation ganz nackter, halb-nackter und gar nicht-nackter Frauen gesellen sich Liebes- oder Ehepaare und: Mütter.

Ein ganzer Raum ist diesem »Thema« gewidmet, das in der ganzen kritischen (Felixmüller, »Ruhrrevier«, 1920) bis furchterregenden (Wiertz, »Hunger, Wahnsinn, Verbrechen«, 1853) Bannbreite das angebliche Mutterglück behandelt. Der Ausstellungsmacherin Sigrun Paas und dem Ausstellungsmacher Friedrich Gross ist zugutezuhalten, daß sie entgegen der jüngsten Tendenz der glorifizierten »Neuen Mütterlichkeit« (von Rechts und von Links) konsequent die Gegenposition zeigen. (Daß eine Marguerite Gérard, »Die glückliche Familie«, 1795–1800, auch ihren Platz in diesem Raum findet, verdeutlicht, gegen welche Position hier argumentiert wird.) Den männlichen Blick im Auge behaltend, wird das Problem der Kindermörderin dokumentiert, unter dem Vorzeichen männlicher Moral: diese Frauen sind unzurechnungsfähige Dämoninnen. Wir wissen es besser.

Es sei dahingestellt, ob das Motto »Freundinnen« für einen weiteren Raum deshalb gewählt wurde, um, der Konzeption der Ausstellung folgend, den Werken Courbets »Die Mädchen am Seine-Ufer«, 1856 und »Der Schlaf / Die Freundinnen«, 1866, eine entsprechende Plakette zu geben oder ob sich hinter der Betitelung der schüchterne Versuch zeigt, offenzulegen, was sich (auch) hinter Bildern verbirgt, auf denen sich fräulich-innige Zweisamkeit dem Betrachter präsentiert. Um den geht es nämlich. Gezeigt werden die sexistischen Phantasien (auch ein Courbet muß dazu in Beziehung gesetzt werden), die Männer entwickeln, wenn sie sich mit lesbischer Liebe beschäftigen und diese mit schwüler Boudoir-Romantik überfrachten (Courbet, »Der Schlaf / Die Freundinnen – trotz seiner voyeuristischen Absicht für mich eins der schönsten Bilder der Ausstellung) oder zu einem sado-masochistischen Ritual verkommen lassen (Albert, »Die Freundinnen«, 1983 – in dem der Maler mehr als alles andere seine eigene Sexualauffassung entblößt).

Für viele Besucherinnen kaum auszuhalten ist der Raum »Sexus und Gewalt«. Was sich hier auftut, ist überwiegend Frauenalltag. Gegenüber hängen sich z. B. Tom Wesselmann, »Großer Amerikanischer Akt«, 1964, auf dem eine gesichts (= Ich)lose, werbeästhetische Sexbombehausfrau abgebildet ist, und Miana Miriam Munsky, »Colposkopie«, 1972, eine eiskalte nur zu reale Gynäkologenrealität.

Als Fazit zu den Räumen im oberen Stockwerk ist festzuhalten, daß hier, wo es um die Widerspiegelung des männlichen Blickes geht, um die Vorurteile, die die Definition von »Frau« bestimmen, neben qualitativen Einbrüchen in der Auswahl der Werke und gelegentlichen Ungereimtheiten bei der Zusammenstellung der Exponate, wahrhaftig dieser Blick wiedergegeben ist. Was diese Räume zudem auszeichnet, ist eine in weiten Teilen exzellente Hängung, wofür hier nur ein typisches Beispiel angeführt werden soll. In dem Raum mit dem (fragwürdigen) Titel »Was nun« hängt an der einen Schmalseite Munchs »Der Tag danach«, 1894/95, eine junge Frau, hingebungsvoll auf einem Bett ausgestreckt, die der vergangenen Liebesnacht nachträumt, rechts neben ihr hockt »Die wahnsinnige Kate« Füsslis, 1806/07, auf einem Felsen, die an der Entzweiung verrückt geworden ist, und auf der anderen Seite des Raumes in einer Achse zu Munch lagert eine selbstbewußte, rauchende Liebhaberin in grüngestreifter Hose, sich selbst genug, auf einem Bett, es ist Suzanne Valadons »Das blaue Zimmer«, 1923. Das Arbeiten mit Antithesen läßt sich in jedem Raum als Struktur erkennen, und es sind dabei nicht immer nur männliche und weibliche Sichtweisen, die gegeneinander gesetzt werden, wenngleich diese Gegenüberstellungen auch die stärksten sind. Diese Hängung ist (wie wunderbar) überhaupt nicht didaktisch, sondern arbeitet mit inhaltlichen Kriterien und ästhetischen Kontraposten – sie ist deshalb entgegen dem ersten Eindruck keineswegs leichte Kost.

Im Untergeschoß breitet sich – der Eindruck dekadenter, bourgeois und vor allem farbenfreudiger Lebendigkeit klingt noch am stärksten nach – die Düsternis der Arbeiterinnenwelt aus. Wenngleich diese Gegenüberstellung ihre politische Berechtigung hat, wird doch in den unteren Räumen deutlich, daß der Ausstellung ein titelbezogenes Konzept fehlt. Spätestens jetzt hätte sie zu ihrem Thema kommen müssen – die Besucherin hat noch nicht vergessen, daß das Motto »Eva und die Zukunft« lautet, und in den oberen Räumen ist die Frau zwar Bildthema, aber im Mittelpunkt steht die Auseinandersetzung mit dem Mann, dem auch die ganze Aufmerksamkeit gilt.

In den Räumen »Fron oder Aufbruch« findet keine Auseinandersetzung mehr statt. Beliebig zusammengestellt sind in dem ersten Raum (die graphische Sammlung ist hier nicht berücksichtigt) u. a. von Hetsches »Cornelia, Mutter der Grächen«, 1794, Runge »Der große Morgen«, 1808/09, Steinlens »Louise Michel auf der Barrikade«, 1885, und in einer Ecke verschwindet das Portrait der Frauenrechtlerin Mary Wollstonecraft, Verfasserin der Streitschrift »A Vindication of the Rights of Woman«, erschienen 1792. Schon diese Tatsache, daß das Portrait ins Abseits gehängt wurde, mit dem Ausstellungsmacherin und -macher die anti-

thetische Auseinandersetzung mit den oberen Räumen hätten beginnen lassen können, zeigt, wie wenig Engagement darauf verwandt wurde, neben einem dezidierten Männerstandpunkt auch einen dezidierten Frauenstandpunkt zu formulieren.

Schmerhaft für das Auge, das in den oberen Räumen sensibilisiert wurde für die »Schönen Künste«, ist ein aus billigem Holz angefertigtes Podest, das die tonnenschwere Metallarbeit von J. Reineking verdecken soll, da diese nicht entfernt werden konnte, zur Ausstellung auch keinen Bezug hätte. Aber die Nachlässigkeit in der Berücksichtigung der Wirkung dieses Monstrums macht nur zu deutlich, welche Nachlässigkeit in der Gestaltung dieses Raumes herrscht. Aufgebockt auf das Podest steht eine Wand, auf deren einer Seite Adlers »Der Streik von Le Creusot« (1899) in einem Format hängt, das wenigstens die häßliche Wand verdeckt, während auf der anderen Seite zwei Portraits von Marie Bashkirtseff (1860–1884: eine Frau, die auch wegen ihrer extravaganten Kleidung berühmt war) angebracht sind, die so klein sind, daß sie von der Wand erschlagen werden. Repins »Revolutionärin vor der Hinrichtung«, um 1883, ist auf Grund der Reflektion der daneben liegenden Fenster nur mit akrobatischer Mühe überhaupt zu erkennen. Einzig Cécile Douards »Ausruhende Bergarbeiterin«, vermutlich Ende des 19. Jahrhunderts, ist ein Lichtblick für diejenige, die in diesen Räumen nach einer Zukunft sucht, die verbunden ist mit weiblicher Stärke und einer selbstbewußten Solidarität Frauen gegenüber.

In dem nächstfolgenden Raum verstärkt sich die Bestürzung über das Unverständnis, wenn das für die zweite Frauenbewegung so wichtige Bild von Alice Lex-Nerlinger »Paragraph 218« (1931) nur dann vollständig zu sehen ist, wenn die Besucherin die Verbindungstür zum anschließenden Raum schließt. Dieses Bild wurde Anfang der 70er Jahre als Plakat benutzt, als Frauen zum wiederholten Male den Kampf gegen das düsterste Kapitel deutscher Frauengeschichte aufnahmen, den Kampf für das Recht auf kostenlose, straffreie Abtreibung.

Bei so offenkundigem Mangel an Bewußtsein für die Kämpfe von Frauen, für ihre historische Bedeutung – es kann nach 15 Jahren Frauenbewegung / Frauenforschung einfach nicht mehr genug sein, immer nur die Opferposition aufzuzeigen (Degas, Liebermann, von Werefkin, Baluschek, Duwe etc.) – verwundert es nicht, daß die Abteilung »Künstlerinnen« so überaus mager ausfällt. Dabei geht es in der Kritik gar nicht so sehr um die quantitative Präsens (mit einem Anteil von ca. einem Drittel Frauen als Künstlerinnen ist diese Ausstellung so gut bestückt wie es in jüngster Vergangenheit keine war), als vielmehr um die Qualität der ausgestellten Werke. Der in diesen Räumen vorherrschende Eindruck ist, daß Frauen nur zu Kleinkunst in der Lage sind. Da können großformatige Bilderrahmen nicht darüber hinwegtäuschen, daß sich darin kleinformatige Fotos sammeln (Friedrike Pezold, Annegret Soltau) und auch Cindy Sherman ist durchaus in der Lage, Arbeiten herzustellen, die Raumhöhe haben. Ist in dem ersten Raum der Künstlerinnen noch ein Konzept zu erkennen: der Blick der Frau auf den (weib-

lichen) Körper (mit überzeugender Sinnlichkeit zeigt dies Magdalena Abakanowicz in ihrer unmittelbar berührenden Arbeit »Stehende Figuren« von 1985), so ist in dem zweiten Raum davon nichts mehr zu spüren. Neben den Selbstportraits Käthe Kollwitz, Gisela A. Breitlings, Anita Rées und Helena Sofia Schjerfbecks wuchert in einer Ecke Anna Oppermanns »Ensemble«, 1986, ein zwar raumgreifendes Werk, aber eben doch nur aus kleinteiligen Zetteln und Schnipseln bestehend.

Das wars. Nein noch nicht ganz. Gegenüber der Treppe, die ins Untergeschoß führt, hängt die einzige Arbeit, die den Titel der Ausstellung rechtfertigt: Katharina Sieverding »Abblende XVIII«, 1980, 400 × 540 cm, Foto. Gezeigt ist eine Frau, die sich in ihrer ganzen Größe in den Eingang der unterirdischen Kommandozentrale der US-Abwehr in Ceyenne Mountain stellt; thematisiert wird männlich-zerstörerische Herrschaft und weiblich-politischer Widerstand.

Eine Arbeit unter 350 anderen – ein erschreckendes Ergebnis. Dies ist der wesentliche Mangel dieser Ausstellung: dort, wo sie sich mit den Männern auseinandersetzt, ist sie witzig, kritisch und bissig, aber dort, wo die Frau Mittelpunkt des politischen Interesses sein sollte, ist sie trocken, oberflächlich und brav.

Es darf von dem Mann Friedrich Gross nicht erwartet werden, daß er sein Geschlecht verrät und plötzlich einen offensiven Frauenstandpunkt einnimmt (ich will auch nicht, daß Männer sich in unsere Angelegenheiten einmischen) aber es ist ein legitimer Anspruch an die Frau Sigrun Paas, daß sie die reaktionären Tendenzen, die eingangs erwähnt wurden, hätte mitreflektieren müssen, um zu erkennen, daß eine Ausstellung mit dem Titel »Eva und die Zukunft« politisch eindeutigere Zeichen hätte setzen müssen.

Die Zeiten scheinen vorbei, in denen wir uns auf den Errungenschaften der letzten Frauenbewegungsjahre ausruhen können und uns in langmütiger Liberalität üben könnten; dies beweisen die zum Teil herben Kritiken von Frauen in dem »Besucherbuch«.