

Hanna Gagel

»Die weibliche und die männliche Linie«

Anzuzeigen ist der sehr interessante Sammelband »Die weibliche und die männliche Linie, Das imaginäre Geschlecht der modernen Kunst von Klimt bis Mondrian«, herausgegeben von Susanne Deicher, Reimer Verlag, Berlin 1993. Hervorgegangen aus einer Arbeit am Fachbereich 11 der Hochschule der Künste in Berlin, versammelt der Band sehr detailreiche Einzeluntersuchungen.

Hervorzuheben sind:

Monika Wagner – Gustav Klimts ›verruchttes Ornament‹;

Monika Schröter – Die weibliche Formkraft in Hans Arps ästhetischem Konzept;
Gregor Wedekind – Über die allmähliche Verfertigung der Abstraktion aus dem Geist des Mannes bei Paul Klee;
William R. Valerio – Frauenfeindliche Tendenzen im italienischen Futurismus;
Martin S. James – Piet Mondrians Theorie der Geschlechterrollen;
Renate Berger – Vorstellungen des Abstrakten und Absoluten im Ausdruckstanz und Triadischen Ballett.

Als Piet Mondrian 1912 in Paris begann, seine Theorien über Malerei in ein Notizbuch einzutragen, das alle Gedanken seines späteren kunsttheoretischen Werkes skizzenhaft enthält, da entwarf er, erstaunlich genug, zunächst eine Theorie des Wesens der Geschlechter. Die Theorie vom weiblichen, materialen und männlichen, geistigen »Element«, deren Zusammenwirken den Menschen und allen Erscheinungen der Lebenswelt einen bisexuellen, konflikthaften Charakter verleihe. Er sah den Künstler als bisexuelles Wesen, der das weibliche, materielle Element und das männliche, geistige Element verbinde. Das »rein Geistige« müsse vom Künstler geschaffen werden. »Das Weibliche und das Materielle beherrschen Leben und Gesellschaft und hemmen den geistigen Ausdruck, der eine Funktion des Männlichen ist. Ein futuristisches Manifest, das die Ablehnung der Frau (des Weiblichen) proklamiert, ist vollkommen gerechtfertigt. Die Frau im Manne ist die direkte Ursache der Dominanz des Tragischen in der Kunst.« (Mondrian, *Le Néo-Plasticisme*, 1920).

Mit dieser Auffassung stand Mondrian nicht allein, Adolf Loos, Paul Klee, Hans Arp, Marcel Duchamp, André Breton, Franz Kupka, Bruno Taut, Otto Freundlich entwarfen im selben Zeitraum und oft unabhängig voneinander ähnliche Theorien in Bezug auf die weiblichen und männlichen Bestandteile der Kunst. Hans Arp identifizierte sich mit dem romantischen Konzept des weiblichen Künstlers, wie es von Schlegel entwickelt wurde.

Der Spekulation und Festlegung, was weiblich und was männlich sei, die um die Jahrhundertwende ihre besonderen Blüten trieben, setzte Freud die Mahnung entgegen: »dass die reine Männlichkeit und Weiblichkeit Konstruktionen bleiben mit ungesichertem Inhalt.« Die Geschlechtsidentität ist für Freud eine Konstruktion, die von den einzelnen im Lauf ihres Lebens geschaffen wird – so war ihm »die Weiblichkeit« das Endergebnis einer längeren, »recht unwegigen Entwicklung«.

Die Zusammenhänge zwischen dem Denken der Avantgarde der klassischen Moderne und dem Denken Weinigers, Freuds, Schlegels werden mit vielen Belegen dargestellt. Damit relativiert sich der Avantgarde-Anspruch, erweist sich die Innovation der Form als Kehrseite traditioneller Denkmodelle. Doch keiner der AutorInnen geht genügend darauf ein, daß die Konstruktion dualer Gegensätze des Weiblichen und Männlichen 2500 Jahre zurückliegt und ein revival platonisch-aristotelischer Denkmodelle darstellt. Damit würde noch deutlicher werden, wie traditionsgebunden avantgardistisches Denken ist, trotz des proklamierten progressiven Anspruchs.

So richtig diese Klarstellungen sind, habe ich doch einen Einwand, wenn es weiter heißt, daß Peter Gorsen, Lucy Lippard, Norma Broude und Mary Garrard nichts anderes tun, als die diesbezügliche Rhetorik der Avantgarde fortzuschreiben. Wenn Peter Gorsen beobachtet, daß die neue Kunst von Frauen »nach dem Modell des emanzipierten androgynen Menschen eine Synthese von männlich und weiblich in jedem Menschen anstrebt«, dann berührt er einen Lebensnerv von Künstlerinnen.

Es ist durchaus etwas anderes, ob Künstler sich zu Verwaltern des Weiblichen unter männlicher Dominanz erklären, wie in dem Buch an vielen Beispielen gezeigt wird, oder ob Künstlerinnen vor der Notwendigkeit einer Neuintegration platonischer Abspaltungen des menschlichen Potentials stehen. Denn eben diese platonischen Festlegungen der Frau auf Materie und des Mannes auf Geist lähmte die weibliche Kreativität bislang. Die in dieser Frage sicher kompetente Person, die Künstlerin Meret Oppenheim, hielt fest: »Der schöpferische Geist ist androgyn.«

Bei vielen Künstlerinnen kommt eine dritte Position zu Tage, eine Neu-Integration ihres durch Zuschreibungen, was männlich und was weiblich sei, gespaltenen Potentials. Es ist eine Chance für Künstlerinnen, geradezu gezwungen zu sein, diesen Dualismus im Kopf zu beseitigen, wollen sie ein neues Selbstverständnis, eine neue Identität aufbauen. Vielleicht auch eine polyzentrische Identität, die ihre weibliche Erfahrung neu integriert und in Verbindung bringt mit dem, was bislang männlichem Geist und männlicher Kunst vorbehalten blieb – und öffentliche Bedeutung hat. Denn weder Mann-Sein noch Frau-Sein ist etwas Homogenes, vielmehr ist von der Zweiseitigkeit oder Gedoppeltheit des Subjekts auszugehen, von dessen Einheit und Vielfalt (Jessica Benjamin).

Renate Berger schildert eingehend und schön die Tanzszene zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Wenn auch alle sich auf Bergson und Nietzsche berufen, gibt es doch Unterschiede der weiblichen und männlichen Tanzauffassung, besonders im Verhältnis zur Zeitlichkeit. Der neue Ausdruckstanz, der vor allem von Frauen entwickelt wurde, war dynamisch, Oskar Schlemmer verharrt im Statischen, Reproduzierbaren, und auch Rudolf von Labans Notationen sind darauf angelegt, Choreographien ihrer Augenblicksbezogenheit zu entreißen und für die Nachwelt wiederholbar zu machen. Dagegen »suchen Ausdruckstänzerinnen das Abstrakte im Konkreten, Ewigkeit im Gegenwärtigen, die Idee des Absoluten in leiblichen Grenzen aufscheinen zu lassen.« Zeitgebunden und gegenwartsverhaftet akzeptieren Tänzerinnen wie Wigmann und Valeska Gert in ganz anderer Weise das Vergängliche in ihrer Kunst. Auch dies ist eine Position, die sich sicher von dem platonischen Denkmodell, daß die Kunst die Wirklichkeit zu transzendieren oder zu überwinden habe, unterscheidet.