

Mechthild Fend, Andrea Klier, Bettina Uppenkamp

Im Blickfeld: George Grosz: John, der Frauenmörder

Zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle von Kathrin Hoffmann-Curtius vom 3.10. bis 12.12.1993 (Zur Ausstellung erschienen: *Im Blickfeld. John, der Frauenmörder*, von Kathrin Hoffmann-Curtius, Hamburger Kunsthalle, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1993 ISBN 3-7757-0443-4, 14 DM)

Kathrin Hoffmann-Curtius rückte mit dem Gemälde von George Grosz ein brisantes Thema ins Blickfeld: die Gewalt am weiblichen Körper, den Lustmord. Damit wurde, Ende des vergangenen Jahres, ein feministischer Akzent in einer anregenden Reihe kleiner Ausstellungen gesetzt, die jeweils um ein Werk aus dem Bestand der Hamburger Kunsthalle ranken. Gezeigt wurden etwa 30 Gemälde, Grafiken, Aquarelle und Collagen von Grosz, Otto Dix, Paul Klee, Hannah Höch u. a., überwiegend aus der Zeit des Ersten Weltkrieges und der frühen Weimarer Republik. Sie vergegenwärtigen, wie obsessiv das Motiv des Frauenmordes die künstlerische Phantasie dieser Zeit beschäftigt hat. Vor allem aber gelang es in der Ausstellung durch die Auswahl der Arbeiten ebenso wie durch ihre konfrontierende Inszenierung den Gewalt-Aspekt in Grosz' Hamburger Gemälde zu pointieren und zugleich dessen reflektierte Art der Bearbeitung herauszustellen.

John, der Frauenmörder (1918) erlaubt durchaus eine rein ästhetische Betrachtung, welche die im Sujet bearbeitete Brutalität in den Hintergrund treten läßt. Das Bild zeigt, gerade im Vergleich mit dem im selben Jahr entstandenen sogenannten

Kleinen Frauenmörder, in dem der Bildraum durch Facettierung aus den Fugen gerät und verschiedene Darstellungsmodi brüchig aufeinanderstoßen, eine größere ästhetische Kohärenz und argumentative Klarheit. Auch in der Gegenüberstellung mit Otto Dix' Aquarell *Scene II* (Mord) von 1922, wo der malerische Akt wie ein Nachvollzug der Bluttat erscheint, das ausströmende Blut des weiblichen Opfers mit dem Auflösen der Farbe in eins gesetzt wird, präsentiert sich Grosz' *John, der Frauenmörder* als eine distanzierte und analytische Bearbeitung des Themas.

Kathrin Hoffmann-Curtius folgte in Ausstellung und Katalogtext diesem Angebot des Bildes mit einer differenzierten und facettenreichen Betrachtung. In der Ausstellung faßten auf Tafeln angebrachte Titel, welche den Kapiteln des Katalogtextes entsprachen, die ausgestellten Bilder zu thematischen Gruppen zusammen und lenkten so das Augenmerk auf bestimmte Aspekte: Kunst-Mord; Schneidende Blicke, Torso; Gegenschnitte; Der Künstler als Anatom, Chirurg und Schlachter; Fenster-Gitter.

Mit dem Versuch, bei der Bearbeitung des Themas verschiedene Ebenen zu beleuchten und miteinander zu verknüpfen, reagiert Hoffmann-Curtius auf eine im Umfeld der PorNo-Debatte auch von Kunsthistorikerinnen hitzig geführten Diskussion um die Darstellung von Gewalt an Frauen und von fragmentierten weiblichen Körpern. Explizit verwehrt sie sich gegen eine Auffassung, die per se »die künstlerische Darstellung eines Frauenmordes mit der kriminellen Handlung gegenüber lebenden Frauen gleichsetzt« (S. 11). Sie betont, daß auch das »vollständig« erscheinende Bild des weiblichen Körpers sich als gewalttätig gegenüber der realen Frau erweisen kann. Dies wird sinnfällig im Verweis auf Jean-Léon Gérômes *Phryne vor den Richtern* (1861), einem Gemälde der Hamburger Kunsthalle, das die Beherrschung des makellosen weiblichen Körpers durch den männlichen Blick im Bild inzeniert und den Betrachter in diese Konstruktion einbezieht. Ferner argumentiert Hoffmann-Curtius im Anschluß an Sigrid Schade, daß dem westeuropäischen Akt die analytische Zergliederung im Auge des Künstlers vorausgeht, und sie führt aus, wie die Künstler im Studium der menschlichen Anatomie sich mit der sezierenden Tätigkeit des Anatomen auseinandersetzen.

In Darstellungen von Mordtaten kann die Gewalttätigkeit des schöpferischen Prozesses thematisiert werden. Die aggressive Attitüde der Künstler, die sich als Avantgarde verstehen, richtet sich gegen die in weiblichen Akten inkarnierten Ikonen der kunstgeschichtlichen Tradition. Daraus folgert jedoch noch nicht, sich aus feministischer Perspektive vorschnell mit diesen Darstellungen als einer Befreiung vom Korsett der Weiblichkeitsklischees oder einer Aufkündigung der bürgerlich-patriarchalen Konstruktionen eines autonomen »ganzen« Subjekts zu identifizieren. (Dies verlangte angesichts der gezeigten Bilder der Betrachterin erneut einen Gewaltakt ab.) Hoffmann-Curtius geht es vielmehr darum, eine andere Ebene der Gewalt vor Augen zu führen, »die Schnittstellen von krimineller Handlung und künstlerischem Akt« (S. 27), die strukturelle Gewalt, die in jeder »Transformation eines lebenden Modells in Kunst« (S. 12) am Werke ist.

Diese These, in der »Zerstörung eines Früheren und Bildung eines Neuen« (S. 27) liege eine jeder künstlerischen Produktion eigene Gewalt, – von Hoffmann-Curtius ihren Ausführungen vorangestellt – stützt sich vor allem auf Julia Kristeva und Elisabeth Bronfen. Beide gehen davon aus, daß sich die Transformierung des Körpers zum Bild gewaltförmig vollzieht. Der Mord am Körper durch die Imago

oder die Symbolisierung vermittelt sich wiederum in deren Gewaltsamkeit. Diese Gewaltsamkeit des Bildes ist nach Kristeva durch einen als heterogen wie gewalttätig empfundenen Körper motiviert, der in der künstlerischen Produktion notwendig verschwindet, um als Signifikant für Lust und Zerstörung wiederzukehren.

Ein Zusammenhang zwischen den verschiedenen Ebenen künstlerischer Gewalthandlung wird zwar von Hoffmann-Curtius konstatiert, aber nicht eigentlich ausgeführt. In den Bildern um *John, der Frauenmörder* wird am weiblichen Körper programmatisch die Zertrümmerung bürgerlicher Moral und ihrer scheinbar heilen Bild(körper)welt inszeniert. Die symbolische Wiederholung dessen, was den Beginn der Symbolisierung markiert, der Mord am Körper, ist, wenn er sich ausschließlich am weiblichen Körper zeigt, keine Rückkehr zur vorsymbolischen Unmittelbarkeit jenseits der sozialen Ordnung, wie manche Künstler suggerieren, sondern gibt sich als Sanktionierung patriarchaler Ordnung zu erkennen. Die Funktionalität des weiblichen Körpers als Zeichen erscheint bei Hoffmann-Curtius als patriarchale Konstante und wird selbst nicht problematisiert. Einer solchen strikten Rollenzuweisung entspricht ihre scharfe Trennung zwischen Künstler oder Täter und weiblichem Opfer. Die Autorin übersieht dabei die Bedrohung, der auch die Körper der männlichen Täter auf einigen Bildern ausgesetzt werden, was freilich nichts an der Tatsache ändert, daß den weiblichen Figuren ausschließlich die Rolle des Opfers zugewiesen ist.

Auf Grosz' Bildern ist vor allem über den Einsatz der Farben den männlichen Figuren die eindeutige Abgrenzung von ihren Opfern genommen. So hängt dem flüchtenden John statt einer Fliege sein rotes Genital verräterisch am Kragen, und der in sinnlichen Rundungen präsentierte weibliche Torso ruft in seiner Rötung, besonders des weiblichen Geschlechts, mit der Sexualisierung auch immer die Bluttat auf. Ist die Lustmotivation des Täters in *John* mit Ironie präsentiert und vorrangig auf den weiblichen Torso projiziert, wird diese Distanz in *Der kleine Frauenmörder* aufgegeben. In der Darstellung des Künstlermörders changiert das Rot beständig zwischen Blut und der Symbolisierung von Lust; so wird der Pinsel zum blutbefleckten Messerpenis über rot glühenden Hoden, denen die Gestaltung von Händen und Kopf entspricht. Der sich zu purem roten Farbauftrag verlierende Kontur der Krawatte sowie die zickzackförmigen Pinselstriche am weißen Hemdkragen verbinden sich nicht nur mit dem Farbauftrag des Messerpenis, sondern auch mit dem des Opfers. Konsequenter richtet auf diesem Gemälde der Mörder nach der Zerstückelung des weiblichen Körpers das Messer gegen das eigene Spiegelbild. Ebenso wird von Otto Dix das Zerstückeln eines weiblichen Körpers mit der gefährdeten Körpereinheit des Täters in Verbindung gebracht. Bei der Radierung *Der Lustmörder* (1920) handelt es sich um ein Selbstporträt von Otto Dix, der hier wie im Blutausch tobt, in der einen Hand ein Messer, in der anderen ein schlachtermeisterhaft abgetrenntes Bein im Chaos der Körperteile einer Frau und eines verwüsteten Zimmers. Das Bild scheint vom Zentrum her auseinanderzubersten. Wäre da nicht das rasterförmige Muster seines strammen Anzugs, geriete auch der Mörder aus den Fugen.

Diese Bilder legen nahe, daß hier männliche Verletzungszängste auf die Frau projiziert werden. Es stellt sich daher die Frage, ob die intensive Beschäftigung der Künstler mit dem Motiv der ermordeten, der zerstörten Frau nicht auch mit der spezifisch deutschen Erfahrung des verlorenen Ersten Weltkrieges zusammenhängt. Ein Krieg durch den nicht nur eine Gesellschaftsordnung in die Brüche ging, sondern

auch ein Männlichkeitsentwurf, mit dem sich die Niederlage und der jämmerliche Tod in den Schützengräben nicht vereinbaren ließ.

Eine weitere Radierung von Dix mit dem Titel *Der Lustmord* (1922) zeigt eine ermordete, nackte Frau auf ihrem Bett. Sie liegt dort rücklings mit gespreizten Beinen und vom Geschlecht her aufgeschlitzen Bauch. Die schwarzen Knöpfstiefelchen, fetischistische Zutat, und das Ambiente weisen sie als Prostituierte aus. Im Vordergrund kopulieren zwei kleine Hunde, die Hündin töricht duldend; der Rüde absorbiert vom Triebgeschehen, dessen naturhaft-unabänderlicher und amoralischer Fatalität die Frau im Bild (und auch der abwesende Täter?) zum Opfer gefallen ist – so die Botschaft des Blattes. Die Grausamkeit und der Exzess sind vom Künstler im Traktieren der Druckplatte mit dem Stichel nicht nur visualisiert, sondern im Duktus der Unmittelbarkeit geradezu nachvollzogen. Schwarze Büschel von Schraffuren markieren die Kulminationenpunkte von Gewalt und Lust. Mörderische Energie manifestiert sich nicht allein im Sujet und durch die Organisation der Figuren im Raum, sondern ganz wesentlich durch Dix' Handhabung der Technik.

Obwohl die Ausstellung Bilder versammelte, die sich unterschiedlicher Medien bedienen (so ist besonders anregend die Auswahl von Postkarten aus dem Nachlaß von George Grosz), spielt das Problem der Medien und die Frage nach deren Einsatz und nach der konkreten Machart im Katalogtext nur eine untergeordnete Rolle. Eine intensivere Auseinandersetzung mit den technisch-materiellen Aspekten der Exponate ließe statt der Kontinuität und der Verwandtschaften die Differenzen schärfer zu Tage treten. So könnte man in den Bildern von Dix die durch das künstlerische Verfahren materialisierte Spur von Lust und Gewalt entdecken. Hoffmann-Curtius folgt mit ihrem argumentativen Verfahren, wie schon eingangs erwähnt, Grosz' distanzierter Perspektive, aus der das Thema des Frauenmordes als komplexe Chiffre künstlerischer Produktion und Selbstreflexion erkennbar wird. Dabei droht jedoch in ihrem Aufsatz aus dem Blickfeld zu geraten, daß Darstellungen zerstörerischer Gewalt gegen Frauen nicht nur die Frage nach Bilderproduktion und Kunsttheorie stellen, sondern – zumindest bei den Betrachterinnen – immer auch Erfahrungen oder Bedrohungen realer Gewalt wachrufen.

Dieses Problem wurde an der Arbeit von Gert H. Wollheim, die zwei Realitätsebenen einander konfrontiert, besonders deutlich. Das Aquarell aus dem Jahr 1921 zeigt eine von ihren Herrschaften zu Tode gefoltete Dienstmagd. Wollheim hat neben die Darstellung der weiblichen Leiche zwei aneinandermontierte Zeitungsausschnitte geklebt. Der eine berichtet die Einzelheiten des grausamen Vorfalles, der zweite ist der Wetterbericht des selben Tages. In dieser Zusammensetzung erscheinen die Ausschnitte als Kommentar zu der Vergleichsgültigkeit massenmedialer Nachrichtenproduktion gegenüber dem menschlichen Einzelschicksal, die zugleich auf einen oberflächlichen Sensationswert für das Publikum spekuliert. Dieser Sensationslust versucht Wollheim einen Kontrapunkt zu schaffen, indem er für die Darstellung der Ermordeten auf die traditionelle christliche Ikonographie zurückgreift und das Opfer als volkstümliche Heilandfigur stilisiert. Es war das einzige Bild in der Ausstellung, welches durch die Verwendung dieser Würdeformel engagierte Anteilnahme für das Opfer erkennen ließ. Angesichts der durch die Zeitungsmel-
dung bezeugten Untat bleibt es jedoch seltsam hilflos.

Schade, daß unter dem Motto Gegenschnitte nur eine einzige Collage von Hannah Höch präsent war. Die feine Ironie, mit der uns ihre zerschnittenen Frauen

zublinzeln, kommentiert das bildnerische Verfahren und ist auch eine Attacke auf die ›heilen‹ Imagines weiblicher Schönheit. Als einzelnes Bild kam es gegen die geballte Macht der benachbarten Exponate nicht an.

Diese Macht der Bilder vor Augen geführt und zugleich Anstöße für vielfältige Überlegungen provoziert zu haben, ist Verdienst der Ausstellung. Kathrin Hoffmann-Curtius und die Hamburger Kunsthalle haben etwas gewagt, was in bundesdeutschen Museen keineswegs üblich ist, das Publikum mit einer so brisanten Problematik, wie es die Darstellung der Gewalt gegen Frauen ist, zu konfrontieren.