

Annegret Friedrich: Das Urteil des Paris.

Ein Bild und sein Kontext um die Jahrhundertwende.

Jonas-Verlag, Marburg 1997 (ISBN 3-89445-216-1; 48,- DM)

Das Parisurteil – die Wahl der Schönsten unter drei Frauen durch einen männlichen Schönheitsrichter – führt als Bildthema geradezu paradigmatisch eine in die visuelle Kultur eingeschriebene Geschlechterkonstruktion vor, welche die feministische Kunstgeschichte von Beginn an beschäftigt hat: den wertenden männlichen Blick auf den weiblichen Körper. Diese Problematik steht im Zentrum von Annegret Friedrichs Studie, die Max Klingers 1885-87 entstandene Version des Parisurteils im Kontext ästhetischer und medizinischer Diskurse zur weiblichen Schönheit untersucht. Zwar konzentriert sich die Autorin auf das späte 19. Jahrhundert, doch wird gleich in der prägnanten Einleitung deutlich, daß der Parismythos – als Struktur verstanden – seine Aktualität bis heute nicht eingebüßt hat. Insbesondere in der populären Bilderwelt der Werbung hat das Motiv der drei zur Wahl stehenden Frauen, sie sind hier zu Allegorien eines ebenso umfassenden wie begehrenswerten Warenangebotes geworden, nach wie vor Konjunktur. Die dicht illustrierte Studie entfaltet, in bester Tradition der Warburg-Schule, allein durch die Zusammenstellung der Bilder eine Argumentation und nicht selten einen eigenen Witz.

Ausdrücklich stellt sich Friedrich mit ihrer Betrachtung des Mythos in eine feministische Tradition, indem sie an die neue Frauenbewegung anknüpft, die in den 70er Jahren im Streit um die Selbstbestimmung über den eigenen Körper Mißwahlen und Schönheitskonkurrenzen den Kampf ansagte. Zugleich scheint besonders im Verweis auf Arbeiten von Künstlerinnen, welche das Motiv der drei Grazien ironisieren, ein utopisches Potential auf. Die drei Frauen könnten die Konkurrenz verweigern, sich vom männlichen Blick emanzipieren und sich verbünden. Diese Möglichkeit ist schon über die Collage auf dem Buchumschlag angedeutet: die auf Klingers Gemälde isolierten Göttinnen sind zusammengedrückt und der Schönheitsrichter aus dem Bild entfernt.

Eröffnet die Einleitung Spannweite und Brisanz des Themas, so beginnt das erste Kapitel recht konventionell mit einer eingehenden Beschreibung des Gemäldes und seiner Situierung in Klingers Werk. Dabei hebt Friedrich hervor, daß sich mit dem *Urteil des Paris* eine Veränderung in Klingers Antikenauffassung abzeichnet, von einem respektlosen Umgang hin zu einer aktualisierten, aber positiven Hinwendung zur Antike. Wie sich in den Randfiguren des *Parisurteils*, insbesondere dem grausigen Medusenkopf, zeigt, galt ähnlich wie bei Friedrich Nietzsche und Aby Warburg ein neues Interesse den dämonischen Aspekten der Antike. Im Anschluß an Richard Wagner wurde zugleich eine Verbindung zwischen nordischer und heidnischer Mythologie gesucht. Läßt sich Klingers Gemälde so in den Kontext einer »neu-deutschen ›Klassizität‹« (41) stellen, identifizierte die zunächst überwiegend negative Kritik die modernen Elemente mit dem verschmähten französischen Impressionismus. Unmut entzündete sich gerade an der Gestaltung der Göttinnen, die aus der Perspektive eines akademisch-normativen Klassizismus allzu »realistisch« dargestellt schienen. Befremdung konnte besonders die Tatsache auslösen, daß Klingers Göttinnen – anders als etwa bei Feuerbachs kurz vorher entstandener Bearbeitung

des Sujets – den Blick nicht schamhaft zu Boden senken, sondern Paris selbstbewußt entgegentreten und den Blick auf ihn bzw. den Betrachter vor dem Bild richten. Es ist vor allem dieser Aspekt, der das Interesse der Autorin gerade an Klingers Version des Parisurteils motiviert. Das Gemälde durchbricht die auch in der feministischen Kunstgeschichte der 70er Jahre allzusehr schematisierte Blickkonstellation: »Männer sehen Frauen an. [...] Frauen [werden] als Anblicke gesehen und beurteilt«¹. Es fordert zu einer Betrachtung heraus, die die Blicke der Göttinnen im Bild aber auch der Rezipientinnen berücksichtigt. Folgerichtig widmet Friedrich einen Abschnitt dem »Interesse von Frauen an Klingers Werk«, ein in der Klingerforschung, selbst wenn sie sich dem Geschlechteraspekt zuwendet, bislang kaum beachteter Bereich. Die Autorin kann zeigen, daß es überraschenderweise gerade Frauenrechtlerinnen waren, die Klingers künstlerische Arbeiten schätzten. Denn insbesondere in seinen Grafikzyklen griff Klinger mit Prostitution und bürgerlicher Doppelmoral Themen auf, die zur gleichen Zeit in der Frauenbewegung diskutiert wurden. Und sein *Parisurteil* zeichnet sich dadurch aus, daß es die Geschlechter auf unkonventionelle Weise arrangiert.

Friedrich betrachtet das Gemälde als eine spannungsgeladene »Konfrontation der Geschlechter« (100) und macht diese Brisanz stark, um die verschiedenen Dimensionen des Mythos in Bezug zu gesellschaftspolitischen Debatten des späten 19. Jahrhunderts zu setzen. So stellt sie eine Korrespondenz zwischen dem im Parisurteil angelegten zahlenmäßigen Geschlechterverhältnis und der Rede vom Frauenüberschuß her. Gegen jede demographische Evidenz wird in dieser Rede ein Überangebot postuliert und damit der Mythos fortgeschrieben, der Mann habe stets die Wahl zwischen mehreren potentiellen Liebesobjekten. Die Absurdität, in die sich die Argumente nicht selten steigerten, kann wohl als Symptom jener Panik gelesen werden, die die Bedrohung männlicher Privilegien auslöste. Denn zur gleichen Zeit forderten Frauen ein Wahlrecht in politischen wie privaten Angelegenheiten und machten auf bemerkenswert helllichtige Weise auf die Verschränkung beider Bereiche aufmerksam.

Ein weiterer Aspekt ist die Diskussion um »Kunst und Sittlichkeit um 1900« im Verlaufe der das Nackte als keusch und unschuldig dem frivolen Halbbekleideten gegenübergestellt wurde. Eine moralische Aufwertung des Nackten setzt eine Disziplinierung und Entsexualisierung des Blicks auf den unbedeckten weiblichen Körper voraus. Schönheit wird – so eine der zentralen Thesen von Friedrich – eine zunehmend über wissenschaftliche Messungen ermittelte Kategorie. Anknüpfend an Claudia Honeggers These von dem in der Aufklärung einsetzenden Prozeß einer Verwissenschaftlichung der Geschlechterdifferenz zeigt Friedrich, daß auch die weibliche Schönheit zunehmend unter die Definitionsmacht der Medizin gestellt wurde. Infolge dieses Prozesses wurde der »lüstern-pornographische Blick in einen kalten, ärztlichen, nüchtern urteilenden« (210) transformiert. Kritisch zu fragen ist hier zum einen, was denn gewonnen wäre, bliebe der Blick »voyeuristisch involviert« (192), und zum anderen, ob beide Dimensionen sich so klar voneinander trennen lassen. Wie sehr Wißtrieb und Schaulust sich verschränken, erkennt Friedrich an anderer Stelle selbst an, wenn sie in ihrer Analyse des von Klinger für den Hautarzt Carl Schirren gefertigten Exlibris von »Forscherbegierde«(195) spricht. Das Exlibris zeigt einen Mann – er trägt die Züge des Auftraggebers –, der einer weiblichen Figur das ohnehin transparente Gewand vom Leibe zieht. Die weibliche Allegorie

der entschleierte Natur ist freilich nicht ohne weiteres mit den Patientinnen des Arztes gleichzusetzen. »Die Darstellung dient also einerseits dazu, die Konstellation Arzt/Patientin, in der Realität sicher weniger romantisch, erotisch aufzuladen. Ohne daß es dem Auftraggeber selbst negativ aufgefallen wäre, zeigt das Blatt andererseits aber auch die Gewaltsamkeit des ärztlichen Blickes, eines Blickes, der die Haut förmlich vom Leibe zu reißen und sogar unter die Haut zu dringen versucht, der sich mit Hilfe neuester visueller Technologien des Weiblichen und der Reproduktion bemächtigt« (196). Eine Schwierigkeit dieser Beschreibung ist, daß in der Analyse der Körperdarstellung selbst metaphorisch vom Körper gesprochen wird. Das Bild der Häutung, mit dem Friedrich auf die Gewaltsamkeit des ärztlichen Blicks zielt, setzt die Haut als schützende Hülle, die ein privates Inneres schützt, und bleibt damit einer seit dem 18. Jahrhundert formulierten dualistischen Konstruktion des Körpers verhaftet. Wie bei Barbara Duden, die in ihrem Essay *Der Frauenleib als öffentlicher Ort* den medizinischen Zugriff auf das Körperinnere ebenfalls als Schindung qualifiziert,² wird bei Friedrich die Haut zum Garanten körperlicher Integrität, ohne daß berücksichtigt wird, daß auch die Körpergrenze durch den historisch sich wandelnden Blick auf und in den Körper je neu verhandelt wird. Die verallgemeinernde Beurteilung der »neusten visuellen Technologien« ist ebenfalls allzusehr an Dudens Kritik der Ultraschallbildern von Föten geschult, obwohl die zur Debatte stehenden Techniken – bei Friedrich an dieser Stelle die Mikroskopie – doch beträchtliche Unterschiede aufweisen. In solchen Wertungen geht Friedrich von einer Art negativer Teleologie aus, einem mit Bacon einsetzenden Prozeß technischen und naturwissenschaftlichen Fortschritts aus, der auf die zunehmende Beherrschung von Frau und Natur zielt und gar von den einzelnen Beteiligten intentional vorangetrieben wird (siehe etwa 192 und 210-211).

In dem Kapitel »Zuchtwahl oder der ärztliche Blick« zeigt Friedrich, daß der medizinische Diskurs zunehmend das Schöne mit dem Gesunden gleichsetzt. Wenn im Anschluß an Darwin die Wahl einer Frau zu einem biologischen determinierten Vorgang wurde, so avanciert weibliche Schönheit zum sekundären Geschlechtsmerkmal und wird im Sinne einer »Zuchtwahl« relevant. »Damit«, so das Resümee, »kam einer Ehegründung nicht nur individuell lebensgeschichtlich – persönlich, familiär sowie materiell – Bedeutung zu, sondern sie erschien in ›höhere‹ Zwecke eingebunden: Mit der zu erwartenden Nachkommenschaft war sie allgemein menschengeschichtlich für die ›Gattung‹, in nationaler Hinsicht für ›Volk‹ und ›Rasse‹ von Bedeutung« (196/197). Einzuwenden ist, daß es nicht erst eines Darwin bedurfte, um die Ehe als Institution von staats- und bevölkerungspolitischer Relevanz zu definieren. Neu ist lediglich die Bedeutung, die den sexuellen Beziehungen zwischen den Geschlechtern für die ›Höherentwicklung‹ des Menschengeschlechts beigegeben wurde. In diesem Zusammenhang analysiert Friedrich vor allem die populären Schriften des deutschen Frauenarztes Carl Heinrich Stratz *Die Schönheit des weiblichen Körpers* (1898) und *Die Rasseschönheit des Weibes* (1901). Das Schönheitsurteil wird nun »auf den Frauenbestand der ganzen Welt ausgedehnt« (211), wobei es weniger um der jeweiligen Rasse eigene, und damit relative Arten der Schönheit geht, als vielmehr um einen universellen Wert, der dann doch wieder im antiken Vorbild gefunden wird. Stratz arbeitete zur Ermittlung einer Schönheitsnorm zum einen mit der Technik der Anthropometrie, dem Vermessen des Körpers und dem Errechnen idealer Proportionen, zum anderen der neuen Technik der Fotografie.

Dieses Medium suggeriert Empirie und ermöglicht die Vervielfältigung des Vergleichsmaterials. Zur Charakterisierung dieses messenden, apparativen Blickes verwendet Friedrich den Terminus des »kalten Auges«. Sie bezieht sich damit auf Gerd Mattenklotts Begriff und seine Kritik des empfindungslosen, vom Leib distanzierten Blickes und nicht auf die in der feministischen Filmtheorie und Kunstgeschichte erarbeitete Terminologie des Blickes, obwohl diese doch von vornherein den Geschlechteraspekt mitberücksichtigt. Während insbesondere die an Lacan orientierte feministische Theorie die Verfangenheit des Subjekts im Blickregime betont, die allenfalls Verschiebungen zuläßt,³ hält sich Friedrich die Möglichkeit eines alternativen Sehens offen. Mit Irigaray nimmt sie eine geschlechtsspezifische Differenzierung vor, wonach Frauen anstelle des distanzierten Blicks die »Nähe des Gefühls« bevorzugen (20 und 83). Eine methodische Alternative für die Kunsthistorikerin freilich kann darüber nicht erarbeitet werden, denn die beispielsweise in den verhandelten Fotografien sich manifestierenden Formierungen des medizinischen Blicks kann auch ein noch so emphatisches Sehen nicht hintergehen, indem es Subjekte hinter den Bildern hervorbrächte. Auch das Auge, das Friedrich mit ihrer Studie auf Klingers *Parisurteil* wirft, ist glücklicherweise nicht nur emphatisch, sondern vor allem kritisch und differenziert. Ohne es ganz zum Komplizen zu machen, gesteht sie dem Gemälde – und das ist eine Stärke der Studie – eine reflektierende Haltung zu: in die Konstruktionen von Weiblichkeit und Schönheit um 1900 verstrickt, ist es zugleich eine »*Allégorie réelle* über den Status des Weiblichen in der Kunst« (110).

Anmerkungen

- 1 John Berger: *Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt*. Reinbek bei Hamburg 1974, S. 44.
- 2 Barbara Duden: *Der Frauenleib als öffentlicher Ort. Vom Mißbrauch des Begriffs Leben*. Hamburg/Zürich 1991, S. 91.
- 3 Vgl. zuletzt etwa Kaja Silverman: »Dem Blickregime begegnen«, in: Christian Kravagna (Hrsg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997, S. 41-64.