

Ausstellungen

Male Gaze-Emoji. Kuratorischer Feminismus im Gravitationsfeld der Kulturindustrie

Femme fatale. Blick – Macht – Gender.

Hamburger Kunsthalle, 9.12.2022–10.4.2023.
Kat. hg. v. Markus Bertsch. Bielefeld | Berlin,
Kerber Verlag 2023. 400 S., zahlr. Abb.
ISBN 978-3-7356-0879-6. € 55,00

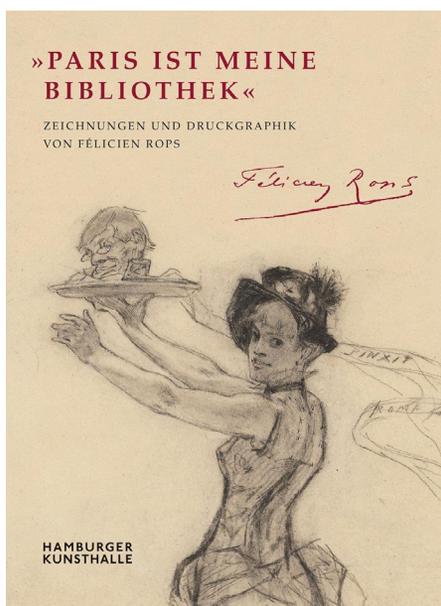
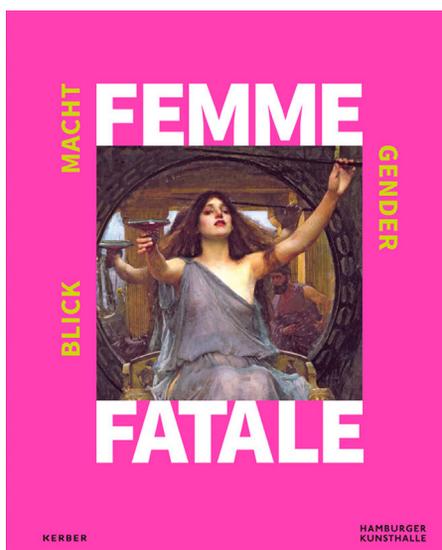
„Paris ist meine Bibliothek“. Zeichnungen und

Druckgraphik von Félicien Rops. Hamburger
Kunsthalle, 10.2.–7.5.2023. Kat. hg. v. Andreas
Stolzenburg und Juliane Au. Petersberg,
Michael Imhof Verlag 2023. 216 S., zahlr. Abb.
ISBN 978-3-7319-1304-7. € 29,95

Dr. Thomas Moser
Technische Universität Wien
Institut für Kunstgeschichte,
Bauforschung und Denkmalpflege
thomas.moser@tuwien.ac.at

Male Gaze-Emoji. Kuratorischer Feminismus im Gravitationsfeld der Kulturindustrie

Thomas Moser



Es gab eine Zeit, da konnte man meist nur in jahrelang vorbereiteten Ausstellungen und deren Begleitkatalogen nachvollziehen, dass Museen sich und ihre Tätigkeit untereinander durchaus rezipieren und kommentieren. Auch war dies nur für gutinformierte Zeitgenoss:innen erkennbar, nicht hingegen für das allgemeine Laufpublikum. Dass ausgerechnet das Frankfurter Städel Museum einen Werbepost vom 3. April 2023 für die *Femme fatale*-Ausstellung auf dem Instagram-Kanal der Hamburger Kunsthalle überschwänglich mit „😁“ goutiert hat, zeigt mehr an als die bloße Beschleunigung dieser Reaktionsvorgänge. Denn hiermit wurde geliked, dass sowohl der Gegenstand der Schau als auch ein gutes Dutzend der dort vertretenen Künstler:innen 2016/17 bereits auf der *Geschlechterkampf*-Ausstellung in Frankfurt zu sehen waren (vgl. die Rezension in: *Kunstchronik* 70/6, 2017, 289ff.). Mit dem flamboyanten Emoji kommentiert das Städel also letztlich auch die Rezeption seiner eigenen Ausstellung von vor sechs Jahren. Umso drängender stellt sich die Frage, ob es sich in Hamburg lediglich um eine uninspirierte Wiederholung des bis heute überaus wirkungsvollen, westeuropäischen Geschlechterbilderkanons zwischen Romantik und Weimarer Republik handelt. Zumal sich ein solcher Verdacht erhärtet, wenn im Harzen-Kabinett der Kunsthalle weitestgehend zeitgleich mit Félicien Rops auch noch einem Künstler des *Fin de Siècle* eine Bühne geboten wird, der gerade für die obszöne Darreichungsform seiner druckgraphischen Gesellschaftskritik berüchtigt ist. Soviel vorweg: Diese Vorbehalte haben sich als unberechtigt erwiesen.

Kirkes Blick

Noch bevor man einen Fuß in die Kunsthalle setzte, fiel bereits auf, dass die räumliche Situation am Glockengießerwall im Sinne des Ausstellungsthemas gleich mehrfach publikumswirksam genutzt wurde: Auf der Südwestseite des Neubaus prangte, wie üblich, das überdimensionale Werbemaskottchen, das man diesmal in einem Ausschnitt von John William Waterhouses *Circe Offering the Cup to Ulysses* **| Abb. 1 |** gefunden hatte. Das zunächst recht eindeutig wirkende Motiv, die für Odysseus und seine zwischenzeitlich in Schweine verwandelte Mannschaft verhängnisvolle Femme fatale Kirke, entfaltete sich erst dadurch, dass Waterhouse den männlichen Blick im Bild explizit mitverhandelt. Denn im großen runden Spiegel hinter der thronenden Verführerin sind sowohl Odysseus als auch sein einzig verbliebenes Schiff zu sehen. Die Betrachter:innen wurden so aus rezeptionsästhetischer Perspektive von der in Untersicht monumentalisierten Göttin bezirzt, während sie sich selbst in Odysseus' Spiegelbild wiedererkennen konnten. Alle drei Aspekte des Ausstellungsuntertitels *Blick – Macht – Gender* wurden so kompakt vorgestellt, während die dezidiert männliche Kodierung des Blicks auf die Femme fatale unmissverständlich machte, dass es sich hierbei um historische Konstellationen handelt, die in einem Spannungsverhältnis zu heutigen Rollenbildern stehen.

Wer Kirkes koketter Einladung auf Litfaßsäulen oder auf Social Media erlag, merkte schnell, wodurch sich die Hamburger Ausstellung fundamental von ihren Vorgängerinnen in Frankfurt und 1995 im Münchner Lenbachhaus („Der Kampf der Geschlechter“) unterschied: War der Präsentation im Stadel eigens ein Raum vorgeschaltet, dessen texthafte Wandgestaltung mit Hashtags und teils sexistischen Zitaten aus der Frühphase der #MeToo-Debatte auf einen Gegenwartsbezug hinweisen sollte, blieben die folgenden, mit historischen Bildwerken ausgestatteten Räume von derartigen Querverweisen gänzlich unberührt. In der Kunsthalle trat die historische Komplexität indes stellenweise hinter einem entschieden feministischen Ausstellungs-konzept zurück, das die



| Abb. 1 | John William Waterhouse, *Circe Offering the Cup to Ulysses*, 1891. Öl/Lw., 90,2 × 146,4 cm. Oldham Gallery [↗](#)

Titelseite des vor Ort kostenlos ausliegenden und mit dem feministischen *Missy Magazine* erarbeiteten Begleithefts pointiert auf „Doing Feminism – with Art“ zuspitzte. Dieser sozial engagierte Zugriff auf die männliche Angstgeburt der Femme fatale setzte einen Kontrapunkt zum Altbau der Lichtwark-Galerie aus den 1860er-Jahren, dessen skulpturale Bauzier weißer Künstlerautoritäten sich vis-à-vis einer gendersensiblen Ausstellung und deren Riesenkirke wiederfand. Besonderes subversives Potential signalisierte Moritz Freis Neonröhrenschriftzug *I don't believe in dinosaurs* (2017/21) auf dem Dach des Neubaus von Ungers' Galerie der Gegenwart.

Ausstellungen

In den Ausstellungsräumen selbst äußerte sich der feministische Ansatz darin, dass die historischen Themenbereiche durch zeitgenössische Positionen etwa von Sonia Boyce, Cordula Ditz, Valie Export und Ulrike Rosenbach gebrochen wurden. Den inhaltlichen Auftakt machte die Bildrezeption von Clemens Brentanos rheinromantischer Loreley, die das Schlüsselmotiv mit dem Modethema Umwelt hier zum „Gefährlichen Wasser“ verdichtete. Ähnlich traditionell kamen die Schwerpunktsetzungen Viktorianismus, Symbolismus, Jahrhundertwende in München und Berlin, Munch, spätimpressionistische Theater- und Selbstinszenierungen und die zunehmend poröser werdenden Geschlechterrollen während der Weimarer Republik daher. Femmes fatales bei Beardsley, Corinth, Delville, Klinger, Kokoschka, Liebermann, Mammen, Marcello, Moreau, **| Abb. 2 |** Mossa, Munch, Redon, Stuck u. a. werden seit Jahrzehnten beforcht und sind inzwischen auch im musealen Kontext zu Allzweckwaffen der Geschlechterkampfrekurse avanciert. Eine Neuentdeckung war hingegen Hermann Hahns *Judith*, **| Abb. 3 |** auf deren Schoß das abgetrennte, unter dem schamlippenartig gerafften Kleid hervortretende Haupt des Holofernes eine groteske Totgeburt suggeriert. Wie Isobel Gloag und Evelyn de Morgan wurde Jeanne Mammen endlich nicht mehr nur reduziert auf ihr Geschlecht, sondern als etablierte Position der Bildkultur des frühen 20. Jahrhunderts integriert zwischen ihren männlichen Kollegen gezeigt.

Woke Femmes fatales

Der eigentliche Twist und damit auch der spürbar gesellschaftskritische Anspruch der Kuratierung lag jedoch in der Metaebene, die durch die queerfeministischen Werke eingezogen wurde. Ausgehend von der postmodernen Dekonstruktion stereotyper Vorstellungen von Race und Gender bezog die Ausstellung am Ende auch zeitgenössische Arbeiten feministischer Künstlerinnen ein, die sich die Klischees der Femme fatale unter den Vorzeichen der Ermächtigung aneignen und neu erzählen. Der zweite Teil von Betty Tompkins' Serie *Women Words* (2017/18)

rahmte und kommentierte die gesamte Ausstellung: Die eigentlich für ihre fotorealistischen *Fuck paintings* bekannte US-Amerikanerin sammelte hierfür etliche und meist despektierliche Begriffe und Bezeichnungen für Frauen, mit denen sie anschließend – als Textflächen in rosa Acrylfarbe – Frauenkörper in Bildreproduktionen von Tizian, Delacroix **| Abb. 4 |** und Helmut Newton im doppelten Sinne überschrieb. Die Kritik greift hier bei der einseitig sexualisierten Darstellung von Frauen einen von Männern dominierten Kanon an. Dass es sich dabei offenkundig um Hochglanzreproduktionen handelt, die unsanft aus Kunstbüchern gerissen wurden, unterstreicht den den Künstlern beigemessenen Rang in der Kunstgeschichte ebenso wie die Handlungsentschlossenheit



| Abb. 2 | Gustave Moreau, *Oedipus and the Sphinx*, 1864. Öl/Lw., 206,4 × 104,8 cm. New York, Metropolitan Museum of Art [↗](#)



Abb. 3 | Hermann Hahn, *Judith mit dem Haupt des Holofernes*, 1898. Marmor, 80 × 45 × 60 cm. Wien, Österreichische Galerie Belvedere, Inv.nr. 336a ↗

der Künstlerin. Tompkins' Serie lädt dazu ein, an einem neuralgischen Ort der Kanonetablierung, nämlich im Museum, durch den gerade in Augenschein genommenen Kanon der Moderne, die kunsthistorisch tradierte, sich dem voyeuristischen Male gaze darbietende, sexualisierte Darstellung von Frauen und die darin manifesten, heteronormativen Geschlechterrollen kritisch zu reflektieren.

Noch expliziter wird diese – mit Markus Brüderlin gesprochen – „Bildwerdung des Rahmens“ in Sonia Boyces *Six acts* (2018) ↗, einer 15-minütigen Videoinstallation, die aus den performativen Auseinandersetzungen mehrerer Künstler:innen mit Klasse, Sexualität, Race und Gender in der Manchester Art Gallery hervorgegangen ist. Kontrovers diskutiert wurde hierbei, dass dafür Waterhouses *Hylas and the Nymphs* (1896) temporär abgehängt worden war. Die

Dokumentation auf sechs Bildschirmen war in der Hamburger Kunsthalle zentral und durch die Lautsprecher aufmerksamkeitslenkend so platziert worden, dass der Diskurs in einer Videodokumentation mit künstlerischem Anspruch visualisiert wurde und so die Wahrnehmung von Beardsley bis Stuck steuerte. Thomas Struths Museumsbildern nicht unähnlich, wurden die Besucher:innen durch den auf den Bildschirmen sichtbaren Museumsraum und die darin befindlichen Besucher:innen angeregt, sich des eigenen Rezeptionsrahmens bewusst zu werden, der zudem mit den virtuell nach Hamburg translozierten Performances und Gemälden der Manchester Art Gallery verschliffen wurde.

In dieser postmodernen Geste bemühte sich die Kunsthalle, Genderdiskurs und Institutional Critique nicht nur auszustellen, nicht allein historische und zeitgenössische Werke aufgrund ähnlicher Sujets aneinanderzureihen, sondern beides aktiv selbst zu betreiben. Gelehrt-humanistische Bildung im bloß als Wissensspeicher verstandenen Museum wich hier einem selbstverordneten und emphatisch vorgetragenen gesellschaftlichen Auftrag der Kunstausstellung. Dieses Vorhaben bildete sich in der Kooperation mit dem *Missy Magazine* ebenso ab wie in den allmonatlich veranstalteten Lesungen, Performances, Konzerten und Podiumsdiskussionen, etwa mit LGBTIQ*-Aktivistinnen, dem sogenannten „Salon fatal“.

Neben dieser ebenso ambitionierten wie engagierten Präsentation wirkte die Rops-Ausstellung im Untergeschoss konservativ, aus der Zeit gefallen und seltsam verloren. Dass sich die *Femme fatale*-Ausstellung mit der Werkschau des belgischen *Enfant terrible* der symbolistischen Druckgraphik im selben Haus überschneidet, war gewiss kein Zufall, da sich Rops' Bekanntheit seiner fantasievollen und vor allem tabulösen Darstellung von Sexualität verdankt, die von zahlreichen Künstler:innen im Obergeschoss rezipiert und verarbeitet worden ist. Weniger bekannt ist die Tatsache, dass der erste Direktor Alfred Lichtwark zwischen 1896 und 1907 eine der umfangreichsten Sammlungen des Künstlers angelegt hat, die bis dato einer zusammenhängenden Präsentation



| Abb. 4 | Betty Tompkins, *Women Words*, 2017/18 [↗](#)

harrte. Rops' künstlerische Entwicklung ließ sich daher trotz der überschaubaren Räumlichkeiten des Harzen-Kabinetts fast lückenlos abbilden; neben seinen berühmten Drucken wurden dort auch Zeichnungen, Notizen und Gedichte gezeigt. Ein Highlight war die erstmals publizierte, dreiteilige Serie *Officie de la procréation artificielle* | Abb. 5 | | Abb. 6 | | Abb. 7 | aus der Hamburger Sammlung Mohrmann, die drei entwürdigende Modi künstlicher Befruchtung visualisiert. So setzt der „Tarif N° 1“ mit anthropomorphem Aufziehsamenspender die Frau despektierlich zur lusternen Geburtmaschine herab.

Aber weder die Triggerwarnung am Eingang noch Rops' polyamouröse Langzeitbeziehung mit zwei Schwestern oder Bruce Naumans auf den Neonröhrenpenis reduzierte, fast satirisch auf Rops' orgiastische Bilderwelt bezugnehmende Arbeit *Marching Man* (1985) vor dem Harzen-Kabinettt (die eigentlich zur Ausstellung „something new, something old, something desired“ gehörte) ließen hier eine vergleichbar genderreflektierte und gesellschaftskriti-

sche Herangehensweise wie in der *Femme fatale*-Ausstellung erkennen. Eher drängte sich der Eindruck auf, die Rops-Schau sei ein Versöhnungsangebot für all jene, denen der feministische Zugriff im Obergeschoss zu woke war.

Staub und Glitter

Schon auf dem Cover markieren die beiden Kataloge divergierende Ansätze und Ansprüche der jeweiligen Ausstellung; inhaltlich nähern sie sich jedoch durchaus an. Den kompakten Rops-Band zierte eine moderne Pariser Salome mit Männerkopf auf einem Tablett – das anscheinend gesucht harmloseste Motiv im Œuvre des Künstlers. Neben einer kurzen Biographie und einem drucktechnischen Glossar finden sich drei Aufsätze der Kurator:innen, zwei von Andreas Stolzenburg und einer von Juliane Au. Stolzenburgs erster Beitrag bietet einen propädeutisch angelegten Überblick zu thematischen Schwerpunktsetzungen in Rops' graphischem Werk, gefolgt von einem ganzen Reigen berühmter weißer Männer, mit denen



Abb. 5 | Félicien Rops, Tarif No. 1: Avec Illusion Riche! Officie de Procréation artificielle. Feder in Schwarz, 154 × 129 mm (Blatt). Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 28457. CC-BY-NC-SA 4.0

der Künstler befreundet oder, wie im Fall Monets, zumindest zum Abendessen verabredet war. Der zweite Beitrag interessiert sich für die Geschichte des Sammelns von Rops' Werken und legt vor allem die durch Lichtwark und Johannes Mohrmann geprägte Sammlungsgeschichte der Kunsthalle offen. Juliane Aus Text setzt sich hingegen kritisch mit den Geschlechterrollen in den Bildern auseinander und kommt zu dem Schluss, Rops habe die Frau in den Mittelpunkt seines Werks gestellt, um über ihre inszenierte Körperlichkeit die Bigotterie der erstarkenden Bourgeoisie anzuprangern, der er, abgesichert durch ein Erbe und seine Heirat, selbst angehörte. Als Bürgerlicher, Mann und Künstler habe Rops von seiner privilegierten Sonderstellung profitiert, was seine avantgardistische Selbstexotisierung, etwa durch die Beanspruchung ungarischer Abstammung, zu kaschieren versuche. Gerne hätte man von diesem eher stiefmütterlich behandelten Self-Fashioning mehr in der Ausstellung gesehen, aber: Ungarnsehnsucht und Roma-Imaginationen hätten vermutlich weniger Publikum angelockt als Rops' Frivolitäten.

Im Fall der *Femme fatale* stellen sich die Dinge fast spiegelverkehrt dar. Selbst der neonpinke Einband des wuchtigen, mit einiger Verzögerung erschienenen Katalogs täuscht nicht darüber hinweg, dass der aktivistische Impetus der Ausstellung sich nicht vollumfänglich in einem Ausstellungskatalog darstellen lässt. Die beiden Katalogteile orientieren sich weitestmöglich an der Hängung; auch die zeitgenössischen Arbeiten finden sich in analoger Positionierung wieder. Gerahmt werden die Bildkaskaden von dreimal drei Essays, die keinem gemeinsamen roten Faden folgen und darüber hinaus auch in ihrer inhaltlichen Anlage teilweise stark voneinander abweichen. Wolfgang Bunzels Beschäftigung mit

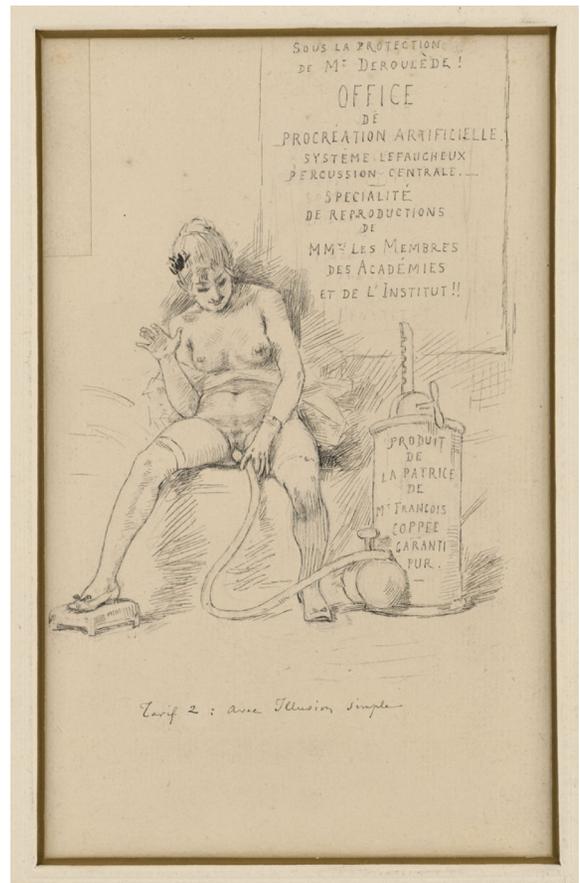


Abb. 6 | Félicien Rops, Tarif No. 2: Avec Illusion Simple. Officie de Procréation artificielle. Feder in Schwarz, 207 × 127 mm (Blatt). Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 28458. CC-BY-NC-SA 4.0

Ausstellungen

dem Loreleystoff sowie Barbara Vinkens Beitrag zu Wedekinds *Lulu* und Zolas ewiger *Nana* ergänzen die Ausstellung um literarische Kontexte. Ähnliches liefern Jörg Schöning und Maik Brüggemeyer für den Kinofilm, ausgehend von Fritz Langs *Metropolis* (1927) bis hin zu Julia Ducournaus Bodyhorror *Titane* (2021) respektive für die gender- und identitätsfluide Selbstinszenierung der US-amerikanischen Musikerin St. Vincent (eigentlich Annie Clark). Nico Kirchberger fokussiert indessen die im 19. und frühen 20. Jahrhundert dialektisch mit der *Femme fatale* verschränkte *Femme fragile*. Florian Illies beschäftigt sich mit der Ausstellungssektion zur Neuen Frau und führt aus, wie und warum die Geschlechterrollen in der Weimarer Republik erschüttert wurden. Bernadette Reinhold zeichnet Oskar Kokoschkas heute wohl als pathologisch zu bezeichnende Fixierung auf Alma Mahler nach, die bekanntermaßen dazu führte, dass sich der Maler eine lebensgroße Puppe seiner Exgeliebten anfertigen ließ, um endlich frei über sie verfügen zu können.

Catherine McCormacks Aufsatz beginnt ebenfalls mit Kokoschkas Alma-Puppe, als hätte diese bislang noch keine Rolle im Band gespielt. In der Folge werden Themenkomplexe wie der Loreleykult, die Psychoanalyse, das Medusenmotiv und die Animalisierung der Frau in wenigen Zeilen aufgefächert, wobei es auch hier unkommentiert zu inhaltlichen Überschneidungen mit anderen Beiträgen kommt. Ebenfalls panoramatisch, aber sehr viel stringenter, verfolgt Judith Jammers die *Femme fatale* in der britischen Kunst von den Präraffaeliten bis in die Gegenwartskunst. Die Autorin unterscheidet nicht nur zwischen der einseitigen Dämonisierung der *Femme fatale* im frankophonen Raum und deren sublimierenden Überhöhung in Großbritannien, sondern bezieht auch Überlagerungen des imaginierten „Orients“ mit ein. Anschließend deutet sie die *Femme fatale* qua ihrer Handlungsmacht zum subversiven Vehikel in postkolonialen Genderdiskursen um, unter Einbeziehung der entsprechenden Ausstellungssektion. Mit Blick auf die postmoderne Avantgardekritik der in



| Abb. 7 | Félicien Rops, Tarif No. 3: Sans Illusion. Officie de Procréation artificielle. Feder in Schwarz, 115 × 145 mm (Blatt). Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 28459. CC-BY-NC-SA 4.0 [↗](#)

Südafrika geborenen Künstlerin Lisa Brice konstatiert die Autorin schließlich, dass die postkoloniale britische Kunst bemerkenswerterweise keine Feindbilder kultiviere, sondern die viktorianische Femme fatale als Diskurskatalysator nutze. Jammers gelingt es damit, das zwischen Jahrhundertwende und Gegenwart vermittelnde Konzept der Ausstellung aufzugreifen und produktiv zu machen.

Geschichtsbewusster Aktivismus und „Super-Frauen-Bingo“

Eine Durchmischung von historischen und zeitgenössischen Kunstwerken hat die Hamburger Kunsthalle zuletzt mehrfach erprobt, etwa in der Gegenüberstellung von Alltagsmotiven in der niederländischen und flämischen Malerei des 17. Jahrhunderts und Arbeiten von Stefan Marx und Kulturtausendsassa Lars Eiding (‚Klasse Gesellschaft‘, 2021/22). Die Femme fatale-Ausstellung hat jedoch nicht lediglich verwandte Themen nebeneinandergestellt, sondern die Geschichte einer der Schlüsselfiguren des westlichen Male gaze erzählt und diese mittels postmoderner Arbeiten in den aktuellen Genderdebatten verortet. Aufgrund der Werkauswahl und Hängung wurde trotz der numerischen Überlegenheit historischer Gemälde und Skulpturen evident, dass der Ausstellung nicht daran gelegen war, die Vergangenheit durch eine feministische Brille neu zu bewerten; vielmehr führte

sie den Besucher:innen die historische Genese der heutigen Geschlechterbilder und Denkmuster vor Augen und integrierte so die Geschichte in den Gegenwartsdiskurs. Dabei ist es dem Kurator:innenteam gelungen, ungeachtet der entschieden feministischen Agenda nicht zu moralisieren.

Einzig das Begleitangebot unterlief bisweilen die Ziele der Ausstellung: Es ist inzwischen beinahe Usus geworden, dass Gesichter in Gemälden animiert und zum Sprechen gebracht werden – und so überraschte es die Besucher:innen nicht, dass sie in der Kunsthallen-App unter Zuhilfenahme von Chatbot mit Rossettis Helena parlieren konnten. Auch die Hervorhebung von Buzzwords in den Wandtexten schien ein lesefaules Publikum zu antizipieren, dessen Aufmerksamkeitsspanne an TikTok-Videos geschult worden ist. Doch letzten Endes wird jede:r selbst urteilen müssen, ob der Fanshop am Ausgang der Schau mit ‚Super-Frauen-Bingo‘ und Schals des ‚Female Club – 1. FC Superpower‘ mit feministischen Kalendersprüchen eine emanzipierte Aneignung männlich dominierter Fankultur darstellt oder eine neue Eskalationsstufe von Adornos Kulturindustrie. Immerhin haben all diese Strategien offenbar die Aufmerksamkeit einer neuen Klientel geweckt, so etwa die des auf dem Instagram-Kanal der Kunsthalle seither aktiven queer-feministischen Sexshopkollektivs ‚Fuck Yeah‘.

