

Alexandra Karentzos: Kunstgöttinnen. Mythische Weiblichkeit zwischen Historismus und Sezession, Marburg: Jonas Verlag 2005, 240 S., 127 Abb., ISBN 3-89445-355-9, EUR 20,00

Rezensiert von:

Iris Benner

Kölnisches Stadtmuseum / büro für inhalt und form

Die Kampfeskraft und Weisheit Athenas, den Schrecken der Medusa, die Verführungskünste der Sirenen - diese und andere Facetten des Weiblichkeitsdiskurses in der bildenden Kunst des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts hat Alexandra Karentzos in ihrer Dissertation untersucht. Aus der Beschäftigung mit den "Kunstgöttinnen", die in jener Zeit gleichermaßen Motiv und Sinnbild der Kunst sind, filtert die Autorin einerseits neue Belege für bekannte Zusammenhänge der Genderforschung, andererseits aber auch überraschende Erkenntnisse zur Kunstproduktion um 1900.

Im Anfangskapitel "Mnemosyne und Historia" (11-28) weist Karentzos anhand des "Prinzips der Zitation" (12) nach, dass die Kunst des Historismus und diejenige der Secessionen in München und Wien gar nicht so widersprüchlich zueinander standen, wie von damaligen Protagonisten und heutigen Wissenschaftlern behauptet. Der zitierende Rückgriff auf Figuren und Motive aus der antiken Mythologie verbindet beide Strömungen: "Die Secessionistischen Künstler verstehen sich als 'junge', traditionsnegierende Künstler, bilden aber in eklektizistischer Vorgehensweise ihre Werke wie Historisten." (19). "Athena zum Beispiel tritt zum einen im historistischen Kontext auf - so als Skulptur auf der Akademie der Bildenden Künste in München oder in Wien als Kuppelbekrönung des Kunsthistorischen Museums. Zum anderen ist Athena Beschirmerin der Secession, programmatisch etwa in den Münchner und Wiener Plakaten." (157). Hier lehnt die Autorin sowohl bei den Beispielen des traditionell häufig als gedankenlos-eklektizistisch betrachteten Historismus wie bei der - scheinbar (?) - so progressiven Secessionskunst eine negative Wertung der vielfältigen Rückgriffe auf vergangene Epochen ab: "Das Erinnertere ist nicht etwas Statisches, auf das man sich berufen kann, sondern ist in einen Prozess eingebunden. Daher ist das Prinzip der Zitation produktiv und erlangt einen konstitutiven Stellenwert für die Kunst." (12).

So dient das Antikenzitat, wie Karentzos nachweist, auch der Konstitution eines "Neuen Mythos", dessen Notwendigkeit für die Entwicklung der Kunst Friedrich Schlegel schon im Jahre 1800 betont hatte. [1] Im Zentrum dieses neu (wieder-)entdeckten Quells der Inspiration stehen mythologische Weiblichkeitskonstrukte. Diese eignen sich, wie die Autorin im Einklang mit der Genderforschung [2] nachweist, besonders gut, da

sie sowohl die Zeitlosigkeit ("das ewig Weibliche") als auch das Rätselhafte ("Die Frau - das unbekannte Wesen") und das Gegensätzliche ("das Andere") verkörpern. Ziel der "neuen Mythologie" ist es, laut Karentzos, der schnelllebigen und fragmentierten Moderne ein zeitloses Konstrukt gegenüber zu stellen: "Das holistische Prinzip des Neuen Mythos geht im Konzept des Gesamtkunstwerks auf. Vor allem solche Projekte wie das Kunsthistorische Museum, die Universität und das Secessionsgebäude in Wien zielen auf eine Reintegration der Kunst in einen übergreifenden Zusammenhang." (157). Anhand der in den zuletzt genannten Projekten verwirklichten Frauenbilder untersucht die Autorin die verschiedenen Facetten des von den (ausschließlich männlichen) Künstlern verwendeten mythologischen Frauenbildes - von der "femme fatale" bis zur "regina artium". Dabei fehlt leider eine Einordnung der verschiedenen allegorischen Darstellungszyklen - Wissenschaften, Kunstrichtungen, etc. - in kunsthistorische Traditionen wie die allegorischen Zyklen (Tugenden, Künste, etc.) in Renaissance und Barock. Auch eine vergleichende Untersuchung von künstlerischem Weiblichkeitsbild und tatsächlicher historischer Situation der Frau in jener Zeit mag man vermissen.

Stattdessen folgt die Autorin unter der Überschrift "Aphrodite - Archetyp der Frau. Sexualität im 19. Jahrhundert" (67-86) nun der Spur jener Sexualisierung der Weiblichkeitsdarstellungen, die zwar nicht erst im 19. Jahrhundert auftritt, nun aber zunehmend deutlicher und teilweise pornografischer wird. Auch hier fehlt weitgehend eine Einbettung in die Tradition der "nackten Göttinnen" aus kunsthistorischer Vorzeit, doch die Vielgestaltigkeit jener historistischen und secessionistischen "Objekte der Begierde" mag dafür entschädigen: Aphrodite als "Göttin der Fruchtbarkeit und des Todes" bei Max Klinger (69), als männermordende Androphonos bei Wilhelm List (71) und Franz von Stuck (73) oder als Wiedergeburt der Eva im Parisurteil von Anselm Feuerbach (76). Diesem Kapitel angehängt ist ein Exkurs zum Thema der Jungfräulichkeit, die laut Karentzos leicht in Richtung des "Dämonisch-Neurotischen" gelenkt werden kann. Als Beispiel dienen Darstellungen von Amazonen - deren berühmteste sicher diejenige Franz von Stucks ist -, die als Inbegriff des Geschlechterkampfes bezeichnet werden können. Ihre Androgynität potenziert jene bedrohliche Fremdheitserfahrung, die ohnehin der männlichen Weiblichkeitsbetrachtung in dieser Zeit eigen ist, und weckt Befürchtungen vor einer - ja durchaus historisch-realistischen - Auflehnung der Frau gegen das Patriarchat.

Ein weiteres mythologisches Frauenbild, das um 1900 verstärkt in der Kunst nachweisbar ist, wird von Karentzos im anschließenden Kapitel "Mänaden - Wahnsinn und Weiblichkeit" (87-104) abgehandelt. Wie in den vorhergehenden Abschnitten beschäftigt sich die Autorin nicht mit der schon von Aby Warburg untersuchten Wanderung dieser "Pathosformel" durch die Kunstgeschichte. [3] Stattdessen macht sie auf die hier besonders augenfällig werdende Verbindung zwischen künstlerischem und medizinischem Diskurs aufmerksam. Darstellungsweisen jener Kombination von Erotik und Kontrollverlust wie

sie besonders im Werk Gustav Klimts nachweisbar sind, lassen sich mit den Forschungen zur Hysterie parallelisieren, die zeitgleich von Jean-Martin Charcot und Paul Richer in Paris durchgeführt wurden. Die davon ausgehende Faszination und zugleich hervorgerufene Angst wird von Karentzos treffend in Worte gefasst: "So kann jede Frau zur Mänade werden - und das erweist sich als beunruhigendes Moment für die Gesellschaft." (87). Die Verbindungspunkte zwischen Kunst und Medizin sind vielfältig: So brachten Charcot und Richer das Buch "Die Besessenen in der Kunst" [4] heraus, während Künstler jene "Vorführungen" besuchten, in denen Hysterikerinnen zur Schau gestellt wurden, und Schauspielerinnen ihre Gesten einstudierten. So unterstreicht auch das Bild der Mänade wieder die Distanz, mit der der männliche Blick das Frauenbild prägt: "Der zurückgeworfene Kopf, das gelöste Haar, die herabgeglittene Kleidung und weitere Kennzeichen der Hysterikerin sind der Mänadenikonographie entlehnt. Dies impliziert zudem eine Ästhetisierung der Krankheits-Bilder. Die Frau wird einmal mehr auf ihren 'Status als Bild' verwiesen." (158)

Ähnlich verhält es sich auch mit jenen mythologischen Frauenfiguren, die Karentzos im Kapitel "Die Chimäre der Archaik" (105-136) zusammenfasst. Auch bei Ihnen liegen Faszination und Erschrecken dicht beieinander. Medusa, Sirene und Sphinx sind durch ihre Körperlichkeit als Mischwesen zwischen verführerischer Frau und wildem Tier gekennzeichnet. Kein Wunder also, dass die Künstler zwischen Historismus und Secessionen sich auch jenen monströsen Auswüchsen der antiken Mythologie zuwandten. Böcklins Medusa von 1887 (111), Max Klingers Sirene von 1895 (117) und Franz von Stucks Sphinx von 1904 (124) "sind nicht nur Mischwesen, sondern auch Zwitterwesen durch ihre androgyne Formung" (123). Außerdem ist ihnen gemeinsam, dass im Mythos ihre Bedrohlichkeit durch den Mann gebannt wird. Oder wie die Autorin es ausdrückt: "Weiblichkeit wirkt einerseits als Bedrohung, andererseits wird unentwegt wieder ihre Beherrschung bewiesen." (111). Eine besondere Rolle kommt dabei der Darstellung des "weiblichen Schreckens" zu: "In dieser diskursiven Verschränkung versucht die Kunst, die Frau als 'Wilde' zu objektivieren, die zu zähmen und zu besiegen ist. Figuren wie Medusa, Sphinx und die Sirenen treten in der Kunst des 19. Jahrhunderts als Relikte einer buchstäblich 'überwundenen' Kulturstufe auf." (159). Im Anschluss an diese bedrohlichen Frauenmythen hätte sich vielleicht noch eine Untersuchung zu dem sich wandelnden Selbstverständnis der Frauen in dieser Zeit angeboten, das von vielen Männern tatsächlich als Bedrohung empfunden wurde.

Nach einem weiteren kurzen Kapitel mit dem Titel "Topographie des Mythos" (137-156), das sich mit den Kulturräumen befasst, in denen die historistischen und secessionistischen Künstler ihre mythologischen Frauenfiguren fanden, mag der Leser vielleicht etwas verwirrt über die Fülle der Zugänge sein, durch die sich die Autorin ihrem Thema nähert. Zeitweilig scheint der Studie etwas die stringente Untersuchungslinie zu fehlen. Doch im Resümee gelingt es Karentzos auf drei Seiten all diese Ansätze zu sechs überzeugenden Thesen, die sich der Leser vielleicht

schon zu Beginn der Studie gewünscht hätte, zusammenzuführen.

Anmerkungen:

[1] Friedrich Schlegel: Rede über die Mythologie, Athenäum, 1800.

[2] Vgl. u.a. Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt 1991; Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik, München 1994.

[3] Aby Warburg: Einleitung zum Mnemosyne-Atlas (1929), in: Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst, hrsg. von Ilsebill Barta-Fliedl / Christoph Geissmar, Salzburg u.a. 1992, 171-173.

[4] Jean-Martin Charcot / Paul Richer: Die Besessenen in der Kunst (1887), Göttingen 1988.

Redaktionelle Betreuung: Sigrid Ruby

Empfohlene Zitierweise:

Iris Benner: Rezension von: *Alexandra Karentzos: Kunstgöttinnen. Mythische Weiblichkeit zwischen Historismus und Sezession*, Marburg: Jonas Verlag 2005, in: **sehpunkte** 6 (2006), Nr. 9 [15.09.2006], URL: <<http://www.sehpunkte.de/2006/09/9598.html>>

Bitte setzen Sie beim Zitieren dieser Rezension hinter der URL-Angabe in runden Klammern das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse ein.

Diese Rezension erscheint auch in KUNSTFORM.

issn 1618-6168