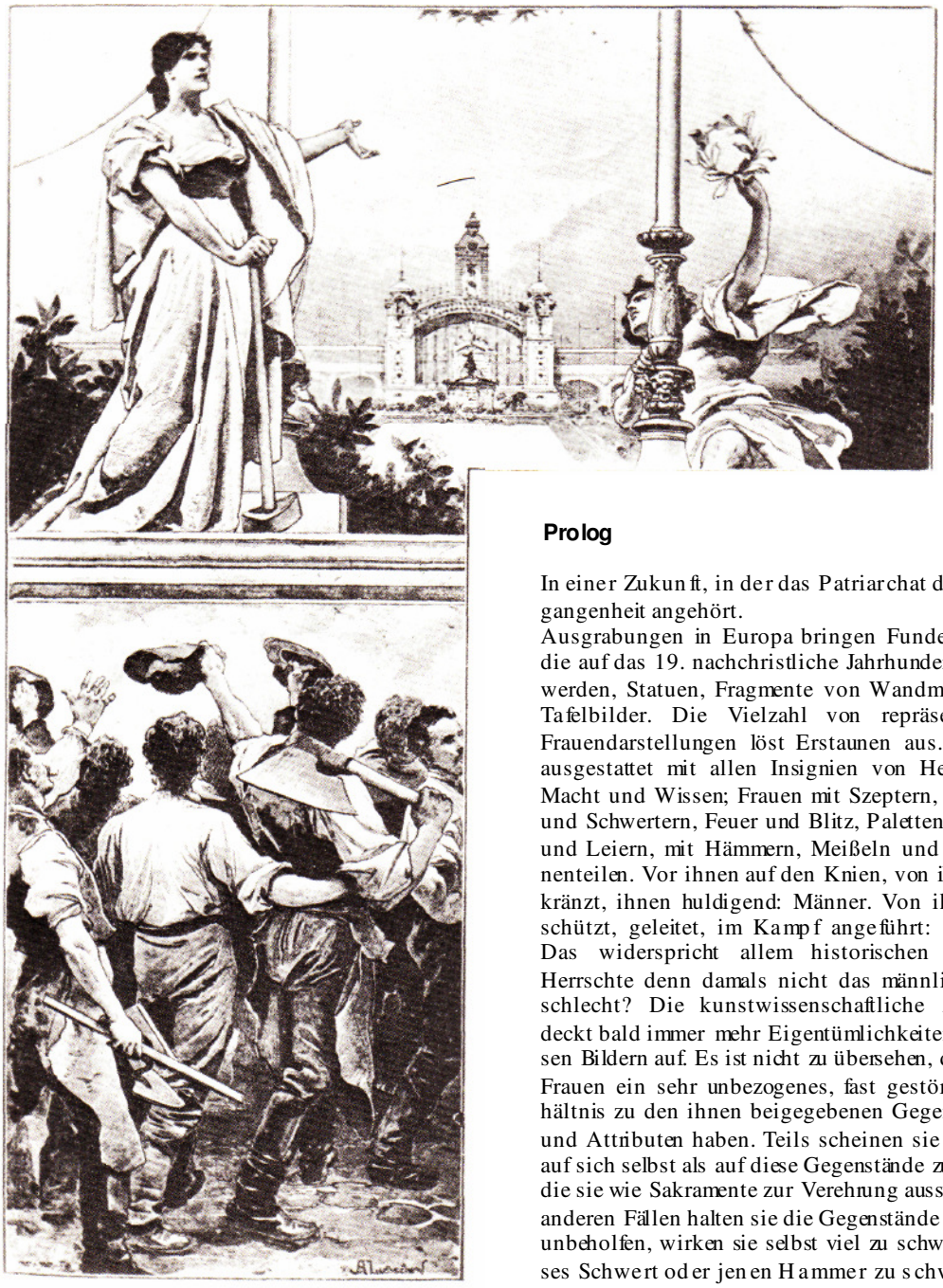
Cäcilia Rentmeister

Berufsverbot für die Musen



Prolog

In einer Zukunft, in der das Patriarchat der Vergangenheit angehört.
Ausgrabungen in Europa bringen Funde zutage, die auf das 19. nachchristliche Jahrhundert datiert werden, Statuen, Fragmente von Wandmalereien, Tafelbilder. Die Vielzahl von repräsentativen Frauendarstellungen löst Erstaunen aus. Frauen, ausgestattet mit allen Insignien von Herrschaft, Macht und Wissen; Frauen mit Szeptern, Waagen und Schwertern, Feuer und Blitz, Paletten, Zirkeln und Leiern, mit Hämmern, Meißeln und Maschinenteilen. Vor ihnen auf den Knien, von ihnen bekränzt, ihnen huldigend: Männer. Von ihnen beschützt, geleitet, im Kampf angeführt: Männer. Das widerspricht allem historischen Wissen. Herrschte denn damals nicht das männliche Geschlecht? Die kunstwissenschaftliche Analyse deckt bald immer mehr Eigentümlichkeiten an diesen Bildern auf. Es ist nicht zu übersehen, daß diese Frauen ein sehr unbezogenes, fast gestörtes Verhältnis zu den ihnen beigegebenen Gegenständen und Attributen haben. Teils scheinen sie weniger auf sich selbst als auf diese Gegenstände zu deuten, die sie wie Sakramente zur Verehrung ausstellen. In anderen Fällen halten sie die Gegenstände reichlich unbeholfen, wirken sie selbst viel zu schwach, dieses Schwert oder jenen Hammer zu schwingen.

Beischriften und Gesichtszüge weisen sie nicht als bestimmte historische Persönlichkeiten aus, was für das neunzehnte, das von Individualismus und Geniekult besessene Jahrhundert besonders selt sam anmutet. Oft scheinen sie distanziert, starr, hieratisch. ^—

Kostümkundliche Vergleiche ergeben, daß in diesen Darstellungen die Männer, sofern sie erscheinen, stets zeitgenössisch, mindestens aber situationsbezogen und praktisch gekleidet sind; diese Frauen jedoch, wenn überhaupt bekleidet, stets in überzeitliche, meist antikische, weit fließende Gewänder gehüllt sind, die bisweilen auch Busen oder Bein den Blicken preisgeben. Nie tragen sie Berufskleidung, die etwa eine problemlose Bestätigung der beigegebenen Gerätschaften zuließe. Und stehen die Männer mit beschuhten Füßen fest auf dem Boden, so schweben die Frauen barfüßig über dem Geschehen.[1]

Diese Beobachtungen erweisen schließlich den Widerspruch zwischen den stolzen Frauensbildern und dem historischen Faktum von der Männerherrschaft zu jener Zeit als einen scheinbaren. Denn es handelt sich um Allegorien.

Warum sind so viele Allegorien weiblich?

Seit der Antike werden in der bildenden Kunst abstrakte philosophische Begriffe, ewige Wahrheiten und menschliche Eigenschaften als lebende und handelnde Wesen vorgestellt, in Allegorien personifiziert : Gerechtigkeit und Weisheit, Tugend und Laster, Kunst und Natur, Jahreszeiten und Erdteile. Jede Epoche hat mit veränderter Weltanschauung auch zu ihren neuen Begriffen neue Allegorien geschaffen und deren Fundus bereichert. Sollen nun Begriffe in Menschenform verbildlicht werden, muß man sich notwendig auch für das eine oder das andere Geschlecht entscheiden. Diese Entscheidung ist unverhältnismäßig oft für das weibliche Geschlecht gefallen. Unverhältnismäßig deshalb, weil frau sich doch fragen muß, in welchem Verhältnis die reale Bedeutung der Frau im Patriarchat zu ihrer überragenden Rolle in der Allegorie steht; wieso sie angesichts ihrer gesellschaftlichen Ohnmacht fast alles in der Welt befindliche, alle geistigen und materiellen Werte, alle Erscheinungen des Lebens über Jahrtausende hin in der Kunst verkörpern können soll?

Diese Fragestellung ist neu in der Kunstwissenschaft. Bisher hat man sich vorzugsweise um die Existenzberechtigung dieser Kunstgattung gestritten. Denn gerade die grundlegende Eigenschaft der Allegorie (wörtlich übersetzt: die, die in Bildern *redet),* eine deutliche Aussage zu machen, notfalls mit Beischrift, wird von Kunstkritikern als zu literarisch und zu marktschreierisch empfunden. Sie sagen, die bildende Kunst erniedrige sich hier allzu offensichtlich zur Dienerin von Philosophien und Ideologien.[2] Aber kein Nachdenken darüber, daß auch hinter dem Geschlecht der Allegorien eine Ideologie stecken könnte. Der lapidare Satz aus dem „Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte" behauptet bislang unwidersprochen: „Das Geschlecht der Allegorien ist beliebig, jedoch richtet es sich - was für die enge Verbindung mit der Sprache kennzeichnend ist - gewöhnlich nach dem Genus der lateinischen Form."[3] Das Geschlecht der Allegorien mit dem lateinischen Genus erklären zu wollen, hieße lediglich die Frage an die Etymologie weiterzureichen. Ich gehe hingegen von der Annahme aus, daß das Geschlecht der Allegorien keineswegs beliebig ist. Als erster und bisher wohl einziger hat der Sexualpsychologe Ernest Bornemann dies Problem überhaupt gesehen und die weiblichen Allegorien an ihre Ursprünge zurückverfolgt: Lagen in den frühen Zeiten des Mutterrechts alles Wissen und alle Macht bei den Frauen, so werden im Zuge der patriarchalischen Revolution die Frauen in jahrtausendelangen Kämpfen von den neuen Herren der Welt all dieser Macht, aller Selbstbestimmung und Handlungsfreiheit beraubt.

„Weshalb stellten die Römer dann aber das Recht als Frau dar? Augustus weihte der verkörperten Gerechtigkeit, der Göttin lustitia, ein Heiligtum und ein Standbild. Auch Ceres, die Fruchtbarkeitsgöttin, wurde vom Patriarchat als Ceres Legifera, als Gesetzgeberin, verehrt. Die leges aere incisae, die in Erz geschriebenen Gesetze, wurden im Tempel der Ceres, nicht in dem einer männlichen Gottheit aufgehoben. Auch die Weisheit wurde sowohl von den Griechen (Sophia) wie von den Römern (Sapientia) als Frau verehrt. Das Bürgertum hat all diese Figuren bis in unsere Tage übernommen."[4]

Bornemann gelangt zu folgender These über die Funktion von weiblichen Allegorien im Patriarchat:

„Nirgends tritt die Widersprüchlichkeit des Patriarchats deutlicher in Erscheinung als in diesen Gestalten, die aus dem Mutterrecht übernommen worden sind und dem Vaterrecht als Rechtfertigung für die Unterdrückung der Frau dienen; denn wenn man die Frau als Symbol verehrt, entledigt man sich der Pflicht, ihr auch als lebendem Wesen Ehre zu erweisen; wenn man sie als Gerechtigkeit, als Freiheit, als Weisheit symbolisiert, braucht man ihr in der Realität keine Freiheit, keine Gerechtigkeit zu geben und kann ihre Weisheit getrost mit Füßen treten. Hier deckt das Patriarchat also sein schlechtes Gewissen auf und zeigt gleichzeitig, wie man es durch Aufdeckung besänftigt."[5] Das Bürgertum hat sowohl die tradierten weiblichen Allegorien übernommen wie auch die neuen Begriffe der Industriegesellschaft in Frauengestalt personifiziert: Ein zunehmender Bedarf an Allegorienschmuck erwächst einerseits aus den repräsentativen öffentlichen Bauaufgaben des 19. Jahrhunderts (Universitäten, Parlamentsgebäude, Justizpaläste, Kunstakademien und viele mehr), andererseits nicht zuletzt durch die Weltausstellungen, in deren Industrie-, Handels- und Verkehrspalästen die Warengesellschaft selbstgefällig ihre Messen des Fortschritts zelebriert und sich dafür auch neue Götzenbilder kreieren muß.

„Naiv-urthümliche Epochen haben mit der Allegorie nichts zu thuen. Sie wird aber unentbehrlich den Tagen der Speculation, der philosophischen Weltanschauung, der Theorien. Ihre Wesen sind ein, gewiß ungleicher aber unvermeidlicher, Ersatz für die Gestalten des Glaubens und der morschgewordenen Ideale unmittelbar-naiver Empfindung. In was für einem Zeitalter von beiden wir heute leben, unterliegt keiner Frage. Die Allegorie ist unsrer Kunst ein willkommenes Ausdrucksmittel; sie vermag es, die tausend Begriffe, welche uns ein Culturerbe von Aeonen überliefert, wie die abertausende unseres eigenen fortschrittlichen Schaffens, in Vorstellungen zu wandeln, mit dem Gewände der Schönheit zu bekleiden." So erklärt Martin Gerlach, Herausgeber und Initiator des umfangreichen Sammelbandes „Allegorien und Embleme", erschienen 1884 in Wien, den Bedarf seines Jahrhunderts an allegorischen Darstellungen als eine Art ‚Religionsersatz'. Was es bedeutet, wenn in den beiden Bereichen, „traditionellen" und „fortschrittlichen", Frauen die zentralen Begriffe verkörpern, wird im folgenden Teil an wenigen Beispielen und vor dem Hintergrund der Bornemann-Thesen zu erklären versucht. Dabei wird dem allegorischen Dasein von Frauen jeweils deren Lebenswirklichkeit gegenübergestellt. Ob sich die wirklichen Frauen des bürgerlichen Zeitalters in ihren allegorischen Schwestern wiedererkennen können? Aus der relativen Zeitnähe und Fortdauer der patriarchalischen und kapitalistischen Entstehungsbedingungen dieser Allegorien lassen sich denn auch aktuelle Bezüge herleiten.

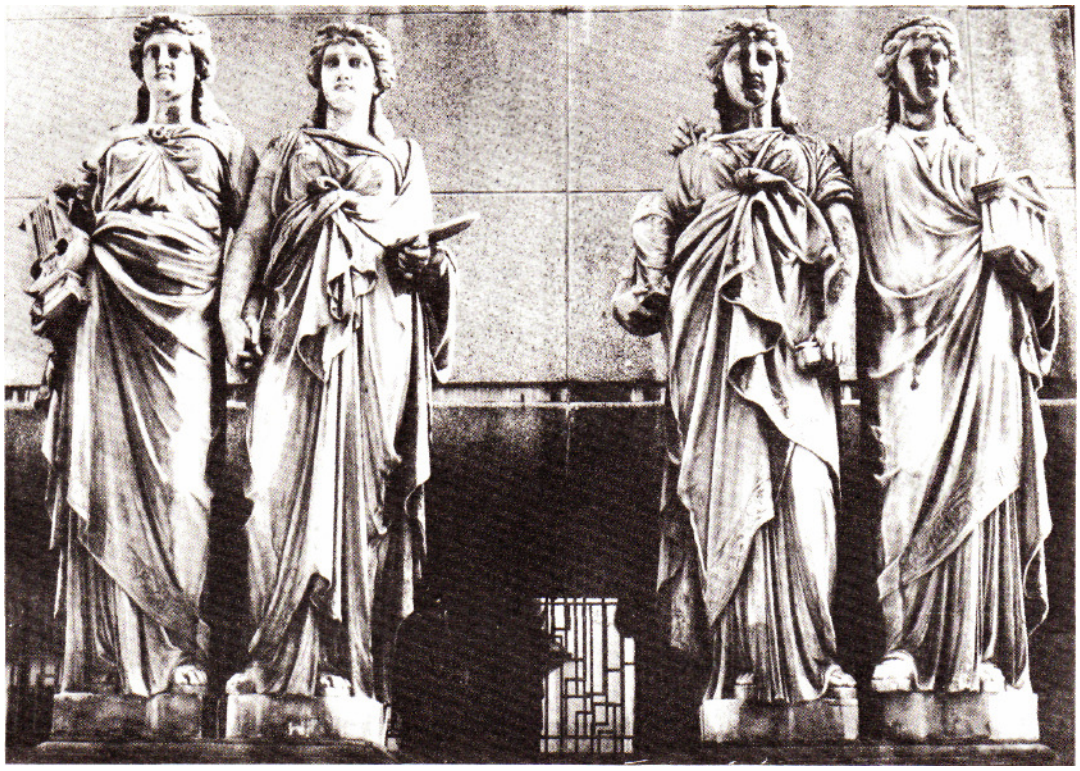
Traditionelle Allegorien der „Kunst" und „Wissenschaft": Berufsverbot für die Musen. Die Macht der Musen

Seit der Antike haben Künstler und Wissenschaftler scheinbar ein besonderes Abhängigkeitsverhältnis zu den Frauen; sie wähnen sich angewiesen auf die Eingebungen der neun Musen, und denken sich Minerva schützend an ihrer Seite. Ihre verschiedenen Zünfte und Disziplinen werden für sie durch Frauen, teilweise identisch mit den Musen, verkörpert. Nichts weiter als eine galante Verbeugung vor den ‚wirklichen Musen' an ihrer Seite, vor den Lebensgefährtinnen und Modellen? Im Sinne der oben zitierten Bornemann-These fördert der Rückblick in die vorpatriarchalische Vergangenheit von Musen und Minerva Erstaunliches zutage. Die ersteren sind ursprünglich nur drei, später dann neun matriarchalische Göttinnen, eine weibliche heilige Dreifältigkeit, und kennen keinen Vater: Sie sind Töchter der Mutter Erde und der Luft[6]. Die Musen wissen alles und beherrschen alles. Als sich der Machtwechsel zwischen den beiden irdischen Geschlechtern vollzieht, die Einführung der Monogamie im Interesse der Männer Vaterschaft und damit Vaterherrschaft sichert, werden auch die bis dahin alleinstehenden Göttinnen zu bloßen Gattinnen oder Göttertöchtern degradiert, so auch die Musen von Mutterkindern zu Vaterkindern gemacht, indem Zeus sie einfach adoptiert. Zusätzlich bekommen sie noch einen Mann vorgesetzt, Apollon. Und wie wird er zum ‚musagetes', zum „männlichen Priester in einem Frauenkult"?[7] Der marxistische Althistoriker Thomson vermutet, daß die Einführung von Apollon als Musenführer „. . . einem bestimmten Stadium des verfallenden Matriarchats entsprach und den Wendepunkt kennzeichnet, an dem solche Kulte, die früher den Frauen vorbehalten waren, unter die Kontrolle eines männlichen Priesters gestellt wurden."[8] Apollon erreichte diese Stellung auf dem Wege der Mimikry: „Indem er sich als Frau verkleidete . . . Es war die selbstverständlichste Sache von der Welt, daß sich die Männer bei den dionysischen Feiern in Frauenkleider hüllten. Die Kleidung der lydischen Priesterschaft waren eigentlich Frauengewänder. Das darf uns keineswegs überraschen. Wir sollten lieber die Mitren, Stolen und Kutten des heutigen Klerus mit kritischem Auge betrachten. Auf der ganzen Welt vollzog sich die Übertragung der religiösen Autorität von einem Geschlecht auf das andere auf die Weise, daß sich der Priester wie eine Priesterin kleidete. Der Beweggrund ist zweifels-

frei darin zu suchen, daß man den Tausch als annehmbar hinstellen wollte, indem man vorgab, es habe überhaupt keine Veränderung stattgefunden. Doch es liegt noch etwas mehr darin. Das traditionelle Kostüm war geheiligt, mit Zauberkräften geladen und somit unentbehrlich."[9] Auch Athene, Göttin der Weisheit, Schutzherrin der Wissenschaften und Künste, macht eine vergleichbare Entwicklung durch. Aus einer Zeit stammend, wo die Vaterschaft noch nicht anerkannt war[10], eine parthenogene Tochter der Metis und prähistorische Muttergöttin[11], macht sie im Patriarchat eine Gehirnwäsche im wahrsten Sinne und auf besonders absurde Weise durch, indem nun ein Mann sie geboren haben will, und zwar durch den Kopf: Sie springt in voller Rüstung aus dem Haupte des Zeus. „Jane E. Harrison nennt die Geschichte der Geburt Athenes aus dem Haupte des Zeus ‚einen verzweifelten theologischen Ausweg, sie von ihrer matriarchalen Grundlage zu befreien.' . . . Danach wurde Athene ein gehorsames Instrument des Zeus und unterdrückte mit voller Absicht ihre Vergangenheit."[12]

In den folgenden mehr als drei Jahrtausenden bleiben Athene, die Musen und auch alle anderen ehemals mächtigen Göttinnen wie Themis, die zur Iustitia verkommt, auf die ihnen vom Patriarchat zudiktierten Rollen verpflichtet: Bloße Vermittlerinnen zu sein von überzeitlichem Wissen, Verkörperungen von Inhalten, gestaltet nach ausschließlich männlichem Willen; die vertraute weibliche Form wird benutzt, um die neuen patriarchalischen Vorstellungen glaub- und alt-ehrwürdig erscheinen zu lassen. Ihre Gestalten und Funktionen unterliegen bis ins 20. Jahrhundert hinein keinen grundsätzlichen Wandlungen; in ungebrochener Tradition üben auch im Industriezeitalter Minerva und die Musen ihren inspirierenden Beruf für Künstler und Wissenschaftler aus.

Abb. 2: Musen vor der Kunsthalle, Düsseldorf. V.l.n.r.: „Musik", „Malerei", „Skulptur" und „Architektur"



Die Musen im Bürgerlichen Zeitalter

Wenn Künstler im 19. Jahrhundert freie und angewandte Künste und die Wissenschaften in Frauenleibern personifizieren, sind sie sich sicher ebensowenig wie ein Renaissance- oder Barockmaler der Ursprungsgeschichte, der matriarchalischen Implikationen ihrer Allegorien bewußt. Indem sie die überlieferten allegorischen Frauengestalten unbefragt übernehmen, setzen sie nur die Tradition patriarchaler Vergangenheitsverdrängung fort. Auch im 19. Jahrhundert verbindet sich mit dem Musen-„Beruf" das kategorische Verbot, sich in der Realität auf all jenen Gebieten selbständig zu betätigen, die die Frau verkörpert. Drängen sie aber dennoch in künstlerische oder wissenschaftliche Berufe, so wird den hybriden Frauen sehr schnell klargemacht, daß sie nur zur „Anregerin" taugen. Eben diesem Zweck dient auch die kleine Schrift des Kunsthistorikers Karl Scheffler von 1908, „Die Frau und die Kunst".[13] Der Verfasser, der durchausnichtzudenMisogynen gerechnet werdenmöchte, stellt ein unvergleichliches Kompendium noch heute geläufiger Vor-Urteile über die schöpferische und geistige Impotenz der Frau zusammen: Ihre Kreativität erschöpfe sich im Gebärakt; keine der Künste könne sie ausüben, am wenigsten die Architektur und die Musik, gerade der Körpersprache des Tanzes sei sie noch befähigt; Frauen seien so mittelmäßig und dilettantisch, wie die Männer berufen.[14] Daß die Durchschnittlichkeit, das Mittelmaß der Frauenleistungen in der Kunst, will man einmal an männlich gesetzten Maßstäben messen, zwar eine Tatsache ist, aber eine wohlbegründbare, soll an einem Beispiel aus der Berufsverbotspraxis illustriert werden: Wenn im vergangenen Jahrhundert Frauen schon das exzeptionelle Glück hatten, an einer Kunstakademie, den fast ausschließlichen Zugang zum Professionalismus, zugelassen zu werden, blieben sie dennoch von einem ganz essentiellen Lernvorgang ausgesperrt; Linda Nochlin zeigt diesen charakteristischen Teilaspekt von Frauendiskriminierung in ihrer Schrift „Why Have There Been No Great Women Artists?" auf: ***„Das formalakademische Lehrprogramm war in drei qualitativen Stufen aufgebaut: Vom Kopieren von Zeichnungen und Stichen über das Zeichnen nach Gipsabgüssen berühmter Skulpturen hin zum Zeichnen nach dem lebenden Modell. Von diesem letzten Lernstadium ausgeschlossen zu sein, hieß nichts anderes, als von der Möglichkeit ausgeschlossen zu sein, bedeutende Kunstwerke zu schaffen -oder einfach, wie es den meisten der wenigen Frauen geschah, die Künstlerinnen werden wollten, auf die .kleineren' und weniger angesehenen Disziplinen von Porträt, Genre, Landschaft oder Stilleben beschränktzu werden.*** "[ls] ***Nochlin fährt fort: „Meines Wissens gibt es keine Darstellungen von Künstlern beim Aktstudium, wo Frauen in einer anderen Rolle als der des Modells vorkämen - ein interessanter Kommentar zu den Besitzverhältnissen: d. h., es ist ganz richtig, wenn eine (natürlich einfache') Frau sich nackt und als Objekt den Blicken einer Gruppe von Männern aussetzt, aber es ist unerlaubt, daß eine Frau am aktiven Studium und Zeichnen von Männern ODER Frauen teilnimmt, die sich nackt und als Objekt darbieten.*** "[16]

Für die Musen gibt es nur eine einzige rollenkonforme Möglichkeit zur Fleischwerdung: die des Modells. Entsprechend euphemistisch verklärt Scheffler diese Rolle und wertet das Modell zur Muse auf „. . . in dem übersetzten Sinne, daß die harmonische Geschlossenheit ihres Wesens zur Nacheiferung gereizt hat, daß sie den Künstler unausgesetzt, durch ihre bloße Gegenwart ermahnte, wollend zu werden, was sie willenlos ist. In dieser Stellung zur Kunst, als Anregerin, ist die Frau denn auch unsterblich geworden, während ihre Produktivität von der gerecht urteilenden Zeit gering eingeschätzt wird."[17]

Die Analogie von Modell und Muse im realen wie auch im metaphorischen Sinn deutet weiter auf einen zweiten wichtigen Aspekt: Daß nämlich das Verhältnis zwischen Muse und Mann, wirklich und allegorisch, sich immer zugleich auch nach allen Regeln des patriarchalisch-heterosexuellen Geschlechterverhältnisses abspielt, wo sich der Mann aktiv und als Subjekt, die Frau passiv und als Objekt verhalten.

Schefflers Schrift ist ein Plädoyer dafür, daß diese Verhältnisse auch so bleiben müssen, weil sie ‚natürlich' sind. Bestechend logisch sein Analogieschluß: Wenn die Frau allen Widerständen zum Trotz doch schöpferisch wird, so wirkt sich das zwangsläufig auch im Geschlechtsleben aus: sie wird entweder hetärisch oder lesbisch, beides die einzigen Formen von Sexualität, die Aktivität aufseiten der Frau erfordern. ***„Seht doch diese freudlosen, männischen, verbitterten Mädchen in der Kunstwerkstatt, hört ihre Gespräche, beobachtet ihr selbstbewußtes und doch lebensmattes Gebahren! Seht, wie sich Ungesundheit und verkehrter Geschlechtsinstinkt immer dreister hervorwagen, wie die Künstlerin an mancher Stelle, durch Not oder Neigung, zur Prostitution gedrängt wird!... Darum verwandelt sich die Frau, die den Wettstreit mit dem Mann aufnimmt, so bald in ein unleidliches Zwittergeschöpf. Sie ist nicht mehr reines Gattungswesen und eben darum keine Persönlichkeit; sie schwankt zwischen den Geschlechtsideen der Natur h in und her als eine, die dem ‚d ritten Geschlecht' angehört."***[18]

Einmal abgesehen von Schefflers Bewertung enthalten seine Beobachtungen doch einen wahren Kern: Tatsächlich lebten zahlreiche Künstlerinnen auch zu seiner Zeit lesbische Beziehungen, von George Sand bis Käthe Kollwitz[19]; und in der Tat kleideten und gebärdeten sie sich oft wie Männer, spielten sie die .Hosenrolle'[20]. Das hat nicht so sehr mit ‚Exzentrik' oder ‚Perversität' zu tun, sondern diese Frauen wiederholen nur unter umgekehrten Machtverhältnissen die ‚apollonische Mimikry': Sie schlüpfen nun in die Hosen des herrschenderu-Geschlechts, um in dieser ‚Tarnung' eher in der Berufswelt der Männer akzeptiert zu werden, nicht so leicht angreifbar zu sein und vielleicht auch, um stellvertretend durch den ‚Zauber' des Gewandes etwas von der wirklichen Macht des ersten Geschlechts zu inkorporieren. Die Hosen erfüllen für Künstlerinnen und Wissenschaftlerinnen damit im Wesentlichen die gleiche Funktion wie männliche Pseudonyme.

Abb. 3: Jacques-Louis David, Bildnis des Ehepaares Lavoisier. 1788

Aber alle Anpassung und Mimikry im Streben nach Anerkennung von männlicher Seite brachten nur in den wenigsten Fällen den erhofften Erfolg; „Viele Namen einst berühmter Romanschreiberinnen aus der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts sind klanglos dahingegangen; ihre Namen findet man nur noch in den Biographien der großen Männer, zu denen sie gehören, wie der Efeu zum Baumstamm."[21] So überlebte auch die Zeichnerin Madame Lavoisier für die Nachwelt einzig als Gattin des berühmten Naturwissenschaftlers Lavoisier (Abb. 3). Im „Ehepaarbildnis Lavoisier" von Jaques Louis David (1788) kommt der Gattin ganz offenbar große Bedeutung zu; soviel spiegelt sich schon in ihrer zentralen Stellung in der Bildmitte. Diese erklärt sich, wenn man weiß, „. . . daß Frau Lavoisier eine der zahllosen Schüler im Davidatelier war und ihre künstlerische Begabung als Zeichnerin ganz in den Dienst ihres Mannes stellte. Sie illustrierte seine wissenschaftlichen Werke mit erläuternden Darstellungen."[22] Wie ‚Efeu um den Baumstamm' - in dem auf Madame Lavoisier gemünzten Preisgedicht des Dichters Jean-Francois Ducis findet sich eine ähnlich passende Metapher: „Für Lavoisier, anheimgegeben Eurer Gewalt/ erfüllen Sie das doppelte Amt/ der Muse und der Sekretärin zugleich."[23] Muse und Sekretärin, Ehefrau und Assistentin, aus dieser positiv gewerteten doppelt getreuen Rollenerfüllung erklärt sich die schmeichelhaft-zentrale Stellung der Madame Lavoisier. Doch auch optisch wird klar, daß nicht *IHRER* Tätigkeit das Bild gewidmet ist. Der Blick des Betrachters fällt zwar zunächst auf die Frau, - aber nur wie auf die Vorzimmerdame, die einem dann den Weg zum wahrhaft Mächtigen weist; der Blick wandert weiter auf den Mann und die ihn umgebenden wissenschaftlichen Geräte und verweilt dort. Sekretärin und Muse sind sich auch in ihrem Status, in ihrer bloß scheinbaren Machtposition verwandt. Und der Status der Ehefrau hat in diesem Fall der Muse zu einer individuellen Physiognomie verhelfen.

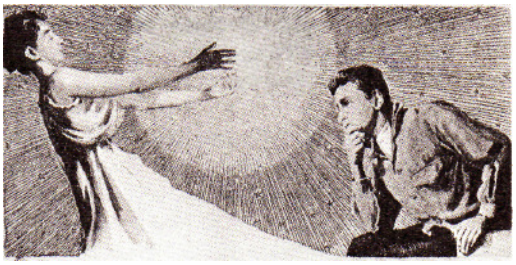


Abb. 4: BertholdLöffler, „Wissenschaften" (Ausschnitt), 1899

Im Lavoisier-Bild wird durch die eheliche Verbindung auch das Inspirationsverhältnis der Muse zum Wissenschaftler als ein erotisch gefärbtes Geschlechterverhältnis gekennzeichnet. Für die Kunst wie für die Wissenschaft gilt gleichermaßen: „Schon in der Antike ist die Inspirationsidee als eine Liebesbeziehung aufgefaßt worden . . . Der Geist vermag sich keinem Objekt in rein theoretischer Betrachtung zuzuwenden, sondern wird vielmehr durch den Eros zu ihm hingetrieben."[24] Diese allegorische Vorstellung geht auch ein in Löfflers Allegorie auf die „Wissenschaften" (Abb. 4) von 1899.[25] Der Wissenschaftler, in zeitgenössischer Kleidung, den Kopf in die Rechte gestützt, ist in die Kontemplation einer Knospe(?) in einem Strahlenkranz versunken, die ihm von einer

weiblichen Gestalt in zeitlosem Gewand entgegengehalten wird. Im Verzicht auf erläuternde Attribute kommt die allegorische Aussage durch drei Elemente zustande: Den Mann (als denkendes und handelndes Subjekt), die Frau (als Medium) und die Pflanze im Licht (als pars pro toto der „Natur" und Gegenstand des naturwissenschaftlichen Erkenntnisinteresses). Dabei scheint die körperlich-direkte Beziehung der Frau zur Pflanze auf eine weitergehende Affinität, ja Identität beider zu verweisen; zur weiblichen Allegorie auf die Wissenschaft tritt hier die weibliche Allegorie der Natur. Denn von altersher verkörpert die Frau beides: Sie ist seit je die Wissende (als Muse beschränkt auf die Funktion der Wissensvermittlung); und in ihr, der Geschichtslosen, verkörpern sich nach ideajistischer Anschauung die ewigen, unveränderlichen Gesetze der Natur, von der das ‚Ewigweibliche' ein Stück ist. So gilt in Löfflers Bild der Natur ebenso wie der Frau das Forschen des Mannes, eine ikonographische Variation auf das Thema „Oedipus und die Sphinx" - wo die femme eternelle dem Oedipus des Industriezeitalters die ungelösten Rätsel und Probleme des Lebens und der Natur aufgibt - und sich selbst, das ‚Rätsel Weib'. Während Symbolisten und Decadents der Jahrhundertwende im Verhältnis des Oedipus zur Sphinx vorzugsweise eine Allegorie auf „. . . das ewige Problem zwischen dem Mann und der Frau, welche sich nimmermehr fassen können" sehen[26], das ‚ewige Problem' des Mannes mit der ständig bedrohten Herrschaft über die Frau wie über die Natur, läßt Löffler offen, ob sein Oedipus die ihm gestellten Rätsel lösen wird.

Ob in Allegorien zur Wissenschaft direkt, in der Gegenüberstellung von Mann und Frau wie bei Löffler, auch der Hinweis auf ein bestimmtes Geschlechterverhältnis gegeben wird oder es sich nur gedanklich assoziieren läßt - immer kontrastiert die Devotion und scheinbare Machtfülle der Frau als Verkörperung der Wissenschaft mit der Realität und macht einmal mehr die Besänftigungsfunktion weiblicher Allegorien klar: Denn die reale Situation der Frau im Wissenschaftsbetrieb des 19. Jahrhunderts ist in allen Disziplinen durch Berufsverbot gekennzeichnet. Es ist hier nicht der Ort, den langen Kampf der Frauenbewegungen der Industrienationen um das Frauenstudium darzustellen; auch charakterisiert es die von der männlichen Geschichtsschreibung produzierte ‚Geschichtslosigkeit' der Frauen, daß die historischen Quellen zu diesen Ereignissen heute weitgehend verschüttet sind. Stellvertretend deshalb nur einige kurze Beispiele zur medizinischen Wissenschaft: An den Sockeln von Denkmälern für Medizin-Wissenschaftler, vor und in den medizinischen Fakultäten findet sich zu Hunderten die Medizin in Frauengestalt personifiziert, als „Hygieia".

Abb. 5: Eugene Delacroix, „La Liberte guidant le peuple", 1830

Abb. 6: Honore Daumier, „Bürgerinnen, es geht das Gerücht, daß uns ein Scheidungsrecht nun doch verweigert werden soll. . . wir wollen uns hier zu einem festen Bund zusammenschließen und erklären: Das Vaterland ist in Gefahr!" Nr. l aus der Serie ‚Die Scheidungsrechtlerinnen" von 1848

Gleichzeitig werden im letzten Jahrhundert Frauen aus der medizinischen Praxis hinauskatapultiert; Heilkunst und vor allem Geburtshilfe wurden bis dahin hauptsächlich von unstudierten Frauen (und Männern) aus der Unterschicht ausgeübt; vom modernen Medizinstudium an den Universitäten sind sie von vornherein rigoros ausgeschlossen, und nur noch Männer aus dem Bürgertum werden zugelassen[27]. Sowie die Frauen dennoch den Kampf um Zulassung zum Studium aufnehmen, stoßen sie auf erbitterten institutionellen, psychischen, oft auch physischen Widerstand der Männer. „. . . Das großdeutsche Kaiserreich . . . war der letzte europäische Staat, der den Frauen die Tore seiner Universitäten öffnete. Während in der Schweiz, in England, Frankreich und Schweden schon in den 70er Jahren des letzten Jahrhunderts Frauen zugelassen waren, konnte der deutsche Reichstag es sich 1893 noch leisten, über eine mit fast 60000 Unterschriften versehene Petition für die Freigabe des Medizinstudiums zur Tagesordnung überzugehen . . . Mit der Freigabe der Universitäten war das Ende der Auseinandersetzungen jedoch noch nicht erreicht, sie nahmen nur neue Formen an. So ließ der Berliner Ärzteverein 1901 immer wieder die Schilder von Kolleginnen abmontieren, obwohl sie alle Examina ordnungsgemäß abgelegt hatten."[28]

Die Liste der Pressionen und der Tricks zur Verhinderung des Frauenstudiums ist lang: „Krankenhäuser und medizinische Hochschulen änderten ihre Zulassungsbedingungen zu dem alleinigen Zweck, Frauen fernzuhalten. Als formaljuristische Mittel nicht mehr halfen, versuchten Medizinstudenten ihre Kommilitoninnen durch körperliche Mißhandlungen und Beschimpfungen zu vertreiben."[29] Noch heute spielt die eigentlich subalterne, ‚frauengemäße' Rolle in der Medizin die Krankenschwester, die medizinisch-technische Assistentin: Die ‚Muse' des Arztes. Das Ausmaß von Frauendiskriminierung zeigt sich daran, daß Frauen, sobald sie sich einen Platz im bürgerlichen Berufsleben erobert haben, gleich wieder auf ihre Rolle als ‚Muse' verpflichtet werden: eine Rolle, die sich nach heutiger Sprachregelung auf den allgemeinsten Nenner ‚Assistentin' bringen läßt.

„Freiheit, die sie meinen"

Auch die politischen Begriffe des bürgerlichen Zeitalters werden fast ausschließlich weiblich verkörpert, ob es sich um „Freiheit", Republik", „Demokratie" oder „Sozialismus" handelt. Auf Delacroix' Gemälde „Die Freiheit führt das Volk an" (Abb. 5) beziehungsweise auf seine ‚Besänftigungsfunktion' sind schon viele hereingefallen: Noch heute hört man das Argument, die Frau spiele doch da eine hervorragende Rolle, sie sei doch sehr stark und kämpferisch gezeichnet, eine fast androgyne Gestalt. Ja - aber genaueres Hinsehen erweist sie auch schon formal als typische Allegorie. Trotz Gewehr ist sie an dem Geschehen nicht aktiv beteiligt, schwebt sie gleichsam über der rein männlich rekrutierten Kampftruppe, ist ihr das antikische Gewand sicher nicht im wirklichen Gefecht von den Schultern geglitten. Und ihre Androgynität erhöht letztenendes nur den Reiz, sie zu ‚erobern' - dafür finden sich in den literarischen Allegorien auf die Freiheit genügend Hinweise: *„Sie ist eine starke Frau mit mächtigen Brüsten,/ mit rauher Stimme und herben Reizen;/ dunkelhäutig und feurigen Auges/ schreitet sie mit mächtigen Schritten behend einher,/ findet Gefallen am Geschrei des Volkes, / am blutigen Getümmel, / am anhaltenden Dröhnen der Trommeln, / am Geruch des Pulvers, am fernen Ruf / der Glocken und der dumpfen Kanonen. / Ihre Liebe sucht sie nur beim Volke, / sie überläßt ihren breiten Schoß nur Männern / die ihr an Stärke gleich sind, und will nur umschlungen werden / von blutigen Armen."*[30]

Oder wie Carducci die „Freiheit" beschreibt: *„Ein hartes Mannweib ist sie; sie fordert harte, / überragende Beweise in der Gefahr wie in der Liebe: / Mitten aus dem Blut ihres Kranzes /blühen die Rosen."*[31]

Ihr ikonographischer Stammbaum läßt die „Freiheit" auf die Ahnenreihe Athena, Minerva, Bellona und andere zurückführen[32], den Typus der ‚deesses armees'. Wie alle diese Stammütter verstößt sie zwar hinsichtlich ihrer Militanz gegen die Norm weiblicher Wehrlosigkeit, aber sie bleibt eine positiv gezeichnete Gestalt, weil sie wie Athene aus dem Kopf des Zeus ein den Köpfen der Männer entsprungenes Ideal darstellt, eine gehorsame geistige Tochter, mit ihnen für ihre Ziele kämpft und keine eigenen Forderungen stellt - etwa auf ein eigenes Frauenheer. (Frauenheere, die z. B. 1789 durchaus eine wichtige Rolle in der Revolution spielten, haben die Künstler nur zu satirischen Darstellungen gereizt, mögen sie sich noch so bedingungslos in den Dienst männlich bestimmter Kampfziele gestellt haben.) Und weil sie nicht selber und im eigenen Interesse zu definieren versucht, was sie denn nun selbst sei und was sie vielleicht auch für ihr eigenes Geschlecht bedeuten könne. Sobald die Frauen aber selbst anfangen, Forderungen für sich zu stellen, nach Scheidungsrecht, Wahlrecht, Recht auf Arbeit, wie zur Zeit Delacroix' und besonders zu Zeiten der Revolutionen in Frankreich geschehen, dann holen die Künstler sie gleich vom Sockel der Allegorie und des Ideals und verweisen sie als häßliche Megäre ‚Frauenrechtlerin' ins Reich der Karikatur. Wie man auf der Lithographie von Daumier (Abb. 6) ganz drastisch

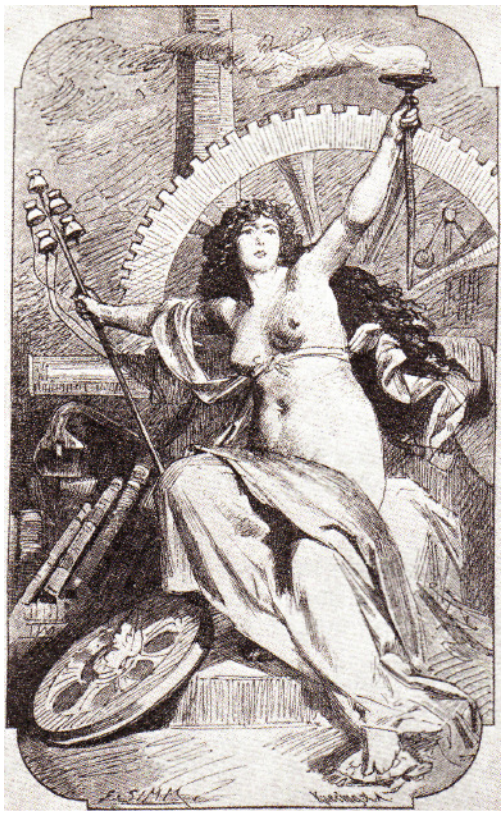


Abb. 7: F. Simm, *„Neuzeit" (Ausschnitt aus einer Allegorie auf die „Drei Zeitalter"), vor 1882*

Abb. 9: „Industrie". Überlebensgroße Statue am Hauptportal des zentralen Ausstellungspalastes, Weltausstellung Paris 1889

' illu stiert bekommt; Freiheit der Frau, weiblicher Emanzipationsdrang bedeutet ihm und anderen Zeitgenossen Chaos, Libertinage, wütenden Männerhaß, Blaustrumpfigkeit.[33] Der Frauenbefreiungsbewegung im 19. Jahrhundert werden keine Allegorien geschaffen und keine Standbilder ihren Heldinnen gesetzt. (Und will sie überhaupt welche?)

Die Frau, die Industrie und die Arbeit

Zum hier abgebildeten Ausschnitt „Neuzeit" aus einer Allegorie der „Drei Zeitalter" von Simm (Abb. 7) kommentiert der Herausgeber: „Eine Bacchantin des Lichts und der Aufklärung erscheint die Neuzeit . . . Hier verschmäht die Neuzeit die Hüllen, die sie wie Vorurtheile bewußt abgeworfen. Die Nacktheit des Realismus beleuchtet sie selbst mit hochgeschwungener Verstandesleuchte, die Telegraphenstange vertritt den Thyrsusstab dieser modernen Maenade, gezogene Geschütze, Maschinenräder, Fabriksschlote, chemische Apparate dienen der Gestalt zum Hintergründe; der Künstler hat mit feinstem Verständnisse, beinahe mit Humor, - wenn das Paradoxon gestattet ist, - eine Orgie der - Nüchternheit geschildert."[34]

Da die Gestalt der Frau ja ohnehin beliebig ist, erspart die Symbolüberladenheit dieser einen Allegorie hier die abbildliche Vorstellung von Einzelallegorien zu den zentralen Begriffen des Industriezeitalters. Lassen wir also die immerselbe Frau in ihr Attributen-Lager greifen und jeweils nur ein Einzelstück präsentieren, so figuriert sie: Mit Fakkel als „Ratio", mit Telegraphenstange als „Elektrizität", mit Krupp-Kanone als „Kriegswissenschaft" oder „Krieg", mit Erlenmeyer-Kolben als „Chemie", mit geflügeltem Rad und dem Fuß auf der langsamen Schildkröte als siegreich - geschwinder „Fortschritt", mit Zahnrad, Schlot und Pendelregulator als „Industrie", und endlich, mit dem in Gegenrichtung zum Fackelrauch wehenden Haar, auch noch als das „Weib" schlechthin . . . Zu allen diesen Allegorien aufs Industriezeitalter existieren unendlich viele Beispiele, wovon wiederum fast alle weiblichen Geschlechts sind. Die

Abb. 8: Leonard C. Wyon, Revers einer Bronzemedaille für die erste Weltausstellung in London 1851 mit den allegorischen Personifikationen von „Britannia", „Industrie" und „Vier Erdteilen"

Abb. 10: Guido Frohberg, Plakatentwurf für die Berliner Gewerbeausstellung 1896. Die Frau personifiziert sowohl „Berlin" (Mauerkrone, Bär im Bildhintergrund) wie auch die „Gewerbe"

Frage nach der Funktion weiblicher Allegorien soll in diesem Zusammenhang nur an die Personifikationen von „Industrie" und „Arbeit" gerichtet werden, und zwar beschränkt auf Kontext und Wirkungszusammenhang mit Industrie- und Weltausstellungen. Denn dort findet die Frau als Verkörperung neuzeitlicher Errungenschaften, die Allegorie im 19. Jahrhundert überhaupt ein immens weites Betätigungsfeld, und ihre repräsentativsten Aufgaben.

Nur ausnahmsweise wird *die* Industrie männlich verkörpert, obwohl sich mindestens für die Metall-Industrie doch die humanistisch-gelehrte Assoziation mit dem Schmiedegott Vulkan geradezu aufgedrängt haben müßte - wie sie auch in Ausnahmefällen realisiert wurde[35]. Einem halbwegs traditionell legitimierten Typus kann jedoch auch die weibliche Industrie-Allegorie noch angelehnt werden: dem der webenden „Frau mit Spindel", im ursprünglichen Verständnis ein Sinnbild des Gewerbe-Fleißes, also die ‚Industria' im Wortsinn[36]. In dieser Form erscheint sie auf dem Revers einer Bronzemedaille von Leonard C. Wyon für die erste Weltausstellung in London 1851. (Abb. 8). „Industrie", vor Britannia kniend und von ihr bekränzt, ist nicht nur durch den Spinnrocken in ihrer Linken ausgewiesen, sondern auch durch die Inschrift im Haarband und den Bienenkorb, wie er als weiteres Symbol des (Industrie-) Fleißes zwischen den Füßen der beiden Frauen sichtbar wird. Hinter der Industrie die weiblichen Allegorien vierer Erdteile.[37] Spielt sich auch im allegorischen Bereich solcherart das gesamte Weltgeschehen unter Frauen ab, so weiß doch ein Weltausstellungsbesucher im 19. Jahrhundert, wie wenig realistisch diese Figuren zu nehmen seien, - selbst wenn sie wie jene Allegorie der Industrie auf der Weltausstellung 1889 in Paris (Abb. 9) das Hauptportal des zentralen Ausstellungspalastes in Überlebensgroße flankieren[38], oder wenn sie auf den Plakaten zur „Berliner Gewerbe-Ausstellung 1896" (Abb. 10) zum Besuch der Ausstellung auffordern würde.[39] Um zu einer Aussage über die Rolle und das Geschlecht dieses Allegorientypus zu gelangen, will ich kurz darstellen, welches Bild von der Rolle der Frau für die Volkswirtschaft einem Weltausstellungsbesucher im vergangenen Jahrhundert vermittelt wird[40]; das geschieht einerseits vermittels der sogenannten „Frauenpaläste", wie sie auf einigen Weltausstellungen installiert sind, andererseits

durch die Art und Weise, wie dort (und grundsätzlich) der Begriff „Arbeit" personifiziert wird im Gegensatz zu dem der „Industrie" - nämlich männlich.

Zu den ‚Frauenpalästen'

Im 19. Jahrhundert steckt in fast jedem der auf Industrie- und Weltausstellungen gezeigten Produkte auch Frauenarbeit. „Die Zahl der in den Fabriken beschäftigten Frauen stieg absolut und relativ während des ganzen (ersten) Halbjahrhunderts; 1816 waren etwa fünfmal mehr Männer als Frauen beschäftigt, dreißig Jahre später waren es nur noch dreieinhalbmal so viele."[41]
1882 sind es nur noch zweieinhalbmal so viele (24% der weiblichen Bevölkerung sind erwerbstätig gegenüber 60% der männlichen), 1907 nur noch zweimal so viele Männer wie Frauen (61% der männlichen, 30, 37% der weiblichen Bevölkerung sind erwerbstätig).[42] Allerdings sind die Frauen nicht unter den gleichen Bedingungen erwerbstätig wie die Männer; für sie wird oft der Ledigenstand zur Bedingung für ein Beschäftigungsverhältnis gemacht, und sie erhalten bei gleicher Arbeitszeit und Tätigkeit in der Regel nur ein Dritteil vom Männerlohn. So können sich unendlich viele Frauen nur durch Nebenerwerb das Existenzminimum sichern: durch die Prostitution. Es werden geschätzt für das Ende der 60er Jahre des letzten Jahrhunderts in London ca. 80000, 1889 in Paris 120000, 1890 in Berlin mindestens 50000 Prostituierte![43]
Beziehen wir diese Fakten in die Betrachtung weiblicher Industrieallegorien mit ein, so sind sie angesichts der bedeutenden Rolle der Frau für die Industrie keineswegs im Zusammenhang mit einem Berufsverbot' in der Realität zu bringen - im Gegenteil, entsprechend den obengenannten Zahlen würden Frauen mit einem gewissen Grad von ‚Berechtigung' die Industrie verkörpern. Trotzdem: Sie verkörpern die Industrie im Kontext mit der bürgerlichen Ideologie von der ausschließlichen Berufung der Frau zur Hausfrau und Mutter, wie sie in Männer- und Frauenköpfen aller Klassen (bis heute) als Leitbild herrscht[44]. Das heißt, die weiblichen Allegorien sollen natürlich nicht als ein Hinweis auf oder eine Huldigung an die Rolle der Frau in der Industrie verstanden werden - ebenso, wie gerade auf den Weltausstellungen diese tatsächliche Rolle der Frau in der Produktion nicht zur Darstellung gelangt. Paradoxerweise dient die Einrichtung von Sonderausstellungen von Frauenarbeiten, von ‚Damenpavillions', ‚Woman's Buildings' oder ‚Frauenpalästen' genau diesem selben Zweck der Verschleierung: Bis 1893 wird in und mit ihnen der Glanz traditioneller, konservativer Leitbilder aufpoliert. So heißt es im „Programm für die Ausstellung von Frauenarbeiten auf der Wiener Weltausstellung" des Jahres 1873: „***Die Ausstellung der weiblichen Arbeiten umfaßt ALLE GEBIETE DER FRAUENARBEIT im weitesten Sinne des Wortes, und zwar:***

a) Die Ausstellung der Schulen für das weibliche Geschlecht...
b) Die Ausstellung der Frauenarbeit, als: nationale oder sonst dem Orte eigentümliche und nicht für den Weltmarkt bestimmte Hausindustrie;
c) Die Ausstellung von vorwiegend industriellen Frauenarbeiten auf dem Gebiete der Weiß- und Buntstickerei, der Blumenfabrikation und anderer Industriezweige, gleichgiltig, ob diese Arbeiten Dilettantenarbeiten sind oder fachgemäß betrieben werden;
d) die Ausstellung von Frauenarbeiten auf dem Gebiete der zeichnenden Künste, Malerei und Plastik...
e) Die Ausstellung der literarischen Productionen der Frauen.

Der Zweck dieser Ausstellung ist: Von der Thätigkeit des weiblichen Geschlechtes . . . ein umfassendes Bild zu geben, die Bedeutung der Frauenarbeit auf pädagogischem, volkswirthschaftlichem, künstlerischem und literarischem Gebiete in das volle Licht zu stellen und dadurch eine Grundlage zu gewinnen für Reformbestrebungen auf dem Gebiete des weiblichen Unterrichts. Der Zweck dieser Ausstellung ist also ein pädagogischer und volkswirthschaftlicher; sie hat mit den nebulosen Frauen-Emancipationsideen der Gegenwart nichts zu schaffen."[45] Auf der Weltausstellung 1893 in Chicago, aber auch nur auf dieser, werden andere Töne angeschlagen: Auf Betreiben von Susan B. Anthony, einer führenden amerikanischen Frauenrechtlerin, wird zur Organisation eines ‚Woman's Building' auf der Ausstellung ein ‚Board of Lady Managers' eingesetzt; schreibt dieses Board einen Architektinnen-Wettbewerb (den wohl ersten und einzigen bis heute) für den Bauentwurf aus; gelangt der mit dem ersten Preis ausgezeichnete Entwurf der 22jährigen Architektin Sophia Hayden aus Boston zur Ausführung; eröffnet die Präsidentin der ‚Damenbehörde', Mrs. Bertha Potter Palmer, die Ausstellung mit den Worten: ***„Von allen Ungerechtigkeiten ist keine so grausam und unduldbar wie die Stellung, welche der Frau in der Frage der Selbsterhaltung zuerteilt ist. Jahrhunderte ist ihr Menschenrecht kühl verneint worden. Wenn die Männer eine gerechte Volkswirtschaft nicht mehr führen können, dann sind die Frauen eben auf***

sich selbst angewiesen. Wir kennen die Predigt, daß des Weibes Stätte das Heim ist, denn ihr Mitbewerb auf dem Gebiete der körperlichen Arbeit ist eine Drohung für die Männer. Es ist aber auch der Einwand erhoben worden, ob eine Ausstellung des Wirkens der Frau nicht unheilvoll gegen den Grundsatz wirken könne, daß die Frau für das Haus und die Familie geschaffen ist. Wir wollen hier gleich sagen, daß die Stellung der Frau als Haupt eines Heims und einer Familie die schönste und glückreichste ist. Wenn jede eine solche hätte, dann könnten keine in die dumpfen Fabriken gelockt werden. Der Stand des Arbeitsmarktes der ganzen Welt beweist aber, daß die Frau zur Arbeit gezwungen ist und zwar der weitaus größte Teil der Frauen; sie müssen arbeiten oder verhungern und weil sie arbeiten müssen, müssen sie sich zu den elendesten und erniedrigendsten Arbeiten hergeben. Deshalb müssen wir uns von dem Feld der edlen Mutter und der höheren Töchter abwenden und Schutz für den nackten Kummer der Wirklichkeit suchen."[46]

Einrichtung und Ausstellungsgegenstände im Chicagoer Frauengebäude scheinen aber doch bestenfalls vom ‚domestic feminism' geprägt und sich doch hauptsächlich wieder am Interesse der „edlen Mutter und der höheren Töchter" zu orientieren, bestenfalls karitativ-sozialreformerischen Ansätzen verpflichtet zu sein: Wir finden da unter anderem Musterhospital, Musterkindergarten, Musterküche, Ausstellungen von Besserungs- und Mildtätigkeitswerken[47]; so dient selbst dieser Bau trotz seiner relativ vielversprechenden Entstehungsgeschichte letztendlich nichts anderem als der Kanalisierung der in den Vereinigten Staaten damals gerade sehr starken Frauenbewegung. Ein ähnliches Placebo wird dem emanzipationswütigen weiblichen Geschlecht mit dem Frauenpalast auf der Pariser Weltausstellung 1900 verabreicht. Keine Spur mehr von der zumindest verbalen amerikanischen Militanz - strahlt doch nun bereits das Gebäude weibliche Anmut aus: „Der Architekt, M. Poutremoli (hier ist es schon wieder ein Mann! d. Verf.), hat es verstanden, die Grazie und den Reiz liebenswürdiger Weiblichkeit in Stuck und Stein zu verkörpern."[48] Die Berichterstatterin Anne St. Cere ist voll des Lobes:

„Ferner bieten hier Ausstellungen von Toilettengegenständen und neuen hygienischen Artikeln einer koketten, modernen Frau Anregung und Gelegenheit zu angenehmen und nützlichen Einkäufen.

In den hohen Parterreräumen dagegen befinden sich Schaukästen mit Frauenarbeiten verschiedensterArt: Malerei, Bidlhauerei, Stickerei, Schneiderei, kunstgewerbliche Gegenstände, Mode u.s. w., kurz alles was Frauengeist und Frauenhände erfinden und schaffen . .. (es finde sich hier auch der) .. . eleganteste aller Frauenclubs, der ganz besonders für die fremden ohne männlichen Schutz reisenden Damen ein fast unentbehrlicher Zufluchts- und Erholungsort sein wird.. . Sämtliche die Frauenfrage betreffenden Kongresse sollen selbstverständlich im Palais de la femme abgehalten werden, außerdem sind Vorträge über Kindererziehung, Hygiene und Medizin in Aussicht genommen. Koch- und Haushaltungskurse stehen ebenfalls auf dem Programm, das sich die Direktion dieses originellen Unternehmens gestellt hat. Es gehört wirklich mit zu den Triumphen des Feminismus, daß man der Frauen in dem großen Reiche des Fortschrittes, das die Ausstellung bietet, einen so bevorzugten Platz eingeräumt hat. Nur der immer mehr wachsende Geist der Unabhängigkeit bei den Frauen konnte die Idee zu diesem reizvollen Heim erwecken und zur Ausführung bringen."[49] Daß die Verfasserin ein Gebäude diesen Inhalts nicht anders als einen „Triumph des Feminismus" bezeichnen kann, gehört mit in die unendliche Reihe der Triumphe des Patriarchats.

Zu den Allegorien der „Arbeit"

Wie wenig die Frau als ARBEITENDES Individuum wahrgenommen wird (einmal ganz abgesehen davon, daß die Haus-*Arbeit* per definitionem keine ist), gerade auch als ein körperlich arbeitendes und leistendes, erweist sich am Vergleich mit den Allegorien zum Begriff „Arbeit": denn immer wird im Gegensatz zur „Industrie" die „Arbeit" männlich verkörpert. Als Beispiel hier nur der rechte von zwei Flügeln eines keramischen Frieses von Guillot mit dem Titel „Arbeit" (Abb. 11). Die beiden monumentalen Friese - die Figuren sind überlebensgroß und zudem farbig - waren in den beiden Portalgewandungen des Haupteingangstores zur Pariser Weltausstellung 1900 eingelassen und ‚geleiteten' den Besucher in die Ausstellung[50]. Diese Darstellung meint nichts anderes, als daß hier die Werktätigen aller Berufe ihre Arbeitsprodukte (als gehörten sie ihnen!) auf den Markt der Weltausstellung tragen. Genauer gesagt: die arbeitenden Männer und männlichen Kinder - denn unter allen Gestalten in beiden Frieshälften findet sich keine einzige Frau. Diese Allegorie ist eine Hommage an die körperliche Arbeit, und weil auch die niedrigste körperliche Arbeit noch immer symbolisch die Werte von Stärke, Aktivität und Potenz impliziert, diese Eigenschaften aber das herrschende männliche Geschlecht für sich reklamiert, KANN Arbeit

Abb. 12:FordMadoxBrown, „Work", 1852-1865

Abb. 11: Guillot, „Arbeit". Rechte Hälfte eines Frieses am Hauptportal zur Weltausstellung Paris 1900. Die durchweg männlichen Arbeiter sind im Original überlebensgroß.

nicht anders als männlich personifiziert werden. Auch von daher kommt es wohl, daß immer wieder einige wahrscheinlich muskelschwache (und damit eigentlich unmännliche) Kopfarbeiter sich für muskelstrotzende proletarische Männer begeistern; Ford Madox Browns machistische Beschreibung zu einem seiner Hauptwerke, „Arbeit" von 1852-1865, ist ganz aufschlußreich (Abb. 12): „. .. *und da ich täglich den britischen Straßenarbeiter ... /m vollen Schwung seiner Tätigkeit sah (mit seinem MÄNNLICHEN und malerischen Aufzug und mit DER GLÜHEND GEBRÄUNTEN HAUT, welche die Arbeit in der heißen Sonne verleiht), schien er mir der Aufmerksamkeit eines englischen Malers mindestens ebenso würdig wie der Adriafischer, der Bauer aus der Campagna oder der neapolitanische lazzarone. Allmählich entstand aus dieser Idee das heutige ,,Work", MIT DEM BRITISCHEN ERDARBEITER IM ZENTRUM, ALS ÄUSSERLICH SICHTBAREM ZEICHEN FÜR ARBEIT. HIER SIEHT MAN DEN JUNGEN ARBEITER IN DER PRACHT MÄNNLICHER GESUNDHEIT UND SCHÖNHEIT; den STARKEN, VOLL ENTWICKELTEN ARBEITER, der sein Werk vollbringt und sein Bier liebt; den egoistischen alten Junggesellen, MIT STÄMMIGEN GLIEDERN und vielleicht eine Idee zu zäh in jenen Regionen, wo sich das Mitgefühl aufhalten soll; DEN ARBEITER VON ANIMALISCH STARKER NATUR . . .* "[51] Tatsächlich kommt im Zusammenhang mit Browns Begriff von „Arbeit" keine arbeitende Frau in seinem Gemälde vor. Auch der oben schon mehrfach bemühte Scheffler soll hierzu zu Wort kommen; er sagt über die (auch körperliche) Arbeit der Frau: „Das *Mädchen wird von ihrer eigentlichen Natur fort und in die ausgetretenen Wege der männlichen Tätigkeit gedrängt.. . Mit Recht fürchtet die Frau sich mehr als der Mann vor der sozialen Deklassierung. DEN MANN EHRT SCHLIESSLICH JEDE ARBEIT, wenn er sie gut zu vollbringen versteht; denn indem er das tut, GEWINNT ER IMMER IN IRGENDEINER UNMITTELBAREN ODER MITTELBAREN WEISE HERRSCHAFT. Und das zu wollen, ist sein Schicksal. Er baut am Ganzen mit. Die Frau aber gewinnt selten etwas anderes als den Arbeitslohn; ihre Tätigkeit ist IDEENLOS im Sinne der Allgemeinheit."*[52] Daß Industrie-Allegorien im Funktionszusammenhang mit der (ideologisch erforderten und erwünschten) Täuschung über die wirkliche Rolle der Frau in der Industrie stehen, ist in der Analogie zur Rolle der speziellen Frauenausstellung auf Weltausstellungen deutlich geworden, die nur der Propagierung eines konservativen Frauenideals dienen; daß das weibliche Geschlecht der Indu-

Thema: Die Frau in der Gesellschaft

Shulamith Firestone
Frauenbefreiung und sexuelle Revolution
Band 1488/DM 6,80

G
ermaine Greer Der weibliche Eunuch
Aufruf zur Befreiung der Frau
Band 1450/DM 5,80

Evelyn Leopold / Jutta Menschik
Gretchens rote Schwestern
Frauen in der DDR
Band 1394/DM 5,80

Jutta Menschik
Gleichberechtigung oder Emanzipation?
Die Frau im Erwerbsleben der Bundesrepublik
Band 6507/ DM 3,80

Margot Schroeder Ich stehe meine Frau
Hg.: Werkkreis Literatur der Arbeitswelt
Band 1617/DM 4,80

Liebe Kollegin
Texte zur Emanzipation der Frau in der BRD
Hg.: Werkkreis Literatur der Arbeitswelt
Band 1379/DM 3,80

Hedi Wyss
Das rosarote Mädchenbuch
Band 1763/DM 5,80

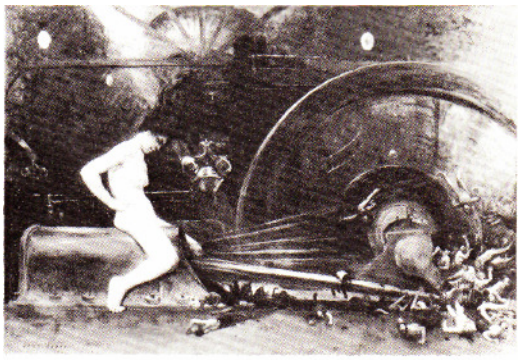
FISCHER
TASCHENBÜCHER

strie-Allegorien keineswegs beliebig ist, erweist sich im Gegensatz zu den männlichen Allegorien der „Arbeit". Diese ist immer nur als eine bestimmte Tätigkeit vorzustellen, als ‚allegorie reelle' zu verkörpern, mit naturalistischen Zügen; denn noch die niedrigste körperliche Arbeit, wird sie nur von Männern ausgeführt, wird dadurch selbst mit den auratischen Zügen männlicher Qualitäten umgeben und kann nur in männlicher Gestalt in die ferne Höhe der Allegorie gehoben werden. Industrie aber, in der herrschenden Ideologie mit den positiven Begriffen von Fortschritt und Reichtum (ebenfalls in Frauen personifiziert!) verbunden, kann und muß weiblich verkörpert werden: in der Frau als beliebig füllbarer Leerform passiver Repräsentanz, als verkörperndem Körper ohne Eigenexistenz, als Leerform für Ideale schlechthin.

Fleisch und Eisen

Wurde in den bisher betrachteten Allegorien das erotisch-sexuelle Moment des Frauenkörpers nur als eine Art ‚Verkaufshilfe', als ein Element unter anderen, den Begriffen verdungen, so verselbständigt es sich in einer anderen Gruppe von Allegorien und unterliegt nun selbst der Allegorisierung. Es sollen zwei Allegorien zum Begriff der „Sexualität" befragt werden, in der diese in ganz spezifischer, dem Industriezeitalter adaequaten Weise symbolisch ausgedrückt wird: In der Paarung von Frau und Maschine, oder gleichbedeutend, aber metaphorischer, in der von „Fleisch und Eisen". Und so hat auch Georg Scholz sein Bild benannt (Abb. 14), 1923 entstanden und der deutschen ‚Neuen Sachlichkeit' zuzuordnen[53]; neben jenem Werk überrascht die etwa zwanzig Jahre früher entstandene „Allegorie auf die Maschine, die die Männer verschlingt" (Allegorie sur la machine devoreuse des hommes) (Abb. 13), des französischen Malers Jean Veber allein schon durch formale Kongruenz mit dem Scholz-Bild: Jeweils in der rechten Bildhälfte die Maschine mit großem Schwungrad, im linken Bild teil je nackte, dämonisch lächelnde Frauen, die in einer geheimnisvoll-intensiven Beziehung zu diesen Maschinen zu stehen scheinen; einzelne Lichtkegel aus Quellen von außerhalb des Bildes betonen das Magische der Szenerie[54]. Welche Assoziationen lösen Frau/Fleisch und Eisen/Maschine beim Betrachter aus, welchen allegorischen Sinn ergibt ihre Paarung? Zeitgenossen der beiden Maler haben keine Mühe, Verwandtes in beiden Bildelementen zu entdecken beziehungsweise ihre symbolische Affinität zu beschreiben. Eduard Fuchs, der Kunstsammler und -kritiker, äußert sich 1906 zu Vebers Bild in einem Kapitel über die Sexualität der Frau - oder besser, über ihre eigentliche naturgemäße Asexualität und Passivität

Abb. 13: Jean Veber, „Allegorie auf die Maschine, die die Männer verschlingt", um 1900



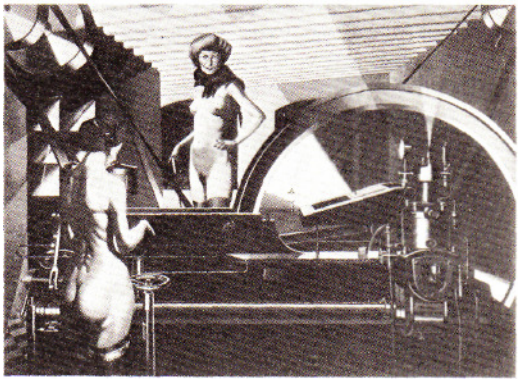


Abb. 14: Georg Scholz, „Fleisch und Eisen", 1923

im Geschlechtsleben sowie den Typ der männerzerstörenden, aktiven, abnormen Frau[55]. Letzteren beschreibt er am Beispiel von Vebers Bild ganz emphatisch:

„Symbol der unheimlichen, geheimen Kraft der Maschine, die alles zermalmt, was ihr in die Räder kommt, was die Wege ihrer Kurbeln, Stangen und Riemen kreuzt, oder was gar sinnlos vermessen in ihre Speichen greift, - das ist das Weib. Aber auch umgekehrt: Symbol des männerwürgenden Minotauruscharakters des Weibes ist die Maschine, die kalt und grausam ohne Rast und Ruh' Hekatomben von Männern opfert, als wären sie ein Nichts!"[56]

Fuchs' Interpretation erklärt Weib und Maschine zu Synonymen, wobei ihm aber die Maschine

hauptsächlich zur Erklärung des weiblichen „Minotauruscharakters" dient. Und auch mir scheint das Bild, obwohl als „Allegorie auf die MASCHINE" betitelt, doch auf die Sexualität zu zielen, ja auf den Geschlechtsakt selbst. Dieser Akt spielt sich auf zwei Bühnen gleichzeitig ab: Einmal sinnlich-konkret, quasi naturalistisch inszeniert zwischen dem Riesenweib und den zwergenhaften Männern; zum zweiten dann hintergründig auf einer metaphorischen Bühne, auf der Schwungrad und Pleuelstange mit dem männlichen Glied, der Lagerstuhl links mit der Vagina und die Bewegung der Maschine mit der Koitusbewegung assoziiert werden können. Tiefenpsychologisch ließe sich die Interpretation noch weitertreiben: als eine Allegorie auf die Sexualangst der Männer im Patriarchat, Angst vor der entfesselten weiblichen Potenz, vor der Vagina Dentata, vor der Kastration durch die Frau[57]. Einen symbolischen Geschlechtsakt erblikken Zeitgenossen desgleichen in Scholz' „Fleisch und Eisen", „. . . in jener aufregenden Kopulation blanker Nudität zu einer durchgeschliffenen Vision dessen, was unsere Welt bewegt . . ,"[58] Und das, obwohl Scholz dem Auge und Assoziationsvermögen eines Betrachters lange nicht so eindeutig lesbare Hinweise auf einen allegorischen Koitus gibt wie Veber. Heutige Kunstwissenschaftler betonen an Scholz' Bild allerdings verstärkt die technikkritische Komponente; Scholz übe „. . . systemimmanente Kritik an der Technisierung im Spätkapitalismus und an der Entfremdung von Mensch und Maschine, d. h. nur die Technik im allgemeinen wird dämonisiert."[59] Diese Kritiker wiederum spielen die Bedeutung der Technik zu sehr auf Kosten der Bedeutung der Frauen hoch; denn warum wird wohl die „Entfremdung zwischen *Mensch* und Maschine" ausgerechnet durch Frauen symbolisiert? Nicht übersehen darf man auch den Hinweis auf sexuellen Fetischismus in den Boas, schwarzen Strümpfen und Strapsen der beiden Frauen[60]. Man könnte Scholz zumindest ein ambivalentes Verhältnis zu „Fleisch" und „Eisen" unterstellen, das sich ausdrückt einerseits in der Warnung vor der Maschine wie vor der Frau, andererseits durchaus in einem Angezogensein von den unterstellten magischen Kräften beider, - daß sich für ihn beide, jenseits aller Kritik oder Satire, auch als Faszinosum gegenseitig zu potenzieren scheinen.

Dabei werden Fleisch und Eisen, Frau und Maschine weder bei Scholz noch bei Veber miteinander identifiziert; sie lassen sich überhaupt nur zur Allegorie verbinden, weil sie in Bezug auf die Sexualität Vergleichbares symbolisieren können: Bei den Maschinen ist es das Automatische, scheinbar Selbsttätige, die Aktivität ihrer Bewegung, die sie dem Phallus vergleichen lassen; dem ‚dämonischen' Phallus, der durch sein ‚Eigenleben' immer wieder dem Mann bewußt macht, daß er mit all seiner Ratio doch seinen Trieb nicht beherrschen kann und durch ihn in ein zwanghaftes Abhängigkeitsverhältnis zum anderen Geschlecht gerät. So projiziert er die unbesiegte Macht seines Triebes in die Frau und behauptet nun, ihre ‚Weibermacht' verführe ihn (wie Evas Apfel) und mache ihn sexuell abhängig. Den hetärischen femmes fatales wird unterstellt, daß sie sich die phallische Kraft und Aktivität der Maschinen aneigneten, daß sie Gewalt gegen Männer ausüben würden, statt sich vergewaltigen zu lassen.

Fuchs wehrt sich gegen diese Allegorien von einem Geschlechterverhältnis, wo die Macht von der Frau ausgeübt wird. Er zählt zwar Vebers Bild unter die „. . . Dokumente des sittlichen Ernstes ihrer Schöpfer, aber darum darf man sich von der Tendenz, die solche Blätter gerade heute häufig provoziert, doch nicht irreführen lassen. Im Weibe stets das Dämonische zu sehen und jedes Weib mysteriös zum unlösbaren Rätsel hinaufzuschrauben, ist nicht das Resultat tieferen Eindringens in die Dinge, sondern im letzten Grunde der Ausweg des Unvermögens niedergehender Weltanschauungen."[62]

Trotz Fuchs' berechtigter Warnung vor idealistischer Mystifizierung dokumentiert die Paarung von Frau und Maschine zweierlei entfremdete Verhältnisse: Zwischen den Produzenten aller Güter und den Produktionsmitteln einerseits, und zwischen den Geschlechtern andererseits; die beiden hier besprochenen Bilder drücken die Angst derer aus, die die Ursachen der Entfremdung nicht erkennen wollen oder können und beschreiben in für sie konsequenter Weise das Selbsttätige, letztenendes Unkontrollierbare, das den Maschinen (bzw. dem Phallus) anhaftet, den Geschöpfen und Kultobjekten der Männer, wie auch den Frauen, im Patriarchat auch Geschöpfe und Kultobjekte der Männer, ob sie nun als Huren vorgestellt werden oder Heilige. Immer droht die Gefahr, daß sie sich dem Willen, der Ratio ihrer Schöpfer entziehen, wirklich selbsttätig, aufständisch werden. So drükken die Allegorien von Frau und Maschine, bezieht man sie auf die Sexualität, auch eine reale, berechtigte Angst aus: die Angst der Sklavenhalter. Der ikonographische Bildtypus „Fleisch und Eisen" hat bis heute überlebt, ohne daß er allerdings noch die Elemente von Angst und Kritik enthielte; die Allegorie ist verkommen zum bloßen Pin-Up und gänzlich reduziert aufs sexuelle Klischee. Dies funktioniert allerdings in derselben Weise wie vor siebzig Jahren, und daß es ‚ankommt', seine Wirkung beim Betrachter nicht verfehlt, ist ein Hinweis auf weitgehend unveränderte Rezeptionsbedingungen. Dafür spricht der Erfolg des Brigitte-Bardot-Posters von 1967 (Abb. 15) ebenso wie die Werbewirksamkeit der Verbindung

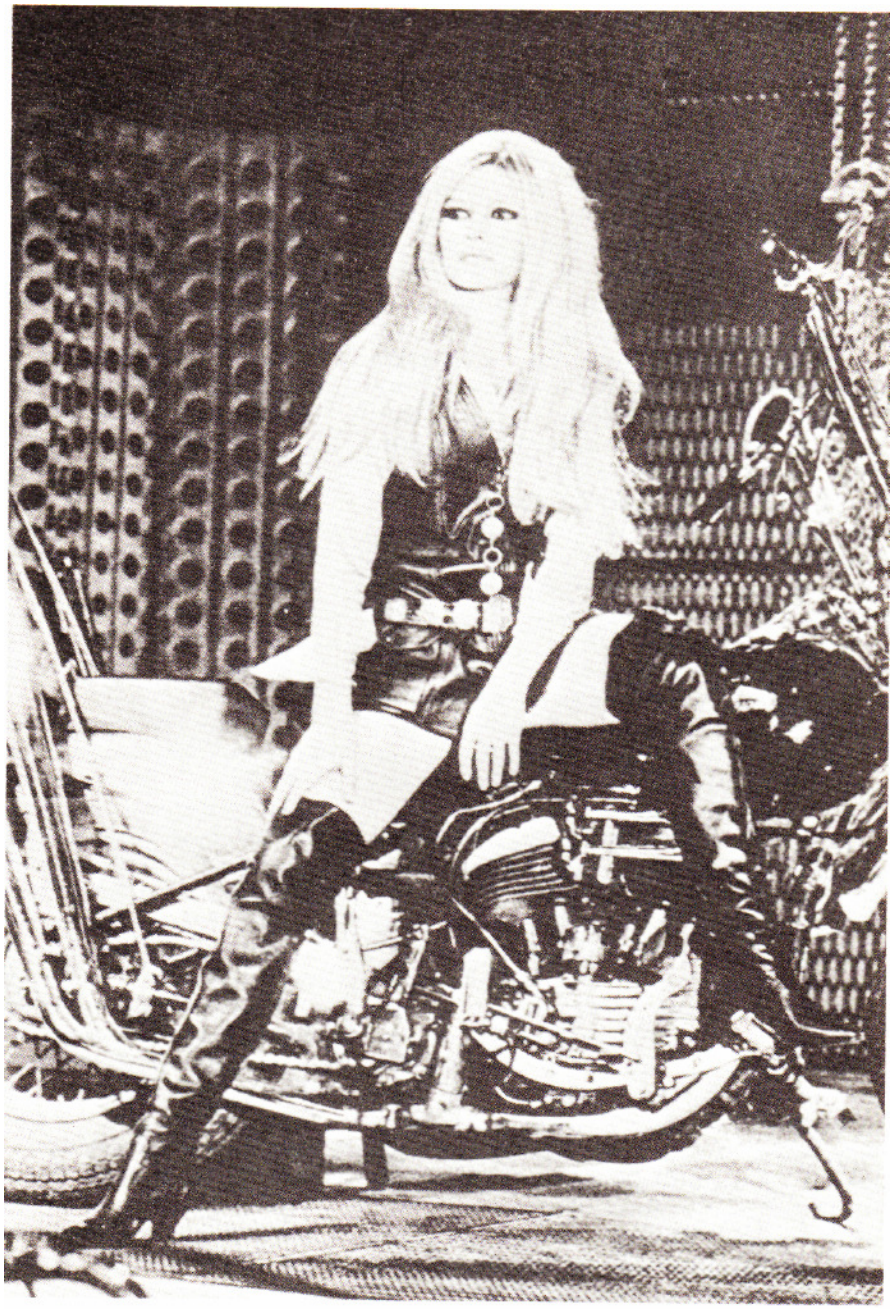


Abb. 15: Brigitte Bardot und Maschine. Poster (1967)

Abb. 16: Buickreklame (Ausschnitt)

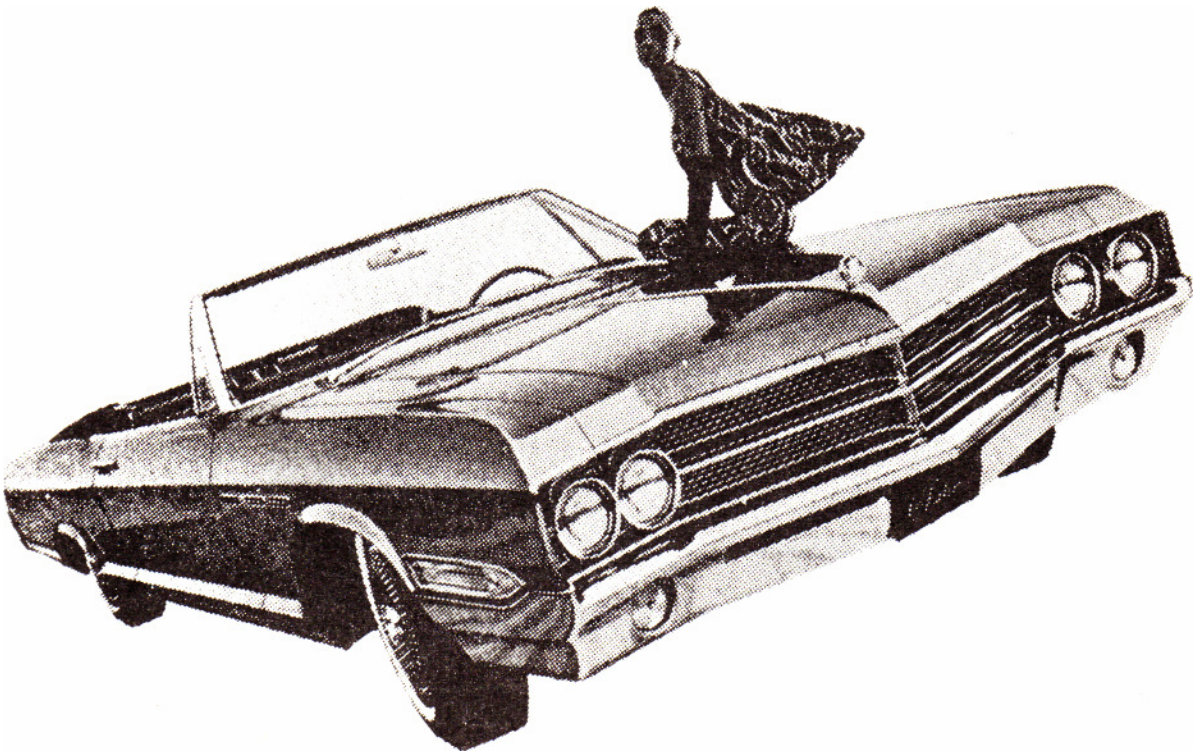
von Fleisch und Eisen, hier am Beispiel einer Buick-Reklame (Abb. 16). In beiden Fällen ist die ‚Maschine' als Phallus-Symbol zu werten[63]. Brigitte Bardot ist ebensowenig als selbständige Fahrerin der Maschine gemeint, wie die beiden Frauen bei Scholz die Maschine wirklich bedienen, oder wie auch in der Buick-Reklame ganz bezeichnend die Frau nicht etwa hinter dem Steuer, sondern auf der Kühlerhaube sitzt. In diesem Punkt gleichen sich die Bilder in der schon oben beschriebenen Absicht, den sexuellen Reiz beider Objekte, Frau und Maschine, durch Zusammenstellung noch zu potenzieren.

In diesen und zahlreichen ähnlichen Bildern wird noch heute den Maschinen sexuell-phallische Magie zugesprochen und durch das Fleisch der Frau das Versprechen auf einen erfolgreichen Geschlechtsakt, einen vollständigen sexuellen Genuß gegeben. Die letzten kritischen Momente haben sich verflüchtigt, und es wird nur noch zum Konsum von Technik und Sexualität aufgefordert. Übrig geblieben ist die scheinbare Problemlosigkeit der sex-machines.

Schluß (mit dem Allegorien-Leben)

Das Geschlecht der Allegorien ist nicht beliebig. Allen weiblichen Allegorien, ob sie in der Gestalt der Schutzheiligen positive Werte inkarnieren oder ob ihnen als Hure die Buhlschaft mit allen Übeln der Welt unterstellt wird, haben das affirmative Prinzip gemeinsam: den Mythos vom dualistischen Wesen der Frau zu bestätigen und immer wieder vor Augen zu führen.

Auch in der Form der Allegorie, wird die Frau als Objekt verschlissen, stellt der Frauenkörper eine gefügige Leerform für den männlichen Gestaltungswillen dar. Die Frau muß in Kunst UND Leben, in Allegorie UND Wirklichkeit DAS verkörpern, was der Mann in ihr sieht: *„Darum werden wir in aller Zukunft mit den Schilderungen der Frau vorlieb nehmen müssen, die das männliche Genie gibt. Und damit dürfen beide Geschlechter zufrieden sein. Die Frau selbst könnte sich niemals so edel idealisieren, wie der Mann es in unzähligen Fällen getan hat."*[64]



- und auch im ändern Extrem sich nicht so erniedrigen. Was der oben schon mehrfach zitierte Scheffler hier so positiv formuliert, kann eine Frau auch anders sehen:

„ Seiner (der männlichen) Anschauung von der Frau haftet immer etwas Mythisches an, dessen gesellschaftliche Wirkung die Frau zum objektlosen Opfer macht. .. Trotz aller Veränderungen, die die fortgeschrittene Industriegesellschaft gebracht hat, bleibt das Leben der Frau ein Kult, dessen Subjekt der Mann ist.. Sie muß seine Verehrung und Anbetung genauso ertragen wie seine Grausamkeit und Verachtung."[65]

Frauen kämpfen noch heute, um vom Sockel der Heiligen herunter und aus der Gosse der Hure herauszukommen. Der Kampf gegen das Dasein als Muse, als Allegorie, gegen oktroyierte Klischees und für eine selbstbestimmte weibliche Identität. Daß Frauen begriffen haben, worum es geht, zeigt die Parole von 100000 Italienerinnen, gerufen auf einer Demonstration gegen das Abtreibungsverbot in Rom am 3. April 1976: „Non siamo puttane, non siamo sante, siamo donne tutte quante - Wir sind keine Huren, wir sind keine Heiligen, wir sind einfach Frauen!"

Anmerkungen

1 Abbildung aus Katalog zur Ausstellung „Hundert Jahre Arbeit", Prag 1891.
2 Diese Ansicht wird vor allem von zwei Autoren vertreten: H. Blümner, Über den Gebrauch der Allegorie in den bildenden Künsten, Freiburg i. Br. 1881; und W. Bornemann, Die Allegorie in Kunst, Wissenschaft und Kirche, Freiburg i. Br. 1899.
3 Otto Schmidt, Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Stuttgart 1937, Bd. 1, „Allegorie". Auch stimmt dies Erklärungsmuster gerade für das 19. und 20. Jahrhundert nicht, weil z. B. im deutschen Sprachraum zahlreiche allegorische Personifikationen durchaus keine Rücksicht auf das Wortgeschlecht eines Begriffes nehmen: so gibt es männliche Darstellungen von DIE „Kunst", „Elektrizität", „Industrie", „Partei" etc.
4 E. Bornemann, Das Patriarchat, Frankfurt/Main 1975, S. 367.
5 ebda., S. 367.
6 R. v. Ranke-Graves, Griechische Mythologie, Hamburg 1960, Bd. 1, S. 45, Anm. 4.
7 G. Thomson, Frühgeschichte Griechenlands und der Ägäis, Berlin 1960, Bd. 1, S. 419.
8 ebda., S. 420.
9 ebda., S. 420/21. Vgl. auch Abb. 73, wo eine Darstellung vom Sarkophag von Hagia Triada diese These veranschaulicht.
10 Ranke-Graves, a.a.O., S. 36, Anm. 1.
11 Thomson, a.a.O., S. 216.
12 Ranke-Graves, a.a.O., S. 38, Anm. 1.
13 Karl Scheffler, Die Frau und die Kunst, Berlin 1908. Mit vollem Recht nennt er seine Ansichten typisch: „Die hier ausgesprochenen Meinungen erheben nicht den Anspruch, neu und originell zu sein. Was wären sie wert, wenn sie nicht so selbstverständlich wären wie die Natur!" (S. 111)
14 ebda., S. 59/60.
15 Linda Nochlin, Why have there been no great women artists? In: Th. B. Hess/E. Baker (Hrsg.), Art und Sexual Politics, New York 1974, S. 25. Übersetzung der Verfasserin.
16 ebda., S. 25.
17 ebda., S. 81.
18 ebda., S. 109 und S. 41/42.
19 vgl. dazu unter anderem den Hinweis der Kollwitz auf ihre Bisexualität in ihrer Autobiografie „Aus meinem Leben", München 1961, S. 28.
20 vgl. dazu die Monografie von A. Holtmont, Die Hosenrolle, München 1925 und E. Fuchs, Die Frau in der Karikatur, München 1906, Kapitel 1 „Der Kampf um die Hosen".
21 Scheffler, a.a.O., S. 76.
22 J. Gaus, Ingenium und Ars-das Ehepaarbildnis Lavoisier von David und die Ikonographie der Museninspiration. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 36, 1974, S. 200.
23 „Pour Lavoisier, soumis à vos lois
Vous remplissez les deux emplois
Et de muse et de secretaire."
Gaus, a.a.O., S..200.
24 ebda., S. 222, nach E. Cassirer, Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance.
25 Berthold Löffler, „Wissenschaften". Abgebildet bei Gerlach, Allegorien und Embleme, Neue Folge, Wien 1900 (im folgenden zitiert als „Gerlach 1900"), Nr. 87.
26 Hermann Bahr, Die Überwindung des Naturalismus, Dresden und Leipzig 1891, S. 85 ff. Vgl. auch das Kapitel über die Geschlechterproblematik „Fleisch und Eisen".
27 Über den jahrhundertelangen Prozeß der Vertreibung der Frauen aus der Heilkunst vgl. B. Ehrenreich/D. English, Witches, Midwives and Nurses, Old Westbury 1973, in deutscher Übersetzung erschienen im Verlag Frauenoffensive, München 1975. Wichtige Informationen auch bei Käthe Schirmacher, Die moderne Frauenbewegung, 2. Aufl. Leipzig 1909.
28 Dons Janshen, Langes Warten im Bauche des Zeus. Funkmanuskript für den Sender Freies Berlin, Hochschule und Gesellschaft, Sendung vom 7. 11. 1975, S. 3/4.
29 Zur kaum weniger desolaten Lage von Studentinnen und Dozentinnen heute vgl. die Literaturangaben im Reader zur Übung von Ingrid Schmidt-Harzbach, „Marxismus und Feminismus" (Frauenseminar), FU Berlin, FB 15, SS 1975.
29 Trevor Lloyd, Suffragetten. Lausanne 1970, S. 20.
30 Barbier nach Mario Praz, Schwarze Romantik, München 1970, Bd. 1, S. 214/15.
31 Carducci, ebd., S. 214/15.
32 vgl. Werner Hofmann, Sur la ‚Liberte' de Delacroix. In: Gazette des Beaux-Arts, 6e Per., Tome LXXXVI, Sept. 1975, S. 61-70. Zur Ursprungsgeschichte dieses Göttinnentyps vgl. Denyse le Lasseur, Les deesses armees dans l'art classique greque et leurs origines orientales, Paris 1919.
33 Ich beschränke mich in diesem Abschnitt auf Feststellungen allgemeinerer Art. Die Rolle der Frau und ihres Befreiungskampfes in Realität und Karikatur im Frankreich des 19. Jahrhunderts habe ich ausführlicher dargestellt in einem Beitrag über „Daumier und das Häßliche Geschlecht", in: Honore Daumier und die ungelösten Probleme der bürgerlichen Gesellschaft, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, Berlin 1974.
34 F. Simm, „Die drei Zeitalter", Sepiazeichnung, abgebildet in Gerlach, Allegorien und Embleme, Wien 1882 (im folgenden zitiert als „Gerlach 1882"), Nr. 6. Beschreibung des Hrsgs. ebda., S. 7.
35 So z. B. auf der Gewerbeausstellung Berlin 1896: vgl. das „Prachtalbum der Berliner Gewerbeausstellung 1896, Berlin o. J., Abb. S. 83 und 93, Vulkan als ‚Industrie' von August Vogel und auch „Vulkan, Gott des Feuers und des Eisens" von G. Morelli, im Metallurgie-Palast der Weltausstellung St. Louis 1904 (abgeb. im Katalog „The Greatest of Exhibitions", S. 185).
36 Zur vorpatriarchalischen symbolischen Beziehung vgl. J. J. Bachofen, Gräbersymbolik der Alten, Kap. „Der Seilflechter als Symbol", Stuttgart 1941, S. 70/71.
37 Vgl. auch die zeitgenössische Beschreibung dieser sowie zweier weiterer Medaillen mit weiblichen Industrie-Allegorien in: The Art Journal, Illustrated Catalogue. The Industry of All Nations 1851, London o. J. (1851), S. XV.
38 Sie steht rechts vom Hauptportal; links davon eine Merkurstatue für den „Handel". Abb. aus: L'Exposition de Paris 1889, Bd. II, 2. Titelblatt. Die Aufstellung ergibt sich aus dem Supplement zur No. 19 ders. Zeitschrift, Abb. bei S. 152 „Le Dome Central du Palais de l'Exposition".
39 Abgelehnter Plakatentwurf von G. Frohberg, abgebildet in: Kunstgewerbeblatt, NF, 7. Jg. 1896. Frohbergs Allegorie stellt allerdings einen Mischtypus dar zwischen Stadtgöttin mit Mauerkrone („Berlin") und Verkörperung von „Gewerbe/Industrie".
40 Die folgende Darstellung konzentriert sich auf das Feld der Weltausstellungen, weil hier eine umfassende Handlung der Erwerbstätigkeit von Frauen im 19. Jahrhundert nicht am

Platze ist und auch schon eine ‚weltausstellungsimmanente' Betrachtungsweise hinreichend Material zur Deutung der weiblichen Industrie-Allegorien liefert.

49 J. Kuczynski, zit. nach W. Thönessen, Frauenemanzipation, Frankfurt/M. 1969, S. 11.

42 nach A. Bebel, Die Frau und der Sozialismus, Berlin 1964; die Statistiken S. 246ff.

43 ebda., S. 226/227. Proudhons reaktionäre Kategorisierung der Frauen in entweder Hausfrau oder Kurtisane enthält damit paradoxerweise ein Stück Wahrheit: -weil der Zwang zum Verkauf der Arbeitskraft zum Hungerlohn so oft auch den Verkauf des Körpers erzwingt, fällt die reale Alternative der „erwerbstätigen Frau" nur zu oft auch mit der „Kurtisane" zusammen.

44 vgl. Thönessen, a.a.O., S. 19/20 und S. 23.

45 aus: Weltausstellungs-Zeitung, Wien 1872, S. 140.

46 aus: Amerika und die Columbische Weltausstellung, Chicago 1893, S. 48. Speziell zum Woman's Building vgl. Joelynn Snyder-Ott, Woman's Placein the Home (That She Built), in: The Feminist Art Journal, Fall 1974, Vol. 3, No. 3, S. 7/8 und den ergänzenden Leserbrief ebda., Vol. 4, No. 1, S. 46/47.

47 nach: Portfolio. World's Columbian Exposition 1893, Chicago 1893. (Ohne Seitenzählung; Abschnitt über „Das Gebäude der Frauenbehörde".)

48 Die Pariser Weltausstellung in Wort und Bild, Berlin 1900, S. 15.

49 ebda., S. 15/16.

50 Abb. aus: ebda., S. VI und VII. Beschreibung S. 44.

51 Beschreibung aus dem Jahre 1865 für eine Gesamtausstellung seines Werkes; zit. nach G. Metken, Die Präraphaeliten, Köln 1974, S. 79/80. Hervorh. die Verf.

52 Scheffler, a.a.O., S. 106.

53 Zur stilistischen Einordnung vgl. den Katalog „Georg Scholz", Karlsruhe 1975, S. 132.

54 Ob Vebers Bild Scholz beeinflußt hat, ist mir unbekannt. Im Karlsruher Katalog findet sich darauf kein Hinweis, und auch zu Vergleichszwecken wird dort Vebers Bild nicht herangezogen.

55 E. Fuchs, Die Frau in der Karikatur, München 1906, Kapitel über „Frau Minotaurus und ihre Töchter". Der einleitende Satz zu diesem Kapitel lautet: „Der Frau ist im Geschlechtsleben von der Natur die passive Rolle zugewiesen." (S. 174)

56 ebda., S. 262.

57 Seit im Patriarchat die Sexualität der Frau negiert, unterdrückt oder im Ghetto der Prostitution nur scheinbar lizenziert wird, geht auch das Gespenst von der, Weibermacht' um - die Angst vor der Macht und möglichen Überlegenheit einer befreiten, selbstbestimmten weiblichen Sexualität. Vgl. die Thesen in Mary Jane Sherfey, Die Potenz der Frau, Köln 1974.

58 Willi Wolfradt in „Der Cicerone" 1924, zit. nach Katalog Scholz, S. 134.

59 Katalog Scholz, a.a.O., S. 132-134.

60 Dieser sexuelle Fetischismus findet sich bei einer Reihe von Scholz-Bildern; vgl. die Katalog-Nrn. 36, 45, 66, 82 und 84.

61 „scheinbar" deshalb, weil auch die peitschenschwingende femme fatale als Produkt männlicher Sexualphantasie nur fremdbestimmt und auf Befehl sexuell aktiv wird.

62 Fuchs, a.a.O., S. 262.

63 Im Falle des BB-Posters tut dies Mark Gabor, The Pin-Up, London 1973, S. 186.

64 Scheffler, a.a.O., S. 55.

65 Karin Schrader-Klebert, Die kulturelle Revolution der Frau, in: Kursbuch 17/1969; In der Reihenfolge der Zitate S. 7, 29 und 12.

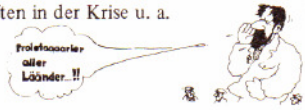
POLITIKON

Der Rat eines erfahrenen Mannes:

Antiautoritärer Sozialismus ist nicht einfach Verstaatlichung der Produktions- und Distributionsmittel, die durch Eroberung der politischen Macht erreicht wird. Er bedeutet eine radikale Umwälzung der gesellschaftlichen Beziehungen, denen die Individuen im Kapitalismus unterworfen sind, durch eine soziale Revolution.

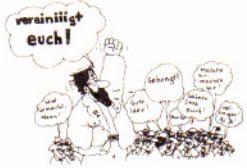
Die passende Illustration gibt uns den Eindruck wohlbegründeter Autorität.

Nr. 47 – April 75: Beiträge zur psychologischen Erfahrungsdimension der Arbeitslosigkeit, zu Organisationsformen von Arbeitslosen, dem Verhalten der Gewerkschaften in der Krise u. a.



Nr. 48 — Juni 75: Beiträge zur Radikalität, zum Verhältnis von politischer Arbeit und Beruf / Betriebsbesetzung in Erwitte / Rezensionen u.a.

Diskussion: Die ‚andere' Arbeiterbewegung, Geschichtslose Linke? – Zur Organisationsdebatte im Sozialistischen Büro, Interview zum Brückner-Prozeß u.a.



Nr. 50 – Febr. '76: Geplant sind Beiträge zu Übergangsgesellschaften und soziale Bewegungen / ‚Neue Linke' in Ungarn / Auseinandersetzung mit dem Sozialistischen Büro / Reform-Repression / Sozialpsychologie des Anhörungsverfahrens.

Alte POLITIKON-Hefte bis Nr. 42 sind restlos vergriffen. Sie erscheinen im Verlag ASSOCIATION (2 Hamburg 13, Postfach 132251) als Nachdruck: POLITIKON Band I: Klassenkämpfe, Selbstverwaltung und Räte in Europa, 266 S., DM 12,– / Band II: Karl Korsch – Übergangsgesellschaften – Studentenbewegung – Technologie und Kapital, erscheint Herbst 75, ca. 300 S., ca. DM 14,– SONDERPREIS für alle Abonennten der Zeitschrift (und die, die es werden): POLITIKON I statt DM 12,– DM 6,– / POLITIKON II statt DM 14,– ca. DM 7,–

Vertrieb: SPARTAKUS-Buchversand, 2 Hamburg 13, Postfach 132251 oder PROLIT-Buchvertrieb, 63 Gießen, Postfach 2969 – Einzelpreis DM 2,–