GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Körperbilder – Abbild der Natur? : Zur Konstruktion von Geschlechterdifferenz in der Aktkunst der Frühen Neuzeit

Hammer-Tugendhat, Daniela

1994

https://doi.org/10.25595/1228

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Hammer-Tugendhat, Daniela: *Körperbilder – Abbild der Natur? : Zur Konstruktion von Geschlechterdifferenz in der Aktkunst der Frühen Neuzeit*, in: L' homme : Zeitschrift für feministische Geschichtswissenschaft, Jg. 5 (1994) Nr: 1, 45-58. DOI: https://doi.org/10.25595/1228.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here: https://doi.org/10.7767/lhomme.1994.5.1.45

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Körperbilder – Abbild der Natur?

Zur Konstruktion von Geschlechterdifferenz in der Aktkunst der Frühen Neuzeit

Daniela Hammer-Tugendhat

Historiker/innen neigen dazu, Kunst als Abbild sozialer Realität zu sehen; Kunstwerke werden oft als Illustration gesellschaftlicher Wirklichkeit herangezogen. Kunsthistoriker/innen neigen dazu, Kunstwerke isoliert vom gesellschaftlichen Kontext zu betrachten. Bei der Interpretation von Aktdarstellungen besteht allgemein die Tendenz, die dargestellten Körper als Abbild von Natur bzw. als ideale Natur zu begreifen. Die Repräsentation nackter Körper ist aber ein Konstrukt, wie jedes Bild, eine Konstruktion von Bedeutungen. Durch die Darstellung nackter Körper soll die Illusion von Natur, von Natürlichkeit erzeugt werden. So wird insbesondere die Differenz der Geschlechter als „natürliche" am nackten Körper demonstriert. Ja, die Bedeutung der Repräsentation von Nacktheit besteht unter anderem darin, „belegen" zu können, daß die Geschlechterdifferenz eine natürliche sei. Ich möchte im folgenden zeigen, wie die Geschlechterdifferenz durch die Aktkunst mitkonstituiert worden ist.[1]

I.

Der Akt nimmt in der Kunst der Renaissance eine zentrale Stellung ein. Die Darstellung des nackten Menschen in der Renaissancekunst wird als Einheit von Körper und Geist, als Inkarnation von Schönheit, als Lebens- und Körperbejahung gefeiert. Die Darstellung des nackten Menschen gilt als Symbol des freien, autonomen Subjekts. Wohlgemerkt: die Darstellung des *Menschen*. Die Kunstgeschichte hält mit wenigen Ausnahmen an dieser Anschauung fest, obwohl die feministische Forschung der letzten Jahre, insbesondere in der Geschichtswissenschaft, den illusionären Charakter dieser Vorstellung aufge-

1 Vgl. Daniela Hammer-Tugendhat, Jan van Eyck – Autonomisierung des Aktbildes und Geschlechterdifferenz, in: Detlef Hoffmann Hg., Der nackte Mensch, Marburg a. d. Lahn 1989, 80–101; dieser Band erschien gleichzeitig als kritische berichte, 3 (1989).

Online gestellt mit finanzieller Unterstützung der Universität Basel (Lehrstuhl Prof. Dr. Claudia Opitz-Belakhal).

deckt hat. Frauen hatten keine „Renaissance"; die Utopie des freien, autonomen Subjekts galt nicht für Frauen, sie waren mitnichten gleichberechtigt. Im Gegenteil: Sie waren von allen politischen Ämtern und damit von der Teilhabe an öffentlicher Macht ausgeschlossen; ihre soziale Situation verschlechterte sich gegenüber dem „Mittelalter".[2] Wenn wir nicht mehr die Darstellung des nackten „Menschen" in der Renaissance untersuchen, sondern die Repräsentation *weiblicher* und *männlicher* Körper in ihrer geschlechtsspezifischen Charakterisierung, ergeben sich völlig neue Gesichtspunkte. Wir machen die erstaunliche Feststellung, daß Nacktheit bei weiblichen Körpern nicht nur eine andere, sondern die entgegengesetzte Bedeutung haben kann als bei männlichen.

Die Kunst Michelangelos, genauer gesagt: die freistehende männliche Figur in seinem Werk, gilt als Inbegriff der Vorstellung des autonomen Subjekts der Renaissance. Diese Einschätzung hält sich ungebrochen von seinem ersten Biographen Vasari bis zu dem aktuellen Standardwerk der Kunstgeschichte von Janson.[3] Michelangelos *David* auf der Piazza della Signoria in Florenz kann als Paradigma für die Konzeption des männlichen Menschen in der Renaissance angesehen werden und begründete schon zu Lebzeiten des Künstlers seinen Ruhm als größter Bildhauer aller Zeiten (Abb. 1). Diese Figur wurde 1504 auf der Piazza della Signoria aufgestellt, und zwar direkt am Eingang zur Signoria, dem Regierungssitz der Stadt Florenz.[4] Die politische Bedeutung dieses Ortes wird durch die ausführlichen Debatten unterstrichen, die der Aufstellung vorausgingen. Eine Kommission, bestehend aus den bedeutendsten Künstlern der Zeit, unter ihnen Leonardo da Vinci, Botticelli und Ghirlandaio, beriet über den besten Platz für die Statue. Die Signoria entschied, den *David* vor den Eingang des Palazzo Vecchio zu stellen und damit zu ihrem Wahrzeichen zu machen. Dieser Ort aber war besetzt. Dort stand die Gruppe *Judith und Holofernes* von Donatello. Nach ihrer Fertigstellung 1460 für den Garten des Medici-Palastes bestimmt, wurde sie 1495 aus Anlaß der Vertreibung der Medici aus Florenz vor der Signoria aufgestellt, als Zeichen der Befreiung und Warnung vor allen Tyrannen. Donatellos *Judith* war bekleidet und trug die vermännlichten Züge

2 Joan Kelly-Gadol, Did Women have a Renaissance?, in: Renate Bridenthal u. Claudia Koonz Hg., Becoming Visible: Women in European History, Boston 1977, 139–164; Marilyn Migiel u. Juliana Schiesari Hg., Refiguring Woman. Perspectives on Gender and the Italian Renaissance, Ithaca/London 1991; Margaret W. Ferguson u. a. Hg., Rewriting the Renaissance. The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe, Chicago/London 1986; Jan MacLean, The Renaissance Notion of Woman: A Study in the Fortune of Scholasticism and Medieval Science in European Intellectual Life (= Cambridge Monographs on the History of Medicine), Cambridge 1980.

3 Giorgio Vasari, Le Vite de più eccellenti Architetti, Pittori et Scultori Italiani, Florenz 1550, siehe die Ausgabe von Gaetano Milanesi, I–IX, Florenz 1865–1879; Horst Woldemar Janson, Geschichte der Kunst, New York 1988 ([1]1962).

4 Michelangelo hatte 1501 von der Opera del Duomo den riesigen Marmorblock aus Carrara erhalten, der 35 Jahre zuvor für Agostino di Duccio bestimmt gewesen war. Mehrere Künstler hatten sich um den Riesenstein beworben, der bereits vor seiner Bearbeitung durch Michelangelo „il gigante" genannt wurde.

einer *Virago*.[5] Dennoch war es für die Stadt offenbar untragbar geworden, eine weibliche Heldin als Wahrzeichen zu führen. Die Begründung der Signoria, *Judith* durch *David* zu ersetzen, ist unmißverständlich misogyn:[6] Judith sei ein Emblem des Todes; es gezieme sich für die Republik nicht, daß eine Frau den Mann töte. Aber noch stärker sei hervorzuheben, daß, seit die *Judith* an diesem Ort aufgestellt sei, die Dinge für die Stadt schlecht liefen, denn Florenz habe Pisa verloren.[7] Der anschließende Erfolg gegen Pisa wurde in der Tat dem *David* zugeschrieben. Das männliche Prinzip brachte den Sieg. *David* war fortan das politische Symbol für die von Tyrannen (den Medici) befreite, siegreiche Stadt. Männliche Nacktheit kann somit in der Öffentlichkeit ausgestellt werden und politische Bedeutung signalisieren.[8]

Der *David* bedeutet aber nicht nur das politische Symbol der Stadt Florenz in Verkleidung der biblischen Figur. Er verkörpert vielmehr das Männlichkeitsideal der

Abb. 1, Michelangelo, David, 1501–1504. Florenz, Accademia di Belle Arti.

5 Elena Ciletti, Patriarchal Ideology in the Renaissance Iconography of Judith, in: Migiel/Schiesari, Refiguring Woman, wie Anm. 2, 35–70, bes. 58, 68.

6 Diese Einschätzung wurde von Kunsthistorikern unkritisch weiterkolportiert. Obwohl Judith ihr Volk ebenfalls durch eine Heldentat befreite, wurde sie als Männermörderin stigmatisiert. So schreibt Robert Coughlan, The World of Michelangelo 1475–1564, New York 1966, 93: „Whereas *Judith* told a story of gore and violence and revenge, *David* carried a far different message."

7 Italienischer Originaltext in: Charles Seymour Jr., Michelangelo's David. A Research for Identity, Pittsburgh 1967, 142–144.

8 Vgl. Margaret Walters, Der männliche Akt. Ideal und Verdrängung in der europäischen Kunstgeschichte, Berlin 1979, 9f.

Renaissance schlechthin. Mit der biblischen Figur hat der an antiker Skulptur orientierte *David* wenig zu tun. Das herausragende Merkmal des alttestamentarischen David war seine Jugendlichkeit und die damit verbundene physische Kleinheit gegenüber dem Riesen Goliath. Michelangelos *David* ist mit seinen fast fünf Metern selbst zum Riesen geworden. Michelangelo hat alle herkömmlichen Attribute der David-Ikonographie eliminiert, selbst den abgeschlagenen Kopf des Goliath; sogar die Waffe, die Steinschleuder, die wie eine Schärpe über dem Rücken liegt, ist kaum sichtbar. Die vollständige Nacktheit wird vom Text nicht gefordert; David verschmähte die Rüstung und ging leichtbekleidet in den Kampf. Michelangelos *David* siegt nicht mittels einer Waffe; seine Kraft geht von seinem Körper aus. Seine Würde verdankt er nicht Insignien, Attributen, Kleidung, sondern allein sich selbst. Nacktheit signalisiert somit Autonomie. Dabei wird der nackte Körper nicht als bloßes Abbild der Natur verstanden, sondern als ihr Idealbild. Diese zur Zeit Michelangelos ausgebildete Vorstellung des Neuplatonismus findet sich ungebrochen in der heutigen Kunstgeschichte wieder, so etwa bei einem der renommiertesten Michelangelo-Forscher, Charles de Tolnay.[9] Diese „innere Wahrheit der Natur" ist die Autonomie des männlichen Menschen. David ist das Idealbild der Männlichkeit: Er verbindet Jugendlichkeit, ja eine gewisse Kindlichkeit mit heroischer Kraft und einem fast soldatischen Gehabe.[10] In ihm vereint sich körperliche und geistige Schönheit. Kraftanspannung und Konzentration verbinden sich mit Lässigkeit. Er ist nicht statisch, aber auch nicht in einer direkten Bewegung begriffen. Das Stand-/Spielbein-Motiv mit dem leicht abgespreizten Bein signalisiert die Möglichkeit zur Bewegung. Diese Bewegung, verdeutlicht durch die verschobene Hüfte und das dadurch verursachte Muskelspiel, resultiert aus der Figur selbst, der Mensch ist ein Sich-selbst-Bewegender, er ist Herr seines eigenen Schicksals. Die Kopfwendung und der klar gerichtete Blick unter gefurchten Brauen sind Zeichen geistiger Aufmerksamkeit. Gemeint ist das Ideal der *virtù*, der Einheit von Denken und Handeln, von geistiger und körperlicher Kraft und Schönheit.

Der *David* ist aber auch von homoerotischen Zügen geprägt. Es ist sehr aufschlußreich, daß der kunsthistorische Diskurs von Vasari bis heute die homoerotischen Züge in Michelangelos Werk ausblendet. Dies ist umso auffallender, als die Biographie als essentieller Bestandteil des Meisterdiskurses in der Kunstgeschichte fungiert.[11] Die unbestreitbare Homosexualität Michelangelos aber ist tabu.[12] Bei der

9 Charles de Tolnay, Michelangelo, I–IV, I: Princeton 1947 ([1]1943), 117f.

10 Franz Verspohl, Michelangelo und Machiavelli. Der David auf der Piazza della Signoria in Florenz, in: Städel Jahrbuch, NF 8 (1981), 204–246, vergleicht den *David* als Repräsentanten des Volksbürgers zu Recht mit der Befürwortung einer bewaffneten Volksmiliz durch Machiavelli. Machiavelli selbst hat David als idealen Herrscher bezeichnet, der ohne Waffen, aus eigener Kraft den Feind besiegte.

11 Nanette Salomon, Der kunsthistorische Kanon – Unterlassungssünden, in: kritische berichte, 4 (1993), 27–40.

12 Die wenigen Autoren, die die Homosexualität Michelangelos thematisieren: John Addington Symonds, The Life of Michelangelo Buonarroti, I–II, London 1899; James Saslow, Ganymede in the Renaissance: Homosexuality in Art and Society, New Haven, Conn. 1986; Walters, Akt, wie Anm. 8, 109–112; Salomon, Kanon, wie

Abb. 2, Giorgione, Venus, um 1507. Dresden, Gemäldegalerie.

Bewertung von Künstlerinnen hingegen setzt der gegenteilige Effekt ein: Das Werk wird über ihre Biographie und insbesondere ihr Sexual- und Liebesleben erklärt.[13] Im kunsthistorischen Diskurs muß das Begehren ausgeschlossen werden; wo dies nicht möglich ist, da es zu offensichtlich ins Bild kommt, wird Kunst zum Gegenteil ihrer selbst: zu Pornographie.[14] Die Klassik der Davidfigur aber ermöglicht es dem Betrachter, die homoerotischen Konnotationen als ästhetische, als Kunst zu genießen, zu sublimieren und somit auch zu verdrängen. In unserem Zusammenhang ist wichtig, daß die Nacktheit nicht auf Erotik reduziert wird, daß sich beim männlichen Akt Erotik mit der Vorstellung eines autonomen Subjekts verbinden kann.

So wie Michelangelos *David* als Paradigma des Männlichkeitsideals der Renaissance angesehen werden kann, entspricht die fast gleichzeitig entstandene *Venus* von Giorgione dem Weiblichkeitsideal (Abb. 2). Beide Werke hatten eine enorme Wirkung, sie beeinflußten die künstlerischen Konzeptionen bis in unsere Tage. Von Giorgiones *Venus* sagte der Kunsthistoriker Roger Fry: „Giorgiones Venus might well stand for Europe ... If one wanted to summarize in a single work of art what Europe meant in the world of spiritual values one might take Giorgiones Venus."[15]

Anm. 11, 35f.

13 Als Beispiel diene die Literatur zur Barockkünstlerin Artemisia Gentileschi, deren Susannen- und Judithdarstellungen mit ihrer Vergewaltigung begründet werden; vgl. Mary Garrard, Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art, Princeton 1989.

14 Lynda Nead, The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality, London/New York 1992.

15 Roger Fry im Vorwort des Kataloges der Ausstellung italienischer Malerei in London 1930, hier zit. nach: Svetlana Alpers, Mortal Flesh: Painting in Venice. Besprechung der Ausstellung „Genius of Venice" in London, in: Art in America (May 1984), 130.

Im Gegensatz zum *David* ist die *Venus* keine Skulptur, die in der Öffentlichkeit präsentiert wird, sondern ein Tafelbild für einen privaten Auftraggeber. Dieser war der Venezianer Girolamo Marcello. Sehr wahrscheinlich war das Werk für seine Hochzeit mit Morosina Pisani am 9. 10. 1507 bestellt worden.[16] Thema des Bildes ist kein Kämpfer, kein Held, sondern Venus, die Göttin der Liebe.[17] Es ist der erste monumentale liegende Akt in der Landschaft.[18] Anders als die Venusdarstellungen des Quattrocento ist die Venus nicht in einen erzählerischen Kontext eingebunden wie beispielsweise bei Botticelli in der Szene ihrer Geburt. Wir begegnen einem ähnlichen Phänomen wie bei Michelangelos *David;* die Herauslösung aus Erzählzusammenhängen und die damit einhergehende Monumentalisierung der menschlichen Figur ist ein Charakteristikum der Hochrenaissance. Dieses Phänomen begünstigte die Möglichkeit der Schöpfung von Idealbildern von Männlichkeit und Weiblichkeit.

Symptomatisch an diesem Bild ist die Einbettung des weiblichen Aktes in Natur.[19] Die sanften Hügel sind wie ein Echo ihrer weichen Körperformen. Die Beziehung weiblicher Nacktheit mit Natur muß im Kontext des Natur-Kultur-Diskurses gesehen werden. Venus schläft, ihre Augen sind geschlossen. Der Betrachter (gemeint ist hier in der Tat der männliche Betrachter) kann sie anblicken, ohne gleichsam selbst gesehen zu werden. Sie ruht in vollkommener Passivität. In der Darstellung ihres Körpers ist in genialer Weise Schönheit mit Keuschheit und Erotik verbunden. Der bogenförmige Umriß ihres Körpers ist geometrisierend abstrakt, sie scheint mehr zu schweben, denn auf ihren Gewändern aufzuliegen. Die Binnenzeichnung ist ganz zurückgenommen, diffus und unfleischlich. Ihr Gesicht erinnert an das Antlitz der Madonna. Die linke Hand ist über ihren Schoß gelegt. Diese Pudica-Geste geht auf die erste Darstellung der Venus als nackte Frau zurück, eine Erfindung des griechischen Bildhauers Praxiteles (4. Jahrhundert v. Chr.). Sie ist zu einem zentralen Motiv bei der

16 Jaynie Anderson, Giorgione, Titian and the Sleeping Venus, in: Tiziano e Venezia. Convegno internazionali di Studi, Vicenza 1980, 337–342.

17 Ein kleiner Cupido mit einem Vogel in der Hand zu Füßen der Göttin wurde in späterer Zeit übermalt. Michiel hat 1525 das Bild im Hause des Marcello bewundert und in seiner Beschreibung den Cupido und die Landschaft als von der Hand Tizians vollendet bezeichnet. In der Forschung ist die Frage der Händescheidung immer noch umstritten.

18 Anderson, Giorgione, wie Anm. 16, hat überzeugend die Meinung widerlegt, es handle sich um die erste Darstellung einer schlafenden Venus. In der Antike findet sich das Motiv der schlafenden (und somit liegenden) Venus mit Cupido auf Gemmen, ebenso auch in der Literatur und zwar in Epithalamia, in Hochzeitsgedichten, in denen die in der heiligen Landschaft schlafende Venus von Eroten geweckt wird, damit sie sich zum Brautpaar aufmache. Epithalamia waren in Giorgiones Zeit bekannt; der Zusammenhang mit der Hochzeit des Auftraggebers scheint evident.

19 Zur Bedeutung der Naturdarstellung im damaligen Venedig und den damit verbundenen arkadischen Vorstellungen vgl. Robert C. Cafritz u. a., Places of Delight. The Pastoral Landscape. Ausstellungskatalog der National Gallery of Art and the Philipps Collection, Washington 1988; Rudolph Wittkower, L'arcadia e il Giorgionismo, in: Margot Wittkower Hg., Idea and Image: Studies in the Italian Renaissance, London 1978, 161–173.

Darstellung weiblicher Akte geworden. Bei Praxiteles steht *Aphrodite*, sie hält die Hand schützend *vor* ihren Schoß. Der Gestus ist höchst ambivalent. Er verdeckt, was nicht gesehen werden darf, dennoch wird gerade durch das Verdecken der Blick auf den Schoß gelenkt und das Begehren des Betrachters geweckt. Der Blick wird zum voyeuristischen Blick, der hinschaut, wo er angeblich nicht hinschauen dürfte. So wird eine grundsätzliche Struktur inszeniert, die das Geschlechterverhältnis unserer Kultur mitgeprägt hat: Der Mann ist der Blickende, sein Blick ist voyeuristisch; die Frau, die blicklose, „muß" sich schämen, sich verdecken; sie wird als sich Verdeckende den männlichen Blicken exponiert. Giorgione hat erstmals die Pudica-Geste auf eine liegende Figur angewandt. Dadurch liegt die Hand *auf* dem Schoß, berührt den Körper. Durch diese Berührung – man beachte die leicht gekrümmten Finger – wird der erotische Kitzel gesteigert. Giorgione verschmilzt Schönheit, Keuschheit und Erotik in scheinbar vollendeter Harmonie. Es ist sehr aufschlußreich, daß in den etwas später entstandenen Traktaten über Weiblichkeit und Schönheit genau dieses Weiblichkeitsideal entworfen wird. Weiblichkeit wird mit Schönheit gleichgesetzt. Ebenso gehören zu dieser Weiblichkeitskonzeption Passivität, Keuschheit und Erotik, wobei die widersprüchlichen Anforderungen, die sich daraus für Frauen ergeben – sie sollen keusch und zugleich verführerisch sein – scheinbar harmonisch miteinander verschmolzen werden.[20]

Die Frage ist also nicht, ob Männer auch nackt dargestellt worden sind. Nacktheit kann vielmehr eine geschlechtsspezifisch unterschiedliche, ja entgegengesetzte Bedeutung und Funktion haben. Schon der Ort ihrer Wahrnehmung differiert: der öffentliche Platz für die männliche, der private Raum für die weibliche Nacktheit; Symbol für die Kommune auf der einen, privates Hochzeitsbild auf der anderen Seite. Bei der männlichen Figur signalisiert der nackte Körper Autonomie, freie Verfügung über die eigene Bewegung und die Fähigkeit, Meister des eigenen Schicksals zu sein; weibliche Nacktheit hat nichts mit Autonomie zu tun, sie ist verbunden mit Passivität. Die männliche nackte Figur kann erotische Implikationen haben, dies stört nicht ihren Subjektstatus; weibliche Nacktheit wird auf Schönheit und Erotik reduziert.

II.

Bei der *Venus* von Giorgione betrachtet ein männliches Subjekt eine gemalte nackte Frau. Diese Blickkonstellation charakterisiert unsere abendländische Kultur des Sehens: Das betrachtende Subjekt ist männlich, das betrachtete Objekt ist weiblich. Vor allem die feministischen Filmtheoretikerinnen haben unter dem Einfluß von Semiotik und Psychoanalyse deutlich gemacht, daß diese Struktur für die Frage

20 Vgl. Daniela Hammer-Tugendhat, Erotik und Geschlechterdifferenz. Aspekte zur Aktmalerei Tizians, in: Daniela Erlach u. a. Hg., Privatisierung der Triebe? Sexualität in der Frühen Neuzeit (= Frühneuzeit-Studien, I), Frankfurt a. M. 1994.

von Identität und Subjektstatus zentral ist. Die Strukturen des Sehens sind ebenso bedeutend wie das zu untersuchende Objekt selbst. Die Fragen lauten also: Wer verfügt über den Blick, wer wird für wen wie repräsentiert? Wer bleibt in welchen Zusammenhängen unsichtbar?

In der Renaissance hat sich, angeregt durch antike Vorbilder, ein Motiv herausgebildet, das in unendlichen Variationen bis heute paraphrasiert wird: Ein (meist) bekleideter Mann betrachtet eine nackte Frau. Die Variationen reichen von Satyrn, die Nymphen aufdecken, zu Bathseba- und Susannabildern und Bildern ohne biblische oder mythologische Legitimation. Oft werden die männlichen Voyeure im Bild selbst thematisiert, in der weiteren Entwicklung aber existiert der männliche Proponent meist nur noch als Betrachter außerhalb des Bildes.

Dies soll kurz am Beispiel der Susannen-Ikonographie konkretisiert werden.[21] Das Alte Testament erzählt von der gottesfürchtigen Susanna, die, beim Bade von zwei alten Richtern überrascht, von diesen zum Ehebruch gezwungen werden sollte. Sie aber hielt den Drohungen stand und war bereit, das Todesurteil auf sich zu nehmen, das die beiden Alten gegen sie durchsetzten mit der verleumderischen Behauptung, sie hätten Susanna beim Ehebruch ertappt. Daniel aber klärte den Fall auf, und so wurden die Alten und nicht Susanna gesteinigt. Susanna wurde zu einem Symbol für das gerechte Gottesurteil; so wurde sie bereits in der frühchristlichen Monumentalkunst dargestellt. In der mittelalterlichen Kunst entwickelte sich eine kontinuierliche Erzählform, in der der ganze Handlungsablauf beschrieben wurde, wobei die Richterszene im Mittelpunkt stand. Bei der Badeszene, die wohlgemerkt nur eine unter vielen war, wurde die Gewaltanwendung der beiden Alten durch Berührung der Susanna offensichtlich. Mit der 1517 entstandenen Susannen-Tafel von Lorenzo Lotto wurde die Susannen-Geschichte erstmals Gegenstand eines selbständigen Tafelbildes (Abb. 3). Die Herauslösung einer isolierten Szene aus einer kontinuierlichen Erzählstruktur entspricht natürlich der allgemeinen Entwicklung der Renaissancemalerei und der Möglichkeit privater Aufträge. Aufschlußreich ist aber, welche Szene dabei ausgesucht und wie sie gestaltet bzw. uminterpretiert wurde. Die Wahl der Renaissancekünstler traf nicht die Schlüsselszene der Bibel, nicht das Gottesurteil, sondern Susanna im Bade. Susanna wird zur nackten Venus, das Begehren nach ihrem nackten Körper zum eigentlichen Thema. Die in den spätmittelalterlichen Bildbeispielen vorgeführte Gewaltan-

21 Liselotte Popelka, Susanna Hebrea. Theatrum castitas sive innocentia libertas. Ein Beitrag zur alttestamentarischen Ikonographie, besonders des deutschen und niederländischen Kunstkreises, Diss., Wien 1956; Michaela Herrmann, Vom Schauen als Metapher des Begehrens. Die venezianischen Darstellungen der Susanna im Bade im Cinquecento, Marburg a. d. Lahn 1990; Garrard, Artemisia Gentileschi, wie Anm. 13, Kapitel über die Susanna. Zu den beiden letztgenannten Publikationen siehe die vergleichende Rezension von Marianne Koos u. Bernadette Reinhold, Zum Bildthema der „Susanna und die Alten", in: Frauen Kunst Wissenschaft, Rundbrief, 15 (1993), 127–136; Marianne Koos, „Susanna", in: Lexikon der Kunst, Neuaufl. Leipzig 1994.

Abb. 3, Lorenzo Lotto, Susanna und die beiden Alten, 1517. Florenz, Uffizien.

wendung wird nun im Blick sublimiert. Der Betrachter wird aufgefordert, den Protagonisten im Bild nachzukommen: sinnliches Begehren im Blick zu sublimieren. Bei Lotto ist das Begehren der Alten noch sichtbar. In der weiteren Entwicklung, vor allem der venezianischen Malerei des 16. Jahrhunderts, rücken die Alten in den Hintergrund. *Susanna* wird zur Voyeurszene, in der der Betrachter den Platz der Alten einnimmt. Männliches Begehren und männliche Gewalt werden somit – obwohl konstitutiv für das Bild – im Bild selbst unsichtbar gemacht.

Die Umkehrung dieser Subjekt-Objekt-Relation ist nicht denkbar. Die Geschichte von der Nymphe Salmakis, die den Jüngling Herm-

aphrodit beobachtet, sich in ihn verliebt und gegen seinen Willen mit ihm verschmilzt, war der Renaissance durch die Metamorphosen Ovids bekannt.[22] Dieser Mythos ist in der Renaissance fast nie verbildlicht worden.[23] Die Geschichte hätte die Möglichkeit geboten, die Blickkonstellation umzudrehen: Weibliche Figur blickt auf nackten Mann. Diese Szene wurde kaum je als Bildvorwurf herangezogen; eine Ausnahme bildet ein Werk von Bartholomäus Spranger von 1580 (Abb. 4). Wirklich eine Ausnahme? Eine alternative Sichtweise? Groß im Vordergrund steht in lasziver, kunstvoller Drehung die fast nackte Salmakis. Sie ist es, die sich dem voyeuristischen Blick des Betrachters anbietet. Hermaphrodit sitzt in der antiken Pose des Dornausziehers im Hintergrund. Das Licht fällt auf den Körper der Nymphe. Ihr Blick, leicht gesenkt, wird zusätzlich durch das Tuch, das sie abzulegen im Begriff ist, vom Objekt ihrer Begierde abgeschirmt. Der Betrachter blickt auf sie, die Nackte – aber sie blickt nicht auf den Jüngling, obwohl dies das Thema verlangt. Die Umkehrung wird also wieder umgekehrt; oder mit anderen Worten: Die Umkehrung findet nicht statt.

III.

Was geschieht bei der Darstellung des Geschlechtsaktes? Also einer Darstellung, in der die körperliche Präsenz in sexueller Aktion von weiblicher und männlicher Seite gefordert ist? Der Koitus ist in unserer nachantiken abendländischen Kunst nur sehr selten zum Thema gemacht worden, ganz im Gegensatz etwa zur indischen Kunst. Darstellungen mit unverblümt sexueller Thematik werden in den Bereich der Pornographie verschoben.[24] In der Renaissancemalerei wird der Liebesakt meist in mythologischer Verkleidung inszeniert. Gegenstand der Repräsentation wird dabei nur die Frau, der Mann verschwindet in der Metamorphose: bei *Danae* im Goldregen, bei *Leda* im Schwan, bei *Jo* im Nebel ...[25] Dieses Phänomen durch die entsprechenden mythischen Erzählungen zu begründen, ist keine Erklärung. Denn: Was bedeutet diese Mythenstruktur und warum haben die Künstler der Renaissance den Liebesakt ausgerechnet durch diese Mythen verbildlicht? Sichtbar ins Bild kommt der männliche Partner beim Geschlechtsakt in der Kunst der Renaissance in der

22 Ovid, Metamorphosen, IV, 285–388. Es ist sehr aufschlußreich, daß bereits Ovid diesen Mythos negativ bewertete. Nachdem Hermaphrodit aus dem Wasser steigt, in dem sich die Nymphe durch die Hilfe der Götter mit ihm auf ewig vereinigt hat, und sein zwittriges Wesen bemerkt, bittet er seine Eltern, Aphrodite und Hermes, den See zu verfluchen. Aphrodite und Hermes tränken daraufhin das Wasser mit „mannheitsverderbendem" Zauber.

23 Karin Orchard, Annäherungen der Geschlechter. Androgynie in der Kunst des Cinquecento, Diss., Hamburg 1988, 67–71; Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit, Ausstellungskatalog, Berlin 1987.

24 Nead, The Female Nude, wie Anm. 14.

25 Zu diesem ganzen Fragenkomplex vgl. Hammer-Tugendhat, Erotik, wie Anm. 20.

Abb. 4, Bartholomäus Spranger, Salmacis und Hermaphrodit, 1580–82. Wien, Kunsthistorisches Museum.

Regel nur unter zwei Voraussetzungen: entweder sublimiert in der Darstellung des Liebespaares, wobei der Liebesakt lediglich metaphorisch durch das Überkreuzen der Beine symbolisiert ist, oder aber als Satyr.[26] In dieser Verkleidung kann er auch beim Geschlechtsakt dargestellt werden.

26 Zum Motiv der überkreuzten Beine als Metapher für den Geschlechtsakt vgl. Leo Steinberg, The Metapher of Love and Birth in Michelangelo's Pietas, in: Theodore Bowie u. Cornelia v. Christenson Hg., Studies in Erotic Art, New York 1970, 231–335, hier 239f; Orchard, Annäherungen, wie Anm. 23, 90–96.

Ich möchte diese Problematik am Beispiel der *Danae* von Rembrandt verdeutlichen (Abb. 5). Der Mythos erzählt von Danae, Tochter des Akrisios, die von ihrem Vater in ein ehernes Gemach gesperrt wurde, weil diesem sein Tod durch Danaes Sohn geweissagt worden war. Zeus aber erblickte Danae, entbrannte in Liebe zu ihr und vermählte sich mit ihr in Form eines Goldregens.[27] Bei Rembrandt materialisiert sich der Mann nicht einmal mehr im Goldregen wie in der vorausgehenden Bildtradition.[28] Der Mann vergeistigt sich zum reinen Licht. *Danae* hingegen ist in ihrer vollen Leiblichkeit gegenwärtig. D. h. der Mann kann sich sogar im Geschlechtsakt als das Geistige, das Asexuelle imaginieren und die Vorstellung von Körper und Sinnlichkeit ausschließlich auf den weiblichen Körper projizieren.

Ich habe bewußt das Beispiel Rembrandt gewählt, da die Problematik hier besonders deutlich wird. Das Problem ist nicht Misogynie; im Gegenteil, Rembrandt zeichnet Danae nicht als passives Sexualobjekt, das nur auf äußere Schönheit getrimmt ist. Rembrandt betont ihre menschlichen Züge, zeigt sie als gefühlvolle, liebende Frau. Das Problem ist eben diese spezifische Asymmetrie in der Repräsentation der Geschlechter. Die Spezifik dieser Asymmetrie besteht darin, daß in Bildern mit erotischer Thematik der männliche Körper unsichtbar geworden ist. Diese Darstellungsform entspricht der durchaus hierarchischen Geschlechterordnung in unserer Gesellschaft, in der Natur, Körper und Sexualität mit Weiblichkeit – Kultur, Geist und Ratio hingegen mit Männlichkeit verbunden sind.

IV.

Die Repräsentation von Nacktheit hat also bei Mann und Frau eine grundlegend verschiedene Bedeutung und Funktion. Weibliche Nacktheit wird erotisch, sexuell konnotiert. Männliche Nacktheit bedeutet Autonomie. Symptomatisch ist das Paar: Mann als Betrachter/Subjekt – Frau als nacktes Objekt. Wenn Nacktheit sexuell gemeint ist wie beim Liebesakt, hat der Mann keinen Körper, wird unsichtbar, ist nicht mehr Gegenstand der Repräsentation. Diese Struktur verschärfte sich im Laufe der weiteren Entwicklung. Der Akt wurde immer mehr sexualisiert mit dem Ergebnis, daß wir im 19. Jahrhundert fast nur noch weibliche Akte vorfinden. Andererseits war die Situation nicht immer so. In der höfischen Kunst des 14. Jahrhunderts waren Männer durchaus in erotischen Kontexten auch nackt mitdargestellt, man denke etwa an das beliebte Motiv des Jungbrunnens.[29]

---

27 Die Danaegeschichte geht auf verschiedene antike Quellen zurück, deren wichtigste für die Renaissance die Scholien des Apollonius (Argonautica, IV, v. 1091), Ovids Metamorphosen (4,611; 4,698; 11,119) und die Carmina des Horaz (Carm., III,16) waren.

28 Zur Ikonographie vgl. Erwin Panofsky, Der gefesselte Eros. Zur Genealogie von Rembrandts Danae, in: Oud Holland, 50 (1933), 193–217; William Heckscher, Recorded from Dark Recollection, in: De Artibus Opuscula, XL. Essays in Honour of Erwin Panofsky, New York 1961, 187–200.

29 Hammer-Tugendhat, Erotik, wie Anm. 20; dies., Jan van Eyck, wie Anm. 1.

Abb. 5, Rembrandt, Danae, 1636 (begonnen). Leningrad, Eremitage.

Die Gründe für diesen Auszug des Mannes aus dem erotischen Bildkontext und seiner ausschließlichen Konstituierung als Betrachter vor dem Bild sind sicher sehr komplex. Sie hängen wohl mit der bürgerlichen Vorstellung des verstandesbestimmten, autonomen (männlichen) Subjekts zusammen. Die theologische Legitimierung der Inferiorität der Frau durch ihre Erschaffung aus Adams Rippe und ihre Rolle im Sündenfall war unzureichend geworden. In der mittelalterlichen Gesellschaft waren die Stände für die Machtbeziehungen ausschlaggebend. Sichtbares Zeichen für die gesellschaftliche Positionierung war wesentlich die Kleidung. In der allmählich sich entwickelnden bürgerlichen Vorstellung einer autonomen Persönlichkeit, die ihren Wert sich selbst, ihrer eigenen Leistung, ihrer inneren Natur verdankt, sind Kleidung und Attribute nicht mehr in derselben Weise zur Charakterisierung tauglich. Dies betrifft auch die Differenzierung der Geschlechter. Die vermeintlichen Unterschiede müssen jetzt dem Körper selbst eingeschrieben werden. So wird der Eindruck erweckt,

die Unterschiede seien natürliche. Die Darstellung von Nacktheit ist niemals ein Abbild der Natur, es gibt keinen nicht semiotischen Körper. Vielmehr ist es unter anderem eine Funktion der Körperdarstellung, „Natur" zu suggerieren, z. B. Aktivität des Mannes gegenüber Passivität der Frau. Die Bilder haben in tausendfachen Variationen unsere Anschauungen über die Geschlechter mitgeprägt. Diese Vorstellungen sitzen tief, gerade weil sie durch Bilder geprägt sind, die uns emotional und unbewußt treffen und wir im allgemeinen nicht gewohnt sind, ihre semiotischen Codes zu entziffern.

Die gesamte Problematik kommt nicht in den Blick, wenn lediglich die Bilder von Weiblichkeit, von weiblichen Körpern untersucht werden. Vor allem am Beispiel Rembrandt wurde deutlich, daß es nicht um Misogynie geht, sondern um Asymmetrie. Die Konstruktionen der Geschlechter bedingen einander, sie sind nur in einer relationalen Analyse erfaßbar. *Frauenkunstgeschichte* muß durch *gender studies* ersetzt werden.