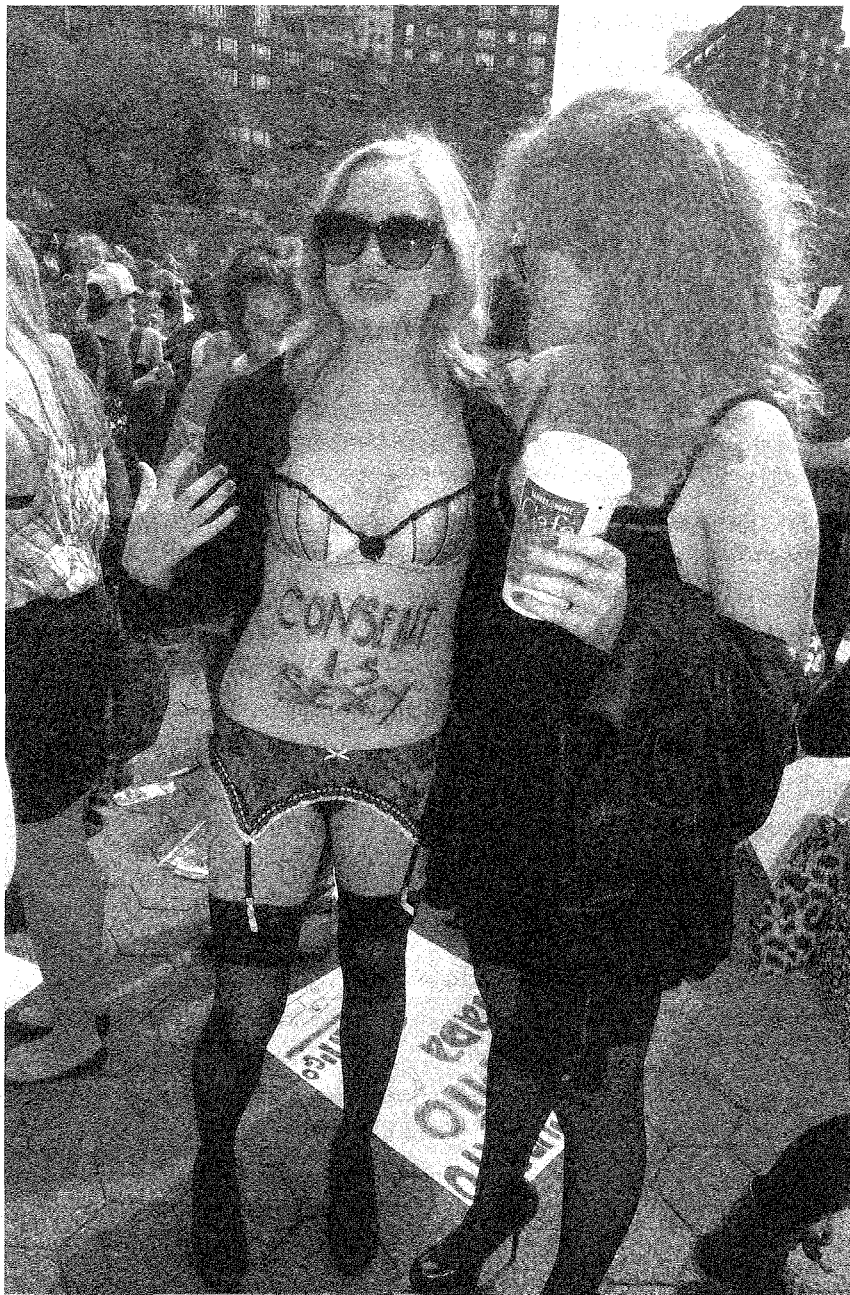

Bei den *Slutwalks*, zu deutsch *Schlampenmärschen*, zogen im Sommer und Herbst 2011 tausende Frauen, viele von ihnen in betont knapper Bekleidung, durch die Straßen von Toronto, Berlin, London, Seoul und anderen Großstädten, um ihr Recht auf vestimentäre Selbstbestimmung zu demonstrieren (Abb. 1). Auslöser war die Bemerkung eines kanadischen Polizeibeamten, der im Rahmen eines Vortrags über Sicherheit im Alltag Studentinnen empfohlen hatte, sich nicht wie Schlampen anzuziehen, dann würden sie auch nicht Opfer von sexueller Belästigung oder gar Vergewaltigung.¹ Protestiert wurde also gegen eine nach wie vor verbreitete Schuldzuweisung an Frauen, die sich sexy kleiden und damit angeblich Übergriffe und Verletzungen von männlicher Seite regelrecht herausfordern – eine Argumentation, die zugleich der moralischen Entlastung der Täter Vorschub leistet. Viele der an den *Slutwalks* teilnehmenden Frauen zeigten ihre Körper großzügig entblößt und verwiesen, auch mit Hilfe von Schriftbannern und auf die Haut geschriebenen Texten (z. B. „Don't touch“), darauf, dass diese demonstrativ aufreizenden Inszenierungen keineswegs zum Berühren bzw. Begrapschen einladen wollten.

Ebenfalls im Sommer 2011 posierten fünf Spielerinnen der deutschen Fußballnationalmannschaft freizügig und frivole Szenen vorstellend für eine Ausgabe des Männermagazins *Playboy* (Abb. 2). Sie wollten damit, so die Spielerin Kristina Gessat, „dieses Mannweiber-Klischee widerlegen. Die Botschaft ist: Seht her, wir sind ganz normale – und hübsche – Mädels!“². Die Journalistin Iris Radisch nahm den *Playboy*-Auftritt zum Anlass für einen längeren Artikel in der Wochenzeitung *Die ZEIT*, in dem sie von einer „softpornografischen Ästhetik“ spricht, die sich, so Radisch, „in Deutschland immer weiter aus[breitet]“ und bei der nicht klar sei, ob sich hierin der „Triumph der männlichen Arbeit am weiblichen Bild“ manifestiere, oder ob sie „Zeichen eines entspannten Selbstbewusstseins einer neuen Frauengeneration“ sei. Radisch diagnostiziert einen bei den jungen Fußballerinnen und auch beim „jungen Feminismus“ tief sitzenden Wunsch nach „Vereinbarkeit des Unverein-



1 David Shankbone, Slutwalk NYC, 01.10.2011

2 Sascha Höchstetter, Kristina Gessat, 20, FSV Gütersloh Mittelfeld, Farbfotografie, Playboy Deutschland, Juli 2011, S. 32



baren, nämlich sowohl Anerkennung in der alten männlichen Macht- und Bilderordnung als auch die triumphale Behauptung neuer weiblicher Souveränität. Das Ergebnis ist ein Auffahrunfall zwischen Patriarchat und Emanzipation.“³

Ein von Radisch mit Zwiespalt beobachtetes „Selbstbewusstsein einer neuen Frauengeneration“ bezeugen sowohl die *Slutwalks* als auch der *Playboy*-Auftritt der deutschen Fußballerinnen. Die beiden hier primär als Medienereignisse betrachteten Begebenheiten sind verschieden hinsichtlich ihrer publizistischen Rahmung, der dadurch vordeterminierten Bildlichkeit, visuellen Ästhetik, Adressierung und Rezeptionsanordnung sowie insbesondere mit Blick auf die politische Motivation der Akteurinnen. Gleichwohl scheinen mir diese Medienereignisse samt der sie begleitenden und von ihnen ausgelösten Debatten insofern Berührungspunkte zu haben, als sie auf Klischees von Weiblichkeit rekurren und damit auf je eigene Weise den „Auffahrunfall zwischen Patriarchat und Emanzipation“ inszenieren. Sowohl bei den aufreizend (knapp) bekleideten *slutwalkers* als auch bei den sexy zu sehen gegebenen Fußballerinnen im *Playboy* gibt es eine heikle Ambivalenz: Dadurch, dass sie sich stereotyper Frauenbilder bemächtigen, prekarisieren diese Frauen sich selbst. Die *slutwalkers* demonstrieren Solidarität mit den anonymen Opfern sexueller Gewalt, indem sie sich als Frauen mit großem sexuellen Selbstbewusstsein präsentieren,

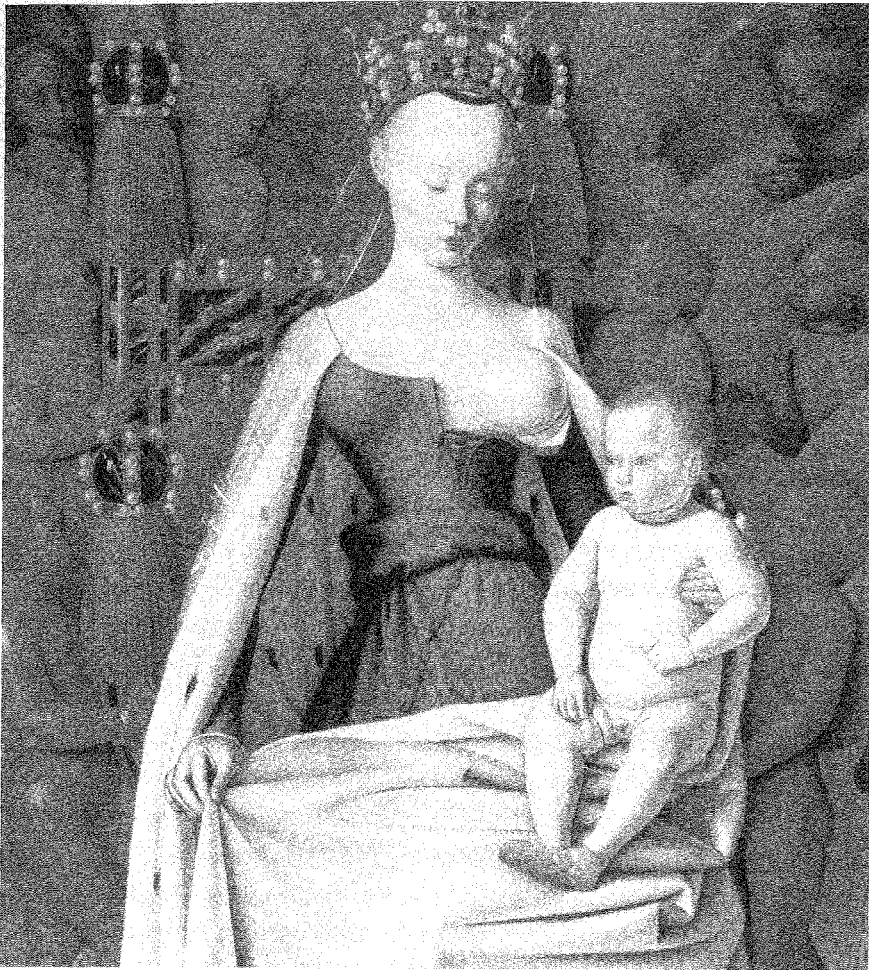
damit aber auch den tradierten Reflex der ‚Bestrafung‘ weniger für sich selbst riskieren als in die Zukunft für andere Frauen fortschreiben. In den *Playboy*-Fotografien zeigen die Fußballerinnen ihre schönen, durchtrainierten Körper in sexy Standardposen, machen sich also mit selbstbewusster Geste ein Frauenbild zu eigen, das ihnen – den „Mannweibern“ – angeblich verweigert wird. Doch ist fraglich, ob die männliche Zielgruppe des Magazins sie als etwas anderes als Sexualobjekte wahrnimmt, was, zusammen mit der kontroversen öffentlichen Kommentierung ihrer softpornografisch anmutenden Entblößung, die professionelle Integrität und den repräsentativen Status der Spielerinnen in Frage stellt.

Das so umrissene Dilemma verweist auf ein Spannungsverhältnis, in dem sich Prekarisierung und Empowerment, Bildlichkeit und soziale Realität komplex überlagern bzw. ineinander greifen und das zum gegenwärtigen Zeitpunkt weder aufgelöst ist noch je auflösbar scheint. Die Problematik hat einen historischen Vorlauf. Und so will ich im Folgenden die beiden hier vorgestellten Strategien – Schlampe und Playmate – und auch meine Reserviertheit ihnen gegenüber mit einem Streiflicht über die Kunstgeschichte der Neuzeit reflektieren. Im Fokus stehen so genannte Mätressen- respektive Kurtisanenbildnisse, mit denen eine historisch spezifische Tradition der Bilddeutung und -identifizierung verbunden ist, weshalb sie für das Spektakel des Prekären, das der weibliche Körper offenbar nach wie vor ist bzw. auslöst, höchst aufschlussreich sind.

In der Tradition der christlichen Ideologie war und ist der nackte Körper der Frau als Sinnbild der Sünde und des Sündenfalls per se negativ konnotiert. Er ist mit dem Stigma der Wollust und der Begierde belastet und also etwas zu Verwerfendes. Vor diesem bis heute wirkmächtigen Hintergrund entfaltet sich das oben angeführte Spannungsverhältnis, das das Bild der verführerischen Frau im Kern aus- und seine Handhabung anhaltend problematisch macht. Es wird modelliert durch ästhetische Qualitäten, Gestaltungsmodi, Darstellungskonventionen und die diskursiv-medialen sowie räumlichen Kontexte, in denen solche Bilder entstehen, zirkulieren und verhandelt werden. Die abendländisch-westliche Kunst hat mit dem weiblichen Akt seit dem 16. Jahrhundert ein zunächst mythologisch oder christlich gebundenes, dann immer eigenständiger werdendes Bildthema entwickelt und akademisch etabliert, das einen idealtypisch schönen nackten Körper inszeniert und insofern – als vom Künstler gestaltete bzw. konstruierte Natur – einen primär ästhetischen Wert beanspruchen und legitime Wertschätzung erfahren konnte.⁴ Mir geht es hier um die Beobachtung, dass ambigüe oder auch außergewöhnliche, also die ästhetische Norm verletzende künstlerische Inszenierungen des entblößten Frauenkörpers schon in der Frühen Neuzeit, vor allem aber im bürgerlichen 19. Jahrhundert einschlägige

Identifizierungen veranlassten und dies mit nachhaltiger Wirkung. Unkonventionell anmutende Bilderfindungen und mangelndes Wissen über die Umstände ihrer Entstehung und Rezeption führten und führen nämlich auffallend häufig dazu, solche Bilder – vor allem nachträglich – als Abbilder einer mit Namen benennbaren historischen Mätresse oder Kurtisane oder aber eines bestimmten Modells (mithin als im Kern gescheiterte künstlerische Transformationsleistung) anzusehen.⁵ Zugespitzt ließe sich sagen, dass bei der Interpretation historischer Nacktbilder mit unsicherem, von der kunstgeschichtlichen Hermeneutik nicht restlos zähbarem Bedeutungspotenzial vorzugsweise auf ein Spektrum weiblicher Berufsgruppen geschlossen wurde und wird, das sexuelle Verfügbarkeit, aber auch Macht und relative Unabhängigkeit impliziert und deshalb von der Mehrheitsgesellschaft mit Skepsis, häufiger noch mit Ablehnung und Ächtung bedacht wurde und wird: Mätressen bzw. Favoritinnen⁶, Kurtisanen, Prostituierte. Die Frauen, die diese gesellschaftlichen Rollen ausfüllten, prägten offenbar nur in Ausnahmefällen eine starke eigene Repräsentationskultur aus⁷ – ein Umstand, der es wiederum ermöglichte, ihnen ambigüe erotisch akzentuierte Bilder anzuhängen, was wiederum der Prekarisierung von Mätresse, Kurtisane, Prostituierte und Aktmodell ebenso wie der Konturierung eines dezidiert männlichen Künstlerideals Vorschub leistete.⁸ Ich will diese Dynamiken an drei Fallstudien aus der Frühen Neuzeit aufzeigen und mit Edouard Manets Gemälde *Olympia* als einer Art Kulminationspunkt schließen.

Das früheste Beispiel ist Jean Fouquets so genannte *Melun-Madonna* (1452) in Antwerpen (Abb. 3). Das Gemälde zeigt eine thronende Jungfrau Maria mit Christuskind und war der rechte Teil eines im späten 18. Jahrhundert auseinander gerissenen Diptychons, das ursprünglich als Andachtsbild für die Stiftskirche Notre-Dame in Melun geschaffen worden war und dort auch seinen ersten Aufstellungsort hatte. Der Historiograph Denis Godefroy notiert 1661, dass „aucuns veulent dire, que cette image est peinte sous la figure d'Agnes Sorel [ca. 1415–50] amie de Charles VII“.⁹ Einige im 16. oder 17. Jahrhundert nach dem Vorbild der *Melun-Madonna* entstandene Gemälde verwandeln die Marienfigur in ein profanes Frauenbildnis und identifizieren die Dargestellte mittels Inschrift als Agnès Sorel.¹⁰ Bei diesen Kniestücken fehlt das Christuskind, aber die im Andachtsbild entblößte Brust – ein Motiv des *Maria lactans*-Typus, bei der *Melun-Madonna* ungewöhnlich ostentativ – wurde übernommen und dürfte ausschlaggebend für die Identifikation der Fouquetschen Madonna als ein Kryptoporträt der königlichen Favoritin gewesen sein. 1833 gab König Louis-Philippe Bildnisse der Agnès Sorel für sein auch die großen Persönlichkeiten Frankreichs vorstellendes *Musée historique* in Versailles sowie für Schloss Eu in der Normandie in Auftrag (Abb. 4). Als Vorlage diente eine der späteren Adaptionen von



3 Jean Fouquet, *Maria als Himmelskönigin mit Christuskind (Melun-Madonna)*, 1452, Öl/Eichenholz, 112,7 × 104 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

Fouquets *Melun-Madonna*. Dieses vermeintliche Bildnis der Mätresse Karls VII. erhielt also nun auch von hochoffizieller Seite das Gütesiegel historischer Authentizität.¹¹ Mit Blick auf den kunstgeschichtlichen Kontext Mitte des 15. Jahrhunderts wäre eine Darstellung der königlichen Mätresse als Maria (bzw. umgekehrt) außergewöhnlich und ohne Vorbild. Auch gibt es keinen Hinweis darauf, dass die *Melun-Madonna* in ihrer Zeit als eine visuelle Repräsentation von Agnès Sorel konzipiert oder wahrgenommen wurde. Deren gesicher-



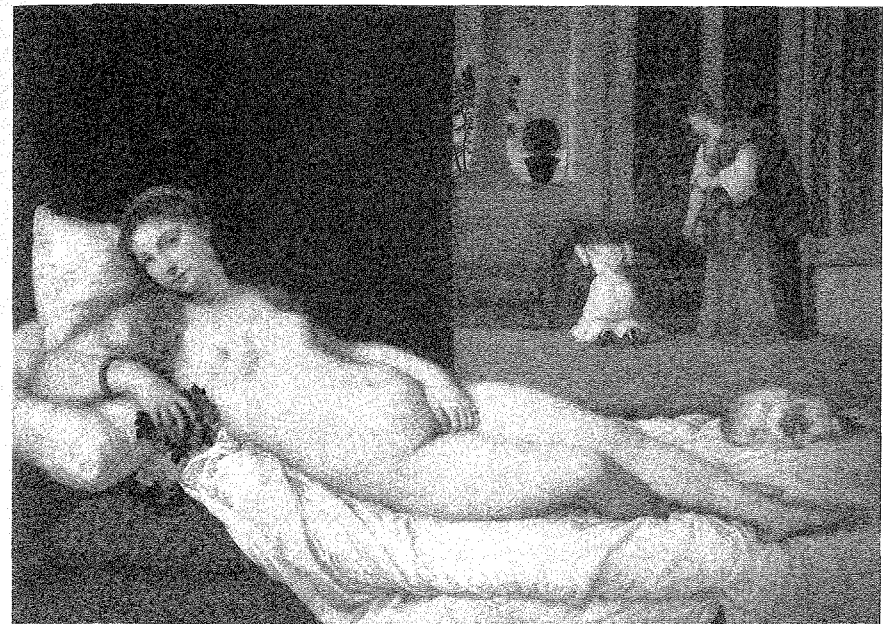
4 Philippe Comairas, *Portrait of Agnès Sorel*, 1833, Öl/Lw., 65 × 54,5 cm, Azay-le-Ferron, Schloss

te bildliche Überlieferung beschränkt sich auf ihr stark restauriertes Grabmal mit Liegefigur in Loches. Dass es später andere Lesarten der *Melun-Madonna* gab, ist ebenso legitim wie interessant, sagt aber nichts aus über die historische Realität und die Repräsentationskultur einer königlichen Favoritin des französischen Spätmittelalters. Die Referenz ist eine Fantasie, die Agnès Sorel weniger ein Gesicht als vor allem einen Busen verleiht bzw. aus der Darstellung Marias mit auffällig entblößtem Busen auf ein ‚Mätressenbildnis‘ schließt und damit auf ein Genre, das eigentlich keines ist, sondern durch solche Identifizierungsleistungen erst konstruiert und erfunden wurde und sich als äußerst zählebig erweist.

Als ein weiteres Beispiel für diesen Mechanismus sei hier das im Katalog des Louvre unter dem Titel *Gabrielle d'Estrées et une des ses sœurs* (um 1594) geführte Gemälde erwähnt.¹² Es zeigt zwei unbedeckte Frauen in einem Badezuber sitzend, im Hinter-

grund eine mit einer Nährarbeit beschäftigte Magd. Rote Vorhänge sind links und rechts zurückgezogen, um den Blick auf die Szene freizugeben. Die beiden badenden Frauen sind dem Betrachter frontal zugewandt und scheinen ihn nachgerade zu fixieren. Dabei greift die linke der rechten mit Daumen und Zeigefinger ihrer gespreizten Hand an die Brustwarze. Aus dem ausgehenden 16. und frühen 17. Jahrhundert haben sich einige französische Gemälde erhalten, die – variationsreich und in mehreren Fassungen überliefert – eine oder auch zwei nackte Damen in einem Badezuber zeigen und ambivalent auf der Grenze zwischen Bildnis, Akt und Genredarstellung verharren.¹³ Wir wissen nichts über die Auftragslage, die Maler und die historischen Rezeptionskontexte dieses Bildentwurfs und seiner Varianten. Das heute *Gabrielle d'Éstrées et une des ses sœurs* betitelte Gemälde war Mitte des 19. Jahrhunderts im Besitz der Pariser Polizeipräfektur entdeckt und schon bald als Darstellung der Mätresse Heinrichs IV. (reg. 1589–1610) und einer ihrer Schwestern identifiziert worden. Als Begründung gelten entsprechende Inschriften auf späteren Adaptionen des Gemäldes und der angedeutete Griff an die Brustwarze, der auf eine Schwangerschaft der Gabrielle d'Éstrées (um 1570–1599) hinweisen soll.¹⁴ Diese Argumente sind nur bedingt belastbar. Und sie verdecken den ihnen vorausgegangenen Reflex, in den provokant aus dem Bild schauenden Frauenakten nicht anonyme Protagonistinnen einer erotisch akzentuierten Genredarstellung, sondern Porträts sexuell ‚devianter‘ historischer Frauen, also der königlichen Mätresse und ihres Anhangs zu erkennen. Der selbstbewusste Blick der Dargestellten wird damit zugleich erklärt, abgewertet und gebannt. Die Macht der vermeintlich abgebildeten historischen Frauen erscheint so einzig in ihrer sündigen Nacktheit begründet und insofern inkriminiert.

Eine ähnliche Rezeptions- und auch Forschungsproblematik lässt sich für italienische Kurtisanenbildnisse aufzeigen.¹⁵ Tizians so genannte *Venus von Urbino* (um 1538) ist hier das prägnanteste Beispiel (Abb. 5).¹⁶ Das Gemälde rekurriert auf einen Bildentwurf von Giorgione und ist selbst Ausgangspunkt weiterer Adaptionen, diente also auch der Konstitution einer männlichen Künstlergenealogie, bis ins 19. Jahrhundert und darüber hinaus.¹⁷ Geschaffen wurde die *Venus von Urbino* für Guidobaldo II della Rovere, Herzog von Camerino, ab 1538 auch von Urbino. In zwei aus diesem Jahr datierenden Briefen, in denen der Fürst auf die Auslieferung des Bildes drängt, nennt er es „la donna nuda“. Giorgio Vasari, der das Gemälde im herzoglichen Palast in Pesaro sah, erkannte darin die Darstellung von „una Venere giovanetta“¹⁸. Während der Auftraggeber eine sehr allgemeine und pragmatisch motivierte Bezeichnung wählte, ordnete der Künstler und Kunstkenner Vasari das Bild in eine bestehende und vor allem durch Giorgione geprägte Darstellungstradition, die der römischen Liebesgöttin, ein.¹⁹ Wie die Rezeptionsge-

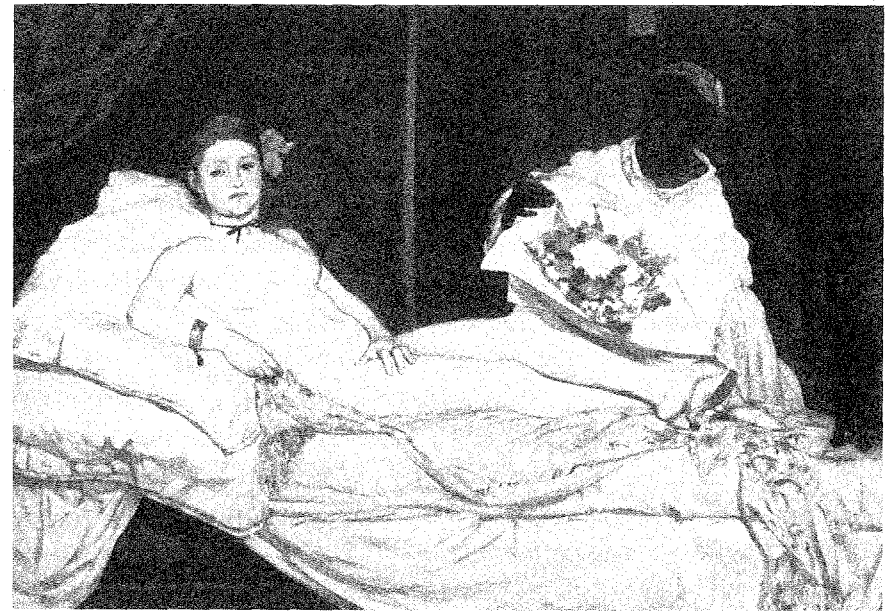


5 Tizian, *Venus von Urbino*, um 1538, Öl/Lw., 119 × 165 cm, Florenz, Uffizien

schichte des Gemäldes zeigt, war die Autorität des Expertenurteils gering.²⁰ Denn besonders und historisch neu an Tizians *Venus von Urbino* ist die Interpretationsoffenheit der Frauendarstellung. Die Venus hat weder Amor oder Pfeil und Bogen noch ein Taubenpaar bei sich. Stattdessen ist diese Darstellung einer gänzlich unbekleideten, auf einer stoffreichen Bettstatt liegenden und den Blick des Betrachters offensiv entgegennenden jungen Frau in eine genreartige, also alltägliche Verrichtungen schildernde Szene eingebunden. Im Hintergrund sind ein prunkvoll ausgestatteter Innenraum und zwei Dienerinnen zu erkennen, die sich an einer Truhe zu schaffen machen. Sowohl die Raumausstattung als auch die Kleidung der Frauen, die Frisuren, der Schmuck, die Stoffe – all das ist zeitgenössisch und verweist auf das Venedig des 16. Jahrhunderts. Der idealschöne weibliche Akt ist hier ein Bild der Venus, das durch eine auch wörtliche Einbettung in eine Szenerie des Alltäglichen Naturalisierungseffekten unterworfen ist und deshalb immer auch eine „donna nuda“ darstellt. Diese Unentschiedenheit der *Venus von Urbino* war vermutlich beabsichtigt und wurde von den Zeitgenossen Tizians geschätzt. Scheinbar konnten die damaligen Betrachter die Interpretierbarkeit einer „donna nuda“ und ihre mehr oder minder „anonyme Referentialität“²¹ nicht nur gut aushalten, sondern auch spielerisch genießen.²²

Spätere Interpreten hingegen setzten auf Aufklärung und trieben eine enthüllende Vereindeutigung der Bildaussage dahingehend voran, dass Bilder wie Tizians *Venus von Urbino* ja eigentlich Darstellungen von Dirnen bzw. Kurtisanen seien.²³ Ein früher Hinweis findet sich in Wilhelm Heinses *Ardinghello* (1787), einem Künstlerroman, der in Italien in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts spielt. In Briefform berichtet die Hauptfigur Ardinghello von einem Besuch der mediceischen Kunstsammlung in den Uffizien. Zu Tizians *Venus von Urbino* notiert er: „Bezaubernde Beischläferin und nicht Griechenvenus, Wolust und nicht Liebe, Körper bloß für augenblicklichen Genuß. [...] Tizian wollte keine Venus malen, sondern nur eine Buhlerin [...]“.²⁴ Etwas differenzierter äußerte sich der französische Kritiker Hippolyte Taine im April 1864 in seinem italienischen Reisetagebuch: „[...] *la Vénus au petit chien*, est une maîtresse de patricien, couchée sur un lit, parée et prête [...]. C'est une courtisane, mais c'est une dame; en ce temps-là, la première qualité n'effaçait point l'autre [...]“.²⁵ Taine macht hier unmissverständlich deutlich, dass die Dargestellte keine Venus, sondern eine Kurtisane mit der Anmutung einer Dame ist. Wenn er den gefallenen Frauen von damals – „en ce temps-là“ – eine ambigue Bildlichkeit konzediert, so betont er implizit, dass dies in seiner eigenen Zeit unmöglich wäre. In solchen, in mehrfacher Hinsicht enthüllenden Deutungen scheint sich eine gewisse Lust am Prekären Bahn zu brechen: Lust bereitet es, den Schleier des Aktes bzw. der Kunst zu lüften und so den Blick freizugeben auf eine leibhaftige Protagonistin der als sexuell freizügig geltenden Frühen Neuzeit. Lust wird aber auch und paradoxerweise aus dem Oszillieren der vermeintlichen Kurtisanendarstellung zwischen Dame und Prostituierte gezogen, denn eine derart prekäre Identität widersprach dem normativen Frauenbild des 19. Jahrhunderts, das streng zwischen ehrbaren und gefallenen Frauen unterschied – oder doch zumindest unterscheiden wollte.

Die historische Kurtisane war ein beliebtes Sujet der französischen Salonmalerei und zugleich „what could be represented of prostitution“²⁶. Kurtisanen- und Hetärenbilder, wie zum Beispiel Jean Léon Gérômes *Phryne vor dem Areopag* (1861, Hamburger Kunsthalle), boten den Kritikern Anlass, über die reale Plage der Prostitution – und zwar vor allem der heimlichen Prostitution – in Paris zu lamentieren. Edouard Manets Gemälde *Olympia* (1863) entlarvte die Scheinheiligkeit des Betriebs und zementierte zugleich die Deutung der *Venus von Urbino* als Kurtisanenbild (Abb. 6).²⁷ Denn das Gemälde basiert auf Tizians Bildentwurf, inszeniert nun aber die Begegnung eines Freiers vor dem Bild mit einer nackten Prostituierten im Bild. Die Schaulust sowohl am mythologisch verbrämten weiblichen Akt wie am fantastischen Kurtisanen- und Hetärenbild wird mit einer realen Situation der Gegenwart, also der Prostitution im Zweiten Kaiserreich, kurzgeschlossen



6 Edouard Manet, *Olympia*, 1863, Öl/Lw., 130,5 × 190 cm, Paris, Musée d'Orsay

und als moralischer *double standard* entlarvt. Mit *Olympia* stellte Manet sich in eine hochgeschätzte kunsthistorische Tradition, die er weniger revolutionierte als vor allem modernisierte. Der „painter of modern life“²⁸ zeigt den Akt einer Prostituierten, also einer nach damaligem Verständnis gefallenen Frau, die sich ihres Gefallenseins nicht zu schämen, sondern selbstbewusst damit umzugehen scheint und deren vom Künstler zu sehen gegebener Körper dem in den akademischen Bildkünsten propagierten weiblichen Schönheitsideal nicht entsprach. Dass es sich hier um die Darstellung einer Prostituierten handelte, war für die Zeitgenossen nicht zu leugnen. *Olympia* heißt eine Prostituierte in Alexandre Dumas' damals vielgelesenen Gesellschaftsroman *Die Kameliendame* (1848); und *Olympia* oder *Olympe* war ein geläufiger Spitzname für Kokotten, also für sozial höher gestellte Prostituierte.²⁹

Manet verlieh der Figur der Olympia die Gesichtszüge seines Modells, der Straßensängerin Victorine Meurent, und malte die dunkelhäutige Dienerin rechts im Bild nach dem Vorbild von Laure, einer Pariserin afrokaribischer Herkunft. Das steigerte die Brisanz des Bildes, das mit dem vermeintlichen Boudoir der Prostituierten und dem Atelier des Malers auf zwei soziale Räume verwies, in denen die Geschlechter, Ethnien und gesell-

schaftlichen Schichten einander höchst ambivalent begegneten und klare Grenzziehungen in Frage gestellt waren.³⁰ Manets Gemälde stabilisierte aber auch die über Bilder und deren Deutungen geleistete Verknüpfung von weiblicher Macht und provokant inszenierter Nacktheit als Rollenklischee der käuflichen bzw. sexuell verfügbaren Frau, deren gesellschaftliche Ächtung in solchen Bildern Halt und Nahrung bekam. Dass Manet, der Künstler der Moderne schlechthin, ausgerechnet „das Bild der promiskuitiven Frau zum Ort künstlerischer Fragestellungen und Programmatik“³¹ machte, mutet heute auch insofern zwiespältig an, als ihm dafür prekär lebende Frauen der Pariser Unterschicht – für die Zeitgenossen erkennbar – Modell standen und so in Verbindung mit dem dargestellten Prostitutionsmilieu gebracht wurden.

Die drei hier vorgestellten frühneuzeitlichen Akte bzw. Nacktdarstellungen wurden auf Grund ihrer unkonventionellen, als erotisch und anzüglich interpretierbaren, mithin prekären künstlerischen Qualitäten als Bildnisse königlicher Mätressen oder aber von Kurtisanen angesehen und auch mittels künstlerischer Adaptionen wie denen von Philippe Comarais und Edouard Manet zu solchen transformiert. Diese vor allem im bürgerlichen Zeitalter und im Zeichen eines normativ-rigiden Geschlechterdiskurses vollzogene Vereindeutigung bzw. Zähmung und Kontrolle ambiguer Bildpotenziale bedeutete eine nachträgliche Prekarisierung der vermeintlich Dargestellten, deren mit der Zuschreibung der Bilder bekräftigte, im Sexus gründende Potenz auch faszinierte. Das Repräsentationspotenzial von Frauen, die tatsächlich Mätressen, Kurtisanen, Prostituierte etc. waren, wurde – ungeachtet ihrer zivilisationsgeschichtlich, kulturlandschaftlich und politisch höchst verschiedenen Identitäten – auf das die Sünde bezeugende, provokante Nacktbild reduziert und als ein historische Spezifika nivellierendes Rollenbild weiblicher Devianz in die Zukunft fortgeschrieben. Der solchermaßen gescheiterte Akt konnte wiederum zum Vehikel von Kreativität, Genealogiebildung und Emanzipationsgesten einer dezidiert männlichen Kunstlerschaft gereichen.

Weil diese Bilder männliche Konstruktionen und Interpretationen sind, ist es für Frauen schwierig, sich ihrer zu bemächtigen, ohne damit gegenderte Sichtweisen und damit einhergehende Machtverhältnisse und Prekarisierungsleistungen zu perpetuieren. Die Motivationen und Bedürfnisse für solche Aneignungen sind vielfältig: Den jungen Fußballerinnen geht es offensichtlich gar nicht darum, mit ihrer Selbstinszenierung im *Playboy* andere, alternative Bilder von Weiblichkeit zu entwerfen. Kristina Gessat und ihre Kolleginnen wollen sich vielmehr in einem eindeutig weiblich konnotierten Rollenklischee zu sehen geben, um der latenten Geschlechterambiguität des Fußballerinnenbildes aktiv entgegenzutreten. Bei den *slutwalkers* liegt die Sache komplizierter. Sie demonstrieren dafür, dass sie wie Schlampen aussehen dürfen, ohne deswegen welche sein zu müssen,

kehren also den hier für die Mätressen- und Kurtisanenbilder aufgezeigten Identifizierungsmechanismus in gewisser Weise um. Ihre Proteststrategie besteht unter anderem darin, Devianz und Prekäres signalisierende Körperbilder aggressiv unterlegt zu reinszenieren und als Klischees zu entlarven. Ob das gelingen kann, bleibt fraglich. Die massenmediale Berichterstattung über die *Slutwalks* hob – in Wort und Bild – vor allem auf die aufreizende Nacktheit der protestierenden Frauen ab. Ambivalenzen und Zwischentöne wollten nur bedingt gesehen und gehört werden.³² Das Klischee scheint also kaum gebrochen machtvoll.

1 Vgl. Carsten Volkerey, Frauenprotest: Schlampen an die Front, in: Spiegel Online 11.6.2011: <http://www.spiegel.de/panorama/gesellschaft/0,1518,767985,00.html> (zuletzt gesehen 23.01.2012).

2 Kristina Gessat im Interview „Wir wollen das Mannweiber-Klischee widerlegen!“, in: Playboy, Juli 2011, S. 44–45, hier S. 44. S.a. <http://www.playboy.de/stars-stories/stars/fifa-frauen-wm-2011>.

3 Iris Radisch, Die nackte Gesellschaft, in: Zeit Online 16.6.2011: <http://www.zeit.de/2011/25/Frauen-generation> (zuletzt gesehen 23.01.2012).

4 In Anlehnung an Kenneth Clark (*The Nude*, 1956) definiert Anne-Marie Bonnet den (männlichen/weiblichen) ‚Akt‘ als „die ‚als Kunst‘ gestaltete nackte Figur.“ Vgl. Anne-Marie Bonnet, ‚Akt‘ bei Dürer, Köln 2011, S. 28. Zur Problematik des ‚Aktes‘ und seiner Relevanz für die frühneuzeitliche Kunst als Kunst vgl. ebd. S. 25–37. S.a. Lynda Nead, *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, London/New York 1992.

5 Für dieses hermeneutische Grundproblem, die Konsequenzen einer im historischen Verlauf sich wandelnder Rezeption, vgl. von philosophischer Warte: Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960.

6 Zur Unterscheidung der Begrifflichkeiten vgl. Sigrid Ruby, *Mit Macht verbunden. Bilder der Favoritin im Frankreich der Renaissance*, Freiburg 2010, S. 1–8.

7 Ein markantes Beispiel ist Madame de Pompadour (1721–64), die Mätresse Ludwigs XV. von Frankreich. Vgl. u.a. Elise Goodman, *The Portraits of Madame de Pompadour*, Berkeley/Los Angeles/London

2000; Andrea Weisbrod, *Von Macht und Mythos der Pompadour*, Königstein 2000. Zur Repräsentationskultur der Favoritin in der französischen Renaissance vgl. Ruby (wie Anm. 6).

8 Vgl. u.a. Carole Duncan, *Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting*, in: Norma Broude u.a. (Hg.), *Feminism and Art History, Questioning the Litany*, New York/London 1982, S. 293–313.

9 Denis Godefroy, *Histoire de Charles VII Roy de France*, Paris 1661, S. 885.

10 Die Porträts der Agnès Sorel nach Fouquets *Melun-Madonna* befinden sich mehrheitlich in Privatsammlungen und sind – wenngleich in der Printpresse und im Internet sehr präsent – schlecht dokumentiert. Der Katalog zur Ausstellung *Agnès Sorel 1970* in Loches verweist u.a. auf eine „Collection du Baron de T.“. Weitere Hinweise in Véronique Moreau, *Musée des Beaux-Arts de Tours, Château d’Azay-le-Ferron. Peintures du XIXe siècle, catalogue raisonné*, 2 Bde., Tours 1999 und 2001, I, S. 184.

11 Vgl. Moreau (wie Anm. 10), S. 182–184. In der kunstgeschichtlichen Forschung wird die Identifikation von Fouquets Marienfigur als ‚eigentliches Bildnis‘ der Agnès Sorel intensiv diskutiert. Vgl. beispielhaft Henri Zerner, *L’art de la Renaissance en France. L’invention du classicisme*, Paris 1996, S. 194–195.

12 Öl/Holz, 96 x 125 cm, Paris, Musée du Louvre

13 Vgl. Ruby (wie Anm. 6), S. 27–28. Siehe auch Sigrid Ruby, *Das Bild der schönen Frau bei François Clouet und Pierre de Ronsard*, in: Simone Roggendorf u.a. (Hg.), *(En)gendered. Frühneuzeitlicher Kunstdis-*

- kurs und weibliche Porträtkultur nördlich der Alpen, Marburg 2004, S. 71–86.
- 14** Vgl. Roger Trinquet, *L'Allégorie politique dans la peinture française: les dames au bain*, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français* 1967, S. 7–25; Zerner (wie Anm. 11), S. 198.
- 15** Zur Problematik des ‚Kurtisanenbildes‘ vgl. Carol M. Schuler, *The Courtesan in Art. Historical Fact or Modern Fantasy?*, in: *Women's Studies* 19, 1991, S. 209–222; Mary Rogers, *Fashioning Identities for the Renaissance Courtesan*, in: Mary Rogers (Hg.), *Fashioning Identities in Renaissance Art*, Hampshire 2000, S. 91–105; Daniela Bohde, *Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, Emsdetten/Berlin 2002, S. 99–126.
- 16** Die Literatur zu Tizians *Venus von Urbino* ist sehr umfangreich und kann hier nicht in Gänze referiert werden; vgl. grundlegend Harold E. Wethey, *The Paintings of Titian*, 3 Bde., London 1969–75, III, n°54 (S. 203f.); Rona Goffen (Hg.), *Titian's Venus of Urbino*, Cambridge 1997; Omar Calabrese (Hg.), *Venere svelata. La Venere di Urbino di Tiziano* (Ausst. Kat. Brüssel), Mailand 2003.
- 17** Giorgione, *Schlafende Venus*, um 1510, Öl/Lw., 108,5 x 175 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister; Lambert Sustris, *Liegende Venus*, 1540–65, Öl/Lw., 116 x 187 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.
- 18** Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori ed architetti*, hg. von Gaetano Milanesi, Florenz 1881, Bd. 7, S. 443. Vgl. Mary Pardo, *Veiling the 'Venus of Urbino'*, in Goffen (wie Anm. 16), S. 108–128.
- 19** Vgl. Rona Goffen, *Sex, Space, and Social History*, in Goffen (wie Anm. 16), S. 63–90, hier S. 73.
- 20** Zur Rezeptionsgeschichte vgl. David Rosand, *„So-and-So Reclining On Her Couch“*, in Goffen (wie Anm. 16), S. 37–62.
- 21** Patricia Simons, *Portraiture, Portrayal and Idealization: Ambiguous Individualism in Representations of Renaissance Women*, in: Alison Brown (Hg.), *Language and Images of Renaissance Italy*, Oxford 1995, S. 263–311, hier S. 283.
- 22** So gab es das Gerücht, dass Tizian bei der Fertigstellung einer anderen gemalten „nuda“ erwo, dieser den Kopf einer bekannten römischen Kurtisane einzufügen. Vgl. Rosand (wie Anm. 20), S. 51.
- 23** Jüngere kunstgeschichtliche Deutungen dieser Art sind: Hans Ost, *Tizians so genannte „Venus von Urbino“ und andere Bühlerinnen*, in: Justus Müller-Hofstede u. a. (Hg.), *Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag*, Berlin 1981, S. 129–149; Charles Hope, *Problems of Interpretation in Titian's erotic paintings*, in: *Tiziano e Venezia*, Vicenza 1980, S. 111–124. Vgl. dazu kritisch Rosand (wie Anm. 20); Goffen (wie Anm. 19), S. 68 u. 87.
- 24** Wilhelm Heinse, *Ardinghello und die glückseligen Inseln*, Berlin [ca. 1915], S. 362–363.
- 25** Hippolyte Taine, *Voyage en Italie*, 2 Bde., Paris 1910 (1866), II, S. 161–162.
- 26** Timothy J. Clark, *The Painting of Modern Life*, London 1984, S. 109. „She [the courtesan] was discovered, and to some extent permitted, in almost any depiction of the body or desire in this decade [1860er]. She seemed to be the necessary, if regrettable, form of nakedness itself.“ (ebd. S. 115).
- 27** Aus der umfangreichen Literatur zu Manets *Olympia* sei hier nur verwiesen auf: Theodore Reff, *The Meaning of Manet's Olympia*, in: *Gazette des Beaux-Arts* LXIII, 1964, S. 111–122; Anne C. Hanson, *Manet and the Modern Tradition*, New Haven 1977, S. 90–102; Clark (wie Anm. 26), S. 79–146; Eunice Lipton, *Alias Olympia*, London 1992; Rita Täuber, *Der häßliche Eros. Darstellungen zur Prostitution in der Malerei und Graphik*, Berlin 1997, S. 17–23; Phyllis A. Floyd, *The Puzzle of Olympia*, in: *19th century art worldwide* 3 (2004), H. 1 (online-Ressource).
- 28** Vgl. Clark (wie Anm. 26).
- 29** Vgl. Reff (wie Anm. 27), S. 120; Clark (wie Anm. 26), S. 86.
- 30** Vgl. Lipton (wie Anm. 27); Griselda Pollock, *Differencing the Canon: Feminine Desire and the Writing of Art's Histories*, London/New York 1998, S. 247–315.
- 31** Täuber (wie Anm. 27), S. 23.
- 32** Nach Aussage Beteiligten waren unter den *slutwalkers* auch viele „normal gekleidete“ Frauen und auch einige Männer. Die Presse zeigte aber vornehmlich Bilder mehr oder minder entblößter Frauenkörper und titelte mit *„Slutwalk: Sexy Outfit gegen sexuellen Missbrauch“* (Focus online, 16.7.2011), *„Slutwalk: Knapp bekleidet für Frauenrechte eintreten“* (Passauer Neue Presse, 23.7.2011), *„Slutwalk: Aufreizend gegen Belästigung“* (Spiegel online, 28.5.2011).