

Daniela Mondini

Zur Repräsentation von Männlichkeit in der Kunst und in den visuellen Medien. Von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart

Internationales Kolloquium 27. bis 29. April 2000, Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main.

Seit den 80er Jahren hat die Geschlechterforschung die Hinterfragung der Kategorie Männlichkeit in ihr Programm aufgenommen. Hiermit stellte sie der aus der Frauenbewegung erwachsenen Frauenforschung ein wichtiges Korrektiv entgegen, welche Gefahr lief, weiterhin die tradierte Vorstellung fortzuschreiben, daß die Frau alleine als geschlechtliches Wesen aufzufassen sei. Männlichkeit als historisch und kulturell konstruierte und variable Kategorie ist seither zum Forschungsgegenstand geworden, wobei sie seit den späten 90er Jahren eine regelrechte Konjunktur erfährt.¹ Ein früher Beitrag war das 1995 in Wien von Daniela Hammer-Tugendhat und Marianne Koos veranstaltete interdisziplinäre Symposium zum Thema „Männerbilder und Männermythen“, das programmatisch den Titel der 3. Kunsthistorikerinnentagung (Frauen-Bilder-Männer-Mythen, Wien 1986) variierte.² Daran knüpfte – nun aber mit spezifisch kunsthistorischer Ausrichtung – die an der J. W. Goethe-Universität Frankfurt veranstaltete Tagung an, die im Rahmen des von Klaus Herding geleiteten Graduiertenkollegs „Psychische Energien bildender Kunst“ stattfand. Die Organisatorinnen Mechthild Fend und Marianne Koos waren darauf bedacht, die unterschiedlichen und kontroversen Positionen, wie sie in der Analyse der Repräsentation von Männlichkeit an der Schnittstelle von Geschlechterforschung, *gay studies* und *queer theory*, resultieren, aufeinander stoßen zu lassen. Daß die Referate gut aufeinander abgestimmt waren, zeigte die rege Diskussion. Und trotz des zeitlich und geographisch weitgespannten Rahmens der behandelten Themen, ergaben sich übergreifende Fragenkomplexe, die um alternative Formen von (insbesondere effeminiertes und androgyner) Männlichkeit, um Sichtbarmachung von homoerotischen Zeichen in Kunstwerken und um „Maskerade“ als Spiel mit Geschlechterrollen und unterschiedlichen Männlichkeitsentwürfen kreisten.

Für viele ReferentInnen erwies sich der von Eve Kosofsky-Sedgwick 1985 eingeführte Begriff des *homosozialen Begehrens* als zentral bei der Beschäftigung mit Repräsentationsformen von androgyner Männlichkeit in historischer Perspektive; nach Kosofsky-Sedgwick können auch in homophoben, männerbündlerischen Gesellschaften unter Männern Formen erotischen Begehrens auftreten, die Homosozialität und Homosexualität als ein Kontinuum aufscheinen lassen.³ Auf dieser Grundlage stellte Adrian W. B. Randolph (Dartmouth) eine neue Interpretation der in der Forschung umstrittenen erotisierten Nacktheit von Donatello

nur mit hochgeschnürten Stiefeln und keckem Hut bekleideten David-Knaben vor. Randolph deutete die Bildsprache der Bronzefigur, die, wie der Referent nachweisen konnte, bereits 1466 im Hof des Medici-Palastes aufgestellt war, als eine mit den Normen eines vormodernen homosozialen Blicks operierende Warnung gegen politische Feinde des Medici-Hauses. Im sozialhistorischen Kontext der florentiner Gesellschaft, in der Sexualität und Begehren zwischen Männern aller Verbote zum Trotz die sozialen und politischen Beziehungen strukturierte, schafft die anziehende und abschreckende Figur des Sieger-Knaben physisch und psychisch ambivalente Betrachterpositionen, die auf einer Linie mit den politischen Haltungen stehen, wie sie der Medici-Macht entgegengebracht wurden.

Victoria von Flemmings (Frankfurt) Betrachtung kreiste um das Thema der alles besiegenden Liebe in der Konstruktion von knabenhafter Männlichkeit. Die Referentin zeigte den „interpiktorialen“ Dialog auf, in welchem Caravaggios *Himmlicher Amor* (Berlin, Gemäldegalerie 1601-02) und Guido Renis *Amor sacro e profano* (Genua, Galleria Spinola 1622-23) auf Michelangelos Skulptur des sogenannten *Vincitore* (Florenz, Palazzo Vecchio 1532/34) antworten. Bekanntlich wird von jedem der drei Künstler behauptet, er sei homo- bzw. bisexuell gewesen. Hatte Caravaggio der von Michelangelo intendierten „eindeutigen Uneindeutigkeit“ in der Beziehung zwischen altem Mann und Jüngling mit „seinem“ unkeusch exhibitionistischen Amor eine den neuplatonischen Überbau demaskierende Umdeutung verliehen, so zeigte Reni einen irdischen Amor-Knaben, der durch seinen himmlischen, „vernünftigen“ Bruder gefesselt wird. Ob Reni dabei tatsächlich jegliche Erotisierung zurückzunehmen und ein unverfängliches Knabenideal zu entwerfen suchte, wurde in der Diskussion in Frage gestellt.⁴

Mechthild Fend (Frankfurt) versuchte die verbreitete Darstellung „jungfräulicher“ androgyner Knabenakte in der Malerei und Skulptur des Neoklassizismus zu deuten vor dem Hintergrund von zeitgenössischen anthropologischen und pädagogischen Theorien (u.a. Rousseau) mit ihren spezifischen Konstruktionen von Geschlecht und Kindheit. Darin figuriert die männliche Adoleszenz als Moment der Identitätskrise: der Jüngling verläßt das Stadium der weiblich konnotierten Kindheit, um als erwachsener Mann in die homosoziale Ordnung einzutreten (dagegen behalten Mädchen auch als Erwachsene den unmündigen Status der „enfantes“). Dieser geschlechtlich ambivalenten Phase der Androgynie ist ein melancholisches Moment eingeschrieben, den die Referentin mehrschichtig deutete: als Trauer über die verlorene kindliche Unschuld und die neugewonnene Bewusstheit von Geschlechtlichkeit und Geschlechterdifferenz, aber auch als Trauer um den Verlust der Antike als einer Kultur, in der sexuelle Beziehungen zwischen Männern anerkannt waren.

Mit der Frage „is Endymion gay?“ skizzierte Abigail Solomon-Godeau (Santa Barbara) die im akademischen Raum angesiedelte Kontroverse zwischen feministischer Geschlechterforschung und Gay & Lesbian-Studies: Die Genderstudies zielten z.B. bei der Interpretation einer „weichen“, androgynen Männlichkeit darauf ab, die Konstruiertheit und Historizität (heterosexueller) Männlichkeitsentwürfe offenzulegen und die Konventionalität feminisierter Männlichkeit in

bestimmten Epochen in den Vordergrund zu stellen. Dagegen würden die Gay-Studies – auf das Rekuperieren einer schwulen Identität in der Geschichte bedacht – Homosexualität retrospektiv auf historische Bilder rückprojizieren und dem feministischen Ansatz eine subtile Form von Homophobie vorwerfen.⁵ Abgesehen davon, daß es bei diesem möglicherweise bereits verjährten Streit, um dieselben epistemologischen Probleme von Rekonstruktion und Dekonstruktion von Identität geht, die Frauen- und Geschlechterforschung trennen, zeigten doch gerade die Überlegungen von Whitney Davis, daß Reflexion und Kritik an den erkenntnistheoretischen Kategorien innerhalb der Schwulenforschung um einiges weiter reichen und man nicht von einem überhistorischen Homosexualitätsbegriff ausgeht. Wie sehr das heutige Verständnis von „Homosexualität“ durch Freuds zentrale Konzeptionen von Bisexualität, Repression, Kastrationsangst etc. besetzt ist und wie sehr zugleich Freuds Theorie des männlichen Narzissmus die zeitgenössischen Ansichten über gleichgeschlechtliche Liebe uminterpretierte und mißverstanden, zeigte Whitney Davis (Evanston): Die in den ästhetizistischen Zirkeln (um Walter Pater, Oskar Wilde u.a.) seit den 1870er Jahren verbreiteten homoerotisch gefärbten Praxen der Selbstkultivierung und der emphatischen körperlichen Identifikation mit schönen Objekten bedienten sich häufig bestimmter Bilder und Traditionen aus der Geschichte der Kunst, um die narzisstische Lebensform zu illustrieren. Davis beschrieb das Verhältnis zwischen Ästhetizismus und Freudscher Narzissmustheorie als komplex und als eines, das auf Abhängigkeiten und gegenseitigen Widerlegungen basiert. Jegliche Synthese beider Doktrinen mußte deshalb instabil bleiben und dies habe die männliche homoerotische und homosexuelle Kunst und Kultur durch das ganze 20. Jahrhundert geprägt. Adrian Rifkin (London) ging es um die Projektion und Verschiebung schwuler Identifikation auf historisches Material, was er als einen Prozess eines „befreiten und befreienden Anachronismus“ deklarierte: er ging Zeichen von „Männlichkeit“, „Märtyrertum“ und „Begehren“ in Gemälden von Mattia Preti nach, einem Maler der Barockzeit, dessen Biographie im Gegensatz zu Caravaggio keine Indizien schwuler Lebensweise bietet. Mit der Frage „was ist es an einem Gemälde, das mir sagt, daß ich schwul bin?“ zeigte Rifkin einen Komplex schwuler Identifikationen auf, und blieb auf dem sicheren Gelände einer eigenen, modernen, schwulen Rezeption, ohne den „positivistischen“ Anspruch, eine homosexuelle Identität des Künstlers aufdecken zu wollen. Methodisch angreifbarer, weil stärker auf das biographisch-historische „Outing“ an sich ausgerichtet, war Thomas Röske's (Frankfurt) Aufspüren homoerotischer Indizien in Leben und Ikonographie des niederländischen Malers Michael Sweerts (1618-1664): die Art und Weise wie Sweert männliche Idealkörper in Atelier- und Badeszenen sowie in religiösen Bildern inszeniere, die Blickbeziehungen innerhalb dieser homosozialen Räume und die darin zum Ausdruck gebrachte Melancholie schließen, nach Röske, eine Interpretation als einfache akademische Übungsstücke aus.

Daniela Bohde (Frankfurt) zeigte auf, daß sich für Darstellungen des Pestheiligen Sebastians, der wegen seiner ungewöhnlichen Erotisierung in der Rezeption des späten 19. und 20. Jahrhunderts zum „Schutzpatron der Sodomiten“ avan-

cierte, in der Renaissance ein Bezug zur Sodomie nicht nachweisen läßt (im Gegensatz zur bei Vasari überlieferten erotischen Verführungskraft auf Frauen). Umgekehrt muß aber auch hier bedacht werden, daß bei einer Argumentation über historische Quellenbeweise Überlieferungshindernisse, -zufälle und -lücken bestehen: innerhalb einer homosozialen Kultur kann weder eine „stille“, individuelle homoerotische Identifikation noch ein zotiger Bezug zur Sodomie, wie er für Witze über Christus-Johannes-Darstellungen nachweisbar ist, vollends ausgeschlossen werden. Neben anderen (kunsttheoretischen) Gründen für die bis etwa 1530 übliche Schönheit und Erotisierung des Sebastian-Bildes nennt Bohde die weiblich-konnotierte Passivität des Martyriums sowie die Funktion der Figur als Pestheiliger, der in seiner körperlichen Makellosigkeit als ein Gegenbild zur Pest erscheinen sollte (in ähnlicher Funktion konnten auch weibliche Heilige auftreten).

Selbstinszenierungen von Männlichkeit waren das Thema von drei weiteren Referaten: Marianne Koos (Frankfurt) stellte eine Gruppe von bis um 1520 im Umkreis von Giorgione entstandenen Porträts nicht identifizierbarer, luxuriös gekleideter junger Männer mit träumerischem Blick vor. Auf diesen Bildern wird ein Männlichkeitsentwurf von betonter Weichheit und Passivität sichtbar. Bei dieser Angleichung an die erotische Inszenierung von Weiblichkeit handle es sich, so die These der Referentin, nicht etwa um Zeugnisse homoerotischer Selbstinszenierung und der Konstituierung einer „homoerotischen“ Identität (da homoerotische Erfahrungen innerhalb der homosozialen venezianischen Gesellschaft zwischen älteren und jugendlichen Männern aufgehoben waren). Vielmehr entdeckte Koos in diesen Porträts Gegenentwürfe eines um den literarischen Humanistenkreis von Pietro Bembo angesiedelten Männlichkeitsideals, der sich auf Innerlichkeit und „Empfindsamkeit“ zurückbesann. Dieses wurde schon bald, von Castigliones höfischem Ideal der „Sprezzatura“, einer souveränen, geschlossenen Konstruktion von Männlichkeit, sukzessive verdrängt. Unter dem Titel „Männlichkeit ist Maskerade“ ging Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Trier) auf das orientalisierende Rollenbildnis des 18. und 19. Jahrhunderts ein, das die temporäre, spielerische Annahme einer Geschlechtsidentität vorführt, die sich von der eigenen, „eigentlichen“ unterscheidet. Die orientalische Männlichkeit vereint in sich sowohl die Phantasmen einer unbeschränkten Macht über Frauen als auch die Legitimität homoerotischen Begehrens. Bei ihrem Transfer nach Europa bot die stilisierte und als „anders“ erfahrene orientalische Männlichkeit die Möglichkeit zur zivilisationskritischen Selbstdistanzierung von den Normen der aufgeklärten Tradition. Der sich selbst durch gewaltigen Bartwuchs zum *Peintre turc* stilisierende Bildnismaler Jean-Etienne Liotard lebte etwa eine solche Möglichkeit an den europäischen Höfen des 18. Jahrhunderts aus. Das Selbstbildnis von 1756 dokumentiert im Griff zum Kinn, das anlässlich der Heirat frisch rasiert wurde, die Melancholie des Bartverlustes, die auch als Trauer um den Verlust der Maske (des Phallus) gesehen werden kann.

Der einzige Beitrag zur Kunst des 20. Jahrhunderts beschäftigte sich mit den transvestitischen Selbstinszenierungen in den Fotografien von Jürgen Klauke.

Barbara Lange (Leipzig) hinterfragte die offensichtlich provokative Aneignung einer stereotypen Weiblichkeit, mit der Klauke äußerlich seine anatomische Identität manipulierte. Lange zeigte auf, wie Klauke im Gegensatz zu Künstlerinnen, die in den 70er Jahren aus einer Außenseiterinnen-Position agierten, die Macht-hierarchie der alten Ordnung aufrechterhielt. Eher entwarf er das „Up-date“ eines Männerbildes, das „Weiblichkeit“ miteinschliesst, als daß er seine kulturelle Autorität als Mann in Frage stellte.

Patricia Simons (Ann Arbor) und Linda Hentschel (Frankfurt) thematisierten in ihren Referaten sexuelle (Schau-)Lust jenseits einer geschlechtlich festgelegten Körperlichkeit provokant, weil sie sich nicht vordergründig mit Bildern einer körperlich definierten Männlichkeit beschäftigten. Von Courbets *L'Origine du monde* ausgehend und mit einem Rückgriff auf weibliche Akt-Darstellungen der Frühen Neuzeit zeigte Hentschel, wie einher mit dem Verschwinden des Mannes aus dem erotischen Bild (Hammer-Tugendhat) der Einzug des perspektivischen Sehapparats als die (Penetrations-)Technik eines männlich konnotierten Betrachtblicks gesehen werden kann. Diese Technik führe dazu, Raum als bzw. wie einen weiblichen Körper wahrzunehmen. Da, Hentschels These zufolge, die innerhalb der Hochkunst tabuisierten Körperöffnungen in der Faszination für Raumöffnungen wiederkehren, wird der Akt des Sehens zu einer sexuellen (pornotopischen) Technik und die traditionelle Trennung zwischen Kunst und Pornographie wird hinfällig. Simons hinterfragte anhand eines breiten Materialfundus antiker Erotika die Ausschließlichkeit, mit der die bisherige Forschung von der allgemeinen, sich der Bildevidenz versperrenden, Annahme ausging, daß Darstellungen des Phallus allein auf „Frauen projizierte männliche Phantasien“ seien. Von einer heterosexuellen Norm ausgehend, habe dieser „viktorianische“ Blick auf den Dildo, den Simons als „Instrument gefälschter Männlichkeit“ titulierte, nicht zwischen verschiedenen Formen von (gleichgeschlechtlichen, also auch lesbischer!) Sexualität(en) differenziert. Simons Vorgehen einer Aufnahme von Anstößen aus der *queer theory*, die auch das biologische Geschlecht (sex) als kulturelles Konstrukt versteht, hätte weitere Aspekte des Tagungsthemas auffächern können, herrschte doch in den Referaten ein Konsens über eine an den „primären Geschlechtsmerkmalen“ festgelegten Männlichkeit vor. Mit dem Blick auf Butler's *doing gender* hätten weitere Formen von Transvestitismus (auch von weiblichem!) und dessen Codes für die Konstruktion von „Männlichkeit“ einen Platz gefunden, aber vielleicht braucht es dazu ein neues Kolloquium.

Die Tagungsakten erscheinen 2001.

- 1 Im deutschsprachigen Raum siehe z.B. Hausväter, Priester, Kastraten. Zur Konstruktion von Männlichkeit in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Hrsg. von Martin Dinges. Göttingen 1998.
- 2 Bereits auf der Tagung von 1986 war eine ganze Sektion den Bildern von Männlichkeit gewidmet, vgl. Frauen-Bilder, Männer-Mythen. Kunsthistorische Beiträge. Hrsg. von Ilsebill Barta u.a. Berlin 1987, Teil 2: Männer – Bilder – Mythen.
- 3 Eve Kosofsky-Sedgwick: *Between Men. English literature and male homosocial desire*. New York 1985 (reprint 1993).
- 4 Vgl. dazu auch die Rezension von Richard Kämmerlings: *Sexappeal der Astralkörper*, in: FAZ Nr. 120, 24. Mai, 2000, Seite N 6.
- 5 So zumindest die Rezeption des Buches von Salomon Godeau: *Male Trouble: A crisis in representation*. London 1997. Satish Padiyar: *Crisis? What Crisis? In: Art History*, 21, 1998, S. 272-278.