

Melanie Ulz

Der Androgyn als Grenzgänger

Mechthild Fend: *Grenzen der Männlichkeit. Der Androgyn in der französischen Kunst und Kunsttheorie 1750–1830*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 2003 (49,- Euro)

Bei der Beschäftigung mit der französischen Historienmalerei des Neoklassizismus erscheint die Frage nach der Deutung der Konstruktionen von Männlichkeit besonders virulent: In der kunsthistorischen Forschung der letzten zehn Jahre entspannt sich am Gegenstand der historischen und literarischen Sujets in den Pariser Salons um 1800 eine kontroverse Debatte über die inhaltliche und konzeptionelle Bedeutung der meist über den Ausschluss von Frauen konstituierten männlichen Bildwelten. Während Abigail Solomon-Godeau mit ihrer These des *Male trouble* eine Krise in der Repräsentation von Männlichkeit für diese Zeit diagnostiziert und in dem verbreiteten Bildkonzept des Epheben vor allem eine Rückkehr des verdrängten *Weiblichen* erkennt, insistiert James Smalls darauf, die Entwürfe männlicher Alterität auch als Ausdruck eines homosexuellen Begehrens zu deuten.¹

Mit ihrer Perspektivierung der *Grenzen der Männlichkeit* in den Bildern und Konzepten von Androgynie in der französischen Kunst- und Kunsttheorie leistet Mechthild Fend einen wichtigen Beitrag zu dieser anhaltenden Diskussion. Sie spürt der erotischen Inszenierung sowie intellektuellen und politischen Aufladung der Denk- und Bildfigur des Androgyn vom Vorabend der Französischen Revolution bis an das Ende der Restaurationszeit nach, um dabei gleichzeitig den bisherigen Forschungsansätzen Rechnung zu tragen.

Ausgangspunkt ist der aus heutiger Sicht zunächst Erstaunen hervorrufende Befund, dass in den maßgeblich durch Rousseau geprägten Vorstellungen von den Geschlechtscharakteren, wie sie sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts formiert haben, „der Mann seiner Männlichkeit zuweilen verlustig“ gehen kann (S. 5). Hierbei differenziert Fend verschiedene Konzepte androgyner Männlichkeit nach thematischen Zusammenhängen: Der Adoleszent, der auf dem Weg der Mannwerdung eine geschlechtlich uneindeutige Phase durchläuft, gerät ebenso in den Blick wie der im sprichwörtlichen Sinne *verweiblichte* junge Mann, der gemäß einer Vorstellung der Zeit durch das „Eintauchen in die weibliche Sphäre“ effeminiert (S. 113). Es geht also um die Thematisierung vom Verlust der Männlichkeit aber auch um das mehr oder weniger bewusste Spielen mit der Kodierung von Geschlecht. Fend fasst den Androgyn insgesamt als eine sowohl affirmative als auch transgressive Aspekte aufnehmende Figur. Diese kann an der Verschiebung von Geschlechtergrenzen ebenso produktiv beteiligt sein, wie sie letztlich auch die krisenhafte Auseinandersetzung mit der historischen Formierung von Zweigeschlechtlichkeit artikuliert, die, wie Thomas Laqueur argumentiert hat, im 18. Jahrhundert das bis dahin in medizinischen Erklärungsmodellen vorherrschende Eingeschlechtermodell, bei dem die Vagina als ein nach Innen verkehrter Penis

aufgefasst wird, allmählich ablöst.² Fend untersucht mit ihren *Grenzen der Männlichkeit* demnach sowohl eine inhaltliche als auch eine ästhetische Demarkation, welche die historisch wandelbare Definition einer Kategorie genauso wie die diffuse Umrisslinie in der bildlichen Figuration von Körpergrenzen meint. Somit wird der Androgyn in der französischen Kunst und Kunsttheorie zum Grenzgänger, der um 1800 „an den Rändern der Geschlechterbestimmung [...] operiert“ (S. 175).

Weiblichkeit als Gefahrenzone

Der Diskurs über Männlichkeit im 18. Jahrhundert versteht den Adoleszenten als einen in einer kritischen Lebensphase befindlichen Heranwachsenden, der erst im Zuge der Herauslösung aus der *weiblichen* Umgebung (der Mutter) zum Mann erzogen wird, wie es auch Rousseau in seinem Helden Emile konzipiert. Findet dieser Abgrenzungsprozess nicht statt, läuft der Junge Gefahr, auf dem Weg seiner *Mannwerdung* zu scheitern. Fend diskutiert diese Thematik u. a. am Beispiel des Hylas-Mythos, der in der französischen Salonmalerei um 1800 mehrfach zum Thema wird. Das Element des Wassers, in das Hylas nach der mythologischen Vorlage eintaucht, steht hierbei für die Gefahrenzone eines *femininen* Umfeldes und zeigt die phantasmatische Verschränkung von Weiblichkeit und Natur in dieser Zeit an (S. 112-122). Der Knabe Hylas wird von Quellnymphen ins Wasser gezogen, als er sich allein in die als weiblich kodierte Natur vorwagt. In der Folge ist der Knabe durch das Eintauchen in die „Sphäre des Weiblichen“ für immer verloren (S. 118). In Pierre-Jérôme Lardons Gemälde *Hylas attiré par les Nymphes*, wird dieses Aufgehen in der weiblichen Sphäre auch bildlich umgesetzt, wie Fend hervorhebt. In dem die lang gezogene Biegung des Hylas, sowie seine fließende Körperform den Rückenakt der Nymphe aufnimmt, kann die Bildkomposition als physische Annäherung oder Mimesis an das *Weibliche* gelesen werden.³

Die Trauer um den sterbenden Geliebten

Konnte während der Französischen Revolution das an Winckelmann orientierte Idealschöne – das *beau idéal* – in der Verkörperung des Jünglings mit politischer Bedeutung aufgeladen werden, so bereitet den Künstlern die Übertragung dieses Konzepts auf die postrevolutionäre Zeit sowohl inhaltliche wie konzeptionelle Schwierigkeiten in der Legitimation. Mit Beginn des 19. Jahrhunderts wird daher ein tragisches Moment des Heroischen, wie es im durch Ovid überlieferten plötzlichen Tod zweier Geliebter des Apollon – Hyazinth und Cyparissus – gegeben ist, wiederholt rezipiert. Jean Broc gleicht in seiner Umsetzung *La mort d'Hyacinthe* von 1801 die beiden ungleichen Protagonisten dabei einander an.⁴ Er ist hierin dem neoklassizistischen Erneuerungsdenken der *Barbus* verpflichtet, einer rebellischen Gruppe im Umfeld der Schüler und Schülerinnen Jacques-Louis Da-



Claude-Marie Dubufe: Apollon et Cyparisse, 1822, Öl/Lw., 191,5 × 227,5 cm, Avignon, Musée Calvet.

vids, die eine Rückkehr zu einem reinen, puristischen Klassizismus ebenso forderten, wie die Aufhebung von gesellschaftlichen Hierarchien. Dubufe zeigt in seiner Bearbeitung des Themas *Apollon et Cyparisse* von 1822 ebenfalls eine zwillingshafte Annäherung von Gott und Geliebtem, die Körper des Paares weisen dabei jedoch eine veränderte, eher porzellanartige Oberflächenauffassung auf (Abb.). Demnach lässt sich das Motiv des tragischen Todes, wie eine zentrale These von Fend lautet, auch als „Metapher für den Verlust der Antike“ verstehen (S. 104). Die Figur des Apollon betrauert, metaphorisch gedeutet, in Cyparissus somit das Scheiden eines Ideals, welches nach seinem Vorbild gestaltet ist. Die starke Stilisierung der Figuren trägt durch ihre Distanz schaffende Wirkung ein Übriges dazu bei, im Sterben des Jünglings auch das bevorstehende Ende eines Epoche machenden Schönheitsideals angekündigt zu sehen.

Androgynie als geschlechtliche Diffusion

Mehr als ein halbes Jahrhundert zuvor hatte Winckelmann in seiner Rezeption des Apollo Belvedere im Angesicht des antiken Bildnisses den Mythos eines göttlich-androgynen Schöpferturns imaginiert. Fend argumentiert an dieser Stelle, dass in der Lesart Winckelmanns die antike Statue selbst als *androgyn* aufgefasst wird. Dabei wird auch die Beziehung zu dem Ideal selbst, die als ein erotisches Verhältnis verstanden wird, bei dem die Belebung der Statue durch dessen Be-

trachtung erfolgt, als eine geschlechtlich nicht festgelegte verstanden. Die auf diese Weise vorgestellte Interaktion changiert zwischen der Einnahme einer aktiven *männlichen* Betrachterposition und der passiven *weiblichen* Unterwerfung und lässt auf diese Weise eine geschlechtsspezifische Positionierung letzten Endes offen. Schließlich artikuliert sich in der Formensprache Winckelmanns selbst eine entscheidende Diffusion geschlechtlicher Identität: So stellt Fend heraus, dass das auf diese Weise propagierte Schönheitsideal durch zwei entgegengesetzt kodierte Elemente strukturiert ist, insofern der Kontur in seiner begrenzenden und formgebenden Qualität *männlich*, die fließende, geschwungene Linie hingegen in dieser Zeit *weiblich* besetzt ist (S. 42).

Die Bedeutungsentleerung des 'beau idéal'

Mit dem Ende der Restaurationszeit war die Wiederbelebung der Antike, wie sie in der geschilderten Weise stattfinden konnte, schließlich nahezu vollständig aus der Mode geraten. Das während der Französischen Revolution politisch aufgeladene *beau idéal* hatte sich durch seine Bedeutungsentleerung in der postrevolutionären Zeit verbraucht und galt zunehmend als überholter Akademismus, wie Fend anhand von Balzacs Novelle *Sarrasine* exemplarisch vorführt. In dieser literarischen Thematisierung von geschlechtlichem *Grenzgängertum* wird die Figur des effeminierten Jünglings, wie sie Anne-Louis Girodet 1793 in seinem passiven und die Passivität genießenden Epheben *Endymion* entworfen hatte,⁵ in die des alternden Kastraten Zambinella transformiert, der durch sein transvestisches Auftreten die mittlerweile als *natürlich* etablierte „Ordnung der Geschlechter“ irritiert (S. 167).

Die Anakreontik als Refugium des Unheroischen

Bereits zuvor war die Inszenierung von passiver Männlichkeit zunehmend in die Kritik geraten. Eine Ausnahme bilden während der Restaurationszeit lediglich die Anakreon-Illustrationen Girodets, welche im Sinne der Anakreontik eine Abkehr vom aktivistischen Heldentum zugunsten einer Hinwendung zu Themen des Weins und der Liebe propagieren und damit auch eine antithetische Position zu soldatischen Heldenkonzepten beziehen (S. 142). Fends großer Verdienst ist es an dieser Stelle nicht nur, dass diese bis dahin nur in Einzelblättern publizierte graphische Folge erstmals in ihrer Gesamtheit einem breiten Publikum zugänglich gemacht ist, sondern sie dabei auch kontextualisierend diskutiert wird. Hierbei ist das Interesse Girodets an der Thematisierung gleichgeschlechtlicher Liebe und Sexualität, wie es in der Rezeption der kulturellen Praxis der griechischen Päderastie im Verhältnis von *éras*tes und *eromé*nos Anfang des 19. Jahrhunderts andeutungsweise und nicht explizit gemacht möglich war, ein zentrales Thema: So zeigen die Stiche, inwiefern die Umsetzung der Beziehung zwischen Anakreon und seinem Geliebten Bathyllos mit Rücksichtnahme auf und zur Bewahrung der

öffentlichen *Sittsamkeit* (la pudeur) durch das Hinzufügen einer weiteren, weiblichen Figur in ein gegengeschlechtliches Verhältnis gewendet wird, um damit dem Zeitgeschmack zu entsprechen.

Das auf diese Weise artikuliert gleichzeitige Benennen und Verschweigen der Liebesbeziehung ist hierbei bezeichnend für den in dieser Zeit ambivalenten Status der Artikulationen von gleichgeschlechtlichem Begehren, ähnlich wie Fend dies auch anhand von Winckelmanns Verhältnis zu seinem Idealschönen vorführt. Diese Tendenz lässt sich auch auf politischer Ebene festmachen, insofern die Antisodomiegesetze 1793 von der konstituierenden Nationalversammlung formal abgeschafft wurden, gleichzeitig die so genannte *Sodomie* in politischen Pamphleten aber weiterhin als aristokratisches Laster (*le vice*) denunziert wird, bevor Kunst und Politik des *Empire* schließlich zunehmend deutlicher ein reproduktionsorientiertes Verhältnis der Geschlechter propagieren. Fend versteht hierbei Sexualität im Anschluss an Foucault als historisch wandelbar, insofern sie darauf hinweist, dass die heute gültigen Kategorien Homo- und Heterosexualität erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden sind.⁶ Sie hat sich dennoch dafür entschieden, mit diesen Begriffen zu arbeiten (S. 89-91). Wenn aber etwa ein Bildnis des Bathyllos als „Typus des Homosexuellen“ (S. 149, Anm. 112) angesprochen wird, ist zu fragen, ob dieses Vorgehen nicht möglicherweise selbst an eine Grenze stößt, da es aus einer diskursanalytisch orientierten Perspektive Gefahr läuft nachträglich Kategorien zu bilden, die um 1800 so nicht benennbar waren, ein Dilemma, das letztlich aber kaum lösbar ist. So merkt auch Fend an, dass der in de Sades *La Philosophie dans le boudoir* praktizierte rotierende Stellungswechsel der Sexualpartner und -partnerinnen neben einem größtmöglichen Durchspielen von „Versuchsanordnungen“ (S. 128), im Unterschied zu den heute vorherrschenden Denkmodellen auch das Fehlen einer festgelegten sexuellen Identität anzeigt.

So kann abschließend der Wunsch formuliert werden, dass die Debatte über die Konzeption von Männlichkeit um 1800 weiterhin kontrovers geführt wird und auf diese Weise so interessant und erhellend bleibt, wie die Lektüre von Mechthild Fends *Grenzen der Männlichkeit*.

1 Abigail Solomon-Godeau: Male trouble. A Crisis in Representation. London 1997. – James Smalls: Making trouble for Art History. The queer case of Girodet. In: Art Journal, Jg. 55, 1996, Nr. 4, S. 21-27.

2 Thomas Laqueur: Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud. Frankfurt am Main / New York 1992.

3 Pierre-Jérôme Lodon: Hylas attiré par les Nymphes, 1812, Öl/L.w., 177 × 220

cm, Gray, Musée du Baron Martin.

4 Jean Broc: La mort d'Hyacinthe, 1801, Öl/L.w., 119 × 165,5 cm Avignon, Musée Calvet.

5 Anne-Louis Girodet: Endymion. Effet de lune, 1791, Öl/L.w., 197 × 260, Paris, Musée du Louvre.

6 Vgl. hierzu die Einführung von Andreas Kraß, in: ders. (Hg.): Queer Denken. Gegen die Ordnung der Sexualität (Queer Studies). Frankfurt am Main 2003, S. 7-28.