

Daniela Hammer-Tugendhat

Kunst, Sexualität und Geschlechterkonstruktionen
in der abendländischen Kultur

Daniela Hammer-Tugendhat:
Kunst, Sexualität und Geschlechterkonstruktionen in der Abendländischen Kultur

Dieser Text ist erstmals erschienen in:

Franz X. Eder u. Sabine Frühstück, Hg., Neue Geschichten der Sexualität.
Beispiele aus Ostasien und Zentraleuropa 1700-2000,
Wien: Turia & Kant 2000, p. 69-92

Dieser Artikel erscheint als Teil des Webprojekts

muSEum displaying:gender
Wien 2003

FRAUEN
BURO
StoDt#Wien

Gegenstand unserer Untersuchung sind *Bilder*, nicht soziale Praktiken und nicht sprachliche Diskurse über Sexualität. Es ist hier nicht der Ort für kunsttheoretische Überlegungen. Dennoch soll klargestellt werden, dass Bilder (seien es künstlerische oder nicht) niemals Abbilder einer „natürlichen“ Realität sind, auch nicht platte Widerspiegelungen einer gesellschaftlichen Wirklichkeit. Sie sind – trotz ihrer Differenz zur Sprache – ein Zeichensystem, in dem Vorstellungen konstruiert werden, die allerdings mit inneren Bildern zu tun haben, mit dem Imaginären, dem Psychischen. Bilder ermöglichen erst – ähnlich wie die Sprache –, uns „ein Bild“ zu machen über den Bereich, den wir mit „Sexualität“ bezeichnen. Die Bilder mit sexuellen Motiven tragen zur Formung unserer Konzepte von Sexualität bei.

Sexualität ist unsichtbar. Dargestellt können nur Vorstellungen im Bereich des Sexuellen werden. Bilder, die nur Andeutungen in diese Richtung machen, sind meist eher in der Lage, die Imaginationen der RezipientInnen zu wecken als Visualisierungen sexueller Akte.

Die Sprache der Kunst im Bereich des Sexuellen ist oft metaphorisch. Dies sollte man nicht als Repression von Sexualität missverstehen, die „direkte“ Darstellungen verbietet. Vielmehr hat die metaphorische Repräsentationsform ihre Ursache in der eben beschriebenen Spezifik von Kunst und der Unsichtbarkeit von Sexualität. Die in der Kunstgeschichte immer noch gängige Auffassung, dass erst die sinnenfreudige Renaissance erotische Bilder möglich machte und die Tabuisierung der Darstellung des menschlichen Körpers aufhob, ist unrichtig. Die mittelalterliche Kunst kennt sehr unterschiedliche metaphorische Repräsentationen des Geschlechtsaktes, wie beispielsweise das Reiten, den Schlüssel im Schloss, das Einhorn mit der jungen Frau, einen Mann, der einer Frau die Orgel vorspielt, Variationen von Schwert und Scheide.¹ Die repräsentationskritische Kunst des 20. Jahrhunderts steht der mittelalterlichen in dieser Beziehung erstaunlich nahe. Auch die Kunst unseres Jahrhunderts verweist meist metaphorisch auf Sexualität, man denke an Duchamp, die Surrealisten und die Kunst der letzten Jahrzehnte.²

1 Jones 1994

2 *fémininmasculin* 1997

Auszug des männlichen Protagonisten aus dem erotischen Bild

Man kann nicht über Sexualität und deren künstlerische Darstellung sprechen, ohne über *Geschlechterdifferenz* zu reden. Wer wird von wem für wen in welchen Kontexten und Rezeptionsszusammenhängen erotisch inszeniert? In der Kunst der Neuzeit lässt sich eine Verschärfung der Asymmetrie in der Darstellung der Geschlechter beobachten, im Bereich der erotischen Kunst – verkürzt formuliert – ein Auszug des männlichen Protagonisten aus dem erotischen Bildkontext. Der Mann konstituiert sich als Betrachter vor dem Bild. Er ist das blickende Subjekt, die Frau erscheint als erotisiertes Objekt im Bild. Damit ist nicht gemeint, dass männliche Figuren nicht nackt dargestellt werden, es geht nicht um das Motiv der Nacktheit, sondern um die Frage, in welchen Kontexten männliche oder weibliche Nacktheit gezeigt, wie sie inszeniert und mit welchen Bedeutungen sie aufgeladen wird. So lässt sich zeigen, dass Nacktheit Unterschiedliches, ja Gegenteiliges signalisieren kann: Männliche Nacktheit kann in der Kunst seit der Renaissance oft heroische Autonomie symbolisieren, man denke an den *David* von Michelangelo oder an den *Denker* von Rodin. Weibliche Nacktheit hingegen wird meist auf Erotik und Passivität reduziert.³

3 Hammer-Tugendhat 1994a

In der höfischen Kunst des Spätmittelalters hingegen sind männliche Figuren in den erotischen Handlungskontext noch integriert. Dies gilt insbesondere für die vielfältigen Badeszenen mit erotischem Charakter.⁴ Eines der beliebtesten Motive der höfischen Kunst war der Jungbrunnen. Seit der Verbildlichung dieses literarischen Motivs im frühen 14. Jahrhundert auf Elfenbeintafeln, Bildteppichen und Wandmalereien waren immer Frauen und Männer an der Verjüngungskur beteiligt. Nackt tummeln sich beide Geschlechter im Wasser und umarmen sich: der Effekt der Verjüngung ist die Liebe. Lukas Cranach malte 1546 eine der letzten Fassungen dieses höfischen Themas. Nun sind es nur mehr die Frauen, die nackt sind, im Wasser baden und sich verjüngen. Die Männer bleiben bekleidet und nehmen die verjüngten Frauen in Empfang. Im Laufe des 16. Jahrhunderts ver-

4 Hammer-Tugendhat 1994b: 394f

schwanden die Männer aus den Badebildern. Badende und sich reinigende Frauen aber bevölkern in allen möglichen biblischen und mythologischen Verkleidungen die Bildwelt bis zur Gegenwart: Venusfiguren, Nymphendarstellungen, Susanna im Bade, Bathseba im Bade, Undinen und seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert einfach badende Frauen.

In der Rokokomalerei des 18. Jahrhunderts gehören die erotisch inszenierten weiblichen Akte zu den bevorzugten Themen. Die höfische Kunst des 18. Jahrhunderts gilt als ein Höhepunkt einer freizügigen erotischen Kunst.⁵ Vor allem für den französischen Hof von Louis XV. mit seinen Mätressen Madame de Pompadour und der Comtesse Du Barry malten Francois Boucher und Jean-Honoré Fragonard ihre erotisch hoch aufgeladenen Bilder. Bouchers *Liegender Mädchenakt* von 1752 (München, Pinakothek), der sehr wahrscheinlich die achtzehnjährige königliche Mätresse Louise O'Murphy bäuchlings mit leicht gespreizten Beinen in weichen Kissen darbietet, feiert die herrschende Kunstgeschichte als Glanzstück der erotischen Aktmalerei. Der weibliche Körper ist hier ebenso für den männlichen Blick inszeniert wie in dem Bild von Fragonard *Die Schaukel* (1767, London, Wallace Coll.), in dem das einseitige voyeuristische Blickverhältnis durch einen erregten jungen Mann, welcher der Schaukelnden zwischen die Beine schaut, explizit gemacht wird. Aber in der höfischen Kultur Frankreichs können auch Männer im erotisch besetzten Kontext als Liebende auftreten, insbesondere in der frühen Phase im Werk von Antoine Watteau. Erinnerung sei an seine Versionen der *Einschiffung nach Kythera*, einer späten Nachfolge mittelalterlicher Liebesgärten, verbunden mit dem Renaissance-Traum eines Arkadien, wo Männer und Frauen zur Liebesinsel der Venus aufbrechen; allerdings sind hier alle Beteiligten sitzsaam bekleidet.⁶ Offene Präsentationen männlicher Sexualität wie in dem Bild *Venus, Merkur und Cupido* (Berlin, Dahlem) von Boucher, in dem Merkur mit erigiertem Penis gezeigt wird, bleiben die Ausnahme.

5 Lucie-Smith 1972, 1997; Webb 1983

6 Held 1985

Obwohl sich die bürgerliche Gesellschaft im späten 18. und im 19. Jahrhundert von der „dekadenten“, ausschweifenden höfischen Kultur bewusst durch „höhere“ Moral absetzen wollte, bleibt der weibliche, erotisch konnotierte Akt ein Hauptthema ihrer Kunst.⁷ Die weiblichen Akte von Ingres, wie *Die große Odaliske* (1814, Paris, Louvre) oder *Das türkische Bad* (1862, Paris, Louvre), sind Zeugnisse dieser „kalten“ klassizistischen Aktmalerei. Das meist gelobte Werk der Salon-Ausstellung von 1865 war bezeichnenderweise *Die Geburt der Venus* von Alexandre Cabanel (1862, Paris, Musée d'Orsay)⁸.

7 Pointon 1990; Hess/Nochlin 1973

8 Shaw 1991



Alexandre Cabanel, 1862: *Die Geburt der Venus*

Die mythologische Verkleidung als Göttin der Antike sollte den *pin-up*-Charakter verschleiern und den manifest sexuellen Inhalt des Bildes verdrängen. In der bürgerlichen Kunst des späten 18. und des 19.

Jahrhunderts verschwindet der männliche Protagonist endgültig aus der Repräsentation des Sexuellen. Männliche Sexualität repräsentiert sich im nackten weiblichen Körper. Dies entspricht der radikalen Trennung von Kultur und Natur, Ratio und Gefühl, Geist und Körper, die mit der dichotomischen Vorstellung der Geschlechterdifferenz verknüpft wird.

Selbst für Gustave Courbet, der gegen die Salonmalerei revoltierte und mit seinen Bildern wie *Die Badenden* (1853, Montpellier, Musée Fabre) und *Der Schlaf* (1866, Paris, Petit Palais) – eines der ganz wenigen Werke der Kunst, das lesbische Liebe thematisiert – Skandale provozierte, ist Sexualität nur am nackten weiblichen Körper repräsentierbar. Der drastische Realismus seiner Kunst, der die verlogene mythische Verbrämung der Salonmalerei attackierte, zeigt sich mit unüberbietbarer Schärfe in seinem Bild *Der Ursprung der Welt* (1866, Paris, Musée d'Orsay)⁹.

9 Metken 1997



Gustave Courbet, 1866:
Der Ursprung der Welt

Der Blick wird hier direkt auf das weibliche Geschlecht fokussiert, das dem Betrachter aus nächster Nähe zwischen gespreizten Schenkeln als alleiniger Darstellungsgegenstand präsentiert wird. (Das Bild gehörte bizarrerweise dem französischen Psychoanalytiker Jacques Lacan).

Auch Edouard Manet hat mit seinen Bildern *Olympia* und *Déjeuner sur l'herbe* (beide 1863, Paris, Musée d'Orsay) das Pariser Salonpublikum schockiert. Durch radikale Entmythologisierung dekonstruierte Manet die traditionelle Geschlechterstruktur „nackte erotisierte Weiblichkeit und kultivierter bekleideter Mann“ ebenso wie die Asymmetrien weiblicher und männlicher Blickstrukturen.¹⁰ Bezeichnenderweise wurde das Gemälde *Die Geburt der Venus* von Cabanel von Napoleon III. angekauft, der wiederum die erwähnten Werke von Courbet und Manet als obszön verurteilte. Anhand dieser drei Künstler lässt sich zeigen, wie die Kunst herrschaftsaffirmativ (Cabanel) oder aber subversiv (Manet) sein kann, beziehungsweise, wie differenziert Kunstwerke zu betrachten sind, die in ihrem Gehalt komplex und widersprüchlich sein können: Dies wird sichtbar bei Courbet, der einerseits mit herrschenden Vorstellungen radikal brach und einer verlogenen Sexualität eine offene Erotik entgegenhielt, andererseits aber die traditionellen Muster einer geschlechtsspezifischen Zuordnung ungebrochen weiterführte.

10 Pointon 1990

Im ausgehenden 19. Jahrhundert zeigt sich das Sexualitätsdispositiv (Foucault) in obsessiven Darstellungen dämonisierter weiblicher Sexualität.¹¹ Weiblichkeit und Sexualität scheinen identisch zu werden. Sexualität wird ausschließlich weiblich gedacht – obwohl beziehungsweise weil es männliche Phantasien sind; Frauen werden auf Sexualität reduziert. Die Prostituierte reüssiert zur Lieblingsfigur von Künstlern wie Toulouse-Lautrec. Als *femme fatale* und *femme fragile*, todbringend und selbst dem Tod verfallen, sollen die Weiblichkeitsbilder von Moreau, den englischen Präraffaeliten, allen voran Rossetti, Felicien Rops, Makart u. a. bei ihren männlichen Betrachtern Lust und Angst zugleich hervorrufen.¹²

11 Dijkstra 1986

12 Hassauer/Roos 1988; Nochlin 1988

Die Impressionisten und ihre Nachfolger reproduzierten die traditionellen Geschlechterrollen; man denke an die Heerscharen von erotisierten weiblichen Figuren bei Renoir, Gauguin, Bonnard oder später bei Matisse.¹³ Ein männliches Pendant gibt es nicht – und es ist für uns auch nicht denkbar. Wer könnte sich einen nackten männlichen Akt, lasziv ausgestreckt am blumigen Seeufer oder sich kämmend in der Manier von Renoir oder als dekoratives Schmuckstück à la Matisse vorstellen? Wir haben die Bilder nackter Frauen so internalisiert, dass sie uns als „natürlich“ erscheinen. Badebilder mit vorwiegend weiblichen Akten gehören auch noch bei Cézanne und den Expressionisten zum wichtigsten Motivschatz. Ja sogar eine der Ikonen der modernen Malerei, die *Demoiselles d'Avignon* von Pablo Picasso von 1907, hat den sexualisierten weiblichen Akt – Prosti-

13 Nochlin 1992; Pollock 1992;
Broude 1992; Garb 1992;
Solomon-Godeau 1992;
Brooks 1992; Board 1992

tuierte – zum Thema.¹⁴ In den Veränderungen des ursprünglichen Konzeptes vollzieht Picasso gleichsam die eben beschriebene Geschichte nach. In den vielen Skizzen und Vorstufen des Gemäldes befanden sich zwei männliche Figuren im Bild: eine als Matrose bezeichnete Figur im Vordergrund, die in die Welt der Frauen/Sexualität initiiert werden sollte, und ein vom linken Bildrand ins Bild kommender, den „Vorhang der Wahrheit“ lüftender Student/Wissenschaftler mit einem Buch unter dem Arm. Im Laufe der Arbeit wurden die beiden männlichen Figuren aus dem Bild eliminiert, der männliche Protagonist wurde zum blickenden Subjekt vor dem Bild. Allerdings hat Picasso die geschlechtsspezifischen Machtverhältnisse in der Sexualität in seinen späteren Werken immer wieder in unterschiedlichsten Konfigurationen dargestellt und sie damit auch einer möglichen Reflexion zugänglich gemacht.

14 Steinberg 1977

Männliche Sexualität, wenn sie denn überhaupt thematisiert wird, wird meist als problematisch und qualvoll imaginiert, wie etwa bei Egon Schiele oder Richard Gerstl. Selbst die Surrealisten, die, ausgehend von der Freudschen Lehre von der Psychoanalyse, die sexuellen Phantasien des Unbewussten zum Thema machten, blieben den Geschlechterstereotypen weitgehend verhaftet.¹⁵

15 Gauthier 1971; Caws 1992; Werner 1997

In den sechziger und siebziger Jahren unseres Jahrhunderts revoltierten viele Künstler im Rahmen der so genannten sexuellen Revolution gegen die Prüderie und die Tabus der Nachkriegszeit. Basierend auf den Theorien von Freud, Reich und Marcuse sahen sie in der schieren Tatsache der Repräsentation von Sexualität einen Akt der Befreiung. Heute, nach dem Siegeszug der Pornographie in allen Medien, wissen wir – mit Foucault –, dass die bloße Repräsentation von Sexualität nichts mit Befreiung zu tun hat. Künstler mit gesellschaftskritischem Anspruch reproduzierten die Machtstrukturen zwischen den Geschlechtern. Hrdlicka beispielsweise reinszeniert in seinen Prostituiertenbildern das Geschlechterstereotyp aggressiver weiblicher Sexualität. Die Aktionisten, allen voran Otto Mühl, glaubten durch ihre Aktionen den Sex zu befreien und die Wahrheit des Körpers und der Sexualität aufzudecken. Mühl reproduzierte aber ganz traditionelle Herrschaftsstrukturen zwischen den Geschlechtern. In seiner 12. Materialaktion *Mama und Papa* von 1964, die von Kurt Kren filmisch festgehalten wurde, agiert Mühl, der männliche Künstler, im Anzug mit dem nackten weiblichen Modell. Der Künstler, der Meister und Demiurg ist männlich, und er bleibt auch bei sexuellen Handlungen bekleidet, die Frau ist passives Objekt.¹⁶

16 Pöschl 1999

Diese Blindheit gegenüber den eigenen Machtstrukturen bei gleichzeitigem Anspruch auf Freiheit und Gleichheit trug unter anderem zur Entstehung der Frauenbewegung bei. Die frauenbewegte und feministisch orientierte Kunst von Künstlerinnen seit den siebziger Jahren unseres Jahrhunderts hat vehement auf den Umstand aufmerksam gemacht, dass über Jahrhunderte die Künstler vorwiegend männlich waren und Frauen lediglich als Objekte in der Kunst ihren Platz hatten.¹⁷

17 Nochlin 1996; Parker/Pollock 1981; Schade/Wenk 1995

Ein Hauptmotiv der abendländischen Kunst war der weibliche Akt: Männliche Künstler verwandelten Natur, „weibliche“ Sexualität, in Kultur, in Kunst.¹⁸ Eine jahrhundertelange kulturelle Tradition, die sich bis zur Zeugungstheorie des Aristoteles zurückverfolgen lässt, hat Weiblichkeit mit Körper, Natur und Sexualität verbunden, Männlichkeit hingegen mit Geist und Kultur. Das spezifisch Geschlechtliche wurde lediglich den Frauen zugeordnet, das Männliche blieb das Allgemeine, der „Mensch“. Es ist daher verständlich, dass sich die Künstlerinnen vor allem der siebziger und achtziger Jahre sehr intensiv mit ihrem eigenen Körper und seinen Zuschreibungen auseinandergesetzt haben. Viele Künstlerinnen thematisierten in den siebziger Jahren explizit weibliche Sexualität, wie etwa Judy Chicago in ihrer *Dinner Party*. Allerdings wurde diese auch vehement kritisiert, dass sie die Reduktion von Weiblichkeit auf das Geschlecht reproduziere, nur mit geänderten Vorzeichen, und damit in patriarchalen Denkstrukturen verhaftet bliebe.¹⁹

18 Nead 1992

19 Jones 1996

Männliche Sexualität war und ist hingegen nur selten ein Thema.²⁰ Zu den wenigen Künstlerinnen, die männliche Sexualität in ihrem Werk zur Diskussion stellen, zählen etwa Luise Bourgeois, Rosemarie Trockel, die Fotografin Nan Goldin, die Wiener Künstlerin Renate Bertlmann und Barbara Graf.²¹ Männliche Künstler thematisieren ihre eigene Sexualität noch seltener; meist handelt es sich um homosexuelle Künstler wie Mapplethorpe, Bacon oder David Hockney.²² Eine

20 femininmasculin 1997

21 Kent/Morreau 1985

22 Lucie-Smith 1985; Golden 1994; Jones 1994; Schor 1986

kritische Auseinandersetzung mit Fragen der Männlichkeit und männlicher Sexualität ist auch in der theoretischen Forschung noch in den Anfängen.²³

Die Kunst der neunziger Jahre zeigt ein gewandeltes Verhältnis zu Fragen von Geschlechtlichkeit und Sexualität. Den essentialistischen und identitätsstiftenden Konzeptionen von Sexualität bei den Aktionisten und Künstlerinnen wie Judy Chicago werden dekonstruktive Arbeiten entgegengehalten. Die Kunst entspricht damit den aktuellen Diskursen über die Konstruiertheit von gender und sex, Performativität von gender und der Kritik an hegemonialer Männlichkeit sowie den Denkweisen der *queer studies*.²⁴ Die Gründe für diese Veränderungen sind vielfältig und komplex; sie sind wohl auch durch die neuen Biotechniken wie die Entkoppelung von Sexualität und Fortpflanzung („Dolly“) und die Genmanipulationen sowie die Medientechnologie mitbedingt. Lyle Asthon Harris beispielsweise kombiniert in seinen fotografischen Arbeiten Menschen männlichen und weiblichen Geschlechts mit schwarzer beziehungsweise weißer Hautfarbe, um die komplexen Bezüge und die Kontingenz von Geschlecht, sexueller Orientierung und ethnischer Differenz virulent zu machen. Matthew Barney irritiert die geschlechtlichen Zuschreibungen in seinen Cross-Dressing-Inszenierungen. Sexualität wird nicht als das Authentische, als Wahrheit des Körpers, als Natur interpretiert, sondern als kulturell codiert, historisch, sozial und durch Eingriffe von außen manipuliert- und veränderbar und nicht unbedingt an ein bestimmtes biologisches Geschlecht gebunden.²⁵

23 BauSteineMänner 1996; Brod 1994; Connell 1996; Kühne 1996; Erhart/Herrmann 1997; Forster 1998

24 Butler 1991, 1993, 1994; Benhabib u. a. 1993; Scheich 1996; Lauretis 1996/25; Blessing 1997; Perchuk/Posner 1995

Der Liebesakt

Die These, Sexualität werde in der Kunst der Neuzeit fast ausschließlich am nackten weiblichen Körper demonstriert, männliche Sexualität hingegen bliebe unsichtbar, soll einem Test unterzogen werden: Wie wird die Beziehung der Geschlechter ästhetisch inszeniert, wenn ein Koitus dargestellt wird, wenn also bei der sexuellen Thematik die Anwesenheit beider Partner erforderlich ist?

In der nachantiken abendländischen Kunst sind Darstellungen des Geschlechtsaktes außerordentlich selten. In der Kunst des Mittelalters und der Frühen Neuzeit wird der Geschlechtsakt fast nie explizit gezeigt. Ausnahmen sind etwa die Koitus-Darstellungen in den Tacuinum Sanitatis-Handschriften, das sind medizinische Bücher zur Anweisung eines gesunden Lebens, die im späten 14. Jahrhundert in Italien illustriert worden sind und deren Herkunft bezeichnenderweise in den arabischen Kulturkreis weist. Im Allgemeinen wird der Liebesakt metaphorisch verbildlicht. Insbesondere in der Grafik, aber auch an den „versteckten Rändern“, wie den Drölerien (Randminiaturen) und den Misericordien der Chorgestühle, finden wir metaphorische Visualisierungen sexueller Handlungen.

In der italienischen Renaissance wurden Liebespaare oft mit überkreuzten Beinen dargestellt, wobei die überkreuzten Beine den Liebesakt symbolisieren sollten.²⁶ In sichtbarer sexueller Erregung oder in eine sexuelle Handlung involviert konnten die Satyrn erscheinen. Satyrn sind männlich bestimmt, aber sie sind keine Männer, sondern bocksbeinige Naturwesen; sie vertreten gleichsam eine unzivilisierte, triebhafte Männlichkeit. Ihre Partnerinnen sind meist Nymphen, die nun aber in ihrer sinnlichen Erscheinung von realen Frauen nicht zu unterscheiden sind.

26 Orchard 1992: 87; Steinberg 1970: 239ff

Die bevorzugte Form der Repräsentation wurde seit der Renaissance bezeichnenderweise die mythologische Verkleidung, bei der der männliche Akteur, meist Zeus, in der Metamorphose verschwindet: bei Leda wird Zeus zum Schwan, bei Europa zum Stier, bei Io entschwindet er im Nebel und bei Danae erscheint er als goldener Regen.²⁷

27 Hammer-Tugendhat 1997b

Bleiben wir bei dem Beispiel der Danae. Die antiken Quellen (die Scholien des Apollonius von Rhodos, Ovids Metamorphosen und die Carmina des Horaz) erzählen von der Tochter des Akrisios, die von ihrem Vater in ein ehernes Gemach gesperrt wurde, weil diesem vom Orakel geweissagt worden war, dass ihn sein Enkel erschlagen werde. Zeus aber erblickte Danae, verliebte sich in sie

und vermählte sich mit ihr in Form eines Goldregens. Bereits bei antiken Autoren wie Horaz und Ovid wird der Goldregen als materielles Gold gedeutet und Danae mit käuflicher Liebe assoziiert. Daran anknüpfend wird Danae in der christlichen Mythographie, insbesondere bei Boccaccio und der anschließenden Tradition, zu einer Symbolfigur für die Korrumpierbarkeit durch das Geld. Parallel dazu lief ein konträres Interpretationsmuster, in dem Danae als Personifikation der Keuschheit, ja sogar als Präfiguration der Maria gelten konnte.

In der seit der Renaissance üblichen Ikonographie erschien der vom Mythos überlieferte goldene Regen im Bild, oft in Form goldener Münzen. In der Version von Tizian (1553/54) fällt der Goldregen direkt in Danaes geöffnete Schenkel und lässt so die Assoziation mit männlichem Samen mitschwingen.²⁸ Diese offene Erotik war neu und sie ist einzigartig geblieben. Fast alle folgenden Versionen des Stoffes basieren auf Tizian, aber kein einziger Künstler ist Tizian in diesem Punkt gefolgt, weil, so Panofskys sublimale Umschreibung, „die michelangeleske Kühnheit des Hauptmotivs nicht mehr ertragen wurde.“²⁹

28 Hammer-Tugendhat 1994b

29 Panofsky 1933: 210

Rembrandt gilt als Künstler, der ein alternatives Weiblichkeitsbild geschaffen hat, in dessen Kunst Frauen nicht auf ihre sexualisierten Körper reduziert, sondern als menschliche Individuen ernst genommen werden. Sein Bild der Danae ist zwischen 1636 und 1643 entstanden und befindet sich heute in der Eremitage.

Erwin Panofsky hat in seiner Arbeit über Rembrandts Danae gezeigt, dass sich Rembrandt über Vermittlung von Annibale Carracci und Hieronymus Wierix auf die spätmittelalterliche Interpretation des Danaemythos bezog, in der Danae als von göttlichem Licht getroffen mit der Empfängnis Mariae analog gesetzt wurde.



Rembrandt, 1636-1643: Danae

Wenn man lediglich von einer Analyse der im Bild erscheinenden Frauenfigur ausgeht, kann man, wie Madlyn Millner Kahr³⁰, Rembrandt eine völlig neue Sichtweise zugestehen: Danae wird bei Rembrandt nicht in

dem dualistischen Weiblichkeitsmuster – Heilige oder Hure – festgeschrieben, sondern „als sexuelle Frau, die Teil hat an einer vollen Menschlichkeit“. Eine Frauenkunstgeschichte, die sich lediglich auf die Repräsentation von Weiblichkeit konzentriert, greift aber zu kurz: Das Problem ist die Definition des *Verhältnisses* zwischen den Geschlechtern. Da der Mythos von einem Geschlechtsakt erzählt, frage ich auch nach der Repräsentation von männlicher Sexualität in diesem Bild. Beim Bild der *Danae* von Rembrandt erscheint der männliche Akteur nicht einmal mehr als Goldregen wie bei Tizian und dessen Nachfolge, sondern vergeistigt sich zu reinem Licht. Männlichkeit wird in diesem Bild eines sexuellen Aktes als das Geistige imaginiert. Danae hingegen ist in ihrer vollen Leiblichkeit präsent.

30 Kahr 1978

Männlichkeit wird in diesem Bild mitkonstruiert, auch wenn sie nicht explizit dargestellt ist. Ja das Bezeichnende dieser Form der Repräsentation ist es gerade, dass der männliche Körper und männliches Begehren im sexuellen Akt unsichtbar gemacht werden.

Diese Konstruktion von Männlichkeit und die damit einhergehende Polarisierung in der Auffassung der Geschlechter findet eine Entsprechung im Diskurs über die Zeugung zur Zeit der Entstehung des Gemäldes. Im 17. Jahrhundert wurden unterschiedliche Versuche unternommen, das Phänomen der Fortpflanzung zu erklären.³¹ Im Anschluss an Aristoteles wurde der männliche Samen nicht als etwas Materielles angesehen. Wissenschaftler im Kreis von William Harvey interpretierten die Zeugung als eine Art Ansteckung. Der männliche Samen wurde in der medizinischen Theorie als geistige Kraft, als *aura seminalis*, bezeichnet. Rembrandt muss diese naturwissenschaftliche Theorie nicht gekannt haben, aber seine Bilder sind genauso Teile eines Diskurses wie diese Zeugungstheorien, eines Diskurses über Geschlechterdifferenz. Männlichkeit wird in diesem Diskurs – auch und gerade im sexuellen Akt – als das Geistige konzipiert, Weiblichkeit hingegen repräsentiert die Materie und den Körper. Auf der Ebene der Ästhetik erscheint der männliche Partner im Liebesakt als Licht. So wird das Kunststück vollbracht, sogar im Koitus den Mann als geistiges Prinzip zu fassen und das Sexuelle ausschließlich auf den weiblichen Körper zu projizieren. Das Problem ist nicht Misogynie, sondern Asymmetrie. Diese Asymmetrie entspricht aber der durchaus hierarchischen Geschlechterordnung in unserer Gesellschaft, in der Körper und Sexualität mit Weiblichkeit, Geist und Ratio hingegen mit Männlichkeit verbunden sind.

31 Laqueur 1992: 165-171;
Pomata 1995:32 Fliedl 1989: 209

Diese dichotomische Vorstellung von der Differenz der Geschlechter steigerte sich in der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts. Die entsprechende Umformulierung des Danae-Stoffes soll an zwei Beispielen der Zeit um die Jahrhundertwende untersucht werden.

Gustav Klimt malte 1907/08 eine Version dieses Themas (Graz, Privatbesitz). Alle erzählerischen, handlungsorientierten Elemente wie die Dienerin, eine Konkretisierung des Umraums oder des Bettes sind zugunsten einer abstrahierend-ornamentalisierenden Gestaltung eliminiert. Danae ist in einer fast embryonal anmutenden Haltung einer Ovalform eingeschrieben, ihre Augen sind geschlossen. Von ihrer aktiven Erwartung und ihrer Bezogenheit auf den männlichen Partner mit Gesten und Blicken ist nichts geblieben. Ihre linke Hand verschwindet zwischen den massiv ins Bild gesetzten Schenkeln und assoziiert damit die vielen Zeichnungen masturbierender Frauen in Klimts Oeuvre. Der Liebesakt wird hier zur autistischen, selbstgenügsamen weiblichen Autoerotik. „Die Danae ist eine ‚Ikone des weiblichen Narzissmus‘ – aus männlicher Wunschphantasie erschaffen und so sehr auf sich selbst bezogen, dass jedes andere Liebesobjekt als der eigne Körper ausgeschlossen bleibt.“³² Das männliche Prinzip wird zu einem goldenen Ornament unter Ornamenten. Diese Ornamentalisierung schafft trotz der Sexualisierung des ganzen Bildes Distanz und verwandelt das Fleisch in eine ornamentale Chiffre, in Kunst. „Der Eros wird zur Ikone“³³.

33 Hofmann 1985: 122

Der österreichische Künstler Max Oppenheimer hat in Anlehnung an Klimt die Ikonographie der Danae auf eine diametral anders konzipierte Frauenfigur übertragen, nämlich auf Judith (um 1912, Privatsammlung)³⁴. Judith ist eine alttestamentarische, heroische Frauenfigur, die durch List ihr Volk Israel von den Assyryern und ihrem Führer Holofernes befreit hat. Mit Beginn der Frühen Neuzeit und verstärkt im 19. Jahrhundert wurde die Figur der Judith vollkommen uminterpretiert und sexualisiert.³⁵ Sie mutierte in den Werken von Hebbel und den Malern des Fin de Siècle von einer reinen Heroine zu einer sexbesessenen Männermörderin. Judith ist in dem Bild von Oppenheimer nackt, sie scheint in sich versunken zu schlafen, ihre Hand kraut im Haar des abgeschlagenen Holoferneshauptes. Durch die Überblendung mit dem Bild der Danae wird der sexuelle Akt assoziiert; in der biblischen Geschichte hatte Judith mit Holofernes jedoch nicht sexuell verkehrt. Das abgeschlagene Haupt lässt den Sexualakt als tödliche Bedrohung erscheinen. Um 1900 ergreift die Sexualisierung auch Weiblichkeitsentwürfe, die ursprünglich mit ganz anderen Bedeutungen belegt waren.

34 Natter 1994: 97

35 Hammer-Tugendhat 1997a

Pornographie

Wir wollen aber noch einmal zu Rembrandt zurückkehren. Gegen meine Ausführungen könnte ein grundsätzlicher Einwand erhoben werden: Dass ich Werke unterschlagen habe, die meine These widerlegen, Werke, in denen Rembrandt sehr wohl einen Geschlechtsakt zeigt, in dem der männliche Protagonist im Bild erscheint: *Der Mönch im Kornfeld* und *Ledikant (das Bett)*.



Rembrandt, 146: *Ledikant (das Bett)*

Es handelt sich nun aber um Werke der Grafik, die keinen Anspruch auf öffentliche Repräsentation hatten und in einem ganz anderen Rezeptionsszusammenhang standen. Sexualität wird nicht wie bei der *Danae* in einem idealisierend überhöhten Bedeutungskontext verhandelt, sondern im Gegenteil im Rahmen eines Sündendiskurses. In der Forschung wurde auf den Zusammenhang des Liebespaares in *Ledikant* mit der Ikonographie des *Verlorenen Sohnes* hingewiesen.³⁶ Für unser Verständnis von Weiblichkeit, Männlichkeit und Sexualität ist es höchst aufschlussreich, dass Darstellungen des Liebesaktes, in denen der männliche Akteur ins Bild kommt, mit Pornographie in Zusammenhang gebracht worden sind und immer noch werden. Rembrandts Blätter, in denen der männliche Akteur ja nur von hinten und bekleidet ins Bild kommt, wurden als so anstößig empfunden, dass sie von einem Teil der Forschung als für den Meister undenkbar abgeschrieben worden sind.³⁷

36 Busch 1983

37 Sträter/Bode 1886: 259

Könnte es sein, dass die Vergegenständlichung des Mannes im sexuellen Akt die Vorstellung von Pornographie provoziert? Im Rahmen dieses Aufsatzes kann auf die komplexe Problematik des Begriffs Pornographie nicht eingegangen werden. Jedenfalls ist in der Debatte der letzten Jahre deutlich geworden, dass Pornographie nicht eindeutig zu bestimmen ist.³⁸ Unterschiedliches ist zu unterschiedlichen Zeiten von unterschiedlichen Seiten als pornographisch klassifiziert worden. Fest steht, dass Bilder wie die *Danae* von Tizian, Correggio oder Rembrandt nicht als pornographisch empfunden worden sind, dass hingegen Werke, bei denen der männliche Partner in der sexuellen Handlung abgebildet wird, schon in der Zeit der Entstehung als schamlos klassifiziert und seit dem 19. Jahrhundert, in dem sich der Begriff Pornographie zu einer eigenen Gattung verfestigt hatte, zur Pornographie gerechnet wurden.

38 Hunt 1993, 1994; Nead 1992; Dane/Schmidt 1990

Der berühmteste Stecher der Renaissance, Marcantonio Raimondi, hatte um 1530 einen Zyklus von sechzehn Blättern nach Zeichnungen von Giulio Romano gestochen, die verschiedene Stel-

lungen beim Geschlechtsakt vorführen.³⁹ Diese *Modi* verursachten einen Skandal. Der Stecher, Marcantonio, kam ins Gefängnis. Er wurde gezwungen, sämtliche Platten zu zerstören, die Serie wurde verboten. Die Zensur funktionierte immerhin so gut, dass nur noch marginale Fragmente der originalen Serie erhalten sind. Eine Folge von Holzschnitten, eine Kopie der originalen Stiche, die – versehen mit Versen von Aretino – kurz nach dem Verbot erschienen ist, hat allerdings die Zensur überlebt.

Auf den Zusammenhang zwischen der Druckgrafik und der Entstehung von „Pornographie“ ist mehrfach hingewiesen worden.⁴⁰ In der Frühen Neuzeit wurde allerdings nicht zwischen Kunst und Pornographie unterschieden; Künstler wie Giulio Romano und Marcantonio, Dichter wie Aretino produzierten eben auch „pornographische“ Werke.⁴¹ Die Tatsache, dass die *Modi* ein Werk der Grafik sind und somit in viele Hände kamen, die nicht mehr ausschließlich der gesellschaftlichen Elite angehörten, machte sie gefährlich.⁴² Dies war aber wohl nicht der einzige Grund für die Zensur. Die Thematik war skandalös: Die *Modi* zeigen verschiedene Stellungen im Liebesakt ohne jede mythologische Überhöhung; der männliche Protagonist wird in der sexuellen Handlung sichtbar.



39 Lawner 1984;
Talvacchia 1989, 1999

Marcantonio Raimondi, 1527
(nach Giulio Romano)
Liebesakt aus I Modi

40 Findlen 1993; Hunt 1993
41 Freedberg 1989

42 Ginzburg 1988;
Talvacchia 1989: 277



Kurz danach, 1527, verfertigte Caraglio nach Zeichnungen von Rosso Fiorentino und Perino del Vaga eine Folge der *Götterlieben* mit sehr gewagten Szenen. In unvergleichlich extremerer Weise wird hier das weibliche Geschlecht den Augen des männlichen Betrachters exponiert.

Diese explizite Darbietung des weiblichen Geschlechts scheint jedoch keinen Anstoß erregt zu haben. Die Paarbeziehungen in den inkriminierten *Modi* zeichnen sich hingegen durch eine ungewöhnliche Parität aus. Auch die weiblichen Akteure sind aktiv und verfügen über einen Blick; umgekehrt sind die männlichen Partner in die sexuelle Handlung involviert. Allerdings gibt es in der Folge von Caraglio einige wenige Beispiele, bei denen der männliche Partner im sexuellen Akt ansichtig wird. Bezeichnenderweise gibt es aber von diesen Blättern kein einziges Original im ersten Zustand; die ganz wenigen erhaltenen späteren Fassungen beziehungsweise Kopien sind ausnahmslos an den einschlägigen Stellen zerstört.⁴³

43 Hammer-Tugendhat 1997b

Caraglio, 1527 (nach Perino del Vaga)
*Merkur und Herse aus der Folge
Götterlieben*

Exkurs: Repräsentation des Liebesaktes in der Antike

Für unser eigenes Selbstverständnis, für unser Verhältnis zur Frage, was wir aus welchen Gründen für „pornographisch“ halten, mag es aufschlussreich sein, uns mit alternativen Sichtweisen zu konfrontieren, beispielsweise mit der Antike⁴⁴. In der römischen Gesellschaft zur Zeit des Augustus wurden Bilder mit sexuellen Szenen offensichtlich ganz anders verstanden. Myerowitz⁴⁵ und andere haben einleuchtend belegt, dass die Koitus-Szenen, die uns vor allem von Wandmalereien aus Pompeji und Rom überliefert sind, nicht nur die Wände von Bordellen schmückten, sondern als Fresken, aber auch in Form kleiner Bilder durchaus auch die Schlafräume vornehmer Römer zierten. Koitale Szenen finden sich ebenso auf verschiedenen Gebrauchsgegenständen wie Lampen und Spiegel. Die Art und Weise der Darstellung ist den *Modi* von Giulio Romano sehr verwandt: Liebespaare in verschiedenen Stellungen auf einem Lager sich vergnügend, meist in einem angedeuteten Interieur. Die antikisierende Form der *Modi* legt die Vermutung nahe, dass sich Giulio Romano von antiken Vorlagen anregen ließ.⁴⁷ Der unterschiedliche Kontext aber macht die Differenz deutlich: Die römischen Bilder waren gesellschaftlich akzeptierte Werke, die offen in den Privatgemächern der reichen Römer angebracht waren sowie Gegenstände, die im Haus in Gebrauch waren, die folglich von Männern und Frauen gleichermaßen gesehen worden sind. Bei den *Modi* hingegen handelt es sich um Grafiken, die zum privaten, vielleicht heimlichen (und Männern vorbehaltenen?) Gebrauch bestimmt waren. Keinesfalls schmückten sie offiziell das Schlafgemach eines Ehepaares.

44 Richlin 1992

45 Myerowitz 1992

47 Talvacchia 1989: 277

Die römische Gesellschaft hat diese Bilder nicht als skandalös angesehen, in großem Gegensatz zu den Archäologen des 19. Jahrhunderts, die bei ihren Ausgrabungen in Pompeji diese Werke als Pornographie definierten. Der Unterschied in der Sichtweise kann nicht in einem prinzipiell gewandelten Verhältnis gegenüber Frauen gelegen sein; die Gesellschaft des alten Rom war ebenso patriarchalisch wie diejenige des 16. oder des 19. Jahrhunderts (wenn sich auch die Formen gewandelt hatten). Verändert hatte sich allerdings das Verhältnis zur Sexualität. Myerowitz⁴⁸ hat überzeugend dargelegt, dass diese Bilder von Liebesakten für die römischen Männer gleichsam ein Spiegel ihrer selbst waren. In diesen Bildern figurierten nicht nur die Frauen, sondern auch die Männer als Objekte des Begehrens. Kunst wurde in Rom in dieser Zeit als Spiegel aufgefasst, gleichsam als eine Verdoppelung des realen Lebens. Zur vielfältigen Repräsentation des männlichen Selbst gehörte auch die Sexualität.

48 Myerowitz 1992

Kunst-Diskurs

Cecil Gould schrieb über die *Lieben des Jupiter* von Correggio, dass diese Bilder nicht als Pornographie, sondern als große Kunst gelten können, liege unter anderem daran, „that none of them includes the form of a man“.⁴⁹ Für das herrschende Verständnis von Kunst und von Sexualität sind die jeweiligen Definitionen von Kunst und Sexualität aufschlussreich. Kunst und Pornographie definieren sich gegenseitig. Was pornographisch ist, kann (im offiziellen Kunstdiskurs) nicht Kunst sein.⁵⁰ Pornographie ist das jeweils Auszugrenzende. Für das immer noch herrschende Verständnis einer traditionellen Kunstgeschichte mag exemplarisch Kenneth Clark zitiert werden. Clark, der Verfasser des Standardwerkes der Aktkunst „The Nude“ gab im Rahmen der Lord Longford Pornographie-Kommission 1972 folgende Definition: „To my mind art exists in the realm of contemplation, and is bound by some sort of imaginative transposition. The moment art becomes an incentive to action it loses its true character. This is my objection to painting with a communist programme, and it would also apply to pornography. In a picture like Correggio's *Danae* the sexual feelings have been transformed, and although we undoubtedly enjoy it all the more because of its sensuality, we are still in the realm of contemplation. The pornographic wall-paintings in Pompeii are documentaries and have nothing to do with art.“⁵¹

49 Gould 1976: 132

50 Nead 1992

51 Clark 1972: 99f

Für die Kunstgeschichte, die im Sinne der klassischen Ästhetik an der Autonomie-Konzeption von Kunst festhält und Kunst als Schönheit, die mit interesselosem Wohlgefallen betrachtet werden soll, definiert, müssen Repräsentationen, die bewegen und zu Handlungen aktivieren, aus dem Bereich

des Ästhetischen ausgegrenzt werden. Diese Ausgrenzung betrifft politisch motivierte Kunst ebenso wie Kunst, die explizit Sexualität thematisiert. Der traditionelle, aber immer noch herrschende kunsthistorische Diskurs leugnet und verdrängt die erotisierende Wirkung von erotischer Kunst.⁵²

52 Freedberg 1989

Dieser akademischen Position widersprechend verteidigt Peter Webb in seinem Buch *The Erotic Arts* von 1975 erotische Kunst (die durchaus stimulierend wirken darf) gegen rein sexuelle Pornographie: „Although some people may find a pornographic picture erotic, most people associate eroticism with love, rather than sex alone, and love has little or no part to play in pornography ... Eroticism, therefore, has none of the pejorative associations of pornography; it concerns something vital to us, the passion of love. Erotic art is art on a sexual theme related specifically to emotions rather than merely actions, and sexual depictions which are justifiable on aesthetic grounds. The difference between eroticism and pornography is the difference between celebratory and masturbatory sex.“⁵³

53 Webb 1975: 2

Webbs Buch ist in Zusammenhang mit der sexuellen Revolution der späten sechziger und der siebziger Jahre zu sehen; 1968 wurde in Schweden und Dänemark die erste internationale Ausstellung erotischer Kunst organisiert.⁵⁴ Webb, das Ehepaar Kronhausen, Peter Gorsen und andere Vertreter der achtundsechziger Generation sahen in der Repräsentation des Sexuellen eine Befreiung des Sexes und verbanden dies mit der Vorstellung einer sozialen Befreiung.⁵⁵ Die Grenze zwischen Kunst und Pornographie ist keine natürliche, sie wurde verschoben und wird immer wieder neu mit anderen Begründungen festgelegt. So zeigt etwa Peter Weiermair in der Ausstellung *Der Kalte Blick. Erotische Kunst 17. bis 20. Jahrhundert* im Frankfurter Kunstverein 1995 Werke als *Kunst*, die noch dreißig Jahre früher als Nicht-Kunst, als Pornographie gegolten hätten: „Es ist auch eine Geschichte einer Subkultur tabuisierter Darstellungen, verbotener Inhalte, eine Dokumentation dessen, was man früher nur in den Giftschränken der Bibliotheken studieren konnte.“⁵⁶

54 Kronhausen 1968/55
Gorsen 1972

56 Weiermair 1995: 6

Die Frauenbewegung hat allerdings deutlich gemacht, dass Pornographie nur in Zusammenhang mit der Thematisierung von Geschlechterdifferenz, Macht, Gewalt, der Medien und des kapitalistischen Marktes sinnvoll zu diskutieren ist. Innerhalb der feministischen Bewegung entbrannte um PorNo eine hitzige Kontroverse⁵⁷.

57 Snitow/Stansell/Thompson 1985;
Dane/Schmidt 1990; Emma 1988;
Schwarzer 1994; Segal 1993;
Williams 1989; Kappeler 1988;
Cornell 1997

Die Frage nach der Darstellung von Sexualität in der Kunst zieht ein Bündel von Fragen nach sich, Fragen nach den Diskursen, die sich mit Kunst und Sexualität befassen und ihren jeweiligen Wertesystemen, Fragen nach der Funktion von Repräsentation von Sexualität und ihrer Wirksamkeit, Fragen nach dem Ort und der Art und Weise der Rezeption, Fragen über Fragen ...

Abbildungen

- Abb. 1: Alexandre Cabanel, Die Geburt der Venus, 1862, Paris, Musée d'Orsay
 Abb. 2: Gustave Courbet, Der Ursprung der Welt, 1866, Paris, Musée d'Orsay
 Abb. 3: Rembrandt, Danae, 1636-1643, St. Petersburg, Eremitage
 Abb. 4: Rembrandt, Ledikant (Das Bett), 1646, London, British Museum
 Abb. 5: Marcantonio Raimondi nach einer Zeichnung von Giulio Romano, Liebesakt aus I Modi, 1527 (Privatsammlung);
 Abbildungsnachweis: Lawner, Lynne: I modi: nell'opera di Giulio Romano, Marcantonio Raimondi, Pietro
 Aretino e Jean Frédéric-Maximilien de Waldeck, Mailand 1984.
 Abb. 6: Caraglio nach Perino del Vaga, Merkur und Herse aus der Folge Götterlieben, um 1527, Hamburg, Kunsthalle

Literatur

- BauSteineMänner, Hg. (1996): Kritische Männerforschung. Neue Ansätze in der Geschlechtertheorie, Argument Sonderband 246. Berlin/Hamburg: Argument Verlag
- Benhabib, Sheyla/Butler, Judith/Cornell, Drucilla/Fraser, Nancy (1993): Der Streit um die Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag
- Blessing, Jennifer Hg. (1997): Rose is a Rose is a Rose. Gender Performance in Photography, Ausstellungskatalog. New York: Guggenheim Museum
- Board, Marilyn Lincoln (1992): Constructing Myths and Ideologies in Matisse's Odalisques. In: Broude/Garrard: 358-379
- Brod, Harry, Hg. (1994): Theorizing Masculinities, Thousand Oaks. California: Sage
- Brooks, Peter (1992): Gauguin's Tahitian Body. In: Broude/Garrard: 330-345
- Broude, Norma (1992): Edgar Degas and French Feminism, ca.1880. „The Young Spartans“, the Brothel Monotypes, and the Bathers Revisited. In: Broude/Garrard: 268-293
- Broude, Norma/Garrard Mary D., Hg. (1992): The Expanding Discourse. Feminism and Art History. New York: Icon Editions. An Imprint of Harper Collins Publishers
- Busch, Werner (1983): Rembrandts „Ledikant“ – der verlorene Sohn im Bett. In: Oud Holland 97: 257-265
- Butler, Judith (1990): Gender Trouble. London/New York: Routledge, Chapman and Hall, Inc. (dt.: Das Unbehagen der Geschlechter [1991]: Frankfurt a. M.: edition suhrkamp)
- Butler, Judith (1993): Bodies that Matter. On the Discursive Limits of Sex. London, New York: Routledge
- Butler, Judith (1994): Phantasmatische Identifizierung und die Annahme des Geschlechts. In: Geschlechterverhältnisse und Politik, Hg. Institut für Sozialforschung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag
- Caws, Mary Ann (1992): Ladies Shot and painted. Female Embodiment in Surrealist Art. In: Broude/Garrard: 380-395
- Clark, Kenneth (1972): In: Pornography. The Longford Report, Hg. Lord Longford. London: Coronet
- Connell, R.W. (1996): Masculinities. Cambridge: Cambridge University Press

- Cornell, Drucilla (1997): Die Versuchung der Pornographie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Dane, Eva/Schmidt, Renate, Hg. (1990): Frauen & Männer und Pornographie. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag
- Dijkstra, Bram (1986): Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Turn-of-the-Century Culture. New York u. a.: Oxford University Press
- EMMA (1988): Sonderband, 5, „PorNo“
- Erhart, Walter/Herrmann, Britta (1997): Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit. Stuttgart/Weimar: Metzler Verlag
- fémininmasculin. Le sexe de l'art (1997): Ausstellungskatalog, Centre Georges Pompidou. Paris: Gallimard/Electa
- Findlen, Paula (1993): Humanism, Politics and Pornography in Renaissance Italy. In: The Invention of Pornography. Obscenity and the Origins of Modernity, 1500–1800, Hg. Lynn Hunt. New York: 48-108 (dt.: Humanismus, Politik und Pornographie im Italien der Renaissance. In: Die Erfindung der Pornographie. Obszönität und die Ursprünge der Moderne. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag: 44-114)
- Fliedl, Gottfried (1989): Gustav Klimt. 1862–1918. Die Welt in weiblicher Gestalt. Köln: Benedikt Taschen Verlag
- Forster, Edgar J. (1998): Unmännliche Männlichkeit. Wien: Böhlau
- Freedberg, David (1989): The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response. Chicago/London: University of Chicago Press
- Garb, Tamar (1992): Renoir and the Natural Woman. In: Broude/Garrard: 294-311
- Gauthier, Xavière (1971): Surréalisme et sexualité. Paris: Gallimard
- Ginzburg, Carlo (1988): Tizian, Ovid und die erotischen Bilder im Cinquecento. In: Ders., Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag
- Gould, Cecil (1976): The Paintings of Correggio. London: Faber and Faber
- Golden, Thelma, Hg. (1994): Black Male. Representation of Masculinity in Contemporary American Art, Ausstellungskatalog, Whitney Museum of American Art. New York
- Gorsen, Peter (1972): Sexualästhetik. Zur bürgerlichen Rezeption von Obszönität und Pornographie. Reinbeck bei Hamburg: rowohlt Taschenbuch Verlag
- Hammer-Tugendhat, Daniela (1989): Jan van Eyck – Autonomisierung des Aktbildes und Geschlechterdifferenz. In: Der nackte Mensch. Zur aktuellen Diskussion über ein altes Thema, Hg. Detlef Hoffmann. Marburg a. L.: Jonas Verlag (ebenfalls in: kritische berichte 3/1989)
- Hammer-Tugendhat, Daniela (1994a): Körperbilder – Abbild der Natur? Zur Konstruktion von Geschlechterdifferenz in der Aktkunst der Frühen Neuzeit. In: L'HOMME. Zeitschrift für feministische Geschichtswissenschaft 5/1: 45-58
- Hammer-Tugendhat, Daniela (1994b): Erotik und Geschlechterdifferenz. Aspekte zur Aktmalerei Tizians. In: Privatisierung der Triebe? Sexualität in der Frühen Neuzeit, Hg. Daniela Erlach/Markus Reisenleitner/Karl Vocelka. Frankfurt a. M./Berlin/Bern/New York/Paris/Wien: Peter Lang: 367-446

Hammer-Tugendhat, Daniela (1997a): Judith und ihre Schwestern. Konstanz und Veränderung von Weiblichkeitsbildern. In: Lustgarten und Dämonenpein. Konzepte von Weiblichkeit in Mittelalter und früher Neuzeit, Hg. Annette Kuhn/Bea Lundt. Dortmund: edition ebersbach

Hammer-Tugendhat, Daniela (1997b): Zur Repräsentation des Liebesaktes in der Kunst der Frühen Neuzeit. In: Sie und Er. Frauenmacht und Männerherrschaft im Kulturvergleich, Ausstellungskatalog, Hg. Gisela Völger, Köln Rautenstrauch-Joest-Museum. Köln: 193-198

Hassauer, Friederike/Roos, Peter (1988): Félicien Rops. Der weibliche Körper – der männliche Blick. Zürich: Haffmans

Held, Jutta (1985): Antoine Watteau. Einschiffung nach Kythera. Frankfurt a.M: Fischer Taschenbuch Verlag

Hess, Thomas B./Nochlin, Linda, Hg. (1973): Woman as Sex Object: Studies in Erotic Art, 1730–1970. London: Allen Lane

Hofmann, Werner (1985): Das Fleisch erkennen. In: Ornament und Askese im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende, Hg. Alfred Pfabigan. Wien: 120-129

Hunt, Lynn (1993): Obscenity and the Origins of Modernity, 1500–1800. In: The Invention of Pornography. Obscenity and the Origins of Modernity, 1500–1800 Hg. Lynn Hunt. New York: 9-45 (dt.: Die Erfindung der Pornographie. Obszönität und die Ursprünge der Moderne. Frankfurt a. M., 1994: Fischer Taschenbuch Verlag)

Jones, Amelia (1994): Dis/playing the Phallus: Male Artists Perform their Masculinities. In: Art History 17/4: 546-584

Jones, Amelia (1995): ‚Clothes Make the Man‘: The Male Artist as a Performative Function. In: Oxford Art Journal 18/2: 18-32

Jones, Amelia (1996): Sexual Politics. Judy Chicagos Dinner Party in Feminist Art History, Ausstellungskatalog. University of California Press

Jones, Malcom (1994): Sex and Sexuality in Late Medieval and Early Modern Art. In: Privatisierung der Triebe? Sexualität in der Frühen Neuzeit, Hg. Daniela Erlach/Markus Reisenleitner/Karl Vocelka. Frankfurt a.M./Berlin/Bern/New York/Paris/Wien: Peter Lang: 187-304

Kappeler, Susanne (1988): Pornographie. Die Macht der Darstellung. München: Verlag Frauenoffensive

Kent, Sarah/Morreau, Jacqueline (1985): Women's Images of Men, London: Pandora

Kronhausen, Eberhard und Phyllis (1968): Erotic Art: A Survey of Erotic Fact and Fancy in Fine Arts, 2 Bde. New York: Writers and Readers

Kühne, Thomas Hg. (1996): Männergeschichte – Geschlechtergeschichte. Männlichkeit im Wandel der Moderne. Frankfurt a. M./New York: Campus Verlag

Laqueur, Thomas (1992): Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud. Frankfurt a. M.: Campus Verlag

de Lauretis, Theresa (1996): Die Technologie des Geschlechts. In: Vermittelte Weiblichkeit. Feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie, Hg. Elvira Scheich. Hamburg: Hamburger Edition: 57-93

Lawner, Lynne (1984): I modi: nell'opera di Giulio Romano, Marcantonio Raimondi, Pietro Aretino e Jean Frédéric-Maximilien de Waldeck. Milano: Longanesi

Lucie-Smith, Edward (1972): Eroticism in Western Art. London: Thames and Hudson

Lucie-Smith, Edward (1985): The Male Nude: A Modern View. Oxford: Phaidon

- Lucie-Smith, Edward (1997): *Erotik in der Kunst*. München: Lichtenberg Verlag
- Metken, Günter (1997): *Gustave Courbet. Der Ursprung der Welt. Ein Lust-Stück*. München/New York: Prestel Verlag
- Millner Kahr, Madlyn (1978): Danae: Virtuous, Voluptuous, Venal Woman. In: *Art Bulletin* 60: 43-55
- Myerowitz, Molly (1992): *The Domestication of Desire: Ovid's Parva Tabella and the Theater of Love*. In: *Pornography and Representation in Greece and Rome*, Hg. Ann Richlin. New York: Oxford University Press: 131-157
- Natter, G. Tobias (1994): *MOPP. Max Oppenheimer 1885-1954, Ausstellungskatalog*. Jüdisches Museum Wien. Wien
- Nead, Lynda (1992): *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*. London/New York: Routledge
- Nochlin, Linda (1988): *Women, Art, and Power and Other Essays*. New York: Harper & Row
- Nochlin, Linda (1992): *Morisot's Wet Nurse. The Construction of Work and Leisure in Impressionist Painting*. In: *Broude/Garrard*: 231-243
- Nochlin, Linda (1996): *Warum hat es keine bedeutenden Künstlerinnen gegeben? In: Rahmenwechsel. Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft*, Hg. Beate Söntgen. Berlin: Akademie Verlag: 27-56 (deutsche Übersetzung von „Why have there been no great Women Artists?“ 1971)
- Orchard, Karin (1992): *Annäherungen der Geschlechter. Androgynie in der Kunst des Cinquecento*. Münster/Hamburg (Zugleich Diss. Hamburg 1988)
- Panofsky, Erwin (1933): *Der gefesselte Eros. Zur Genealogie von Rembrandts Danae*. In: *Oud Holland* 50: 193-217
- Parker Roszika/Pollock, Griselda (1981): *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. London: Routledge
- Perchuk, Andrew/Posner, Helaine, Hg. (1995): *The Masculine Masquerade. Masculinity and Representation*, Ausstellungskatalog. Cambridge, Mass.
- Pointon, Marcia (1990): *Naked Authority: The Body in Western Painting 1830–1908*. Cambridge University Press
- Pollock, Griselda (1992): *Modernity and the Spaces of Femininity*. In: *Broude/Garrard*: 245-267
- Pomata, Gianna (1995): *Vollkommen oder verdorben? Der männliche Samen im frühneuzeitlichen Europa*. In: *L'HOMME („Interdisziplinarität“)* 2: 59-85
- Pöschl, Michaela (1999): *Kurt Kren. Die Aktions-Filme. Zur Interaktion von Filmemacher, Aktionskünstler und BetrachterIn*, Diplomarbeit. Universität Wien
- Richlin, Amy, Hg. (1992): *Pornography and Representation in Greece and Rome*. New York: Oxford University Press
- Schade, Sigrid/Wenk, Silke (1995): *Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz*. In: *Genius: Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, Hg. Hadumod Bußmann/Renate Hof. Stuttgart: Kröner
- Scheich, Elvira, Hg. (1996): *Vermittelte Weiblichkeit. Feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie*. Hamburg: Hamburger Edition

Schor, Mira (1986): Representations of the Penis. In: *M/E/A/N/I/N/G* 4: 3-17

Schwarzer, Alice, Hg. (1994): *PorNO*. Köln: Kiepenheuer Witsch

Segal, Lynne, Hg. (1993): *Sex Exposed. Sexuality and the Pornography Debate*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press

Shaw, Jennifer (1991): The Figure of Venus. The Rhetoric of the Ideal and the Saloon of 1863. In: *Art History* 14/4: 540-570

Snitow, Ann/Stansell, Christine/Thompson, Sharon, Hg. (1985): *Die Politik des Begehrens. Sexualität, Pornographie und neuer Puritanismus in den USA*. Berlin: Rotbuch Verlag

Solomon-Godeau, Abigail (1992): Going Native. Paul Gauguin and the Invention of Primitivist Modernism. In: *Broude/Garrard*: 313-329

Steinberg, Leo (1970): The Metaphors of Love and Birth in Michelangelo's Pietas. In: *Studies in Erotic Art*, Hg. T. Bowie/C. v. Christenson. New York: 231-338

Steinberg, Leo (1977): The Philosophical Brothel. In: *Art News (Le bordel philosophique)*. In: *Les Demoiselles d'Avignon*, Ausstellungskatalog. Paris 1988: Réunion des Musées Nationaux

Sträter, Norbert/Bode, Wilhelm (1886): Rembrandts Radierungen. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 9

Talvacchia, Bette (1989): Figure lascive per trastullo de l'ingegno. In: *Giulio Romano. Ausstellungskatalog*. Milano: 277-287.

Talvacchia, Bette (1999): *Taking Positions. On the Erotic in Renaissance Culture*. Princeton, NJ: Princeton University Press

Webb, Peter (1975): *The Erotic Arts*. London/New York: Secker & Warburg

Weiermair, Peter, Hg. (1995): *Der Kalte Blick. Erotische Kunst 17. bis 20. Jahrhundert*, Ausstellungskatalog, Frankfurter Kunstverein. Frankfurt a. M.: Edition Stemmler

Werner, Gabriele (1997): Fremdheit und Weiblichkeit. Zum surrealistischen Exotismus. In: *Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur*, Hg. Annegret Friedrich/Birgit Haehnel/Viktoria Schmidt-Linsenhoff/Christina Threuter. Marburg: Jonas Verlag: 79-93

Williams, Linda (1989): *Hard Core. Power, Pleasure and the „Frenzy of the Visible“*. Berkeley, California u. a.: University of California Press