

Detlef Hoffmann

Der nackte Mensch

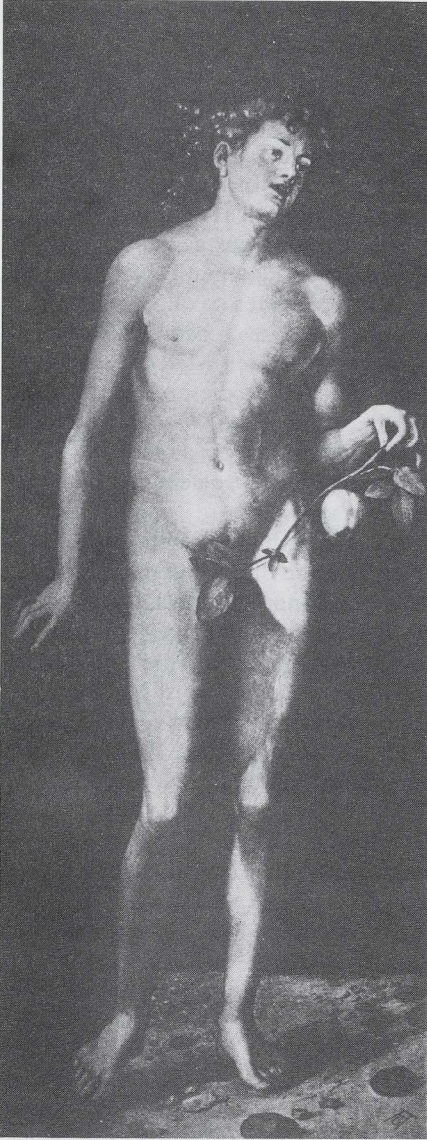
Zur aktuellen Diskussion über ein altes Thema

Die in diesem Band abgedruckten Beiträge gehen auf eine Tagung in der »Evangelischen Akademie Loccum« zurück, die vom 11. bis zum 13. November 1988 stattfand. Dort war das Thema nicht neu. Zwei Jahre zuvor hatten sich Vertreterinnen und Vertreter vor allem des Faches Geschichte, aber auch der Kunstgeschichte, der Soziologie, der Psychologie und der Literaturwissenschaft zu einer Tagung über die Geschichte der Geschlechterbeziehung getroffen.¹ Bei einer so allgemeinen Themenstellung mußten methodische Probleme sowie Fragen nach dem Stand der Diskussion im Vordergrund stehen. Untersuchungen konkreten Materials fanden – wenn überhaupt – nur in Arbeitsgruppen statt. Am Rande dieser Tagung haben Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker darüber gesprochen, wie viel anschauliches Material zu dem Thema der Geschlechterbeziehungen gerade die Geschichte der Kunst zur Verfügung stellt und wie wenig in diesem Fach – von einigen Anfängen der letzten Jahre einmal abgesehen – hierüber geforscht wurde.

Dies zeigt sich besonders deutlich an dem Umgang mit dem Bild vom nackten Menschen. Wer naiv darüber nachdenkt, wer sich naiv die Bilder betrachtet, mag die Vorstellung haben, die Rede vom nackten Menschen könne zwar noch »geschlechtsneutral« geführt werden, doch das Bild vom nackten Menschen zeige immer nur Männer und Frauen. Nackt, so mag man bei unbefangenen Hinsehen denken, ist der Mensch niemals nur Mensch, ist er immer Mann oder Frau, ist er immer Geschlechtswesen. So ist die Wirklichkeit der Bilder selbst, sieht man von einigen geschlechtsneutralen (weil das Ganze meinenden) mittelalterlichen Beispielen und einigen Darstellungen androgyner (die ideale Menschheit thematisierenden) Menschen ab.

In den letzten Jahren sind drei Monographien erschienen, die sich auf jeden Fall implizit, meist jedoch explizit, zu unserem Thema äußern: Meinrad Maria Grewenigs kunsthistorische Dissertation über den »Akt in der Renaissance«², das Buch des klassischen Archäologen Nikolaus Himmelmann über »Ideale Nacktheit«³ und schließlich die für einige Wochen intensiv diskutierte Arbeit »Nacktheit und Scham« des Ethnologen Hans Peter Duerr⁴, auf die auch in anderen Beiträgen dieses Buches Bezug genommen wird.

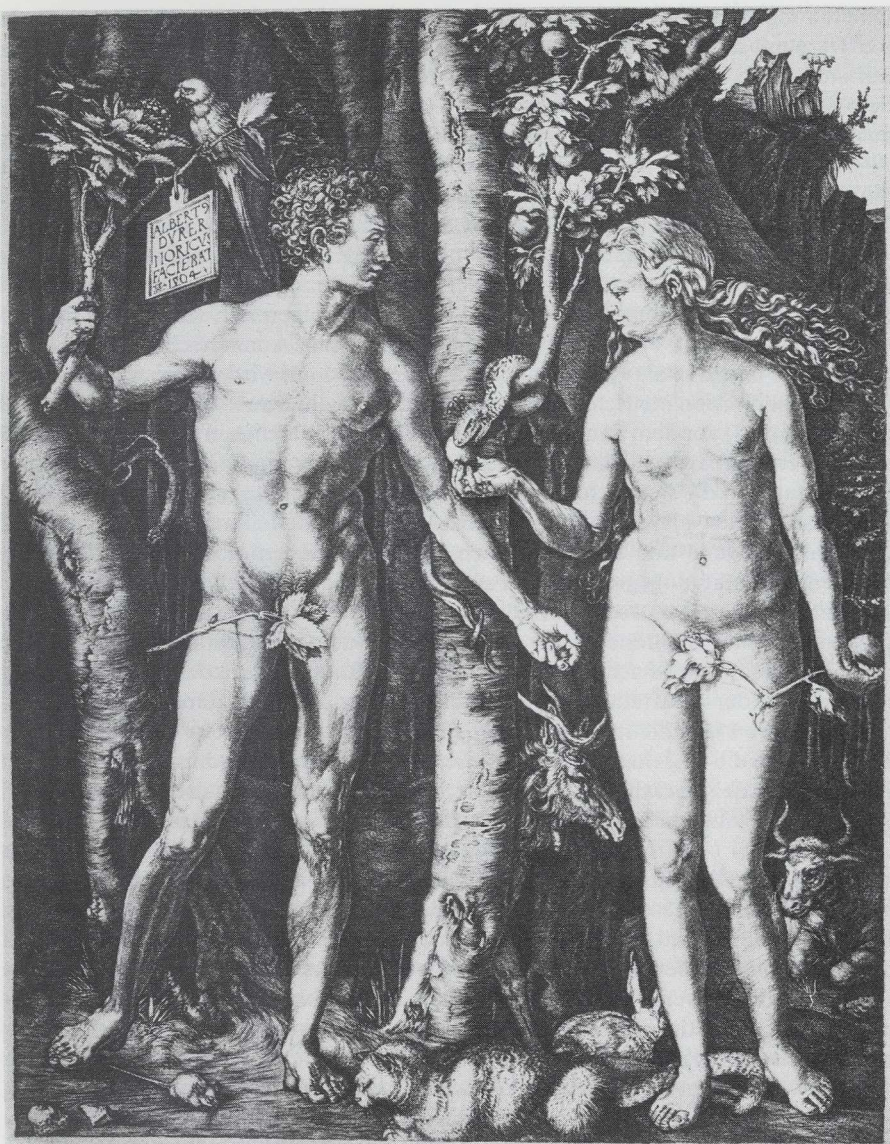
Grewenigs Arbeit ist der Versuch einer formimmanenten Stilgeschichte von Aktdarstellungen Albrecht Dürers, als deren Höhepunkt er die Tafeln mit Adam und Eva von 1507 sieht, die im Prado aufbewahrt werden. Sein analytisches Vokabular kommt deswegen im Prinzip nicht über die Wölfflinischen Grundbegriffe hinaus, sieht man von sprachlichen Extravaganzen ab, die die Lektüre zwar erschweren, die Einsichten jedoch nicht vermehren. Diese ehrwürdige kunsthistorische Arbeitsweise wird nun überlagert von dem auch in der Wortwahl vorgetragenen Anspruch die »Phänomenologie des Leibes«, wie sie vor allem mit dem Namen Maurice Merleau-Pontys verbunden ist, auf Dürers Aktdarstellungen anzuwenden.⁵ Nur derjenige, der Lorenz Dittmanns Aufsatz zu diesem Thema kennt, ahnt worauf Grewenig hinaus will.⁶ Die Konsequenz, die der Leser zu ziehen hätte, könnte der Abbruch der nutzlosen Lektüre sein. Der Autor ist durch die Verleihung der Doktorwürde mehr



1 Albrecht Dürer, Adam und Eva, 1507; Madrid, Prado

als großzügig für die Herstellung des Manuskriptes belohnt worden. Doch so gebrechlich der Text daher kommt, so vollmundig verteilt er Zensuren, kanzelt die Arbeit ganzer Forschergenerationen ab und ficht wacker für Auffassungen, die 1983 vielleicht schon in Salzburg Mode waren, nun aber sich doch allgemeiner Beliebtheit erfreuen.

Die unveränderte Arbeit von 1983 versieht Grewenig aus Anlaß der Buchausgabe von 1987 mit einem Vorwort. Hier heißt es: »Für die Methode der Untersu-



2 Albrecht Dürer, Adam und Eva, Kupferstich 1504

chung zeigte sich, daß die Erforschung der monumentalen Akte und ihrer Bildform in der deutschen Renaissance nicht mit der gängigen Vorgehensweise von Ikonographie und Ikonologie verbindbar ist.«⁷ Dieser Satz gilt Erwin Panofsky, einem der wichtigsten Vertreter der ikonologischen Methode und – das ist in unserem Zusammenhang bedeutungsvoll – Autor eines grundlegenden Dürerbuches.⁸ Entsprechend formuliert Grewenig zu dem Kupferstich von 1504, der Adam und Eva vor dem Sündenfall zeigt: »Die von Erwin Panofsky gegebene Deutung des Blattes als

Darstellung der vier Temperamente oder der ›vier Säfte‹, die dem Gebildeten durch die Tiere mit deutlich werden, tangiert die dürersche Adam und Eva Formulierung nur am Rande.«⁹ Nun hat Panofsky auf jeden Fall insoweit Recht, als die Tiere auf dem Stich abgebildet sind. Da Grewenig darauf überhaupt nicht eingeht, »tangiert« auch Dürer seine Formulierungen nur am Rande.

Wer sich gegen kunsthistorische Gelehrsamkeit und Überinterpretation auf die Seite der spontanen Erfahrung, auf die Seite der Sinne stellen will und dafür das Werk des Künstlers zum Zeugen anruft, kann nicht dieses Werk so fragmentieren, wie es seinem Konzept paßt. Gerade der Kupferstich von 1504, auf dem Mann und Frau wie in wenigen Darstellungen dieser Art, gleichrangig dargestellt sind, fordert eine ganzheitliche Interpretation: beide Menschen zeigen sich von vorne, sie sind wie im Tanz bewegt, einander zugewandt. Nimmt man Adam noch als Reinkarnation Apolls und Eva als Reinkarnation der Venus, dann wird das erste Menschenpaar zu einer Vision menschlicher Beziehungen (die eben auch immer erotische Beziehungen sind) vor dem Sündenfall. Dieser Zustand glücklichen Lebens mag Dürer um 1500 erreichbar, vielleicht nur träumbar erschienen sein. Panofsky hat mit seiner Interpretation – die sich nicht nur auf die vier Tiere beschränkt – durchaus die Deutung des Stiches als eine universalistische Glücksvorstellung, die die gesamte Menschheit (Mann und Frau aber auch alle Temperamente) umfaßt, ermöglicht. Grewenig kommt hingegen nach gut zwei Seiten Analyse zu folgender Konklusion: »Der nackte Körper und seine innerleibliche Perspektive stehen uns mit seiner spezifischen Form des Agierens als autonome, ›bildhandelnde‹ Gestalten gegenüber.«¹⁰

Damit sind wir – nachdem Ikonographie und Ikonologie in den Orkus verbannt wurden – bei der Aburteilung der kulturhistorischen Methode. Grewenig: »Zum einen reduzieren fast alle monographischen Arbeiten zum nackten Menschen in der Kunst – auch die wissenschaftlich orientierten – ihr Aktverständnis einseitig auf die Komponente der Nacktheit in der Kultur. Die Kunstwerke fungieren nur noch als illustrierende Statisten. Eine Konsequenz dieser ahistorischen Auffassung von gestalteter, leiblicher Nacktheit stellt die Tatsache dar, daß in fast allen Untersuchungen zum Nackten in der Kunst das zeitgenössische Projektionsfeld des Aktes – der nackte Körper als Abbild gesellschaftlicher Standards – unbeschrieben in die Geschichte der Kunst verlängert wird.«¹¹ Das wichtige an einer solchen Behauptung, die niemand und alle meint, ist die darin enthaltene Feststellung, daß die gesamte Richtung nicht stimme. Daß Grewenig diese Verurteilung – auf Argumente wird konsequent verzichtet – einer kulturhistorischen Methode als »ahistorische Auffassung« bezeichnet, entbehrt nicht eines gewissen Reizes.

Aber kommen wir – das Grewenigsche Verdikt im Hinterkopf – auf den Dürerschen Meisterstich von 1504 zurück. Adam und Eva – so war die Konklusion – agierten als autonome »bildhandelnde« Gestalten. Es geht also um die Autonomie der Kunst. Die Handlung im Bild spiegelt danach nicht die Wirklichkeit wider, ist nicht als Abglanz des gelebten Lebens zu verstehen, das Bild ist – wie es Cézanne formuliert hat – »eine Harmonie parallel zur Natur«. Das meint aber nicht »unabhängig von der Natur«; Cézanne wußte, wovon er sprach. Daß sich in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts endgültig vollendet, was mit der Renaissance seinen Anfang nahm, ist weithin bekannt. Aber die Genese einer autonomen Kunst kann doch nicht unabhängig von der Genese des neuzeitlichen Subjekts gesehen werden – und umgekehrt. Die Segmentierung vieler gesellschaftlicher Bereiche voneinander hin zu ei-

ner Selbständigkeit ist identisch mit dem Ende der mittelalterlichen Welt: nicht nur die Kunst strebt der Autonomie zu (ob sie will oder nicht), das gleiche gilt für die Religion, die Wissenschaften und so fort. Wie in dem »Rasenstück« Dürer den natürlichen Prozeß stillstellt, indem er aus einer vergänglichen Wiese unvergängliche Kunst macht, wie er alle möglichen Bewegungen des Hasen wie in einem wissenschaftlichen Experiment in einer Haltung versammelt, macht er aus der lebendigen Natur Kunst.¹² Nur auf dem weißen Papier konnte der Hase bis heute überleben, und durch die Jahrhunderte evoziert er immer neu das Bild eines lebendigen Hasen. Ähnliches gilt für den Meisterstich von 1504: erst im Bereich der (tendenziell autonomen) Kunst kann Dürer den egalitären Menschheitstraum träumen. Der nackte Mann und die nackte Frau haben nur weil sie ein Gebilde aus Linien und Tönen sind, die Freiheit, sich so zu verhalten, als hätten sie den Sündenfall noch vor sich. Das Faszinierende ist, daß sich hier zwei autonome Subjekte gegenübertreten, ein Mann und eine Frau. So ungebrochen, so voller Hoffnung konnte das neuzeitliche Subjekt nur zu Beginn des 16. Jahrhunderts dargestellt werden.

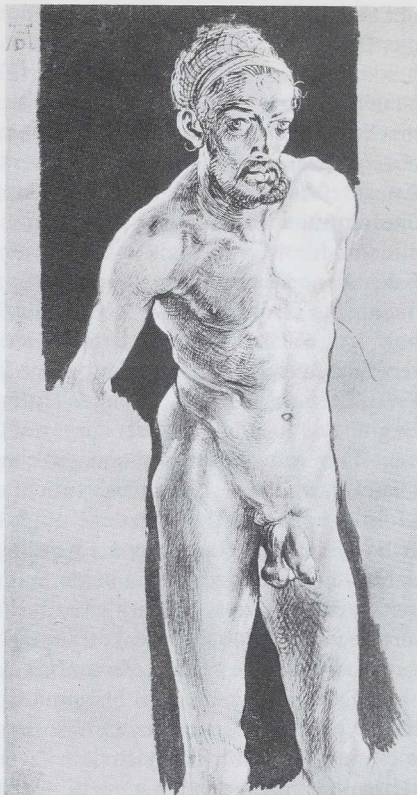
Die Autonomie des neuzeitlichen Kunstwerkes aus ihrer gesellschaftlichen Dialektik zu lösen, ist genauso töricht wie jener Schüler des Heraklit, der – um den Meister zu übertreffen – zu der Konklusion kam, man ginge auch nicht einmal in den selben Fluß. Die Kunst aus der Kontingenz von Geschichtskultur auszuklinken, bedeutet eine Verarmung für beide Seiten. Diese Verarmung wollten viele ikonologisch arbeitenden Kunsthistoriker nicht hinnehmen. Es mag bei einem zunehmend lernunwilligen Publikum kokett sein, gegen solche Anstrengungen des Kopfes anzugehen. Ob es eine bessere Zukunft ermöglicht, scheint mir höchst fragwürdig.

Doch Grewenig ist nicht einmal konsequent. Mit einem Paradigma, das im späten 19. Jahrhundert entstanden ist, und das durch den französischen Existenzialismus eine der Stimmung nach dem Zweiten Weltkrieg entsprechende Zuspitzung erfahren hat, versucht er – ganz im Geist der fünfziger Jahre und ihrer von vor 1945 herrührenden Angst vor gesellschaftlichen Engagement – Kunst und Gesellschaft zu entkoppeln. Dieser für unser Jahrzehnt typische Rückgriff auf die fünfziger Jahre (der für mich den Vorteil hat, daß ich auf die Lektüre meiner Jugendzeit zurückgreifen kann) ist eine durchaus produktive Entwicklung, die manches auf eine neue Stufe bringen kann. Nur daß diese Theoriebildung nicht die einzige historisch richtige zur Interpretation von Dürers Aktbildern sein muß, das hätte Meinrad Maria Grewenig doch wirklich merken können. Auch ihm ist vorzuwerfen, daß er die Kunstwerke zu »illustrierenden Statisten« macht, auch er kann der Gefahr nicht entgehen, seine Theorie auf die Dürerschen Bilder zu »projizieren«. Das alles scheint so grundsätzlich, daß es in ein methodenkritisches Seminar gehörte – doch die Verhältnisse, die sind nicht so! Auf dem XIX. Deutschen Kunsthistorikertag hat Grewenigs Vortrag Verwirrung ausgelöst; keiner wußte so recht, was gemeint war. Inzwischen kann man jedoch seine zentralen Thesen auf allen Marktplätzen hören.

Besonders verwunderlich ist, daß sich die Salzburger Dissertation intensiv mit Gemälden und Graphiken beschäftigt, die ohne ihre inhaltliche Widmung unsinnlich bleiben: der Schmerzensmann, Adam und Eva, Lucretia. Das Weimarer Selbstbildnis hingegen nötigt Grewenig ganze drei Zeilen ab.¹³ Mit der Arbeitshypothese, daß der Leib in gleicher Weise Gegenstand und Ort der Erfahrung sei, ist viel von der Wirkung und der Irritation dieser Zeichnung zu erschliessen. Zuerst die Irritation: Grewenig mag es für eine motivische Belanglosigkeit halten, aber dieses grün getön-

te Stück Papier zeigt einen männlichen Leib, einen nackten Mann, den nackten Albrecht Dürer. Die Extremitäten, Arme und Füße, sind nicht dargestellt, alles Interesse ist auf den Kopf mit seinen forschenden Augen und das Genitale konzentriert. Winzinger, dessen Blick – wie es in der Logik der Zeichnung liegt – immer wieder an dem nackten Körper herabwanderte, wußte sich nicht anders zu helfen, als einen Urologen zu Rate zu ziehen¹⁴ – die Verweigerung einer Erfahrung. Dürers Rechenschaftslegung, in der er seinen Körper ausspäht, in der er sich als Geschlechtswesen begreift, kann – vergegenständlicht wie sie vorliegt – vielen Betrachtern Erfahrungen ihrer selbst ermöglichen: selten wurde das Bildnis eines Mannes gezeichnet, für das gilt, daß es »zugleich sehend und sichtbar ist« (Merleau-Ponty). Was ist das für ein Leib, für eine Leiblichkeit, von der Grewenig redet, wenn ihm nicht – wenigstens unter anderem – ein Geschlecht zugestanden wird? Wie kann man behaupten, man ginge davon aus, daß »der Leib als Erfahrungsmedium« zu behandeln sei, um dann keine Zeile über leibliche Erfahrungen (zumindest von Männern) zu verlieren, obwohl die Kunst dies intensiv fordert? Nun hätte ihn ja die Arbeit etwa von Sigrid Schade¹⁵ eines Besseren belehren können, aber zwischen 1983 und 1987 sei – so Grewenig »keine wesentliche neue Literatur zu diesem Themenkomplex erschienen«.¹⁶

Nachdem die Befragung der sozialen Aspekte der Kunst in Formelhaftigkeit erstarrt war, ihre ursprüngliche – aus dem Gegensatz lebende – Sprengkraft verloren hatte, war und ist es richtig, auf Konzepte zurückzugreifen, die – wie der Existentialismus – Erfahrung und Handlungsnotwendigkeit zuerst vom Subjekt her definieren. Die Schwierigkeiten, die Hemmnisse für authentisches Erfahren und Handeln, werden realistischer gesehen, als in einem Denkmodell, das vom unaufhaltsamen Fortschritt gesellschaftlicher Entwicklung ausgeht. Doch Arbeiten, wie die hier besprochene (immerhin mit vielen gesellschaftlichen Anerkennungen ausgestattet), versuchen die Kunst ausschließlich in dem Bereich privater Beschaulichkeit zu verorten; wie die Kultur habe die Kunst lediglich kompensatorische Aufgaben, damit die Destruktivität der Industriegesellschaft nicht in ihrer Heftigkeit und Schmerzhaftigkeit erfahren wird. Das ist ein kulturpolitisches Programm; mit Grewenigs Arbeit zum nackten Menschen haben wir ein Beispiel kennenge-



3 Albrecht Dürer, Selbstbildnis, undatiert, Feder und Pinselzeichnung auf grünem Papier, Weimar, Schloßmuseum

lernt, wie sich kunsthistorische Forschung bewußt oder unbewußt in den Dienst be-
gibt.

Besonders auffällig – nicht nur bei dem behandelten Buch, sondern generell –
ist die Mißachtung der älteren, vor allem der alten Literatur. Julius Lange posthum
erschienene Monographie »Die menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst«
(1903) bleibt ein wichtiges Buch zu unserem Thema, auf das sich die gesamte weitere
Forschung bezieht, ob sie darüber Rechenschaft gibt oder nicht.¹⁷ Noch zu seinen
Lebzeiten hatte Lange den ersten Band dieser Arbeit vorgelegt, der von den vorge-
schichtlichen Anfängen bis in die griechische Klassik reicht.¹⁸ Eine Geschichte des
Nackten ist dieses Werk nur bedingt, weil es – wie der Titel schon sagt – die mensche-
liche Gestalt überhaupt behandelt, das Nackte lediglich, wo es im Laufe der grie-
chischen Antike geprägt, oder besser von dem, was man in der Zeit der Reformbewe-
gung, der Nacktkultur und des Körperkults auf diese längst vergangene Zeit proje-
zierte.¹⁹ Das ist besonders deutlich, wenn er auf »das Erotische« zu sprechen kommt.
Er lobt an der antiken Malkunst, daß sie »mit sehr leichter Hand über das Erotische
hinweggleitet.« Wo »obscöne Tendenz« offenbar werde, bestehe ein »Mangel an
künstlerischem Wert«.²⁰ Wenn nicht an diesem Punkt, so bezieht sich Lange doch
vielfach auf seine Gegenwart, versucht mit Verweis auf die geschichtliche Genesis
gegenwärtiger Problemstellungen, Partei zu nehmen. Die Ablehnung der »illusioni-
stischen Malkunst« etwa durch Platon nimmt er zum Anlaß, zu zeigen, »wo der Faden
in unserer Zeit mündet«.²¹ Im Impressionismus sieht er den größten Gegensatz
zur Antike, denn hier erschienen die Dinge »niemals fest und positiv als Dinge«.²²
Das Verschwinden der Grenzen mache den Unterschied aus, der Verlust der Di-
stanz: »Es ist hier nicht so sehr der Beschauer, der in das, was gemalt ist, hineinver-
setzt wird, vielmehr rückt dieses zu dem Beschauer in den wirklichen Raum. Das ist,
wenn man will, Impressionismus.«²³ Die Aufhebung der Distanz wird dann im 20.
Jahrhundert vor allem bei der Behandlung erotischer und obszöner Themen ein zentra-
les Problem, das Verhältnis des Beschauers zur Kunst wird zunehmend von den
»Genußgewohnheiten des Konsums« beherrscht.²⁴ Julius Lange ist demgegenüber
doch der Mann Thorwaldsens.

In einem zweiten wichtigen historischen Strang stellt Lange sich auf die Seite
der klassischen Antike. Alle »antihumanistischen« Aspekte des Christentums lastet
er dem Judentum an. »Mit der griechisch-römischen Altertumsreligion hatte es bald
ein Ende, und seine reiche Bilderwelt fand nur wenige Zufluchtsstätten, wo sie
Schutz gegen Haß und Roheit finden konnte. Dahingegen eroberten die monothei-
stischen und polemischen Religionen, die von dem semitischen Volk ausgegangen
waren, allmählich Europa und Westasien, und mit ihnen verband sich der Unwille
gegen das Menschenbild.«²⁵ Lange konnte nicht wissen, wo »Haß und Roheit« nicht
einmal dreißig Jahre später zu Handlungsmaximen werden sollten. Schon Wilhelm
Hausenstein, der in vielem auf Langes Arbeit zurückgeht, kann erhebliche Differen-
zen anbringen, nicht zuletzt verweist er darauf, daß das alte Testament von Bildern,
Statuen berichtet.

Kenneth Clark, von dem das wissenschaftliche coffee-table-book zu unserem
Thema stammt²⁶, entwickelt die gesamte Geschichte des Nackten in der europäi-
schen Kunst von der Antike her. Während er den nackten Mann vom attischen Kon-
ros bis zum Perseus des Canova unter der Überschrift »Apollon« abhandelt, benötigt

er für die nackte Frau zwei Kapitel: Venus I und Venus II. II steht für die »Venus naturalis«, die vegetabilische Aphrodite, wie Clark sagt, die triebhafte Frau, wie er wohl meint. I steht für »Venus coelestis«, die kristalline Aphrodite. Die Venus des Giorgione und Tizians »Venus von Urbino« vertreten die himmlische Gruppe, die irdische Gruppe bilden Frauen wie Tizians Danae, Rubens allemal sowie Bouchers Miss O'Murphy. Die himmlischen Frauen werden von einer cykladischen Statuette angeführt, die irdischen von der Venus von Willendorf. Für die Zweiteilung beruft sich Kenneth Clark nicht nur auf Platon, sondern auch auf »a deep-seated human feeling«. ²⁷ Warum es keinen irdischen bzw. himmlischen Mann geben soll, erklärt der Autor nicht. Dafür werden – immer von der Antike ausgehend – unter den Überschriften: »Energy«, »Pathos« und »Ecstasy« drei weitere Gruppen gebildet, vor allem männliche Akte behandelnd. Was sich partout nicht mit der Antike verbinden läßt, die Kunst des Mittelalters, die niederländische Malerei von Van Eyck bis Rembrandt sowie die deutsche Renaissance und schließlich Rodin, Cézanne und Rouault fungiert unter »alternative Convention«. Mit dieser Einteilung folgt Clark Julius Lange, der mit Menschenbild immer ein aus der Antike hergeleitetes meint. ²⁸ Während Julius Lange auf seine Gegenwart hin argumentiert, bleibt Kenneth Clark jede Begründung schuldig. ²⁹

Das noch immer überragende Buch zu unserem Thema stammt von Wilhelm Hausenstein. Sein Titel »Der nackte Mensch« wurde für die vorliegende Sammlung übernommen. Es ist als Reverenz gemeint. Unterschiedliche Auflagen des gleichen Buches mit verschiedenen Titeln und unterschiedliche Bücher mit weitgehend gleichen Titeln führen zu einer Verwirrung in der Literatur. Dabei gibt es – aus Anlaß einer Hausenstein gewidmeten Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs in Marbach – eine alle Probleme klärende Bibliographie. ³⁰ 1911 erschien, gleichsam als Fingerübung für das große Werk »Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten«, eine kleine, sehr erfolgreiche Studie, die 1924 ihre 6. Auflage erreichte. ³¹ 1913 folgte dann unter dem nur leicht ergänzten Titel »Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten und Völker«. ³² Kenneth Clark überspielt wohl vor allem eine unterlassene Lektüre, wenn er das Buch mit der Floskel »much usefull material is cooked into a Marxist stew« abtut. ³³ Tatsächlich verstand sich Wilhelm Hausenstein damals als Sozialist. Aber er wandte nicht lediglich eine vorgefundene Gesellschaftstheorie auf die Kunst an, sondern er denkt sie mit seinen Beobachtungen der Kunst weiter. Hausenstein geht nicht nur mit Karl Marx davon aus, daß das gesellschaftliche Sein das Bewußtsein bestimme, sondern er ist ein glühender Verehrer Julius Meier-Graefes, mit dem er fast gleichzeitig feststellt, es habe dem Kunstschriftsteller so sehr um das Bild zu gehen, »als wäre man schreibend berufen, es selbst zu erschaffen«. ³⁴ Das besondere seines Werkes hat Hausenstein immer gesehen. In einem Brief vom 14. August 1946 an Herbert Schweizer schreibt er: »Dies große Jugendwerk ... war insofern ein Novum, als darin zum ersten Mal der Versuch gemacht wurde, an dem einzigen konstanten Thema der Kunst, dem nackten Menschen, das ästhetische Gebiet auf den Marxismus hin zu orientieren, und zwar nicht etwa von den Inhalten der Kunst, den Stoffen her, sondern von der Form her: Ich habe versucht, den Wandel der Form als solcher aus den Prinzipien des historischen Materialismus zu erklären.« ³⁵ Diese Absicht ist von der Kunstgeschichte bis heute kaum gesehen worden. 1916 beschließt er, die zweite Auflage in zwei unterschiedlich betitelten Bänden erscheinen zu lassen. Die Teilung könne auch bewirken, so schreibt er im Vorwort, »daß der von

manchem Kritiker bisher überhaupt kaum wahrgenommene soziologische Teil meines Buches, der es unternimmt, der Wissenschaft der Kunstgeschichte einen neuen Horizont zu zeigen, allgemeiner gesehen wird.«³⁶

Ich habe darauf hingewiesen, daß Hausenstein sich über weite Passagen an Julius Lange anlehnt. Wenn man beide Bücher parallel liest, wird der Unterschied jedoch deutlich. Beide hängen der Vorstellung der Reformbewegung an, daß Nacktheit mit einem »Abstreifen der Standesunterschiede« identisch sei. Langes Feststellung »Die Nacktheit ist wie der Tod demokratisch: beide machen die Menschen gleich«³⁷ erhebt Hausenstein zum Motto seines zweiten Teils. Während jedoch die Geschichte nach der Antike für Lange primär eine Geschichte des Verlustes ist, spürt Hausenstein in jeder Epoche der ihr eigenen »sozialen Vitalität« nach. Das bedeutet auch ein sehr viel freundlicheres Verhältnis zur Erotik, die neben der wissenschaftlichen Anatomie die wichtigste Quelle »des Aktgefühls« der Neuzeit sei. Hier hätte Grewenig schon – und zwar differenzierter – lesen können, daß das Dürersche Aktbild der Autonomie zustrebt: »Dürers Akte bedeuten für die Möglichkeiten der Zeit und der Umwelt das Höchste. Sie bedeuten die Befreiung des ästhetischen Sinnes der Deutschen jener Zeit für das ästhetische, positive, durch sie selber berechnete und gleichsam beziehungslose Phänomen des Körpers. Sie bedeuten die künstlerische Erkenntnis der Natürlichkeit: jener Natürlichkeit, deren beruhigende Gesetzmäßigkeit dem Menschen der Renaissance entspricht...«³⁸

Mit Lange geht Hausenstein davon aus, daß in der Gesellschaft des klassischen Griechenlands ein naives, ungebrochenes Verhältnis zum Nackten vorgeherrscht habe. Nacktheit von Männern und etwas später auch von Frauen sei selbstverständlich gewesen, in der Kunst erscheine nur idealisiert, was Alltag gewesen sei.³⁹ Ob diese Vorstellung von dem antiken Griechenland auch heute aufrecht erhalten werden kann, ist – wenn ich richtig sehe – gründlich zu bezweifeln.⁴⁰ Wenn Hans Peter Duerr, auf dessen Buch ich noch eingehe, auch den Rundumschlag liebt, so ist doch seine Faktensammlung auf jeden Fall geeignet, die idealisierende Griechenlandvision der Reformbewegung zu differenzieren. Lange und nach ihm Hausenstein setzen von der angenommenen naiven Nacktheit der Griechen die Renaissance ab: »Die Renaissanceakte waren, so häufig und so herrlich sie gebildet wurden, doch nicht Darstellungen einer öffentlichen Nacktheit. Die Aktkunst der Renaissance erwächst auf einem Boden, auf dem das Nackte sich immer nur im Rahmen eines privaten Genusses, einer privaten Anschauung enthüllt. Das Nackte ist in der Renaissance vielmehr als in der Antike ein Produkt ästhetischer Reflexion und ästhetischen Raffinements. Es muß erst vermittelt werden; es ist nicht da. Der Mensch der Renaissance trägt Kleider – sogar Hosen. Der Mensch der Renaissance bedarf einer viel umständlicheren Entkleidung, um nackt zu werden.«⁴¹

Das Verhältnis von Nacktheit in der Renaissance zu der in der Antike ist auch das zentrale Thema der Arbeit von Nikolaus Himmelmann: »Ideale Nacktheit.«⁴² Das Buch beginnt mit der Auffassung des Klassizismus zur »idealen Nacktheit«, einer Darstellung des Nackten, die sich zur Legitimation ihres Tuns auf die Antike berief. Himmelmann kann nun zeigen, daß in der Renaissance viele Gestalten nackt dargestellt werden, die in der Antike immer bekleidet waren. Daß die »nackte Antike« eine idealisierende Vorstellung der Renaissance sei, stellt dann auch Hans Peter Duerr fest.⁴³ Doch während es Duerr genügt, nachzuweisen, daß Nacktheit zu allen Zeiten und an allen Orten immer sozial reglementiert, niemals von paradisischer



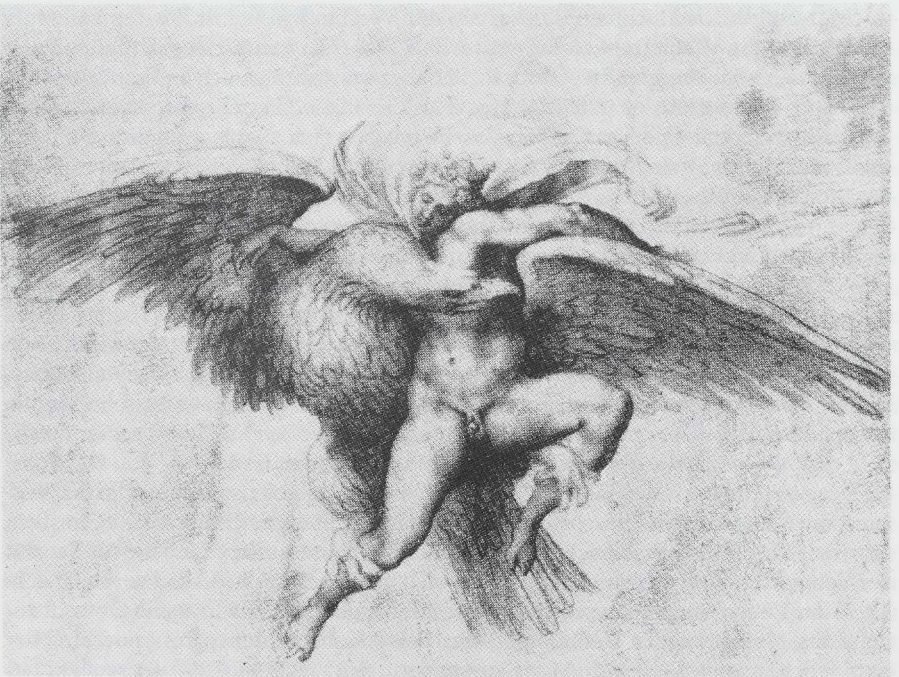
4 Bertoldo, Schlachtrelief, Florenz

Naivität bestimmt war, zeigt Himmelmann recht differenziert, wer aus welchen Gründen in der Antike bekleidet, in der Renaissance und später jedoch nackt erscheint. »So können Juno, Minerva und Diana nackt dargestellt werden, was in der antiken Kunst ebenso undenkbar gewesen wäre wie eine nackte Eurydike. Am Beispiel des männlichen Aktes zeigt dies noch vor Michelangelo sehr deutlich Bertoldo, der in seiner Reiterschlacht im Bargello die bekleideten Figuren des antiken Vorbilds, eines Schlachtsarkophages in Pisa, größtenteils durch nackte ersetzte.«⁴⁴ Auf diese Weise sollten keine realen Begebenheiten geschildert werden, die Nacktheit veranschauliche vielmehr Stärke und Gewaltsamkeit. Michelangelo habe dann »die nackte Darstellung mit radikaler Einseitigkeit und mit einem eigentümlichen Tief-sinn weiterentwickelt.«⁴⁵ In diesem Zusammenhang sind außer den »Ignudi« der Sixtinischen Kapelle die nackten Männer im Hintergrund der Heiligen Familie von Interesse, dem Tondo Doni in den Uffizien. Vom Inhalt, der Geschichte der Darstellung des kleinen Jesus mit seiner Familie, führt kein Weg zu den nackten Jünglingen im Hintergrund. In Bestätigung von Charles de Tolnay nimmt Himmelmann an, daß »die antike Welt, zu einem tragischen, von platonischer Liebe durchtränkten heroischen Idyll« werde.⁴⁶ Nacktheit signalisiert hier also eine spezifische Imagination von antiker Welt. Daß jedoch Michelangelo zu diesen nackten Jünglingen ein besonderes emotionales Verhältnis hatte, deutet Himmelmann im Zusammenhang mit dem David zwar an, indem er von »Michelangelos Veranlagung und seinem persönlichen Schönheitsgefühl«⁴⁷ spricht – geht jedoch schließlich darüber hinweg. James M. Saslow hat seine Untersuchungen von 1986 zu diesem Thema so zusammengefaßt: »Medicean Florence, home of both Ficino and Savonarola, was keenly aware of the contradictions between christian ideas of love, sexuality, and spirituality and those sanctioned by the severed example of the synthesis of these two traditions that was achieved by Ficino's elevated Neoplatonic philosophy. But that uneasy equilibrium could be maintained only at the cost of suppressing physical passion. Michelangelo appears to have been exclusively homosexual in his orientation, but he clearly had strong inhibitions about acting on his impulses. The polarity between the spiritual and the erotic Ganymedes, foreshadowed in Xenophon and Plato and present in



5/6 Michelangelo, Heilige Familie, Florenz, Uffizien, rechts: Detail aus 5

7 Michelangelo, Ganymed, Bleistiftkopie, Windsor, Royal Library

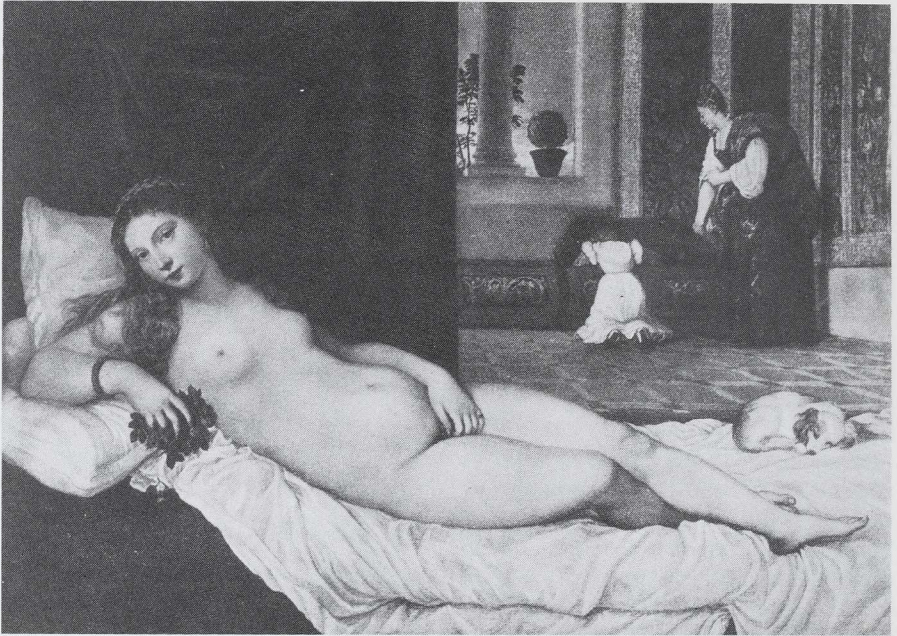


Michelangelo, proved to be a continuing source of tension in society over the next century, much as it was in Michelangelo himself.⁴⁸ Wenn auch Himmelmann nur unter besonderen Umständen die Saslowschen Thesen hätte kennen können, so bezieht er sich auch nicht auf die Arbeit von Robert S. Liebert: »Michelangelo, a Psychoanalytic Study of his Life and Images« aus dem Jahre 1983. Gegen die Behauptung, eine solche Annäherung habe mit den Erkenntnissen der Kunstgeschichte nichts zu tun, wendet Liebert ein: »In contrast, the psychoanalytic approach emphasizes the representation of the unconscious and unresolved conflicts, often repressed and harking back to the artist's childhood, as additional fundamental determinants of both the form and the content of mature creative images.«⁴⁹ Wie Liebert sehr ausführlich darlegt – und dann später Saslow von kunsthistorischer Seite anschaulich gemacht hat – ist auf jeden Fall bei der Darstellung nackter Männer und Frauen die Frage nach der Emotionalität, nach den erotischen Prioritäten des Künstlers respective der Künstlerin, von besonderem Interesse. Es geht ja nicht darum, das Sexuelle dieser Männer und Frauen posthum zu loben oder zu denunzieren, es geht vielmehr um die Gefühle, mit denen ein nackter Körper bei seiner Entstehung umgeben wurde. Es handelt sich um sehr persönliche Verwicklungen des Künstlers in sein Produkt, in seine gesellschaftliche Objektivierung. Seine Gefühle kann er nur soweit der Öffentlichkeit sichtbar machen, als sie bereit ist, diese zu ertragen. Doch gerade Ambivalenzen bei einem Künstler sind in der Lage, den gesellschaftlichen Ambivalenzen Widerhall zu verleihen. Michelangelo mußte seine Gefühle sehr viel stärker verstecken als Carravaggio, der – wie Donald Posner gezeigt hat – eindeutig homoerotische Bilder, wohl auch auf Bestellung, gemalt hat.⁵⁰ Die große Beliebtheit der nackten Männer Michelangelos gibt ja auch Auskunft über die Emotionalität der Betrachter und Betrachterinnen. Unterhalb der Verständigung mit Worten kann hier manche Latenz offenbar und toleriert werden. Das trifft natürlich auch für den Frauentypus des Michelangelo zu. »Both the iconographical approach and traditional historical considerations of style often leave us dissatisfied in our quest to understand those distinctive and personal aspects of the image which enable a connoisseur, with relative certainty, to identify the artist who created it, no matter how commonplace the theme – in other words to recognise his personal style.«⁵¹ Bei Michelangelo ist über sein gesamtes Leben hin die Sehnsucht nach »protection and sustenance from an idealized male endowed with tender qualities«⁵² zu beobachten, eine Quelle für »ideale Nacktheit«, die Nikolaus Himmelmann verschlossen blieb. Dabei ermöglichen persönliche Dispositionen oft einen Fanatismus, zu dem die Gesellschaft selten – und dann zu kurzfristig – in der Lage ist. Denkt man dies mit, dann gewinnt Himmelmanns Zusammenfassung eine weitere Dimension: »Die Idealität von Michelangelos Gestalten hat ihre Entsprechung in seiner durch die zeitgenössische neoplatonische Bewegung vorgeformte Auffassung, daß in der Schönheit des nackten Körpers der Abglanz einer spirituellen, idealen Schönheit zu finden sei. ... Die Spiritualisierung hat auch den Aspekt, daß die Darstellung über den körperlichen Vorgang hinaus auf etwas Unsichtbares weist, das als innerer Schmerz, als Sehnsucht spürbar ist...«⁵³ Es ist vielleicht auch der innere Schmerz eines Liebenden, der mit der Schönheit, dem schönen Körper eines Mannes, nur in der Kunst vereinigt sein kann; im Leben hingegen muß er sich diese Form der Nähe versagen. Obwohl zutiefst aus den lebendigen Gefühlen genährt, wird Kunst zu dem ganz Anderen. Hier ist möglich, was im Leben die Mode streng verurteilt.



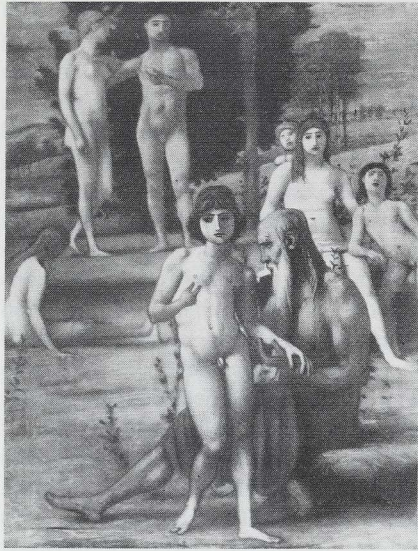
8 Diana, Proserpina, Juno, Minerva aus dem Codex 132, Montecassino, ca. 1023

Die weitaus längste Studie seines Buches hat Himmelmann »Mittelalter und Renaissance« überschrieben.⁵⁴ Die »ideale« Nacktheit sei ein bisher wenig gesehenes Element der Antikisierung. »Die Bedeutung dieses Merkmals für das vorliegende Thema geht schon daraus hervor, daß Nacktheit seit dem späteren Quattrocento in antik-mythologischen Darstellungen eine große Rolle spielt und häufig die antiken Götter kennzeichnet, sogar dort, wo antike Vorbilder keine Anregung dazu boten. Ebenso wie mit der Vorstellung »antik« sind auch mit der Nacktheit die Konnotationen »heroisch«, »natürlich«, »pagan« verbunden.«⁵⁵ Die Vorstellung, daß »nackt« auch »antik« sei, kann Himmelmann auf das Mittelalter zurückführen, ähnliches können wir auch in dem Beitrag von Berthold Hinz in diesem Buch lesen.⁵⁶ »Die ideale oder heroische Nacktheit der Renaissance-Kunst ist so gesehen weniger eine neue, aus direkter Begegnung mit der Antike entwickelte Konzeption, als vielmehr eine neue Interpretation überlieferter Bildformen.«⁵⁷ Nacktheit sei im Mittelalter ein Kennzeichen für antike Kunst. Auf einer Miniatur in dem ca. 1023 datierten Manuskript von Hrabanus Maurus *De universo* in Montecassino sehen wir die Göttinnen Diana, Juno und Minerva nackt. Himmelmann widerspricht nun überzeugend der herrschenden Meinung, daß diese Darstellung auf antike Vorlagen zurückging. »Die Nacktheit dient jedenfalls dazu, das heidnische Wesen und den dämonischen Charakter von Idolen zu bezeichnen...«⁵⁸ Von hier aus kann der Autor die Erkenntnis seiner Arbeit zusammenfassen: »Bei der Übernahme in die Kunst der Renaissance erfährt die pagane Nacktheit des Mittelalters in der Regel eine Aufwertung, in dem das Pagane die positive Bedeutung des Antiken bekommt, mit dem die Vorstellung »natürlich«, »ideal« und »heroisch« verbunden sind. Als allgemeine Erscheinung hängt diese Aufwertung sicher mit der neuen Begeisterung für das Altertum zusam-



9 Tizian, »Venus von Urbino«, Florenz, Uffizien

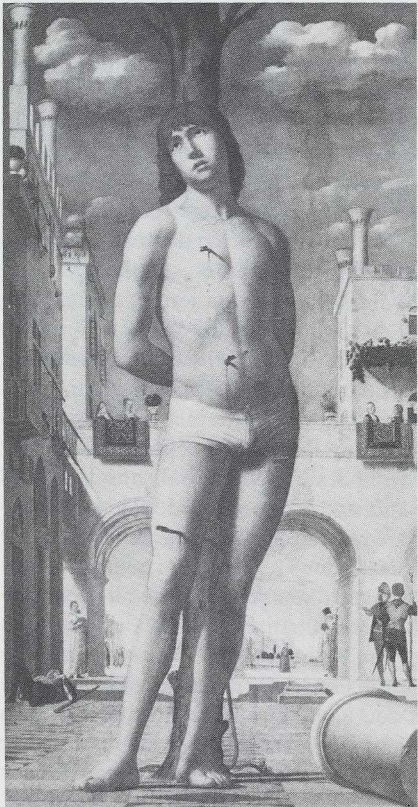
men, die schon seit dem späten 14. Jh. modische Züge annimmt. «⁵⁹ Wiederum bleibt aber ein wichtiger Aspekt ungeklärt: die Verurteilung der paganen Kultur durch die Christen hängt auch mit der der Erotik feindlichen Haltung der neuen Religion zusammen. Dabei spielt nicht zuletzt die Vorstellung eine Rolle, man lebe in der Endzeit, die Dinge dieser Welt lenkten nur von den entscheidenden Perspektiven ab. Im Laufe der Jahrhunderte kam man nicht umhin, sich etwas Zeit zu nehmen, sich im Diesseits einzurichten. Dies führte hier früher, hier später zu neuer, oft nicht positiver, Bewertung der Sinnenlust. Wenn der Teufel des Mittelalters, – etwa in der Gestalt der paganen Göttin – nun zum himmlischen Wesen wird, die Göttin ihre Nacktheit nicht nur als Attribut, sondern als eine glückhafte Befindlichkeit erhält, ist dies zuerst einmal ein Ereignis der Kunst. Doch dann bleibt zu fragen: Wie verhielt sich die Metamorphose des Bildwerkes zur Wirklichkeit? Ermöglichte die Kunst – wie bei Michelangelo angedeutet – was die Wirklichkeit nicht zuließ? Oder gab es Bereiche, in denen Kunst und Leben ein engeres Bündnis eingingen? Die Frage nach dem Leben führt nicht etwa von der Kunst weg, wir lernen sie vielmehr genauer kennen. Ein Bild, das die Wirklichkeit verdoppelt – in gewisser Weise Tizians »Venus von Urbino«⁶⁰ – hat doch einen völlig anderen Charakter als eines, das die Defizite der Wirklichkeit sublimiert, etwa die »Goldenen Zeitalter« Hans von Marées.⁶¹ Auch für Himmelmann ist es eher maginal, daß nackt der Mensch immer Geschlechtswesen ist. Man kann aber ohne wesentliche Verluste an Erkenntnis diesen Aspekt nicht an den Rand drängen. Der nackte Körper thematisiert auch immer die Beziehung der Geschlechter zueinander. Indem eines der beiden Geschlechter sich auf sich selbst bezieht, bezieht es sich immer auch auf das andere. Wenn etwa im Quattrocento Se-



10 Hans von Marées, Goldenes Zeitalter, 1879-85

11 Antonello da Messina, Hl. Sebastian, Dresden
Staatl. Gemäldegalerie

12 Lorenzo di Credi, Florenz, Uffizien



bastian an der Martersäule zu einem besonders beliebten Thema wird, dann beschäftigen sich nicht nur malende oder bildhauernde Männer mit ihrem nackten Geschlechtsgenossen, auch Betrachter und Betrachterinnen beziehen sich über oder vor dem Bild auf sich selbst.⁶² Wenn Vasari berichtet, ein nackter Sebastian von Fra Bartolomeo habe aus einer Kirche entfernt werden müssen, weil Frauen sich in der Beichte lasziver Gedanken angeklagt hätten⁶³, dann sagt dies über das gesamte soziale Geflecht der Geschlechterbeziehungen und den Ort, den die Kunst darin hat, etwas aus. Sebastian, Nothelfer gegen die Pest, ist – nach einer Andeutung von Margaret Walters⁶⁴ – eine Umkehrung des pfeileversendenden Apoll – Apoll und Marsyas in einem. Körperliche Schönheit von den Göttern gestraft, aber doch als Schönheit – durch Malerei und Plastik – unvergänglich. Den schmalen, hochrechteckigen Gemälden mit dem nackten, aber gefesselten Mann stehen die Venus-Bilder in ähnlichem Format gegenüber. Anders als der gebundene Schutzpatron der Bogenschützen scheint die Göttin der Liebe frei zu stehen, meist vor einem schwarzen Grund, der nicht nur ihr vornehm-weißes Inkarnat zu Wirkung bringt, sondern sie auch einer lebendigen Umwelt beraubt, sie nur auf der Bildtafel Gestalt werden läßt. Während Sebastian durch die Macht seiner Schutzbefohlenen gefesselt ist, ist die Göttin durch die Sitte gebunden, sie muß ihren Körper vor zudringlichen Blicken schützen. Mann und Frau sind – mit den Worten Willy Kurths – eine »aesthetische Reflexion«.⁶⁵ Vor diesen Tafeln des Quattrocento stellen Dürers »Adam und Eva« im Prado einen Akt der Befreiung dar.

Wenn es richtig ist, daß die Zeit um 1500 in der Geschichte der Geschlechterbeziehung deswegen von großer Bedeutung ist, weil noch ein anderer als der tatsächlich genommene Weg möglich war, dann müßte sich etwas von jener anderen möglichen Zukunft in den Bildwerken der Zeit erkennen lassen, in der noch Reste der mittelalterlichen Geellschaft forbestehen, in der aber das Neue, das wir Renaissance zu nennen gewohnt sind, schön spürbar wird. Dies ist – je nach Orten – ein langer Zeitraum. In Italien gehen Anfänge schon bis ins Trecento zurück, in den Niederlanden – siehe auch den Aufsatz von Daniela Hammer-Tugendhat in diesem Band⁶⁶ – gewinnen die künstlerischen Ereignisse nach 1400 in diesem Themenzusammenhang an Gewicht. Das Ende des Zeitraums bildet die Reformation und das, was Max Weber die »protestantische Ethik« genannt hat, auf katholischer Seite das Tridentinum. Das bedeutet nicht, daß nicht noch die Phantasie oder gar die Praxis egalitärer Geschlechterbeziehung fortbesteht, Grafiken der Schule von Fontainebleau geben Anlaß zu solchen Interpretationen. Die Stabilisierung der Geschlechterstereotypen, wie sie dann um 1800 vollendet ist, braucht wohl doch mehrere Jahrhunderte und wird hier schneller und dort langsamer, hier sanft und dort – wie in der Hexenverfolgung – mit Blut und Eisen durchgesetzt.⁶⁷ Die Zeit, die für das gegenwärtig in der westlichen Welt vorherrschende Machtverhältnis in den Geschlechterrelationen entscheidend ist, sollte – wenn es schon um den nackten Menschen geht – nach der Beziehung von Mann und Frau befragt werden. Daß es auch methodisch anders möglich ist als in der Kunstgeschichte üblich, zeigt der Beitrag von Volkhard Knigge.⁶⁸

Wenn es nach Kunsthistorikern wie Meinrad Grewenig ginge, gehört das letzte hier vorzustellende Buch überhaupt nicht in den Kontext unseres Faches: da nach solcher Anschauung die Kenntnis der Kunst nicht durch Wissen über Kultur und ihre Geschichte vertieft werden könnte, ist weder das Buch Hans Peter Duerrs über Nacktheit und Scham, noch die Arbeiten seines geliebten, von ihm dazu ernannten,

Gegners Norbert Elias kunsthistorische Lektüre.⁶⁹ Der berufserfahrene Archäologe Nikolaus Himmelmann ist in diesem Punkt nicht so kleinlich wie der kunsthistorische Dissertant: für ihn ist die Kulturgeschichte, vor allem die Ikonologie, unverzichtbar, auf diesem Feld hält er es für notwendig zu streiten. Nur weitergehende Fragen werden nicht gestellt. Natürlich, um so weiter man sich von jenem Schrebergarten entfernt, in dem man als Spezialist auch König ist, umso riskanter wird es, daß man bei Fehlern, Ungenauigkeiten, Lücken ertappt werden kann – und die Spezialisten lauern überall, um zu beweisen, daß Gebietsverletzungen gefährlich für das Ansehen sind. Solche Fallen kennend spart Himmelmann nicht mit Hinweisen, daß der »Fachmann« es sicher besser wisse, nicht ohne dann Beobachtungen nachzuschieben, die der »Fachmann« nicht gemacht hat. Ich will Duerr gegenüber jetzt nicht den kunsthistorischen Fachmann herauskehren; daß er aber Hausenstein und Lange, auch Margaret Walters, nicht kennt, dafür Clark und Lucie-Smith (Bücher, von denen er nichts gehabt haben kann), enttäuscht, auch wenn dies ein Licht auf die Kunstgeschichte selbst zurückwirft. Schade ist auch der etwas lieblose Umgang mit den Abbildungen, nicht nur durch den Autor, sondern auch durch den Verlag.

Nun will ich nicht Norbert Elias verteidigen, von dessen Geschichtsmodell mich die Lektüre des Duerrschen Buches nicht abgebracht hat; allerdings fordert Duerrs Darstellung der Fakten und Quellen in vielem eine Differenzierung des Elias'schen Werkes, das niemals so kleinkariert argumentiert, wie Duerr es ihm unterstellt. Thomas Kleinspehn geht im folgenden Band auf die Kulturtheorie von Norbert Elias in Auseinandersetzung mit Hans Peter Duerr ein.⁷⁰ Die Fixierung auf Elias hindert Duerr, seine eigene Theorie zu entwickeln. Sie kann doch nicht schlußendlich darin bestehen, »daß allem Anschein nach Nacktheit und Scham nicht nur in der Antike und im Mittelalter, sondern auch in fremden, angeblich primitiven Gesellschaften so eng miteinander verbunden sind, daß vieles für die Wahrheit des biblischen Mythos spricht, nach dem die Scham vor der Entblößung des Genitalbereiches keine historische Zufälligkeit ist, sondern zum *Wesen* des Menschen gehört.«⁷¹ Die Alternative, mit der sich Duerr gegen Elias stellt, ist nicht neu. Vor gut zwei Jahrzehnten ist sie an der Frage nach der Aggression schon einmal diskutiert worden.⁷² Wie Duerr für die Scham so hatte damals Konrad Lorenz behauptet, die Aggression gehöre zum *Wesen* vieler Lebewesen, auch der Menschen. Dagegen hatte u. a. Alexander Mitscherlich die These vertreten, sie sei im Verlaufe bestimmter historischer Entwicklungen erworben worden. Es ging damals – genauso wie heute – viel weniger um die großen Fragen der Menschheitsgeschichte; der Alltag der Kindererziehung – der damals öffentliches Interesse fand – hatte vielmehr die Aggressivität zu einem bedenkenswerten Thema gemacht. Lorenz stellte die Aggressivität als zum *Wesen* des Menschen gehörig dar, in der Erziehung mußte die Bestie gezähmt werden, immer wieder kann sie losbrechen. In der damaligen politischen Diskussion bedeuteten seine Thesen auch, daß Kriege unvermeidlich seien. Auf der anderen Seite formulierte Mitscherlich eine Hoffnung, die auch erziehenden Eltern eine Perspektive geben konnte; sie waren aufgefordert sich Rechenschaft zu geben, über ihre eigenen – vielleicht versteckten – Aggressionen, die sie – ohne es zu wollen – an ihre Kinder weitergaben. Die tägliche Lebenspraxis wurde schon so gestaltet, als ob einer von beiden Recht hätte. So ist es nicht von Bedeutung, welche Seite sich argumentativ durchsetzen könnte, sondern ob das gesamte System eine Stufe voran gekommen ist.

Fragen wir mit diesen Erinnerungen, warum der – brilliant geschriebene – Angriff Hans Peter Duerrs auf Norbert Elias ein solches Rascheln im Blätterwald verursacht hat, fragt man, warum auch ich mich jetzt an ihm abarbeite (wie viele andere auch), so vermute ich, daß es um die wissenschaftliche Fundamentierung eines Traums geht. Können die noch lebenden Generationen ein neues – weniger verhirntes – Verhältnis der Geschlechter zueinander erreichen? Das scheint mir die Frage, auf die Duerr latent mit nein, Elias latent mit ja antwortet. Wer etwas dem Wesen des Menschen zuschlägt, kann für aufgeklärten Umgang mit dieser Vorgabe plädieren, das Problem jedoch bleibt. Wer hingegen mit einem historischen Denkmodell arbeitet, wer zeigen kann, daß auch Mentalitäten entstehen und verschwinden, wer dafür gar Gründe benennt, der ist auch nicht bereit, den Status quo als etwas zu sehen, das schon (im wesentlichen) immer so war und deswegen auch immer so bleiben wird. Denn das wäre präzisierend Duerr entgegenzuhalten: es geht nicht um Zufälligkeiten in der Geschichte, es geht um die Spezifik bestimmter Zeitabschnitte in bestimmten geographischen Bereichen. Damit ist aber auch Genauigkeit bei der sozialen Verortung der Quellen zu fordern; auch die Frage, ob es sich um einen fiktionalen oder um einen dokumentierenden Text handelt, ist sorgfältiger zu diskutieren als Duerr es tut.

In unserem Zusammenhang ist Duerrs Buch vor allem deswegen sehr anregend, weil er immer wieder veranschaulicht, daß Nacktheit nicht ohne Geschlecht gedacht werden kann. Den nackten Körper umgeben zu allen Zeiten Phantasien und Ängste sowie Rituale, manchmal durchaus magische Handlungsweisen. Dies gilt vor allem für die Öffnungen des Körpers, nicht nur jene, denen wir latent oder manifest unsere Herkunft zu danken haben, sondern auch andere wie der Mund, die Ohren. Kulturhistoriker wie auch Kulturhistorikerinnen müssen – haben sie es (beruflich) mit dem nackten Körper zu tun – danach fragen, wie in der jeweiligen Zeit am jeweiligen Ort mit dem Körper oder (was etwas anderes sein kann) mit dem Bild davon verfahren wurde. Faktisch nehmen jedoch wenige Autoren diese Frage ernst.

Es hat keinen Abschnitt der Menschheitsgeschichte gegeben, zumindest seit Sexualität und Erhalt der Gattung zusammen gedacht werden konnten, in der ein nackter Mensch sich nicht als einer von einem angezogenen Verschiedener erkannt und betrachtet hätte. Daß dies so ist, hat Duerr bewiesen, aber Elias hat nirgendwo diesen Sachverhalt bestritten. Es gibt in der Kunst des Mittelalters immer Gründe, daß Männer und Frauen nackt gezeigt werden, aber dann werden sie – oft freizügiger als in späterer Zeit – auch so dargestellt. Auf der anderen Seite tut die Kirche alles, um die Körperfeindlichkeit zu festigen, nicht zuletzt mit – wie Helen Schüngel-Straumann zeigt⁷³ – nicht berechtigtem Verweis auf den Schöpfungsbericht der Bibel. Für diese permanente Kampagne sind viele Belege beizubringen.⁷⁴ Daneben gibt es jedoch auch Bereiche, in denen Nacktheit möglich ist, schon deswegen, weil es keine Privatheit im modernen Sinne gibt. Auch hier sind Reglementierungen, Verbote aufmerksam zu interpretieren. Solche Gesetze gelten oft nur in kleinen Bereichen (Städten, Herrschaftsbereichen), zuweilen sind wichtige soziale Gruppen von der Geltung der Vorschriften ausgenommen. Schließlich darf nicht übersehen werden, daß Reglementierungen auf eine entgegengesetzte Praxis reagieren. Die frühe Geschichte der Spielkarten im Abendland kennen wir fast ausschließlich aus Verboten, was ja nichts anderes beweist, als daß gespielt wurde.

Eine naive – wie man sagt: unschuldige – Nacktheit hat es im Mittelalter genauso wenig wie in der Antike gegeben, aber viele Situationen waren, aus unterschiedlichen Traditionen und Gründen, möglich. In der Renaissance wird das gesamte Thema des Körpers von Grund auf neu reflektiert. Die mimetischen Absichten der Kunst, ein Bild, so als ob es die Wirklichkeit wäre, gar in Lebensgröße, könnte (und kann) großes Vergnügen bereiten, aber es mag auf Gedanken bringen, die nicht in ein Handelskontor gehören. Deswegen wird der Kampf gegen solche Bilder (und solche Praxis) durchsystematisiert.⁷⁵ Doch erst im 19. Jahrhundert beherrscht die bürgerliche Moral alle Bereiche des öffentlichen und des privaten Lebens – was nur dazu führt, daß ein zweiter Boden eingezogen wird: statt der lasziven höfischen Gesellschaften regiert nun die Angebotspalette bürgerlicher Bordelle, fraglos eine Demokratisierung, weil nun *mehr* Männer versorgt werden konnten. Wer wird bestreiten, daß der Preis dieser Entwicklung Entfremdung und größere Komplexität ist.

Wir sehen diesen Unterschied in dem Vergleich von Tizians »Venus von Urbino« und Manets »Olympia«: Beide Frauen beziehen sich auf den vor dem Bild stehenden Mann, den bekleideten Mann. Doch während – wie Hans Ost gezeigt hat⁷⁶ – Tizians Gemälde zwei historisch benennbare Personen in Erinnerung ruft, tritt die Olympia der bürgerlichen Männerwelt gegenüber⁷⁷; die betrachtenden Männer jedoch, weil sie sich gegenseitig vor dem Bilde in Flagranti ertappen, einigen sich darauf, daß der Schuldige der Künstler sei. Dieser kann jedoch auf die Qualität seiner Malerei verweisen: gab es je eine solche in sich differenzierte Vielfalt weißer und schwarzer Töne? Gab es jemals eine Schwarz-Weiß-Malerei, die farbiger war? Doch läßt man sich auf die Malerei ein, führen die Motive ein eigenes neues Leben, Verwicklungen sind die Folge für den Bürgersmann. Ein Vergleich der beiden Bilder läßt eine Entwicklung aufscheinen, die das Modell von Norbert Elias durchaus zu beschreiben vermag.⁷⁸

Ist Hans Peter Duerr nicht auf Elias fixiert, dann ist sein Text vergnüglich zu lesen: etwa seine Beschreibung der Nacktkulturbewegung, deren Ideologie er wie eine Seifenblase platzen läßt.⁷⁹ Die Abbildungen sind allerdings entlang einer gleichmacherischen Linie in den Text eingestreut, als ob Bilder nackter Frauen im Ausdruckstanz aus den 20er Jahren irgendeine Gemeinsamkeit mit den von Diane Arbus fotografierten Nudistenpaaren der 60er Jahre hätten. Zwischen beiden Bildern liegen Welten, nicht nur im Verhältnis der fotografierten Menschen zu ihrem Nacktsein, sondern auch im unterschiedlichen Blick der Kamera.

Duerr hat ein spürbar lustbesetztes Verhältnis zu seinem Thema und zwar nicht nur, wenn er meint, Norbert Elias bei einem Irrtum zu erwischen, sondern auch, wenn er sprachlich Körperteile umkreist, von denen man doch nicht spricht. Dies tut er augenzwinkernd, aber nie vulgär, vergnügt, aber nicht geil. Hier kann nicht zuletzt die Kunstgeschichte von ihm lernen, vor allem bei ihrem Umgang mit dem abgebildeten nackten Menschen.

Anmerkungen

- 1 »Das Verhältnis der Geschlechter in der Geschichte«, Tagung der Evangelischen Akademie Loccum, 30. April bis 3. Mai 1987.
- 2 Meinrad Maria Grewenig, Der Akt in der deutschen Renaissance. Die Einheit von Nacktheit und Leib in der bildenen Kunst (= Luca Wissenschaft und Forschung, Band 1), Freren (Luca Verlag) 1987.
- 3 Nikolaus Himmelmann, Ideale Nacktheit (= Abhandlungen der rheinisch-westfälischen Akademie der Wissenschaften, Band 73), Opladen (Westdeutscher Verlag) 1985.
- 4 Hans Peter Duerr, Nacktheit und Scham (= ders., Der Mythos vom Zivilisationsprozeß, Band 1), Frankfurt (Suhrkamp) 1988. – Ich habe diese drei deutschsprachigen Bücher gewählt, weil an ihnen die zu zeigenden zentralen Probleme aufscheinen, im Positiven wie im Negativen. Damit bin ich in Gefahr, auf viele Bücher nicht einzugehen, die es verdienen. Das betrifft vor allem die Erörterungen über den Körper des Menschen und seine Geschichte. NUR auf zwei Titel sei verwiesen: Liam Hudson, Bodies of Knowledge, The Psychological Significance of the Nude in Art, London 1982 und Susan Rubin Suleiman (Hrsg.), The Female Body in Western Culture. Contemporary Perspectives, London 1986; schließlich arbeitet Barbara Duden, Penstate University, seit Jahren an einer Bibliographie zu dem Thema.
- 5 Grewenig 1987 (Anm. 2), S. 23: »Diese Forschungsrichtung, die ›Phänomenologie des Leibes‹, hat sich in der modernen Philosophie inzwischen zu einem bedeutenden Fachbereich entwickelt.« Kapitelüberschrift: »Der Leib als methodisches Problem.«
- 6 Lorenz Dittmann, Kunstwissenschaft und Phänomenologie des Leibes, in: Aachener Kunstblätter 44, 1973, S. 287-316.
- 7 Grewenig 1987 (Anm. 2), S. 9.
- 8 Erwin Panofsky, Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers, München 1977 (Dt. von Liselotte Möller).
- 9 Grewenig 1987 (Anm. 2), S. 60.
- 10 Ebd., S. 62.
- 11 Ebd., S. 17. Leider belegt Grewenig seine Behauptung »fast alle monographischen Arbeiten« nicht: er kann doch wohl kaum ernsthaft Lange, Hausenstein, Clark und Walters über einen Leisten scherzen.
- 12 Vgl. Fritz Koreny, Albrecht Dürer und die Tier- und Pflanzenstudien der Renaissance, München 1985.
- 13 Grewenig 1987 (Anm. 2), S. 58: »Trotz des Fehlens von Körperteilen gibt Dürer seinen Körper als eine Ganzheit« – was mutatis mutandis auch für die »Betenden Hände« zutrifft. Grewenig datiert seine Abb. 27 mit »ca. 1502«. Es ist symptomatisch für seine lieblose Arbeitsweise, daß er an keiner Stelle seine Datierungen begründet, gar die verschiedenen Vorschläge in der Literatur diskutiert – »ahistorisch« könnte man das nennen, falls es absichtlich erfolgte.
- 14 Vgl. Franz Winzinger, Albrecht Dürer, Reinbek bei Hamburg 1971, S. 147/148, Anm. 57. Winzinger geht von der Frage nach der Datierung des Bildes aus und versucht – um die Zeichnung in der Dürerschen Lebensgeschichte unterzubringen – das Alter des Künstlers festzustellen. Hier hat er Ärzte zu Rate gezogen, so seinen »erfahrenen Urologen«. Ich will hier nicht Winzingers Vorgehensweise verspotten, solche positivistische Arbeitsweise müssen wir alle an den Tag legen. Mir geht es um das, was die Handlungen symbolisieren: es ist die Irritation, die schließlich den Weg zum Spezialisten ebnet. S. 141 hat Winzinger die Zeichnung ungleich besser beschrieben als Grewenig.
- 15 Sigrid Schade, Schadenzauber und die Magie des Körpers, Worms 1983.
- 16 Grewenig 1987 (Anm. 2), S. 10.
- 17 Julius Lange, Die menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst von der zweiten Blütezeit der griechischen Kunst bis zum XIX. Jahrhundert, Straßburg 1903.
- 18 Julius Lange, Die Darstellung der menschlichen Gestalt in der Bilderei von der ältesten Periode bis zum Höhepunkt der griechischen Kunst, Kopenhagen (Schriften der dänischen Gesellschaft der Wissenschaften) 1892.
- 19 Vgl. hierzu neuerdings Michael Andritzky/Thomas Rautenberg (Hrsg.), »Wir sind nackt und nennen uns Du«, Von

Lichtfreunden und Sonnenkämpfern, eine Geschichte der Freikörperkultur, Gießen 1989.

20 Lange 1909 (Anm. 17), S. 96; vgl. zu diesem »Gegensatz« Peter Gorsen, Sexualästhetik, Zur bürgerlichen Rezeption von Obszönität und Pornographie, Reinbek bei Hamburg 1972, der anhand von Rosenkranz und Bataille das Verhältnis der bürgerlichen Gesellschaft zum Schönen einerseits, zum Obszönen und Pornographischen andererseits behandelt.

21 Lange 1903 (Anm. 17), S. 69.

22 Ebd., S. 71.

23 Ebd., S. 70/71.

24 Dazu ausführlich Peter Gorsen, Das Bild Pygmalions, Kunstsoziologische Essays, Reinbek bei Hamburg 1969, bes. den ersten Beitrag: »Prologomena einer hedonistischen Aufklärung«, S. 9-22, Zitat S. 9.

25 Lange 1903 (Anm. 17), S. 144/145. Solche Argumente kann man denn identisch in der Nacktkulturbewegung hören, vgl. Wolfgang R. Krabbe, Gesellschaftsveränderung durch Lebensreform, Strukturmerkmale einer sozialreformerischen Bewegung im Deutschland der Industrialisierungsperiode, Göttingen 1974, S. 98-105, der genau darstellt, wie die Selbstverliebtheit in den eigenen Lichtleib zum Rassismus übelster Sorte führt, am Ende steht die völkisch-nudistische Ethik Jörg Lanz-Liebenfels. Krabbe S. 101: »Aus »erotischem Futterneid« hätten sich die Dunkelrassigen, die »Tschandalen« zu Sittlichkeitsfanatikern, zu »Muckern« emporgeschwungen, da sie sich ihrer Häßlichkeit bewußt geworden seien...«

26 Kenneth Clark, The Nude, A Study in Ideal Form, New York 1957¹, 1972² (= The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts 1953 (=2) National Gallery of Art Washington = Bollingen Series XXXV.2); ein Jahr früher erschien eine englische Ausgabe mit gleichen Bildern und gleichem Text, jedoch anders umbrochen, sodaß andere Seitenangaben entstehen können; auch der Titel ist einen Tick anders: The Nude, A Study of Ideal Art, London 1956. – Ich zitierte nach der New Yorker Ausgabe.

27 Clark 1957, S. 71.

28 So schon Heinrich Bulle, Der schöne Mensch im Altertum, München 1922 (3.

Auflage, die erste 1898) in der Einleitung zum Hirth'schen Bildband: »Wenn ein Angehöriger der europäischen Völkerfamilie heute über einen »schönen« Menschen spricht, so schwebt ihm, er mag es wollen oder nicht, das griechische Ideal vor.« Und ein weiteres Credo, das Lange formuliert und Clark ebenfalls verkündet, ist schon in Bulles Einleitung zu finden: »Vollkommene Körperschönheit baut sich auf vollkommener Gesundheit auf; sie beruht auf der gleichmäßigen Ausbildung der Anlagen, die die Natur in den menschlichen Organismus gelegt hat.« Im Gegensatz zu Clark, dem ein solcher Gedanke nicht kam, ist sich Bulle – auf die Weltkulturen bezogen – der Relativität seiner Feststellung bewußt. Doch nachdem er relativiert hat, feiert er doch das griechische Menschenbild. Bulles Text findet sich noch nicht in der 1. Auflage. Dafür erläutert dort der Verleger die Aktualität solchen Denkens: »Alle spezifisch-menschliche Gesundheit, Stärke, Gewandtheit und Schönheit stammen aus Zeiten, wo von der heutigen Nuditätscheu noch keine Rede war. Von diesem Standpunkte aus erscheint daher die asketische Fleischabtöterei unserer Tage geradezu als ein »Verbrechen an der Menschheit.« – Die (von heute gedachte) Gefährlichkeit solcher Argumentation wird deutlich in Büchern wie in dem von C. H. Stratz, Die Darstellung des menschlichen Körpers in der Kunst, Berlin 1914, der sich als ein Vertreter der »naturwissenschaftlichen Kunstbetrachtung« sieht. Diese ginge aus »von dem natürlichen normalen Körper, welcher ihr nach Ausschaltung der kranken und minderwertigen Formen gibt, den sie auf Werke der Kunst überträgt... Die Kunstwissenschaft unterscheidet gute und schlechte Werke, die Naturwissenschaft schöne und häßliche, gesunde und kranke Körper« (so im Vorwort). Dies alles bildet den Boden für ein Buch wie Paul Schultze-Naumburg, Kunst und Rasse, München 1928¹, 1935².

29 Kenneth Clark verdanken wir noch ein weiteres Coffee-table-book: Feminine Beauty, London 1980. Im gesamten Buch verliert er kein Wort darüber, was er nun unter »feminine beauty« versteht. Es scheinen einfach die Frauen zu sein, die

- ihm gefallen. Dabei lernen wir Männer wichtige Unterschiede kennen, z.B. S. 30: »From 1850 onwards beautiful women tend to fall in two categories: naturalistic and romantic.«
- 30 Ausstellungskatalog des Münchner Stadtmuseums: Wilhelm Hausenstein, Wege eines Europäers, Marbach a.N. 1967; vgl. auch das W. H. gewidmete Heft 139 der Zeitschrift »tendenzen«, 1982.
- 31 Wilhelm Hausenstein, Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten, München 1911¹, 1916² (um ein Nachwort vermehrt), 1924⁶ (gegenüber 1916 unverändert). In dem Marbacher Katalog (Anm. 30), Nr. 3 der Bibliographie.
- 32 Wilhelm Hausenstein, Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten und Völker, München 1913; in dem Marbacher Katalog (Anm. 30), Nr. 8 der Bibliographie.
- 33 Clark 1957 (Anm. 26), S. VII; Grewenig 1987 (Anm. 20), S. 20, übersetzt mit »marxistisches Gericht«. Er behauptet die enge Abhängigkeit Clarks von Hausenstein.
- 34 In: Zeiten und Bilder, München 1920, S. 100f., zitiert nach Katalog Marbach (Anm. 30), S. 45.
- 35 Abgedruckt ebd., S. 46/47. Diese Konzeption hat er programmatisch in seiner Schrift: Bild und Gemeinschaft, Entwurf einer Soziologie der Kunst, München 1920, dargelegt. 1912 war der Text in dem von Edgar Jaffé herausgegebenen »Archiv für Sozialwissenschaften und Sozialpolitik« erschienen. Die Banausen von Links wie die Philister von Rechts mißt er an den gleicherweise verpflichtenden Forderungen seiner Gesellschafts- und seines Kunstbegriffes.
- 36 So im nicht paginierten Vorwort zu beiden Bänden, unterzeichnet »Brüssel, im Herbst 1916« Band 1: Die Kunst und die Gesellschaft, München (1917); (Vorwort: »Der erste Band versucht in zwei Teilen eine Soziologie bildender Kunst.«) in dem Marbacher Katalog (Anm. 30), Nr. 15 der Bibliographie. Band 2: Der Körper des Menschen in der Geschichte der Kunst, München (1917); (Vorwort: »Der zweite Teil hat es mit rein ästhetischen und im engsten Sinne kunstgeschichtlichen Gesichtspunkten zu tun.«) in dem Marbacher Katalog (Anm. 30) Nr. 14 der Bibliographie. Die Paginierung bleibt wie in der ersten Auflage.
- 37 Lange 1903 (Anm. 17), S. 293; ein Satz, der, nimmt man ihn symbolisch, tief depressiv ist.
- 38 Hausenstein, Körper (1917), (Anm. 36), S. 485. Sehr ähnlich stellt es auch Willy Kurth, Die Darstellung des nackten Menschen in dem Quattrocento von Florenz, Diss.phil. Berlin 1912, dar: S. 9: »Kultur und Sitte« hätten – im Gegensatz zur Antike – kein gutes Verhältnis zum Nackten gehabt. »In der ganzen Renaissance ringt diese Darstellung mit einer diesem Vorwurf feindlichen Wirklichkeit ... So mag man denn von dieser kulturellen Seite aus das Nackte eine »aesthetische Reflexion« nennen.« S. 10: »Die Summe dieser Bestrebungen ist, daß der künstlerische Intellekt die Gestaltung des Nackten für die künstlerische Erziehung des Sehens als den Urquell aller Erfahrung und Weisheit postuliert...«
- 39 Hausenstein, Gesellschaft (1917) (Anm. 36), S. 206: »Die Griechen der Zeit Platons und schon die Griechen des 5. Jahrhunderts sahen in der agonischen Nacktheit und in der Nacktheit der statuarischen – namentlich der männlichen – Figur das Selbstverständliche, über das man gar nicht diskutiert, weil das entgegengesetzte dem Vorstellungsleben des klassischen Griechen überhaupt nicht geläufig ist. Platon geht soweit zu fordern, daß die Frauen – Mädchen wie reife Weiber – mit den Männern vermengt in vollkommener Nacktheit auf den Übungsplätzen der Pallastra ihren Körper schulen sollen.« Sehr vorsichtig verweist Lange 1903 (Anm. 17), S. 9, darauf, daß die Gestalt »nicht nur ein Gegenstand der Liebe« werde, sie werde »auch selbst erotisch.« Vielleicht zielt er mit diesem Hinweis auf Quellen, wie sie Berthold Hinz in diesem Band behandelt. Allerdings fügt Lange begütigend hinzu: »Aber alles wurde in eine Idealisierung von allgemeiner (politischer) Gültigkeit umgesetzt.«
- 40 Duerr 1988 (Anm. 4), S. 13-23. Nur um ein wenig aus dem Hau-Ruck-Denken herauszukommen, sei auf zwei Bücher verwiesen, wo das Thema »Nacktheit und Geschlechterbeziehung« eine gewisse Mehrschichtigkeit erhält: Lambert A.

- Schneider, Zur sozialen Bedeutung der archaischen Korenstatuen (= Hamburger Beiträge zur Archäologie, Beiheft 2), Hamburg 1975 und Wiltrud Neumer-Pfau, Studien zur Ikonographie und gesellschaftlichen Funktion hellenistischer Aphrodite-Statuen, Bonn 1982.
- 41 Hausenstein, Gesellschaft (1917) (Anm. 36), S. 253. Lange 1903 (Anm. 17), S. 268, wendet sich scharf dagegen, »daß das Menschenbild der Renaissance die auferstandene Antike« sein solle.
- 42 Vgl. Anm. 3; die Thesen des Buches wurden schon in einem Aufsatz zu gleichem Thema in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 48, 1985, S. 1-28, vorgestellt. Daß der Archäologe von seinen kunsthistorischen Gesprächspartnern nicht auf wichtige Literatur zu dem Thema aufmerksam gemacht wurde, verstehe ich nicht. Über Michelangelos David etwa wird ohne Kenntnis des Aufsatzes von Franz-Joachim Verspohl, Michelangelo und Machiavelli, Der David auf der Piazza della Signoria in Florenz, in: Städel-Jahrbuch NF 8, 1981, S. 204-246, berichtet. – Auch der in dem gesamten Zusammenhang grundlegende Beitrag von Konrad Hoffmann, Antikenrezeption und Zivilisationsprozeß im erotischen Bilderkreis der frühen Neuzeit, in: Antike und Abendland, XXIV, 1978, S. 146-158, ist Himmelmann nicht bekannt. – Dieser Aufsatz, der nicht nur wie der Titel ahnen läßt, sich mit Norbert Elias Zivilisationstheorie auseinandersetzt, sondern auch Erwin Panofskys Überlegungen, auf die auch Himmelmann eingeht, diskutiert, hätten dem Buch über »Ideale Nacktheit« durchaus wichtige Anregungen geben können.
- 43 Duerr 1988 (Anm. 4), S. 19.
- 44 Himmelmann 1985 (Anm. 3), S. 26.
- 45 Ebd.
- 46 Ebd., S. 29.
- 47 Ebd., S. 30.
- 48 James M. Saslow, Ganymede in the Renaissance, Homosexuality in Art and Society, New Haven and London 1986, S. 8f.; das Buch ist eine leicht überarbeitete Fassung der Dissertation des Autors: James M. Saslow, Ganymede in Renaissance Art: Five Studies in the Development of a homoerotic Iconology, PhD dissertation, Columbia University 1983. – Auch das Buch von Margret Walters, Der männliche Akt, Ideal und Verdrängung in der europäischen Kunstgeschichte, Wien 1986³ (engl. Originalausgabe 1978) nimmt Himmelmann nicht zur Kenntnis. Noch vor dem in der folgenden Anmerkung zitierten Buch von Robert S. Liebert versucht sie eine Biographie Michelangelos mit bezug auf seine psychische Entwicklung (S. 106-117). Es geht zwar wie oft in dem Buch vieles zur sehr nach Schablone, es fehlt jene Differenzierung, die Geschichte erst lebendig werden läßt. Aber gerade seine sehr vielfältigen Beobachtungen hätte Himmelmann zur Überprüfung und damit auch Berichtigung der Walter'schen Texte verwenden können, die gelegentlich auf dem Niveau von Illustrierten-Psychoanalyse bleiben.
- 49 Robert S. Liebert, Michelangelo, A Psychoanalytic Study of His Life and Images, New Haven and London 1983, S. 2.
- 50 Donald Posner, Caravaggio's homo-erotic early works, in: Art Quarterly 34, 1971, S. 301-324.
- 51 Wie 49.
- 52 Ebd., S. 417.
- 53 Himmelmann 1985 (Anm. 3), S. 39/40.
- 54 Ebd., S. 42-111.
- 55 Ebd., S. 43.
- 56 Vgl. S. 49, Beitrag Hinz.
- 57 Himmelmann 1985 (Anm. 3), S. 44.
- 58 Ebd., S. 97.
- 59 Ebd.
- 60 Siehe hierzu Hans Ost, Tizians sogenannte »Venus von Urbino« und andere Buhlerinnen, in: Justus Müller-Hofstede, Werner Spies (Hrsg.), Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag, Berlin 1981, S. 129-149. Brita von Götz-Mohr, Individuum und soziale Norm, Studien zum italienischen Frauenbildnis des 16. Jahrhunderts, Frnkfurt, Bern u.v.a.m., 1987, der Ostens Aufsatz nicht bekannt war, kann seine entscheidenden These, daß die »Venus von Urbino« die Kurtisane Bella ist, differenzieren.
- 61 Hierzu ausführlich Alexandra Pätzold, Hans von Marées Goldenes Zeitalter, in: Karl Ermert (Hrsg.), Bilder des Friedens, Paradiese – Utopien – Glückszustände (= Loccum Protokolle 57, 1987), Rehburg-Loccum 1988, S. 123-144.
- 62 Vgl. Detlev von Hadeln, Die wichtigsten

- Darstellungsformen des heiligen Sebastian in der italienischen Malerei bis zum Ausgang des Quattrocento, Straßburg 1906.
- 63 Zit. in Robert und M. Wittkower, *Born under Saturn*, London 1963, S. 179 (interessanterweise haben Männer es nicht für nötig befunden, sich vergleichbarer Gedanken anzuklagen).
- 64 Walters 1986 3 (Anm. 48), S. 67.
- 65 Kurth 1912 (Anm. 38), S. 9; vgl. den Text im Zusammenhang in Anm. 38.
- 66 Vgl. S. 78, Beitrag Hammer-Tugendhat.
- 67 Vgl. hierzu Annette Kuhn, *Das Geschlecht – eine historische Kategorie? Gedanken zu einem aus der neueren Geschichtswissenschaft verdrängten Begriff*, in: Ilse Bremer u.a. (Hrsg.), *Frauen in der Geschichte IV*, Düsseldorf 1983, S. 29-50 mit weiterführender Literatur; Annette Kuhn hat auch den einleitenden Vortrag auf der unter Anm. 1 genannten Tagung zu diesem Thema gehalten. Für die Situation um 1800 vgl. Barbara Duden, Karin Hausen, *Gesellschaftliche Arbeit – geschlechtsspezifische Arbeitsteilung*, in: Annette Kuhn, Gerhard Schneider (Hrsg.), *Frauen in der Geschichte I*, Düsseldorf 1979, S. 11-33. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Richard van Dülmen: *Entstehung des frühneuzeitlichen Europa 1550-1648* (= Fischer Weltgeschichte, Band 24), Frankfurt 1982, S. 193ff. (Familie und Haushalt).
- 68 Vgl. S. 100, Beitrag Knigge.
- 69 Vgl. hierzu neben dem in Anm. 42 zitierten Aufsatz von Konrad Hoffmann, 1978, Jutta Held, Norbert Schneider, *Was leistet die Kulturtheorie von Norbert Elias für die Kunstgeschichte?*, in: Jutta Held (Hrsg.), *Kunst und Alltagskultur*, Köln 1981, S. 55-71.
- 70 Vgl. S. 29, Beitrag Kleinspehn.
- 71 Duerr 1988 (Anm. 4), S. 335.
- 72 Konrad Lorenz, *Das sogenannte Böse, Zur Naturgeschichte der Aggression*, Wien 1963; siehe auch Friedrich Hacker, *Aggression, Die Brutalisierung der modernen Welt*, Reinbek bei Hamburg 1973, hier S. 89-132 eine Darstellung der Positionen. Die von mir im folgenden mit dem Namen Alexander Mitscherlich verbundene Diskussion ist auf S. 106, Der »gelehrte« Mensch dargestellt. Siehe schließlich Arno Plack, *Die Gesellschaft und das Böse, Eine Kritik der herrschenden Moral*, München 1967.
- 73 Vgl. S. 115, Beitrag Schüngel-Straumann.
- 74 Daniela Hammer-Tugendhat, *Venus und Luxuria, Zum Verhältnis von Kunst und Ideologie im Hochmittelalter*, in: Ilsebill Barta u.a. (Hrsg.), *Frauen. Bilder. Männer. Mythen, Kunsthistorische Beiträge*, Berlin 1987, S. 13-34.
- 75 Vgl. hierzu Carlo Ginzburg, *Tizian, Ovid und die erotischen Bilder des Cinquecento*, in: ders., *Spurensicherungen, Über verborgene Geschichte, Kunst und soziale Gedächtnis*, Berlin 1983, S. 173-192.
- 76 Vgl. Anm. 60.
- 77 Zur »Olympia« verweise ich – obwohl gerade das Tiziansche Gemälde ziemlich verschoben beurteilt wird – auf Theodore Reff, *Manet: Olympia*, New York 1976, sowie auf Timothy J. Clark, *Preliminaries to a possible Treatment of »Olympia«* in 1865, in: *Screen*, Frühjahr 1980, S. 18-41.
- 78 John Berger, *Sehen, Das Bild der Welt in der Bilderwelt*, Reinbek bei Hamburg 1974, führt S. 60 diesen Vergleich durch. Sein Kapitel 3, S. 42-61 ist ein wichtiger, häufig nicht beachteter Beitrag zu unserem Thema.
- 79 Duerr 1988 (Anm. 4), § 9 *Der nudistische Blick*, S. 150-164.