

Bärtige heilige Frauen, hybride Agent:innen, Modegecken: Neue Forschungsansätze zu Normabweichungen in der Kunst der Frühen Neuzeit

Queerness in der Kunst der Frühen Neuzeit? Konferenz am Kunstgeschichtlichen Institut der Philipps-Universität Marburg, 18./19. März 2021. Programm: <https://artist.net/archive/33397>

Per definitionem ist dem Begriff der *Queerness* eine gewisse Uneindeutigkeit inhärent. Das aus dem Englischen stammende Wort, welches ursprünglich seltsames bzw. verrücktes Verhalten umschrieb und lange Zeit auch als Beleidigung für homosexuelle sowie trans- und intergeschlechtliche Menschen Verwendung fand, erfuhr im Laufe der 1990er-Jahre eine emanzipatorische Aneignung durch ebenjene Gruppen, die mit der Bezeichnung zunächst herabgewürdigt werden sollten. Auch im akademischen Rahmen setzte mit der Veröffentlichung von Teresa de Lauretis' Aufsatz „Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction“ (in: *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 3.2, 1991, iii–xviii) eine positive Neubewertung der Begrifflichkeit ein. Lauretis spricht sich dafür aus, die *Queer Theory* in der theoretischen Nachfolge von Foucaults Konstruktivismus zu verstehen: Als *queer* bezeichnet man nunmehr geschlechtliche und sexuelle ‚Parias‘, welche die heteronormative Ordnung untergraben und gerade dadurch einen einzigartigen Außenblick auf das gesellschaftliche Machtgefüge gewähren. Der *Queer*-Theoretiker David J. Gaitsy ergänzt hierzu: „Outlaw sensibilities, self-made kinships, chosen lineages, utopic futurity, exilic commitment, and rage at institutions that police the border of the normal – these are among the atti-

tudes that make up ‘queer’ in its contemporary usage.“ (Introduction. *Queer Intolerability and its Attachments*, in: ders. [Hg.], *Queer. Documents of Contemporary Art*, Cambridge, MA/London 2016, 12–23, hier: 12). Gleichzeitig erlaubt und erfordert die Verwendung des *Queerness*-Begriffs eine konsequente Ablehnung dogmatischer Grenzen und Kategorien, woraus sich die angesprochene und dem Terminus immanente Uneindeutigkeit bzw. Elastizität ergibt. In ihrer Einführung in ihre *Queer Theory* erläutert Annamarie Jagose hierzu, dass es eines der grundlegenden Charakteristika des *Queerness*-Gedankens sei, eben kein festes Profil zu haben, sondern stets mit einer gewissen definitiven Unschärfe einherzugehen (*Queer Theory. An Introduction*, New York 2010, 1).

INFRAGESTELLUNG KULTURBEDINGTER GESCHLECHTERORDNUNGEN

Unter dem Titel *Queerness in der Kunst der Frühen Neuzeit?* fand am 18. und 19. März 2021 in Marburg eine Online-Konferenz statt, die den Terminus *queer* auf die Vormoderne anzuwenden suchte. Die Organisator:innen Lisa Hecht und Hendrik Ziegler vom Kunsthistorischen Institut der Philipps-Universität präsentierten eine abwechslungsreiche Auswahl an Beiträgen, die ein breites Spektrum an vermeintlich *queeren* Figuren und Themen abdeckte: Anhand verführerischer Bacchanten, ornamentaler Grottesken, Portraits von ‚Hofzweig:Innen‘ und Darstellungen der bebarteten hl. Wilgefortis nahmen sich die Vortragenden vor, einen *queeren* Blick auf die Kunst der Frühen Neuzeit zu werfen. Was sich bei diesem Unterfangen jedoch wiederholt als Krux erweisen sollte, war eine Unklarheit darüber, mit welcher Definition von *Queerness* gearbeitet wurde. Der pointierteste Moment der Einführung war Lisa Hechts Erläuterung des Veranstaltungsposters,

Abb. 1 Anonym, *Mademoiselle de Beaumont, or the Chevalier D'Eon*, 1777. Radierung, 182 x 112 mm. Oxford, The Bodleian Library (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bodleian_Libraries_Mademoiselle_de_Beaumont_or_the_Chevalier_D'Eon.jpg)

das die Chevalière Charlotte d'Éon zeigt (1728–1810, Geburtsname Charles-Geneviève-Louis-Auguste-André-Timothée d'Éon), eine französische Agentin, welche die erste Hälfte ihres Lebens als Mann und die zweite als Frau lebte – historischen Dokumenten zufolge zog d'Éon es vor, als Frau angesprochen zu werden. In Entsprechung dazu zeigt die für die Veranstaltung gewählte Darstellung d'Éon als zweigeteilte Person (*Abb. 1*), wobei ihre linke Seite in männlich und die rechte Seite in weiblich konnotierter Kleidung erscheint. Ergänzt wurde dieser Einstieg durch Verweise Zieglers auf die Polyvalenz von geschlechtlichen und sexuellen Vorstellungen in der westlich-europäischen Kunst: So bemerkte er anhand von Michel-

angelos *Die Erschaffung Adams*, dass selbst der christliche Schöpfungsmythos nicht einen zweigeschlechtlichen Zeugungsakt, sondern einen ‚Selbstzeugungsakt‘ ins Zentrum rückt.

Äne Söll (Bochum) lieferte mit *Geschichte, Positionen, Argumente – Queerforschung in der Kunstgeschichte* einen Überblick über grundlegende Vertreter:Innen der englisch- und deutschsprachigen *Queer Art Theory*, wie etwa Jack Halberstam und Barbara Paul. Ergänzt wurde dieser fundamentale theoretische Einstieg durch einige zeitgenössische künstlerische Positionen, die sich deziert mit der Historizität von *queeren* Geschlechtern und Sexualitäten beschäftigen. Das für die



Tagung wohl fruchtbarste Beispiel, die Installation *Some Gay-Lesbian Artists and/or Artists relevant to Homo-Social Culture Born between c. 1300–1870*, III. *Some Faggy Gestures* (2007), stammt vom dänischen Konzeptkünstler Henrik Olesen (*Abb. 2*). Die an Aby Warburgs *Mnemosyne*-Bilderatlas angelehnte Arbeit, die Portraits frühneuzeitlicher männlicher Adliger unter dem Banner *Faggy Gestures* (tuntige Gesten) vereint, visualisierte den Kerngedanken der Konferenz: Nicht nur sollte mit heteronormativen Sehgewohnheiten gebrochen werden, es müsste auch ein Bewusstsein dafür geschaffen werden, dass es seit jeher einen sexuellen und geschlechtlichen Pluralismus gab. Söll unter-

strich dies, indem sie betonte, dass es in Olesens Arbeit eben nicht darum gehe, Männer der Frühen Neuzeit als ‚homosexuell‘ zu outen, vielmehr solle darauf aufmerksam gemacht werden, wie instabil angeblich ‚gottgewollte‘ bzw. ‚natürliche‘ Geschlechterrollen und -bilder seien. Wenngleich aus neuzeitlicher Sicht wohl niemand auf die Idee gekommen wäre, die von Olesen zusammengestellten Portraits als ‚tuntig‘ zu bezeichnen, so wirken die affektierten Gesten der adligen Männer auf das heutige Publikum doch gänzlich anders, was laut Söll den unsteten und schließlich künstlichen Charakter etablierter Geschlechterordnung(en) belegt.

Jürgen Müller (Dresden) präsentierte in seinem Vortrag über *Die Trunkenheit des Betrachters* eine *queergelesene* Deutung von Caravaggios *Bacchus* aus den Uffizien (Abb. 3). Das von Kardinal del Monte 1596/97 in Auftrag gegebene Bild, welches einen als Bacchus verkleideten Jüngling mit sonnengebräunter Haut und dreckigen Fingernägeln zeigt, interpretierte Müller als ebenso sinnliches wie subversives Kunstwerk, welches die Betrachtenden ‚trunken‘ zu machen suche: Durch ein geschicktes Spiel mit perspektivischen Verzerrungen und Verunklärungen – u. a. zeige sich dies am schwappenden Inhalt der Weinkaraffe sowie dem von ‚Bacchus‘ angebotenen Weinglas, dessen Kippeffekt (sehen wir das Glas von oben oder unten?) den Publikumsblick irritiert – evoziere Caravaggio einen Zustand von Trunkenheit. Damit steht das Bild laut Müller im Gegensatz zu Michelangelos *Bacchus*-Skulptur, bei der die Figur durch ihren bewussten Bruch mit dem klassischen Kontrapost selbst als berauscht erscheint. Der einzige visuelle Anker- und Ruhepunkt in Caravaggios *Bacchus* sei das in sich ruhende Gesicht des mit Weinlaub bekränzten Jünglings. Doch dieser blickt an den Betrachter:Innen vorbei und spielt ganz versunken mit der schwarzen Samtschleife, die sein Kostüm zusammenhält – das Bilddetail des Fingers in der Schleife deutete Müller als Penetrationsanspielung und damit auch als sexuelles Angebot an das Publikum. Darin äußere sich ein kokettes Spiel, das letzten Endes dazu führen soll, die Betrachter:Innen zu verführen und sie liebes-

trunken zu machen. Weitere Bilddetails wie die teilweise überreifen und fauligen Früchte im Bildvordergrund verweisen auf die Flüchtigkeit jener durch das Modell verkörperten epheebischen Schönheit. Zum Abschluss seiner überzeugenden Darlegungen weitete Müller seine Interpretation auf den anticlassischen Diskurs des Cinquecento aus: So könne man das Gemälde insbesondere hinsichtlich seiner bewussten Inszeniertheit – Details wie die dreckigen Fingernägel oder das am linken Bildrand unter der Draperie hervorscheinende schmutzige Kissen brechen mit der mythologischen Illusion des Bildmotivs – sowie der motivischen Aspekte von Werden und Vergehen (das Obst) als Sinnbild eines dynamischen Antiklassizismus verstehen, dem mit seinen Hervorhebungen von Wandel und Bewegung auch etwas durchaus *Queeres* zu eigen sei.

ÄSTHETIK DES VERKLEIDENS

Martin Pozsgai (Schwäbisch Gmünd) sprach über *Queeres Ornament? Drag-Performance, Cross-Dressing und Gender in der Kunst der europäischen Grotteske vom 16. bis 18. Jahrhundert*. In seiner fundierten Auseinandersetzung mit der Ornamentgrammatik der Grottesken-Malerei gelang es Pozsgai, eine spannende Entwicklungsgeschichte nachzuzeichnen. Er zeigte anhand einiger Werke von Heinrich Aldegrever und Jean Berain d. Ä., wie die hybriden Wesen in den Grottesken des 16. Jahrhunderts, die weiblich und männlich konnotierte Merkmale wie Bärte und Brüste in sich vereinen, im 17. Jahrhundert zunehmend seltener wurden. Als Erklärung für diese Verdrängung verwies Pozsgai auf die Bestrebungen der Gegenreformation. So überzeugend seine kunsthistorischen Darlegungen waren, so ernüchternd blieben seine Bemühungen, die Grottesken aus einer *queeren* Perspektive zu betrachten. Unsicherheit machte sich im Hinblick auf die titelgebenden Begrifflichkeiten *Drag* und *Cross-Dressing* bemerkbar. Entgegen Pozsgais Definition meinen die beiden Wörter nicht dasselbe, sondern beschreiben unterschiedliche Aspekte eines Phänomens: Während *Cross-Dressing* den Umstand bezeichnet, dass eine Person Kleidungsstücke trägt, die kulturell dem

jeweils anderen Geschlecht zugeschrieben werden, verwendet man den *Drag*-Begriff fast ausschließlich für das darstellerische Spiel bzw. die Performance in und mit gegengeschlechtlichen Modemarkern. Zudem erscheint es angesichts der Tatsache, dass die künstlerische Gestaltung der ausgewählten Grotesken kaum mit vestimentären Elementen arbeiten, wohl aber mit einer Fragmentierung vergeschlechtlichter Körperteile (bärtige Masken werden auf Torsi mit ‚weiblichen‘ Brüsten gesetzt etc.), fragwürdig, dass ausgerechnet die Termini *Drag* und *Cross-Dressing* Eingang in den Titel des Vortrags gefunden haben. Wie der Referent selbst am Ende seines Vortrags resümierte, wäre es im Falle der Grotesken wohl treffender, von einer ‚queeren Ästhetik‘ oder einer Hybridästhetik zu sprechen, da eine Subsumierung des Themas unter dem Schlagwort *Gender*

Gefahr läuft, alte Vorurteile gegenüber Trans- und Intergeschlechtlichkeit zu reproduzieren.

Catarina Zimmermann-Homeyer (Berlin) zeigte dann mit ihrem Vortrag *Narr oder Mönch? – Der „Eunuchus“ des Terenz in der Buchillustration um 1500* den Bildfindungsprozess für einen Eunuchen-Charakter auf. Untersuchungsgegenstand

von Zimmermann-Homeyer waren verschiedene Publikationen des *Eunuchus* aus dem 15. und 16. Jahrhundert, eines Theaterstücks des römischen Dichters Terenz (nach 195–ca. 158 v. Chr.), welches aufgrund der darin verwendeten lateinischen Umgangssprache bereits im Mittelalter häufig als schulischer Lehrtext herangezogen wurde. Das

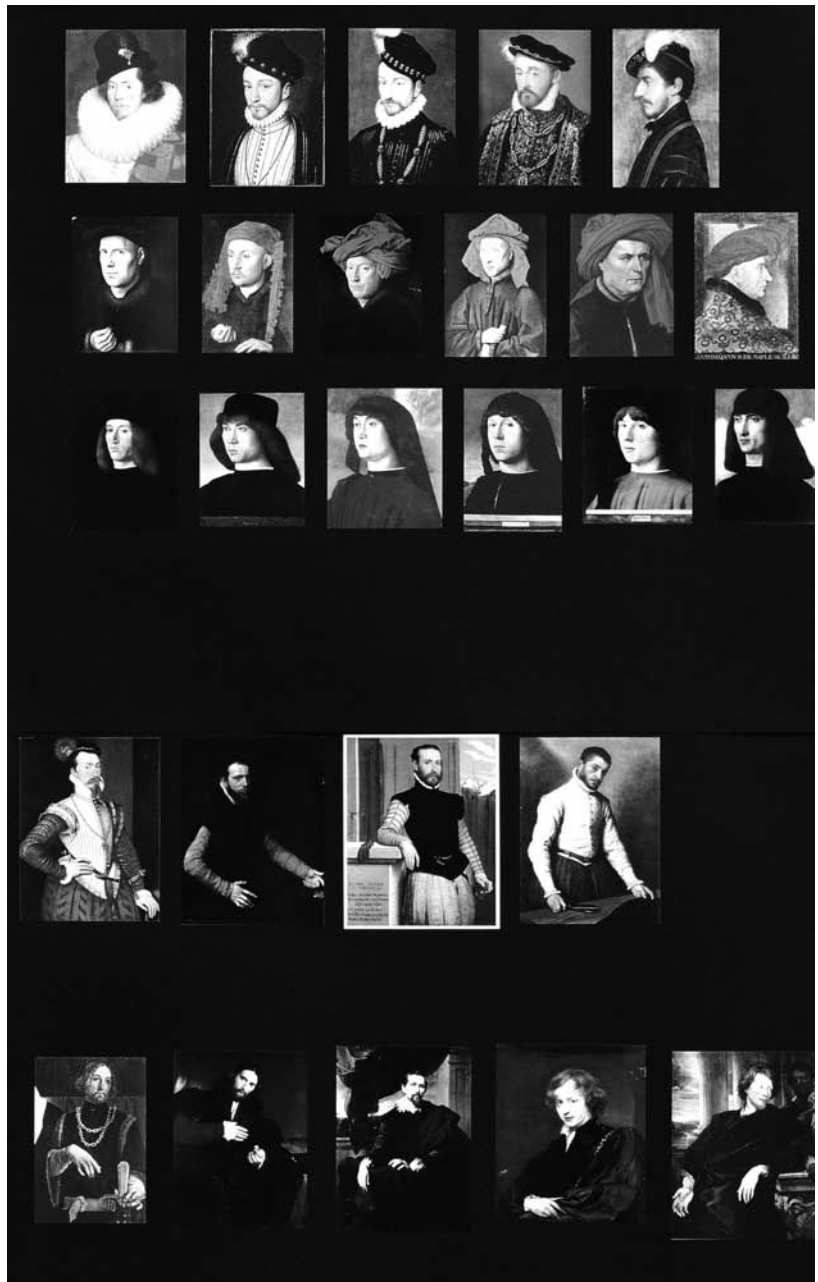


Abb. 2 Henrik Olesen, *Some Gay-Lesbian Artists and/or Artists relevant to Homo-Social Culture/III – Some Faggy Gestures (Detail)*, 2007. Collage, computer print on board, 140 x 600 cm (Courtesy the artist and Galerie Buchholz, Berlin/Cologne/New York)

Stück handelt vom Jüngling Chaerea, der sich in der Kostümierung eines Eunuchen Zutritt in das Haus des von ihm begehrten Mädchens Pamphila verschafft – mit dem Vorsatz eines sexuellen Gewaltaktes. Das Eunuchen-Kostüm nimmt demnach eine zentrale Rolle in der Handlung ein, wird im ursprünglichen Text jedoch nicht näher beschrieben. Nach Zimmermann-Homeyer deutet dies darauf hin, dass das antike Publikum eine klare Vorstellung davon gehabt haben müsse, wie Eunuchen-Kleidung aussah. Dementgegen wusste man im 15. Jahrhundert in gebildeten Kreisen zwar, was das Wort Eunuch bezeichnete, eine dezidierte ‚vestmentäre Ikonographie‘ gab es jedoch nicht mehr. Die Herausgeber und Illustratoren der Frühen Neuzeit standen also vor der Frage, wie man den Eunuchen kenntlich machen könne.

Hierzu kamen zwei unterschiedliche visuelle Strategien zum Einsatz: Die von Hans Grüninger herausgegebene Ausgabe von 1496 imaginiert das Eunuchen-Kostüm als Narr mit Eselsohrenkappe, der mit seinen Händen auf einen um die Hüften getragenen Beutel verweist – ein Hinweis auf die fehlenden Testikel. Laut der Referentin etablierte die zeitgleich aufkommende Narrenliteratur die Gestalt des Narren als Sinnbild für wankelmütige Menschen, die den weltlichen Lasten nicht widerstehen können (der Verleger Grüninger publizierte auch den *Eulenspiegel*). Das zeitgenössische Publikum habe folglich deutliche Parallelen zum Charakter Chaereas ziehen können, machte dieser sich im Zuge seiner ungebändigten Lust doch selbst zum Narren. Die zweite Kostümvariante findet sich in einer von Johann Prüß um 1502 veröffentlichten Version des Theaterstücks und inszeniert den ‚Eunuchen‘ in einem Mönchsgewand. Dieser Darstellungstyp war jedoch äußerst selten. Die Erklärung für diese Version sieht Zimmermann-Homeyer einerseits darin, dass der Mönch aufgrund seines Zölibats sein ‚Geschlecht‘ verleugne und damit eine ähnliche Sonderstellung einnehme wie der Eunuch. Andererseits impliziere die Mönchskutte aber auch die grundsätzliche Möglichkeit des Geschlechtsverkehrs und verweise so auf die Wahrheit hinter Chaereas Maskerade – den Wunsch nach Pamphila. Beiden Kostümie-

rungen sei gemein, dass die spezifisch ‚queere‘ Körperlichkeit eines Eunuchen nur eine untergeordnete Rolle spiele und die geschlechtliche bzw. sexuelle Normabweichung der Rolle in Terenz‘ Stück sinnbildlich durch den Narren bzw. Mönch repräsentiert werde. In der Diskussion wurde auch hier wieder über die An- bzw. Verwendung des Wortes *queer* debattiert, da einige Teilnehmer:Innen der Meinung waren, es sei problematisch, einen Eunuchen, der ja gegen seinen Willen seines Geschlechtsteils beraubt wird, als *queer* zu bezeichnen. *Queer* sei eine identifikatorische Selbstzuschreibung und daher für den vorliegenden Fall nicht passend. Betrachtet man den Eunuchenkörper jedoch im Hinblick auf die damals vorherrschende Geschlechterordnung, so ist er eindeutig als Abweichung und in diesem Sinne als *queer* zu bewerten. Cornelia Logemann (München) konnte ihren vielversprechend betitelten Vortrag *Maskeraden der Macht – Verkleidung als Bildaufgabe am französischen Hof des 16. Jahrhunderts* leider nicht halten.

TABUBRÜCHE UND ANTIBILDER

Am zweiten Konferenztag stellte Maurice Y. Saß (Alanus Hochschule für Kunst und Gesellschaft, Alfter) seine Forschungsergebnisse zu Gabriel Metsus außergewöhnlichem *Selbstportrait als bader Jäger* von ca. 1654/56 vor (Abb. 4). Der niederländische Maler inszeniert sich in diesem Portrait als Jäger, der sich den Betrachtenden nach getaner Arbeit – ein erlegter Hase hängt an einem Ast am linken Bildrand – entkleidet am Ufer eines Flusses präsentiert. Saß unterbreitete zunächst die Lesart des Gemäldes als inszenatorische Verkehrung des Motivs der ruhenden Nymphe. Im Vergleich mit dem Bild *Quellnymphe* von Lucas Cranach d. Ä. (1534, Walker Art Gallery, Liverpool) machte er auf die inszenatorischen Parallelen zu Metsus Selbstdarstellung aufmerksam: So präsentiert sich der Maler in ähnlicher Weise wie Cranachs Nymphe, die sich nach der Jagd – Bogen und Pfeile liegen ihr griffbereit zu Füßen – nackt an einem Wasserquell ausruht. Ein solches Spiel mit vergeschlechtlichten Bildern (die nackte ruhende Nymphe ist ein gängiges Bildmotiv) wirkt auf den

ersten Blick durchaus *queer*. Diese erotische Interpretation werde auch dadurch gestützt, dass das Thema der Jagd und die damit verbundenen Motive wie etwa Hasen (eine Metapher für Geschlechtsverkehr) und phallische Schusswaffen mit ‚amourösen‘ Konnotationen einhergehen.

Allerdings spreche insbesondere die Tatsache, dass Metsu in seinem Bild das Publikum nicht nur auffordernd anblickt, sondern es auch süffisant anlächelt, für eine andere Deutung: Es gehe hier nicht um die Erotisierung eines Mannes in der Rolle einer Nymphe, vielmehr liege die Pointe des Bildes darin, dass sich Metsu hier ‚selbstironisch‘ als (hyper-)maskuliner Grenzgänger und Tabubrecher darstelle.

Der Witz des Bildes bestehe zum einen darin, dass ein betont ‚männlicher‘ Mann eine weiblich konnotierte Rolle einnehme. Zum anderen zeige sich Metsu hier in ganz konkreter Weise als Tabubrecher, war es doch zur damaligen Zeit verboten, in der Nähe von Ansiedlungen nackt zu baden – die im Hintergrund des Bildes befindlichen Personen deuten auf die Nähe einer Stadt oder einer kleineren Siedlung hin. Für Saß ist das Gemälde demzufolge als Sinnbild für die künstlerische Autonomie und ‚Potenz‘ Metsus zu verstehen – sein Können beweist der Künstler u. a. in dem detailliert wiedergegebenen Hasenfell. Auch wenn Saß letztlich zu dem Schluss kam, dass das *Selbstportrait als Jäger* nicht im Sinne einer *queeren* Unterwanderung etablierter Geschlechterbilder



Abb. 3 Caravaggio, Bacchus, 1596/97. Öl/Lw., 95 x 85 cm. Florenz, Galleria degli Uffizi (https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Caravaggio_-_Bacco_adolescente_-_Google_Art_Project.jpg)

zu verstehen sei, sondern als Bestätigung ebendieser, so ist diese Erkenntnis nichtsdestotrotz von Bedeutung für eine *queere* kunstgeschichtliche Forschung. Um *Queerness* in der Kunst verstehen und erkennen zu können, ist die Auslotung dessen, was als *queer* zu bewerten ist und was nicht, unumgänglich.

Ekaterini Kepetzis (Koblenz-Landau) gewährte mit ihrem Vortrag *John Bull zwischen Fop und Macaroni – Ein intersektionaler Blick auf die Repräsentation von Männlichkeit bei William Hogarth* einen Einblick in die Konstruktion britischer Männlichkeit im 18. Jahrhundert anhand ausgewählter Karikaturen, in denen die vermeintlich effeminierten und ‚unenglischen‘ Modegecken (Fops, Macaronis etc.) zum Antibold des starken britischen Mannes, wie ihn etwa die Figur des John



Abb. 4 Gabriel Metsu, Selbstportrait als badender Jäger, ca. 1654/56. Öl/Holz, 51,7 x 63,8 cm. New York, The Leiden Collection (https://www.theleidencollection.com/wp-content/uploads/downloadable/GM-106-Gabriel_Metsu-A_Hunter_Getting_Dressed_after_Bathing.jpg)

Bull verkörperte, stilisiert wurden. Bei John Bull, dessen Kenntnis Kepetzis voraussetzte, handelt es sich um eine im 18. Jahrhundert populäre Personifikation des Königreichs Großbritannien, die in der Gestalt eines stämmigen und ‚männlichen‘ Mannes dargestellt wurde. Ausgehend von William Hogarths humoristischem Gemälde *Taste in High Life* von 1742 (Abb. 5) skizzierte Kepetzis jenes männliche Antibild, vor dem sich englische Männer in Acht nehmen sollten: In einem reich ausgestatteten Interieur werden die Betrachtenden mit einer in der Bildmitte situierten älteren Dame konfrontiert, deren ganzer Körper von einem opulenten Reifrock geschluckt wird, sowie mit einem rechts daneben stehenden Mann, der in seinem gesteppten Justaucorps, mit aufgeklebtem Schönheitsfleck und aufwendig frasierter Perücke klar als überfeinerter Modegeck bzw. Fop gekennzeichnet ist.

Kepetzis legte anhand dieser Figur des Fop das sich wandelnde Männlichkeitsideal in Großbritannien dar: Während der Fop mit seinem Festhalten an einer einst auch in England verbreiteten französischen Hofmode und seiner bewusst ‚internationalen‘ Selbstdarstellung nicht nur als affektiert, sondern auch als ‚unenglisch‘ charakterisiert wurde, konstituierte sich in der Folge der *Glorious Revolution* (1688/89), die zum Ende des Absolutismus in England führte, eine neue hegemoniale Männlichkeit. Diese propagierte ein bescheideneres, bürgerliches Ideal, das sich in Abgrenzung zum ‚effeminierten‘ und luxussüchtigen Fop definierte. Die grundlegende Erkenntnis, die Kepetzis herausarbeitete, belegt, dass die vermeintliche ‚Effeminierung‘ bzw. ‚Verqueerung‘ eines bestimmten Männlichkeitsbildes eine häufig wiederkehrende Taktik der Delegitimierung war und teilweise auch heute noch ist.



Abb. 5 Nach William Hogarth, Taste in High Life, 1746. Kupferstich, 21 x 28 cm. Lewis Walpole Library, Yale University, 772.9.10.1, Kinnaird 74K(b) Box 115 (<https://interactive.britishart.yale.edu/slavery-and-portraiture/297/taste-in-high-life>)

INTERDISZIPLINÄRE ANKNÜPFUNGSPUNKTE

Lisa Hecht (Marburg) ergründete in ihrem Beitrag *Die Würde des Monsters – Liminalität und Sichtbarkeit in Hofzwergenportraits* am Beispiel des Gemäldes *Hofnarr Perkeo mit Mandrill* (um 1720/25) einer unbekanntem Künstler:In das Phänomen sogenannter ‚Hofzwerg:Innen‘ und ihre Funktion innerhalb der höfischen Repräsentation. Der allzu vereinfachenden Annahme, dass es sich bei den ‚Hofzwerg:Innen‘ lediglich um ‚Bestandteile‘ höfischer Kuriositätenkabinette gehandelt habe, erteilte Hecht eine Absage. Da ‚Hofzwerg:Innen‘ häufig in Gewändern dargestellt wurden, die den Kleidern der Herrschenden nachempfunden waren, kam ihnen wohl eine vermittelnde Rolle zwischen dem privaten und öffentlichen Körper der Herrschenden zu. Sie seien demnach als Diminutiv ihrer Herrscher:Innen zu verstehen. Mehr noch: Die in der Darstellung des Hofnarren Clemens Perkeo

exemplarisch festzustellende Parallelisierung des ‚Hofzwergs‘ mit einem Affen und die darin zum Ausdruck kommende kategoriale Verunklärung – Kleinwüchsige wurden in der Frühen Neuzeit als ‚Monster‘ bzw. ‚Fabelwesen‘ angesehen – könne als Hinweis auf die Ungewissheit jedweder menschlichen Erkenntnis und damit auch als Mahnung an die Herrschenden verstanden werden. In ihrem überzeugenden Vortrag gelang es Hecht, die *Queer Studies* mit den neueren *Disability Studies* zu verknüpfen, einem Forschungsansatz, wie er u. a. von Mark Sherry in *Overlaps and Contradictions between Queer Theory and Disability Studies* (2004) vorgestellt wurde. Allerdings wäre es wünschenswert gewesen, auf die Gemeinsamkeiten und Unterschiede dieser beiden Forschungsfelder einzugehen. Tatsächlich umfasst die *Queer Theory* zwar alle ‚Normabweichungen‘, jedoch liegt ihr Fokus klar auf geschlechtlichen und sexuellen Aspekten, die in Hechts Vortrag nur wenig Beachtung fanden.

Einen äußerst *queeren* Abschluss fand die Tagung mit Doris Guths (Akademie der bildenden Künste, Wien) Vortrag *Queering Religion – Die Darstellung der heiligen Wilgefortis zwischen Transformation und (Re)produktion von Geschlechter(binari)tät*. Guth stellte in ihrer Präsentation die Hagiographie und Ikonographie der im vormodernen Volksglauben äußert populären hl. Wilgefortis (im deutschsprachigen Raum auch als hl. Kummernis bekannt) vor: Die Heilige war die Tochter eines heidnischen Königs, die von ihrem Vater zur Ehe mit einem Heiden gezwungen wurde. In ihrer Not wandte sie sich an Christus und dieser ließ ihr über Nacht einen Bart wachsen. Der prospektive Ehemann weigerte sich daraufhin, sie zur Frau zu nehmen, und so wurde sie zur Strafe von ihrem eigenen Vater gekreuzigt. Darstellungen der hl. Wilgefortis zeigen die Heilige als bebartete Frau am Kreuz und wurden lange Zeit als Fehldeutungen des *Volto Santo*-Kruzifixes in Lucca interpretiert. Wie Guth anhand zweier Wandgemälde aus der Nikolaikirche in Rostock von etwa 1450 belegte, die zum einen den *Volto Santo*-Typus und zum anderen die hl. Wilgefortis zeigen, existierten diese beiden Ikonographien jedoch parallel. Im weiteren Verlauf, in welchem sich Guth mit Darstellungen der hl. Wilgefortis bei Hieronymus Bosch (*Triptychon der hl. Wilgefortis*, um 1495–1505, Venedig, Museo del Palazzo Ducale) oder bei Hans Memling (Außenseite des Triptychons des Adriaan Reins: *Die hl. Wilgefortis und Maria von Ägypten*, um 1480, Sint-Janshospitaal Brügge) auseinandersetzte, wurde allerdings klar, dass der vergeschlechtlichte Aspekt der Ikonographie (der Bart) immer weiter reduziert wurde, bis nur noch ein feiner Flaum übrig blieb. Hierin meinte Guth ein gewisses Unbehagen der kirchlichen Obrigkeit an der Ikonographie der hl. Wilgefortis zu erkennen – tatsächlich wurde diese nie offiziell als Heilige kanonisiert, sondern lediglich kurzzeitig ins *Martyrologium Romanum* aufgenommen. Obschon man die hl. Wilgefortis nicht als ‚*queer*‘ im Sinne einer Identität deuten kann, so bedient sie mit dem für ihre Ikonographie so entscheidenden Kontrast zwischen ihrem ‚weiblichen‘ Gewand und dem Bart doch eine ‚*queere*‘ Ästhetik.

Mit dieser „Conchita Wurst unter den christlichen Märtyrer:Innen“ – so Guth – fand die Tagung *Queerness in der Kunst der Frühen Neuzeit?* einen pointierten Abschluss. Obwohl es ab und an zu Unstimmigkeiten im Hinblick auf den von den Vortragenden angewandten *Queerness*-Begriff kam, darf die Veranstaltung als Gewinn für die kunsthistorische Forschung gewertet werden, zumal die Kunstgeschichte in Deutschland häufig noch Berührungängste mit neueren theoretischen Ansätzen hat, sofern es nicht explizit um zeitgenössische Kunst geht. Überdies wurde deutlich, dass es mit wachsendem Interesse an *queeren* Themen zu einer vermehrten Hinwendung zu den *Visual Culture Studies* kommen muss, denn gerade dann, wenn es darum geht, *Queerness* auch jenseits des 20./21. Jahrhunderts sichtbar zu machen, bedarf es eines Zusammenspiels unterschiedlichster Disziplinen wie z. B. der Medizin-, Rechts-, Körper-, Religions- und Kunstgeschichte.

NICHOLAS MANIU, M.A.

**Doktorand am Kunsthistorischen Institut der Ludwig-Maximilians-Universität München,
Zenterstr. 31, 80798 München,
nicholas.maniu@googlemail.com**