



Lesarten der Geschichte

Ländliche Ordnungen und Geschlechterverhältnisse

Festschrift für Heide Wunder zum 65. Geburtstag

Herausgegeben von:

Jens Flemming

Pauline Puppel

Werner Troßbach

Christina Vanja

Ortrud Wörner-Heil

Die Kasseler Semesterbücher werden vom Präsidenten der Universität Kassel in zwei Reihen herausgegeben: In der Reihe „Pretiosa Cassellana“ erscheinen wertvolle Publikationen der Universitätsbibliothek Kassel – Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, insbesondere Faksimiles kostbarer historischer Drucke und Handschriften. In der Reihe „Studia Cassellana“ werden besondere wissenschaftliche und künstlerische Projekte aus den verschiedenen Bereichen der Kasseler Universität aufgegriffen.

Die Herausgabe der Kasseler Semesterbücher wird durch die Kasseler Sparkasse großzügig unterstützt. Die Universität Kassel dankt der Kasseler Sparkasse für ihren beispielhaften Beitrag zur Förderung von Wissenschaft und Forschung.

Für finanzielle Unterstützung danken die Herausgeber außerdem der Sparkassenstiftung Hessen-Thüringen, der Friedrich-Ebert-Stiftung, der Interdisziplinären Arbeitsgruppe Frauen- und Geschlechterforschung an der Universität Kassel, dem Deutschen Akademikerinnen Bund e.V. sowie dem Fachbereich Gesellschaftswissenschaften der Universität Kassel.



Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar

ISBN 3-89958-030-3

© 2004, kassel university press GmbH, Kassel
www.upress.uni-kassel.de

Umschlaggestaltung: Margareta Maier Mediendesign, Kassel
Foto S. II: Dieter Schwerdtle, Kassel
Satz: Frank Hermenau, Kassel
Druck und Verarbeitung: Druckhaus Dresden
Printed in Germany

Inhalt

Vorwort	1
I. Erfahrung und Vermittlung	
<i>Ute Daniel</i> Erfahren und verfahren. Überlegungen zu einer künftigen Erfahrungsgeschichte	9
<i>Ulrike Gleixner</i> Biographie, Traditionsbildung und Geschlecht. Historische Relevanz und Partizipation am Beginn der Moderne	31
<i>Ulrich Mayer</i> Wie viel Geschichte braucht der Geschichtsunterricht?	45
II. Frauenbilder – Männerbilder	
<i>Stefan Brakensiek</i> Die Männlichkeit der Beamten. Überlegungen zur Geschlechtergeschichte des Staates im Ancien Régime und an der Schwelle zur Moderne	67
<i>Martin Dinges</i> Mütter und Söhne (ca. 1450 – ca. 1850). Ein Versuch anhand von Briefen	89
<i>Christel Eckart</i> Vom Arbeitspaar zum Gender Mainstreaming	120
<i>Elisabeth Gössman</i> Zur Deutung des ‘Magnificat’ (Lukas 1,46-55) in Geschichte und Gegenwart	133
<i>Karin Hausen</i> Zigaretten und männlich-weibliche Turbulenzen in Deutschlands bürgerlicher Ordnung des Rauchens vor 1914	152

<i>Merry Wiesner-Hanks</i> „Der lüsterne Luther“. Männliche Libido in den Schriften des Reformators	179
III. Blicke	
<i>Berthold Hinz</i> Die Bildnisse der drei letzten Ernestinisch-Sächsischen Kurfürsten. Entdeckung und Gebrauch des öffentlichen Porträts ..	199
<i>Kerstin Merkel</i> Männerblicke auf Frauenliebe. Rubens „Callisto und Diana alias Jupiter“ in Kassel	221
<i>Paul Münch</i> Finstere Katholiken und Madonnengesichter. Anmerkungen zur evangelischen ‘Religionsphysiognomik’	240
IV. Handlungsräume	
<i>Renate Dürr</i> Simonie im Luthertum. Zur politischen Kultur städtischer Gemeinden in der Frühen Neuzeit	269
<i>Ute Gerhard</i> Feminismen im 20. Jahrhundert. Konzepte und Stationen	294
<i>Karin Gottschalk</i> „auß dem Stattgericht ein Amtsgericht zu machen“. Lokale Gerichtsbarkeit zwischen landesherrlichen Amtsträgern und städtischem Rat in Grebenstein (18. Jahrhundert)	317
<i>Anke Hufschmidt</i> „den Krieg im Braut-Bette schlichten“. Zu konfessionsverschiedenen Ehen in fürstlichen Familien der Frühen Neuzeit	333
<i>Pauline Puppel</i> „Virilibus curis, fæminarum vitia exuerant.“ Zur Konstruktion der Ausnahme	356

<i>Dorothee Rippmann</i> Königsschicksal in Frauenhand. Der ‘Kronraub’ von Visegrád im Brennpunkt von Frauenpolitik und ungarischer Reichspolitik ..	377
<i>Katharina Simon-Muscheid</i> Der weite Weg zur Erbschaft. Weibliche Rechtswege und Strategien im späten Mittelalter	402
<i>Ortrud Wörner-Heil</i> Frauenelite und Landfrauenbewegung in Württemberg. Der Landwirtschaftliche Hausfrauenverein als adelig-bürgerlicher Begegnungsraum	418
V. Krankheit	
<i>Karen Nolte</i> „Ich traute ihm nicht viel“. Gattenmord, Hysterie und Geschlechterverhältnisse um 1900	447
<i>Christina Vanja</i> Schwermütige Helden – schwindsüchtige Diven. Krankheit als Thema der Oper – ein kurzer Überblick	465
VI. Lebensweisen	
<i>Eckhart G. Franz</i> Agrarpionier Justus Liebig als Lebensberater? Ein unbekannter Brief aus Australien	503
<i>Rainer Wohlfeil</i> Málaga im 17. Jahrhundert. Ein Beitrag zu den Lebensbedingungen, besonders von Frauen	510
VII. Ländliche Ordnungen	
<i>Jochen Ebert</i> Anarbeiten gegen Natur und Domänenverwaltung. Abhängigkeiten und Handlungsmöglichkeiten der Pächterfamilie Schlüter auf den hessen-kasselischen Vorwerken Frankenhausen und Amelienthal in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts	533

Jens Flemming

Reagrarisierung durch Demobilmachung? Mentalitäten,
Arbeitsmarkt und landwirtschaftliche Interessen in der
Anfangsphase der Weimarer Republik 566

Werner Troßbach

Einung, Willkür, Dorfordnung. Anmerkungen zur
(Re-)Formierung dörflicher Gemeinden (13. bis
16. Jahrhundert) 597

András Vari

Der Pfandbesitz. Ein Geflecht von Eigentum, Klientel und
Verwandtschaft im Ungarn des 18. Jahrhunderts 621

Autorenverzeichnis 645

Kerstin Merkel

Männerblicke auf Frauenliebe

Rubens „Callisto und Diana alias Jupiter“ in Kassel

Die letzten Jahrzehnte brachten den gleichgeschlechtlichen Paaren eine gesellschaftliche Akzeptanz, wie sie wahrscheinlich in der ganzen Geschichte nicht zu finden ist. Parallel brach eine Flutwelle entsprechender Literatur über den interessierten Leser ein, weitgefächert von pornographischen Photobänden über populärwissenschaftliche Dokumentationen bis hin zu wissenschaftlichen Untersuchungen der verschiedensten Disziplinen.¹ Doch die Publikationen zum Lesbentum hinken hinter denen aus der Schwulenszene weit hinterher, sowohl in der Anzahl als auch in ihrer thematischen Breite, ja sogar in der drucktechnischen Qualität. Als bezeichnendes Beispiel für den unterschiedlichen Forschungsstand sei der Sammelband „Ikonen des Begehrens. Bildsprachen der männlichen und weiblichen Homosexualität in Literatur und Kunst“ aus dem Jahr 1997² genannt, in dem das Verhältnis der Aufsätze zu „Ikonen“ der weiblichen und männlichen Homosexualität 2:11 steht. Die kunstsinnige Schwulenszene hat mit großer ästhetischer Sicherheit die gequälten Sebastiane, die passiven Endymions und die diversen Davids von Donatello bis Michelangelo als Ikonen in Besitz genommen, während ein Aufsatz über die lesbische Bildsprache lediglich ein Portrait der Gertrude Stein von Picasso vorstellt,³ der andere gar kein Bild bzw. keine lesbische Ikone

¹ Allgemein zur Geschichte des Lesbentums: Lillian FADERMANN, *Köstlicher als die Liebe der Männer*, Zürich 1990; Ulrike HÄNSCH, *Von der Strafe zum Schweigen. Aspekte lesbischer Geschichte*, in: *Nirgendwo und überall – Lesben. Beiträge zur feministischen Theorie und Praxis*, Bd. 25/26, Köln 1990, S. 11-18. Zu lesbischen Themen in der Kunstgeschichte: Sigrun PAAS, *Freundinnen*, in: Werner HOFMANN (Hrsg.), *Eva und die Zukunft*, Ausstellungskat. Hamburg 1986, S. 257-282; Dorothy M. KOSINSKI, *Gustave Courbet's THE SLEEPERS. The Lesbian Image in the Nineteenth-Century French Art and Literature*, in: *artibus et historiae* 18, 1988, S. 187-199.

² Gerhard HÄRLE/Wolfgang POPP/Annette RUNTE (Hrsg.), Stuttgart 1997.

³ Ulrike BERGERMANN, *Das Bildnis der Gertrude Stein. Picassos Portrait im Blick der Queer Theory*, in: HÄRLE u. a. (Hrsg.) (Anm. 2), S. 121-150.

nennt,⁴ sondern sich mühsam um die Identifikation lesbischer Identitäten im Rahmen der Kategorie Geschlecht dreht und scheinbar die selbst gestellte Frage beantworten will: Was ist lesbisch? – Eine Frage, mit deren Äquivalent sich die Schwulenszene noch nie herumgeschlagen hat.

Das Ungleichgewicht in der historischen Forschung erstaunt nicht, sind die Quellen zur männlichen Homosexualität doch sehr viel umfangreicher als die zur weiblichen. Die enge Bindung der Schwulen an die Künstlerszene seit der Renaissance sowie das offensive Ausleben dieser Lebensform in adligen Kreisen beschert dem Historiker reichhaltiges Arbeitsmaterial. Entsprechende lesbische Lebensumfelder gab es fast nicht, so dass lesbisch veranlagten Frauen in der Vergangenheit Identifikationsbilder fehlten, die es ihnen möglich gemacht hätten, ihre eigene Veranlagung zu erkennen und zu leben.

Auf die Schriftquellen der Antike – für Griechenland sei Sappho, für Rom Lukian genannt – folgt im Verlauf der Geschichte ein sehr langes Schweigen,⁵ bis in der Renaissance das Thema wieder präsent ist, sowohl im Text als auch im Bild. Vielleicht muss man in der Wiederbelebung des Lesbentums gerade zu dieser Zeit eine Form der Antikenrezeption sehen, durchaus vergleichbar mit der Männerliebe, deren Anhänger sich auch auf ihre Protagonisten in Griechenland und Rom beriefen.

Die Bildquellen zeigen das Thema ausschließlich aus der Sicht der männlichen Künstler, sozusagen 'second-hand'. Es ist also keine reale Lebenswelt, sondern ein idealisierter, für die Männer unzugänglicher Bereich, über den sie in den Bildern all ihre Vorurteile, ihr Halbwissen und ihre Weltanschauung zum Thema Liebe und Sexualität zum Ausdruck bringen konnten – und gerade deshalb sind Bilder eine sehr aussagekräftige Quelle, wenn man zwischen Wirklichkeit und Inszenierung zu unterscheiden weiß.

Eines der schönsten Gemälde zu diesem Thema befindet sich in Kassel in den Staatlichen Museen, Sammlung Alte Meister: „Jupiter und Callisto“ (Abb. 1), 1613 von Rubens datiert und signiert, 126 x

⁴ Julika FUNK, „Butch & Femme“. Original oder Kopie? Ver-Führung zu einer lesbischen Ikonologie, in: HÄRLE u. a. (Hrsg.) (Anm. 2), S. 41-66.

⁵ Auch im Mittelalter gibt es vereinzelte Quellen zur lesbischen Liebe in Straf- und Bußbüchern, vgl. Brigitte SPREITZER, *Die stumme Sünde*. Homosexualität im Mittelalter, Göttingen 1988, S. 21, 28-30, 38, 42, 48-49, 60-74.

187 cm groß und auf Eichenholz gemalt, wurde erstmals 1749 in der Sammlung von Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen erwähnt.⁶

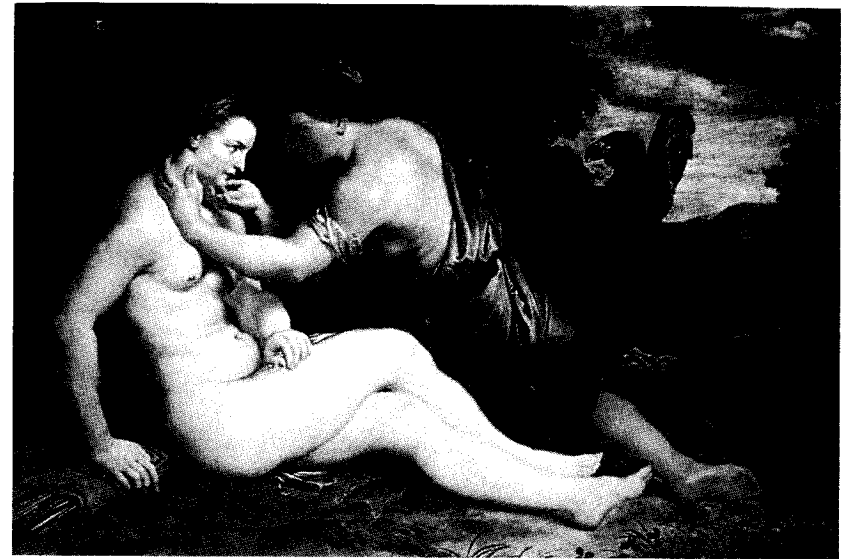


Abb. 1: Peter Paul Rubens, Jupiter und Callisto, 1613, Staatliche Kunstsammlungen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister.

Den unbedarften Betrachter dürfte der Titel „Jupiter und Callisto“ erst einmal verwirren, sieht er doch eindeutig in Nahaufnahme keinen antiken Gott mit einer Frau, sondern zwei lagernde Frauen, von denen eine die andere liebkost. Passiv lässt sich die hellhäutige Nackte das Streicheln und Umarmen gefallen, reagiert allerdings mit einem

⁶ Rudolf OLDENBOURG, *P. P. Rubens*, Berlin 1922, S. 97-98; Erich HERZOG, *Die Gemäldegalerie der Staatlichen Kunstsammlungen Kassel*, Hanau 1969, S. 82; Bernhard SCHNACKENBURG, *Flämische Meister in der Kasseler Gemäldegalerie*, Kassel 1985, S. 24-25, Abb. 48; Michael JAFFÉ, *Rubens. Catalogo Completo*, Mailand 1989, S. 184-185, Abb. und Kat.Nr. 196; Bernhard SCHNACKENBURG, *Gemäldegalerie Alte Meister*. Gesamtkatalog, Mainz 1996, Bd. 1, S. 260, Bd. 2, Taf. 37. Adriaen van der Werff schuf um 1700 eine genaue Kopie des Gemäldes (Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie), von Johann Heinrich Tischbein d. Ä. entstand 1756 eine verspielte Rokoko-Variante, die gleichfalls in Kassel aufbewahrt wird, vgl. Konrad KAISER, *Ein Gang durch Kassels Neue Galerie*, Bd. 1, Kassel 1975, Farbtafel 5.

Zurückweichen des Oberkörpers auf das Herandrängen der dunkelhäutigen, bekleideten Frau. Die verschränkt übereinander geschlagenen Beine und der zaghafte Versuch, den Schoß mit einem Tuch zu verbergen, signalisieren kein Einverständnis, der gesenkte Kopf und der Blick von unten herauf vermitteln jedoch Ergebnisse in etwas, was ihr unvermeidlich scheint. Dabei ist der um Vertrauen werbende Annäherungsversuch der Aktiveren sehr zärtlich. Begründet sich nun die Passivität durch Schüchternheit oder durch eine Vorahnung? Diese Ahnung nimmt Gestalt an in dem bedrohlichen Adler, der im Hintergrund mit ausgebreiteten Schwingen und einem Blitzbündel in den Krallen erscheint.

Rubens erzählt die Geschichte der Nympe Callisto, die als Jägerin aus dem Gefolge der Diana die Aufmerksamkeit des Göttervaters erregte. Wohl wissend, dass Dianas Nymphen sich wie ihre Herrin zur Jungfräulichkeit verpflichtet hatten, ersann er eine List, als er Callisto alleine auf der Jagd erblickte. Er nahm die Gestalt Dianas an, und Callisto reagierte mit Vertrauen, da sie in ihrem Gegenüber ihre Herrin und nicht Jupiter vermutete.

Jupiter sah die Müde, Verlassene ruhen und sagt:

„Wirklich ein Schlich, der sicherlich meiner Gemahlin versteckt bleibt, oder erfährt sie ihn doch, so lohnt sich wahrlich die Schelte!“
 Als bald hüllt sich der Gott in Gestalt und Tracht der Diana, und dann redet er so: „O Jungfrau aus meinem Gefolge, sage, auf welchem Gebirgen du jagtest!“ Sie hob sich vom Rasen sprechend: „Gegrüßt, o Gottheit, mir größer als Jupiter, mag er selber es hören!“ Da lachte der Gott, denn er hörte mit Freuden, wie er den Vorrang erhielt vor sich selbst, dann küsst er das Mädchen, aber nicht richtig mit Maß, nicht so, wie Mädchen sich küssen. Wie sie versucht zu berichten, in welchem Gehölze sie jagte, hindert sie seine Umarmung: Den Täter enthüllt das Vergehen. Allerdings rang sie dagegen, soweit ein Weib es vermochte, – Wärest du doch Zeugin gewesen, Saturnia! Milderer Urteil würdest du fällen!

(Ovid, Metamorphosen 2, 425-436)

Da alle Liebesabenteuer des Göttervaters nicht nur seine Potenz im Sinne von Manneskraft, sondern auch von Mannesfruchtbarkeit unter Beweis stellen sollten, wurde die Nympe natürlich schwanger, ohne dass ihre Herrin es vorerst merkte:

Wäre Diana nicht Jungfrau, sie konnte an tausend Beweisen
 Ihre Verschuldung erkennen, es heißt, dass die Nymphen es merkten!
 (Ovid 2, 451-452)

Indem Ovid den Nymphen einen erfahreneren Blick als ihrer Herrin zutraut, zweifelt er – zwischen den Zeilen – an deren Jungfräulichkeit. Doch nach einigen Monaten kam der Frevel bei einem gemeinsamen Bad ans Licht. Callisto weigerte sich, die Kleider abzulegen, ihre ahnungsvollen Gefährtinnen nahmen sie weg und stellten die Schwangerschaft bloß. Diana verstieß die Nympe, doch damit nicht genug der Strafe. Juno, die mit den ständigen Liebesabenteuern ihres Gatten keine Gnade kannte, verwandelte Callisto nach der Geburt eines Sohnes in eine Bärin. Jahre später standen sich Mutter und Sohn gegenüber. Mittlerweile selbst zum Jäger geworden, wollte er die Bärin töten, da er in ihr seine Mutter nicht wieder erkannte. Um ihn am Mutttermord zu hindern, setzte Jupiter seine ehemalige Geliebte als Sternbild an den Himmel.

Rubens schildert einen emotionalen Spannungsbogen zwischen Furcht und Begehren, aus dem Opfer und Täter hervorgehen. Dazu lässt er den Betrachter des querformatigen Gemäldes sehr nahe an die fast lebensgroßen Figuren herankommen. Callisto und Jupiter agieren auf einem schmalen Bodenstreifen, der im Hintergrund durch einen dunklen Busch begrenzt ist – ein wirkungsvoller Kontrast zu den hellen Körpern.

Um die volle Ansicht auf den weiblichen Oberkörper Callistos zu gewähren, ist der dem Betrachter zugewandte Arm zurückgenommen und die Schulter leicht nach vorne gedreht, so dass die hintere Brust im Profil, die vordere annähernd frontal zu sehen ist. Es entsteht eine Art skulpturale Vielansichtigkeit des Busens. Doch auch die im Profil gezeigte Rückseite der Frau findet in dieser Körperhaltung die volle Beachtung. Rubens wollte dem Betrachter einen weiblichen Akt von seiner besten Seite bieten und bediente sich dazu einer Formel, die er wiederholt in seinem Werk verwendete.⁷ Als Vorbild für diese ideale Haltung stand Rubens die von ihm in Zeichnungen festgehaltene Figur der „Nacht“ von Michelangelo aus dem Grabmal des Giuliano da Medici in Florenz.⁸

In einer anderen Zeichnung verweist Rubens auf einen Tondo in den Dekorationen von Annibale Carracci an der Decke der Galleria Farnese (1595–1605) in Rom, in dem eine seiner Callisto sehr ähn-

⁷ Vgl. die „Susanna“ von Rubens, Rom, Galleria Borghese, um 1607, die wie eine gespiegelte Callisto wirkt. Michael JAFFÉ, *Rubens and Italy*, Oxford 1977, Abb. VIII.

⁸ Rubens, Zeichnung aus dem Jahr 1603, Paris, vgl. JAFFÉ (Anm. 7), Abb. 20.

liche Frauengestalt mit einem Schwan zu einer Leda erweitert wurde.⁹ Carracci selbst zitiert hier Michelangelos „Nacht“. Die Haltung des weiblichen Oberkörpers ist ein Motiv mit weit verzweigtem Stamm- baum, das den gebildeten Betrachter letztlich auf Michelangelo zu- rückverweisen soll. Die einsame Personifikation der „Nacht“ zog eine ganze Reihe von Varianten nach sich, die zu einem Paar erweitert wurden.¹⁰

Ikonographisches Vorbild wie auch wegweisend für das komposi- tionelle Miteinander von dem Kasseler Rubensbild ist Perino del Vagas Stich (Abb. 2) aus dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts.¹¹ Die an einen Felsen gedrängte Nymphe weiß nicht mehr, wohin sie vor dem sie heftig bedrängenden Jupiter ausweichen soll. Dieser sitzt nicht, wie bei Rubens, neben den verschränkten Beinen, sondern schon dazwischen. Auch scheint sein Körper keine so gründliche Metamorphose zur Frau erlebt zu haben, sondern zeigt ausgesprochen männliche Formen. Allein schon der linke Arm ist mit seiner Muskel- masse bei einer Frau nicht vorstellbar. Das Thema des Bildes ist nicht leicht zu erkennen, da Jupiters Adler fehlt und das lässig im Vorder- grund abgelegte Blitzbündel nicht direkt auffällt.

Sicher kannte Rubens auch den Stich von Pierre Milan (vor 1545), der wie Perino del Vaga der Schule von Fontainebleau zuzuordnen ist (Abb. 3).¹² Die Nymphe sinkt hier wie ohnmächtig der werbenden Diana alias Jupiter in die Arme, dessen Verkleidung durch die Maske zu ihren Füßen wie auch durch den Adler symbolisiert wird. Die Nymphe reagiert hier ganz anders – es ist nicht das skeptische wache

⁹ Rubens kannte und verarbeitete auch jene Leda, die Michelangelo für Alfonso I. Este malte und die später nach Fontainebleau geschickt wurde, vgl. JAFFÉ (Anm. 7), S. 64, Abb. 164, 209, 210.

¹⁰ Weitere Beispiele von Rubens sind „Cimon und Pero“, Leningrad, Eremitage, 1612/13, vgl. JAFFÉ, *Rubens* (Anm. 6), S. 184, Nr. 192; OLDENBOURG (Anm. 6), S. 85, sowie „Jesus und Johannes als Kinder“, Wien, Kunsthistori- sches Museum, ca. 1618, vgl. JAFFÉ, *Rubens* (Anm. 6), S. 241, Nr. 498; Rudolf OLDENBOURG, *Die Nachwirkungen Italiens auf Rubens*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses XXXIV*, 1918, S. 191ff., Abb. gegenüber S. 201.

¹¹ Hans Gerhard EVERS, „Frierende Venus von Rubens“, in: *Pantheon XXIX*, 1942, S. 83-86, Abb. 3.

¹² Henri ZERNER, *École de Fontainebleau*. Gravures, Paris u. a. 1969, ohne Seitenzählung, Kat. Teil zu Pierre Milan mit Abb.; *L'École de Fontainebleau*, Ausstellungskatalog Paris 1972, S. 325, Nr. 422.



Abb. 2: Perino del Vaga, Jupiter und Callisto, 2. V. 16. Jh. (bei Evers ohne Orts- angabe).



Abb. 3: Pierre Milan, Jupiter und Callisto, vor 1545, ein Exemplar der Graphik in Paris, Ecole des Beaux-Arts.

Abwarten wie bei Rubens, nicht das verzweifelte Abwehren und Entwinden wie bei Perino, sondern es wirkt wie ein Dahinschmelzen in den Armen ihrer vermeintlichen Herrin, deren Lippen die von Callisto fast zum Kuss berühren. Die Nymphe will sich gar nicht wehren.

Pierre Milans Stich als Vorlage zu Rubens „Callisto“-Bild führt mehr als ein halbes Jahrhundert zurück zur Schule von Fontainebleau, dem künstlerischen Umfeld des französischen Hofes durch mehrere Regierungszeiten hindurch. Als Initiator steht Franz I., doch reicht die manieristische Formensprache über Heinrich II., den III. und den IV., bis dessen zweite Ehefrau Maria de Medici endgültig mit Hilfe von Rubens den Barock in Frankreich platzierte. Im Umfeld der Schule von Fontainebleau wird erstmals in der frühen Neuzeit das Thema der lesbischen Liebe verbildlicht. Vor allem in der Graphik finden sich zahlreiche Beispiele. Kurz darauf setzen auch schriftliche Quellen ein, welche die lesbische Liebe als eine von vielen Varianten an dem lebenslustigen und freizügigen französischen Hof verzeichnen.

Ein typisches Zeugnis dieser Zeit ist der Stich von Jean Mignon nach dem italienischen Künstler Luca Penni (Abb. 4),¹³ der mit Primaticcio nach Fontainebleau kam. Das profane, antikisierte Frauenbad vermittelt ein rein weibliches Ambiente, in dem Frauen ohne die soziale Kontrolle einer männlich dominierten Gesellschaft reden und handeln können. Zentrum ist das Badebecken im Vordergrund, zu dem einige Stufen herabführen. Eine Frau, fast in der Haltung der Medici-Venus, steigt sich enthüllend ins Wasser, weitere sitzen auf den Stufen oder am Beckenrand, um sich die Haare zu waschen. Doch alle sind mit Blicken und Gesten auf eine Zweiergruppe in der rechten Bildhälfte ausgerichtet. Die beiden Frauen betrachten sich mit ineinander verschlungenen Armen und Beinen im Spiegel, den eine Dritte hält.

Hier wird in damals eindeutiger Bildsprache ein Paar gezeigt, dessen Körperhaltung den Liebesakt symbolisiert. Doch bediente sich der Künstler, der sich bei der Verbildlichung der lesbischen Liebe offenbar auf thematischem Neuland befand, mangels passender Vorlagen der zu seiner Zeit üblichen Bildformel für heterosexuelle Liebe, wobei die Frau ihre Schenkel öffnet, um ihre Bereitschaft für den Liebesakt zu signalisieren und der Mann mit einem Bein dazwischen

¹³ ZERNER, *École* (Anm. 12), Katalogabschnitt zu Mignon, Kat.Nr. 46 mit Abb.; *L'École de Fontainebleau* (Anm. 12), S. 320, Kat.Nr. 415 mit Abb.; Henri ZERNER, *Italian artists of the sixteenth century school of Fontainebleau* (The illustrated Bartsch 33), New York 1979, S. 374, Abb. 99 und 99a.

drängt. Im vorliegenden Beispiel übernimmt die linke Frau die Rolle des Mannes, indem sie ihr Bein und ihren Arm zwischen die Schenkel der rechten schiebt.¹⁴



Abb. 4: Jean Mignon (nach Luca Penni), Frauenbad, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.

Das Bild verdeutlicht, dass die Quellen seit Sappho alle von Männern stammen.¹⁵ Je nach Beruf haben sie es gemalt und gezeichnet, literarisch verwertet, Strafen dafür festgelegt, darüber gerichtet und es medizinisch erforscht. Auf diese Aussagen beschränkt, ist eine Untersuchung des Themas notgedrungen genauso einseitig wie das Halbwissen der Zeitgenossen. Die Männer vermochten nicht in das Geheimnis einzudringen, was die Frauen miteinander machen. Ihr Wissen basierte lediglich auf Sappho, Juvenal, Martial und den Hetä-

¹⁴ Vgl. Suzanne BOORSCH/John SPIKE, *Italian masters of the sixteenth century* (The illustrated Bartsch 28,1), New York 1985, Nr. 11, Nr. 13, Nr. 14, Nr. 15. Nicht nur für lesbische, sondern auch für schwule Paare nutzen die Künstler die Chiffre der heterosexuellen Liebe, vgl. Madeleine CIRILLO ARCHER, *Italian masters of the sixteenth century* (The illustrated Bartsch 28,2), New York 1995, S. 206.

¹⁵ FADERMANN (Anm. 1), S. 31-37.

rengesprächen von Lukian,¹⁶ dessen Werke im Humanismus von Erasmus, Melanchthon, Pirckheimer und Thomas Morus ins Lateinische übersetzt wurden und zur beliebtesten Lektüre dieser Zeit zählten, wenn auch die Schriften seit 1554 auf dem Index standen. Lukian lässt eine Hetäre schildern, wie sie von einer reichen Kundin verführt und geliebt wurde.¹⁷ Doch bleibt Lukian bei technischen Einzelheiten eher vage und lässt der Phantasie seiner Leser freien Lauf, die dann dank seiner Andeutungen zu dem Schluss kommen, die lesbische Liebe sei im Wesentlichen eine Kopie der heterosexuellen. Konkreter wird erstmals Pierre de Bourdeille, Seigneur de Brantome (1540–1614). In seinem Werk „Les Dames galantes“, einer Sittengeschichte der Ära Franz I. bis Heinrichs II. teilt er „les amours feminines“ in zwei Varianten.¹⁸ Als erste nennt er die schon von Lukian erwähnte Tribadie, abgeleitet von dem griechischen Wort „reiben“. Die zeitgenössische Medizin ging davon aus, dass sich bei Lesbierinnen die Klitoris so vergrößere, dass sich die Frau wie ein Mann verhalten könne. Doch bestand keine Einigkeit darüber, ob diese körperliche Anomalie eine Folge der lesbischen Liebe sei oder umgekehrt. Die zweite von Brantome genannte Variante war die gegenseitige Befriedigung mit einem künstlichen Penis. Beide Möglichkeiten sind Kopien der heterosexuellen Liebe und gehen davon aus, dass die Befriedigung der Frau einzig und allein durch die männliche Anatomie bzw. deren Imitat zu erreichen sei. Vor diesem Hintergrund wird die Darstellung der lesbischen Liebe in der Kunst verständlich, denn für ihre Verbildlichung wird die Liebe zwischen Mann und Frau einfach als Chiffre übernommen. Nicht die Phantasielosigkeit der Künstler, sondern das damalige Verständnis des Themas ist dafür verantwortlich. „Donna con Donna“ war Kopie, Ersatz, Imitat und damit eine Notlösung.

¹⁶ Z. B. BRANTOME bezieht sich auf Martial (Bd. 1, S. 159), Juvenal (Bd. 1, S. 160) und Lukian (Bd. 1, S. 160); vgl. Pierre de Bourdeille, Seigneur de BRANTOME, *Das Leben der galanten Damen* (Mit einem Vorwort von Rudolf Noack, übersetzt von Georg Harldoerffer), 2 Bde., Leipzig 1981.

¹⁷ LUKIAN, *Hetärengespräche* (Neufassung des v. Franz Blei übersetzten Textes mit Anmerkungen und Nachwort v. Rudolf Schottlaender), Wiesbaden o.J., S. 23–27 (Kapitel „Lesbische Liebe“). Bezeichnenderweise hat Christof Martin Wieland in seiner ersten deutschen Übersetzung, an der er 1760–88 arbeitete, dieses Kapitel weggelassen, weil er es zu unsittlich fand.

¹⁸ BRANTOME (Anm. 16). Der Autor liefert eine Sittenchronik der Valois-Könige zwischen 1548 und 1589, das Werk wurde posthum 1665/66 erstmals von Jean Sambix herausgegeben, doch waren vorher schon zahlreiche Abschriften im Umlauf. Die Manuskripte werden im Louvre aufbewahrt.

Zurück zu Rubens. Kann seine Callisto-Darstellung in Kassel vom Betrachter auf den ersten Blick als lesbische Zärtlichkeit missverstanden werden oder offenbart sich die Szene für den Kenner der Geschichte als Vorspiel für eine Vergewaltigung? Die düstere Vorahnung der Callisto, personifiziert in dem bedrohlichen Adler, wird gleich in dem Göttervater Gestalt annehmen, denn der Akt selbst wird von ihm als Mann vollzogen werden.

Deutlich wird die sexuelle Metamorphose in dem Stich nach Hendrick Goltzius, der dasselbe Thema schildert (Abb. 5).¹⁹ In der Bildmitte verneigt sich die Nymphe demütig vor ihrer vermeintlichen



Abb. 5: Nach Hendrick Goltzius, Jupiter und Callisto.

Herrin, und es ist bemerkenswert, zu welcher femininer Gestalt sich Jupiter hier verwandelt hat. Mit langem Hals, schmalen Schultern, schlanken Gliedmaßen und eleganter Haltung ist an ihm keine Spur von Männlichkeit mehr zu entdecken. Doch wird das harmlose Erscheinungsbild der falschen Göttin entlarvt durch einen feixenden Adler, der eher wie ein Geier aussieht und hinter dem Bein von Jupiter hervorlugt. Gleichsam unter dessen Fittichen wird die sich heftig weh-

¹⁹ W. L. STRAUSS, *Hendrik Goltzius. The complete engravings and etchings* (The illustrated Bartsch 3), New York 1977, S. 325, Abb. 56.

rende Callisto von dem nun eindeutig männlichen Göttervater vergewaltigt. Die grazilen Schultern verwandelten sich in einen breiten Rücken, die Zopffrisur in einen kurzhaarigen Schopf. Er brauchte die Tarnung also nur, um hautnah bis zu Callisto vorzudringen, doch dass er den Liebesakt in Gestalt einer Frau vollziehen würde, schien dem Künstler genau wie seinen Zeitgenossen unmöglich.

Ähnliches hat sich auch Léonard Thiry gedacht, als er das Paar in einem nach 1547 entstandenen Landschaftsbild versteckte, das Léon Davent in eine Graphik umsetzte (Abb. 6).²⁰ Der auf der Nymphe liegende Jupiter ist keine Frau mehr, sondern ein kurzhaariger Mann mit Bart. Doch scheint Callisto nach der Metamorphose Gefallen an dem männlichen Liebhaber gefunden zu haben, denn sie umarmt ihn ohne eine Spur von Abwehr. Die Bildbeispiele belegen die zeitgenössische Meinung, dass Liebe zwischen Frauen nicht befriedigend sein kann. Erst wenn Zeus seine Maskerade beendet, kommt er zu einem Ziel.



Abb. 6: Léon Davent (nach Léonard Thiry), Landschaft mit Zeus und Callisto, nach 1547, Paris, Bibl.Nat., Cabinet d'estampes.

Die Illustrationen der Callisto-Geschichte verbildlichen die damalige Überzeugung der Männer, für Frauen in jeder Hinsicht unentbehrlich

²⁰ *L'École de Fontainebleau* (Anm. 12), Kat.Nr. 394; *Fontainebleau et l'estampe en France au XVIe siècle. Iconographie et contradictions*, Ausstellungskatalog Nemours 1985, S. 112-114, Kat.Nr. 61 mit Abb.

zu sein. Der Gedanke, dass die sexuellen Freuden der Frau von Bedeutung sein könnten, ohne dass ein Mann beteiligt ist, war für das phallogozentrische Weltbild des Mannes im 16. und 17. Jahrhundert unvorstellbar. Genau diese Einstellung förderte aber auch die hohe Toleranz gegenüber Zärtlichkeiten zwischen Frauen, denn die Männer ließen sich in ihrem Selbstbewusstsein kaum durch lesbische Sexualität verunsichern. Dass Jupiter in Gestalt eines Stiers, Schwanes oder gar Goldregens seine anderen Liebschaften zu Ende brachte, war weniger unglaubwürdig als die lesbische Variante. Deshalb musste sich die falsche Diana wieder in Jupiter zurückverwandeln.

Es ist interessant, welche moralischen Fragen Brantome an das Thema stellt: Begehen verheiratete Frauen Ehebruch, wenn sie sexuellen Kontakt zu anderen Frauen haben? Um zu einer Antwort zu gelangen, schildert er einige Geschichten, in denen er die lesbische Liebe ohne wertendes Urteil darstellt und kommt zu dem Ergebnis „man sieht es lieber, sie geben sich so hin und entladen ihre Hitze, als dass sie zu Männern gingen, sich schwängern und entehren ließen oder sich die Frucht abtrieben.“²¹ Im Gegenteil, er schätzte „Donna con Donna“ als erotische Variante, die dazu führt, dass die Lust der meisten Frauen nur gesteigert, aber nicht befriedigt wird. So erscheint gar der Mann als Nutznießer der lesbischen Liebe, weil die erhitzten Frauen schließlich doch zu ihm kommen:

„Wieviel Lesbierinnen sah ich doch, die bei all ihrem gegenseitigen Reiben doch nicht aufhören, zum Mann zu gehen! Liebe nicht sogar Sappho, die Meisterin dieser Kunst, ihren großen Freund Phaon, dem sie im Tode nachfolgte? Denn schließlich spielt doch, wie ich von verschiedenen Damen sagen hörte, der Mann die Hauptrolle, was sie mit anderen Frauen anstellen, ist bloß Geplänkel, um sich nachher auf der Männerweide ganz zu sättigen. Diese Reibungen benützen sie nur in Ermangelung von Männern. Fänden sie zur rechten Zeit und ohne Aufsehen Männer, so ließen sie gleich ihre Gefährtinnen, um zu ihnen zu gehen und ihnen an den Hals zu springen.“²²

Doch was der französische Adel im 16. Jahrhundert so ungehemmt auslebte, konnte den Frauen aus dem Volk gar die Todesstrafe bringen. Unter Karl V. wurde in der peinlichen Halsgerichtsordnung 1532 (CCC Artikel 116) festgelegt, dass Frauen für dieses Vergehen auf dem Scheiterhaufen enden sollten.²³ Tatsächlich wurde die Todes-

²¹ BRANTOME, Bd. 1 (Anm. 16), S. 167.

²² BRANTOME, Bd. 1 (Anm. 16), S. 163.

²³ SPREITZER (Anm. 5), S. 21; Ulrike HÄNSCH (Anm. 1), bes. S. 12. Die Peinliche Halsgerichtsordnung basiert auf mittelalterlicher Rechts- und Moralvor-

strafe vollzogen, so 1536 an einer Französin, die zwei Jahre offiziell verheiratet mit einer anderen Frau zusammenlebte. Als Mann verkleidet, arbeitete sie sieben Jahre als Stallbursche, bildete sich zum Weinbauern aus und gewann eine Selbstständigkeit, die ihr als Frau nicht möglich gewesen wäre.²⁴ Eine Weberin wurde 1580 in Frankreich gehängt, weil sie sich als Weber ausgab. Nachdem sie mehrere Monate verheiratet war, wurde sie von Reisenden aus ihrem Heimatort erkannt.²⁵ Bei genauer Betrachtung wurden diese Frauen aber nicht wegen ihrer lesbischen Beziehung zu Tode verurteilt, sondern weil sie sogar mit Kleidung und Beruf in die Männerrolle geschlüpft waren. Sie haben die bestehende Hierarchie in Frage gestellt und bedroht, indem sie vorlebten, wie sie einen Mann ganz und gar ersetzen konnten und somit seiner nicht mehr bedurften.

Gerade aus Flandern – der Heimat von Rubens – sind dank der Untersuchungen von Rudolf Dekker und Lotte van de Pol einige archivalische Quellen zu Gerichtverhandlungen wegen lesbischer Liebe bekannt,²⁶ immer hat sich eine der beiden Partnerinnen als Mann verkleidet, um die Beziehung öffentlich leben zu können. Die verurteilten Frauen stammten alle aus der Handwerker- und Bürgerschicht. Die Strafen beliefen sich auf einige Jahre Gefängnis oder Verbannung. Auch in Flandern wurden die Frauen weniger wegen ihres Lesbentums verurteilt, sondern weil sie sich anmaßen, Männerkleider zu tragen, in der Männerwelt zu leben und – das wird in den Quellen immer wieder betont – weil sie einen Dildo benutzten. Ihr eigentliches Vergehen bestand darin, durch eine perfekte Kopie der Männer diese überflüssig zu machen. Deshalb wurde in den Prozessen auch immer nur die 'männliche' Hälfte des lesbischen Paares verurteilt.

stellung. Schon Albertus Magnus und Thomas von Aquin zählen die männliche und weibliche Homosexualität zu den schlimmsten sexuellen Sünden, vgl. SPREITZER (Anm. 5), S. 38 und 42. Dem schließen sich die Gesetzbücher an, z. B. *Le Livres de justice et de plet*, 1260 in Orléans kodifiziert, nach denen eine Frau nach dem ersten und zweiten Vergehen mit einer anderen Frau verstümmelt werden soll, beim dritten Mal verbrannt, vgl. FADERMANN (Anm. 1), S. 51.

²⁴ FADERMANN (Anm. 1), S. 53.

²⁵ FADERMANN (Anm. 1), S. 53. Dort sind noch weitere Beispiele von lesbischen Transvestitinnen aufgeführt.

²⁶ Rudolf DEKKER/Lotte van de POL, *Frauen in Männerkleidern*. Weibliche Transvestiten und ihre Geschichte, Berlin 1990, S. 75-83.

Doch die Handhabung des Gesetzes endet an den gesellschaftlichen Schranken: Wofür die unteren Schichten bestraft wurden, das lebten die oberen unbehelligt aus. Brantome schildert gar den Gebrauch eines Ersatzpenis ausführlich, wobei er zwischen Anekdoten und pseudomedizinischen Warnungen hin- und herpendelt.²⁷

Die Darstellung der lesbischen Liebe in der Kunst kann als Spiegel des zeitgenössischen Lebensgefühls gelten, gleichwohl findet sich in den Bildern weniger die gelebte Realität der Frauen als die Phantasie der Männer. In den frühneuzeitlichen Männerphantasien spielte die Sexualität zwischen Frauen wenn auch keine ernst zu nehmende, so doch eine animierende Rolle und wurde entsprechend inszeniert. Verortet wurde das Thema in einem rein weiblichen Lebensbereich, zu dem Männer keinen Zutritt hatten, es sei denn als Ehemann oder Liebhaber. Das Boudoir, das Schlafzimmer, das Ankleidekabinett oder das Bad waren die Orte der Schönheitspflege und erweckten die männliche Hoffnung auf einen voyeuristischen Blick und darauf, dass auch für ihn solche Bemühungen unternommen werden würden.

Das Frauenbad wurde für den damaligen Betrachter als Aphrodisiakum eines heimlichen Voyeurs konzipiert, der sich manchmal sogar im Bild gespiegelt findet. So bei dem Meister GK, gleichfalls aus dem Umfeld von Fontainebleau, der die mittlere Gruppe aus dem Stich von Luca Penni isolierte (Abb. 7).²⁸ In der Variante betrachten die beiden sich nicht mehr im Spiegel, sondern nehmen direkten Bezug auf den Betrachter. Dieser findet einen Komplizen, einen Reflex seiner Selbst wie eine Spiegelung hinter dem Vorhang auftauchen, dessen körperlicher Zustand keinen Zweifel an seinem Wunschdenken lässt. Zugleich ist der erregte Satyr als verbildlichtes Wortspiel mit dem Nachnamen des Künstlers zu verstehen, auf den der Graphiker ausdrücklich in der kleinen Tafel rechts unten verweist.

In Francois Clouets um 1558/59 entstandenem Bild „Bad der Diana“ kommt die Verknüpfung von Frauenbad und männlichem Voyeurismus besonders stark zum Ausdruck (Abb. 8).²⁹ Die Nymphen helfen der Jagdgöttin in aller Ruhe beim Anlegen ihrer Kleider, während rechts im Hintergrund unbeachtet ein Hirsch zerrissen wird.

²⁷ BRANTOME, Bd. 1 (Anm. 16), S. 165-166.

²⁸ *Fontainebleau et l'estampe en France* (Anm. 20), S. 143-144, Kat.Nr. 91 mit Abb.

²⁹ Etienne JOLLET, *Jean & Francois Clouet*, Paris 1997, S. 272-275. Eine Variante des Bildes, um 1590 entstanden, befindet sich in Tours, Musée des Beaux-Arts.

Links erscheint ein Reiter in zeitgenössischer Kleidung, der bei dem reizvollen Anblick innehält, ohne seinen Hund zu bemerken, der ihn in den Fuß beißen will. Der aggressive Hund spielt darauf an, dass hier ein moderner Aktöon reitet, dem das Schicksal seines antiken Vorgängers rechts eine Warnung sein müsste. Dieser hat nämlich Diana und ihre Nymphen im Bad beobachtet und wurde zur Strafe von der Göttin in einen Hirsch verwandelt. So erkannten die Hunde ihren Herrn nicht mehr und töteten ihn. Bei dem Reiter handelt es sich mit Sicherheit um das Portrait eines Zeitgenossen, bei Diana wahrscheinlich um die idealisiert dargestellte Gefährtin desselben, wobei Heinrich II. und Diane de Poitiers vorgeschlagen werden. Dem Reiter wird zugestanden, was der Jäger mit dem Leben bezahlt: ein lustvoller Blick auf badende Frauen.



Abb. 7: Meister GK, Frauenbad, Paris, Bibl.Nat., Cabinet d'estampes.

Voyeurismus, gerade als Blick auf mehrere Frauen, die in einem zärtlichen Verhältnis miteinander stehen, galt als ausgesprochen erotisch, wie auch schriftliche Quellen belegen. So konnte der Herr von Clermont-Tallart, der gemeinsam mit Heinrich III. erzogen wurde,

seine Lust am Zuschauen dank einer Wandritze befriedigen, als der Hof in Toulouse zu Besuch war, pikanterweise im Palast des Kardinals von Armaingnac: „Dort sah er zwei sehr große Damen, die mit hinaufgehobenen Kleidern aufeinander lagen, sie schnäbelten wie die Tauben, frottierten sich, kurz: machten es in großer Aufregung wie die Männer, ihre Belustigung dauerte gut eine Stunde“.³⁰ Die Geschichte ist nicht genau datiert, muss sich aber am französischen Hof zur Zeit Katharina von Medicis abgespielt haben, die selbst im Ruf stand, lesbisch gewesen zu sein. Brantome berichtet, „dass die Einführung dieser Methode aus Italien erst durch eine Dame von hohem Rang geschah, die ich durchaus nicht nennen will“, vielleicht meint er damit gar die Königin.

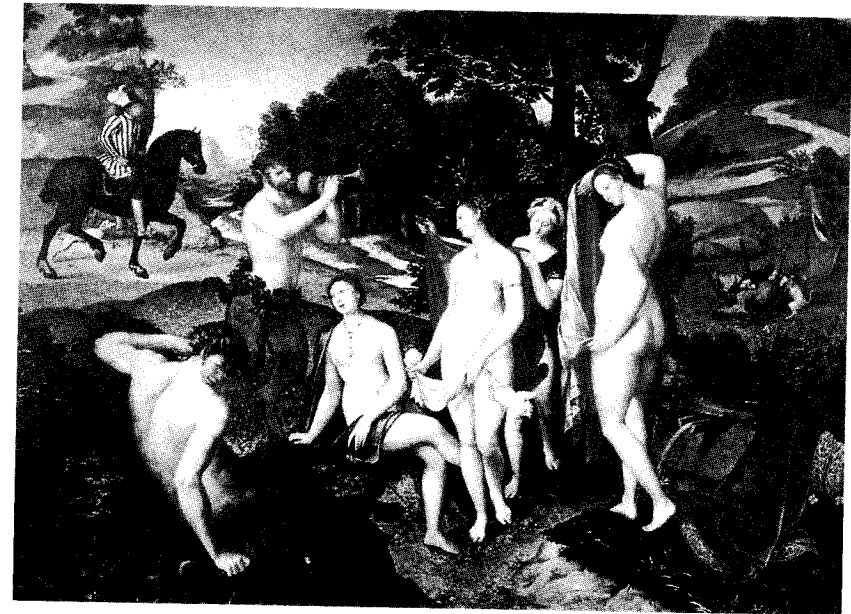


Abb. 8: Francois Clouet (1505/10–1572), Bad der Diana, um 1558/59, Öl auf Leinwand, 136 x 196,5 cm Rouen, Musée des Beaux Arts.

³⁰ BRANTOME, Bd. 1 (Anm. 16), S. 162.

Rubens, ein Kenner und Rezipient der französischen Graphik aus der Schule von Fontainebleau,³¹ kannte natürlich auch das darin reflektierte sozio-kulturelle Umfeld mit seiner sexuellen Freizügigkeit. Auch in seinem Bild wird mit dem Voyeurismus des Betrachters gespielt, auch hier wird lesbische Liebe als erotisches Vorgeplänkel für einen schließlich heterosexuellen Akt definiert. Er bleibt dem Weltbild seiner Zeit treu, bei dem der gebildete Betrachter mit Beruhigung feststellen konnte, dass eine der Frauen gleich wieder ein Mann sein wird.

Das Gemälde von Rubens sowie die als Vorbild dienenden Graphiken zeigen Männerblicke auf Frauenliebe. Doch hatten diese Bilder auch eine Wirkung auf die Frauen? Tatsächlich ist zu vermuten, dass nicht nur der männliche, sondern auch der weibliche Voyeurismus angesprochen und befriedigt wurde und dass diese Bilder auf Frauen eine stimulierende Wirkung ausübten. Brantome schildert, dass Frauen erotische Bilder zur Stimulation benutzten, allen voran die „Modi“ des Aretino.³² Wie die Darstellung lesbischer Liebe auf Frauen wirken konnte, erzählt er am Beispiel einer Schlossbesichtigung,³³ bei der eine Gruppe von Damen von einem Bild fasziniert wird, „auf dem eine Menge schöner nackter Frauen im Bade dargestellt waren, die einander berührten, befingerten, betätschelten und sich vermischten und sich dazu das Haar auf so hübsche und passende Weise herrichteten, indem sie alles zeigten, dass sich darüber eine alte Klausnerin oder Eremitin aufgeregt oder erhitzt hätte“. Die Beschreibung könnte man direkt auf das Gemälde von Luca Penni übertragen, das durch die Stiche von Jean Mignon verbreitet wurde (Abb. 4). Es ist unbestritten, dass die Verbreitung der lesbischen Liebe innerhalb der Gesellschaft sehr viel langsamer vonstatten ging als die der männlichen Homosexualität und als Grund gilt, dass Frauen ihre lesbische Veranlagung nicht erkennen oder deuten konnten, weil ihnen Identifikationshilfen fehlten. Die Bilder von zärtlichen Frauenpaaren mag ihnen den Schlüssel zur Selbsterkenntnis in die Hand gegeben haben, selbst

³¹ Rubens zeigte reges Interesse an Schloss Fontainebleau und dessen Ausstattung, so existieren von ihm Kopien aus der Galerie d'Ulasse, vgl. *L'École de Fontainebleau* (Anm. 12), S. 191.

³² BRANTOME, Bd. 1 (Anm. 16), S. 53-58. Zum Umgang mit erotischen Bildern vgl. auch JOLLET (Anm. 29), S. 264-265.

³³ JOLLET (Anm. 29), S. 265, identifiziert den Schlossbesitzer „Comte de Chasteau-Villain, dit le seigneur Adjacet“ als den italienischen Bauherrn Adjaceto.

wenn, wie bei Rubens, eine der Dargestellten ein verkleideter Gott war. Die Wechselwirkung von Bild-Voyeurismus und gelebter Sexualität erklärt auch, warum gerade am französischen Hof die lesbische Liebe eine Blütezeit erlebte. Nirgends sonst gab es ein so reichhaltiges Repertoire an Bildern, die erotische Varianten darstellten.

Zum Abschluss soll allerdings nicht verschwiegen werden, dass die von Brantome geschilderte Schlossbesichtigung ganz dem phallogozentrischen Weltbild entsprechend endete. Die Dame, die von dem erotischen Frauenbild so angeregt wurde, sagte zu ihrem Liebhaber:

„Ich halte es nicht mehr hier aus! Steigen wir schnell in den Wagen und gehen nach Hause, denn ich kann dieses Feuer nicht mehr zurückdämmen; man muss es mir auslöschen, das brennt zu sehr“. So eilte sie fort und trank mit ihrem Freund von jenem lieben Wasser, das ungezuckert doch so süß ist und das ihr Diener ihr aus seinem kleinen Kännchen einschenkte.“

Abbildungsnachweis:

Staatliche Kunstsammlungen Kassel: 1

Evers (Anm. 11): 2

Archiv der Autorin: 3-8.