■ Hurenbilder

Romana Filzmoser, Hurenbilder. Ein Motiv in der Druckgrafik des 17. und 18. Jahrhunderts (Studien zur Kunst; Bd. 27), Köln/Weimar/Wien (Böhlau Verlag) 2014, 239 S., 48 Abb., 39,90 €

Mit der Figur der Prostituierten verbinden sich in der Geschichte der Druckgrafik der Frühen Neuzeit Darstellungen von zugeschriebener Lasterhaftigkeit, (Schau-)Lust und Macht. Romana Filzmoser widmet ihre Studie einem Motiv in der holländischen und englischen Druckgrafik des 17. und 18. Jahrhunderts, das die Autorin als »Hurenbilder« betitelt. Dabei lehnt sie sich an den historischen Begriff aus Zedlers Universallexikon an, der die »Hure« als eine Frau definierte, die »entweder um des Geldes willen oder zu Erfüllung ihrer Geilheit ohne Unterschied mit allerhand Manns-Personen Unzucht treibet«. Filzmoser fasst Hurenbilder als »einen formalen Bildtypus von Einzelfiguren, den als gemeinsames Merkmal verbindet, schöne junge Frauen zu zeigen, die verführerisch dargestellt sind und sich aus dem Bild heraus den Betrachtern zuwenden«. Es ist charakteristisch für diese druckgrafischen Hurendarstellungen, selten auf historische Personen zu referieren und die Frau als Objekt und Ware zu präsentieren.

Die These der Arbeit ist, dass »Hure« und Grafik bildtheoretisch und ökonomisch durch die Gesetze des Marktes miteinander verbunden waren. Angebot und Nachfrage des sich entwickelnden freien Marktes für Druckgrafik beeinflussten zunehmend die Bildsujets und stellten damit an Künstlerinnen und Künstler neue Herausforderungen. Die »Hure« wird von der Autorin als eine Bildfigur eingeführt, die Lust und Schaulust miteinander verschränkt und damit bildtheoretische Überlegungen zum Status des Bildes bei der Verbindung zwischen Betrachter/Freier und Bild/Frau als Objekt anregt. Dies eröffnet neue Zugänge, die sich von den vorliegenden kunsthistorischen Forschungen zum satirisch moralisierenden Charakter und zur Ikonografie dieser Bilder unterscheiden.

Nach dem einleitenden Kapitel, einer Definition des Gegenstandes der Hurenbilder mit kritischer Forschungsdiskussion, folgen vier Fallstudien zur Verbindung von Bildtheorie und Markt. Diese widmen sich neben englischer und holländischer Grafik auch italienischer und englischer obszöner Literatur. Der Schwerpunkt auf englischer Grafik ergibt sich, weil London für den Grafikmarkt der wichtigste Umschlagplatz war und dort – anders als in Frankreich und den habsburgischen Ländern – Pressefreiheit zugesichert wurde.

Als erste Fallstudie wird die obszöne Schrift *Rettorica delle Puttane* (1642) des vormaligen Augustiner-Chorherren und Satirikers Ferrante Pallavicino diskutiert. Dieser entwickelte in der Tradition der *Ragionamenti* des Pietro Aretino ein rhetorisches Programm, das der Autorin als Folie und Denkraum im Warburgschen Sinne dient. Es ist eine These der Arbeit, dass Pallavicino anhand des Vergleichs von Huren und ihren Darstellungen eine kritische Theorie der Nachahmung formuliert, in welcher er die Druckgrafik von Huren über diese selbst stellt. Darüber hinaus wird die bei Pallavicino verwendete Metapher der Bärin, die ihr Junges in Form leckt, von Filzmoser mit einem Exkurs auf Tizians *Imprese* als Metapher für die Hure als Künstlerin interpretiert, die aus sich selbst heraus mit ihrem Körper Bilder forme.

Die zweite Fallstudie behandelt den *Miroir des courtisanes*, 1630 herausgegeben in Paris und Utrecht, wobei sich nur der Utrechter Kurtisanenspiegel in Buchform erhalten hat. Die darin enthaltenen, von Crispijn de Passe d.J. gestochenen Kupferstiche wurden bislang von der Forschung als Beispiele für die Ausbildung neuer druckgraphischer Gattungen wie Schönheitengalerien, Kostümbüchern und Modestichen diskutiert. Filzmoser hingegen untersucht den Porträtstatuts der Frauenbilder, der sowohl als genrehafte Darstellung als auch als Porträt verstanden werden konnte. Deshalb konstatiert die Autorin mit einem Exkurs auf Wenzel Hollars Frauenbildnisse, dass sie als sogenannte *Tronien* verstanden werden können. Dieser niederländische Bildtypus des 17. Jahrhunderts bezeichnet Kopfstudien, die porträthafte Züge

aufweisen, aber nicht identifizierbar sind. Sie eigneten sich zur Allegorisierung, das heißt der Darstellung von abstrakten Begriffen wie Tugenden oder Lastern, doch diese Gattung schöpft ihren Reiz gerade aus der Vieldeutigkeit, indem sie sich einer eindeutigen Benennung des oder der Dargestellten entzieht.

In der dritten Fallstudie werden mit den *Fancy Pictures* von Philip Mercier und John Raphael Smiths Darstellungen von Frauen vorgestellt, die zur Entstehungszeit für Porträts von namentlich bekannten Huren gehalten wurden. Hurenbilder entwickelten sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einem gut verkäuflichen, Lust und Schaulust thematisierenden Sujet der englischen Druckgrafik. Vorausgegangen war eine Verbreitung der von Peter Lely im 17. Jahrhundert angefertigten Sammlung von Hofdamenporträts mit dem Titel *Windsor Beauties*. Einige Berühmtheiten wie Kitty Fisher entdeckten die Selbstvermarktung ihrer Tätigkeit qua Druckgrafik in der englischen Presse, wobei wenig Haut zu zeigen, also das Verbergen des Körpers, und die Zurschaustellung von Mode und Lifestyle zu ihrem Markenzeichen wurden.

Das letzte Kapitel bildet eine Fallstudie anhand des Reproduktionsstiches *Lydia* nach einem um 1777 entstanden Gemälde von Matthew William Peters, das eine anonyme Hure im Bett zeigt. Den Bildtitel *Lydia* erhielt die Frauendarstellung erst bei der Umsetzung in die Druckgrafik, die üblicherweise unterhalb der Darstellung neben den Namen von Stecher und Erfinder häufig auch einen Bildtitel sowie den Verleger der Grafik hinzufügt. Die Komposition von Peters nimmt Bezug auf Tizians *Venus von Urbino*, aber unter Verzicht auf die Allegorisierung. Wie die Autorin zeigen kann, rekurriert Peters auf Joshua Reynolds Gemälde *Garrick zwischen Komödie und Tragödie* und auf die Ikonografie des Mythos von Herkules am Scheideweg. Den verschatteten, leicht schielenden Blick der Lydia deutet Filzmoser in der Tradition physiognomischer Diskurse von Le Brun bis Lavater als katzenhaft animalisch und wegen der Asymmetrie der Augen schließlich als Hure, letzteres eine gewagte Umkehr der Deutung des Strabismus als Zeichen des verliebten Blicks, welcher durch die mehrfache Verfügbarkeit als Druck unglaubwürdig sei.

Insgesamt legt die Autorin mit der Studie eine wichtige Neubetrachtung des Themas vor, wobei sie neben Berücksichtigung der englischen Überblicksdarstellungen (zum Beispiel von Sophie Carter) an Forschungen zum sogenannten Mätressenporträt (Sigrid Ruby) und einer Bildwissenschaft in der Nachfolge von Gottfried Boehm, Hans Belting und Gerhard Wolf anschließt. Sie löst sich damit von bislang vorherrschenden Interpretationen der Bilder als Moralkritik, Satire oder Modekupfer. Die Prämisse, dass die Bilder von Huren größtenteils nicht auf sozial existierende Frauen referieren, ist wichtig und richtig. Allerdings hätte der Blick auf die Darstellung anderer sozialer Randgruppen es erlaubt, das insgesamt kleine Bildkorpus der Hurenbilder zum Beispiel um Darstellungen von sogenannten Zigeunerinnen zu erweitern. Vor allem aber erzeugt der bewusste Verzicht auf Daten der Sozialgeschichte zur Prostitution des 17. und 18. Jahrhunderts zuweilen ein historisches Vakuum. Ausführungen dazu hätten verdeutlicht, wie sich die Bilder von Polizeiberichten, Bittschriften oder anderen überlieferten Quellen unterscheiden und den Befund kontrastiv unterstützt, dass Hurenbilder eigene Wirklichkeit(en) geschaffen haben. So wäre es beispielsweise für die Bildanalyse des dritten Kapitels ein weiterführendes Argument, dass die Hurengalerien an der Wand von Bordellen, die im Utrechter Kurtisanenspiegel für Holland imaginiert werden, wohl eine Erfindung sind. Laut Lotte van de Pol dominierte im Amsterdam des 17. Jahrhunderts Straßenprostitution in der Dunkelheit, erst 1668 wurde Straßenbeleuchtung eingeführt. Darüber hinaus veränderten sich alle vier Monate die Orte der Prostitution. Diese Befunde hätten die Argumentation der Autorin gestärkt, dass das Hurenbild in der Druckgrafik eine kalkulierte Ware war, die Bildergalerien erfand und Bildkompetenz einforderte. Der Verkaufserfolg beruhte neben der Thematik selbst auf der Illusion der Wahl der Schönsten und Besten bei gutem Licht und ohne Zeitdruck.

Im Kapitel zu Pallavicinos Hurenrhethorik wäre es sinnvoll gewesen, die strukturelle Ungleichheit zwischen der Sicht des Autors und den im Text konstruierten Hurenbildern stärker zu berücksichtigen, sind doch – etwa wenn das Bild der Hure über die Hure selbst gestellt wird – auch die misogynen Untertöne Pallavicinos für den Text wichtig. Als Rezipient wird vom Autor ein rhetorisch gebildeter (männlicher) Leser adressiert, dem literarische Hurenbilder präsentiert werden, welchen die Kunst der Verstellung auf den Leib geschrieben wurden. Gerade hier wird deutlich, dass determinierende Machtverhältnisse der Unterwerfung vor allem in den Texten vorgeprägt sind, wohingegen eine Emanzipation – das lustvolle Betrachten als Prozess, der alle Geschlechter berücksichtigt – partiell eher im Bild möglich ist, da es mehr Deutungen zulässt.

Für die Beispiele des 18. Jahrhunderts erweist sich Filzmosers Wahl der Bezeichnung »Hure« als nicht ausreichend zur sozialen Distinktion zwischen den Frauen. Deshalb differenziert die Autorin dann zwischen »Hurenstich« (Mercier) und »Kurtisanenporträt« (Reynolds). Da die Studie jedoch Frankreich nicht berücksichtigt, wird der wichtigen Frage nach der Rolle des dortigen höfischen Mätressenwesens für die Entwicklung in England nicht weiter nachgegangen. Im Kapitel zu Peters *Lydia* hätte sich ein Vergleich mit François Bouchers *Louise O'Murphy* und Louis-Léopold Boillys Darstellung der Straßenprostitution um das Pariser Palais Royal angeboten, um die Unterschiede zwischen höfisch orientiertem Mätressenwesen und Prostitution stärker herauszuarbeiten. Die Hofforschung zu Günstlingen hätte hierfür eine Folie geliefert, um zwischen der Anonymität von Hurenbildern des 17. Jahrhunderts und den Porträtdarstellungen von bekannten Huren des 18. Jahrhunderts mit der Referenz auf gesellschaftliche Veränderungen zu differenzieren. Die genannten Kritikpunkte erschweren besonders eine geschichtswissenschaftliche Rezeption der Arbeit, können und sollen jedoch das Verdienst der brillanten bildtheoretischen Studie insgesamt nicht schmälern.

Nina Trauth (Karlsruhe)