

di: 'Angewandte

BACHELORARBEIT

Gustave Courbet

„Junge Frauen am Ufer der Seine“

Verfasserin: Lisa-Marie Pieper

Matrikel-Nummer: 01306333

Studienrichtung: Kunst und kommunikative Praxis

Betreuerin: Mag. Dr. Edith Futscher

Wien, am 30.09.2020

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1-2
2. Das Gemälde „Junge Frauen am Ufer der Seine“	3
2.1. Bildbeschreibung.....	4-5
2.2 Die Ebenen des Erzählens.....	6-8
3. Der innere und äußere Kontext.....	9
3.1 Courbets Realismus	9-10
3.2 Courbets Beziehung zu Frauen	10-16
3.3 Vergleich Frauendarstellungen von Degas und Manet	16-22
4. Frauenbild und Prostitution im Frankreich des 19. Jahrhunderts.....	23-27
4.1 Kleider machen Prostituierte.....	27-33
5. Fazit.....	34-36
6. Literaturverzeichnis.....	37-39
6.1 Internetquellen.....	40-41
6.2 Bildverzeichnis.....	41-42

1. Einleitung

Zwei Frauen liegen im Grünen, nahe eines Flussufers und genießen ausruhend den lauen Sommertag. Dieser Satz beschreibt objektiv den Darstellungsbestand des Gemäldes von Courbet *Les Demoiselles des bords de la Seine* (Junge Frauen am Ufer der Seine) und führt doch bei genauerer Betrachtung zu Zweifeln, ob die erste Leseweise die richtige ist. Der Maler spielt mit Andeutungen und rückt die im ersten Moment als unschuldig wahrgenommenen jungen Frauen in ein eher anrüchiges Licht; womöglich könnte es sich doch um Prostituierte handeln. Der / die BetrachterIn gerät hier in eine ihn / sie verunsichernde Entscheidungsnot: Er / Sie möchte nicht vorschnell über die ruhenden jungen Damen urteilen, doch lassen ihn / sie die dargestellten Andeutungen und der Vergleich zu anderen Frauendarstellungen an dem ersten Eindruck und der schönen Illusion zweifeln. Es ist kein Wunder, dass Courbet durch diese ambivalente Darstellung der Frauen für Aufsehen in der französischen Gesellschaft Mitte des 19. Jahrhunderts sorgte. Die Meinungen damaliger BetrachterInnen und Kritiker über das Gemälde variierten stark. Gleich bei der Veröffentlichung des Gemäldes im Jahr 1857 griff Castagnary, als einer der ersten Kritiker, den Titel an, indem er schrieb: „whose jocular title reveals his impertinent idea“ (zit. nach Font-Réaulx 2008: 318) und auch Théophile Gautier bemängelte, dass Courbet mit diesem Werk nur unnötig die Aufmerksamkeit einer „unheeding crowd“ auf sich reißen wolle (ebd.: S. 318). Auf der anderen Seite war die Begeisterung bei Cézanne und Picasso groß. Cézanne bezeichnete *Les Demoiselles des bords de la Seine* als eines der Hauptwerke des 19. Jahrhunderts und Picasso setzte sich mit dem Werk auseinander, indem er es 1950 kopierend abstrahierte (vgl. Küster 2014: 186).

Um mir und vermutlich auch anderen BetrachterInnen die Entscheidungsunsicherheit abzunehmen und den Skandal bei der Veröffentlichung dieses Bildes zu verstehen, werde ich mich in meiner

Arbeit folgender Fragestellung widmen: Welche Elemente im Bild verunsichern und bewegen den / die BetrachterIn letztendlich dazu, die jungen Frauen als Prostituierte zu sehen?

Um dieser Fragestellung nachzugehen, werde ich ausgehend von Courbets Biografie auf Courbets spezifisches Frauenbild eingehen, dieses anhand dreier Werke (*Les Demoiselles des bords de la Seine*, Zwei junge Frauen am Ufer der Seine sowie *Femmes dans les blés*, Frauen im Kornfeld und *Le Sommeil*, Der Schlaf) beschreiben und mit den Werken von Degas und Manet vergleichen. Des Weiteren wird in einer Skizzierung der französischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts der Fokus auf die Kleiderordnungen und die Stellung der Frau gelegt, um dann rückschließend die Darstellung der ruhenden jungen Frauen an der Seine kontextualisieren und bewerten zu können.

Aus dem bereits Gesagten ergibt sich ein Aufbau von insgesamt vier Kapiteln: Im ersten Kapitel soll das Werk beschrieben und anschließend vom Darstellungsbestand ausgehend der narrative Gehalt interpretiert werden. Zur Vertiefung und in einer genaueren Analyse des Bildes wird im zweiten Kapitel der Realismusbegriff nach Courbets Auffassung und die Darstellung der Frauen im Vergleich mit anderen Werken Courbets, Manets und Degas thematisiert. Im dritten Kapitel möchte ich mich mit der französischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts befassen, um ein Verständnis für die damaligen Ursachen von Prostitution, für Alltags- und Kleiderordnungen zu schaffen und eine historische Einbettung des Bildes zu ermöglichen. Hierbei werde ich vor allem auf Kleidung als klassifizierendes Element, auf die soziale Verweisfunktion von Kleidung eingehen. Abschließend werden in einem Resümee die erarbeiteten Erkenntnisse zusammengetragen und es wird beantwortend der Bezug zur Fragestellung hergestellt.

2. Das Gemälde

Das Gemälde *Les Demoiselles des bords de la Seine* (Junge Frauen am Ufer der Seine) von Gustave Courbet entstand in den Jahren 1856-1857, ist 174 x 200 groß und in Öl auf Leinwand gearbeitet. Erstmals wurde das Gemälde am 15. Juni 1857 in Paris ausgestellt und ist heute im Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris (Petit Palais) zu sehen.



Abbildung 1:

Gustave Courbet: *Les Demoiselles des bords de la Seine* (1856-57)

Öl/Lw., 174 x 200 cm

Paris, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris

2.1 Bildbeschreibung

Zwei junge Frauen liegen im Grünen unter einem Baum am Flussufer der Seine und scheinen den lauen Sommertag zu genießen. Die vordere Frau liegt bäuchlings auf der Erde, ihre Augen sind auf den ersten Blick geschlossen, jedoch ist ihr Blick dem / der Betrachtenden zugewandt. Dies lässt den Gedanken zu, dass sie nicht schläft, sondern träumerisch durch ihre Augenlider blinzelt, um eine unsichtbare dritte Person heimlich beobachten zu können. Mit dem Oberkörper, der auf ihrem roten Überrock gebettet ist, scheint sie gleichsam die Erde zu umarmen, während ihre Beine leicht gespreizt und scheinbar leblos auf dem Boden ruhen. Beim genauerem Betrachten fällt auf, dass sich die junge Frau weitgehend entblößt in ihrem Unterrock präsentiert, was nahelegt, von einem männlichen Betrachter auszugehen. Der aufgebauschte Unterrock und das korsettartige Oberteil nehmen mehr Raum im Bild ein als der verdeckte Oberrock. Über der jungen Frau ist eine Decke platziert, welche sich eindeutig farblich und vom Material der Kleider der Frauen absetzt. Der hauptsächlich weiße Unterrock und Strümpfe bedecken die ebenso samtig-weiße Haut der jungen Frau, welche nur an den Unterarmen und im Gesicht zu sehen ist. Ein dunkelgrüner Efeuzweig, der sich kaum von ihrer schwarzen Haarfarbe abhebt, schlängelt sich durch ihre locker zusammengebunden Haare, welche mit den hervorstechenden dunklen Augenbrauen das weiche Gesicht rahmen. An dem Handgelenk ist ein goldener Reif zu sehen, welcher Arm und Hand zu trennen scheint. Ihre Hände werden von hautdünnen und gelb schimmernden Handschuhen umhüllt. Die vordere Hand ist zeigend, den Ast eines Baumes fast berührend und kraftlos nach oben gewendet, während ihre hintere Hand ruhend und schlaftrig die Bewegung der vorderen zu erwideren versucht.

Die Frauengestalt hinter ihr hat den Kopf nachdenklich in die Hand gestützt, ihr Blick geht an dem Betrachter vorbei und ist dem Verlauf der Seine nach in die Ferne gerichtet. Vor dem Schoß hält sie einen

üppigen und bunten Blumenstrauß, welcher durch die intensiven Farben der einzelnen Blumen und seine mittige Anordnung einen weiteren Blickfang (neben der vorderen Dame) bildet. Die hintere Dame ist in Rot/Rosa gekleidet, trägt Strümpfe und schwarze, transparente Handschuhe. Der Handschuh ihres linken Arms wird von einem roten Perlenarmband verziert. Nicht nur das Kleid und Armband sind in roten Tönen gehalten, sondern auch die Haarfarbe der jungen Frau schimmert rötlich unter dem großen weißgraulichen Hut hervor. Das Rot überwiegt und nur an dem Ende von Ärmel und Ausschnitts schlängelt sich eine weiße Bordüre.

Die beiden jungen Frauen sind von grünblauer Natur aus Fluss, Wiese und Bäumen eingebettet. Im Vordergrund zeigt sich die ungestutzte Wiese mit blassen, gelben Blumen. Im Hintergrund fließt die Seine. Die neben ihr wachsenden Bäume strecken sich durch einen abgeknickten Ast, auf welchem die Schwarzhaarige ruht, sichelförmig bis in den Bildvordergrund hinein. Die Stämme der Bäume sind deutlich zu sehen und das dichte, dunkelgrüne Laub bietet den Ruhenden Schatten. Auch im Schatten liegend, in ähnlichen Brauntönen wie die Bäume dargestellt, liegt ein am Ufer festgebundenes Boot. In dem hölzernen Boot liegen die zurückgezogenen Ruder und ein Herrenhut aus Stroh. Auf der rechten Seite des Bildes versteckt, hängen zusammengebundene Kleidungsstücke, die durch eine sorgfältig gebundene Schleife an einem Ast des Dickichts befestigt wurden. In dem Kleiderbündel lässt sich ein weiterer Blumenstrauß vermuten. Auf der linken Seite, sich auflösend, verläuft die Seine, die sich zur oberen Kante des Bildes hin heller zeigt und vom gegenüberliegenden Flussufer begrenzt wird

2.2 Die Ebenen des Erzählens

Das Bild erzählt eine Geschichte, welche sich bei längerem und intensiverem Betrachten immer weiter verzweigt, Fragen aufwirft und gleichzeitig beantwortet. Beim Betrachten des Gemäldes werden mehrere Erzählebenen sichtbar, die sich wie folgt unterteilen:

Auf der vordergründigen Ebene liegen die zwei jungen Damen am Flussufer im Gras. Sie sind alleine. In der Bildbeschreibung lag der Fokus bisher auf der Frau im Unterröck, die den Vordergrund des Bildes körperlich, aber auch durch die weiße Farbe ihres Kleides einnimmt und so von der zweiten Person im Hintergrund ablenkt. Während die Dunkelhaarige in zerwühlten Kleidern auf dem Boden liegt und erschöpft zu sein scheint, erscheint die zweite Frau gänzlich unberührt. Ihr Hut sitzt gerade auf ihrem roten Haar, das ordentlich frisiert ist. Ihre Kleider sind nicht verrutscht und ihre Handschuhe liegen akkurat auf ihrer Haut. Selbst ihr Armband ist nicht den Arm weiter hinuntergerutscht, sondern scheint fest unter ihrem Handgelenk zu sitzen und schmückt den Handschuh ihrer linken Hand. Mit ihrer rechten Hand hält sie den Blumenstrauß vor ihrer Körpermitte, sie schirmt ihren Schoß und Bauch mit seiner Hilfe von fremden Blicken ab. Sie erwidert auch nicht den Blick des / der Betrachtenden, im Gegenteil; ihr nachdenklicher und sehnüchiger Blick ist explizit aufs Wasser gerichtet. Die Gefühle von Sehnsucht und Vergeblichkeit sprechen aus ihr und werden durch das Ruderboot, welches verlassen am Ufer liegt, unterstrichen. Sie schenkt weder der anderen Frau Beachtung noch will sie die vermutete dritte Person in der Szene ansehen. Ihr Kopf ist auf ihre Hand gestützt, aber gleichzeitig baut sie mittels dieser Körpersprache eine Trennwand zwischen sich selbst und der Szene auf. Sie blickt in die Ferne, als wäre sie nicht Teil des Geschehens.

Die erste narrative Ebene eröffnet einen Diskurs über die Beziehung zwischen den zwei jungen Damen, die in ihrer Darstellung Ähnlichkeiten und zugleich Gegensätze aufweisen. Aufgrund fehlender allegorischer Verweise auf *luxuria*

oder *acedia*, können die jungen Frauen an der Seine als ‚Griettes‘ bezeichnet werden, was damals eine geläufige Bezeichnung für unverheiratete Frauen niederen Standes war, welche aber dennoch mit der Bohéme in Verbindung stehen konnten (vgl. Küster 2014: 185).

Auch wenn die zwei jungen Frauen ähnlichen Alters sind und sich vermutlich kennen, werden diese von Courbet in unterschiedlicher Weise dargestellt: Während die vordere in ungeordneter Erscheinung am Boden liegt und die Anmutung einer *femme fatale* gibt, ist die hintere redlich und in einer aufrechten Haltung dargestellt. Die gegensätzliche Darstellungsweise kann als Gegensatz zwischen Stadt und Land gelesen werden. In diesem Zusammenhang gibt der Roman von George Sand *Lélia* (1834) nähren Aufschluss. In dem Buch wird zum einen das sich verändernde Frauenbild im postrevolutionären Frankreich und zum anderen der Gegensatz zwischen Frauen aus ländlichen und urbanen Gebieten thematisiert. In dem Gemälde von Courbet wäre demnach die vordere junge Frau ein Sinnbild der Stadt, welche nach Beschreibungen George Sands negativ konnotiert wäre und die hintere Repräsentantin des ländlichen Raumes, welche als sittenrein und unschuldig beschrieben wird (vgl. ebd.: 185).

Die zweite narrative Ebene verweist darauf, dass noch eine weitere Person vor Ort sein muss. Im Schatten unter den Bäumen liegt ein Ruderboot, in welchem ein Männerhut zurückgelassen wurde. Dass es sich um einen Männerhut aus Stroh handelt, beweist zum einen die Form und die Farbe. Die Machart des Hutes erinnert an jene, die in vielen impressionistischen Bildern abgebildet und nur von Männern der guten Gesellschaft in ihrer Freizeit getragen wurden (vgl. Küster 2014: 185).

Die dritte Ebene ist jene, die am deutlichsten einen narrativen Zusammenhang erahnen lässt und der Interpretation bedarf. Der Männerhut weist darauf hin, dass sich der Träger des Hutes noch in unmittelbarer Nähe befinden muss. Den Blicken zufolge könnte sich dieser außerhalb des Bildausschnittes befinden. Genau hier setzt die dritte Ebene an: Sie spannt sich durch die Blickrichtung der vorderen Dame zu

dem Blick des / der Betrachtenden, der / die auch gleichzeitig BesitzerIn des Hutes sein könnte. Es ist anzunehmen, dass es sich hier um einen Mann handelt. Dafür sprechen außerdem die zwei Blumensträuße; der eine wird von der hinteren Dame im Schoß gehalten und der zweite liegt, vermutlich der vorderen Dame gehörend, versteckt im Dickicht. Beide Blumensträuße sind ein Geschenk, denn es gibt wohl keinen ersichtlichen Grund für zwei Frauen, zwei Sträuße an das Ufer der Seine mitzunehmen. Ein weiteres Indiz für diese These ist die auffällig intensive Farbe und Art der Blumen, die sich sonst nirgends im Grün ringsum der weiblichen Figuren finden lässt. Es gibt Annahmen, dass es sich bei diesen Blumen um Anemonen, Margueriten, Vergissmeinnicht und andere Liebesblumen handelt, welche als bescheiden und nicht festlich beschrieben werden (Küster 2014: 186). Es muss gefolgert werden, dass dieser Strauß von fremder Hand gebunden und gekauft wurde.

Ein weiteres Indiz, eine dritte in der dargestellten Szenerie anwesende Person zu vermuten, ist die übergeworfene Decke. Es ist unwahrscheinlich, dass sich die junge Frau selbst zugedeckt hat, da die Decke nur partiell den Körper bedeckt und nur als Sichtschutz des Intimbereiches fungiert. Da die hintere junge Frau teilnahmslos und abwesend erscheint, ist es ebenso unwahrscheinlich, dass sie die Decke übergeworfen haben könnte. Hier kommt wieder die dritte Person ins Spiel. Das Entkleidet-Sein wird durch den schnellen Überwurf einer Decke zu kaschieren versucht, aber unterstreicht genau das Gegenteil: Der bedeckte Bereich der Intimzone wird dadurch hervorgehoben.

Je länger man das Bild betrachtet, umso dringlicher wird die Frage nach der Beziehung zwischen den zwei Frauen und der vermutlichen dritten Person. Die Bildelemente erzählen eine mögliche Geschichte, dennoch kann man nur erahnen, was sich in der Szenerie wirklich abgespielt haben könnte. Der Betrachter nimmt ein Geflecht von Stimmungen und Vermutungen mit.

3. Der innere und äußere Kontext

3.1 Courbets Realismus

Courbet hat den Realismus mit seiner Kunst nachhaltig geprägt. Aus der Gesamtbetrachtung der Werke Courbets kristallisiert sich seine Vorliebe für Selbstportraits, Darstellungen junger Frauen und Landschaftsmalereien rund um seinen Geburtsort, Ornans, heraus. Die seine Werke verbindende Ebene ist der Bezug auf die Wirklichkeit seiner Zeit – er suchte Ideen und Sitten der damaligen Gesellschaft wiederzugeben und individuell zu akzentuieren.

Zusammengefasst sprach sich Courbet bewusst gegen den allgegenwärtigen und kunstbeherrschenden Idealismus aus und proklamierte für sich selbst, dass er nur noch das darstellen werde, was er sehen und anfassen könne. Seine Gedanken legte er in einem Schreiben, welches im „Courrier du dimanche“ am 25. Dezember 1861 veröffentlicht wurde, nieder. In diesem Brief an junge Künstler schrieb er: „Je tiens aussi que la peinture est un art essentiellement concret et ne peut consister que dans la représentation des choses réelles et existantes. (Ich bin der Meinung, dass Malerei nur dann, eine im Wesentlichen konkrete Kunst [sein kann], wenn sie in der Darstellung realer und existierender Dinge besteht.)“ (Courbet 1861 zit. nach Institut G. Courbet 2006). Der Textausschnitt beschreibt wie Courbet sich von herkömmlichen Bildthemen, wie Motiven aus der Mythologie und idealisierten Darstellungen entfernt, um Raum für eine realitätsbezogene Kunst zu schaffen.

Courbet versteht den Realismus als Instrument, mit welchem er die Realität zu hinterfragen versucht, ohne dabei die simple Absicht der mimetischen Wirklichkeitsverdopplung zu verfolgen (vgl. Busch 1987: 730). In diesem Zusammenhang ist zu erwähnen, dass Courbet sich für

die Fotografie, welche im frühen 19. Jahrhunderts ihren Anfang nahm, interessierte und diese als Inspirationsquelle nutzte.

Die Eigenschaften der Fotografie „Genauigkeit und Wirklichkeitstreue“ wurden Courbet im Umkehrschluss als Kritik seiner Auffassung des Realismusbegriffes vorgehalten: „a work of art, say the critics, cannot possibly represent exactly the object imitated; it cannot rival the image in a mirror, the photograph, the mould [...].“ (Dittmann 1971: 218).

Natürlich ist die Kritik in Hinblick auf die Vollständigkeit der realistischen Darstellung durch die Malerei berechtigt, aber das Anliegen Courbets beschränkt sich nicht nur ausschließlich auf die simple Kopie der Wirklichkeit, sondern ist vielmehr vom Ehrgeiz geprägt, durch seine Kunst eine gesellschaftspolitische und sozialkritische Reichweite zu erlangen. Courbet erreicht die Menschen durch den radikalen Bruch mit den Traditionen – zu denen auch die Abänderung der herkömmlichen Darstellungsweisen in der Kunst gezählt werden können - und Werten. Die daraus resultierenden gestalterischen Formen trugen zur Herausbildung der klassischen Moderne bei und boten Inspiration für Manet, Monet, van Gogh und Cézanne (vgl. Busch 1987: 730).

3.2 Courbets Beziehung zu Frauen

Das Gemälde *Les Demoiselles des bords de la Seine* wirft indirekt die Frage auf, wie Courbet sich gegenüber Frauen verhielt, inwiefern ihm diese als Inspirationsquelle dienten bzw. dienen mussten und ob sich sein Zugang zu Frauendarstellungen verallgemeinern lässt. Unser Ausgangsbild lässt bei genauerer Betrachtung einiges über Courbets Umgang mit Frauen vermuten.

Zuallererst ist es interessant einen Blick auf die Rolle, welche Courbet zum Zeitpunkt der Entstehung des Bildes einnahm, zu legen. Dadurch, dass er die liegenden Frauen betrachtete, malte und vermutlich kannte,

vereint Courbet in seiner Person die Funktionen des Betrachters, Malers und Mannes. Es ist also anzunehmen, dass der Blick der vorderen jungen Frau Courbet galt und ihre Körperhaltung und Gestik sich ihm öffneten. Was der Blick der Frau oberflächlich erraten lässt, wird durch einige Eckdaten seiner Biografie bestätigt: Courbet war kein Mann für die Ehe oder kontinuierliche Beziehungen und das hatte einen Grund.

Es wird von einer ersten großen und einzigen Liebe berichtet, welche ihn in der Anfangszeit als werdender Künstler mehr als zehn Jahre begleitete. Virginie Binet war nicht nur Mutter ihres gemeinsamen Sohn Désiré Alfred Émile, welcher 1847 zur Welt kam und Lebensgefährtin, sondern galt ihm zudem als Muse. Die Beziehung wurde durch ein plötzliches für Courbet sehr schmerhaftes Ende gekennzeichnet, was ihn dazu bewegte, Liebesbriefe und Erinnerungsstücke an diese Zeit zu vernichten. Sein Sohn und Virginie Binet waren und sollten nicht mehr Teil seines Lebens sein (vgl. Institut G. Courbet 2019). Spätere Beziehungen zu Frauen gewannen nie wieder an solch einer Tiefe, sondern nahmen die Form von Liebschaften mit Modellen und Bekanntschaften an (Guggenbiller 2014: 13).

Die schmerzhafte Trennung von Virginie Binet und seinem Sohn kann womöglich das Desinteresse und die fehlende Bereitschaft, wieder eine tiefere Beziehung zu Frauen eingehen zu wollen, erklären.

Betrachten wir frühere Werke von Courbet, wie z.B. *Femmes dans les blés* (Frauen im Kornfeld) und *Le Sommeil* (Der Schlaf), so bekommt man einen weiteren Eindruck, wie Courbet das andere Geschlecht wahrnahm und in seinen Darstellungen in Szene setzte: Die Frauen sind durch weiche Formen- und Linienführung sinnlich dargestellt. Die Darstellungen lassen einen intimen Blick auf die Frauenpaare zu; die Frauen liegen ungestört, den Betrachter - oder in dem Fall den Maler - ignorierend, dicht beieinander und genießen ihre Zweisamkeit. Wenn man davon ausgeht, dass es sich bei den dargestellten Frauen, um Musen oder von Courbet engagierte Modelle handelte, so ist das gegenseitige

Vertrauen zwischen Darstellerinnen und Künstler, um überhaupt derartige Intimität zu lassen zu können, erwähnenswert.



Abbildung 2
Gustave Courbet: *Femmes dans les blés* (1855)
Schwarze Kreide, 46 x 56cm
Lyon, Musée des Beaux-Arts



Abbildung 3
Gustave Courbet: *Le Sommeil* (1866)
Öl/Lw., 135 x 200 cm
Paris, Petit Palais

Im Vergleich der drei Bilder *Young Femmes dans les blés*, *Le Sommeil* und *Les Demoiselles des bord de la Seine* werden Ähnlichkeiten und in sich verzahnte Elemente sichtbar. Das Motiv des Blumenstraußes, die schlaffe und dennoch zeigende Handhaltung oder auch die Ähnlichkeit der Frauen untereinander sind in allen drei Bildern zu bemerken. Courbet stellt die Frauenpaare entweder in ruhender, träumender oder schlafender Position dar. Ein Grund dafür könnte sein, dass der ‚Schlaf‘ oder auch ein träumerischer Blick einen Übergang von der Realität hin zum Imaginären / der Phantasie bieten oder gar eine Realitätsflucht ermöglichen kann. Aber gleichzeitig ist der Körper während dieser Phase in einem authentischen Zustand frei von genormtem, idealistischem Denken.

Courbet ist bekannt für seine erotischen Frauendarstellungen. Auch in den drei Werken finden wir eine stark erotisierende Komponente, verbildlicht durch den Blick, Betonung durch Verhüllung / Bedeckung der Geschlechtsteile, die Darstellungen zweier nackt aufeinander Liegender oder durch die gegenseitigen Zuneigungen zweier bekleideter Frauen. Unweigerlich bringt Courbet durch diese erotischen Darstellungen die Frage nach dem männlichen Betrachter und seine Sicht auf die Frauen ins Spiel, denn derartige Frauendarstellungen können auch als erniedrigend und frauenfeindlich gesehen werden. In diesem Zusammenhang stellt Fried die Frage, ob Courbet nicht die ‚Weiblichkeit‘ für sich beansprucht oder ‚kolonialisierend‘ und diese als *masculist ploy* zweckentfremde (Fried 1990: 190).¹ Er beschreibt Courbet zwar als eindeutigen Chauvinisten, gibt aber keine Antwort auf Courbets alleinige Beanspruchung und Instrumentalisierung der Weiblichkeit, sondern verweist darauf wie Courbets sich durch seinen Zugang zum Thema Weiblichkeit der traditionellen Genderpolitik des 19. Jahrhunderts widersetzt:

“I have no final answers to these questions, though I incline to the view that Courbet’s art at its most disconcerting, does more than simply confirm a representational regime

¹ Der Begriff ‚Maskulismus‘ kann hier als Pendant zum Feminismus verstanden werden.

in which femininity is exploited to the greater glory of its antithesis. What chiefly interests me [...] are the precise dynamics by which Courbet's antitheatrical project issued in paintings of women and related subjects that in certain fundamental respects depart from traditional gender thematizations [...]" (Fried 1990: 190).

Das Bild *Femmes dans les blés* ist sehr simpel aufgebaut und zeigt nur drei Elemente: Zwei Frauen, einen Hut und einen Blumenstrauß.

Das Rosengebinde spielt hier eine elementare Rolle und wird von Fried (vgl. 1990: 197) stellvertretend für die Anwesenheit des Künstlers gesehen. Es ist ein durchaus befremdlicher Gedanke in einem Blumenbund die Präsenz des Künstlers zu lesen, aber es lässt sich wie folgt erklären: In den Werken von Courbet findet man immer wieder Hinweise, dass der Maler sich bzw. seine Werkzeuge ‚Pinsel‘ und ‚Palette‘ durch bestimmte Gegenstände repräsentiert, wie z.B. durch einen Blumenstrauß, eine Wollspindel in *La fileuse endormie* (Die schlafende Spinnerin) oder durch einen Ast in *La Source* (Die Quelle). Diese Gegenstände erinnern in ihrer Form und Beschaffenheit an die Werkzeuge des Künstlers. Der hölzerne Stiel und die buschigen Haare eines Pinsels – Fried (ebd.: 191) spricht hier von einem Phallussymbol – können in einem Ast mit Blättern oder in einer Spule mit aufgewickelter Wolle gesehen werden. Die spontane und unregelmäßige Kombination und Anordnung von Farben, welche beim Malen auf dem Mischfeld einer Palette entsteht, finden sich in der Struppigkeit und im Farbzusammenspiel eines Blumenstraußes wieder.

Dadurch, dass Courbet sich als Mann und schaffender Künstler in das Bild hineinprojiziert und seine Gemälde hauptsächlich Frauen darstellen, entsteht eine „Doubleness of Gender“ (Fried 1990: 191). Die Wertung und Zuordnung der Geschlechter bekommen in Courbets Frauendarstellung eine neue Ordnung und lösen sich von dem damals herkömmlichen und traditionellen Genderbegriff.

Was nun in den dargestellten Figuren in Courbets Werken passiert, ist, dass sich die Attribute ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ in einer Person verquicken können. Das heißt konkret, dass auch eine weibliche Figur

männliche Eigenschaften aufweisen kann. Die Männlichkeit wird durch ‚aktive‘ Tätigkeiten und Körperhaltungen ausgedrückt, während die Weiblichkeit durch ‚Passivität‘ versinnbildlicht wird (vgl. ebd.: 191).

Folgendes Beispiel kann für diese Verschmelzung zwischen aktiv / männlich und passiv / weiblich verdeutlichend sein. In Courbets Werk *Les cribleuses de blé* (Die Korbsieberinnen) arbeiten im Hintergrund sitzend ‚passive‘ Figuren - eine Frau und ein Mann – und im Mittelpunkt kniet eine ‚aktiv‘ und hart arbeitende Frau. Nach der Meinung von Fried (1990: 191) wäre die vordere Frau durch die aktive Arbeit als männlich und die hinteren Figuren durch die passive Körperhaltung als weiblich zu beurteilen. Die Farbe der Kleidung unterstreicht zudem den Unterschied zwischen den passiven / weiblichen und aktiven / männlichen Figuren; die hinteren tragen Blau und die vordere Rot.

Dieses Schema des aktiv / männlich und weiblich / passiv kann, um noch mal abschließend auf die Werkzeuge des Künstlers zu sprechen zu kommen, auf jene übertragen werden. Der Künstler arbeitet aktiv – sofern dieser Rechtshänder ist – mit der rechten Hand, in welcher er den Pinsel hält und passiv mit der linken Hand, welche für das Halten der Palette zuständig ist. Die rechte Hand mit Pinsel wird demnach als ‚männlich‘ konnotiert und die linke Hand mit Palette als ‚weiblich‘ (vgl. ebd.: 192).

In dem Gemälde *Les Demoiselles des bords de la Seine* findet sich ebenfalls die *Doubleness of Gender*, welche zudem noch durch den Männerhut im Boot betont wird. Der Blumenstrauß der hinteren Dame kann hier als Palette gelesen werden und der abgeknickte Ast als Pinsel / Phallus. Die Frage, wieso der Ast / Pinsel als „broken curving, loosely painted, improbably slender“ (Fried 1990: 197) dargestellt ist, bleibt zu interpretieren und spekulieren.

Le Sommeil eröffnet in dem Zusammenhang noch eine weitere Fragestellung, welche beachtet und hier geklärt werden sollte: Wie stehen

die Frauen zueinander, sind es Freundinnen, Arbeitskolleginnen oder handelt es sich doch um ein lesbisches Paar?

In dem Ausgangsbild sind die beiden jungen Frauen bekleidet, körperlich getrennt und erscheinen geordneter, wohin gegen die beiden Frauen in *Le Sommeil* Haupt an Haupt ruhen, beide mit aufgelöstem Haar und ihre jeweilige Partnerin schlafend umarmen. Ihre verschlungene Körperhaltung spricht eindeutig für ein Liebespaar.

Auch in unserem Ausgangsbild könnte lesbische Liebe thematisiert sein, doch zielt die Darstellung der beiden Damen auf etwas anderes ab: Hier wird der Betrachter bzw. die dritte Person, die eindeutig männlich ist, involviert und damit Heterosexualität thematisiert.

3.3 Vergleich zu Frauendarstellungen bei Degas und Manet

Die Zeitgenossen Courbets, Degas und Manet, beschäftigten sich auf ähnliche Weise mit dem Thema der Prostitution. Im Vergleich lassen sich jedoch Unterschiede und Ähnlichkeiten, welche weiteren Aufschluss über unser Ausgangsbild geben könnten, feststellen.

Degas portraitiert zum einen schonungslos und realitätsnah die Sexarbeiterinnen in einem Bordell, wie z.B. in *Au Salon* (In dem Salon) 1876/77, und stellt diese mit ihren Freiern da. Neben dieser eindeutigen Darstellung spielt Degas aber auch, ähnlich wie Courbet, mit der Nicht-Kennzeichnung von Prostituierten, wie z.B. in seinem Werk *Femmes à la terrasse d'un café le soir* (Frauen auf einer Cafeterrasse). In diesem Werk überlässt er dem / der BetrachterIn die Einschätzung, ob er die Frau im blauen Kleid, welche in Gesellschaft anderer Frauen an einem kleinen Tisch auf der Terrasse am *Boulevard Montmartre* sitzt, als Prostituierte einordnen will oder nicht.



Abbildung 4

Edgar Degas: *Femmes à la terrasse d'un café* (1877)

Pastell / Monotypie, 41 x 60 cm

Paris, Musée d'Orsay

Sexarbeiterinnen waren Mitte des 19. Jahrhunderts bereits Teil des Pariser Stadtbildes. Auch als *Panuches* benannt, belagerten sie die *Cafés*, welche sich zu einem „bazaar of prostitution“ (Clark 1984: 101) entwickelten. Das in Pastellkreide gemalte Bild von Degas zeigt, auch wenn es aus heutiger Sicht harmlos erscheint, eine urbane Entwicklung und Umstrukturierung der Gesellschaft, welche nicht alle Pariser kommentarlos annahmen. Manche Kritiker sprachen bei diesem Bild von einem *terrifying realism* (ebd.: 101).

Ein Grund für die zweideutige Leseweise der im Fenster sitzenden Frau, könnte die Durchmischung unterschiedlicher Frauengruppen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sein, die hier ansichtig wird. Es kann nicht klar gesagt werden, ob sich nun eine Gelegenheitsprostituierte, ein illegales oder offiziell registriertes Freudenmädchen oder doch eine ehrbare Frau im öffentlichen Raum bewegt (Musée de d'Orsay 2015).

In vielen seiner Werke kennzeichnet Degas die Frauen als Sexarbeiterinnen, indem Bordell-Szenen dargestellt wurden oder ihre Freier in den Blick gerückt werden. Courbet hingegen stellt seine Figuren an neutralen Orten – z.B. an einem Ufer mitten in der Natur – dar, welche nicht klar als ein Treffpunkt für Freier und Prostituierte erkennbar sind. Erst durch den Verweis im Titel *Les Demoiselles des bords de la Seine* erfährt der / die BetrachterIn den exakten Ort, welchen er / sie anschließend als typischen Treffpunkt für Prostituierte und ihre Freier einordnen kann oder auch nicht.

In den Darstellungen von Manet spielen die Örtlichkeiten weniger eine Rolle, sondern vielmehr die Inszenierung der Frau. Ein gutes Beispiel dafür ist sein Gemälde *Olympia*, welches 1863 gemalt wurde.



Abbildung 4

Edouard Manet: *Olympia* (1863)

Öl/Lw., 130,5 x 190 cm

Paris, Musée de Orsay

Die Reaktionen bei der Ausstellung des Gemäldes *Olympia* erinnern an jene der *Les Demoiselles des bords de la Seine* von Courbet. Die BetrachterInnen waren verunsichert, ob nun die dargestellte Frau mit provozierendem Blick im Bett als Kurtisane oder doch als unschuldige Frau zu entschlüsseln sei. Dieses Phänomen der unterschiedlichen Lesart des Gemäldes *Olympia* beschreibt T. J. Clark (1984: 80) wie folgt: „*Olympia* provided various places from which the viewer might appropriate its main fiction, but those places ended by being precisely too various; I shall argue they were contradictory and largely uninhabitable [...].“ In diesem Zusammenhang spricht T. J. Clark weiter von einem „free play of signifier“ (ebd.: 80), in welchem die gegensätzlichen Meinungen und Interpretationen des / der BetrachterIn zu lebhaften Diskussionen führen kann.

Das Gemälde *Olympia* wurde erst zwei Jahre nach der Fertigstellung im Salon, in welchem Courbet ebenfalls ausstellte, präsentiert und umgehend von Seiten der Presse kritisiert. Eine regelrechte Welle von negativen Äußerungen und Beschimpfungen brach über die *Olympia* ein, in denen immer wieder ihre gelbe Haut und die schwarzen Konturen, die ihren Körper zusammenhielten, betont wurden (vgl. Clark 1984: 94). Die Liste der Kritiken war lang, in denen *Olympia* als „a sort of female gorilla“ oder „Woman of the night“ (zit. nach Lipton 1992: 3) beschrieben wurde.

Aber, was genau ist so fehlerhaft an Manets *Olympia*, dass derartige Aussagen über sie getätigt wurden?

Das Entsetzen der Kritiker und BetrachterInnen kann damit erklärt werden, dass Manet sich mit der Darstellung *Olympias* gegen die klassischen und antiken Vorbilder, wie z.B. die Venusdarstellung von Tizian und klassische Kompositionsprinzipien lehnt. Die klassische Darstellung der Frau änderte er so ab, dass sie nicht mehr dem Schönheitsideal entsprach und sich zudem selbstbewusst mit ihren körperlichen Reizen dem / der BetrachterIn zeigte (Clark 1984: 91).

Vergleicht man Tizians *Venus von Urbino* – das Gemälde entstand um 1538 – mit Manets *Olympia*, so ist eine vergleichbare Pose der beiden liegenden Frauen zu bemerken. Der wesentliche Unterschied wird in der Gegenüberstellung der Accesoires der Unbekleideten deutlich: So sehen wir bei der *Olympia* Orchideen statt den Rosen, eine Katze anstelle des Hundes und eine Farbige mit Blumen statt einer Dienerin und einem Mädchen, welches die Kleider im Hintergrund aus einer Hochzeitstruhe holt. Im 19. Jahrhundert galt die Darstellung der *Venus von Urbino* als Inbegriff des weiblichen Aktes und wurde in manchen Kreisen auch als Kurtisane gesehen (ebd.: 94).

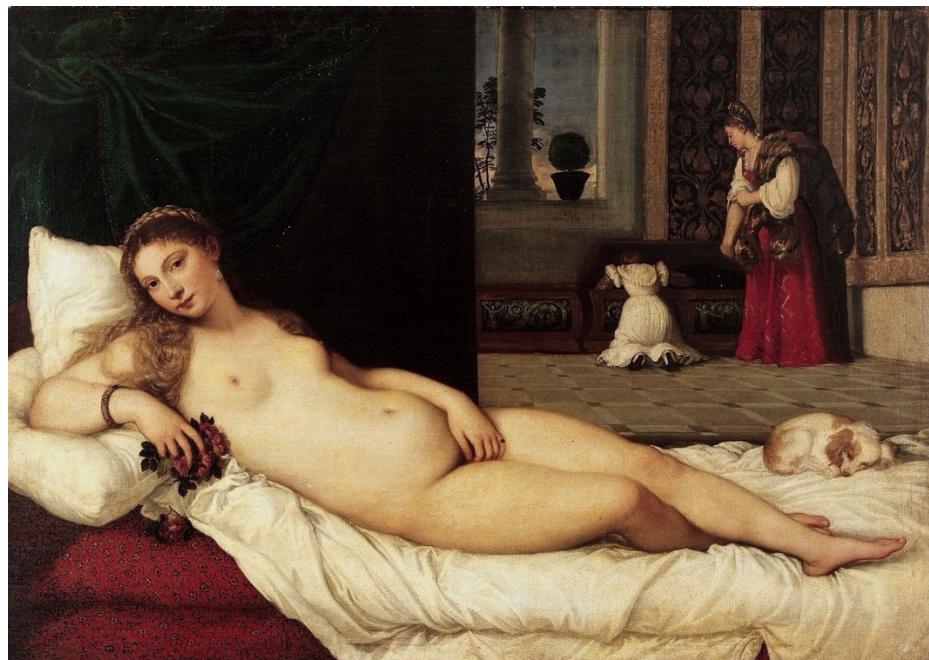


Abbildung 5

Tizian: *Venus von Urbino* (1538)

Öl/Lw., 119 x 165 cm

Florenz, Galleria degli Uffizi

Das Nachmalen historischer Gemälde gehörte damals zur guten Grundausbildung der Künstler. Die Auseinandersetzung durch die

Reproduktion alter Gemälde spielte nicht nur in der künstlerischen Produktion eine Rolle, sondern gab auch vor, wie damalige Kritiken aufgebaut wurden. Der Grundstein vieler Kritiken lag in der Rezeption und Gegenüberstellung von historischen zu neu entstanden Werken. In dem Fall der *Venus von Urbino* und der *Olympia* war das anders. In den Kritiken stand nicht wie normalerweise der Bildinhalt im Fokus, sondern vielmehr die Diskussion um die Bezeichnung beider Frauen als Kurtisane. Um die abwertenden Meinungen über *Olympia* besser verstehen zu können, ist es wichtig, sich ins Bewusstsein zu rufen, dass die Themen „Sex und käufliche Liebe“ im öffentlichen Diskurs vermieden wurden. Die Sexualität der *Olympia* wurde zwar thematisiert, aber mittels Umschreibungen und Ablenkungsversuchen: „that in talking of one set of qualities they wished to indicate the other [...].“ (Clark 1984: 96). Es wurde von der Gewalt gesprochen, welche man ihrem Körper angetan hatte oder von ihrer ungeklärten psychischen Verfassung.

Dieses Phänomen der Verweigerung, den Bildinhalt direkt benennen zu wollen, könnte auch bei Courbet *Les Demoiselles des bords de la Seine* der Fall gewesen sein.

Der Bogen von Tizians *Venus* zu *Olympia* kann vergleichend weiter zu unserem Ausgangsbild gezogen werden. Der Chronologie der Entstehungsjahre zufolge befände sich *Les Demoiselles des bords de la Seine* zwischen der *Venus* und der *Olympia*. Man könnte das Bild von Courbet als Bindeglied und weitere Inspirationsquelle für Manet verstehen. Courbet hatte einen nachweislichen Einfluss auf Manet.

In Zeitungen oder Kunstmagazinen wurden immer wieder Ausstellungen kommentiert, einzelne Künstler hervorgehoben und mit anderen KünstlerInnen in Verbindung gebracht. Clark führt diese Aussagen und Beschreibungen jener Zeit über die Beziehung zwischen Courbet und Manet zusammen, in denen Manet als: „Self-styled Realist, pupil of Courbet“ (zit. nach Clark 1984: 89) bezeichnet wird und sein Werk *Jesus insulté par les soldats* (Jesus verspottet von den Soldaten) als „Raphael

corrected by a third-rate Courbet“ (zit. nach Clark 1984: 89) beschrieben wird.

Ein verbindendes Element der drei Bilder ist der Blumenstrauß.

Die *Venus von Urbino* hält rote Rosen, die auf eine Liebesthematik verweisen, locker in ihrer vorderen Hand. Eine Rose hat sich aus dem Bund gelöst. Sie beachtet den Strauß weniger und schenkt dem / der BetrachterIn mehr Bedeutung.

Der Blumenstrauß der *Olympia* ist ein viel diskutiertes Element. Die Orchideen, welche ein Sinnbild für Schönheit und Jugend sind, bilden ein koloristisches Zentrum. Im Gegensatz zu den *Demoiselles des bords de la Seine* und der *Venus von Urbino* hält *Olympia* den Strauß nicht in den Händen, sondern eine Dienerin überreicht ihn ihr. Sie beachtet den Blumenstrauß kaum, da sie die volle Aufmerksamkeit dem / der BetrachterIn schenkt.

In dem Gemälde *Les Demoiselles des bords de la Seine* finden sich gleich zwei Blumensträuße, entsprechend der zwei jungen anwesenden Frauen. Der Blumenbund der vorderen jungen Frau hängt unbeachtet, dem / der BetrachterIn kaum ersichtlich im dunklen Dickicht, während der zweite Blumenbund im Schoß der hinteren Frau liegt. Auch hier werden beide Sträuße nicht beachtet.

Es ist anzunehmen, dass es sich in allen Fällen um ein Geschenk eines Freiers oder interessierten Mannes handelt. Das Desinteresse an diesen Sträußen kann mehrere Gründe haben und kann nur spekuliert werden.

4. Frauenbild und Prostitution in Frankreich des 19.

Jahrhunderts

Prostitution entwickelte sich in Europa im 19. Jahrhundert zu einer Massenerscheinung - vor allem in den europäischen Metropolen. Es ist schwer die absolute Zahl der Prostituierten in Paris zu ermitteln, denn nicht alle der tätigen Prostituierten inskribierten sich bei der Polizeipräfektur, um ihr Gewerbe legal ausüben zu können. Neben dem Polizeiregister, welches u.a. Alter, Geburtsort, den Beruf der Eltern, Vorstrafen und den aktuellen Wohnort erfasste, gab es noch eine umfassende Aufzeichnung des *dispensaire de salubrité* (eine Art Gesundheitsregister der Polizei), die ebenfalls Prostituierte registrierte (vgl. Bernheimer 1997:16).

Dank der Aufzeichnungen in den Registern war es A. J. B. Parent-Duchatelet, einem französischen Arzt, möglich, im Jahr 1836 eine Tabelle zu erstellen, mittels derer er die Ursachen für Prostitution näher untersuchte. Aus seiner Tabelle wird der Zusammenhang zwischen „extreme poverty, loss of father and mother / expulsion from the parental home, support of old and invalid parents, ordinary concubines having lost their lovers“ und kategorisiert die Frauen als entweder „born in Paris, born in the country, born in foreign countries or born in major cities“ (Bernheimer 1997: 18, zit. nach Baillière 1936: 107) ersichtlich.

In der Auswertung wird Folgendes deutlich: Armut und der frühe Tod der Eltern, egal ob in der Stadt oder am Land, waren die ausschlaggebendsten Gründe für Prostitution. Als Grund für die steigende Armut in dieser Zeit können die Industrialisierung und stark einsetzende Kapitalisierung genannt werden. Diese schuf zwar eine große Menge an Arbeitsplätzen für Frauen, aber der meistens spärliche Lohn reichte dennoch nicht aus, um den Lebensunterhalt zu bestreiten. Frauen verdienten 50 Prozent

weniger als Männer, sodass ein Zuverdienst durch Prostitution oft zum einzigen Ausweg aus der Not wurde (Schmaußer 1991: 210).

Als weiteren Grund steigender Nachfrage an Prostitution ist die geografische Lage Paris als Verkehrsknotenpunkt und die wachsende wirtschaftliche Bedeutung der Stadt zu nennen. Es entstanden Häfen und Fernstraßen und zudem wurde die Stadt als Militärstützpunkt, Pilgerort, Kurort oder Tourismuszentrum genutzt. Durchreisende, Geschäftsmänner und Soldaten konnten so ihren Bedürfnissen nachkommen und den Dienst der SexarbeiterInnen in Anspruch nehmen (Corbin 1982: 71).

Neben ledigen Männern besuchten auch verheiratete die Dirnen regelmäßig, wohl wissend, damit einen Ehebruch zu begehen. Ehemänner mussten bei diesem Vergehen keine schlimmeren Folgen fürchten, denn die rechtliche Bewertung der Untreue wurde meistens zu Gunsten des Mannes ausgelegt und es wurde seiner angeblich natürlich veranlagten Sinnes- und Fleischeslust mit Nachsicht begegnet, wohingegen die Untreue der Frau stark verurteilt wurde (Schmaußer 1991: 121).

Die Frau war dem Mann unterstellt. Ihr wurde geistige und körperliche Schwäche zugeschrieben und sie durfte nur durch verdeckte Koketterie auf sich aufmerksam machen. Emanzipationsversuche der Frau wurden, u.a. aus Angst Frauen könnten Gefallen an der Hausarbeit verlieren, von den Männern im Keim ersticket. Doch war die Unterdrückung nicht auf allen Ebenen erfolgreich: Frauen, die einmal in den Genuss der Wissenschaft gekommen waren und an den politisch-philosophischen Diskussionen der Männer teil hatten, gaben sich nicht mehr mit der vorgeschriebene Rolle zufrieden. Sie wurden als Blaustrümpfe beschimpft, was für das Gegenteil alles Weiblichen stand: für Magerheit, körperliche Übergröße, überdimensionale Arme und Füße (vgl. Weickart 2015).

Die Prostitution trug einen wesentlichen Teil zum neu gewonnenen Selbstbewusstsein der Frau bei. Die normalerweise unterdrückte Frau, deren Aufgabe es war, sich ausschließlich auf häusliche Tätigkeiten zu

beschränken und dem Bemühen nachzukommen, ihrem Gatten eine gute Gemahlin zu sein, konnte sich an der Unabhängigkeit einer Kurtisane und Maitresse ein Vorbild nehmen und so Mut fassen, um Gedanken an selbstbestimmtere Lebensmodelle zu zulassen.

Man muss allerdings zwischen dem Status einer Kurtisane / Maitresse und der einfachen Straßendirne differenzieren. Ersteren wird ein Lebensstil in Selbstbestimmtheit und Luxus nachgesagt, während die mittellosen Frauen auf der Straße die Prostitution als Fluchtweg aus ihrer prekären Situation nutzten.

Um die Entwicklung der Unabhängigkeit der Frauen im 18. und 19. Jahrhundert besser nachvollziehen zu können, ist es wichtig, einen Blick auf die Zeit der Französischen Revolution 1789 zu werfen.

Die Frauen – hauptsächlich aus der Arbeiterschaft - waren in dieser Zeit auf sich alleine gestellt. Die Sorge um den Lebensunterhalt und den Wunsch nach Bürgerrechten trieb sie auf die Straße; einige von ihnen zogen sogar bewaffnet bis vor das königliche Schloss *Versailles*.

Bis zu dem Zeitpunkt fielen politische Tätigkeiten und die Existenzabsicherung der Familie in das Aufgabengebiet der Männer. Frauen, die sich gegen ihre ‚natürliche Bestimmung‘ lehnten, galten als ‚männlich‘ (vgl. Hörzer 2001: 7).

Die Rollenverteilung zwischen Mann und Frau wirkte sich in den Gesellschaftsschichten unterschiedlich aus. Zudem zeigte sich ein Unterschied zwischen der vom Land und der aus der Stadt stammenden Frau: Frauen vom Lande verfügten über mehr Entscheidungsfreiheit und konnten dadurch selbstbestimmter auftreten, während Frauen im urbanen Umfeld weitergehend entmündigt blieben (vgl. ebd.: 7).

Der Unterschied zwischen Stadt- und Landfrau könnte auch in dem Werk *Les Demoiselles de bords de la Seine* ein Thema spielen. Man könnte annehmen, dass die hintere junge Frau, welche selbstbestimmter und redlicher als die vordere wirkt, den ländlichen Raum präsentiert und die

vordere den städtischen. Die unterschiedliche Kleidungsordnung der jungen Frauen würde diese These zudem unterstreichen.

Die erkämpfte Unabhängigkeit der Frau hielt nicht lange an. Nach der Französischen Revolution wurde schnell klar, dass mit ‚Bürger‘ nur männliche Bürger gemeint waren und sich alte Gesellschaftsstrukturen wie vor der Revolution wieder einschlichen (Hörzer 2007: 6). Die Frauen gingen wieder ihren häuslichen und für sie bestimmten Tätigkeiten nach, mit Ausnahme der Sexarbeiterinnen, welche ein Stück Selbstbestimmtheit für sich behielten.

Man könnte meinen, dass die Sexarbeiterinnen im 19. Jahrhundert nur aufgrund ihrer körperlichen Anziehungskraft auf Männer Oberhand gewinnen konnten, doch wenn wir uns den Machteinfluss von Kurtisanen oder ‚Maitresses‘ genauer anschauen, bedarf es mehr, um einen in Regierungsämtern stehenden Mann zu lenken; intellektuelle Raffinesse war vonnöten.

Ein Beispiel für eine der mächtigsten ‚Maitresses‘ ist Madame de Pompadour, die Gespielin, Freundin und Beraterin des französischen Königs, Ludwigs XV, welche über ihre Lebzeiten (1721-1764) hinaus auch noch im 19. Jahrhundert Bewunderung fand. Für viele Frauen wurde Pompadour zum modischen Vorbild und galt als Inbegriff des sozialen Aufstieges, denn, obwohl sie aus einer bürgerlichen Familie stammte, gelang es ihr, bei der Auswahl der Staatssekretäre und diplomatischen Vertretern ein Mitspracherecht zu erlangen (vgl. Dade 2010: 91).

Das örtliche Tätigkeitsfeld und die namentliche Bezeichnung der Sexarbeiterinnen ergab sich oftmals aus dem sozialen Stand: So reichten Namensgebungen von der einfachen Dirne auf der Straße, dem Freudenmädchen, der Kurtisane, Luxuskokotte bis hin zur *mangeuse d'hommes*, und Maitresse. Je höher der Stand einer Prostituierten, desto weniger wurde sie verurteilt für das, was sie tat. Kurtisanen und

‘Maitresses‘ galten eher als modische Erscheinungen, die sich durch das Geld ihrer Liebhaber luxuriöse Kleidung, Schmuck und sogar Wohnungen leisten konnten und gesellschaftliches Ansehen genossen (Schmaußer 1991: 43).

Um die Figur der Kurtisane rankte sich ein regelrechter Mythos. Ihnen wurde nachgesagt, dass sie aufgrund ihrer Schönheit den Preis und die Auswahl der Freier selbst bestimmen konnten. In Büchern, Fotografien und Liedern wurde ihre Funktion als ‚Wunscherfüllerin‘ immer wieder diskutiert. Das Klientel – meistens waren es Angehörige der Bourgeoisie – erwartete von einer Kurtisane die Verkörperung einer hübschen, modernen Frau, welche sich zudem problemlos jeder Gesellschaft annehmen konnte. Die negative Kehrseite der Kurtisanen zeigte sich in dem Spiel der Anpassung an die Vorstellungen der Männer, welche schnell als falsch und intrigant bewertet wurde (vgl. Clark 1984: 110).

Es kann daraus geschlussfolgert werden, dass Kurtisanen und vermutlich auch andere Sexarbeiterinnen gute Imitatorinnen ihres Umfeldes und Schauspielerinnen sein mussten, um den Wunsch eines Kunden erkennen und erfüllen zu können.

4.1 Kleider machen Prostituierte

Wie in vielen anderen Bereichen hielt die Industrialisierung im 19. Jahrhundert auch in der Mode Einzug. Die fließenden, an die Antike erinnernden Stoffe wurden langsam durch maschinell gewebte Textilien und fabrikfertige Kleidungsstücke abgelöst. Die neuaufkommende Mode entsprach der gesellschaftlichen Idealvorstellung der Arbeits- und Aufgabenteilung der Geschlechter; der extremen Betonung der sekundären Geschlechtsmerkmale in der Frauenmode durch unhandliche und aufgeplusterte Krinoline, Tournüre und S-Line und den unbeweglich machenden Kleiderkonstruktionen wie Korsette und Kleiderfülle, stand

die nüchtern-spröde und praktisch funktionale Bekleidung des Mannes gegenüber (vgl. Mentges 2010: 781).

Der Wandel von den fließenden Formen in der Mode hin zu einer starren und strengen Kostümierung der Frauen ist beachtlich und lässt die politische Umstrukturierung Frankreichs von der Französischen Revolution (1789) bis hin zum zweiten Kaiserreich (1852-1870) ablesen. Das Sprichwort „Kleider machen Leute“ wurde von den Revolutionären umgedacht, denn nicht die Kleider erzwangen Verhaltensweisen, sondern eine neue Art zu denken veranlasste die Menschen, sich anders zu kleiden (Hörzer 2001: 4). Die Mode ab 1789 – 1820 wird als *Directoire* und *Empire* bezeichnet und kennzeichnet sich durch schlichte Linien- und Formenführung aus, in der Polsterungen und überschüssige Stoffanhäufungen verpönt waren (vgl. Modelexikon). Es ist zu erwähnen, dass *Directoire* ausschließlich die Mode nach der Französischen Revolution bis ca. 1805 beschreibt und anschließend die Modeepochen *Empire* von 1805-1815 unter der Herrschaft von Napoleon I. ansetzt.

Nach der Französischen Revolution nahm man sich ein Beispiel an der englischen Mode, welche sich damals durch klare Linien und ihre Einfachheit auszeichnete. Männer fingen an einen Frack mit Schößen, schmale Hosen und einen hohen Hut anstelle zu tragen, während die Frauen an „Hängerkleider“, wie die *Chemise*, welche unter der Brust geschnürt wurde und ab ca. 1810 nur noch knöchellang getragen wurde, Gefallen fanden (vgl. ebd.).

Man könnte sagen, dass die Revolutionäre in ihrer reduzierten Kleidung eine äußerliche Unterstützung suchten, die ihr inneres Anliegen und die Werte *Liberté*, *Égalité* und *Fraternité* gegen die Repressionen des *Ancien Régime* verteidigen sollten (vgl. Hörzer 2001: 4). Im *Ancien Régime* (1715-1789) wurden ausschweifende und verschwenderische Rokoko-Festivitäten abgehalten, bei denen Adelige und Monarchen sich in Seidenstrümpfen und Rüschenhemden präsentierten. Die Mode hatte in

dieser Zeit nur ein Ziel, nämlich die gesellschaftliche Zugehörigkeit durch Bekleidung sofort erkennbar zu machen (vgl. ebd.: 6).

Die Kleider der *Demoiselles des bords de la Seine* erinnern an jene, die einst vor der Französischen Revolution getragen wurden. Ein Grund für den Wandel bzw. die Rückentwicklung zur Mode des *Ancien Régime* kann die gesellschaftspolitische Umstrukturierung, verursacht durch die erste und zweite Restauration Frankreichs, sein. Die einst durch die Französische Revolution abgesetzte Bourbonenmonarchie wurde in der Epoche der Restauration wiederhergestellt.

Ab der *Charte constitutionnelle* 1814, welche – trotz Bewahrung einiger revolutionärer Errungenschaften – an das *Ancien Régime* anknüpft, spricht man von der Epoche der Restauration, die ab Mitte des 19. Jahrhunderts in das zweite Kaiserreich übergeht (Schmale 2002).

Die Gesellschaft des zweiten Kaiserreiches neigte zum Theatralisieren ihres Lebensraumes, indem die Innenräume, Orte der Repräsentation mit schwärmerischen Fantasien über die Vergangenheit aufgeladen wurden (Musée d'Orsay). Die Sehnsucht nach Vergangenem könnte auch Grund dafür sein, weswegen Frauen und Männer ab Mitte des 19. Jahrhunderts wieder anfingen, alte Kleidungsnormen des *Ancien Régime* aufleben zu lassen und die schlichte Kleidung durch Krinolinenmode ersetzen.

Die *Demoiselles des bords de la Seine* von Courbet tragen Krinoline ähnliche Kleider. Courbet gibt eine Fülle an Stoff zu sehen und auch die Unterkleidung, aber kein Reifrock. Trotz der vielen Stoffschichten und verhüllten Körperteilen hatten die jungen Frauen eine erotisierende Wirkung auf Männer. Zwischen Erotik und Krinolinenmode gibt es einen paradoxen, nicht gleich erkennbaren Zusammenhang:

„Die Krinoline ist die groteskste Betonung des rein Lasziven, die je die Mode ersonnen hat, es ist die kolossalste Steigerung der erotischen Tendenz der Kleidung in der Richtung der Verhüllung zum Zwecke der Hervorhebung des Verhüllten und sie setzt diese Tendenz auf Kosten aller Ästhetik durch.“ (Fuchs zit. nach Schmaußer 1991: 58)

Die Verhüllung eines Körperteils kann Phantasie und Neugierde und damit auch die Lust anregen, was in unserem Ausgangsbild durch das Offenlegen des Unterrockes stark thematisiert wird. Die beiden jungen Frauen heben sich durch ihre Kleiderwahl nicht gravierend von anderen Frauen ab und könnten allein nicht durch ihre Kleiderwahl als Sexarbeiterinnen wahrgenommen werden. Ein kurzer Blick auf die Geschichte der vorgeschriebenen Kleiderordnung für Prostituierte unterstreicht diese Feststellung noch einmal:

Vorerst ist festzuhalten, dass es keine einheitliche, regionalübergreifende Kleiderordnung für Prostituierte gab, da diese häufig durch die Zunftzugehörigkeit im Mittelalter oder durch Frauenhäuser und deren Wirte vorgegeben war. Trotz des scheinbar unübersichtlichen, variationsreichen Feldes aus Kleidungsvorschriften, können dennoch Gemeinsamkeiten genannt werden: Auffällig ist die Kennzeichnung von Sexarbeiterinnen durch die Farben Rot und Gelb und durch ein allgemein geltendes Verbot ‚teure‘ Kleidung zu tragen (vgl. Muntermann 2018).

Äußerliche Kennzeichnung waren bereits in der Antike üblich. So trugen z.B. die SexarbeiterInnen in Rom eine dunkle Toga mit kurzer Tunika als Unterkleid. Zur sexuellen Reizsteigerung präsentierten sich die Dirnen den Freiern auch gerne halbnackt oder in durchsichtigen Stoffen. Auch Kosmetik und Schminke gehörten damals schon zur Verführungskunst. Prostituierten wird nachgesagt, dass sie in diesem Gebiet sehr bewandert waren und körperliche Mängel oder kleinere Schönheitsmakel zu kaschieren wussten (vgl. Stumpp 1998: 104).

Die Kleidervorschriften im Mittelalter für Prostituierte variierten stark und sind nur vereinzelt bzw. lückenhaft überliefert. Ab dem 13. Jahrhundert war es den Prostituierten in Frankreich z.B. vor allem verboten, teure Stoffe und Materialien wie Seide und Pelz zu tragen. Äußerlichen Kennzeichnungen mussten sich auch Hamburger Prostituierte unterziehen, denen 1445 verordnet wurde einen gelben Streifen am Kleid oder eine rote Kappe / Mütze zu tragen. Wiener

Prostituierte hatten im 15. Jh. ein gelbes Achselstück zu tragen (vgl. Wehrle 2013).

Zum Ende des Mittelalters lösten sich langsam die äußerlichen Kennzeichnungen für Prostituierte auf. Zum ausgehenden 15. Jahrhundert kam das Gleichgewicht zwischen Stadtordnung, Ökonomie und Moralsystem ins Schwanken, welches durch die europaweite Inflation, die Reformation (1517) und Gegenreformation begründet wird (vgl. Ziemann 2017: 35).

Die Viertel größerer Städte, in welchen käufliche Liebe angeboten wurde, entwickelten sich allmählich zu Konfliktzonen: In London und Paris sprach man von gesteigerter Kriminalität und die Anwohner der besagten Viertel klagten u.a. über nächtliche Ruhestörungen. Um das Problem zu beseitigen, schien das Konzept der Frauenhäuser – später dann auch Bordelle genannt – und die allgemeine Institutionalisierung des Gewerbes die Lösung (vgl. ebd. 37).

Viele Sexarbeiterinnen waren durch die Beschäftigung in einer solchen Stätte nicht mehr gezwungen, sich in der Öffentlichkeit anzubieten, was das Verschwinden der kennzeichnenden Kleiderordnung erklärt. Ein bitterer Beigeschmack der ‚neuen‘ Stadtordnung für Prostituierte, welche sich weiterhin als solche kennzeichnen mussten, war die soziale Ausgrenzung bis hin zur Stigmatisierung, was vor allem Frauen unterer Schichten mit keiner Festanstellung in einem Frauenhaus betraf. (vgl. ebd. 37).

Die Kleiderordnung für Prostituierte hatte den praktischen Zweck, von einem Freier direkt erkannt zu werden. Durch den kompletten Wegfall der Kennzeichnung - wie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Paris - war das Anwerben eines Freiers für Sexarbeiterinnen der Öffentlichkeit erschwert, aber gleichzeitig bot sich die Möglichkeit, das Geschäft der Prostitution versteckt anzubahnen. Die Freudenmädchen konnten sich so unter die Menschenmenge mischen und nur mit dezenten und einstudierten Gesten, Posen und ihrer Mimik auf sich aufmerksam

machen. Ein hochgeschobener Rock, ein verstecktes Lächeln oder ein flüchtiger und nachdrücklicher Blick konnten dem interessierten Mann signalisieren, dass sich ihm eine Frau anbot (vgl. Musée d'Orsay 2015).

Die Auflockerung und nicht mehr verpflichtende Kennzeichnungen von Prostituierten ist ein Grund, weswegen es für den / die BetrachterIn im 19. Jahrhunderts schwierig war, die *Demoiselles des bords de la Seine* eindeutig als Sexarbeiterinnen zu identifizieren. Dennoch gibt es bei genauerer Betrachtung und Wertung einige Elemente in den Darstellungen, die Aufschluss über den sozialen Stand geben und die Frage klären können, ob es sich wirklich um Prostituierte handelt.

Zum einen ist das Zeigen des Unterrockes ein Indiz für Unsittlichkeit. Courbet gibt uns mehr von der Körperlichkeit der jungen Frauen zu sehen, als der Situation im Freien angemessen war.

Im 19. Jahrhundert trugen die Frauen wesentlich mehr Unter- als Oberbekleidung. Die unzähligen Schichten konnten in einem Mann schnell den Eindruck einer ‚Rüstung‘ erwecken, welche dem Schutz der weiblichen Geschlechtsteile und ihrer Sexualität dienen sollte (vgl. Domes 2008: 52). Eine ‚Abrüstung‘ durch die Freilegung des Unterrockes zeigt vermutlich, dass sich die Frau einigermaßen schamlos und willig dem Betrachter präsentierte bzw. Courbet sie derart präsentieren wollte, was den damaligen Regeln des Kokettierens nach einen Skandal darstellte.

Ein weiterer Hinweis für die Freizügigkeit der Damen ist, dass sie nur an ihren Handgelenken Schmuck tragen. Schmuckstücke dienen in erster Linie als Blickfang, als eine Art Ablenkung vom Darunter-Liegenden und zur Aufwertung der Gesamterscheinung. Die hintere Dame lässt tief blicken, durch keine verzierende Kette verdeckt bietet sie dem Betrachter direkte Sicht in ihr Dekolleté.

Der Kleidertypus gibt wenig Aufschluss über den sozialen Stand oder die Herkunft. Wäre das Bild im 18. Jahrhundert des *Ancien Régime*

entstanden, so hätte man eindeutig sagen können, dass die beiden jungen Frauen wohlhabend sind und aus dem mittleren und gehobenen Bürgertum stammen. Aber durch die Industrialisierung und die dadurch aufkommende Massenproduktion von Kleidung öffneten die ersten großen Modehäuser und boten vergleichsweise günstig etwa Korsagen an, die sich bis dahin nur Angehörige höherer Schichten leisten konnten. Diese wurden ab den 1840er Jahren in Fabriken in großen Mengen hergestellt und wurden somit für Frauen unterschiedlicher Gesellschaftsschichten leistbar, was zu einer weiten Verbreitung führte (vgl. Werle 2013).

Was auch nicht außer Acht gelassen werden darf, ist, dass es für Menschen in Dienstleistungsberufen und insbesondere auch für Prostituierte sehr wichtig war, sich den Kunden tadellos zu präsentieren, um wohlhabendere Klienten nicht zu verschrecken. Frauen aus unteren Schichten pflegten sorgfältig, was sie hatten oder trugen gebrauchte Kleidung der Reicher (Belle Epoque).

Es ist also nicht eindeutig anhand der Kleidung zu entscheiden, welcher Schicht die an der Seine ruhenden Frauen angehören. Doch kann hier die Arbeiterschaft ausgeschlossen werden, denn auch wenn die Kleider der jungen Frauen gebraucht erstanden wurden, sind sie durch die Verwendung der vielen Stoffe zu teuer, als dass es sich Personen aus den untersten Schichten leisten könnten.

5. Fazit

Ziel dieser vorliegenden Arbeit war es, das Gemälde von Courbet auf die Elemente hin zu untersuchen, welche den / die BetrachterIn verunsichern und letztendlich dazu bewegen, die jungen Frauen an der Seine als Sexarbeiterinnen zu erkennen.

Für einen / eine BetrachterIn heutiger Zeit ist es sehr schwer die versteckten Hinweise, die darauf hindeuten, dass es sich um Prostituierte handeln könnte, wahrzunehmen und richtig zu interpretieren. Zum einen fehlt uns das historische Bewusstsein für Gesellschaftsnormen, erlaubte Darstellungsweisen sowie Kleiderordnungen und den damals herrschenden Sittenkodex. Im Gegensatz zu den damaligen BetrachterInnen, welche ein Bewusstsein für all die Veränderung ihres Umfeldes hatten. Ihnen wird klar gewesen sein, dass das Thema der Prostitution keine gesellschaftliche Randerscheinung war und ihn / sie vielleicht direkt betraf.

Der erste flüchtige Blick auf das Bild lässt uns die Frauen als unschuldige junge Frauen wahrnehmen. Erst beim genauen Hinschauen muss der erste Eindruck revidiert werden, da Fragen aufkommen, welche die Unschuld der jungen Frauen in Frage stellen: Was machen zwei Frauen alleine am Ufer der Seine? Ein Männerhut und Blumensträuße? Wen beobachtet die vordere Frau im Unterrock?

Der / Die BetrachterIn muss sich entscheiden, was er / sie sehen will bzw. bereit ist zu sehen. An dem Punkt der Entscheidungsfindung wird die Unsicherheit und das Entsetzen des / der BetrachterInnen am deutlichsten sichtbar: Seine / Ihre Erwartungshaltung einer idealen Darstellungsweise will die Ernüchterung durch die Realität nicht zu lassen. Das verursacht Unbehagen und bringt den Diskurs des Bildes auf eine private und persönlichere Ebene. Verweigert man vielleicht seine eigene Realität aus Angst die schöne Illusion einer idealen Welt zu verlieren?

Les Demoiselles des bords de la Seine sind Prostituierte, aber Courbet hält sich bewusst bedeckt, was eine genaue soziale Positionierung oder Bezeichnung der jungen Frauen betrifft; dies wird auch noch einmal im direkten Vergleich mit verwandten Frauendarstellungen bei Manet und Degas deutlich. Degas gibt dem / der BetrachterIn einen direkten Hinweis durch die ‚verruchte‘ Umgebung oder durch die Darstellung der Frau an typischen Aufenthaltsorten für Prostituierte, wie z.B. dem Pariser Boulevar, während Manet mit der Darstellung einer eben nicht den Schönheitsidealen entsprechenden Prostituierten provoziert. Aus der Gegenüberstellung der Bilder wird folgendes klar: Courbet bezeichnet die jungen Frauen an der Seine nicht etwa durch die Szenerie in einem Freudenhaus oder Bordell als Sexarbeiterinnen, sondern vielmehr durch das Zusammenspiel des provokanten und erotisierenden Blickes der vorderen Dame im Unterrock und der Betonung der weiblichen Geschlechtsteile durch Bedeckung und Verhüllung.

Das verbindende Element der Bilder sind die Blumensträuße, welche Aufmerksamkeiten von Freiern oder interessierten Männern sind. Die Bedeutung des Blumenstraußes der vorderen jungen Frau konnte weiter differenziert werden: Der Blumenbund bedeckt nicht nur das weibliche Geschlecht, sondern steht für die Palette des Künstlers, welcher dadurch selbst in Interaktion mit den Frauen steht. Seine Position als Künstler ist damit schwer von der des Betrachters oder einem an käuflicher Liebe Interessierten zu unterscheiden.

Durch die intensive Auseinandersetzung und Kontextualisierung des Gemäldes ergibt sich für mich folgendes Fazit:

In dem Bild *Les Demoiselles des bords de la Seine* kann der Unterschied zwischen Frauen, die am Land leben und Städterinnen, Reinheit und Anrüchigkeit oder auch das neu gewonnene Selbstbewusstsein der Frau im 19. Jahrhundert thematisiert sein, doch finde ich es einleuchtender von sexueller Bereitschaft und Sich-Anbieten zu sprechen.

Courbet spielt das Spiel von Verhüllung und gleichzeitiger Offenlegung nicht nur auf der bildlichen Ebene, sondern weitet es auf die Erzählebenen des Bildes aus. Die Blicke und Körperhaltung der Frauen, sowie der Männerhut und die Blumensträuße verweisen auf die Anwesenheit einer dritten Person. Die Einschätzung und Entscheidung, wer die Figur sein könnte, überlässt Courbet dem / der BetrachterIn. Das gleiche tat er bei Beurteilung, was und wer die jungen Frauen an der Seine sind.

Ich denke, dass Courbet durch die Darstellung der jungen Frauen an der Seine den Wandel der Gesellschaft und die damit einhergehende Nachfrage nach Prostitution in der französischen Gesellschaft beschreiben und einen Anstoß für ein Umdenken, weg vom idealistischen Wunschdenken hin zu simpler realistischer Wahrnehmung erzielen wollte.

Les Demoiselles sind Sexarbeiterinnen. Aber dennoch bleibt mir nach der genauen Analyse und historischen Kontextualisierung des Gemäldes ein Rest Unsicherheit und Eigensinnigkeit, die jungen Frauen als solche zu benennen wollen. Aber vielleicht beschreibt das auch genau die Spielregeln des (Liebes-) Spiels, welches Courbet mit uns führt: Er lässt uns die Freiheit, es zu beenden oder fortzuführen, denn die Entscheidung liegt bei uns, was man sehen will und sieht.

6. Literaturverzeichnis

Bernheimer 1997

Bernheimer, Charles (1997): „Figures & III Repute, Representing Prostitution in the Nineteenth-Century”, London, Duke University Press.

Busch 1987

Busch, Werner (1987): „Funkkolleg Kunst, Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen“, Bd. 2, München, Piper Verlag.

Clark 1984

Clark, T.J. (1984): „The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers”, New Jersey, Princeton University Press.

Corbin 1982

Corbin, Alain (1982): „Les filles de noce: Misère sexuelle et prostitution au XIXe siècle”, in: Les Cahiers du Grif, Vol. 26, 1983: S.168-168.

Dade 2010

Dade, Eva Kathrin (2010): „Die Mätresse und die Diplomatie“, in: André Krischer et al. (Hrsg.): „Madame de Pompadour“ Bd. 2, Köln/Weimar/ Wien, Böhlau Verlag: S. 89-227.

Dittmann 1971

Dittmann, Lorenz (1971): „Courbet und die Theorie des Realismus“, in: Koopman, Helmut et al. (Hrsg.): „Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert“, Bd. 1, Frankfurt a. M., Klostermann Verlag: S. 215-239.

Domes 2008

Domes, Julia (2008): „S’Gewand in Wien“, Diplomarbeit, Wien Universität Wien.

Font-Réaulx 2008

Font-Réaulx, Dominique de (2008): „The Modern Temptation“, in: Skorupa, Tas (Hrsg.): “Gustave Courbet”, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag: S. 298-336.

Fried 1990

Fried, Michael (1990): „Courbets Realism“, 1. Aufl., Chicago, Johns Hopkins University Press.

Fuchs 1979

Fuchs, Eduard (1979): „Die Frau in der Karikatur. Sozialgeschichte der Geschlechter.“, 3. Aufl., Frankfurt, Verlag Neue Kritik.

Guggenbiller 2014

Guggenbiller, Amanda (2014): „Composition of Criticism: A Reinterpretation of Gustav Courbets Painting of Nudes“, Graduate Theses and Dissertations, Morgantown, West Virginia University. URL: <https://researchrepository.wvu.edu/etd/5721/> [Zuletzt: 08-12-2020]

Hörzer 2001

Hörzer, Birgit / Trummler, Irmgard (2001): „Mode im politischen Wandel. Ein Spiegel weiblicher Emanzipation?“, in: Ausst.-Kat.: o.T., Universitätsbibliothek Graz 2000/2001, Graz, Universität Graz: S. 1-49.

Küster 2014

Küster, Ulf (2014): „Gustave Courbet”, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag.

Lipton 1992

Lipton, Eunice (1992): „Alias Olympia: A Women’s search for Manet’s Notorious Model & her own desire“, New York, Cornell University Press.

Mentges 2010

Mentges, Gabriele (2010): „Mode: Modellierung und Medialisierung der Geschlechterkörper in Kleidung“, in: Kortendiek, Beate / Becker, Ruth (Hrsg.): „Handbuch Frauen- und Geschlechter-forschung. Theorie, Methoden“, 2. Aufl., Wiesbaden, Empirie Springer Verlag: S. 772-778.

Parent-Duchâtele 1836

Parent-Duchâtele, Alexandre (1836): „De la prostitution dans la ville de Paris“, 1 Aufl., Paris. Baillière.

Schmaußer 1991

Schmaußer, Beatrix (1991): „Blaustrumpf und Kurtisane“, 1 Aufl., Stuttgart, Kreuz Verlag.

Stumpp 1998

Stumpp, Bettina Eva (1998): „Prostitution in der römischen Antike“, Berlin, Akademie Verlag.

Ziemann 2017

Ziemann, Andreas (2017): „Das Bordell. Historische und soziologische Beobachtungen“, Weilerswist, Velbrück-Wissenschaft Verlag.

6.1 Internetquellen

Belle Epoque: „Kleidung, Mode und ihre Bedeutung für ärmere Menschen im 19. Jahrhundert“, URL: <https://paris1899.de/2020/03/22/kleidung-mode-und-ihre-bedeutung-fuer-aermere-menschen-im-19-jahrhundert/> [Zuletzt: 16-09-2020]

- **Institut Gustave Courbet** (2006): „Lettre aux jeunes artistes de Paris datant du 25 décembre et publié dans le Courrier du dimanche“, URL: <https://www.institut-courbet.com/le-manuscrit-de-la-lettre-de-courbet-aux-jeunes-artistes-de-paris-presente-pour-la-premiere-fois/> [Zuletzt: 14-09-2020]
- **Institut Gustave Courbet** (2019): „Gustave Courbet et Virginie Binet“, URL: <https://www.institut-courbet.com/gustave-courbet-et-virginie-binet/> [Zuletzt: 16-11-2020]
- **Modelexikon:** „Französische Revolution - Jugendstil“, URL: <http://www.modelexikon.de/neuzeit.htm> [Zuletzt: 14-11-2020]
- **Muntermann, Natalie** (2018): „Prostituierte im Mittelalter“, URL: https://www.planet-wissen.de/gesellschaft/sexualitaet/prostitution_die_geschichte_der_kaeuflichen_liebe/pwiewiemusstensichprostituierteimmittelalterzuerkennengegeben100.html [Zuletzt: 29-11-2020]
- **Musée d'Orsay** (2015): „Pracht und Elend. Bilder der Prostitution, 1850-1910“, URL: https://www.musee-orsay.fr/de/veranstaltungen/ausstellungen/archive/ausstellungen-archive/page/9/article/splendeurs-et-miseres-42671.html?S=&tx_ttnews%5BbackPid%5D=252&cHash=1f2c2e8904&print=1&no_cache=1& [Zuletzt: 22-11-2020]

- **Musée d'Orsay** (2016): „Spektakuläres zweites Kaiserreich“, URL: https://www.musee-orsay.fr/de/veranstaltungen/ausstellungen/archive/ausstellungen-archive/page/6/article/spectaculaire-second-empire-44074.html?S=&tx_ttnews%5BbackPid%5D=252&cHash=6e487263b3&print=1&no_cache=1& [Zuletzt: 20-11-2020]
- **Schmale, Wolfgang** (2002): „Vorlesung für neuere Geschichte. Geschichte Frankreichs 1789-2000“, Universität Wien, URL: https://www.univie.ac.at/igl.geschichte/ss2002/vo_ss2002_April18.htm [Zuletzt: 10-11-2020]
- **Wehrle, Almuth** (2013): „Prostituierte im 19. Jahrhundert“, in: Diplomarbeit, Hamburg, URL: <http://almuth-wehrle.blogspot.com/2013/04/diplomarbeit.html> [Zuletzt: 14-09-2020]
- **Weickart, Eva** (2015): „Der Blaustrumpf. Ein fast vergessenes Schimpfwort“, URL: http://www.vernetzungsstelle.de/index.cfm?uuid=B700B578E695D7EA517E1F8E34753F75&and_uuid=B8827F96F9DF5F210884B8E6FD88199F [Zuletzt: 15-09-2020]

6.2 Abbildungsverzeichnis

Abb 1

Courbet, Gustave: *Les Demoiselles des bords de la Seine*, in: Rez-de-jardin, Galerie des grands formats, Petit Palais, URL: <https://www.petitpalais.paris.fr/oeuvre/les-demoiselles-des-bords-de-la-seine-ete> [Zuletzt: 20-11-2020]

Abb 2

Courbet, Gustave: *Young Woman in a Wheatfield*, in: Font-Réaulx, Dominique de (2008): “Gustave Courbet”, Skorupa, Tas (Hrsg.), Ostfildern, Hatje Cantz Verlag: S. 186.

Abb 3

Courbet, Gustave: *Le Sommeil*, in: Rez-de-jardin, Galerie des grands formats, Petit Palais, URL: <https://www.petitpalais.paris.fr/oeuvre/le-sommeil> [Zuletzt: 20-11-2020]

Abb 4

Degas, Edgar: *Femmes à la terrasse d'un café*, in: Herbert, R.L.: “Impressionism, Art, Leisure and Parisian Society” Yale, 1988: S. 45.

Abb 5

Eduoard Manet: *Olympia*, in: Adriani, G.: „Bordell und Boudoir, Schauplätze der Moderne, Cézanne, Degas, Toulouse-Lautrec, Picasso“, Ausstellungskatalog Kunsthalle Tübingen, Ostfildern-Ruit, 2005: S. 61.

Abb 6

Titian: *Venus of Urbino*, in: Rona Goffen: “Titian’s Woman”, New Haven, Yale University Press, 1997: S. 147.