

Bachelorarbeit

Lehramt KKP/DEX (067/074)

Die Weiblichkeit am Mann

Die androgyne Darstellung des Endymion

Mattia Renzo Minelli

11836341

mattia-renzo.minelli@student.uni-ak.ac.at

Zur Erlangung des akademischen Grades eines:

Bachelor of Arts

Sommersemester 2022

Betreuerin: Univ.-Prof. Mag. Dr. Eva Kernbauer

Fakultät: Universität für Angewandte Kunst Wien

Institut für Kunstwissenschaften, Kunstvermittlung und Kunstpädagogik

Wien, den 5. Oktober 2022

Inhaltsverzeichnis:

1.1 Abstract	3
1.2 Keywords	3
2.0 Einführung ins Thema	3
2.1 Mythologischer Zugang	7
3.0 Idealbild von Männern im Laufe der Zeit	10
3.1 Bildanalyse und externe Bezüge anderer Werke	13
3.2 Frage der Androgynität	22
4.0 Reflexion	24
5.0 Literatur-, Abbildungs- und Quellenverzeichnis	25

1.1 Abstract

Diese Bachelorarbeit wurde zum Studienabschluss in der Lehrveranstaltung „Dunkles Europa“ entwickelt. Das fortlaufende Thema der Lehrveranstaltung befasst sich mit der Romantik, die Arbeit konzentriert sich mit dem Thema Androgynität und der Übertragung von weiblichen und männlichen Idealbildern auf den Körper. Angefangen mit einer allgemeinen Hinführung zum Thema der Romantik und einer kurzen Vorstellung des Künstlers, welche für den Verlauf der Seminararbeit erläuternd ist. Weiterhin wird auf die Mythologie des androgynen Wesens und auf das Idealbild des Mannes eingegangen, welches bis dahin in der Malerei und Skulptur dominierte. Später wird das Werk von dem Künstler analysiert und inhaltlich die Personendarstellung angeführt. Schlußfolgernd geht die Arbeit auf die Merkmale ein, welche dem anderen Geschlecht übertragen werden und endet mit einer Reflexion.

1.2 Keywords

Androgynität, Endymion, Selene, Hermaphrodite, Männlichkeitsideal, Girodet, Romantik

2.0 Einführung ins Thema

Durch den Lauf der Zeit haben sich viele verschiedene Epochen in der Kunst offenbart und dargestellt. Einheitlich zu definieren und an genauen Daten zu fassen sind jedoch keine, da Epochen sich ständig wandelnde und evolvierende Bewegungen sind die im Kontinuum der Zeit voranschreiten. Die Epochen unterscheiden sich schon innerhalb Europas und variieren von Land zu Land. In dieser Arbeit wird der Fokus auf die Romantik gelegt, welche sich ungefähr auf das Ende der 1790er Jahre bis hin zu den 1840er Jahren vollstreckt. Hierbei gibt es in der französischen Romantik deutliche Unterschiede zur deutschen und englischen Romantik. In Letzteren fangen die romantischen Umbrüche bereits gegen Ende der Jahrhundertwende an, wobei die Romantik in Frankreich erst später ihren Anschluss fand.

Die Herkunft der Epochenbezeichnung lässt sich auf das Wort „romantisch“ zurückführen. Dieses Wort wiederum lässt sich in all seinen europäischen Varianten auf das altfranzösische Wort „romanz“ (aus dem Jahr 1150) ableiten.¹ Dieser Begriff wurde dann

¹ Vgl. Hoffmeister, 1978: S. 1

gegen Ende des 15ten Jahrhunderts durch Einflüsse auf die Landessprache zu „romance“ abgewandelt. Ursprünglich wurde das spätlateinische Adjektiv „romanticus“ als Vorlage des englischen Begriffs „romantick“, Heute „romantic“ genutzt, zur Betitelung dieser Epoche. Das Wort „romantick“ wurde in anderen Bereichen mit der Liebe, das Verhalten, der Landschaft, den Bergen, den Burgen, der Flüsse, den Ruinen, malerischen Gärten aber vor allem wild-romantischen Szenerien verbunden. Dieser englische Begriff wurde jedoch nicht mit „romantique“ übersetzt, sondern 1745 mit dem Wort „pittoresque“.²

Die Ursprünge der Romantik liegen wie so oft bei Epochen, welche sich überladen und gegenseitig beeinflussen in den vergangenen Jahren. Die Inspiration findet die Romantik in der Renaissance, im Klassizismus und sogar in der Antike.

„Die bildende Kunst kurz nach der Jahrhundertmitte stellt allgemein den Ausklang des Barock dar und somit das Ende einer Epoche, die mit der Hochrenaissance um 1480-1520 begonnen hatte.“ (Baumgart, 1974: S. 8)

Hierbei gehen Style des Barocks und der Hochrenaissance auf ein Ende zu und verleiten stilistisch und inhaltlich auf eine neue Bewegung in der Kunst. Die ersten Anzeichen von etwas Neuem machen sich im Weltbild der Renaissance-Epoche bemerkbar und unterscheiden sich in ihrem Ausdruck und der Auffassung von Gott, Mensch und Welt, diese werden bis Heute nicht mehr mit der Renaissance in Verbindung gebracht, sondern bilden die Anfangsideen des Klassizismus und der Romantik. Neue Ideen entstehen nicht voraussetzungslos sondern stets von bereits bestehenden Impulsen. Die Komposition und die Naturnachahmung wurden zur Grundlage der romantischen Malerei gekennzeichnet, welche sich noch fast bis hin zu Ende des 19ten Jahrhunderts vollzogen.³

Die Denkweise dieser Epoche war eine gestalterische, hierbei wurde weniger in Begriffen gedacht, sondern eher in Bildern, die natürliche Sprache war die bildende Kunst.⁴ In der Malerei werden in England besonders gerne wilde Landschaften und alte Ruinen und ein regloses Naturgefühl dargestellt. Themen der Rückbesinnung und des Irrationalen wurden gerne thematisiert. In Deutschland hingegen, beschäftigten sich Künstler*innen mit der überwältigenden Wirkung der Natur im Gegensatz zur Existenz des Menschen,

² ebd. 1978: S. 1

³ ebd. 1978: S. 9

⁴ Vgl. Von Einem, 1978: S. 13

beispielsweise mit gotischen Ruinen und erfüllten Landschaften. Die Natur wird idealisiert, imposant und mächtig dargestellt, sie wirkt wiederherstellend im Sinne einer göttlichen Vollkommenheit. Die Darstellung einiger Werke wird als Verkörperung einer höheren Macht beschrieben. Die Nostalgie, Melancholie und Einsamkeit werden zur Hauptempfindung bei der Betrachtung der Werke.

„Das 16. Jahrhundert hat dem Künstler eine Rolle zugeschrieben, die fast blasphemisch wirkt: sein Werk wird als schöpferische Leistung mit der Gottes verglichen und er selbst sogar mit dem Schöpfer“ (Baumgart, 1974, S. 10)

Laut Zitat wird der Künstler oder die Künstlerin in eine höhere ihm oder ihr zustehende Rolle versetzt, sozusagen in eine Art der Erschaffer*innen Rolle. Der/Die Künstler*innen erschaffen hierbei so erstaunliche Naturdarstellungen welche als Kreation abgestempelt werden, sozusagen Gesamtkonzepte. Der Fokus lag somit auf dem offensichtlich sichtbaren und nicht auf dem bereits zu interpretierenden Moment. *„Das überlieferbar Objektive war wichtiger als das persönlich Subjektive.“* (Baumgart, 1974: S. 10) Die Rolle des/der Erschaffers/Erschafferin lässt sozusagen wieder auf das Hauptprinzip der Renaissance zurückgreifen, da der Mensch sich zu dieser Zeit als Ebenbild Gottes sah, so auch dessen Darstellungen in der Historienmalerei. Hierauf wird im späteren Verlauf der Arbeit ebenfalls noch Bezug genommen.

In Frankreich verfolgte die Romantik ein anderes Ziel, im Gegensatz zur englischen Landschaftsbeschreibung stand die französische für den Geist des Rationalismus. Die Franzosen hingegen gehen viel strukturierter in ihrem Landschaftsbaustil vor. Symmetrische, geometrische und gepflegte Gärten wurden zu Denkmälern des frühen Frankreichs.⁵

Der Begriff der Romantik verlagerte sich somit in Frankreich, da seine Bezeichnung, oder das Adjektiv „romantisch“ im Jahr 1798 ins „Dictionnaire de l'Académie française“ schaffte, mit der Definition: *„Il se dit ordinairement des lieux, des paysages, qui rappellent à l'imagination les descriptions des poèmes et des romans.“* Dieses Zitat berichtet uns von Orten und Landschaften, welchen nur in Gedichten und Romanen vorkommen.

Die politischen und geistigen Voraussetzungen der französischen Revolution leiten in Frankreich die Epoche ein, welche inhaltlich durch Schicksal und Niederlagen des Lebens

⁵ Vgl. Rousseau, 1776-1778

mit Kämpfen und Aufschwüngen die Werke der Künstler*innen umschließen. Künstler*innen wie beispielsweise Jacques Louis David, welche den Neoklassizismus verkörperten, blühte im 18. und frühen 19. Jahrhundert mit seinem Stil auf. Seine Historienbilder mit skulpturalen Formen, polierten Oberflächen und Konturen. Ein wichtiges Beispiel wäre „Bonaparte franchissant le Grand-Saint-Bernard“ von 1801.⁶ Diese Werk beschreibt den monumentalen Stil Davids auf einen Blick. Diesen Stil lehrte David seinen zahlreichen Künstlerstudent*innen, unter anderem dem gebürtigen französischen Künstler Anne-Louis Girodet. Letzterer gehört zu den wichtigsten und bekanntesten Künstler*innen der Romantik. Gründe seiner Neo-klassizistischen Einflüsse kommen von seinem Lehrmeister, welcher seinen Stil seinen Student*innen mitgab. Girodet ist hauptsächlich bekannt für seine Malereien, jedoch auch für seine Illustrationen. Einige Schüler*innen Davids haben sich gegen ihren Meister aufgelehnt aber besonders Girodet wandte sich ihm ab. Jacques L. David betitelte Girodet als „Wahnsinnigen“, da er seine Herangehensweise nicht nachvollziehen konnte.⁷

Bekannte Werke Girodets sind "Jean-Baptiste Belley" (1797), „Hortense de Beauharnais“ (1809), „Portrait de Chateaubriand“ (1808) und „Scène du Déluge“ (1806). Später im Jahr 1789 gewann Girodet den „Prix de Rome“, welchen es französischen Maler*innen ermöglichte in der Akademie de France in Rom zu studieren. Nach seinem fünfjährigen Aufenthalt in Rom, reifte sein Malstil mit der Begegnung Italiens aus und wendete sich somit komplett von David ab. Girodets Werk, welches als Stellvertreter für seinen persönlichen Stil steht, ist „Die Sintflut“ (Scène du Déluge, 1806) Dieses Gemälde voller Dramaturgie, Mystik und Kreativität erreichte 1810 auf dem Pariser Salon eine bessere Note und mehr Aufmerksamkeit als das Werk seines ehemaligen Meisters David mit dem „Raub der Sabinerinnen“. Eines der weiteren bekannten Bilder von Girodet ist „Le Sommeil d’Endymion“ von 1791. Dieses querformatige Ölgemälde mit der Größe von 198 auf 261 Zentimetern, stellt den Schlafenden Endymion dar und steht Heute im Louvre. Der Hirte wird von dem Gott der Liebe oder der Begierde beobachtet. Der Körper des Schlafenden liegt in strahlendem Licht da und sorgte somit für viel aufsehen. Girodet zeigt ein neues emotionales Element, für welches er von seinem ehemaligen Meister kritisiert wurde. Girodet zeigt im Werk des schlafenden Endymions einen sinnlichen Umgang mit der androgynen Figur des Geliebten der Mondgöttin. Das Historienbild thematisiert ein mythologisches Thema ohne moralische Werte. Das Thema der

⁶ Vgl. The Met Museum, 2004

⁷ Vgl. Ministère de la culture, 2008

Androgynität bringt in der Kunst bereits dagewesene griechische und archaische Motive welche über die Renaissance bis hin zur antiken Vasenmalerei auf.⁸ Jene Aspekte bezüglich zur Idealisierung des Körpers werden ebenfalls im späteren Verlauf der Arbeit aufgegriffen.

2.1 Mythologischer Zugang

Um die Frage der Androgynität im späteren Verlauf der Arbeit zu erklären müssen man den Ursprung dessen kennen. Die Bezeichnung des Androgyn ist nicht so alt wie man glaubt, jedoch dessen Ursprung liegt bereits in der Antike. Die generelle Erklärung des Androgynen, begrenzt sich auf ein Individuum ohne eindeutige Geschlechtsausprägung. Hier wird von einem biologisch männlichen und weiblichen Körper gesprochen, welches beide Geschlechter verinnerlicht. Der androgyne Mensch setzt sich aus männlichen und weiblichen Merkmalen zusammen und ist somit eine Mischform. Das androgyne Geschlecht gibt es bereits seit der Antike, hierbei kann die Lehre Platons über die Liebe belegen, dass es das Androgyne als drittes Geschlecht gab. Seiner Theorie der Kugelmenschen zufolge waren die Menschen einst ein vollständiges Wesen. Zeus teilte den Körper der Menschen wegen ihrem Übermut in zwei Hälften. Hierbei handelte es sich um die Geschlechter (Mann/Mann), (Frau/Frau) und (Mann/Frau), welche vor der Trennung einheitlich waren. Nach der Trennung durch Zeus entstand die gegenseitige Anziehungskraft und Suche der Vollkommenheit. Hierbei gibt es ebenfalls Bezüge zur Homosexualität die Suche des Gleichgeschlechtlichen, die Entstehung der homo- und hetero- erotischen Triebe. Jedenfalls ist die Trennung von Mann und Frau oder Mannfrau genannt als wie wir es Heute bezeichnen; Androgyn.⁹

Die begriffliche Bezeichnung des androgynen Menschen kehrt besonders im 18. Jahrhundert zurück, bei der Darstellung des Männlichen. Hierbei werden Themen des Epheben (gr. Jüngling, junger Mann) wieder aufgegriffen, Themen wo die Frauen und das Weibliche bewusst aus den Bildwerken entnommen oder konzeptuell nicht eingeplant wurden. Laut Winkelmann kann die Mannwerdung scheitern, wenn der Abgrenzungsprozess des Jünglings nicht stattfindet.¹⁰ Es sollte eine Rückkehr des

⁸ Vgl. The Met Museum, 2004

⁹ Vgl. Arbeitskreis für Vergleichende Mythologie, 2016

¹⁰ Vgl. Ulz, 2003: S. 80

verdrängten Weiblichen geben. Durch die Absenz des Weiblichen würde die homosexuelle Begierde in all ihrer Alteriert dargestellt.

„Da ferner die Menschliche Schönheit, zur Kenntniß, in einen allgemeinen Begriff zu fassen ist, so habe ich bemerkt, daß diejenigen, welche nur allein auf Schönheiten des weiblichen Geschlechts aufmerksam sind, und durch Schönheiten in unserem Geschlechte wenig, oder gar nicht, gerühret werden, die Empfindung des Schönen in der Kunst nicht leicht eingebohren, allgemein und lebhaft haben. Es wird dasselbe bey diesen in der Kunst der Griechen mangelhaft bleiben, da die größten Schönheiten derselben mehr von unserm, als von dem andern Geschlechte, sind.“ (Ulz, 2003, S. 79)

Hier wird nicht nur die Schönheit des weiblichen Geschlechts gegenüber des männlichen relativiert und im Hinblick auf die antike Kunst abgewertet, sondern auch die Frau als Betrachterin universeller Schönheit ausgegrenzt. Im 18. Jahrhundert wird somit begonnen das „beau idéal“ zu revolutionieren, sodass die Weiblichkeit wieder einen Bezug in die Darstellung erlangt. Das „beau idéal“ galt nach der Wandlung als überholter Akademismus.¹¹

Änderungen gab es beispielsweise in der Apollo Belvedere Statue, welche nicht traditionell muskulös dargestellt wurde, sondern schon zärtlicher gestaltet.

„[...] propagierte Schönheitsideal durch zwei entgegengesetzt kodierte Elemente strukturiert ist, insofern der Kontur in seiner begrenzenden und formgebenden Qualität *männlich*, die fließende, geschwungene Linie hingegen in dieser Zeit *weiblich* besetzt ist.“ (Ulz, 2003, S. 82)

Die Männlichkeit, welche durch harte Kannten und starke Abgrenzungen dargestellt wurden, verändern sich zudem durch die Positionierung des Subjekts. Die weichen feminineren Formen werden nun zum männlichen Schönheitsideal ergänzt. Bei der Statue von Apollo werden die Grenzen der Männlichkeit und Weiblichkeit niedergerissen und somit wird die Skulptur als andogyn betitelt. *„Im Apollo Belvedere verdichtet sich für Winkelmann das höchste Ideal der Antike, indem es virtuell die Bilder von Göttinnen und Göttern zusammenfügt.“* (Fend, 2003, S. 32) Hierbei wird das Ideal jugendlicher Schönheit als zweideutig erfasst, da an den männlichen Figuren einzelne Kennzeichen für den Körper von Frauen erachtete Merkmale aus dem Repräsentationskanon für Weiblichkeit

¹¹ ebd. 2003: S. 82

wahrnehmbar sind. Beispiele dafür wären unter anderem Ausschweifungen der Hüfte, aber andere Charakteristiken können auch die Fülle, Fleischlichkeit, Zärtlichkeit und die Rundungen. Laut Winkelmann kann das Ideal schöner Männlichkeit nicht beschrieben werden, ohne Rekurs auf den weiblichen Körper, da für ihn die jugendlichen Götter ihre Idealität durch die Anlehnung weiblicher Formen bekommen.¹² Apollo ist durch seine weniger muskulöse Erscheinung und seiner Einfachheit, hiermit ist die Absenz von Adern und Sehnen gemeint, auf der symbolischen Ebene als weniger mit dem Männlichkeit Ideal assoziiert. Die Vereinfachung und die weichen Kannten werden ebenfalls mit fließenden Bewegungen und Darstellungen in Verbindung gebracht. Hierbei stellt in der Antike metaphorisch die Wassersymbolik die Weiblichkeit dar.¹³

Durch die Rückkehr des Weiblichen und diese Annäherung, geht in der Antike auf den Mythos des Hermaphroditen zurück. Der Hermaphrodit, wurde als Sohn von Hermes und Aphrodite in den Höhlen des Berges Ida (Griechenland) geboren. Er wurde oft als männlicher Aphrodite bezeichnet, er hatte einen idealen männlichen Körper und war zudem der Sohn, der Göttin der Liebe, der weiblichen Sexualität, Schönheit und sinnlichen Begierde und dem Gott des Verkehrs, der Reisenden und Kaufleuten. Im Alter von fünfzehn Jahren ging er voller Abenteuerlust nach Caria, er blieb bei einem Brunnen stehen und badete in diesem. Der Legende zufolge verliebte sich die Nymphe Salmakis in Hermaphrodit als er badete. Somit betete sie zu den Göttern für die Ewigkeit mit ihm verbunden zu sein. Hermaphrodit hingegen hatte kein Interesse an der Nymphe, nachdem sie ihn beobachtet hatte und sich ihren Lüsten hingab, sie sprang ins Wasser zu ihm und versuchte ihn zu küssen. Er kämpfte gegen sie an, doch die Götter erhörten die Gebete der Nymphe und somit metamorphisierten die beiden Kreaturen zu einem Mischwesen. Das Hermaphrodit war nun weder Mann noch Frau, sondern das erste Androgyn. Er/Sie wurde mit einem weiblichen Kopf, Brust und Beinen dargestellt, aber immer mit einem Phallus, als Symbol der Fruchtbarkeit. Nach der Metamorphose, war seine/ihre Haut weicher, die Stimme war entsinnlicht und er/sie war so schön und delikat wie eine Frau, doch mit der Kraft und der männlichen Qualität eines Mannes gesegnet.¹⁴

Deswegen ist die aktuelle und moderne Bezeichnung androgyn genau wie das Hermaphrodit aus beiden Bezeichnungen bestehend, sozusagen „Andros“ (alt gr. Mann) und „Gyne“(alt gr. Frau).

¹² Vgl. Fend, 2003: S. 32

¹³ edb. 2003, S. 36

¹⁴ Vgl. Theoi, 2017

3.0 Idealbild von Männern im Laufe der Zeit

Angefangen mit der stereotypisierten Darstellung der Männer in der Antike, welche sich mehrere tausend Jahre bis in die heutige Zeit vollzieht ist der athletische Körper vom Mann. Die Idee eines dominanten Körperideals, welches den jeweiligen kulturellen Wertesystem einer Gesellschaft entspricht ist laut Dutton ein universales Phänomen, von dem die „fortgeschrittenste“, noch die „primitivste“ Gesellschaft ausgenommen ist.¹⁵ Das Konstrukt von Männlichkeit welches in der modernen westlichen Gesellschaft dominiert ist, das des muskulösen-mesomorphen Körpers.¹⁶ Mesomorphe Körpertypen sind bei Männern meist die klassische V-Form, welche sich meist als muskulöser zeigt. Das Idealbild eines männlichen Körpers zeigt sich durch einen geringen Körperfettanteil, breiten Schultern, kräftiger Brust-, Rücken-, Bein- und Armmuskulatur, einer schmalen Taille und einem Waschbrettbauch. Jene Anforderungen haben sich quasi als Attribute von Stärke, Leistungsfähigkeit und Dominanz in der Männlichkeit eingebürgert.¹⁷ Diese Entwicklung der Inszenierung der Körper lässt sich von dem antiken Griechenland, bis hin zum griechischen Hellenismus und Klassizismus, durch die Renaissance bis hin zur heutigen Zeit verfolgen.

„In art academies, anatomical studies of the human body had, from the very first, been constructed around notions of a classical ideal - and the proportions emulated were generally those of specific antique statues. [...] The relationship of parts to the whole was as crucial to ideal bodily harmony as was the beauty of the individual parts. It was on this dominant, all-pervasive philosophy of male beauty and proportion that modern notions of the perfect body were based: whether the lighter athletic body (the well-toned youthful ephebe), the mature gladiatorial warrior, or the massive Herculean form, depending on context, taste and fashion [...]“ (Callen, 2018, S. 14)

In Kunstakademien wurden nur die klassischen Vorstellungen des Ideals gelehrt. Die Proportionen und einzelnen Teile wurden um die Schönheit des Gesamten konstruiert. Das Verhältnis der Teile zum Ganzen war für die ideale körperliche Harmonie ebenso

¹⁵ Vgl. Dutton 1995: S. 170ff.

¹⁶ edb. Dutton 1995

¹⁷ Vgl. Benson 2013: S. 14

entscheidend wie die Schönheit der einzelnen Teile. Diese Philosophie setzte sich durch und dominierte die akademische Darstellung von Männern.

Bereits bei der kunstgeschichtlichen Darstellung von Göttern und Helden in der Antike, werden jene mit einem muskulösen männlichen Körpern versehen. Die Statuen werden symmetrisch und als „quasi-perfekte“ Athleten dargestellt.

Die Griechen waren der Meinung, der menschliche Geist sei untrennbar verbunden mit dem Körper. Deswegen beinhalteten die drei wesentlichen Bereiche der Erziehung, Kunst, Literatur und körperliche Erziehung im „Gymnasium“. Das Wort Gymnasium geht auf das Wort „gymnos“ zurück welches übersetzt „nackt“ bedeutet. Dies beruht auf dem Fakt, dass die jungen Männer ihr Training unbekleidet durchführten. Dies erleichterte den Künstler*innen die Suche nach Modellen für ihre Skulpturen.¹⁸

Die antike griechische Kultur setzt Parallelen zur homoerotischen Sexualität, wobei zu unterscheiden ist, zwischen der Wertschätzung des jungen, männlichen idealen Körpers und der sexuellen Konnotation zu diesem Thema. Auf Vasendarstellungen findet man in der griechischen Antike zahlreiche Beispiele von homoerotischen Darstellungen, welche die ambigue Darstellung von männlicher Inszenierung repräsentieren.

„[...] the tension that can be found on many of these vases. She believes that the vases sometimes do show (contra Dover) the two desires that may motivate the lover: the impulse to improve the beautiful youth and cultivate his character, and more carnal urges: [...] The older man beams beneficently at the young man's beardless face, and with one hand cups the younger man's chin, in a gesture of tender personal affection. His other hand, however, has other ideas: it fondles the young man's genitals, which are usually exposed. The older man's penis is often erect, the younger man's almost never.[...]“ (De Beert, 2005, S. 26)

Laut Zitat werden an mehreren antiken Vasen die äquivoke Anziehung der Männer über verschiedenste Ebenen dargestellt, wobei ein das erotische Level sich in der Antike gerne einschlich. „[...] on dozens of vases from the classical period we see a tension in the Greek concept of eros.“ (De Beert, 2005, S.26) Die Gestaltung solcher Vasen zeigte sich wie im Zitat beschrieben, als teilweise erotisch-sinnlich, aber auch als teilweise vulgär. Die Zweideutigkeit des Eros und die physische Darstellung auf zwei verschiedenen Ebenen erstreckt sich ebenfalls im Werk „der Schlaf des Endymions“ von Girodet.

Im imperialen Rom hingegen, wurde der männliche Körper nicht in seiner Nacktheit, sondern bekleidet, meist in Rüstung oder Brustpanzer porträtiert. Die Pose und der

¹⁸ edb. 2013: S. 14

Ausdruck wurden monumentale Symbole der kriegerischen Triumphs und der Heldendarstellung. Diese Symbole wurden die neuen Attribute von Stärke und Dominanz.¹⁹

„Antique classical sculptures of the male body in many ideal variants, copies and replicas were widespread in Europe, and these models constituted the dominant visual trope of masculine virility and power in France from the seventeenth century: Throughout Europe they were deployed in emergent art academies as visual signifiers of male status and power [...]“ (Callen, 2018, S.21)

Die Symbole von Stärke wurden zum Status von Macht, so beschreibt das Zitat den Einfluss antiker klassischer Skulpturen des männlichen Körpers in vielen idealen Varianten und Kopien. Diese Modelle bildeten den dominanten visuellen Tropus der Männlichkeit und Macht in Frankreich aus dem siebzehnten Jahrhundert. In ganz Europa wurden sie in aufstrebenden Kunstakademien eingesetzt als visuelle Signifikanten männlichen Status und Macht. Somit verbreitete sich das ideale Bild vom Mann von Land zu Land.

In der Renaissance gab es wiederum einen grundlegenden Umschwung des männlichen Körperbildes. Durch die Neuinterpretation der antiken griechischen Gedanken festigten sich neue Befunde. Es gab Einflüsse durch das Christentum, welche von körperablehnenden zur körperbetonten Betrachtungsweise verleitete. Die mittelalterliche soziale Kontrolle des Körpers wurde ebenfalls zunehmend in Frage gestellt, da es ebenfalls neue anatomische Erkenntnisse gab, durch Leonardo Da Vinci. In der Renaissance lag der Fokus auf dem Neo-Platonismus, welchen den Menschen als Abbild Gottes darstellte. Hierbei übernahm die Christianisierung die Vorstellung des symbolisch „idealen“ Körpers der Griechen wieder auf und somit erlangte die Verkörperung der Göttlichkeit den Einzug in die Kunst. Die Antike diente als Inspirationsquelle der Renaissance Beispiele hierfür sind Michelangelos „David“.²⁰

Im 15. und frühen 16. Jahrhundert wurde die Darstellung des männlich muskulösen Körpers zu einer künstlerischen Identität. Dieses Jahrhundert wurde bekannt für die Nachstellung und Nachbildung berühmter griechischer und römischer Skulpturen und Werken.

Am Anfang des 19. Jahrhunderts griffen die Künstler*innen den Neo-Klassizismus bei den des öfteren konservativen Darstellungen des männlichen Körpers auf. Hier gäbe es

¹⁹ Vgl. Benson 2013: S. 14

²⁰ edb. 2018: S. 15

wieder einen Retour zur traditionellen Renaissance und Antike. Im 18. und 19. Jahrhundert ist der Begriff des „beau idéal“ aufgetaucht. Bis Heute bürgert sich dieser Begriff für die maskuline Darstellung ein. Das „beau idéal“ ist die idealisierte Darstellung des Mannes und dessen Männlichkeit. Übersetzen würde man den Begriff mit „ideal beauty“

Mit dem Einbruch der Romantik, erlebte die Malerei eine Reaktion auf die bisher traditionelle Gestaltung des Mannes. Die Präsentationen des Körpers wurde durch Farben, Licht und Schatten von den harten, klassischen Linien ersetzt. Die emotionale Momente waren in den Werken jedoch immer noch gleichermaßen wichtig sowie die Heldendarstellungen auch. Den Vorsprung zum Realismus lässt dann auf den Einbruch der Fotografie schließen.²¹

3.1 Bildanalyse und externe Bezüge anderer Werke

Eines der wohl bekanntesten Werken von Anne-Louis Girodet ist „der schlummernde Endymion“ welches sich nun im Louvre in Paris (Frankreich) befindet. Dieses Ölgemälde von 1791 war zu Anfang in den Salons ausgestellt und erntete dafür aber sehr viel Kritik.

„The bulk of contemporary criticism of the painting focused almost exclusively on the work's unusual luminosity and poetic mood and did not address the obvious feature of a marked sexual manipulation and feminized disposition of the male body.“(Solomon-Godeau, 1997: S. 20)

Girodet schien inmitten politischer und historischer Umwälzungen Aufsehen zu bekommen, sodass der Künstler den Ruf eines vollendeten poetischen Genies mit Pinsel und Leinwand bekam.²² Der Großteil der zeitgenössischen Kritik an der Malerei konzentrierte sich fast ausschließlich auf die ungewöhnliche Leuchtkraft und poetische Stimmung des Werks und ging nicht auf das offensichtliche Merkmal einer ausgeprägten sexuellen Manipulation und feminisierten Veranlagung des männlichen Körpers ein.

Girodets Endymion war nicht der einzige in den Pariser Salons, 1822 gab es einen weiteren von Louis-Edouard Rioult.

²¹ edb. 2018: S.15

²² Vgl. Solomon-Godeau, 1997: S.20

„Even as late as 1822 there were two paintings of the subject in the Salon. The Endymion of Louis-Edouard Rioult also appropriated the device of the moonlight as surrogate for the goddess's bodily presence (fig. 28). Although modestly draped, Rioult's version still plays with visual codes of eroticized masculine display, [...]“ (Solomon-Godeau, 1997: S. 72)

Auch der Endymion von Rioult verwendet das Mondlicht als Ersatz für die körperliche Präsenz der Göttin. Obwohl der Hirte hier keine Aktdarstellung ist, ist er dezent mit einem Gewand drapiert, jedoch arbeitet Rioult gleich wie Girodet mit visuellen Codes erotisierter männlicher Zurschaustellung.



Sommeil d'Endymion,
1822, Louis-Edouard Rioult

Das Gemälde von Girodet ist ein Querformat und stellt zwei Hauptfiguren in ihrer historischen Gestaltung da. Im Werk sieht man den Protagonisten, nach welchem das Bild benannt wurde, dem schlafenden Endymion. Letzterer liegt auf einer aufsteigenden diagonalen Kraftlinie und beansprucht somit den Hauptfokus der Malerei. Der schlafende Endymion, entfaltet sich in seiner ganzen nackten Schönheit und Zärtlichkeit auf einem Haufen von verschiedensten Gewändern und Stoffen, beispielsweise sind braun- rötliche Kleidungsstücke und ein Leopardenfell zu sehen worauf er es sich gemütlich macht. Er trägt nur Sandalen welche die Füße schmücken, zudem werden Sandalen als typisch weibliches Attribut gesehen. Jedoch könnten die Sandalen ebenfalls als Symbol des Hirten stehen, jedoch werden goldene geflügelte Sandalen als Zeichen des Götterboten Hermes gesehen, diese Sandalen sind jedoch nicht geflügelt, trotzdem könnten diese als Allegorie zum Hermaphrodite also dem Androgyn stehen²³ Sein schulterlanges und

²³ Vgl. Kretschmer, 2021: S. 357

gelocktes Haar fällt ihm ganz sanft auf seine Schultern und stechen auf seiner ganz hellen und blassen Haut hervor. Neben ihm liegt sein Hirtenstock am Boden, da sein Arm sehr entspannt und grazil über dem Textilhaufen liegt. Seinen rechten Arm hält Endymion über seinen Kopf und schläft ganz friedlich im Mondschein. Sein Gesicht ist ebenfalls sehr gelassen und entspannt.

„[...] at the formulaic ease, the sensual rhythm engendered by the repetition of mirroring shapes in Endymion's face: simple expansive arcs describe the swell of the lips, the arch of the nostril, the upper edge of the eyelid, the eyebrow. Ideality is conveyed by formal simplification and the rhythmic syncopation of similar shapes.“ (Grimaldo Grigsby, 2002: S. 47)

Darcy Grimaldo Gigsby beschreibt in ihrem Buch „Extremities“ das Gesicht von Endymion genau so, als formelhaft, mit Leichtigkeit und Sinnlichkeit. Sie beschreibt sein Gesicht als ein sich wiederholendes, rhythmisches Feld der Synkopierung, da die Bögen der Lippen und der Augenlider sowie der Augenbrauen immer wieder auftauchen. Dies gibt dem Gesicht die passende Passivität aber behält den ästhetischen Aspekt des Schlafs im Vordergrund. Bei den Füßen des Schlafenden, liegt ein ebenfalls schlafender Hund, welchen wiederum auf den Hirten verweist. Auf der anderen Hälfte des Gemäldes ist die zweite relevante Figur zu erkennen. Hierbei wird die Thematik eines jungen Mann mit Schmetterlingsflügeln aufgegriffen. Bei diesem Geschöpf handelt es sich um Cupido, Amor oder Eros je nach Mythologie. Der beflügelte junge Mann schaut den schlafenden Endymion mit einem zweideutigen, erotischen, spielerischen und anziehenden Blick an. Der kokette Gott der Liebe steht auf einem Bein und schwebt quasi in einem Sprung und zieht ein blättriges Gebüsch mit seiner Hand zu sich. Hierbei strömt eine vom Gebüsch verdeckte, wärmliche und herzliche Lichtquelle durchs Bild und landet auf dem passiven Körper des Endymions.

Wie bereits im Vorhinein erwähnt, ist die abgebildete Person des Gemäldes ein Jäger oder ein Hirte namens Endymion, welcher in der griechischen Mythologie auftaucht. Laut der griechischen Mythologie ist der Endymion Sohn des Zeus und der Nymphe Kalyke. Der Götterliebbling Endymion tritt im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert als zentrale Gestalt in zahlreichen Werken in Erscheinung. Endymion wird von den Waldnymphen verehrt, jedoch gibt es eine andere Person, welche als die Geliebte Endymions dargestellt wird. Hierbei ist die Rede von der Mondgöttin Selene, oder auch Luna oder Diana in der römischen Mythologie genannt. Laut Legende fällt Endymion in einen tiefen und ewigen



Le Sommeil d'Endymion, 1791, Anne-Louis Girodet

Schlaf, jedoch gibt es hierbei mehrere Theorien warum er schlafend dargestellt wird.²⁴ Zum einen, wird davon ausgegangen, dass Selene bei den Göttern die Unsterblichkeit für ihren Geliebten erbittet und diese ihn dann in einen ewigen traumlosen Schlaf versetzen um ihrem Wunsch zu beachten. Die Göttin Selene soll ihren Geliebten Jüngling ebenfalls in einen Schlaf versetzt haben um seine Jugend immwerwährend zu belassen, da sie ebenfalls den Gedanken seiner Sterblichkeit nicht ertrug. Angeblich soll sie sich ihm heimlich im Schlaf nähern und ihn verstohlen küssen. Andererseits gibt es die Theorie, dass Endymion in einen ewig dauernden Schlaf versetzt wurde als Bestrafung der Götter, da er die Göttin Juno begehrte. Auf dem Gemälde von Girodet wird der nächtliche Besuch von der Göttin ebenfalls gezeigt, wenn auch nicht in physischer Form. Jedoch gibt es hierzu auch Vergleiche zu ähnlichen Bildern wie von Francesco Trevisani (1712-1713) oder Jerome Martin Langlois (1822). Girodet wiederum stellt die Göttin Selene als Lichtquelle dar. Hiermit stellt er den Besuch der Göttin dar, und versucht durch die Anwesenheit des Gottes der Begierde die erotisch-romantische Stimmung zu

²⁴ Vgl. Voigt, et al. 1982: S. 471

vermitteln. Laut Legende soll Selene, 50 Kinder vom Schlafenden Hirten empfangen. Wovon alle 50 Töchter des Mondes sein sollen, jeweils eine Mondpriesterin für einen Monat der Olympiade.²⁵ Die Frage wie lange sein Schlaf nun wirklich währte ist von vielen Mythographen noch ungeklärt, jedoch stimmten sie bei einer Sache überein: *„In einer Hinsicht jedoch stimmen alle Berichte überein: Endymion war ein ausnehmend schöner Jüngling, dessen reizvolle Erscheinung selbst Göttinnen betörte.“*(Voigt, et al. 1982: S. 471)

Die Darstellung des jungen Hirten, wird somit internier idealisierten Ästhetik gestaltet, somit auch von einigen Künstler*innen „verweiblicht“ da das Idealbild einem Wandel unterzogen war. Die Darstellung des schlummernden Endymion begann somit an Popularität zu gewinnen.

[...] ihren Absichten dienliche Auswahl auch unter den Motiven dieses Mythos. Bildhauer römischer Sarkophage [...] übernahmen die Legende der ewigen Ruhe und stellten Endymion als einen im Todesschlaf befangenen Jüngling dar, für dessen Gestaltung immer wieder neue Lösungen gesucht wurden, oft um die Angleichung des Aussehens an den Verstorbenen zu bewirken“(Voigt, et al. 1982: S. 471)

Die Verkörperung des Schlafenden jungen Mannes wird in seiner Ruhe und seinem totenähnlichen Schlaf trotzdem noch idealisiert und zärtlich wie auch ruhend und erholend gezeigt.

Die zweite Figur, welche in der griechischen Mythologie den Gott Eros verkörpert, zeigt sich mit seiner erotisierenden, koketten und spielerischen Seite. Das römische Pendant zu Eros wäre in dem Fall Amor oder Cupido. Eros der Gott der Liebe wurde mit dem Verlangen und der Begierde in Verbindung gebracht.

[...] later tradition made him the son of Aphrodite, goddess of sexual love and beauty. [...] Eros was a god not simply of passion but also of fertility. The chief associates of Eros were Pothos and Himeros (Longing and Desire). (Killcoyne et al. 2014: S. 63)

²⁵ ebd. 1982: S. 471

In der archaischen Kunst war Eros als schöner geflügelter Jüngling dargestellt, aber wurde dann jünger gemacht, bis er in hellenistischer Zeit ein Kleinkind war.²⁶

Bei Girodet zeigt sich der Gott ebenfalls als Jüngling, welche mit der Belichtung des Gesäß auf die Attribute der Begierde verwiesen.

Neben den offensichtlichen Kraftlinien des Gemäldes findet man auch klarerkennbare visuelle Blickleitlinien, welche den Blick des Betrachters durchs Bild geleiten. Die Gliedmaßen des Engels deuten auf den zentralen Punkt des Bilds hin. Der zweideutige Blick vom Eros geht direkt auf Endymion und verweist somit auf die Hauptfigur des Werks. Jedoch ist in diesem Blick viel mehr zu deuten als nur ein belangloser Blick zum anderen Individuum. Gerade weil es der Gott der Begierde ist gibt es dem Blick viel mehr Charakter und Raum etwas darzustellen. Girodet scheint dieses Potenzial genutzt zu haben und macht mit dem spielerischen Blick des pubertären Eros weitere erotisierende Anspielungen.

„[...]we actually see is the figure of Eros/Zephyr, prepubescent and fully as, eroticized as Endymion, gazing directly at the sleeping youth, a surrogate both for the invisible goddess and the unacknowledged spectator. That look, playful and knowing [...]“ (Solomon-Godeau, 1997: S. 84)

Mit diesem Zitat wird genau auf diesen Blick, diese non-verbale Kommunikation gesetzt, welchen zwischen den beiden sichtbaren Personen dieser Historienmalerei herrscht, wobei doch der unsichtbare Blick der Göttin und der des/der Betrachter*in ebenfalls eine Rolle spielt, dieser Aspekt wurde dem aber jedoch komplett ausgeblendet, da die Intensität dieses Blickes des Eros dementsprechend stark ist.

„Even if one wishes to argue, as does Crow, that Endymion is the symbolic representation of the ideal, [...], it is still necessary to acknowledge that two eroticized male bodies inhabit the pictorial space, that both are displayed for an implied male spectator, and while the subject of the work is the love of the goddess for the shepherd, the manifest content of the work pivots on the male gaze at the male body.“ (Solomon-Godeau, 1997: S. 84)

Durch die Darstellung des androgynen Körpers Endymions, versetzt der Künstler den Fokus des Bildes, welcher eigentlich den Ausdruck der Liebe der Mondgöttin Selene zum Schäfer sein sollte, auf den Ausdruck des männlichen Körpers und dessen Spannung

²⁶ Vgl. Killcoyne, 2014: S. 63

zwischen zwei männlichen Jünglingen. Hierbei ist der Blick das essenzielle Element der Komposition. Besonders der Fakt, dass der Körper des Akts in Richtung des/der Betrachter*in gerichtet ist, versucht bewusst noch die Beobachter*innen mit einzubeziehen, obwohl die Haupthandlung sich doch zwischen dem Hirten und Selene abspielt. Er erfüllt für sie das Verlangen und nicht für den /die Zuschauer*in, die Betrachter*innen werden somit in eine neue Position mit ins Bild gezogen.²⁷

Trotz des innigen Blickkontaktes Eros, scheint die Bildkomposition im Gleichgewicht zu sein, wobei der Blick einen starken und überwiegenden Aspekt mit sich bringt, da Endymion auf der entgegengesetzten Seite sich in voller Länge übers Bild verteilt, bleibt die Komposition ziemlich ausgeglichen, dies jedoch auch durch die Überlassungen der diagonalen Kraftlinien welche noch für Dynamik sorgen. Die starken Kontraste, besonders der *chiaro scuro* Kontrast, hebt den Körper des Jägers vom natürlichen Hintergrund ab. Der Körper des Endymion strahlt in einem weißen, puren und natürlichen Mondlicht. Hierbei erstrahlt er als hellste Punkt des Gemäldes. Girodet spielt auch bei Eros mit dem Helldunkelkontrast um besonders verschiedene Partien seines Körpers hervorzuheben und dem ganzen die zweideutige homoerotische Note zu geben. Aber gerade die starken Schatten heben das Licht als eigenes Element hervor, da diese im Bild als Personifikation der Göttin erscheint. Wie James Smalls es beschreibt: *„His frontal display invites the viewer to witness the transformative reaction of his body to the caresses and penetration of ethereal moonbeams.“* (Smalls, 1996: 20) Der erotische Körper des Endymion wird laut Smalls von den Mondlichtstrahlen vollkommen penetriert, mit Fokus auf der Wortwahl, da das Licht, in dem Fall die Göttin ihn als Objekt ihrer Begierde erfasst und somit auch Retour auf die Mythologie ziehen, was Selene ihn nächtlich besucht und schlußendlich 50 Töchter von ihm empfängt. Gerade dieses Licht lässt den Hirten erstrahlen in seiner ganzen Schönheit, mit seiner bloßen Haut, seinen weichen Formen ohne Kannten und Andeutungen an Muskeln. *„[...] die Hüften sind völliger und haben eine stärkere Ausschweifung als in männlichen Körpern, und das Rückrat liegt nicht so tief als bey uns, so daß sich weniger Muskeln zeigen, [...]“* (Fand, 2003: S.35) Winckelmann beschreibt die Körperlichkeit des Endymions als eher weiblich und lässt die Merkmale des femininen durch den Mangel an männlichen Attributen auftauchen, wie beispielsweise dem Fehlen von Muskeln.

Das Helle quasi weiße Inkarnat des Protagonisten ist zudem noch die hellste Stelle im Gemälde. Die Farblichkeit des Bildes ist fast monochrom, durch die gebrochenen Farben

²⁷ Vgl. Solomon-Godeau, 1997: S. 82

und des großflächigen Schattens, welcher sich gut mit dem Hintergrund verbindet. Die Blätter des Gebüschs sind ebenfalls sehr ähnlich von der Farbe wie der Rest des Werkes, alles in sehr dunklen Farben gehalten, sogar der Stoffhaufen in dem Endymion liegt strahlt nicht in kräftigen Farben, sondern ist ebenfalls sehr gebrochen und in erdigen Rottönen zu erfassen. Sogar der Hund ist in bräunlichen und zurückhaltenderen Farben dargestellt. Doch der Hund scheint ebenfalls eine Symbolik in diesem Bild zu haben. Natürlich assoziieren wir Heute den Hund mit dem Symbol der Treue, jedoch war dem nicht immer so. Der Hund kann als Zeichen des Hirten stehen, da es ein Hirtenhund darstellen könnte, jedoch wurde der Hund ebenfalls der Göttin der Jagt zugeteilt in dem Fall Artemis oder im römischen Diana, welche wiederum die Göttin des Mondes ist. Somit scheint der Hund hier sowohl ein Zeichen des Hirten zu sein, aber ebenfalls unterstützt er die Präsenz von Selene. Der Hund wurde in der Mythologie ebenfalls sehr lange als Seelenführer durch die Nacht des Todes beschrieben, da Kerberos der dreiköpfige Hund der Bewacher des Totenreichs ist. Dies könnte ebenfalls eine Anspielung an den ewig währenden Schlaf des Endymions sein, wobei er nicht wirklich stirbt sondern bis in die Unendlichkeit schlafen soll.²⁸

Girodet versucht in seinem Werk gerne zweideutige Elemente einzubauen, wie der Hund, der Blick des Eros unter anderem, doch trotz einbeziehen von homoerotischen Tendenzen und neuen Konzepten, bringt Reh die Hauptlegende dieses Gemäldes immer noch auf die Leinwand, indem er die Göttin in seiner eigenen Darstellung nicht vernachlässigt, sondern versucht einen neuen Zugang zur Legende zu schaffen und dem Betrachter und der Betrachterin näher zu bringen. Da der Hauptgedanke dieses Gemäldes immer noch die Handlung der Liebe zwischen Endymion und Selene ist. Hierbei gibt es wie bereits erwähnt ähnliche Bilder von anderen Künstler*innen welche ebenfalls Endymion und Selene/Diana/Luna/Cynthia/Artemis darstellen. Beispielsweise das Ölgemälde von Laurent Pécheux „Diana and Endymion“ aus dem Jahr 1761. Hierbei stellt der Künstler den schlafenden Endymion als Jüngling dar, jedoch dieses Mal nicht als Akt sondern als halb bekleideter junger Mann. Der Amor ist auf diesem Werk ebenfalls abgebildet, jedoch hier wie bereits im Vorhinein erwähnt als Kleinkind, hierbei gibt er keine stark erotisierenden Blicke ab. Deswegen ist hier aber die Göttin zu in ihrer physischen Form zu erkennen. Endymion wird hier ebenfalls mit einer leichten Kopfneigung und den angelehnten Arm zum Kopf dargestellt, welches auch keine

²⁸ Vgl. Kretschmer, 2021: S. 194

stereotyp-männliche Pose ist. Ähnlich bei Francesco Trevisani, in seinem Werk „Diana et Endymion“ von 1713, setzen sich die 3 Hauptcharaktere im Bild wieder ganz klassisch da, beispielsweise, das Kleinkind Eros, die Göttin Selene die sich zum schlafenden Endymion neigt und der schlafende Hirte, welcher wiederum bedeckt mit rotem Gewandt ganz einfach und entspannt in den Armen Seltenes liegt.



Diane et Endymion, 1822, Jérôme Martin Langlois



Diana end Endymion, 1761, Laurent Pécheux

Wieder ähnlicher als die beiden vorherigen Bilder zu Girodets Werk ist das Gemälde von Jérôme Martin Langlois, ebenfalls mit gleichem Titel „Diana and Endymion“ aus dem Jahr 1822. Der Künstler stellt hier die Göttin Diana/Selene ebenfalls mit körperlicher Gestalt dar, hierbei schwebt sie in Richtung des Schlafenden. Ihre Position verdeutlicht nochmals wie bei Girodet, dass die Göttin aus dem Mondschein kommt. Sie ist anders als bei Pécheux nicht verdeckt, sondern ist um die Brust herum enthüllt. Selene schaut Endymion mit einem lieblichen Blick an und es scheint so, als ob sie ein großes Verlangen nach ihm hat. Eros wird hier wiederum als Kleinkind dargestellt und fliegt zum Schlafenden hin, wobei er doch die Göttin erwartungsvoll anschaut, als würde er ihr etwas zeigen wollen. Mit seinen Händen, zieht Eros dem Hirten das Gewand vom Körper und enthüllt ihn vor der Göttin.

„[...] treatment is the Zephyr's gesture of unveiling, drawing back the youth's mantle better to display him for the goddess's admiration. These are pictorial tropes whose prototypes are traditionally found either in sacred subjects, especially the display of the child Christ, or conventionally used to reveal the eroticized female body.“ (Solomon-Godeau, 1997: S. 74)

Hier wird Endymion vom Eros enthüllt und dieser Moment der Offenbarung ist wiederum ein erotisierend weiblicher Akt. Diese konventionelle Art der Darstellung nimmt in Bezug zu diesem Bild ebenfalls androgyne Stellungen ein. Außerdem ist Endymion hier sehr ähnlich wie bei Girodet dargestellt, ebenfalls nackt und von Licht durchströmt. Zudem ist die Position des Kopfs und der Arme identisch zum Werk Girodets, welche ebenfalls Merkmale von Weiblichkeit darstellen.

3.2 Frage der Androgynität

Wie im Vergleich, bereits angeschnitten wurde, stellen die Künstler Girodet und Langlois, ihren schlafenden Hirten beide in der gleichen Pose dar. Jedoch abgesehen von der Pose gibt es noch andere Merkmale welche zur Androgynität hindeuten, Eigenschaften die eigentlich der Weiblichkeit zugesprochen werden aber bewusst im Kontext der Schönheit auf den männlichen Schönling projiziert werden. Beispielsweise der von Girodet dargestellte, in natürlicher Umgebung liegende, männliche Akt besitzt einen besonders schönen und jugendlichen Körper, aber gleichzeitig ist es ein ephebischer Körper, welchem ebenfalls Eigenschaften des weiblichen Körpers zugeordnet werden. Das gleichmäßig helle Inkarnat zeigt kaum Zeichnung einer Muskulatur oder stereotypen Merkmale der Männlichkeit. Das Motiv des Schlafenden und die eingenommene Pose, die passive Körperhaltung und der unter den Kopf gebettete Arm stehen für eine Verfügbarkeit des Körpers, die aus Venusdarstellungen bekannt sind, diese sind weiblich konnotiert. Ebenfalls aus der Tradition der Venusdarstellung wird die Blickkonstellation übernommen, die den Betrachter zur schönen Göttin in eine voyeuristische Position setzt, wobei der/die Betrachter*in sich außerhalb des Gemäldes aufhält und mit einer gewissen Distanz beobachtet und wahrnimmt.²⁹

Wobei der Schlaf ja als weiblich gesehen wird, ist ein typisches Zeichen des Neoklassizismus die stereotype Darstellung eines Mannes.

²⁹ Vgl. Ruelfs.E, 2016: S. 171

„The Sleep of Endymion, despite the androgyny of its protagonists, can thus be considered as fully in keeping with the masculinization of elite visual culture that is one of the characteristic features of Neoclassicism.“(Solomon-Godeau, 1997: S. 84)

Laut Zitat, werden trotz der androgynen Darstellung Endymions die typischen Männlichkeitsmerkmale nicht entfallen, da die Idealisierung immer noch durch eine visuelle Kultur beeinflusst wurden, welche sich im Neoklassizismus mit der heroisieren des Mannes vollzogen. Wobei Girodet ja mit den Proportionen spielte und bewusst homoerotische Andeutungen in sein Werk mit einfließen ließ, blieb er der männlichen Anatomie standhaft.

„[...] is now widely perceived as an unambiguously homoerotic staging of the male body, we do well to note that [...] Girodet moved easily between the antinomies of stalwart [...]“ (Solomon-Godeau, 1997: S. 69)

Die Schönheit des Jünglings, sowie das Gesicht unter anderem, versuchte der Künstler sich nicht auf ein spezifisches Geschlecht zu beziehen.

„[...] die zweideutige Schönheit zwischen den Geschlechtern, die weder dem einen noch dem anderen Geschlecht gehört und von beiden etwas besitzt. Sie ist charakterisiert durch die verweiblichte Zartheit der Glieder, durch die Rundung der Taille und die Fülligkeit der Hüften.“ (Fend, 2003: S. 28)

Hierbei geht Girodet bewusst auf die Rundungen der Taille und der Gliedmaßen ein und versucht eine ausgewogene Balance zwischen den typisch männlichen Merkmalen und den weiblichen Eigenschaften zu schaffen, um somit zum einen die Schönheit des Hirten darzustellen, aber ebenfalls um ein Bezug zur Androgynität zu schaffen. Wie Fend sagt, ist „Schönheit und Männlichkeit nicht ohne weiteres zu assoziieren.“(Fend, 2003: S. 35) Dies könnte für Girodet ebenfalls ein Grund gewesen sein um die Ideale der Frau in Männlichkeitsbild zu bringen. Bei der Übertragung der femininen Merkmale auf den männlichen Körper werden malerisch bei Girodet die Zartheit der Kontur, sowie die Verzährtlichung der Gliedmaßen als weiblich wahrgenommen. Deswegen werden bei der Darstellung des Endymion keine Adern und Sehnen gezeigt, hierbei wird auf die Einfachheit des Körpers gesetzt.³⁰

³⁰ Vgl. Fend, 2003: S. 35ff

4.0 Reflexion

Nach einer detaillierten Analyse und mit einer längeren Auseinandersetzung mit dem Gemälde Girodets, können einige Schlüsse gezogen werden. Reflexiv darf man sagen, dass der Künstler in seiner Darstellung sehr innovativ arbeitete und mit der Übertragung der femininen Merkmale auf die Männlichkeit neue Wege in die Epoche der Romantik und folgender Epochen einleitete. Trotz der straken Kritik die das Bild zu seinen Zeiten erntete, hat der Künstler mit einem inhaltlich archaischen Thema, und einer neuen Form für einen Aufschwung von Zweideutigkeit und Homoerotik gesorgt, welches wiederum ein Thema aus der Antike ist.³¹ Das Thema des Verlangens und der Begierde, wird in seinem Werk geschickt auf eine ambigue Art und Weise dem /der Betrachter*in vermittelt. Trotz dieser Arbeit ist die Frage der Androgynität nicht geklärt, da diese ebenfalls sehr viel mit der Selbstauffassung und der Zeit in der wir leben zu tun hat, deswegen wird das androgyne Bild, immer als solches erkennbar sein, jedoch mit Bezug zur heutigen Zeit wird das Thema omnipräsent bleiben. Abschließend ein Zitat von Oskar Wilde (1894) „To be really medieval one should have nobody. To be really modern one should have no soul. To be really Greek one should have no clothes.“ Dieses Zitat scheint mir meine Aussage schön abzurunden, da jedes Ideal und jedes Merkmal seine Zeit braucht und bekommt.

³¹ Vgl. Solomon-Godeau, 1997: S. 85

5.0 Literatur-, Abbildungs- und Quellenverzeichnis

- Baumgart, Fritz. 1974. Vom Klassizismus zur Romantik 1750-1832. Köln: DuMont Schauberg.
- Benson, Jan. 2013. „Männer und Muskeln. Über die soziale Konstruktion des männlichen Körperideals.“ Düsseldorf: Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf.
- Brodersen, Kai, und Bernhard Zimmermann, Hrsg. 2015. Kleines Lexikon mythologischer Figuren der Antike. Basisbibliothek Antike. Stuttgart: Metzler.
- Callen, Anthea. 2018. Looking at Men: Anatomy, Masculinity and the Modern Male Body. New Haven, CT ; London: Yale University Press.
- Dutton, Kenneth R. 1995. The perfectible body: the Western ideal of male physical development. New York: Continuum.
- Fend, Mechthild. 2003. Grenzen der Männlichkeit: der Androgyn in der französischen Kunst und Kunsttheorie 1750-1830. Berlin: Reimer.
- Grimaldo Grigsby, Darcy. 2002. Extremities. London: Yale University Press.
- Hoffmeister, Gerhart. 1978. Deutsche und europäische Romantik. Stuttgart: Springer Verlag GmbH.
- Killcoyne, Hope Lourie, und Michael Taft. 2014. Greek Gods and Goddesses of Mythology. Rosen Publishing Group.
- Kretschmer, Hildegard. 2021. Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst. 10. Auflage. Reclams Universal-Bibliothek, Nr. 19566. Ditzingen: Reclam.
- Lieselotte, E., und Kurth Voigt. 1982. „Wielands Endymion: Variationen eines antiken Mythos“. In , 3:470–97. Vol. 97. the Johns Hopkins University Press.

- Ruelfs, Esther. 2016. „Der Schlaf der ewigen Jugend“. In Den Körper aktivieren, 67–96. Brill: Fink.
- Smalls, James. 1996. „Making trouble for Art History: queer Case of Girodet“, We're here: Gay and Lesbians Presence in Art and Art History, , 20–27.
- Solomon-Godeau, Abigail. 1997. Male trouble: a crisis in representation. New York: Thames and Hudson.
- Thornton, Bruce S. 1997. Eros: The Myth of Ancient Greek Sexuality. Boulder, Colo.: Westview Press.
- Ulz, Melanie. 2003. „Der Androgyne als Grenzgänger“. In Frauen Kunst Wissenschaft. Berlin: Dietrich Reimer.
- Verstraete, Beert C., und Vernon Provencal, Hrsg. 2005. Same-sex desire and love in Greco-Roman antiquity and in the classical tradition of the West. New York: Harrington Park Press.
- Von Einem, Herbert. 1978. Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik. München: Beck.

<https://www.lernhelfer.de/schuelerlexikon/englisch-abitur/artikel/romantik> (letzter Zugriff: 27.03.2022)

<http://clicnet.swarthmore.edu/litterature/classique/rousseau/promenade5.html> (letzter Zugriff: 16.04.2022)

<https://www.rtf.be/article/la-naissance-du-romantisme-une-question-de-genre-10677446> (letzter Zugriff: 16.04.2022)

<https://www.britannica.com/art/Prix-de-Rome> (letzter Zugriff: 28.05.2022)

https://www.metmuseum.org/toah/hd/jldv/hd_jldv.htm(letzter Zugriff: 30.05.2022)

<https://www.meisterdrucke.com/künstler/Anne-Louis-Girodet-de-Roucy-Trioson.html> (letzter Zugriff: 23.06.2022)

<https://www.vergleichende-mythologie.de/ueber-uns/mytho-welten/liebe-in-kultur-und-mythos/platon-und-die-kugelmenschen/> (letzter Zugriff: 15.07.2022)

<https://www.theoi.com/Ouranios/ErosHermaphroditos.html> (letzter Zugriff: 15.07.2022)

<https://www.grandpalais.fr/fr/article/girodet> (letzter Zugriff: 10.08.2022)

Abbildung 1:

<https://www.heteroclite.org/wp-content/uploads/2015/02/Louis-edouard-Rioult-Le-sommeil-dEndymion-1822-musee-dArt-moderne-de-Saint-etienne-e1427385803370.jpg>

Abbildung 2:

<https://base.uni-ak.ac.at/image/?search=endymion>

Abbildung 3:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/Jerome_martin_langlois_endymion.jpg

Abbildung 4:

<http://www.artnet.com/artists/laurent-pêcheux/diana-and-endymion-5KaXvZkTRMv9p3nrBD-N1g2>