

„Als Kind habe ich mir die Haare möglichst selten gekämmt, weil ich dabei immer das Gefühl bekam, mir würde der Kopf ausgeleert. In Wirklichkeit denken wir nämlich nicht mit dem Kopf, sondern mit den Haaren.“

(Yoko Tawada, aus „Das Bad“)



Impressum

© Konkursbuchverlag Claudia Gehrke 1999

PF 1621 - D-72006 Tübingen - Tel. 07071/78779 - Fax +763780

E-Mail: office@konkursbuch.com

Gesamtherstellung: Typo-Druck-Roßdorf GmbH

Layout: Die Herausgeberinnen und Sigrun Seibel, Roßdorf

Titelgestaltung: Roland Eggers, Seeheim-Jugenheim

ISBN 3-88769-236-5

Haare



Petra Flocke, Imken Leibrock und Regina Nössler



Konkursbuch 36



W O O L W O R T H
10785 BERLIN POTSDAMER STR.120.22

2000016351743 HAARBÜRSTE	1.99
SUMME DM	1.99
BAR	2.00
ZURÜCK	0.01

SUMME EURO	1.01
UMRECHNUNGSKURS EURO	1.95583

28.01.99 12:19 43737 2313 51117

*** VIELEN DANK FÜR IHREN EINKAUF ***
* BEI UMTAUSCH BITTE BELEG VORLEGEN *

Inhalt

- Amanda El Vica**,
Wie bekämpfe ich meine Körperhaare? S. 6
- Einleitung** S.7
- Brigitte Krahl**,
Transformationen – ein haariger Lebenslauf S. 8
- Carola Lipp**, Eine haarige Sache.
Vom Umgang mit Haaren S. 12
- Diana Knezevic**, Die postfeministische
Perücke in der Suppe S. 26
- Gerburg Treusch-Dieter**, „Haare auf den Zähnen“
– und vom sakralen Körper S.33
- Dagmar Suganda**, Das Haar S.41
- Ana Hita**, Orientalische Haare S.43
- Jana Kirchberger**,
Haarige Probleme in Japan S.48
- Peter Pärtner**, Aus dem Land der Haarmonie.
Minimissima japonalia S.51
- Sabine Ahrens**, Über die Haare
von Männern in der Bibel S.53
- Apevision** S.61
- Mario Wirz**, Erinnerung mit wilden Haaren S.62
- Susanne Wittekind**, Die Entdeckung der
Haare in der modernen Kunst S.66
- Georges Bataille**, HAARE S.78
- Yoko Tawada**, Die Haarsteuer S. 81
- Meerschwein-Forum**, S.82
- Claudia Zoller**, Strafen S.83
- Henning Brüns**, Gedichte S.84
- Dierk Spreen**, Haare im Weltall S.85
- Heide Mais**, Die Strähne S.88
- Ilke Vehling**, Blondinen bevorzugt S.91
- Karin Rick über Louise Rick**:
Her story is a hair story S.101
- Kerstin Ahlrichs**, Der Pudelsalon S. 124
- Toni Schöppe**, Interviews mit FrisörInnen:
Bianka Blöcker S. 126
- Gabriele Albrecht** S. 131
- Petra Kuhl** S. 135
- Susanne Maiwald**, Aus der Praxis S. 140
- Metal-Online** S. 142
- Stephanie Kuhnen**, Verraten und frisiert S. 146
- Detlev Meyer**,
Sind Sie das Fräulein Riefenstahl? S.151
- Ein Brief** S. 152
- Michael Sallorz**, Nackt S.155
- Rinaldo Hopf**, Haarig S.156
- Sarah Mangoldt**, Sauerampfer S.160
- bip**, Weil S.164
- Ilke S.Prick**, Alte Zöpfe S.167
- Jeanine Osborne**, Tale S.173
- Oli Baumann**, Holz und Haar... S.177
- Johann A.Makowsky**, „Ums Haar
sind wir noch davongekommen“, S.181
- Del LaGrace Volcano**, Meine Löwenmähne S.190
- Bianka Blöcker**, Wer kennt denn
schon Tautomerie S.194
- Annabelle Wick**, Hairy Tales,
oder Stars & Strips S. 201
- „Hair“ S.203
- Petra Sorg**, Ein Leben –
an den Haaren herbeigezogen S.205
- Nicola Dahlinger**, Die Haardiebin S.226
- Stefanie Seywald**, Von einer, die auszog,
ihre Haare zu zupfen S.228
- Regina Nössler**, Dat is nich schön! S. 235
- Anmerkungen
zu den AutorInnen & KünstlerInnen**, S.238

Die Entdeckung der Haare im modernen Portrait. Das Bild der Frau als Ideal und Kritik des Bürgertums

Versunken betrachtet sich eine junge Frau im Handspiegel. Nachdenklich fährt sie sich dabei mit der rechten Hand durch die gelösten langen Haare (Abb.1). In dieser typischen Geste portraitierte Gustave Courbet 1865/66 sein Modell Jo Hifferman; „La belle Irlandaise“ (Nationalmuseum, Stockholm).¹ Wer sitzt nicht selbst zuweilen so da, im kritisch fragenden Dialog mit dem eigenen Spiegelbild. Die Betrachtung des äußerlichen Selbst leitet den Blick nach innen: Es ist ein Moment des Alleinseins, der Selbstbesinnung und Selbsterforschung, ein Moment größter Privatheit. Ein scheinbar selbstverständliches, heute geläufiges Bildthema. Und dennoch: Gustave Courbets (1819-1877) Bild seines Modells ist etwas Besonderes - es ist das erste Portrait einer realen jungen Frau mit offenen Haaren, und



es ist zugleich ein neues Sinnbild der modernen Frau. Warum aber wurden Frauen bis dahin - 1866 - nicht mit offenen Haaren portraitiert? Welche Bedeutung haben die offenen Haare der Frau? Wie definiert Courbet mit diesem Bildnis die „neue“ Frau? Und warum wird dieses Thema, die Frau mit offenem Haar, seit Courbets „Schöner Irin“ so beliebt, gerade zum Markenzeichen der modernen Malerei mit ihren „Badenden“, von Renoir bis zu Pechstein und Picasso?

Eine Analyse von Courbets Bildnis bringt Aufschluß für diese Fragen. Denn jede Einzelheit ist bewußt gewählt und in Szene gesetzt: Nicht nur die offene Haartracht, sondern auch die Geste der Hand im Haar, der Spiegel, der nachdenkliche Blick, die Form des Kleides und der schlichte Hintergrund. Alle diese Details haben Bedeutung, denn sie gehören zu bestimmten Bildtraditionen. Der Künstler formt eben den Sinngehalt und die Wirkung des Bildes nicht nur durch die brillante malerische Technik, sondern wesentlich dadurch, daß er auf diese Bildtraditionen anspielt, sie aufgreift, abwandelt und sie zu etwas Neuem verbindet. Der folgende Bildvergleich soll daher die Besonderheiten und die darin angesprochenen Sinnschichten dieses Portraits deutlich machen.

Hauptmerkmal und auffälligstes Thema von Courbets Bildnis ist das offene, rötliche, locker über die Schultern fallende und üppige Haar seines Modells, der „Schönen Irin“ Jo Hifferman. In der europäischen Kunst finden sich viele berühmte Darstellungen von Frauen mit offenen Haaren - doch sind dies zumeist Bilder der jungfräulichen Gottesmutter Maria, der Eva im Paradies, der Morgengöttin Aurora oder der Liebesgöttin Venus (Aphrodite), der aus dem Meer geborenen (Venus Anadyomene), von Nixen oder Nymphen. Das offene Haar ist bei ihnen nicht nur Zeichen vollkommener, natürlicher Schönheit und Sinnlichkeit, sondern auch der Ursprünglichkeit und Naturhaftigkeit, der Reinheit und Keuschheit. Dieser Bedeutungsgehalt prägt die Bildtradition. So werden auch Mädchen und „Jungfrauen“ oft mit langen offenen Haaren dargestellt. Damit wird ihnen zugleich der Status sexueller Unbewußtheit und Unschuld zugesprochen. Denn erst nach dem Essen von den Früchten des Baumes der Erkenntnis, also nach dem Sündenfall, und nach der Vertreibung aus dem Paradies wird Eva, das Urbild des Weiblichen, mit gebundenen Haaren dargestellt. Die bildliche Formulierungen, die Julius Schnorr von Carolsfeld (1794-1872) für die reine Eva der göttlichen Schöpfung und die verstoßene Eva findet, können dies repräsentativ zeigen. (Abb.2 Julius Schnorr von Carolsfeld „Die Erschaffung Evas“ 1825, Abb.3 „Adam und Eva nach der Verstoßung“ 1826, Zeichnungen zur „Bibel in Bildern“, Privatbesitz, München).² Die gebundenen



oder hochgesteckten Haare sind damit erstens Zeichen dafür, daß Eva sich erkannt hat, als Person, als Frau, in ihrer Geschlechtlichkeit. Zweitens sind sie Kennzeichen des Arbeitslebens, denn Adam und Eva sind zum mühseligen Erdenleben verdammt, und bei der Arbeit sind lange offene Haare hinderlich.

Die offenen Haare Jo Hiffermans verweisen also auf Urbilder reiner, natürlicher Weiblichkeit. Indem der Künstler die schöne junge Frau mit Evas oder Venus' offenem Haar darstellt, spricht er ihr deren Reinheit und natürliche Schönheit zu. Doch Courbet beläßt es nicht bei der Darstellung des üppigen offenen Haares, sondern er fügt eine eigentümliche Geste hinzu: Die „Schöne Irin“ fährt mit der Rechten langsam durch ihre Haare, den Kopf leicht schräg geneigt streicht sie so die Locken aus dem Gesicht. Dies ist ein erstes, fast unbewußtes Ordnen der Haare. Das Ordnen oder Binden der Haare markiert jedoch, wie das Beispiel Eva gezeigt hat, den Übertritt von einem natürlich unbewußten oder kindlichen Sein zu einer selbstbewußten Reife, zum Erwachsenen- und Arbeitsleben. Die Geste bekommt damit die Signifikanz einer symbolischen Handlung, eines allgemeinen seelischen Übergangsmoments.

Das Haareordnen ist eben ein symbolträchtiger Akt, der täglich wieder vom Einzelnen vollzogen wird. Er spielt kulturgeschichtlich eine wichtige Rolle. Denn Morgen- und Abendtoilette, das Hände- und Gesichtwaschen wie das Haarebürsten und -kämmen, gehören selbst in den einfachsten bürgerlichen Schichten zum Muß, zum Aufstehen und Schlafengehen, zum Beginn und Beschluß des Tages. Doch in der Kunst kommt dieses Thema des Haarekämmens oder des Frisierens der Frau bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts nicht vor – warum? Wenn doch seit der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts zahllose Momente des häuslichen Lebens dargestellt werden, sogar das familiäre Tisch- und Abendgebet. Beliebt ist



hier, bei den Niederländern, hingegen das Bild der Frau, die ihrem Kind die Haare pflegt, bei reichen wie armen Familien, so z. B. in Gerhard Terborchs „Mütterlicher Fürsorge“ (Mauritshuis, Den Haag) um 1650 (Abb.4).³ Wie der Blick in niederländische Morallehren der Zeit lehrt, ist dies ein Sinnbild hausfraulicher Reinlichkeit, mütterlicher Fürsorge und kindlicher Tugenderziehung. Das kleine Kind trägt die Haare noch offen, doch müssen diese gepflegt

sein. Zerlumpte Kinder mit wilden, verlausten Haaren gehören hingegen zu den Bauernsatiren, die dem Bürgertum als abschreckendes Beispiel eines triebhaften, unkultivierten Lebens dienen. Die alltägliche Handlung der Haarpflege ist also mit Bedeutung aufgeladen, sie ist Zeichen der Kultur, der Zivilisation. Die Kinder, deren natürlicher Zustand sich gleichsam noch in ihren langen offenen Haaren zeigt, werden zu zivilisierten Menschen herangebildet. Diesen kultivierten Zustand vertritt hier bei Terborch die sorgfältig gekleidete Mutter mit ihren streng in einen Dutt zusammengefaßten und mit einem zarten, perlenbestickten Tuch verhüllten Haaren. Und ein erster Schritt zum zivilisierten Menschsein ist die Haarpflege, die bewußte Ordnung des natürlich-tierhaften Kopfbewuchs des Menschen.

Nach der französischen Revolution gewinnt im 19. Jahrhundert das Bürgertum gegenüber der Aristokratie an Macht, es versteht sich als neuen Träger der Kultur, der Bildung und Sittlichkeit. Die gepuderten Zöpfe werden abgeschnitten und die Perücken der höfischen Mode abgelegt, das natürliche schlichte Haar wird zum Zeichen wahrhaft bürgerlicher Gesinnung. Parallel zur „Entdeckung der Kindheit“ werden Kinder nicht mehr als kleine Erwachsene, sondern mit offenen langen Haaren dargestellt, Jungen wie Mädchen. Denn in den Kindern sieht man jetzt kindliche Unschuld und Natürlichkeit verkörpert. Ihre „natürliche“ Haartracht ist ein Reflex dieser Anschauung - und als Ausdruck der Opposition gegen aristokratische Künstlichkeit zu verstehen, gegen die das Bürgertum revoltierte. Aufklärerische Pädagogen wie Rousseau und Pestalozzi erkennen im Kindesalter eine biographische Entsprechung des menschlichen Naturzustands. Wie die Menschheit daraus zur Kultur fortschreitet, so sollen sich auch die Kinder zu



verantwortungsvollen Erwachsenen entwickeln. In diesem Prozeß lernen sie, sich selbst zu beherrschen, für sich selbst zu sorgen und zu arbeiten, um später für andere sorgen zu können. Zu dieser Selbstbeherrschung und eigenständigen Selbstsorge gehört die selbständige Haarpflege: Das Ideal sind nicht mehr kunstvolle gepuderte Lockentürme, die von vielen dienenden Händen auf dem Kopf der Dame errichtet werden. Sondern das Ideal ist jetzt, um 1800, das natürliche Haar, dessen natürliche Form und Farbe zugleich Ausdruck der Individualität des Einzelnen ist. So malt Philipp Friedrich Hetsch (1758-1838) für seinen Bildhauer-Freund Scheffauer 1792 dessen junge Ehefrau Caroline (Galerie der Stadt Stuttgart, **Abb.5**): als selbstbewußte Frau mit lang wallendem, locker unter der Haube hervorquellendem Haar als Zeichen ihrer Freiheit, mit spöttischem Blick und provozierender Geste, „männlich“ übereinandergeschlagenen Beinen, im fließend weißen, den Busen schürzenden Gewand gemäß der Revolutionsmode - auch in der Kleidung nahm man die freien Bürger der römischen Republik der Antike zum Vorbild.⁴

Doch die Revolution gab nur einen ersten Anstoß. Das Bürgertum entwickelt, auch in Anbetracht seiner mangelnden politischen Einflußmöglichkeiten, ein Lebensideal, das auf die innere, sittliche Menschenbildung des Einzelnen ausgerichtet ist. Entsprechend wird das Haar bald nicht mehr lose, im „Naturzustand“, belassen, sondern gezähmt, kultiviert, gestaltet: Den Mädchen werden Zöpfe geflochten, die Haare zu „Ohrenschaukeln“, Kränzen oder im



verantw.

Dutt hochgesteckt, so z. B. bei Guido Philipp Schmitt (1834-1922) im „Bildnis seiner Schwester Amalie“ 1848 (Kurpfälzisches Museum, Heidelberg) (**Abb.6**).⁵ Die Kontur von Kopf und Hals wird dadurch hervorgehoben, das Gesicht rahmend gefaßt, die Stirn- und Augenpartie, und damit der Sitz des Denk- und Erkenntnisvermögens, durch den strengen Mittelscheitel betont. In diesen schlichten, strengen, sorgfältigen Frisuren werden Wertvorstellungen des Bürgertums sinnlich greifbar: die Hochschätzung des Individuellen, des sittlich gebildeten Charakters; der sich nicht in materiellen (käuflichen) Äußerlichkeiten gefällt, sondern in der inneren Haltung, für den die Pflege des inneren Selbst wie die des eigenen Äußeren wichtig sind - ohne gefallsüchtig zu werden, wo das Gesicht und die Augen als Spiegel der Seele gelten, wo die Bereitschaft zur Arbeit Ausdruck des sozialen und politischen Verantwortungs- und Pflichtgefühls ist. Diese Haarmode ist somit Bürgertums-Ideologie. Auch Frauen verzichteten daher, selbst im gehobenen Bürgertum, auf Perlen und Goldschmuck, verwendeten bestenfalls farbige Bänder und selbstgefertigte Spitzen - Zeichen ihres Fleißes und ihrer Kunstfertigkeit. Das durchs Flechten gestaltete, oft durch Haube oder Tuch verhüllte Haar wird so zum Ausdruck der bürgerlichen Kultur. Diese Haartracht setzt sich einerseits von der elitären Künstlichkeit adliger Lebensform ab; sie hebt den Menschen andererseits bewußt aus dem unzivilisierten Naturzustand, der verkörpert wird in der Schlichtheit oder tierischen Rohheit und Sinnlichkeit langer und offener Haare.

Wenn also erwachsene Frauen im 19. Jahrhundert mit losen Haaren dargestellt werden, ist dies normalerweise ein Hinweis auf einen inneren Mangel - an Selbstbeherrschung, an sittlicher Zucht. Dies geht auf eine alte Bildtradition zurück. Schon in der Antike ist das Raufen der offenen Haare ein Ausdruck großer Trauer, des Schmerzes; Furien oder das Gorgonenhaupt werden durch wirr flatterndes Haar gekennzeichnet. In der Affektenlehre des Barock und der Aufklärung werden solche äußeren Züge innerer Zustände detailliert beschrieben. Die langen offenen Haare der Frau sind demnach Ausdruck der Verzweiflung und Trauer, oder auch der Selbstaufgabe und des Wahnsinns. Sie veranschaulichen den Rückfall der Person in einen Zustand der Bewußtlosigkeit oder in einen tierischen Naturzustand, in dem der Mensch die Kontrolle über seine Emotionen, Triebe und Handlungen verliert. Daher malt Christopher W. Eckersberg (1783-1853) die verzweifelte, ohnmächtig in die Arme ihrer Freundin sinkende „Frau, die eine verhängnisvolle Botschaft erhält“ 1807 (Staatliches Kunstmuseum, Kopenhagen) mit lose herabfallenden Haaren (**Abb.7**). Und Adolph Schroedter (1805-1875) zeigt 1832 die dem Wahnsinn nahe „Kindsmörderin“



(Kunstmuseum, Düsseldorf) mit wild fliegenden Haaren (Abb.8).6

Doch im Bildnis der „Schönen Irin“ von Courbet ist gerade kein heftiger Affekt zu sehen, ist die Frau nicht außer sich, sondern im Gegenteil völlig beherrscht, ganz auf sich selbst konzentriert; ihr intensiver Blick in den Spiegel ist forschend, nach innen gerichtet, nicht äußerlich-selbstgefällig. Dahinter steht eine andere, christliche Bildtradition, nämlich die Darstellung der reuigen Sünderin (und Hure) Maria Magdalena. Die schöne junge Frau mit ihren prächtigen

langen offenen Haaren erniedrigt sich in reiner Liebe zu Christus, indem sie die Füße des Herrn salbt und mit ihren Haaren trocknet (Lk 7, 37-50) - und sie erlangt Vergebung. Reue heißt Überprüfung der eigenen Handlungen, des Inneren und des Wollens, heißt Selbstbesinnung; Bereitschaft zum Schuldeingeständnis und Neubeginn. Die geöffneten Haare der Maria Magdalena sind somit weniger Ausdruck ihres Schmerzes, als vielmehr Zeichen ihrer Demut und innerlichen Rückkehr in einen sittlich reinen Zustand. Wesentliches Merkmal der Bilder Maria Magdalenas ist jedoch die erotisch-sinnliche Wirkung ihres üppigen offenen Haares, oft gepaart mit kaum verhüllter Nacktheit. Dies macht ein Blick auf das Bild von Peter Paul Rubens (1577-1640) „Christus und die reuigen Sünder“ (Alte Pinakothek, München) um 1618

deutlich, auf dem die demütig gebeugte Maria Magdalena vor Christus im Vordergrund steht (Abb.9).7 Die anziehende Sinnlichkeit des Fleisches wie des offenen Haares wird bei ihr, der Sünderin und Liebenden, wie in Darstellungen der Liebesgöttin Venus bestimmend ins Bild gesetzt. Maria Magdalena vertritt jedoch, im Gegensatz zur Venus, den Typus der sündhaften aber durch Selbstreflexion geläuterten Sinnlichkeit.



Das Portrait Jo Hiffermans weckt also durch die Kombination der üppig fallenden Locken, der sinnlich geröteten Wangen mit dem forschenden, leicht schmerzlichen Blick die Erinnerung an Bilder Maria Magdalenas. Die Bewegung der rechten Hand, mit der Jo durch ihr offenes Haar fährt, weist hingegen in eine andere Richtung. Denn sie greift eine Geste auf, die Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867) in die Darstellung der „Venus Anadyomene“ (Louvre, Paris) um 1807 eingeführt hat (Abb.10): Die dem Wasser entstiegene nackte Venus nimmt hier selbstver-



sunken ihre losen, welligen Haare aus dem Gesicht.8 Durch diese Geste stellt Venus einen ersten Selbstkontakt her, ihre Geste bezeichnet ein erstes Bewußtwerden ihrer selbst; sie markiert den ersten Schritt im Übergang von dem natürlich-unbewußten Zustand in einen selbstbewußten. Der Blick von



Ingres „Venus“ geht unbestimmt aus dem Bild heraus, ist gleichsam in sich gekehrt. Er fällt noch nicht in den Spiegel, den ein Putto hält ihr hinhält; das heißt, sie hat sich zwar gespürt, doch noch nicht voll erkannt, sie steht auf der Schwelle zur Selbstbewußtheit. Diese Geste erwachenden Selbstgefühls und Selbstbewußtseins, die das erste Ordnen der Haare bedeutet, wird, von Venusdarstellungen einmal abgesehen, sonst nicht dargestellt. Die reale Frau der Gegenwart wird stets nur im zivilisierten Kulturzustand porträtiert - perfekt frisiert. Courbet bricht mit dieser Konvention. Er knüpft an Ingres „Venus“ an, auch indem er ihr Attribut des Spiegels aufnimmt - doch dazu gleich. Damit verleiht er dem



Portrait Jo Hiffermans Züge der Venus. Er erweitert ihr Portrait zum Sinnbild der idealen modernen Frau.

Unmittelbar angeregt wurde Courbet jedoch durch ein Bildnis aus dem Kreis der englischen „Präraffaeliten“ oder „Symbolisten“, mit denen Courbet über seinen Freund Whistler in Kontakt kam (dessen Geliebte Jo Hifferman war). Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) portraitierte 1863 sein Modell Fanny Cornforth als „Fazio's Mistress – Aurelia“ (Tate

Gallery, London) (Abb.11):⁹ Die junge Frau sitzt vor dem Spiegel und flicht ihr wallendes, rotblondes Haar. Beide, Rossetti und Courbet, stellen eine zuvor in der Portraiturekunst tabuisierte weil absolut private Geste der Frau dar - das Ordnen der Haare vor dem Spiegel. Doch gerade die Unterschiede zwischen beiden Bildern machen deutlich, worin die Brisanz und Neuheit von Courbets Bildnis liegt. Der literarisch ambitionierte Rossetti wählt eine historisch-poetische Verkleidung. Er präsentiert Fanny als Geliebte des altitalienischen Dichters Fazio: im ausgeschnittenen Gewand, umgeben von einem reichen Renaissanceinterieur und hinter einem Tisch, der das für Renaissanceportraits typische Bildmotiv der Ballustrade vertritt. Courbets Modell hingegen trägt ein zeitgenössisches dunkles Kleid mit hochgeschlossener weißer Bluse, sie ist eine reale junge Frau der Gegenwart. In ihrem Bildnis öffnen die Diagonale des Tisches und der vom Bildrand überschrittene Arm den leeren Bildraum zum Betrachter. Rossetti verfremdet sein Portrait zu einem Historienbild, Courbet stellt es in die Gegenwart des Betrachters.

Rosettis Fanny wird mit Ring und Ohrring geschmückt, ihre Lippen sind rot geschminkt, in aufrechter und selbstbewußter Haltung schaut sie, konzentriert auf das Flechten der Haare, in den Spiegel. In diesem Zusammenhang dient das Flechten der Haare der Schönheitspflege - gleichsam als Vorbereitung auf den Besuch des Geliebten. Courbet hingegen wählt für sein Bildnis die halb unbewußt-sinnende Geste der Venus, die durch ihr Haar streicht. Damit unterstreicht er das Naturhaft-Ursprüngliche seines Modells gegenüber Rosettis kultiviertem. Durch den Verzicht auf eine historisch-



erzählerische Ausschmückung gewinnt die schlichte Geste Jo Hiffermans an Gewicht und Bedeutung. Ihr Blick in den Spiegel ist nicht eitel, sondern fragend.

Das ist von Bedeutung, denn Rossetti wie Courbet greifen mit dem Thema der Frau mit Spiegel ein altes Bildmotiv auf. Seit

dem Spätmittelalter ist der Spiegel Attribut der Klugheit (prudencia). Diese wurde, wie alle abstrakten Begriffe oder Sinnbilder (Allegorien), in der Tradition antiker Musendarstellungen durch eine junge Frau verkörpert.¹⁰ Der Blick in den Spiegel ist bei ihr das Zeichen der Selbsterkenntnis. Doch das Spiegelsymbol ist ambivalent, denn es ist außerdem Attribut der narzistischen Selbsterliebe und des Lasters des Hochmuts (superbia) oder der Eitelkeit. Während die Tugend der Klugheit, wie alle Tugenden, durch eine schlicht gekleidete Frau dargestellt wird, so z. B. in Michelangelo Buonarrotis (1475-1564) „Allegorie der Prudentia“ (Ambrosiana, Mailand) (Abb.12),¹¹ wird eitler Hochmut hingegen durch eine reich gekleidete Frau mit Schmuck und aufwendiger Frisur verkörpert. Dies illustriert eine Darstellung der „Superbia“ aus dem Zyklus der sieben Todsünden von Hendrick Goltzius, gestochen von Jacob Matham, um 1595 (Abb.13).¹² Demnach tendiert Rosettis „Aurelia“ durch Schmuck, Reichtum und stolze Haltung eher zum Typus der Eitelkeit, Courbets „Schöne Irin“ zum Typus der Klugheit oder Selbsterkenntnis.

Courbet formuliert damit ein neues Frauenideal. Seine „Schöne Irin“ ist zugleich bürgerlich kultiviert und natürlich, züchtig und doch sinnlich, sich selbst erkennende Klugheit und liebende Venus, schön und doch nicht eitel. Courbet stellt in ihr erstmals dar, was die biedermeierlichen Bildnisse streng frasierter Frauen stets voraussetzten und doch wie ein Ta-



bu darzustellen vermieden: die Frau, die, indem sie zurückgezogen in ihrer Kammer am Morgen ihre offenen Haare ordnet und bindet, gleichsam ihr naturhaft sinnliches Wesen bändigt, formt und kultiviert. Denn dieser Moment bezeichnet das Zu-Sich-Selbst-Kommen nach dem Schlaf, dem naturhaft unbewußten Seinszustand, in dem man die Haare offen ließ. Es ist eine ganz private, intime, völlig selbstbezogene Handlung. Sie ist zugleich Sinnbild bürgerlich-häuslicher Selbstkultivierung. Die Frau, die ihr inneres wie äußeres Selbst ordnet und bildet, ist das Ideal des neuen Bürgertums. Es steht in Opposition zu den Zwängen der öffentlichen, entfremdeten Arbeitswelt des Mannes. Und daher wird dieses Ideal der absoluten Privatheit des Individuums vor zudringlichen, unkultiviert sinnlichen oder öffentlichen Blicken geschützt - indem es nicht direkt verbildlicht wird.

Im Bildnis der Jo Hifferman erfaßt Courbet die komplexe Bedeutung, die dieser alltäglichen Handlung des Haareordnens der Frau vor dem Spiegel innewohnt. Er greift dabei auf verschiedene Bildtraditionen - Eva, Venus des Meeres, Maria Magdalena, Klugheitsallegorie - und ihre Sinnschichten zurück; und er verknüpft sie neu. Er fixiert sie zu einem Sinnbild der privaten bürgerlichen Innerlichkeit, verkörpert in der selbstreflektierenden Frau. Er bricht das Tabu, indem er das Ideal öffentlich vor Augen stellt. Möglich wird dies, weil er zugleich im Modus der Kritik dazu Stellung nimmt: Denn thematisiert wird ausdrücklich die natürliche Sinnlichkeit der Frau, das freie Haar als Ideal und unverstellter Ausdruck des innersten Selbst. Damit wird die strenge Bindung des Frauenhaars im bürgerlichen Portrait als äußerliche Fesselung negativ bewertet. Courbet fordert mit diesem Portrait die Überwindung einer veräußerlichten bürgerlichen Selbstzucht. Er fordert auf zur Selbstbesinnung. Die Entdeckung des Haares ist nichts anderes als die Wiederentdeckung der unverstellten geistigen Natur des Menschen. Diese zu enthüllen und als Spiegel sich vorzuhalten, darin liegt zugleich der Grund höchster Kultur wie die Kritik an aller bürgerlich konventionellen Form.

- 1 Vgl. Ausstellungskatalog München/Hamburg 1998 „Der Symbolismus in England 1860-1910“, 1998, 106f, Nr.9 (Abb.), MaryAnne Stevens.
- 2 Vgl. Ausstellungskatalog Mainz/München 1995 „Julius Schnorr von Carolsfeld. Die Zeichnungen“, München 1994, 140-143, Nr.55-56 (Abb.), Hinrich Steveking.
- 3 Vgl. Christopher Brown, Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert, München 1984, 143, Abb. S.145. Dasselbe Motiv kehrt in Terborchs „Familie des Schleifers“ (Gemäldegalerie SMPK, Berlin) um 1653 wieder; vgl. ebd. 92, Abb. S.66.
- 4 Vgl. Ausstellungskatalog Münster 1995 „Als die Frauen noch sanft und engelsgleich waren. Die Sicht der Frau in der Zeit der Aufklärung und des Biedermeier“, Münster 1995, 382f, Nr.135 (Abb.), Hildegard Westhoff-Krummacher. Als politisches Bekenntnis zur freiheitlichen Bürgerrepublik beliebt war auch der sogenannte „Tituskopf“, der kurze runde Lockenkopf nach dem Vorbild der Haarmode der römischen Republik. Vgl. das Bildnis Philipp Otto Runge von seiner Braut „Pauline Bassenge“ (Kunst-

halle, Hamburg) 1801, siehe dazu den Ausstellungskatalog Hamburg 1986 „Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution“, München 1986, 118f (Abb.44a), Sigrun Paas, sowie Friedrich Schlegels Portrait von 1798; siehe zu dessen „Tituskopf“ die Erläuterungen von Rainer Schmitz, Die ästhetische Prägeley. Streitschriften der antiromantischen Bewegung, Göttingen 1992, 332.

- 5 Vgl. dazu den Ausstellungskatalog Münster 1995, 148f Nr.51.
- 6 Vgl. Ausstellungskatalog Hamburg 1986, zu Eckersbergs Verzweifelder 261f, Nr.179 (Abb.), Sigrun Paas; zu Schroedters Kindsmörderin ebd. 244f, Nr.163 (Abb.), Friedrich Gross.
- 7 Vgl. Alte Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden, 2. erweiterte Auflage München 1986, 445f (Abb.), Ulla Krempel.
- 8 Vgl. Ausstellungskatalog Hamburg 1986, 102ff, Nr.20 (Abb.), Friedrich Gross. Auch Théodore Chassériau (1819-1856) „Venus des Meeres oder Venus Anadyomene“ (Louvre, Paris) von 1838 ordnet mit bloßen Händen ihre langen Haare; vgl. ebd. 103f, Nr.21 (Abb.), Friedrich Gross.
- 9 Vgl. Ausstellungskatalog München/Hamburg 1998, 98ff, Nr.4 (Abb.), Robert Upstone.
- 10 Berühmtes Beispiel dafür ist Delacroix's Revolutionsbild der „Freiheit, die das Volk auf die Barrikaden führt“ von 1830 (Louvre, Paris) - das gern in der Karrikatur wie in der Werbung zitiert wird.
- 11 Vgl. Oskar Holl, Art. Spiegel, in: Lexikon der christlichen Ikonographie Bd.4, Freiburg 1974, 188ff (Abb.).
- 12 Vgl. Ausstellungskatalog Stuttgart/Bochum „Der Welt Lauf. Allegorische Graphikserien des Manierismus“, Stuttgart 1997, 35ff, Nr.4.1 (Abb.), Reinhart Schleier.

