

- 61 Vgl. duBois, Page. *Sowing the body. Psychoanalysis and Ancient Representations of Women*. Chicago, 1988, S. 18.
- 62 «Das Spiegelstadium ist ein Drama, dessen innere Spannung von der Unzulänglichkeit auf die Antizipation überspringt und für das an der lockenden Täuschung der räumlichen Identifikation festgehaltene Subjekt die Phantasmen ausheckt, die, ausgehend von einem zerstückelten Bild des Körpers, in einer Form enden, die wir in ihrer Ganzheit eine orthopädische nennen könnten [...] Dieser zerstückelte Körper [...] zeigt sich regelmäßig in Träumen [...]» Lacan, Jacques. «Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint». *Schriften 1*. Hg. v. Norbert Haas. Olten u. Freiburg, 1973. 63–70, S. 67.
- 63 Freud (Anm. 17), S. 261.

Ann-Sophie Lehmann

Das unsichtbare Geschlecht

Zu einem abwesenden Teil des weiblichen Körpers in der bildenden Kunst

«[T]he task of a history of the represented body is to say what has not been shown and to explain why it is absent.» James Elkins¹

Irgendwann im Laufe des 5. Jahrhunderts v. Chr., als der weibliche Körper zum ersten Mal vollständig nackt abgebildet wurde, müssen Maler und Bildhauer die stillschweigende Übereinkunft getroffen haben, dass ein bestimmter Teil dieses Körpers nicht dargestellt werden darf (Abb. 1a). Seitdem scheinen sich Künstler von Botticelli, Raffael und Michelangelo über Poussin, Tintoretto und Rubens bis zu Ingres und den französischen Salonmalern Gérôme und Cabanel an diese ungeschriebene Regel gehalten zu haben: Die Nackten, die den Kanon der westlichen Kunstgeschichte bestimmen, haben keine primären Geschlechtsmerkmale. Ihre Venushügel sind verschlossen und glatt, überzogen von einer gleichmäßigen Hautschicht, auf der sich keine Spur von Schamhaar, Schamlippen oder Schamspalte finden lässt. Und so sehr die dargestellten Körper im Laufe der Jahrhunderte, den Grund-

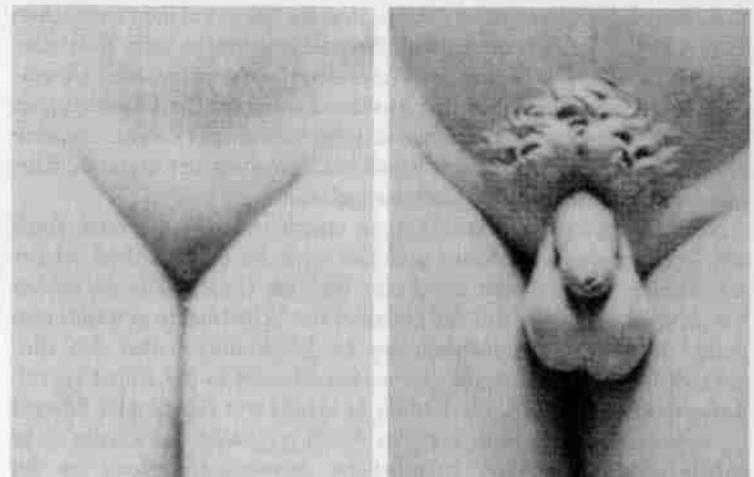


Abb. 1 a: Venushügel einer antiken Skulptur (um 400 v. Chr.) Abb. 1 b: Michelangelo David (1504)

prinzipien der Anatomie zum Trotz, auch dem jeweiligen Kunstgeschmack angepasst wurden, die Leerstelle zwischen den Beinen blieb konstant.

Warum wird ein Körperteil, dessen Gegenstück am männlichen Körper doch immer anwesend sein muss – man stelle sich Michelangelos David ohne seinen graziösen Penis und das verwegen frisierte Schamhaar vor (Abb. 1b) –, nicht abgebildet? Und ist diese Abbildungstradition in der westlichen Kunst eigentlich so dominant, wie es scheint, oder hat es auch eine andere gegeben, die aber bis heute wenig beachtet wird?

Mögliche Ursachen für die Abwesenheit des Geschlechts

Zunächst zur Frage der Abwesenheit. Geht man auf die Suche nach Antworten, erweist sich die kunsthistorische Literatur als relativ unergiebig und wird das Phänomen, wenn es überhaupt erwähnt wird, nur oberflächlich gestreift. Die früheste mir bekannte Überlegung zum Thema stammt von Denis Diderot, der seinem *Salon* von 1765 einen kleinen Exkurs über das Wesen der Bildhauerkunst hinzufügte, in dem er sich anlässlich der Betrachtung weiblicher Akte darüber wundert,

dass man in der Kunst jenen «voile», den die Natur auf dem weiblichen Körper zur Bedeckung der Geschlechtssteile angebracht habe, nicht darstellt.² Er fragt sich, ob dies die Wirklichkeit wiedergäbe, nämlich epiliierte Venushügel, oder ob der Auslassung ästhetische Überlegungen zugrunde liegen könnten, und entscheidet sich für das Zweite: Um eine glatte, durchgängige Linie von Bauch bis Venushügel zu kreieren, habe man «cette touffe isolé»³ einfach weggelassen.

Nach Diderot wird es still. Erst in einem 1903 erschienenen Buch zur Ikonographie von Adam und Eva wird die Abwesenheit wieder thematisiert und befindet der Autor, dass die Ursache für die kahlen Venushügel auf jeden Fall die Epilation des Schamhaars gewesen sein muss.⁴ In den Standardwerken des 20. Jahrhunderts über den Akt, etwa Wilhelm Hausenstein's *Der nackte Mensch in der Kunst* (1912), Kenneth Clarks *The Nude. A study in Ideal Form* (1956) oder Edward Lucie-Smith's *Eroticism in Western Art* (1972), wird das Thema nicht angesprochen. Die erste ausführliche Auseinandersetzung in der kunsthistorischen Literatur findet sich in Anne Hollanders Buch über den weiblichen Körper in der Kunst *Seeing through Clothes* (1975). Hollander geht ausführlich auf die Abwesenheit von Schamhaar ein und beschreibt eine Reihe von Ausnahmen in der Kunstgeschichte von Cranach bis Magritte.⁵ Als Erklärung gibt auch Hollander an, dass es vermutlich die Gewohnheit war, Körperhaar zu rasieren oder zu epilieren, die ursprünglich dazu geführt habe, es nicht abzubilden. Da diese kosmetische Praxis jedoch historisch kaum zu rekonstruieren sei, würde man die Ursache der Kahlheit nicht endgültig aufspüren können.⁶ Diese Erklärung wird in dem nächstfolgenden Buch, das sich der Frage explizit annimmt, übernommen. In *The Square Halo and other Mysteries of Western Art* (1995) stellt Sally Fisher die Frage: «Why are nudes usually hairless?» Die Antwort lautet:

As nudity became more and more acceptable in art, Renaissance artists nonetheless resisted depicting bodyhair of any kind. They based this preference on the example of classical sculpture. Greek and Roman female nude bodies are always hairless, and males often so, or relatively so. Whether this reflects artistic convention or the custom of depilation is not really known.⁷

Um eine deutlichere Antwort zu finden und die Frage zwischen «artistic convention» und «custom of depilation» zu klären, muss man sich zunächst die wenigen, aber doch vorhandenen Quellen zur Epilierung des

weiblichen Schambereichs in der Antike und der Renaissance anschauen. Diese deuten darauf hin, dass Epilierung zwar in der Antike und der Renaissance zum kosmetischen Repertoire gehörte, dass es sich dabei aber nicht um die vollständige Entfernung der Haare handelte, sondern um die Kreation einer gleichmäßigen, deutlich abgegrenzten Dreiecksform, vergleichbar mit dem heutigen Ideal einer haarlosen Bikini-line.⁸ Ausgehend von diesem Quellenmaterial lässt sich annehmen, dass die kahlen Venushügel in der Kunst keine reale Praxis, sondern die Überhöhung eines Ideals zeigen. Aber noch ein zweites Argument spricht dagegen, dass es sich bei den nackten Venushügeln um die Abbildung tatsächlicher Haarentfernung handelt. Da Schamhaar eine Form von Bedeckung ist, hinter der, wenn sie entfernt wird, das Geschlecht erst recht sichtbar wird, hätten Künstler – wäre es ihnen um die realistische Darstellung epilierter Venushügel gegangen – konsequenterweise auch das darunter zum Vorschein kommende Geschlecht abbilden müssen. Epilierung allein kann also keine Erklärung sein.

Wie sieht es dann mit dem von Diderot suggerierten Erklärungsmodell aus, man habe eine durchgängige Linie von Bauch und Venushügel schöner gefunden als den «touffe isolé»? Mit dieser Theorie ließe sich zwar die Abwesenheit von Haar erklären, nicht aber die von Schamspalte oder Schamlippen, die eine solche imaginäre «durchgängige Linie» nicht unterbrochen, sondern im Gegenteil sogar betont hätten.

Offenbar hatte man mit der Darstellung der Genitalien in der westlichen Kunst ohnehin Probleme. Möglicherweise nicht nur wegen ihrer Funktion, sondern wegen ihrer im Vergleich zur Beschaffenheit des restlichen Körpers extremen Detailliertheit und dunkleren Farbigkeit, wodurch eine naturalistische Darstellung die Gefahr barg, die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf sich zu ziehen und vom Rest des Körpers abzulenken. Um das zu vermeiden, wurden sie dem Körper optisch untergeordnet, indem sie verkleinert, geglättet, farblich angepasst und mit einem ordentlichen Haarbüschel versehen wurden. Das gilt zumindest für die männlichen Genitalien. Die weiblichen hingegen wurden nicht modifiziert, sondern ganz weggelassen, so als handele es sich um eine individuelle Abweichung, etwa eine Warze oder Narbe, und nicht um einen vollständigen Körperteil. Ist die unterschiedliche Behandlungsweise damit zu erklären, dass jener Körperteil anders als die männliche Entsprechung in seiner Gesamtheit als ästhe-

tischer Makel erfahren wurde, ja möglicherweise sogar als hässlicher Mangel?

Tatsächlich gibt es eine Ikonographie, in der die Vulva als abschreckendes Emblem verwendet wird und deren erste bekannte Beispiele aus dem frühen Mittelalter stammen. Es handelt sich dabei um kleine Frauenfiguren an den Fassaden irischer Kirchen, so genannte *Sheilana-gigs*, die mit weit gespreizten Beinen dem Betrachter ihre überdimensionierten Geschlechter präsentieren. Ähnliche Grottesken findet man auch an gotischen Kathedralbauten und spätmittelalterlichen Amuletten.⁹ Sie lassen sich als visuelle Variante der sagenhaften *vulva*-Präsentation interpretieren, mit der zum Beispiel in einer irischen Volkssage eine junge Frau dem Blutrausch des rasenden Helden Chu Chulainn Einhalt gebietet und in einer Fabel La Fontaines sogar der Teufel abgewehrt wird.¹⁰ Sowohl in der Bild- als in der Erzähkultur geht es hier aber um überdimensionierte oder geöffnete Vulven, die eine vergleichbare apotropäische Wirkung haben, wie sie auch dem erigierten Phallus zugeschrieben wird. Im Laufe des 19. Jahrhunderts inkorporierte die Sexualmedizin diesen mythischen Aspekt des weiblichen Genitals in ihre Forschung, und mit Sigmund Freud wurde die Angst vor dem Geschlecht zu einem fundamentalen Baustein der Psychoanalyse und damit vom Mythos zum Faktum: Der Anblick der behaarten Vulva löst die Kastrationsangst des Mannes aus.¹¹ Da Freud für diesen Vorgang Universalität beanspruchte,¹² folgte daraus die selbstverständliche Annahme einer universellen, männlichen Furcht vor den weiblichen, kastrierten und kastrierenden Genitalien, die retrospektiv auf die Folklore der bedrohlichen Vulva projiziert werden konnte und eng mit der angeblichen Hässlichkeit der Genitalien verwoben wurde.¹³ Wenn es sich tatsächlich um eine universelle Angst handelte, dann ließe sich leicht erklären, warum männliche Künstler die Darstellung des Geschlechts vermieden – niemand will in den todbringenden Schlund fallen, den Alfred Kubin so überzeugend in seiner um 1902 entstandenen Zeichnung *Der Todessprung* schildert (Abb. 2). Aber wenn Angst die Ursache visueller Verdrängung gewesen ist, wie muss man dann die prominente Anwesenheit der weiblichen Geschlechtsorgane in der Pornographie verstehen, einem Genre, dass, soweit wir wissen, ursprünglich in erster Linie von männlichen Künstlern für männliche Betrachter angefertigt wurde?¹⁴ Hätte eine solche Angst konsequenterweise nicht zu einem Abbildungstabu in allen Bereichen der visuellen Kultur führen müssen?

Abb. 2:
Alfred Kubin *Der Todessprung* (1902)



Es scheint, dass weder das Argument der Idealisierung, das von der Hässlichkeit der weiblichen Genitalien ausgeht, noch das eng mit ihm verwandte Argument der Kastrationsangst eine erschöpfende Erklärung für die Abwesenheit in der Kunst liefert. Als letzte Erklärungsmöglichkeit bleibt die bewusste Unterdrückung weiblicher Sexualität, indem man den Darstellungen des nackten weiblichen Körpers die primären Geschlechtsorgane verweigerte. Man würde eine ausführliche Beschäftigung mit diesem Ansatz in der feministischen Kunstgeschichtsschreibung erwarten, doch findet man auch hier überraschend wenig. 1977 schrieb Luce Irigaray in *Das Geschlecht, das nicht eins ist* über die Negierung weiblicher Sexualität in der patriarchalen Gesellschaft und verwies für eine visuelle Metapher dieser Negierung auf antike Skulpturen: «Dort ist das Geschlecht der Frau einfach abwesend: maskiert, eingenäht in ihrer Spalte».¹⁵ Marcia Pointon kritisierte Irigarays Vergleich später in ihrem Buch über Aktdarstellungen in der frühen Moderne:

One of the problems with Irigaray's work for an art historian is its ahistoricity [...] she refers to Greek statues of female figures as illustrative of the invisibility of woman's sex in culture. This account ignores, however, the con-

ventions of representation in Greek art, that differentiate mortals from goddesses as well as dismissing other cultural determinants.¹⁶

Leider erläutert Pointon die von ihr erwähnten «anderen kulturellen Determinanten» nicht näher, und für ihre selbstverständliche Annahme, Göttinnen seien in der Antike von sterblichen Frauen differenziert worden, indem man sie ohne Geschlecht darstellte, lässt sich keinerlei Bestätigung finden. Bereits in den frühen 70er Jahren bemerkt Linda Nochlin die Abwesenheit von Schamhaar in der Malerei des Realismus und Impressionismus im 19. Jahrhundert.¹⁷ Auch für Nochlin liegt die Ursache für die schamhaarlosen Akte in der Konventionalität «klassischer» Kunst, von der sich die neueren Strömungen noch nicht vollständig emanzipiert hätten. Wie und warum aber die Konvention entstanden sein könnte, fragt sie nicht. In einer aktuelleren Publikation zum weiblichen Akt äußert sich Linda Nead indirekt zur Frage der Unsichtbarkeit:

I will argue that one of the principal goals of the female nude has been the containment and regulation of the female sexual body. The forms and conventions of art have worked metaphorically to shore up the female body – to seal orifices and to prevent marginal matter from transgressing the boundary [...].¹⁸

Wie Pointon und Nochlin führt auch Nead künstlerische Konventionen als Ursache für die Abwesenheit von Körperöffnungen an, geht aber einen Schritt weiter, indem sie diesen als konkretes Ziel die Kontrolle des weiblichen Körpers unterstellt.¹⁹ Doch bleibt es bei dieser Feststellung und folgen in der anschließenden Analyse verschiedener Kunstwerke keine konkreten Erklärungsversuche.²⁰

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Unsichtbarkeit des Geschlechts zwar erwähnt wird, dass es aber keine Ansätze zu einer Analyse und historisch differenzierten Erklärung des Phänomens gibt. Vielleicht ist das Interesse an der Abwesenheit eines Körperteils so gering, weil die Kunstgeschichte in der Regel zu erforschen versucht, warum etwas dargestellt wird, und nicht, warum etwas nicht dargestellt wird. Doch schweigt sie auch dann, wenn das Geschlecht ausnahmsweise sichtbar ist. Um den unabbildbaren, unbeschreibbaren Körperteil wieder in die Erinnerung des kollektiven Bildergedächtnisses zurückzurufen, wird im Folgenden versucht, die Konvention der Unsichtbarkeit aus den Bildern

und ihren Entstehungsgeschichten selbst zu erklären. Dazu sollen drei Darstellungstraditionen, in denen das weibliche Geschlecht jeweils unterschiedlich behandelt wird, miteinander verglichen werden.

Geschlechtslose Körper und körperlose Geschlechter

Der weibliche Akt ohne Geschlecht ist bereits vorgestellt worden, und jeder Leser wird sich problemlos diverse weitere Beispiele aus Malerei und Skulptur vor Augen rufen können. Gleichzeitig und früher schon gibt es auch Darstellungen des weiblichen Geschlechts als Fragment, losgelöst vom dazugehörigen Körper. Einige der frühesten Beispiele sind dreieckige, gespaltene Felseneinkerbungen, wahrscheinlich Fruchtbarkeitssymbole, wie sie zum Beispiel auf einem Felsblock in La Ferrassie, Dordogne, gefunden wurden. Sie werden auf 35 000 bis 25 000 Jahre vor unserer Zeitrechnung datiert.²¹ Im Hochmittelalter findet man an Kirchenfassaden neben den oben erwähnten, ihr Geschlecht präsentierenden Figuren auch selbständige Geschlechtsteile als Ornamente. Niederländische Pilgerinsignien aus dem 15. Jahrhundert zeigen als Embleme nicht nur miniaturhafte Gebrauchsgegenstände, sondern auch erotische Szenen und Symbole, darunter Phalli und weibliche Geschlechtsteile.²² Die Insignien sind aus Metall und wurden wahrscheinlich als Anstecknadeln am Gewand befestigt.

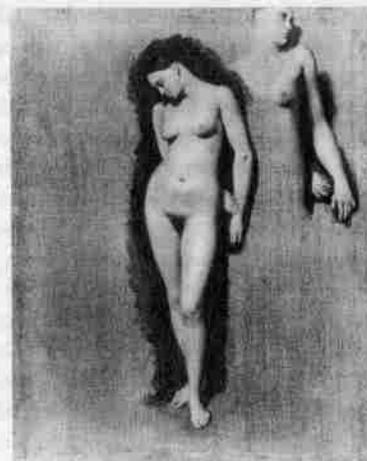
Ein besonders kuriose Exemplar (15. Jh.) zeigt eine Vulva als Pilger: Sie hat Arme und Beine, ist ausgerüstet mit Pilgerhut, Wanderstock und Rosenkranz und so vom Fragment wieder zum autonomen Wesen geworden (vgl. Abb. 2 im Beitrag von Edith Wenzel, Seite 278). Die Bedeutung dieser Insignien, die in großer Zahl in der Nähe von Pilgerorten gefunden wurden, ist unklar, und es ist besonders schwierig, die erotischen Abzeichen mit dem heiligen Ziel zu vereinbaren. Eine mögliche Erklärung ist, dass sie als Amulette mit abwehrender Funktion getragen wurden, so wie das Tragen von ähnlichen apotropäischen Amuletten aus der Antike überliefert wird,²³ aber es ist auch möglich, sie als pornographische Parodien auf die eigentlichen Abzeichen zu verstehen.²⁴ Keine Pilgerabzeichen, aber antike Vulvadarstellungen befanden sich in der Antikensammlung von Peter Paul Rubens. In einem Brief an seinen Freund, den in der Provence lebenden Sammler und Antiquar Nicolas Claude Fabri de Peiresc, beschreibt er eine Vulva mit Schmetterlingsflügeln, die Peiresc ihm geschickt hatte und die Rubens als *diva vulva* bezeichnet.²⁵ Im privaten Rahmen ihres Briefwechsels

diskutierten die beiden Sammler ungezwungen und erstaunlich direkt die Bedeutung solcher und ähnlicher Darstellungen miteinander. Rubens' zahlreichen Aktdarstellungen, berühmt und kritisiert für ihre detaillierte Körperrfassung, fehlt aber gerade jenes Detail. Eine ähnliche Trennung ließe sich Leonardo da Vinci unterstellen, der anatomische Studien einer Vulva anfertigte, weibliche Akte aber ebenfalls ohne Geschlecht malte.²⁶

Im 18. Jahrhundert findet man die Vulva als Fragment in pornographischen Darstellungen mit künstlerischem Anspruch, etwa in den Stichen von Eugène Poitevin oder den architektonischen Unterleibsphantasien von Jean-Jacques Lequeu.²⁷ Die bekannteste fragmentarische Darstellung eines weiblichen Schoßes ist jedoch wahrscheinlich Gustave Courbets Gemälde *L'origine du monde* (1866)²⁸ (vgl. Abb. 1 im Beitrag von Inge Stephan, Seite 36). So wie das Bild seit wenigen Jahren im Musée d'Orsay hängt, erscheint es zwischen den zahllosen geschlechtslosen Frauenakten der französischen Salonkunst wie ein großes Ausrufezeichen. Doch ist Courbet nicht der realistische Revolutionär, als der er hier präsentiert wird, denn die Frau mit Geschlecht ist eigentlich ein Geschlecht ohne Frau und gehört damit in die hier skizzierte pornographische Tradition. Auch war das Gemälde ursprünglich nicht für die Öffentlichkeit, sondern für eine Privatsammlung erotischer Kunst bestimmt. Ins Museum konnte es nur gelangen, weil Courbet das Motiv aus dem Randgebiet der Pornographie in die Sphäre «echter» Kunst erhob, indem er es in Öl malte. Doch seine für den Salon gemalten Frauenakte, die sich dem Betrachter oft ganz nackt präsentieren, ließ er ihr Geschlecht sorgfältig verbergen.

Diese wenigen Beispiele zeigen, dass der weibliche Akt im öffentlichen Raum ohne Geschlechtsorgan existierte, während es in fragmentarischer Form dem Privaten vorbehalten war.²⁹ Mögliche Gründe für diese Trennung lassen sich am ehesten bei den Betrachtern der Bilder finden. Ein Vorteil der geschlechtslosen Akte war es, dass sie Schaulust garantierten, ohne auf die direkte Quelle der Lust oder den Fokus des Begehrens hinzuweisen und so den Betrachter vor peinlicher Erregung in der Öffentlichkeit schützten. Die Trennung kontrollierte das Abbild des weiblichen Körpers, das in der Öffentlichkeit ohne Geschlecht passiv erscheint und dessen Fragmentarisierung im Privaten sowohl Verklärung (als Urmutter) und Dämonisierung (als *vagina dentata*) erlaubte.

Abb. 3: Jean Auguste Dominique Ingres Vorstudie für «Angelica und Rugero» (1818)



Die Rückkehr des Geschlechts in der Moderne

Diese rigorose Zweiteilung galt insbesondere für die Kunst des 19. Jahrhunderts, in der sich die Anwesenheit des außerhalb der beiden einander ergänzenden Abbildungsmodelle existierenden echten Körpers jedoch immer schlechter leugnen ließ, weil das Aktstudium nach dem lebenden Modell zum wichtigsten Teil des Curriculums der Akademien wurde. Dadurch wurde in Zeichnungen und Vorstudien immer häufiger unwillkürlich sichtbar, was in den vollendeten Versionen wieder verschwinden musste. Dafür liefern die Frauenakte von Jean Auguste Dominique Ingres, bekannt für ihre makellosen, porzellanartigen Inkarnate und hermetisch abgeschlossenen Oberflächen, eindringliche Beweise. So hat z. B. die Vorstudie für ein Gemälde mit der Darstellung der ihrer Befreiung harrenden, genitallosen Angelica (ein Motiv aus dem *Orlando Furioso* Ariosts) Schamhaar (Abb. 3), und auch die Ölskizze für Ingres' berühmten Tondo *Das türkische Bad* zeigt, dass das Modell für die Badende rechts im Vordergrund ursprünglich keineswegs geschlechtslos war.³⁰ Neben Modellstudien wurden auch Aktfotografien als Vorlagen verwendet, und Jean-Léon Gérôme benutzte für sein 1861 entstandenes Gemälde *Phryne vor den Richtern* wahrscheinlich eine Aufnahme von Félix Nadar. Während Gérômes *Phryne* aber die übliche rosige Glätte zeigt, hat die Frau auf dem Foto Schamhaar. Im Laufe der zweiten Hälfte

des 19. Jahrhunderts wurde die Diskrepanz zwischen Leben und Kunst immer deutlicher, und es war nur noch eine Frage der Zeit, bis die Vorstudien mit ihren realistischen Details von Künstlern wie Gustave Caillebotte oder Thomas Eakins in den Rang von Kunstwerken erhoben wurden.³¹ Nach 1900 trat der mit Geschlecht versehene Akt dann seinen von Skandalen begleiteten Weg in die Öffentlichkeit an. Bekannt ist der Aufruhr um Gustav Klimts Entwürfe für die Deckenfresken der Wiener Universität, die wegen der realistischen Darstellung gewisser Körperteile abgelehnt wurden.³² Noch 1917 wurde eine Ausstellung Amadeo Modiglianis geschlossen, weil seine Akte aufgrund ihrer Schambehaarung plötzlich als pornographisch galten.³³ Das verbotene und spektakuläre Detail hatte also die besten Voraussetzungen, zum Erkennungsmerkmal des modernen Akts zu werden und als visueller Schlachtruf der Avantgarde im Kampf gegen die akademische Konvention zu fungieren. Wie sehr der Akt des 20. Jahrhunderts die neu entdeckte Geschlechtlichkeit benötigte, geht aus einer Anekdote in den Memoiren der Pariser Künstlermuse Kiki de Montparnasse hervor. Als sie zum ersten Mal für einen Maler posierte, schämte sie sich, wie sie schreibt, ungemain, allerdings nicht wegen ihrer Nacktheit, sondern wegen ihres mangelhaften Schamhaarwuchses. Den besserte sie, als modernes Modell, vor den folgenden Sitzungen mit schwarzem Kajalstift nach.³⁴ Was jahrhundertlang auf der Leinwand negiert worden war, wurde jetzt sogar auf dem Körper ergänzt.

Während der geschlechtslose Körper mit der Moderne so gut wie vollständig von der Bildfläche verschwand und erst in den 1990er Jahren von Künstlern wie Inez van Lamsweerde und Aziz und Cucher wieder aufgegriffen wurde, blieb das Fragment äußerst populär.³⁵ Selbst in der feministischen Kunst, die sich eigentlich gegen die Strategien des männlichen Blicks wendete, war es ein tonangebendes Motiv, etwa in Judy Chicagos Projekt *Dinnerparty* (1974–1979³⁶), das 99 berühmte Frauen aus der Geschichte als vulvaförmige Keramikteller repräsentierte.³⁶ 1996 wurden hundert Arbeiten von Künstlerinnen, die sich in den 1980er und 90er Jahren mit Chicagos Werk auseinandersetzen, in einer Ausstellung zusammengefasst.³⁷ Die meisten Kunstwerke zeigen isolierte weibliche Geschlechtsteile, womit sich die Tradition des Fragments unter veränderten Vorzeichen bis heute fortsetzt.

Körper mit Geschlecht in der Renaissancekunst nördlich der Alpen – Ausnahmen oder verdrängte Regel?

Zusammenfassend ließe sich sagen, dass der weibliche Körper und sein Geschlecht nach vielen Jahrhunderten bildlicher Trennung in der Moderne wieder zusammenfanden. Doch die Geschichte ist wesentlich komplexer, denn die Teilung hat nicht so durchgängig und absolut geherrscht, wie bis hierher suggeriert. Den Körper mit Geschlecht, der erst in der Moderne möglich zu werden scheint, gab es bereits viel früher. Gerade im Laufe des 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts, als der nackte Körper eines der zentralen Motive der bildenden Kunst zu werden begann, wird der weibliche Körper erstaunlich häufig mit Genitalien dargestellt. Nicht in marginalen Genres, wie der Pornographie, medizinischen Illustrationen oder grotesken Darstellungen, sondern in monumentalen, christlichen und für die Öffentlichkeit bestimmten Kunstwerken.

So haben die berühmtesten weiblichen Aktfiguren der Frührenaissance, Masolinos *Eva* in der Brancacci-Kapelle in Florenz (um 1420) und Jan van Eycks *Eva* am Genter Altar (1432; vgl. Abb. 4 im Beitrag von Philine Helas, S. 180) ein Geschlecht: Masolinos *Eva* eine kleine Schamspalte ohne Schamhaar, die Genter *Eva* hingegen deutliche Schambehaarung. Die auffallende Geschlechtlichkeit ließe sich hier ikonographisch erklären: Um den Sündenfall Adams und Evas und die damit entstandene Scham über ihre Nacktheit und im Besonderen die ihrer Geschlechtsteile überzeugend darstellen zu können, muss auch *Eva* eines haben. Doch gegen diese Argumentation sprechen nicht nur die zahllosen *Evas* italienischer Herkunft, unter denen Masolinos Fresko als Ausnahme gelten kann und die trotz der ikonographischen Notwendigkeit geschlechtslos blieben, sondern vor allem die Tatsache, dass nicht nur *Eva*, sondern auch weibliche Akte nicht-christlicher Ikonographie in der deutschen und niederländischen Kunst mit Geschlecht dargestellt wurden.

Sowohl in der Malerei und Graphik als auch in der Bildhauerkunst können nackte Frauen, ob es sich um *Venus*, *Diana*, *Lucretia*, *Judith* oder allegorische Figuren wie *Justitia* oder die drei Lebensalter handelt, ein Geschlecht haben. In den Niederlanden malen im 15. Jahrhundert neben Jan van Eyck auch Hans Memling (vgl. Abb. 1 im Beitrag von Philine Helas, S. 175) und Dieric Bouts Akte mit Geschlecht. Anfang des 16. Jahrhunderts finden sich diverse Beispiele im Werk Lucas Cranachs, der fast alle seine weiblichen Akte mit Schambehaarung ausstattete. Die



Abb. 4:
Hans Wydyz
Adam und Eva
(um 1505–1510)

sehr feinen und einzeln gemalten Härchen kann man auf Reproduktionen kaum ausmachen, aber ein voyeuristischer Blick auf die Originale wird fast immer belohnt.³⁸ Auch Hans Baldung Grien integrierte das Geschlecht als selbstverständlichen Teil des Körpers, so z. B. in seinem Gemälde *Der Tod und das Mädchen* (1516)³⁹, und das Gleiche gilt für die lebensgroßen Akte des Niederländers Jan Gossaert, etwa dessen *Adam und Eva* in der Berliner Gemäldegalerie.⁴⁰ In der deutschen Bildhauerkunst der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts hatten kleinformatige Aktdarstellungen Hochkonjunktur⁴¹ und gehört Schambehaarung oder eine Schamspalte oder beides zur Standardausstattung weiblicher Akte. So hat Hans Wydyz' *Eva* wunderbar fein gedrechselte Schamhaarlocken (Abb. 4)⁴², und Conrad Meits *Eva* (1515) und seine berühmte *Judith* (um 1520) haben beide keine Haare, aber eine Schamspalte. Doch wirkt keine der Figuren durch die Anwesenheit des Geschlechts besonders sexualisiert, sie erscheinen einfach vollständig.

Es ließen sich zahlreiche Beispiele hinzufügen, aber interessant ist vor allem, dass ebenso wenig wie die Abwesenheit diese erstaunliche Anwesenheit in der kunsthistorischen Literatur Erwähnung oder gar Erklärung findet. Höchstens wird den Akten «extremer Realismus» at-

testiert oder in einer Fußnote etwas verschämt auf die Anwesenheit «pikanter Details» hingewiesen. Traditionellerweise würde man diese Darstellungsart einer anderen, realistischeren Kunstauffassung zuschreiben, die im Gegensatz zur italienischen Renaissance den Norden dominierte. An Aktdarstellungen wird dieser so genannte Realismus oft als störend empfunden und den nordischen Künstlern ein fehlendes Verständnis für den Körper unterstellt. So liest man auch noch in der neuesten Literatur, dass niederländische und deutsche Akte im Gegensatz zu italienischen nicht aus einem eigenständigen Interesse am Körper entstanden, sondern lediglich als notwendige Illustrationen der biblischen Geschichte oder moralisierende Warnungen. Das Interesse am Akt an sich sei erst durch italienische Einflüsse geweckt worden, und die Ergebnisse dieser Auseinandersetzung wären selten so überzeugend wie ihre Vorbilder.⁴³

Am pointiertesten zeigt sich diese Auffassung in einem von Kenneth Clark geprägten Begriffspaar, der den angeblich schamhaften und primitiven nördlichen Akt als «naked» und den idealisierten, antikiisierenden Akt der Italiener als «nude» bezeichnete.⁴⁴ Diese wertende Differenzierung zwischen «nackt» und «ausgezogen», die bereits am Anfang des 20. Jahrhunderts verwendet wurde,⁴⁵ fußt aber kaum auf historischen Quellen, sondern ist die hartnäckige Projektion einer italozentrischen Kunstgeschichtsschreibung, die von einem überwiegend aus dem 19. Jahrhundert stammenden Geschmacksurteil dominiert wird. Sie hat dazu geführt, dass die hier vorgestellten Akte, die nur einen Bruchteil der Produktion in Deutschland und den Niederlanden darstellen, noch immer wenig erforscht sind. Wie wenig der konstruierte Gegensatz zwischen idealen und realistischen Körpern als Erklärungsmodell greift, lässt sich bereits bei einer oberflächlichen visuellen Analyse der Werke feststellen, die keine naturalistischen Körperporträts sind, sondern durchgängig idealisierte Körper darstellen. So ist z. B. das Geschlecht eines kleinen feuervergoldeten Frauenaktes von Christoph Wydyz (um 1540) eine ornamentale Verzierung des manieristisch gedrehten Körpers und nicht etwa ein naturalistisches Detail (Abb. 5).

Wie aber lässt sich die Abbildbarkeit des Geschlechts erklären? Es wäre möglich, dass sie an noch nicht erforschte Kontexte oder Ikonographien gebunden war, die einen bestimmten Grad von Erotik oder Sexualität begünstigten oder sogar erforderten. Aber die Tatsache, dass auch einige der berühmtesten religiösen Aktdarstellungen der deut-



Abb. 5:
Christoph Wydyz *Venus* (?) (um 1540)

sehen und niederländischen Neuzeit eindeutige primäre Geschlechtsmerkmale haben und die Akte durch ihre Geschlechtlichkeit nicht notwendigerweise erotisch sind, spricht dagegen. Es ist darum nicht unwahrscheinlich, dass die Darstellung des Geschlechtsteils am weiblichen Körper nicht als außergewöhnlich, sondern als selbstverständlich erfahren wurde. Das suggeriert zumindestens eine Quelle, die Aufschluss darüber geben kann, wie Künstler im frühen 16. Jahrhundert über den Körper dachten und sprachen: die Proportionslehre von Albrecht Dürer.

Die «spaltung des weybs» bei Dürer und das Schamhaar bei Bronzino

Dürers Suche nach den idealen Proportionen des männlichen und weiblichen Körpers begann ungefähr um 1500. Bald darauf fasste er den Plan, eine Proportionslehre zu schreiben – ein Projekt, an dem er bis zu seinem Tod arbeiten sollte. Die Konstruktion des weiblichen Körpers muss für Dürer eine besondere Herausforderung dargestellt haben, denn während er sich bei der Konstruktion des männlichen auf antike

und italienische Quellen berufen konnte, musste er die idealen Proportionen des weiblichen Körpers vollständig neu erfinden.⁴⁶ Es ist darum gut möglich, dass sich Dürer dementsprechend zunächst dem weiblichen Körper gewidmet hat.⁴⁷

Das erste Resultat dieser Studien ist der berühmte und oft kopierte Kupferstich *Adam und Eva* von 1504. Evas Schambereich ist bedeckt, doch ist sie nicht geschlechtslos, denn über dem oberen Rand ihres Feigenblattes kräuselt sich dezent Schamhaar. Der Verweis auf Geschlechtlichkeit und die ideale Darstellung des Körpers schließen einander hier also nicht aus, doch findet man ihn in den ersten Proportionsstudien zunächst nicht wieder, denn in einem der wohl frühesten erhaltenen Entwürfe für die Proportionen einer Frau wird das Geschlecht nicht dargestellt.⁴⁸ Neben der Zeichnung steht eine ausführliche Anweisung für die Konstruktion des ganzen Körpers. Der Unterleib wird folgendermaßen konstruiert: «[. . .] nim mit dem tziroll dy eins 10 teils vnd setz jn jn den nabel vnd reis vnder sych, so gibt es dir dy leng des pawchs pis vff dy pruch, do sich dy scham an hebt»⁴⁹. «Pruch» bedeutete eigentlich Unterhose, und Dürer meint also jene Linie, wo die Unterhose sitzen würde.⁵⁰ Er präzisiert die Angabe, indem er hinzusetzt: «dort wo sich die Scham anhebt». Mit einem weiteren Zirkelschlag wird das untere Ende der Scham definiert. In den folgenden Entwürfen bleibt Dürer zunächst bei dieser Formulierung,⁵¹ doch muss er erkannt haben, dass zwei Anhaltspunkte zu wenig waren, um den weiblichen Unterleib zu definieren, und führt ab 1512 einen weiteren ein, die «mit des weibs», das heißt die genaue Mitte des gesamten Körpers. Dieser Punkt befindet sich in der Mitte zwischen dem «Ende des Bauchs» und dem «Ende der Scham» und markiert den Beginn des Venushügels.⁵² Wenig später halbiert Dürer diesen Abstand ein weiteres Mal, indem er mit den Worten «tiff geschlitz» das obere Ende der Schamspalte markiert, die auf halber Höhe des Venushügels beginnt und deren unteres Ende mit dem Ende der Scham übereinstimmt.⁵³

In den Zeichnungen, die nach 1515 und vor seiner Reise in die Niederlande (1520/21) entstanden, wird das immer noch etwas undeutliche Adjektiv «geschlitz» zum konkreteren Substantiv «Schlitz» oder «Schlitzung».⁵⁴ In den Reinschriften für die 1523 erste geplante Ausgabe, die sich zugunsten eines anderen Teils des Buchs verzögerte, heißt es dann «Spalt» oder «spaltung des weybs».⁵⁵ Diese Benennung wird in der endgültigen gedruckten Fassung, die erst 1528 kurz nach Dürers Tod in Nürnberg erscheint, übernommen⁵⁶ (Abb. 6).

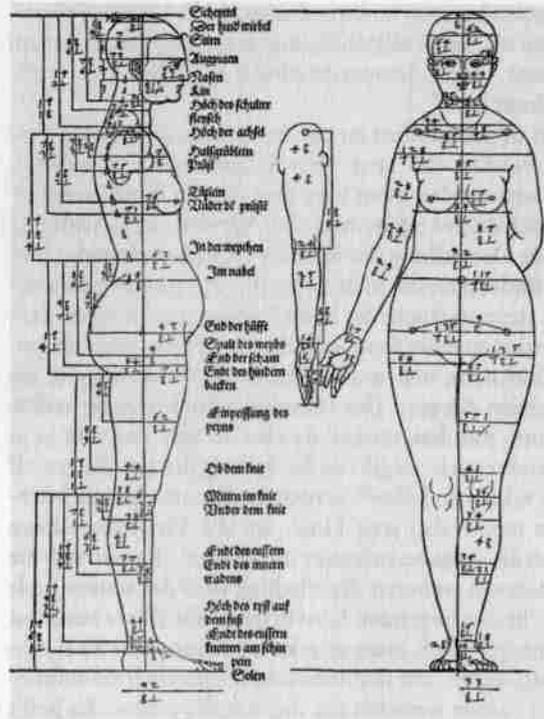


Abb. 6: Albrecht Dürer Proportionschema einer durchschnittlichen Frau (1528)

Die Genese zeigt, wie das Geschlecht in Dürers Entwürfen zum unentbehrlichen Teil des weiblichen Körpers wird und wie die Eingliederung auf der Bildebene einhergeht mit der Suche nach einer adäquaten, sprachlichen Benennung. Diese erscheint in den frühen Entwürfen zunächst noch nicht möglich, doch die Umschreibungen mit «pruch» und «scham» verunklären die Präzision, die für Dürers Vermessungsschemata essenziell ist. Die Variationen auf «Schlitz» sind ein erster Versuch zur Konkretisierung. «Schlitz» war im Mittel- und Frühneuhochdeutschen eine gängige Bezeichnung für die weiblichen Genitalien, die zwar weniger derb als «fud» oder «fotze», doch eindeutig umgangssprachlich war.⁵⁷ «Spalte», mit vergleichbarer Grundbedeutung wie «Schlitz», wurde nicht als Synonym verwendet und bot sich darum wohl, versehen mit dem Zusatz «des weybs», als eindeutiger, aber neutraler Ersatz an. Inter-

essant ist die Benennung des männlichen Geschlechts, die eine umgekehrte Entwicklung von Eindeutigkeit zur Verunklärung erfährt. Ist in den frühen Entwürfen noch die Rede vom «zagell» oder «schwantz»⁵⁸, so wird in der gedruckten Fassung das abgebildete männliche Geschlechtsteil vage als «scham» umschrieben.⁵⁹

In der aktuellen Kunstgeschichtsschreibung wird Dürer häufig unterstellt, dass seine Vermessungswut ein Symptom jener Kontrolle sei, die das (männliche) Subjekt am Beginn der Frühen Neuzeit in immer stärkerem Maß auf den (weiblichen) Körper auszuüben begann,⁶⁰ doch lässt sich umgekehrt argumentieren, dass Dürer dem weiblichen Geschlechtsorgan erstmals in Wort und Bild einen offiziellen Ort am künstlerischen Ideal-Körper zuwies und damit die Autonomie des weiblichen Körpers in seiner Vollständigkeit unterstützte. Dürers Umgang mit dem Körper und seiner Beschreibung, die von manchen Autoren als grob und entzaubernd empfunden wird, ist von einer Freiheit und Selbstverständlichkeit, die man noch in der heutigen Kunstgeschichtsschreibung dem oftmals als «spätmittelalterlich», das heißt körperfeindlich, stigmatisierten frühen 16. Jahrhundert nördlich der Alpen nicht zugestehen mag.⁶¹ Um die reichen Bild- und Schriftquellen aus dieser Zeit für neue Erkenntnisse auf dem Gebiet der Kunstgeschichte und der *body-history* zu nutzen, wird es jedoch höchste Zeit, dieses historische Klischee zu vergessen und das Material erneut und vorurteilsfrei zu betrachten.

Offen bleiben muss vorläufig die Frage, warum dieser Darstellungsmodus gegen Ende des 16. Jahrhunderts verschwand und die Geschlechtslosigkeit der italienischen Akte der Hochrenaissance auch den Norden zu dominieren begann. Dass aber selbst diese italienische Abbildungstradition weniger eindeutig ist, als es scheint, soll ein letztes Beispiel zeigen. In seinem berühmten Gemälde *Allegorie der Liebe* (um 1545) hat Agnolo Bronzino, anspielend auf den Wettstreit zwischen Malerei und Skulptur, der zentralen Venusfigur die marmorne Oberflächenbeschaffenheit einer Statue verliehen. Doch auf der Scham, die auf den ersten Blick so vertraut glatt erscheint, kann man bei genauerem Hinsehen fein gemalte Härchen erkennen. Das Schamhaar der Venus, das durch zahlreiche zensierende Übermalungen und Restaurierungen beinahe unsichtbar geworden ist, zeigt, dass die Liebesgöttin auch aus italienischer Sicht durchaus als geschlechtliches Wesen dargestellt werden konnte.⁶²

Vielleicht ist die Unsichtbarkeit des Geschlechts vielmehr zensierenden Retuschen, einer selektiven Rezeption der Renaissancekunst und

dem Schweigen der Kunstgeschichte zu verdanken, als dass es sich um eine ursprüngliche und konsistente Abbildungstradition handelt.

Anmerkungen

- 1 Elkins, James. *Pictures of the Body. Pain and Metamorphosis*. Stanford, 1999, S. 32.
- 2 «Pourquoi la sculpture, tant ancienne que moderne, a dépouillé les femmes de ce voile que la pudeur de la nature et l'âge de puberté jettent sur les parties sexuelles, et l'a laissé aux hommes?» Diderot, Denis. *Salons*. Bd. II: «Salon de 1765». Hg. v. Jean Seznec. Oxford, 1960, S. 210.
- 3 Diderot (Anm. 2), S. 210.
- 4 Kirchner, Josef. *Die Darstellung des ersten Menschenpaares in der bildenden Kunst von der ältesten Zeit bis auf unsere Tage*. Stuttgart, 1903, S. 85.
- 5 Hollandär, Anne. *Seeing Through Clothes*, Berkeley u. Los Angeles, 1993, S. 136–148.
- 6 Hollandär (Anm. 5), S. 147f.
- 7 Fisher, Sally. *The Square Halo and other Mysteries of Western Art*. New York, 1995, S. 13.
- 8 Dazu ausführlich Lehmann, Ann-Sophie. «Op de grens. Lichaamshaar in de kunst van de Renaissance». *De grenzen van het lichaam: Innerlijk en Uiterlijk in de Renaissance*. Hg. v. Harald Hendrix u. Arie-Jan Gelderblom. Amsterdam, 1999, 47–73. Gegen totale Epilierung in der Antike siehe Kilmer, Martin. «Genital Phobia and Depilation». *Journal of Hellenic Studies* 52 (1982): 104–112; Bain, D. M. «With their pussies plucked resembling a sheepskin». *Liverpool Classical Monthly* 1 (1982): 7–10; Leary, T. J. «That's what Little Girls are Made of: The Physical Charms of Elegiac Women». *Liverpool Classical Monthly* 12 (1990): 152–155.
- 9 Zur Ikonographie siehe Bedaux, Jan Baptiste. «Laat middeleeuwse amuletten. Een socio-biologische benadering». *Annus quadriga mundi. Opstellen over middeleeuwse kunst opgedragen aan Prof. Dr. Anna C. Esmijer*. Zutphen, 1989, 16–30; Kroll, Karin. «Der schalkhaft beredsame Leib als Medium verborgener Wahrheit: Zur Bedeutung von Entblößungsgebärden in mittelalterlichem Bilderkult, Literatur und darstellendem Spiel». *Mein ganzer Körper ist Gesicht. Grotteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters*. Hg. v. ders. u. Hugo Steger. Freiburg, 1994, 239–294.
- 10 Duerr, Hans Peter. «Die häßliche Vulva». *Intimität. Der Mythos vom Zivilisationsprozeß*. Bd. 2. Frankfurt a. M., 1993, 200–221; Devereux, Georges. *Baubo. La vulve mythique*. Paris, 1983. Zur «hässlichen Vulva» in der spätmittelalterlichen burlesken Literatur siehe auch den Beitrag von Edith Wenzel in diesem Band.
- 11 Freud, Sigmund. «Fetischismus». *Gesammelte Werke* 14. Frankfurt a. M., 1895–1938, 311–317.
- 12 Kritik an Freuds Universaltheorie übt Kaplan, Louise. *Female Perversions*. New York, 1991, S. 44–46.
- 13 Otto Weininger zufolge findet «kein Mann speziell das weibliche Genitale schön, viel mehr ein jeder es häßlich». Weininger, Otto. *Geschlecht und Charakter*. Wien, 1921, S. 313. Die objektive Hässlichkeit der Genitalien unterstellt auch der Sexualforscher Richard Huber: «Genitalien [sind] eben gar nicht zum Anschauen und Abgemaltwerden da, sondern sie dienen der innigen Berührung mit dem geliebten Partner». Huber, Richard. *Sexualität und Bewußtsein*. Frankfurt a. M., 1971, S. 79.
- 14 Vgl. Hunt, Lynn (Hg.). *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity*. New York u. Cambridge, 1993.
- 15 Irigaray, Luce. *Das Geschlecht, das nicht eins ist*. Berlin, 1979, S. 25.
- 16 Pointon, Marcia. *Naked Authority. The Body in Western Painting 1830–1908*. Cambridge, 1990, S. 102.
- 17 Hess, Thomas B. u. Linda Nochlin (Hg.). *Women as Sex Object. Studies in Erotic Art 1730–1970*. New York, 1972, S. 75.
- 18 Nead, Linda. *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*. London, 1992, S. 6.
- 19 Nead bezieht sich hier auf Mary Douglas' Theorie zur Tabuisierung der Körperöffnungen. Mary Douglas. *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. London, 1966. Vergleichbar argumentiert Bachtin, Michail M. «Die groteske Gestalt des Leibes». *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt a. M., 1990, 15–23. Zum Thema der Körpergrenzen siehe auch Battersby, Christine. «Her Body / Her Boundaries: Gender and the Metaphysics of Containment». *The Body. Journal of Philosophy and the Visual Arts*. Hg. v. Andrew Benjamin. London, 1993, 30–39.
- 20 Ebenfalls bei Feststellungen bleiben Alison Smith. *The Victorian Nude. Sexuality, Morality and Art*. Manchester u. New York, 1996, S. 4, und Nanette Salomon. «The Venus Pudica: Uncovering Art History's 'hidden Agendas' and pernicious Pedigrees». *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*. Hg. v. Griselda Pollock. London u. New York, 1996, 69–78.
- 21 Giedion, Sigfried. «Fruchtbarkeitssymbole: Vulva». *Ewige Gegenwart: Ein Beitrag zu Konstanz und Wechsel*. 2 Bde. Köln, 1964.
- 22 Beuningen, H. J. E. van u. Koldewij, Adrianus M. (Hg.). *Heilig en Profaan. Duizend laat middeleeuwse insignies*. Cothen, 1993.

- 23 Koldewij, Adrianus M. «Laatmiddeleeuwse Insignies. Verzamelgeschiedenis en stand van onderzoek, cultuurhistorische aspecten». *Heilig en Profaan. Laatmiddeleeuwse insignies in cultuurhistorisch perspectief*. Hg. v. dems. u. A. Willemsen. Amsterdam, 1995. Siehe auch Bedaux (Anm. 9).
- 24 Vgl. den Beitrag von Edith Wenzel in diesem Band.
- 25 Saunders Magurn, Ruth (Hg.). *The Letters of Peter Paul Rubens*. Cambridge, 1971, S. 91 u. 450. Zur Ikonographie der *diva vulva* siehe A. A. Barb. «Diva Matrix. A Faked Gnostic Intaglio in the Possession of P. P. Rubens and the Iconology of a Symbol». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 16.3 (1953): 193–238.
- 26 da Vinci, Leonardo. *Anatomische Studie einer Vulva*. Windsor Castle, Royal Library. Zur Geschichte der Vulvadarstellungen in der Anatomie siehe Klein, G. *Bildliche Darstellungen der weiblichen Genitalien vom 9. Jahrhundert bis Vesal*. München, 1907; Speert, Harald. *Iconographica Gynaetrica: A Pictorial History of Gynaecology and Obstetrics*. Philadelphia, 1973; Gilman, Sander. *Sexuality. An Illustrated History Representing the Sexual in Medicine and Culture from the Middle Ages to the Age of Aids*. New York, 1989; Laqueur, Thomas. *Making Sex*. Harvard, 1992.
- 27 Vgl. Marti-L'Herme, Jean Jacques. «Le cas de Jean-Jacques Lequeu». *Macula. Le Journal de Bonforno* 5/6 (1979): 138–149.
- 28 Zur Geschichte des Bildes Günter Metken. *Gustave Courbet: Der Ursprung der Welt. Ein Luststück*. München, 1997.
- 29 Eine weitere Kategorie wäre das Geschlecht, das modifiziert zum Symbol als Grotte, Krug, aufgeschnittene Frucht, Muschel etc. in der offiziellen Kunst figuriert. Vgl. Aigremont. «Muschel und Schnecke als Symbole der Vulva ehemals und jetzt». *Anthropophyteia* 6 (1909): 35–50; Huber, Richard. «Vulva-Symbole auf Bildern alter Meister». *Sexualmedizin* 3 (1986): 134–140. Über einige Vulva-Symbole in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts schreibt de Jongh, E. «Erotiek in vogelperspectief». *Kwesties van Betekenis*. Leiden, 1995. 21–58.
- 30 Ingres, Jean Auguste Dominique. *Angelica und Rugero*, 1819. Paris, Musée du Louvre; *Vorstudie Angelica*, 1818. Harvard, Fogg Art Museum; Ingres, J. A. D. *Das türkische Bad*, 1863. Paris, Musée du Louvre; Ingres, J. A. D. *Vorstudie zum türkischen Bad*, um 1859. Montauban, Musée Ingres. Zum gemalten Schamhaar in der Moderne vgl. Lehmann, Ann-Sophie. «Het andere haar». *Kunstschrift* 2 (1997): 32–38.
- 31 Caillebotte, Gustave. *Nackte Frau auf einer Couch*. 1888. Minneapolis, The Minneapolis Institute of Art. Vgl. Caillebotte, Gustave. *Urban Impressionist*. Ausstellungskatalog. Chicago, 1995, S. 214 f. Vgl. Hollander (Anm. 5).

- 32 Für eine Zusammenfassung der Kritik an Klimt und der in der Tagespresse geführten Polemik siehe Bahr, Hermann. *Gegen Klimt*. Wien, 1903.
- 33 Hobhouse, Janet. *The Bride Stripped Bare. The Artist and the Female Nude in the Twentieth Century*. New York, 1988, S. 139.
- 34 Klüver, Billy u. Julie Martin. *Kiki's Paris, Artists and Lovers 1900–1930*. New York, 1989, S. 97.
- 35 Vgl. den Katalog der Ausstellung *Feminimasculin. Le sexe de l'art*. Hg. v. Centre Pompidou. Paris, 1997.
- 36 Lucie-Smith, Edward u. Judy Chicago. *An American Vision*. New York, 2000. Für eine Zusammenfassung der Kritik an Chicagos Werk von feministischer Seite siehe Kubitzka, Anette. *Die Kunst, das Loch, die Frau. Feministische Kontroversen um Judy Chicagos «Dinnerparty»*. Pfaffenweiler, 1994.
- 37 Jones, Amelia (Hg.). *Sexual Politics. Judy Chicagos Dinner Party in feminist Art History*. UCLA at the Armand Hammer Museum of Art. Berkeley u. London, 1996.
- 38 In der aktuellsten Publikation über Cranachs Akte geht die Autorin nicht auf die Behaarung ein. Vgl. Bonnet, Anne-Marie. «Der Akt im Werk Lucas Cranachs». *Lucas Cranach: Ein Maler-Unternehmer aus Franken*. Katalog der Ausstellung im Haus der Bayerischen Geschichte. Augsburg, 1994.
- 39 Baldungs Darstellung des Geschlechts wird erwähnt bei Koerner, Joseph Leo. «The Mortification of the Image: Death as a Hermeneutic in Hans Baldung Grien». *Representations* 10 (1985): 52–101.
- 40 Zu Gossaerts *Adam und Eva*-Darstellungen siehe Schwarz, Hans. «Jan Gossaert's *Adam and Eve* Drawings». *Gazette des Beaux-Arts* 42 (1953): 145–168.
- 41 Smith, Jeffrey Chipps. «Small Collectible Sculpture: A Study in the History of Taste». *German Sculpture of the Later Renaissance 1520–1580*. Princeton, 1994. 270–316. Smith äußert sich nicht zur Darstellung des Geschlechts.
- 42 Gross, Sibylle. *Hans Wydyz. Sein Œuvre und die oberrheinische Bildschnitzkunst*. Hildesheim, Zürich u. New York, 1997. Gross widmet der *Adam-und-Eva*-Gruppe ein Kapitel, aber erwähnt nicht die Darstellung des Geschlechts.
- 43 Z. B. Harbison, Craig. *The Mirror of the Artist: Northern Renaissance Art in its Historical Contexts*. New York, 1995, S. 165.
- 44 Clark, Kenneth. *The Nude. A Study in Ideal Form*. Princeton, 1956. 308 ff. Vgl. die kritische Analyse bei Nead (Anm. 18), S. 12–22.
- 45 Sickert, Walter Richard. «The Naked and the Nude». *New Age* 21 (1910). Repr. *A Free House*. Hg. v. Osbert Sitwell. London, 1947. S. 324. Heinrich Wölfflin beschrieb Dürers Kupferstich *Nemesis* als «ausgezogen». Wölfflin, Heinrich. *Die Kunst Albrecht Dürers*. München, 1905, S. 132.

- 46 Bei Vitruv konnte Dürer, wie er selbst schreibt, nur eine kurze Anleitung für die Konstruktion eines männlichen Körpers finden: «Und las den Fitruvium, der beschreibt ein wenig van der glidmas eines mans». Rupprich, Hans. *Dürer. Schriftlicher Nachlaß*. Bd. II. Berlin, 1966, S. 32. Eine Zusammenfassung der italienischen Quellen, die Dürer zugänglich gewesen sein könnten: ebd., S. 27–31 u. 152–158. Alle Traktate beziehen sich ausschließlich auf den männlichen Körper.
- 47 Vgl. Panofsky, Erwin. *Dürers Kunsttheorie vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener*. Berlin, 1915, S. 90 f. Tietze, Hans. «Zu den Anfängen der Proportionsstudien». *Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers*. Bd. I. Augsburg, 1927. 395–405.
- 48 Rupprich (Anm. 46), S. 42–44. *Anleitung zur Konstruktion einer Frauenfigur in Vorderansicht*, Feder auf Papier. London, Britisches Museum, P 48801. Datierungen variieren zwischen 1500 und 1509.
- 49 Rupprich (Anm. 46), S. 43.
- 50 «Mhd. Bruoch stf., Hose um die Hüfte und Oberschenkel; schweiz. Bruech, «Schamgegend». Die Grundbedeutung des Wortes war offenbar «Steiß», «Gesäß» und wurde erst vom Körperteil auf die Kleidung übertragen.» *Trübners Deutsches Wörterbuch*. Hg. v. Alfred Goetze. Bd. I. Berlin, 1939, S. 440. Zit. n. Rupprich (Anm. 46), S. 44 Anm. 6.
- 51 Rupprich (Anm. 46), S. 232 u. 238.
- 52 Rupprich (Anm. 46), S. 260.
- 53 Rupprich (Anm. 46), S. 274.
- 54 Rupprich, Hans. *Dürer. Schriftlicher Nachlaß*, Bd. III. Berlin 1969, S. 69–70, 76, 78.
- 55 Rupprich (Anm. 54), S. 184.
- 56 Dürer, Albrecht. *Vier Bücher von Menschlicher Proportion*. Faksimile-Neudruck der Originalausgabe Nürnberg 1528. Nördlingen, 1980.
- 57 Grimm, Jacob und Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch*. Nachdruck. München, 1984.
- 58 «zagell»: Mittel- und frühneuzeitliches Deutsch für allgemein «Schwanz» und bes. «Penis» (Jacob Grimm. *Deutsches Wörterbuch*) verwendet Dürer nur einmal. Vgl. Rupprich (Anm. 46), S. 167. In allen folgenden Proportionsstudien «schwanz» (Rupprich [Anm. 46], S. 171–230) und bei denen für ein Kind «schwenzle». Vgl. Rupprich (Anm. 46), S. 344.
- 59 Dieser Eingriff ist nicht Dürer selbst, sondern wahrscheinlich Willibald Pirckheimer zu verdanken, der die Ausgabe nach dem Tod seines Freundes redigierte. Vgl. Rupprich (Anm. 46), S. 175 Anm. 7.
- 60 Siehe z. B. Schade, Sigrid. «Der Mythos des «Ganzen Körpers». Das Fragmen-

- tarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte». *Frauen Bilder Männer Mythen. Kunsthistorische Beiträge*. Hg. von Ilsebill Barta u. a. Berlin, 1987; Nead (Anm. 18), S. 11 und Stoichita, Victor. *A short History of the Shadow* London, 1997, S. 121.
- 61 Siehe z. B. Hinz, Bertold. «Nackt/Akt. Dürer und der «Prozess der Zivilisation»». *Städel Jahrbuch* n.F. 14 (1993): 199–230, bes. S. 222.
- 62 Ausführlicher dazu Lehmann (Anm. 8), S. 72 f.

Elisabeth von Samsonow

Die verrutschte Vulva

Entwurf einer neuen Organtheorie

In der Medientheorie der letzten 20 Jahre ist, insbesondere verursacht durch den Erfolg des «Knüllers» der 1980er Jahre – Gilles Deleuzes und Felix Guattaris *Anti-Ödipus*, der mit einem rätselvollen «organlosen Körper»¹ aufwartet –, viel von Organen die Rede gewesen. Die Grundidee war, dass Organe eine ontologisch aufweisbare Korrespondenz mit bestimmten funktionalen Entitäten auf der Ebene der Cyborgs oder anderer künstlicher «Organismen» unterhielten, das heißt, dass sie sich mit ihnen in dieselbe Klasse von Seienden teilten bzw. dass sie sich eigentlich erst durch ihre artifiziellen Repliken vollständig durchdringen und begreifen ließen. Unter dem Horizont einer technologischen Debatte findet also ein Umstand wieder Gehör, der früher in psychoanalytischen, ethnologischen, ethnopsychiatrischen und symboltheoretischen Diskursen verhandelt worden ist: dass nämlich die *Latenz* des Organbesitzes, die merkwürdige und beunruhigende Unzugänglichkeit der Organe, die Unmöglichkeit, sich mit ihnen in direktem Weg in Verbindung zu setzen, eine kulturelle oder psychische Umschrift erforderlich mache, die jedes Organ in seinem exegetischen, symbolischen Double zum Begriff wiederauferstehen lässt. Was also im Bereich der technischen Wiedergänger der Organe alle möglichen medialen Apparaturen sein mögen, bilden in der symbolischen Übersetzung die vollständig und exzessiv übercodierten und hypersignifikanten *loci* oder Orte eines imaginären Körpers.

Über die Herausgeber

Claudia Benthien, Dr. phil., Jahrgang 1965, ist Wissenschaftliche Assistentin am Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin. 1998 Promotion an der Humboldt-Universität, anschließend Postdoktorandin am Graduiertenkolleg «Körper-Inszenierungen» an der Freien Universität Berlin. 1996 Visiting Scholar an der Columbia University, New York; 2001 Fellow an der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel und am Warburg Institute, London. Tiburtius-Preis 1999 des Landes Berlin.

Buchpublikationen u. a.: Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse (1999); Über Grenzen. Limitation und Transgression in Literatur und Ästhetik (Hg., zus. mit Irmela Marei Krüger-Fürhoff, 1999); Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle (Hg., zus. mit Anne Fleig und Ingrid Kasten, 2000).

Christoph Wulf, Dr. phil., Jahrgang 1944, ist Professor für Allgemeine und Vergleichende Erziehungswissenschaft, Mitglied des Interdisziplinären Zentrums für Historische Anthropologie, des Sonderforschungsbereichs «Kulturen des Performativen» und des Graduiertenkollegs «Körper-Inszenierungen» an der Freien Universität Berlin.

Buchpublikationen u. a.: Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft (zus. mit Gunter Gebauer, 1992; 2. Aufl. 1998); Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie (Hg.; 1997); Spiel – Ritual – Geste (zus. mit Gunter Gebauer, 1998); Anthropologie der Erziehung (2001); et al.: Das Soziale als Ritual (2001); mit Dietmar Kamper Herausgeber von zwölf Bänden unter dem Rahmenthema «Logik und Leidenschaft». Internationale, transdisziplinäre Studien zur Historischen Anthropologie; Mitherausgeber der «Zeitschrift für Erziehungswissenschaft» und der Reihen «Historische Anthropologie», «European Studies in Education», «Pädagogische Anthropologie», geschäftsführender Herausgeber von «Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie».

Claudia Benthien / Christoph Wulf (Hg.)

Körperteile

Eine kulturelle
Anatomie

rowohlts enzyklopädie
im Rowohlt Taschenbuch Verlag

Rowohlt's Enzyklopädie
Herausgegeben von Burghard König

Originalausgabe

Veröffentlicht im Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH,
Reinbek bei Hamburg, Juni 2001

Copyright © 2001 by Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH,
Reinbek bei Hamburg

Umschlaggestaltung any.way, Walter Hellmann
(Abbildung: Théodore Géricault)

«Anatomische Fragmente» / Montpellier, Museum

Satz: Aldus und Optima PostScript, PageOne

Gesamtherstellung Clausen & Bosse, Leck

Printed in Germany

ISBN 3 499 55642 1

Die Schreibweise entspricht den Regeln der neuen Rechtschreibung.

Inhalt

Claudia Benthien und Christoph Wulf

Einleitung

Zur kulturellen Anatomie der Körperteile 9

Zerteilter Kopf

Inge Stephan

Das Haar der Frau

Motiv des Begehrens, Verschlingens und der Rettung 27

Sabine Flach

Das Auge

Motiv und Selbstthematisierung des Sehens
in der Kunst der Moderne 49

Gert Mattenkloft

Gehörgänge

Erkennen durch die Stimme 66

Kay Himberg

Phantasmen der Nase

Literarische Anthropologie eines hervorstechenden Organs 84

Claudia Benthien

Zwiespältige Zungen

Der Kampf um Lust und Macht im oralen Raum 104

Opaker Rumpf

Michael Oppitz

Zur Körpersymbolik in Verwandtschaftsbeziehungen

Herz, Leber, Lunge, Eingeweide, Knochen und Fleisch in
himalayischen Gesellschaften 133

Karl-Josef Pazzini

Haut

Berührungssehnsucht und Juckreiz 153

Philine Helas

Madensack und Mutterschoß

Zur Bildgeschichte des Bauches in der Renaissance 173

Christoph Wulf

Magen

Libido und Communitas – Gastrolatrie und Askese 193

Gerburg Treusch-Dieter

Leber und Leben

Aus den Innereien einer Kulturgeschichte 207

Zerrissenes Geschlecht

Hartmut Böhme

Erotische Anatomie

Körperfragmentierung als ästhetisches Verfahren
in Renaissance und Barock 228

Adrian Stähli

Der Hintern in der Antike

Kulturelle Praktiken und ästhetische Inszenierung 254

Edith Wenzel

Zers und *fud* als literarische Helden

Zum «Eigenleben» von Geschlechtsteilen
in mittelalterlicher Literatur 274

Doerte Bischoff

Körperteil und Zeichenordnung

Der Phallus zwischen Materialität und Bedeutung 293

Ann-Sophie Lehmann

Das unsichtbare Geschlecht

Zu einem abwesenden Teil des weiblichen
Körpers in der bildenden Kunst 316

Elisabeth von Samsonow

Die verrutschte Vulva

Entwurf einer neuen Organtheorie 339

Stefanie Wenner

Ganzer oder zerstückelter Körper

Über die Reversibilität von Körperbildern 361

Anna Opel

Szenen der Zerteilung

Zur Wirkungsästhetik von Sarah Kanes Theaterstücken 381

Bewegte Glieder

Kerstin Gernig

Skelett und Schädel

Zur metonymischen Darstellung des Vanitas-Motivs 403

Katrin Deufert und Kerstin Evert

Der Torso im Tanz

Von der Destabilisierung des Körpers
zur Autonomie der Körperteile 423

Friedrich Weltzien

Der Rücken als Ansichtssseite

Zur «Ganzheit» des geteilten Körpers 439

Burkhard Oelmann

Auslösen / Abtrennen

Fotografierende und fotografierte Hände 461

Anne Fleig

Sinnliche Maschinen

Repräsentationsformen der Beine in der Moderne 484

Gerhard Wolf

Verehrte Füße

Prolegomena zur Geschichte eines Körperteils 500

Über die Autorinnen und Autoren 524