

- 17 Brandstetter, Gabriele. «Defigurative Choreographie. Von Duchamp zu William Forsythe». *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*. Hg. von Gerhard Neumann. Stuttgart, Weinheim, 1997: 588–623.
- 18 Zu Orlan siehe u. a.: Melorquodale, Duncan (Hg.). *Orlan: Ceci est mon corps – ceci est mon logiciel*. London, 1996.

Friedrich Weltzien

Der Rücken als Ansichtsseite

Zur «Ganzheit» des geteilten Körpers

Der Rücken ist ein besonderer Körperteil. Der eigene Rücken, aber auch der Rücken des Gegenübers entzieht sich der Sichtbarkeit in besonderer Weise. Im Gegensatz etwa zum Hör- oder Tastsinn, der Reizquellen wahrnehmen kann, gleich ob sie sich vor oder hinter uns befinden, ist der Sehsinn ein gerichteter. Der Umstand, dass beide Augen in die gleiche Richtung blicken, führt dazu, dass es eine Seite des Körpers gibt, die dem Sehen gewissermaßen abgewandt ist. Dieser abgewandte Teil des Körpers soll hier als Rücken definiert werden. Er umfasst die größte Fläche am menschlichen Körper zwischen Genick und Gesäß, Schultern und Hüfte.

Als der «unsichtbare» Körperteil ist der Rücken besonders für die Frage interessant, wie und in welchen Zusammenhängen er im Bild sichtbar gemacht wird. Dabei fällt auf, dass seit der Antike der Rücken stets ein Bildmotiv gewesen ist, das durch sein Zeigen auch auf das Problem des Verhältnisses von Körperteil zu Körperganzem hingewiesen hat: Denn wenn einem der Rücken zugekehrt wird, gerät notwendigerweise die Vorderseite aus den Augen. Im Bild des Rückens erscheint so die Unmöglichkeit, mit einem Blick den vollständigen Körper wahrnehmen zu können. Im Kontext einer Diskussion von Körperteilen ist der Bezug auf den ganzen Körper entscheidend. Ein Teil existiert *qua definitionem* immer nur als Teil von etwas. Die Frage ist, wie sich in dem sehr großen Körperteil Rücken, der gleichzeitig Ansichtsseite ist, dieses Verhältnis ausdrücken kann.

Im Folgenden soll in einem Überfliegen der Kunstgeschichte der Rü-

cken als Motiv betrachtet und dabei auf seine besondere Rolle als Körperteil befragt werden. Es wird dabei von der These ausgegangen, dass der Rücken stets eine Markierung für einen Körper darstellt, dessen Ganzheit aus Teilen besteht: für den ›teiligen Körper‹, wie er im Folgenden genannt werden soll. Der so verstandene Körperteil ist also nicht nach Maßgabe der Anatomie definiert, sondern über die Wahrnehmung des menschlichen Körpers.

Das Zweiseitenmodell des Körpers

Im Buch *Erotos* des Pseudo-Lukian findet sich eine Geschichte von drei jungen Männern, die als Kulturtouristen die berühmten Stätten ihrer Zeit bereisen.¹ Ein erzählerischer Höhepunkt besteht in der Episode, die vom Besuch der berühmten Statue der Aphrodite des Praxiteles in Knidos berichtet. Der Erzähler Lykinos betritt den Tempel zusammen mit dem Korinther Charikles, der im *Gespräch über die Liebe* (so der Untertitel des Textes) die heterosexuelle Ausrichtung vertritt, und dem Athener Kallikratides, dem Advokaten der Homosexualität. Alle drei erblicken das Standbild, natürlich zunächst von der Vorderseite. Charikles ist sofort außer sich vor Begeisterung, rennt auf das Götterbild zu und «bedeckt es überall mit glühenden Küssen», während Kallikratides offensichtlich unbeeindruckt ist. Aber, so erzählt Lykinos weiter:

Die Cella des Tempels hat auch auf der anderen Seite eine Tür, für die, welche auch die Rückseite des Götterbildes genau zu betrachten wünschen, damit nichts an ihm unbewundert bleibe. Man braucht also nur durch die andere Tür einzutreten, um mit größter Bequemlichkeit auch die Schönheiten der Rückseite zu besichtigen.²

Dazu muss allerdings erst eine Tempeldienerin die hintere Pforte aufschließen. Nach dem Eintreten durch diese andere Tür stimmt nun Kallikratides angesichts der Rückseite der unbedeckten Göttin – in Entsprechung zu Charikles' Reaktion auf die Vorderansicht – ein enthusiastisches Loblied auf «das Ebenmaß des Rückens» und die Schönheit von Gesäß und Beinen an. Allerdings wird die hintere Ansicht der Figur durch eine Besonderheit ausgezeichnet, denn die drei Männer entdecken «auf dem einen Schenkel einen Fleck wie einen Makel auf einem Kleide». Die Tempeldienerin erklärt daraufhin, was es mit diesem Makel auf sich hat. Es hatte sich nämlich ein Jüngling aus gutem Hause in

die Statue verliebt, und nachdem er sich über längere Zeit nach der Göttin verzehrt hatte, «kam er durch die heftigen Reizungen seiner Begierde ganz von Sinnen», ließ sich über Nacht im Tempel einschließen und verging sich hinterrücks an der Statue: «und die Göttin trug den Flecken als Mal der ihr widerfahrenen Schmach».

In der Erzählung des Pseudo-Lukian wird eine Anzahl von Körperteilen, unter anderem auch der Rücken, benannt und beschrieben. Die Besonderheit der Geschichte, wie auch die Ordnung dieser Teile, besteht dabei in der Trennung der Figur in eine Vorder- und eine Rückseite. Es geht also weniger um Körperteile als um Körperteilung. Bemerkenswert ist die Erzählung von der Knidia deshalb, weil zum ersten Mal die Rückenansicht eines Menschenbildes *expressis verbis* in den Blick gerät. Dabei ist ihre Wahrnehmung vollständig von derjenigen der Vorderseite getrennt. Das Modell dieses Körpers ist ein Zweiseitiges: vorn versus hinten. Nicht der Marmorblock mit seinen Kubikdimensionen Höhe, Breite und Tiefe ist Vorbild der lukianistischen Schilderung – wie die Situation einer Statue in einem architektonischen Rahmen nahe legen könnte –, sondern eine Zweiseitigkeit: wie bei einer Münze, einer Spielkarte oder einer Tafel. Die Seitenansicht steht nicht zur Debatte. Die Differenz von rechts und links ist in diesem Körperbild offensichtlich nicht entscheidend.

Von vorn wie von hinten hat der Körper die gleiche Kontur und ist achsensymmetrisch denkbar. Alle äußeren Körperteile, die nicht paarig vorkommen, liegen auf dieser Spiegelachse, der so genannten *linea alba*: Nase, Mund, Nabel, Geschlecht, Anus, Wirbelsäule, Hals und Kopf. Die Seitenansicht, das Profil, entfernt diese Symmetrie, indem sie von den doppelt vorhandenen Organen je eines der Sichtbarkeit entzieht: Man sieht nur noch ein Ohr, ein Auge, einen Arm. Diese Reduktion kann zu einer Präzisierung der Aussage führen: Der Ausdruck des einen Auges widerspricht nicht dem des anderen, die Gestik einer Hand nimmt die der anderen nicht zurück. Dies wird durch die Schärfe der Konturlinie noch betont, und so findet seit der römischen Kaiserzeit das Profil als eine besondere Autoritätsformel im Porträt Verwendung. Die Markanz der Profillinie, die zur Kontur gewordene *linea alba*, zeigt sich bis zu den Schattenrissen und Scherenschnitten, die während der Goethezeit in Mode gekommen sind. Auch in Johann Caspar Lavaters *Physiognomik* (1772) wird gerade in der Profilsilhouette die eindeutige und möglichst objektive Beschreibungsmöglichkeit gesucht.³ Die besondere Glaubwürdigkeit des Profils erklärt sich auch daraus, dass die

Profilansicht keine Rückseite hat, oder besser gesagt: Die Rückseite stimmt mit der sichtbaren Seite überein. Als Ansichtsseite verbirgt das Profil scheinbar nichts.

Die Rückenansicht hingegen entspricht zwar in Kontur und Symmetrie der Frontalsicht, aber sie ist keine Reduktion, sondern eine radikale Kehre, eine Reversion im eigentlichen Sinn des Worts. Demnach gibt es keine Drehung des Körpers im Bild aus der Frontal- in die Profil- bis zur Rückenansicht als fließende Rotation, wie die Zwischenstufen von Dreiviertel- und so genanntem «verlorenem» Profil nahe zu legen scheinen, sondern es ist ein Springen in jeweils unterschiedene Bildzustände. Der Körper im Bild lässt sich nicht kreisen, sondern nur klappen oder wenden. Dieses Umklappen des Körperbildes zwischen einzelnen Ansichtsseiten lässt sich als eine Teilung verstehen, denn es besteht eine Differenz und eben kein Kontinuum.

Wenn das Profil, wie der Kunsthistoriker Meyer Schapiro es einmal dargelegt hat, das Menschliche bezeichnet und die *En-face*-Ansicht das Göttliche,⁴ was bliebe dann noch für den Rücken übrig? Um einer vor-schnellen Antwort zu entgehen, soll nochmals die Unterscheidung von Vorder- und Rückenansicht bei Pseudo-Lukian betrachtet werden, wobei vier Aspekte hervortreten:

Zum einen geht es beim Bild des Rückens um die Differenz zwischen sichtbar und unsichtbar. Während vorn das Kultbild frei zugänglich ist, muss hinten erst die Pforte aufgeschlossen werden. Nimmt man die Rückseite in den Blick, muss man dabei notwendig die Vorderansicht verlassen. Dieser Akt des getrennten Auf- oder Erschließens bringt die Rückenfigur in Zusammenhang mit dem Dualismus von Verschleiern und Enthüllen, von Abweisen und Eindringen, Innen und Außen. Zum Zweiten existiert eine offizielle Ebene gegenüber einer verbotenen: vorn verehrtes Kultbild, hinten Tatort schändlichen Vergehens. Diese Hierarchisierung verleiht der Rückseite die Macht, ein moralisches Urteil auszudrücken, und verbindet sie mit Gegenüberstellungen wie Hoch versus Niedrig oder Recht versus Unrecht. Das Sprechen in Dualismen zeigt dabei, dass das Bild des Rückens als Negation der Vorderseite und damit als Umkehrung der von ihm bedeuteten Werte fungieren kann. Drittens wird eine starke sexuelle Konnotation in die Thematik gebracht, die mit Gegensätzen von homosexuell gegen heterosexuell, aber auch von männlich gegen weiblich operiert.⁵ Diese besondere sexuelle Attraktion des Rückenbildes verweist auf das Verhältnis von Betrachten und Betrachtet-Werden, von Subjekt und Objekt erotischer Projektion.

Die Sichtbarmachung der Rückseite verstärkt insofern auch den Aspekt der Nacktheit der Knidia, indem sie sozusagen zweifach enthüllt erscheint. Ein vierter Aspekt besteht im zeitlichen Moment: Das Element der ungleichzeitigen Sichtbarkeit macht es möglich, vorn und hinten mit Zukunft und Vergangenheit, mit Vorher und Nachher in Verbindung zu bringen. Auch der römische Gott Janus – als Hüter der Pforten, im Falle der Knidia also auch Beschützer der Rückseite – zeigt die Betonung der temporalen Doppelheit: Er trägt auf der einen Seite ein altes Gesicht und auf der anderen Seite ein junges. Vorder- und Rückseite verkörpern auch hier den Durchgang der Zeit.

In der Verfolgung des Moments der Sichtbarkeit zeigt sich, dass es nicht möglich ist, einen der Gegensätze von den übrigen strikt zu trennen. Die Frage der Wahrnehmung verbindet sich im Bild immer schon mit Wertungen, Interpretationen und sexuellen Projektionen. Für die Untersuchung des Rückens im Bild erweist sich dennoch der erste Punkt als sinnvoller Leitfaden.

Das Bild des Rückens

Im Mittelalter spielt der Rücken als Motiv insbesondere in der Grotteske eine bedeutende Rolle. Gotische Wasserspeier vertrauen mit dem Zeigen ihrer Rückseite auf eine apotropäische Wirkung, möchten also das im weitesten Sinn «Böse» seinerseits zum Abwenden veranlassen. Das Zeigen des Rückens drückt so ein Wertsystem aus. Ganz entschieden kommt dieser moralisierende Gegensatz zwischen vorn und hinten in den Statuen vom so genannten *Fürst der Welt* (Abb. 1) oder der *Frau Welt* zum Tragen.⁶ Der charmante Verführer und die eitle Dame entpuppen sich, blickt man hinter ihre hübsche Fassade, als marode, der Verwesung anheim gegeben, als Heimstatt für Tiere der Erde und des Schlamms: Schlangen, Kröten, Würmer und dergleichen. Der rückwärtige Verfall gewährt gleichermaßen Einblick in ihr oberflächliches Wesen wie in ihre körperlichen Innereien. Wie im Falle der knidischen Aphrodite ist auch dieser Einblick ins Unsichtbare mit einem gewissen Aufwand verbunden: Die Statuen stehen mit dem Rücken zur Wand, sodass sich der Betrachter ein wenig verrenken muss, um zu dieser Einsicht zu gelangen.

Zunächst scheint es also, als stehe die Rückenfigur im Bild primär tatsächlich für das Böse, wie es das System von Meyer Schapiro antizipiert. Durch das gesamte Mittelalter sind es immer wieder Teufel, Dä-



Abb. 1: Fürst der Welt (um 1310)

monen und Ungeheuer, halb menschliche Chimären und andere Höllenwesen, die die Rückenfigur für sich in Anspruch nehmen. Noch bei Hans Baldung Grien sind es die Hexen, die in Rückenansicht zu sehen sind. Im Motiv von «Jungfrau und Tod» steht der Knochenmann immer im Rücken des Mädchens, und auch in der Szene der Erniedrigung des weisen Aristoteles, auf dessen Rücken Phyllis reitet, wird die Kehrseite zum Schauplatz der Schande.⁷ Der erotische Kontext ist dabei stets wesentlich.

Nicht immer meint der Rücken aber das absolut Böse im Gegensatz zum Guten. Als Bildmittel wird die Rückenfigur auch eingesetzt, um eine Abstufung zu erzeugen. In den Schächer- und Kreuzigungsszenen ist Christus immer frontal zu sehen, während die Folterknechte und Soldaten den Rücken zeigen. Unter dem Kreuz ist oft die Figur der Maria Magdalena von hinten zu sehen, niemals aber der heilige Johannes. Im Motiv des Marientodes sind in Darstellungen des 15. Jahrhunderts meist einige der Jünger als Rückenfiguren gegeben: nicht um die Jünger als schlecht zu zeigen, sondern um die Prominenz der sterbenden Maria zu steigern. Gerade in Bildern christologischen Inhalts in der Nachfolge Giotto's ließen sich hier zahlreiche Beispiele anführen, die belegen, dass der Rücken nicht das Böse meint. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts kann der Rücken als Aktstudie auch ganz frei von moralischen

Konnotationen sein. Es sei nur an die Rückenstudien von Michelangelo oder auch Albrecht Dürer erinnert. Im Gegenteil dienen diese Rücken als Ausweis einer ganz anderen Art von Sichtbarmachung: der möglichst wirklichkeitsgetreuen und vorurteilsfreien Schilderung der Natur des menschlichen Körpers.

Auch in der grotesken Figur ist der Rücken nicht zwingend als Merkmal des Bösen zu interpretieren. In dem 1487 von Marcus Ayrer gedruckten Buch *Frag und antwort Salomonis und marcolfi*, das aus Dialogen zwischen dem Bauern Markolf und dem weisen Salomon besteht, erscheint in den dazugehörigen Illustrationen die Rückseite immer dann, wenn es um das schlichtweg Andere geht.⁸ Während Salomon die gelehrte Weisheit vertritt, steht das sichtbare Gesäß des Bauern Markolf nicht nur für das «Verkehrte» oder «Verrückte», sondern für ein direktes Erfahrungswissen und die Notwendigkeit der Befriedigung physischer Notdurft. Hier bezeichnet die Kehrseite nicht das Gegenteil zu Weisheit und Gesetz des Salomon, sondern zeigt gewissermaßen die körperliche Basis des Geistigen auf. Die Rückseite repräsentiert hier die physische Seite des Daseins mit gleicher Berechtigung.

Auch in frühen mittelalterlichen Schlachtendarstellungen verweist der Rücken auf die körperliche Bedingtheit menschlicher Existenz. Hier ist es ausschließlich der Tote oder Verletzte, der – auf dem Bauch liegend – den Rücken präsentiert.⁹ In diesen Bildern wird, in Entsprechung zum Lindenblattmotiv der Siegfriedsage, der Rücken zum Ort der Verletzbarkeit, der die Hinfälligkeit des irdischen Leibes markiert, ohne das Böse zu meinen.¹⁰

Ein weiterer Motivkreis von Rückenfiguren ist aus römischen Gerichtsdarstellungen ableitbar, wo der Angeklagte in Rückensicht vor dem richtenden Kaiser steht. Bereits im 6. Jahrhundert findet sich diese Rückenfigur in Zusammenhang mit der christlichen Ikonographie, in deren Entwicklung sich ihre Bedeutung vom Angeklagten über den Bittsteller und Geschenke Darbringenden bis zum Anbetenden wandelt.¹¹ Dieses Adorationsmotiv lässt sich als «liturgische Rückenfigur» bezeichnen, denn es zeigt den Priester, wie er während der katholischen Eucharistie vom Laienpublikum gesehen wird – eben von hinten (Abb. 2).¹² Diese Wendung lässt sich als Hierarchisierung verstehen. Der Dargestellte wendet sich einer höheren Macht zu – sei diese im Bild sichtbar oder nicht – und verweist damit, und das ist genuin christlich, den Betrachter des Bildes selbst auf den niederen Rang. Hier tritt der Rücken als Mittler zwischen irdischer und himmlischer Welt auf und zielt dabei



Abb. 2:
Alberto Arnaldi
Das Sakrament des heiligen
Abendmahls (nach 1351)

unmittelbar auf den Betrachter des Bildes. Der Rücken wird als Medium quasi zur interaktiven Oberfläche. Um die Mitte des 15. Jahrhunderts erfährt diese «liturgische Rückenfigur» eine ikonographische Festschreibung im Motiv der «Gregorsmesse». ¹³ Der Überlieferung nach erschien Papst Gregor dem Großen während einer Messe der tatsächliche Leib Christi in Brot und Wein der Eucharistie. Auf dieses Geschehen Bezug nehmend, verweist der Rücken Gregors im Bild auf eine besondere Erkenntnisweise: das visionäre Sehen, das Schauen.

Zwei Generationen später wird das Modell der liturgischen Rückenfigur variiert. Auf einem Holzschnitt ist Kaiser Maximilian als Rückenfigur zu sehen, wie er – eine göttliche Hand aus den Wolken reicht ihm ein Schwert – auf Jerusalem zuschreitet. ¹⁴ Der so zugekehrte Rücken meint die Aufforderung zur Nachfolge, es dem Gesehenen gleichzutun: Auch den voranmarschierenden Führer sieht man von hinten. Das Bildzeichen der Rückenfigur hat seine Bedeutung nun vom römischen Angeklagten zum Führer der christlichen Welt gewandelt. Dies wirkt wie eine ikonographische Parabel auf Christus selbst. Die positive Belegung des Rückens gewinnt noch an Überzeugung, wenn man Darstellungen der Tugend daneben hält. Bei Peter Vischer d. J. sind Tugend und Laster auf einem Blatt von 1515/16 mit dem Titel *Virtutes und Voluptas* (Abb. 3) dargestellt. ¹⁵ Dabei ist «Voluptas», die Lust, im Vordergrund *en face* an einem Springbrunnen auf einem Polster stehend zu sehen, von drei



Abb. 3: Peter Vischer d. J. *Virtutes und Voluptas* (1515–1516)

Musikanten umgeben und frisiert, aber nackt. Im Hintergrund ist die Tugend *a tergo* zu erkennen: mit einer Spindel in der Hand auf steinigem Pfad einen steilen Berg erklimmend. Sie trägt ihr Haar offen, ist aber bekleidet. Der Rücken macht das Nicht-Zeigen und die Uneitelkeit der braven Tugend kenntlich. In einem Zyklus der sieben Tugenden von Virgil Solis ist *Spes*, die Hoffnung, von hinten zu sehen.¹⁶ Den Blick nach oben gerichtet, schreitet sie vor uns her: Der Rücken gilt als Ausweis der Vertrauenswürdigkeit und Projektionsfläche unserer Hoffnungen.

Trotz dieser positiven Aspekte der Rückenfigur bleibt sie auch in der Renaissance immer ambivalent und lässt sich nicht emblematisch festlegen. Bei Hieronymus Bosch ist es unter den sieben Todsünden gerade die stolze *Superbia*, die als Rückenfigur erscheint.¹⁷ Das Sich-Drehen und -Wenden gehört zum Bewegungsrepertoire der Überheblichkeit und der Präsentation von Überfluss wie der Eitelkeit. Die Hoffart lässt sich eben gern von allen Seiten gleichermaßen bewundern. Die Darstellungen von Tanzfesten wie auch von Polemiken gegen den Kleiderluxus dieser Zeit zeigen gern die Rückenfigur.¹⁸ Der Pfeifer in Dürers Musikerbild, der einer gleichzeitigen Kleiderordnung zuwiderhandelt, die explizit auf die Verhüllung der Rückseite Bezug nimmt, nämlich der Rock möge «hinden und vorn zimlich und wol decken»¹⁹, wird in Rückensicht gezeigt, während der korrekt gekleidete Trommler *en face* zu sehen ist. Die große Fläche des Rückens, so scheint es, lässt sich als Bildschirm aller möglichen Belange einsetzen: Sie kann Bescheidenheit wie Eitelkeit darstellen, das Aufdringliche und das sich Entziehende markieren. In jedem Fall bringt das Motiv des Rückens etwas zur Erscheinung, das sich in der Front nicht zeigen kann. Was der Rücken sichtbar macht, ist die Differenz selbst.

Das Rückenbild als Körperteilung

Auch der Betrug findet hinter dem Rücken statt. Im 17. Jahrhundert gehört das Falschspielen dabei noch zu den harmloseren Varianten. Caravaggio zeigt uns einen jungen Mann in Rückenansicht, der gerade nach einer Spielkarte greift, die er hinten in den Gürtel gesteckt hat.²⁰ Die Karte selbst wird dabei zum Körpersymbol, denn sie hat zwei Seiten: eine neutrale, die man dem Gegenüber zukehrt, und eine, die über den wahren Wert Auskunft gibt. Die Front als Maske und der Rücken als «wahre» Ansicht verbindet dieses Betrugsszenario mit dem Motiv der «Frau Welt».



Abb. 4: Tintoretto *Venus, Vulkan und Mars* (1560)

Dürer hat dieses Modell auf das Tafelbild selbst übertragen. Auf der Rückseite des *Porträts eines jungen Mannes* von 1509 ist eine hässliche Alte mit einem Geldsack als Vanitasmotiv gegeben: eine sozusagen unsichtbare Warnung an die unerfahrene Jugend. Das Klappen von Vorder- zu Rückseite des Bildes verleiht der Tafel eine geradezu anthropologische Dimension, indem der Bildträger selbst Elemente des Zweiseitenmodells des Körpers übernimmt. Diese Bildfunktion entstammt den gotischen Flügel- und Wandelaltären,²¹ taucht aber in Verwandlung auch in *Trompe-l'Œil* des 17. Jahrhunderts wieder auf: So zeigt ein Bild von Cornelius Norbertus Gijsbrechts um 1670 die sorgfältige Darstellung der Rückseite eines Bildes.²² Die Wendbarkeit des Bildes, seine Zweiseitigkeit, wird selbst zum Bildgegenstand. Wie der Hintermann des Bauern Markolf verweist die verdoppelte Rückseite von Gijsbrechts' Bild auf die physische Bedingung von Erkenntnis überhaupt. In der Täuschung des Auges liegt die Ent-Täuschung: Wer dem nur Sichtbaren traut, ist betrogen.

Im Bild sexuellen Betrugs, der ehelichen Untreue, im 17. Jahrhundert gern am Exempel von Venus und Mars gezeigt, sieht man oft den hintergangenen Vulkan in Rückensicht (Abb. 4). Bei Tintoretto reflektiert

der Spiegel an der Wand den blinden Rücken Vulkans und weist ihn, der doch im Lüften ihres Schleiers den uneingeschränkten Zugriff auf die Sexualität von Venus zu haben glaubt, als den Betrogenen aus. Hinten hat man eben keine Augen: Diese partielle Blindheit macht die Rückseite so verletzlich. Im Bild des Rückens wird einsichtig, dass – auch wenn man sehen kann – man doch niemals *alles* sehen kann. Um alles auf einmal sehen zu können, müsste man gleichzeitig auf zwei Seiten sein, entweder sich selber oder das Betrachtete auseinander reißen. Genau dies hat die Malerei versucht, um dem Betrug der Teilansichtigkeit zu begegnen.

Eine der Möglichkeiten, beide Körperansichten gleichzeitig zu zeigen, bietet, wie Tintoretto vorführt, der Spiegel. Im 17. Jahrhundert hat unter den Tugenden *Prudentia*²³, die Weisheit und Umsicht, von *Spes* die Rückenfigur übernommen und präsentiert sich, wie es Cesare Ripa in seiner *Iconologia* von 1593 vorschreibt, mit Spiegel und Januskopf. Wenn Diego Velazquez seiner Venus in Rückenansicht einen Spiegel beigibt,²⁴ so ist dies mehr als nur ein kokett-erotisches Spiel mit Blicken: Dass sich Venus von hinten zeigt, ist ein im doppelten Sinn umsichtiger Zug. Im Barock weiß die Göttin der Schönheit um die Sehmacht: die Kontrolle über das, was zu zeigen oder zu verbergen sei. Sie lässt sich jedenfalls nicht, wie ihr Gatte Vulkan, hinterrücks überraschen. Der Unterschied liegt im Verhältnis von Rücken und Spiegel als Bild des Sehens und der Blindheit. Vulkan zeigt dem Spiegel seinen Rücken und weist so seine Blindheit aus. Venus macht es schlauer: Sie kehrt dem Betrachter den Rücken zu und behält mit dem Blick in den Spiegel die Gewalt über das Sichtbare und das Unsichtbare selbst. In beiden Fällen aber wird die Frontalansicht mit dem Rückenbild kombiniert, um den Körper als Ganzes zu zeigen. Allerdings um den Preis, dass im Spiegelbild ein zweites Bild eingefügt werden muss: Der ganze Körper erscheint geteilt in zwei Bilder, eines zeigt ihn von vorn, ein anderes von hinten.

Dem Bildhauer Giovanni Bernini wird das Verdienst zugesprochen, eine andere Möglichkeit, die Darstellung der Vorder- und Rückseite des menschlichen Körpers in eine Form zu bringen, mit der *figura serpentinata* perfektioniert zu haben. Dies funktioniert über eine Torsion, der Drehung einer Figur in sich, sodass sie nicht mehr eine starre Ansichtsseite bietet, sondern jeden Teil des Körpers aus einer anderen Perspektive zeigt. Im Gemälde führt aber, im Gegensatz zur Plastik, auch die Torsion zu einer Zerlegung der Figur, indem etwa das Gesicht frontal,

der Oberkörper im Profil und der Unterleib von hinten zu sehen sind. Das Modell der unterschiedenen Ansichtsseiten bleibt also bestehen, auch wenn sie in einer Figur zusammengeführt werden.

Das älteste Motiv der Sichtbarmachung des ganzen Körpers findet sich im Motiv der drei Grazien. Seit der Antike sind stets zwei der Mädchenfiguren von vorn und eine von hinten zu sehen, was wieder zum Modell der Zweiseitigkeit passt.²⁵ Wesentlich ist dabei, dass nicht drei unterschiedliche Frauen zu sehen sind, sondern immer eine Grazie in Verdreifachung. Es handelt sich also um die mehrfache Ansicht *eines* Körpers. Um den Körper als Ganzes zu zeigen, muss diese Ganzheit paradoxerweise im Bild zerteilt werden, wie dies ja auch im Spiegelbild und in der Torsion der Fall ist: Die Darstellung des ganzen Körpers erfordert seine Zerteilung im Bild, nur der geteilte Körper kann den ganzen zeigen.

Die Methode der Ansichtsduplizierung wird seit Andreas Vesalius auch von den anatomischen Darstellungen aufgegriffen. Die Rückenansicht wird hier formal der Frontansicht gleichgestellt, und so sind auch diese Körper in ein Vorn und ein Hinten aufgeteilt. Die Ansichtsdualität als Phantasma vollständiger Sichtbarkeit findet sich in der Darstellung als Ganzkörpermodell bis heute in jedem Anatomielehrbuch. Die Rückseite als Erkenntnisorgan kulminiert in anatomischen Rückenfiguren, die uns in der Art eines Verkündigungswengels an der Einsicht in den göttlichen Plan vom menschlichen Körper teilhaben lassen.²⁶ Auch hier ist noch die Bildvorstellung des *Prinzen der Welt* zu bemerken, der den erkennenden Einblick gerade von hinten ermöglicht.²⁷

Eine weitere Möglichkeit, die Vorderseite mit der Rückseite zu verbinden, ergibt sich aus der Selbstreferenz der Malerei als Technik der Sichtbarmachung. In Jan Vermeers Bild *Die Malkunst* von 1673 ist es nicht das Modell, sondern der Maler selbst, der als Rückenfigur erscheint. Wir werden Zeuge einer Atelierszene, in der ein Maler eine als Allegorie der Musik verkleidete Frau auf der Leinwand verewigt. Hier zeigt sich nicht nur ein Aspekt der diturgischen Rückenfigur – der Blick des Malers, der in der Verkleideten die imaginäre Allegorie schaut –, sondern durch die Verbindung zur Musik darüber hinaus ein Vergleich der Leistungen der verschiedenen Sinne. Auch in mehreren anderen Bildern verbindet Vermeer Darstellungen der Musik mit Rückenfiguren: Was hinter einem ist, kann man hören, aber nicht sehen.²⁸ Die Imagination des Hörbaren bestärkt so den Aspekt der Blindheit des Rückens.

Wahrnehmung hat nicht nur mit Sehen, sondern auch mit Erkennen



Abb. 5: Gerrit van Honthorst *Lachendes Mädchen mit obszönem Bild* (1625)

zu tun. In einem Bild Gerrit van Honthorsts (Abb. 5) hält eine Frau im Konkubinengewand eine kleine Tafel hoch, auf der ein weiblicher Rückenakt und darunter ein Schriftzug zu sehen sind. Um die Deutung dreht sich ein bislang unentschiedener Streit von Kunsthistorikern, der sich am vorletzten Buchstaben des vierten Worts entzündet hat. Entweder lässt sich lesen: «wie kennt mijn naers van afteren», was so viel

bedeutet wie: «wer erkennt meinen Arsch von hinten», oder man versteht statt *naers* lieber *naeis*: «wer erkennt meine Nase von hinten»²⁹. Bis der Streit um dieses *pars pro toto* geklärt ist, lässt sich die Frage vereinfacht stellen: «wer erkennt mich von hinten?» und gelangt so zu dem Problem, wie identitätsstiftend die körperlichen Merkmale der Rückseite sind. Die Blindheit des Rückens lässt sich auch in dem Sinn begreifen, wie man von einem alten Spiegel sagt, er sei blind: Man erkennt nichts.

Der Fingerzeig der Frau gibt zu verstehen, dass sie es ist, die die Frage stellt, und insofern ist es auch ihr Rücken, der auf dem Täfelchen erscheint. Die Tafel zeigt also das, was im Gemälde nicht zu sehen ist: ihre Rückseite und ihre Nacktheit. Indem Honthorst den Kunstgriff vom Bild im Bild anwendet, macht er auf das Problem bildlicher Repräsentation des ganzen Körpers aufmerksam. Vollständig kann der Körper erst werden, wenn er auf mehrere Bilder oder gar Bildebenen aufgeteilt wird. Als Bild des ganzen Körpers verliert der Rücken nämlich die Aussagelosigkeit, die ihm als Körperteil zu Eigen ist, indem er seine Blindheit thematisiert. Im Körperganzen des Bildes verliert der Teil seine Blindheit.

Der Tatbestand, dass die junge Frau eindeutig als Konkubine dargestellt ist, verleiht dem Bild eine zusätzliche Dimension, denn *a tergo* ist immer anonym: Man ist ja nicht zu erkennen. Der Hinweis auf die Rückseite grenzt so an eine Aufforderung zu einem Verhalten jenseits sozialer Kontrolle, die ja stets an die Identifizierbarkeit eines Täters gebunden ist. Der Rücken wird zum Kennzeichen des Privaten. Das ist besonders im Bordell wichtig, wo Dinge getan werden, die nur unter der Auflage der verschlossenen Tür zu dulden sind. Auch in anderen Bordellszenen Honthorsts spielt der Rücken eine wichtige Rolle. In *Der verlorene Sohn* sitzen sich Mann und Frau gegenüber.³⁰ Der Mann schirmt dabei – mit dem Rücken zum Betrachter – die Lichtquelle ab, die sich zwischen den beiden Personen befindet. Die Frontseite der Frau zeigt sich in hellem Licht, der Rücken des Mannes in tiefem Schatten. Das Licht markiert die Zelle des Sichtbaren, die von einer schützenden Schale aus verdunkeltem Rücken – als Motiv des Privaten – umgeben ist: der Rücken als Bergendes. Die Rückenansicht teilt uns mit, was zwischen den beiden vorgeht, ohne es zu enthüllen: Bei Shakespeare gibt es ein Idiom für das Liebespaar als «the beast with the two backs»³¹. Das Bild des Rückens, das sich als Darstellung der Differenz selbst und damit als Zeichen der Unmöglichkeit der Wahrnehmung des Körpers als Ganzem erwiesen hat, erhält damit eine weitere Facette. Es macht nicht

nur die Teiligkeit des Körpers sichtbar, der Rücken übernimmt selbst die aktive Rolle des Teilens: Der Rücken setzt sich als Grenze.

Der Rücken als Teiler

Das 19. Jahrhundert hegte eine große Begeisterung für die Bilder des 17. Jahrhunderts und greift verschiedene Funktionen der Rückenfigur wieder auf. Goethe gehörte zu den Ersten, die auf die Stellvertreterfunktion der Rückenfigur am Beispiel von Jakob Ruisdaels *Kloster* aufmerksam gemacht haben: «Er sitzt hier als Betrachter, als Repräsentant von allen, welche das Bild künftig beschauen werden.»³² Schon früher fand diese Beobachtung in seine eigenen Zeichnungen Eingang, etwa im *Scheideblick nach Italien vom St. Gotthart* von 1775, wo er sich selbst als ebendieses Blatt zeichnend darstellt. Darin liegt eine Authentizitätsversicherung, die das «Selbstgesehene» bestätigt.

Für die Romantiker, insbesondere für Caspar David Friedrich, wurde dieser Aufgriff barocker Rückenfiguren besonders wichtig.³³ Die Reaktionen seiner Zeitgenossen Heinrich von Kleist und Clemens Brentano belegen schon, dass sie auch für die Wahrnehmung seiner Bilder von entscheidender Bedeutung sind.³⁴ Der Zusammenhang von Rückenfigur und Darstellung des Sehens lässt sich an einem der Fensterbilder besonders gut deutlich machen: *Die Frau am Fenster* von 1818. Sie sieht nach draußen und versperrt uns dabei den Blick. Als Betrachter kann man nur erahnen, was die Frau dort draußen sehen kann. Bildgegenstand ist also nicht der Ausblick, sondern das Hinausblicken als solches. Bereits um 1445, in einer Illustration aus dem *Trojanischen Krieg* des Guido von Columna, sieht man die wartende Medea von hinten, wie sie suchende Blicke nach Jason aus dem Fenster sendet. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein greift 1787 diese Bildformel des «Rückenporträts» in *Goethe am Fenster seiner Wohnung in Rom* wieder auf (Abb. 6). Wie in der Gregorsmesse bildet der Rücken nicht nur das Sehen, sondern auch das Schauen des Visionärs ab. Dabei vermittelt hier der Rücken eine Intimität des Innen. Wenn die Fensterfiguren nach außen blicken, indem sie uns vertrauensvoll ihren schutzlosen Rücken bieten, bedeutet dies, dass wir sozusagen ihre Innenseite sehen; wir befinden uns im Privatesten der Dargestellten, an den Wurzeln des Schauens. Der Rücken ist das Innen und das Eigene, für das es weder eine Maske gibt noch braucht – die ins Positive gewendete *Frau Welt*.

Ob der Rücken nun die Innenseite des Außen oder, wie bei Hont-

Abb. 6:
Johann Heinrich Wilhelm Tischbein
Goethe am Fenster seiner Wohnung
in Rom (1787)



horst, die Außenseite des Innen markiert, in jedem Fall steht der Rücken an einer Grenze und wird so zum Abbild einer Teilung. Seine große Fläche ist ein *Interface* und bildet die Membran eines Raumvesikels. Der Rücken scheidet: Innen von Außen, Intimität von Öffentlichkeit. Es ist die Rückenfigur, die dem Betrachter den Ort zuweist, von dem aus er das Bild sieht. Als Bild ist der Rücken ein ausgesprochen aktiver Teil des Körpers.

Der geteilte Körper als ganzer Körper

Das 20. Jahrhundert, so liest man allenthalben, habe den Körper im Bild zerstückelt. Andererseits hat sich an der Betrachtung der Geschichte der Rückenfigur gezeigt, dass die Körperteilung, also dasjenige, was sich im Bild auf den ersten Blick wie eine Trennung und Zerstückelung ausnimmt, eigentlich der Versuch ist, die Teiligkeit der Körperwahrnehmung ins Bild aufzunehmen und den Körper als Ganzes zu zeigen. Die Anatomie – wie auch die Analyse – tut Analoges, indem sie die Ganzheit ihres Untersuchungsgegenstandes paradoxerweise aus der Zerle-

gung desselben zu erkennen sucht. Sie will die Zusammenhänge durch deren Auseinanderhängen wahrnehmbar machen. Dazu muss sie aber von der Prämisse ausgehen, dass es im Körper Teile gibt, die sinnvollerweise voneinander zu definieren wären. In der Anatomie ist das *témnein*, das Teilen, der Ausgangspunkt. Ein *a-tomos*, das Nicht-zu-Teilende, findet sich erst in der negativen Bestimmung eines Einhaltens der Teilung. Wenn der Ausgangspunkt das Teilen ist, dann ist das Ganze aber keine Einheit, sondern das Produkt der wieder zusammengesetzten Teile. Die Anatomie geht von der Teilbarkeit des Körpers aus. Das zunächst Wahrgenommene ist der teilige Körper – der ganze Körper hingegen ist das Phantasma, nach dem gesucht wird.

Honthorst's Bild hat gezeigt, dass der Rücken blind ist, weil er ein Körperteil ist. Der Körper ist als Ganzes nicht sichtbar – weder mein eigener noch der des anderen, weder unmittelbar noch mit Hilfe von Medien. Ins Bild zu setzen ist der ganze Körper also nur in Teilen. Dabei verweisen aber Kontur und Symmetrie der Ansichten darauf, dass eine Identität zwischen hinten und vorn besteht. Ohne diese Annahme könnte das dualistische Bezugssystem, etwa der Wertverkehrung, nicht funktionieren. Diese Identität entsteht im Bild: Sie ist imaginär.

Bewohnen wir unseren Leib als «Sehend-Sichtbaren»³⁵, um mit den Worten von Maurice Merleau-Ponty zu sprechen, so ist dieser Leib selbst doch auch ein Blinder-Unsichtbarer. Diese Teiligkeit ist kein Phantasma, sondern Wirklichkeit der Wahrnehmung. Der Spiegel macht den Körper nicht einheitlich, sondern rückt seine Teilung ins Bild. Die Zerteilung des Körpers im Bild ist die Abbildung seiner wahrgenommenen Teiligkeit und lässt sich damit als Versuch der Konstitution eines integren Körperbildes durch die Hinnahme seiner Uneinheitlichkeit verstehen: Der zerteilte Körper ist der ganze Körper.

Sigrid Schade hat festgestellt, dass sich das Phantasma des zerteilten Leibes und der Mythos vom ganzen Körper gegenseitig bedingen, eine Zerstückelung im Bild also keineswegs dem Wunsch einer realen Körperzerstörung entsprechen muss.³⁶ Die Betrachtung der Rückenfigur gibt dieser Einschätzung Recht und treibt sie noch weiter. Das Körperbild ist nicht die Darstellung des Körpers, sondern die Darstellung seiner Wahrnehmung. Die vermeintliche Zerstückelung des Körpers in der Kunst des 20. Jahrhunderts ist also keine Fragmentierung, sondern eine Heilung: der Versuch einer Ganzmachung. Der Widerspruch von Teil und Ganzem hebt sich auf, wenn man die Ganzheit als pluralischen Modus der Teiligkeit erfasst: Der ganze Körper ist nur als seine Teile. Es

ist gerade der vorgeblich einheitliche Körper, dessen Erscheinung etwa die nationalsozialistische Ideologie gefordert hat – Klarheit der Kontur, Geschlossenheit der Formen, Unversehrtheit der Oberfläche³⁷ –, das Körperbild, welches nicht darauf hinweist, dass ihm wesentliche Teile fehlen, und deshalb am wenigsten «ganz» ist. Indem das teilige Körperbild aber seine Teile als solche markiert, muss es sie nicht alle versammeln, um den integren Körper vorzustellen.

Die Techniken der Körperdarstellung der Moderne knüpfen an die tradierten Modelle der Vervielfältigung, der Torsion und der Reflexion an und erweitern sie. Kubismus, Surrealismus oder Dadaismus sowie die Nachkriegsströmungen von Abstraktion oder Informel arbeiten mit Transparenz und Überblendungen, mit Collage und Uneindeutigkeiten, um die Differenz von vorn und hinten ins Bild zu bekommen. Der anagrammatische Körper Hans Bellmers lässt sich beispielsweise als ins Extrem geführte Torsion verstehen. Einzelne Teile werden dabei polyvalent, klar, aber uneindeutig: Oben und unten, hinten und vorn fallen vexierartig ineinander. Fernand Léger, Willi Baumeister und Oskar Schlemmer lösen den Leib in Ensembles von Rotationskörpern auf, die von jeder Seite aus gleich sind. Paul Klee oder Ernst Wilhelm Nay legen Vorder- und Rückseite in einer Kontur so übereinander, dass beide Ansichten ununterscheidbar werden. Die Rückenfiguren von so unterschiedlichen Künstlern wie René Magritte und Pablo Picasso, von Salvador Dalí, Max Beckmann, Richard Oelze oder Max Ernst nehmen dabei die Kriterien des knidischen Präzedenzfalls immer wieder auf. Die Fragen nach den Bedingungen der Wahrnehmung, nach sexuellen Gegensätzen und moralischen Wertungen nutzen die Macht des Rückenbildes. Wie Futurismus, Vortizismus und Rayonismus zeigen, ist das Zerlegen der Körper in Ansichts- und Bewegungspixel eine grundlegende Methode, um das Moment von Zeit und Bewegung als Paradigma der Moderne überhaupt ins Bild zu bringen.

Das Problem des teiligen Körpers – als dessen Symptom sich das Bild des Rückens als Körperteil erweist – lässt sich durch die Kunstgeschichte also eher als ein durchgängiges Experiment verstehen denn als ein Spezifikum der Moderne. Das Rotationsmodell der Ansichten *frontal* – *profil* – *a tergo* als Dreieinigkeit der Vollansicht des menschlichen Körpers im Bild taugt jedenfalls nichts. Das Sehen von Ansichtsseiten vereint den Körper nicht, sondern teilt ihn auf. Dieser Tatbestand macht die Wirksamkeit der Rückenfigur im Bild aus und verweist auf die Besonderheit der Wahrnehmung des Rückens. Der Rücken erweist sich damit als nicht

nur ein Körperteil unter anderen. Wo immer der Rücken im Bild auftaucht, denkt sich die abwesende Vorderseite mit. Der Rücken bedeutet das verkehrte Vorn, aber er zeigt noch mehr: dass wir im Frontalen nicht das Ganze haben. Er weist darauf hin, dass das Phantasma des ganzen Körpers und der Mythos vom zerstückelten Leib die beiden Seiten einer Medaille sind: die imaginäre Einigkeit von Ganzem und Teil.

Anmerkungen

- 1 Lukian. *Erotes. Ein Gespräch über die Liebe*. Übs. v. Hans Licht. München, 1920. Dieses Werk wurde vermutlich um 300 in der Art des Lukian verfasst. Vgl. auch: Hinz, Berthold. *Aphrodite. Geschichte einer abendländischen Passion*. München u. Wien, 1998. 17 ff. Vgl. die Abbildungen im Beitrag von Adrian Stähli.
- 2 Dieses und die folgenden Zitate nach der Übersetzung von Licht. Lukian (Anm. 1), S. 69 ff.
- 3 Lavater, Johann C. *Von der Physiognomik*. Frankfurt a. M., 1991 (zuerst 1772).
- 4 Schapiro, Meyer. «Frontal and Profile as Symbolic Forms». Ders. *Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*. Den Haag, 1973. 37–49.
- 5 In der Reformationszeit findet sich beispielsweise bei Albrecht Dürer oder Urs Graf oft die Kombination von weiblicher Rückenfigur und männlicher Frontalfigur, was im Gegensatz zur antiken Charakterisierung bei Pseudo-Lukian steht; vgl. auch Abb. bei Hinz (Anm. 1), S. 211–216.
- 6 Die frühesten Beispiele finden sich am Oberrhein (Freiburg, Basel, Straßburg) in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Vgl. Stämmler, Wolfgang. *Frau Welt. Eine mittelalterliche Allegorie*. Freiburg, 1959.
- 7 Vgl. Herrmann, Cornelia. *Der gerittene Aristoteles*. Pfaffenweiler, 1991. Nur selten wird innerhalb dieser Thematik der Rücken allerdings auch tatsächlich dargestellt. Auch bei Hans Baldung Grien gibt es unterschiedliche Fassungen, wobei bezeichnenderweise die nackte Version den Rücken des Aristoteles am deutlichsten zeigt.
- 8 Vgl. Kröll, Katrin. «Der schalkhaft beredsame Leib als Medium verborgener Wahrheit. Zur Bedeutung von «Entblößungsgebärden» in mittelalterlicher Bildkunst, 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. 239–249; Curschmann, Michael. «Marcolfus Deutsch». *Kleine Erzählformen des 15. und 16. Jahrhunderts*. Hg. v. Walther Haug u. Burkhard Wachinger. Tübingen, 1993. 151 ff.
- 9 Ein frühes Beispiel aus dem späten 9. Jahrhundert findet sich etwa im St. Gallener *Psalterium Aureum*. Cod. 22, S. 141.
- 10 Vgl. Benthien, Claudia. «Rückenmetaphern. Umwendung als Wendung des Unmöglichen». *Paragrana. Metaphern des Unmöglichen* 9,1 (2000): 11–24.
- 11 Vgl. Koch, Margarethe. *Die Rückenfigur im Bild. Von der Antike bis Giotto*. Recklinghausen, 1965, Abb. 15: Liberalitätsszene, römisches Relief um 180 n. Chr.
- 12 Arnoldi, Alberto. *Das Sakrament des Abendmahls*. Relief am Campanile des Dom zu Florenz, kurz nach 1351. Bei Koch (Anm. 11) finden sich Bildbeispiele, die die Entwicklung erkennen lassen, die letztlich zu Arnoldi führt, ohne dass dies aber dargelegt würde.
- 13 Vgl. Westfeling, Uwe (Hg.). *Die Messe Gregors des Großen. Vision, Kunst, Realität*. Köln, 1982.
- 14 *Maximilian zieht gegen Jerusalem*. Illustration aus: Sebastian Brant: *Varia Carmina*. Basel, 1498.
- 15 Vgl. Katalog. *From Schongauer to Holbein. Master drawings from Basel and Berlin*. Hg. v. Julie Warnement. Washington, 1999, Cat. 118.
- 16 Virgil Solis. *Tugenden*. Stich, Mitte 16. Jahrhundert.
- 17 Bosch, Hieronymus. *Die Tafel der sieben Todsünden*. Madrid, um 1480.
- 18 Vgl. z. B. Burgkmair, Hans u. a. Illustrationen zum *Weißkunig* von 1514/16.
- 19 Dürer, Albrecht. *Trommler und Pfeifer*. Seitentafel des Jabach-Altars, 1503/04. Das Zitat entstammt den Deutschen Reichstagsakten der Reichstage zu Lindau, Worms u. Freiburg, 1496–1498, zit. n. Oeschger, Bernhard. «Von der Überflüssigkeit der Kleydung. Kulturgeschichtliche Aspekte der Policygesetzgebung des Freiburger Reichstags». *Der Kaiser in seiner Stadt*. Hg. v. Hans Schadek. Freiburg, 1998. 134–145, S. 139.
- 20 Caravaggio. *Die Falschspieler*. Fort Worth, um 1600.
- 21 Vgl. auch: Kenter, Elisabeth. «Man tut so, als ob immer Feiertag wäre. Vom Flügelaltar zu Joseph Beuys». *Rücksichten*. Zeitung zur Ausstellung «Bilder von Hinten». Städtische Museen Freiburg, 1991, S. 3 f.
- 22 Gijsbrechts, Cornelis Norbertus. *Trompe l'Œil*. Kopenhagen, um 1670–1675.
- 23 Matham, Jakob nach Hendrick Goltzius. *Tugenden*. Kupferstich, um 1600.
- 24 Velazquez, Diego. *Venus mit Spiegel*. London, 1649–50.
- 25 Vgl. Mertens, Veronika. *Die drei Grazien*. Wiesbaden, 1994, u. Hinz (Anm. 1).
- 26 Solche Figuren, die sich z. B. mit dem ins Bild hineinschreitenden Engel in Rückensicht in Caravaggios *Ruhe auf der Flucht* von 1599 vergleichen lassen, zeigen sich in: d'Agoty, Gautier. «Anatomischer Engel». Abb. in: Clair, Jean. *L'âme au corps*. Paris, 1993, S. 83; oder in einem unbeschrifteten Stich des 17. Jahrhunderts. Abb. in: van Hagens, Gunter. *Körperwelten*. Wien, 1999, S. 17.

- 27 Z. B. in Thomas de Keyzers *Anatomie des Dr. Sebastian Egberts* von 1719; oder Charles Landseer *Cadavre gisant sur le ventre*, 1815. Clair (Anm. 26), S. 117 Abb. 81.
- 28 Z. B. *Die Musikstunde*, um 1662/65. Ähnliche Implikationen finden sich noch in Man Rays *Ingres Violine*, 1924, das einen fotografierten weiblichen Rückenakt zeigt, in den die f-Löcher einer Geige eingezeichnet sind.
- 29 Vgl. Judson, Richard u. Rudolf Ekkart. *Gerrit van Honthorst. 1592–1656*. Doornspijk, 1999, Artikel zu Kat. 215: *Smiling Girl Holding an Obscene Image*, 1625.
- 30 Honthorst, Gerrit van. *Der verlorene Sohn (Die Kupplerin)*. Utrecht, 1625.
- 31 Vgl. Willemsen, Roger (Hg.). *Das Tier mit den zwei Rücken*. Köln, 1990.
- 32 Goethe, Johann Wolfgang v. «Ruysdael als Dichter». *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Bd. 19: *Ästhetische Schriften 1806–1815*. Frankfurt a. M., 1998, S. 635.
- 33 Zur Beziehung Friedrichs zur niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts vgl.: Einem, Herbert von: «Ein Vorläufer C. D. Friedrichs?» *Zeitschrift d. dt. Vereins f. Kunstwissenschaft* 7 (1940), und Rzućidlo, Ewelina. *C. D. Friedrich und Wahrnehmung. Von der Rückenfigur zum Landschaftsbild*. Berlin, 1997.
- 34 Vgl. Begemann, Christian. «Brentano und Kleist vor Friedrichs Mönch am Meer. Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung». *Deutsche Vierteljahresschrift* 64.1 (1990): 54–95.
- 35 Merleau-Ponty, Maurice: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. München, 1986, S. 125.
- 36 Schade, Sigrid. «Der Mythos des Ganzen Körpers». *Frauen-Bilder-Männer, Mythen*. Hg. v. Ilsebill Barta. Berlin, 1987.
- 37 Vgl. Wenk, Silke: «Aufgerichtete weibliche Körper». *Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus*. Katalog. Berlin, 1987, 103–118.

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 Selbstthematization 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 Ansichtseite

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