

Gerhard Wolf

Verehrte FüÙe

Prolegomena zur Geschichte eines Körperteils

«Den Landvermesser habe ich ganz vergessen», sagte Frieda und setzte K. ihren kleinen Fuß auf die Brust. (Franz Kafka, *Das SchloÙ*)

Der Mensch ist kein Tier, in der Kleinheit der FüÙe – schreibt Schopenhauer in *Die Welt als Wille und Vorstellung* – liege ein wesentlicher Gattungscharakter, denn der Mensch sei ein Plantigrade.¹ Kirchenväterliche Unterstützung hätte er bei Ambrosius finden können, der unbesorgt um entwicklungsgeschichtliche Konstruktionen den zweifüÙigen Menschen als ein Vogelwesen definiert: Ihm geht es um die damit gegebene Begegnung von Angesicht zu Angesicht der Menschen untereinander und im endzeitlichen Flug schließlich mit Gott.² Platon hatte im *Symposium* den aufrechten Gang als Beschränkung einer ursprünglich größeren Bewegungsfreiheit vor der Zweiteilung der «runden», vierbeinigen und -armigen Menschen dargestellt, die sich am schnellsten im Radschlagen der acht Gliedmaßen fortbewegen konnten.³

Schopenhauers Argument der KleinfüÙigkeit wird exemplifiziert an der weiblichen Hälfte des dividierten Urmenschen, er rekurriert nicht auf Platon, sondern auf Jesus Sirach (Eccl. 26,18): Wie goldene Säulen auf silbernem Sockel sind schlanke Beine auf wohlgeformten FüÙen, heißt es dort, woraufhin die Ehe mit einem fruchtbaren Acker verglichen wird. Dass Schopenhauer über die FüÙe der Plantigradin im Kapitel über die geschlechtliche Liebe spricht, ist symptomatisch. Mit Blick auf Texte und Bilder des 18. und 19. Jahrhunderts erscheinen FüÙe geradezu als ein «Geschlechtsorgan», *cum grano salis* gilt dies für die mediterranen und europäischen Kulturen überhaupt. Die FüÙe sind dem Geschlecht, dem weiblichen zuvörderst, näher als Hände oder Augen, und insofern mit Tabus belegt, sind sie «Extremitäten» des weiblichen Organs. Entsprechend hätte ein historisches Epizentrum der folgenden kleinen Seismographie des «FuÙes» etwa das zweite Drittel des 19. Jahrhunderts sein sollen. Ich nähere mich diesem aber langsam an, von der Antike her, und gehe dabei in mehreren Schritten vor, dabei bin ich beim Schreiben immer wieder darüber «gestolpert», wie tief die Sprache von «podologischen» Metaphern geprägt ist.

Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass bei Schopenhauer unversehens die Frau zum Modell der *species humana* wird; es ist dies weniger ein Fall von Philogynie, als ein sich ihm geradezu fetischistisches Aufdrängen des weiblichen Fußes, dem auch Kierkegaard im *Entweder-Oder* «unterliegt», wenn er schreibt: «Ich habe beobachtet, daß Mädchen mit kleinen FüÙen oft besser stehen als die pedestrischen GroßfüÙler»⁴. Es sind verbürgerlichte Schönheitsideale höfischer Provenienz, die hier anstelle des klassischen Kanons aufgerufen werden, dem gemäß der Fuß das Grundmaß der menschlichen gleich männlichen Gestalt bestimmte und von da aus zum Universalmaß abstrahiert wurde. *Pes* und *passus* der römischen Welt waren keine weiblichen Größen, auch wenn die Antike Sinn für die Schönheit kleiner DamenfüÙe hatte.

Status und motus

Mit dem Vogelwesen des Ambrosius, Platons Kugelmensch und dem silbernen Sockel des Ecclesiasticus, implizit auch den MaÙen von *Pes* und *Passus* sind wir zu einer Grundpolarität in jeder Podologie gekommen, jener zwischen *stasis* und *kinesis*, zwischen Status und Motus. Der Koloss des Nebukadnezar (Daniel 2) steht auf tönernen FüÙen: Die Vertikalität bedeutet zugleich eine Hierarchisierung des Oben-Unten, ein hierarchisches «Von-Kopf-bis-Fuß». Die Plebs bzw. die Armen bilden nach den organologischen Modellen antiker Staatslehre die FüÙe der *res publica*, der Mann den Kopf der Frau nach Paulus.⁵ Die tönernen FüÙe zeigen die autoikonoklastische Labilität des onirischen Standbildes, während der silberne Sockel bei Jesus Sirach die Firmitas eines Status im Sinne des familiären Fortbestandes meint. Insofern tendieren die FüÙe zum weissen Metall. Oder aber zum Stein, und insofern haben sie eine privilegierte Beziehung zum Tod: Er beginnt bei den Extremitäten, Sokrates (und nicht nur er) stirbt an den FüÙen zuerst, die FüÙe sind «fern» am Körper, immer an der Schwelle der Petrifikation, der Verwandlung in ein *monumentum*. Dies ist eine Bedingung ihrer potenziellen Fetischisierung.

Fundamentum sind sie, gewiss, aber eben ein *mobile fundamentum* (wie Alkuin an Pippin den Kurzen schreibt⁶): Die beseelten FüÙe der Lehmplastik Mensch heben sich zyklisch oder rhythmisch von der Erde auf und kehren auf sie zurück, im Gehen, Schreiten, Marschieren, in Tanz, Kampf und Spiel. Sie sind nah und fern der Erde, zur kulturellen

Arbeit gehört die permanente Selbsttranszendierung des Fußes. Der Fuß also als Symbol von Beweglichkeit, ihr Gott der flügelbeschuhte Merkur, ihre Verkörperung die schnellfüßigen Nymphen mit dem hochgestellten Fuß (Aby Warburgs *Ninfa Fiorentina* ebenso wie Sigmund Freuds *Gradiva*), die es im Bild zu fassen, zu bannen gilt.⁷ Ihr *alter ego* sind die Mänaden, die die hintere Hälfte von Böcken schwingend einen rasenden orgiastischen Tanz aufführen.

Status und Motus sind das Problem der Skulptur: Hier soll der Stein lebendig scheinen, die Bewegung ihm immanent sein. Der klassische Kontrapost schafft das Gleichgewicht eines *motus in statu*, während das durch die Lüfte (auf Versfüßen) eilende Wort in der Ekphrasis des skulpturalen Bildwerkes einen *status in motu* simuliert.

Fuß – Erde

Diese Polarität zwischen Status und Motus oder Gravitation und Levitation wird weiter zu verfolgen sein, zunächst anhand des Bezuges vom Fuß zur Erde und den anthropologischen Implikationen. Der Erde mühsam entrungen bleibt der Unterleib manchmal noch Schlange oder Drache oder ist noch nicht zum Leben aufgestiegen: Oftmals lebt in demselben Körper ein Teil und ist noch rohes Erdreich der andere, heißt es in Ovids *Metamorphosen* (I, 428). Der Fuß stirbt nicht nur zuerst, sondern wird auch zuletzt geboren. Das Verhältnis zur Erde ist seinerseits ambivalent. Der Körper gewinnt seine antäische Energie aus der Berührung mit der Terra-Mater und muss sich zugleich der chthonischen Mächte immer wieder erwehren. Man kann dies auch an der ebenso ambivalenten Beziehung des Fußes zur Schlange zeigen. Sie ist das chthonische Wesen *kat'exochen*; sie heilt ebenso, wie sie bedroht. Eines der Fußvotive in einem Askulap-Heiligtum – ein «Ich war hier», das sich in Fußspuren dokumentiert – zeigt eine heilsame Umringung derselben mit einer Schlange.⁸ Vor allem die jüdisch-christliche Tradition elaboriert dagegen den Kampf mit der Schlange. Der Fuß zieht nicht die Energie aus der Erde, sondern wird vom Biss vergiftet (wie im Falle des Philoktet); im Gegenzug zertritt, zertrampelt er das Leben, während der Schritt der Götter Blumen aus ihr hervorsprießen lässt.⁹ Das Waschen der Füße reinigt vom Gift der Schlange, sagt Ambrosius. Der Fuß steht hier auf der Seite des Lichts und siegt über die Kämpfe der Finsternis.

Die Erde ist Ort des Grabes und Humus des Lebens. Wir stehen insofern immer schon mit einem Fuß in bzw. auf einem Grab. Doch sind

Füße nicht allemal nackt, sondern meist von Fellen toter Tiere bekleidet. Zu handeln wäre über Riten der Fußbekleidung ebenso wie die der Fußwaschung, was den Rahmen dieses Beitrags aber überschreitet. Mit *Monosandalismus* bezeichnet man das Phänomen der Be-/Entkleidung nur eines Fußes.¹⁰ Die Pamäer ziehen mit einer Sandale am rechten Fuß in die Schlacht, der linke ist ebenso nackt wie beim Gefolge des Caeculus, des mythischen Gründers von Präneste. Jason verliert einen Schuh im Fluss und geht monosandalisch auf die Jagd nach dem Goldenen Vlies. Johann J. Bachofen hat dieses Phänomen als ein Überbleibsel, ein Relikt des Matriarchats (Opferung des linken Schuhs an Gaia), William Frazer als einen Akt der Konsekration angesehen. Gerade in der Jason-Erzählung wird deutlich, dass es sich um eine Initiation handelt,¹¹ die einen Durchgang durch einen kleinen Tod bedeutet. Der Monosandalismus könnte eine Form freiwilligen Hinkens, freiwilliger Verkrüppelung im Bewusstsein der Gefahr bzw. einer Schwellensituation sein, die gerade dadurch im Vorgriff bewältigt wird. Die zahllosen Fußprobleme der griechischen Helden sind ein in gewisser Weise verwandtes Phänomen: Odysseus wird in seiner Jugend von einem chthonischen Eber in den Fuß gebissen und genau daran bei seiner Rückkehr von der alten Amme Eurykleia wiedererkannt; Ödipus im tragischen, anderen Extrem ist mit seinen durchschnittenen Sehnen von Anfang an ein gezeichneter; auch das Rätsel der Sphinx handelt von Füßen.¹² Er bleibt gebunden an das *fatum* und den Inkreis des familiären Dreiecks, ohne es mit seinen Schwellfüßen überschreiten zu können.

Beider Sandalen entkleidete sich Moses bei seiner ersten Begegnung mit Jahwe am Sinai, der von dem brennenden Dornbusch zu ihm sprach: *Solve calceamenta*, denn der Ort, auf dem du stehst, ist heiliger Boden (Exodus 3,5). Moses verhüllte zugleich sein Gesicht, denn er fürchtete sich, Gott anzuschauen. Eine merkwürdige Umkehrung obwaltet hier: Nacktfüßigkeit ist eine Geste der *humilitas*, aber auch des direkten Kontakts mit dem Heiligen, welchen das «sonnenhafte» Auge nicht ertrüge. Asandalische Riten kennen auch die paganen Kulte; das Entblößen der Füße meint ein Ablegen der Felle toter Tiere und das Lösen von Knoten, die zu dämonologischen Komplikationen führen könnten. Die *religio* an die Götter duldet keine anderen Bindungen.¹³ Erwähnt seien noch die so genannten Aniptopoden, eine dem Zeus Dodoma geweihte Priesterschaft, die durch ungewaschene Füße (*hypopheten*) in direktem Kontakt mit dem Boden blieben. Und schließlich wäre zu erinnern an das Lösen der Schuhe im Haus und die Fußwaschung beim Empfang der Gäste – wie



Abb. 1: Antikes Fußvotiv, Pesaro
(Nachzeichnung des 18. Jh.s)

im Falle des Odysseus – Dionysos, der schwankende Gott, zu Besuch bei Ikarios, gestützt, während ihm ein Diener die Schuhe auszieht.¹⁴

Religiöse Fußverehrung: die Füße Christi

Es geht im Folgenden um die «verehrten Füße», und zwar unter kultureller Prämisse – die Perspektive kehrt sich um, wir schauen auf. Die Erde ist der Fußstuhl Gottes, es sind die Füße der Gottheit, die sich der Verehrung zunächst anbieten, in concreto die Füße der Statuen zum Kusse, zur Waschung, Bekleidung oder welcher Form von Devotion auch immer. Standbilder göttlicher Füße kennt vor allem der Serapis-kult oder jener des Liber, eines lateinischen Pendantes zu Dionysos.¹⁵ In dem etwas dubiosen Beispiel, das hier in einer Nachzeichnung des 18. Jahrhunderts abgebildet wird (Abb. 1), schmiegt sich eine Göttin auf einen, wohl ihren eigenen Fuß, wird sie auf dem fragmentierten Objekt der religiösen Begierde gleichsam (und mit verhüllten Füßen) *in toto* anschaulich.¹⁶ In der antiken Religion kann das durchaus eine erotische Dimension besitzen, im Christentum und seinen Ikonen implizit nicht minder. Urszenen sind hier die Weigerung des Johannes, die Sandalen Christi zu lösen, wessen er nicht würdig sei. Wie häufig stehen die Füße für die Menschennatur Christi, es geht um ihre Öffnung, ihr *in actu* kommen mit dem öffentlichen Auftreten. Des Weiteren sei verwiesen auf die Szene der Sünderin, die die Füße Christi mit ihren Tränen wäscht und ihren Haaren salbt, in der westlichen Tradition mit Maria Magdalena identifiziert, die später unter dem Kreuz zu Füßen Christi klagt und den Leichnam salbt – welche Begegnung von Haar und Fuß! In Rainer Maria Rilkes Gedicht *Pietà* heißt es: «So seh' ich Jesus Deine Füße wieder, / die damals eines Jünglings Füße waren, / die ich sie bang entkleidete und wusch, / wie standen sie verwirrt in meinen Haaren, / und wie ein weißes Wild im Dornenbusch»¹⁷. Zu erwähnen blei-



Abb. 2: Tafelkreuz Assisi (Detail, 14. Jh.)

ben die Frauen, die sich dem Auferstandenen zu Füßen werfen, und wiederum Maria Magdalena, die ihm im Garten neuerlich begegnet und seine Füße nicht küssen darf.

Das Neue Testament und seine Bildgeschichten eröffnen einige aufschlussreiche Perspektiven. Vor dem Tod stehen die Fußwaschungen, einschließlich jener der Jünger, bei welcher Jesus sich zu ihrem Diener macht: «Wenn ich dich nicht wasche, hast Du keinen Anteil an mir», sagt er zu Petrus nach Johannes (13,8); hier wird die leibliche Gemeinschaft weniger über die Einsetzung des Mahls als über die Waschung hergestellt. Die Stunde des Todes wird transformiert in eine Ikone der Nachfolge und bildhaften Anverwandlung, wenn Franziskus die Rolle der Magdalena übernimmt (und die riesenhaften blutigen Füße auf den Tafelkreuzen umarmt, Abb. 2), wie er selbst die Stigmata erhalten hat. Der tote Christus, wie ihn Mantegnas Beweinung in der Mailänder Brera präsentiert, gibt uns eine scheinbar «anstößige» Position zu seinen Füßen, in den Farben scheinen sich die Substanzen von Fleisch und (Salb-)Stein zu vertauschen.¹⁸ Am dritten Tag die Auferstehung: Sie ist

eine Inversion des auch der Antike vertrauten Worts, des mit einem Fuße im Grab Stehens. Der Auferstandene des Nonnenklosters Wienhausen mit seinen sonnenhaften Wundmalen steigt mit dem rechten Fuß aus dem Grab, tritt und tritt nicht auf das Haupt des schlafenden Soldaten, ein sanfter Triumph, der den Fuß zugleich der Devotion der Nonnen darbietet¹⁹ (Abb. 3).

Und endlich: die von Lukas erzählte Himmelfahrt, Verwandlung der Präsenz in Spur, die die Energie der Auffahrt dem Felsen des Ölberges einprägt und seit dem 4. Jahrhundert – wie zahlreiche andere ›Spuren Christi – Pilgerziel wird: Was von ihm bleibt, sind Spuren, nicht Primärreliquien, Spuren, die Argument in der christologischen Diskussion zugunsten der menschlichen Natur des Erlösers werden. Den *Acta Joannis* zufolge soll Christus beim Gehen keine Spuren hinterlassen und sein Aussehen dauernd gewechselt haben.²⁰ Die älteste Beschreibung der Gestalt Christi verdanken wir übrigens dem Bericht eines Heiligland-Pilgers des späten 6. Jahrhunderts, dem Pseudo-Antoninus Placentinus, der sich wie eine Spurensuche liest.²¹ In Jerusalem im Palast des Pilatus sieht er die Fußabdrücke Christi auf dem Stein, auf dem der Angeklagte vor dem Richter gestanden haben soll. Der Fuß sei schön, mäßig groß und fein geformt. Die Gestalt Christi selbst sei von normaler Größe mit schönem Gesicht, gelockten Haaren, zarten Händen mit langen Fingern: So sei er dargestellt auf einem Bild, das zu seinen Lebzeiten gemalt und in dem Prätorium angebracht worden sei. Durch den Stein mit den Fußabdrücken geschähen viele heilsame Wirkungen, man nehme das Maß der Fußspuren ab, man binde sie um kranke Glieder und werde so geheilt. Der Stein sei geschmückt mit Gold und Silber.

Der Text springt über von der Spur im Stein zu dem Dokument des Bildes, indem die Beschreibung von den Füßen aus entworfen wird. Von einer Wundertätigkeit des Bildes ist nicht die Rede; die Spur ist Berührungsreliquie, ihr kommt ein höherer Rang als dem Bild zu. Das sollte sich mit der Verbreitung heilkräftiger Bilder in Ost und West in den folgenden Jahrhunderten ändern. Doch die Attraktivität der authentischen Spur dauerte fort, die durch die Füße Christi signierte, exzentrische Mitte des Christentums, Ort des Aus-dem-Grabe-Steigens und des *salutis maximus* der Himmelfahrt, ließ sich nicht vollständig translozieren. Zwar pflegten die Nonnen in den Mauern des Klosters ihr inneres und bildliches Jerusalem, doch tragen die Soldaten auf dem Bild die Wappen des lüneburgischen Fürstenhauses, sie erwachen unter dem Fußtritt Christi zur Wiedereroberung des Heiligen Grabs.



Abb. 3: Auferstehung, Kloster Wienhausen (spätes 13. Jh.)

In der Auffahrt Christi, der *disparitio* in der Wolke bleibt die Spur im Fels als diese Mitte, von der die Apostel ausgehen, um den Missionsauftrag zu erfüllen, auf den Straßen des römischen Imperiums das Evangelium zu verkündigen. Der Fuß eines Apostels wäre von daher eine höchst sinnträchtige Reliquie, seine Sandale nicht minder: Der Andreasfuß aus dem Trierer Domschatz scheint wie ein sprechendes Reliquiar in seiner metallischen Haut, in Wahrheit ist er leer, inszeniert die Sandale in dem Kästchen darunter.

Die Füße der Bilder

Die meisten Marienikonen sind Damen ohne Unterleib, und bei den beiden ganzfigurigen der frühen römischen Kultbilder erheischen die Füße sogleich eine besondere Beachtung: Dem thronenden Salvator der frühen Ikone im *Sancta Sanctorum* im Lateran wurden bei einer jährlichen Prozession die Füße mit Basilikumbüscheln gewaschen, während auf der *Madonna della Clemenza* von S. Maria in Trastevere (frühes 8. Jahrhundert) ein Papst die Pantoffel der königlichen Gottesmutter umklammert. Bei zahllosen anderen Bildern sind die Füße von jahrhundertlangen Küssen und Berührungen abgeflacht oder verschwunden, wo sie nicht einen goldenen Pantoffel tragen oder in anderer Weise inszeniert werden.²² Die Konflikte um das Bild im Christentum galten just dem Problem der *proskynese*, des sich meist nicht kusslosen zu Füßen der Bilder Niederwerfens, ein Ritual des Herrscher- und Götterkults nicht nur in der antiken Welt. Auch die Würdenträger der *Sancta Romana Ecclesia*, die Päpste zuvörderst, wurden weder unfreiwillig noch widerstrebend Ziel des Fußkusses, am liebsten waren ihnen solche von hochrangigen weltlichen Herrschern.

Doch bleiben wir noch bei den Füßen der Bilder. Ein wichtiges Beispiel solcherart verehrter Füße ist der *Volto Santo* (12. Jh.) von Lucca, ein monumentaler Kruzifixus, der der Legende nach vom heiligen Nikodemus geschnitzt und von Engeln vollendet wurde.²³ Er sei nicht nur erwähnt, weil er in einem der zahlreichen Wunder mit seinem Fuß einen unschuldig zum Tode Verurteilten rettet, sondern wegen eines für das städtische Ritual noch wichtigeren Wunders, nämlich jenes eines armen französischen Spielmanns, der vor dem *Volto Santo* ein Ständchen darbringt (weil er keine andere Gabe besitzt), worauf ihm dieser eine seiner Pantoffeln mit dem Fuß zuwirft. Der wichtigsten Version zufolge wird der Spielmann des Raubes angeklagt, kann aber durch

himmlische Hilfe seine Unschuld beweisen, der Schuh wird letztlich vom Bischof gekauft und dem *Volto* zurückgeschenkt. Er passt wie angegossen an den Fuß Christi: eine Vermählung von Stadt und der Braut Christus – ein Fall von Monosandalismus in gewisser Weise, betont durch das Motiv des eucharistischen Kelchs, der unter dem Pantoffel steht. Jean-Claude Schmitt hat diese Legende zu Recht mit dem Aschenputtelthema in Verbindung gebracht.²⁴ Der *Volto Santo* ist eine *cendrillon crucifiée*, der weibliche Aspekt desselben wird in den zahlreichen Kopien, in denen er zur Sankt Kümmernis wird, manifest.

Die Rolle der Füße im Diskurs der Malerei und Skulptur kann nur gestreift werden. Sie gehen oft in subtiler Weise mit den anthropologischen Phänomenen um, die sich um Füße drehen. Eine eigene Untersuchung verdient die Füße bei Caravaggio, von dem Skandal der Decorumsverletzung in den geschwollenen Füßen der toten Maria (im Louvre) bis zu den Schmutzfüßen des Pilgers vor der Madonna dei Pellegrini (S. Agostino, Rom), ein Bild, das sich vom Spiel der Füße her erschließt, wobei in der *humilitas* der Füße Caravaggios auch der künstlerische Prozess selbst ins Spiel kommt: das Malen mit Schmutzfarben (*humus*), das Haften auf dem Grund und Ähnliches. Worauf hier zumindest hingewiesen werden soll, ist das vor allem in der barocken Malerei verbreitete Motiv von Füßen, die unter langen, sich bauschenden Gewändern und Gewandsäumen hervorlugen:²⁵ Die in den Falten der oft ein aus Licht und changierenden Farben modelliertes Eigenleben führenden Stofffülle versunkenen Körper werden durch den Index des Fußes wiederaufgerufen; deren virtuelle Präsenz im Stoff wird in einem dialektischen Wechselspiel, das die Natur des Bildes selbst exponiert, immer wieder restituiert und aufgehoben. Genannt sei im Übrigen ein Werk der Skulptur, Gian Lorenzo Berninis verzückte *Theresa* (1648) aus S. Maria della Vittoria (eine Heilige, die ihre Konversion zu Füßen einer Ecce-Homo-Statue erfahren hatte): In ihrem über dem Altar hängenden Fuß pulsiert ein heimliches Leben. Der beseelte Stein von Fuß (und Hand) gibt im kaum wahrnehmbaren *motus* das Einverständnis, ja die subtile Regie ihrer erotisch-religiösen Transverberation durch den fußlosen Flügelknaben in den wie plastisch skulptierten Faltengebirgen ihres Gewandes.

Berninis Werke zeugen durchaus von einer fußerotischen Sensibilität, dem Geschmack des in dieser Hinsicht kaum zu übertreffenden 18. Jahrhunderts wäre aber der Fuß Theresas schlichtweg zu groß gewesen. Hier regieren die Füße von Philine, das ambivalente Klipp-Klapp ihrer Pariser Pantöffelchen.²⁶ – Octave Uzanne wird 100 Jahre später die Pan-

toffeln «bezaubernde kleine Tändlerinnen nennen, die ihr Seiden- oder Lederschnäuzchen unter einer Spitzenflut verbergen» – oder jene von Réstif de la Bretonnes Figur Fanchette, auf Hunderten von Seiten gepriesen in einem Roman, der mit den Worten beginnt: «Ich bin der wahre Geschichtsschreiber der glänzenden Eroberungen des hübschen Fußes einer schönen Frau.»²⁷ Das Kultbild der galanten Koketterie des Ancien Régime ist Jean Honoré Fragonards *Les Hasards de l'escarpollette* (Abb. 4), wo der Schuh der Schauklerin «eher davonfliegt als zur Erde fällt» (und doch eine Suche im Gebüsch verheißt), ein Fall von Monosandalismus im Übrigen, mit dem sich die Protagonistin auf die Gefahren der erotischen Situation einlässt, wo im stillen Kämmerchen Liebesbrief lesende Holländerinnen in innerem Erleben unversehens einen Fuß entblößen.²⁸

Fuß – Bild – Fetisch

Als Auftakt für dieses letzte Kapitel könnte eine Zeichnung von Johann Heinrich Füssli dienen, die Linda Nochlin ihrerseits zum Ausgangspunkt ihres kleinen Buchs *The Body in Pieces* gewählt hat: *Der Künstler überwältigt von dem Grandeur des antiken Rom* (1778/79).²⁹ Nochlin versteht das Blatt, welches die Figur des Künstlers vor den Fragmenten der kolossalen Statue Konstantins im Innenhof des Konservatorenpalastes in Rom darstellt, als Symptom für den Status der «Moderne», es handelt vom Verlust von Totalität, einem Körper, den das Bild nicht mehr umschließt, von Nichtsehen und blindem Tasten angesichts der emphatischen Größe des auf dem Sockel stehenden gigantischen Fußes und des über das Bildweisenden Fingers Konstantins. Es präsentiert den Künstler selbst in «larva like turbularity»³⁰, in Trauer um Verlust einer Einheit. Man hätte noch den Witz des diminutiven Namens Füssli in diese Analyse einbinden können.

Das skulpturale Fragment kehrt wieder auf der Ebene der Metapher in einem textlich fingierten Bild, nämlich in Honoré de Balzacs Erzählung *Le chef d'œuvre inconnu* (1831). Als die Protagonisten Pourbus und Poussin das ultimative Meisterwerk Frenhofers betrachten, das Bild einer Frau, das in den Augen des Künstlers den Bildcharakter transzendieren und die Schönheit jedes irdischen Modells übertreffen soll, sehen sie ein «Nichts», eine konfuse Massierung von Farben, von einer Vielzahl bizarrer Linien gefasst, die eine Mauer der Malerei bilden:



Abb. 4: Jean Honoré Fragonard *Die Schaukel* (1768–1769)

Als sie näherkamen, entdeckten sie in einer Ecke des Bildes die Spitze eines nackten Fußes, der aus diesem Chaos von Tönen, unentschiedenen Nuancen, dieser ganzen nebelartigen Formlosigkeit herausragte: einen entzückenden, einen lebendigen Fuß. Versteinert vor Bewunderung standen sie vor diesem Fragment, das einer ungläubwürdigen, einer langsamen und fortschreitenden Zerstörung entchlüpfen konnte. Dieser Fuß erschien ihnen wie der Torso irgendeiner Venus aus parischem Marmor, der aus den Ruinen einer zu Asche gebrannten Stadt sich erhebt.³¹

«Il y a une femme la dessous», ruft Pourbus.³² Der Körper wird überdeckt, nicht durch ein Grabtuch, sondern einen unaufhebbaren Grabstein aus Farben. Der Fuß ist hier ein negativer Index des auch imaginativ nicht mehr restituierbaren Körpers: Stein und Feuer sind die Extreme, die sich berühren, am Ende wird der Maler sein Werk in Flammen aufgehen lassen. Die zitierte Passage operiert mit einer Inversion, die zu den Topoi der Kunsttheorie der Renaissance gehört: Der Petrifikation der Betrachter steht das mimetische Leben des Fußes gegenüber, aber dies dient nur dazu, den Bruch, die Fragmentierung zu evozieren als Stein, der bleibt, während in neuerlicher Inversion der arm- und beinlose Torso der Venus als Metapher für den Fuß von Catherine dient. Formverlust oder Formlosigkeit wird hier als Prozess der Bedeckung des Körpers imaginiert und nicht als ein Aufdecken, nicht als Öffnung des Bauchs und Blick in das amorphe Chaos des Leibesinnern. Gleichzeitig entstanden ist das fotografische Bild der Straßen von Paris: In den Anfängen des neuen Mediums wird aufgrund der langen Öffnungszeiten des Kameraauges die Lichtspur des bewegten Leibes auf der fotografischen Platte ausgewischt. Was bleibt vor dem leeren Boulevard, ist die Gestalt eines Mannes, der seinen Fuß auf der *black box* des Schuhputzers aufgestellt hat.³³ Eine (auch mediengeschichtlich) transitorische Zerlegung von Statu und Motus.

1841 erschien die Erzählung *Le pied de momie* von Théophile Gautier. Sie beginnt in der *chambre médiévale* eines Pariser Kuriositätenhändlers; der Erzähler entdeckt dort auf der Suche nach einem Briefbeschwerer «un pied charmant que je pris d'abord pour un fragment de Vénus antique». In Wirklichkeit handelt es sich nicht um Bronze, sondern um einen «pied de chair, un pied embaumé, un pied de momie». Es folgt eine wundervolle Beschreibung desselben, in der sich einige im Vorausgehenden schon angesprochene Motive finden:

un pied de momie, en regardant de près, l'on pouvait distinguer le grain de la peau et la gaufrure [empreinte] presque imperceptible imprimée par la trame des bandelettes; les doigts étaient fins, délicats, terminés par les ongles parfaits, purs et transparents comme des agates; le pouce, un peu séparé contrairement heureusement le plan des autres doigts à la manière antique, et lui donnait une attitude dégagée, une sveltesse de pied d'oiseau; la plante, à peine rayée de quelques hachures invisibles, montrait qu'elle n'avait jamais touché la terre, et ne s'était trouvée en contact qu'avec des plus fines nattes de roseaux du Nil et les plus moelleux tapis de peaux de panthères.³⁴

Der Kauf wird getätigt, der Fuß findet seinen Platz auf dem Schreibtisch des jungen Mannes. Eingehüllt in Dämmerlicht und die Emanation eines «parfum oriental» des jahrtausendealten Balsams sinkt dieser in Schlaf, bis er schließlich die Pharaonentochter Hermonthis vor sich sieht, «une jeune fille, café au lait très foncé», der Nacken von fast griechischer Schönheit, sodass man sie für eine korinthische Bronzestatue gehalten hätte, hätten nicht die etwas hervortretenden Wangenknochen und der afrikanische Mund ohne Zweifel erkennen lassen, dass sie zu «la race hieroglyphique des bords du Nil» gehört. An ihrer Brust trägt sie ein Idol der Isis aus grünem Stein. Der Fortgang der Geschichte ist vorhersehbar: Die Prinzessin ist einfüßig, entdeckt ihr fehlendes Glied, das sie zu erhaschen sucht, während es sich ihr immer wieder entzieht, bis es schließlich (in einem Zwiegespräch) erklärt, es gehöre aufgrund des Kaufs dem jungen Mann. Der Fuß wird der schönen Ägypterin natürlich zurückgeschenkt, welche ihn mit solcher Grazie ihrem Bein wieder ansetzt, als zöge sie eine Schnürstiefelette an. Ein Besuch in der Mumienruft beim Vater und ein Heiratsansinnen des jungen Mannes, das am Altersunterschied scheitert, schließen sich an; er wird endlich durch einen Freund geweckt: Der einbalsamierte Fuß ist verschwunden, an seiner Stelle findet sich die Figurine der Isis «de pâte verte»³⁵.

Die Erzählung transformiert den erotischen Fetisch, das Partialobjekt (und die Ware) Fuß in das intakte «Idol» der Isis, jener Göttin, die die verstreuten Glieder des zerstückelten Osiris aufsammelt und wiedervereinigt zu körperlicher Ganzheit. Das Wechselspiel von Körper/Körperteil und Statue durchzieht leitmetaphorisch den gesamten Text, es findet aber eine Verwandlung statt von der Bronze zur grünen «pâte», was letztlich «Teig», plastische Ursubstanz bedeutet. Diese Substitution und Transsubstantiation, angesiedelt zwischen Paris und imaginiertem «Orient» Ägyptens (einschließlich eines Abstiegs in die atavistische Un-

terwelt), verbindet erotischen Fetischismus mit paganer Religion, mit Afrika. Im Moment der onirischen Reintegration wird der Fuß gleichsam zum Schuh (*brodequin*), der Betrachter zum fetischistischen Voyeur.³⁶ Die sofortige Anrufung des pharaonischen Vaters durch die Prinzessin bildet ein wichtiges Indiz für eine psychoanalytische Lektüre des Textes analog zu Freuds Studie über Wilhelm Jensens *Grädiva*; darüber hinaus ließe sich die Metamorphose des Mumienfußes in eine Isis-Statuette als Reflexion über die literarische Operation selbst verstehen.

Ein Blick in die deutschsprachige Literatur dieser Jahre führt zu den ergötzlichen Fußpassagen in Heinrich Heines *Bädern aus Lucca* (1831), bei denen es um die Amour des reisenden Ich mit der Figur Francheska geht. Heine bietet hier eine willkommene Überleitung: «Dieselbe Sonne, die im Niltal Ägyptens Krokodilleneier ausbrütet, kann zugleich in Potsdam an der Havel die Liebessaat in einem jungen Herzen zur Vollreife bringen lassen.»³⁷ Das Medusenhaupt wird bemüht, pünktlich stellt sich auch der Vergleich zwischen der Geliebten und einer Venusstatue ein (jedoch nicht im orientalisierenden «café au lait», sondern in Gestalt einer Marmor-Venus Canovas). Ihre Füße sind mit einem roten und einem blauen Schuh bekleidet, mit denen sie in einer reizvollen Pantomime eine verlassene Liebe vorführt, welche im Kuss der Fußspitzen kulminiert. Im Abschied bittet der verliebte Erzähler,

ihren linken Fuß küssen zu dürfen; worauf sie, mit lächelndem Ernst, den roten Schuh auszog, so wie auch den Strumpf; und indem ich niederkniete, reichte sie mir den weißen, blühenden Lilienfuß, den ich vielleicht gläubiger an die Lippen presste, als ich es mit dem Fuß des Papstes getan haben möchte. Wie sich von selbst versteht, machte ich auch die Kammerjungfer, und half den Strumpf und Schuh wieder anziehen.³⁸

Ägypten ist fern in Heines Text, verwundern mag, dass die Legende des *Volto Santo* im Dom von Lucca unerwähnt bleibt.

Doch zurück nach Frankreich:³⁹ Die berühmtesten Beine der 1860er Jahre waren jene der Comtesse de Castiglione, die sich in narzisstischer Selbstfetischisierung vor der Kamera zu präsentieren pflegte. Fragmente von erotischem Eigenwert entstanden in Form von Abgüssen und Kopien, es kam zu einer Art Reliquienverehrung (von Kothurnes und Ähnlichem). Um die Jahrhundertwende legte dann Graf Robert de Montesquieu-Fézensac ein kleines *musée secret* in Versailles an, wo er die von ihm erworbenen «Kultgegenstände» der Gräfin unterbrachte.⁴⁰

Abb. 5: Pierre-Louis Pierson *La comtesse de Castiglione par elle-même* (1894)



Eines der spektakulärsten Fotos ihres jahrelangen «Leibfotografen» Pierre-Louis Pierson stammt aus den letzten Lebensjahren der Gräfin (Abb. 5): Der Blick fällt von oben über den Körper der Sitzenden hinweg, nur seine untere Hälfte ist sichtbar, wie aufgebahrt wirken die weißen, leicht geschwollenen Füße auf dem dunklen Stoff des Möbels: *Memento mori* eher als eine Reevokation vergangener Schönheit⁴¹ – der Tod beginnt bei den Füßen.

Einen ebenso willkürlichen wie gezielten Schnitt vollzieht Edouard Manets Gemälde *Opernball* von 1873, um so u. a. ein isoliertes Damenbein über das Balkongeländer am oberen Rand des Bildes hängen zu lassen.⁴² Es führt in die Welt der Tänzerinnen. Mit dem Wandel der Tanzkultur wandert der Blick nach oben entsprechend dem Aufsteigen der nun kürzeren Röcke der Ballerinen bei zunehmender Drehgeschwindigkeit. War der Galan im 18. Jahrhundert am Schuh bzw. Fuß der meist sliplosen Damen angekommen, bot sich kaum mehr ein unüberwindliches Hindernis für die Annäherung an das Geschlecht, allenfalls verborgen im reizsteigernden Zusammenspiel von Strümpfen und Bändern. Darum musste der Fuß ebenso verteidigt werden, wie er eine eigene galante Sprache besaß. Der Blick der Voyeure in der Oper galt den Beinen, das inszeniert der von Stéphane Mallarmé gefeierte Schnitt

in Manets Bild; verwiesen sei auf Eugène Disdérés Fotocollage von Beinen und Füßen von Ballettinnen um 1860.⁴³ Mit der Tänzerinnenkultur verbunden war das Problem der Prostitution. Sie war in klassischer Verwechslung von Ursache und Wirkung begleitet von einer Welle der Misogynie. Die Brüder Goncourt bezeichnen 1855 Frauen als Sklavinnen ihrer körperlichen Gegebenheiten und ihrer Körperfunktionen: «Alle Kräfte und die ganze Entwicklung sind gleichsam in die mittleren und unteren Teile des Körpers geflossen, in das Becken, den Hintern, die Schenkel»⁴⁴. Was läge unter diesen Voraussetzungen näher als die Annäherung von unten? Das Problem dabei ist die Ambivalenz der eigenen Position zu Füßen, die als eine wenn auch inszenierte Form der Unterwerfung, der Subjektion erschiene. Den Ausweg bietet der Blick durch die Kamera, die die Frau als kopfloses Unterleibstier vor Augen stellen kann.⁴⁵

Das so fuß- und pantoffelfreudige 18. Jahrhundert erschien aus der Perspektive der moralisierenden Bourgeois als ein verlorenes, kytherisches Paradies ebenso wie als Reich libertiner «Perversion», auf das man nun mit diagnostischen Mitteln zuzug, um etwa einen Autor wie Réstif de la Bretonne des Schuh- oder Fußfetischismus zu überführen.⁴⁶ In der Auseinandersetzung mit diesen Werken setzte eine jahrzehntelange Diskussion über Fußfetischismus an. Der Schlüsseltext, der den Begriff des Fetisch aus dem Bereich der Religion (der anderen), der Ethnologie respektive mit Marx auch der Ökonomie in den der Sexualpsychologie übertragen hat, ist Alfred Binets Essay *Le fétichisme dans l'amour* (1887).⁴⁷ Grundthese seiner Definition, die Analogien zwischen erotischer Besetzung und Kultpraktiken der Afrikaner postuliert, ist der *pars pro toto*-Charakter des Fetisch. Um Fußfetischismus handle es sich dann – und diese Definition hat ihre Gültigkeit nicht verloren –, wenn die *pars* zum *totum* wird. Ihre rhetorische Figur ist die Synekdoche, und zwar nicht im Sinne eines *ex ungue leonem*, das die Erkenntnis der gesamten Gestalt aus den Krallen, den Fußnägeln meint, sondern das Zum-Selbstzweck-Werden der Fußverehrung. Die Doppeldeutigkeit des Begriffs der Verehrung im Titel dieses Beitrags nährt sich ja letztlich aus den von Binet formulierten Analogien und Zusammenhängen erotischer und religiöser Praktiken, von *amor sacro* und *amor profano*.

Hier wäre nun die Position Freuds aus podologischer Perspektive zu diskutieren. Einer der Gründungsmomente der psychoanalytischen Methoden ist die Behandlung von Anna O. durch Josef Breuer, die als Hysterikerin galt und u. a. an einer periodischen Lähmung des Beins

litt.⁴⁸ Ihre Heilung, die noch mit dem Einsatz von Hypnose geschah, verdankte sich der Anamnese, dass sie am Totenbett des Vaters, von den Klängen einer fernen Musik angezogen, sich in Tagträumen dem Tanze ergeben (und dabei vermutlich mit den Füßen gewippt) hatte. In späteren Jahren entwickelt Freud sein Fetischkonzept im Horizont von Kastrationsangst und phallischer Substitution. Der Fußfetischismus scheint hierfür zweifellos eine privilegierte Exemplifikation.⁴⁹

Im Vorausgehenden rekurriere ich primär auf das umfassendere Konzept von Fetisch als einer Synekdoche, bei der es nicht um die Klage eines Verlusts angesichts einer Fragmentierung geht, sondern um eine jubilatorische Verzerrung der Perspektive. Das meint eine Verdinglichung, die auch als *pars pro toto* für die Fetischisierung des weiblichen Körpers insgesamt entstehen kann. Im Falle des Fußfetischismus erscheint die männliche Position dabei als die eines inszenierten oder wie immer im Einzelnen psychisch verankerten Masochismus, welcher natürlich nicht eine tatsächliche Umkehrung von Machtverhältnissen meint, sich geradezu mit Vorliebe Mägden und Dienerinnen annimmt (jenes von Freud so gern vergessenen Personals, das im psychoerotischen Haushalt *Kakaniens* eine Schlüsselrolle gespielt hat⁵⁰). Es gibt ein doppeltes Drama des Körpers: jenes von Innen-Außen sowie jenes von Oben-Unten. Im ersteren geht es um den skopischen Horror vor dem amorphen Fleisch des aufgeschlitzten Bauchs, um die Schlünde von Mund und Vagina, die Angst des Verschlungenwerdens. In letzterem bleibt die äußere Gestalt intakt, aber die Position zu ihr muss bestimmt werden, und das kann Unterwerfung bedeuten, im Staub zu Füßen liegen.

Die Füße sind das Gegenteil des Bauchs, ein plastisch durchgestaltetes Gebilde, unaufschließbare Form, dabei zugleich von extremer Feinervigkeit wie potenzieller «Rohheit» (Schmutz und Gewalt). Sie bieten sich dem Fetischisten zur oralen Fußpflege an (Kraft-Ebings *lambere pedes*), stets aber bleibt die Bedrohung des Tritts (wie auf den Rücken der erlegten Tiere oder besiegten Barbaren), des Zertretenwerdens, wie es dem Wurm geschieht, dem schwächeren Verwandten der Schlange, oder dem Käfer bei der Bedrohung durch die Stiefel des Vaters in Franz Kafkas Erzählung *Die Verwandlung*. In Bruno Schulz' *Zimtläden* (Abb. 6) kehrt sich das Verhältnis um: Es ist der Vater, der sich auf den Boden niederlassen wird, der seine abendlichen Vorträge über die Mannequins oder das zweite Buch Genesis, in dem es um die Verschlingungen der organischen mit der anorganischen Materie geht, immer wieder



Abb. 6: Bruno Schulz *Das Buch der Idolatrie: Undula, das ewige Ideal* (um 1925)

abbrechen muss.⁵¹ Denn mit Blick auf die Uhr rückt die gebieterische Magd Adela ihren Stuhl um eine Spanne vor, hebt den Saum ihres Kleids, streckt langsam den in schwarze Seide gehüllten Fuß aus und richtet ihn wie ein züngelndes Schlangenmaul auf. Das zwingt den Vater in die Knie usf., ein feierabendlicher, temporärer Sieg der Schlange. Die kulturelle Differenz des polnischen Shtetls zur Pariser Kultur des 19. Jahrhunderts braucht nicht betont zu werden. Insgesamt scheint der Fuß der Frau aus der hier behandelten Perspektive weniger zum Gehen gedacht zu sein, als sich divergierenden Formen der Verehrung darzubieten. Er entfaltet seine höchste Wirkungsmacht auf der Chaiselongue oder anderen Möbeln und sollte im Falle von Gautiers Pharaonentochter allenfalls Nilschilf oder Pantherfelle berühren. Haben im Übrigen nicht die Räder schließlich die FüÙe zu solchem befreit, die schnell dahineilenden Nymphen ihren Standort auf der Tempelfront der Rolls-Royce-Kühler gefunden?⁵²

Das Automobil ersetzt so den Radgang von Platons Kugelmenschen; der Plantigradin bleibt die Wahl zwischen Schräglage, statuarischer Fixierung ihres Fort-Schritts oder Rotation im Tanz, während das männliche Subjekt den philosophischen Terminus beim Wort nehmend seine dialektische Position, seinen sicheren «Grund» unterlegener Überlegen-

heit findet. Könnte man nicht sagen, dass das 19. Jahrhundert einen philosophischen Fetischismus betrieben hat? Und nicht erst, indem Marx Hegel auf die Fetisch-FüÙe stellt, sondern in den Diskursen von Subjekt und Substanz selbst, all dem Unterworfenen und Zugrundeliegenden, um nicht schon beim *Hypokeimenon* des Aristoteles anzusetzen und die abendländische Metaphysik als eine verkappte, entsinnlicht fetischistische Hypofüssik aufzufassen?

Übergangenes: BocksfüÙe, PferdefüÙe, HasenfüÙe, EntenfüÙe⁵³, die GänsefüÙe der Königin von Saba,⁵⁴ die eigenen FüÙe,⁵⁵ die FüÙe der anderen,⁵⁶ die SchattenfüÙler, die fuÙlosen Meerjungfrauen, Melusine ...

Anmerkungen

- 1 Schopenhauer, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung* 2. Zürich, 1988, S. 44. Grundlegende Arbeiten zum Thema «FuÙ»: Aigremont, F. *Fuß- und Schuhsymbolik und Erotik. Folkloristische und sexualwissenschaftliche Untersuchungen*. Leipzig, 1909; Verhoeven, C. W. M. *Het symboliek van det voet*. Assen, 1957; zum wissenschaftsgeschichtlichen Kontext vgl. Apter, Emily. *Feminizing the Fetish. Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn-of-the-Century France*. Ithaca u. London, 1991.
- 2 Ambrosius, *Heptameron*, cap. 9.
- 3 Platon. *Symposium*, 190a.
- 4 Kierkegaard, Sören. *Entweder – oder*. Bd. 1. Jena, 1922, S. 281.
- 5 Paulus. 1 Cor 12. 14–15. Vgl. die Version in Shakespeares *Coriolan* I/1, 156 ff. Vgl. auch Stallybrass, Peter. «Footnotes». *The Body in Parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*. Hg. v. David Hillman u. Carla Mazzio. New York u. London, 1997: 312–325.
- 6 Alcuin. *Disputatio cum Pippino*. *Patrologia latina* 101, Sp. 177a.
- 7 Vgl. Huber, Gabriele. «Die «ninja Fiorentina» und Gradiva alias Zoe Bertgang (Warburg, Freud, Masson)». *Denkräume. Beiträge des 5. Kunsthistorikerintertages in Hamburg*. Berlin, 1993. 443–460; vgl. Freud, Sigmund. *Der Wahn und die Träume in W. Jensens «Gradiva»*. Mit dem Text der Erzählung von Wilhelm Jensen. Frankfurt a. M., 1973.
- 8 Vgl. Guarducci, Margherita. «Le impronte del Quo Vadis monumenti affini, figurati ed epigrafici». *Rendiconti della Pontificia Accademia romana di archeologia* 3.19 (1942/43): 305–344.
- 9 Vgl. dazu Speyer, Wolfgang. «Die Segenskraft des göttlichen Fußes». *Romanitas et Christianitas. Studia Henrico Waszink*. Amsterdam, 1973. 293–309. Nach Hesiod (*Theogonie* 193, 5) sprießen Blüten unter den zarten FüÙen der

- aus dem Meer steigenden Aphrodite. Ähnliche Motive gibt es auch im Herrscherlob und in der christlichen Hagiographie. Vgl. das Sprichwort: «Des herrn fusstapfen tungen den acker wol»; ferner Verhoeven (Anm. 1), S. 105 ff., zum Zertrampeln vgl. ebd., S. 156 ff.
- 10 Vgl. Ginzburg, Carlo. *Storia notturna*. Torino, 1989, S. 206 ff.; Schmitt, Jean-Claude. «Cendrillon Crucifiée, à propos du Volto santo de Lucques». *Miracles, prodiges et merveilles au moyen âge*. Hg. v. Société des Historiens Médiévistes de l'Enseignement Supérieur Public. Paris, 1995, 241–269.
- 11 In diesem Punkt folge ich Ginzburg (Anm. 10).
- 12 Vgl. auch Lévi-Strauss, Claude. *Strukturelle Anthropologie*. Übs. v. Hans Naumann. Frankfurt a. M., 1991.
- 13 Vgl. Servius Grammaticus. Comm. zu Aeneis IV 518.
- 14 Zur Bildgeschichte vgl. Gasparri, Carlo. «Dionysos». *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Bd. 3. Zürich, 1986, 414–514, S. 495.
- 15 Vgl. Guarducci (Anm. 8).
- 16 Guarducci (Anm. 8).
- 17 Rilke, Rainer Maria. «Pietà». *Werke 2*. Hg. v. Rilke-Archiv. Frankfurt a. M., 1957, S. 250.
- 18 Prater, Andreas. «Mantegnas Cristo in Scurto». *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 48 (1985): 279–299.
- 19 Appuhn, Horst. «Der Auferstandene und das Heilige Blut zu Wienhausen. Über Kult und Kunst im späten Mittelalter». *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 1 (1961): 73–158, S. 99 f. Zur magischen Bedeutung von links und rechts (das Aufstehen mit dem linken Fuß, Hochzeitsbräuche etc.) s. den Artikel «Fuß» in Bächtold-Stäubli, Hanns. *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Bd. 3. Leipzig u. Berlin, 1930–31, Sp. 224–236.
- 20 Vgl. Dobschütz, Ernst v. *Christusbilder*. Leipzig 1899, S. 105 ff.
- 21 Ps.-Antoninus. *Itinerarium. Cura et studio*. Hg. v. P. Geiger (Itineraria et alia geographica, CCLXXV, 1965, pp. 127–174), 1965, S. 141 (1. Redaktion), S. 165sq (2. Red.).
- 22 Vgl. die «Konversion» von Madame Gervaisais vor der Madonna del Parto in S. Agostino, Rom, in De Goncourt, Edmond u. Jules De Goncourt. *Madame Gervaisais*. Übs. v. Hugo Meyer. Zürich, 1990, S. 123. «[...] ein von Küssen halb zerrfressener, zur Hälfte in Gold nachgebildeter Fuß, dessen Zehen unter dem verehrenden Druck der Münder und Lippen wie durch eine Schwimmhaut verwachsen waren.»
- 23 Schmitt (Anm. 10).
- 24 Schmitt (Anm. 10).
- 25 Zu untersuchen wäre die Beziehung zur zeitgenössischen Mode. Aigremont erwähnt mit Blick auf Spanien im 16./17. Jahrhundert den Ausspruch, dass die Königin «keine Beine habe». Es sei verboten gewesen, von ihren Beinen und Füßen zu sprechen, umso mehr, sie zu sehen, während zugleich eine relative Freizügigkeit am Oberkörper existierte. Aigremont (Anm. 1), S. 33 f. Bei Lichtenberg heißt es dann: «Die Bauernmädchen gehen barfuß und die Vornehmen barbrust». Lichtenberg, Georg Christoph. *Aphorismen, Briefe, Satiren*. Hg. v. Herbert Nette. Düsseldorf, 1962, S. 191.
- 26 Goethe, Johann Wolfgang v. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Werke 7. Hg. Erich Trunz. München, 1981, V/5, S. 301.
- 27 De la Bretonne, Réstif. «Le Pied de Fanchette» (1769) u. «Le Joli Pied». *Contes de Réstif de la Bretonne. Avec une note bio-bibliographique par Octave Uzanne*. Paris, 1881.
- 28 Vgl. auch mit anderem Fokus Metken, Sigrid. «Der Liebe und der Herrschaft Zeichen. Von Pantoffeln, Babuschen und schwarzen Strümpfen». *Das Intérieur. Vermeer bis Kabakov*. Hg. v. Sabine Schulze. Ostfildern-Ruit, 1998. Frankfurt a. M. 1999, 50–53.
- 29 Nochlin, Linda. *The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity*. London 1992, S. 6 ff.
- 30 Nochlin (Anm. 29), S. 6 ff.
- 31 Balzac, Honoré de. *Das ungekannte Meisterwerk*. Übs. v. Heinrich E. Jakob. Zürich, 1977, 95–136, S. 132.
- 32 Balzac (Anm. 31), S. 132; vgl. Didi-Huberman, Georges. *La Peinture incarnée suivi de Le Chef d'œuvre inconnu par Honoré de Balzac*. Paris, 1985, S. 154; Belting, Hans. *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*. München, 1998.
- 33 Vgl. die Interpretation des Fotos bei Michaud, Philippe-Alain. *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris, 1998, S. 138.
- 34 Gautier, Théophile. *Contes fantastiques*. Gallimard, 1981, S. 99. («Der Fuß einer Mumie, bei dessen Betrachtung man die Poren der Haut erkennen konnte und den kaum wahrnehmbaren Abdruck des Musters der Bänder. Die Zehen waren fein, zart und endeten in vollkommenen Nägeln, rein und durchsichtig wie von Achat; der große Zeh, etwas getrennt, kontrastierte in glücklicher Weise die Reihe der anderen in antiker Manier und gab ihm eine ungezwungene Haltung, verließ ihm die Flinkheit eines Vogelfußes. Die Sohle, kaum gezeichnet von unsichtbaren Ritzlinien, bewies, dass sie niemals die Erde berührt und sich in Kontakt befunden hatte, nur mit feinsten Matten von Nilschilf oder weichsten Teppichen von Pantherfell.» Übs. v. G. W.).
- 35 Gautier (Anm. 34), S. 111.
- 36 Zu den hier nicht angesprochenen Themen einer Geschichte des Fußes gehört

- just die Beziehung zu seinen Bekleidungen, Strumpf und Schuh. Zur bildlichen Thematisierung der fetischistischen Passage Fuß und Schuh vgl. Margittes Bild *Le modèle rouge* sowie jenes mit dem sadeschen Titel *La philosophie en boudoir*. «Gestreift» werden diese Werke im Kapitel über Meyer Schapiro's Kritik an Heideggers Rekurs auf die *Schuhe* von van Gogh in: Derrida, Jacques. *La vérité en peinture*. Paris, 1978.
- 37 Heine, Heinrich. *Die Bäder von Lucca. Die Stadt Lucca*. Hg. v. Peter von Matt. Stuttgart, 1978, S. 37.
- 38 Heine (Anm. 37), S. 35. Es folgt das Aufschreiben von Versfüßen mit Kreide auf dem Boden: «Das sind Füße in Lebensgröße [...] und ich geplagter Mann muß diese Füße im Kopfe behalten [...] Es sind die wahren echten Füße der Poesie.» Ebd., S. 64.
- 39 Eine Zusammensicht von Fuß-Texten und -Bildern der 1830er und 40er Jahre in Frankreich (insbesondere im Kontext von Orientalismen) wäre sehr lohnend, darin hätte neben den Erzählungen Balzacs und Gautiers Delacroix' Gemälde die *Frauen von Algier* einen prominenten Platz: die abgelegten Babuschen, für die es eine Vorstudie gibt. (Zu betrachten wären die nackten bzw. monosandalischen Füße und Beine der lagernden Algerierinnen, die schwarze Dienerin mit der Fußhaltung der Ninfa in Pantoffeln, welche am hochgestellten Fuß dessen Sohle sehen lässt.)
- 40 *La Comtesse de Castiglione par elle-même*. Kat. Hg. v. Musée d'Orsay. Paris, 1999, S. 186; vgl. Salomon-Godeau, Abigail. «Die Beine der Gräfin». Weiblichkeit als Maskerade. Hg. v. Liliane Weissberg. Frankfurt a. M., 1994, 90–145.
- 41 *La Comtesse* (Anm. 40), S. 183; die negative Interpretation der Rolle der Gräfin und ihres Anteils an den Fotografien, wie sie Salomon-Godeau vornimmt, scheint mir hier nicht den Punkt zu treffen.
- 42 Vgl. hierzu die Analyse und methodologischen Überlegungen bei Nochlin (Anm. 29), S. 38 ff.
- 43 Nochlin (Anm. 29), S. 39; vgl. auch Salomon-Godeau (Anm. 40).
- 44 Zit. n. Salomon-Godeau (Anm. 40).
- 45 Vgl. Salomon-Godeau (Anm. 40), S. 121.
- 46 Vgl. dazu vor allem Apter (Anm. 1), S. 15 ff., bes. 18 f.
- 47 Binet, Alfred. «Le Fétichisme dans l'amour». *Revue Philosophique* 24 (1887). 142–167, 252–274. Der Text dreht sich allerdings nicht um Réstif, sondern um die masochistischen Tendenzen von Jean-Jacques Rousseau; vgl. Böhme, Hartmut. «Das Fetischismus-Konzept von Marx und sein Kontext». *Berliner Debatte* 8 (1997): 8–23; Apter (Anm. 1).
- 48 Vgl. Breuer, Josef u. Sigmund Freud. *Studien zur Hysterie*. Wien, 1895.
- 49 Ich möchte an dieser Stelle aber nicht die Debatte um Freuds Begriff aufgreifen, verwiesen sei auf die Arbeit von Apter (Anm. 1). Unter den Bedingungen einer zugleich feineren und weiteren Optik, als sie hier angewendet werden konnte, wäre dies zu diskutieren im Hinblick auf den Umgang von bildlichen und sprachlichen Medien (Skulptur/Malerei/Fotografie/Film/Literatur) mit dem Körperteil Fuß, bzw. die Funktionen und medialen Konstruktionen des Fetischs Fuß.
- 50 Vgl. Apter (Anm. 1), S. 176 ff.
- 51 Schulz, Bruno. *Die Zimtläden und andere Erzählungen*. München, 2000. Vgl. auch den Fußfetischismus im graphischen Werk von Schulz, vor allem im Buch der Idolatrie.
- 52 Vgl. Huber (Anm. 7).
- 53 Vgl. Heines Gedicht «Waldeinsamkeit» über die Entenfüße, wo die Wichtelmännchen beschrieben werden: «Sie haben nämlich Entenfüße/Und bilden sich ein, daß niemand es wisse./Das ist eine tiefgeheime Wund'/Worüber ich nimmermehr spötteln kunnt.» Heine, Heinrich: *Romancero 2. Lamentationen. Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse* 3. Hg. v. Helmut Brandt u. Renate Francke. Berlin, 1986, S. 68.
- 54 Baert, Barbara. «Und mal yr auch eyn gensfuss». The Queen of Sheba's Goose-foot in Medieval Literature and Art». *The Growth of Authority in the Medieval West*. Hg. v. Martin Gosman. Forsten, 1999, 174–192.
- 55 Vgl. das Selbstporträt der Füße von Adolph v. Menzel in: Keisch, Claude u. Marie Ursula Riemann-Reyher (Hg.). *Adolph Menzel 1815–1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit*. Köln, 1996, S. 295–298.
- 56 Die ja nicht nur die Füße des anderen Geschlechtes sind. Vgl. etwa Gilman, Sander L. «Der jüdische Körper, eine Fuß-Note». Ders. *Rasse, Sexualität, Seuche*. Reinbek, 1992, 181–204.

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