

Aus:

CORNELIA LOGEMANN, MIRIAM OESTERREICH,
JULIA RÜTHEMANN (HG.)

Körper-Ästhetiken

Allegorische Verkörperungen als ästhetisches Prinzip

Juni 2013, 330 Seiten, kart., zahlr. Abb., 32,80 €, ISBN 978-3-8376-2025-2

Die allegorische Denkform ist in unserem ästhetischen Erfahrungsraum allgegenwärtig. Vor allem das schon in der Antike etablierte Darstellungsprinzip personifizierter Abstrakta beeinflusst nicht zuletzt zeitgenössische Auseinandersetzungen mit allegorischer Projektion, Montage und Parodie. Dabei scheinen Personifikationen zugleich eine Reflexion von Körperlichkeit abzubilden und zu ästhetisieren.

Unter der Frage, inwiefern die Allegorie als ästhetisches bzw. antiästhetisches Prinzip wirken kann, wird hier der Zusammenhang von Ästhetik und Geschlecht vom Mittelalter bis zur Gegenwart untersucht. In epochenübergreifender und transkultureller Perspektive widmet sich der Band den Wechselwirkungen des allegorischen und des natürlichen Körpers.

Cornelia Logemann (Dr.) lehrt Kunstgeschichte in Heidelberg und leitet die Heidelberger Nachwuchsgruppe »Prinzip ›Personifikation«. Visuelle Intelligenz und epistemische Tradition 1300-1800«.

Miriam Oesterreich (M.A.) ist wissenschaftliche Volontärin am Wilhelm-Hack-Museum in Ludwigshafen.

Julia Rüthemann ist DAAD-Lektorin an der Université de Bourgogne in Dijon.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts2025/ts2025.php

INHALT



VORWORT

9

KÖRPER-ÄSTHETIKEN

Allegorische Verkörperungen als ästhetisches Prinzip

Eine Einleitung

Miriam Oesterreich und Julia Rütbemann

13

ALLEGORIE IM ATELIER

Körperbilder in der amerikanischen Skulptur nach 1900

Cornelia Logemann

61

INNENRAUM UND OBERFLÄCHE

Inkorporierte Ökonomie in Werken von John von Düffel, Ernst-Wilhelm

Händler, Ewald Palmethofer

und Elfriede Jelinek

Iuditha Balint

93

**TRANSFORMATION UND ALLEGORISIERUNG
DES KÖRPERS IN DER ZEITGENÖSSISCHEN
RUSSISCHEN KUNST**

Eine gendertheoretische Perspektive

Viola Hildebrand-Schat

109

GRAVIDE ATTRAKTION

**Beobachtungen zur gewandelten Ästhetik
der Schwangerschaft**

Daniel Hornuff

125

›NUDA VERITAS‹

Koloniale Körperbilder und postkoloniale Perspektiven

Alexandra Karentzos

145

DIE REINHEIT MARIENS

**Die ›Maria de la Merced‹ zwischen Dogma und
Volksfrömmigkeit in Spanisch-Amerika**

Maret Keller

167

VENUS LOST AND FOUND

Aesthetic Perceptions of the Female Nude in Byzantine Art

Mati Meyer

191

ZWISCHEN EROS, SCHAM UND ENTHÜLLUNG

**Schillernde Körperentwürfe in Allegorien Corradinis und
Queirolos in Neapel**

Ulrike Müller-Hofstede

217

**DER ALLEGORISCHE TRAUM ALS ICH-ERZÄHLUNG ODER
DIE ICH-ERZÄHLUNG ALS TRAUM-ALLEGORIE**

Minnelehre und Rosenroman

Katbarina Philipowski

241

SCHWESTER TOD

Weiblichkeit und Körper in den Poetiken

Hilda Hilsts und Clarice Lispectors

Dania Schüürmann

273

BEGEHRENSWERTE ERKENNTNISSE

Weiblichkeit, Schleier und Wahrheit

Silke Tammen

291



AUTORINNEN UND AUTOREN

319

ABBILDUNGSNACHWEIS

323

VORWORT



Die Freiheit, die im vielzitierten Meisterwerk des Eugène Delacroix 1830 das Volk anführt, führt die Ausdrucksmöglichkeiten des allegorischen Körpers im Wechselspiel mit historischen Ereignissen beispielhaft vor: Die makellose und fast göttlich erscheinende Frauengestalt ist heute eine der bekanntesten allegorischen Figuren, die sich als immer und immer neu zu beschreibende Projektionsfläche erweist. Noch immer ist das großformatige Bild ein Anlaufpunkt für zahlreiche Schulklassen, um an diesem allegorisch argumentierenden Gemälde das dahinterstehende historische Ereignis zu vermitteln, als Herzstück des neueröffneten Louvre-Lens zugleich ein verlässlicher Publikumsmagnet. Allein der Gestus der voranschreitenden Fahnenträgerin hat im kulturellen Gedächtnis seinen festen Platz und begegnete in der Folgezeit in unzähligen öffentlichen Monumenten: Der dynamisch erhobene Arm mit jeweils differierendem Attribut gerät fast zu einer allegorischen Signatur, die auch in lebenden Bildern oder in politischer Propaganda eingesetzt wird. Das Changieren zwischen allegorischer Gestalt und historischer Person ist oft nur an geringen Spuren abzulesen. Doch der Zusammenhang von Körper, Allegorie und Geschlecht erweist sich nicht erst für den modernen Betrachter als komplex.

Schon 1548 vermerkte der französische Literat Thomas Sébillet in seiner *Art poétique françois*, dass im zeitgenössischen religiösen Theater durch die Verwendung der Allegorie eine Figur entsteht, die weder Mann noch Frau sei: Das Spannungsgefüge zwischen dem Körper und seiner allegorischen Überformung schien gleichsam als ästhetischer Wert interpretierbar. Körper-Ästhetiken formulieren schon antike Rhetoriklehren, die sich des Körpers als Darstellungsmedium bedienen. Die Dialektik von Verhüllen und Entblößen erscheint hierbei vor allem beim weiblichen Körper die vordringlichste Eigenschaft. Bereits der mittelalterliche Gelehrte Wilhelm Durandus wusste, dass der Anblick der Tugenden in weiblicher Gestalt den Menschen stärker berühren konnte. Die Verwendung des weiblichen Körpers zur Vermittlung abstrakter Inhalte, zur rhetorischen Ausschmückung und Vermittlung von Spannung hat eine lange Tradition. Und doch ist das Zusammenwirken von Geschlecht, Allegorie und Körper

noch immer ein auch in der Forschung kontrovers diskutiertes Thema, zu dem der vorliegende Band einen Beitrag leisten will.

Seit 2008 besteht an der Universität Heidelberg die Nachwuchsgruppe *Prinzip Personifikation. Visuelle Intelligenz und epistemische Tradition 1300-1800* im Rahmen der Transkulturellen Studien. Das aus Mitteln der Exzellenzinitiative geschaffene Projekt eröffnete die Möglichkeit, in einer kleinen Arbeitsgruppe das umfangreiche Thema der Personifikation als eine der wichtigsten Ausdrucksformen europäischer Denk- und Bildtradition zu bearbeiten. Wichtige Vorarbeiten und das kunsthistorische Fundament des Unternehmens konnten durch ein Forschungsstipendium der Gerda-Henkel-Stiftung in Düsseldorf geleistet werden. Das Ergebnis dieser Arbeit in vorliegendem Band präsentiert werden können, verdankt sich diesen Einrichtungen.

In einem interdisziplinären Zusammenschluss wurden die wesentlichen Merkmale vom »Prinzip Personifikation«, das sich seit der Frühen Neuzeit über Europa hinaus als tragfähig erwies, erarbeitet. Die Mitarbeiter des Projekts Dania Schüürmann, Michael Mohr, Miriam Oesterreich, Julia Rüthemann und Nicole Sobriël erweiterten den zunächst bildtheoretischen Fokus des Projekts entscheidend. Die Initiative und Konzeptionen von Julia Rüthemann und Miriam Oesterreich gaben im Mai 2011 den Anlass für den Workshop *Körper-Ästhetiken. Der [allegorische] Körper als ästhetisches Prinzip – [gender]theoretische Perspektiven*, zu dem die immer wiederkehrenden Fragen des Forschungsprojekts aufgegriffen werden sollten.

Den Teilnehmern des Workshops möchten wir für die hilfreichen Diskussionen und Beiträge danken, sowohl den Moderatorinnen Katharina Philipowski und Anne Brüske als auch den Referentinnen und Referenten Silke Tammen, Maret Keller, Daniel Hornuff, Alexandra Heimes, Juditha Balint, Alexandra Karentzos, Mati Meyer, Ulrike Müller-Hofstede, Viola Hildebrand-Schat, Pablo Dominguez, Anna Schober, sowie den Beitragenden Malte Göbel und Denis Kiel.

Unterstützt wurden die Durchführung der Veranstaltung und die Vorbereitung des Bandes von Michael Mohr, Dania Schüürmann, Nicole Sobriël, Annabel Ruckdeschel und Anastasia Kurzel. Für das Layout des Tagungsbandes danken wir Benjamin Schnepf von Fuchs & Otter.

KÖRPER-ÄSTHETIKEN

Allegorische Verkörperungen als ästhetisches Prinzip

Eine Einleitung



»[...] zuvor hatte ich über die Bedeutung des Gesichts beim Erkennen und Identifizieren anderer Leute geschrieben. Aber am Hals beginnt auch die zitternde Frau. Ein kranker Hals diente als perfektes Traumbild meines Symptoms: *Vom Kinn an aufwärts war ich mein vertrautes Selbst. Vom Hals an abwärts war ich eine geschüttelte Fremde.* Ist es nicht der Hals, wo der Kopf aufhört und der Körper anfängt? Und ist das Körper-Geist-Rätsel in seiner ganzen Ambivalenz nicht das Thema dieses Buchs, desselben Buchs, an dem ich derzeit schreibe und in meinem Traum geschrieben habe, das eine Kürzung, einen Schnitt brauchen würde?»¹

Wahrnehmung

Die Frage, ob der Körper unterhalb des Halses beginnt, ist im Falle der Schriftstellerin Siri Hustvedt eine Frage nach der Wahrnehmung des Körpers. Sie wurzelt in einer leiblichen Erfahrung, nämlich einem unkontrollierbaren, heftigen Zittern und Verrenken ihres Körpers während eines wissenschaftlichen Vortrags, bei dem sie trotz des Zitterns in der Lage ist, weiterzusprechen. Zugleich stellt sich ihr die Frage »Wo beginnt der Körper?« aber auch deshalb, weil der Zitteranfall offensichtlich ihre Konzeption von Körper herausfordert.

1 | Hustvedt, Siri: Die zitternde Frau. Eine Geschichte meiner Nerven. Reinbek bei Hamburg 2010, S. 143. (Hervorhebungen im Original)

Der Körper, wie er uns in Kunst, Literatur, Film oder auch Geschichte begegnet, ist ein vermittelter, ein repräsentierter und ästhetisierter Körper, der von uns auf bestimmte Weise wahrgenommen und damit wiederum ästhetisiert wird. Wenn Ästhetik sowohl Gegenstände der Betrachtung selbst als auch eben die Betrachtung der Gegenstände meinen kann, so ist der Kern der Fragestellung dieses Bandes getroffen. Repräsentationen textlicher und bildlicher Natur und deren implizit und explizit herausgestellte Geschlechtlichkeit stehen im Fokus dieser Publikation: Artefakte im Sinne des kulturell-diskursiven Konstruktcharakters, der die Wahrnehmung von ›Geschlecht‹ stets beeinflusst, wenn nicht determiniert. Das immer schon hergestellte bzw. ausgestellte ›Geschlecht‹ ist verhandelbar und zugleich Produkt von sinnlicher Ästhetisierung. Desiderat sich daran anschließender Analysen ist deshalb keineswegs die Festlegung auf eine bestimmte Geschlechtlichkeit besagter ästhetischer Artefakte, sondern vielmehr die Diskussion um deren Wahrnehmung und Wahrnehmbarkeit, um Ästhetik als Prozess und als performativer Akt, als ›doing aesthetics.‹² Die eigene Körperwahrnehmung tritt dabei in einen Dialog mit Blicken von Außen und diskursiven Festschreibungen; sinnliche Erfahrung und gesellschaftliche Determination kommen nicht selten in Konflikt: ›Erst das Komplement einer distanzierenden Reflexion der sinnlichen Zeichen als sinnhafte Zeichen erlaubt eine Vergegenwärtigung der ästhetischen Bedeutsamkeit und ein kommunikatives Urteil über den ästhetischen Wert der Zeichen.‹³

Dieses Spannungsverhältnis von Ästhetik und Erfahrung⁴ gründet darauf, dass »[d]er Körper [...] historisch und empirisch kein gemeinsamer

2 | Der Begriff sei hier in Anlehnung an ›doing gender‹ benutzt. ›Doing Gender‹ kritisiert die Annahme von ›Geschlecht‹ als statisch und betont die Prozesshaftigkeit des jeweiligen Entstehens von ›Geschlecht‹ in der Interaktion und als Produkt performativer Akte.

3 | Wolf, Philipp: Art. Ästhetik/Ästhetisch. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart/Weimar 2008, S. 4/5, hier S. 5.

4 | Vgl. dazu exemplarisch Laqueur, Thomas: Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud. Frankfurt a.M./New York 1992; Bos, Marguérite; Vincenz, Bettina; Wirz, Tanja (Hg.): Erfahrung: Alles nur Diskurs? Zur Verwendung des Erfahrungsbegriffes in der Geschlechtergeschichte. Beiträge zur 11. Schweizerischen HistorikerInnentagung. Zürich 2004; Tanner, Jakob: Körpererfahrung, Schmerz und die Konstruktion des Kulturellen. In: Forum. Historische Anthropologie 2 (1994), S. 489-502 und Scott, Joan W.: The Evidence of Experience. In: Critical Inquiry 17,4 (1991), S. 773-797.

Ausgangspunkt der Menschheit schlechthin [ist], keine universelle Basis der Verständigung. Vielmehr [...] nehmen die härtesten Differenzdiskurse in der Moderne ihren Ausgangspunkt immer beim Körper«. ⁵ So haben Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler vielfach festgestellt, dass, auch wenn das Diktum der sozialen Konstruktion des Körpers und seiner Konstitution sowie die Historizität körperlicher Selbst- und Fremdwahrnehmung als immer in bestimmten Konditionen different gilt, es doch immer Grenzbereiche gibt, die die sinnliche Präsenz des Körpers, gerade in als nicht ›normal‹ erfahrenen Lebenssituationen, unüberbrückbar machen. Schmerz ist ein solcher Parameter, der in der Forschung die Diskursivität von Körpern immer wieder in Frage gestellt hat. Das Gefühl des Schmerzes mag in unterschiedlichen Situationen variieren, aber er ist da, ein Leben ohne Schmerz existiert nicht. »Der Schmerz ist somit unerbittlich in seine eigene Wahrheit eingeschlossen; er verfügt über keinen Referenten außer sich, auf den er sich beziehen könnte« ⁶, die elementare körperliche Empfindung kann anscheinend jede Verweiskraft des Körpers als kulturelles Zeichen außer Kraft setzen. Aber ist der Verweis auf ein vermeintliches ›Reales‹ nicht auch immer noch Verweis? Joan Scott konstatiert: »Given the ubiquity of the term [experience], it seems to be more useful to work with it, to analyze its operations and to redefine its meaning. This entails focussing on processes of identity production, insisting on the discursive nature of ›experience‹ and on the politics of its construction. Experience is at once always already an interpretation and something that needs to be interpreted« ⁷.

Der Phänomenologe Maurice Merleau-Ponty hat sogar alle Wahrnehmung an die leibliche Erfahrung angebunden. Für ihn existiert nichts in der Welt vor seiner aktiven Wahrnehmung, deren Mittel immer der Körper sein muss. ⁸ Diese Wahrnehmung erst mache den eigentlich schöpferischen Akt aus, da das Artefakt nicht vorreflexiv existieren kann. Er proklamiert damit eine Verschiebung ästhetischer Praxis vom »Sinn auf

5 | Sarasin, Philipp: Mapping the Body. Körpergeschichte zwischen Konstruktivismus, Politik und ›Erfahrung‹. In: Historische Anthropologie 7 (1999), S. 437-451, hier S. 438/9.

6 | Tanner 1994, S. 495.

7 | Scott 1991, S. 797.

8 | Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung. Berlin 1974 [1966; frz. Original: *Phénoménologie de la perception*. Paris 1945]; Ders.: Das Sichtbare und das Unsichtbare. München 1986 [frz. Original: *Le visible et l'invisible*. Paris 1964].

die Sinne»⁹ und definiert den Körper als eigentlichen Ort von Ästhetik. Den Leib versteht er folglich als »die allen Gegenständen gemeinsame Textur, und zumindest bezüglich der wahrgenommenen Welt [...] das Werkzeug all meines ›Verstehens‹ überhaupt«. ¹⁰ Produktion und Rezeption von Artefakten entspringen ihm zufolge also dem gleichen kreativen Impetus, nämlich sinnlicher Erfahrung.¹¹

Körper und Codes

Für Hustvedt gehört der Kopf aufgrund der Erfahrung des Zitteranfalls nicht mehr eindeutig zu ihrem Körper. Symbolisch trennt sie ihn ab und vergleicht diesen Schnitt mit ihrem Vorhaben, Passagen ihres Textes zu kürzen. Der erste Zitteranfall überkommt sie bei einer Rede zu Ehren ihres toten Vaters, der ebenso Wissenschaftler war. Dass gerade Körper und Geist, ähnlich wie Natur und Kultur, geschlechterkodiert waren und teilweise noch sind und dass entsprechend der menschliche Kopf mit dem anatomischen Sitz des Gehirns als männlich, der Körper aber weiblich kodiert sind, ist in zahllosen Analysen festgestellt worden.¹² Deshalb

9 | Barck, Karlheinz: Art. Aisthesis/Asthetisch. In: Trebeß, Achim (Hg.): Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag. Stuttgart/Weimar 2006, S. 3-6, hier S. 3.

10 | Merleau-Ponty 1974, S. 275. Die von Merleau-Ponty etablierte Kategorie des Leibes ist als Kritik auf die in der jüdisch-christlichen Tradition wurzelnde Vorstellung der Trennung von Körper und Geist entstanden. Vgl. Merleau-Ponty 1976 [1945], S. 230-32. Insofern wäre zu fragen, ob der »Leib« eine sinnvolle Kategorie sein kann, um sich mit der Ästhetik des allegorischen Körpers und seinen geschlechtlichen Kodierungen auseinanderzusetzen.

11 | Vgl. insbesondere Merleau-Ponty, Maurice: Das Auge und der Geist. Reinbek bei Hamburg 1984 [1967; frz. Original: L'œil et l'esprit. Paris 1961].

12 | Vgl. den vielseitigen Band Eilberg-Schwartz, Howard; Doniger, Wendy (Hg.): Off with her Head! The Denial of Woman's Identity in Myth, Religion, and Culture. Berkeley/Los Angeles/London 1995. Hélène Cixous deutet die unterschiedliche geschlechtliche Markierung des männlichen wie des weiblichen Kopfes psychoanalytisch. Die Angst vor Enthauptung könne, so Cixous, als weibliches Äquivalent der männlichen Kastrationsangst betrachtet werden: »If man operates under the threat of castration, if masculinity is culturally ordered by the castration complex, it might be said that the backlash, the return, on women of this castration anxiety is its displacement as decapitation, execution, of woman, as loss of her head.« Cixous, Hélène: Castration or Decapitation? In: Signs 7,1 (1981), S. 41-55, hier S. 43. Vgl. auch Schmerl, Christiane: »Kluge« Köpfe – »dumme« Körper? »Smart« Heads – »Stupid« Bodies? Some Effects of Facial Prominence in Male and Body Prominence in Female Press Photos: Einige Wirkungen der Kopfbetonung bei männlichen und der Körperbetonung bei weiblichen Pressefotos. In: Publizistik 49,1 (2004), S. 48-65.

beherrscht eine dichotomische Vorstellung von ‚Männlichkeit‘ und ‚Weiblichkeit‘ auch die Körperbilder unserer Gesellschaft.¹³ Binär konstruierte Gegensätze wie Kultur/Natur, Verstand/Gefühl oder Geist/Körper bilden die Basis geschlechtlicher Zuweisungen, wobei der letztere, negativ konnotierte Begriff stets das weibliche Prinzip repräsentieren soll.¹⁴

Nicht nur, dass Hustvedt ihren Zitteranfall im Hinblick auf die weiblich konnotierte Hysterie diskutiert¹⁵, sondern er wird von ihr explizit mit dem Körper oder auch der Fremden in ihr¹⁶ verbunden. Der Kopf repräsentiert Text und Wissenschaft und so vermutlich auch den Vater. Nach dessen Tod tritt Hustvedt mit dem Vortrag gewissermaßen sein Erbe an: Während ihr Kopf funktioniert, scheint der Rest ihres Körpers und damit die weiblichen bzw. auf diese Weise kodierte Anteile in ihr gegen einen durch den Tod bedingten Eingriff in die körperliche Integrität sowohl

13 | Vgl. besonders Krüger-Fürhoff, Irmela: Körper. In: Braun, Christina von; Stephan, Inge (Hg.): *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gendertheorien*. Köln/Weimar/Wien 2009, S. 66-80; Bußmann, Hadumod; Hof, Renate (Hg.): *Genus. Geschlechterforschung/Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Ein Handbuch. Stuttgart 2005; Helfrich, Hede (Hg.): *Patriarchat der Vernunft – Matriarchat des Gefühls? Geschlechterdifferenzen im Denken und Fühlen*. Münster 2001; Zimmermann, Anja (Hg.): *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*. Berlin 2006. Vgl. auch die Beiträge des Sammelbandes Barta, Ilsebill et al. (Hg.): *Frauen-Bilder Männer-Mythen. Kunsthistorische Beiträge*. Berlin 1987 sowie Uerlings, Herbert et al. (Hg.): *Das Subjekt und die Anderen. Interkulturalität und Geschlechterdifferenz vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Berlin 2001.

14 | Vgl. Deuber-Mankowsky, Astrid: *Natur/Kultur*. In: von Braun/Stephan 2009, S. 223-242; Dornhof, Doris: *Postmoderne*. In: Ebd., S. 283-308, hier S. 293. Vgl. Cadden, Joan: *The Meanings of Sex Difference in the Middle Ages. Medicine, Science and Culture*. Cambridge 1993, darin v.a. das Kapitel: *Feminine and Masculine Types*, S. 169-227.

15 | Vgl. exemplarisch Bronfen, Elizabeth: *Das verknottete Subjekt. Hysterie in der Moderne*. Berlin 1998; Didi-Hubermann, Georges: *Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*. München 1997; Leopold, Silke; Speck, Agnes: *Hysterie und Wahnsinn*. Heidelberg 2000; Leutner, Petra (Hg.): *Das verortete Geschlecht. Literarische Räume sexueller und kultureller Differenz*. Tübingen 2003; Schaps, Regina: *Hysterie und Weiblichkeit. Wissenschaftsmythen über die Frau*. Frankfurt a.M. u.a. 1983.

16 | Vgl. Kristeva, Julia: *Fremde sind wir uns selbst*. Frankfurt a.M. 1990. Bemerke auch Arthur Rimbauds oft zitiertes Diktum »Ich ist ein Anderer« (»Je est un Autre«): Rimbaud, Arthur: *A Paul Demeny (15. Mai 1871)*. In: Ders.: *Œuvre-vie*. Hg. v. Alain Borer. Paris 1991, S. 185-193. Dazu: Lang, Hermann; Weiß, Heinz: *Ich ist ein anderer (Rimbaud). Zur Konzeption des Subjekts in der strukturalen Psychoanalyse*. In: Fröhlich, Volker (Hg.): *Paradoxien des Ich. Beiträge zu einer subjektorientierten Pädagogik. Festschrift für Günther Bittner zum 60. Geburtstag*. Würzburg 1996, S. 138-148.

des Vaters als auch ihr selbst zu rebellieren. Hat Hustvedt im Sinne Judith Butlers damit performativ gezeigt, wie die Geschlechterkodierungen von Körper und Geist in ihren Körper eingeschrieben sind und sich an ihr materialisieren?¹⁷

Das Motiv des Schnittes wird in vielerlei Texten und Bildwerken umgesetzt. Die biblische Judith enthauptet den männlichen Heerführer der Belagerer vor ihrer Stadt und besiegt so die gesamte Armee.¹⁸ Holofernes muss dabei gewissermaßen seinen Kopf schon vor der Enthauptung im Alkoholrausch verlieren, ganz Körper werden, um von einer Frau überwältigt werden zu können.¹⁹ Dieses Spiel zwischen Körpern und Köpfen und zwischen den Geschlechtern spitzt die Fotografin Olga Wlassic parodistisch zu, indem sie der Judith nicht nur eine ganze Heerschar von Köpfen zu Füßen legt, sondern sie außerdem nackt und nur ihr Geschlecht mit einem Säbel bedeckt darstellt, das so zur Schnittstelle gerät (Abb. 1).²⁰



Abb 1 | Fotografie von Olga Wlassics und dem Atelier Mannassé, um 1930.

Das Motiv des Schnittes nimmt Frida Kahlo in ihrem Selbstportrait auf, in dem sie sich mit abgeschnittenem Haar und in männlicher Pose vorstellt. Nachdem der Maler Diego Rivera sie betrogen hatte, stilisiert sie den

17 | Vgl. Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt a.M. 1994 [engl. Original: Gender Trouble. New York 1990].

18 | Siehe Buch Judith, Kap. 12-13.

19 | Vgl. Sawyer, F. Deborah: Gender Strategies in Antiquity: Judith's Performance. In: Feminist Theology 28 (2001), S. 9-26.

20 | Vgl. Warner, Marina: In weiblicher Gestalt – Die Verkörperung des Wahren, Guten und Schönen. Reinbek bei Hamburg 1989 [engl. Original: Monuments and Maidens. The Allegory of the Female Form. Berkeley/Los Angeles 1985], S. 229-245.



Abb 2 | Frida Kahlo, *Selbstbildnis mit abgeschnittenem Haar*, 1940.

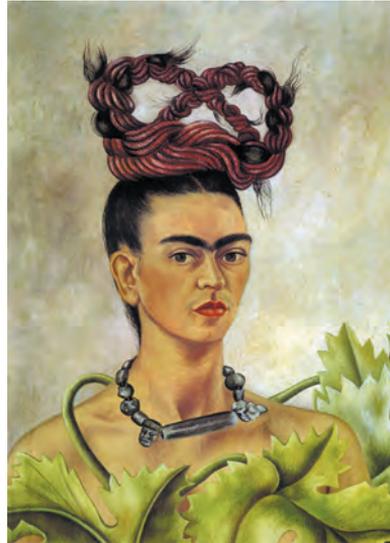


Abb 3 | Frida Kahlo, *Selbstbildnis mit Zopf*, 1941.

Verlust des Haares als Racheakt durch Entzug der Weiblichkeit (Abb. 2). Diese Schnitte bleiben aber auch sichtbar, als sie sich mit Rivera versöhnt und die einzelnen Haarteile notdürftig zu einem Zopf zusammengesteckt malt (Abb. 3).

Die bildlichen und textlichen Schnitte und Grenzziehungen werfen die Fragen auf: Wo beginnt der Körper und wo hört er auf?²¹ Welche Bedeutung kommt der Kategorie ‚Geschlecht‘ zu, und entsprechen diese inszenierten Grenzziehungen, die Konstruktionen und Dekonstruktionen der Körper bestimmten (Gender-)Diskursgrenzen? Mit anderen Worten: In welcher Relation zur Kategorie des Geschlechts steht der Körper bzw. konstituiert er sich?²² Wahrnehmung nimmt für diese Konstituierung eine

21 | Vgl. Benthien, Claudia; Krüger-Fürhoff, Irmela Marei (Hg.): Über Grenzen. Limitation und Transgression in Literatur und Ästhetik. Stuttgart 1999 sowie Benthien, Claudia: Haut: Literaturgeschichte, Körperbilder, Grenzdiskurse. Reinbek bei Hamburg 1999.

22 | Vgl. Reuter, Julia: Geschlecht und Körper – Studien zur Materialität und Inszenierung gesellschaftlicher Wirklichkeit. Bielefeld 2011.

zentrale Rolle ein: Kann der Körper bloß intellektuell wahrgenommen werden, oder ist seine Ästhetisierung bzw. Wahrnehmung stets an einen sinnlichen Akt gebunden?²³ Und schließlich: Inwiefern ist seine Wahrnehmung selbst geschlechtlich kodiert?²⁴

Zeichen

Die Grenzziehungen zwischen binär gedachten Geschlechtern werden an Zeichen festgemacht, die Differenz muss, um zu bestehen, stets sichtbar gemacht werden. Geschlechts-Zeichen können dabei solche sein, die im Körper verankert sind, oder solche, die den Körper äußerlich verändern oder ihm aufgesetzt werden. Sie können Diskurse bestätigen, aber auch bewusst zur Erzeugung von Irritation eingesetzt werden (Abb. 4).



Abb 4 | Im Internet bestellbares Set, das Geschlechtszeichen als Buttons bereithält.

Haare sind beispielsweise, wie bereits angedeutet, ein Topos zur ‚Vergeschlechtlichung‘²⁵: Die biblische Geschichte um Simson und Delila

23 | Vgl. Merleau-Ponty 1996 [1945], S. 230-32. Vgl. Matos Dias, Isabel: Merleau-Ponty. Une poétique du sensible. Toulouse-Le Mirail 2001.

24 | Barbara Duden prägt in diesem Zusammenhang den Begriff »Schizo-Aisthesis«, um die heutige »Koexistenz widersprüchlicher Wahrnehmungsweisen des Leibes« zu beschreiben, die das Wissen um die Dekonstruktion der Wahrnehmung mit einschließt, aber auch »die unvermeidlich sinnliche, somatische Resonanz jedes Gedankens, Gefühls und Begehrens«. Vgl. Duden, Barbara: Somatisches Wissen, Erfahrungswissen und ›diskursive‹ Gewissheiten. Überlegungen zum Erfahrungsbegriff aus der Sicht der Körper-Historikerin. In: Bos/Vincenz/Wirz 2004, S. 34. Reuter 2011, S. 93: »So erneuern etwa Praktiken des Sehens und Wahrnehmens nicht nur die Geltung einer vorausgesetzten Zeichenrealität. Sie konstituieren auch einen zeichentheoretischen Zusammenhang zwischen Körper und Geschlecht derart, dass beide unmittelbar zusammenfallen«.

25 | Siehe Junkerjürgen, Ralf: Haarfarben. Eine Kulturgeschichte in Europa seit der Antike. Köln u.a. 2009, S. 111f.; Ofek, Galia: Representations of Hair in Victorian

basiert darauf, dass die virile Kraft Simsons auf seiner Haarpracht, »an die kein Schermesser kommen sollte«, beruht. Der in der Tradition Evas stehenden Philisterin Delila als einem den Mann durch List ins Verderben stürzenden Weib gelingt es, diese Kraft und damit die patriarchale Macht Simsons zu unterwerfen, indem sie ihm im Schlaf das Haar abschneidet. Erst der patriarchale Gottvater kann als buchstäblicher *Deus ex machina* die invertierten Geschlechterverhältnisse wieder herstellen.²⁶ Das Haare-Zeigen von Frauen wird in der jüdisch-christlichen Tradition oft als für die Gemeinschaft gefährlich, als »subversive sexual behavior« angesehen.²⁷ »Shaved heads frequently signify that the person is expected to have no sexual relations, while long, unkempt hair signifies unrestrained sexuality«, so Eilberg-Schwartz, der sich auf den Anthropologen Edmund Leach bezieht und schlussfolgert: »The cutting of the hair is therefore a public statement with public meanings [...]«. ²⁸ Bärtige Frauen haben eine lange Darstellungstradition, die einerseits von der Verortung im »Wunderbaren« der Frühen Neuzeit²⁹ über die Feststellung des Grotesken in den Freak Shows und Spektakeln im 19. Jahrhundert³⁰, andererseits aber auch der Zuschreibung besonderer weiblicher Qualitäten wie im Falle des Haarkleides der Maria Magdalena, das die Sünderin in ein göttliches Tugendgewand hüllt, bis zum parodistischen Cross Dressing und unbeschwerten Witz reicht (Abb. 5/6). Die ambivalente, dichotomische Bedeutung von Körperbehaarung in

Literature and Culture. Farnham u.a. 2009, insbesondere Kap. 1, S. 1-31: Hair Theorized.

26 | Buch Richter, Kap. 13-16.

27 | Ofek 2009, S. 4.

28 | Eilberg-Schwartz/Doniger 1995, S. 4. Der Autor bezieht sich auf Leach, Edmund: Magical Hair. In: *Man. Journal of the Royal Anthropological Institute* 88 (1958), S. 147-168.

29 | Vgl. Konečný, Lubomír: »A Beard Suits a Man« - Bearded Ladies in Late Renaissance and Baroque Art. In: Kiss, Attila; Szönyi, György E. (Hg.): *The Iconology of Gender. Bd. I. Papers in English and American Studies XV.* Szeged 2008, S. 85-92.

30 | Vgl. Sykora, Katharina: Weiblichkeit, das Monströse und das Fremde. Ein Bild-amalgam. In: Friedrich, Annegret; Haehnel, Birgit; Schmidt-Linsenhoff, Viktoria; Threuter, Christina (Hg.): *Projektionen. Rassismus und Sexismus in der visuellen Kultur.* Marburg 1997, S. 132-149. Vgl. exemplarisch auch Johnston, Mark Albert: Bearded Women in Early Modern England. In: *Studies in English Literature, 1500-1900* 47,1 (2007), S. 1-28; sowie Hamlin, Kimberly A.: The »Case of a Bearded Woman«: Hypertrichosis and the Construction of Gender in the Age of Darwin. In: *American Quarterly* 63,4 (2011), S. 955-981; außerdem Bammer, Angelika: Nackte Kaiser und bärtige Frauen: Überlegungen zu Macht, Autorität, und akademischem Diskurs. In: *Women in German Yearbook* 5 (1989), S. 1-17.

der bildlichen Repräsentation soll hier als veranschaulichendes Fallbeispiel der komplexen Kodifizierung von Geschlechtszeichen dienen. Das Schamhaar wird im Falle der bärtigen Frauen über seine ›normale‹ – und klassischerweise nicht sichtbare – Verortung um die Vulva hinaus erweitert als den ganzen Körper bedeckend und so den gesamten weiblichen Körper als Geschlecht markierend. Gleichzeitig jedoch evoziert das Signum des ›Schamhaars‹ im Gesicht, des Bartes im Gesicht einer Frau, immer Verunsicherung³¹, »gender trouble«.



Abb 5 | Anonym, *La Véritable Femme à barbe*.
Miss Annie Jones Elliot, Ende 19. Jahrhundert.

Stark behaarte Frauen oder bärtige Frauen galten zu allen Zeiten als sonderbar. Erst aber im 19. Jahrhundert mit seiner Lust am Spektakel im Zusammenspiel mit breiten Diskursen der Verwissenschaftlichung erhielten die bärtigen Frauen bis dato ungekannten Status als Exotika, als biologische Errata und krankhafte Abweichungen von einer als wissenschaftlich festgeschriebenen ›Normalität‹. Diese brachte die Weiblichkeit

³¹ | Vgl. Sykora 1997, S. 134.



Abb 6 | Jacopo di Arcangelo, genannt Jacopo del Sellaio, *Der büßende Heilige Hieronymus, die Heilige Maria Magdalena und der Heilige Johannes der Täufer in der Wüste* (Detail), 1485-90.

mit dem Fehlen von Körperbehaarung und jeglicher körperlicher Ausdrucksfähigkeit (dazu gehören Ausscheidungen und Körpersäfte ebenso wie eine laute Stimme) in Zusammenhang. In krassem Gegensatz dazu und als »Signum seiner eigenen Überwindung«³² steht das Haarkleid der Maria Magdalena, von der in den Apokryphen berichtet wird, sie sei zum Abbüßen ihrer Sünde nach Jesu Tod nackt in die Wüste gezogen. Auch Nacktheit hat in diesem Falle eine völlig andere Konzeption als die skandalöse, sexualisierte Nacktheit der Urmutter Eva nach dem Sündenfall, nämlich die schamhafte, keusche und prälapsale Nacktheit, die sich ihrer selbst und also ihrer sexuellen Anziehungskraft nicht bewusst ist. Gott lässt laut Überlieferung Maria Magdalena ein ihren ganzen Körper überziehendes Haarkleid wachsen, das ihren Leib vor den unkeuschen Blicken der Menschen schützen soll. So werden die verschiedenen Konzeptionen von Nacktheit, *nuditas naturalis* und *nuditas criminalis* in diesem Falle, in ein direktes Spannungsverhältnis gesetzt, das das Haar

32 | Sykora 1997, S. 140.



Abb 7 | Salvador Dalí, *Self Portrait as Mona Lisa*, 1954 (Photographic elements by Philippe Halsman).



Abb 8 | Ana Mendieta, *Untitled (Facial Hair Transplants)*, 1972.

als von Gott gegebene Bekleidung zum Zeichen der Tugend erhebt.³³ Nach Dalís *Moustache* für die Mona Lisa und den künstlerisch-feministischen Aktionen Ana Mendieta, die ihren Körper als Kunstmittel in oftmals verstörender Weise einsetzte und beispielsweise das eigene Gesicht mit Barthaaren ausstattete (Abb. 7/8), fällt in neuester Zeit die unbeschwerte Lust an humorvoller Aneignung von Bärten durch Frauen auf.

33 | Kerstin Gernig führt vier verschiedene Formen der Nacktheit in mittelalterlicher Theologie an: die *nuditas naturalis* als natürlichen Zustand des nackt geborenen Menschen, wobei der Zustand der Unschuld durch Adam und Eva vor dem Sündenfall repräsentiert wird; die *nuditas temporalis*, d.h. die bewusste Entledigung weltlicher Güter, die durch Heilige repräsentiert wird, die sich öffentlich entkleiden um ostentativ der Welt zu entsagen; die *nuditas virtualis*, die symbolisch-allegorische Darstellung von Unschuld, Reinheit und Wahrheit durch eine nackte Frau; und schließlich die *nuditas criminalis*, d.h. die symbolische Darstellung der sinnlichen Begierde, Eitelkeit und Sünde. Siehe Gernig, Kerstin: *Bloß nackt oder nackt und bloß? Zur Inszenierung der Entblößung*. In: Dies. (Hg.): *Nacktheit. Ästhetische Inszenierungen im Kulturvergleich*. Köln 2002, S. 7-29, hier S. 13/14.

Anklebbare *Moustaches* oder Brillen mit integrierten Gummi-Nasen und Schnauzern avancieren zum Trendaccessoire. Dabei ist jedoch auffällig, dass der Aspekt der Verkleidung immer sichtbar bleibt, einem tatsächlich gewachsenen ›Damenbart‹ wird im Gegenzug durch die Modeerscheinung der vergangenen Jahre, das *Brazilian Waxing*, der Garaus gemacht, wobei die Existenz von Körperbehaarung stets tabu bleibt. Auch sollte nicht unberücksichtigt bleiben, dass zwar die Körperrasur in den vergangenen Jahrzehnten durch das Phänomen der sogenannten Metrosexualität an gesellschaftlicher Anerkennung gewonnen hat, die bewusste Übernahme weiblich konnotierter Haarbräuche hingegen stets als unmännlich oder durch den wahrgenommenen Kontrast als lächerlich oder krankhaft wahrgenommen wird, wenn nicht sogar homophobe Äußerungen hervorruft. Die Inszenierung androgyner Männlichkeit kann vielleicht eher im Sinne Solomon-Godeaus als Ausdruck einer Verunsicherung männlichen Selbstverständnisses und deren gleichzeitiger Überwindung in Form der Abgrenzung zum ›Femininen‹ mittels der Lokalisierung innerhalb des ›Maskulinen‹ und damit der Festigung patriarchaler Repräsentationshierarchien gedeutet werden.³⁴ Die Pop-Ikone Lady Gaga geht noch weiter und stilisiert den eigenen Körper zur popkulturellen Experimentierfläche von Geschlechtlichkeit (Abb. 9). So können einstmals pornographische Requisiten wie ein Strap-on (für Frauen wie zum Beispiel die Sängerin Peaches) zu Phänomenen der Popkultur werden und verlieren mit der Zeit ihre Skandalhaftigkeit.³⁵

Die Bilder schwangerer Männer sind dagegen durch ihre anscheinend paradoxe Zusammenbringung männlicher und weiblicher Zeichen ein

34 | Vgl. Solomon-Godeau, Abigail: *Male Trouble. A Crisis in Representation*. London 1997. Darin verhandelt die Autorin das Phänomen des gleichzeitigen Darstellens sowohl besonders viril geprägter wie besonders ›dandyhaft‹-androgyner Männer in der Zeit des französischen Neoklassizismus. Sie interpretiert die Epoche als eine Zeit des männlichen Selbstverständnisses in der Krise, die letztlich überwunden wird durch die Verschiebung des männlichen Aktes in der Öffentlichkeit auf die Figur des weiblichen Aktes, der in den nachfolgenden zwei Jahrhunderten zur unhinterfragten Norm avancieren konnte.

35 | Darstellungen tatsächlicher sich am Körper des Mannes befindlicher Penisse sind jedoch von der an Bildern nackter Frauen übersättigten Massenkultur weiterhin ausgeschlossen. Vgl. beispielsweise den jüngst heftig debattierten Beitrag zur Kontroverse von Elisabeth Raether: *Das ist übrigens ein Penis. Weibliche Nacktheit ist der Normalfall – männliche hingegen nicht. Warum ist das so?* Artikel im ZEIT Magazin vom 26.07.2012, zitiert aus: <http://www.zeit.de/2012/31/Maennliche-Nacktheit>, 27.07.2012.

verlässlicher Auslöser von Lachen: Arnold Schwarzenegger, der in *Junior* einen etwas zweifelhaften Babybauch vorführt, oder das Medienspektakel um den »ersten schwangeren Mann!« betonen die Skurrilität der Zusammenbringung »weiblicher« Reproduktionsfähigkeiten mit dem »männlichen« Körper.³⁶ Gerade weil sich Robert de Niro in zahlreichen Gangsterfilmen ein extrem »männliches« Image zugelegt hat, kann er es sich leisten, in einer Komödie über sich selbst zu schmunzeln und vorzuführen, wie er einen Brustgurt trägt, um seinem Enkel Milch zu füttern (Abb. 10).



Abb 9 | Lady Gaga im Haarkleid (Oktober 2010).



Abb 10 | Robert de Niro im Film *Meine Frau, ihre Schwiegereltern und ich* (Meet the Fockers, 2005).

In literarischen Texten vermögen männliche Attribute bzw. männlich kodierte Verkleidung Frauen neue Handlungsmöglichkeiten und Tätigkeitsfelder zu eröffnen und ihnen eine gesellschaftliche Neupositionierung zu erlauben. Die Annäherung an einen Mann, seine Verführung oder der Versuch, eine Trennung von ihm rückgängig zu machen, sind ebenfalls wiederkehrende Narrative.³⁷ Geschichten sich »weiblich« kleidender

36 | Z.B. <http://www.welt.de/vermishtes/article2086342/Der-schwangere-Mann-bekommt-eine-Tochter.html>, 24.10.12.

37 | Vgl. Peters, Ursula: Gender Trouble in der mittelalterlichen Literatur? Mediävistische Genderforschung und Crossdressing-Geschichten. In: Bennewitz, Ingrid; Tervooren, Helmut (Hg.): *Manlichiu wip, wiplich man*: Zur Konstruktion der Kategorien »Körper« und »Geschlecht« in der deutschen Literatur des Mittelalters. Berlin 1999, S. 284-304, hier S. 299; vgl. auch Lehnert, Gertrud: Wenn Frauen Männerkleidung tragen: Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte. München 1997; Stoll, Andrea; Wodtke-Werner, Verena (Hg.): Sakkorausch und Rollentausch: Männliche Leitbilder als Freiheitsentwürfe von Frauen. Berlin 1997 sowie Feistner, Edith: *manlichiu wip, wipliche man*. Zum Kleidertausch in der Literatur des Mittelalters. In: PBB 119 (1997), S. 235-260. Auf die Maskierung des

Männer erzählen oftmals in satirischer Form³⁸ lediglich vom Versuch einer sexuellen Annäherung an Frauen.

Insofern stehen die Attribute selbst für bestimmte Narrative – einerseits zuvorderst für den Zugang zu ›männlichen‹ Domänen: Intellekt, Schriftsprache, freie Sexualität, Reisen, andererseits besonders für den Zugang zum weiblichen Körper, zu Intimität und Liebe. Für die Zeit der Verkleidung können dabei Geschlechterdichotomien aufgebrochen und destabilisiert werden. Die im Mittelalter häufig karnevaleske Verkehrung dialogisiert die Ordnungen und bestätigt sie aus dem Moment der Verkehrung heraus³⁹, ähnlich wie ein die herrschende Geschlechterordnung wieder instandsetzendes Aufdecken der Verkleidung am Ende der Erzählung. Besonders deutlich macht dies zum Beispiel der altfranzösische *Roman de Silence*. Die männlich verkleidete Silence erfüllt über weite Teile des Romans den Lebensweg eines Ritters, um nach der Enthüllung ihres Körpers als Frau geehlicht zu werden, in den Gemächern des Königs zu verschwinden und so das Ende des Narrativs und überhaupt des Romans zu markieren.⁴⁰

Ähnliches geschieht aber auch in Balzacs Roman *La fille aux yeux d'or*. Hier geht es eher um fehlerhafte Zuschreibungen aufgrund von Indizien und Attributen, die beim Protagonisten gewissermaßen genderkodierte Narrativerwartungen aufbauen. Diese stellen sich als falsch heraus, denn der für männlich gehaltene Konkurrent erweist sich als Konkurrentin. Die Entdeckung der die Norm herausfordernden Liebesbeziehung zwischen dem Mädchen mit den goldenen Augen und der Marquise führt letztlich zum Doppelmord am Mädchen – und zum Ende des Romans.⁴¹ Solche geschlechterkodierte Narrative können auch in der mediatisierten Politik beobachtet werden.⁴²

(literarischen) Schaffensaktes selbst bezogen vgl. den Band: Beaulieu, Jean-Philippe; Oberhuber, Andrea (Hg.): *Jeu de masques. Les femmes et le travestissement textuel (1500-1940)*. Saint-Etienne 2011.

38 | Vgl. Peters 1999, S. 287 und Feistner 1997, S. 244.

39 | Vgl. ebd., S. 247f. Vgl. Peters 1999, S. 294. Außerdem Bachorski, Hans-Jürgen: *Irrsinn und Kolportage: Studien zum Ring, zum Lalebuch und zur Geschichtsklitterung*. Trier 2006.

40 | Vgl. Cooper, K. Mason: *Elle and L: Sexualized Textuality in Le Roman de Silence*. In: *Romance Notes* 25 (1984-85), S. 341-360, hier S. 343. Hierzu ebenfalls Peters 1999, S. 303: In mittelalterlichen Texten werde oftmals der »Körper zur letzten Instanz des Geschlechts«.

41 | Vgl. Felman, Shoshana: *Rereading Femininity*. In: *Yale French Studies* 62 (1981), S. 19-44. Vgl. Feistner 1997, S. 248.

42 | Margaret Thatcher ist in diesem Zusammenhang ein vielzitiertes Beispiel für den

Kunst/Materialität

Die Grenzen von eindeutigen oder in einem Körper nur addierten Geschlechtlichkeiten verschwimmen in der Pose der Künstlerin Sarah Lucas, die sich selbst mit einer Zigarette im Mundwinkel und verwegenem Blick portraitiert und die Performanz von Geschlecht mit Hilfe von gender-spezifischen Attributen in und auf der Oberfläche des Körpers besonders deutlich inszeniert. Im Selbstportrait übernimmt sie zugleich den Blick des Künstlers und signalisiert auf diese Weise die Bewusstheit einer solchen Inszenierung (Abb. 11).



Abb 11 | Sarah Lucas, *Fighting Fire with Fire*, 1996.

Der schöpferische Akt ist so männlich konnotiert, das Artefakt stets weiblich. Eine solche normierte Lesart ästhetischer Prozesse impliziert automatisch das paradoxe, oftmals undenkbare⁴³ Faktum weiblicher

Umgang mit Geschlechterrollen, insbesondere hinsichtlich der gendekodierten Gegensätze Öffentlich/Privat, Dominanz/Schwäche. Vgl. Ribberink, Anneke: Gender Politics with Margaret Thatcher: Vulnerability and Toughness. In: Gender Forum. An Internet Journal for Gender Studies. De-Voted. Gender and Politics. <http://www.genderforum.org/issues/de-voted/gender-politics-with-margaret-thatcher/>, 26.09.2012. Ribberink betont Thatchers Obsession, ihr Bild in der Öffentlichkeit zu kontrollieren. Vgl. außerdem Warner 1989, S. 69-96.

43 | Mit ›undenkbar‹ soll hier an Michel Foucaults Verständnis des Diskurses als des

Autorschaft. Es soll jedoch nicht unerwähnt bleiben, dass eine solche Kritik selbst auf dichotomischen Geschlechterbildern aufbaut, die darüber hinaus von einem mimetischen Verhältnis zwischen Repräsentation und repräsentierter Wirklichkeit ausgeht, die so realiter niemals existieren kann.⁴⁴ Deshalb sollen in diesem Band neben den ästhetisch wahrnehmbaren Körperbildern vor allem auch die Körper derer im Zentrum stehen, die diese Bilder produzieren. Nur dann finden auch Phänomene nicht-figürlicher Repräsentation Platz in der Annahme einer Gleichsetzung von Schöpferkraft und ›Männlichkeit‹ sowie Objektivität und ›Weiblichkeit‹⁴⁵, wie sie beispielsweise Anna C. Chave für Picasso und den Kubismus aufgezeigt hat.⁴⁶

Körpern in künstlerisch erzeugten Werken kommt in dem Sinne eine besondere Bedeutung zu, als sie selbst immer schon vermittelt sind. Das Kunstwerk (im weiteren Sinne) erlaubt eine Bewusstmachung der Konstruktion von Körper und Geschlecht, indem es mit (Bild-)Diskursen spielt, den Blick der Betrachterinnen und Betrachter bzw. der Leserinnen und Leser irritiert, neu formt oder auch bestätigt, vor allem aber

»Sagbaren und des Unsagbaren« einer Gesellschaft innerhalb bestehender (institutioneller) Machtstrukturen und deren sowohl beschreibende als auch normierende Kraft angeschlossen werden. Vgl. Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses. Frankfurt a.M. 1974. Vgl. auch Frank, Manfred: Was ist ein ›Diskurs‹? Zur ›Archäologie‹ Michel Foucaults. In: Ders.: Das Sagbare und das Unsagbare. Studien zur deutsch-französischen Hermeneutik und Texttheorie. Frankfurt a.M. 1980, S. 408-426.

44 | Vgl. Dornhof 2009, v.a. S. 292-298.

45 | Vgl. exemplarisch Christadler, Maike: Kreativität und Genie. Legenden der Kunstgeschichte. In: Zimmermann 2006, S. 253-272; Keim, Christiane (Hg.): Visuelle Repräsentanz und soziale Wirklichkeit: Bild, Geschlecht und Raum in der Kunstgeschichte. Herbolzheim 2001; Rogoff, Irit: Er selbst – Konfigurationen von Männlichkeit und Autorität in der deutschen Moderne. In: Lindner, Ines; Schade, Sigrid; Wenk, Silke (Hg.): Blick-Wechsel: Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte. Berlin 1989, S. 21-40; Schade, Sigrid; Wenk, Silke (Hg.): Strategien des ›Zu-Sehen-Gebens‹: Geschlechterpositionen in Kunst und Kunstgeschichte. In: Bußmann/Hof 2005, S. 144-185; Wenk, Silke: Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit. In: Hoffmann-Curtius, Kathrin; Wenk, Silke (Hg.): Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert. Marburg 1997, S. 12-31; Wenk, Silke: Pygmalions Wahlverwandtschaften. Die Rekonstruktion des Schöpfermythos im nachfaschistischen Deutschland. In: Lindner/Schade/Wenk 1989, S. 59-82.

46 | Vgl. Chave, Anna C.: New Encounters with *Les Demoiselles d'Avignon*. Gender, Race, and the Origins of Cubism. In: Pinder, Kimberly N. (Hg.): Race-ing Art History. Critical Readings in Race and Art History. New York/London 2002, S. 261-287.

weil es eine eigene Materialität und Realität besitzt. Vermag der Körper seit Foucault als kulturelles Konstrukt zu gelten⁴⁷, legen ästhetisierte Körper ihr konstruktives Moment geradezu offen. Daran anschließend soll überlegt werden, ob sie möglicherweise in besonderer Weise das anzeigen, was Butler als materialisierende Effekte von Diskursen beschrieben hat. Zugleich ist dann aber auch zu fragen, wie die Materialität neu gefasst werden kann. Denn nicht zuletzt ist unter anderem als Reaktion auf die Vorstellung von ›Geschlecht‹ als Effekt von materialisierenden Diskursen ein neues Interesse an der Erfahrung des leiblichen Körpers entstanden.⁴⁸ Wie Reuter zeigt, ist für Butler »ein gewisses Maß an Widerständigkeit gegen gesellschaftliche Einschreibungen im Körper selbst als materieller Eigensinn (Unaufmerksamkeit, Unkontrollierbarkeit, komplexe Sinnestätigkeit) sozial eingeschrieben [...]. Unwillkürliche körperliche Doppelspiele bilden keine Beweise einer unhintergehbaren Materialität«, sondern der Körper würde – obwohl Butler selbst eben von *Bodies That Matter* spricht – ebenso den Einschreibungen unterliegen⁴⁹ – in diesem Sinne auch Hustvedts anfangs beschriebene körperliche Reaktion. Dennoch eröffne der Verlust der Kontrolle über den Körper »Interpretations- und Verhandlungsspielräume«, die Butler aber nicht außerhalb der Diskursivität sieht.⁵⁰

Wenn wir also davon ausgehen, dass Körper konstruiert sind und vordiskursiv weder existieren noch wahrgenommen werden können, bleibt offensichtlich, wie oben beschrieben, die paradoxe Feststellung der

47 | Vgl. die Schriften Michel Foucaults, insbesondere: *Sexualität und Wahrheit*. 3 Bde: *Der Wille zum Wissen*. Frankfurt a.M. 1983; *Der Gebrauch der Lüste*. Frankfurt a.M. 1989; *Die Sorge um sich*. Frankfurt a.M. 1989.

48 | Vgl. beispielsweise Bynum, Caroline: *Warum das ganze Theater mit dem Körper? Die Sicht einer Mediävistin*. In: *Historische Anthropologie* 4 (1996), S. 1-33. Judith Butler schreibt möglicherweise mit der Idee der Diskursivierung von Geschlecht und Körper selbst eine Dichotomie von weiblich konnotierter Leiblichkeit und männlich konnotiertem Diskurs fort. Vgl. die Kritik Barbara Dudens an J. Butler: *Die Frau ohne Unterleib. Zu Judith Butlers Entkörperung*. Ein Zeitdokument. In: *Feministische Studien* 11,2 (1993), S. 24-33. Vgl. auch Scarry, Elaine: *Resisting Representation*. New York/Oxford 1994. Vgl. Canning, Kathleen: *Problematische Dichotomien. Erfahrung zwischen Narrativität und Materialität*. In: Bos/Vincenz/Wirz 2004, S. 37-58, hier S. 49f. Vgl. Reuter 2011, insb. S. 85-104 als Überblick zu Butlers und Goffmanns Theoretisierungen von Materialität. Für Butler stellen Materialisierungen den Effekt performativer Akte dar, während Goffmann in der Übernahme verschiedener Fassaden und Rollen eine Handlungsfähigkeit des Körpers sieht.

49 | Ebd., S. 95f.

50 | Ebd., S. 96.

Materialität der Körper. Entsprechend historisiert Philipp Sarasin die anscheinend so einfache Feststellung »Ich habe einen Körper«,⁵¹ Entschieden verteidigt er den Körper als »soziale Tatsache« gegen seine Dekonstruktion als »bloßen Diskurseffekt«, ohne dabei die historisch-kulturelle Bedingtheit dieser jeweiligen Körper-Erfahrung auszuklammern.⁵² Ähnlich argumentiert Barbara Duden, die die körperliche Selbstreferenz historisiert und dafür den Begriff »Soma« prägt.⁵³

Die sinnliche Wahrnehmung des eigenen Körpers wie aber auch des anderen, des artifiziellen, des Körpers als Gegenüber, ist demzufolge immer von gesellschaftlichen Diskursen abhängig, die jede Vermutung historischer oder anthropologischer Konstanten der Körperwahrnehmung hinfällig machen müssen. Dennoch bleiben nicht nur Zweifel sowohl in Bezug auf Dichotomien wie Diskursivität/Materialität, Geschlecht/Körper als auch hinsichtlich deren Auflösung in ›absolute‹ Diskursivierungen oder Materialisierungen.

Allegorie

Ein Blick in die Wissenschaftsgeschichte zeigt, dass mit der Verteidigung dieses »materiellen Rests«⁵⁴ die Gender Studies damit gewissermaßen unter neuem Vorzeichen an die Anfänge des Feminismus zurückkehren, der gerade die dezidiert ›weibliche‹ *Erfahrung* in den Mittelpunkt gestellt hatte, als Kritik an dem ›männlichen‹ und von der ›weiblichen‹ Lebenserfahrung abweichenden Diskurs *über* Frauen.⁵⁵ Umso interessanter ist nun in Zusammenhang mit den angesprochenen Fragestellungen, dass bisherige Versuche, die Materialität bzw. die leibliche Erfahrung und das an den Körper gebundene Handlungspotential zu fassen, sich oftmals an

51 | Sarasin, Philipp: Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765-1914. Frankfurt a.M. 2001.

52 | Sarasin betont, dass, auch wenn jeder Körper individuell sei und ebenso individuell erfahren werde, so dieser Körper dennoch »bis heute ein weitgehend bürgerlicher, weißer, männlicher und städtischer« bleibe. »Denn nichts [...] ist frei von jenen Brüchen, Differenzen und Ausschließungen, die die Klasse, das Geschlecht und die ›Rasse‹ in das Bild des modernen Körpers einschreiben.« Sarasin 2001, S. 25.

53 | Vgl. Duden 2004. Siehe auch Anm. 24.

54 | Voß, Heinz Jürgen: Biologisch gibt es viele Geschlechter. In: Onlinejournal kultur&geschlecht 6 (2010), S. 1-7, hier S. 2 [www.ruhr-uni-bochum.de/gender-studies/kulturundgeschlecht/archiv2.html#voss, 27.07.2012].

55 | Vgl. Bos/Vincenz/Wirz 2004, S. 18f. sowie Canning 2004, S. 41ff. und S. 48.

Konzepten des *embodiment*, der Ver-Körperungen⁵⁶ oder der Repräsentation⁵⁷ orientieren. Hierbei handelt es sich zumeist um weiblich konnotierte, an Allegorien bzw. Personifikationen angelehnte Denkfiguren. Setzt sich die geschlechtliche Kodierung also weiter fort? Um diese Frage zu beantworten, sollen vorerst die traditionellen Formen dieser Denkfiguren genauer betrachtet werden.

Gerade die traditionell gefasste Ver-Körperung, die Personifikation, zeichnet sich dadurch aus, dass sie Abstraktem einen erfahrbaren Körper verleiht und so das Dilemma von Diskurs und Materialität immer schon in sich birgt. Personifikationen-Körper sind fast immer weiblich, fast immer leicht oder gar nicht bekleidet und sollen immer auf etwas verweisen, das mit diesem ansichtigen Körper vordergründig nicht das Geringste zu tun hat. Wer aber gibt dem ästhetisierten Körper welche Bedeutungen? Wann wird ein allegorischer Körper als solcher verstanden?

Allegorische Körper sind signifikative Zeichen, die über kodifizierte Verweisungssysteme an bestimmte Bedeutungen gebunden sind, gerade ohne dass Bildform und Inhalt über äußere Ähnlichkeit korrespondieren müssen. Das Allegorische ist in der Lage, über die reine Zeichen-Ebene zwei Semantiken miteinander so zu verbinden, dass die Verbindung selbst unsichtbar wird. Die eine Bedeutungsebene bezeichnet das Zeichen selbst, die Form, die andere jedoch bezeichnet den Code, das mit dem Zeichen verknüpfte Abstraktum, ein über das Zeichen hinausgehendes Zeichen. Wenn Ulrich Tragatschnig konstatiert, dass »dadurch, dass die Sinnfälligkeit des Zeichens erst im Rückgriff auf den Code gewährleistet ist«, sich »das Allegorische selbst als Allegorisches zu erkennen« gebe⁵⁸, so soll an dieser Stelle gerade hinterfragt werden, ob nicht vielmehr Allegorien auch und vor allem wirksam werden können, ohne als solche erkennbar zu sein, oder ob nicht als individuell wahrgenommene

56 | Vgl. ebd. sowie die Konferenz, die 2011 in Graz zum Thema des »embodiment« stattfand: Ver-Körperungen. Geschlecht und Körper - Diskurse und Praktiken in der Geschichte, 13.-15. Oktober 2011, Universität Graz. [<http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/termine/id=15586>, 25.10.12]. Vgl. auch Vega, Manuel de (Hg.): Symbols and Embodiment. Debates on Meaning and Cognition. Oxford u.a. 2008.

57 | Vgl. Schade, Sigrid; Wagner, Monika; Weigel, Sigrid (Hg.): Allegorien und Geschlechterdifferenz. Köln u.a. 1994; Härtel, Insa; Schade, Sigrid (Hg.): Körper und Repräsentation. Opladen 2002.

58 | Tragatschnig, Ulrich: Sinnbild und Bildsinn. Allegorien in der Kunst um 1900. Berlin 2004, S. 82.

Zeichen doch allegorisch funktionieren können. Ferner stellt sich die Frage, ob und inwiefern als Allegorien wahrgenommene Körperbilder nicht stets Botschaften über das Individuum, das Körperbild und Geschlechtlichkeit transportieren, die von der allegorischen Intention völlig losgelöst existieren.

Über Jahrhunderte war die Allegorie gängiges und breiten Kreisen verständliches Darstellungsmittel, das über die zumeist weibliche, menschliche Form abstrakte Inhalte zu verbildlichen in der Lage war.⁵⁹ Als maßgeblichen Ursprung von Personifikationen beschreiben Forscherinnen und Forscher die mythologischen Götterfiguren griechischer und römischer Provenienz, sind doch auch diese durch ihre funktionale Positionierung im Pantheon eher an übergreifende Ordnungen gebunden als an individuelle Charakterzüge, genauso wie die ebenfalls an bestimmte Funktionsbereiche geknüpften Heiligenfiguren christlicher Hagiographie.⁶⁰

Die westliche Kulturgeschichte kennt die Personifikation in der Literatur verstärkt seit dem frühen Mittelalter.⁶¹ In mittelalterlichen Texten treten Personifikationen oftmals als einem männlichen Protagonisten erscheinende Visionen auf, oder sie veranschaulichen innere Vorgänge.⁶² So wie die Bedeutung eines Texts verschleiert ist und erst über die

59 | Vgl. Warner 1989. Siehe auch Logemann, Cornelia: Art. Allegorie und Personifikation. In: Pfisterer, Ulrich (Hg.): Lexikon der Kunstwissenschaft. Stuttgart 2011 (2. erw. Aufl.), S. 14-19. Ferner: Warncke, Carsten-Peter: Symbol, Emblem, Allegorie. Die zweite Sprache der Bilder. Köln 2005.

60 | Vgl. insbesondere Warner 1989. Die Autorin hat in dem oft zitierten Band den Zusammenhang sowohl mythologischer Manifestationen abstrakter Konzepte in Menschengestalt als auch vieler christlicher und im Zuge ihres hagiographischen Zuständigkeitsbereiches entindividualisierter Heiligenfiguren detailliert herausgearbeitet und ebenso festgestellt, dass offensichtlich nur der weibliche normalisierte Körper solcherlei Abstraktionsarbeit zu leisten in der Lage ist. Ihre Arbeiten bilden noch immer den Grundstock für eine vielgestaltige und interdisziplinäre Auseinandersetzung mit dem allegorischen Darstellungsmodus und seinen geschlechtlichen Implikationen.

61 | Vgl. z.B. Cuntz, Michael; Söffner, Jan: Einige Betrachtungen zur Poetik der mittelalterlichen Personifikation. In: Franceschini, Rita et al. (Hg.): Retorica. Ordnungen und Brüche. Beiträge des Tübinger Italianistentags. Tübingen 2006, S. 283-301; Strubel, Armand: »*Grant senefiance a*«: Allégorie et littérature au Moyen Âge. Paris 2002; Dinzelsbacher, Peter: Vision und Visionsliteratur im Mittelalter. Stuttgart 1981, S. 169-184.

62 | Ebd. sowie Kiening, Christian: Zwischen Körper und Schrift. Text vor dem Zeitalter der Literatur. Frankfurt a.M. 2003, S. 281.

Allegorese erschlossen werden kann, so lockt der Schleier der Personifikation den Leser zur Enthüllung – der Bedeutung und ihres Körpers. Dieser als Entkleidungszeremoniell begriffene Lese- bzw. Sehprozess unterliegt dabei Geschlechterkodierungen, welche den dezidiert männlichen sehenden Leser als Empfänger einer durch den weiblichen Körper vermittelten Botschaft und als Sinnproduzenten setzen.⁶³ Im Anschluss an das von Laura Mulvey geprägte Konzept des »male gaze«⁶⁴ ist nur der männliche Rezipient zur Sinnproduktion fähig.

In Konrads von Würzburg *Der Welt Lohn* wird dem ehrenhaften Ritter Wirnt von Gravenberg bei der Lektüre von Minnedichtung eine Vision zuteil – eine wunderschöne Unbekannte verspricht ihm Lohn für sein vorbildliches Leben, woraufhin er die Dame näher kennen zu lernen sucht. Als Frau Welt schließlich ihren Namen preisgibt und gleichzeitig ihren deformierten und verwesten Rücken sichtbar werden lässt, erkennt der Ritter sie. Ihm gelingt die Sinnproduktion, das Verstehen erst, als er gewissermaßen die Grenze der Körperoberfläche bzw. -vorderseite überschreitet. Der Text inszeniert den Verstehensprozess als Eroberung des jugendlich anmutenden Körpers, zu dessen Wahrheit Wirnt schließlich vordringt: Im Anblick ihrer deformierten, die Auflösung des Körpers darbietenden Rückseite erlangt er die Erkenntnis der Wertlosigkeit seines Erdenlebens. Anders als seine erste Wahrnehmung einer vermeintlich schönen Dame erwarten lässt, wird er nicht nur ihrer, sondern letztlich seiner eigenen Hässlichkeit gewahr. Die sich im Schaudern vor dem eigenen Abgrund situierende Erkenntnis Wirnts, das Erkennen seiner Verwandlung in ein Abbild der personifizierten Welt⁶⁵ ist möglicherweise als literarische Repräsentation dessen zu betrachten, was Merleau-Ponty

63 | Vgl. Dinshaw, Carolyn: *Chaucer's Sexual Poetics*. Madison 1989, S. 21; vgl. auch Seitschek, Gisela: *Schöne Lüge und verhüllte Wahrheit. Theologische und poetische Allegorie in mittelalterlichen Dichtungen*. Berlin 2009; Logemann, Cornelia: *Mantel der Bilder – Mantel der Gedanken. Ripas Anti-Integumenta*. In: Dies.; Thimann, Michael (Hg.): *Cesare Ripa und die Begriffsbilder der Frühen Neuzeit*. Berlin 2011, S. 167-198.

64 | Vgl. Mulvey, Linda: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. In: *Screen 16* (1975), S. 6-18.

65 | Vgl. Rütthemann, Julia: *Poetologische Deformierungen – Konrads von Würzburg *Der Welt Lohn**. In: Antunes, Gabriela; Reich, Björn (Hg.): *(De)formierte Körper, die Wahrnehmung und das Andere im Mittelalter*. Bd. 2. Göttingen [im Druck]. Die genaueren Gender-Implikationen dieser Wahrnehmung thematisiert Julia Rütthemann in einer kommenden Publikation.

unter der leiblichen, bzw. ästhetischen Wahrnehmung gefasst hat.⁶⁶ Frau Welt aber vermittelt bloß diese Botschaft, ohne selbst ihren Sinn erzeugen und für sich in Anspruch nehmen zu können, da sie aus der von ihr verkörperten Welt selbst ausgeschlossen ist.⁶⁷

Das Barockzeitalter gilt als Blütezeit der Allegorie in den bildenden Künsten: Der nackte oder teilweise entblößte, fast immer weibliche Körper wird zur Chiffre und Projektionsfläche abstrakter Konzepte. Das Entschlüsseln von Emblemata, Impresen und der den fast immer weißen alterslosen Frauenkörpern beigegebenen Attributen wird zum geistreichen Spiel, das möglichst weit auseinander liegende Form- und Inhaltsebenen intellektuell zusammenbringt. Der italienische Kunstgelehrte Cesare Ripa publiziert zu Beginn des 17. Jahrhunderts seine *Iconologia*, ein über Jahrhunderte maßgebliches Kompendium existierender Bildfindungen in Personifikationen sowie normativer Anweisungen zur Gestaltung personifiktiver Umsetzungen Hunderter abstrakter Begriffe. Generationen von Graphikern, Stechern und Malern folgten Ripas Vorgaben zu allegorischer Darstellungspraxis, was diese stark vereinheitlichte, deshalb aber auch für weite Bevölkerungskreise verständlich und übersichtlich machte.⁶⁸

Im 18. Jahrhundert wurde die allegorische Darstellungspraxis neu belebt und der Modus der Personifikation für die Ideen der Revolution, der Nation und bürgerlicher Tugenden weiterentwickelt und nutzbar gemacht. Noch immer barbusig und in antikisierenden Gewändern gaben die allegorischen Figuren den neuen Konzepten ein ansprechendes Äußeres. Auch wenn die Klassik insbesondere die Konventionalität und dadurch Willkürlichkeit der allegorischen Praxis kritisierte und der Allegorie deshalb das Symbol als unmittelbares und somit ästhetisch erfahrbar gemachtes Verweissystem gegenüberstellte, so kann man feststellen, dass über diese begriffliche Umdeutung hinaus ein Modus allegorischer Praxis ungebrochen erhalten blieb. Das Allegorische wurde zwar theoretisch in der Folgezeit immer weiter als Kunstprodukt ohne jede im romantischen Sinne Ansprache des Gefühls abgewertet. Das Gefühl sei

66 | Vgl. Anm. 10.

67 | Vgl. Warner 1989, S. 368. Vgl. Kiening, Christian: Personifikation. Begegnung mit dem Fremd-Vertrauten in mittelalterlicher Literatur. In: Brall, Helmut; Haupt, Barbara; Küsters, Urban (Hg.): Personenbeziehungen in der mittelalterlichen Literatur. Düsseldorf 1994, S. 347-387, hier S. 379. Vgl. Rüthemann, siehe Anm. 65.

68 | Vgl. Logemann/Thimann 2011.

lediglich durch das Individuelle als Stellvertreter des Ganzen anzusprechen, nicht jedoch vermittelt konventionalisierter Bedeutungs-codes, die nur die Ratio in Dienst nähmen. Aber auch wenn der Symbolbegriff die Repräsentation von Körpern nicht automatisch implizierte, so spielte diese doch weiterhin eine maßgebliche Rolle in der Praxis verweisender Darstellung.⁶⁹

Noch immer wird das 19. Jahrhundert mit seiner breiten und erbittert geführten Allegorie-Debatte als der Zeitpunkt gehandelt, der die allegorische Darstellungspraxis endgültig obsolet erscheinen ließ. Moderne und Allegorie wurden damals und werden größtenteils noch immer als sich ausschließende Gegensätze gehandelt.⁷⁰ Kritisiert wird in einer Zeit der Krise des künstlerischen Selbstverständnisses wieder der immer noch als artifizuell deklassierte Gehalt allegorischer Darstellung, die als willkürliche Gestaltung durch Attribute, die nicht *selbst-verständlich* seien, wahrgenommen wird.⁷¹

Monika Wagner hinterfragt auch die Theorie des 19. Jahrhunderts und stellt gerade für dieses historistische Jahrhundert das Fortbestehen, die Weiterentwicklung und den funktionalen Zusammenhang von Allegorie und (nationaler) Geschichtsdarstellung heraus: »Im Verlauf dieser Entwicklung [mit der Historisierung nahezu aller Wissensbereiche avancierte eine auf Quellen und ‚Fakten‘ bezogene Geschichte zur Wahrheitsinstanz] wurde einerseits die Allegorie als verweisende Bildsprache in Frage gestellt. Andererseits war gerade im Bereich öffentlicher Monumentalmalerei mit seiner Tendenz zur Erziehung und Belehrung eine über die faktische Schilderung von Ereignissen hinausgehende Bedeutungszuweisung

69 | Vgl. z.B. Morgner, Ulrike: »Das Wort aber ist Fleisch geworden«: Allegorie und Allegoriekritik im 18. Jahrhundert am Beispiel von K.Ph. Moritz' *Andreas Hartknopf: eine Allegorie*. Würzburg 2002; Sørensen, Bengt Algot: *Allegorie und Symbol. Texte zur Theorie des dichterischen Bildes im 18. und frühen 19. Jahrhundert*. Frankfurt a.M. 1972; Ders.: *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*. Kopenhagen 1963.

70 | Wenk, Silke: *Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne*. Köln/Weimar/Wien 1996, S. 16.

71 | Vgl. exemplarisch die allegoriekritischen Schriften von Blümner, Hugo: *Über den Gebrauch der Allegorie in den Bildenden Künsten*. In: *Laokoon-Studien 1*. Freiburg 1881; Vischer, Friedrich Theodor von: *Kritische Gänge*. Stuttgart 1866; Ebe, Gustav: *Historisches Portrait und Allegorie in der modernen Monumentalskulptur*. In: *Kunst für alle 12* (1887), S. 177-81; Burckhardt, Jacob: *Die Allegorie in den Künsten* (1887). In: Ders.: *Vorträge 1844-87*. Hg. v. Emil Dürr. Basel 1918, S. 374-94.

gewünscht«.72 Und Silke Wenk stellt schließlich mit Blick auf die moderne Skulptur des 20. Jahrhunderts fest, dass »nicht so einfach von dem Ende der Allegorie in der Moderne gesprochen werden kann. Zumindest ist die weibliche Allegorie davon nicht betroffen«.73 Offensichtlich klafften theoretische Allegoriekritik und bildpraktische Umsetzungen gerade in den angewandten Bereichen wie Bauplastik, Werbegravur oder didaktischer Geschichtsdarstellung weit auseinander.74

Die neuen Personifikationen der Elektrizität oder des Verkehrsbetriebes, mit denen Ulrike Gall das Überleben der Personifikation als Garantin von Kontinuität aufzeigt, stehen beispielsweise gerade für radikale Modernität75, und manchmal kann so die gleiche Nackte für das moderne elektrische Licht wie für die traditionelle Wahrheit stehen (Abb. 12/13). Gall zeigt auf, dass gerade in den Unsicherheiten der Moderne das tradierte Bildrepertoire der Personifikationen aller Allegoriekritik zum Trotz die erforderliche Beständigkeit zu transportieren offensichtlich in der Lage war.

Durch die allegorische Zusammenbringung zweier Zeichensysteme, des materialen Zeichens und des signifikativen Codes, lässt sich Ferdinand de Saussures Zeichentheorie auf das Verweisungssystem der Personifikation anwenden. Silke Wenk beschreibt jedoch den Verweis eines bildlichen oder schriftsprachlichen Bedeutungsträgers auf eine Bedeutung als mehrdeutig: Neben dem Verweis auf ein Abstraktum wird mit dem Bild des weiblichen Körpers stets auch auf das Signifikat Weiblichkeit selbst verwiesen und lässt so nicht nur Rückschlüsse auf die gesellschaftlich

72 | Wagner, Monika: Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Von der Cornelius-Schule zur Malerei der Wilhelminischen Ära. Tübingen 1989, S. 2.

73 | Wenk 1996, S. 12.

74 | Vgl. Wagner 1989, S. 7.

75 | Gall, Ulrike: Weibliche Personifikationen in Allegorien des Industriezeitalters. Motivhistorische Studien zu Kontinuität und Wandel bildlicher Verkörperungen 1870-1912. Konstanz 1999. In ihrer Studie berücksichtigt Gall die Geschlechtlichkeit der neuen Personifikationen, indem sie Kontinuitäten und Brüche im dargestellten Geschlecht der »modernen« Allegorien auf sich während des 18. Jahrhunderts zuerst verfestigende Geschlechterbinaritäten und die »Naturalisierung« der Weiblichkeit (und »Kulturalisierung« oder »Technisierung« von Männlichkeit) bezieht. In diesem Kontext thematisiert sie auch die sich Anfang des 20. Jahrhunderts durch veränderte gesellschaftliche Prozesse und die erste Emanzipationsbewegung von Frauen auflösenden Geschlechterdualitäten. Siehe auch Knaller, Susanne: Zeitgenössische Allegorien - Literatur, Kunst, Theorie. München 2003.



Abb 12 | Jules Lefebvre,
Die Wahrheit,
1870.



Abb 13 | Werbemarke der Allgemeinen Elektrizitäts-
Gesellschaft (AEG), 1892.

anerkannte Konzeption von Weiblichkeit zu, sondern formt diese auch immer wieder mit.⁷⁶

Saussures Theorie besagt, dass sich die Bedeutung eines sprachlichen Zeichens stets erst aus dem Zusammenspiel von lautlichem oder schriftlichem, also materialem, Zeichen und dem durch einen Code festgelegten Verweis auf eine außersprachliche Wirklichkeit zusammensetzt, jedes für sich aber bedeutungslos und Denkkonstrukt bleiben muss. Anscheinend ändert sich die Wahrnehmung allegorischen Verweisens im 19. Jahrhundert in dem Sinne, dass Signifikat und Signifikant als nicht mehr zusammengehörig wahrgenommen werden, oder dass neue Codes anstelle der tradierten treten. Der implizite und lange eingeübte Verweis auf andere Zeichensysteme als den durch die Form intendierten scheint in vielen Fällen zu scheitern. Die lange gültige Praxis kodifizierten Verweisens wird zu diesem Zeitpunkt vielleicht mehr als zu anderen verunsichert und hinterfragt.

76 | Vgl. Wenk 1996, S. 6/7.

Die Fragestellungen dieses Bandes fußen besonders auf der Annahme, dass paradoxerweise gerade der nackte weibliche Personifikationen-Körper aus dieser allgemeinen Allegoriekritik ausgenommen zu sein scheint. Vielmehr wird ebendieser im Gegenteil als durch seine Weiblichkeit immer schon so ›natürlich‹ wahrgenommen, dass er eine geradezu in der ›Natur‹ angelegte Unmittelbarkeit zum Gegenstand, den er repräsentieren soll, aufzubauen in der Lage ist. Der weibliche Körper kann also offensichtlich Vorstellungen von Ganzheit und Einheit repräsentieren⁷⁷, ohne gar als Allegorie rezipiert zu werden. Es scheint gerade die erkennbare weibliche Körperlichkeit der Allegorien zu sein, die die Kluft von Form und Inhalt überbrücken kann. Offensichtlich spielt der weibliche Körper, wenn auch nicht bewusst rezipiert, im Akt der Entschlüsselung dennoch eine gewichtige Rolle. Es muss also anscheinend doch einen Zusammenhang zwischen Körperzeichen und Verweisungszeichen geben, auch wenn dieser ebenso verschlüsselt und lediglich über eingetübte Geschlechterrollenklischees erklärbar gemacht werden kann wie die unüberbrückbare Differenz von Material und Code überhaupt. In ein *per definitionem* vermitteltes Bild gelangt – meist unbemerkt – Unmittelbarkeit.

Zur gleichen Zeit lässt sich die vermehrte ›Integration von Personifikationen in genrehafte Szenen‹ feststellen⁷⁸ und es stellt sich die Frage, welche Bedeutung das Genre als zwischen individueller und typisierter Darstellung stehend in Bezug auf die Umbruchsituation der Allegorie einnimmt: ›Von daher wäre zu fragen, inwieweit gerade vom Jugendstil die Allegorie einverleibt und erneuert bzw. durch den Transport in ein neues Bezugssystem – das Genre – aufgeweicht wird‹, so Wagner.⁷⁹ Auch ist zu fragen, ob es nicht allegorische Bildfindungen gibt, die statt lediglich über einen konventionalisierten Code, dessen Zeichen in keinem lebensweltlichen Zusammenhang stehen, über Integration von psychologisch zu deutenden Charakter-Zeichen funktionieren. Wenn also der Körper der Allegorie selbst mit seiner interpretierbaren Mimik, Gestik

77 | Vgl. hierzu auch Schade, Sigrid: Der Mythos des »Ganzen Körpers«. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte. In: Zimmermann 2006, S. 159-180. Schade dekonstruiert den Körper weiblicher Repräsentationen darin als Konstruktion von idealisierter »Ganzheit«, die gleichzeitig die Spuren der Verkittung tilgen und verleugnen muss.

78 | Wagner 1989, S. 25.

79 | Ebd.

und seinem individualisierten oder zumindest typisierten Habitus zum Bedeutungsträger wird (wie beispielsweise die Ausgemergeltheit des ›Hungers‹, der Augenaufschlag der ›Schönheit‹ oder der hässliche Körper des ›Neides‹ – Abb. 14), so wird der allegorische Darstellungsmodus als unaufhörliches Ausdifferenzieren eines Spannungsfelds zweier immer nur idealiter gedachter Pole (des ›rein Abstrakten‹ und des ›rein Individuellen‹) explizit. Zwischen diesen beiden Polen bewegen sich Phänomene wie der Typus, der Repräsentant, das Stereotyp, das Genre und müssen je nach Kontext in ihren vielfältigen Bedeutungsmustern neu ausgehandelt werden.⁸⁰

Es stellt sich also die Frage, ob nicht zu allen Zeiten einschließlich der unseren »unbewusst sich herstellende Allegorien«⁸¹ sowohl auf etwas außerhalb ihres Körpers Liegendes wie auch auf diesen Körper selbst verweisen? Es fällt schwer, die makellosen, ebenmäßigen Körper von Gisele Bündchen oder Angelina Jolie als individuelle wahrzunehmen, ihnen nicht Verweise auf Anderes zuzugestehen, auf ideale Schönheit und Erfolg. Ähnliches gilt ebenso für berühmte Mütter wie zum Beispiel Heidi Klum, die einen trotz Mutterschaft unverformbaren Körper möglichst kurz nach der Schwangerschaft medial in Szene setzt. Die damit ausgedrückte Jugendlichkeit vermittelt einerseits Kontrolle über den Körper, kann möglicherweise aber auch als Versuch einer Kontrolle seiner

80 | Besonders die Fallbeispiele und Arbeiten Marcia Pointons sind in diesem Zusammenhang aufschlussreich: Pointon, Marcia: *Portrait und Allegorie – Reynolds' Three Ladies adorning a Term of Hymen*. In: Schade/Wagner/Weigel 1994, S. 113-126 oder Dies.: *Rate, wer zum Essen kommt! Allegorie und Körper in Manets Frühstück im Freien*. In: Söntgen, Beate (Hg.): *Rahmenwechsel. Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft*. Berlin 1996, S. 162-187. Erstmals gemeinsam mit anderen allegoriephilosophischen Aufsätzen in englischer Sprache (*Guess Who's Coming to Lunch? Allegory and the Body in Manet's Le Déjeuner sur l'herbe*) erschienen in Dies.: *Naked Authority. The Body in Western Painting, 1830-1908*. Cambridge u.a. 1990, S. 113-134. Vgl. ebenfalls Nochlin, Linda: *Courbet's Real Allegory: Rereading The Painter's Studio*. In: Faunce, Sarah; Dies. (Hg.): *Courbet Reconsidered. Kat. Ausst. The Brooklyn Museum, The Minneapolis Institute of Arts*. New Haven, Connecticut u.a. 1988, S. 17-42. Siehe auch Farwell, Beatrice: *Courbet's Beigneuses and the Rhetorical Feminine Image*. In: Hess, Thomas B.; Nochlin, Linda (Hg.): *Woman as Sex Object. Studies in Erotic Art, 1730-1970*. London 1973, S. 65-79; Kraut, Gisela: *Weibliche Masken. Zum allegorischen Frauenbild des späten 18. Jahrhunderts*. In: Sklavin oder Bürgerin? *Französische Revolution und neue Weiblichkeit 1760-1830. Kat. Ausst. Historisches Museum Frankfurt a.M. Marburg 1989*, S. 340-357 sowie Wind, Edgar (Hg.): *Hume and the Heroic Portrait*. In: Anderson, Jaynie (Hg.): *Hume and the Heroic Portrait. Studies in 18th Century Imagery*. Oxford 1986, S. 1-52.

81 | Wenk 1996, S. 7.

Inszenierung verstanden werden. Diese folgt jedoch offensichtlich festgelegten Regeln.⁸²



Abb 14 | Stecher: Melchior Küsel, Inventor: Johann Wilhelm Baur, Radierung *Neid und Zwietracht* (Eris), 1670.

Strategien der Allegorisierung werden ferner in der Werbung wirksam, wenn das Gesicht oder der Name von Prominenten mit einer Marke assoziiert oder gar identifiziert wird. So lässt sich die Schauspielerin Natalie Portman auf diversen Werbeplakaten der Marke *Dior* nackt, allerdings ohne sich vollständig zu entblößen, portraituren und als *Miss Dior* bezeichnen. Der Markenname ersetzt dabei das vormalis personifizierte Abstraktum.⁸³

⁸² | Vgl. den Beitrag von Daniel Hornuff in diesem Band.

⁸³ | Zum Verhältnis früher Werbebilder und der in ihnen inszenierten Körperbilder zu

Bereits der Name des sozialen Netzwerkes *facebook* rekurriert auf konstituierende Elemente der Allegorie: das Gesicht und die betitelnde Schriftsprache. Millionen Mitglieder nutzen das Medium zur Selbstästhetisierung, die neue Handlungsmacht im Akt der Kodifizierung birgt, sich zunächst aber auf eine virtuelle Präsenz beschränkt.⁸⁴ Das inszenierte Individuum vereint in sich ähnlich wie das Selbstporträt den Blick, die Autorschaft des Künstlers mit dem stilisierten Objekt. Durch die Beteiligung am Netzwerk, die Referenz auf das allen gemeinsame Gesicht, im weiteren Sinne den allen gemeinsamen Körper, also mit anderen Worten das Selbstbildnis, nähert sich das Individuum hier der Allegorie an.

Doch auch der namenlose Geschäftsmann im dunklen Anzug verweist insbesondere durch dieses Attribut der Kleidung auf etwas Allgemeines und über ihn hinaus Deutendes. Dieses materialisiert sich allerdings erst in der Masse entindividualisierter und uniformisierter Körper bzw. nimmt in dem Bezug auf diesen Massenkörper allegorische Bedeutung an.⁸⁵

Die seit geraumer Zeit besonders bei politischen Demonstrationen immer wieder zum Vorschein kommende Anonymous-Maske macht sich diesen Zusammenhang zunutze. Während der Geschäftsmann zum Ausdruck einer Entindividualisierung wird, erhebt die Anonymous-Bewegung diese zum Prinzip und beansprucht im Gegensatz zu einer solchen passiv erlittenen ›Entgesichtlichung‹ die Deutungshoheit über die Grenzen von Individuum und Masse, Gesicht und Individuum, von Transparenz, individuell bestimmter Sichtbarkeit und körperlicher Handlungsfähigkeit. Gerade durch die vielfache Reproduktion dieser Maske, durch das Aufsetzen zahlreicher identischer Masken in der Masse stellt sich ein allegorischer Zusammenhang ein. Zeichnet sich, wie bereits angesprochen, die Personifikation als eine solche Ganzheit aus und kann allein bzw. in Abgrenzung zu anderen Personifikationen ein Abstraktum durch die und als Maske repräsentieren⁸⁶, funktioniert *Anonymous* nur in der Masse. Die Allegorie kennt hier nicht nur den entindividualisierten Massenkörper als Bezugssystem, sondern gerade auch die Masse einheitlicher,

allegorischen Bildstrategien arbeitet Miriam Oesterreich im Rahmen ihrer Dissertation: *Erdeitallegorien und ›Bananenmädchen‹ – Zu Repräsentationen ›exotischer‹ Körper in der frühen Bildreklame, 1880-1914.*

84 | Vgl. die Kritik Han, Byung-Chul: *Transparenzgesellschaft*. Berlin 2012.

85 | Es sei hier verwiesen auf Siegfried Kracauers epochenmachende Studie: *Das Ornament der Masse*. Frankfurt a.M. 1963 [1927], S. 50ff.

86 | Vgl. den Beitrag Alexandra Karentzos in diesem Band.

mit sich identischer Gesichter, die vielmehr eine Individualität verstecken bzw. sie nur in der Negativität präsent machen.

Die Anonymous-Maske, die auf die historische Figur des Guy Fawkes referiert, ist deutlich männlich attribuiert. Sie bestätigt einerseits *ex negativo* die alten Codes. Tatsächlich kehrt sie das Individuum in ihr Gegenteil, bezieht sich dabei jedoch auf eine Individualität, welche sich durch den selbstbestimmten Akt der Auflösung in der männlichen Masse manifestiert und so letztlich als männlich kodiert erweist.⁸⁷ Sie zeugt dennoch vielleicht ebenso von einem neuen inneren Bezug von Körper, Geschlecht und Allegorie. Nicht nur vereint sie die Gegensätze Individuum und Masse und stellt einen neuen numerischen Zusammenhang von Maske und Referenz bzw. Einheit her; auch wäre zu überlegen, ob die so allegorisch aufgefasst männliche Maske das Verständnis von Allegorie neu prägt. Angesichts der Tatsache, dass Individualität in der Realität nicht nur Männern zugestanden wird, eröffnen sich möglicherweise dann Verhandlungsspielräume bezüglich der Genderkategorien, wenn die Maske abgesetzt und das unter ihr zuvor verborgene Individuum (als weiblich) erkennbar wird.⁸⁸

Bemerkenswert ist, dass die Flagge der Anonymous-Bewegung dann auch einen anzugragenden und so, wie es scheint, männlich attribuierten Körper abbildet, welcher anstelle des Kopfes ein Fragezeichen aufweist.⁸⁹ Die Bewegung vollzieht offenbar ähnlich wie Siri Hustvedt einen Schnitt zwischen Kopf und restlichem Körper, doch hatte diese gerade umgekehrt den Körper gewissermaßen mit einem Fragezeichen versehen und von ihrem Kopf getrennt. In beiden Beispielen kommen möglicherweise genderspezifische Aspekte zum Tragen. Sucht die Anonymous-Bewegung ihren unhierarchischen Charakter aber mit einem implizit männlichen Signum abzubilden, führt der ‚vermännlichte‘ Kopf die Schriftstellerin durch ihre unkontrollierbaren, ‚weiblichen‘ (?) Zitteranfälle.

87 | Anonymität ist traditionell mit Weiblichkeit assoziiert. Virginia Woolf formulierte: »For most of history, Anonymous was a woman.« Zit. in und vgl. Kord, Susanne: Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft, 1700-1900. Stuttgart 1996, hier S. ?.

88 | Am Ende des Films *V wie Vendetta* nehmen die Demonstranten ihre Masken ab und zeigen ihre individuellen Gesichter. Die Einstellung zeigt so ein Nebeneinander von Maske und Gesicht. *V for Vendetta*. Regie: James McTeigue. 2006. DVD Warner Home Video 2006. Zum Vergleich sei auf die *Allegoria della Simulazione* Lorenzo Lippis (um 1640), Musée des Beaux-Arts, Angers, verwiesen.

89 | http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/51/Anonymous_Flag.svg, 24.10.12.

Wenn die Verwischung der definatorischen Grenzen von Allegorie und Genre, Typus, Individuum und Stereotyp analysiert wird, so ist auch zu fragen nach dem Verhältnis der Allegorie zum Kunstbegriff überhaupt. Es sind doch gerade künstlerische Werke, die Präsenz und Unmittelbarkeit schaffen, deren Potenzial jenseits aller intellektuellen Auslegung die sinnliche Erfahrung ist. Die Kunst befindet sich immer im Dilemma zwischen präsentem Ding und auf Abwesendes verweisendem Zeichen, muss also immer ganz Material und ganz Diskurs sein. Ein Kunstwerk als solches anzuerkennen hat häufig mit einem solchen sehr subjektiven Angesprohensein auf sinnlicher Ebene zu tun, mit einer nicht greifbaren körperlichen Beziehung zum Artefakt. Graduell abgestuft sind Kunstwerke somit immer und immer noch als Kultwerke zu fassen, deren geradezu magische Beziehung zu den Körpern der Rezipienten Hans Belting und David Freedberg herausgestellt haben.⁹⁰ Die *imago*, das personale Bildnis, »stellte gewöhnlich eine Person dar und wurde deshalb auch wie eine Person behandelt.«⁹¹ Belting trennt ganz explizit zwischen der »Ära des Bildes«, die die Bildpraktiken zum Gegenstand hat, und einer »Ära der Kunst«: »Die ›Kunst‹, wie sie der Autor hier verstehen möchte, setzt die Krise des alten Bildes und seine Neubewertung als Kunstwerk in der Renaissance voraus. Sie ist an eine Vorstellung vom autonomen Künstler und an eine Diskussion über den Kunstcharakter seiner Erfindung gebunden.«⁹² Der neuzeitliche Versuch, Bildern von Körpern ihre unmittelbare Macht über Affekte und Reaktionen, kurz über die Körperlichkeit ihrer Rezipienten zu entreißen, indem sie intellektualisiert, dekontextualisiert und musealisiert werden, muss jedoch stets scheitern: Die Anerkennung des Kunstcharakters selbst steht und fällt mit der ästhetischen, das heißt sinnlichen Wahrnehmung der Repräsentation. Das Kunstwerk bewegt sich also immer schon in einem Spannungsfeld des intellektuellen Wissens um seinen Artefaktcharakter einerseits und überwältigender körperlicher Präsenz andererseits. Die als in besonderer Weise als konzeptualisiert definierte künstlerische Allegorie nähert sich so dem als reine Körperlichkeit jenseits jeder kodifizierten und daher nur

90 | Belting, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München 1990; Freedberg, David: The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response. Chicago/London 1989.

91 | Belting 1990, S. 9.

92 | Ebd.

intellektuell nachvollziehbaren Verweiskraft verstandenen Bildfetisch an,⁹³ übernimmt Funktionen der Präsenz und Unmittelbarkeit und wird so zu einer körperlichen Erfahrung im oben beschriebenen Sinne.

Besonders mit der wissenschaftlichen ›Wieder-Entdeckung‹ Walter Benjamins ist die Theorie der Allegorie in den Geisteswissenschaften in den letzten Jahren wieder verstärkt ins Forschungsinteresse geraten⁹⁴ und wurde Benjamins bahnbrechende Modernisierung des Allegoriebegriffs weithin bekannt und anwendbar gemacht. Das Allegorische ist Benjamin nichts Statisches, nichts, was schlechthin definiert werden könne, sondern ein Modus, der in unterschiedlichen Kontexten – dem barocken, wie er im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* ausführt, dem modernen, den er in seinen fragmentarisch gebliebenen Überlegungen zu Baudelaire's Allegoriebegriff im *Passagenwerk* in den Blick nimmt – je unterschiedlich zum Ausdruck kommt. Für Benjamin ist die Allegorie vielleicht erstmals und bedeutsam für viele Fragestellungen dieses Bandes eine eigenständige erkenntnistheoretische Kategorie.⁹⁵ Er beschreibt die Allegorie – seit jeher Zeichen der Ganzheit – gerade als bruchstückhaft: „Als Stückwerk aber starren aus dem allegorischen Gebild die Dinge.“⁹⁶ Gerade die sichtbar gemachte Bruchstückhaftigkeit der Allegorie verweise auf deren Gegenstück: die Vollendung, die Totalität: denn „aus den

93 | Die vielfältigen Beziehungen der beiden Begrifflichkeiten werden in Kürze von Miriam Oesterreich an anderer Stelle herausgestellt werden. Siehe auch Anm. 82.

94 | Dem *The Cambridge Companion to Allegory* gelingt ein auch Disziplinen übergreifendes Werk zum allegorischen Modus, das die Forschungen der 90er Jahre an die aktuellen Diskurse anschließt. Copeland, Rita (Hg.): *The Cambridge Companion to Allegory*. Cambridge u.a. 2010. Siehe auch Tambling, Jeremy: *Allegory*. London u.a. 2010. Ferner: Owens, Craig: *The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism*. In: *October* 12 (1980), S. 67-86; 13 (1980), S. 59-80; Fletcher, Angus: *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca/New York 1964.

95 | Zu Benjamins Allegoriebegriff vgl. exemplarisch Lim, Suk Won: *Die Allegorie ist die Armatur der Moderne. Zum Wechselverhältnis von Allegoriebegriff und Medientheorie bei Walter Benjamin*. Würzburg 2011; Zumbusch, Cornelia: *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*. Berlin 2004; Arabatzis, Stavros: *Allegorie und Symbol. Untersuchung zu Walter Benjamins Auffassung des Allegorischen in ihrer Bedeutung für das Verständnis von Werken der Bildenden Kunst und Literatur*. Regensburg 1998.

96 | Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [1928]. In: Ders.: *Gesammelte Werke I*. Frankfurt a.M. 2011, S. 763-955, hier S. 911.

Trümmern großer Bauten [spricht] die Idee von ihrem Bauplan eindrucksvoller [...] als aus geringen noch so wohl erhaltenen [...]“.⁹⁷ Und eben weil „[w]as da in Trümmern abgeschlagen liegt, das hochbedeutende Fragment, das Bruchstück“ für ihn Kern allegorischer Erkenntnis ist, kann die Allegorie zum paradigmatischen Stilmittel für die fragmentierte Moderne avancieren.

Nach dem Aufwerfen der grundsätzlichen Frage nach dem Geschlecht der Allegorien in den späten siebziger Jahren⁹⁸ und der Kritik an der gängigen Erklärung durch das grammatikalische Geschlecht der meisten abstrakten Begriffe in lateinischer Sprachtradition⁹⁹ hat sich vor allem die Literaturwissenschaft mit dem Modus der Allegorie beschäftigt, ohne jedoch letztgültige Antworten auf den Zusammenhang von Allegorie und Geschlecht geben zu können.¹⁰⁰

Dieser intrinsische Zusammenhang von Geschlechtlichkeit und allegorischem Darstellungsmodus wurde ebenso wenig in der Kunstgeschichte gerade in einer Phase der Historisierung der feministischen Kunstgeschichte berücksichtigt.¹⁰¹ Wenn die Theorien zu ›Allegorie‹ sowie zu ›Geschlecht‹ je für sich an Komplexität gewonnen haben, neue Facetten herausgearbeitet wurden, auch einem Mainstream gegenläufige Tendenzen durchaus Beachtung fanden, so wurden sie doch in den seltensten Fällen zusammengedacht.

Die Beiträge dieses Bandes analysieren deshalb die Intersektionalität von ›Allegorie‹ und ›Geschlecht‹ und berücksichtigen dabei zahlreiche Kategorien, die die Rezeption und Interpretation von personifikativen Repräsentationen in künstlerischen, literarischen ebenso wie populärkulturellen und lebensweltlich intendierten Ästhetiken bedingen.

97 | Ebd., S. 955.

98 | Siehe Rentmeister, Cäcilia: Berufsverbot für die Musen. In: Ästhetik und Kommunikation. Beiträge zur politischen Erziehung 7,25 (September 1976), S. 92-113. Siehe auch Wartmann, Brigitte: Warum ist »Amerika« eine Frau? Zur Kolonialisierung eines Wunsch(t)raums. In: Dinnebieer, Antonia; Pechan, Bertold (Hg.): Landschaftsentwicklung und Umweltforschung: Ökologie und alternative Wissenschaft. Ein Vortragszyklus. Berlin 1985, S. 104-140.

99 | Vgl. z.B. Held, Julius: Art. Allegorie. In: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte. Bd. 1. München 1937, Spalten 346-366, hier Spalte 347: »Das Geschlecht ist beliebig, jedoch richtet es sich - was für die enge Verbindung mit der Sprache kennzeichnend ist - gewöhnlich nach dem Genus der lateinischen Form«.

100 | Vgl. Paxson, James J.: The Poetics of Personification. Cambridge 1994; Ders.: Personifications' Gender. In: Rhetorica 16 (1998), S. 149-179.

101 | Vgl. Söntgen, Beate: Gender in Trouble. In: Texte zur Kunst. Heft 42: Sie kam und blieb (Juni 2001), S. 32-41, zitiert aus: <http://www.textezurkunst.de/42/gender-in-trouble/>, 31.07.2012.



Abb 16 | Julia Margaret Cameron, *Sadness (Ellen Terry)*, 1864.

Waren lebensweltliche Realität der (sexuellen) Macht von Männern über Frauen und insbesondere von männlichen Künstlern über ihre weiblichen Modelle und bildliche Interpretation von männlicher (individueller – und implizit stets bekleideter) Kreativität (dafür aber Unsichtbarkeit) und weiblicher entkleideter Sichtbarkeit im Bild stets anerkannt¹⁰³, so ist

103 | Vgl. dazu Linda Nochlin: »In the nineteenth century, and still today, the very idea – much less an available public imagery – of the male body as a source of gentle, inviting satisfaction for women's erotic needs, demands and day-dreams is almost unheard of, and again not because of some ›male-chauvinist‹ plot in the arts, but because of the total situation existing between men and women in society as a whole«. Nochlin, Linda: *Eroticism and Female Imagery in Nineteenth-Century Art*. In: Hess/Nochlin 1973, S. 8-15, hier S. 14. Sie bindet damit die Bildpraxis direkt an eine lebensweltliche Realität und konstatiert deren wechselseitige Bedingtheit. Man beachte auch die Debatte um die Aneignung autonomer Blickstrategien durch Frauen (die jedoch konterkariert werden durch die Integration und Übernahme männlicher Blickachsen auf den eigenen

doch zu fragen, ob diese Stereotype nicht auch andersherum funktionieren können, ob solcherlei dichotomische Geschlechterbilder in heutiger Zeit nicht sowieso obsolet werden oder ob eben diese Dualitäten nicht auch gerade wieder verfestigt werden? **Viola Hildebrand-Schat** reflektiert in ihrem Beitrag anhand von Arbeiten der russischen Künstlerin Tanya Antoshina die der Allegorisierung des Körpers in der europäischen Malerei zugrunde liegenden Geschlechterrollen und ihre Institutionalisierung im Museum. Ferner setzt sie sich mit der Darstellung einer Europa verkörpernden Greisin im Kontext der Beziehungen zwischen Russland und Europa auseinander.

Mati Meyer untersucht das Motiv des weiblichen Körpers in byzantinischer Kunst und zeigt, wie sich bildliche und textliche Darstellungen trotz ihrer Assoziation mit Sünde am römisch-griechischen Vorbild der Aphrodite orientieren und den Erwartungen der männlichen Rezipienten entsprechend gestaltet würden. Die Darstellung weiblicher Märtyrerinnen enthalte in Anlehnung an Christus bzw. männliches Märtyrertum zugleich androgyne Elemente.

Anhand skulpturaler Arbeiten Corradinis und Queirolos aus dem 18. Jahrhundert arbeitet **Ulrike Müller-Hofstede** die Funktion und Dialektik allegorischer Körper heraus. Die in ihnen verhandelten moralischen und sozialen Codes stünden in einem produktiven Spannungsverhältnis nicht nur zur Vita der Verstorbenen, sondern insbesondere auch zur Wirkungsästhetik der Skulpturen, die diese Codes bestätigen und zugleich unterlaufen.

Die Übergänge von allegorischer Darstellungsweise und Lebenswelt thematisiert **Cornelia Logemann**. Sie verhandelt detailliert die Brüche, die das beginnende 20. Jahrhundert der Wahrnehmung von tradierten vergeschlechtlichten Blicken aufzwang. Diese Brüche erlebte der Betrachter stets dann, wenn sie zum Skandal, zur öffentlich ausgetragenen Diskussion wurden, wie im Falle der von ihr vorgestellten Allegorie auf die *Civic Virtue* des Frederick MacMonnies in New York, dessen Debatte sich um die Frage des männlichen nackten Modells entzündete.

weiblichen Körper): Vgl. exemplarisch den Artikel von Tanja Stelzer: Die neuen Nackten. Für den Playboy posieren oder oben ohne protestieren: Wenn Frauen sich heute ausziehen, halten sie sich für selbstbewusst und modern. Aber beherrschen sie das Spiel mit den Bildern wirklich? In: Die ZEIT, Nr. 14. 29.03.2012. Siehe: <http://www.zeit.de/2012/14/DOS-Nackte-Frauen>, 31.07.2012. Vgl. auch Anm. 64.

Der Wirkung einer bildlichen Darstellung auf die historische Lebenswelt geht ebenso **Maret Keller** nach. Sie beschäftigt sich mit Mariendarstellungen im Kontext der Missionierung in Spanisch-Amerika durch den Mercedarierorden und insbesondere mit der in den Quellen des Mercedariers Fray Gabriel beschriebenen Wundertätigkeit eines solchen Kulturbildes in Santo Domingo. Sie kann zeigen, welche Diskurse diese Darstellung an der Schnittstelle von Politik, Hagiografie und Theologie kristallisiert.

Inwiefern eine spezifische Körperlichkeit allegorisiert wird, veranschaulichen die Beiträge von Dania Schüürmann und Iuditha Balint. **Dania Schüürmann** spürt anhand zweier zeitgenössischer brasilianischer Texte dem inneren Bezug von weiblichem Körper und Tod nach. Sie versteht die Kreatürlichkeit, den vergänglichen Körper, als ein die Texte durchziehendes allegorisches Prinzip, das eine spezifisch weibliche Erkenntnis der menschlichen Existenzbedingung ermöglicht.

Ökonomisierte Körper in neuester deutschsprachiger Literatur stehen im Zentrum des Beitrags von **Iuditha Balint**. Körper und Kapital würden sich entsprechen bzw. wirtschaftliche Prinzipien insbesondere an der Körperoberfläche und ihrer Kontrollierbarkeit genderspezifisch abgehandelt. Ferner werde die Firma als Organismus dargestellt. Diese Beziehung verlagere sich dann ins Körperinnere bzw. auf einen die Gesellschaft umfassenden Kollektivkörper. Mit der zunehmenden Abstraktheit der Ökonomie gehe schließlich eine vollständige Entkörperlichung einher.

Der Eigenschaft der Allegorie, als Figur innerer Doppelung oder als Differenzfigur¹⁰⁴ Grenzen zu markieren und sie gleichzeitig zu überschreiten, gehen die Beiträge von Alexandra Karentzos, Silke Tammen und Katharina Philipowski nach.

Alexandra Karentzos beschreibt die Tendenz der Allegorie, eine Einheit zu repräsentieren, und veranschaulicht, inwiefern diese Einheit wiederum durch bildinnere Differenzen konstruiert werde, wie beispielsweise durch ethnische Markierungen. Die Abgrenzungsfiguren geraten da-

104 | Vgl. Kiening 2003, S. 279. Dazu auch der Beitrag Oesterreich, Miriam; Rütthemann, Julia: Der Troubadour und die America - Das Prinzip Personifikation und Geschlechtercodes. In: Flüchter, Antje; Mommertz, Monika (Hg.): Verflochtene Lebenswelten. Publikation zur 16. Fachtagung des Arbeitskreises Geschlechtergeschichte der Frühen Neuzeit, Stuttgart Hohenheim 4.- 6. November 2010 [in Vorbereitung].

bei zu Grenzfiguren und eröffnen letztlich Möglichkeiten der Karikierung, wie sie im Zuge des Postkolonialismus von Künstlerinnen und Künstlern eingesetzt werden.

Silke Tammen setzt sich mit der Funktion des Schleiers in Gabriel von Max' *Der Anatom* auseinander. Sie zeigt die in den weiblichen Leichenkörper eingeschriebenen anatomischen und allegorischen Bildtraditionen und den sich in ihnen übersetzenden, männlich kodierten Erkenntnisdrang auf. Von Max' Schleier kristallisiere dabei die gegenläufige Bewegung von Ent- und Verhüllung des Körpers, wie sie die Naturwissenschaft und Malerei praktizierten, und finde nicht zuletzt im Farbauftrag des Gemäldes selbst sein Echo.

Dem Zusammenhang von allegorischer Erzählung, Ich-Erzählung und dem Motiv des Traumes in mittelalterlichen Texten geht **Katharina Philipowski** nach. Anhand der *Minnelehre* und des *Rosenromans* veranschaulicht sie, wie die (Traum-)Allegorie es dem Erzähler erlaubt, ichbezogenes Erzählen mit der im lehrhaften Sprechen oder mit der Figurenrede von Personifikationen erfolgende Objektivierung seiner Erfahrung und damit Ich- und auktoriale Erzählung zu verbinden.

Körperlichkeit und Materialität als immer schon existente Anteile allegorischer Modi in ästhetischer Wahrnehmung stehen im Fokus dieses Bandes, weshalb ein solcher Ansatz auch unbedingt disziplinenübergreifend verhandelt werden sollte. Wenn Silke Wenk den Symbolcharakter von Personifikationen als ›weiblich‹ beschreibt, so soll hier Körperlichkeit selbst als ambivalentes Stück *zwischen* Symbol und Körper begriffen werden. Ein Allegoriebegriff als rein Bezeichnendes reicht nicht aus, gerade die immer sinnliche ästhetische Wahrnehmung rückt hier in den Mittelpunkt der Analysen.¹⁰⁵ Dabei werden aber auch die Grenzen der Allegorie ausgelotet, denn die Allegorie ist auch ein Mythos, der bei aller Aufweichung der Definitionen und bei aller Anwendbarkeit, Formbarkeit und Funktionalität in ästhetischen Prozessen an eine Grenze stoßen wird, der mit Hans Blumenberg gesprochen »zu Ende gebracht« werden wird: »Grenzbegriff der Arbeit des Mythos könnte sein, was ich den Absolutismus der Wirklichkeit genannt habe; Grenzbegriff der Arbeit am Mythos wäre, diesen ans Ende zu bringen, die äußerste Verformung zu

105 | An dieser Stelle sei noch einmal auf den Leibbegriff nach Merleau-Ponty verwiesen, vgl. Anm. 10.

wagen, die die genuine Figur gerade noch oder fast nicht mehr erkennen lässt. Für die Theorie der Rezeption wäre dies die Fiktion eines letzten Mythos, eines solchen also, der die Form ausschöpft und erschöpft.¹⁰⁶ Paul de Man weitet den Begriff der Allegorie dahingehend aus, die »Unmöglichkeit klarer Bedeutungszuweisung« an sich und den »Inbegriff der Dekonstruktion« als allegorisch zu bezeichnen¹⁰⁷ – bei einem solch umfassenden Allegoriebegriff stellt sich die Frage, wie praktikabel der Begriff überhaupt noch sein kann, wenn er derartig weit anwendbar gemacht werden kann. Damit kommen wir zurück zu den anfänglichen Schnittstellen zwischen Geist und Körperlichkeit, allegorischem Verweis und unmittelbarer Präsenz, Repräsentation und Repräsentiertem und der Frage: Wo beginnt der Körper und wo endet er?

106 | Blumenberg, Hans: Arbeit am Mythos. Frankfurt am Main 1996, S. 294/5.

107 | Weinberg, Manfred: Art. Allegorie/Allegorisch/Allegorese. In: Trebeß 2006, S. 7. Siehe de Man, Paul: Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust. New Haven u.a. 1979.