GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Geografisierung des Frauenkörpers

Koch, Angela

2000

https://doi.org/10.25595/913

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Koch, Angela: *Geografisierung des Frauenkörpers*, in: Beiträge zur feministischen Theorie und Praxis, Jg. 23 (2000) Nr: 55, 81-92. DOI: https://doi.org/10.25595/913.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

beiträge
zur feministischen theorie und praxis

kreativ/dekorativ

Reflexionen über Kunst und Ästhetik

55

Hrsg. Sozialwissenschaftliche Forschung und Praxis für Frauen e.V.

beiträge
zur feministischen theorie und praxis

kreativ/dekorativ

Reflexionen über Kunst und Ästhetik

55

1. Auflage 2000
Eigenverlag des Vereins Beiträge zur feministischen Theorie und Praxis e.V., Köln
Satz: Eul-Gombert & Gombert, Bergisch Gladbach
Druck: W&S Druck, Köln

Impressum

beiträge
zur feministischen theorie und praxis

Hrsg.: Sozialwissenschaftliche Forschung & Praxis für Frauen e.V.

23. Jahrgang (2000) Heft 55

Verantwortliche Redakteurin: Ingrid Straube

Redaktion: Rose Marie Beck, Petra Erbrath, Claudia Nikodem, Nicole Pirpamer, Brunhilde Sauer-Burghard

Redaktionelle Mitarbeit: Kristina Reiss

Lektorat: Heidrun Ehrhardt

Mitarbeiterinnen dieses Heftes: Gudrun Angelis, Carolina Brauckmann, Gisela Breitling, Marlis Bühn, Renate Bühn, Jane Dunker, Heidrun Uta Ehrhardt, Judith de Gavarelli, Petra Gerschner, Uta Göbel-Groß, Karola Gramann, Gudrun Kißler, Angela Koch, Karin Meinel, Kristina Reiss, Karin Schlechter, Elke Schön, Birgit Schopmans, Gabriele Siber, Ruth Spätling, Ingrid Straube, Ingrid Türk-Chlapek, Simone Vöhse, Silvia Volckmann, Kordula Voss, Natalia Wehler

Die „beiträge" erscheinen ca. dreimal im Jahr. Preis des Einzelheftes ab Heft 52 29,– DM, Doppelheft 39,– DM, Heft 9/10-52 s. Lieferbare Titel, Abonnement (jeweils 3 Nummern) 84,– DM, Förderabonnement ab 120,– DM, Mitfrauenabonnement 79,– DM (jeweils inclusive Porto- und Verpackungskosten). Einzelhefte sind durch jede Buchhandlung oder direkt beim Verlag zuzügl. Versandkosten zu beziehen. Abonnements ausschließlich beim Verlag. Abbestellungen spätestens drei Monate vor Ende des Kalenderjahres möglich. Der Verlag erzielt keinen Gewinn. Mitarbeit erfolgt grundsätzlich ohne Honorar. Copyright by the authors. Nachdruck nur mit besonderer Erlaubnis des Verlages und unter Quellenangabe gestattet. Sämtliche Verwertungsrechte an Übersetzungen liegen beim Verlag. Für unverlangt eingesandte Manuskripte kann keine Haftung übernommen werden.

ISSN 0722-0189

Verlags- und Redaktionsadresse: Niederichstr. 6, 50668 Köln, Tel.: 0221/13 84 90; FAX: 0221/139 01 94; Konto: Beiträge zur feministischen Theorie und Praxis e.V., Konto-Nr.: 7 192 032 Stadtsparkasse Köln (BLZ 370 501 98) und Konto-Nr. 56530-500 Postgiroamt Köln (BLZ 370 100 50)

Vertrieb von Einzelheften und Abonnements: Verlag des Vereins Beiträge zur feministischen Theorie und Praxis e.V.
Auslieferung für den Buchhandel: (BRD, Österreich, Niederlande): SOVA, Friesstr. 20-24, 60388 Frankfurt, Tel.: 069/41 02 11; FAX: 069/41 02 80
Schweiz: ars.lit. Verlagsauslieferung, Oberwilerstr. 64, CH-4054 Basel, Tel.:/FAX: 0041/61/281 11 23

INHALT

Editorial 1

kreativ/ dekorativ

Gisela Breitling
Bildersturm
Fünf Räsonnements über Kunst, Geschlecht und Schönheit 5

Silvia Volckmann
Lust am Text –
Fundstücke literarischer Ästhetik (weiblich) 15

Heidrun Uta Ehrhardt
Vom Versuch mit Schönheit zu leben ohne in Schönheit zu sterben 31

Ingrid Straube
Die Entsinnlichung der Ästhetik 38

Judith de Gavarelli
Sprache im virtuellen Raum 52

Renate Bühn
RosaRot
Künstlerische Auseinandersetzung zur sexuellen Gewalt 53

Marlis Bühn, Ruth Spätling, Gabriele Siber, Natalia Wehler
Die Projektgalerie DIEDA
ein Beitrag zu feministischen Theorien aus der Praxis 55

Karin Schlechter
Bewegliche Räume, Körper
Versuch über eine feministische Ästhetik 63

Angela Koch
Geografisierung des Frauenkörpers 71

Kordula Voss und Gudrun Kißler
Zehn Jahre Frauen Musik-Club Köln:
nicht nur sicht-, sondern auch *hörbar* wollen wir sein 83

Gudrun Angelis
Brust – Lust – Frust 89

Carolina Brauckmann
Lesbische Songwriterin
Notizen zu einer Szenekarriere 93

Ingrid Türk-Chlapek
Ent-faltung
Der emanzipatorische Ansatz im SeniorInnentheater am Beispiel von *artemis* 97

Karin Meinel
Blick über den Horizont 104

dekorativ - kreativ - rätselmotiv 106

Dokumentation

Karola Gramann
Kinothek Asta Nielsen 109

Birgit Schopmans
Von Rückentragen, tastbaren Bilderbüchern und dem Spiel mit dem weißen Stock
Blitzlichter aus dem Alltag einer blinden Mutter 112

Uta Göbel-Groß
Fest der 2000 Frauen
Alte Oper Frankfurt, Juni 2000 – eine Erinnerungsreise 116

Rezensionen

Heidrun Baumann (Hrsg.)
„Frauen-Bilder" in den Medien. Zur Rezeption von Geschlechterdifferenzen„Frauen-Bilder" in den Medien. Zur Rezeption von Geschlechterdifferenzen *(Kristina Reiss)* 119

Agnes Senganata Münst
Der Beitrag lesbischer Frauen zur Öffentlichkeit der Autonomen Frauenbewegung am Beispiel einer Großstadt *(Elke Schön)* 122

Vorankündigung Heft 56 125

Vorankündigung Heft 57 126

Autorinnen 127

Angela Koch

Geografisierung des Frauenkörpers

Das Bild (links) von Petra Gerschner[1] – ein gewöhnlicher Anblick? Landschaften und Seen, Schilf, Ufer, Hügel, spiegelnde Wasseroberflächen, Himmel – all das sehen wir tagtäglich, wenn nicht realiter, dann im Fernsehen, in Zeitschriften, auf Plakaten etc. Aber auch der grelle, im Original gelb leuchtende Teil der Fotomontage, die zwei Frauen auf einer Decke, Matte oder Matratze liegend, ist uns altbekannt. Wir assoziieren in erster Linie Urlaub, Sonnen, Reisekataloge und beim zweiten Hinsehen verfügbare Körper und Haut zur Begutachtung dargeboten, versteckte Blicke und offene Fleischbeschau. Die Frauen sind schlaglichtartig im Bild hervorgehoben. Sie bräunen sich und setzen sich deutlich einer Sonne aus, die im restlichen, eher düsteren Bild nicht vorhanden ist. Auch scheinen die beiden liegenden Frauen viel zu klein neben dem Schilf am rechten oberen Bildrand; und die Perspektive ist merkwürdig verschoben, denn bei einer Draufsicht aus dieser Entfernung müssten entweder die Körper größer, leiblicher und in der Seitenansicht erscheinen oder die Landschaft müsste sich vor dem betrachtenden Auge offener ausbreiten. Irritierend ist, dass die Frauen überhaupt nicht körperlich, sondern vielmehr selbst wie eine Fläche wirken. Dieser Eindruck der Flächigkeit basiert auf einigen unterschiedlichen Techniken, mit denen die Frauen in dieser Komposition als Flächen hergestellt und zu Flächen gepresst werden:

* Die liegenden Körper der Frauen präsentieren sich dem Blick des Betrachters, indem sie ihn mit offenen Armen empfangen und ihren Körper fast unverhüllt und nackt darbieten. Die Frauen selbst halten ihre Augen geschlossen, erwidern den Blick des Betrachters nicht, sind reines Anschauungsobjekt. Nur das angewinkelte Bein, welches die „Scham" verdeckt, birgt ein Geheimnis: das Versprechen erotischer Freuden.
* Die Sonnenbadenden heben sich von der Wasseroberfläche nur farblich, nicht plastisch ab. Sie liegen nicht als Figuren auf dem Wasser, sondern treten als Bild an die Oberfläche des Sees. Sie verschmelzen mit der Landschaft in eins. Als Wasserspiegelung oder Projektion geraten sie zur Illusion, die uns im Anblick der Landschaft stets gefangen hält, und verweisen so auf etwas dahinter Liegendes.
* Eingerahmt von den gelben rechteckigen Flächen der Matten bilden die Frauen jedoch als Bild im Bild wiederum einen Kontrast zur sie umgebenden Landschaft.
* Schließlich haben wir als Betrachterinnen auch wiederum nur eine glatte Fläche vor uns liegen, ein Tableau.

Neben der Vervielfachung der Flächigkeit enthält dieses Bild noch ein weiteres Vielfaches, nämlich das der Frau. Sie liegt in doppelter Ausgabe vor. Aber auch bei dieser einfachen Verdoppelung bleibt es nicht, denn indem sie fotografiert wurde, ist ihr Erscheinungsbild schon eingefangen und nachgebildet worden. Hier in der Bildmontage wurde es nun noch einmal kopiert. So entsteht eine Abbildung von Duplikaten einer Nachbildung. Mit ihrer Verdoppelung wird der Frau nicht nur ihre eigene Einzigartigkeit verweigert, was sie zum beliebigen Verwendungsobjekt reduziert, sondern vielmehr wird auch die Einzigartigkeit des betrachtenden Auges, des Blickes infrage gestellt. Die Doppelung der Frau verweist auf die unendliche Möglichkeit ihrer immer gleichen Reproduktion und Repräsentation. Wie ein immer wieder aktualisierbares Zeichen steht sie dem Benutzer zur Verfügung, um eine von ihm festgelegte Bedeutung zu evozieren. Die Frau liegt auf dem See wie ein Buchstabe auf einem Blatt Papier. Sie

wird zum Abbild ihrer selbst und verweist auf die Frau. Ebenso wie die Landschaft, in der man Genuss sucht – abgesehen von persönlichen Präferenzen natürlich –, austauschbar ist, kann auch die Frau – selbstverständlich auch hier mit der Einschränkung des persönlichen Geschmacks – beliebig vertauscht, ausgewechselt und reproduziert werden. Die Vervielfältigungen implizieren ihre Verdinglichung und die beliebige Verwendung als Massenware.
Marion Ackermann spricht von „einer Kombination von zwei verschiedenen Perspektiven, die das Bild von der Fläche in die Tiefe abklappen lässt und somit zwei mögliche Standpunkte des Betrachters generiert" (Ackermann 2000, S. 2). Aber ermöglichen die beiden unterschiedlichen Perspektiven, diejenige auf das Land und diejenige auf die Frauen, wirklich zwei unterschiedliche Standpunkte? Könnte es nicht vielmehr auch so sein, dass im Changieren der Perspektiven, die in der Montage ja in eins gesetzt wurden, gerade die Illusion wechselnder Blickwinkel und Standorte suggeriert werden soll? Denn der Betrachter blickt von ein und dem selben Ort auf die Frauen und auf die Landschaft, die im Bild kunstvoll und künstlich vereint wurden, allerdings – und das machen die unterschiedlichen Perspektiven deutlich – nicht so recht zueinander passen. Warum aber werden Frauen und Land oder Landschaft trotz der im Bild von Petra Gerschner aufscheinenden Diskrepanzen so häufig gleichgesetzt und miteinander identifiziert? Welcher Art ist die metonymische Beziehung von Frauen und Land? Wie hat sich die Ähnlichkeit historisch entfaltet und warum ist sie bis heute relevant?

Rückblicke

Die Vorstellung einer Verbindung von Stofflichem mit dem Raum kulminiert im Abendland in der *corpus*-Metaphorik. Hier wird nicht nur der Kosmos als ein leibliches Lebewesen begriffen, sondern auch die *res publica* im alten Rom als *corpus* verstanden, der sich mit der Zunahme des Machteinflusses über die italienische Halbinsel hinaus zum *corpus imperii* wandelt. Auch die Körperschaft als rechtliche Einheit von Personengruppen entwickelte sich in der spätrömischen Zeit und hebt damit den materiellen und objektivierten Charakter sozialer bzw. wirtschaftlicher Vereinigungen hervor (Geschichtliche Grundbegriffe 1978, S. 521 ff.).
Im frühen Christentum sollte mit dem *corpus Christi* die Einheit und Ganzheit der religiösen Gemeinde akzentuiert werden. Das Haupt dieses *corpus Christi* ist selbstverständlich Jesus Christus, der Leib aber ist weiblich. So steht es in dem Brief des Paulus an die Epheser: „Denn der Mann ist des Weibes Haupt, gleichwie auch Christus das Haupt ist der Gemeinde [...]" (Eph. 5, 23), und weiter heißt es „So sollen auch die Männer ihre Frauen lieben wie ihren eigenen Leib. Wer seine Frau liebt, der liebt sich selbst" (Eph. 5, 28) (vgl. hierzu auch Geschichtliche Grundbegriffe 1978, S. 534 f.).
Aus diesem rein funktionalen Zirkelschluss lässt sich allerhand herauslesen: So werden die Nonnen, die Gattinnen, von Christus nur aus Gründen der Eigenliebe und des Selbsterhalts geliebt werden, und ebensolches gilt auch für die weltlichen Frauen im christlichen Verständnis: „Darum auch ihr [gemeint sind die Männer in der kirchlichen Gemeinde, AK], ein jeglicher habe lieb seine Frau wie sich selbst; die Frau aber fürchte den Mann" (Eph. 5, 33). Das ist wahrlich von Paulus gut erkannt, denn der Frau wird nicht nur der Subjektstatus verweigert, sondern sie wird hier ganz explizit – was meist selten vorkommt – zum Instrument männlicher Selbstverwirklichung zurechtgestutzt; heute erscheint dies selbstverständlich, damals war es möglicherweise noch eine Vorstellung, die Furcht einflößen sollte. Überdies soll mit dem Verweis auf die Furcht natürlich auch ein möglicher Widerstand der Frauen im Keim erstickt werden, denn hinter einer Furcht steckt zumeist auch eine potenzielle Gefahr. „Die Frau aber fürchte den Mann" ist also auch als Drohung zu verstehen.

Der Leib, die Körperschaft, der Organismus sind als weibliche Materie dem Haupt des Mannes unterstellt. Was Krause die „symbolische Universalformel" nennt, nämlich „Weib = Körper = Gefäß = Welt" lebt auch im mittelalterlichen Denken fort (Krause 1996, S. 38 f.). Krause hebt insbesondere die Metaphorik der Ehe hervor, denn Herrschaft, sei sie nun auf ländlich-bäuerlicher oder auf staatspolitischer Ebene angesiedelt, sei im Mittelalter als Ehe zwischen Herrscher oder Bauern und dem Staat, Reich oder Land verstanden worden.
Die Aufgabe der Frau und des Landes ist dementsprechend, mittels ihrer Fruchtbarkeit dem Herrscher Güter anzureichern, wie Besitz und Nachkommenschaft. Die Frau gerät so zum Territorium des Mannes, wird seine zu verteidigende „Domäne", sein zu befruchtendes Land. Sie stellt das Instrumentarium dar, dessen sich der Mann zu seinem Machterwerb bedient (ebd., S. 55 ff.): „Die *vrouwe* gibt dem Mann nicht nur ihr Land zum Lohn für *strît*, *minne* und *dienest* hin, sie repräsentiert als Person nicht nur ihr Land, sondern *verkörpert* in ihrem Leib das *Land*, ja sie selbst *ist* das Land" (ebd., S. 82, Hervorhebungen vom Autor).
Mit der zunehmenden Erschließung immer fernerer Räume und abgelegener Gegenden, die in der Folge sogar die Grenzen des Irdischen überschritt und in den Weltraum eindrang, löste sich die metaphysische Vorstellung von der Einheit der räumlichen Welt allmählich auf. Der Körper trennte sich von der Welt, er wurde vereinzelt und individualisiert. Die mittelalterliche Metonymie von Frau und Land wurde dadurch jedoch nicht gänzlich aufgehoben, sondern konnte als Idee bestehen bleiben, indem sie in einen anderen Sinnzusammenhang platziert wurde.
Mit der Aufklärung wurde die Idee der Eingeschlechtlichkeit des menschlichen Körpers zunehmend infrage gestellt und es setzte sich allmählich die Vorstellung zweier grundlegend verschiedener geschlechtlicher Körper durch: desjenigen des Mannes mit Penis und desjenigen der Frau mit Uterus (vgl. Laqueur 1992, S. 172 ff.).[2)] Die nun von einander geschiedenen Geschlechter wurden einander entgegen gesetzt, indem sie mit konträren Eigenschaften belegt wurden. Der Mann erkannte sich die Prinzipien der Geistigkeit, des Verstands und der Handlungsfähigkeit zu; er konnte sich als Individuum installieren, als Bürger etablieren und zum konkreten Menschen und Akteur werden. Weiblichkeit hingegen wurde als körperlich und materiell verhaftet konstruiert. Da aber der Körper – wie oben an der *corpus*-Metaphorik gezeigt – immer auch für ein Gemeinwesen stehen kann, das es jeweils neu festzulegen gilt, vermag er Verallgemeinerungen zu repräsentieren und Abstraktionen zu verkörpern (vgl. Wenk 1996, S. 62 und 102).
Während sich der männliche Körper also von der Welt lösen und der Mann sich in die Weiten, die seine Mobilität ihm eröffnete, aufschwingen konnte, geriet die Frau zur Liegenden oder Liegenschaft, zur Immobilie und zum Heim. Weiblichkeit und Raum blieben miteinander verschränkt (vgl. Schülting 1997, S. 39 f.). Zwar erhält auch der Mann mit der beginnenden Neuzeit einen Körper, der ihn aber im Gegensatz zur Frau nicht an den Boden fesselt; vielmehr kann er sich mittels der ihm zugewiesenen „männlichen" Eigenschaften über seinen Körper hinwegsetzen, ja das Körperliche an sich an die Weiblichkeit delegieren. Der Mann ist auf diese Weise in der Lage, sich als „Souverän gegenüber seinem Körper" zu denken (List 1993, S. 135). Er kann die materiellen Verhaftungen, ja sogar den Tod abschütteln, indem er sich seiner geistigen, kreativen Kräfte bedient. Der Mann ist schwerelos geworden, er „schreitet" mühelos über Länder und Kontinente „fort" und „er-fährt" die Welt (zur geschlechtlichen Semantik der Fortbewegung vgl. Schülting 1997, S. 32-35). Die Frau als unbeweglicher, fixierter Raum gedacht, als Geworfenes und Passives, ist nun prädestiniert zur Unterwerfung durch den die begrenzte Weiblichkeit überwindenden Mann. Sie liegt ihm zu Füßen, er blickt und schreitet über sie hinweg.

Topografische Inszenierungen

Ebenso wie sich die menschlichen Körper von der metaphysischen Welt loslösen konnten und sich der Mensch bzw. Mann als Individuum etablierte, wird es mit der beginnenden Neuzeit auch möglich, Land als abgesonderte Einheit zu begreifen: Land wird in diesem Prozess zu Landschaft: „Die Individualisierung der inneren und äußeren Daseinsformen, die Auflösung der ursprünglichen Gebundenheiten und Verbundenheiten zu differenzierten Eigenbeständen – diese große Formel der nachmittelalterlichen Welt hat uns auch aus der Natur erst die Landschaft heraussehen lassen" (Simmel 1984, S. 131).
Erst die Absonderung des männlichen Subjekts von der Welt befähigte es zum distanzierten Blick auf die Natur, die sodann zur Landschaft mutierte. In der Renaissance, die nicht nur den Beginn so gewaltiger technischer Neuerungen wie den Buchdruck, die Erfindung der Perspektive, die Erkenntnis des Heliozentrismus oder den Beginn der Artillerie markiert, liegt auch die Landschaftsmalerei begründet. Als die erste malerische Darstellung einer Landschaft gilt der „Fischzug Petri" von Konrad Witz von 1444, der einen Landschaftszug am Genfer See wiedergibt.[3)]
Die Bemächtigung der Welt, die in dem Zeitalter der Renaissance mittels der Weltreisen und kolonialen Eroberungen in Übersee ebensolche Fortschritte machte wie mit den wissenschaftlich-technischen Errungenschaften, spiegelte sich auch in der Kunst wider. Seien es nun Architektur, Bildhauerei oder Malerei, der Prozess der Planung und Umsetzung war von nun an nicht mehr ein einziger, nicht zu differenzierender Vorgang, sondern zweigeteilt. Das Land wird wahrgenommen und erschaffen, indem es beschrieben, bezeichnet und dargestellt wird. So sucht auch die Landschaftsmalerei ein topographisches Abbild des Geländes zu entwerfen und kann dem Reisenden und Betrachter auf diese Weise sogar als Karte dienen.
Aber erst die sentimentalisierende und ästhetisierende Überhöhung lässt aus dem Land die Landschaft als räumliches Stimmungsbild entstehen; zugleich werden aus ihr die wirtschaftlichen, sozio-politischen und historischen Prozesse verbannt (vgl. Klinger 1990, S. 74 ff.). Das Land als Ort des politischen, militärischen oder produktiven Geschehens steht der Imagination einer Landschaft entgegen. Die unmittelbare Arbeit mit dem Land, wie z.B. die des Bauern oder Bergmannes, verunmöglicht eine schöngeistige Perspektive und eine Kontemplation in der Landschaft. Das Land wird von diesem Standort nicht zum Inbegriff von Harmonie und zum Ort der Muse.
Einen Blick von außen auf den Raum können nur diejenigen einnehmen, die sich dem Land eben nicht unmittelbar, sondern reflexiv, distanziert oder vermittelt nähern, wie es Künstler und Dichter, aber auch reisende Schriftsteller, Touristen oder Wochenendausflügler tun: „Fast durchweg betreten die [...] Reisenden die Natur wie eine Bühne, sehen die Wasserfälle und Flussläufe, Bergstürze und gestaffelten Hügelketten als eine Szene, deren theatralischen Sinn sie zu erschließen aufgefordert sind" (Mattenklott 1992, S. 48). Sobald es einen Schöpfer, Kreator, Maler oder Autor gibt, unterliegt das entstandene Werk überdies der Interpretation seiner Betrachter.
Georg Simmel hat in seiner „Philosophie der Landschaft" diesen Zusammenhang sehr schön veranschaulicht, indem er die Landschaft ganz explizit mit einer Bibliothek verglich: „[...] was wir etwa mit einem Blick oder innerhalb unseres momentanen Horizontes überschauen, ist noch nicht Landschaft, sondern höchstens der Stoff zu ihr – wie eine Menge nebeneinandergestellter Bücher noch nicht ‚eine Bibliothek' sind, dies vielmehr, ohne dass eines dazu oder davon käme, erst werden, wenn ein gewisser vereinheitlichender Begriff sie formend umfasst" (Simmel 1984, S. 132). Die Landschaft als Bibliothek zu beschreiben, bedeutet indes auch, sie als eine Fülle von Einschreibungen, Bezeichnungen und Texten zu begreifen. Die Landschaft stellt daher einen Gegensatz zum Originären und Ursprünglichen dar; sie ist eine Komposition,
 eine Kulisse, ein Diskurs, aber auch ein individuelles Stimmungsbild.

Ein Pendant zur in der Renaissance erstmals entstehenden Landschaftsmalerei ist die Aktmalerei. Der Akt war noch in der mittelalterlichen Kunst höchstens als Bestandteil eines religiösen Gemäldes denkbar. Giorgione, Tizian oder Botticelli sind wohl die bekanntesten Künstler, die für diese Zeit ganz unkonventionell profane Bilder vom nackten weiblichen Körper schufen. Ihnen diente obendrein erstmalig ein realer Frauenkörper als Modell, denn bis ins 15. Jahrhundert hinein wurden Frauenbilder noch nach männlichen Vorbildern gearbeitet.[4)]

Um den Akt regelrecht zu konstruieren, nutzten die Renaissancekünstler nicht nur antike Skulpturen als Vorlagen, sondern bedienten sich auch geometrischer Proportionszeichnungen. Der Akt wurde mathematisch berechnet und als messbare Bildfläche entworfen. Ein weitere Besonderheit des Renaissanceaktes ist, dass die entkleideten Frauen zum ersten Mal auch liegend und in Männer verführenden Posen dargestellt wurden. Bekannt sind beispielsweise „Die ruhende Venus" von Giorgione (1508-10, Gemäldegalerie, Dresden) oder die „Venus von Urbino" von Tizian (1538-39, Uffizien, Florenz). Diese ersten liegenden Akte in der gerade einsetzenden Neuzeit können als Beginn für die vielfache Verflachung von Frauen im Bild, die Petra Gerschner in ihrer Collage wieder aufgegriffen hat, betrachtet werden: Mit dem Akt werden Frauen malerisch auf einer Fläche verewigt, berechenbar gemacht und als Liegende dem männlichen Begehren dargeboten.[5)]

Gemeinsam ist der Landschaft wie der Frau, dass sie ein fast unbegrenztes Reservoir an Umgangsmöglichkeiten zur Verfügung stellen. Frauen und Landschaften können gleichzeitig ausgebeutet und sentimentalisiert werden, sie können zerstört und ästhetisiert werden. Sie können als Mütter verehrt und als Hölle verdammt werden. Landschaften und Frauen unterliegen den Prozessen der Rationalisierung ebenso wie denen der Idealisierung. Der „jungfräuliche Boden" einer Landschaft lässt sich „beackern" und die „Früchte des Mutterleibes" können „geerntet" werden. Weibliche Sexualbilder werden auf das Land übertragen und die Landschaft selbst gerät zum Sexualobjekt. Ländereien und Frauen lassen sich käuflich erwerben, verpachten, vermieten oder veräußern.

Wo aber liegt der Zusammenhang zwischen der Idealisierung der Frau und der Landschaft als Schönem und ihrer Verachtung, Eroberung und Unterwerfung? Cornelia Klinger hat darauf aufmerksam gemacht, dass die „Idee des Schönen", die Landschaft, Kunstwerk und Weiblichkeit miteinander verbindet, keineswegs als einzelnes Phänomen zu betrachten sei, vielmehr bilden Ästhetisierung und Unterwerfung ein Kontinuum wechselseitiger Bedingungen. Mit der Verklärung der Frau wie des Landes in Form von Landschaft als das absolut Schöne können sie als von gesellschaftlichen Prozessen unberührt wahrgenommen werden.

Die Vergoldung des Weiblichen hat aber noch einen nicht unwesentlichen Nebeneffekt, nämlich die Verweigerung des Zugangs zu politischer Herrschaft. Die der Natursphäre zugeordnete Frau wird nicht in die Bereiche der Öffentlichkeit und Politik vorgelassen, sie wird auf den begrenzten Ort der Familie festgelegt, der so gleichermaßen zu einer Enklave der Natur wird: „[...] der Ausschluss der Frau von den Geschäften der Gesellschaft (wird) damit begründet, dass sie ‚zu gut' sei für diese Welt [...]" (Klinger 1990, S. 78)

Eine weitere Auswirkung dieser idealisierenden Anschauung von Weiblichkeit und Land ist die Möglichkeit, sie für politische Absichten zu verwenden. Indem Frau und Land als ahistorische Werte absoluter Ästhetik imaginiert werden können, lassen sie sich für rückwärts gewandte Ideologien bestens instrumentalisieren. Frau und Land, zwar Produkte der Moderne, können so zu ganzheitlichen Gegenentwürfen der Moderne, der Industrialisierung, Rationalisierung, Technisierung und Mechanisierung der Gesellschaft, stilisiert werden (vgl. auch Klinger 1990, S. 79 f.). Die in der Retrospektive konstruierte Unversehrtheit und Ganzheit der weiblichen Landschaft

wie der zu Land gemachten Frau lässt sich als utopisches Gesellschaftsmodell in die Zukunft projizieren. Auf diese Weise können konservative Wertvorstellungen, d.h. der Blick zurück auf eine scheinbar ideale Vergangenheit, an das Projekt einer zu gestaltenden Zukunft gebunden werden. Die Unterwerfung der Frau ist darin ebenso implizit wie die Ausbeutung des Landes.
Da die Ästhetisierung der Frau nicht nur die Art ihrer Repräsentation betrifft, sondern auch ganz konkrete Konsequenzen haben kann, nämlich die Verweigerung des Zugangs zur Macht, lohnt es sich, die Instrumente und Mechanismen der Beherrschung der Frauen und des Landes zu beobachten.

Kartografierungen

Als objektivierter Raum eignen sich das Land und die Körperfläche der Frau, wie schon beim Aktbild dargestellt, hervorragend zur Vermessung und Geografisierung. Die Windrose, die besonders im Zuge der Eroberung fremder Welten und der Weltreiseunternehmungen in der beginnenden Neuzeit an Bedeutung gewann, kann nach Rudolf zur Lippe als Grundlage für die nun einsetzende Geometrisierung der Welt betrachtet werden. Das rechtwinkelige Fadenkreuz diente nicht nur zur Berechnung der Himmelsgestirne, sondern wurde zunehmend auch für die Schematisierung physikalischer Körper eingesetzt.
Leonardo da Vinci und Albrecht Dürer schließlich begannen den menschlichen Körper mit Hilfe dieser Achsensymmetrie zu systematisieren. Abgesehen von Leonardo da Vincis „De Divina Proportione", bei dem der Mann und die Geometrie nahezu als Äquivalente gegeneinander gelegt sind, wird der Mensch nun der Schablone untergeordnet; einschränkend muss hinzugefügt werden, dass dies vor allem die Frau betrifft. Exemplarisch hierfür ist der Ausstellungskatalog von Rudolf zur Lippe, in dem hinter den Rasterungen vorwiegend Frauenkörper bzw. Frauengesichter zu sehen sind (Lippe 1983, S. 41 f.).[6] Das Achsenkreuz der Windrose bildete die Voraussetzung, sich in der Welt zurechtzufinden, und ermöglichte die Weltreisen. Es versetzte die Menschen aber auch in die Lage den menschlichen, meist weiblichen Körper zu erfassen. Gerade die Weiterentwicklung zur Zentralperspektive und zum geografischen Gitternetz oder kartesischen Koordinatensystem ließ schließlich den Raum mittels Zeichen auf einer Fläche überschaubar werden (ebd., S. 37 ff.; Braun 1994, S. 82).

Annegret Pelz hat die Karte und insbesondere die Karte „Europa Prima Pars Terrae in Forma Virginis", die eine weibliche Allegorie von Europa darstellt,[7] als ein semiologisches System begriffen und analysiert (Pelz 1993, S. 29). Die metonymische Beziehung zwischen Land und Frauenkörper spiegelt sich besonders in dieser Karte wider und erlaubt, Rückschlüsse zu ziehen von der Karte auf den beschriebenen und bezeichneten Frauenkörper. Die Dialektik der Karte verweist auf die Frau als begrenzten Raum und äußere Form ebenso wie auf die innere Leere, das Unerschlossene. Diese Begrenzung, Einschließung des Inneren und Abgrenzung nach Außen, verdeutlicht in der Konturlinie des Aktbildes und ebenso in der politischen Grenzlinie, verweist auf die bereits abgeschlossene Eroberung und die schon erfolgten zivilisatorischen Maßnahmen. Richtet sich der Blick aber auf die Frau als geografischen Raum, so verkörpert sie das Fremde, das nicht Zugängliche, das noch nicht Kultivierte (Pelz 1993, S. 30 ff.). Dieser innere Raum ist dadurch, dass er als Leere konzipiert ist, prädestiniert für die Einschreibung von Bedeutung. Auch in der Karte der „Frau Europa" finden sich kartographische Symbole sowie die linearen Zeichen für Verkehrswege. Diese Straßen und Flüsse eröffnen den Weg in die Karte und genauso in das Land hinein.
Die Fläche ist der benennenden Ordnung schon zum Opfer gefallen, ist gegliedert,

zerstückelt und strukturiert. Sie ist sogar in ihrer Gesamtheit farblich abgehoben von der sie umgebenden Wasserfläche, die wiederum kaum bezeichnet, dafür umso stärker gemustert ist.
Die Bedeutungsleere, in der Pelz die Möglichkeit für eine utopische Neubestimmung und Verortung sieht,[8] erscheint m.E. im Gegenteil besonders geeignet für die Allegorisierung der Frau (Assmann 1994, S. 24). Der Frau als Karte kann die Bedeutung des zu erobernden und eroberten Raumes ebenso wie der zu kultivierenden und schon gezüchteten Natur zugrunde liegen. Je leerer – um dieses eigentlich unsteigerbare Wort zu verballhornen – die Flächen sind, je unbeschriebener der Raum ist, desto deutlicher wird das Manko an Eroberung und Zivilisation. Je beschriebener und ausgefüllter die Flächen werden, umso mehr konnte schon signiert und bedeutet werden, umso „dunkler" wird der „Kontinent", was der Klarheit zweifellos abträglich ist (vgl. Freud, der die weibliche Sexualität viel zitiert als „dark continent" bezeichnete und damit implizit eine Beziehung zwischen Weiblichkeit und dem aus europäischer Perspektive Fremden schlechthin, nämlich Afrika, herstellte: 1955, Bd. 14, S. 241).[9]
In diesem Wechselspiel von Leere und Zeichen auf der geografischen Fläche wird die ambivalente Funktion einer Karte als Stimulans und Einladung zur Eroberung fremder Welten und gleichzeitig als Grundlage für die Eroberung eben dieser Länder deutlich; denn eine weitgehend ungenaue Karte mit Leerstellen spornt zwar zur Eroberung an, birgt aber immer das Risiko falscher topografischer Wiedergabe und stellt somit ein Hindernis der Eroberung dar (vgl. auch Wolff 1994, S. 156). Erst nach erfolgter Okkupation ist die Erstellung einer genauen Karte möglich und im selben Augenblick auch überflüssig. Die mit Zeichen angefüllte Karte wird so zu einem visualisierbaren Symbol gelungener Unterwerfung. Die Karte in weiblicher Form stellt die Frau und das Land in einen semantischen Zusammenhang und impliziert mit der Eroberung des Landes auch die Eroberung der Frau.

Geo- und Foto-Grafierungen

Etwa in dem Zeitraum, in dem Deutschland ins imperialistische Zeitalter eintritt und sich die Eroberung überseeischer Gebiete zum Ziel setzt, erhalten Visualisierungen in Form von fotografischen Abbildungen oder Körpervermessung einen herausragenden Stellenwert. Atlanten, Körpermessungen sowie Fotografien werden zur Quelle der Wahrheit erhoben.[10] Aus ihnen scheinen sich objektive Tatsachen ableiten zu lassen. Das äußere Erscheinungsbild, v.a. aber das fotografisch, drucktechnisch oder z.T. zeichnerisch reproduzierte, wird zur Grundlage wissenschaftlicher Analysen. Allen voran in dieser neuen Entwicklung und Bewertung empirischer Methoden stehen die Physiognomen, Anthropologen, Kriminologen und Ärzte, die Menschenkundler, häufig vereint in ein und derselben Person.[11]
In einem Artikel von Gustav Fritsch über die Verwendung eines Fotoapparates beim Reisen bzw. Forschen wird der Zusammenhang zwischen der Vermessung von Körpern, der Fotografie und dem deutschen Imperialismus besonders deutlich. Fritsch legt nämlich ausdrücklich Wert auf das Mitfotografieren von Messlatten, um die Größenverhältnisse bei physiognomischen Aufnahmen zu vereinheitlichen. Interessanterweise ist dieser Fritsch'sche Artikel in einer „Anleitung zu wissenschaftlichen Beobachtungen auf Reisen" erschienen, die auf die besonderen „Bedürfnisse der kaiserlichen Marine" eingeht (Fritsch 1875).
Auch Carl Heinrich Stratz betont in seinem um die Jahrhundertwende offensichtlich heiß begehrten Werk „Die Rasseschönheit des Weibes" die Objektivität des Maßes vor der Anschauung bei der Beurteilung der Schönheit der Frau: „Massgebend kann allein ein Urteil sein, das, unbeeinflusst durch persönliche Gefühle, nach einem festen Massstab

misst und derjenigen [Frau, AK] den Preis zuerkennt, die den höchsten Anforderungen genügt" (Stratz 1907, S. 2). Dies als Prämisse illustriert Stratz sein Buch mit zahlreichen nackten Frauen und nimmt sogar Messungen direkt an den Fotografien vor. Besonders hervorzuheben sind allerdings die Körperteile und Proportionen, die er einer sachlichen Vermessung für würdig fand. Neben Körper- und Kopfhöhen, Fuß- und Beinlängen führt er die „Nasenschambeinlänge" an, womit er den „unteren Nasenrand bis (zum) oberen Symphysenrand = Höhe der Hüftgelenke" meint, oder die „kleinste Taillenbreite" bzw. „grösste Hüftbreite"; pikant ist auch der „Brustwarzenabstand in aufrechter Stellung" (Stratz 1907, S. 6).

In zahlreichen weiteren Veröffentlichungen dieser Art, ganz besonders erwähnenswert ist Albert Friedenthals „Das Weib im Leben der Völker", äußert sich die besondere Vorliebe, nicht nur die Wilden und Fremden, sondern eben die wilden und fremden Frauen zu vermessen und zu fotografieren, visuell zu erfassen, zu rastern und grafisch darzustellen. Der europäische Forscher legte das Fremde und die Frau – im wahrsten Sinne des Wortes – flach und zergliederte und zerstückelte sie. Er machte sie so zu den herausragenden Objekten positivistischer Wissenschaft. Während er selbst die Norm bildete, nahm er das davon Abweichende in den Blick, entindividualisierte es, grenzte es ein, legte mittels des Rahmens den Bildausschnitt fest und steckte es als seine Projektionsfläche ab.[12)]

Lagen im 18. Jahrhundert die Unterscheidungen zwischen den Geschlechtern noch auf der moralisch-geistigen Ebene ausgehend von einem männlichen vernunftgeleiteten Denken und einem weiblichen triebhafteren Verhalten, wurden auch die Differenzen zwischen Zivilisation und Wildnis im Bereich von Kultur, Sittlichkeit und Wertvorstellungen angesiedelt. Der „edle Wilde" war in dieser Zeit noch eine mögliche Denkfigur, die, als versucht wurde, Fremdheit auch körperlich festzumachen und zu lokalisieren, nicht mehr vorstellbar war. Frauen, Fremde, Wilde gerieten im 19. Jahrhundert mehr und mehr ins anatomische und physiologische Abseits und wurden als evolutionär und biologisch defizitäre Wesen betrachtet. Die Diskurse über die, ebenso wie die Darstellungen der Wilden und Frauen verschmolzen in eins. Ein besonderes Engagement zeitigten hier wiederum die Anthropologen, die gerne „das Weib" ins Zentrum ihrer Untersuchungen rückten.

Die Frau wurde mit dem oder der „Wilden" gleichgesetzt, indem man sie auf eine evolutionsbiologisch niedrigere Stufe als den Mann stellte. Diese Inferiorisierung erfolgte auf drei Weisen: Erstens erschien die Frau naturhafter als der Mann und daher zeigten sich bei ihr auch die „Rassenmerkmale" deutlicher. Der weibliche Körper wurde zum Sinnbild für den „Rassencharakter", der bei Männern lange nicht so klar hervortrete wie bei der Frau: „Während beim Mann schon in äusserlichen Zeichen, wie Haar- und Bartwuchs, die *Individualität* jeweils zu ihrer höchsten Ausbildung kommt, repräsentiert das Weib die Gattung in viel reinerer Form" (Stratz 1907, S. 5; Hervorhebungen vom Autor). Hier kommt sehr deutlich die bloße Repräsentationsfunktion der Frau zum Ausdruck. Der Mann *ist* die Gattung, die Frau *vertritt* sie nur als ihr ideales Abstraktum.

Zweitens gleiche der weibliche Körper dem eines Kindes, da er eben u.a. haarlos sei. Da bei den „Naturmenschen" eine physiologische Geschlechterdifferenz nur ansatzweise vorhanden und gemessen am europäischen Standard stark verwischt sei, kann auch der körperliche Status dieser Menschen als kindlich identifiziert werden. Dies konstituiert wiederum eine Vergleichsbasis zwischen der Frau und den „Wilden": Beide kommen über die körperliche Entwicklung eines Kindes nicht hinweg (Ploss 1891, S. 9, 48). Nur der europäische weiße Mann schafft aus dieser Perspektive heraus den Entwicklungssprung vom Kind zum Mann, vom Natur- zum Kulturwesen, d.h. zum vollwertigen Menschen. Sein Körper sei den Erfordernissen der Moderne gewachsen und passe sich den Bedingungen der Industrialisierung und der Maschine

an. (Hier wird ganz beiläufig unter dem Deckmantel der Heroisierung des Männlichen auch die Zurichtung und Disziplinierung des Arbeiters betrieben.)
Drittens ließen sich spezifische körperliche Merkmale bei Frauen feststellen, die auch den „Wilden" bzw. sogar den Affen zu eigen seien. Dies lässt Ploss zu dem Schluss kommen, dass das weibliche Geschlecht „überhaupt das beharrlichere, d.h. das unsern wilden Vorfahren näher stehende Geschlecht" sei. Die erdrückende rassistische und sexistische Auflistung an körperlicher Nachrangigkeit und Unterentwicklung der Frau, die Ploss vornahm, konnte Albrecht gar noch steigern, indem er Frauen obendrein mit Tieren verglich: „Was den Trochanter tertius[13] anbetrifft, so ist dies besonders auffallend, denn während derselbe bei dem menschlichen Weibe vorkommt, ist er seltener beim Manne und noch seltener bei den Affen. Es ist dies besonders interessant, da auf diese Weise sich das menschliche weibliche Geschlecht als noch beharrlicher als die grösste Anzahl der Affen hinstellt und auf ein Geschlecht zurückgreift, das jedenfalls wilder war, als die heutige Affenwelt" (Albrecht zitiert in Ploss 1891, S. 6).

Aber nicht nur in den Texten der Anthropologen tauchen Frauen als „Wilde" auf, sondern auch und gerade in ethnografischen Abbildungen des ausklingenden 19. Jahrhunderts und der Jahrhundertwende.[14] Friedenthal schreibt im Vorwort seines schon erwähnten zweibändigen Werks: „Mit dem vorliegend Werk hatte ich die Absicht, über die Frauen aller Völker zu schreiben, und zwar mit besonderer Berücksichtigung ihrer körperlichen, geistigen und seelischen Eigenschaften. Was ich darüber zu sagen weiß, beruht auf Kenntnissen, die ich aus *unmittelbarer Anschauung* während einer 25jährigen *Wanderfahrt* über die meisten Länder des Erdballs gesammelt und auf Grund jahrelang *getriebener* anthropologischer und ethnologischer Studien *gesichtet* habe" (Friedenthal 1910/11, o.S.; Hervorhebungen von mir).
Friedenthals Bildband kann als Versuch der Erfassung der ganzen Welt anhand weiblicher Fotografien, gleich einem Atlas, begriffen werden. Für ihn birgt das Abbild eine solche Ausdruckskraft, dass der Text dahinter zurücktritt. Unübersehbar ist das wissenschaftlich verbrämte pornografische Interesse. Die Darstellungen der Frauen sind durchgängig sexualisiert. Die meisten sind mit freiem Oberkörper, die wenigeren ganz be- oder entkleidet abgebildet. Die beiden Bände wirken wie ein Bilderbuch der Brustschau.[15] Nach Kontinenten, Ländern und ethnischer Zugehörigkeit geordnet, sollen die Aufnahmen den Eindruck vermitteln, als seien sie getreue Abbilder der bereisten Länder. Das Beschreiten der Länder und weiblichen Terrains und die selbsttätige, persönliche Beobachtung und Musterung der Anschauungsobjekte über einen langen Zeitraum hinweg sollen die Wissenschaftlichkeit des Verfahrens legitimieren: Die „Wanderfahrt" spiegelt die Erfahrung und das „Sichten" bzw. die „Anschauung" die Erkenntnis als Folge wahrnehmender Empirie. Ebenso wie die oben beschriebene Karte der „Frau Europa", wird die Frau zur Allegorie von Gegenden, Ländern und Weltteilen, die bedenkenlos mit der Kamera oder einem Stift in der Hand eingefangen, bezeichnet und in den Vorstellungshorizont der Forscher gepresst werden können.

Die Erfassung der Welt als Visuelles verschafft dem Auge eine dominante Stellung unter den Sinnen. Der gezielte Blick und der Überblick erlangen große Bedeutung. Auf der einen Seite resultiert daraus der derzeit nun endgültig zur Realität gewordene „big brother"-Effekt, d.h. die vollkommene und absolut effiziente Überwachung, wie sie Foucault anhand des Bentham'schen Panopticons beschrieben hat. Dieser kontrollierende Blick soll die Menschen zur Ordnung erziehen, sie disziplinieren und zu nützlichen Individuen zurechtbiegen (Foucault 1994, S. 251-291). Andererseits aber wird durch einen solchen distanzierten, v.a. aber „mechanischen Blick", den Körpern selbst eine Ordnung aufgezwungen. Sie werden gerastert, schabloniert, geografisiert, kartografiert, fotografiert, mikroskopiert, vermessen, gegliedert (zu Geometrisierung der Körper vgl. Lippe 1983).

Der Vorgang des Blickens und die Technik des Abbildens sind jedoch an sich schon geschlechtlich codiert. In ihnen erhält der sichtende und „grafierende" Part den Status als Subjekt, als bewegliches Individuum. Die „Augenzeugenschaft", die in der Reiseberichterstattung wie in den Sozial- und Naturwissenschaften als Empirie seit dem 19. Jahrhundert eine wichtige Rolle spielt, verweist zwar einerseits auf den Vorrang der Erfahrung (Schülting 1997, S. 32), markiert aber andererseits den Blick als Instrument der Herrschaft. Das „schreibende Sehen" oder der „Einbahnblick" konstituieren im Gegensatz zum kommunizierenden Blick ein wertendes Subjekt-Objekt-Verhältnis (Braun 1994, S. 82, Kappeler 1988, S. 91). Das Angesehenwerden und das Beobachtetwerden sind Bemächtigungen, derer man sich kaum erwehren kann, oder in den Worten von Akashe-Böhme: „der Blick der anderen ist eine Macht, der ich unterliege" (Akashe-Böhme 1995, S. 22).
Der Blick ist folglich – wenn er nicht gesenkt, sondern „hell, klar oder herrisch" ist – ein männliches Charakteristikum (Brändli 1997, S. 276). Das Gegenüber wird zur objektivierten, abstrahierten Fläche. Sie ist ausdruckslos, erloschen[16] und weiblich. Insbesondere der „mechanische" Blick, der Blick durch technische Sehgeräte bannt das Objekt der Betrachtung auf eine Fläche und ist stets ein männlich penetrierender, ganz egal, wer durch den Sucher guckt (Braun 1994, S. 83). Das Gewehr und der Schuss veranschaulichen dieses Verhältnis sehr eindrucksvoll: Das Fadenkreuz im Visiergerät dient der Fixierung des Ziels, das mit dem Projektil aus dem phallischen Lauf schließlich niedergestreckt, wenn nicht gar ganz erschossen wird. Wie mir ein Jäger einmal mitteilte, sei für ihn die Jagd stark sexuell aufgeladen, denn bei jedem Treffer empfinde er so etwas wie einen Orgasmus.
Indem die Frau eingefangen und penetriert wird, zur geometrischen Fläche mutiert, wird sie nicht nur begattet, sondern auch vernichtet. Sie existiert nur noch als Projektionsfläche. Die zur Fläche planierte Frau ist ein lebloses Objekt, das so für Einschreibungen aller Art benutzt werden kann: seien sie rassistisch, um die Eroberung und Unterdrückung fremder Kontinente, die als Frauen konstruiert werden (vgl. Schülting 1997, Tiffany, Adams 1985), zu rechtfertigen; oder seien sie sexistisch, um die Frau an sich dem männlichen Begehren verfügbar zu machen und zu unterwerfen. Die zur Oberfläche reduzierte Frau ist nichts als der Spiegel männlicher Begehrlichkeiten, wie auch die sexistischen Plakate zeigen, mit denen die Städte zugeklebt sind. Die schwimmenden Frauen in der Landschaft in der Fotocollage von Petra Gerschner reflektieren also den männlichen Blick.

Anmerkungen

1) Ich danke Petra Gerschner ganz herzlich für das bereitwillige Zur-Verfügung-Stellen ihrer Fotocollage und die hilfreiche Unterstützung.

2) Wie Laqueur sehr anschaulich in seiner Untersuchung darstellt, ist die Idee der Zweigeschlechtlichkeit eine – historisch gesehen – relativ neuartige Erscheinung; denn der heute als weiblich betrachtete Körper sei lange Zeit als devianter und nachrangiger männlicher Körper betrachtet worden (vgl. Laqueur 1992).

3) Das Gemälde ist im Musée d'Art et d'Histoire in Genf zu sehen. Einen Höhepunkt erreicht die Landschaftsmalerei bei Claude Lorrain, der das klassische Landschaftsideal schuf.

4) Möglicherweise besteht hier eine Kohärenz mit der oben erwähnten Vorstellung von der Eingeschlechtlichkeit des menschlichen Körpers.

5) Für die Hinweise zum Renaissanceakt danke ich Christiane Sternsdorf.

6) Besonders aufschlussreich ist das Dürer'sche Bild vom „Zeichner des liegenden Weibes", das sich ebenfalls in dem Katalog findet.

7) Diese Karte stammt von Heinrich Bünting aus dem Jahre 1588, sie soll in etlichen Editionen erschienen sein und wurde in mehrere Sprachen übersetzt; vgl. Tooley, R.v. (Hrsg.): Map Collector's Circle, No. 1, Geographical Oddities, London o.J. (1963); zitiert nach Pelz (1993, S. 14).

8) *Pelz weist darauf hin, dass Frauen ihre eigenen Körperutopien entwerfen, indem sie auf einen unmittelbaren direkten Zugang der Frauen zum Körper und geografischen Raum rekurrieren bzw. den Körperraum als frei von Herrschaft imaginieren (Pelz 1993, S. 36 ff.).*

9) *Durch den Akt der Beschreibung aber setzt auch der Entfremdungsprozess ein, so dass mit der Verdichtung der Zeichen auch die Verdunkelung der Frau einhergeht. Die Frau wird in der psychoanalytischen Theorie zum gleichzeitig begehrenswerten Unbekannten, d.h. zum Unheimlichen stilisiert (vgl. Freud 1955, Bd. 12, S. 257 ff.).*

10) *Zur Vergleichbarkeit von anatomischen Darstellungen mit Landkarten siehe Laqueur (1992, S. 188 ff.).*

11) *Die Gründung der ersten anthropologischen Gesellschaft Europas, der Societé ethnologique, wurde einen Tag nach der Bekanntgabe des Daguerre'schen Verfahrens, vollzogen (vgl. Krech 1984, S. 6); zur Geschichte der anthropologischen Fotografie siehe den wunderbaren Ausstellungskatalog von Theye (1989), des weiteren Theye (1985).*

12) *vgl. hierzu auch die Untersuchungen zur Pathologisierung und Sexualisierung der Frau im ausgehenden 19. Jahrhundert von Laqueur (1992) und Honegger (1992).*

13) *Vorsprung am Oberschenkelknochen*

14) *Das Zusammenfallen der Frau und des Wilden in bildlichen völkerkundlichen Darstellungen beschreibt auch Hey (1997).*

15) *Mit der wissenschaftlichen Darstellung nackter Frauenkörper insbesondere fremder Frauen wurde u.a. versucht das Pornografieverbot und die drohende Zensur im Deutschen Kaiserreich zu umgehen (Hey 1997, S. 200). Hey spricht in diesem Zusammenhang vom gleichzeitigen „Einschleusen und Exterritorialisieren" der Sexualität (S. 198).*
Sander Gilman weist darauf hin, dass zur Unterscheidung von afrikanischen bzw. schwarzen von weißen Frauen die Größe der Sexualorgane bemüht wurden. Allerdings glich sich die europäische Prostituierte in der Wahrnehmung des 19. Jahrhunderts immer mehr der „Hottentotte" an, die sehr häufig als Prototyp an Primitivität angeführt wird; dies wirkte sich wiederum auf die Rezeption der Frau im Allgemeinen aus, deren Sexualität als analer und damit primitiver galt (Gilman 1986).

16) *Im Etymologischen Wörterbuch ist eine mögliche Verbindung von erlöschen und sich legen erwähnt (Kluge 1999, S. 525).*

Literatur

ACKERMANN, Marion: Arrangieren – Dechiffrieren, in: Petra Gerschner: Katalog, München 2000

AKASHE-BÖHME, Farideh: Die Erfahrung des Blickes, in: dies. (Hrsg.): Von der Auffälligkeit des Leibes, Gender Studies, Frankfurt a.M. 1995, S. 13-25

ASSMANN, Aleida: Der Wissende und die Weisheit – Gedanken zu einem ungleichen Paar, in: Sigrid Schade, Monika Wagner, Sigrid Weigel (Hrsg.): Allegorien und Geschlechterdifferenz (Literatur – Kultur – Geschlecht; Große Reihe; Bd. 3), Köln, Weimar, Wien 1994

BRÄNDLI, Sabina: „Die unbeschreibliche Beherrschung und Ruhe in Haltung und Geberden". Körperbilder des bürgerlichen Mannes im 19. Jahrhundert, in: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften, 8. Jahrgang, Heft 2, 1997, „leibhaft", S. 274-281

BRAUN, Christina von: Ceci n'est pas une femme: Betrachten, Begehren, Berühren – von der Macht des Blicks, in: Lettre, Heft 25, 1994, S. 80-84

FOUCAULT, Michel: Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses (Orig.ausgabe: Surveiller et punir: La naissance de la prison, 1975), Frankfurt a.M 1994 (1976)

FREUD, Sigmund: Das Unheimliche, in: Gesammelte Werke, XII. Bd, London 1955, S. 229-268

DERS. : Die Frage der Laienanalyse, in: Gesammelte Werke, XIV. Bd, London 1955, S. 207-296

FRIEDENTHAL, Albert: Das Weib im Leben der Völker, 2 Bde., Berlin 1910/1911

FRITSCH, Gustav: Praktische Gesichtspunkte für die Verwendung zweier dem Reisenden wichtigen technischen Hülfsmittel: das Mikroskop und der photographische Apparat, in: G. Neumayer (Hrsg.): Anleitung zu wissenschaftlichen Beobachtungen auf Reisen (Mit besonderer Rücksicht auf die Bedürfnisse der kaiserlichen Marine), Berlin 1875, S. 591-625

GESCHICHTLICHE GRUNDBEGRIFFE: historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland: Organ, Organismus, Organisation, politischer Körper, hrsg. von Otto Brunner et al., Bd. 4., Stuttgart 1978, S. 519-622

GILMAN, Sander: Black Bodies, White Bodies. Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature, in: Henry Louis Jr. Gates (Hrsg.): „Race", writing, and difference, Chicago, London 1986, S. 223-261

HEY, Barbara: Vom „dunklen Kontinent" zur „anschmiegsamen Exotin", in: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften, 8. Jahrgang, Heft 2, 1997, „leibhaft", S. 186-211

HONEGGER, Claudia: Die Ordnung der Geschlechter: Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib 1750-1850, Frankfurt a.M. 1992 (2. Aufl.).

KAPPELER, Susanne: Pornographie – Die Macht der Darstellung, München 1988

KLINGER, Cornelia: Frau – Landschaft – Kunstwerk. Gegenwelten oder Reservoir des Patriarchats, in: Herta Nagl-Docekal (Hrsg.): Feministische Philosophie (Wiener Reihe; Bd.4), München 1990, S. 63-94

KLUGE: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, Berlin, New York 1999

KRAUSE, Burkhardt: „er enpfienc diu lant unt ouch die magt": Die Frau, der Leib, das Land. Herrschaft und body politic im Mittelalter, in: Burkhardt Krause, Ulrich Scheck (Hrsg.): Literatur- und kulturgeschichtliche Studien über Strategien, Formen und Funktionen der Verleiblichung in Texten von der Frühzeit bis zum Cyberspace (Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft; Bd. 7), St. Ingbert 1996, S. 31-82

KRECH, Hartmut: Lichtbilder vom Menschen: Vom Typenbild zur anthropologischen Fotografie, in: Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jahrgang 4, Heft 14, 1984, S. 3-15

LAQUEUR, Thomas: Auf den Leib geschrieben: die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud (aus dem Engl. von H. Jochen Bussmann; im Orig.: Making Sex, Body and Gender from the Greeks to Freud. Cambridge: Harvard University Press, 1990), Frankfurt a.M., New York 1992

LIPPE, Rudolf zur: Der Körper – erstes Werkzeug der Kulturen: Prolog und Geometrisierung des Menschen. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, Oldenburg: Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg 1983 (2. Aufl.)

LIST, Elisabeth: Fremde Frauen, fremde Körper. Über Alterität und Körperlichkeit in Kultur- und Geschlechtertheorien, in: WIDEE, Wissenschafterinnen in der Europäischen Ethnologie (Hrsg.): Nahe Fremde – fremde Nähe: Frauen forschen zu Ethnos, Kultur, Geschlecht (Reihe Frauenforschung; Bd. 24), Wien 1993, S. 123-143

MATTENKLOTT, Gert: Heimat, Nation, Universalität, in: Rüdiger Görner (Hrsg.): Heimat im Wort: die Problematik eines Begriffs im 19. und 20 Jahrhundert (Publications of the Institute of Germanic Studies; University of London; Vol. 51), München 1992, S. 36-49

PELZ, Annegret: Reisen durch die eigene Fremde: Reiseliteratur von Frauen als autogeographische Schriften (Literatur – Kultur – Geschlecht; Kleine Reihen, Bd. 2), Köln, Weimar, Wien 1993

PLOSS, H.: Das Weib in der Natur- und Völkerkunde (3. umgearbeitete und stark vermehrte Auflage), Leipzig 1891 (1884)

SCHÜLTING, Sabine: Wilde Frauen, fremde Welten: Kolonisierungsgeschichten aus Amerika, Reinbek bei Hamburg 1997

SIMMEL, Georg: Philosophie der Landschaft, in: ders.: Das Individuum und die Freiheit, Berlin 1984 (Orig.ausgabe: Brücke und Tür, Stuttgart 1957), S. 130-139

STRATZ, C.H.: Die Rasseschönheit des Weibes (Mit 271 in den Text gedruckten Abbildungen und 1 Karte in Farbendruck), Stuttgart 1907 (1901)

THEYE, Thomas: „Wir wollen nicht glauben, sondern schauen." Zur Geschichte der ethnographischen Fotografie im deutschsprachigen Raum im 19. Jahrhundert, in: ders. (Hrsg.): Der geraubte Schatten: Eine Weltreise im Spiegel der ethnographischen Photographie, München, Luzern 1989, S. 60-119

DERS.: Eine Reise in vergessene Schränke: Anmerkungen zu Fotosammlungen des 19. Jahrhunderts in deutschen Völkerkundemuseen, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jahrgang 5, Heft 17, 1985, S. 3-20

TIFFANY, Sharon/ADAMS, Kathleen J.: The Wild Woman: An Inquiry into the Anthropology of an Idea, Cambridge, Mass. 1985

WENK, Silke: Versteinerte Weiblichkeit: Allegorien in den Skulptur der Moderne, Köln, Wien, Weimar 1996

WOLFF, Larry: Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of Enlightenment, Stanford 1994

Autorinnen

GUDRUN ANGELIS, geb. 1955; Theaterpädagogik und Kulturmanagement; Leitung von Kulturprojekten und Veröffentlichungen u.a. Seniorenkulturarbeit und generationenübergreifende Projekte; Durchführung von interdisziplinär ausgerichteten Projekten, vornehmlich in den Bereichen Kunst, Gerontologie, Medizin; im Rahmen von Brust-Lust-Frust mitverantwortlich für die Konzeption, Koordination und Durchführung der Ausstellung und des Gesamtprojektes.

CAROLINA BRAUCKMANN, Historikerin, Musikerin. Co-Autorin des frauenhistorischen Standardwerkes „Margaretha Jedefrau". Veröffentlichung diverser Essays, Rezensionen, Kurzgeschichten. Schöpferin und Produzentin der „Satirischen Lesbengesänge" (bislang vier Alben). Seit 1995 selbstständig im Bereich Internet, Mitinhaberin von „die media", Köln. www.carolinabrauckmann.de

GISELA BREITLING, Malerin, Autorin, Studium HDK Berlin, seit 1964 kontinuierlich Einzel- und Gruppenausstellungen in Deutschland, dem West- und Osteuropäischen Ausland, Israel und den USA; Arbeiten in zahlreichen Museen des In- und Auslandes und in Privatsammlungen. Seit 1980 Textveröffentlichungen in Zeitungen, Zeitschriften und Anthologien; Buchveröffentlichungen; Essays wurden übersetzt und erschienen in Italien, Frankreich, England, Spanien, Südamerika und den USA.

MARLIS BÜHN, geb. 1960, Pädagogin M. A. und freischaffende Fotografin, z.Zt. tätig im Bereich Kulturmanagement.

RENATE BÜHN, geb. 1962, Bankkauffrau, Sozialpädagogin, freie Künstlerin, Multimedia-Gestalterin, frauenlesbenpolitisch aktiv seit 1985 - engagiert gegen jede Art von Diskriminierung und Gewalt als eigene Lebensbasis.

JANE DUNKER, geboren in Surabaya/Indonesien, lebt und arbeitet als freie Fotografin und Ausstellungsmacherin in Köln. Schwerpunkte: künstlerische Dokumentation von gesellschaftlichen Themen und von Kunst- und Theaterprojekten, interdisziplinäre Zusammenarbeit mit anderen Künstlerinnen. Zahlreiche Wanderausstellungen und Publikationen (u.a. Bauchüber, ein BABYLONisches Vergnügen).

HEIDRUN UTA EHRHARDT, geb. 1951 in Celle, Studium der Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft sowie der Völkerkunde in Köln, 1985 Mitbegründerin der Selbsthilfegruppe Wildwasser Köln, 1986-1998 Redakteurin der *beiträge zur feministischen theorie und praxis*, lebt als selbstständige Lektorin, Korrektorin, Schreibbüroinhaberin in Köln, schreibt Gedichte, Geschichten, Essays. www.heidrunuta-ehrhardt.de

JUDITH DE GAVARELLI, geb. 1969, bildende Künstlerin und Lyrikerin, lebt und arbeitet in Köln. Aktuelles Ausstellungsprojekt: „von WEISS zu ROSA zu ROT – Über das Abtasten möglicher Räume" in Zusammenarbeit mit Karin Schlechter.

PETRA GERSCHNER, Jahrgang 1960, Ausbildung an der Münchner Fotoschule, Studium der politischen Wissenschaften, Diplom an der Akademie der Bildenden Künste München, arbeitet z.Zt. an dem Projekt „Inszenierung der Wirklichkeit", bei dem die Bedeutungsebenen des Bildes hinter dem Bild befragt werden.

UTA GÖBEL-GROß, 1958 in Leipzig/Sachsen geboren, Studium Kunst, Biologie und Mathematik, Weiterbildung und Studium Kunsttherapie. Lehrtätigkeit am Euregio-Kolleg Würselen, Dozentin in der Frauenbildung und Mädchenförderung, Seminare Kreativität, Kunst, Selbsterfahrung, Kunsttherapie, Vorsitzende der Künstlerinnengruppe „dreieck.triangle.driehoek" e.V. Aachen, seit 1992 freischaffende Künstlerin, Performerin und Autorin, lebt und arbeitet in Aachen. Atelier: Haus-Heyden-Str. 201, 52134 Herzogenrath, Tel. 02407-18620. E-Mail: erbanundgoebelgross@t-online.de

KAROLA GRAMANN, geb. 1948. Studium der Amerikanistik, Anglistik, der Neueren Deutschen Literatur und Soziologie in Frankfurt am Main und London. Kinoarbeit seit 1975. Zu Beginn der 80er Jahre Mitherausgeberin der Zeitschrift *Frauen und Film*. 1985-1989 Leiterin der Internationalen Westdeutschen Kurzfilmtage Oberhausen. Freie Kuratorin. Filmreihen für das Goethe Institut; für die Frauen Film Tage der Schweiz 1995 (zusammen mit Heide Schlüpmann), Filmwoche 1997 für die „Initiative Mahnmal Homosexuellenverfolgung" in Frankfurt am Main, Kenneth Anger-Werkschau, Kunstmuseum Basel und Bern, Filmpodium Zürich 2000.

GUDRUN KIßLER, geb. 1970, Flötistin und Pianistin, Instrumental- und Früherziehungslehrerin; Keyboarderin in der Frauenrockband „Ready or not"; studierte „Schulmusik" und „Allgemeine Musikerziehung" an der Musikhochschule Köln. Seit 1997 Kontakt zum Frauen Musik-Club; sie unterrichtet im Mädchenbereich des Vereins.

ANGELA KOCH, geb. 1965, Ethnologin, Promotion in Kulturwissenschaften an der HUB/Berlin zum Thema: Geschlechtercodierungen im polenfeindlichen Diskurs der „Gartenlaube" von 1870 bis in die 1920er Jahre. Stipendiatin der Heinrich Böll Stiftung. Arbeitsschwerpunkte sind die Zusammenhänge von Rassismus und Sexismus, feministische und gender-Theorien, Antislawismus, Antipolonismus, die Repräsentationen des Fremden/der Frauen. Seit Jahren in der Frauenbewegung aktiv, Anti-Rassimus-Workshops, neuestes Projekt ist ein lokales Frauenradiomagazin in München.

KARIN MEINEL, lebt in Köln, bis 1988 Schauspielerin, seit 1990 Malerin; Themenschwerpunkte: Land-e-scape's und Blicke über den Horizont, Ausstellungen seit 1992 in Deutschland und Mexiko.

KRISTINA REISS, geb. 1969. Lehramtsstudium der Slawistik, Germanistik und DaF in Magdeburg, Dneprpretrovsk und Greifswald, MPhil in German Studies in Cardiff. Referendariat in Stralsund, anschließend Lektorin an der University of Wales/Cardiff und Lehrerin am Goethe-Institut Helsinki. Seit 1998 Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität zu Köln, Arbeit an einer Dissertation über Gender-Sprachbewusstsein bei ost- und westdeutschen SchülerInnen.

KARIN SCHLECHTER, geb. 1963, bildende Künstlerin, lebt und arbeitet in Köln. Seit 1990 Ausstellungstätigkeit im In- und Ausland, u.a. im Käthe-Kollwitz-Museum Köln (1997) und im Museum of Modern Arts in Reykjavik, Island (1999). Mitbegründerin der ProduzentInnengalerie „Projekt Herzgehirn e.V." und des interdisziplinären KünstlerinnenNetzwerk in Köln. Zur Zeit arbeitet sie an dem interdisziplinären Kunstprojekt „von WEISS zu ROSA zu ROT – Über das Abtasten möglicher Räume", zusammen mit der Künstlerin Judith de Gavarelli.

ELKE SCHÖN, Soziologin, Dr. phil., Arbeitsschwerpunkte in der Mädchen-/Frauenforschung und der Mädchen-/Frauenpolitik, Mitinitiatorin des Tübinger Instituts für frauenpolitische Sozialforschung e.V.

BIRGIT SCHOPMANS, geb. 1965, Diplom Sozialpädagogin, Peer Counselorin ISL e. V. Ich bin selbst behindert und seit Jahren in der Frauenbewegung und der Selbstbestimmt-Leben-Bewegung aktiv. Außer meinen beruflichen bzw. Selbsthilfeaktivitäten widme ich einen beträchtlichen Teil meiner Zeit mit Begeisterung unserer Tochter Hannah. Seit der Gründung 1993 leite ich das Hessische Koordinationsbüro für behinderte Frauen.

GABRIELE SIBER, geb. 1962, Dipl. Designerin und freischaffende Künstlerin, z.Zt. Studentin der Sonderpädagogik.

RUTH SPÄTLING, geb. 1964, Verlagskauffrau und freischaffende Künstlerin, z.Zt. tätig als Druckerin.

INGRID STRAUBE, Dr. phil, lebt in Köln, Studium Philosophie und Germanistik in Berlin und Aachen, langjährige wissenschaftliche Mitarbeiterin am Philosophischen Institut der RWTH Aachen, z.Zt. Dozentin an der Melanchthon-Akademie Köln, Schwerpunkt: feministische Philosophiekritik.

INGRID TÜRK-CHLAPEK, Jahrgang 1963, Dipl. Sozialarbeiterin, Magistra der Philosophie, seit 1993 Lektorin am Institut für Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft der Universität Wien, seit 1997 Leiterin von „artemis generationentheater" in Klagenfurt/Kärnten/Österreich, Regisseurin, Dramaturgin, Clownin.

SIMONE VÖHSE, geb. 1968, Diplompädagogin, Kunsttherapeutin, freie Künstlerin, lebt und arbeitet in Köln.

SILVIA VOLCKMANN, geb. 1952. Wiss. Mitarbeiterin im Fach Deutsch an der Erziehungswissenschaftlichen Fakultät der Universität zu Köln. Studium der Germanistik, Philosophie, Romanistik. Dissertation über „Das Naturbild in der deutschen Gegenwartslyrik". Als alleinerziehende Mutter 10 Jahre Gratwanderungen zwischen Arbeitslosigkeit und befristeten Halbjahresverträgen an der Universität. Verschiedene Veröffentlichungen zur Literatur des 20. Jahrhunderts; Forschungsarbeiten und Veröffentlichungen im Umfeld eines Projekts zum „Bild der dämonischen Frau im 19. Jahrhundert".

KORDULA VOSS, geb. 1974, Musiktherapeutin, tätig in der Psychiatrie in Remscheid, seit 1999 Mitglied im Frauen Musik-Club.

NATALIA WEHLER, geb. 1970, freischaffende Künstlerin, z.Zt. Ausbildung zur Informatikerin (MultiMedia).