

ger Performanz im Text muss die verlorene gegangene Präsenz der Aufführungssituation, sowie die sinnliche Teilhabe der anwesenden Lachgemeinschaft kompensiert und in narrative Strukturen transferiert oder ›übersetzt‹ werden. Dabei wird etwas virulent, was in der Forschung als »meccanismo della beffa« bezeichnet worden ist: die sprachliche und stilistische Strukturierung eines szenisch-theatralen Streiches in der Erzählnovelle.<sup>24</sup> In den Novellen Franco Sacchettis etwa, die Possenreisser zu Protagonisten haben, kommt es zur dramatischen Re-Inszenierung des *komischen Körpers*, indem er an entscheidenden Stellen des narrativen Verlaufs visualisiert und szenisch eingesetzt wird und so an die performativen Wahrnehmungserfahrungen des Lesers appelliert.<sup>25</sup> Über die Erzählstruktur steuert der Text das Lachen und setzt es kalkuliert ein, damit es für den semantischen Bedeutungstransfer nutzbar wird, wenn sich an die Schadenfreude der Lacher moralische Inhalte koppeln lassen. Voraussetzung dafür ist allerdings die Imagination komischer Körperlichkeit, die den kalkulierten Einsatz von bedeutungstragenden Codes erst wirksam macht.

*Hans Rudolf Velten*

## **Fuß – Taille – Auge. Europäische Körper/Geschichte(n) der schönen Frauen von Lima**

Seit dem Beginn der »Entdeckungsgeschichte« der Neuen Welt scheint es in der Vorstellungswelt der Europäer eine besondere Beziehung zwischen Amerika und den Füßen seiner Bewohner zu geben. Als Begleiter der ab 1519 von Magalhaes und Elcano unternommenen ersten Weltumsegelung hatte Antonio Pigafetta in der für ihn charakteristischen Mischung aus ethnographischem Blick und blickdichter abendländischer Mythenbricolage die Aufmerksamkeit auf jene körperlichen Merkmale der Patagonier gelenkt, die fortan die Einbildungskraft der

**24.** Vgl. André Rochon (Hg.): *Formes et significations de la ›beffa‹ dans la littérature italienne de la Renaissance*, 2 Bde., Paris: Université de la Sorbonne nouvelle 1972-75.

**25.** Vgl. Hans Rudolf Velten: »Der Körper des Narren zwischen Performanz und Textualität im Spätmittelalter. Am Beispiel der Figur des Gonnella bei Franco Sacchetti«, in: Manfred Ebenbauer/Stephen Jaeger/Horst Wenzel (Hg.): *Mediävistik und Kulturwissenschaften. Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000* (=Jahrbuch für Internationale Germanistik Bd. 57), Bern: Peter Lang 2003, S. 289-95.

Europäer bis in die Moderne anregen sollten: die außerordentliche Körpergröße und die nicht minder beeindruckende Größe ihrer Füße. Noch Jean-Jacques Rousseau hatte in seinem *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* 1755 dazu aufgefordert, durch gezielte Forschungsreisen Zuverlässiges über die Neue Welt und insbesondere »Mexico, Peru, Chile, die Magellanischen Gebiete, ohne die wahren oder falschen Patagonier zu vergessen«<sup>1</sup>, ans Tageslicht zu fördern. Auch Guillaume-Thomas Raynal widmete sich in seiner *Histoire des deux Indes (Geschichte beider Indien)* dieser Frage, die »seit zwei Jahrhunderten, während derer man sich wechselseitig der Unwissenheit, der Voreingenommenheit und der Täuschung bezichtigt« habe, äußerst verbissen diskutiert worden sei. Wollte schon Magellan Menschen gesehen haben, die – wie Raynal geschickt formulierte – »etwa einen ganzen Fuß (pied) größer als die Europäer« seien, so hätten neuere Reisende zweifelsfrei belegt, dass in jenen Landstrichen Südamerikas ebenso größer wie kleiner gewachsene Menschen lebten. Das Thema der auf großem Fuß lebenden Amerikaner schien für ihn damit erledigt und gleichsam auf »Normalgröße« reduziert.

Nicht aber das der auf kleinem Fuß lebenden Amerikanerinnen. Denn wenige Seiten zuvor war Raynal in der dritten, 1780 erschienenen Ausgabe seiner *Geschichte beider Indien* auf die ebenfalls seit dem 16. Jahrhundert beständig in ungezählten Berichten beschworene Schönheit der Bewohnerinnen von Lima – die er auch in diesem Falle nur aus der Literatur und nicht aus eigener Erfahrung beurteilen konnte – eingegangen. Nach seiner Kritik an der spanischen Kolonialherrschaft im reichen Vizekönigreich Peru, seiner Anprangerung des noch immer verbreiteten Aberglaubens und seinem Lob der sich im 18. Jahrhundert – nicht zuletzt unter französischem Einfluss – endlich herausbildenden aufgeklärten Gesellschaft, der es an »guten Büchern« nicht mangle, kam der eigentliche Impulsgeber im komplizierten Räderwerk der großen Kolonialencyklopädie nicht umhin, auch ein Wort über die Liebe und die vielberufene Schönheit der Frauen von Lima zu verlieren. Die spanischen Kreolen, so betonte der Aufklärer verständnisvoll, verheirateten sich gerne »hinter der Kirche« und lebten häufig in einem verbreiteten *concubinage*, das zu unterbinden noch keinem Bischof gelungen sei: Was vermöchten derlei Predigten schon »gegen die Liebe, gegen den Brauch und vor allem gegen das Klima«, das stets »alle bürgerlichen und religiösen Gesetze« besiege? Nicht zuletzt aber sei für den Sieg über die sittenstrenge katholische Moralpredigt die unwiderstehliche Anziehungskraft der Frauen Ausschlag gebend:

1. Auch der vorliegende Text will sich eher leichtfüßig auf kleinem peruanischem und nicht fußlastig auf großem patagonischem Fuß bewegen und verzichtet daher auf Fußnoten.

Les femmes du Pérou ont plus de charme, que les amies spirituelles de Rome n'inspirent de terreur. La plupart, celles de Lima principalement, ont des yeux brillans; une peau blanche; un teint délicat, animé, plein de fraîcheur & de vie; une taille moyenne & bien prise; un pied mieux fait & plus petit que celui des Espagnoles même; des cheveux épars & noirs qui flottent, comme au hasard & sans ornement, sur des épaules & un sein d'albâtre. – Die Peruanischen Frauen haben mehr Charme als die geistigen Freundinnen Roms Angst einflößen. Die meisten, hauptsächlich die aus Lima, haben leuchtende Augen, eine weiße Haut, einen zarten, lebendigen Teint voller Frische und Leben, eine mittlere und wohl gesetzte Taille; einen Fuß, der besser und kleiner gestaltet ist als noch die der Spanierinnen; Haare, die zerzaust und schwarz, wie zufällig und ohne Schmuck über die Schultern und eine alabasterne Brust fließen.

Nach dieser in ihrer visuellen Abfolge bemerkenswerten männlichen Skizze eines weiblichen Körperfildes beschäftigt sich Raynal ausführlich mit allem, was »die Kunst« der natürlichen Schönheit der Frauen von Lima hinzufüge. Er betont besonders den kostbaren Schmuck, die betörenden Parfums und die prachtvollen Kleider, die nicht nur zum Glanz am Hofe des spanischen Vizekönigs, sondern auch jener Salons beitragen, in denen diese wunderbaren Wesen Harfe oder Gitarre spielen, singen oder tanzen und sich den Blicken ihrer Bewunderer darbieten. Ihre Art zu tanzen sei »von einer überraschenden Leichtigkeit«, auch wenn man in Lima »die Anmut der Arme« allzu sehr vernachlässige; doch die *agilité des pieds*, die Behändigkeit der Füße, erzeuge zusammen mit rasch wechselnden Körperhaltungen »das Bildnis der wahren Bewegungen der Wollust«.

Wieder sind es die Füße, die Limas Bewohnerinnen ihre eigentliche Schönheit und Grazie verleihen und ebenso bewegte wie bewegende Frauenbilder erzeugen. Die orientalisierende Einfärbung, die Raynals Bild der Salons von Lima (mit ihren verführerisch auf kleinen, »einen halben Fuß hohen und fünf oder sechs Fuß breiten« Polstern inmitten von Teppichen hingestreckten Frauenfiguren) charakterisiert, ist ebenso unübersehbar wie die Bewegungen des männlichen Auges über den sich ihm darbietenden weiblichen Körper im zuvor zitierten Standbild. Von den Augen und der zarten Gesichtshaut dieser Frauen gleitet der Blick über die Taille hinunter zum außergewöhnlich kleinen und wohlgeformten Fuß, um danach wieder zu den Alabasterschultern und der Büste hinauf zu gleiten, deren Plastizität vor dem Hintergrund der langen und sich bewegenden schwarzen Haare dem Lesepublikum förmlich ins Auge springt. In dieser Abfolge von Auge, Taille und Fuß wird die Außergewöhnlichkeit gerade des letztgenannten Körperteils hervorgehoben: Von hier aus wird der am Körper der Frau wieder aufsteigende Blick semantisch und erotisch aufgeladen. Es sind die kleinen Füße, von denen die besondere verführerische Ausstrahlungskraft der *limeñas* auszugehen scheint.

Es hätte nicht der Psychoanalyse Freuds und seiner Deutung

der Traumsymbole bedurft, um die erotische Dimension des Fußes in den verschiedensten Kulturen der Welt zu erkennen. In einer Zeit, in der nicht nur in Europa die nachfolgenden Generationen »natürlich« auf einem immer größeren Fuß leben und die statistischen Angaben zur Schuhgröße dieses weiterhin ungebremste Wachstum unstrittig belegen, mag der Hinweis sinnvoll sein, dass es in vielen Kulturen gerade die winzigen weiblichen Füßchen waren oder sind, von denen sich Männer – und wohl nicht nur die Fußfetischisten unter ihnen – in besonderem Maße angezogen fühlten. Die zumindest bis ins 12. Jahrhundert nachweisbare und bis tief ins 20. Jahrhundert reichende und schon an kleinen Mädchen vollzogene Praxis des Fußbindens etwa verweist auf die von vielen erotischen Gemälden bezeugte Leidenschaft der Chinesen für extrem kleine Füße, eine Leidenschaft, die aus europäischer Sicht schon früh auf Grund der damit einhergehenden »Verkrüppelung« des weiblichen Fußes als barbarisch gebrandmarkt wurde. Hier ist der weibliche Fuß seiner Gehfähigkeit beraubt und als Objekt erotischen Begehrrens fixiert.

Attraktiv kann ein Fuß aber gerade auch auf Grund der behänden Bewegungen sein, die er erlaubt. In den europäischen Literaturen diesseits wie jenseits von Casanova und Sade spielen die Füße – sowie deren Einhüllung oder Enthüllung – eine ungeheuer vielfältige verführerische Rolle: ebenso als stillgestellte Objekte des Begehrrens wie als jene Körperteile, die es der Frau erlauben, auch im sexuellen Bereich ihre eigenen Wege zu beschreiten. So endet Emma Bovarys letzte Ölung nicht nur aus liturgischen, sondern auch aus ästhetisch-romantischen Gründen an ihren »Füßen, die einst so schnell gelaußen waren, als sie der Befriedigung ihres Begehrrens nachging, jenen Füßen, die nun nie mehr laufen sollten«. Die Bewegungslosigkeit der Füße markiert das Ende des Lebens, vielleicht mehr aber noch das Ende der Liebe und ihrer Geschichten, die auf Flauberts hartem Sezertisch an ein Ende kommen. Erst dadurch konnte sich *Madame Bovary* auf jene Frage hin öffnen, auf die García Márquez in seinem Roman *Die Liebe in den Zeiten der Cholera* eine Antwort zu geben versuchte: Was kann die Liebe *nach* der Liebe sein? Gewiss: Raynal war ein derartiges Problem noch unbekannt.

Anders als der legendäre Abbé, der seine Kenntnisse aus schriftlichen Quellen schöpfe, schien Alexander von Humboldt, der – vom heutigen Ecuador kommend – auf seiner amerikanischen Reise 1802 das Vizekönigreich Peru erreichte und sich im Spätjahr mehr als zwei Monate in Lima und seiner Umgebung aufhielt, als sonst so aufmerksamer Augenzeuge nichts von den Schönheiten und Reizen (in) der Hauptstadt des Vizekönigreichs bemerkt zu haben. Dabei hätte doch gerade er, der weite Wege in Amerika zu Fuß – und nicht selten auch mit bloßen Füßen – zurückgelegt hatte, für diesen Körperteil sensibilisiert sein müssen. Als guter Kenner der *Geschichte beider Indien*

wusste er sehr wohl, »daß man uns in Europa Lima als eine Stadt des Luxus, der Großartigkeit und der Schönheit des weiblichen Geschlechts ausmalt«. Doch im selben, am 18. Januar 1803 (und damit nach seiner Abreise aus Peru) verfassten Brief betonte der Weltgereiste, »Lima wäre der letzte Ort in Amerika, an dem ich leben wollte« – auch wenn er in der Stadt, »die von Peru abgetrennt« sei als London, eine »angenehme Zeit« verbracht habe. Womit? Sicherlich wie stets auch mit Messungen, die aber – wie seine Tagebücher zeigen – offensichtlich die Schuhgröße der schönen *limeñas* leider nicht mit einschlossen.

Von den Frauen Limas oder gar von ihren weit berufenen Füßen erfahren wir bei Humboldt nichts, galt seine ganze Aufmerksamkeit bezüglich des weiblichen Geschlechts doch einer anderen, den Zähnen gewidmeten Beschäftigung der Damen. Diese kauten – so der körperbewusste Verfasser der *Versuche über die gereizte Muskel- und Nervenfaser* – bei ihren Spaziergängen in aller Öffentlichkeit beständig auf einer Wurzel herum, die man »zunächst für einen Knochen« halte, die sich dann aber – wie der Wissenschaftler mit der von ihm gewohnten Präzision hinzufügte – als *sida fructicosa* bestimmen lasse. Humboldt schien nicht daran zu glauben, dass diese Wurzel die Zähne pflege, und bemängelte den unschönen Anblick, den die Frauen beim Kauen böten. Vielleicht mag dem klimaempfindlichen Weltbürger – der anders als Raynal Limas Klima aus eigener Erfahrung kannte – der berücktigte Nieselregen der *Garrúa* zugesetzt und die Laune verdorben haben. Seine spitze Feder, die gerne gängige Stereotypen aufspießte, war jedenfalls gereizt und nicht bereit, dem Ruhm der Schönheit Limas und seiner Bewohnerinnen auch nur einen schmalen Fußbreit Raum zu geben. Ihm ging es ganz offenkundig um die Zerstörung eines Mythos.

Nicht um die Destruktion, wohl aber um die Deplatzierung und Verstellung eines Mythos ging es der französischen Reisenden Flora Tristan, die in den Jahren 1833 und 1834 eine Reise nach Peru unternahm, um in den Besitz zumindest eines Teiles des ihr zustehenden Erbes ihres verstorbenen peruanischen Vaters zu gelangen. In ihren 1838 erschienenen *Périgrinations d'une paria* entfaltete sie nicht nur ein scharfsinniges und sozialkritisches Sittengemälde der von ihr besuchten Gesellschaft, sondern verstand es auch, in der Form des Reiseberichts einen Prozess der Selbsterkenntnis vorzuführen, der insbesondere die geschlechterspezifische Bedingtheit ihrer nicht ohne Selbststilisierung gewählten Rolle als Paria reflektiert. Vor diesem Hintergrund war eine Beschäftigung mit den berühmten Frauen von Lima, mit denen sich Flora Tristan wiederholt und ausführlich auseinandersetzte, geradezu unumgänglich.

Anschaulich und detailreich beschreibt die Französin zunächst *saya* und *manto*, jene Kleidungsstücke also, die viel zur Berühmtheit

der Limanerinnen beitragen, verhüllen und zeigen sie doch zugleich die Reize ihrer Trägerinnen. Rock und Überwurf verhüllen den weiblichen Körper einschließlich des Gesichts, lassen ein Auge aber frei, so dass sich die verhüllte Frau am Auge, an der extrem zugeschnürten Taille und nicht zuletzt am Fuß dem fremden Blick darbietet. Tristans aufmerksame Beschreibung dieser schwarzen, taillebetont die Figur konturierenden Kleidung, die in gewisser Weise das Gegenteil einer Witwenkleidung darstellt, ist aufschlussreich:

Oh! qu'elles ont de grâce, qu'elles sont enivrantes ces belles Liméniennes avec leur *saya* d'un beau noir brillant au soleil, et dessinant des formes vraies chez les unes, fausses chez beaucoup d'autres, mais qui imitent si bien la nature, qu'il est impossible, en les voyant, d'avoir l'idée d'une supercherie! [...] Qu'ils sont gracieux leurs mouvements d'épaules, lorsqu'elles attirent le *manto* pour se cacher entièrement la figure, que par instants elles laissent voir à la dérobée! comme leur taille est fine et souple, et comme le balancement de leur démarche est onduleux! Que leurs petits pieds sont jolis, et quel dommage qu'ils soient un peu trop gros! Une Liménienne en *saya*, ou vêtue d'une jolie robe venant de Paris, ce n'est plus la même femme; on cherche vainement, sous le costume parisien la femme séduisante qu'on a rencontrée le matin dans l'église de Sainte-Marie. – Oh! Wie anmutig sie sind, wie berauschend, jene schönen Limanerinnen mit ihrer *saya* aus einem Schwarz, das in der Sonne glänzt, der bei den einen wahre Formen zeichnet und falsche bei vielen anderen, die jedoch so gut die Natur nachahmen, dass es nicht möglich ist, wenn man sie sieht, an einen Schwindel zu denken! [...] Wie anmutig ihre Bewegungen mit den Schultern sind, wenn sie nach dem *manto* greifen, um ihr Gesicht vollständig zu verbergen, das sie manchmal heimlich zeigen! Wie schmal ihre Taille ist und biegsam, und wie sie sich im Schwingen ihres Schrittes wiegen! Wie hübsch ihre kleinen Füße sind, und wie schade, wenn sie ein wenig zu groß geraten sind. Eine Frau aus Lima, die in eine *saya* oder ein hübsches Kleid aus Paris gekleidet ist, das ist nicht ein und dieselbe Frau; unter dem Pariser Gewand sucht man vergebens die verführerische Frau, die man am Morgen in der Kirche von Sainte-Marie angetroffen hatte.

Dieser weibliche Blick auf Mode und Modellierung, Kleidung und Körper der Frauen von Lima führt die weitgerühmte Schönheit der *limeñas* als inszenierte und aus europäischer Perspektive exotisierte Schönheit vor. Der Zauber verschwände sofort, würde die Limanerin in die Robe einer Pariserin gesteckt. Die akzentuierte Alterität erscheint in den langen Passagen Tristans dabei deutlich aus einem orientalisierenden Blickwinkel, so dass Verhüllen und Verschleiern des Gesichts bei der europäischen Leserschaft 1001 Bilder wachrufen. Neben dem Spiel von Verhüllen und Zeigen sind es die Bewegungen des Körpers und vor allem die enge Taille und der kleine Fuß, welche alle Aufmerksamkeit auf sich ziehen.

Flora Tristan wäre nicht Flora Tristan, würde sie in diesem Porträt nicht einige gegenläufige kritische Akzente setzen, wie sie insbesondere in der Kennzeichnung eines zwar kleinen, aber nicht schmalen

Fußes liegen. Dieses gezielte Unterlaufen des Schönheitsmythos ergänzt sie freilich auf eine nicht weniger für sie charakteristische Weise, indem sie die konstruierte (und orientalisierte) Alterität dazu nutzt, um eine Kritik der in Europa herrschenden Geschlechterverhältnisse in Szene zu setzen. Da es in Peru für beide Geschlechter an Bildung mangele, setze sich die größere natürliche Intelligenz der Frauen durch, die es folglich verstanden hätten, ihre eigenen Spielräume zu vergrößern. Denn »die Frauen von Lima regieren ihre Männer« und verhüllen sich, um von ihren Ehemännern unkontrolliert ihre eigenen Wege wählen und ihre eigenen Abenteuer suchen zu können. Dies aber setzt die verhüllten Frauen von Lima, die schönen *tapadas*, in einen eigentümlichen Gegensatz zu den Europäerinnen:

D'après ce que je viens d'écrire sur le costume et les usages des Liménienes, on concevra facilement qu'elles doivent avoir un tout autre ordre d'idées que celui des Européennes, qui, dès leur enfance, sont esclaves des lois, des mœurs, des coutumes, des préjugés, des modes, de tout enfin; tandis que, sous la *saya* la Liménienne est *libre*, jouit de son indépendance et se repose avec confiance sur cette force véritable que tout être sent en lui, lorsqu'il peut agir selon les besoins de son organisation. La femme de Lima, dans toutes les positions de la vie, est toujours *elle*; jamais elle ne subit aucune contrainte: jeune fille, elle échappe à la domination de ses parents par la liberté que lui donne son costume; quand elle se marie, elle ne prend pas le nom de son mari, garde le sien, et toujours reste maîtresse chez elle [...]. – Nach dem was ich soeben über die Sitten und Gebräuche der Frauen von Lima geschrieben habe, wird man leicht begreifen, dass sie eine ganz andere Art des Denkens haben wie die Europäerinnen, die, seit ihrer Kindheit, Sklavinnen der Gesetze, der Sitten, der Gebräuche, der Vorurteile, der Moden, von allem und jedem sind; während unter der *saya* die Frau aus Lima *frei* ist, ihre Unabhängigkeit genießt und sich vertrauensvoll auf diese wahrhafte Kraft stützt, die jedes Wesen in sich spürt, wenn es nach seinen eigenen Bedürfnissen handeln kann. Die Frau aus Lima ist in jeder Lebenslage sie *selbst*, nie verspürt sie einen Zwang: als junges Mädchen entkommt sie der Herrschaft ihrer Eltern durch die Freiheit, die ihr ihr Gewand gibt; wenn sie heiratet, nimmt sie nicht den Namen ihres Mannes an, behält ihren eigenen und bleibt bei sich zu Hause immer Hausherrin [...].

Das Portrait der schönen und freien Limanerin, das wie bei Raynal auf der vertikalen Achse Auge – Taille – Fuß aufgebaut ist, schlägt bei der Französin emanzipatorisch in die Kritik an einer europäischen Gesellschaft um, die ihre Mädchen und Frauen in Sklaverei und selbstst-fremdeter Abhängigkeit von Gesetz und Geschlecht, von Mode und Moral, von Eltern und Ehemann hält. Als *andere* Orientalinnen des Westens verkörpern diese Frauen eine Unabhängigkeit, die für die Europäerinnen zwar (noch) unzugänglich, aber längst nicht mehr undenkbar ist. Der Mythos von der schönen *limeña* wird bewusst verstellt und deplaziert, um ihn emanzipatorisch nutzbar zu machen: Die bewusst sich verhüllende, ihre Identität nicht preisgebende Schönheit

wird zum Attribut einer Freiheit, die zuallererst als körperliche wie räumliche Bewegungsfreiheit erscheint. Tristan betont, wie frei sich diese Frauen selbst von ihren Männern unerkannt in der Öffentlichkeit bewegen. Auch hier kommt dem Fuß eine doppelte Signifikanz als erotisches Körperteil und als Mittel der Selbstbestimmung, als Attribut eines fremdbestimmten Objekts und/oder eines selbstbestimmten Subjekts unterschiedlichster Bewegungen zu.

In Hannah Arendts Begrifflichkeit nutzt Flora Tristan ihre Möglichkeiten nicht als *Parvenue* (zu der sie auch dank des entgangenen Erbes nie wurde), sondern als weibliche *Paria*, um aus dem Blickwinkel nicht nur geographischer, sondern vor allem geschlechterspezifischer und sozialer Marginalisierung das Bild einer Gesellschaft zu entwerfen, die den Frauen nicht länger ein selbstbestimmtes Leben vorenthält. Aus der bewusst weiblich markierten Perspektive wird die schöne Limanerin aus einem Objekt männlichen Begehrrens in ein begehrendes Subjekt verwandelt, ohne die von Raynal aufgegriffene Tradition der Vertikalachse von Auge – Taille – Fuß verändern zu müssen. Gerade die Betonung dieser Elemente – unter Beibehaltung der herausragenden Bedeutung des weiblichen Füßchens – erlaubt die Verschiebung, die emanzipatorische Arbeit am Mythos, die den (literar-) historisch gebildeten Körper der *limeña* in eine Projektionsfläche nicht mehr des männlichen europäischen Begehrrens, sondern des Begehrrens europäischer Frauen verwandelt.

Der 1802 in einer Augsburger Künstlerfamilie geborene Johann Moritz Rugendas kam im Rahmen seiner zweiten, langjährigen Reise durch Amerika im Januar 1843 nach Lima und hielt sich bis September 1844 in der Hauptstadt des Vizekönigreiches auf. Flora Tristans *Pilgerschaften einer Paria*, die in der Alten wie in der Neuen Welt großes Aufsehen erregten, blieben ihm nicht unbekannt. Seine intensive, in einer Vielzahl von Gemälden und Skizzen deutlich werdende Beschäftigung mit den *tapadas* weist viele Merkmale auf, die uns aus unserer bisherigen Auseinandersetzung mit dem Bild der Limanerinnen wohl vertraut sind. Viele seiner Darstellungen wirken so, als bildeten Flora Tristans Textpassagen die Ekphrasis eines angekündigten, aber erst noch zu schaffenden Bildes, an dessen Fertigstellung sich der Augsburger Maler gemacht hätte. Auffällig sind die Zweier- und Dreiergruppen verhüllter Frauen, die sich nicht selten als Abwandlung derselben Gestalt in verschiedenen Stellungen – und damit als Bewegungsbilder – deuten lassen. Rugendas ist nicht bloßer Augenzeuge, sondern unternimmt die ästhetische Bearbeitung einer intermedialen Text-Bild-Beziehung: Ihm steht nicht nur die Realität Modell, sondern auch eine lange literarische Tradition. Die starke Vertikalität seiner »verschleierten« Frauen beruht auf einer bewussten Akzentuierung jener Elemente, die über einen langen Zeitraum den literarischen Körper der schönen Limanerin aufgebaut und gebildet haben: Auge – Tail-

le – Fuß. Bemerkenswert ist, wie häufig Rugendas »seine« *tapadas* mit Männergestalten in Verbindung treten lässt, bei denen es sich kaum um die jeweiligen Ehemänner handeln dürfte. Seine Frauen bewegen sich in den Zentren des öffentlichen Raumes.

Zu dieser starken Akzentuierung einer geschlechtsspezifisch-gesellschaftlichen Dimension kommt freilich hinzu, dass Rugendas die verhüllten und sich für Augen-Blicke enthüllenden schwarz gekleideten Frauen sehr häufig mit einem einzigen enthüllten und den Betrachter des Bildes anblickenden Auge zeigt. Da er unter der langen *saya* oft auch nur einen einzigen kleinen Fuß keck hervorschauen lässt, wird der Charakter der Vertikalachse durch die Singularität von Auge, Taille und Fuß eindrucksvoll erhöht.

Dabei entwickelt Rugendas, der in seinen künstlerischen Konzeptionen und insbesondere in seinem Verständnis der Landschaftsmalerei in hohem Maße von seinem Förderer Alexander von Humboldt geprägt worden war, eine Darstellungsweise, die den *tapadas* nicht selten hochgradig unwahrscheinliche Körperperformen zuschreibt. Die sehr hoch angesetzte und extrem verengte Taille, für deren Beschreibung der Ausdruck »Wespentaille« (*taille de guêpe*) nicht ausreicht, der sehr stark verkleinerte und wie bei einer Ballerina hochgestellte Fuß sowie das einzelne, auf die Zuschauer gerichtete Auge (vgl. etwa die während des Aufenthalts in Lima entstandenen Arbeiten *Die Plaza Mayor von Lima*, *Der Mercado de la Independencia in Lima* oder *Der Palast von Torre Tagle in Lima*) machen deutlich, wie sehr sich bei Rugendas eigenes Sehen und literarische Tradition, Bild und Text, Präsenz und Geschichte des Körpers verbinden.

Wie bei Flora Tristan beherrschen die Frauen zumeist den öffentlichen Raum, den sie mit ihrer schwarzen Silhouette und ihren eigenen wie den auf sie gerichteten Blicken zentrieren. Vom frei bleibenden einzelnen Auge einer *tapada* geht eine der christlichen Ikonographie entspringende Herrschaft und Macht aus, die oftmals den gesamten Bildraum bündelt. Zugleich wird der orientalisierte Frauenkörper unter dem Blick des männlichen europäischen Künstlers erneut zum Objekt eines Begehrens, welches durch das Spiel von Verhüllung und Enthüllung in Bewegung gesetzt wird. Dabei gerät die »unwahrscheinliche«, die Grenzen weiblicher Anatomie sprengende Körperlichkeit mitunter in die Nähe symbolhafter Darstellung. Bisweilen aber zeigt sich auch eine Nähe zur Karikatur, die diese Repräsentationen des Weiblichen dank ihrer Übersteigerung unvermutet zum komischen Körper werden lassen – zumindest dann, wenn wir mit Sigmund Freuds *Der Witz und seine Beziehungen zum Unbewußten* »das Komische [...] sich zunächst als ein unbeabsichtigter Fund aus den sozialen Beziehungen der Menschen« sich entwickeln sehen. Freud betonte die Bindung des Komischen an das Körperliche und an dessen Formen und Bewegungen. Die Überzeichnung stößt in diesen Bereich des Ko-

mischen vor, ohne sich darin zu stabilisieren: Das Komische bleibt im Vieldeutigen verankert und entlädt sich nicht.

So mag verständlich werden, warum die Körper der schönen Limanerinnen bei Rugendas *so merk-würdig* gebildet sind: Sie stehen in einem so starken Spannungsverhältnis zur literarisch-künstlerischen Tradition, dass die Arbeit am Mythos an diesem Punkt in die Selbstreflexivität einer Körperlichkeit umschlägt, die sich ihrer eigenen literarischen (Vor-) Geschichte nicht mehr entledigen kann. Im einzelnen Körper verkörpert sich stets eine Geschichte, die den Körper des einzelnen Menschen bei weitem übersteigt. Die Leistung Rugendas' dürfte vor allem darin bestehen, in seiner Modellierung des Körpers der schönen *tapada* all jene Körper sichtbar werden zu lassen, die eine lange Geschichte in ihm versammelt und verdichtet hat. Ästhetisch darstellbar war dies nur, indem er sich den Herausforderungen durch den unwahrscheinlichen und ins Komische umschlagenden Körper stellte. Rugendas' verschleierte Frauen verhüllen und zeigen zugleich, dass die Geschichte eines Körpers viele Körpergeschichten gespeichert enthält.

Ottmar Ette

## Cyranos Nase. Eine Übertreibung

Non cuique datur est, nasum habere. (*Lavater*)

Kein Zweifel – Cyranos Nase ist komisch. Jedenfalls spottet die Nase des Dichters und Helden Cyrano de Bergerac in Edmond Rostands *Comédie heroïque* jeder Beschreibung. Lässt man einmal die Bilder beiseite, die aus den zahllosen Aufführungen der Komödie und der Verfilmung des Stücks im Gedächtnis geblieben sind, und schaut statt dessen in den Text, so wird rasch deutlich, was diese Bilder stets vergessen machen: Dass man eigentlich nicht sehr viel, ja dass man gar nichts Sicheres über das Aussehen dieser Nase weiß. Denn im Text der Komödie wird man vergeblich verbindliche Beschreibungen dieser Nase suchen. Gerade das, was in allen theatralen Inszenierungen des Textes als das Gesichertste erscheint – die enormen, riesenhaften, gewaltigen Ausmaße dieses Organs, dieser *Extremität* –, bleibt in Wahrheit völlig dahingestellt. So spricht die Regieanweisung bei Cyranos erstem Auftritt nur wertend und nicht näher bezeichnend von »le nez terrible«<sup>1</sup> – »der schrecklichen Nase«. Ebenso weist der Koch, Konditor und Mäzen Ragueneau, bevor Cyrano auf der Bühne erscheint, nur demonstrativ

1. Edmond Rostand: *Cyrano de Bergerac* (1897), Paris: Flammarion 1989, S. 59.