

- 29 Plessner, Hellmut. «Anthropologie der Sinne». *Gesammelte Schriften* 3. Hg. v. Günter Dux. Frankfurt a. M., 1980, S. 344 f.
- 30 Fabre (Anm. 28), S. 35 f.
- 31 Fabre (Anm. 28), S. 444 f.
- 32 Goethe, Johann Wolfgang. *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* 10: *Zur Farbenlehre*. Hg. v. Karl Richter. München u. Wien, 1989, S. 9.

Kay Himberg

Phantasmen der Nase

Literarische Anthropologie eines hervorstechenden Organs

Die These von einem «Schwinden der Sinne» lässt sich kaum besser belegen als im Falle des Riechens.¹ Nicht, dass das olfaktorische Rezeptionsvermögen zwischen unseren Hygieneartikeln, Plastikfolien und Bildschirmen bereits verkümmert ist; doch der traditionell ohnehin niedrigste der fünf Sinne ist in seinen Auftritt Gelegenheiten so reduziert wie kein anderer. Nicht einmal die Nahrungsaufnahme und -entsorgung oder die Nähe des Mitmenschen sind noch selbstverständlich mit regelmäßigen Geruchserlebnissen verbunden. Die ebenfalls zivilisationsbedingte Zunahme von Allergien der Atemwege bildet eine komplementäre Tendenz; und auch das Phantasma des «absoluten Geruchs» in Patrick Süskinds Erfolgsroman *Das Parfüm* (1985) erklärt sich eben aus dem Kontrast zwischen heutiger «Geruchsvergessenheit» und dem vergleichsweise noch «stinkenden» 18. Jahrhundert, welches das Setting dieses Romans bildet.

Doch nicht nur als Sinnesorgan, sondern auch als Körperteil *strictu sensu* (und in diesem Sinn soll von ihr die Rede sein) scheint die Nase einer Verarmung ihrer Bedeutung zu unterliegen – in diesem Fall nicht einer funktionalen, sondern einer symbolischen. Auch hierbei ist von einer relativen Tendenz die Rede, die sich im Vergleich zu einem Reichtum an Bedeutungszuschreibungen und Reflexionsfiguren in früheren Jahrhunderten abzeichnet. Der folgende kulturgeschichtliche Streifzug in die literar-anthropologische «Nasenkunde» dient der Vergegenwärtigung dieses Reichtums. Dabei soll nicht nur die historische Entwick-

lungsthese, sondern auch die analytische These verfolgt werden, der zufolge an der Nase bestimmte Identitäten («festgemacht») und besondere Identitätsprobleme verhandelt werden. Im Fadenkreuz aus historischer und analytischer These steht letztlich die Frage, inwieweit die Nase exemplarisch für ein verändertes Bewusstsein von unseren Körperteilen und damit unserer selbst steht.

Nase-Weisheiten

Die Spuren einer großen Tradition des «Wissens» und Meinens von der Nase sind noch vielerorts aufzufinden. Das kulturelle Gedächtnis der Sprache etwa ist voller Nasen-Bruchstücke: Wenn es um körpermetaphorische Redewendungen geht, hat der Volksmund die nahe liegende Nase durchaus vorn. Schon der Begriff des Naseweisen hat eine eigene Tradition: Im Neuhochdeutschen tadelnd auf die Alt- und Überklugen angewendet, die ihre Nase in alles stecken, meinte er im Mittelalter das tatsächliche Vermögen, «den Braten zu riechen» – das feine Gespür sowohl in der übertragenen geistigen Bedeutung als auch buchstäblich in der konkret-sinnlichen, etwa beim Geruchsvermögen des Spürhundes. Solchermaßen «naseweis» war aber schon bei den Römern der *emunctae naris homo*, der Mann beziehungsweise Mensch mit der gewischten Nase, der eben kein «Rotzlöffel», sondern «scharfen Sinnes» ist. Noch die beliebten «Spürnasen» unserer Krimis sind in dieser Weise «gewischt», «gewetzt» und «gewitzt». Der Kinderbuchdetektiv Nate the Great heißt auf Deutsch schlicht Nick Nase; und aus dieser Perspektive lässt sich auch verstehen, dass es sich bei Hercule Poirot um einen Feinschmecker handelt, bei Sherlock Holmes um einen Kokser, bei Pepe Carvalho um einen Hobbykoch – die Liste ist bei weitem nicht erschöpft.

Seine Nase in mysteriöse Mordfälle wie in fremde Töpfe oder in Sachen zu stecken, die einen nichts angehen, verweist auf einen anderen Bereich: den anatomischen. Die Nase steht nun einmal als prominentes Mitglied des Gesichts hervor und ist in der Regel vornweg; so kann man «immer der Nase nach gehen» oder sie «in den Wind halten». Wegen des Gesichtsvorsprungs wird man aber auch «an der Nase herumgeführt», wird einem «auf der Nase getanzt», bekommt man «eins auf die Nase» (z. B. einen «Nasenstüber»), kann man «auf die Nase fallen», soll man sich «an die eigene Nase fassen» et cetera: Da so leicht angreifbar, ist man anatomisch gesehen eher *nasedumm* (außer man steckt die Nase in die relativ sicheren Bücher).

Fasst man sich jedoch auf bestimmte Weise tatsächlich an die eigene Nase, schlägt man wieder die Brücke zum Bedeutungsfeld des naseweisen Spürsinns: Einen Zeigefinger an die Seite der Nase zu legen zeigt an, dass man eine Sache gewitzt durchschaut. Diese Geste liegt nicht nur an der Schnittstelle zwischen den beiden semantischen Feldern, sondern erweitert auch das verbale um das gestische Vokabular. Dabei dreht sie außerdem den üblichen Weg der Metaphorisierung um: Kam man zunächst von der konkreten körperlichen Bedeutung der Spürnase zur Geistesschärfe, so wird diese abstrakte Bedeutung im zweiten Metaphorisierungsschritt wiederum zur Grundlage eines konkret körperlichen Verweisens.

Der Realbezug auf die beiden Bereiche des Geruchsvermögens und der anatomischen Platzierung zeigt sich ebenso bei weiteren gestisch-mimischen Zeichen wie dem Rümpfen und dem Hoch-Tragen der Nase. Aber auch auf andere Bereiche wird verbal und körpersprachlich verwiesen: so auf den der Filterfunktion («die Nase voll haben», «Rotzlöf-fel», «Nasen-Tropf») oder auch den Bereich der langen beziehungsweise gedrehten Nase, der auf das straf- oder spottweise «Anpappen» einer künstlichen, z. B. wächsernen Nase zurückgeht – das Gegenstück zur (unten behandelten) Strafe des Nasenabschneidens!²

Handelt es sich hier wegen des realen sachlichen Zusammenhangs mit den Gegebenheiten der Nase streng genommen um metonymische Bedeutungsverschiebungen, so sind andere Redensarten tatsächliche metaphorische Bedeutungsübertragungen: Eine goldene Nase hat sich nie wirklich jemand verdient. Und trotz gegenteiliger Behauptungen dürfte auch die Sexualmetapher der Nase ohne sachliche Fundierung gebildet worden sein. Dennoch ist ihre volksmündliche Tradierung bis heute lebendig: «Wie die Nase des Mannes, so sein Johannes» oder «An der Nase eines Mannes erkennt man sein' Johannes» – das ist in allen Generationen eine bekannte und beliebte Weisheit.

Diese spezifische Redewendung mit ihrer Verwendung eines Namens hat allerdings einen sachlichen Hintergrund, der für die hier verfolgte analytische These relevant ist. Der assoziative Zusammenhang zwischen Nase und dem Organ der Männlichkeit wird auch über Identität hergestellt. Identität hängt mit der Nase schon deshalb zusammen, weil sie – von den Löchern abgesehen – gerade kein paariger Gesichts- und Körperteil ist. Identitätsfiguren wie «pro Nase» oder auch das ironisch auf Wahrnehmungsgenauigkeit anspielende «du Nase» haben schon aus diesem Grund kein Gegenstück mit Ohren oder Augen (wogegen



Abb. 1: Jake Chapman und Dinos Chapman *Zygotische Beschleunigung, biogenetisches, desublimiertes, libidinöses Modell* (1995)

Eigenschaftsfiguren wie «Spürnase» Gegenstücke wie «Schlitzohr» haben). Ebenso zentral auf der vertikalen Körperachse liegend, ebenso «einzigartig» und, wie die Namensgebung «Johannes» andeutet: ebenso identitätsstiftend ist das von der Nase angezeigte männliche Organ (selbst die paarige Randerscheinung der Nasenlöcher hat ihre analog an der Unterseite platzierte Entsprechung; vgl. unten Giovanni della Porta).

Obwohl allseits bekannt und mit Vergnügen abrufbar, gehört die sexualmetaphorische Beziehung freilich eher zum passiven als zum aktiven kulturellen Vokabular. Sie ist ein offenes Geheimnis – vergleichbar mit dem entwendeten Brief in Edgar Allan Poes gleichnamiger Erzählung, der so offen zutage lag wie die Nase im Gesicht und ebendeshalb bestens getarnt war.³ Die Beispiele aus der Alltagskultur lassen sich ergänzen durch Hinweise auf die Hochkultur; so war unter den Exponaten der *Sensations*-Ausstellung, die unlängst Aufsehen erregte, auch eine «rhino-phallische» Skulptur der Gebrüder Chapman (Abb. 1). Nicht

weniger zugänglich sind Beispiele aus der Subkultur, etwa der erotischen Scherzartikel: Die «Penis-Nasenbrille» gehört zum Standardrepertoire von Sexshops. Die sexuelle Nasenmetapher scheint – wie andere Anzüglichkeiten – noch heute ebenso pikant wie fruchtbar, ebenso omnipräsent wie knapp unter der Oberfläche des kulturellen Bewusstseins verborgen zu sein. Deshalb lässt sie sich als Zentralmetapher der Nasensymbolik sehen.

Nasen-Erektionen

Wenn in der Nase ein solcher Kitzel angelegt ist, wenn die Phantasie, einmal angeregt, sich nur allzu gern mit der Nase beschäftigt, dann wundert es nicht, wie gern das prominente Organ als Körperteil der Prominenz wahrgenommen wird: Gerard Depardieu, Thomas Gottschalk und Mike Krüger tragen ausgeprägte Exemplare und sind dafür so bekannt, dass etwa die letzten beiden in Filmtiteln als *Supernasen* verkauft werden, also *pars pro toto* über ihre «Zinken» definiert sind. Und Depardieu wurde nicht erst seit seiner Filmrolle als *Cyrano de Bergerac* zur emblematischen Nase, zum Bannerträger gallischer Sinnensfreude und vitaler Virilität. Während die abstehenden Ohren eines Schauspielers oder das herabhängende Augenlid eines Komikers ebenfalls einen Wiedererkennungseffekt haben, stehen sie nie im Zentrum eines Filmtitels oder Plots, geschweige denn der künstlerischen und männlichen Identität. Eine lädierte, kuptierte oder geschmälerte Nase kann hingegen durchaus mit einer schwachen männlichen Identität assoziiert werden (als Beispiel könnte Michael Jackson und wird unten die Romanfigur Tristram Shandy dienen). Es ist aber in der Regel die durch Länge, Größe, bei Clowns- und Trinkernasen auch durch ihre Farbe markante, hervorstechende, groteske Nase, an der sich die Phantasie entzündet. So verzeichnet das *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* unter dem Stichwort Nase: «große, unförmige Nasen heißt das Volk Gurken und vergleicht sie mit dem Penis»⁴. Je größer also die Nase, desto bestimmter die männliche Identität.

Als Signum männlicher Identität erscheint die Nase auch im Fall eines Nasenphantasmas, das nicht linguistisch, sondern literarisch entstanden sowie visuell imaginiert ist und gleichwohl zum Bestand der Alltagskultur gehört: die Pinocchio-Nase. Ihre Präsenz im kulturellen Bewusstsein ist unübertroffen. Über Europa hinaus wird die überlang gezeichnete Nase nach diesem Paradigma dechiffriert, wie etwa ein Ti-

Abb. 2:
BZ am Sonntag (Detail, 2000)



telbild des *TIME*-Magazins zeigt: Ein Kugelkopf mit ellenlanger Spitznase liefert den Aufmacher zum Thema «Lügensignale».⁵ Selbst ein lokales Boulevardblatt wie die *BZ am Sonntag* nahm die Entschlüsselung nach dem Pinocchio-Paradigma für selbstverständlich, indem es den hessischen Ministerpräsidenten Roland Koch als Pinocchio porträtierte – hier zeigt sich, wie der Erwerb einer «goldenen» mit dem einer Lügennase zusammenhängen kann (Abb. 2).⁶ «Präsenz im kulturellen Bewusstsein» heißt eben nicht, dass es seinen Platz im bildungsbürgerlichen Feuilleton hat: Der literarische Ursprung des Pinocchio-Phantasmas trennt es nicht von dem, was man Populär- oder Volkskultur nennen mag. Deshalb schlägt es für uns die Brücke zur Literarisierung des anrühigen Körperteils sowie zur Wechselwirkung zwischen Literarisierung und kulturellem Bewusstsein.

In den letzten Beispielen ist die Nase nicht nur prominent, sondern hervorstechend im aktiven, performativen Sinne: eben ein «Erektionsorgan». Neben der Symbolik der langen Nase ist daran interessant, dass jemandem eine lange Nase erst wächst. Bei Pinocchio, der – echt Kind – mit präamoralischer Bedenkenlosigkeit lügt, wie beim phantasmatisch überformten Roland Koch des *BZ*-Porträts, der – echt Politiker – mit unsauberen Händen auf seine weiße Weste pocht, objektiviert das Wachstum der Körperausstülpung eine Scham, die das Subjekt nicht

anerkennt, nicht inkorporieren will. Diese Beschreibung legt wiederum die Idee der sexuellen Scham nah, und das Wachsen des Knorpelgerüsts macht die Assoziation fast zwingend. Zwar ist das Thema androzentrisch, doch ist die Frau von wesentlichem Interesse – selbst im Koch-Beispiel: Denn geht man seiner gelängten Nase nach, zum Foto auf dem gegenüberliegenden Teil der Seite, ist ihm dort eine politische Freundin, nämlich die Koalitionspartnerin zugewandt. Die Schlagzeile, die beide Fotos verbindet, lautet: «Die Frau, die das Lügen-Näschen liebt»!

Bei Carlo Collodis *Pinocchio* (1883), dessen Titelhelden man die frühpubertierenden Züge an der hervorsprießenden Nasenspitze ansieht, findet sich die Frau in der Fee, durch deren weibliche Magie er vom hölzernen Töpel zum richtigen Jüngling auswächst – sobald er mit der Fähigkeit und Bereitschaft, eine Familie zu ernähren, seine Nubilität demonstriert. Das unkontrollierte Nasenwachstum, das die groteske Holzpuppe nicht erst in der zum Archetypus gewordenen Lügen-Episode, sondern von Anfang an kennzeichnet, wird durch das Wunder weiblicher Gnade zum biologischen Heranwachsen sublimiert.

Ein verwandter Fall des märchenhaften Wachstums einer Jünglingsnase ist Wilhelm Hauffs *Zwerg Nase* (1827). Hier ist die Zauberin keine junge, schöne Fee, sondern eine alte, dominante, als hässlich geschilderte Hexe. Diese Schilderung zentriert in der unfemininen Riesennase, die zum Spott herausfordert und damit den Plot in Gang setzt. Durch den Spott gereizt, dreht sie den Spieß um – nach dem Motto: «Fass dir an die eigene Nase!» Auch sie verwandelt den kindlichen Protagonisten vollständig. Es ist eine dunklere Vision pubertärer Metamorphosen: Die unschuldige Kindlichkeit, geborgen im einfachen Elternhaus, erwächst und verwächst durch die Verpflanzung an einen sinnlich-exotischen Ort sinistrierender Weiblichkeit zu einer ältlichen Hässlichkeit. Und es ist die unmäßig schwellende Nase, die für die Verwandlung entscheidend ist. Die Körperextension legt zugleich seine männliche und seine namentliche Identität fest.

Freilich wird hier eine von der kindlichen Leserschaft nicht zu erbringende Interpretationsleistung an Hauff und Collodi herangetragen; sie ist jedoch weder sachfremd noch unhistorisch. Schon die purpurrot leuchtende Kirschnase von Pinocchios erstem Besitzer, Maestro Cigliaga, und die Gelegenheiten, bei denen die Pinocchio-Nase ohne Lüge erigiert, oder der Spott wie Furcht erregende «Zinken» der hauffschen Hexe zeigen, dass diese Kunstmärchen den reichen Fundus traditioneller Nasenphantastik durchspielen. Und wenn sich auch der Verdacht des

Nasen-Phallozentrismus nicht widerlegen lässt, so muss andererseits auf der historischen Hintergrundpräsenz des Deutungsmusters, das hier verfolgt wird, bestanden werden.

Nasen-Tanz

Im relativ verklemmten 19. Jahrhundert, in dem sowohl Hauff als auch Collodi schrieben, ist der Nasenkitzel gerade umso fruchtbarer, als er unausgedrückt bleibt: Die Verklemmtheit bleibt quasi stets kurz vor dem befreienden Niesen. Auch Rostands *Cyrano de Bergerac* ist schließlich nicht aus dem 17. Jahrhundert (in dem sein Held lebte), sondern von 1897; und während der Zusammenhang zwischen Nase, Sexualscham und Virilität des Helden Grundlage des Plots und des dialogischen Nasenspotts ist, so wird er doch nie explizit gemacht. Nicht anders verhält es sich mit Friedrich Haugs *200 Hyperbeln auf Herrn Wahls ungeheure Nase* (1841) und der großen Zahl an Märchen wie Carl August Görners *Der Mann mit der langen Nase* (1864, an *Die lange Nase* der Brüder Grimm angelehnt), Lustspielen wie Carl Haffners *Die lange Nase* (1863) oder eher philosophischen Reflexionen zur Nase wie denen Carl Julius Webers (z. B. in *Demokritos, oder hinterlassene Papiere eines lachenden Philosophen*, 1843). Nicht zu vergessen Nikolai Gogols Erzählung *Die Nase* (1835), die das Phantasma der grotesk selbstständigen Nase bis zu deren personaler Autonomie ausspielt – und laut Vladimir Nabokov auf den reichen russischen Nasenhumor, aber auch Gogols eigene erotisierte Rekordnase zurückgeht.⁷

Schließlich trieb der Nasenkitzel auch wissenschaftliche Blüten. William Runge ging in seiner medizinischen Dissertation *Die Nase: in ihren Beziehungen zum übrigen Körper* (1885) vor allem auf die physiognomische Tradition ein, skizzierte aber auch eine doppelte Verbundenheit der Nase mit den Geschlechtsfunktionen: Neben der erotischen Funktion des Riechens müsse auch umgekehrt eine Wirkung der Geschlechtsteile auf die Nase vorliegen und ablesbar sein, so wie eine rote Nase auf Weingenuss oder Gebärmutteranomalien schließen lasse (verbreitet war damals auch noch die syphilitische Nase). Wilhelm Fließ, Kollege und Freund Freuds, entwickelt gar eine ganze Theorie enger *Beziehungen zwischen Nase und weiblichen Geschlechtsorganen* (1897), wo z. B. das Nasenbluten mit der weiblichen Periode assoziiert wird, und verallgemeinert dies wenig später auf dem Hintergrund einer doppelgeschlechtlichen Konzeption des Menschen in seiner Monographie

Über den ursächlichen Zusammenhang von Nase und Geschlechtsorganen (1901). Nach all den *Literarisierungen* der sexuellen Nasenmetapher wird sie hier also auch noch *litalisiert*!

Wenn es zutrifft, dass es sich bei der Flut von «Nasen-Literatur» im 19. Jahrhundert um die letzte große Blüte einer großen Tradition der Nasenphantasmen handelt, von der danach nur noch fragmentarische Ableger bleiben, so deutet sich in der obigen Darstellung ein Erklärungsmuster an, das sich sowohl mit Michel Foucaults Beschreibung des kontrolliert angeregten Sexualdiskurses des 19. Jahrhunderts verträgt wie mit dem freudschen Axiom eines unterschwellig ubiquitären und ständig in Sublimationen abgelenkten Sexualinteresses. Hier geht es aber um die Kenntlichmachung von Traditionslinien und nicht um die möglichen «Erklärungen» für ihren Verlauf, da diese stets willkürlich, einseitig und reduktiv zu bleiben pflegen. Auch der Eindruck, dass auf die Flut der literarischen Ausflüsse aus der Nasentradition mit dem 20. Jahrhundert eine relative Ebbe gefolgt ist, soll hier nur konstatiert werden.

Ganz versiegt und vergessen sind die «Nasenausflüsse» freilich nicht: Giacomettis Skulptur *Die Nase* (1947) widmet der Kunsthistoriker Jean Clair eine Monographie, in welcher er die Litalisierung der Nasenmetapher fortsetzt und auf den besonderen Wachstumsschub von Nase wie Geschlechtsteilen in der Pubertät verweist (Abb. 3). Im Zuge eines kunsthistorischen Beitrags zum Thema «Nasen-Verklemmtheit» feiert er Giacomettis Extremnase als Vorstoß gegen die kunstgeschichtliche Verdrängung dieser Körperteile in die «Mikro-genito-morphie» bzw. «Mikro-rhino-morphie», das heißt in eine Verkleinerungskonvention hinsichtlich beider hervorstechender Organe (man vergleiche auch die eingangs angeführte Chapman-Skulptur).⁸

Ganz verschwunden ist das Thema auch aus der Literatur nicht. Thorsten Beckers Romantitel *Die Nase* (1987) verweist auf ein Bewusstsein der fraglichen Tradition, das im Text freilich nur teilweise ausgespielt wird. Quasi als Spurenelement kommt die sexuelle Nasenmetapher auch in dezidiert «postmodernen» Werken wie William Gass' *Willie Master's Lonesome Wife* (1968) vor. Und sie gehört zum Interpretationshorizont von Werken wie Süskinds eingangs erwähntem *Das Parfum* mit seinen «Nasen-Lust-Morden» (1985). Die Liste ließe sich verlängern, reicht aber weder quantitativ noch qualitativ (im Sinne der intensiven Nutzung der Nase für Plot oder Metaphorik) auch nur annähernd an die vorhergehende Nasen-Literatur heran. Dies lässt sich auch nicht auf literarische Moden oder epochenstilistische Veränderungen

Abb. 3:
Alberto Giacometti *Die Nase* (1947)



zurückführen, etwa mit einem phantasiefreudlichen Modernismus der Neuen Sachlichkeit. Es ist auch nicht so, dass das 19. Jahrhundert eine sexualneurotische Ausnahme, die gegenwärtige «Nasen-Vergessenheit» dagegen der übliche Normalzustand wäre. Die literarische Blüte des 19. Jahrhunderts erinnert vielmehr an das geflügelte Wort vom Zwerg, der nur deshalb viel sieht, weil er auf den Schultern von Riesen steht. Der biedermeierliche Zwerg Nase steht auf den Schultern von frühneuzeitlichen Riesen wie Gargantua und Pantagruel.

Michail Bachtins Buch zur Volkskultur bei Rabelais hat die Literaturwissenschaft an die Möglichkeit erinnert, Werke wie *Gargantua und Pantagruel* als Höhenkämme kulturphantasmatischer Traditionen zu lesen. Die Tradition der phallischen Nase ist dafür ein Beispiel. Bachtin geht allerdings zu weit und ist phallogozentrischer als sein Gegenstand, wenn er verabsolutiert, in grotesken Motiven stehe die Nase immer für den Phallus.⁹ In den einschlägigen Stellen bei Rabelais kommt die Nase auch unter anderen und nicht minder grotesk-karnevalesken Aspekten vor: dem Geruch, dem Rotz (der als Gehirnexkrement galt), der nasalen «Wein-Röte» (wie sie auch in Shakespeares Falstaff-Welt vorherrscht) sowie der Wortspiele und Redewendungen, wie sie eingangs thematisiert wurden.

Auch bei einem anderen frühneuzeitlichen Riesen grotesker Körpervorstellungen, Miguel de Cervantes Saveedras *Don Quichote*, stößt man auf die Nase; aber hier ist noch deutlicher als bei Rabelais, dass der körperbezogene Humor keineswegs besonders nasenzentriert ist. Allerdings kommt bei Cervantes ein aufgepapptes Maskenungetüm zum Einsatz, mit dessen Hilfe Don Quichote bei einem nächtlichen Überfall erschreckt und aus dem Felde, nämlich seinem Bett geschlagen wird – und hier lässt sich fast jeder Umstand sexualmetaphorisch verstehen. Diese Gesichtsattrappe erinnert an die spätmittelalterliche Schandmaske und die Nasenmaske der *Commedia dell'Arte*, wie sie etwa die Dottore-Figur charakterisiert. Ein «Doktor mit der langen Nase» findet sich wiederum bei Hans Sachs, als durch Nasenspott in der Ehre gekränkte Titelfigur eines kurzen Fastnachtspiels. Sachs verarbeitet in mehreren mit *Nasentanz* betitelten Werken die Motivik von Nasentanz und Nasenkönig – der Gewinner des Tanzes um die längste Nase erhält, quasi als Schamkapsel, ein Nasenfutteral –, auch bei ihm kann aber von einer zentralen Rolle der Nase oder einem systematischen Interesse an ihr nicht die Rede sein. Auch er wird im Tanz um die literarische Nase mit der größten Reichweite ausgestochen von Laurence Sternes *Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759–67).

Sterne als Nasenkönig – diese These ist hier grundlegend. Sie zu belegen ist Ziel der verbleibenden Argumentation. Zwei Stränge liefern synchrone und diachrone Kontexte: Der eine führt vom 18. Jahrhundert in die Galerie der Renaissance-Nasen, der zweite in die jahrtausendealte Geschichte der Physiognomik mit ihrer phantasievollen Anthropologie der Nase. Dies geht über eine bloße thematische Sichtung deshalb hinaus, weil die Bezugnahme auf die Geschichte der Nasologie dem Projekt der Selbstrekonstruktion eines Icherzählers dient, dessen Nase und Genital nicht mehr das sind, was sie waren.

Auf der Suche nach der verlorenen Nase

Tristram Shandy zwischen Physiognomik und Autopoiesis

Da *Tristram Shandy* weniger bekannt ist als *Pinocchio*, *Zwerg Nase* oder *Don Quichote*, zunächst einige Worte zur Orientierung. Freilich sticht dieser Roman, wenn man ihn nicht Anti-Roman oder Satire nennen will, auch hinsichtlich der Schwierigkeit einer Inhaltsangabe alle anderen aus. Eine Chronologie ist zunächst ebenso wenig zu erkennen wie eine andere Logik. Der Icherzähler Tristram beginnt seine Autobiographie

nicht mit der Geburt, sondern *ab ovo*, mit seiner Zeugung. Er gerät aber immer weiter in die Vorgeschichte seines Vaters Walter und seines Onkels Toby Shandy, vom Hundertsten ins Tausendste und vom Erzählen ins Philosophieren. Unterbrechung und Abschweifung sind Programm. In den zuerst veröffentlichten zwei Bänden kommt es noch nicht einmal zur Geburt des Autobiographen. Auch vom Heranwachsen des Erzählers lernen wir nur einige zentrale Unglücksfälle kennen.

Hier kommt nun die Bedeutung der Nase und das entsprechende traumatische Potenzial ins Spiel. Zumindest unter den männlichen Shandys vererbt sich eine kleine Nase. Tristrams Vater Walter ist besessen davon und mausert sich zum Nasologen mit einer umfangreichen Bibliothek von Werken, die vom Nutzen großer Nasen handeln (wie der Dialog *De Captandis Sacerdotis* des Erasmus von Rotterdam, der mehr als ein Dutzend Verwendungen ausspielt, darunter die, als Blasebalg «das Feuer anzufachen»¹⁰). Umso niederschmetternder ist es für Walter, als die kleine Nase Tristrams bei der Geburt auch noch von der Geburtszange des *Accoucheurs* eingedrückt wird. Dies wird nur unvollkommen behoben durch eine eilig zusammengeschusterte Brücke, die mit einem Verweis auf Gaspar Tagliacozzi konterkariert wird, den für seine Prothesen berühmten Nasenchirurgen des 16. Jahrhunderts (einer der Väter der heute so beliebten und vor allem mit der Nase beschäftigten plastischen Chirurgie – auf die Verbindung zwischen Tristram und Michael Jackson wurde oben hingewiesen).

Der Erzähler stellt zu diesem Zeitpunkt sicher, dass den Lesern der Symbolwert dieser Probleme nicht entgeht; und zwar indem er insistiert, für ihn sei eine Nase nur eine Nase und bestimmt nichts anderes («a nose is a nose is a nose» ist eine beliebte Pointe¹¹). Dabei ist nicht zu übersehen, dass die «mikrorhinomorphen» Männer der Shandy-Familie auch im Sexuellen keine gute Figur machen und dort sozusagen «die Nase hängen lassen». Dieser Zusammenhang wird in Tristrams Fall dadurch verstärkt, dass ihm nach der Nase auch das Gegenstück abgeklemmt wird, als er aus dem Fenster uriniert und das Schiebefenster herunterrutscht. Es gibt bei den Shandys eben nichts, was gut hängt, kommentiert der Erzähler.

Wenn er sich dann mit einem Gipsmodell vergleicht und sich bei Mutter Natur ironisch für die Herstellung bedankt – aber dahinten sei ja noch eine Spalte offen, und vorne sei doch etwas abgebrochen –, dann kann sich Letzteres auf jeden der beiden hervorstechenden Körperteile beziehen. Hierin deutet sich an, wie die Ebene der anthropologischen

Reflexion sich bei Sterne gegenüber der narrativen Ebene ständig in den Vordergrund drängt. Das Wechselspiel beider Ebenen zeigt sich auch im folgenden Beispiel.

Sterne entwirft die nasologische Bibliothek Walters mit Hilfe realer, aber auch fiktiver Autoren. Von letzteren hat die Figur des deutschen Gelehrten Hafen Slawkenbergius (Schlackenberg) Unsterblichkeit erlangt – auch heutige Autoren zum Thema Nase zollen ihm als größtem Nasologen Tribut.¹² Slawkenbergius wird die mit einer Liebesgeschichte verwobene Nasengroteske zugeschrieben, die in lateinischer und englischer Version in *Tristram Shandy* eingefügt ist. Die Besetzung Straßburgs durch Ludwig den XIV. im Jahre 1681 wird hier zurückgeführt auf die Ankunft eines Fremden mit riesiger Nase. Die Frage nach deren Echtheit wird aus lüsterner Neugier oder neidischem Misstrauen gestellt und löst schließlich einen Aufruhr aus. Die Gelehrten stürzen sich in scholastische Disputationen, Nonnen verfallen in Ekstase, und letztendlich ist die ganze Bevölkerung vor den Toren, um die Nase nochmals zu sehen, sodass die Stadt überrumpelt werden kann.

Die Orientierung an Rabelais zeigt sich hier nicht nur in den grotesken und politsatirischen Zügen. Wenn der Fremde angibt, sein Organ vom «Kap der Nasen» geholt zu haben, erinnert dies an eine rabelaische Antwort auf das Rätsel, das Walter so beschäftigt: woher die unterschiedliche Größe der Nasen komme. Bei Rabelais ist eine Erklärung für die große Nase eines Mönches, dass er der Erste auf dem Nasenmarkt war und sie sich aussuchen konnte. Onkel Toby gibt die zweite Antwort, die schon bei Rabelais steht, wie Walter anmerkt: Gott macht die Nasen, wie sie ihm gefallen. Die dritte, vom Mönch selbst gegebene Erklärung ist die klassische, die sich auch bei Ambrose Paré findet und mehr nach Walters Geschmack ist: In der weichen Brust der Amme gehe die Nase auf wie der Teig im Backofen; eine harte Ammenbrust drücke die Nase ein. Das gleiche Prinzip gilt dann auch für die rabelaische Frage, warum Mönche ein großes Gemächt haben: weil sie keine Beinkleider, sondern Kutten tragen. Auch Rabelais betreibt Kastrationshumor, sowohl auf direkte Weise, wenn die Ammen im Scherz Gargantuas Glied abzuziehen drohen, als auch über die Nasensymbolik, etwa auf der Insel der Nasenlosen. In diesen Kastrationsscherzen verrät sich allerdings nicht die Kastrationsangst Tristram Shandys. Dies ließe sich mit Bachtin so erklären, dass die bei Rabelais noch wirksame vor-moderne Volkskultur den individuellen Zerfall in einem sich regenerierenden Kollektivkörper aufgehoben sieht, wogegen im 18. Jahrhundert

Abb. 4:
Jean Closet *François I* (ca. 1530)



die fortschreitende Subjektivierung und Isolation des Individuums von derartig heilenden Denkbewegungen und daher solch unbekümmertem Humor abkommt. Demnach ist Tristrams Abstieg in die nasologische Vorgeschichte nicht eine bloße Suche nach seiner partiell verlorenen Nase beziehungsweise dem männlichen Selbstbewusstsein, das auf einer unversehrten Nase beruht, sondern eine Suche nach Kontakt mit nasen- und somit identitätsheilenden Kräften.¹³

Direkt in die Zeit von Rabelais führt eine weitere in *Tristram Shandy* eingefügte Geschichte über Franz den Ersten von Frankreich (Abb. 4). Seine unübersehbare Gesichtspracht (später unübersehbar syphilitisch) machte ihn zu einer der berühmtesten Großnasen der Renaissance. In der humorigen *Nasea* des Renaissancehumanisten Annibale Caro belegt er neben Lorenzo di Medici und Karl dem Großen die Grundthese von der politischen wie sonstigen Potenz der Nase (so behauptet Caro scherzhaft, der Dichter Ovid, nämlich Ovidius Naso, sei verbannt worden, weil Augustus seine Nase fürchtete).¹⁴ In Sternes Geschichte wird die franzsche Nase zwar nicht direkt angesprochen. Aber wenn der majestätisch benaste König im Feuer stochert, so erinnert dies an das Erasmus-Zitat über die anheizende Funktion der Nase. Wenn er sich zum Vollgefühl seiner Virilität die Hosen hochzieht, so ist dies Reaktion darauf, dass ihm die Schweizer «auf der Nase herumtanzen» wollen. Und wenn er dann den Krieg gegen diese Schweizer befiehlt, weil sie seine

Ehre in einer Fortpflanzungsangelegenheit gekränkt haben, so lässt sich nicht nur das sexuelle Motiv mit der königlichen Nase assoziieren, sondern auch diejenigen von Krieg und Ehre. Das Beispiel Cyrano zeigt, wie eine große Nase als kriegerisch gedeutet wurde. Zwischen Nasenverlust und Ehrverlust besteht ebenfalls eine Korrespondenz, die sich beispielsweise in Redewendungen des romanischen Sprachraums sowie in der mittelalterlichen Strafe der Nasenamputation manifestiert. Diese symbolische Kastration der *abscissio nasi* wurde u. a. für Ehebruch verhängt – und zwar über die Frau, an deren Fleisch die Ehrverletzung des Ehemannes sowohl begangen als auch gesühnt wurde!¹⁵

Neben Rabelais, Tagliacozzi, Ambrose Paré und Erasmus gehört zu Walters nasologischen Bezugspunkten auch der Renaissancehumanist Angelo Poliziano, Hauslehrer Lorenzo di Medicis und Mentor von Michelangelo Buonarroti. Er hat laut Walter nicht nur über die sexuelle Grundlage des Staatswesens geschrieben, sondern mit seiner Nase Eingang in Giambattista della Portas Traktat *De humana physiognomonia* (1586) gefunden. Im Kapitel zur Nase stellt auch Porta fest, dass sie dem männlichen Glied entspricht.¹⁶ Mehr noch, die Beschaffenheit der Nasenlöcher entspricht derjenigen der Hoden!¹⁷ Vor allem aber nahm diese einflussreichste Physiognomik der Renaissance das Prinzip der Analogie mit dem Tierreich auf. Weil Polizianos Nase dem Nashorn ähnelt, hat dieser Gelehrte laut Porta einen durchdringenden, hitzigen und eifersüchtigen Geist (Abb. 5).¹⁸

Dieses Prinzip herrscht schon im dritten vorchristlichen Jahrhundert in der Aristoteles zugeschriebenen *Physiognomika* vor, deren Bestimmungen sich in den Physiognomiken der nächsten zweitausend Jahre finden. Für Pseudo-Aristoteles wie für Porta gilt beispielsweise die Hakennase analog zum Adler als Zeichen der Großmut, die spitze Nase analog zum Hund als Zeichen des Jähzorns, die bis zum Mund reichende und an der Wurzel eingebogene Rundnase analog zum Hahn als Zeichen der Lüsternheit.¹⁹ Letztere Form stimmt mit der Nasenform von Silenen, Satyrn und Faunen überein – die tatsächlich nicht für keusch galten. Auch Sokrates besaß solch eine Nase und akzeptierte bekanntlich die physiognomische Einschätzung, dass er alle lasterhaften Anlagen besitze – allerdings habe er diese überwunden. Bis hin zu Lavater ist Sokrates damit zur Herausforderung für die Physiognomik geworden, aber auch zum Modell für die Kultivierung des inneren Genies als Konterstrategie gegen äußere Widrigkeiten.



Abb. 5: Giovanni della Porta *Die Physiognomie des Menschen*: Angelo Poliziano (1586)

Zu diesem Modell gab es auch am Medici-Hof eine Entsprechung. Ein Schüler von Poliziano, ein Protegé von Lorenzo und ein Freund von Annibale Caro war Michelangelo Buonarroti. Er zeichnete sich durch keine stattliche Nase aus, sondern durch eine gequetschte sokratische Nase, die ihm ein faunisches Aussehen gab; der Fausthieb eines frühen Neiders soll ihm zur gebrochenen «Boxernase» verholfen haben.²⁰ Diese von Vasari und Condivi überlieferte Anekdote mag freilich schon Teil der sokratischen Selbstinszenierung sein, mit der Michelangelo seine künstlerische Potenz von seinem hässlichen Äußeren absetzte. In jedem Fall dient der von Sokrates präfigurierte Michelangelo selbst wiederum als Präfiguration des sterneschen Icherzählers. Jedes Mal werden physiognomisch festgeschriebene Handicaps mit Hilfe von ästhetisch-intellektuellen Selbstbildungsprozessen transzendiert – innere «Auto-poiesis» überwindet äußere Determiniertheit.²¹

Der Tristram mit der eingedrückten Nase sucht gegen Lungenkrankheit und Potenzmangel durch seinen ironischen Genius zu Ruhm kommen, so wie Sterne selbst sich dadurch über Lungenkrankheit, die Obskurität einer Provinzpfarre und wie Sokrates über eine zerrüttete Ehe



Abb. 6:
Joshua Reynolds
Laurence Sterne (1760)

erhob. Das von Sir Joshua Reynolds gemalte Porträt Sternes (Abb. 6) ist ebenfalls als sokratische Pose gelesen worden: Die Haltung ist kontemplativ, der aufgestützte Ellbogen zeigt auf das niedergeschriebene Produkt des eigenen Geistes; eine ironische Intelligenz sticht unter sinnlichen Gesichtszügen hervor; aus dem Vorbeugen des Kopfes ergeben sich satyrnhafter Effekte: Die Augen erscheinen widerhaft schräg, die Augenbrauen zusammengewachsen bis hin zum Nasenansatz, die Nase gelängt bis hinunter zu den dicken Lippen; schließlich sind mit Zeigefinger und Perückeneinschnitt Hörner angedeutet.²²

Dieses Porträt wird von Lavater besprochen, freilich nicht annähernd so ausführlich wie dasjenige des Sokrates. Es ist für Lavaters Argumentationsweise charakteristisch, wie er kurzerhand dem, der hier nicht das Genie erkenne, jeglichen physiognomischen Sinn abspricht.²³ Auch Sterne illustriert jedenfalls Lavaters These aus dem Abschnitt «Nasologie» der *Physiognomischen Fragmente*, dass die Nase das «Widerlager des Gehirns»²⁴ bilde. Lavater wird mit seinen eigenen Waffen von Rudolf Kassner geschlagen, der *Tristram Shandy* übersetzte und sich gern mit prominenten Nasen beschäftigte: Er macht sich in seiner eigenen *Physiognomik* (1932) das Vergnügen, Sterne und Lavater nebeneinander abzubilden, sie mit der Metapher von Schraube und Mutter in eine anzügliche Beziehung zu setzen und kurzerhand Lavater nach einer Analyse seiner Nasenform das sternesche Genie abzusprechen.²⁵ Die physiognomische Tradition ließe sich von Lavater und seinen Nationalphysiognomien hin zum Klischee der Judennase bis in seine schlimmste Zeit hinein verfolgen.²⁶ Eine andere Linie wäre das Fortleben der Physiognomik in der Anthroposophie, z. B. bei den Nachfolgern Carl Huters oder bei Norbert Glas, der die auf Fließ zurückgehende Assoziation der Nasenschwellkörper mit den Genitalien ausspinnt.²⁷ Beim Fallbeispiel

Sternes kam es auf die Physiognomik aber nur als Folie für die kulturell, z. B. literarisch produktive Gegenbewegung zu den als «natürliche Zeichen» gelesenen Gegebenheiten der Nase an.

Fazit. Nasenschwund?

Sichtung und Deutung der nasologischen «Erbinformation» im wahrscheinlich komplexesten Werk der Nasen-Literatur bringen den Streifzug durch die Kulturgeschichte dieses Körperteils zum Ende. Er begann mit einigen im Volksmund verankerten Nasenvorstellungen; fuhr fort mit herrschenden Paradigmen der Nasensymbolik; verfolgte deren literarische Vorläufer anhand der sexuellen Nasenmetapher und engte den Blick schließlich auf die facetten- und bedeutungsreichste, wenn nicht potenteste Nase ein. Strukturiert wurde dieses fokussierende Vorgehen zusätzlich durch eine historische These zur Entwicklung des «Nasen-Bewusstseins» und durch eine analytische These zur «ursächlichen Beziehung zwischen Nase, Geschlechtsorganen und Identität» (um Fließ zu paraphrasieren).

Zu letzterer These lieferte das ausführlichste Beispiel die autobiographische Selbstrekonstruktion des Erzählers von *Tristram Shandy*, der nasal-genital und damit in seiner Identität schon erblich unterversorgt und zudem von Fortuna versehrt ist. Aber auch an anderen Werken wie denen von Hauff und Collodi sowie an Beispielen aus der nicht literarischen Alltagskultur wurde dieser zentrale Zusammenhang skizziert.

Für erstere These, die eine historischen Einschätzung versuchte, liegt *Tristram Shandy* am zentralen Punkt einer langfristigen Entwicklung. Sie beginnt mit einem spätmittelalterlich-frühneuzeitlichen Nasen-Verständnis, das sich im beiläufigen Humor der unbefangenen expliziten oder auch grotesken Art äußert (literarisch z. B. bei Sachs, Erasmus, Rabelais, physiognomisch z. B. bei Porta und Caro). Im Vergleich zu Rabelais offenbarte sich in *Tristram Shandy* eine Note subjektiver Betroffenheit und irreparabler Gezeichnetheit, die das derb-humorige, immer Andere betreffende in ein subtileres, neurotisch-selbstironisches Nasen-Bewusstsein zu verwandeln beginnt. In verschiedenen Beispielen des 19. Jahrhunderts zeigte sich dieses quasi zu «Nasen-Unterbewusstsein» verändert, welches die bei Sterne noch häufigen Obszönitäten gar nicht mehr explizit oder nur unzweideutig zweideutig macht – dies freilich in fruchtbarer Obsessivität. Das 20. Jahrhundert scheint nun tendenziell abgestumpft gegen solchen Nasenkitzel. In un-

serer «Geruchsneutralität» fehlt es sozusagen an Aroma-Stimulanz für literarische Nasenerrektionen. Der Zusammenhang zwischen der funktionalen Rolle der Nase als Sinnesorgan und ihrer symbolischen Bedeutung, der als bloße Parallelität am Anfang stand, ließ sich in der Phallusmetapher als Zusammenhang zwischen Sexualität und männlicher Identität analysieren und schließlich als Produkt langweiliger kulturbeziehungsweise literarhistorischer Entwicklungen interpretieren.

Anmerkungen

- 1 Vgl. v. a. Kamper, Dietmar u. Christoph Wulf. «Blickwende. Die Sinne des Körpers im Konkurs der Geschichte». *Das Schwinden der Sinne*. Hg. v. dens. Frankfurt a. M., 1984. 9–17.
- 2 Vgl. Eintrag «Nase» in: Grimm, Jacob u. Wilhelm Grimm. *Deutsches Wörterbuch*. Bd. 7. Leipzig, 1989. 396–410.
- 3 Clair, Jean. *Giacomettis Nase. Fastengesichter und Fastnachtmasken*. Berlin, 1998, S. 47.
- 4 Eintrag «Nase» in: Bächtold-Stäubli, Hanns u. E. Hoffmann-Krayer (Hg.). *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. Bd. 6. Berlin u. Leipzig, 1934/35, S. 970.
- 5 TIME-Magazin. 13. 3. 2000, S. 1.
- 6 BZ am Sonntag. 13. 2. 2000, S. 2.
- 7 Nabokov, Vladimir. *Nikolai Gogol*. New York, 1944, S. 3 ff.
- 8 Vgl. Clair (Anm. 3), S. 47.
- 9 Bachtin, Michail. *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt a. M., 1987, S. 357.
- 10 Erasmus von Rotterdam. «Die Jagd nach Pfründen». *Vertraute Gespräche (Colloquia Familiaria)*. Köln, 1947. 147–152.
- 11 Z. B. Epigraph bei Schulte, Michael. *Literarische Nasen*. Frankfurt a. M., 1969.
- 12 Barolsky, Paul. *Michelangelo's Nose. A Myth and Its Maker*. University Park u. London, 1990, S. 5. Vgl. auch David, Alfred. «An Iconography of Noses. Directions in the History of a Physical Stereotype». *Mapping the Cosmos*. Hg. v. Jane Chance u. Raymond O'Neill Wells. Houston 1985. 76–97.
- 13 Wegen solch wesentlicher Funktionen der Suche ist die Proust zitierende Zwischenüberschrift auch sachlich begründet; in Wortspiel wie Programmatik ist dies angelehnt an Pfister, Manfred. «Auf der Suche nach dem verlorenen Leib». *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Hg. v. Michael Titzmann. Tübingen, 1991. 69–88.
- 14 Caro, Annibale. *La Nasea*. Mailand, 1863, S. 168.
- 15 Zu derartigen romanischen Redewendungen vgl. Caro (Anm. 14), S. 169f., außerdem hierzu wie zu *denasatio* vgl. Groebner, Valentin. «Das Gesicht wahren. Abgeschnittene Nasen, abgeschnittene Ehre in der spätmittelalterlichen Stadt». *Verletzte Ehre. Ehrkonflikte in Gesellschaften des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*. Köln u. a., 1995. 361–380.
- 16 «Il naso risponde alla verga»; zitiert nach David (Anm. 12), S. 82.
- 17 Della Porta, Johann Baptista. *Die Physiognomie des Menschen*. Hg. v. W. Rink. Radebeul, 1936.
- 18 Vgl. David (Anm. 12), S. 89f.
- 19 Siehe Porta (Anm. 17), S. 114 ff.
- 20 Vgl. Barolsky (Anm. 12), S. 7 ff.
- 21 Der Begriff des Autopoietischen wurde durch seine systemtheoretische Verwendung im Sinn von Selbst-Reproduktion bekannt. Er bezeichnet hier, im auf den Menschen und die Kunst bezogenen Kontext, aktiver das Ich-Bildende oder Selbst-Schöpfende, das in diesen Beispielen kreativer Identitätsformung sichtbar wird.
- 22 Busch, Werner. *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*. München, 1993, S. 396 ff.
- 23 Lavater, Johann Caspar. *Physiognomik. Zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*. Neue Ausgabe der verkürzt herausgegebenen *Physiognomischen Fragmente*. Wien, 1831 (1829), S. 11, Beilage 9.
- 24 Lavater, Johann Caspar. *Physiognomische Fragmente. Zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*. Faksimiledruck der Originalausgabe. Bd. 4. Zürich, 1968 (1775), S. 257. In Bd. 1, 1969 (1775), S. 151 ist die Rede von Nasologie im Kontext eines auf Französisch verfassten Briefes von 1774. Zu beiden Stellen, insbesondere zur auch hier vorhandenen Verbindung mit der Phallussymbolik, siehe Mattenklott, Gert. «Nase». *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*. Hg. v. Christoph Wulf. Weinheim u. Basel, 1997. 464–470, S. 467.
- 25 Kassner, Rudolf. *Physiognomik* (1932). *Sämtliche Werke*. Bd. 5. Pfullingen, 1980, S. 138 ff., Abb. 29 u. 30.
- 26 Vgl. hierzu Jeggle, Utz. *Der Kopf des Körpers. Eine volkswissenschaftliche Anatomie*. Weinheim u. Berlin, 1986, S. 133 f.: Jeggle diskutiert die Herausbildung dieses Phantasmas über die kranziologische Assoziation der spitzwinkligen Nase mit dem Tierischen bei Petrus Camper im 18. Jahrhundert sowie dagegen Maurice Fishbergs Statistik, dass die krumme Adlernase viel seltener unter Juden vorkommt als die «griechisch-römische».
- 27 Glas, Norbert. *Das Antlitz offenbart den Menschen*. Bd. 1: *Eine geistgemäße Physiognomik*. 4. Aufl. Stuttgart, 1979 (1961), S. 94 f.

Über die Herausgeber

Claudia Benthien, Dr. phil., Jahrgang 1965, ist Wissenschaftliche Assistentin am Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin. 1998 Promotion an der Humboldt-Universität, anschließend Postdoktorandin am Graduiertenkolleg «Körper-Inszenierungen» an der Freien Universität Berlin. 1996 Visiting Scholar an der Columbia University, New York; 2001 Fellow an der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel und am Warburg Institute, London. Tiburtius-Preis 1999 des Landes Berlin.

Buchpublikationen u. a.: Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse (1999); Über Grenzen. Limitation und Transgression in Literatur und Ästhetik (Hg., zus. mit Irmela Marei Krüger-Fürhoff, 1999); Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle (Hg., zus. mit Anne Fleig und Ingrid Kasten, 2000).

Christoph Wulf, Dr. phil., Jahrgang 1944, ist Professor für Allgemeine und Vergleichende Erziehungswissenschaft, Mitglied des Interdisziplinären Zentrums für Historische Anthropologie, des Sonderforschungsbereichs «Kulturen des Performativen» und des Graduiertenkollegs «Körper-Inszenierungen» an der Freien Universität Berlin.

Buchpublikationen u. a.: Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft (zus. mit Gunter Gebauer; 1992; 2. Aufl. 1998); Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie (Hg.; 1997); Spiel – Ritual – Geste (zus. mit Gunter Gebauer, 1998); Anthropologie der Erziehung (2001); et al.: Das Soziale als Ritual (2001); mit Dietmar Kamper Herausgeber von zwölf Bänden unter dem Rahmenthema «Logik und Leidenschaft». Internationale, transdisziplinäre Studien zur Historischen Anthropologie; Mitherausgeber der «Zeitschrift für Erziehungswissenschaft» und der Reihen «Historische Anthropologie», «European Studies in Education», «Pädagogische Anthropologie», geschäftsführender Herausgeber von «Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie».

Claudia Benthien / Christoph Wulf (Hg.)

Körperteile

Eine kulturelle
Anatomie

rowohlts enzyklopädie
im Rowohlt Taschenbuch Verlag

Rowohlt's Enzyklopädie
Herausgegeben von Burghard König

Originalausgabe
Veröffentlicht im Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH,
Reinbek bei Hamburg, Juni 2001
Copyright © 2001 by Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH,
Reinbek bei Hamburg
Umschlaggestaltung any.way, Walter Hellmann
(Abbildung: Théodore Géricault)
«Anatomische Fragmente» / Montpellier, Museum
Satz: Aldus und Optima PostScript, PageOne
Gesamtherstellung Clausen & Bosse, Leck
Printed in Germany
ISBN 3 499 55642 1
Die Schreibweise entspricht den Regeln der neuen Rechtschreibung.

Inhalt

Claudia Benthien und Christoph Wulf

Einleitung

Zur kulturellen Anatomie der Körperteile 9

Zerteilter Kopf

Inge Stephan

Das Haar der Frau

Motiv des Begehrens, Verschlingens und der Rettung 27

Sabine Flach

Das Auge

Motiv und Selbstthematization des Sehens
in der Kunst der Moderne 49

Gert Mattenkloft

Gehörgänge

Erkennen durch die Stimme 66

Kay Himberg

Phantasmen der Nase

Literarische Anthropologie eines hervorstechenden Organs 84

Claudia Benthien

Zwiespältige Zungen

Der Kampf um Lust und Macht im oralen Raum 104

Opaker Rumpf

Michael Oppitz

Zur Körpersymbolik in Verwandtschaftsbeziehungen

Herz, Leber, Lunge, Eingeweide, Knochen und Fleisch in
himalayischen Gesellschaften 133

Karl-Josef Pazzini

Haut

Berührungssehnsucht und Juckreiz 153

Philine Helas

Madensack und Mutterschoß

Zur Bildgeschichte des Bauches in der Renaissance 173

Christoph Wulf

Magen

Libido und Communitas – Gastrolatrie und Askese 193

Gerburg Treusch-Dieter

Leber und Leben

Aus den Innereien einer Kulturgeschichte 207

Zerrissenes Geschlecht

Hartmut Böhme

Erotische Anatomie

Körperfragmentierung als ästhetisches Verfahren
in Renaissance und Barock 228

Adrian Stähli

Der Hintern in der Antike

Kulturelle Praktiken und ästhetische Inszenierung 254

Edith Wenzel

Zers und *fud* als literarische Helden

Zum «Eigenleben» von Geschlechtsteilen
in mittelalterlicher Literatur 274

Doerte Bischoff

Körperteil und Zeichenordnung

Der Phallus zwischen Materialität und Bedeutung 293

Ann-Sophie Lehmann

Das unsichtbare Geschlecht

Zu einem abwesenden Teil des weiblichen
Körpers in der bildenden Kunst 316

Elisabeth von Samsonow

Die verrutschte Vulva

Entwurf einer neuen Organtheorie 339

Stefanie Wenner

Ganzer oder zerstückelter Körper

Über die Reversibilität von Körperbildern 361

Anna Opel

Szenen der Zerteilung

Zur Wirkungsästhetik von Sarah Kanes Theaterstücken 381

Bewegte Glieder

Kerstin Gernig

Skelett und Schädel

Zur metonymischen Darstellung des Vanitas-Motivs 403

Katrin Deufert und Kerstin Evert

Der Torso im Tanz

Von der Destabilisierung des Körpers
zur Autonomie der Körperteile 423

Friedrich Weltzien

Der Rücken als Ansichtssseite

Zur «Ganzheit» des geteilten Körpers 439

Burkhard Oelmann

Auslösen / Abtrennen

Fotografierende und fotografierte Hände 461

Anne Fleig

Sinnliche Maschinen

Repräsentationsformen der Beine in der Moderne 484

Gerhard Wolf

Verehrte Füße

Prolegomena zur Geschichte eines Körperteils 500

Über die Autorinnen und Autoren 524