

In: Paragrana, Bd. 6, H. 1 (1997), S. 218–247.

Hartmut Böhme

**Enthüllen und Verhüllen des Körpers  
in Bibel, Mythos und Kunst**

(mit besonderer Rücksicht auf Albrecht Dürers "Selbstbildnis als Akt").

*Für Gernot Böhme zum 60. Geburtstag*

Der Mensch, so sagte man seit der Antike, ist *zoon logon echon* – das Lebewesen, das den Logos, die Sprache hat –, ein *animal rationale*: der Mensch ist das vernünftige Tier. Man drückte darin eine Art Doppelnatur aus: zum einen die Zugehörigkeit zur Natur, zum anderen die *differentia specifica*, dasjenige also, worin sich der Mensch von allen anderen Wesen unterscheiden sollte, die Vernunft und die Sprache. Diese Besonderheit ist als etwas einzigartiges im Reich der Natur angesehen worden. Ja, der Logos gehöre der Natur gar nicht an, sondern er bezeichne am Menschen dasjenige, was über Natur hinausgeht, also ihr Transzendentes. Diese Auffassung ließ sich mit der christlichen Anthropologie gut verbinden: die Seele ist das Jenseits des Körpers, unsterblich und unstofflich, des Göttlichen teilhaftig wie der Logos. Der Körper hingegen blüht auf, altert und vergeht. Das Fleisch teilt mithin die Natur der Pflanzen. Wie diese erfüllt der Körper den Wortsinn des griechischen Wortes für Natur: *physis* ist das aus sich heraus Aufblühende – aber eben auch unausweichlich Vergehende. Der Körper unterliegt der Immanenz des Fleisches, der Geist und die Seele bezeichnen die Transzendenz des Ego. Mit Recht hat man in dieser Auffassung eine dualistische Anthropologie ausgemacht (sie geht auf Platon zurück), die unsere polaren Begriffsfiguren

beherrscht: von Geist (*mens*) und Körper (*corpus*) oder von Seele (*psyché, pneuma, anima*) und Fleisch (*sarx, viscera, caro, carnis*).

Auch in einer profanen Gesellschaft wie der unseren wird weiterhin in derartigen Dualismen gedacht. Man glaubt überwiegend zwar nicht mehr an die Unsterblichkeit der Seele und vermutlich auch nicht mehr an die Immaterialität des Bewußtseins. Und doch ist man weiterhin Erbe von alten dualistischen Denkmustern, die in vormodernen Gesellschaften aus einem Abwehrmechanismus hervorgehen, nämlich der Abwehr des Todes. Um die Sterblichkeit zu überwinden, war man jedwedes begriffliche Problem hinzunehmen bereit – wie z.B. die vertrackte Unlösbarkeit des *commercium mentis et corporis* (Zusammenhang von Geist und Körper). Durchweg gilt: je radikaler der Schnitt zwischen Körper und Geist, umso rätselhafter das *commercium*; je mehr man Aussicht auf eine immaterielle Instanz oder ein transzendentes Sein (jenseits der Sterblichkeit) gewann, um so schemenhafter wurde die Einheit der Existenz. Je stärker die Seele in den Bann der Zeitlosigkeit geriet, umso rückhaltloser wurde das Fleisch der Zeitlichkeit unterworfen, zum Müll der schlackenlosen Reinheit des unsterblichen *spiritus*. Das ist begrifflich unvermeidlich.

Auf dieser Ebene begegnet eine Form des Verhüllens und Enthüllens, der ich hier nicht den ersten Rang einräumen will, obwohl sie mentalitätsgeschichtlich außerordentlich wichtig ist. In der Tradition dualistischer Anthropologie nämlich ist der Körper insgesamt eine Verhüllung, Hülle der Seele. Der Abstieg der Seele ins Fleisch ist gleichbedeutend mit deren Verdunkelung. Ihr Aufstieg aus dem Fleisch (etwa in neuplatonischer oder mystischen Ritualen) bedeutet das Freiwerden der Seele zu ihrer unverhüllten Gestalt. Die Trennung von Seele und Körper im Tod befreit die Seele aus ihrem verhüllenden Haus und läßt sie in jene Sphäre wechseln, in der alles offenbar ist: wo nichts Hülle ist und nichts Hüllen trägt. Neben vielen anderen haben Emmanuel Swedenborg und Johann Caspar Lavater<sup>1</sup> diesen Verkehr der hüllenlosen Seelen untereinander dargestellt und behauptet, daß die Seelen dabei in der Sprache der Engel kommunizieren. Was ist dies für eine Sprache? In ihr gibt es keine Differenz zwischen Intention und Ausdruck, zwischen Regung und Mitteilung, keine Differenz zwischen Zeichen und Bedeutung, kein Mißverstehen von

Äußerungen; es gibt keine Differenz zwischen Sender und Empfänger und keine Notwendigkeit vermittelnder Übersetzung und zweifelhafter Entzifferung. Sondern alles ist zu allem unmittelbar, es gibt keine Larvierung, Täuschung, Verhüllung. Alles ist luzide, ein jedes wird instantiell und unverstellt im anderen präsent. Diese Art Kommunikation, die eine Kommunion ist, scheint mit der Formel der Erlösung der ans Fleisch gefesselten Seele gemeint zu sein, die befreit zu Gott "von Angesicht zu Angesicht" (1. Kor. 13, 12) steht<sup>2</sup>. Es gibt kein Innen und Außen mehr, nicht die Zweiseitigkeit des Zeichenprozesses, nicht die dreischenkliche Zeichenstruktur, nicht den Gegensatz von Wahrnehmenden und Wahrgenommenen. Es gibt keine Heterogenität, sondern Homogenität, nicht Differenz, sondern Identität, nicht das prinzipiell Andere, sondern das immer Eine, nichts Fremdes, sondern nur Vertrautes.

Wir erkennen darin dasjenige, was in unserer Kultur 'der Himmel' heißt – es ist der Himmel als Zustand der Erlösung, der Erhöhung, der Befreiung. Wir erkennen darin aber auch, was die Bibel den 'Garten Eden', das Christentum überwiegend 'das Paradies' nennt. Und wir erkennen schließlich, daß mit diesen Sätzen verschiedene Formen des Utopischen beschrieben werden: die Liebe, das Mystische, das Kommunitäre in allen seinen historischen Erscheinungen. Dieses Utopische bildet im ästhetischen Sinn das Graziöse aus und im moralischen Sinn das Unschuldige.

Es ist sinnvoll, diesen Umweg zum Thema zu nehmen. Deutlich sollte die gewaltige kulturelle Schubkraft werden, die Sehnsucht nach Hüllenlosigkeit; oder umgekehrt gesagt: ein Leiden an der Verhüllung. Entnehmen wir aus der hüllenlosen "Sprache der Engel" dasjenige, wovon diese sich abstößt, so gewinnen wir ein ziemlich genaues Bild, was in der abendländischen Kultur als Los des Menschen verstanden und erlitten wurde. Dieses Los klingt pessimistisch und skeptisch:

Innen und Außen sind getrennt; zwischen Intention und Ausdruck, Regung und Mitteilung, Zeichen und Bedeutung schieben sich Medien, die das Verstehen ebenso vermitteln wie verzerren. Alles unterliegt dem Zwang zur Codierung, nichts aber ist eo ipso selbstverständlich oder selbstevident. Nicht die Einheit und das Gemeinsame ist das Gegebene, sondern die Vielheit und das Trennende. Das Fremde ist überwältigend. Das Graziöse ist die

Ausnahme, das Schwere die Regel. Die Zeichen sind arbiträr und darum mühsam zu entziffern. Der Täuschungen sind viele: man täuscht fortwährend sich und andere. Man stößt nicht auf Personen, sondern Larven, nicht auf Wesen, sondern Hüllen. Sich zu zeigen ist ebenso gefährlich wie dasjenige, was zur Schau steht, zu verkennen. Nicht nur "Ich ist ein anderer" (A. Rimbaud), sondern auch das Du ist ein anderer. Die Welt ist unvertraut, labyrinthisch, unsicher, ungewiß. Auch das Ich wird sich selbst unvertraut, labyrinthisch, unsicher, ungewiß. Kurzum: wir sind nicht nackt, sondern verhüllt. Ja, alles ist verhüllt: "Die Natur liebt es, sich zu verbergen", sagt Heraklit im Tribut an die alte Auffassung, wonach das Essentielle der Welt sei, Verhüllung zu *sein*. Das Nackte ist die Ausnahme – wie die Wahrheit die Ausnahme ist im Meer der Täuschungen. Die Erde verbirgt ihre Schätze und Geheimnisse. Die Dinge sind opak. Individuum est ineffabile (das Individuum ist unerkennbar). Wir sind Insassen von Platons Höhle. Unsere Sinne sind blind. Unser Handeln ist nie rein, sondern immer theatral. Unsere Sprache ist eine Maske, unser Gesicht eine Larve. Selbst Gott, der erscheinen will, muß sich verhüllen: in eine Wolke, ins Gewitter, in den Menschensohn. Im besten Fall sind wenigstens unsere Täuschungen und Verhüllungen gemeinsame. Die Wahrheit aber ist: jeder wohnt auf einem anderen Stern (wie schon Büchners Danton wußte).

Wir ahnen jetzt, warum ein Künstler sich *Christo* nennt, indem alles, was er tut, eine Verhüllung des offenbar Vorhandenen darstellt. *In, von oder durch Christo* (wie man den Ablativus auflösen mag) erfahren wir, daß die Dinge, indem er sie verhüllt und nach einiger Zeit wieder enthüllt, nichts anderes sind als dieses Zeigen und Nicht-Zeigen, dieses Manifest- und Verborgensein. Sie sind also, physiologisch gesprochen: Haut und semiotisch gesprochen: Zeichen. Gegenüber der christologischen Botschaft, die uns aus unserer Verhüllung zur Koinzidenz von Wesen und Erscheinung erlösen soll, ist das ästhetische Programm Christos der Kontrapunkt: nämlich das Wesen der Dinge als ihre Verhüllung zu erweisen. Die ästhetische Verhüllung *wiederholt* nur die essentielle Verhüllung der Dinge. Diese Hülle ist auch vorhanden, wo sie nicht da bzw. wieder entfernt ist: der Pont Neuf und der Reichstag tragen, nach Ende der Aktion Christos, ihre Nacktheit neu und anders: sie werden immer, so nackt sie sind, eine Hülle tragen

(sofern wir es nicht vergessen). Christo wiederholt an Bauwerken, was das Wesen menschlicher Nacktheit ausmacht: daß es sie nämlich nicht gibt. Alles ist Verhüllung, Verhüllung der Verhüllung, Verhüllung der Verhüllung der Verhüllung ... Und das Enthüllen besteht nicht darin, auf einen inneren Kern, auf die nackte Wahrheit zu stoßen, sondern den universellen Mechanismus des Verhüllens zu begreifen, der auch dort herrscht, wo das Verhüllen so unsichtbar geworden ist wie bei des Kaisers neuen Kleidern: nur ein Kind, ein Tier oder ein Gott kann annehmen, daß der Körper des Königs nackt sein könnte, so unbekleidet er sein mag. Der Mann mit dem falschen Namen *Christo* inszeniert also ein gegenchristologisches Programm, indem er durch das bloß Wiederholende und Selbstreferentielle der Verhüllung grundlegende kulturelle, soziale und semiotische Prozesse zur *Anschauung* bringt: also ästhetisiert – also verkörpert: und mithin nicht auf einen Himmel der Bedeutungen verweist, sondern auf die Erde eines endlosen Spiels holt, Spiel der Zeichen, Spiel der Ver- und Enthüllungen.

Damit werde ich mich im Fortgang beschäftigen. Es ginge auch anders, wenn man dem Menschen auf die Spur kommen will, und daran will ich wenigstens erinnern. Ich hatte begonnen mit der *differentia specifica* des Logos oder der Seele. Das hat sich nun verschoben: der Mensch ist das Tier, das sich verhüllt, diesen Mechanismus der Verhüllung begreift und darin sein Wesen erleidet. Wir kennen auch andere, gut begründete und teilweise ehrwürdige Ausgangspunkte anthropologischer Reflexion: der Mensch ist das Tier, das lachen und weinen kann. Oder: der Mensch ist das Tier, das zu lügen vermag. Oder: der Mensch ist das Tier, das nicht andere *tötet*, sondern Artgenossen und sich selbst *mordet*. Oder, was man seit Platon und vor allem in der Stoa sagt: der Mensch ist das Tier, das aufrecht geht, eine freie Hand hat und den Blick zum Himmel richtet, d.h. der (technischen) "Sorge um sich" (M. Foucault) und der Erkenntnis fähig ist. In diesen 'Grundsätzen' stecken viel Wahrheiten, von denen ich aber zeigen möchte, daß ihr symbolischer Kern die Nacktheit und das Verhüllen ist.

\* \* \*

Im Garten Eden waren Adam und Eva nackt, ohne es zu wissen. Durchaus identifiziert Adam die aus seinem Fleisch erschaffene Eva: "Das endlich ist Bein von meinem Bein/ und Fleisch von meinem Fleisch" (Gen 3,23), sagt er angesichts Evas. Er sieht an ihr, daß sie nicht eines jener gefiederten, bepelzten, schuppigen, hornigen Wesen ist, denen er ihren Namen gab und dadurch von sich unterschied. Eben diese Namenstaupe – von der sprachtheologisch die Idee der adamtischen Sprache ausgeht – löst den Wunsch nach einem *Gleichen* aus, das so ist, wie *er* ist. Als solches Gleichartiges nimmt er Eva wahr, nicht aber in ihrer Unterschiedenheit von ihm; sie ist seinesgleichen, doch nicht eine andere, d.h. er realisiert nicht ihre und seine Geschlechtlichkeit: sie sind nackt, ohne es zu wissen. Mit dem Essen vom Baum der Erkenntnis, das – wie die Schlange verspricht – "wie Gott" (Gen 3,5: eritis sicut dii) werden lassen und klug machen soll, beginnt ein Prozeß, an dessen Anfang die Scham und an dessen Ende der Mord und die unaufhebbare Zerrissenheit des Bewußtseins stehen.<sup>3</sup>

Adam und Eva "gingen beiden die Augen auf, und sie erkannten, daß sie nackt waren."<sup>4</sup> Dies ist die Scham. In der Scham soll das verhüllt werden, dessen man sich schämt: sie machen sich einen Schurz. Und Scham löst den Wunsch aus, sich selbst in toto zu verbergen: Adam und Eva verbergen sich vor Gott "unter den Bäumen des Gartens". In der Scham ängstigt man sich vor dem Angeblicktwerden, insbesondere durch eine höhere Instanz. Gott stellt Adam und Eva *zur Rede*: nämlich *in Frage*: die Frage ist derjenige Sprachmechanismus, der den Befragten sich zu identifizieren zwingt, d.h. sich zu enthüllen, womöglich in dem, dessen man sich schämt. Darum können Fragen Pein sein und sind es hier, in der Bibel, zuerst. In ihren Antworten erweisen Adam und Eva, daß sie schon jetzt jenseits der paradiesischen Namenssprache stehen, in der Wort und Wesen sich im Namen begegnen. Sie verschieben mittels der Sprache ihr Vergehen von einem auf den anderen: Adam auf Eva, Eva auf die Schlange. Das heißt: sie verhüllen nicht nur Teile des Körpers, die ihre Geschlechtlichkeit markieren; sie verbergen nicht nur den ganzen Körper, um überhaupt ungesehen zu sein; sondern sie benutzen die Sprache als Verhüllung. In dieser Weise von der Scham imprägniert, wird niemals mehr ein Hörer sicher sein können, daß das Gesagte auch meint, was es sagt. Dreifaches Dunkel versuchen

Adam und Eva um sich zu schlagen wie einen ummantelnden Schutz: traumatisch und beschämend erfahren sie ihr Identifiziertwerden, dem sie nicht entgehen können. Das heißt: wir können nicht Menschen werden, ohne uns zu identifizieren und zu verkörpern, und wir können dies nur unter den Bedingungen der Scham. Die Scham wird in dieser bald dreitausend Jahre alten Erzählung als etwas so Fundamentales angesehen, daß von ihr der Zwiespalt ausgeht, wonach alles, was erscheint, ein Verhüllen dessen sein kann, was sich zurückzieht und versteckt. Nichts als nackt zu sein – ohne Schurz, ohne Versteck, ohne sprachliche Ausflucht –, ist furchtbar. Es ist der Ursprung des Leidens – eben die Vertreibung aus dem Paradies schamloser Nacktheit und unschuldiger Namen. Es ist des Lebens Fluch, Arbeit und Schmerz, Feindschaft und Verlust des Friedens. Dahinein werde sie verstoßen, nicht ohne daß Gott den armseligen und beschämten Nackten zuvor Kleidung fertigt, wie um ihnen zu zeigen, daß dies ihr Los sein wird: Verhüllung. "Gott, der Herr, machte Adam und seiner Frau Röcke aus Fellen und bekleidete sie damit." (Gen 3,21)<sup>5</sup>

Sogleich folgt die nächste Beschämung. Hirte und Bauer, die sie sind, bringen die Söhne Abel und Kain dem Gott ihr Opfer. Sie erweisen darin ihr fortgeschrittenes Bewußtsein, indem sie nämlich im Mechanismus des *pars pro toto*, auf dem das Opfer beruht, sich des symbolischen Prozesses kundig zeigen. Die Selbstsorge, zu der sie verurteilt sind, verstehen sie nicht als Sorge eines Selbst um sich, sondern als Gabe eines anderen, nämlich Gottes, dem sie im Opfer symbolisch zurückerstatten, was ihm sie verdanken, und dem sie darin zugleich ihre Nicht-Autonomie mitteilen. Wer identifiziert ist, aber nicht autonom, bleibt beschämbar. Das erweist sich an Kain, dem von Gott ohne Grund bedeutet wird, daß er nicht angeschaut und angenommen wird<sup>6</sup>. Heiße Scham überläuft Kain – er findet sich in einer grundlosen Verwerfung vor, also ganz preisgegeben, ganz nackt. Als solchen spricht Gott ihn an; vollständig durchschaut er ihn, er sagt ihm, daß er den Dämon in sich trage, dessen er Herr werden solle. Seine entsetzliche Beschämung wendet Kain um in etwas, was leichter zu fallen scheint als die absolute Entblößung, in der er steht: die heftige Wut und der Mord<sup>7</sup>. In den Mord verhüllt er seine schreckliche Scham. Schuld verhüllt Scham.<sup>8</sup> Das Stigma, mit dem Gott ihn daraufhin

schlägt, bezeichnet ihn und schützt ihn zugleich. In endloser Flucht, heimatlos auf der Erde, ist Kain nichts als das Zeichen seiner Tat: er, der angesichts seiner grundlosen Verwerfung durch Gott seiner Scham nicht entkommen konnte, es sei denn im Mord, wird auf ewig darin fixiert: woraus Kain fliehen wollte, der Scham, wird in eine Flucht verwandelt, auf daß alle ihn eben darin erkennen. Daß Kain nicht sterben kann, ist die größere Strafe eines bösen Gottes –; denn in der tiefsten Scham, wie die Sprache sagt, wünscht man im Erdboden zu versinken. Auf der Erde aber in aller Augen "rastlos und ruhelos" (Gen 4,14) herumzuirren, stellt die schrecklichste aller Qualen dar. Dies ist die preisgegebenste aller Nacktheiten – die Hölle auf Erden. Ihr gegenüber steht jene Nacktheit, die sich der Liebe vertraut – und Liebe heißt jenseits von Eden: zu hoffen, daß man nicht verraten wird. Der erste Liebesverrat aber war der Verrat Gottes an dem sich ihm anvertrauenden Kain.

Daß Gott ein womöglich böser oder zorniger Gott ist (wie so viele alte Götter der Religionen) und das Leiden unverdient, dies macht die Schutzbedürftigkeit der ausgesetzten nackten Menschen so heillos. Auf der Linie des Christentums war darum ein neues Opfer notwendig: das Selbstopfer Jesu, dessen Körper am Kreuz alle Nacktheit symbolisch zusammenzieht, um gerade dadurch einen Schutz, einen Mantel um die beschämten, nackten und leidenden Menschenkinder zu legen. Jesus, so wird versprochen, soll als Christus das Kleid einer Menschheit sein, die ihre Nacktheit nur durch immer tiefer sich verstrickende Abwehrmechanismen zu verbergen sucht; durch die *Lüge*, als dem großen Verhüllungsmechanismus der Sprache, und durch die *Gewalt*, in die sich die eigene Schwäche, Angst und Nacktheit verbirgt.

In der Paradies-Geschichte wird eine zweite Genesis erzählt, die nämlich des Menschen. Der Mensch *wird* erst jenseits von Eden. Was heißt dies? Erzählt wird die Geschichte traumatischer Bewußtwerdung: was ist es, Mensch zu sein? Es heißt zuerst, sich entblößt zu erfahren und damit angewiesen zu sein auf Verhüllung. Nichts als nackt zu sein, ist entweder bewußtlose Unschuld (dies ist nicht menschlich) oder endlose Preisgabe wie die Kains (dies ist die äußerste Grenze des Mensch-Seins). Auf dieser Skala spielt das gesellschaftliche Leben sein Spiel von Verhüllen und Enthüllen.



Auf der Linie biblischer Anthropologie, welche mir die abgründigste zu sein scheint, wird das Verhüllen und Enthüllen als *der* kulturelle Grundmechanismus dargestellt. Er wird verbunden mit der physischen Nacktheit unseres Körpers, der zu seiner Grenze die Haut hat und die Haut als die Fläche seiner Scham. Jede Kleidung, jedes Haus, im weiteren Sinn: jede Institution und besonders die Sprache substituieren die Haut; sie sind zweite Haut, behalten jedoch ihre Doppelform: Schutz und Grenze wie auch Fläche der Beschämung und Preisgabe zu sein. Aus der Nacktheit also gehen die Mechanismen des Verhüllens und Enthüllens hervor. Das Enthüllen ist darum immer so prekär, weil die primäre Angewiesenheit das Verhüllen ist.<sup>9</sup> Hüllenlos, aber dennoch Leib zu sein, hieße sterben. Selbst das Stigma, wie an Kain zu sehen war, ist eine Hülle, die ihn am Leben hält. Ohne dieses Stigma müßte er sterben. Die Scham also, die uns unserer Nacktheit innerwerden läßt, ist im tiefsten eine Ankündigung des Todes: d.i. absoluter Hüllenlosigkeit. Wir verstehen nun, warum die Hüllenlosigkeit, welche die christliche Religion erlösend in Aussicht stellt, nur um den Preis des Todes zu haben ist. Leben aber heißt, sich schämen zu müssen (man weiß nicht warum) und ununterbrochen, also lebenslang: an Verhüllungen und immer besseren Verhüllungen zu arbeiten. Fällt die letzte Hülle, so ist der Tod da. In unserer Kultur wird als besonderes Glück gepriesen, wenn die Enthüllung, welche die Liebe wie eine Gnade gewährt, mit dem Tod zusammenfällt: im Liebestod. Dessen kleine Nachahmung wird in jedem Orgasmus vorsichtig, ganz selten auch ekstatisch, herangewunken: so als könne es auf Erden doch Momente schamlosen Glücks und hüllenloser Preisgabe geben.

Auf dem körperlichen Dasein beruhen die wichtigsten kulturellen Mechanismen. Die Nacktheit und die Scham sind es, welche das Verhüllen und Enthüllen hervorbringen und auf allen kulturellen Ebenen generieren. Wir bewohnen viele Kleider – und durch sie haben wir neben den Momenten des Schutzes und der augenöffnender Ansicht nackter Wahrheit auch viele Formen von Verhüllen und Enthüllen, von Täuschung und Maskierung, von Lüge und Gewalt, von Hintergehen und Verbergen, von Aufdeckung und Freilegung gelernt. Wir bewohnen viele Kleider – Sprache, Sitten, Häuser, Institutionen, Techniken, Wissensformen, Weltbilder. Könnte es sein, daß die Scham und ihre Abwehr nicht

nur einen zentralen Antrieb kultureller Anstrengungen, sondern auch wesentliche Funktionen gesellschaftlicher Einrichtungen erklären? Wissen wir darüber vielleicht auch deswegen so wenig, weil in einer Schamkultur die Scham zwar funktionieren soll, nicht aber das Sprechen darüber: denn wir schämen uns der Scham?

Und wie steht es mit der Sprache? Mit den Zeichen? Könnte es sein, daß der leibliche Mechanismus von Verhüllen und Enthüllen sich der Sprache aufgeprägt hat? Ist die Sprache in ihrer Doppelheit, zu entbergen und zu verbergen, ist das Zeichen, das zwischen der Maskierung und dem Bedeuten des Sachverhalts sein Spiel treibt, – sind also Sprache und Zeichen kultivierte Kleider unserer Nacktheit wie zugleich ihrer Enthüllung? Sind jene sprachtheologischen Traditionen, die bis hin zu Walter Benjamin sich auf die adamitische Namenssprache berufen<sup>10</sup>, in ihrem emphatischen Versuch, im Wort das Wesen erscheinen zu lassen, nicht dem aussichtslosen Wunsch geschuldet, das Paradies wenigstens in der Sprache wiederherzustellen – jene wunderbare Nacktheit, in der wir schmerz- und anstrengungslos ins *commercium* der Wörter eingetaucht sind wie Adam in den allgemeinen Frieden der Wesen? – Ich will diese Fragen nicht beantworten, sondern statt dessen das Feld wechseln: von der Bibel zum antiken Mythos. Wir lernen dabei eine andere Form von Enthüllen und Verhüllen kennen.

\* \* \*

Den vielfach überlieferten Mythos von Aktaion erzählt am aufschlußreichsten Ovid in den "Metamorphosen" (Met. III, 131-252). In der gleißenden Mittagsstille, in der alles ruht, und der Königssohn Aktaion mit seinen Genossen die Jagd unterbricht, gerät Aktaion "ziellosen Schrittes" in eine weglose Waldgegend, deren geheime Zeichen er nicht erkennt. Absichtslos nähert er sich einer natürlichen Grotte "im letzten Grund", in welcher "die Natur in ihrem Ingenium die Kunst nachgeahmt hatte".<sup>11</sup> Es ist ein heiliger Ort der Artemis, die mit ihren Begleiterinnen eben hier von der Jagd ausruht. Artemis hat sich ihrer Waffen und Kleider entledigt und badet im frischen Quellwasser. Diese Szene hat, wie einen plötzlichen Bild-Einfall, Aktaion vor Augen. Die nackte Göttin vor des Sterblichen Auge. Scham durchjagt aufschreckend

die Nymphen der Artemis und schützend umringen sie die Göttin, um ihren nackten Leib mit ihren Leibern zu verhüllen. Zu spät. "Purpurglut ... färbte Dianas Gesicht, da sie ohne Gewand sich erschaut sah". Die beschämte Göttin, schutzlos ohne ihren Bogen, schöpft mit der Hand Wasser und besprengt das Gesicht Aktaions, dessen Leib daraufhin sich in den Körper eines Hirsches verwandelt, während seine menschliche Seele sich erhält, wie an der inneren Rede zu erkennen ist. Den Beschämenden erreicht nun die Scham: nicht wagt er, der Hirsch, sich in die Nähe der Menschen, noch wagt er, der Mensch, sich in die Nähe der Tiere. Der Tierkörper, sein Menschensein verhüllend, hindert ihn, sich als Mensch zu verkörpern: so wird er, von seinen Hunden, als Tier identifiziert und erjagt. Den Ausruf "Actaeon ego sum", Ausruf ursprünglicher Selbstidentifikation, erstickt ausdruckslos im stummen Tierkörper. Während die Hunde ihn in Stücke zerreißen, entringt sich der Tierkehle der Zwielaute seines Schmerzes, weder Menschenton noch Tierschrei, und "stumme Blicke" läßt er rettungssuchend um sich kreisen im Augenblick seines Todes.<sup>12</sup>

Vermutlich geht diese Szene auf archaische Zerreißungsopfer zurück, die ihre Erinnerungspuren auch in den Hochkulturen hinterlassen, wie z.B. in den "Bakchen" des Euripides.<sup>13</sup> Hier kommt es auf anderes an: das Tabu, Gott zu sehen, und die Unerträglichkeit göttlicher Präsenz. Nicht ohne Grund fügt Ovid der Aktaion-Mythe die Erzählung von Semele an: Semele, die Geliebte Jupiters, wird von der eifersüchtigen Juno, die sich in die Gestalt der Amme verhüllt, auf den verhängnisvollen Wunsch gebracht, Jupiter in jener Gestalt sehen zu wollen, in der er gewöhnlich mit Juno den göttlichen Beischlaf vollzieht (Juno hat hier die Funktion, welche in der Paradiesgeschichte die Schlange einnimmt). Ahnungslos erbittet Semele damit ihren Tod; schuldlos-schuldig Opfer wird sie wie Aktaion. Denn Jupiter, der durch Schwur an die Erfüllung des Wunsches gebunden ist, verbrennt im Präsentwerden seiner Göttlichkeit instantiell den sterblichen Leib seiner Geliebten. Noch Schiller ist der Stoff, der das Motiv des Verhüllens und Enthüllens auf die Begegnung von Mensch und Gott hinüberspielt, wichtig genug, um daraus ein Drama zu machen, während er das uralte Thema der Wahrheit, die sich offenbart nur als tödlicher Schrecken, im Gedicht "Das verschleierte Bild zu Saís" aufnimmt.<sup>14</sup> Tizian, als er sein Aktaion-

Gemälde schuf, scheint den Vorhang in die Bildszene eingeführt zu haben, um auf diesen Zusammenhang hinzuweisen: das Göttliche und die Wahrheit sind nicht unmittelbar zu schauen, es sei denn um den Preis des Todes.<sup>15</sup> Ähnlich ergeht es dem Helios-Sohn Phaeton, der des göttlichen Lichtes des Sonnengottes teilhaftig zu werden begehrt, und, beinahe einen Weltenbrand (Ekpyrosis) auslösend, dafür mit seinem Tode zahlt. Unerträglich ist dem Menschen das Göttliche, nach dem ihm brennend der Sinn steht.

Denn das ist der Kern der Geschichten, daß eine hybride Sehnsucht nach Gottesunmittelbarkeit im Menschen zu lodern vermag, die ihn verzehrt. In den biblischen Erzählungen gilt ein ähnliches Tabu: das Bilderverbot und das Verbot, den Namen Gottes auszusprechen, haben ihren Grund darin, daß Gott, unmittelbar werdend, den Menschen vernicht. Die Verhüllung hat hier die schützende Funktion, Göttliches und Menschliches zu trennen, weil ihre Konfundierung zerstörerisch ist. Darum ist diese Trennung der Sphären, wie sie paradigmatisch Prometheus einführt<sup>16</sup>, darum auch ist die Verhüllung des Gottes eine heilsame Schonung des Menschen.<sup>17</sup> Und folglich gibt es im Verkehr zwischen Mensch und Gott eine notwendige Scham, welche über die Trennung der Sphären wacht und ein Verhältnis der Indirektheit sichert.

Nicht anders steht es mit der Wahrheit; nicht mit den Wahrheiten in kleiner Münze, sondern mit der einen und ganzen Wahrheit, die in der europäischen Kultur ebenso zweifelsfrei gesetzt wurde wie man um sie herum Medien der Verhüllung schuf. Der Jüngling zu Saís, nachdem er der Wahrheit unmittelbar ansichtig wurde, ist mit Stummheit geschlagen wie Aktaion.<sup>18</sup> Das heißt nicht nur, daß der Weise schweigt. Sondern es scheint eine Scheu im Verkehr mit dem Wahren zu geben, die seine Unmittelbarkeit ins Verhüllte mäßigt. Es scheint, als wäre die direkte Berührung des Signifikats nicht nur unmöglich, sondern furchtbar. Darum hat die Einkleidung der Bedeutung ins Spiel der Signifikanten zwar zur Folge, daß das Signifikat auf immer entzogen ist und die Signifikantenkette niemals geschlossen werden kann – es kann kein Symbolon geben –: doch ist es eben der Signifikant, der in der Sprache die Funktion des Vorhangs und des Schleiers übernimmt, welche in den Szenen der

Gottesbegegnung den Menschen vor dem Blitzschlag hüllenloser Offenbarung schützt.<sup>19</sup>

Um den Gott und die Wahrheit gleichermaßen legt sich eine Hülle von Scham, welche der Begegnung mit dem Nackten entstammt und sich den religiösen, philosophischen und sprachlichen Beziehungen aufprägt. Darin steckt auch ein Trost: an den Zeichen des Gottes und der Wahrheit, an ihrer indirekten, medialen Präsenz haben wir genug. Den nackten Gott und die nackte Wahrheit zu sehen (oder auszusprechen oder zu bilden) – das gehört zwar zum Kern des menschlichen Begehrungsvermögens, übersteigt jedoch das Maß dessen, was zu ertragen er vermag. Es wäre von hieraus zu fragen, ob es eine wohlthuende Entwicklung ist, wenn im Zeichen von Publizität die rückhaltlose Enthüllung der Wahrheit zum einzigen Ziel der kognitiven Anstrengungen wird, wodurch eben jene Dezenz und Scham verloren gehen, welche in vormodernen Gesellschaften den Verkehr mit der Wahrheit regulierten.

\* \* \*

In der europäischen Malerei wird die naturale Darstellung des nackten Körpers erst in der Renaissance möglich.<sup>20</sup> Dennoch ist das Selbstporträt Albrechts Dürers (Abb.1) sensationell. Die Entstehungszeit könnte 1500-1505 sein, vielleicht aber auch vieles später. Die Maße des Blattes sind 29,1 mal 15,3 cm, auf einer Kreidevorzeichnung mit Feder und Pinsel ausgeführt auf grün grundiertem Papier. Man hat allerhand an dem Bild herumgedeutet. Ist es eine Situationszeichnung, die Dürer in einer Badestube zeigt, worauf das Haarnetz deuten mag? Ist es eine Studie für einen gefesselten Christus an der Martersäule, wofür Dürer seinen eigenen Körper zum Modell genommen hat – und worauf die Hautfalte auf der rechten Seite hinweisen soll, an die Stichwunde Christi erinnernd? Andere bemühen das Aussehen des Geschlechtsteils für die Datierung des Bildes oder fragen, ob Dürer vielleicht ein syphilitisches Glied habe. Dies alles erscheint ebenso unzutreffend wie gleichgültig.

Tatsächlich handelt es sich um das erste Bildnis der rückhaltlosen Entblößung einer konkreten Person. Diese Zeichnung

steht jenseits jeder Idealität. Der dargestellte Körper hat nichts mit den Proportions- und Symmetriestudien zu tun, mit denen Dürer versuchte, dem Geheimnis der menschlicher Schönheit auf die Spur zu kommen (Abb.2. Es ist ein Körperbild jenseits auch antikisierender Stilisierung und jenseits der idealischen Körper italienischer Kunst, die Dürer bestens kannte (Abb. 3). Es ist auch kein Körper in den üblichen Haltungen und Attitüden, die bereits zur Rhetorik des Nackten gehören. Es ist, wenn man so sagen darf, ein ebenso neugieriger und kalter Blick auf den eigenen Körper in seiner offenbaren Profanität. Es ist die Inkunabel der Nacktheit.

Nacktheit, so wissen wir aus ethnologischen Studien – wie z.B. Hans Peter Duerrs<sup>21</sup> – oder wir wissen es aus Erfahrungen am Nacktstrand: Nacktheit wird selbst getragen wie ein Kleid. Nacktheit unterliegt Regeln der Haltung, der Inszenierung, der Körperausdrucks – wie umgekehrt die Nacktheit vom Betrachter Regeln der Diskretion des Blickes abfordert.<sup>22</sup> All dies sind Momente des unsichtbaren Kleides, das gewöhnlich die Nacktheit umhüllt. All dies gilt hier nicht. Die Nacktheit wird als solche fixiert, wozu auch gehört, daß Arme, Hände, untere Beine und Füße abgeschnitten werden: Dürer amputiert den Körper an dem, was Vermögen des Hantierens und der Automotion darstellt. Es sind die körperlichen Glieder des Weltbezugs, die fehlen. Einmal mehr wird dadurch die ganz bei sich seiende Nacktheit betont.

Die Haare, die sonst bei Selbstporträts Dürers eine fast zeremoniöse Rolle der Pracht spielen, sind rigoros verborgen. Der Bart Dürers – der Maler wird wegen seiner Extravaganz in Nürnberg als der "haarig partet maler" beleumdet<sup>23</sup> – ist auf den übrigen Porträts fein und markant zugleich ausgeführt; hier jedoch ist der Bart weit von der Bedeutung männlichen Schmucks entfernt. Das halbschräge Gesicht, hager, fast ausgemergelt, wird mit harten Strichen fixiert in allen Merkmalen des Alters und der Endlichkeit. Den dicken, unklaren Mund rahmt der struppige Bart. Das Ohr steht mächtig ab.

Die unregelmäßigen, unruhigen, nirgends Symmetrien erzeugenden Striche haben keine andere Funktion, als die Runzeln, Wulste, Höcker, knochigen Wölbungen und Hautfaltungen plastisch herauszuarbeiten. Diese Haut ist nicht die glatte,

schimmernde, zeitlose Fläche, deren Inkarnat den Glanz des Schönen wiedergibt, sondern es ist Haut, in die das Leben sich eingezeichnet und eingegraben hat bis zur Entstellung. Weder Physiognomie noch Haut tragen den Schein des Göttlichen, nicht einmal des Geistdurchwirkten oder den, um 1500 verbreiteten, Ausdruck der saturnisch-genialischen Melancholie. Die verkrümmte Haltung des Körpers steht jedem aufrechten Stolz, die knöcherne Schlankheit jedem Heroismus fern.

Aufs sorgfältigste sind die Geschlechtsteile herausgearbeitet, ohne die gebotene Dezenz, ohne die übliche Verkleinerung, ohne die übliche zarte Regelmäßigkeit. Die Geschlechtsteile, auf denen die besondere Aufmerksamkeit des Künstlers ruht, zeigen nichts von idealischer Schönheit. Sie sind, was der alte Ausdruck "Gemächt" meint. Sie springen ins Auge; d.h. sie sind gerade in ihrer profanen Betontheit ob-szön: die Bildszene beherrschend – wie man, nicht ohne Widerwillen, nach einiger Zeit bemerkt: zwischen Gesicht und Geschlechtsteilen nämlich teilt sich die Aufmerksamkeit des Betrachters. Es ist unmöglich, zum Gesicht einen ruhenden Augenkontakt herzustellen. Dies ist ein Effekt davon, daß die beiden Augen auf verschiedenen Blickachsen liegen, also leicht schielen. Das rechte Auge Dürers sieht den Betrachter inständig, konzentriert und ernst an; das linke Auge ist schräg nach unten über den Bildrand hinausgerichtet. Diese Blickirritation, zusammen mit den unruhigen Strichführungen und dem fast flackernd auf dem Körper liegenden Licht, läßt den Betrachter nicht in Ruhe. Daß man sich nicht an den Augen, nicht am Gesicht Dürers halten kann, läßt den Blick immer wieder herunterspringen zu den knolligen Geschlechtsteilen wie zu einem zweiten Gesicht. Und dadurch entsteht eine ganz außerordentliche, von Unruhe erfüllte Kommunikation zwischen Gesicht und Geschlechtsteilen im Medium des Betrachterblickes. Wir können dies als die ästhetischen Zeichen einer intensiven, ruhelosen Selbstbefragung Dürers begreifen, die vor allem im Hin und Her zwischen Gesicht und Geschlecht ihre ebenso dramatische wie ergreifende Szene findet.

Dieses Blatt ist ein einzigartiges Dokument der anthropologischen Selbstreflexion und der neuzeitlichen Entdeckung des Körpers. Es ist seinem Range nach vergleichbar

den anatomischen Studienblättern Leonardos, mit denen es den kühnen, wahrhaft experimentellen Blick teilt.<sup>24</sup> Wie die Studien Leonardos ist auch dieses Blatt privat; es ist niemals für die Öffentlichkeit bestimmt gewesen. Das Private ist der Schutz einer Selbstenthüllung, die um 1500 weiter nicht zu treiben war. Die Selbstenthüllung ist jedoch mehr als privat, insofern sie ein Moment des epochalen Bewußtwerdens der Subjektivität darstellt. Sie ist auch deswegen nicht privat – und das unterscheidet sie von Leonardos Anatomie-Studien –, als das Blatt szenisch organisiert ist: der dargestellte Körper, Objekt eines Blicks, blickt selbst den Betrachter an, ist mithin Subjekt des Blickes. Dieser Doppelstatus, Subjekt und Objekt des Blicks zugleich zu sein, entspricht der Form der Selbstreflexion. Sie mag, technisch gesehen, ihren Ort vor dem Spiegel haben, so wie alle Selbstreflexion, strukturell gesehen, aus Spiegelprozessen hervorgeht. Die rücksichtslose Nacktheit demonstriert dabei, daß Selbstreflexion nur radikal sein kann – oder gar nicht. Insofern stellt dieses erste Blatt nicht nur einen qualitativen Epochensprung in der ästhetischen Selbstaneignung des Körpers dar, sondern es setzt zugleich die unhintergehbare Norm aller, auch der philosophischen Reflexivität. Diese hat wahrhaftig und rücksichtslos auf den Grund, nämlich den Körper zu gehen: Selbstreflexion ist ein Vorgang der Enthüllung. Die vibrierende Unruhe des Betrachter-Blickes zeigt zugleich das Prozessuale dieses Vorgangs: es geht nicht um den Gewinn eines (statischen) Bildes, das als Selbstbild anzueignen fortan Identität sicherte. Die infinite Unruhe, die der polaren Spannung von Gesicht und Geschlecht geschuldet ist, zeigt vielmehr, daß Selbstreflexion ein unabschließbarer Prozeß des Ansichtigwerdens seiner selbst in allen Widersprüchen und Hinfälligkeiten ist. Unabschließbar: wir 'sehen' dies daran, daß das Betrachterauge dieses Bild zu keinem 'Sinn' abzuschließen vermag. Im letzten stößt das Subjekt im Prozeß seiner Selbstbegegnung auf das Rätsel seines bloßen, entblößten 'Daß' und 'Da', seiner Gegebenheit in diesem Augen-Blick und dieser alles zeichnenden Endlichkeit. Die Bildstruktur ist dabei mitnichten monologisch und auch darum nicht privat. Wer immer, Mann oder Frau, dieses Blatt ansieht, wird wenn nicht von Abwehr erfüllt, also kommunikativ verblockt, in einen intensiven Dialog von Ich und Anderem gezogen werden, einen Dialog, der seinen Grund in der entblößenden Selbstreflexion des Malers und in der Unruhe der Betrachter-Augen hat.



Nie wieder werden wir andere Selbstporträts Dürers und andere Darstellungen des Nackten mit gleichen Augen ansehen. Deutlich fallen nun die neuplatonischen Züge der Idealisierung z.B. des Urmenschen-Paares auf (Abb. 4). Wir erkennen jetzt, daß in der typologischen Festlegung des Genres, im Anschluß an Formideale antiker Skulpturen, in der Suche nach Gesetzmäßigkeit der Bildung von Körpern, in der Suche nach Proportion und Harmonie, in der Suche also nach Schönheit –, wir erkennen, daß in diesen ästhetischen Strategien bildnerisch ein Stück jener uranfänglichen Scham liegt. Ihr enmtwächst im Moment, in dem die Augen geöffnet werden, ein Bedürfnis nach Verhüllung und Distanz. Dies ist die Verhüllung der Nacktheit durch Schönheit. Schönheit ist der Versuch, ein Stück des Paradieses zu retten – im Medium der Kunst und der schönen Maße. Das Selbstbildnis Dürers dagegen ist radikal nachparadiesische Kunst. Viel intensiver als die anderen Bilder mobilisiert dieses Blatt die Scham und zugleich und beinahe gewaltsam den Zwang, daß Erkenntnis – Essen vom Baume der Erkenntnis – nur möglich ist in einer neuen Schamlosigkeit, die nichts mehr mit dem Status der Unschuld gemein hat. Es ist nicht die Schamlosigkeit des Noch-nie-Verhüllten, sondern die Schamlosigkeit des rücksichtslos Enthüllten.

Oben hieß es, daß der Moment, wo alle Hüllen fallen, der Moment des Todes ist. So haben wir diesen Gedanken bezüglich des Selbstbildnisses neu zu prüfen. Ist der Tod auf diesem Bild anwesend? Ich meine ja. Denn im Gegensatz zu den Blättern, auf denen die nackten Körper in den Idealformen des Überzeitlichen erscheinen, hält dieses Blatt einen historischen Augenblick an und zeichnet den Körper mit allen Malen der Zeitlichkeit – ganz und gar ist dieser Körper in der Zeit angekommen, ganz und gar ist er der verletzte und sterbliche Körper.

Wir erkennen jetzt auch, daß ein Stich wie das berühmte Frauenbad von 1496 (Abb. 5) weder etwas mit der angeblichen Schamlosigkeit des Mittelalters noch mit männlichem Voyeurismus zu tun hat. Es ist vielmehr ein Blatt, daß ähnlich wie das Selbstporträt abzielt auf die Erfahrung unverstellter Nacktheit im Medium der Selbstreflexion. Diese wird auch in diesem Blatt präsent, indem nämlich auf dem Betrachter die Augenpaare zweier

Frauen liegen, wodurch dieser selbst zum Betrachteten, d.h. vor die Frage gestellt wird: wer er denn angesichts dieser Frauenkörper ist. Voyeurismus dagegen ist ein Sehen, das an die Bedingung geknüpft ist, daß das Sehen nicht selbst wieder gesehen wird.<sup>25</sup> Auf diesem Blatt werden dagegen wechselseitig die Augen geöffnet – d.h. es wird gerade nicht das Schamlose, sondern der Augenblick erwachender Scham, der Augenblick also des Bewußtseins geschildert.

Ganz anders steht es mit dem repräsentativen Selbstporträt (Abb. 6) von 1498, im Format 52 mal 41 cm. "1498/ Das malt ich nach meiner gestalt/ Ich was sechs und zwenzig jar alt./ Albrecht Dürer/ AD", vermerkt der Maler unterhalb der Fensterbrüstung. In gelassener Haltung sitzt ein Elegant in Halbschräge am Tisch, nicht in der dunklen schlichten Kleidung eines nürnbergischen Stadtbürgers, sondern in der reichen und modischen Tracht eines venezianischen Edelmanns *comme il faut*, die Hände in feinste Wildlederhandschuhe gewandet. Prächtig gelocktes, goldblondes Haar rahmt das schmale, hellhäutige Gesicht von statuarischer Ruhe. Inständig und doch distant, leidenschaftslos, unbewegt, fast gleichmütig liegt der Blick auf dem Betrachter: es sind Augen von unbewegtem Gemüt, die Tugend der *Ataraxía* ausdrückend. Wir haben es mit einem ebenso eleganten wie selbstsicheren, umfassend vermögenden und moralisch gefestigten Mann zu tun. Der schräg perspektivisch gestaffelte, zur Körperhaltung parallel geordnete Innenraum öffnet sich über das Fenster zu einem Ausblick auf eine weite Landschaft mit ufergeböschtem Fluß, Dorf, Vorgebirge und schneebedeckten Alpen. Die Augen Dürers liegen oberhalb der Horizontlinie: wir werden daran erinnert, daß dieser Mann, der uns anblickt, auch hinter die Alpen geschaut hat: er ist weitgereist, hat die Alpen gesehen, ist Italienkenner, ein Mann auf der Höhe der Zeit.

In Bezug auf das Thema des enthüllten und verhüllten Körpers zeigt dieses Individualporträt, daß alles, was den Körper umhüllt und umgibt, nicht einfach Stoffe und Umgebungen ist, sondern vor allem Repräsentationsmodi, Selbstinszenierungen, Zeichen und Codes. Das Leibliche erscheint allein im makellosen Schimmer der Haut, was im Zeitalter der Blattern nicht selbstverständlich ist. Damit aber ist die Haut selbst zum Zeichen geworden, zum Signum

des Makellosen. Auch das Leibliche des Gesichtes ist beherrschte Leiblichkeit, habituelle Physiognomie, gesteuerter Ausdruck im Stil eines zeitgenössischen Tugendideals, der Ataraxía und der Bonhomie. Die Kleidung markiert den Reichtum und den erlesenen Geschmack des Trägers. Die edlen Stoffe, die abgestimmt wiederholten Streifungen, das dicht gebieste Untergewand mit der gestickten Bordüre, die Fältelungen des Gewandes und die gepflegten Wellen des Haares: nichts ist nicht erfaßt vom Willen zur selbstbewußten Inszenierung, zur Repräsentation des Ich. Hier ist nichts mehr nackte Natur des Leibes, nichts ist Blöße, Preisgabe, opakes Für-Sich, nichts Beschämendes, sondern alles ist überführt in Darstellung, Haltung, zelebriertes Bewußtsein, überlegenen Ausdruck – kurz: das Gemälde ist vollendeter Ausdruck einer bewußt gehandhabten Semiose von Körper und Kleidung, von Physiognomie und Habitus – und darin ist das Gemälde ein Gegenstück zum Weimarer Blatt des nackten Dürer.

Es wäre zu kurz gegriffen, verstünde man das Gemälde als Verhüllung und die Zeichnung als Enthüllung. Das Gemälde verhüllt nichts und die Zeichnung enthüllt nicht den wahren Kern unter den Hüllen gesellschaftlicher Codierung. Es geht nicht um den Gegensatz von Sein (Zeichnung) und Schein (Gemälde). Beide Bilder sind wahr. Sie sind beide perfekte und bewußte Wiedergaben dessen, daß der Mensch sowohl beschämbares Leibwesen in ausgesetzter Endlichkeit wie selbstgewisses Subjekt kultureller Semiosen ist. Beide 'Aggregate' des Daseins aber sind primär über visuelle Lektüre zugänglich, weil beide fundamental auf den Grundgegebenheiten der Scham, der unausweichlichen Blöße wie der unausweichlichen Verhüllung des Ich beruhen. In welcher Kleidung auch immer, in welcher Nacktheit auch immer – wir sind in diesen Bildern mit-dargestellt, mit-gezeichnet, mit-bezeichnet und mit-gemeint.

\* \* \*

Dieser Aufsatz wird auch in der Festschrift für Gernot Böhme erscheinen, die Michael Hauskeller im Suhrkamp-Verlag, Frankfurt /M. 1997 herausgibt.

## **Bibliographie**

Fedja Anzelewsky: Dürer. Werk und Wirkung. Stuttgart 1980.

Till Bastian/ Isny Hilgers/ Micha Hilgers: Kain. Die Trennung von Scham und Schuld am Beispiel der Genesis. In: Psyche 44 (1990), S. 1101–1114.

Walter Benjamin: Lehre vom Ähnlichen (1933). In: ders.: Ges. Schriften, Bd.II/1, Frankfurt/M. 1977, S.204-210.

Walter Benjamin: Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen (1916). In: ders.: Ges. Schriften, Bd.II/1, Frankfurt/M. 1977, S. 140-157.

Hartmut Böhme: Die Naturphilosophie des Giordano Bruno. In: Gernot Böhme (Hg.): Klassiker der Naturphilosophie. München 1989, S. 117–136.

Hans Blumenberg: Die Metaphorik der 'nackten' Wahrheit. In: Paradigmen zu einer Metaphorologie. Archiv für Begriffsgeschichte Bd. 6 Jg. 6 (1960), S. 7–142, darin S. 47–58.

Walter Burkert: Homo Necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen; Berlin/New York 1972.

Hans Peter Duerr: Der Mythos vom Zivilisationsprozeß. Bd. 1: Nacktheit und Scham; Frankfurt am Main 1988.

Kenneth Clark: The Nude, A Study of Ideal Art; London 1956.

Carlo Ginzburg: Tizian, Ovid und die erotischen Bilder im Cinquecento. In: ders.: Spurensicherungen, Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis, dt. v. K.F. Hauber, Berlin 1983, S. 173-192.

Norbert Elias: Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen; 2 Bde., 7. Aufl., Frankfurt/Main 1980.

Norbert Elias: Was ich unter Zivilisation verstehe. Antwort auf Hans Peter Duerr In: Die Zeit, Nr. 25-17. Juni 1988

Berthold Hinz: Kridia oder Des Aktes erster Akt. In: Detlev Hoffmann (Hg.): Der Nackte Mensch. Marburg 1989, S. 51–79.

Detlef Hoffmann(Hg.): Der nackte Mensch. Zur aktuellen Diskussion über ein altes Thema. Marburg 1989. In: ders. (Hg.): Der nackte Mensch, S. 7–29.

Paul Jacobsthal: Aktaions Tod. In: Marburger Jb. f. Kunstwissenschaft I (1929), S. 1–23.

José Kastler/ Lemgo-Brake: Zum "Diana und Aktaeon"-Motiv bei Christoph Gertner und Giordano Bruno. In: AKK Heft 2 (1991), S. 15–20.

H. Keller: Tizians Poesie für König Philipp II. von Spanien; (= Sitzungsbericht d. Wiss. Ges. d. J.-W.-Goethe-Universität Frankfurt/M., Jg. 7), Wiesbaden 1969

Martin Kemp: Leonardo da Vinci: The marvellous works of nature and man; London 1981. Repr. 1989.

Karl Kerényi: Prometheus. Menschliche Existenz in griechischer Deutung; Hamburg 1959.

Thomas Kleinspehn: Schaulust und Scham: Zur Sexualisierung des Blicks. In: Hoffmann, Detlef (Hg.): Der nackte Mensch; Marburg 1989, S. 31–50.

Jan Kott: Gott-Essen. Interpretationen griechischer Tragödien; München 1975.

Volkhard Knigge: Die Nackten: das Nackte: der Akt. Psychoanalytische Bemerkungen über Imaginäres und

Symbolisches am Nackten. In: Hoffmann, Detlef (Hg.): Der nackte Mensch; Marburg 1989, S. 100–117.

Johann Caspar Lavater: Aussichten in die Ewigkeit in Briefen an J. G. Zimmermann; 4 Theile, Bd. 3; Hamburg 1773, S. 48–58.

Hans-Thies Lehmann: Das Welttheater der Scham. In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, München 1991, S. 824–839.

Sighard Neckel: Achtungsverlust und Scham. Die soziale Gestalt eines existenziellen Gefühls. In: Fink-Eitel/Lohmann (Hg.): Zur Philosophie der Gefühle, Frankfurt am Main 1993.

Ovid (= Publius Ovidius Naso): Metamorphosen. Lateinisch–deutsch. In deutsche Hexameter übertragen v. E. Rösch; 13. Aufl., München, Zürich 1992.

Mario Perniola: Between Clothing and Nudity. In: Fragments for a History of the Human Body, Part Two, hg. v. M. Feher, R. Naddaff, N. Tazi. MIT Press Zone 1991, S. 237–265.

Max Scheler: Über Scham und Schamgefühl. In: ders.: Schriften aus dem Nachlaß, Bd. 1: Zur Ethik und Erkenntnislehre, Bern 1957, S. 65–154.

Friedrich Schiller: Semele. Operette in zwei Szenen. In: Anthologie auf das Jahr 1782.

Hermann Schmitz: Der unerschöpfliche Gegenstand; Bonn 1990, S. 115–140, S. 292–310, S. 334–343.

Hermann Schmitz: System der Philosophie. II/2: Der Leib im Spiegel der Kunst; 2. Aufl. Bonn 1987.

Hermann Schmitz: System der Philosophie. III/1: Der leibliche Raum; 2. Aufl. Bonn 1988.

Hermann Schmitz: System der Philosophie. III/2: Der Gefühlsraum; 2. Aufl. Bonn 1981.

Hermann Schmitz: System der Philosophie. II/1: Der Leib; Bonn 1965.

Helen Schüngel-Straumann: "...Und sie erkannten, daß sie nackt waren". Die Frau in den Erzählungen von Genesis 2 und 3. In: D. Hoffmann (Hg.): Der nackte Mensch, Marburg 1989, S. 116–131.

Walter Seitter: Nacktheit als Kleidung. In: Tumult, Zeitschrift für Verkehrswissenschaft, 2 (1979), S. 3–25.

Georg Simmel: Zur Psychologie der Scham. In: ders.: Schriften zur Soziologie. Eine Auswahl, hg. v. Heinz-Jürgen Dahme/Otthein Rammstedt, 2. Aufl. Frankfurt 1986.

Albert Spitznagel/ Lothar Schmidt-Atzert (Hg.): Sprechen und Schweigen. Zur Psychologie der Selbstenthüllung; Bern Stuttgart Toronto 1986.

Emanuel Swedenborg: Vom Himmel und seinen Wunderdingen und von der Hölle; 2. Aufl., Basel/Ludwigsburg 1869.

Nancy M. Tanner: Chance and Coincidence in Titan's "Diana and Actäon". In: Art. Bull. 56 (1974), S. 535–550.

Gabriele Taylor: Pride, Shame and Guilt; Oxford 1985.

Franz-Joachim Verspohl: Der Moses des Michelangelo. In: Städel-Jahrbuch N.F. Bd. 13 (1991), S. 155-176.

A. W. Vliegtharth: Einige Bemerkungen zu Rembrandts Aktäon und Kallisto. In: Ned. Kunst. JB 23 (1972), S. 85–94.

F. Willemsen, : Aktaion-Bilder. In: Jb d. dt. Archäologie, Inst. 71 (1956), S. 29–58.

Bernard Williams: Shame and Necessity; Berkeley, Los Angeles, Oxford 1993.

Leon Wurmser: Die Maske der Scham. Die Psychoanalyse von Schamaffekten und Schamkonflikten; Berlin 1990.

Leon Wurmser: Die innere Grenze. Das Schamgefühl. Ein Beitrag zur Über-Ich-Analyse. In: Jahrbuch der Psychoanalyse Bd. XVIII/1986, S. 16–41.

### **Abbildungen**

1. Albrecht Dürer: Selbstbildnis als nackter Torso. Vielleicht 1500-1505. Kreide, Feder und Pinsel. 29,1 mal 15,3 cm. Kunstsammlungen Weimar.
2. Albrecht Dürer: Frauenfigur. Holzschnitt zu Albrecht Dürer: Vier Bücher von menschlicher Proportion. Nürnberg 1528.
3. Albrecht Dürer: Apollo. Um 1500. Feder. 28,5 mal 20,2 cm. British Museum London.
4. Albrecht Dürer: Adam und Eva. Vorstufe. Feder. 24,2 mal 20,1 cm. The Piermont Morgan Library New York.
5. Albrecht Dürer: Das Frauenbad. 1496. Feder. 23,1 mal 22,6 cm. Verschollen. (Kunsthalle Bremen)
6. Albrecht Dürer: Selbstbildnis. 1498. Gemälde. 52 mal 41 cm. Museo del Prado Madrid.

---

### **Anmerkungen**

<sup>1</sup> Swedenborg (1869); Lavater (1773/1778).

<sup>2</sup> "prósopon pròs prósopon", "facie ad faciem".

<sup>3</sup> Wurmser (1990); Wurmser (1986); Schüngel-Straumann (1989).  
Klassische Texte zur Scham: Simmel (1986); Scheler (1957).



---

<sup>4</sup> "et aperti sunt oculi amborum/cumque cognovissent esse se nudos" (Gen 3,7).

<sup>5</sup> Vgl. allgemein zum Thema Kleidung und Nacktheit: Perniola (1991).

<sup>6</sup> "Dominus ... ad Cain et ad munera illius non respexit" (Gen 4,5).

<sup>7</sup> "iratusque est Cain vehementu et concidit vultus eius "(Gen 4,5).

<sup>8</sup> Das ist es, was Bastian u.a. (1990) als psychologische Tiefendimension in der Erzählung entdecken.

<sup>9</sup> Knigge (1989).

<sup>10</sup> Benjamin (1933/1977); Benjamin (1916/1977).

<sup>11</sup> "arte laboratum nulla; simulaverat artem/ ingenio natura suo": diese kühne Formulierung ist der kunsttheoretische locus classicus für alle Kunstauffassungen, die "ars" nicht als Naturnachahmung, sondern Natur als Nachahmung der Kunst interpretiert haben.

<sup>12</sup> Giordano Bruno gibt der Aktaion-Mythe eine völlig neue Deutung, vgl. dazu Böhme (1989); Kastler u.a. (1991).

<sup>13</sup> Vgl. dazu Burkert (1972) und Kott (1975).

<sup>14</sup> Schiller (1782).

<sup>15</sup> Zu Tizians Gemälde vgl. Tanner (1974); Ginzburg (1983); Clark (1956); Keller (1968); Vliegenharth (1972); Willemsen (1956).

<sup>16</sup> Vgl. Kerényi 1959, S. 48ff.

<sup>17</sup> Sehr schön zeigt Verspohl (1991), daß das Tuch, das dem Moses des Michelangelo zur Seite aufs Bein gerutscht ist, der Verhüllung des Hauptes diene, als er vom Gesetzesberg zum Volk zurückkehrte: denn auf seinem Antlitz lag noch der vernichtende Widerschein Gottes.

<sup>18</sup> Allgemein zum Zusammenhang von Scham, Schweigen und Wahrheit vgl. Williams (1993).

<sup>19</sup> Vgl. dazu Blumenberg (1960).

<sup>20</sup> Vgl. dazu Hinz (1989), der auch auf frühere Beispiele aufmerksam macht.

<sup>21</sup> Duerr (1988); dagegen: Elias (1988); Elias (1976).

<sup>22</sup> Seitter (1979).

<sup>23</sup> Anzelewsky 1980, 93.

<sup>24</sup> Kemp (1981).

<sup>25</sup> Kleinspehn (1989).