

Pathologische Blicke
Bilder bärtiger Frauen zwischen
Kunst- und Medizingeschichte

Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades
an der Fakultät für Geisteswissenschaften
Universität Hamburg

vorgelegt von

Sophia Kunze
Hamburg 2019

1. Gutachterin: Prof. Dr. Iris Wenderholm
2. Gutachterin: Prof. Dr. Bettina Uppenkamp

Disputation: 12.1.2018

Vorsitzende der Prüfungskommission: Prof. Dr. Margit Kern

Inhaltsverzeichnis

Teil I Einleitung

1.1	Prolog	1
1.2	Eingrenzung Forschungsstand Fragen, Vorgehen und behandelte Gegenstände	4
1.3	Methodische Eingrenzung und Begriffsdefinitionen Narrative und Diskurse Gender und Identität Die Norm, die Abnorm und das Pathologische Evidenz und Porträt Haare Bartfrau / Frau mit Bart	7
1.4	Vorgeschichte	14

Teil II Bärtige Frauen 1450-1650

2.1	Die Kümmeris und der weibliche Bart im Kontext des Heiligen	30
2.2	Porträts in Öl Margret Halseber Helena Antonia Doña Brígida Magdalena Ventura	44
2.3	Exkurs: Bärtige Frauen im literarischen Diskurs am Beispiel Don Quijotes	77
2.4	Kontexte der Neuzeit – Wunder und Monster Zwerg und Wunderkammern 'Haarmenschen'	84
2.5	Barbara Urslerin – 'Haarmensch', Bartfrau und sozialer Status	93

Teil III Bärtige Frauen 1850-1920

3.1	'Freaks', Medienwandel und Annie Jones	99
-----	--	----

3.2	Clémentine Delait	107
3.3	Julia Pastrana	125
Teil IV Pathologische Blicke		
4.1	Krankengeschichten	142
	Die bärtige Dresdnerin	
	Viola Meyers	
	„Ueber abnorme Behaarung beim Menschen“	
	Moderne Kategorien	
	Wahnsinnige Bärte	
4.2	Mediko-Kunstgeschichte	171
Teil V Persistenz der Narrative bis in die Gegenwart		
5.	Conchita Wurst und die Probleme der Resouveränisierung	186
Anhang		
	Literaturverzeichnis	194
	Abbildungsverzeichnis und -nachweise	213
	Abbildungen	220

Teil I Einleitung

1.1 Prolog

Im September 2016 wurde Harnaam Kaur mit dem *Guinness World Record* als „jüngste Frau mit Vollbart“ prämiert.¹ Die damals 24-jährige Engländerin war öffentlich sichtbar geworden, weil sie Bilder ihrer selbst mit Vollbart auf ihrem Instagram-Kanal veröffentlicht hatte und bei der London Fashion Week 2016 als Model engagiert war. Seitdem wächst Kaur's Bekanntheit: Sie tritt in zahlreichen Talkshows auf, wird in Dokumentationen über Schönheitsideale gezeigt und ist Sprecherin für verschiedenste Kampagnen gegen *body shaming*.²

Ein ‚typisches‘ Porträt von ihr, betrachtet man die Masse der veröffentlichten Fotografien, zeigt ihren Kopf in Nahaufnahme mit Turban (Abb. 1). Ihr Bart scheint auf den Bildern weich und frisiert. Ihre Lippen sind rot geschminkt und ihre Augen werden durch den dicken geschwungenen Lidstrich stark betont. Sie blickt selbstbewusst. Eine weitere häufige Form der Selbstdarstellung zeigt Kaur mit aufwendigem Blumenschmuck in Haar und Bart (Abb. 2). Die selbst veröffentlichten Bilder wirken selten wie Schnappschüsse oder Selfies, die meisten bedienen die Ästhetik professioneller Studioaufnahmen, die wahrscheinlich auch digital nachbearbeitet wurden.

In der Kommentarfunktion des erstgenannten Bildes, die Instagram bietet, verweist Kaur auf eine Dokumentation der BBC über „Polyzystisches Ovariensyndrom“, jener Krankheit, die laut Diagnose bei ihr den Bartwuchs verursacht. In der Dokumentation war sie als beispielhafter Fall aufgetreten.³ Kaur hatte nach einer Weile aufgehört sich den Bart zu

1 Diese und alle weiteren biografischen Informationen von:
<http://www.guinnessworldrecords.com/news/2016/9/video-youngest-female-with-a-full-beard-shares-inspiring-story-of-journey-from-b-443415> (15.4.2017 / 12:31).

2 Ebd.

3 <https://www.instagram.com/p/BQ2nau4hDm1/> (15.4.2017 / 12:31):
„harnaamkaur: Check out Incredible Medicine: Dr Weston's Casebook on BBC I player. I play a part in the documentary where I speak about Polycystic Ovary Syndrome. It was on last night. I'm such a clutch because I myself forgot to tune in, and remembered when people started to tweet me about it. Haha god bless them!“

entfernen und dies damit begründet, der Glaubensrichtung des Sikhismus beigetreten zu sein, welche das Entfernen von Körperhaar religiös verbietet.⁴

Kaur's Vita ist nach eigener Aussage geprägt davon, Opfer von Anfeindungen, Marginalisierung und normativen Zwängen zu sein. Wie sie vermehrt öffentlich berichtet, hatte sie in ihrer Jugend versucht den Bart kosmetisch zu entfernen und unter ihm gelitten. In der englischen Talkshow *This Morning* erklärt sie 2015, wie lange sie gebraucht habe, den Bart als Bestandteil ihres Körpers zu akzeptieren und dass sie ihn nicht mehr als ‚unweiblich‘ wahrnehmen würde. Sie sagt dort: „I would never ever go back now and remove my facial hair because it's the way God made me and I'm happy with the way I am.“⁵ Dennoch leide sie darunter, bisher keinen Partner gefunden zu haben: „I'm looking for someone to accept me truly. I understand certain people won't be attracted to me but there are so many people in the world and I hope there's someone out there who will accept me.“ In der Sendung werden Kommentare von Zuschauerinnen verlesen – einige geben ihr Komplimente für ihren Mut oder ihr Äußeres, andere äußern Unverständnis – „I was confused about whether Harnaam was a male or female“ oder ästhetische Ablehnung – „Personally I think it's horrible looking but who am I to judge?“⁶ Kaur selbst versteht ihr öffentliches Auftreten als Aufklärungsarbeit, die dazu beitragen soll, Frauen eine größere Akzeptanz und Wertschätzung hinsichtlich ihrer spezifischen Körperlichkeiten zu vermitteln, jenseits normativer Schönheitsideale.⁷

Die narrativen Strukturen im biografischen Erzählen über Harnaam Kaur sowie auch die Form ihrer Darstellung im Bild sind nicht neu. Frauen mit Bart können sowohl in Schrift- als auch Bildquellen für die gesamte Neuzeit

4 S. Anm. 1.

5 <http://www.dailymail.co.uk/femail/article-2563962/I-understand-certain-people-wont-attracted-I-hope-theres-lady-excessive-hair-speaks-quest-love.html>.

6 Ebd.

7 Ebd. „All that matters to me at the moment is that I love myself. I love my beard and all my other little quirks – my tattoos, my scars, stretch marks and blemishes. [...] I want other women to find the strength that I have. If I had any message it would be to live the way you want – it's your journey and it's your life.“

nachgewiesen werden. In topischen Einschnitten soll im Verlauf gezeigt werden, was diese Texte und Bilder berichten und welche Narrative sie aufrufen.

Beginnend muss eine Grundannahme der folgenden Überlegungen vorgestellt werden, für die Harnaam Kaur einleitend stellvertretend steht: Es gibt Frauen, die einen Bart tragen. Dieses Körperattribut ist nicht ausschließlich Männern vorbehalten. Das Wissen um diese Tatsache allerdings ist weder gesellschaftlich noch wissenschaftlich etabliert. In Gesellschaften, in denen ein enthaarter Körper zum dominanten Ideal weiblicher Schönheit zählt, wird auf die mediale Repräsentation bärtiger Frauen in der Regel mit zwei Fragen reagiert, die beide auch an Kaur gerichtet wurden: 1. Was ist die (pathologische) Ursache für den Bartwuchs? Und 2. Warum wird der ästhetische Makel nicht entfernt? Die Fragen legen eine negative Bewertung der Erscheinungsform nahe und verraten auf den ersten Blick zwei Grundannahmen: Der männlich kodierte Bart an einem weiblichen Körper ist ein Fehler, eine Abweichung oder eine Ausnahme, und wenn Etwas an einem Körper mit diesen Attributen beschrieben wird, dann wird folglich eine pathologische Ursache vermutet. Zudem scheint es erstrebenswert, eine Abweichung von der ästhetischen Norm zu korrigieren, in diesem Fall durch einen aktiven, gestalterischen Eingriff in den eigenen Körper. Beiden Grundannahmen lässt sich leicht widersprechen: Zwar gibt es nachweislich pathologische Ursachen für vermehrten Bartwuchs, bei der absoluten Mehrheit der heute lebenden Bartträgerinnen allerdings gibt es keinen klinischen Befund. Dazu muss ergänzt werden, dass, wenn ein solcher vorliegt, seine Genese kritisch zu hinterfragen ist – wie im Verlauf deutlich werden wird. Die zweite Annahme einer (sozialen) Notwendigkeit der Anpassung an ein ästhetisches Ideal lässt sich leicht mit dem Verweis auf Mode oder den Reiz der Abweichung von einer ästhetischen Norm widerlegen. Nichtsdestotrotz hält sich in der Forschung, die historische (Bild-)Quellen bärtiger Frauen besprechen

sowie in ihrer gegenwärtigen Rezeption die Zuschreibung zum ‚kranken‘ und ‚hässlichen‘ Körper.

1.2 Eingrenzung

Forschungsstand

Es gibt bis dato eine einzige monografische und umfassende Studie zur Kulturgeschichte bärtiger Frauen. Die 2009 erschienene Publikation von Pilar Pedraza *Venus barbuda y el eslabón perdido* versammelt eine immense Zahl an historischen Beispielen.⁸ Besonders für das 19. Jahrhundert konnte Pedraza biografische Quellen nachweisen, die zuvor kaum erforscht waren. Ihre Studie fokussiert auf die Wiedergabe der Biografien auf Basis der zugänglichen Quellen, alle Bilder werden illustrativ angeführt. Ihr Fokus liegt auf kolonialen Narrativen des 19. Jahrhunderts, die hier in Kapitel 3.3 aufgeführt werden.

Neben Pedrazas Veröffentlichung existieren diverse Teilstudien zu einzelnen Biografien, die an entsprechender Stelle im Verlauf der Arbeit zitiert werden. Auch in diesen finden sich keine bildanalytischen Zugänge.⁹ Die Frage nach den Bildern bärtiger Frauen sowie ihrem Anteil an der Gestaltung normativer Vorstellungen von Geschlecht wurde bisher nicht gestellt. Die bereits vorliegenden Teiluntersuchungen nennen das Sujet

8 Pilar PEDRAZA: *Venus barbuda y el eslabón perdido*, Madrid 2009. Pedrazas „eslabón perdido“ („das fehlende Glied“) sind die ‚Haarmenschen‘, die sie am Beispiel Krao Farinis ausgiebig bespricht.

9 Damit meine ich eine intensive Auseinandersetzung mit visuellen Strategien. Eine Ausnahme bilden bei José de Ribera (Kapitel 2.2), dem am meisten beforschten Beispiel, Michael SCHOLZ-HÄNSEL: *Jusepe de Ribera 1591 - 1652*, Köln 2000, S. 49; Susanne THIEMANN, *Sex trouble. Die bärtige Frau bei José de Ribera, Luis Vélez de Guevara und Huarte de San Juan*, in: *Geschlechtervariationen. Gender-Konzepte im Übergang zur Neuzeit*. Judith Klinger / Susanne Thiemann (Hrsg.), Potsdam 2006, S. 47-82; Diane KRACHT: *‚Wem es gut geht, der soll sich nicht bewegen‘. Der Spanier José de Ribera in Neapel*, in: Uwe Fleckner / Maïke Steinkamp / Hendrik Ziegler (Hrsg.): *Der Künstler in der Fremde. Migration - Reise - Exil*, Berlin 2015, S. 47-64. Für die Kümmernis Tilman FALK: *Hans Burgkmair. Studien zu Leben und Werk des Augsburger Malers*, München 1968; Christoph DAXELMÜLLER: *Der Volto Santo und die heilige Kümmernis. Aspekte einer Metamorphose*, in: *Il volto santo in Europa. Culto e immagini del Crocifisso nel Medioevo*. Atti del convegno internazionale di Engelberg (13.-16.9.2000), Michele Camillo FERRARI (Hg.), Lucca 2005, S. 95-126; Jürgen ZÄNKER: *Crucifixae. Frauen am Kreuz*, Berlin 1998, S. 46f. Alle hier genannten werden an entsprechender Stelle ausführlicher angeführt.

ausschließlich im Kontext frühneuzeitlicher Darstellungen von Wunder und Kuriosität und nutzen die Quellen vornehmlich mit pathologischem Erkenntnisinteresse. Dies begründet sich schon allein darin, dass die Masse der Bilder von Medizinhistorikern¹⁰ untersucht wird. Wenn sie in kunsthistorischen Publikationen Erwähnung finden, dann in der Regel im Zuge einer pathologisierenden Einordnung zu dieser oder jener Krankheit oder gepaart mit der Erklärung, dass die Bilder ein Interesse an der Auseinandersetzung mit kuriosen Phänomenen verdeutlichen.¹¹

Fragen, Vorgehen und Quellen

Es gibt sehr viele Bilder, die Frauen mit Bärten zeigen. Um die Untersuchung sinnvoll einzugrenzen, wurde sie formal auf Darstellungen von Frauen mit Vollbart beschränkt, das heißt einen Bart, der entweder einen Großteil der Kinnregion bedeckt oder aber einige Zentimeter lang ist. Damit entfallen alle Beispiele, die landläufig unter dem Titel ‚Damenbart‘ laufen, also leicht ausgeprägter Bartwuchs oder verstärkte Haarverteilung in bestimmten Gesichtsregionen. Diese Einteilung ist vordergründig rein formal, ihr inhaltlicher Sinn wird sich aber im Verlauf erschließen.

Betrachtet werden Bildquellen von etwa 1450 bis 1920, mit einem abschließenden Ausblick in die Gegenwart. Die Quellenauswahl beschränkt sich für die Neuzeit auf Zentraleuropa und für das ausgehende 19. Jahrhundert auf die ‚westliche‘ Welt. Die regionalen Besonderheiten einzelner Objektkontexte werden herausgearbeitet, sollten sie der Untersuchung förderlich sein. Eine Vergleichbarkeit ist, wie die Analyse zeigen wird, auf Basis des eindeutigen Bildmotivs und der aufgerufenen Narrative gegeben. Es werden zudem Textquellen herangezogen, die bestimmte sprachlich manifestierte Erzählstrukturen aufzeigen und gleichzeitig die Grundlage der überlieferten Viten bilden. Für die Frühe Neuzeit stehen zwei Themenkomplexe im Zentrum. Zum Ersten handelt es sich um das Beispiel der heiligen Kümmerin, der bärtigen Frau im Kontext

10 Bewusste Form: Tatsächlich ist in diesem Kontext keine Frau aufgetaucht.

11 Vgl. Kapitel 4.2.

christlicher Wunder. Den zweiten Komplex bilden Porträtgemälde historischer Bartfrauen, die von 1550-1640 entstehen. Die Einteilung folgt den zugänglichen Quellen – zwar lassen sich spätere Beispiele im Bereich der Porträtgemälde nachweisen, nur folgen diese den gleichen frühneuzeitlich etablierten visuellen Strukturen.

In der klassischen Moderne häufen sich die Bildquellen aufgrund der Etablierung der Fotografie und der daran anschließenden raschen Verbreitung des Mediums der Visit- und später Postkarte. Zentral werden für diese Zeit drei Fallbeispiele besprochen, die sich besonders, aber nicht ausschließlich, aufgrund ihrer bildlichen Repräsentation anbieten. Der erste Bereich thematisiert Bartfrauen im Kontext der sogenannten Freak-Shows. Der zweite führt die Verortung des Sujets im Kontext kolonialer Diskurse aus. Das dritte Fallbeispiel fokussiert auf die Frage nach alternativen Bildstrategien und der Konstruktion von Identität.

Allen bis zu dieser Stelle vorgestellten Beispielen ist hinsichtlich der Forschungslage ein Aspekt gemein, der auch einleitend für Harnaam Kaur beschrieben wurde: Es wird diagnostisch geprüft und medizinisch argumentiert. Selbst die Legende der heiligen Kummernis ist eng verknüpft mit protowissenschaftlichen Vorstellungen zur materiellen und damit medizinischen Beschaffenheit der Geschlechtskörper. Entsprechend wird im darauffolgenden Kapitel 4.1 die pathologische Beschreibung und ihre Genese im 19. Jahrhundert anhand von anthropologischen Untersuchungen aufgezeigt, die sich dezidiert mit der Frage nach der ‚abnormen Körperbehaarung‘ auseinandersetzen und dabei maßgeblich argumentativ auf historische Bildquellen zurückgreifen. Dieser Abschnitt baut auf der Beobachtung auf, dass die damals formulierten taxonomischen Normen im 20. Jahrhundert und auch noch heute die Grundlage der pathologischen Beschreibung weiblichen Barthaars bilden. Damit wird zur zentralen Frage übergeleitet: In welchem Verhältnis stehen medizinisch-historische und kunsthistorische Bildanalyse? Wie argumentieren beide Disziplinen hinsichtlich des Bildthemas und wer hat in diesem Fall welche Deutungsmacht? Zwischen beiden Disziplinen, so die These, besteht in

diesem Fall eine rege Wechselwirkung: Die Rezeption naturwissenschaftlicher und medizinischer Paradigmen, Episteme und Argumentationsstrukturen lenkt auch die kunsthistorische Beschreibung der Bilder derart, dass ein Blick frei von Pathologisierung nicht mehr möglich ist.

1.3 Methodische Eingrenzung und Begriffsdefinition

Narrative und Diskurse

Den Ausführungen liegt ein konstruktivistisches Realitätsverständnis zugrunde. Es wird davon ausgegangen, dass alle Werte, Bewertungen, Kategorien und Wissensfelder konstruiert sind und es keine zu erfassende, abstrakte, objektivierbare Wirklichkeit oder Wahrheit gibt. Wirklichkeit wird als Ergebnis von (teils gewalttätigen) Aushandlungsprozessen und Diskursen verstanden. Entsprechend ist ein grundlegendes Anliegen dieser Untersuchung, den vielschichtigen Prozessen nachzugehen, die diese Wirklichkeit ermöglichen sowie ihre argumentativen Strukturen aufzuzeigen. Diese Strukturen sollen im Verlauf mit dem Begriff des *Narrativs* bezeichnet werden. Das Narrativ meint in diesem Fall nicht nur eine Erzählung, sondern eine durch Wiederholung performativ etablierte Erzählstruktur- und abfolge, die aufgrund ihrer kulturellen Verankerung leicht durch bloße Assoziation und Anspielung aufgerufen wird. Narrative haben bestimmte strukturelle Bedingungen, die sich verändern und auf neue Kontexte übertragen werden können. In diesem konkreten Fall wird sich zeigen, dass sie zudem eine extreme Nachhaltigkeit hinsichtlich ihrer Überlebensdauer in der Kulturgeschichte haben. Narrative müssen einer etablierten Logik folgen und müssen sich einmal etabliert nicht neu zur Gänze entfalten. Sie bilden sozusagen das kulturgeschichtliche Gerüst, auf dem alle Diskurse ausgetragen werden können. Diskurse sind damit Verhandlungen von Narrativen, die Summe aller Diskurse zu einem Thema

mündet im Dispositiv dieses Themas.¹² Bernhard Jussen unterscheidet zwischen „Erzählung“ und „Erzählmuster“.¹³ In seinem Sinne soll diese Struktur, die aus der Analyse von wiederkehrenden Mustern in Schriftquellen entwickelt wurde, auf Bilder angewandt werden. Auch Bilder rufen in performativer Wiederholung bestimmter Muster etablierte Narrative auf, ohne sie jeweils explizit zu zeigen, so wie ein Text seine zugrundeliegenden Narrative nicht explizit ausspricht. Konkret wird herausgearbeitet werden, welche Narrative bei der Beschreibung und Erklärung von Bartfrauen herangezogen werden und was diese implizieren, welche Diskurse dadurch angestoßen und beeinflusst werden und wie es in der Folge zum Dispositiv der Bartfrau als ‚kranker‘ Körper kommen kann. Entsprechend gliedern sich die Quellen nach ihren Narrativen, wobei eine eindeutige Abgrenzung nicht möglich ist, sondern immer mehrere gleichzeitig angesprochen werden. Es soll der Versuch unternommen werden, diese Narrative aufzuzeigen, ihre Argumentation und Bedingungen offenzulegen und damit alternative Möglichkeiten des Erzählens, hier vielmehr des Zeigens, zumindest anzudeuten.

Die Arbeit ist chronologisch aufgebaut. Aufgrund der Gliederung nach Narrativen ist eine solche Abfolge insofern sinnvoll, als dass diese tradiert werden und entsprechend ältere in neueren Kontexten auftauchen können. Manche Narrative verschwinden mit der Zeit, andere können erstaunlich lang und konstant nachgewiesen werden. Mit der Etablierung neuer Wissensfelder entstehen neue Narrative oder alte werden um neue

12 Hier wird der Diskursbegriff nach Jean-François Lyotard zugrunde gelegt, der in Erweiterung der Definition Michel Foucaults von pluralen Diskursen und Diskursformen ausgeht, die nicht allgemeingültig hierarchisiert werden können. Dieses Verständnis trifft insofern für diese Arbeit zu, als dass in allen vorgestellten Beispielen eher von narrativen Angeboten zu sprechen ist – was aus diesen in der Rezeption entsteht und welches jeweilige Narrativ im Vordergrund der Rezeption steht, variiert. Vgl. Michel FOUCAULT: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a.M. 1973; Jean-François LYOTARD: *Der Widerstreit*, (2. überarbeitete Auflage) München 1989.

13 Der methodische Zugang dieser Arbeit orientiert sich an der von ihm vorgeschlagenen Adaption des sprachwissenschaftlichen Konzepts für die Bildanalyse. Vgl. Bernhard JUSSEN: *Bilderhorizonte. Wege zu einer Ikonologie nationaler Rechtfertigungsnarrative*, in: *Dynamik normativer Ordnungen. Ethnologische und historische Perspektiven*, Andreas Fahrmeir / Annette Warner (Hrsg.), Frankfurt 2013, S. 79-107.

Argumentationen erweitert. Nichtsdestotrotz soll dieser Prozess nicht als Entwicklungsgeschichte verstanden werden, in dem immer größeres Wissen zu immer objektiveren oder angemesseneren Kategorisierungen führt, sondern als Verhandlungsgeschichte, in der die Summe des verfügbaren Wissens immer wieder neu ausgelegt wird. Diese Auslegungen sollen nicht bewertet, sondern nur in ihrer Genese und ihren Paradigmen offengelegt werden. Im Ergebnis soll eher ein Verständnis für die Gemachtheit der Welt und für die daraus resultierenden Handlungsfähigkeiten und –unfähigkeiten des Individuums entstehen. Alles, was für die bärtigen Frauen im Extrem gilt, gilt für jeden menschlichen Körper in allen Bereichen seiner Existenz und jeder seiner Handlungen. Die Arbeit ist der Versuch, die Bilder in ihrer Qualität als visuelle Zeugnisse zu sehen, jenseits einer pathologischen Zuschreibung.

Gender und Identität

Ein zentrales Thema dieser Untersuchung ist die Verhandlung von Geschlecht und der potentiellen Überschreitung seiner Grenzen. Wenn von einer ontologisch männlichen Konzeption des Bartes ausgehend argumentiert wird, dann basiert der pathologische Befund auf der Ausdeutung, dass männliche Marker an einem Frauenkörper als medizinisches Symptom zu lesen sind. Entsprechend bildet die Gender-Theorie eine maßgebliche Grundlage dieses Argumentationsaufbaus und es wird vermehrt um die Frage gehen, welche Rolle die Transgression hin zur Männlichkeit spielt, die der Bart an einem Frauenkörper impliziert. In erster Linie wird Gender hier paradigmatisch bemüht. Im Sinne der Ausführungen Judith Butlers gilt es, nach biologischem und sozialem Geschlecht – *sex* und *gender* – zu unterscheiden.¹⁴ Beide Kategorien sind Ergebnis konstruktiver Prozesse und bedingen einander. Dies ist hier insofern relevant, als dass gerade eine medizinische Argumentation von einem eindeutig zu analysierenden biologischen Körper ausgeht – was Frau

14 Vgl. Judith BUTLER: *Bodies that matter: On the discursive limits of 'sex'*, New York 1993.

und Mann ist scheint empirisch überprüfbar. Ein wiederkehrendes und zentrales Moment der vorliegenden Untersuchung ist also die Konstruktion und damit soziale Gestaltung beider Geschlechtskategorien, der sozialen sowie der medizinisch-biologischen.

Im Sinne des konstruktivistischen Grundverständnisses dieser Ausführungen ist Gender vornehmlich *eine* relationale Kategorie, die hier neben anderen von Relevanz sein wird.¹⁵ Trotz dieser einschränkenden Worte kann betont werden, dass es wohl die in den hier vorgestellten Beispielen mächtigste der verhandelten Kategorie ist, die zudem maßgeblich zur Genese der identitären Fremd- sowie Selbstwahrnehmung beiträgt. Die zweite zentral wiederkehrende Kategorie bildet die Debatte um die Beschaffenheit eines ‚gesunden‘ oder ‚kranken‘ Körpers. Die Erkenntnis, dass alles nur in einem relationalen Gefüge betrachtet werden kann, zeigt schon die Bedingtheit dieser beiden Kategorien – Geschlecht und Krankheit – zueinander.

Die Norm, die Abnorm und das Pathologische

Der Begriff der Normierung wird des Öfteren Verwendung finden. *Norm* wird als Ergebnis narrativer und diskursiver Prozesse verstanden, sie wird also hergestellt. Norm deutet damit im Verständnis dieser Ausführungen an, dass etwas als angemessen und sozial akzeptiert gilt. Das *Normale* verweist hier lediglich auf eine empirische Aussage, wobei Empirie in ihrem ursprünglichen Wortlaut vordergründig als Beobachtung verstanden wird.¹⁶ Entsprechend sind Frauen mit Vollbart *nicht normal*, denn sie sind selten – das heißt, innerhalb einer beobachtbaren statistischen Verteilung treten sie nicht häufig auf. Dies verdeutlicht allerdings auch, dass Empirie und daraus resultierende Norm konstruktive Prozesse sind – man könnte

15 Vgl. Andrea GRIESEBNER: *Geschlecht als mehrfach relationale Kategorie. Methodologische Anmerkungen aus der Perspektive der Frühen Neuzeit*, in: Veronika Aegerter (Hg.), *Geschlecht hat Methode. Ansätze und Perspektiven in der Frauen- und Geschlechtergeschichte*, Zürich 1999, S. 129-137.

16 Georges CANGUILHEM: *Das Normale und das Pathologische*, Monika Noll / Rolf Schubert (Übers.), Maria Muhle (Hg.), Berlin 2013.

ihren Aussagegehalt leicht durch die Verschiebung der ausgewerteten Parameter erreichen. Des Weiteren – und dies ist aufgrund der Primärquelle Bild hier zentral – ist Norm eine Frage der Repräsentation. Performativ wiederholtes Sehen normalisiert einen Anblick, entsprechend werden bärtige Frauen vornehmlich als Abnorm wahrgenommen, weil sie kaum visuell repräsentiert werden und wenn, dann in pathologischen oder ‚kuriosen‘ Kontexten. Dadurch wird das Gesehene spezifisch gerahmt und determiniert den zukünftigen Blick – auch den dezidiert empirischen.

Evidenz und Porträt

Im Laufe der Arbeit wird immer wieder der Begriff der Evidenz bemüht.¹⁷ Dies ist dem Umstand geschuldet, dass das Bildsujet, wie alle Ausführungen zeigen werden, der Eindeutigkeit bedarf. Eine Frau mit Bart zu zeigen, ist als Motiv nur sinnvoll, wenn in der anschließenden Rezeption kein Mann gesehen wird. Der Bart ist in seiner Qualität als Markierung von Geschlecht so stark, dass entsprechend visuelle Strategien eingesetzt werden müssen, um trotzdem Weiblichkeit auszudrücken. Das Ergebnis dieser Strategien wird hier als ‚Etwas-evident-Machen‘ ausgedrückt, das heißt im ursprünglichsten Wortsinn von „etwas sichtbar machen“. Gleichzeitig wird mit den bärtigen Frauen etwas gezeigt, an dessen Wahrheitsgehalt zu allen Zeiten gezweifelt wurde, insofern deutet Evidenz auch auf den Beweis, den das Bild in seiner repräsentativen Funktion für die Wahrhaftigkeit des Dargestellten erbringt.

Zusätzlich handelt es sich durchgängig um Porträts, auch wenn viele der Bilder aufgrund der Kontexte, in denen sie präsentiert werden, nicht unter diese Gattungsbezeichnung fallen. Dem Porträt wohnt mit dem Verweis auf die Ähnlichkeit von Subjekt und Repräsentation grundlegend die Frage nach der Wahrhaftigkeit des Dargestellten inne – hat der Mensch so ausgesehen, erkennt man ihn wieder? Oder wird die Ähnlichkeit über andere Kategorien als der Mimesis körperlicher Merkmale ausgedrückt,

17 Ludger SCHWARTE: *Pikturale Evidenz. Zur Wahrheitsfähigkeit der Bilder*, Paderborn 2015, im Speziellen S. 165-169 und S. 185-191.

beispielsweise durch die Repräsentation einer sozialen Rolle? Wie die Ausführungen zeigen werden, sind beide Konzepte Ähnlichkeit und damit Wahrhaftigkeit zu erzeugen, an visuelle Traditionen gebunden. Analog zur performativen Konstruktion von *gender* und *sex* findet also auch im Porträt nicht nur auf Ebene der sozialen und kulturellen Verortung eine Konstruktion statt, sondern auch der dargestellte Körper ist Ergebnis von Konvention und Typisierung. Entsprechend verweist Evidenz immer auf den aktiven Versuch, das Dargestellte offensichtlich zu machen, indem ‚sichtbare‘ Markierungen der Vereindeutigung gesetzt werden.

Haare

In Anbetracht des zentralen Bildthemas dieser Arbeit mag es verwundern, dass sich kein Kapitel Haaren oder Bärten in ihrer materiellen und kulturellen Qualität widmet. Dies ist dem Umstand geschuldet, dass sich ohnehin keine andere allgemeingültige Aussage zum Haar treffen ließe, als dass es immer von kultureller Relevanz ist und immer verschiedenste Kategorien der Beschreibung erfüllt – ästhetische, kulturelle, politische, sozio-ökonomische oder pathologische.¹⁸ Wie kein anderes Element des Körpers ist es Ort der permanenten Gestaltung und damit des identitätsstiftenden (Selbst-)Ausdrucks. Dabei schwankt es im Gegensatz zur Kleidung, die zeitlich flexibel gewechselt werden kann, zwischen der Möglichkeit der Modifikation und ihrer Limitiertheit durch die Ausgangsbedingungen des Körpers. Aufgrund seiner untrennbaren Verbindung zum Körper, ist die kodierte Aussage, die durch seine Gestaltung jeweils getroffen werden kann, als naturalisierte Bedingung mit dem Körper des Trägers verbunden – das Haar verweist immer auf eine übergeordnete Kategorie. So deutet beispielsweise graues Haar auf Alter oder eine bestimmte Bartform auf eine mögliche Gruppenzugehörigkeit. Ebenso kann die Materialität der Haare kodiert und belegt sein, wie

18 Inge STEPHAN: *Das Haar der Frau. Motiv des Begehrens, Verschlingens und der Rettung*, in: *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, Claudia Benthien, Christoph Wulf (Hg.), Hamburg 2001, S. 27-48.

beispielsweise der imaginierte Zusammenhang von feinerem Haar und Weiblichkeit. Für diese Untersuchung lassen sich einige zentrale Grundannahmen als Bedingungen konstatieren. Kulturelle Wertzuschreibung über Haare ist ein relationaler Vorgang, entsprechend kann es nie eine singuläre Verbindung einer bestimmten Form, beispielsweise einer bestimmten Frisur, und einer Bedeutung geben. Die jeweiligen Bewertungen ergeben sich im komplexen Zusammenspiel kulturell performativer Praktiken. Entsprechend lässt sich sagen, dass bestimmte Grundannahmen in Hinblick auf menschliches Körperhaar als normativer zu werten sind als andere. Während auf der einen Seite beispielsweise Präferenzen für bestimmte Frisuren, Kopf- wie auch Barthaar, stetigen Veränderungen unterliegen, so wird auf der anderen Seite beispielsweise der hier thematisierte Vollbart relativ konstant mit Alter und Virilität verknüpft. Neben der Normierung durch statistische Häufung des Gesehenen, trägt dazu in erster Linie die Anlagerung ‚externer‘ Episteme bei, wie beispielsweise die später ausführlich erläuterte humoralpathologische Grundannahme, Haar sei Ausdruck von Hitze und damit Männlichkeit.¹⁹

Bartfrau / Frau mit Bart

In der Beschreibung des Sujets wird in der Regel von bärtigen Frauen, bzw. Frauen mit Bart oder Bartfrauen gesprochen. *Frau mit Bart* zielt in erster Linie auf eine formale Beschreibung und ist neutral. *Bartfrau* verweist auf eine Identitätskonstruktion, indem auf einen Aspekt, den Bart, und analog eine Tätigkeit, das Bartfrau sein, reduziert wird. Gleichzeitig wird damit ein spezifischer Kontext aufgerufen. Entsprechend wird der Ausdruck von bärtigen Frauen oftmals als diffamierend wahrgenommen, es gibt aber auch viele Beispiele positiver Identifikation mit diesem Begriff. Dennoch soll *Bartfrau* nur Verwendung finden, wenn damit gezielt auf die Fremd- oder Selbstidentifikation rekurriert wird oder die zitierten Textquellen es

19 S. Kap. 1.4.

fordern. In Hinblick auf die Formulierung in anderen Sprachen finden sich im Französischen analog zum Deutschen zwei Wendungen, *femme barbue* oder *femme à barbe*, beide mit analogen Implikationen. Im Spanischen und Italienischen gibt es nur die bärtige Frau, hier sind *Donna Barbuta* und *Mujer Barbuda* in beiden Kontexten gebräuchlich, ebenso im Englischen die *Bearded Woman* oder *Bearded Lady*. Innerhalb einer formalen Beschreibung würde man die Begriffe klein schreiben, die Großschreibung verweist hier also auf den spezifischen Typus der Bartfrauen.

1.4 Vorgeschichte

Der Schwerpunkt dieser Untersuchung liegt auf den Bildzeugnissen der Neuzeit. Der in diesem Kapitel folgende Blick in die ‚Vorgeschichte‘ neuzeitlicher Bildproduktion kann insofern kritisch betrachtet werden, als die historische Konstruktion den Eindruck erwecken könnte, bestimmte Narrative, die bereits in der Antike existiert haben, hätten sich ungebrochen tradiert. Diese Annahme ist weder grundsätzlich zu widerlegen noch zu beweisen. Es ist allerdings auffällig, dass man in Hinblick auf die Vorgeschichte bärtiger Frauen von einer begrenzten Zahl an Narrativen sprechen kann, die sich im weiteren Verlauf der Untersuchung durchgängig wiederholen werden. Entsprechend soll dieses Kapitel dazu dienen, anhand ausgewählter Beispiele einen ersten Einblick in die verschiedenen Narrative zu gewinnen, die immer wieder in veränderten Kontexten auftauchen werden. Bemerkenswert wird im weiteren Verlauf der Untersuchung sein, welche Narrative zu welchen Zeiten verschwinden. Des Weiteren soll dieses Kapitel dazu dienen, bestimmte paradigmatische Grundannahmen in Hinblick auf die historischen Konzeptionen von Geschlecht (*sex* und *gender*) zu bestimmen.

Die ältesten Quellen, die Bilder von Frauen mit Bart darstellen, finden sich im Bereich der Repräsentation alt-ägyptischer Pharaoninnen. Die älteste erhaltene Abbildung zeigt in Form einer Skulptur Chentkaus I., die um etwa

2500 v. Chr. Gemahlin des Pharaos Schepseskaf war. Vor ihrem Grabmal wird sie mit ägyptischem Königs- oder Pharaonenbart (Abb. 3) gezeigt.²⁰ Das zweite jüngere und prominentere Beispiel bildet Hatschepsut Maatkara Jenemetamon, die ab 1479 v. Chr. regierte.²¹ Von ihr ist eine größere Zahl skulpturaler Repräsentationen erhalten, die sie ebenfalls mit künstlichem Bart zeigen. Der ägyptische Königsbart oder Pharaonenbart gehörte zu den Insignien herrscherlicher Macht und war ein geflochtener, künstlicher Kinnbart, der an einem feinen Riemen um das Gesicht befestigt und zu zeremoniellen Anlässen sowohl von männlichen als auch weiblichen Herrscherinnen getragen wurde, weshalb auch die Bezeichnung Zeremonialbart gängig ist.²² Es handelt sich also nicht um einen realen Bart, sondern um ein bewusst eingesetztes Attribut. Die erhaltenen Statuen, beispielsweise an der Pforte des Eingangs zur Tempelanlage Deir-el-Bahari in Luxor (Abb. 4), oder die heute im Besitz des Metropolitan Museum of Art (New York) befindliche *Schreitende Hatschepsut* (Abb. 5), zeigen die Herrscherin mit entsprechendem Zeremonialbart. Gleichzeitig befindet sich im Besitz des Metropolitan eine Skulptur der thronenden Pharaonin ohne Bart (Abb. 6). Entsprechend geht Pilar Pedraza davon aus, dass die inszenierte Geschlechtlichkeit je nach gesellschaftlichem oder politischem Anlass schwanken konnte.²³ Hatschepsut wurde zudem die direkte Abstammung vom ägyptischen Gott Amon nachgesagt,²⁴ wobei diese Nähe zur Göttlichkeit als legitimierendes Element der geschlechtlichen Transgression des Herrscherkörpers gelesen werden kann, wie noch gezeigt werden wird. In jedem Fall lässt sich konstatieren, dass es sich um das älteste überlieferte Beispiel handelt, das den Bart bewusst als Insignie

20 Pilar PEDRAZA: *Venus barbuda y el eslabón perdido*, Madrid 2009, S. 21; Vgl. zur politischen Stellung der Chentkaus Hartwig ALTENMÜLLER: *Die Stellung der Königsmutter Chentkaus beim Übergang von der 4. zur 5. Dynastie*, in: *Chronique d'Égypte*, Bd. 45, 1970, S. 223–235.

21 PEDRAZA S. 22; Vgl. (zur politischen Stellung der Hatschepsut) Catharine H. ROEHRIG / Renee DREYFUS / Cathleen A. KELLER (Hrsg.), *Daughter of Re. Hatshepsut, King of Egypt*, New York 2005.

22 Doreen YARWOOD: *The Encyclopedia of world costume*, New York 1978, S. 32.

23 PEDRAZA, S. 22.

24 Ebd.

von Macht versteht und ihn aktiv inszeniert. Gleichzeitig wird in den skulpturalen Darstellungen der Hatshepsut ein Problem, was im Laufe der Arbeit immer wieder anklingen wird, offenbar: Die Konnotation von Bart und Männlichkeit erschwert die geschlechtliche Verortung der Dargestellten. Besonders schwierig wird die eindeutige Rezeption, wenn andere spezifisch geschlechtlich kodierte Attribute, wie primäre und sekundäre Geschlechtsmerkmale oder Kleidung, nicht dargestellt oder nicht (mehr) verständlich sind. Die formale Ähnlichkeit aller Pharaonenbildnisse, gleich ob weiblich oder männlich, lässt entsprechend eine genaue Zuschreibung nur über den historischen Kontext zu.

Auch für die europäische Antike sind zahlreiche Beispiele überliefert, die vielfach in Abhandlungen der Neuzeit aufgegriffen und zitiert wurden. Bei diesen handelt es sich vornehmlich um mythische Erzählungen, sodass auch hier der weibliche Bart seine Legitimation scheinbar über den Verweis auf eine göttliche Übergeschlechtlichkeit gewinnen kann. So berichtet der antike Historiker Herodot über eine Priesterin der Athene: „Wenn etwas Widriges bevorsteht, [...] bekommt die Priesterin der Athene einen starken Bart. Dreimal ist das schon geschehen.“²⁵ In diesem Fall fungiert der Bartwuchs also als göttliches Omen für ein bevorstehendes Unheil und wird, wie Stefanie Grundmann deutet, durch die kausale Verbindung von körperlicher Veränderung und außergewöhnlich schlechter, bevorstehender Ereignisse als Abweichung von einer gewünschten Ordnung konstruiert.²⁶ Dass es sich gerade um eine Priesterin der Athene handelt, deren spezifische Rolle sich ebenfalls durch die Kombination weiblich (Fürsorge) und männlich (Krieg) kodierter Charakteristika auszeichnet, begünstigt die Logik der Erzählung. Helen King betont, dass der Bartwuchs zwar als Vermännlichung und damit als Abweichung und normative Unordnung zu lesen ist, allerdings keine Transgression des

25 Walter MARG (Übers.): *Herodot. Eine Auswahl aus der neueren Forschung*, München 1968, hier Hdt. I 175,1. Vgl. auch Hdt. VIII 104,1: dort ist der Bart nur zweimal gewachsen. Für den Hinweis auf diese Textstelle danke ich herzlich Steffi Grundmann.

26 Steffi GRUNDMANN: *Frauen mit Bärten*, in: *Männlich-weiblich-zwischen*, creative common, 31/12/2015, <https://intersex.hypotheses.org/1731>, (01.03.2017, 12:23).

Geschlechtes impliziert wird – die Priesterin wird durch den Bartwuchs nicht zum Priester.²⁷ Es ist davon auszugehen, dass dieser Bericht dem Bereich der Legendenbildung zugeschrieben werden muss, nichtsdestotrotz bildet seine Erwähnung bei Herodot einen Beleg für die antike Auseinandersetzung mit dem Phänomen.

Die vorausgehende Konzeption als Göttin mit maskulinen und femininen Anteilen begünstigt im Fall der Athene das entwickelte Narrativ, bildet aber, wie das folgende Beispiele zeigt, keine Bedingung. Vincenzo Cartari überliefert in seinen 1556 in Venedig erschienenen *Imagini delli dei de gl'antichi* die Anekdote der bärtigen Venus, die in Zypern verehrt wurde:²⁸ „Man kannte bei den Zypriern eine Venus von der Alessandro Napolitano berichtet, welche ein Gesicht wie ein Mann hat, aber gekleidet ist wie eine Frau.“²⁹ Die erste illustrierte Fassung der *Imagini* erschien 1571 mit 98 Holzschnitten von Bolognino Zaltieri.³⁰ Diese Ausgabe zeigt die von Cartari

27 Helen KING: *Barbes, sang et genre. Afficher la différence dans le monde antique*, in: Véronique Dasen / Jérôme Wilgaux (Hrsg.): *Langages et métaphores du corps dans le monde antique*, Rennes 2008, S. 153-168, hier S. 162.

28 Lorenzo PIGNORIA (Hrsg.), Vincenzo CARTARI: *Imagini delli dei de gl'antichi*, Nachdruck der Ausgabe Venedig 1647, hrsg. von Walter KOSCHATZKY, Graz 1963. Dabei handelt es sich um eine spätere, illustrierte Ausgabe, die Texte sind gleich. Bei den folgenden Zitaten wurde diese Ausgabe genutzt.

29 „[...] staoa era adorata in Cipro per Venere, come risercisce Alessandro Napolitano, la quale di faccia e di aspetto pareua huomo, ma poi haueua intorno vesti di donna.“ CARTARI 1647, S. 283. 1794 wird diese Erzählung von Johann Heinrich Voss zitiert, der minutiös alle antiken Quellen auflistet. Johann Heinrich VOSS: *Mythologische Briefe*, Königsberg 1794, Bd. 2, S. 334: „Homer nennt sie nun einmal Kypris. In Cyprus aber Herodot (I, 105) und Pausanias (I, 14, 6) sind Bürge, ward die uranische Afrodite verehrt, deren Dienst von den Syrern oder, wie sie auch hießen, Assyrern stammte, und durch Phönicier nach Cythere, durch Ägeus nach Athen, durch andere anderwohin, überging. Und das Bild der Venus in Cyprus beschreibt Makrobius (*Sat.* III, 8): es sei bärtig, in weiblicher Kleidung, mit einem Zepter und männlichen Wuchs; man glaube, sie sei zugleich Mann und Weib; Aristofanes nenne sie Afroditos; auch bei Lävinius werde sie mit Ungewissheit, ob Mann oder Weib, angerufen; und Philochorus in der Geschichte von Attika melde, de selbige sei der Mond, dem Männer in weiblicher Kleidung opfern, und Weiber in männlicher, weil der selbige sowohl Mann scheine, als Weib. Dem Makrobius stimmt Servius (*Aen.* II, 632) bei, mit der Abweichung, die bärtige Venus in Cyprus habe Leib und Kleidung vom Weibe, einen Zepter, und das Abzeichen des Mannes. Im gleichen Hesychius, der unter Αφροδίτος, aus einer Schrift über Amathus berichtet, in Cyprus werde die Göttin als Mann mit einem Barte vorgestellt. Auch Suidas gedenkt der bärtigen Afrodite, die männliche und weibliche Werkzeuge habe, weil sie die Aufseherin aller Erzeugung sei; von der Hüfte hinauf sei sie Mann, unterwärts Weib.“

30 Vincenzo CARTARI: *Imagini delli dei de gl'antichi*, Venedig 1571; vgl. zu den Illustrationen Robert L. MCGRATH: *The old and new illustrations for Cartari's Imagini dei Dei degli Antichi. A study of paper archaeology in the Italian Renaissance*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1962, S. 215-226.

beschriebene Göttin in weiblicher Gewandung und weiblicher Körperform (Abb. 7), ihr Gesicht ist bärtig. In der Hand hält sie einen Kamm. Cartari berichtet, der Kult um die Bärtige sei wahrscheinlich entstanden, nachdem die Göttin die Frauen der Insel vor einer grassierenden Flohseuche geschützt hatte, der alles Kopfhaar zum Opfer zu fallen drohte. Sie zeigt den Kamm entsprechend als Attribut der Rettung.³¹ Nach der Heilung errichteten ihr die Anhängerinnen eine Statue, die sie mit Bart und Kamm zeigte. Cartari berichtet weiter, sie hätte nun die Merkmale beider Geschlechter vereint, um zu verdeutlichen, dass sie der Entstehung aller Geschlechter vorstehe, entsprechend sei die obere Körperhälfte männlich, die untere weiblich.³²

Die Holzschnitte sind allesamt Kompositwerke und zeigen mehrere der beschriebenen Szenen aus dem Leben der Göttin gleichzeitig. Entsprechend wird die Venus im hier beschriebenen Schnitt auch zweimal dargestellt – einmal als bärtige Beschützerin und einmal im Moment der Trauer um Adonis Tod. Für die beiden dargestellten Mythen ist kein inhaltlicher Zusammenhang auszumachen, sie folgen lediglich innerhalb Cartaris Ausführungen der unterschiedlichen göttlichen Eigenschaften direkt aufeinander. Die Forschung geht zudem davon aus, dass sich der Stecher keiner antiken Vorbilder bedient hat, sondern es sich bei der Ausführung um eigene Kompositionen handelt.³³ In den Neuauflagen ab 1615 wurden zur Illustration neue Holzschnitte von Filippo Ferroverde angefertigt (Abb.

31 „Perche già venne alle donne Romane certo male, che cadevano loro tutti i capelli, come spesso ancora intraviene a' tempi nostri, onde più non era loro bisogno di adoprar pettine.“ CARTARI 1647, S. 284

32 „...la faceuano in forma die maschio, & dal resto in giu era di femina.“ CARTARI 1647, S. 284.

33 „Zaltieri, who designed the first engravings for the Images of Gods, in 1571, does not once take his inspiration directly from the antique. His engravings are not copies of works of art, but reconstruction based upon written accounts. Frequently his gods are composite portraits, made up from quotations given him in the text of the work itself.“ Jean SEZNEC: *The survival of the pagan gods. The mythological tradition and its place in Renaissance humanism and art*, Princeton 1972, S. 255.

8).³⁴ Sie nehmen nun maximal eine halbe Seite ein und tragen eine kleine erklärende Bildbeischrift.³⁵

Frauen mit Bart sind des Weiteren aus der bereits spätantik etablierten Reiseliteratur bekannt. Als hervorstechendes Beispiel sei hier die Tradition der sogenannten Alexanderromane genannt, die im Mittelalter vielfach adaptiert wurden und wahrscheinlich auf die *Epistola Premonis regis ad Traianum imperatorem* zurückgehen.³⁶ Diese erwähnt Frauen, die in den Bergen um das Rote Meer leben und lange Bärte bis zu den Brüsten tragen. Sie werden als ausgezeichnete Jägerinnen beschrieben, die Leoparden wie Hunde halten.³⁷ Diese Beschreibung wurde in verschiedensten Schriften des Mittelalters aufgenommen, deren Inhalte leicht variieren und deren innerbezügliche Adaption in der Forschung umstritten ist.³⁸ Sie werden allerdings immer im Kontext von Reisebeschreibungen ferner und fremder Orte und in Relation zu Wundervölkern und monströsen Gestalten genannt. Die Beschreibungen der Wundervölker werden im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit in einer Vielzahl von Naturtraktaten übernommen, so beispielsweise in Konrad von Megenbergs *Buch der Natur*, das um 1350 entstanden ist.³⁹ Der kolorierte Holzschnitt, der die verschiedenen Typen

34 Caterina VOLPI: *Le vecchie e nuove illustrazioni delle Immagini degli Dei degli antichi di Vincenzo Cartari (1571 e 1615)*, in: *Storia dell'Arte*, LXXIV, 1992, S. 48-80.

35 Bildbeischrift: "Imagine de Venere maschio e femina, significante questa esser sopra l'universal generatione delle cose, essendo tolta per l'aria; & nelli Dei non esser differenza di esso, come ne mortali, & imagine die Venere addolarata per la morte d'Adone morto dal Cinghiale, inteso per la stagione biemale & fredda."

36 Rudolf SIMEK: *Monster im Mittelalter: Die phantastische Welt der Wundervölker und Fabelwesen*, Köln 2015, S. 232-233. Der sogenannte Alexanderroman bildet einen größtenteils fiktiven Bericht über die Taten und das Leben Alexanders des Großen. Im Zuge seiner Eroberungen trifft er auf wunderliche Menschen und Wesen, deren Beschreibungen die Grundlage späterer Berichte über die Wundervölker liefern. Die genauere Entwicklungs- und Verbreitungsgeschichte kann hier nicht nachvollzogen werden, da es unzählige Adaptionen und Ausgaben gibt. Genauer nachzulesen bei Reinhold MERKELBACH: *Die Quellen des griechischen Alexanderromans*, München 1977. In Hinblick auf die Quellen der Wundervölker vgl. Lisa Verner: *The Epistemology of the Monstrous in the Middle Ages*, *Studies in Medieval History and Culture*, New York 2005.

37 „Circa hunc etiam montem sunt mulieres barbas habentes usque ad mamillas, pelliculas vestimenta habentes. Venatrices maximae sunt et leopardos pro canibus nutriunt.“ *Epistola Premonis XXI*, Paul MCGURK (Hrg.): *An Eleventh-Century Anglo Saxon Illustrated Miscellany*. British Library V/I, *Early English Manuscripts in Facsimile 21*, Kopenhagen 1983; zitiert nach Simek 2015, S. 289.

38 SIMEK 2015, S. 232-233.

39 Hier verwendete Ausgabe der Staatsbibliothek München: Conradus DE MEGENBERG: *Das Buch der Natur*, Augsburg 1481, (Signatur 2 Inc.c.a 1039, BSB-Ink K-46 - GW M16430).

wunderlicher Völker illustriert (Abb. 9), zeigt in der linken unteren Ecke eine nackte Frau mit Bart, die ein katzenähnliches Tier an einer Leine führt.⁴⁰ Der begleitende Text erläutert:

Es gibt auch Weiber in etlichen Wäldern im Land Indien, die haben Bärte oder einen Bart. An Brust und Leib sind sie rau und leben nur von den Tieren, die sie jagen, wobei sie die Leoparden haben, die das Wild jagen, so wie wir die Hunde haben.⁴¹

Megenberg reflektiert den Ursprung der wilden Völker und kommt zu dem Ergebnis, dass es jene gäbe, die von Tieren und jene, die von Menschen abstammten.⁴² Er verortet die Wundervölker in Indien, also jenseits einer ihm bekannten Welt, was auf die Tradition der Beschreibung aus den Alexanderromanen zurückgeht.

Ähnlich wie in Megenbergs *Buch der Natur* erscheinen die bärtigen Frauen in Hartmann Schedels *Liber Chronicarum*, der sogenannten *Schedelschen Weltchronik*, als Bewohner der Außenränder der Welt.⁴³ Die entsprechende Seite im Traktat gliedert sich in einen Fließtext mit jeweils einer Bildkolumne rechts und links, die pro Bildfeld jeweils einen Typus einer wunderlichen Erscheinung zeigt und auf der folgenden Seite fortgeführt wird (Abb. 10 und 11).⁴⁴ Der beige gestellte Text erläutert, in der Regel in nur einem Satz, das dargestellte Bild. Zu bemerken ist hier, dass die Chronik drei unterschiedliche Typen erfasst, die in späteren Wiedergaben oft vermischt werden. So gibt es den Hermaphroditen, der halb Mann halb Frau – im Bild entsprechend in der Körpermitte geteilt – gezeigt wird. Des Weiteren gibt es eine ‚haarige‘ Frau, die der späteren Magdalenen-Ikonografie gleich am

Bei anderen Ausgaben gibt es zum Teil keine Abbildungen oder die gleiche Abbildung unkoloriert.

40 DE MEGENBERG 1481, 186v.

41 DE MEGENBERG 1481, 185v: „Es seind auch weiber in etlichen welden in de land Indea, die habet bært oder ein bart unz an die pruestlein unnd seind an de leyb rauch un lebent nur der tyer die sy vahent wann sy haben die leoparden bey in die in das wilde vahent als wir die hund haben.“

42 Ebd. 188v.

43 Hier verwendete Ausgabe der Universitätsbibliothek Heidelberg: Hartmann SCHEDEL: *Liber chronicarum* (Register des Buchs der Croniken und Geschichten mit Figuren und Pildnussen von Anbeginn der Welt bis auf dise unnsere Zeit), Nürnberg 1493. Mit Holzschnitten von Michael Wolgemut und Wilhelm Pleydenwurff.

44 SCHEDEL 1493, 12r, 12v, 13r.

ganzen Körper behaart ist und langes Haupthaar trägt, aber keinen Bart. Als drittes zeigt Schedel bärtige Frauen, die nackt, mit einem durch hervortretende Brüste weiblich markierten Körper, langem Bart und Glatze typisiert werden. Die kurze Erläuterung im Text besagt: „Es gibt dort Weiber mit Bärten bis auf die Brust und eben auf dem Haupt.“⁴⁵

Conrad Lykosthenes adaptiert die Darstellung der bärtigen Frauen aus der Schedelschen Weltchronik in seinem 1557 verlegten *Prodigiorum ac ostentorum chronicon*, auch hier treten sie nackt mit Brüsten und Glatze auf (Abb. 12). Bei Lykosthenes allerdings ist die Kontextualisierung eine andere, die bärtigen Frauen werden unter dem Eintrag „Apothami“ erwähnt und abgebildet. Der Text erläutert: „Die Apothami halten sich im Wasser auf, sie sind ein Teil Mensch und ein Teil Pferd. Des Weiteren wird berichtet, dass ihre Frauen kein Haupthaar haben, dafür aber lange Bärte.“⁴⁶ Es ist unklar, auf welche Tradition sich diese Kombination bezieht und aus welcher naturmythischen Vorstellung sie sich speist.

Die Frage nach den medizinischen Ursachen für weiblichen Bartwuchs wird bereits im *Corpus Hippocraticum*, einer Sammlung medizinischer Texte, die zwischen dem 6. Jahrhundert v. Chr. und dem 2. Jahrhundert n. Chr. entstanden sind, gestellt und auch beantwortet. So wird im sechsten Buch der Epidemien der Fall der Phaetusa berichtet.⁴⁷ Sie ist Mutter vieler Kinder und lebt mit ihrem Ehemann Pytheas. Nachdem dieser die Stadt verlassen muss und sie allein zurücklässt, bleibt ihre Regelblutung aus, sie leidet unter Schmerzen und ihr Körper verändert sich. Die beschriebenen Symptome sind massive Körperbehaarung, Bartwuchs und eine raue Stimme. Alle Versuche der Heilung misslingen und sie stirbt in der Folge.⁴⁸

45 Ebd. „Item weiber mit perten bis auff die prust auff de hawbt eben und an har.“

46 Conrad LYCOSTHENES: *Prodigiorum ac ostentorum chronicon / quae praeter naturae ordinem, motum, et operationem, et in superioribus & his inferioribus mundi regionibus, ...* Basel 1557, 12v: „Apothami in aquis morantes, qui una parte hominem, aloa uerò caballum fine equum referunt: Sic etiam memorie tra/diderunt mulieres esse capite plano sine crinibus, promissas aute barbas habentes.“

47 GRUNDMANN 2015.

48 „Phaetusa, die Frau des Pytheos zu Abdera, war in früherer Zeit in ihrer Jugend fruchtbar. Als ihr Mann aber in der Verbannung lebte, blieb ihre Menstruation eine lange Zeit aus, weshalb sie nachher Schmerzen und Röthe um die Gelenke bekam. Unter diesen Umständen bekam ihr Körper ein männliches Aussehen, und wurde überall behaart; sie

Ihre körperliche Veränderung wird explizit als eine Vermännlichung beschrieben – dass diese ‚wider die Natur‘ abläuft und demnach als Krankheit gewertet wird, deutet der tödliche Ausgang der Episode an. Wie Helen King betont, werden in der Narration körperliche Weiblichkeit – weibliche Geschlechtsorgane, weibliche Säfte, Reproduktionsfähigkeit – der körperlichen Veränderung gegenübergestellt. Auch hier wird also keine Transgression des Geschlechtes impliziert, sondern vielmehr werden männliche Merkmale an einem Frauenkörper als Krankheit klassifiziert.⁴⁹ Der hier konstruierte Zusammenhang aus Abwesenheit des Ehemanns und dem daraus resultierenden Mangel an Geschlechtsverkehr, der zum Ungleichgewicht im weiblichen Säfte-Verhältnis führt, wird auch in anderen Passagen des *Corpus Hippocraticum* immer wieder betont.⁵⁰ Diese Argumentation auf Basis der Säfte-Lehre wird noch im weiteren Verlauf der Arbeit von Relevanz sein und soll entsprechend hier kurz erläutert werden, besonders in Hinblick auf die kategorische Ausprägung von Geschlecht innerhalb dieser Lehre. Auf Basis der bereits antiken und bis weit in die Neuzeit vorherrschenden Vier-Säfte-Lehre, fachsprachlich Humoralpathologie, wird jeder Körper in seiner Beschaffenheit durch die Mischung der in ihm vorhandenen Säfte bestimmt.⁵¹ Diese sind nach Hippokrates gelbe und schwarze Galle, Blut und Schleim. Galen von Pergamon erweitert im 2. Jahrhundert n. Chr. das körperliche Konzept der Säfte-Lehre, das explizit auf die materielle Verfasstheit des Körpers abzielt, um eines, das primär die charakterlichen Eigenschaften des Individuums erklärt, die Temperamentenlehre. Dabei werden den Säften entsprechende

bekam einen Bart und eine raue Stimme. Wiewohl wir Alles, was zu Gebote stand, versuchten, die Menstruation wieder hervorzurufen, so zeigte sich dieses doch nicht wieder und die Frau starb kurze Zeit darauf. Dieselben Zufälle traten bei der Namüsie, der Frau des Gergippos zu Thasos, ein. Alle Ärzte aber, mit denen ich mich berathen habe, waren der Meinung, daß die einzige Hoffnung zur Wiederherstellung des weiblichen Habitus im naturgemäßen Eintreten der Menstruation bestehe. Wiewohl wir Alles versuchten, so konnten wir doch dieselbe nicht hervorrufen und die Frau starb kurze Zeit darauf.“ Hippokr. Epid. VI 8,32; zitiert nach Helen KING: *The one-sex body on trial. The classical and early modern evidence*, Farnham 2013, S. 78-79.

49 KING 2013, S. 102-111.

50 Ebd.

51 Thomas W. LAQUEUR: *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*, Frankfurt 1992.

Charaktereigenschaften zugeordnet. Diesem Konzept werden außerdem im Rahmen eines kosmologischen Weltmodells analog weitere Kategorien zugeordnet, so z. B. die Himmelsrichtungen, Evangelisten, Farben usw. Entscheidend ist, dass die Säfte-Lehre die Basis der Vorstellung aller physiologischen Prozesse bildet und erst im 19. Jahrhundert vollständig abgelöst wird.⁵² Für die vorliegende Ausführung ist relevant: Die Säfte des Körpers sind nach Wert geordnet, wobei die wertvollsten die heißesten sind. Dem männlichen Körper wird die größte „Hitze“ zugesprochen.⁵³ Ein beliebtes Beispiel in den Gender Studies ist die Ausprägung der Geschlechtsorgane, die nach dieser Lehre im frühneuzeitlichen Verständnis bei Mann und Frau gleich sind – bei Frauen aufgrund mangelnder Hitze nur geringer entwickelt und nicht nach außen gestülpt.⁵⁴ Die moderne Definition trennt biologisch nach zwei Geschlechtern, die Argumentation auf Basis der Säfte-Lehre hingegen sieht, wie Thomas Laqueur dargelegt hat, ein Ein-Geschlechter-Modell vor. In diesem Sinne entspringen alle dem gleichen Geschlechtskörper und sind auf einer Skala, deren Pole männlich, trocken und heiß oder weiblich, kalt und feucht sind, je nach Säfte-Verhältnis irgendwo dazwischen.⁵⁵ Auch dieses Modell macht den männlichen Körper zum Ideal und den weiblichen zu Abstufungen von diesem Ideal, allerdings ist die Transgression von Geschlecht innerhalb dieses Denkmodells möglich, wenn nicht gar implizit angelegt.⁵⁶

Im Sinne der Theorien Judith Butlers bleibt folglich die Unterscheidung nach sozialem (*gender*) und biologischem (*sex*) Geschlecht:⁵⁷ eine Vermännlichung auf Basis der Säfte-Lehre bedeutet eine Verlagerung des biologischen Körpers hin zu einem heißeren Säfte-Haushalt. Nach Laqueur „gingen soziale Geschlechtsdifferenzierungen den biologischen [historisch]

52 Ebd.

53 Sperma als heißester Saft und damit Beleg für die überlegene Hitze des Mannes.

54 Hier bezieht man sich auf die Schriften Galens von Pergamon. LAQUEUR 1992, S. 39ff. Zur Rezeption antiker Theorie in der Renaissance ausführlich LAQUEUR 1992, S. 80ff.

55 LAQUEUR 1992, S. 50ff.

56 LAQUEUR 1992, S. 57: „Ein eingeschlechtlicher Leib, dessen höhere Form die männliche ist.“

57 Judith BUTLER, *Bodies that matter. On the discursive limits of 'sex'*, New York 1993.

voraus.“⁵⁸ Die Grenzen waren „porös“, der soziale Körper nicht deterministisch an den biologischen gebunden.⁵⁹

Nicht alle Männer sind maskulin, potent, ehrbar oder im Besitz von Macht, und einige Frauen übertreffen manche Männer in jeder einzelnen dieser Kategorien. Aber der Standard der menschlichen Körper und seiner Repräsentation ist der männliche Körper.⁶⁰

Aufgrund der fließenden Abstufung innerhalb der Säfte-Lehre können Männer verweiblichen und Frauen vermännlichen. Das Verweiblichen wäre hier eine Degeneration, da es sich um eine Entfernung vom männlichen, heißen Idealkörper handelt. Dahingegen bedeutete die Vermännlichung eine Annäherung an diesen idealen Körper, innerhalb dieses Bezugsrahmens kann sie also positiv besetzt sein.⁶¹

Die bisher angeführten Beispiele verdeutlichen die Plausibilität dieser Ausdeutung – sowohl im mythischen als auch im herrscherlichen Kontext scheint die Überschreitung der sozialen und körperlichen Geschlechtergrenzen von Frauen möglich. Das pathologische Beispiel des *Corpus Hippocraticum* wiederum deutet die Transgression als krankhafte Veränderung des Körpers, das unausgeglichene Säfte-Verhältnis als körperliche Disposition mit unerwünschten Folgen. King formuliert in Auseinandersetzung mit Laqueurs Theorien, dass, trotz der noch nicht etablierten biologischen Dichotomie der Geschlechter, seit der Antike kontinuierlich ein medizinisch weiblicher sowie männlicher Körper konstruiert wurde und dies schon allein aufgrund der Tatsache, dass soziale Rollen immer an Körperlichkeit geknüpft sind. Das Beispiel der Phaetusa verdeutlicht entsprechend diese Kontinuität der Pathologisierung ‚falscher‘

58 LAQUEUR 1992, S. 87.

59 Ebd. Dies zeigt sich beispielsweise anhand überlieferter Berichte Transsexueller in der frühen Neuzeit – in der Regel klärte der Gerichtsprozess primär das soziale Geschlecht. Eine ausführliche Untersuchung und Einordnung frühneuzeitlicher Körpermodelle liefern Ann Rosalind JONES / Peter STALLYBRASS: *Fetishizing Gender: Constructing the Hermaphrodite in Renaissance Europe*, in: Julia EPSTEIN / Kristina STRAUB (Hrsg.): *Body Guards. The cultural politics of gender ambiguity*, New York 1991, S. 80-111. Vgl. außerdem zur Geschichte des Hermaphroditismus bis in die Gegenwart: Ulrike KLÖPPEL: *XX0XY ungelöst. Hermaphroditismus, Sex und Gender in der deutschen Medizin. Eine historische Studie zur Intersexualität*, Bielefeld 2010.

60 LAQUEUR 1992, S. 79.

61 JONES / STALLYBRASS 1991, S. 84.

Geschlechtskörper, ebenso wie beispielsweise die Auseinandersetzung mit ‚Hermaphroditen‘.⁶² Die Laqueursche Analyse formuliert keine Regel, nach der Transgression immer sozial möglich oder immer positiv besetzt gewesen wäre, wie die Beispiele zeigen. Vielmehr wird die größere Offenheit des Systems betont, wenngleich die soziale Eindeutigkeit immer als Ordnungskategorie von größter Relevanz und auch schon immer an physiologische Merkmale gebunden war. Der Unterschied besteht darin, dass die Säfte-Lehre Rollenmodelle ermöglicht, in denen Transgression explizit Bestandteil der Rolle ist, wie das folgende Beispiel zeigen wird.

Wurde mit Phaetusa ein Fall erwähnt, der durch seine Erwähnung im *Corpus Hippocraticum*, also im Kontext medizinischen Wissens, zwangsläufig auch auf ein medizinisches Narrativ rekurriert, so soll in der Folge auf ein anderes Beispiel eingegangen werden, bei dem die humoralpathologischen Grundlagen entscheidender Bestandteil der Erzählung sind, auch wenn es sich nicht um einen medizinischen Bericht handelt.

Gregor der Große berichtet um 600 n. Chr. in seinen *Dialogi de vita et miraculis patrum Italicorum* von dem „Hingang der Dienerin Gottes Galla“. Galla, die jung verwitwet, entscheidet sich für ein Leben im Kloster, obwohl sie gewarnt wird, „daß sie wegen zu großer Blutwärme ganz gegen die Natur einen Bart bekommen werde, falls sie sich nicht wieder verheirate“. Sie missachtet die Warnung, die Voraussagung tritt ein und sie stirbt am Ende im Kloster an Brustkrebs.⁶³

62 Vgl. KING 2013.

63 „In der Gotenzeit nämlich wurde Galla, ein hochadeliges Mädchen von Rom, eine Tochter des Konsuls und Patriziers Symmachus, noch sehr jung mit einem Manne verehelicht; aber schon nach Ablauf eines Jahres wurde sie durch den Tod des Mannes Witwe. Die Welt stand ihr offen, Reichtum und Jugend luden sie zu einer neuen Ehe ein; sie aber wollte lieber in geistiger Ehe mit Gott verbunden sein, in welcher man zwar mit Trauer anfängt, aber zu ewigen Freuden gelangt, als sich zu einer leiblichen Ehe entschließen, die zwar immer mit Freuden anfängt, aber mit Trauer endigt. Da sie aber eine sehr hitzige Naturanlage hatte, sagten ihr die Ärzte, daß sie wegen zu großer Blutwärme ganz gegen die Natur einen Bart bekommen werde, falls sie sich nicht wieder verheirate; und so geschah es auch später. Aber die heilige Frau fürchtete sich nicht vor äußerer Verunstaltung, da sie die Schönheit des inneren Bräutigams liebte, und scheute sich nicht, das an sich häßlich werden zu lassen, was ja nicht Gegenstand der Liebe für den himmlischen Bräutigam war. Sie legte also alsbald nach dem Tode ihres Gemahls das weltliche Gewand ab und trat im Kloster bei der

Der Bericht Gregors führt weiter aus, wie Galla auf ihrem Sterbebett eine Erscheinung des heiligen Petrus erblickt, der ihr die Vergebung aller Sünden versichert und ihr die Erfüllung eines letzten Wunsches anbietet. Daraufhin wünscht Galla sich, weil sie „eine Schwester jenes Klosters mehr als die übrigen liebte“, dass diese mit ihr sterben solle – was ihr gewährt wird.⁶⁴ Die Primärquelle ihrer überlieferten Vita bildet der zitierte Dialog Gregors des Großen. Alle bekannten folgenden Ausführungen, so z. B. die *Legenda Aurea* des Jacobus de Voragine vom Ende des 13. Jahrhunderts oder eine spätere Beschreibung von Antonio Gallonio vom Ende des 16. Jahrhunderts, orientieren sich strukturell und inhaltlich durchgehend an erstgenannter Quelle.⁶⁵ Die Bedeutung Gallas als Stadtheilige Roms zeigt sich über ihre skulpturale Präsenz als eine der 140 Stadtheiligen auf dem Petersplatz, konzipiert und ausgeführt um 1666 in der Werkstatt Berninis.⁶⁶

Es lohnt sich ein Blick auf die aufgerufenen Narrative innerhalb der Wiedergabe ihrer Vita: Galla heiratet „sehr jung“,⁶⁷ die Ehe endet nach nur einem Jahr – das heißt sie ist immer noch jung. Sie entschließt sich zu einer „Ehe mit Gott“, obwohl, wie die Quelle berichtet, einer Neuvermählung nichts im Wege stünde. Diese Option impliziert, dass sie attraktiv und sozial integriert ist. Galla wird gewarnt, dass sie einen Bart bekäme, wenn sie sich

Kirche des heiligen Apostels Petrus in den Dienst des allmächtigen Gottes. Dort spendete sie, der Herzenseinfalt und dem Gebet ergeben, viele Jahre hindurch den Armen reichliches Almosen. Als der allmächtige Gott beschloß, ihr den ewigen Lohn für ihre Mühen zu geben, wurde sie mit dem Brustkrebs behaftet.“ Zitiert nach: Josef KÖSEL / Friedrich PUSTET (Hrsg.): *Des heiligen Papstes und Kirchenlehrers Gregor des Grossen vier Bücher und Dialoge*, übers. v. Joseph Funk, München 1933, 4.13.

- 64 Dieser Punkt könnte ein interessanter Ausgangspunkt für weitere Überlegungen zur Frage nach der narrativen Korrelation zwischen körperlicher Vermännlichung und verändertem sozialen Geschlecht sein. Meines Erachtens wird hier auf eine homoerotische Ausdeutung rekurriert, die sich mit der viel späteren und pathologischen Frage nach dem Zusammenhang von Vermännlichung und Sexualverhalten deckt. Für das späte 19. und frühe 20. Jahrhundert lassen sich diverse Theoretiker nachweisen, die einen Zusammenhang zwischen körperlicher ‚Vermännlichung‘ und homoerotischen Sexualpraktiken vermuten. S. ausführlicher Kap. 4.1.
- 65 Antonio GALLONIO: *Historia delle sante vergini romane*, Rom 1591, S. 48 f.; Jacobus DE VORAGINE: *Legenda aurea*, übers. v. Richard Benz, Heidelberg 1955, S. 438 f.
- 66 Die Skulptur ist unspezifisch und hat keine besonderen Attribute (also auch keinen Bart), entsprechend wird hier nicht weiter auf dieses Bildzeugnis eingegangen.
- 67 S. Anm. 62.

nicht neu vermähle, und zwar wegen zu großer „Blutwärme“.⁶⁸ In der Adaption der gregorianischen Dialoge durch Jacobus de Voragine in der *Legenda Aurea* wird die Formulierung noch drastischer und expliziter: „Ihr wächst ein Bart, wenn sie sich weiterhin den Liebkosungen eines Mannes entzieht.“⁶⁹ Die beiden Punkte verweisen auf die historischen Grundannahmen hinsichtlich des Geschlechtskörpers: Die Neuvermählung, die innerhalb der Narration die Wiederaufnahme des Geschlechtsaktes implizieren würde, bleibt aus. Der mangelnde Geschlechtsverkehr führt in der Folge zum Ungleichgewicht der Säfte im weiblichen Körper, wie auch schon bei Phaetusa beschrieben. Die zu große männliche Hitze kann in der Folge nicht abgeführt werden. Das Ergebnis dieses innerkörperlichen Ungleichgewichts ist der Bartwuchs. Ihr ‚Martyrium‘ bildet den in diesem Sinne logischen dramaturgischen Abschluss, denn sie erkrankt an Brustkrebs – seit der Antike als eingedickte schwarze Galle, also eine Einlagerung männlicher Säfte infolge länger ausbleibender Menstruation, beschrieben.⁷⁰ Die aufgezählten Narrative verweisen auf die Argumentationsstruktur der Legende – im Mittelpunkt steht die Überschreitung des weiblich biologischen und sozialen Körpers, ausgedrückt durch die Elemente Bartwuchs (*sex*) und Verweigerung der Neuvermählung (*gender*). Damit bildet diese Episode eine Differenz zur Beschreibung der Vita Phaetusas im *Corpus Hippocraticum*. Wird die Geschichte der Phaetusa als körperlich-medizinische (also *sex*) Abweichung mit tödlichen Folgen erzählt, so bildet in der Legende der heiligen Galla die körperliche Abweichung sowohl den Anfangspunkt als auch das Ergebnis der sozialen Überschreitung (*gender*). Die veränderten Lebensumstände führen zu einer Veränderung des Körpers, die Veränderung ist dabei Merkmal und Bedingung der neuen sozialen Rolle und wird im Kontext der Gesamtnarration positiv bewertet. Das heißt, die Abkehr von der als normativ zu begreifenden Rolle als Mutter und Ehefrau ist möglich, weil der

68 S. Anm. 62.

69 DE VORAGINE 1955, S. 438 f.

70 Manfred KAUFMANN u.a. (Hrg.): *Atlas der Brustchirurgie*, Berlin 2007, S. 2.

Eintritt ins Kloster und die „geistige Ehe mit Christi“⁷¹ ein alternatives Rollenkonzept und daraus resultierend andere soziale Handlungsmöglichkeiten erlaubt.

Für dieses einleitende Kapitel lassen sich nun folgende Narrative festhalten, die hier in der Folge immer wieder Erwähnung finden werden. Das erste bildet die Etablierung des Bartes als variables Körperattribut mit Symbolfunktion wie bei Hatshepsut. Der zweite Strang der Erklärung findet sich im Kontext mythischer und göttlicher Erzählungen – beide Bereiche können aufgrund ihres phantastischen Charakters die Überschreitung sozialer und biologischer Geschlechtergrenzen inszenieren. Der dritte Strang, der dem weiblichen Bart Bedeutung geben kann, verortet diesen im Kontext exotischer, fremder und imaginierter Länder – das Fremde und Andere als Kennzeichen des geografisch Fernen. Das letzte Narrativ bildet die medizinische Erläuterung, also die Bestimmung der körperlichen Bedingungen des weiblichen Bartwuchses und die daraus resultierende Bewertung als ‚Krankheit‘. Gleichzeitig wird aktiv die Frage verhandelt, ob der Bart die soziale weibliche Rolle sprengt oder eine neue bedingt.

Wie aus den erfolgten Erläuterungen hervorgeht, kann häufig ein Beispiel nicht mit einem Narrativ allein erläutert werden. So spielt in der Darstellung der Wundervölker die Adaption mythischer Vorstellungen des Anderen eine entscheidende Rolle. Genauso schwankt der Bericht der Galla zwischen ‚fantastischer‘ Heiligenlegende und medizinischem Bericht. Gleichzeitig wird, wie im Beispiel der Pharaoninnen, der Topos der Veränderung einer sozialen Rolle durch die Veränderung körperlicher Marker thematisiert. Im Zuge dieser Arbeit wird deutlich werden, dass die meisten Bildwerke, die hier besprochen werden, in der Regel innerhalb verschiedener Diskurse behandelt werden und entsprechend unterschiedliche Narrative bedienen. Dennoch ist die Zahl der Deutungsmöglichkeiten und damit einhergehend die der konstruierten

71 S. Anm. 62.

sozialen Rollenmodelle bürgerlicher Frauen limitiert: Alle hier genannten Narrative werden uns in adaptierter, transferierter und neu kontextualisierter Form und unter Einbeziehung neuen Wissens immer wieder begegnen.

Teil II Bärtige Frauen 1450-1650

2.1 Die Kummernis – Frauen mit Bart im Kontext des Heiligen

Einleitend wurden verschiedene Beispiele des Bartwuchses im Kontext legendärer oder mythischer Berichte vorgestellt. In der Folge soll das prominenteste Beispiel aus dem Bereich christlicher Vorstellungswelten betrachtet werden – die Rede ist von der heiligen Kummernis.⁷² Diese nicht kanonisierte Heilige, die je nach Region unter verschiedenen Namen wie Wilgefortis, Liberata oder Ontkommer⁷³ auftritt, fand ihre größte Verbreitung in Deutschland, Frankreich und den Niederlanden.⁷⁴ Die älteste erhaltene, deutschsprachige Fassung der Legende findet sich in einem Holzschnitt von Hans Burgkmair, datiert auf 1507 (Abb. 13).⁷⁵

Der Legende folgend war die heilige Kummernis die Tochter eines heidnischen, portugiesischen Königs, die heimlich und gegen den Willen ihres Vaters zum Christentum konvertiert war und sich nun gegen die zuvor geplante heidnische Vermählung auflehnte, indem sie ihren neuen Gott um Unterstützung anflehte. Dieser schenkte ihr daraufhin einen Vollbart und

72 Teile dieses Kapitels wurden in Hinblick auf die Frage nach den Bedingungen der geschlechtlichen Transgression veröffentlicht in: Sophia KUNZE: ‚Gegen die Natur einen Bart bekommen‘. *Grundannahmen in der Darstellung der Geschlechter in der Frühen Neuzeit*, in: Iris Wenderholm und Eckhard Leuschner (Hrsg.): *Frauen und Päpste. Zur Konstruktion von Weiblichkeit in Kunst und Urbanistik des römischen Seicento*, Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte 10, Hamburg 2017, S. 239-252.

73 Weitere Namen: Dignefortis, Eutropia, Liberatrix, Regenfledis, Cumerana, Barbata, usw.; s. hierzu *Vollständiges Heiligen-Lexikon*, Johann E. STADLER / Franz Joseph HEIM (Hrsg.), Hildesheim 1975 (Nachdruck der Ausgabe 1858-1882), Eintrag „S. Kumernissa“, S. 642; Britta-Juliane KRUSE: *Die bärtige Heilige. Wilgefortis als Identifikationsfigur für Eheverweigerinnen und Helferinnen der Ehefrauen*, in: *Böse Frauen – Gute Frauen. Darstellungskonventionen in Texten und Bildern des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Ulrike GAEBEL / Erika KARTSCHOKE (Hrsg.), Trier 2001, S. 155-193, hier S. 155. Die Benennung variiert je nach Region des Auftretens, ich werde im Sinne der Eindeutigkeit im Laufe meiner Beschreibung den Namen Kummernis durchgängig nutzen.

74 KRUSE 2001, S. 156.

75 Regine SCHWEIZER-VÜLLERS: *Die Heilige am Kreuz. Studien zum weiblichen Gottesbild im späten Mittelalter und in der Barockzeit*, Bern/Berlin/Frankfurt 1997, S. 17; Gustav SCHNÜRER / Joseph M. RITZ: *Sankt Kummernis und Volto Santo. Studien und Bilder*, Düsseldorf 1934, S.34f.; zu Burgkmair vgl. Tilman FALK: *Hans Burgkmair. Studien zu Leben und Werk des Augsburger Malers*, München 1968; Christoph DAXELMÜLLER: *Der Volto Santo und die heilige Kummernis. Aspekte einer Metamorphose*, in: *Il volto santo in Europa. Culto e immagini del Crocifisso nel Medioevo. Atti del convegno internazionale di Engelberg (13.-16.9. 2000)*, Michele Camillo FERRARI (Hg.), Lucca 2005, S. 95-126, hier S. 109.

machte sie so laut Legende zu seinem Ebenbild, was ihre Attraktivität gegenüber potentiellen Ehepartnern negieren sollte. Der erzürnte Vater, der hinter der Verwandlung Hexerei vermutete, verurteilte sie zur Strafe für ihren Widerstand zum Tode und ließ sie an ein Kreuz binden. Im Sterben liegend erbittet sich die heilige Kümmeris Hilfe für alle, die wie sie leiden und wird in der Folge als heilige Fürsprecherin verehrt. Im historischen Verlauf wurde die Legende noch um ein Nachleben erweitert: Nach der Kreuzigung spielt ein Spielmann vor ihr, woraufhin die Heilige ihm einen ihrer goldenen Schuhe schenkt. Der Spielmann wird daraufhin des Diebstahls bezichtigt, da man ihm die fragwürdige Herkunft seines Besitzes nicht glaubt. Er spielt daraufhin erneut vor ihr, sie schenkt ihm auch noch den zweiten Schuh und seine Unschuld ist bewiesen. Dieses Nachleben ist insofern relevant, als dass es auf eine Überlagerung mit einer anderen Bildtradition verweist – was in Kürze folgen wird.⁷⁶

Der Beginn der Verehrung der Heiligen ist in der Forschung umstritten, erste Hinweise finden sich in einer Genter Urkunde von 1400, die ein Retabel der „Sente Ontcommere“ in einem Beginienstift zu Gent erwähnt.⁷⁷ Gustav Schnürer und Joseph M. Ritz, deren Forschungen lange Zeit die einzige wissenschaftliche Auseinandersetzung darstellten, vermuten den Beginn der Verehrung zu Beginn des 15. Jahrhunderts.⁷⁸ Sie hatte ihren Höhepunkt im Barock und ist seit dem Ende des 19. Jahrhunderts weitgehend erloschen.⁷⁹ Die Forschung geht davon aus, dass es sich bei der

76 Vita der Kümmeris überliefert mit Heiligentag *De S. Liberata alias Wilgeforte*, in: Guilielmus Cuperus, *De S. Liberata alias Wilgeforte virgine et martyre in variis Europae partibus – commentarius historico-criticus*, in *Acta Sanctorum Julii...*, Jacobus du Moulin, Antwerpen 1727, S. 50-70, speziell S. 69f. Nach STADLER / HEIM 1975, S. 642 wurde sie 1583 ins Martyrologium Romanum aufgenommen. Heute wird sie nicht mehr dort geführt.

77 KRUSE 2001, S. 156.

78 Anton DÖRRER, *Sankt Kümmeris in Österreich. Zur Verkörperung eines Menschheitsmotivs als Volksfigur*, in: *Archiv für Kulturgeschichte*, Bd. 44/1962, S. 120-129 datiert die Verehrung ab 1350, SCHWEIZER-VÜLLERS geht von einer Verehrung ab der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts aus. Die unterschiedlichen Ergebnisse der Datierungen sind wahrscheinlich auf die unterschiedlichen regionalen Räume zurückzuführen, mit denen sich die Autoren auseinandersetzen – Dörrer mit Österreich und Schweizer-Vüllers mit den Niederlanden.

79 DAXELMÜLLER 2005, S. 96f.; KRUSE 2001, S. 155. Dieser Umstand speist sich u.a. aus der Pathologisierung des Typus ‚Frau mit Bart‘ sowie der wissenschaftlichen Abkehr vom Konzept des Wunders. Vgl. Kap. 3.1. und 4.1.

Entstehung der Heiligenlegende um eine Fehlinterpretation eines Bildes handelt,⁸⁰ obwohl sie in den *Acta Sanctorum* geführt wird. Maßgeblich die Forschungen Gustav Schnürers und Joseph M. Ritz' haben zu der Annahme geführt, die Legende leite sich von einer Nachbildung des *Volto Santo* aus Lucca ab, das den Erlöser statt mit Lendenschurz in einem langen Gewand zeigt (Abb. 14).⁸¹ Die Bekleidung soll dazu geführt haben, dass man die Darstellung nicht mehr eindeutig zuordnen konnte und als gekreuzigte Frau wahrnahm. Aus dem falsch verstandenen Bild sei dann eine neue Legende abgeleitet worden.

Ein Hauptargument bei Schnürer und Ritz für den Zusammenhang zwischen *Volto Santo* und Verbreitung der Kümmerislegende bildet der bereits erwähnte Einblattholzschnitt Hans Burgkmairs, dem die Beischrift „DIE BILDNUS ZU LUCA“ beigefügt ist. Der angeschlossene Text allerdings gibt die Kümmerislegende wieder.⁸² Die Abbildung zeigt einen Kapellraum mit Altar, auf dem ein Kruzifix mit einer gekreuzigten Person steht, bärtig und in lange Gewänder gekleidet. Vor dem Kreuz spielt ein kniender Geiger. Merkwürdig ist nun die Diskrepanz zwischen Bild, Überschrift und Text. Tilman Falk argumentiert, dass es sich bei der Darstellung um ein „freies Erinnerungsbild“ des *Volto Santo* handeln muss.⁸³ Die bei Schnürer und Ritz geführte These, Burgkmair habe eine Darstellung des *Volto Santo* falsch verstanden und entsprechend als Kümmeris wiedergegeben, ist fragwürdig.⁸⁴ Wie Falk richtig beobachtet, trägt die Darstellung alle klassischen Elemente des Luccheser Christusbildes – der in Lilien endende Kreuznimbus und die Geigerlegende sind originär Teil der *Volto Santo*-Sage. Krone und Schuhe entsprechen der Prozessionskleidung desselben (Abb.

80 SCHNÜRER / RITZ 1934, S. 34; KRUSE 2001, S. 158f.

81 Burgkmair hatte in der Zeit der Entstehung des Holzschnittes wahrscheinlich durch Dürer inspiriert eine längere Zeit in Italien verbracht, hier explizit, wie Falk vermutet, in Florenz, Lucca und Venedig. FALK 1986, S. 2.

82 Überschrift zum Text: „Sankt kümernus und Mirabilis deus in sanctis suis / Got würcct wunderbare ding in seinen hailigen.“

83 FALK 1986, S. 64; diese These basiert auf der Annahme, Burgkmair habe das *Volto Santo* kurz zuvor in Lucca gesehen.

84 SCHNÜRER / RITZ 1934, S.113.

15)⁸⁵ und auch die Physiognomie und Körperform deuten auf Christus. Die verkürzte, nicht frontale Darstellung ist allerdings untypisch, entsprechend vermutet Falk eine freie Komposition Burgkmairs.⁸⁶ Alles deutet folglich daraufhin, dass es sich bei der Darstellung um eine Wiedergabe des *Volto Santo* handeln sollte. Nichts im Bild deutet die Darstellung einer Frau an. Einziges Indiz ist die Kleidung Christi – statt Lendenschurz eine Tunika – was laut Schnürer und Ritz erst zur Verwechslung führte.⁸⁷ Das Argument der Verwechslung bzw. Überlagerung wird gestützt durch den Umstand, dass auch die Legende der Kummernis um das Spielmannswunder erweitert wurde.⁸⁸ Zusätzlich war der Glaube überliefert, unfruchtbaren Frauen würde durch Anbetung des *Volto Santo* zu Nachkommen verholfen.⁸⁹ Hierin besteht eine weitere, diesmal funktionale Analogie zwischen *Volto Santo* und Kummernis, die als Heilige für alle Fortpflanzungsangelegenheiten zuständig ist.

Eine weitere Gemeinsamkeit von Kummernis-Legende und *Volto Santo* bildet zumindest für skulpturale Werke die Ausstattung mit Kleidung. Die im Brügger Colentinkloster befindliche Kummernis zeigt eine barbusige, bärtige Frau im Lendenschurz, an ein Kreuz gebunden (Abb. 16). Im Holzcorpus lassen sich eine Vielzahl von kleinen Löchern feststellen, die laut Schnürer und Ritz von der Anbringung des Festgewandes mit Nadeln herrühren, in welchem die Kummernis immer am 20. Juli im Rahmen einer liturgischen Prozession gezeigt wurde (Abb. 17).⁹⁰ Die Brügger Kummernis, die nackt neben ihrem Bart noch andere geschlechtliche Marker aufweist –

85 Das *Volto Santo* wird zu besonderen Anlässen in einen schwarzen, verzierten Samtrock gehüllt, die Füße werden in rote Seidenstrümpfen und Schuhe aus Silberblech gekleidet, um den Hals hängt man eine Diamanten besetzte Kette und auf den Kopf wird eine Krone gesetzt. Vgl. ausführlich FERRARI 2001, S. 118.

86 FALK 1986, S. 64; Auch Kruse vermutet die Unterschiede in der Darstellung rührten von einer mündlichen Überlieferung des *Volto Santo*, die in ein Bild übersetzt wurde, her. KRUSE 2001, S. 128.

87 SCHNÜRER / RITZ 1934, S. 113f.

88 Jürgen ZÄNKER: *Crucifixae. Frauen am Kreuz*, Berlin 1998, S. 46f. Innerhalb der Leobinus-Legende wird die Spielmannsgeschichte in Bezug auf die Wundertätigkeit des *Volto Santo* überliefert.

89 KRUSE 2001, S. 130.

90 SCHNÜRER / RITZ 1934, S. 260; ZÄNKER 1998, S. 48.

in diesem Fall zumindest die Brüste – wird nach der Bekleidung zum Christus des Luccheser Modells oder aber zumindest zu einem Mann.⁹¹

Wie im Abschnitt dieser Arbeit zu den historischen Vorläufern verdeutlicht, findet sich der Mythos der Heiligen mit Bart bereits vorher als Teil der Kulturgeschichte.⁹² Auch bei Galla wurde auf eine *Imitatio Christi* alludiert, die hier scheinbar zum Bildmissverständnis führt. Auf Basis des Schnittes von Burgkmair lässt sich vorerst eine Verwandtschaft der beiden Bildtypen *Christus triumphator* und heilige Kummernis manifestieren. Fraglich bleibt, ob man die Genese des Kummerniskultes und ihre Bildtradition singulär auf diese Verwechslung zurückführen kann.

Die Mehrzahl der überlieferten Kummernisdarstellungen findet sich im Bereich kleinformatiger Motiv- und Stiftertafeln. In der Regel wird die Heilige dabei im Freien und an das Kreuz gefesselt gezeigt. Im Brügger *Triptychon des Adriaan Reins* (Abb. 18) von Hans Memling, datiert 1480, fokussiert die Darstellung auf die Funktion der Heiligen. Ein häufiger Ort der Anbringung solcher Bildnisse waren Kapellen in Hospitalen und Siechhäusern, so entstand auch das Triptychon Memlings für das St. Jans-Hospital in Brügge.⁹³ Neben der Kreuzabnahme, dem heiligen Adrian und der heiligen Barbara zeigt der Altar auf den Außenflügeln die heilige Kummernis und heilige Maria Aegyptiaca. Memlings Art der Darstellung lässt keinen Zweifel am Geschlecht der Dargestellten, entspricht seine Kummernis doch seinem klassischen weiblichen Idealtypus. Dies wird im direkten Vergleich zur Maria Aegyptiaca, die analog gestaltet ist, bereits ersichtlich. Der Künstler legt keinen Fokus auf den Bart als Attribut, vielmehr erscheint ein dezenter, blasser Kinnflaum, der selbst im Original nicht primär ins Auge sticht. Bei der Krone als Attribut bleibt unklar, ob diese ihren Ursprung in der bildlichen Nähe zum *Volto Santo* oder über den

91 Vgl. ausführlich zur Funktion des Ver- und Enthüllens christlicher Skulptur Richard C. TREXLER: *Der Heiligen neue Kleider*, in: Gepeinigt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit, Klaus SCHREINER / Norbert SCHNITZLER (Hrsg.), München 1992, S. 365-402.

92 Vgl. Kap. 1.4.

93 KRUSE 1986, S. 160; Vida Joyce HULL: *Hans Memling's paintings for the Hospital of Saint John in Bruges*, New York 1981, S. 150.

biografischen Status als Prinzessin findet.⁹⁴ Bemerkenswert scheint hier die Kombination von Kummernis und Maria Aegyptiaca. Vida Joyce Hull vermutet, die beiden Heiligen würden in ihrer Unterschiedlichkeit zwei polare Aspekte christlicher Frömmigkeit ausdrücken – die Kummernis als „virgin martyr“⁹⁵ und die Aegyptiaca als klassische Asketin und bekehrte Sünderin – „each saint shows a different way to obtain salvation“.⁹⁶ Kruse vermutet eine Verbindung aufgrund des Haarmotivs,⁹⁷ was meines Erachtens allerdings aufgrund der geringen Gewichtung innerhalb der Darstellung nicht bildlich, sondern rein assoziativ gegeben wäre. Die Haare sind hier jedoch nicht das zentrale Motiv.

Finden wir bei Memling eine ins weiblich idealisierte Kummernis, deren Bart hinter die ansonsten weibliche Physiognomie zurücktritt, so hat Hieronymus Bosch scheinbar in seinem Altar von 1505 komplett auf die Darstellung des Kernattributs verzichtet (Abb. 19). Der 1505 entstandene Flügelaltar unbekannter Provenienz zeigt die Heilige ans Kreuz gefesselt. Die Zuordnung war in der Forschung lange umstritten – man konnte sich nicht recht entscheiden, ob es sich um eine Darstellung der heiligen Julia, Eulalia oder der heiligen Kummernis handelt.⁹⁸ Die Krone verweist eindeutig auf die Kummernis, zudem ist sie nicht ans Kreuz genagelt, sondern gefesselt, und die Darstellung verweist auf Erlösung, nicht auf Nachvollzug des Martyriums.⁹⁹

Mittlerweile ist im Zuge des internationalen Bosch Projects, das eine große Zahl an Bildern Boschs ausführlich untersuchen konnte, durch Infrarot-

94 STADLER / HEIM (Hrsg.), S. 642; Zur Ausstattung des *Volto Santo* vgl. DAXELMÜLLER 2005.

95 HULL 1981, S. 154.

96 HULL 1981, S. 155.

97 KRUSE 1986, S. 160. Kennzeichnend für die Aegyptiaca war ein langes Fellkleid, was ihr in der Zeit der Askese in der Wüste wuchs. Die Darstellungstypen variieren, zum Teil wird sie mit langen Haaren gezeigt, zum Teil mit ‚Fellkleid‘.

98 ZÄNKER 1998, S. 48 vermutet auf Basis der Forschungsgeschichte, dass unabhängig von der Intention der Darstellung die Identifizierung dauerhaft zwischen Julia und Kummernis schwanken würden, was allein den attributiven Gemeinsamkeiten geschuldet ist.

99 Die Kummernis ist nicht die einzige gekreuzigte Heilige, ganz im Gegenteil wird dieses Schicksal primär der heiligen Julia oder der heiligen Eulalia zugeordnet. Entsprechend erlaubt die Darstellung am Kreuz noch nicht die Identifizierung als Kummernis. Bei der Heiligen Julia liegt die Gewichtung aber in der Regel auf dem Kreuzmartyrium. ZÄNKER, S. 49f.

Aufnahmen (Abb. 20) der dezent gemalte Bart, der im schlechten Zustand des Gemäldes nicht mehr erkennbar war, nachgewiesen worden.¹⁰⁰ Entsprechend ist die Zuschreibung nun eindeutig. Der Bart wurde des Weiteren in der Restaurierung wiederhergestellt, sodass er jetzt wieder als zarter Oberlippen- und Kinnflaum zu erkennen ist. Dieses Beispiel zeigt, wie auch schon die Umsetzung Memlings, dass durchaus unterschiedliche Gewichtungen in der geschlechtlichen Markierung durch den Bart vorgenommen werden. Definitiv ist es in beiden Varianten mehr als ein ‚Damenbart‘, gleichzeitig wird die Darstellung nur so weit getrieben, dass er das Gesamtbild der zarten Jungfrau nicht stört und absolut keine Verwirrung entsteht. Damit wird implizit über die Darstellung ausgedrückt, dass keine Transgression des körperlichen Geschlechts stattgefunden hat. Der Bart hat in diesem Sinne den Status eines körperlichen Wunderzeichens und wäre innerbildlich in Hinblick auf seinen Verweis auf eine körperliche Veränderung äquivalent zur Darstellung von Stigmata bei Heiligen.

Zusätzlich verweist die Debatte um die Zuschreibung auf ein weiteres grundlegendes Problem: Es muss davon ausgegangen werden, dass eine Vielzahl der Bilder bärtiger Frauen oder Heiliger, heute als Männer kanonisiert sind.¹⁰¹

Die Darstellungen der heiligen Kümmeris, die keine Verbindung zum *Volto Santo* erkennen lassen und in der Regel die Gekreuzigte im Freien zeigen, lassen Christiane Kruse vermuten, es gäbe einen Zusammenhang zu vorchristlichen Matronenkulten.¹⁰² Bildlich lässt sich dieser

100 http://boschproject.org/#!/artworks/Saint_Wilgefortis_Triptych (Zugriff 20.6.2017 / 14:57) „Until recently, Wilgefortis's beard was barely visible because of damage and aging paint. During the triptych's restoration between 2013 and 2015, the beard proved definitely to be present. This discovery ended 150 years of speculation concerning the saint's identity.“

101 Dies bildet ein Grundproblem des historischen Quellenbestands und lässt sich für alle hier vorgestellten Bildgruppen vermuten, bis hin zum Medium Fotografie.

102 KRUSE 1986, S. 161f. Sie vermutet einen kulturhistorischen Vorläufer. Die Verbindung zum kelto-romanischen Matronenkult ergibt sich in ihrer Argumentation auf Basis der vergleichbaren Wirkungsbereiche und der Tatsache, dass sowohl Kümmeris als auch Matronen im Freien dargestellt wurden.

Zusammenhang nicht herstellen, auch wenn durchaus zu vermuten ist, dass die Legende der Kummernis sich auf lange historische Sicht aus älteren Legenden weiblicher Naturgötter speist.

Es stellt sich nun die Frage, in welchem Kontext die Kummernis ihre Verbreitung und Funktionalisierung fand. Christoph Daxelmüller konstatiert:

Die Leichtigkeit und Schwerelosigkeit der Passion und des Todes der Hl. Kummernis, wie ihn Bildzeugnisse und Kruzifixe vermitteln, scheint in vollkommenem Widerspruch zum Frömmigkeitsideal und zu den Frömmigkeitspraktiken jener Zeitschicht zu stehen, in der die Legende der Hl. Ontcommer entstand.¹⁰³

Die Versenkung in die Leiden Christi als *imitatio* war Ausdruck eines neuen Frömmigkeitsideals im Sinne der *imago pietatis*.¹⁰⁴ Die Fokussierung auf den Heilsaspekt – Christus als Triumphator und Erlöser, wie noch im Bildtypus des *Volto Santo* zu sehen – hatte sich verlagert hin zu einem Fokus auf den Nachvollzug seiner körperlichen Leiden. Entsprechend ist es möglich, dass die alte Bildformel vom *Christus Triumphator* nicht mehr verstanden wurde, der erstarkte Kummerniskult zur Fehldeutung alter Christusdarstellungen führte.

Des Weiteren existiert der kulturgeschichtliche Strang einer queeren Lesart des Leben Jesu.¹⁰⁵ Neben der freien Interpretation der überlieferten Eckdaten – unverheiratet, von jungen Männern umgeben, ‚androgynes‘ Erscheinungsbild – fußt diese Theorie auf der historischen Vorstellung göttlicher Doppelgeschlechtlichkeit, eine Inszenierungsstrategie die sich besonders im Bereich monarchischer Herrschaft – die Transgression eines Geschlechts zugunsten einer patriarchal strukturierten Herrschaftsform – oder Heiligenmystifizierung wiederholt und in diesen Fällen göttliche Vollkommenheit anzeigt. In der theologischen Auseinandersetzung und populären Religionsausübung kann für das Hoch- und Spätmittelalter die

103 DAXELMÜLLER 2005, S. 99.

104 DAXELMÜLLER 2005, S. 124. Vgl. ausführlich: Gerhard LUTZ, *Das Bild des Gekreuzigten im Wandel. Die sächsischen und westfälischen Kruzifixe der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts*, Petersberg 2004, S. 30-45.

105 Patrick CHENG: *Radical Love. An Introduction to Queer Theology*, New York 2011.

Inszenierung Jesu als Mutter nachgewiesen werden. Diese Aufladung mit femininen Attributen wird in der Forschung als Konsolidierung maskuliner und femininer Eigenschaften bewertet, besonders wenn Charakteristika wie Mutterschaft, Fürsorge und Zärtlichkeit dem weiblichen Christus und somit dem Femininen als Grundeigenschaften zugeschrieben werden.¹⁰⁶

Christiane Kruse vermutet die vermehrte Anbetung der heiligen Kümmeris sei im Zuge der „religiösen Aufbruchsbewegung des 12. und 14. Jahrhunderts, an der Frauen einen großen Anteil hatten“, entstanden.¹⁰⁷ Sie leitet dies ab aus dem gleichzeitigen Auftreten der *Vita apostolica*-Bewegung und der Verbreitung der Kümmerisbildnisse. Ihrer Meinung nach bot die Kümmeris in ihrer Rolle als Eheverweigerin Projektions- und Identifikationsfläche für alle Frauen, die entgegen gesellschaftlicher Konvention oder elterlicher Zwänge ein Leben in Ehelosigkeit vorzogen und als Nonne oder Begine ins Kloster eintraten.¹⁰⁸ Das Leben als Gemahlin Christi erfuhr auf diese Weise eine geradezu idealtypische Auslegung. Diese Interpretation würde den Verlust des Hauptattributs der Kümmeris erklären – wie in den Darstellungen Holbeins oder Memlings – deren betont weibliche Züge dem keuschen Idealtypus entsprechen und damit leicht ins das Bild der „Braut Christi“ integriert werden können.

Ein profanerer Aspekt zeigt sich in Überlieferungen der Kümmerislegende in Frankreich, wo diese als Vorbild der Eheverweigerung von unzufriedenen Frauen angebetet wurde, um vor einer unerwünschten Ehe zu bewahren oder eine solche aufzulösen.¹⁰⁹ Kruse vermutet die Verbreitung der Legende gerade auf Ebene weiblicher Emanzipation. Laut Heiligen-Lexikon galt Kümmeris als Fürsprecherin bei Augen- und Kinderkrankheiten, Problemen in Liebesangelegenheiten, Unfruchtbarkeit

106 Caroline Walker BYNUM: *Jesus as Mother. Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*, Los Angeles 1984; Vgl. Peter BROWN: *Society and the Supernatural*, in: *Society and the Holy in Late Antiquity*, Berkeley 1982, S. 325–329; Jenny BLEDSOE: *Feminine Images of Jesus. Later Medieval Christology and the Devaluation of the Feminine*, in: *Intermountain West Journal of Religious Studies* 3, no. 1, 2011, <http://digitalcommons.usu.edu/imwjjournal/vol3/iss1/4>; (10.7.2016 / 10:14)

107 KRUSE 1986, S. 164ff.

108 Ebd.

109 Ebd.

und Unterleibsbeschwerden und Haarausfall.¹¹⁰ Bemerkenswert ist die Tatsache, dass die erhaltenen Stifterbilder jeweils Frauen in Anbetung der Heiligen zeigen. Abgesehen von einem erhaltenen Werk mit Stifterfamilie, gibt es keinen Hinweis auf die Verehrung durch Männer. Die Masse der Darstellungen findet sich im Bereich kleinformatiger *Devotio*-Tafeln, die dem Individualgebrauch unterlagen.¹¹¹ Kruse argumentiert auf Basis der Untersuchungen Heide Inhetveens, dass die besondere „traditionelle Frauenfrömmigkeit“ im ländlichen Bereich zu einer verstärkten Verehrung der Heiligen von Frauen geführt habe.¹¹²

Die unterschiedlichen Darstellungsformen verweisen auf die unterschiedliche Gewichtung und ihre funktionale und diskursive Aufladung. Es stellt sich die Frage, welchen Stellenwert der Vollbart der Kummernis hatte. Generell gilt festzuhalten, dass der Bart als göttliches Geschenk und im Sinne der Annäherung an ein Ebenbild Christi innerhalb der christlichen Heilslehre positiv besetzt sein muss. Andererseits ist bemerkenswert, dass es sich zwar nicht um eine kanonisierte Heilige handelt, ihre Legende aber dennoch dem Aufbau klassischer Märtyrerlegende folgt. Offensichtlich ist die Kreuzigung Teil des Martyriums, nur wo beginnt dieses? Bereits bei der Vergabe des Bartes, der aufgrund seines entstellenden Charakters – kein Mann soll sie mehr begehren – als körperliches Leiden, also als Martyrium wahrgenommen werden kann? Das heißt die heilige Kummernis nähme die Entstellung auf sich, um eine gute Christin zu sein? In diesem Sinne wäre zwar der Akt der Bartvergabe ein göttliches Zeichen, der Bart als Objekt aber negativ

110 STADLER / HEIM, S. 642. Das Motiv des „Schutzes vor Haarausfall“ wiederholt sich hier; es trat schon bei der antiken „bärtigen Venus“ auf.

111 DAXELMÜLLER 2005, S.124. Er postuliert an dieser Stelle, dass es sich beim Kummerniskult um eine „Nischenfrömmigkeit“ handelt, die keine zentrale Rolle, wie beispielsweise die Verehrung anderer Heiliger, einnimmt. Betrachtet man Verbreitung und Häufigkeit der Quellen, lässt sich diese Einschätzung m.E. als Ergebnis der Pathologisierung des Sujets sowie spezifischer kanonischer Grundannahmen der Bildgeschichte beschreiben. Objekte des Volksglaubens, besonders, wenn sie nicht von namhaften Künstlern ausgeführt sind, sind allgemein in der kunsthistorischen Forschung unterrepräsentiert.

112 KRUSE, S. 164ff. Vgl. ausführlich zum Thema Frauen- und Volksfrömmigkeit Heide INHETVEEN, *Dezenz und Spektakel. Traditionelle Frauenfrömmigkeit in der dörflichen Lebenswelt*, in: Zeitschrift für Volkskunde, Bd. 82/1986, S. 72-94.

behaftet und entstellend. Die Verknüpfung von „Heiligem und Häßlichem“ ist allerdings nicht untypisch, ganz im Gegenteil entspricht sie, wie Christiane Winkler betont, der Annahme „daß etwas in häßlicher Gestalt erscheinen und trotzdem von seelischer Schönheit sein kann“.¹¹³ Angelegt ist darin eine bewusste Abkehr vom Irdischen, also auch von eitlen Fragen der Körperlichkeit. Der gestrafte Körper ist, wie auch im Nachvollzug der Passion Christi, Ausdruck größter christlicher Opferbereitschaft. Damit findet sich eine neue „Rechtfertigung des Häßlichen“,¹¹⁴ die sich auch in Hinblick auf die veränderte Andachtsform manifestiert. Beziehen wir die eingangs beschriebene historische Bedeutung des Bartes als Hoheitszeichen in unsere Überlegungen mit ein, erfährt die Kümmeris gleichzeitig eine Aufwertung im Sinne der Annäherung an männliche Attribute.¹¹⁵

Im Vergleich zur eingangs zitierten Legende der heiligen Galla werden weitere Sinnzusammenhänge deutlich, die unter Einbeziehung eines dritten, literarischen Beispiels verdeutlicht werden sollen. Die Geschichte von Paula von Avila, verzeichnet als „Barbada von Avila“, wird 1595 von Antonio de Cianca berichtet, der auf orale Überlieferungen verweist.¹¹⁶ Ihre Heiligengeschichte wurde ausführlich von María Cátedra untersucht. Es handelt es sich um eine junge Landarbeiterin in einem kleinen Dorf nahe Cardeñosa, die regelmäßig zum Beten die Kapelle San Segundo aufsucht.¹¹⁷

113 Christine WINKLER: *Die Masken des Bösen, Grotteske Physiognomie als Gegenbild des Heiligen und Vollkommenen in der Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts*, München 1986, S. 117. Hier wird rekurriert auf den schon in Bezug auf Sokrates gefällten Grundsatz, dass äußere und innere Erscheinung sich nicht decken müssen. Die angeführte Publikation unterteilt „das Grotteske“ in Hinblick auf seine Funktion als Auf- oder Abwertung. Im Zusammenhang der Heiligendarstellungen kommt Winkler zu dem Ergebnis, dass diese immer im Sinne der Heilslehre positiv zu verstehen sind. Winkler, S. 122-159.

114 „Denn so vernichtet der Heilige auch dargestellt sein mag, er verweist auf das Himmlische.“ WINKLER 1986, S. 120.

115 Vgl. Kap. 1.4.

116 Antonio de CIANCA: *Historia de la vida, inuencion, y milagros, y translacion de S. Segundo*, Madrid 1595, VIII, S. 115-117.

117 María CÁTEDRA: *Entre la Gran y la Pequeña Tradición. Santa Barbada en la ciudad*, in: Luis Díaz G. Viana u. Matilde Fernández Gómez (Hrsg.), *Entre la palabra y el texto: problemas en la interpretación de fuentes orales escritas*, Madrid 1997, S. 43-44.

Da ihr „Körper so schön ist wie ihre Seele“ wird sie von einem jungen Mann begleitet, der „mit übertriebener und tölpelhafter Zuneigung ihre Gunst zu gewinnen versucht, um mit ihr allein zu sprechen“ und sie dann mit „lasziven und lieblichen Worten“ versucht zu verführen, woraufhin die Jungfrau „energisch seine Versprechungen und Schmeichelungen verachtet“. Wollte der Liebhaber zu Anfang mit Schmeicheleien Paula verführen, so beschließt er nach diesem Misserfolg „die Ehre der heiligen Jungfrau mit Gewalt zu nehmen“. Eines Tages ist Paula wieder von ihrem Dorf auf dem Weg zur Kapelle als der Verfolger ihr auflauert und sie auf seinem Pferd verfolgt. Sie flüchtet sich in die Kapelle und bittet Gott, dass „er ihrem Gesicht irgendeine Hässlichkeit verleihen solle“, woraufhin ihr sofort ein Bart wächst, „so dicht und voll, als sei es der eines Mannes“. Der Verfolger betritt ebenfalls die Kapelle und findet nur „auf einem Stein sitzend und mit dem Aussehen eines Mannes“ die Bärtige, die auf seine Frage nach dem Verbleib der Jungfrau antwortet, dass sie niemanden sonst gesehen hätte.¹¹⁸

Alle Erzählungen folgen dem gleichen Modell: Bei allen handelt es sich ausgewiesener Maßen um attraktive Jungfrauen gehobener Klassen, die christlichen Tugendidealen folgen. Es wird immer deutlich, dass die schwach angelegte Frauenrolle sich der drohenden Vergewaltigung durch den Verfolger nur entziehen kann, indem sie sich ‚entweiblicht‘. Bei Cianca wird explizit der Ausdruck „Hässlichkeit“ („fealdad“) genutzt, womit der weibliche Bartwuchs explizit als körperlicher Makel beschrieben wird.¹¹⁹ In den Überlieferungen zur Kummernis fehlt dieser wertende Verweis, er wird allerdings insofern implizit deutlich, als dass der Bart ihre erneute Heirat verhindert. Die einzige Möglichkeit sich der weiblich schwachen Rolle zu entziehen, ist die körperliche Transgression hin zum anderen Geschlecht. Damit wird im Umkehrschluss eine ‚normale‘ Weiblichkeit, von der

118 CIANCA 1595, S. 115-117. Alle Übersetzungen in diesem Abschnitt Kunze.

119 CIANCA 1595, S. 116. „...con una vehemente oracion suplicò à nuestro Señor la diesse alguna fealdad en el rostro.“

abgewichen wird, inszeniert, sowie ein ‚heterogenes‘¹²⁰ Narrativ bedient, denn der vermännlichte Körper der Kümmerin ist kein potentieller Sexualpartner mehr. Im Gegensatz zu späteren Beispielen macht der Bart aus den Körpern der Heiligen in ihrem profanen Sozialleben Männer.

Alle christlichen Legenden bärtiger Frauen haben einen eindeutigen geschlechtlichen Bezug. Immer geht es um die Abkehr vom heteronormativen Dasein, die in ewiger Jungfräulichkeit und sozialer Transgression ausgedrückt wird. Als legitimierendes Narrativ dient die christliche *Imitatio* oder „geistige Vermählung“ mit Christus. Zusätzlich finden sich regelmäßig Verweise auf die körperliche Ausgangssituation, wie im Falle der heiligen Galla, die „so überschäumenden Temperaments“ war, dass sie unabhängig vom christlichen Kontext *virilisieren* musste.¹²¹

Der Verweis auf die Grundannahmen in der Ausgestaltung der Geschlechter auf Basis der Säftelehre zeigt sich fruchtbar für das Verständnis christlicher Narration in neuzeitlichen Heiligenmythen, darüber hinaus muss auf die Frage der Funktion und der möglichen weiblichen Rezipientenschaft verwiesen werden. Für die heilige Galla lässt sich dies nur schwer rekonstruieren, würde man allerdings Parallelen zur heiligen Kümmerin ziehen, so ließe sich vermuten, dass die Masse der Anhängerschaft sich wie bei dieser aus Frauen zusammensetzte. Die Legenden der bärtigen Heiligen und ihr Nachleben bezeugen die Möglichkeit der Überschreitung sozialer Rollenmodelle, es eröffnet sich also ein alternativer sozialer Handlungsrahmen für Frauen. Gleichzeitig zeigen die Beispiele aber auch die Limitiertheit dieser Rollenkonzeptionen an – auch die Überschreitung ist nur im Rahmen eines vorstrukturierten narrativen Modells mit tradierten Regeln möglich. Das heißt die ‚Abweichung‘ der bärtigen Heiligen ist in der Tat eine normative.

120 Die konzeptionelle Bezeichnung der Heterosexualität kann erst in Abgrenzung zu einer definierten Homosexualität auftreten, entsprechend impliziert der Begriff ein historisch nicht existentes Konzept. Gemeint ist, dass auch ohne modernes Konzept die gegengeschlechtliche Beziehung zumindest im Bereich der Sexualität die Norm bildete.

121 DE VORAGINE 1955, S. 483.

Handelt es sich bei den bisher besprochenen Beispielen um Quellen aus dem Bereich der Mythen, Legenden und antiken Überlieferungen, so sollen im Folgenden die ersten Realporträts, also Darstellungen von Frauen, die historisch als bärtige Frauen lebten und porträtiert wurden, vorgestellt werden.

2.2 Porträts (in Öl)

Margret Halseber

Das älteste überlieferte Porträtgemälde, das eine bärtige Frau zeigt, bildet Willem Keys *Bildnis der Margret Halseber* (Abb. 21), das um 1550 entstanden ist. Es zeigt eine erkennbar alte Frau im Brustporträt mit nach vorn gedrehtem Kopf. Das Gesicht ist schmal und faltig und sie hat eine spitze Nase. Gekleidet ist sie in ein schlichtes schwarzes Oberteil mit einem weißen, bis zum Kragen zugeknöpften Unterhemd sowie einer weißen Haube, die das gesamte Haupthaar bedeckt. Sie trägt einen kurzen Oberlippen- und einen längeren Kinnbart. Der Hintergrund ist gegenstandslos, einziger Bildzusatz ist die Inschrift im Bild oben links, welche die Dargestellte als Marg(a)ret Halseber ausweist. Das Porträt ist nicht vom Künstler signiert und es existieren mindestens drei Versionen. Eine befindet sich heute im Besitz der Alten Pinakothek in München, eine weitere wurde bei Sotheby's versteigert und befindet sich in einer New Yorker Privatsammlung. Das dritte Exemplar war bis 1882 Teil der Sammlung Barthold Suermondt's und gelangte anlässlich seiner Stiftung in das neu gegründete Suermondt Museum in Aachen, aus dem es am 6. Juni 1972 gestohlen wurde.¹²² Die drei Versionen gleichen sich bis auf einen Unterschied – nur in der Aachener Version des Gemäldes ist der Name der Dargestellten dem Bild beigefügt. Aufgrund der fehlenden Signatur war die Zuschreibung länger umstritten, alle drei Versionen werden heute Willem Key zugeschrieben.¹²³

122 Das Gemälde wurde am 6. Juni 1972 während der Öffnungszeit des Museums aus seinem Zierrahmen entfernt und entwendet. Dass es sich beim Aachener Exemplar nicht um das gleiche wie in München oder beim Verkauf durch Sotheby's handelt, ist durch Nachweis der Provenienz gesichert. *Schattengalerie. Die verlorenen Werke der Gemäldesammlung*, (Bestandskatalog der Gemäldegalerie Suermondt-Ludwig-Museum Aachen, 6.9.2008-8.2.2009), Anna KOOPSTRA / Peter VAN DEN BRINK (Hrsg.), München 2008, Kat. 60, S. 140-144.

123 Im Katalog der Sammlung von 1882 wurde das Gemälde Anthonis Mor van Dashorst (1519-1576) zugeschrieben. 1931 änderte Louis Dimier diese Zuschreibung, nachdem er in einem alten Inventar des Palais de Granvelle die Beschreibung eines Porträts einer Frau mit Bart, ausgeführt von Willem Key, gefunden hatte und aufgrund der Seltenheit des Sujets dieses Bild für das Porträt der Margret Halseber hielt; KOOPSTRA / VAN DEN BRINK 2008, S. 140-142. Beide Künstler waren sich stilistische nahe und gefragte Porträtmaler. Der

Das Porträt ist fein und plastisch ausgearbeitet, die Schmucklosigkeit der Kleidung und der gegenstandslose Hintergrund lenken den Fokus auf das gleichmäßig ausgeleuchtete Gesicht. Die faltige Haut ist in Hinblick auf Struktur und rosiges Inkarnat fein ausgeführt, sodass ein haptischer Eindruck gealterter Haut entsteht. Dieser Eindruck tritt besonders beim Bart zur Geltung, bei dem scheinbar jedes einzelne Haar als Pinselstrich zu erkennen ist und dadurch die eine haptische Erfahrung optisch nachempfunden werden kann. Der Blick der Dargestellten ist schwer zu fassen, was bei genauerer Betrachtung daran liegt, dass sie leicht schielt – mit ihrem linken Auge schaut sie nach vorn, das rechte blickt zur Seite aus dem Bild. Dadurch entsteht eine seltsame Verwirrung, Halseber wirkt zum einen konfrontativ und zum anderen kontemplativ – je nachdem auf welche Gesichtshälfte man den Blick fokussiert. Besonderes Merkmal der Darstellung in Hinblick auf den Porträtcharakter ist der zusammengekniffene Mund mit herabgezogenen Winkeln, der die Lippen zu zwei dünnen Linien verschwinden lässt. Die Mimik ist nicht eindeutig zu benennen. Anna Koopstra beschreibt, ihr Blick wäre eine resignierte Antwort auf die Blicke ihrer Umwelt. Als Grund nennt sie das heute geläufige Krankheitsbild, Hirsutismus.¹²⁴ Im Rahmen dieser Arbeit bildet das vorgestellte Beispiel das wohl früheste und gleichzeitig eines der wenigen künstlerisch sehr hochwertigen Porträts. Auch wenn die Zuschreibung zu Willem Key umstritten ist, muss von einem versierten Porträtmaler ausgegangen werden. Über Margret Halseber und ihren biografischen Hintergrund ist weiter nichts bekannt. Möglich wäre, dass es sich tatsächlich primär um das Porträt der alten Frau Halseber handelt, die seit einem unbestimmten Zeitpunkt Bartwuchs hatte und mit diesem

Beleg der Urheberschaft über das Sujet ist fraglich, bedenkt man die Existenz anderer Porträts mit gleichem Bildinhalt, kann allerdings hier weder bestätigt noch negiert werden.

124 „Das ältere, etwas eingefallene Gesicht der nach links gewendeten Dargestellten mit spitzer Nase, Oberlippen-, Wangen- und Kinnbart scheint darauf hinzuweisen, dass hier ein Mann abgebildet wurde. Es handelt sich jedoch um das Porträt einer Frau, die an verstärktem Haarwuchs, sogenanntem Hirsutismus litt, der durch eine Störung der Sexualhormone verursacht wurde.“ Anna KOOPSTRA, *Willem Key. Bildnis der Margret Halseber*, in: Aachener Zeitung, Reihe Bild des Monats, 11.2006.

gezeigt wird. Die Strategie des Porträts wäre dann in erster Linie Wiedererkennbarkeit durch die physische Ähnlichkeit, die gerade durch eine spezifische Besonderheit, die auch ein Makel sein kann, ausgedrückt wird. Diese Bildstrategie ließe sich vergleichen mit Domenico Ghirlandaios Bildnis *Alter Mann mit Enkel* von 1488 (Abb. 22). Die knollige Nase im zentralen Mittelpunkt des Bildes wird nicht als entstellendes Merkmal inszeniert, sondern als Merkmal der wiedererkennbaren Distinktion und Evidenz für eine anatomisch korrekte und damit ‚wahre‘ Wiedergabe des porträtierten Körpers. Durch die Kombination mit dem jugendlich schönen, ihm zugewandten Enkel, wird im Bild vorgeführt, wie auf die Nase geschaut werden soll: Sie soll keine Abscheu erregen. Damit wird die Grundannahme der Unabhängigkeit zwischen körperlichem und seelischem Ideal unterstrichen.¹²⁵ Das durch die Komposition erzwungene Narrativ der Nobilitierung äußerlicher Makel wird zudem formal befördert, indem die Nase eben nicht als entstellende groteske Wucherung, wie aus Grotteskenstudien bekannt, oder mit unreinem Inkarnat oder vergleichbaren Elementen ästhetischer Abscheu gestaltet wird. Eine ähnliche Strategie ließe sich im Porträt der Margret Halseber vermuten. Der Bart scheint frisiert, sein Haar weich und in ordentlichen Bahnen verlaufend – er wird aktiv nicht als entstellender Makel, sondern als ordentlich gepflegtes Gesichtshaar inszeniert.

Helena Antonia

Ein weiteres Porträt einer Bärtigen befindet sich im Besitz des Bayerischen Nationalmuseums in München (Abb. 23). Die prominente Überschrift weist die Dargestellte als Helena Antonia aus: „HELENA, EX FAMILIA SER[ERENISSIMAE]: DUCISSAE BAVARIAE A[NNO]: 1595. AD VIVUM ET NATURALITER DEPICTA, ET

125 Vgl. ausführlich zur Frage der ‚Hässlichkeit‘ vs. ‚Distinktion‘ im Porträt, im Besonderen bei Ghirlandaio Angela Fabienne HUGUENIN: *Hässlichkeit im Portrait. Eine Paradoxie der Renaissance-malerei*, Kovac 2012. Es wird an dieser Stelle nicht weiter auf diesen Umstand eingegangen, aber die divergierende Bewertung der Korrelation zwischen äußerer und innerer Erscheinung kann bereits in der Antike als parallel existierende Grundannahmen nachgewiesen werden. Die Zuspitzung dieser Frage findet sich in der Physiognomik und in der späteren, Indizien geleiteten medizinischen Analyse, vgl. Kap 4.2.

DELINEATA.“ („Helena, aus der Familie der strahlendsten Herzogin Bayerns, im Jahre 1595. Vom Leben und naturgemäß abgemalt und gezeichnet.“) Die Dargestellte wird im Brustporträt gezeigt. Ihre Kleidung, von der besonders die weiße Halskrause und die weiße Kappe mit Spitzenumrandung fein wiedergegeben sind, situieren das Porträt in einem höfischen Kontext. Der Fokus der Darstellung liegt auf dem Gesicht, was kontur- und faltenlos gestaltet ist. Ihr dunkler Bart lässt sich als eine Kombination aus auslaufendem Schnauzer, kleinem Unterlippenbart und Kinnbart beschreiben, sodass die Wangen und große Bereiche um den Mund nicht mit Haar bedeckt sind. Ihr Haupthaar ist zurückgebunden und zu großen Teilen unter ihrer Haube verborgen. Ihre Augenbrauen sind kräftig und Helena Antonia schaut schräg aus dem Bild, wobei ihr rechtes Auge deutlich heller ist, als das linke. Durch die Halskrause, die einen weißen Untergrund für den dunklen Bart bildet, der sich ansonsten von der dunklen Kleidung wenig abheben würde, sowie die spitzenverzierte, kronen- bzw. nimbusartige Kappe, werden Gesicht und Bart im Bild gerahmt und in den Fokus der Darstellung gerückt. Durch die reduzierte Wiedergabe der Kleidung, das zurückgebundene Haupthaar und den Mangel an anderweitigen geschlechtlich kodierten Markierungen, verwirrt das Bild hinsichtlich der geschlechtlichen Eindeutigkeit der Porträtierten und lässt leicht den Rückschluss zu, es könne sich ebenso um einen jungen Mann handeln. Die Inschrift bildet entsprechend das zentrale Kriterium der Identifikation. Ebenso betont sie die Wahrhaftigkeit und ‚Naturtreue‘ der Abbildung, der Künstler hat sie „vom Leben“ gemalt, wobei die Doppelung aus „depicta und delineata“ diesen Verweis zur Naturtreue untermauert – sie wurde „abgemalt“ und „gezeichnet“.

Im Inventar der Münchener Kunstkammer von 1598 ist das Bild zusammen mit drei weiteren Bildern bärtiger Frauen vermerkt.¹²⁶ Der Urheber ist

126 Johann Baptist FICKLER: *Das Inventar der Münchner herzoglichen Kunstkammer* (von 1598), Peter DIEMER / Elke BUJOK / Dorothea DIEMER (Hrsg.): Transkription der Inventarhandschrift cgm 2133 (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse, Heft 125), München 2004, S. 202, Nr. 2870 (2839): „Vier gleiche dafeln, auf der ersten ein nackhendt Weibsbrustbild mit einem schwarzen bartt, darbei geschriben:

unbekannt, aufgrund der Nähe zum Hof vermutet man einen Grazer Maler. Das Bild war wahrscheinlich ein Geschenk der Erzherzogin Maria an ihren Bruder Herzog Wilhelm V. von Bayern und befindet sich heute in der Sammlung Burg Trausnitz.¹²⁷

Helena Antonia bildet das einzige erhaltene Beispiel, bei dem mehr als ein Porträt in Öl existiert, sodass im direkten Vergleich die Qualität der Darstellungen in Hinblick auf die Umsetzung des gattungsspezifischen Kriteriums *Ähnlichkeit* präziser beleuchtet werden kann. *Das Bildnis der bärtigen Helena Antonia*, das sich heute im Nationalmuseum in Breslau befindet und vor 1631 entstanden ist, zeigt sie mit längerem Vollbart (Abb. 24). Erneut befindet sich in der oberen linken Ecke in goldenen Lettern eine Inschrift: „Jugfra Helena An/tonia geborn in Bi/stum Lüttich.“ Auch hier ist sie im Halbporträt wiedergegeben, allerdings mit vor dem Bauch gefalteten Händen. Sie trägt ein grau-silbernes Kleid aus einem changierenden seidigen Stoff. Die hohe Wertigkeit der Kleidung wird durch die aufwendigen Goldstickereien und feinen Spitzenarbeiten an den Handgelenken unterstrichen, die im Gemälde minutiös wiedergegeben sind. Auch die dunkelrote Kappe, die ihren Kopf bedeckt, zeigt detailliert die Struktur des textilen Gewebes auf und die kleinen Perlen am Rand sind je nach Platzierung und resultierendem Lichteinfall in einem anderen Farbton gehalten. Besonders aufwendig ist auch der Kranz aus Spitze am Rand ihres hohen Kragens wiedergegeben – die feine Struktur des geklöppelten Gewebes ist mit dünner Farbe über den anderen Bereichen aufgemalt,

Jungfrau Margreth Lechnerin von Lauffen.“ Nr. 2871 (2840): „Auf der andern ein beclaidt Weibsbrustbildt mit einem langen schwarzen bart, auch obgelmelts Namens.“ Nr. 2872 (2841): „Auf der 3. Junckfraw Galeckha von Lüttich auch gebartet.“ Nr. 2873 (2842): „Auf der 4. Junckfraw Catharina Gansel von Paris, haret et barttet uber das ganz angesicht. Unter einer anderen Gruppe von Bildern findet sich ein weiteres Bild eines Mädchens von 9 Jahren mit auffallender Behaarung.“ S. 203, Nr. 2880 (2849): „Ein däfl drauf ein jung Mädl von 9 Jaren, haret und barttet, darbey diese schrifft: Puella barbata Lusitana, Anno ætatis IX, Christi MDLXI.“ Der Verweis auf diese Angabe ist entnommen: Ingrid ROITNER: *Helena Antonia aus Lüttich. Eine Virgo Barbata am Hof der Erzherzogin Maria in Graz*, in: Ilse KOROTIN: 10 Jahre „Frauen sichtbar machen“. biografiA – Datenbank und lexikon österreichischer frauen, Mitteilungen des Instituts für Wissenschaft und Kunst, 63. Jahrgang, Wien 2008, S. 41-49, hier S. 47.

127 ROITNER 2008, S. 41. Laut ROITNER 2008, S. 44, hatte Wilhelm V. eine ausgiebige Leidenschaft für das ‚Sammeln‘ kurioser und exotischer Menschen. S. Anm. 126.

sodass unterliegende Flächen durchscheinen und somit der Eindruck eines leichten und lichtdurchlässigen Gewebes entsteht. Helenas Gesicht ist auch hier konturlos und faltenfrei und mit rosigem Inkarnat wiedergegeben. Im Vergleich zum vorherigen Porträt ist ihr Mund sehr klein, ihr linkes entblößtes Ohr verhältnismäßig groß und ihr Blick frontal aus dem Bild heraus gerichtet. Wenn man davon ausgeht, dass das primäre Augenmerk der Darstellung auf dem Kuriosum, also auf der Wiedergabe des weiblichen Vollbartes liegt, so wird diesem im Vergleich wenig materielle Feinheit zuteil. Zwei lange Stränge laufen von der Oberlippe in den Vollbart, nur unter dem Mund ist das Haar dünner. Die einzelnen Strähnen sind als durchgängige dunkle Flächen wiedergegeben, im Bart findet sich keine farbliche Differenzierung oder irreguläre Verteilung, die einen haptisch-plastischen Eindruck verstärken würde. Das Inkarnat vermittelt durch den Mangel an Lichtpunkten oder detailliert ausgeführten Elementen einen flächigen Eindruck. Es lässt sich für das Porträt konstatieren, dass der Urheber wohl ein Spezialist für die Darstellung von Stofflichkeit, wohl aber weniger von Körperlichkeit gewesen sein muss. Im Vergleich zum vorherigen Porträt scheint die geschlechtliche Verortung und damit die Rezeption des Bildthemas eindeutig. Dies wird, wie die Gegenüberstellung zeigt, primär durch zwei Elemente erreicht – Kleidung und ‚Zartheit‘ der Gesichtskonturen. Die beschriebene Ausführung der feinen Stoffe lässt in Kombination mit dem größeren Bildausschnitt, der den Ansatz des Rokkos zeigt, keinen Zweifel an der geschlechtlichen Konnotation der dargestellten Kleidung. Die zarteren Elemente des Gesichts, primär Augen und Mundpartie sowie der schmalere Kopf, lassen im Gegensatz zum ersten Porträt, welches gröbere Züge aufweist, den Eindruck von Weiblichkeit entstehen.

Bemerkenswert sind des Weiteren die Unterschiede der Inschriften. Wird im ersten Porträt fokussiert auf ihre Zugehörigkeit zum Hofe der Fürstin sowie die künstlerische Behauptung einer naturgetreuen Wiedergabe, so gibt die Inschrift hier nur Auskunft über Name und Geburtsort sowie Ehe- bzw. sozialen Stand – sie ist Jungfrau, also ledig. Aufgrund der unklaren

Entstehungsgeschichte beider Werke lässt sich über eventuelle kontextabhängige Gründe für die Differenz nur spekulieren. Da es sich bei ersterem Porträt anscheinend um ein Geschenk der Erzherzogin Maria an ihren Bruder Herzog Wilhelm V. von Bayern handelt, scheint es sinnfällig, dass sie prominent in der Inschrift erwähnt wird und Helena als Teil ihres Hofstaates und damit als ihr Besitz ausgewiesen wird.¹²⁸ Zudem fehlen die Bildelemente, die als weiblich kodierte Marker den Bildinhalt eindeutig vermitteln würde, entsprechend ist schon zum Zeitpunkt der Entstehung die Identifikation über die Inschrift sowie Betonung der Wahrhaftigkeit des Dargestellten notwendig.

Die zentrale historische Quelle, die Auskunft über Helena Antonias Leben gibt, und aller Wahrscheinlichkeit nach auch die Grundlage für spätere hier angeführte Erwähnungen ist, bildet der Bericht von Marcus Antonius Ulmus (Markus Anton Olm) im Rahmen seiner medizinischen Abhandlung zur *Physiologia Barbae Humanae*.¹²⁹ Ulmus, der es sich neben seinen generellen Überlegungen zum Bart auch zur Aufgabe macht, zu überprüfen, ob auch Frauen Bärte haben können und dieses Merkmal damit kein Beweis für eine Zugehörigkeit zum männlichen Geschlecht sein könne, beginnt seine Abhandlung mit Verweisen auf antike Berichte.¹³⁰ Auf Basis der historischen Belege folgert er, dass Frauen Bärte haben können und will nun diese Aussage für seine Gegenwart überprüfen.¹³¹ Aus den Ausführungen geht hervor, dass er in Brescia einen Kupferstich der Helena Antonia erworben hatte und in der Folge den Hofarzt Gisbert Voß anfragt, ob dieser ihm eine Beschreibung der Person übersenden könne, die Ulmus selbst nicht gesehen hatte. Voß berichtet, dass Helena nun zwanzig Jahre alt sei und einen langen kastanienbraunen Bart trage. Das zitierte Schreiben

128 ROITNER, S. 44.

129 Marcus Antonius ULMUS Patavinus: *Physiologia Barbae humanae. Sectio III*, Bononia (Bologna) 1602.

130 ULMUS 1602, S. 306. So erwähnt er auch Phaetusa bei Hippokrates.

131 ULMUS 1602, S. 305. „Cap. XI. Obiectio à Mulieribus Barbatis. [...] Mulieres aliquae sunt BARBATAE. [...] colligi enim videtur BARBAM non pertinere ad FACULTATEM GENERATRICEM MASCULAM.“

berichtet weiter, dass sie in Lüttich geboren wurde und ihr Bart im Alter von neun Jahren zu wachsen begann. Ihre Eltern versuchten ihn zu stutzen, aber weil er immer wieder nachwuchs, gab man es auf und sie wurde in die Obhut von Ernest, Bischof von Lüttich, Herzog von Bayern und Erzbischof von Köln, gegeben. Später lebte sie am Hof der Erzherzogin Maria von Österreich, Mutter der spanischen Königin, und später als Hofdame bei Konstanze von Österreich.¹³² Die Vitenbeschreibung, die den regelmäßigen Formalia dieses Typus folgt, also Geburtsort, Eltern, Alter, und Kondition beschreibt, bietet ansonsten wenige Informationen. Ein bemerkenswerter Aspekt ist der Verweis auf die Armut der Familie, die dazu führt, dass die Tochter in die Obhut des Bischofs gegeben wird. Es ist davon auszugehen, dass eine bärtige Tochter ein gewisses Problem hinsichtlich ihrer späteren sozialen Absicherung bildete, da eine spätere Vermählung eventuell mit Schwierigkeiten verbunden gewesen sein könnte (wie das Narrativ der unvermählbaren, bärtigen Heiligen nahelegt). Sie als Kuriosum an einen Hof zu geben war prinzipiell eine ökonomisch sowie sozial vorteilhafte Lösung. Grundlegend lässt sich konstatieren, dass Helena Antonias Lebensumstände durch ihre besondere Körperverfassung weit über dem ihr gemäßen Standard lagen, der Bart ihr also einen ‚sozialen Aufstieg‘ ermöglichte. Im Anschluss an das zitierte Schreiben zählt Voß körperliche Symptome auf, wie aus dem Bericht hervorgeht anscheinend als direkte Antworten auf von Ulmus formulierte Fragen:

I. Ihr Bart ist dicht, stark und voll, mit einem Schnurrbart über dem Mund und dichtem Wuchs auf beiden Seiten der Wangen und um das Kinn herum. II. Die Brust ist klein. III. Die Menstruation ist noch nicht eingetreten. IV. Sie ist sehr gesund und lebt ohne weltliche Beschwerden. V. Sie hat eine gute (gutartige) Natur, ist liebenswürdig und ruhig, hat einen guten Verstand, ist aber nicht sehr scharfsinnig. VI. Sie ist von mittlerer Größe, breitschultrig und

132 ULMUS 1602, S. 307. „La nostra Elena Barbata è adesso di venti anni, di Faccia tota virile, Barba prolissa ferè alla Cinta, di Color ferè di Castagna subnigricante, Sepssa, & Piena. Gli è cominciata à spuntare à poco, à poco, nel Nono Anno della sua Età, & marauigliandosi li suoi Parenti, gli faceuano alcune volte rader la Barba, dappoi vedendo, che subito ricrescena di nuouo, la lasciana cosi, & perche erano poneri la donarono al Senerenissimo, & Illustrissimo Vescouo di Leodio appresso la Fiandra, chiamato Ernesto Duca di Bauiera, & anco Arciuescouo di Colonia, & Madre della Serenissima Regina di Spagna Margarita appresso quale Serenissima Regina detta Elena è già parecchi anni.“

wohl proportioniert. VII. Den Zeitpunkt ihrer Geburt kennt sie nicht, oder aber hat sie vergessen.¹³³

Die Auswahl der gestellten Fragen offenbaren das Erkenntnisinteresse des Mediziners, welches sich mit den bereits angesprochenen humoralpathologischen Grundannahmen deckt. So sind die kleine Brust sowie die noch nicht eingetretene Menstruation Indizien für einen im Konstrukt der Säftelehre virilisierten Körper. Anders als im Beispiel der Phaetusa wird allerdings hier kein Krankheitsbild abgeleitet, denn sie ist, wie betont wird, sehr gesund. Der oftmals vermutete Zusammenhang aus körperlicher und daraus resultierender geistiger Beeinträchtigung wird auch erfragt, aber negiert, denn sie ist durchschnittlich klug. Ihre Liebenswürdigkeit und Ruhe des Charakters verweisen darauf, dass von einem ausgewogenen und damit gesunden Säfteverhältnis ausgegangen wird, also keine ungesunde Veränderung des Temperaments konstatiert wird, anhand dessen man auf eine Veränderung des Körpers schließen könnte. Der Bericht kommt entsprechend zu dem Schluss, dass sie nicht krank ist.

Neben dieser schriftlichen Quelle trägt in erster Linie ein von Dominicus Custos verlegter Kupferstich zur Bekanntheit Helena Antonias bei (Abb. 25).¹³⁴ Es ist dieser, den Ulmus in seiner Abhandlung erwähnt und zum

133 Ebd. „I. La Barba sua è Spessa, Piena, & Folta, così anco gli Mostacci sopra la Bocca, & dalla banda gli Peli delle Guancie, & di sotto il Mento. II. Il Petto è poco cresciuto. III. Gli Menstrui suoi fino adesso non ha hauuto. IV. Viue però sanissima senza alcun trauaglio del mondo. V. Edi buonissima Natura, & molto Amoreuole, & quieta, die Ingegno assai capace, non però molto sottile. VI. E di Statura Mediocre, die Forma Quadrata, e molto bene proportionata. VII. La Natiuità sua, ò Hora non sa lei istessa, ne si può ricordare.“ Zu den Lebensdaten: Der gedruckte Brief ist auf 1599 datiert und gibt an, dass sie zum Zeitpunkt des Berichtes zwanzig Jahre alt ist, das Geburtsjahr müsste also 1578 oder 1579 sein. Dies würde insofern passen, als dass der Stich, den Ulmus erworben hatte, wahrscheinlich jener von Custos ist, der sie als 18-Jährige zeigt.

134 F. W. H. HOLLSTEIN: *German Engravings, Etchings and Woodcuts c. 1400-1700*, Bd. 6: Cranach – Drusse, hrsg. von K. G. BOON / R. W. SCHELLER, Amsterdam (o. J.), S. 179-183 nennt Custos, aber nicht den Stich, der Helena Antonia zeigt. Nach Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Günter MEIBNER (Hg.) Bd. 23 (Cuccioni-Dambsman), München / Leipzig 1999, S. 209 handelt es sich bei Custos (Custodis / De Coster) (1559/60-1615) um einen niederländisch-deutschen Kupferstecher, der lange Zeit in Augsburg tätig war. „Die Arbeiten sind von der manieristischen Stiltechnik der niederländischen Vorbilder geprägt. Vor allem mit der von Hendrik Goltzius übernommenen dynamischen Art der Schraffur erzielt Custos eine bestimmte plastische

Anlass nimmt, die Medizingeschichte bärtiger Frauen zu verfolgen. Da der Stich noch heute in diversen Sammlungen erhalten ist, muss von einer relativ großen Verbreitung ausgegangen werden.¹³⁵ Er zeigt Helena Antonia im Ganzkörperporträt, wie sie in einem Innenraum in höfischer Gewandung posiert. Die Art der Kleidung, die Ausgestaltung des Bartes – also Form und Verteilung – sowie der leicht nach hinten versetzte Haaransatz unter der Kappe gleichen formal den zuvor beschriebenen Elementen beider Porträts in Öl. Der Kupferstich ist künstlerisch hochwertig ausgeführt, sodass durch die differenzierten Arten von Schraffur die verschiedenen stofflichen und räumlichen Ebenen plastisch wiedergegeben werden. Helena stützt die rechte Hand auf einen Stuhl, in der linken hält sie ein offenes Ziertuch. Der Stich ist links unten mit der Verlegerangabe signiert mit „D. Custod. excud. Aug.“ und unterschrieben: „Helena Antonia nata in Archiepiscopatu Leodiensi. Aet. sua XVIII.a Ser.ma Archiducissa Aust: Maria Vidua. Graecii educata. / Helena Antonia gebornn im Ertzbistumb Littich. trers alters 18. Iar Ertzoge sue Grätz. Ef.“ Auch hier vermittelt die Inschrift also biografische Daten und verweist auf ihre Zugehörigkeit zum Hofstaat der Erzherzogin. Des Weiteren lässt die Ausführung in beiden Sprachen vermuten, dass der Stich eine größere, nicht explizit humanistisch gebildete Käuferschicht ansprechen sollte. Abgesehen vom Bart bedient die Darstellung formal gängige Konventionen des höfischen Porträts. Die geschlechtliche Eindeutigkeit, die auch hier über die Inschrift sichergestellt ist, wird im Stich zusätzlich unterstützt durch das beigefügte Ziertuch, das sie in der linken Hand hält und das in dieser Form ein weiblich kodierte Attribut signifiziert.¹³⁶ Dies lässt vermuten, dass aufgrund seiner kulturgeschichtlichen Verortung als Liebespfand in der Minne und als Geschenk im Kontext von Liebesschwüren, das Ziertuch hier Helena Antonias soziale Weiblichkeit ausdrückt, also ihren Status als

Wirkung seiner Blätter.“

135 ROITNER 2008, S. 47, konnte Exemplare des Stiches in Kupferstichkabinett Berlin, Steiermärkisches Landesarchiv Graz, Nationalbibliothek Wien und Albertina Wien, nachweisen.

136 Ingrid LOSCHEK: *Accessoires. Symbolik und Geschichte*, München 1993, S. 269-271.

zu vermählende Jungfrau betont.¹³⁷ Ob dieses Element eingesetzt wurde, um eine bestimmte Aussage zu treffen, oder ob primär über die formale Gestaltung auf die Eindeutigkeit des Geschlechtskörpers verwiesen wurde, lässt sich nicht endgültig bestimmen. Bemerkenswert ist in Hinblick auf diese Frage ein zweiter Stich mit der Darstellung Helena Antonias, der das Ziertuch in eindeutig sexualisiertem Kontext wiederholt. Der Stich ist überschrieben mit „Jüngfraw Helena Anthonia geboren in stiffe Lüttich“ und signiert „Johannes Löselius D.“ (Abb. 26).¹³⁸ Helenas Kleid, Kragen und Kappen gleichen dem Porträt, das sich heute in Breslau befindet, so dass davon auszugehen ist, dass der Stich nach diesem entstanden ist oder nach einer Kopie des Gemäldes, die im Umlauf war. Das würde auch erklären, warum die Hände unproportioniert scheinen, sind sie doch die einzige Ergänzung zum Porträt. In der rechten hält sie das erwähnte Ziertuch und in der linken einen kleinen Beutel. Unterhalb des Stiches findet sich ein vierzeiliger lateinischer Vers folgenden Inhalts:

Heus cur barba tibi? Capram decet illa virumque:
Barba vir nunquam, sed potes esse capra
Saepe tuus Pronomus thalami inter gaudia dixit:
Uxor amata mea es, capra petulea mea es!¹³⁹

Der Bart Helena Antonias wird also in diesem burlesken Vers mit dem Bart einer Ziege gleichgesetzt, die Ziege wiederum gilt als wollüstig und animalisch triebhaft.¹⁴⁰ Dadurch wird gleichsam die Unangemessenheit der

137 Ebd.

138 Keines der Künstlerverzeichnisse erwähnt ihn, entsprechend liegen keine verlässlichen Daten zur Person vor. Eventuell handelt es sich um einen Arzt, der längere Zeit Professor in Königsberg war. Laut Überlieferung hatte dieser selber Kupferplatten bei Sektionen angefertigt und war des Weiteren viel in Zentraleuropa gereist, hatte also eventuell das Porträt Helena Antonias gesehen und als Sammlung eines medizinischen Kuriosums nachgestochen. Diese Annahme konnte bisher nicht bestätigt werden. Zur Person des Arztes Löselius: Stephan JASTER: *Die medizinische Fakultät der Albertus-Universität und ihre bedeutendsten Vertreter im 16. Und 17. Jahrhundert*, in: *Die Universität Königsberg in der Frühen Neuzeit*, Hanspeter Marti / Manfred Komorowski (Hrsg.), Köln / Weimar / Wien 2008, S. 73.

139 Übersetzung Kunze: „Warum hast du einen Bart? Jener geziemt sich nur Mann und Ziege: Ein Mann mit Bart wirst du niemals sein, aber du kannst eine Ziege sein. Oft sagte dein Ehemann während des Liebesspiels: Du bist meine geliebte Ehefrau, du bist meine ausgelassene Ziege!“

140 Vgl. Will RICHTER: „Ziege“, in: Georg Wissowa (Hg.): *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Bd. 19.2, München 1972, S. 398-433; Sabine

geschlechtlichen Transgression beschworen, indem diese als tierisches Verhalten karikiert wird. Im sexualisierten Kontext erklärt sich auch der Beutel in ihrer Hand, der ikonografisch in der Regel auf Kuppelei und käufliche Liebe verweist. Die Kombination aus dem Bild Helena Antonias und dem sexualisierten Vers legt nahe, dass bei Helena Antonia, wie auch schon für die Heiligen beschrieben, sexualisierte Weiblichkeit einen Teil des Narrativs darstellt. Wenn der Bart so mächtig ist, dass er die soziale Bestimmung des Geschlechts verunmöglichen kann, dann stellt sich anscheinend bereits historisch die Frage, welche Konsequenzen dies auf einer körperlichen Ebene hat. Der hier angeführte Vers verhandelt entsprechend die Frage nach einer gesteigerten Wollust. Ein weiterer Verweis auf die sexualisierte Rezeption des Bildthemas, die mit dem Ursprung der Darstellungen nichts mehr gemein hat, wird 1733 in den *Breslauer Merkwürdigkeiten* zitiert: „In der Maria-Magdalenenbibliothek zu Breslau ist ein Bild der bärtigen Jungfer von Lüttich, von welcher man sagt, daß sie vor grossen Kummer weil sie kein Mann nehmen wolle (!) den Bart bekommen haben soll.“¹⁴¹ Wir finden in dieser Beschreibung das gleiche Narrativ wie in der Geschichte der Kümmeris, allerdings in diametraler Bewertung.

Doña Brígida del Rio

Um 1590 entsteht das Gemälde *La Barbuda de Peñaranda* oder auch *Doña Brígida del Rio* (Abb. 27) des ansonsten für seine naturalistischen Stillleben bekannten spanischen Künstlers Juan Sánchez Cotán.¹⁴² Das Gemälde zeigt

POESCHEL: „Satyrn und Nymphen“, in: Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst, Darmstadt 2005, S. 293.

141 (?) Gomolki, *Breslauer Merkwürdigkeiten*, 1733, zitiert in: Hermann DITTRICH: *Schlesische Kümmerisbilder*, in: Jahres-Bericht des Neisser Kunst- und Altertums-Vereins 7, 1903, S. 35-38, hier S. 37. ROITNER 2008, S. 49 hat diese Quelle entdeckt. Sie gibt außerdem weitere Textquellen des 16. und 17. Jahrhunderts an, die Helena Antonia erwähnen, sich allerdings alle aus dem Bericht Ulmus speisen und entsprechend hier nicht weiter angeführt werden. Vgl. ROITNER 2008.

142 Francisco PACHECO: *Arte de la pintura*, F.J. Canton (Hg.), (Sevilla 1638) Madrid 1956, S. 404; Hier ist von einem Künstler auszugehen, der sich intensiv mit der mimetischen Darstellung der Natur befasst hat. Vgl. zur Bedeutung des Naturalismus in den Stillleben Sánchez Cotáns *Imitación de la naturaleza. Los bodegones de Sánchez Cotán*, William B. JORDAN (Hg.), Madrid, Museo del Prado, 17.11.1992-17.1.1993, Madrid 1992.

die ebenfalls historisch belegte Doña Brígida del Río. Zeitgenössische Berichte bezeugen, dass sie 1590 an den Hof Phillip II. geladen wurde, wo das Porträt entstand.¹⁴³ Zu dieser Zeit habe sich bereits eine andere Darstellung dieser Art in der Sammlung des Fürsten befunden, die „ein Mädchen von geringem Alter, mit einem Bart, wie ihn sonst ein Mann von dreißig Jahren habe“ zeigte.¹⁴⁴ Des Weiteren bezeugt ihre Erwähnung in anderen literarischen Medien des 17. Jahrhunderts ihre große Bekanntheit.¹⁴⁵

Die Bärtige ist bei Sánchez Cotán im Halbporträt, leicht gedreht und ohne zusätzliche Bildelemente wiedergegeben. Sie trägt schlichte, saubere Kleidung und blickt gerade aus dem Bild heraus. Sie hat eine beginnende Glatze und einen mächtigen, angegrauten Vollbart. Der Bart ist im Gegensatz zum ansonsten eher konturschwachen Gesicht fein ausgearbeitet, die einzelnen Haarbündel laufen in Strängen und sind entsprechend ihrer Lage plastisch beleuchtet. Oben links ist dem Bild in goldenen Majuskeln eine erklärende Inschrift beigegeben, welche wiederum Namen, Herkunft, Alter und Entstehungsjahr übermittelt – „BRÍGIDA DEL RÍO DE / PEÑARANDA DE E/DAD DE L AÑOS / MDXC“ („Brígida aus Peñaranda¹⁴⁶, 50 Jahre alt, 1590“). Die Inschrift dient also auch in diesem

143 Francisco SÁNCHEZ CANTÓN: *Barbas femeniles*, in: *Correo Erudito*, 2, 1941/42, S. XXIII. Um Verwirrung vorzubeugen: Künstler und zugehöriger Forscher heißen tatsächlich sehr ähnlich.

144 „Siendo niña de poca edad, tenía la barba poblada de cabellos como tiene un hombre de treinta años.“ SÁNCHEZ CANTÓN 1941/42, S. XXIII. Das nicht erhaltene Porträt der „muchacha barbuda“ von 1564 war (wie ehemals das Porträt Margret Halsebers) Anthonis Mor van Dashorst zugeschrieben.

145 Sebastián DE COVARRUBIAS Horozco: *Tesoro de la lengua española*, Ignacio Arellano / Rafael Zafra (Hrsg.), (Madrid 1611) 2006, «La barba distingue en lo exterior al hombre de la mujer, porque a la mujer no le salen barbas, y si algunas las tienen son de condición singular, como en nuestros tiempos hemos visto a la barbuda de Peñaranda.“; Mateo Aléman: Guzmán de Alfarache, Benito Brancaforte (Hg.), (Sevilla 1599) Madrid 1994, S. 544, der Protagonist beschreibt sich „con tantas barbas como la mujer de Peñaranda“; weitere Erwähnungen bei Javier PORTÚS Pérez: *El retrato español en el Prado. Del Greco a Sorolla*, Madrid 2010, S. 56. Portús gibt außerdem an, dass Erzbischof Juan de Ribera, sowie der Maler Diego Valentín Díaz Bilder Doña Brígidas besaßen. Diese sind nicht mehr nachweisbar.

146 Stadt in der Gemeinde Salamanca, Nordwesten von Spanien. Beim genannten Fluss handelt es sich um den Tormes.

Fall der Identifikation der Dargestellten und liefert in der historischen Aufarbeitung die primäre Quelle.

Die Bestimmung des Geschlechts verursacht in diesem Fall Probleme. Sicherlich war sie in der zeitgenössischen Rezeption erleichtert, denn zumindest die Kleidung musste als weiblich ins Auge stechen musste – Physiognomie und Körperform allerdings sind hingegen nicht eindeutig einer Frau zuzuordnen. Überhaupt ist das Gesicht konturlos, wenig vom Leben gezeichnet und wenig charismatisch und erinnert damit an das spätere Porträt Helena Antonias. Doña Brígida schaut gerade aus dem Bild, eher mit einem unbeteiligten und zufriedenen Blick. Die vor dem Bauch gefalteten Hände unterstreichen ihre insgesamt ruhige und gelassene Erscheinung. In der Rezeption erweckt das Bild leicht den Eindruck von Travestie, also eines Mannes mit Vollbart in Frauenkleidung.

Doña Brígidas Abbild findet, ähnlich wie im vorgestellten Fall der Helena Antonia, im 16. und 17. Jahrhundert seine weitere Verbreitung in der Druckgrafik, im Speziellen hier in einem der ersten spanischen Emblem-Traktate, den *Emblemas Morales* von Sebastián de Covarrubias Orozco, 1610 erstmals verlegt.¹⁴⁷ Im Stile barocker Emblembücher wie Cesare Ripas *Iconologia* oder Alciatus *Emblematum Liber* widmet sich der Autor in insgesamt 300 Emblemen moralischen Fragen. Das Traktat gliedert sich jeweils in eine Seite Emblem, d.h. ein illustrierender Holzschnitt in Kombination mit beherrschendem Spruch, darauf folgt eine Seite Erläuterung des Autors. Emblemtext und Erläuterung sind in Spanisch verfasst, wobei die Erläuterung immer mit dem Verweis auf einen antiken Dichter und einem entsprechenden Zitat endet; die Illustrationen tragen alle jeweils ein

147 Sebastian DE COVARRUBIAS Orozco, *Emblemas morales*, Carmen Bravo-Villasante (Hg.), (Madrid 1610) Madrid 1978; Vgl. John LANDWEHR, *French, Italian, Spanish and Portuguese Books of Devices and Emblems 1534 - 1827*, Utrecht 1976, S. 76; Die erste spanische Emblemsammlung erschien 1589 in Segovia, Autor war der Bruder Juan de Horozco (Orozco) y Covarrubias. Aufgrund der ähnlichen Tätigkeit, Namen und laut Literatur gleicher Geburts- und Sterbejahre kommt es oft zur Verwechslung. Naheliegender wäre, dass sich die später erschienene Emblemsammlung auf die frühere beziehen würde, dies ist allerdings nicht nachweisbar. Beide Traktate sind anscheinend unabhängig voneinander entstanden. LANDWEHR, S.110.

Spruchband mit lateinischem Motto.¹⁴⁸ Das relevante Emblem zeigt eine Bärtige in weiblichem Gewand stehend in freier Landschaft (Abb. 28).¹⁴⁹ Um sie herum flattert ein Spruchband mit der Aufschrift „NE TRUMQUE ET UTRUMQUE“.¹⁵⁰ Es handelt sich um ein Zitat aus Ovids *Metamorphosen* von jener Stelle, in der sich die Verschmelzung von Hermaphrodit und der Nymphe Salamakis vollzogen hat und nun ein zweigeschlechtliches Wesen entstanden ist, das eben „neutrumque et utrumque“ („keines und doch beides“) ist.¹⁵¹ Wie üblich visualisiert das Emblem den beigefügten moralisierenden Text, der in diesem Fall besagt:

Ich bin dies und das und jenes, ich gebe es zu
ich bin ein Mann, eine Frau und ein Drittes,
das weder das eine noch das andere ist,
es ist unklar, was ich bin. Ich bin Schrecken derer
die mein furchtbares und seltsames Gesicht sehen und
mich für hinterhältig und schlecht halten.
Sei gemahnt jeder der mich gesehen hat,
dass er wie ich ist, wenn er weibisch ist.¹⁵²

Im erläuternden Textteil berichtet Covarrubias vom antiken Mythos des Hermaphroditen und überträgt diesen auf seine Gegenwart – der Mythos sei Sinnbild der Schöpfungskraft der Natur sowie Quelle moralischer Belehrung. Neben anderen „scheußlichen Dingen“ würde die Natur Kreaturen hervorbringen, die beide Geschlechter besäßen und als Androgyne bezeichnet würden, was ihren gleichzeitigen Status als Mann und Frau verdeutliche.¹⁵³ Des Weiteren weist er darauf hin, dass es sich bei

148 DE COVARRUBIAS 1610, S. XVI

149 DE COVARRUBIAS 1610, Emblem Centuria II, Emblema 64; es ist keine generalisierende Angabe über die den Holzschnitten zugrundeliegenden Vorlagen möglich.

150 Richtig wäre „neutrumque et utrumque“, Publius OVIDIUS Naso: *Metamorphosen*, Hermann Breitenbach (Übers. und Hg.), Zürich 1984, IV.379. Laut Arthur HENKEL / Albrecht SCHÖNE (Hrsg.): *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1967, S. XLII sind die Spruchband-Motti häufig fehlerhaft, in der erklärenden Ergänzung des Autors werden sie immer korrekt wiederholt. Der Fehler liegt wahrscheinlich beim ausführenden Künstler.

151 OVIDIUS IV.379.

152 Übersetzung Kunze. „Soy hic, et hec, et hoc. Yo me declaro / Soy varón, soy muger, soy un tercero / Que no es uno ni otro, ni está claro / Qual destas cosas sea. Soy terrero / De los que como a mostro horrendo y raro / Me tienen por sienestro y malaguero / Advierta cada qual me ha mirado / Que es otro yo si vive afeminado.“

153 „Esta fabula tiene mucho de historia natural y moral, porque entre otras cosas prodigiosas de naturaleza notamos esta, que suele nacer una criatura con ambos sexos, a la qual

der Darstellung um „la barbuda de Peñaranda“ handle.¹⁵⁴ Aufgrund dieses Verweises wird deutlich, dass Covarrubias direkten Einfluss auf die Illustration des Traktates genommen hat, handelt es sich doch bei der Dargestellten Person tatsächlich um eine Reverskopie der Doña Brígida von Sánchez Cotán, hier in einer unbestimmten Landschaft stehend. Emblem und moralisierender Text passen nicht zusammen – das Bild zeigt die virilisierte Frau, der Text warnt aber vor Effeminierung bei Männern. Bemerkenswerterweise wird hier über die Zeile „que es otro yo si vive afeminado“ eine Vergleichbarkeit beider Phänomene impliziert. Prinzipiell wird also vor geschlechtlicher Uneindeutigkeit gewarnt. Covarrubias erklärt im angehängten Textteil abschließend, dass er seine moralisierende Aussage aus Ciceros *Tusculanae disputationes* bezieht, der dort konstatiert: „Non est turpis, aut nequius efaeminato viro“ – „Nichts ist so schämlich, wie der effeminierte Mann.“¹⁵⁵

Wie ist folglich der Bruch zu bewerten, der zwischen Darstellung und Erläuterung entsteht? Wie im Kapitel zur Doña Brígida beschrieben wurde, zeichnet sich die Darstellung Cotáns eher durch ihren Travestie-Eindruck aus. Ohne Bildbeischrift ließe sich nicht bestimmen, ob wir auf dem Bild eine bärtige Frau oder einen Mann in Frauenkleidern sehen. Covarrubias wusste um Geschlecht und Hintergrund der Doña Brígida. Sein Verweis lässt vermuten, dass zum Zeitpunkt des Entstehens der mögliche Rezipientenkreis diesen verstand und einordnen konnte. Auch stellt sich die Frage, warum die Bärtige entgegen der Darstellung Sánchez Cotáns bei Covarrubias im Freien gezeigt wird.¹⁵⁶ Die eindeutige Zuordnung setzt in jedem Fall ein Vorwissen und sorgfältiges Studium des erläuternden Textes

llamamos Androgyno; que vale tanto como varón y muger.“ DE COVARRUBIAS 1610, Centuria II, Emblema 64.

154 Lubomir KONECNY: *Una pintura de Juan Sánchez Cotán, emblematizada por Sebastián de Covarrubias*, in: Actas del I Simposio Internacional de Emblemática, Teruel 1994, S. 823-834.

155 Eigentlich als Frage formuliert: “Quid est autem nequius aut turpius efeminato viro?” Marcus Tullius CICERO: *Tusculanae disputationes*, Olof Gigon (Hg.), Darmstadt 1976, III.36.

156 Der formale Aufbau des Traktats liefert keinen Hinweis. Die Masse der Embleme zeigt das allegorische Personal im Freien, es gibt aber auch eine Vielzahl von Darstellungen in Innenräumen.

voraus, sonst könnte man die Darstellung leicht als Mann in Frauenkleidern verstehen.¹⁵⁷ Es ist zu vermuten, dass das Emblem bewusst uneindeutig bleibt – der Bruch zwischen Darstellung und Text provoziert eine reflektierende Auseinandersetzung. Schöne und Henkel führen dieses Phänomen der Emblemliteratur auf die Kombination von Text und Bild zurück, die „eine Doppelfunktion des Abbildens und Auslegens oder Darstellens und Deutens“ bewirke, d.h. der beschriebene Bruch ist der Gattung immanent.¹⁵⁸

In welchem Kontext ist nun die moralische Aussage bei Covarrubias zu verstehen? Der Mythos des Hermaphrodits tritt durchaus häufiger in Emblembüchern auf. Im Beispiel der *Picta Poesis* von Barthélémy Aneau zeigt der entsprechende Holzschnitt die Szene aus dem Mythos, in der Salamakis über den Angebeteten herfällt (Abb. 29).¹⁵⁹ Der begleitende Text steht unter dem Motto „LIBIDO EFFOEMINANS“ – es geht also um „verweiblichende Liebeslust“.¹⁶⁰ Ausführlich wird erläutert:

In Wirklichkeit ist diese Quelle nichts anderes als der weibliche Schoß [...]. Wer in diesen schmutzigen Sumpf hinabtaucht, dem vergeht die feste männliche Tugend und die natürliche Wärme, und die feuchte Lust verweiblicht ihn. Seine Kräfte werden ausgezehrt, sie machen ihn zum Halbmann.¹⁶¹

Im Hintergrund zeigt der Stich den nun verzauberten Hermaphrodit, dessen Körper sich in der Längsachse nach Mann und Frau trennt. In den *Emblemata* des Nicola Reusner von 1581 wird die gleiche Szene dargestellt, allerdings weniger übergriffig von Seiten der Nymphe (Abb. 30).¹⁶² Das Motto lautet in diesem Fall „FORMA VIROS NEGLECTA DECET“ („Dem Mann ziemt

157 So auch geschehen bei HENKEL / SCHÖNE 1967, S. 977. Hier visualisiert das Emblem den Eintrag „Mann in Frauenkleidern“, der moralisierende Text wird unter dem Stichwort „Unheil des Widernatürlichen“ gedeutet.

158 Albrecht SCHÖNE: *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München 1993, S. 201.

159 Barthélémy ANEAU: *Picta poesis. Ut pictura poesis erit*, Lyons 1552, S. 32.

160 HENKEL / SCHÖNE 1967, Sp. 1628. Hier übersetzt mit „verweichliche Liebeslust“.

161 „At reuera hic fons nihil est aliud, nisi cunnus. [...] Cuius in obscoena lama qui mergitur: illi firma viri virtus deperit, atque calor naturalis, et hunc effoeminat vda libido. Viribus effoetis. semiuirumque facit.“ ANEAU 1552, S. 32; zitiert nach HENKEL / SCHÖNE 1967, S. 1628.

162 Nicolaus REUSNER: *Emblemata Nicolai Reusneri*, Frankfurt 1581, 3/25.

es, Schönheit gering zu schätzen.“)¹⁶³ Der Fokus liegt also nicht auf der verweiblichenden Liebe, sondern auf verweiblichender Körperpflege. Wie im vorherigen Beispiel wird auch hier im Hintergrund das Negativergebnis illustriert – als Chimäre mit zwei Köpfen und Körpern. Der Mythos wird also im moralisierenden Kontext als Sinnbild für die Verweiblichung des Mannes genutzt, die negativ konnotiert ist. Auf dieser Ebene korrespondieren die Embleme in ihrer moralischen Aussage mit dem christlich geprägten Volksglauben: Geschlechtliche Uneindeutigkeit, die man mit Sodomie¹⁶⁴ assoziierte, wird misstrauisch betrachtet und oftmals als Merkmal des allgemeinen Sittenverfalls in höfischen Kontexten moralisch verurteilt.¹⁶⁵ Die Vergleichbarkeit der Komposition mit Covarrubias Emblem unterstreicht die Vermutung einer analog gestellten Aussage – die bärtige Frau ist hier also Sinnbild des unerwünschten Zustandes geschlechtlicher Uneindeutigkeit.

Magdalena Ventura

Das wohl zurecht prominenteste Beispiel einer bärtigen Frau als Ölporträt bildet José de Riberas Bildnis der *Magdalena Ventura*, auch *Die bärtige Frau* betitelt, von 1631 (Abb. 31). Das 192 cm hohe Ölgemälde zeigt Magdalena Ventura zentral und frontal mit einem Säugling im Arm, hinter ihr steht im Halbdunkel ihr Mann. Begleitend findet sich rechts im Bild eine halb verwitterte Sandsteinstele, die in goldenen Majuskeln Folgendes berichtet:

Oh großes Naturwunder! Magdalena Ventura aus der Stadt Acumuli bei Samnites gemein gesprochen aus den Abbruzzen im Königreich Neapel, die 52 Jahre alt ist und was ungewöhnlich ist, als sie 37 war, wurde sie ganz haarig und ihr wuchs ein langer dicker Bart wie der eines Gelehrten, nicht wie bei einer Frau, die bereits drei Kinder von ihrem Ehemann Felici dei Amici bekommen hatte, den Du hier siehst. Jusepe de Ribera, Spanier, Träger des Ordens des Kreuzes Christi, ein Appelles seiner Zeit, von Ferdinand II., Fürst von Alcala und Vize von

163 HENKEL / SCHÖNE 1967, S. 1629.

164 Das impliziert alles jenseits einer auf Reproduktion ausgerichteten Sexualität. Vgl. Victor I. STOICHITA / Anna Maria CODERCH: Goya. Der letzte Karneval, München 2006, S. 50f.

165 Maren LORENZ: *Leibhaftige Vergangenheit. Einführung in die Körpergeschichte*, Tübingen 2000, S. 110.

Neapel, beauftragt, malte diese wunderbar vom Leben ab am 17. Februar im Jahre 1631.¹⁶⁶

Am oberen linken Bildrand befindet sich zudem eine zweizeilige Inschrift, die in schwarzen, kaum noch lesbaren Lettern sagt: „HOMINIS BARBAMQUE GERENS [...] ANDA FIGURA / ET PUERUM LACTANS OCULIS MIRABILI MONSTRUM.“ („Betrachte dieses Bild, es bietet den Augen ein wunderbar Zeichen eines Menschen, der einen Bart trägt und einen Knaben stillt.“).¹⁶⁷

Die Dargestellte posiert in frontaler Ansicht und ist aufgrund der Größe des Gemäldes in Lebensgröße wiedergegeben. Sie blickt geradeaus. Auf dem Kopf trägt sie eine weiße, durchlässig gestickte Kappe, die den weit nach hinten versetzten Haaransatz freigibt. Ihr Gesicht ist insgesamt hager und faltig, besonders Stirn- und Mundpartie sind vom Alter gezeichnet. Unter der Kappe treten schwarze Haare hervor, die an den Koteletten entlang am Kinn in einen Vollbart münden. Der Bart umschließt den Mund vollständig und bedeckt in seinen unteren Ausläufen ihren Hals, sein Ende ist struppig ausgefranst. Ihre rechte Gesichtshälfte ist schlaglichtartig angestrahlt, sodass ihre am Rand nach oben gereckte Augenbraue scharf hervorsticht. Die Augen liegen tief in den Höhlen und sind von Falten umsäumt, die Lider hängen rot unterlaufen herab, ihr Blick wirkt glasig und trüb. Die

166 „EN MAGNU NATURA / MIRACULUM / MAGDALENA VENTURA EX / OPPIDO ACUMULI APUD / SAMNITES VULGO EL A / BRUZZO REGNI NEAPOLI / TANI ANNORUM 52 ET / QUOD INSOLENS EST CUM / ANNUM 37 AGERET COE / PIT PUBESCERE EOQUE / BARBA DEMISSA AC PRO / LIXA EST UT POTIUS / ALICUIUS MAGISTRI BARBATI / ESSE VIDEATUR / QUAM MU / LIERIS QUAE TRES FILIOS / ANTE AMISERIT QUOS EX / VIRO SUO FELICI DEI AMICI / QUEM ADESSE VIDES HA / BUERAT / IOSEPHUS DE RIBERA HIS / PANUS CHRISTI CRUCE / INSIGNITUS SUI TEM / PORIS ALTER APELLES / IUSSU FERDINANDI II / DUCIS III DE ALCALA / NEAPOLI PROREGIS AD / VIVUM MIRE DEPINXIT / XIII CALEND MART / ANNO MDCXXXI (ANNO CIDDCXXXI)“, zitiert aus *Civiltà del Seicento a Napoli*, Silvia CASSANI (Hg.), Neapel, Museo di Campodimonte, 24.10.1984-14.4.1985, Neapel 1984, S. 409. Die Angabe des Datums „XIII CALEND MART“ erfolgt nach römischer Zählung und entspricht dem 17. Februar.; Teile aus diesem Kapitel wurden in Hinblick auf den Porträtstatus publiziert unter: Sophia Kunze: Porträt oder Typus – „Ähnlichkeit“ bei Riberas „Bärtiger Frau“, in: Hermeneutik des Gesichts. Das Bildnis im Blick aktueller Forschung, Uwe Fleckner / Titia Hensel (Hrsg.), Berlin 2016.

167 Erstmals bei Kracht publiziert. Diane KRACHT: ‚Wem es gut geht, der soll sich nicht bewegen‘. Der Spanier José de Ribera in Neapel, in: Uwe Fleckner / Maike Steinkamp / Hendrik Ziegler (Hrsg.): Der Künstler in der Fremde. Migration - Reise – Exil, Berlin 2015, S. 47-64, hier S. 49.

Augenbrauen sind schwarz, lang und struppig. Insgesamt ist die Physiognomie als herb und männlich zu bezeichnen.

Sie trägt ein barockes Gewand in einem gelb bis orangefarbenen Ton. Am Kragen erkennt man Ausläufer des weißen Spitzenunterkleides. Wie schon die Kappe ist auch der Kragen äußerst detailliert gestaltet, die gleiche Sorgfalt in der Wiedergabe weisen auch alle anderen Textilien auf. Kragen und abfallende Schulterpartie sind mit kleinen runden Bommeln verziert. Das Kleid ist abgenutzt und an einem Arm bereits eingerissen. Magdalena trägt eine weiße, fleckige Schürze mit Spitzen, der starke Helldunkel-Kontrast des Bildes teilt sie in einen weißen und einen fast schwarzen Bereich. Auch hier ist die Spitzenarbeit präzise durch den Künstler nachempfunden. Das Kleid ist am Kragen v-förmig geöffnet und entblößt eine einzelne zentral angeordnete Brust, deren Ansatz sich auf Höhe des oberen Brustbeins befindet.

Im Arm hält Magdalena ein Kleinkind von ungefähr ein bis zwei Jahren, eng gewickelt, sodass lediglich sein rundes, dickes Gesicht und der Haaransatz zu sehen sind. Am Kopf sind die Wickeltücher zu einer Schleife zusammengebunden, aus der etwas Rotes hervorragt.¹⁶⁸ Auf den ersten Blick scheint Magdalena zu stillen, bei genauerer Betrachtung sieht man, dass das Kind nicht trinkt, sondern seine Lippen oberhalb der Brustwarze liegen. Magdalenas Hände, die das Kind halten, sind grob und von hervortretenden Adern überzogen. Am linken Zeigefinger trägt sie einen goldenen Ring. In der beschreibenden Literatur werden die Hände zuweilen als männlich bezeichnet,¹⁶⁹ was meines Erachtens die präzise Feinheit des Werkes verfehlt. Besonders die Daumen wirken mit den langen Nägeln und dünneren Gelenken primär weiblich, eher ließe sich sagen, es handle sich

168 Was genau der rote Fleck an der Schleife darstellen soll, kann ich nicht bestimmen, in der Literatur gibt es dazu bisher keinen Verweis. Vielfach ist in meiner Umgebung der Eindruck entstanden, es handle sich um eine Blume, was ich allerdings nicht verifizieren kann und sich mir im Rahmen der Darstellung nicht erklären würde.

169 Elizabeth DU GUÉ Trapier: Ribera, New York 1952, S. 74; Juan FALEN Boggie: *En torno a la mujer barbuda de José de Ribera*, in: *Revista Peruana de Pediatría*, Lima 2007, S. 1025.

um die Hände einer alten Frau, die durch jahrelange körperliche Arbeit gezeichnet sind. Der filigrane Ring unterstreicht dies meiner Meinung nach. Links hinter Magdalena sieht man ihren Ehemann, durch die Inschrift als Felici dei Amici identifiziert. Er steht leicht vorgebeugt hinter ihr und schaut über ihre Schulter aus dem Bild heraus – parallel zu Magdalenas Blickrichtung. Er trägt schwarze spanische Tracht mit einem weißen Spitzenkragen und weiße Gamaschen, die angegraut und abgenutzt scheinen. Insgesamt wirkt die Kleidung ordentlich aber nicht mehr neu. Wie auch bei Magdalena ist sie teilweise fleckig, als sei sie bereits häufig getragen. Sein Gesicht ist verhärtet und alt, zwischen den Augenbrauen bildet sich eine grimmige Falte. Er trägt einen schwarzen Spitzbart, dessen Enden bereits angegraut sind. Seine Rolle als Statist in diesem Porträt wird durch die Komposition, die ihn mit dem lichtarmen Hintergrund verschwimmen lässt, deutlich. Die einzigen zusätzlichen Bildelemente neben den drei Protagonisten und der erklärenden Inschrift sind Spindel und Rocken auf der Säule.¹⁷⁰

Insgesamt ist das Bild in klassischer Hell-Dunkel-Manier ausgeführt. Magdalenas Brust, ihre rechte Gesichtshälfte und die Stirn des Kindes sind schlaglichtartig angestrahlt, Felici verschwindet fast im Schatten. Neben dem detailreichen Stil vermittelt in erster Linie die ausgeprägte Hell-Dunkel-Malerei des Künstlers eine eindruckstarke Plastizität und dadurch Authentizität.

Formal bedient die Darstellung alle klassischen Elemente des höfischen, spanischen Porträtgemäldes, vergleichbar mit den königlichen Porträts Velázquez'.¹⁷¹ Die Abbildung im exakten Größenverhältnis betont die Genauigkeit der Naturnachahmung. Allein aufgrund der Größe des Gemäldes und der Tatsache, dass Ribera bereits ein anerkannter und somit kostenintensiver Künstler war, muss hier von einem immensen Interesse

170 *Jusepe de Ribera. 1591-1652*, Alfonso Emilio PÉREZ Sánchez, / Nicola SPINOSA (Hrsg.), 27.2.- 17.5.1992, Castel Sant'Elmo, Certosa di San Martino, Neapel 1992, S. 87.

171 *Velázquez's fables. Mythology and sacred history in the Golden Age*, Javier PORTÚS Pérez (Hg.), Museo del Prado, Madrid, 20.11.2007-24.2.2008, Madrid 2008, S. 87ff.

am dargestellten Thema ausgegangen werden. Das entscheidende Indiz für die bisherigen Überlegungen zum Realismus der Darstellung gibt die Wendung „ad vivum mire depinxit“ am Ende der Inschrift.¹⁷² Das bloße „nach dem Leben malen“ wird erweitert durch die adverbiale Ergänzung „wunderbar“, was neben dem genauen Naturstudium auf den schöpferischen Einfluss des Künstlers verweist. Ein von Giuseppe de Vito entdecktes Schreiben des venezianischen Botschafters in Neapel wird immer wieder im Zusammenhang mit dem Werkprozess erwähnt und gilt als Beleg für die historischen Umstände der Entstehung des Gemäldes. So wird am 11. Februar 1631 berichtet:

Im Zimmer des Vize befand sich ein berühmtester Künstler, der ein Bild anfertigte, von einer Frau aus den Abruzzen, verheiratet und Mutter vieler Kinder, welche ein vollkommen männliches Gesicht hatte, zusätzlich einen Handbreiten schwarzen wunderschönen Bart, und die Brust ganz haarig. Seine Exzellenz fand persönlich Gefallen daran, sie mir zu zeigen, weil es sich um so eine wundersame und wahre Sache handelt.¹⁷³

Zwischen mündlicher Beschreibung und Bild bestehen diverse Unterschiede. So wird die Anwesenheit der dargestellten vermeintlichen Familienmitglieder nicht erwähnt, des Weiteren ist Venturas Brust im Gemälde nicht haarig. Die einzelne entblößte Brust Magdalenas hängt prall aus der Mitte ihres Ausschnitts – anatomisch nicht korrekt. Bildkompositorisch ordnet Ribera die einzelne Brust und den Vollbart auf einer Achse aus – damit werden die beiden Körperteile, die aufgrund ihrer scheinbaren Unvereinbarkeit erst den Zuordnungskonflikt auslösen, bildlich nebeneinandergesetzt und dadurch direkt kontrastiert. Die Brust wird noch in Hinblick auf ihre Funktion verstärkt durch die mütterliche

172 James CLIFTON: *Ad vivum mire depinxit. Toward a reconstruction of Ribera's art theory*, in: *Storia dell'arte*, Bd. 83, 1993, S. 111-131, hier S. 113.

173 „Nelle stanze de V. Re stava un pittore famosissimo facendo un ritratto de una donna Abruzzese maritata e madre di molti figli, la quale hala faccia totalmente virile, con più di un palmo di barba near bellissima, ed il petto tutto peloso, si prese gusto sua Eccellenza di farmela veder, come cosa meravigliosa, et veramente e tale“, zitiert bei Giuseppe DE VITO: *Ribera e la ‚svolta‘ degli anni Trenta*, in: *Ricerche sul '600 napoletano 1983/84*, Neapel 1984, S. 43.

Haltung und das scheinbar trinkende Kind. Damit kontrastieren die primär weiblich konnotierten Attribute mit der ansonsten maskulinen Konzeption des Körpers, insbesondere mit der des bärtigen Gesichtes. Dazu kommt, dass das Kind wahrscheinlich nicht ihres ist.¹⁷⁴ Die Inschrift überliefert, dass sie bereits ihre drei Kinder im Alter von 37 Jahren zur Welt gebracht hatte, als der Bart zu wachsen begann. Die Darstellung zeigt sie als 52-Jährige, also jenseits des zu erwartenden gebärfähigen Alters. Für die Bildaussage spielt dies kaum eine Rolle, das Kind ist ohnehin nur im Bild, um die Weiblichkeit im Kontrast zum Bart zu unterstreichen.

Auszuschließen ist meiner Meinung nach, dass die drei Protagonisten dem Künstler der abgebildeten Szene entsprechend Porträt gesessen haben. Die Komposition, die sofort an Darstellungen der Heiligen Familie erinnert, ist Teil der künstlerischen Interpretation.¹⁷⁵ Es gibt keine andere Szene innerhalb der Motive der Kunstgeschichte, in der innerhalb einer Familiendarstellung der Ehemann derart in den Hintergrund rückt. Bestätigt wird dies durch die missmutige Mimik und Körperhaltung Felicis, die wir sonst von Josef kennen. Diese kompositorische Analogie wiederholt sich auch inhaltlich, wie Josef ist Felici unbeteiligt am „wunderbaren“ Geschehen.¹⁷⁶ Der Bezug zur Heiligen Familie wird durch die entblößte Brust und das angelegte Kind vermehrt, entspricht doch alles der klassischen Darstellung einer *Maria lactans*. Beispielhaft sei hier Rogier van der Weydens *Maria mit dem Kind* angeführt (Abb. 32). Über den Vergleich zur *Maria lactans* erklärt sich auch die anatomisch abwegig platzierte Brust – ein Merkmal dieses Bildtypus, bei dem die Funktion der Brust im Sinne ihrer Nährfunktion als Ausdruck der Eucharistie gedeutet wird.¹⁷⁷ Auch hier dominiert die Symbolfunktion die Anatomie. Bei Magdalena Ventura

174 In der Forschung wird das Kind oftmals als ihr leibliches beschrieben, z.B. bei STOICHITA / CODERCH, S. 57. „A woman, whose maternal functions were still active.“

175 Michael SCHOLZ-HÄNSEL: *Jusepe de Ribera 1591 - 1652*, Köln 2000, S. 49.

176 Auch hier ist ein geschlechtliches Narrativ verwoben – Josef ist ausdrücklich nicht der Erzeuger des Kindes und Felici sieht sich mit einer Frau konfrontiert, die mehr Mann ist als er selbst.

177 Vgl. Margaret MILES: *The Virgin's One Bare Breast. Nudity, Gender, and Religious Meaning in Tuscan Early Renaissance Culture*, in: *The Expanding Discourse. Feminism and Art History*, Nathan Broude (Hg.), New York 1992, S. 27-53.

entfällt der heilsgeschichtliche Hintergrund, der profane Charakter der Darstellung führt zu einer Fokussierung auf die Fähigkeit zu Stillen als körperlich weibliche Disposition. Die ungewöhnliche Position und der daraus resultierende Übergang vom Körperteil zum Objekt mit Attributfunktion erklärt sich zudem im Zusammenhang der spanischen und neapolitanischen Darstellungskonventionen – exponiert dargestellte Brüste waren selten und allenfalls im Kontext von Mariendarstellungen vertreten, innerhalb eines Porträts hätten sie jeden moralisch sittlichen Rahmen gesprengt.¹⁷⁸

Es stellt sich die Frage, welche Funktion die kompositorische Angleichung an eine christliche Ikonografie in Bezug auf die Bildaussage hat. Die Profanisierung eines religiösen Themas muss eine Aufwertung für die Dargestellten bedeuten, zumal Magdalena durch ihre starre Frontalität etwas Monumentales hat. Andererseits fehlt ihr das Sakrale, sodass die Analogie vielleicht weniger auf einer idealisierenden, denn auf einer assoziativen Ebene wirkt. Zum einen verdeutlicht sie die Familienstruktur; über die Anordnung wird Magdalenas Rolle als Frau im Rahmen der üblichen Beziehungsstruktur verdeutlicht. Am wichtigsten scheint mir allerdings die Übernahme des tradierten Bildtypus der *Maria lactans* als Kennzeichen biologischer Weiblichkeit – so glaubt man es handle sich um eine Frau. Darstellungen ohne Beiwerk laufen immer Gefahr falsch verstanden zu werden, wie sich im Kontrast zu den bereits vorgestellten Beispielen zeigt. Insgesamt erwecken Magdalena und ihr Mann einen leicht abgelebten Eindruck, die Kleider sind trotz ihrer edlen Ausgangsbasis schmutzig und angerissen, was auf eine niedere soziale Schicht schließen lässt. Ribera inszeniert seine Protagonisten zwar in Kleidung, die auf ein höfisches Porträt verweist – edle Spitze, aufwendige Stoffe – lässt diese aber

178 CLIFTON 1993, S. 125. Diese Tatsache wird auf die moralische Strenge der spanischen Inquisition zurückgeführt. Dazu ausführlich Charlene Villaseñor Black, *The Moralized Breast in Early Modern Spain*, in: *The Material Culture of Sex, Procreation, and Marriage in Premodern Europe*, Anne L. McCLANAN / Karen ROSOFF Encarnación (Hrsg.), New York 2001, S. 191-220.

derart verwahrlosen, dass erneut ein Bruch entsteht. Dies muss als weiterer Versuch gewertet werden, über einen scheinbar schonungslosen Realismus der Darstellung des Sujets Glaubwürdigkeit zu erzeugen.

Die vorhandene Inschrift deutet auf ein Bewusstsein über die entstehende Einordnungsproblematik hin – Künstler und/oder Auftraggeber waren sich bewusst, dass der Bildinhalt sich ohne Erklärung nicht eindeutig bestimmbar wäre. Die gesamte Bildkomposition deutet also auf eine bewusste Konzeption des Künstlers hin. Es gibt keinen konkreten Bildraum, dennoch steht am Rand die Stele, die, obwohl Ribera laut eigener Bildaussage nach dem Leben gezeichnet hat, mit ihren Verwitterungserscheinungen und ihrer Monumentalität wie eine zweihundert Jahre alte Inschrift daherkommt, also ahistorisch in Bezug auf die Dargestellte. Neben der Behauptung von Wahrhaftigkeit einer in Stein gemeißelten Aussage wird zusätzlich eine ursprüngliche und prozessuale Natürlichkeit über die naturalistisch nachempfundenen Verwitterungserscheinungen der Säule ins Bild gesetzt. Die evozierte, natürliche Prozesshaftigkeit erzeugt ein Gefühl taktil nachvollziehbarer Wahrheit, der Gegenstand erscheint in haptischer Qualität vor dem Auge. Gleichzeitig legt dieses Element die Inszenierung innerbildlich offen.

Ebenso kompositorisch bewusst angeordnet, fast schon als Stilleben, erscheinen Spindel und Rocken auf der Säule – ikonografisch unterstreichen sie in ihrer Funktion als weibliche Attribute¹⁷⁹ den Bildinhalt.¹⁸⁰ Zudem treten beide Objekte in Darstellungen mit transsexueller Note häufig auf. Wie im Beispiel des Mythos um Herkules

179 „Die Kulturgeschichte der alten Völker bezeugt, daß Spinnen und Weben überall die charakteristische Frauenarbeit war. Daher galten Spindel und Rocken ganz allgemein als Symbol der Weiblichkeit.“ Dorothea FORSTNER: *Die Welt der Symbole*, Innsbruck 1961, S. 445.

180 Das vordere Objekt ist eindeutig als Spindel zu erkennen, während man beim hinteren aufgrund der Ausführung Schwierigkeiten hat, die Objektstruktur auszumachen. Gedeutet wurde dies lange Zeit als Muschel oder Schnecke, dies schien logisch aufgrund der attributiv zugeschriebenen Zwitterhaftigkeit dieser Tiere und der entsprechenden Analogie zum Bildthema. DU GUÉ 1952, S.74; CASSANI 1984, S. 410. Im Original lässt sich klar erkennen, dass es sich um Spindel und Rocken handelt. Der Rocken hält die zu verarbeitenden Rohfasern zusammen, im Bild sieht man die einzelnen Fäden heraushängen. Korrekt erkannt bei SCHOLZ-HÄNSEL 2000, S. 87.

und Omphale findet man bereits in der antiken Skulptur die Gegenüberstellung beider mit vertauschten Insignien – Herkules in Frauenkleidern mit Spindel und Rocken, Omphale mit dem Umhang aus Löwenfell und Keule (Abb. 33).¹⁸¹

Die Literatur zum Gemälde Riberas bestätigt Magdalena in der Regel ein trauriges oder enttäushtes Gesicht, Felici eher einen resignierten Blick.¹⁸²

Die Analyse der Mimik zeigt meines Erachtens bei Magdalena keine Zeichen von Traurigkeit, sie ist allemal starr und unbewegt. Das Ausfransen der Augenbraue führt eher noch zur Assoziation eines herausfordernden Hochziehens derselben, aber lässt keine Spur von Trauer erkennen. Ihre Körperhaltung bestätigt diese Wahrnehmung – harte Frontalität, Bewegungslosigkeit und Starre. Auch das Kind liegt eher wie eine leblose Puppe da, so eingewickelt, dass es sich nicht bewegen kann. Felicis Ausdruck kann tatsächlich als resigniert gewertet werden, seine Augenbrauen sind abgesenkt und zwischen ihnen bildet sich eine kritische Stirnfalte. Seine Haltung mit den hängenden, vornübergebeugten Schultern wirkt missmutig, er wirkt zwar dynamischer im Sinne einer angedeuteten Bewegung, dennoch von geringerer Körperspannung als Magdalena.

Die Lebensumstände des Paares sind ungewiss, dennoch ist anzunehmen, dass sich beide innerhalb ihres sozialen Rahmens beständig den Blicken der Umwelt ausgesetzt sahen. Magdalena war angeblich eine Berühmtheit und lebte davon ihren Bart zu zeigen, so gelangte sie auch an den Hof des Vizekönigs.¹⁸³ Ohne Spekulation über die Lebensumstände des Paares lässt sich sagen, dass Felici in dieser Aufstellung, die im Sinne einer klassischen Rollenaufteilung von Ehemann und -frau umgedreht wurde, unterlegen ist.¹⁸⁴ Er ist nur Statist und dient der Authentifizierung der Geschichte seiner Frau.

181 STOICHITA / CODERCH 2006, S. 38f.

182 CLIFTON 1993, S. 114; DU GUE, S. 74.

183 SCHOLZ-HÄNSEL 2000, S. 44.

184 Alberto Manguel überliefert in seiner populärwissenschaftlichen Verarbeitung das Gerücht, Magdalena habe den Bart zum Ärger ihres Gatten in der Hochzeitsnacht bekommen. Eine resignierte Haltung des Ehemanns wäre – glaubte man dieser Überlieferung – durchaus nachvollziehbar. Aufgrund der Nähe zur sexualisierten Aussage anderer Narrativen, muss

Anhand der begleitenden Inschrift wird der Entstehungskontext des Gemäldes nachvollziehbar. Ribera, der den Großteil seiner Schaffenszeit in Neapel verbrachte, pflegte Zeit seines Lebens engen Kontakt zu den spanischen Vizekönigen, die Statthalter in Neapel waren.¹⁸⁵ Die Vizekönige wiederum vergaben Aufträge an eine Vielzahl von Künstlern, zum Teil, um die königliche Kollektion Philips IV. in Spanien zu vermehren, zum Teil für eigene Sammlungen.¹⁸⁶ Der von 1629-1631 amtierende Vizekönig Don Fernando Enríquez Afán de Ribera¹⁸⁷ (1583-1637) ist weniger für seine politischen Leistungen in Erinnerung geblieben, als vielmehr für seine herausragende Kunstsammlung, die er vor und während seiner Regentschaft erwerben konnte. Diese verzeichnete ungefähr 450 Werke zahlreicher schon zu Lebzeiten berühmter Künstler, wie zum Beispiel van Dyck, Artemisia Gentileschi, Guido Reni, Rubens, Raffael oder Tizian.¹⁸⁸ Vor wenigen Jahren wurde ein 1637 erstelltes Verzeichnis entdeckt, das die Kunstsammlung des Fürsten direkt nach seinem Tod Bild für Bild auflistet.¹⁸⁹ Jonathan Brown und Richard Kagan kommen in ihrer Auswertung des Verzeichnisses zu dem Ergebnis, dass die Sammlung überraschend wenige sakrale Themen verzeichne. Diesen Zustand führen sie als besonderes Merkmal kleinerer spanischer Fürstensammlungen des

wohl eher von Legendenbildung ausgegangen werden. Es ist nicht angegeben, woher er diese Information nimmt, abgesehen davon, dass er damit ein Stereotyp bedient. Alberto MANGUEL: *Bilder lesen. Eine Geschichte der Liebe und des Hasses*, Hamburg 2002, S. 112f. Zweifel an der Glaubwürdigkeit dieser Aussage bei Susanne THIEMANN, *Sex trouble. Die bärtige Frau bei José de Ribera, Luis Vélez de Guevara und Huarte de San Juan*, in: *Geschlechtervariationen. Gender-Konzepte im Übergang zur Neuzeit*. Judith Klinger / Susanne Thiemann (Hrsg.), Potsdam 2006, S. 47-82, hier S. 53. Ich pflichte ihr bei, allerdings kann es sich tatsächlich um eine zeitnahe Erfindung handeln, s. Anm. 141 zur Rezeption Helena Antonias.

185 Zum Verhältnis Riberas zur Nobilität und zum Besatzungsstatus Neapels vgl. Gabriele FINALDI: *Ribera, the viceroys of Naples and the king. Some observations on their relations*, in: *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*, José Luis Colomer (Hg.), Madrid 2003, S. 378-387.

186 „Inspired by a king who was among the greatest collectors of all time, the Spanish upper classes were tireless in their pursuit of pictures.“ Jonathan BROWN / Richard L. KAGAN: *The Duke of Alcalá. His Collection and Its Evolution*, in: *The Art Bulletin*, Bd. 69/2, 1987, S. 231-255, hier S. 235.

187 Die Namensdoppelung ist zufällig und deutet kein Verwandtschaftsverhältnis an.

188 BROWN / KAGAN 1987, S. 236f.

189 Ebd.

17. Jahrhunderts auf.¹⁹⁰ Neben Gemälden verfügte die Sammlung des Fürsten über eine große Anzahl kleinformatiger Bronzen und Kunstdrucke, sodass man von einer klassischen Kunstkammer des 17. Jahrhunderts sprechen kann.¹⁹¹

Neben der bärtigen Frau finden sich lediglich zwei Darstellungen im Bereich des Kuriosen – ein nicht erhaltenes Gemälde von Diego de Romulo, im Inventar als „Idiot, der alles auf dem Teller vor ihm isst“¹⁹², und eine bis heute nicht identifizierte Darstellung eines Kleinwüchsigen.¹⁹³ Da Alcalá, wie Brown und Kagan überliefern, selbst künstlerisch tätig war, kann man wohl behaupten, dass es sich um einen ausgeprägten Kunstliebhaber handelte. James Clifton vermutet, dass Ribera und der Fürst ein als Mäzenatentum zu charakterisierendes Verhältnis unterhielten.¹⁹⁴ Die Nennung des Auftraggebers innerhalb der Inschrift zeugt einerseits vom Repräsentationswillen und humanistischen Selbstverständnis des Vizes, andererseits ist sie Zeugnis seines Umgangs mit den bedeutendsten Künstlern. Zudem impliziert die Stilisierung Riberas zum „alter Apelles“ auch den entsprechenden Gegenpart – der Fürst als sein Mäzen wird gleichgesetzt mit Alexander dem Großen. Clifton vermutet aufgrund dieser Phrase, dass der Inhalt der Inschrift aus der Feder des Fürsten stamme, weil der Künstler sich nicht selbst als Apelles bezeichnen würde.¹⁹⁵ In jedem Fall impliziert der Verweis auf das antike Vorbild den naturalistischen Anspruch des Künstlers – ist doch gerade Apelles für seine perfekte Nachahmung der Natur im Sinne des *trompe l'oeil* bekannt.¹⁹⁶ Die Nennung

190 „This thematic distribution corroborates a trend that has emerged from recent studies of seventeenth-century Spanish collections – that the demand for nonreligious art in the private sector exceeded the demand for works of religious content“. BROWN / KAGAN 1987, S. 246.

191 Ebd., S. 248.

192 „Un retrato de bufon que se come todo lo que tiene pintado en el plato.“ Zitiert nach BROWN / KAGAN 1987, S. 250.

193 Ebd. 1987, S. 251.

194 CLIFTON 1993, S. 115.

195 Ebd.

196 Vgl. Ernst H. GOMBRICH: *Studies in the art of the renaissance* (3). *The heritage of Apelles*, Oxford 1976; Zum Topos der Stilisierung des Künstlers zum „alter Apelles“ vgl. Gabriele KOPP-SCHMIDT: ‚Mit den Farben des Apelles‘. *Antikes Künstlerlob in Dürers Selbstbildnis von 1500*, in: Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen, Bd. 28, 2004, S. 1-24; KRACHT 2015, S. 50.

der Mitgliedschaft im Christus-Orden verweist sowohl auf die gesellschaftliche Stellung als auch auf die angestrebte christliche Tugend des Künstlers, die sich hier nicht augenscheinlich über das Motiv ausdrücken kann.

Die Betonung des Datums im Gemälde ist ungewöhnlich, gängig wäre allenfalls ein Verweis auf das Jahr.¹⁹⁷ In diesem Fall suggeriert die exakte Datierung die Authentizität des Dargestellten – ein historischer Augenblick wird festgehalten. In Anbetracht des Werkprozesses, der bei einem Ölgemälde dieser Größe Wochen oder Monate angedauert haben wird, könnte man sich fragen, ob sich die Datierung auf den Tag der Fertigstellung oder den Tag, an dem der Künstler die Porträtierte gesehen hat, bezieht. Sicherlich gab es Studien und Vorzeichnungen, die eventuell wirklich „nach dem Leben“ angefertigt wurden. In jedem Fall behauptet der Künstler, Magdalena Ventura selbst gesehen zu haben.¹⁹⁸

Es ist dem Porträt als Gattung immanent, einen in steter Veränderung begriffenen Zustand abzubilden. Die im Bild überlieferte Vita Magdalenas betont den zeitlichen Verlauf ihrer Veränderung – die exakte Datierung beweist damit zudem die konservierende Kraft des Künstlers. Der Vergleich zum Gesamtoeuvre des Künstlers legt die Vermutung nahe, dass Ribera Magdalena Venturas Physiognomie zugunsten des Kontrastes überzeichnet hat. Riberas Stil ist geprägt durch den Einfluss der italienischen Realisten, immer wieder wird auf Caravaggio in Hinblick auf die ausgeprägte Hell-Dunkel Malerei Riberas verwiesen.¹⁹⁹ Die Zuordnung zu einer Schule ist

197 Das Datieren von Gemälden über Signatur oder Inschrift etabliert sich im Zuge der Verbreitung der Druckgrafik. Die Forschung vermutet das Erstarken außerdem im Zusammenhang mit der Entwicklung eines individualistischen Künstlertypus. Als Vorreiter gilt hier Dürer, der über die Datierung seiner Erzeugnisse seinen künstlerischen Vita zu betonen suchte. Tobias BURG, *Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert*, Berlin 2007, S. 473ff.

198 CLIFTON 1993, S. 114f. führt aus, dass die Nennung des exakten Datums besonders im Bereich der Porträtdarstellung auftritt: „Artists indicate their closeness to the model, and hence the truthfulness of their artistic product, as a means of validation of their work.“

199 SCHOLZ-HÄNSEL 2000 vermutet zudem einen niederländischen Einfluss. In Anbetracht der Sammlung des Vize lässt sich dies vermuten. Vgl. ausführlich zur Hell-Dunkel-Malerei Riberas Maria RZEPINSKA, *Tenebrism in Baroque Painting and its ideological background*, in: *artibus et historiae*, Bd. 13, 1986, S. 91-112. Im Rahmen der Arbeit ist die stilistische Einordnung nicht zielführend und soll nicht verfolgt werden.

umstritten.²⁰⁰ Sein gesamtes Werk durchzieht eine naturalistische Perspektive,²⁰¹ unabhängig vom Thema der Bilder. Wie in der Literatur ausführlich erfasst, fokussiert das Werk Riberas auf die Darstellung von Körperlichkeit, oftmals anhand Gemarterter oder vom Leben Gezeichneter.²⁰²

Mit der Inschrift unterscheidet sich ein weiteres zentrales Bildelement von den zuvor vorgestellten Beispielen. Bei allen vorherigen funktioniert sie wie eine Bildbeischrift und damit nicht Teil des Bildraumes. Dahingegen ist Riberas Inschrift aufgrund ihrer Inszenierung als in die Stele gemeißelt Teil der Welt der Dargestellten. Zusätzlich wird sie kombiniert mit der Inschrift am oberen Rand, die wiederum als Beischrift angelegt ist. Daniela Kracht vermutet, dass letztere das Motto (*Inscriptio / Lemma*) bildet und in der Kombination mit dem erklärenden Vers (*Subscriptio / Epigramm*) eine emblematische Struktur im gesamten Bild angelegt ist.²⁰³ Bedenkt man den rätselhaften Charakter des Gemäldes mit seinen innerbildlichen Brüchen und der schwer zu bestimmenden konkreten Aussagen über den Bildgegenstand, erscheint diese Deutung schlüssig. Das Motto bedient sich einer antiken Textquelle, was lediglich dem geschulten humanistischen

200 Hier geht es immer um Fragen der Nationalität: „Bis heute gilt als charakteristischer Unterschied zwischen spanischen und italienischen Künstlern, dass die Ersteren sich stärker am Vorbild der Natur orientierten, die letzteren hingegen das eigene Künstlertum sowie Form und Inhalt auch theoretisch reflektierten.“ SCHOLZ-HÄNSEL 2000, S. 6.

201 SCHOLZ-HÄNSEL 2000, S. 23ff.

202 Die Beschreibung Riberas Werk speiste sich lange Zeit aus der Wahrnehmung seiner berühmtesten Werkgruppen, der Unterweltbüßer und Eremiten, allesamt nackte, gequälte und ausgezehnte Körper. Schon Zeitgenosse Giulio Mancini beschrieb Ribera als unstet; Giulio MANCINI: *Considerazioni sulla pittura*, Adriana Marucchi (Hg.), (1621) Rom 1956/57, S. 249-251. Auch Joachim von Sandrart erwähnte nur die „crudelen Historien“, Joachim VON SANDRART: *Teutsche Academie der Bau-, Bild-, und Mahlerey-Künste*, A.R. Peltzer (Hg.), (Nürnberg 1675) München 1925, II, S. 191. Walter Lang attestierte dem Künstler Perversion und vieles mehr; Walter K. LANG: *Grausame Bilder. Sadismus in der neapolitanischen Malerei*, Berlin 2001. Die neuere Forschung folgt mittlerweile einer anderen Richtung, die in Hinblick auf das vielseitige Gesamtwerk auch angemessener scheint, z.B. Diane KRACHT: *Gequälte Seelen - gequälte Körper. Die antiken Unterweltbüßer des Jusepe de Ribera*, Magister-Schrift, Hamburg 2004; KRACHT 2015; SCHOLZ-HÄNSEL 2000; Edward J. SULLIVAN: *Ribera's Clubfooted Boy. Image and symbol*, in: *Marsyas, Studies in the history of Art*, XIX, 1977-1978, S. 17-21, Sullivan zeigte am Beispiel des Bildes *Der Klumpfüßige Junge* Ribera als „a highly original, highly innovative creator who employed earthbound naturalism for spiritual motives.“

203 KRACHT 2015, S. 49, gibt an, dass sich der Ausspruch auf die Stelle in Vergil, *Aeneis*, VIII.80, bezieht, in der sich der Traum des Aeneas, auf eine weiße säugende Wildsau zu treffen, bewahrheitet.

Leser deutlich werden konnte. Das Bild oder *Icon* ist eine freie, hochgradig verschachtelte Neuerfindung oder doch zumindest Neukombination in Hinblick auf die Darstellung des Mottos und die Inschrift würde den erklärenden Textanhang, der bei der Lösung des Rätsels helfen soll, bilden. Auch die begleitenden Personen, die bei Ribera Magdalenas soziale Stellung als Frau innerhalb einer Familie unterstreichen, fehlen in allen anderen Werken. Durch die Reduktion des Bildinhaltes auf die Dargestellte und ihr körperliches Erscheinungsbild, könnte man allen einen höheren Realismusanspruch zugestehen, als der Darstellung Riberas. Letztere lenkt die Rezeption durch den Betrachter mit ihren strategisch komponierten Bildelementen gezielt. Oder man könnte sagen, letztere bedient sich visueller Strategien, die der Komplexität des Sujets gerecht werden. Genau hier liegt die Brillanz, die im Vergleich noch einmal betont wird. Alle anderen Beispiele sind uneindeutig, technisch schlechter ausgeführt und erwecken oftmals eher den Eindruck von Travestie, denn den einer bärtigen Frau. Dieser Punkt verdeutlicht erneut, dass es bei Riberas Magdalena Ventura nicht um eine naturalistisch abgebildete Realität, sondern um eine evidente Repräsentation, die strategisch erzeugt wird, geht.

Abschließend soll auf ein weiteres Problem aufmerksam gemacht werden. Bisher wurde davon ausgegangen, dass es sich um ein Realporträt handelt, auch wenn nicht unbedingt von physischer Ähnlichkeit Magdalenas ausgegangen werden kann. Ihre historische Existenz speist sich zum einen aus der Vitenbeschreibung im Bild, die in ihrer Ausführlichkeit und in ihrem Aufbau den vorgestellten historischen Vitenbeschreibungen bärtiger Frauen gleicht, und zum anderen aus dem publizierten Schreiben des Gesandten. Die Namen der Protagonisten allerdings geben ein weiteres Rätsel auf, haben sie doch neben der vordergründigen Namensgebung noch weitere Bedeutungsebenen. Nach allen Verweisen auf die eindeutige Adaption christlicher Ikonografie scheint auch hier bezeichnend, dass die Bärtige den Namen der Heiligen trägt, die für ihr eremitisches Haarkleid bekannt war. Der Beiname Ventura birgt die Doppeldeutigkeit in sich selbst

– „Ventura“ als „Glück“ oder auch „Schicksal“, also geradezu eine direkte Anspielung auf die Frage der Bewertung? Auch bei der heiligen Kümmerin schwankte die Bewertung zwischen göttlichem Wunder und entstellendem Martyrium. Lässt sich bei Magdalena Ventura noch der sprachliche Verweis zur kuriosen Vita herstellen, so ist der semiotische Bezug beim Namen des Dargestellten Ehemanns Felici dei Amici unklar – „glückliche Freunde“, schiene eine angemessene Übersetzung, die allerdings keinen vordergründigen Bezug zum Bildinhalt bietet.²⁰⁴ Diana Kracht schlägt als Erklärung vor, dass der Künstler damit seine Freundschaft zum Mäzen und Auftraggeber ausdrückt.²⁰⁵ Im Sinne der hier vorgestellten Argumentation lässt sich festhalten, dass Zweifel gegenüber der historischen Wahrheit der angegebenen Namen gehegt werden müssen. Wahrscheinlich hießen beide anders, was wiederum erklären würde, warum keine weiteren historischen Quellen der Vita dieser bärtigen Frau zugeordnet werden können. Im Vergleich zu allen anderen Beispielen ist dies bemerkenswert. Dieser Umstand unterstreicht den theatralen Inszenierungscharakter des Bildes, der bereits in der Inszenierung der Maria und der Verkleidung als höfisches Personal angelegt ist. Das elaborierte Bildrätsel und das ungewöhnliche Fehlen ergänzender Quellen legen die Vermutung nahe, dass das ganze Bildsubjekt erfunden ist. Dem Ganzen würde ein gewisser Witz innewohnen:

204 KRACHT 2015, S. 59 übersetzt die beiden Namen zusammen mit „Glück“ und „Freundschaft“.

205 Ebd., baut ihre These auf der Tatsache auf, dass Ribera als spanischer Künstler in Italien tätig war und sich kunsttheoretisch mit den Konventionen der italienischen Künstler auseinandersetzte, oftmals im Werk auf diese anspielte und sie aktiv kommentierte. Sie führt diesen Umstand auf den paragonen Diskurs zwischen italienischen und spanischen Künstlern zurück, in dem die spanische Kunst unterlag. „Hinter der emblematischen Struktur des Gemäldes versteckt, reagierten Ribera und sein Auftraggeber auf die einheimische Kritik an spanischen Künstlern und Mäzenen. Dabei wussten beide geschickt ihre Stellung zwischen den Kulturen auszunutzen. Während der Vizekönig von Neapel als Auftraggeber des Gemäldes sein großes mäzenisches Verdienst und seine Bedeutung im System des römisch-italienischen *clientelismo* vorführen ließ, inszenierte sich Ribera darin als gebildeter und vor allem genialer spanischer Maler.“ Ebd., S. 60. Ein weiteres Indiz für diese Ausdeutung, welches hier nicht unerwähnt bleiben soll, ist die auffällige Reduktion auf die Farben Gelb, Rot, Weiß und Schwarz im Bild. Diese wiederum bilden die, dem Apelles zugeschriebene Farbpalette und wurden mit großer Sicherheit bewusst vom Künstler eingesetzt. Es handelt sich um das einzige Bild aus seiner Hand, was auf diese Palette reduziert ist. Ebd., S. 52.

Die überzeugendste aller hier angeführten Darstellungen, ist am Ende die einzig wirklich erfundene.

2.3. Exkurs: Bärtige Frauen im literarischen Diskurs am Beispiel Don Quijotes

Die Analyse des Gemäldes von Ribera hat ergeben, dass die Darstellung am besten mit dem Verweis auf ihren theatralen Charakter beschrieben ist.²⁰⁶ Diese These bestätigt sich in der Feststellung, dass bärtige Frauen in der spanischen Literatur des Siglo de Oro vielfältig auftreten und entsprechend besonders in den Theaterwissenschaften weiterführend erforscht sind.²⁰⁷ Beispielhaft soll hier eine prominente Passage aus Miguel de Cervantes *Don Quijote de La Mancha* rekapituliert werden – wiederum, wie in vorangegangenen Teilen, in Hinblick auf die angesprochenen Narrative.²⁰⁸ Im zweiten Teil der Erzählung befinden sich Don Quijote und sein Begleiter Sancho im Hause der Fürsten Villahermosa, wo sie auf Trifaldín, einen Gesandten der Gräfin Trifaldi²⁰⁹ treffen, auch bekannt unter dem Namen der Dueña Dolorida – die schmerzreiche Kammerfrau.²¹⁰ Der Botschafter bittet Don Quijote und seinen Begleiter, die ausgewiesenermaßen ihre Meriten als Ritter verdienen wollen, um Hilfe in den Angelegenheiten seiner Herrin, die gemeinsam mit ihren Dienerinnen

206 „Theatral“ meint hier, den vorangegangenen Ausführungen folgend, dass Ribera seine Protagonisten „verkleidet“ und ihre Geschichte erfunden ist. Damit ist die Analogie zur Aufführung eines Theaterstücks gegeben.

207 Susanne THIEMANN: *Sex trouble. Die bärtige Frau bei José de Ribera, Luis Vélez de Guevara und Huarte de San Juan*, in: Geschlechtervariationen. Gender-Konzepte im Übergang zur Neuzeit, Judith Klinger / Susanne Thiemann (Hrsg.), Potsdam 2006, S. 47-82. Sie vergleicht die literaturwissenschaftlichen Erkenntnisse mit dem Bild Riberas. Vgl. außerdem Sherry VELASCO: *The Dueña Dolorida. Policing Gender, Desire, and Entertainment*, in: *Hispanic Review*, 77.2, 2009, S. 221-244. Velasco vergleicht die Rolle der bärtigen Trifaldi mit dem travestierten Pagen, der die Dulcinea mimt. In der Auswertung der zwei ‚gender-crossing‘ Momente kommt sie zu dem Schluss, dass hier soziale Disziplinierung anhand der Überschreitung geübt wird – „strategies for policing gender behaviour“.

208 Alle folgenden Zitate beziehen sich im Original auf Miguel DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, (krit. Ausgabe) Barcelona 2001; in der Übersetzung auf Miguel DE CERVANTES Saavedra: *Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha*, (El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha, 1. Teil Madrid 1605; Zweiter Teil: Madrid 1615), Ludwig Tieck (Übers.), Berlin 1966.

209 In der deutschen Übersetzung eigentlich „Dreischleppin“, „tri faldi“ als „drei Röcke“.

210 Um Verwirrung vorzubeugen: Die Kammerfrau Trifaldi, die selber Kammerfrau einer Prinzessin ist, hat wiederum Kammerfrauen in ihrem Gefolge. Im Laufe der Erzählung ist dieser Umstand Teil der literarisch komischen Auseinandersetzung um die Frage nach dem hierarchischen Status der Beteiligten – auch die edle Trifaldi, die selbst eine Fürstin ist, wird innerhalb ihrer Rolle als Kammerfrau der Prinzessin zur Dienerin degradiert.

verzaubert worden war. Beide stimmen ein und treffen die Fürstin und ihren Hofstaat, die allesamt mit schwarzen undurchsichtigen Tüchern verschleiert auftreten. Die Fürstin berichtet von ihrem bitteren Schicksal, „welches wohl das unerhörteste und wundersamste Leid und Weh ist, so die leidvollste Phantasie auf Erden sich erdenken kann“. Demnach hatte sie einem jungen Ritter zu einer nicht standesgemäßen Beziehung mit einer Prinzessin verholpen, die in der Folge schwanger wurde. Zur Strafe für ihr amoralisches Verhalten wird sie mitsamt ihrem Gefolge vom Riesen Malambruno verzaubert. Sie zitiert den Giganten, der ihr verkündet, sie zu bestrafen, aber nicht mit dem Tod, sondern mit einer Strafe, die sie langfristig erdulden müsse und die ihr einen „kontinuierlichen sozialen Tod“ bescheren würde, woraufhin die Damen fühlen, „wie sich uns die Poren im Antlitz öffneten und wie es uns im ganzen Gesicht wie mit Nadelspitzen stach“ und mit Schrecken feststellen, dass sie bärtig geworden sind.²¹¹ Nachdem die Geschichte erzählt ist, lüften die Fürstin und ihr Gefolge ihre Schleier, woraufhin sich den Anwesenden lauter bärtige Gesichter in allen Haarfarben zeigen. Die Reaktion der Umstehenden wird differenziert beschrieben – zwischen Bewunderung auf Seiten des Herzogs und seiner Frau, Verblüffung auf Seiten Don Quijotes und Staunen bei allen anderen Anwesenden.²¹²

Jacobo Sanz Hermida, der sich eingehend mit dieser Episode auseinandergesetzt hat, zitiert in seinem Aufsatz eingangs die frühere Forschung Miguel de Unamunos, der in seiner Analyse bemerkt, die Szene sei „plump inszeniert und linkisch ausgedacht“.²¹³ Hermida verdeutlicht in

211 DE CERVANTES 2001, S. 948. „[...]y vituperado las condiciones de las dueñas, sus malas mañas y peores trazas, y cargando a todas la culpa que yo sola tenía, dijo que no quería con pena capital castigarnos, sino con otras penas dilatadas, que nos diesen una muerte civil y continua: y en aquel mismo momento y punto que acabó de decir esto, sentimos todas que se nos abrían los poros de la cara y que por toda ella nos punzaba como puntas de agujas. Acudimos luego con las manos a los rostros y hallámonos de la manera que ahora veréis.“ Übers. DE CERVANTES 1966, S. 264.

212 DE CERVANTES 2001, S. 948. „Y luego la Dolorida y las demás dueñas alzaron los antifaces con que cubiertas venían, y descubrieron los rostros todos poblados de barbas, cuáles rubias, cuáles negras, cuáles blancas y cuáles abarrazadas, de cuya vista mostraron quedar admirados el duque y la duquesa, pasmados don Quijote y Sancho, y atónitos todos los presentes“ Übers. CERVANTES 1966, S. 264.

213 Miguel de UNAMUNO: *Vida de don Quijote y Sancho*, Madrid 1958, S. 155; Jacobo SANZ

der Folge, wie sehr diese Bewertung einem Missverständnis der Komplexität der angelegten Figur sowie des verhandelten Themas geschuldet ist – seines Erachtens wird zentral die Frage nach der körperlichen Unterscheidung von Mann und Frau und den damit verbundenen sozialen Rollenentwürfen verhandelt.²¹⁴ In der Folge der Erzählung wird die soziale Relevanz der körperlichen Veränderung, die bereits in der formulierten Strafe des „sozialen Todes“ deutlich wurde, von der Fürstin Trifaldi dramatisch ausgeführt:

Auf diese Weise bestrafte uns der lumpige, niederträchtige Mensch Malambruno, indem er die Zartheit und Frische unserer Angesichter mit diesen rauen Borsten bedeckte; o hätte doch der Himmel gewollt, daß er uns lieber mit seinem ungeheuren Säbel die Häupter heruntergeschlagen hätte und nur nicht das getan, daß er so den Glanz unsers Antlitzes verfinsterte mit diesem Gestrüppe, welches uns bedeckt; [...] ich sage also, an wen soll sich wohl eine Dueña mit einem Barte wenden? Welcher Vater oder welche Mutter wird teil an ihr nehmen? Wer wird ihr Hülfe leisten? Denn wenn schon eine ebene Haut und ein Gesicht, mit tausend Latwergen und Schminken gemartert, kaum einen findet, der es ausstehen mag, was wird erst geschehen, wenn das Antlitz in eine Waldung verwandelt ist?²¹⁵

Es wird also deutlich, welche Konsequenzen der Bartwuchs hat, nämlich in erster Linie soziale – wie auch vom Verursacher intendiert. Der Verweis auf Pflegeprodukte zur Steigerung der äußerlichen Schönheit, die ohnehin eingesetzt werden, um einen Ehepartner zu finden, macht deutlich, dass in erster Linie die für eine Frau sozial angemessene Ehe verunmöglicht wird. Die Kontrastierung zur körperlichen Strafe des Einschlagens des Schädels oder Aufschlitzens der Nase, die hier als weniger furchtbar beschrieben

Hermida: *Aspectos fisiológicos de la dueña Dolorida. La metamorfosis de la mujer en hombre*, Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Barcelona, 1993, hier S. 463.

214 SANZ 1993, S. 463

215 DE CERVANTES 2001, S. 947 „Desta manera nos castigó aquel follón y malintencionado de Malambruno, cubriendo la blandura y morbidez de nuestros rostros con la aspereza destas cerdas, que pluguiera al cielo que antes con su desmesurado alfanje nos hubiera derribado las testas, que no que nos asombrara la luz de nuestras caras con esta borra que nos cubre. [...] digo, pues, que ¿adónde podrá ir una dueña con barbas? ¿Qué padre o qué madre se dolerá della? ¿Quién la dará ayuda? Pues aun cuando tiene la tez lisa y el rostro martirizado con mil suertes de mejurjes y mudas apenas halla quien bien la quiera, ¿qué hará cuando descubra hecho un bosque su rostro?“ Übers. DE CERVANTES 1966, S. 264-265.

wird, unterstreicht die Dramatik des sozialen Todes durch Bartwuchs, der als verheerender als ein realer Tod gewertet wird. Die realen Folgen, also welche Anstrengungen und Unkosten die Kammerfrauen ertragen müssen, werden anschaulich ausgeführt:

Wir haben kein Geld, uns reinigen zu lassen, und daher sind einige von uns auf ein gemeines Mittel gefallen, sich nämlich des Peches oder der Pechpflaster zu bedienen und diese auf das Gesicht zu legen, worauf sie sie plötzlich abreißen und so glatt und schier sind wie der Kolben einer steinernen Mörserkeule; [...] wenn uns also vom Herrn Don Quixote nicht geholfen wird, so muß man uns wohl mit Bärten in die Grube tragen.²¹⁶

Die Episode kontrastiert subtil verschiedene Elemente der körperlichen Geschlechtlichkeit. So wird beim Eintreten des Botschafters beschrieben, dass dieser vor seinem Gesicht einen durchsichtigen Schleier trage, der nach dem Heben den „längsten, weißesten, dichtesten Bart sehen ließ, den bis jetzt ein Menschengesicht erschaut hatte“ und mit „tiefer, klangvoller Stimme spricht“.²¹⁷ Die Bärte des Gefolges und der Dueña Dolorida werden in ihrer Beschaffenheit lediglich in Hinblick auf ihren Farbton beschrieben. Als sie beginnt ihre Geschichte zu erzählen, wird notiert: „Sie warf sich jetzt auf die Knie nieder und sprach mit einer Stimme, die eher grob und rau als fein und zart war“. Ihre körperliche Veränderung, die vornehmlich den Bartwuchs betrifft, trägt also noch weiter, denn auch ihre Stimme ist rau und damit männlich konnotiert. Als es im späteren Verlauf darum geht, in welcher Form Don Quijote und sein Begleiter helfen können, vergleicht die Kammerfrau die ritterlichen Fähigkeiten Sanchos mit der Qualität des prächtigen Bartes ihres Kammerjunkers. Damit wird implizit der männliche Vollbart als erstrebenswertes Merkmal der Auszeichnung bewertet und gleichzeitig der Wert des weiblichen negiert, immerhin vergleicht sie ihn nicht mit ihrem eigenen Bart. Diese Abwertung, die in Form der Überschreitung sowohl sozialer als auch ästhetischer Kategorien ausgedrückt wird, verstärkt sich gleichzeitig durch die wiederholten

216 DE CERVANTES 2001, S. 950; DE CERVANTES 1966, S. 267.

217 DE CERVANTES 2001, S. 946; DE CERVANTES 1966, S. 263.

Beteuerung Don Quijotes, diesen Frauen helfen zu müssen: „weil ich ein Ritter bin, in dessen Beruf es liegt und dem es zukommt, aller Art Frauen zu beschirmen, insbesondere würdige Damen, so verwitwet und an Ehre oder Gut geschädigt und schmerzenreich sind“.²¹⁸ Denn, wie später ausgeführt wird: „Zuflucht in Nöten, Hilfe in Bedrängnissen, Beschirmung der Jungfrauen, Trost der Witwen, das findet sich bei keinerlei Art von Menschen besser als bei den fahrenden Rittern“.²¹⁹

Nachdem allerdings deutlich wird, dass die Verzauberung aufzuheben sei indem Sancho sich selbst mit Schlägen züchtigt, erwidert dieser:

Wenn dieses Liebeswerk für züchtige Fräulein oder für Mädchen aus der Waisenschule getan werden sollte, könnte sich der Mensch auf jederlei Mühsal einlassen; aber um diesen Kammerfrauen den Bart wegzuschaffen, das ist zu stark! Sähe ich sie doch lieber alle mit Bärten, alle, von der größten bis zur kleinsten, von der verwickeltesten Zimmerliese bis zur aufgedonnertsten Madam!²²⁰

Damit wird eine Dimension deutlich, die im Kontext der bisher beschriebenen Beispiele sinnfällig ist. Der Topos der gestraften Jungfrau, deren körperlicher Makel gerade Ausdruck ihrer vorangegangenen Tugend ist, wird hier mit einer körperlichen Veränderung kontrastiert, die als Strafe für unangemessenes soziales Verhalten gewertet ist.

Die Episode lässt sich im Gesamtwerk als klassisches Abenteuer ausdeuten, das Don Quijote zustößt. Er verspricht seine Hilfe. In der Folge erdenken sich alle Beteiligten eine List, den Giganten zu besiegen und den bösen Zauber aufzuheben.

Sanz Hermida betont zurecht, dass innerhalb dieser Episode in erster Linie die soziale Relevanz des Bartes sowie Grenzen der Geschlechtlichkeit verhandelt werden.²²¹ Er verweist dafür auf ein Zitat San Isidors, das in

218 DE CERVANTES 2001, S. 950; DE CERVANTES 1966, S. 267.

219 Ebd.

220 Ebd.

221 SANZ 1993, S. 465; Mit ähnlichem Ausgang, wenn auch für ein anderes Rollenmodell, beschreibt er die Konzeption der Figur Celestinas in Fernando de Rojas gleichnamiger Tragik-Komödie. Celestina, die sehr verkürzt und im weitesten Sinne als alte Kupplerin auftritt, wird als „vieja barbuda“ beschrieben. Vgl. Jacobo SANZ Hermida: ‚Una vieja barbuda que se dice Celestina‘. *Notas acerca de la primera caracterización de Celestina*, in: *Celestinesca. Boletín Informativo Internacional XVIII*, 1/1994, S. 17-33.

Corvarrubias *Tesoro de la lengua castellana o española* übermittelt wird: „Barbam veteres vocauerunt, quod virorum sir no mulierum.“²²² Seines Erachtens wird dadurch deutlich, dass der Bart in erster Linie der eindeutigen Unterscheidung der Geschlechter dient. Um diesen Punkt zu bekräftigen, zitiert Covarrubias wenig später im Text Diogenes, der auf die Frage warum er so einen langen Bart trage, antwortet: „Damit man in allen Situationen wisse, dass er ein Mann sei.“ Für Covarrubias ist der Bart damit „virilitas indicium“, also ein Zeichen der Männlichkeit und im Sinne seiner humoralpathologischen Weltauffassung logisches Ergebnis der geringeren Hitze von Frauen.

In Abgrenzung und Ergänzung zur Frage der bärtigen Frauen beschäftigt sich Sherry Velasco in *Marimachos, hombrunas, barbudas. The Masculine Women in Cervantes* mit der sogenannten „mujer varonil“ der spanischen Literatur des Siglo de Oro.²²³ Dieser Typus tritt, so Velasco, häufig auf, sowohl in moralischen als auch burlesken Kontexten. Ein Aspekt, der laut Velasco immer Bestandteil der literarischen Verhandlungen bleibt, ist die Frage nach der sozialen Angemessenheit des jeweiligen geschlechtlichen Verhaltens:

Given that gender transgression was believed to cause physical alterations of sex assignment, others insisted that women’s beards were the result of unpoliced gender border crossings and therefore it was men’s responsibility to control women and prevent them from acquiring a beard, the visual sign of strength and power.²²⁴

Ohne den feministischen Impetus zu sehr zu betonen, also eine Regulierung der Ausdeutung weiblichen Bartwuchses *durch* Männer, lässt sich konstatieren, dass die Verhandlungen um den Bart gerade aufgrund seines

222 „An den Bärten der Alten erkennt man, dass sie Mann und nicht Frau sind.“ Hier wird auf die Angleichung der Geschlechtskörper durch den Alterungsprozess rekurriert. DE COVARRUBIAS 2006, S. 120; Die zitierte Stelle erscheint bei San ISIDORO: *Etimologías*, J. Oroz Reta / M. Marcos Casquero (Hrsg.), I, Madrid 1982, S. 303.

223 Sherry VELASCO: *Marimachos, hombrunas, barbudas. The Masculine Woman in Cervantes*, in: Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America, XX.1, 2000, S. 69-78, hier S. 69. Velasco führt zudem eine Vielzahl weiterer literarischer Beispiele für sowohl bärtige als auch gender-überschreitende Protagonistinnen der spanischen Literatur an, auf die hier nicht weiter eingegangen werden soll.

224 Ebd.

transgressiven Potentials immer als normative Prozesse zu lesen sind. Dieser Umstand ist jenseits der Geschlechterhierarchien damit zu begründen, dass Geschlecht als soziale Kategorie eine ordnende Funktion einnimmt, die eine Vielzahl von Lebensbereichen strukturiert. Nichtsdestotrotz lässt sich konstatieren, dass ausnahmslos alle Berichte, Bilder und literarischen Zeugnisse *über* bärtige Frauen aus der Feder von Männern stammen,²²⁵ insofern lässt sich Velascos feministische Zuspitzung nicht von der Hand weisen.

225 Einzige Ausnahme für die Neuzeit bildet der Bericht Cavendishs über Barbara Urslerin, s. Kap. 2.5. Auch im 19. Jahrhundert und beginnenden 20. bildet Clémentine Delait eine Ausnahme, s. Kap. 3.2.

2.4 Kontexte der Neuzeit – Wunder und Monster

„Zwerge“ und Wunderkammern

Abbildungen bärtiger Frauen werden, wie bereits angeklungen ist, innerhalb der Forschung in der Regel im Bereich der sogenannten Kuriositäten-Darstellungen verortet.²²⁶

Bereits in der Mitte des 16. Jahrhunderts und in der Folge im Verlauf der Frühen Neuzeit war es üblich, *wunderliche* Menschen wie ‚Zwerge‘, ‚Haarige‘, ‚Fettsüchtige‘ oder Hermaphroditen‘ an den europäischen Höfen zu beherbergen. Wie im Falle der bereits vorgestellten Helena Antonia, bekleideten sie dort oftmals höfische Ämter – letztere war Hofdame. Die Ordnung lässt sich vorerst charakterisieren als ein Interesse an Allem, was vom normativen Körperideal der Zeit abweicht. Die hohe Zahl dargestellter körperlicher ‚Abweichung‘ auf Gemälden deutscher, italienischer, niederländischer und spanischer Künstler des 16. und 17. Jahrhundert ist bemerkenswert.²²⁷ Obwohl dieser Trend sich an allen europäischen Höfen zeigte, stechen vielleicht gerade aufgrund der bildlichen Überlieferung besonders die Spanier hervor, unter ihnen allen voran Phillip IV. Ein beliebtes Sujet in diesem Kontext bildet die Darstellung von Kleinwüchsigen, den sogenannten ‚Hofzwerge‘. Besonders Diego Velázquez ist als Künstler in diesem Kontext zu nennen, als Beispiel sei hier sein Porträt des Höflings *Sebastián de Morra* genannt (Abb. 34). Die Abbildung wird immer wieder angeführt, weil sie einen Kleinwüchsigen im Einzelporträt zeigt, diese vordergründige Würdigung aber innerbildlich zu brechen scheint.²²⁸ Neben den Einzeldarstellungen findet man die Darstellung Kleinwüchsiger vornehmlich im Rahmen der porträtierten Herrscherfamilie. So zeigt Alonso Sánchez Coello die *Infantin Clara Eugenia mit ihrem Zwerg Magdalena Ruiz* (Abb. 35) in Genretypischer Manier – die

226 Einzig CLIFTON 1993, S. 115 spricht sich in Hinblick auf Riberas *Magdalena Ventura* explizit gegen diesen Kontext aus.

227 Vgl. Lorraine DASTON / Katherine PARK: *Wonders and the order of nature. 1150 - 1750*, New York 2001.

228 Vgl. PORTÚS 2008.

„Zwergin“ als Besitz der Herrscherin. Die beiden Bildbeispiele verdeutlichen die zwei zentralen Narrative und damit Funktionen der Darstellung – auf der einen Seite rechtfertigt die körperliche Besonderheit als Naturwunder ein Einzelporträt. Auf der anderen Seite geht es um das Anzeigen hierarchischer Besitzverhältnisse: „Zwerge sind wie ein Schatten, vor denen sich die Gestalt des Herrschers umso leuchtender abhebt.“²²⁹

Die Anwesenheit körperlich abweichender Menschen an den Höfen wird im Kontext der Sammlungsbestrebungen von *Exotica* und *Curiosa* im Rahmen der Kunst- und Wunderkammern gesehen, die im 16. Jahrhundert etabliert wurden.²³⁰ Der Aufbau und Bestand unterlag den individuellen Sammlungsschwerpunkten und -interessen ihrer Besitzer, eine übergreifende, kanonische Ordnung der gesammelten Objekte bestand nicht.²³¹ Schon die Trennlinie zwischen Kunst- und Wunderkammer lässt sich oftmals nicht sauber ziehen. So handelte es sich bei der Sammlung Don Fernando Enríquez Afáns – Riberas Auftraggeber – in erster Linie um eine Kunstkammer, in der neben der bärtigen Frau noch weitere kuriose Bildthemen vertreten waren, die eher im Kontext von Wundern zu verorten sind. Die jeweilige Bezeichnung folgt also eher dem definierenen Sammlungsschwerpunkt, den man auszumachen glaubt.

Da bärtige Frauen auch als Wunder galten, würde man auch sie eher in einer Wunderkammer vermuten. Das Prinzip der Wunderkammer besteht im Sammeln von Objekten jeglicher Art, deren Wert sich gerade durch ihre Limitiertheit, Singularität, Exotik und Schwierigkeit in der Akquise bildet. Einerseits befriedigt dies ein protowissenschaftliches Forschungs- und Entdeckungsbedürfnis, andererseits belegt der Besitz entsprechender Objekte im repräsentativen Rahmen die intellektuelle sowie ökonomische Potenz ihres Besitzers. Bestandteil der klassischen Wunderkammer waren z.B. Muscheln, Korallen, ausgestopfte exotische Tiere, Ritusobjekte fremder

229 Lothar SICKEL: „Zwerg“, in: Uwe Fleckner / Martin Warnke (Hrsg.): *Handbuch der politischen Ikonographie*, München 2011, S. 567-574, hier S. 570.

230 Stephanie NESTAWAL: *Monstrosität, Malformation, Mutation. Von Mythologie zu Pathologie*, Frankfurt a.M. 2010, S. 247.

231 Ebd.

Völker, kunstvoll gearbeiteter Schmuck, medizinische Präparate – aber auch Gemälde von besonderen Menschen. Ästhetische oder moralische Ideale spielten keine Rolle, das Exotische konnte seinen Wert gerade aus seinem abstoßenden oder verstörenden – *wunderlichen* – Charakter gewinnen.²³²

Die Wunderkammer bot ihren Besitzern eine Möglichkeit zur repräsentativen Selbstinszenierung. Die Objekte sollten in ihrer freien Kombination die Reflektion und intellektuelle Auseinandersetzung befördern. Ein beliebtes Motiv waren beispielsweise Totenschädel, anhand derer man im Sinne der *Vanitas* kontemplativ die eigene Sterblichkeit bedachte und sich gleichzeitig in der Beschaffenheit der menschlichen Anatomie schulen konnte.²³³ Die Aufbereitung innerhalb der Wunderkammer folgt einem Prinzip der Klassifizierung und Kategorisierung, das stark von den Interessen des jeweiligen Besitzers abhängig ist. Die fehlende Systematik, also nicht etablierte taxonomische Beschreibung, führte in der modernen Rezeption der Wunderkammern zur Abwertung als pseudowissenschaftliches Kuriositätenkabinett. „Es kommt zu einer Entzauberung des Kuriosums, und mit dem Aufschwung des Naturalienhandels verlor die Rarität zunehmend an Exklusivität.“²³⁴

Die zeitgenössische Bewertung ausgestellter menschlicher *Curiosa* ist von Ambiguität geprägt. Zum einen werden sie als wertvolle Sammlerstücke bestaunt und erlangen aufgrund ihrer Normabweichung einen exklusiven Status. Auf der anderen Seite kann genau diese Abweichung die Ungültigkeit des normativen Diskurses offenlegen, was in der Folge bedrohlich an den Grundfesten normativer Überzeugungen rüttelt.²³⁵ Bestätigt die Ausnahme die Regel, oder beweist sie ihre Ungültigkeit?

Auch wenn die singuläre Beschreibung als ‚Kuriositäten-Darstellung‘ zu kurz greift, lässt sich nicht leugnen, dass die Darstellungen bärtiger Frauen

232 Thomas RICHTER: *Die Wunderkammer. Kunst, Natur und Wissenschaft in Renaissance und Barock*, Zürich 2005, S. 25.

233 RICHTER 2005, S. 18.

234 NESTAWAL 2010, S. 249.

235 CLIFTON 1993, S. 115.

im Kontext dieser Kategorie betrachtet werden können. Diese Aussage verweigert allerdings eine Wertung – entgegen der gegenwärtigen Zuschreibung als Darstellung des ‚Abnormen‘, ‚Monströsen‘ oder ‚Hässlichen‘ in seiner negativen Wortkonnotation, beginnt die Inschrift bei Ribera mit den Worten „EN MAGNU NATURA MIRACULUM“ – ein Naturwunder wird dargestellt. Damit erfüllt die Darstellung in erster Linie ein weiteres explizites Ziel des Sammelns im Rahmen der Wunderkammer: die Repräsentation der *natürlichen* Vielfalt über das Anhäufen möglichst diverser Objekte.²³⁶

Eine Grundtendenz, die hier anklingt, zeigt sich im gesamten Sammlungsbestreben: die Kombination von *Artificialia* und *Naturalia* – exotische Naturobjekte wurden in wertvolle Kunstrahlungen eingebettet. Lorraine Daston und Katherine Park fragen nach den möglichen Parametern einer solchen Inszenierung und vermuten ein Verschmelzen von Kunst und Natur: „They [die Wunderkammern; Anm. d. Verf.] featured objects that combined art and nature in form and matter, or that subverted the distinction by making art and nature indistinguishable.“²³⁷ Der alte Topos des Künstlers, der in seiner Schöpfungskraft die natürliche Schöpfung überbietet, wird hier aufgerufen. Seine Fähigkeit liegt einerseits im Erkennen und mimetischen Nachbilden des wunderbaren Naturobjekts sowie andererseits in dessen spielerischer Neukombination. In Hinblick auf die zuvor diskutierten Porträts lässt sich sagen, dass sie alle Personen zeigen, die eigentlich aufgrund ihres Standes nicht in dieser Form repräsentiert worden wären. Das nobilitierende Element ist der kuriose Bart. In den Bildern vollzieht sich derselbe Prozess, den Daston und Park für die gesamte Wunderkammer beschreiben: die Kombination von Kunst und Natur führt zu ihrer jeweiligen Unkenntlichkeit. Wie viel künstlerische Schöpfungskraft hat ihren Anteil im Bild und wie viel Natur wird dargestellt? Der Künstler gibt nur den Anschein einer Naturnachahmung und folgt eigentlich der Strategie, die besten Ausdrücke zur größtmöglichen

236 DASTON / PARK 2001, S. 277.

237 Ebd.

Vollkommenheit und Glaubwürdigkeit zu kombinieren. Vollkommenheit ist in diesem Kontext nicht an ästhetische Normen gebunden. Das Wunder entsteht gerade erst, weil es von ihnen abweicht. Der Vergleich der einzelnen Porträts zeigt, dass der Eindruck einer naturalistischen Darstellung entsteht, wenn der Künstler entsprechende Strategien einzusetzen weiß.²³⁸ Damit bedarf das Wunder einer aktiven (visuellen) Inszenierung, um als solches erkannt zu werden.

„Haarmenschen“

Wunderliche Behaarung, wie sie bei den bärtigen Frauen auftritt, ist nicht ihnen allein vorbehalten. Es wurde bereits auf das Haarkleid Maria Magdalenas verwiesen, das ihr als Ergebnis ihrer eremitischen Lebensweise erwächst. Einen weiteren kurios haarigen Typus bilden die sogenannten ‚Haarmenschen‘, auf die im Kontext oftmals verwiesen wird.²³⁹ Am prominentesten ist hier die Familie Gonzalvus zu nennen, anhand derer die visuellen Strategien beider Bildsujets – Haarmenschen und bärtige Frauen – verglichen werden sollen.²⁴⁰

In seinem 1642 posthum erschienenen Traktat *Monstrorum historia* berichtet Ulisse Aldrovandi wie er 1596 auf die haarige Familie Gonzalvus trifft.²⁴¹ Die Lebensgeschichte des Petrus Gonzalvus und seiner Nachkommen war lange unklar und wurde erst 2004 von Roberto Zapperi ausführlich untersucht.²⁴² Ihm folgend wurde der Haarmensch Petrus Gonzalvus 1556 als Kind nicht behaarter Eltern auf Teneriffa geboren, er gehörte dort der Elite einer indigenen Gruppe an. Bereits in jungen Jahren brachte man ihn an den Hof Heinrich II. von Frankreich, wo er eine höfische Erziehung genoss und 1573 mit einer Französin verheiratet wurde. Der Ehe

238 Angela FISCHEL: *Natur im Bild. Zeichnung und Naturerkenntnis bei Conrad Gessner und Ulisse Aldrovandi*, Berlin 2001, S. 111f. Auch Pedraza nennt in ihrer Studie sowohl ‚Haarmenschen‘ als auch bärtige Frauen.

239 s. Kap. 4.1. ‚Ueber abnorme Behaarung beim Menschen‘

240 auch Gonzalez oder Gonsalvus.

241 Ulisse ALDROVANDI: *Monstrorum historia cum Paralipomenis historiae omnium animalium*, Bologna 1642, S. 16-18; NESTAWAL 2010, S. 117.

242 Vgl. ausführlich Roberto ZAPPERI, *Der wilde Mann von Teneriffa. Die wundersame Geschichte des Pedro Gonzalez und seiner Kinder*, München 2004.

entsprungen fünf Kinder, die allesamt behaart waren wie er.²⁴³ Die Mitglieder der Familie wurden in der Folge derart oft und an allen europäischen Höfen porträtiert, dass lange Zeit unklar war, ob sich alle Darstellungen von Haarmenschen immer auf die gleiche Gruppe beziehen.²⁴⁴ Erst im 19. Jahrhundert, als man sich medizinisch-pathologisch mit Erscheinungsformen der Hypertrichose²⁴⁵ auseinandersetze, wurde begonnen, die überlieferten Quellen auszuwerten und die vorhandenen Darstellungen auf ihren naturwissenschaftlichen Gehalt hin zu überprüfen.²⁴⁶

Eine bekannte Wiedergabe bildet das Porträt von Petrus Gonzalvus, das sich heute im Schloss Ambras bei Innsbruck befindet (Abb. 36). Es wurde 1582 nach Auftrag Albrecht IV. von einem unbekanntem Maler ausgeführt.²⁴⁷ Die Maße lassen auch hier auf eine Darstellung in Lebensgröße schließen. Der Porträtierte ist in Gesamtansicht gezeigt, er trägt höfische Tracht – ein langes schwarzes Gewand mit grün-rotem Umhang, dazu einen weißen hohen Kragen. Die Haare, die sein ganzes Gesicht bedecken, wachsen von der Nasenspitze nach außen und münden in Kopfhaar und Bart. Kleidung, Haltung und Pose stehen in krassem Kontrast zum Hintergrund – Gonzalvus scheint in einer Höhle zu stehen. Diese öffnet sich am rechten Bildrand nach hinten, am linken bildet sie eine kleine Felsformation, an deren Fuß einige Pflanzen wachsen. Gonzalvus rechte Hand ruht auf dem Stein. Die linke hält er grazil vor den Körper, Daumen und kleiner Finger sind leicht abgespreizt.

Das Porträt setzt mehrere Gegensätze ins Bild. Die behaarte Physiognomie steht im Kontrast zur höfischen Kleidung; der Eindruck des Wilden und

243 NESTAWAL 2010, S. 118.

244 Ebd.

245 Unter dieser Bezeichnung wird das Phänomen der ‚Haarmenschen‘ heute in der Medizin verhandelt. S. ausführlich Kap. 4.1. Moderne Kategorien.

246 NESTAWAL 2010, S. 119, hier ist als erste bedeutende pathologische Erwähnung genannt: Wilhelm STRICKER, *Noch eine Familie von Haarmenschen, nebst Notizen über andere erbliche Anomalien des Haarwuchses*, in: *Archiv für pathologische Anatomie und Physiologie und für klinische Medicin*, Bd. 73, Berlin 1873, S. 622-624.

247 ZAPPERI 2004, S. 21. In dieser Reihe gibt es noch weitere Gemälde, die bildstrategisch ähnlich funktionieren.

Animalischen im Kontrast zur elaborierten Menschlichkeit, die sich über das Kulturgut Kleidung ausdrückt. Kleidung und Komposition passen wiederum nicht zum Ort – die Natur wird zum Spiegel seiner ‚Naturhaftigkeit‘. Verdeutlicht wird dies in der Gestik: Während eine Hand den Kontakt zum Stein hält, vollführt die andere eine manierierte Geste, die als Ergebnis von Zivilisierung gelesen werden kann.

In ähnlicher Manier werden die Mitglieder der Familie Gonzalvus in Aldrovandis Traktat *Monstrorum historia* dargestellt. Insgesamt widmet er ihnen gleich zu Beginn seiner Abhandlung drei Holzschnitte. Der erste zeigt Vater und Sohn im Halbporträt (Abb. 37), die anderen beiden jeweils eine zwölf- und eine achtjährige Tochter im Ganzkörperporträt (Abb. 38). Alle sind, wie beim vorangegangenen Porträt des Vaters, vornehm gekleidet. Aldrovandi beschreibt im begleitenden Text die kanarische Herkunft der Familie und ordnet diese den Beschreibungen über wilde Menschen fremder Inseln zu. Bei der achtjährigen Tochter geht er explizit beschreibend auf die Körperbehaarung ein. Sie hätte Haare auf den Wangen, um die Lippen und den Mund; ihre Stirnhaare seien länger und rauer als jene um die Augen – wo sie am weichsten zu berühren seien. Hals, Brust, Hände und Arme seien nackt; der restliche Teil des Körpers und besonders der Rücken seien behaart.²⁴⁸

Eine bemerkenswerte Umsetzung des Bildthemas liefert Agostino Carracci, der den „haarigen Arrigo“ 1599 in Rom porträtiert (Abb. 39). Neben dem berühmten Haarmenschen sind zwei weitere kuriose Höflinge ins Bild gesetzt, „der Zwerg Amon und der verrückte Pietro“.²⁴⁹ Bei dem Porträtierten handelt es sich, wie Zapperi nachweisen konnte, um ein Mitglied der Gonzalvus Familie. Er wird in den Besitzverzeichnissen des

248 „Erat facies puella una cum fronte pilosa, praeter nates et labia circa os. Pili frontis longiores, et hispidoeres erant in comparatione ad illos, qui genas tegebant, cum hi tactu essent molliores: reliqua pars corporis, et potissimum dorsi hispida erat. [...]Gula, pectus, manus, et brachia pilis erant nudata.“ ALDROVANDI 1642, S. 18.

249 Roberto ZAPPERI: *Ein Haarmensch auf einem Gemälde von Agostino Caracci*, in: *Der falsche Körper. Beiträge zu einer Geschichte der Monstrositäten*, Michael Hagner (Hg.), Göttingen 1995, S. 45-55, hier S. 45. Alle drei waren im Besitz des Kardinals. Vollständiger Titel: *Der haarige Arrigo, der wahnsinnige Pietro und der Zwerg Amon*.

Kardinals Odoardo unter den „sonstigen Wunderdingen“ erwähnt.²⁵⁰ Zapperi gibt an, dass die exotische Herkunft der Familie sowie die ungewöhnliche Behaarung Zeitgenossen als Beleg für die Existenz „geheimnisvoller haariger Völker“ gelten musste.²⁵¹ Arrigo ist die zentrale Person des Gemäldes, alle anderen scharen sich um ihn. Besonders die Tiere sind ihm zugewandt, seine Verbundenheit zur natürlichen Umgebung wird unterstrichen. Halb im Schatten sitzt er in vornehmer Haltung, lange blonde Haare bedecken seine Beine und seine Brust. Haupt- und Barthaar gehen in eine lockige Gesichtsbehaarung über. Abgesehen von einem geknoteten Fellumhang ist er nackt.²⁵² Damit nähert er sich einerseits den Tieren an, die auch im natürlichen Fellkleid dargestellt sind. Andererseits korrespondiert die malerisch vermittelte Natürlichkeit mit der edlen Nacktheit antiker Götter in zeitgleichen Darstellungen.

Der Vergleich des anonymen Gemäldes und der Darstellung Carraccis deutet auf zwei divergierende Bildstrategien und Bewertungen. Wird Arrigo im Gemälde Carraccis als mythisches Wesen mit all seinen positiven Konnotationen inszeniert, so fokussiert die Darstellung aus Ambras auf den Bruch zwischen Zivilisation und Wildheit. Auf der einen Seite steht die Faszination des geheimnisvollen Naturwunders, auf der anderen die kulturelle Überlegenheit über die ‚Wilden‘, die man zivilisiert, hier zentral in Szene gesetzt über die Kleidung und Gestik – den sozial geformten Körper. Nach Javier Moscoso gilt es zwischen dem kulturgeschichtlichen Auftreten des Monströsen als Ausdruck „einer außergewöhnlichen Erscheinung“ und dem Beginn einer „teratologischen Wissenschaft“, wie sie von Ulisse Aldrovandi und Ambroise Paré betrieben wurde, zu

250 Ebd., S. 46.

251 Die Geschichte der Familie Gonzalvus ist eng mit dem älteren Bildtopos des ‚wilden Mannes‘ verbunden, was naheliegt und sich schon in der zeitgenössischen Beschreibung Aldrovandis zeigt. Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auf die Ausstellung und den zugehörigen Katalog *L'invention du sauvage*, Pascal BLANCHARD (Hg.), Paris, Musée du Quai Branly, 29.11.2011-3.5.2012, Paris 2011. Im Kontext frühneuzeitlicher Darstellungen der ‚Wilden‘ zeigte die Ausstellung unter anderem Sánchez Cotáns *Brígida del Rio*.

252 Zapperi berichtet, dass es sich bei dem Umhang um eine kanarische Tracht handle, den *tamarco*. Die Authentizität des Exotischen würde damit dadurch unterstrichen, dass man die landesübliche Kleidung, die aus Reiseberichten überliefert ist, reproduziert. ZAPPERI 1995, S. 52f.

unterscheiden.²⁵³

Haarmenschen und Bartfrauen werden in der Regel gemeinsam genannt. Die Verbindung der beiden Bildthemen speist sich aus zwei Umständen: Zum einen der gemeinschaftliche Status als ‚Kuriosität‘, zum anderen der gemeinsame narrative Strang ihrer „abnormen Behaarung“.²⁵⁴ Damit unterstützt die angenommene Vergleichbarkeit eine pathologische Lesart – beide Phänomene werden unter dem Aspekt der Krankheit verwertet. Allerdings unterscheiden sich beide Typen, Haarmensch und Bartfrau, hinsichtlich der angelagerten Narrative maßgeblich. Ganzkörperbehaarung ist sehr selten und alle bekannten frühneuzeitlichen Abbildungen zeigen Mitglieder ein und derselben Familie. Die zentral verhandelte Frage, sowohl bildlich als auch innerhalb der Beschreibung ihrer Viten, ist die nach dem Grad der Zivilisierbarkeit der ‚Wilden‘. Immer wieder wird Pedros Gelehrsamkeit beschrieben. Das Beiwerk innerhalb der meisten Darstellungen verweist auf den indigenen Kontext der Porträtierten, sie sind damit aus Perspektive einer europäischen Kolonisierung Leibwerdung aller mythischen Vorstellungen der Ränder der Welt – sie sind die ‚Wilden‘, die man aus der Ferne importiert hat. Die vorgestellten Beispiele der bärtigen Frauen bedienen dieses Narrativ nicht. Obwohl es, wie angeführt, durchaus eine Tradition der Kontextualisierung von weiblichem Bartwuchs und dem Fremdem oder Exotischen gibt,²⁵⁵ wird dieser Topos in keiner Weise innerhalb der Porträts aufgerufen. Die Bartfrauen sind in der Frühen Neuzeit nicht Teil ferner Welten. In ihren Viten wird biologische und soziale Geschlechtlichkeit und körperliche Reproduktionsfähigkeit verhandelt oder Ursachenforschung für Bartwuchs bei Frauen betrieben. Die Bilder

253 Javier MOSCOSO: *Vollkommene Monstren und unheilvolle Gestalten. Zur Normalisierung der Monstrosität im 18. Jahrhundert*, in: *Der falsche Körper. Beiträge zu einer Geschichte der Monstrositäten*, Michael Hagner (Hg.), Göttingen 1995, S. 56-72, hier S. 59f. „Zeitgenössische Historiker haben systematisch ignoriert, daß ein Monster vor dem 17. Jahrhundert nicht notwendigerweise ein abnormes Erzeugnis, sondern häufig eine ungewöhnliche, d.h. seltene Erscheinung war.“ Die Teratologie ist ein Teilgebiet der Medizin, die sich mit körperlichen und organischen Fehlbildungen befasst.

254 S. Kap. 4.1. ‚Ueber abnorme Behaarung beim Menschen‘

255 S. Kap. 1.4., hier bei von Meigenberg und Schedel. Außerdem taucht dieser Zusammenhang auch später wieder auf, s. Kap. 3.3.

versuchen in erster Linie den kuriosen Makel in Szene zu setzen. Auf den ersten Blick ließe sich sagen, dass Geschlecht bei den Haarmenschen keine Rolle spielt und tatsächlich lassen sich keine Anhaltspunkte finden, dass dieser Punkt in den Bildern verhandelt werden würde. Entsprechend gibt es gleichberechtigte Darstellungen der sowohl weiblichen als auch männlichen Nachfahren. In der Gesamtschau allerdings wird deutlich, dass auch hier Geschlecht eine zentrale Kategorie des Typus sein muss, denn es sind keine Darstellungen weiblicher Haarmenschen als erwachsene Frauen überliefert. Die entstehende Leerstelle verdeutlicht die Limitierungen des Typus, was wiederum direkt auf die Leerstelle innerhalb sozialer Handlungen abzielt. Pedro war verheiratet und konnte weitere Kinder zeugen, seine Töchter verschwanden – zumindest aus der visuellen Repräsentation. Das ‚Wilde‘, das Pedro Gonzalvus anhaftet, kann bei den Mädchen nur im Kontext einer kindlichen und damit vorgeschlechtlichen Identität auftreten. Den ‚wilden Mann‘, dessen Wildheit gleichzeitig Potenz anzeigt, gibt es nicht als weibliches Pendant. Das nachfolgende Beispiel einer haarigen Frau unterstreicht diesen Punkt – auch sie wird als Jungfer inszeniert. Des Weiteren ist das Beispiel bemerkenswert, weil es beide Zuschreibungen erfahren hat – ‚Haarmensch‘ und ‚Bartfrau‘ –, sowohl zeitgenössisch als auch in späteren Rezeptionen. Gleichzeitig erlaubt es einen Einblick in die soziale Stellung, sollte der ‚kuriose‘ Mensch nicht gerade in höfischen Kontexten auftreten.

2.5 Barbara Urslerin - Haarmensch, Bartfrau und sozialer Status

Die Geschichte von Barbara Urslerin (spätere Van Beck), die in verschiedenen Quellen unter unterschiedlichen Variationen ihres Namens auftritt, ist nur spärlich überliefert.²⁵⁶ Ein Kupferstich von Richard Gaywood, der 1656 in London verlegt wurde und von hoher technischer Qualität ist, zeigt sie in fein ausgearbeiteter edler Kleidung (Abb. 40).

²⁵⁶ Sie wird bei GOULD / PYLE 1898, S. 229 unter dem Eintrag „bearded women“ erwähnt.

Wiederum ist dem Bild eine biografische Beischrift angefügt, die übliche Eckdaten vermittelt.²⁵⁷ Sie steht neben einem Instrument mit Orgelpfeifen, auf das sie ihre linke Hand stützt, Sie war dafür bekannt öffentlich Cembalo zu spielen.²⁵⁸ Sie blickt selbstbewusst aus dem Bild. Ihr Gesicht ist völlig von Haaren verdeckt, die von der Nase nach außen wachsen und in Bart- und Kopfhaar übergehen. Von ihrem Mund sieht man nur die Unterlippe. Die Form der Haarverteilung in der Darstellung erweckt fast den Eindruck, als sei sie verschleiert, was durch ihren klaren Blick, der aus dem haarigen Gesicht sticht, befördert wird.

Neben der angeführten Bildquelle existieren zu Urslerin hauptsächlich Textquellen. Kathryn A. Hoffmann betrachtet diese in ihrem Aufsatz *Of Monkey Girls and a Hog-Faced Gentlewoman: Marvel in Fairy Tales, Fairgrounds, and Cabinets of Curiosities* unter dem Aspekt der Vermischung verschiedenen kultureller Narrative.²⁵⁹ Hoffmann berichtet, dass Barbara Urslerin in Elie Brackenhoffers Reisebericht *Voyage en France, 1640-1644* erwähnt wird:

In Blois habe ich eine ungefähr 24jährige Frau gesehen, die einen langen blonden Bart hatte und einen großen Schnauzbart. Zwei lange Strähnen ihres Bartes liefen von den Ohren bis zum Hals. Ihr Haar war blond und fein wie Seide. Sie ist eine wahrhaftige Frau und kein Hermaphrodit, eine Deutsche aus der Gegend um Augsburg deren Eltern nicht behaart waren, obwohl sie bereits behaart zur Welt kam. Als sie vier Jahre alt war wurde sie von ihren Eltern außer Landes geschafft um Geld zu verdienen. Sie war in schwarzes Damast gekleidet und spielte ein Instrument.²⁶⁰

257 Sie gleicht den anderen Beispielen in ihrer Struktur, inkl. Verweis auf die Wahrhaftigkeit: „Vera effigies Barbara, uxor Iohannis Michaelis Van Beck, nata Augustæ Vindelicorm in Germania superiori (vulgo Auspouge) ex parentibus Balthazaro et Annæ Ursler. Anno Christi 1629. februa 18: R. Gaywood fecit Londini, 1656“.

258 Wahrscheinlich soll ein aufrechtes Cembalo gezeigt werden, ein Clavicytherium. Allerdings müssten es Saiten statt Orgelpfeifen sein.

259 Kathryn A. HOFFMANN: *Of Monkey Girls and a Hog-Faced Gentlewoman: Marvel in Fairy Tales, Fairgrounds, and Cabinets of Curiosities*, *Marvels & Tales* Vol. 19, No. 1, Reframing the Early French Fairy Tale, 2005, S. 67-85. Außerdem kurz unter dem Aspekt des „medizinischen Wunders“ besprochen bei Jan BONDESON: *The Two-Headed Boy. And other Medical Marvels*, New York 2000, S. 1-6.

260 Elie BRACKENHOFFER: *Voyage en France, 1643-1644*, Henry Lehr (Übers.) / Jacques Hatt (Komm.), Paris 1925, S. 186. „A Blois, j’ai vu une femme d’environ vingt-quatre ans qui avait une longue barbe blonde avec deux fortes moustaches. Des oreilles lui sortaient deux fortes moustaches ou boucles, qui lui pendaient jusque sur le cou. Ses cheveux étaient blonds et fins comme de la soie. Ses bras et son dos étaient aussi couverts d’une épaisse

Ein weiterer Bericht einer Augenzeugin, die Urslerins Auftritt beiwohnt, stammt von Margaret Cavendish, die den Jahrmarkt in Antwerpen besucht. Dieses Zeugnis ist insofern bemerkenswert, als es den sozialen Kontext des zur Schaustellens beleuchtet. Cavendish berichtet ausführlich, dass man gegen Bezahlung allen möglichen Darbietungen zum Zeitvertreib beiwohnen kann. So gibt es „Dancers on the Ropes, Tumblers, Jugglers, Private Stage-Players, Mountebanks, Monsters and several Beasts, as Dromedaries, Camels, Lions, Baboons and Apes, and many the like, which would be as Tedious to me to Relate as to See, for I would not take the pains to See them, unless some Few.“²⁶¹ Diese frühneuzeitlichen Jahrmärkte wurden in der Regel von fahrenden Leuten gestellt, zum Teil hatten sie längerfristige Auftragsverhältnisse an den Höfen oder wohlhabende Sponsoren. In der Regel fuhren sie umher und bauten für bestimmte Zeit ihre Märkte auf, um gegen Geld ihre Attraktionen anzubieten. Bemerkenswert ist dabei, dass besonders für die Frühe Neuzeit eine enge Verbindung zwischen dem Vermarkten von Attraktion sowie der medizinischen Versorgung im weitesten Sinne bestand. So konnten oftmals medizinische Dienste vor Ort in Anspruch genommen oder Heilmittel erworben werden, gleichzeitig wurden gegen Geld die wundersamsten körperlichen Erscheinungen vorgeführt.²⁶² M. A. Katritzky betont in ihrer Untersuchung zur Verbindung von medizinischem Wissen und theatraler Inszenierung wie eng beide Kategorien im Kontext des Jahrmarkts miteinander verbunden waren.²⁶³ Sie betont, dass nur außergewöhnlich

Poison longue comme le doigt. C'est une vraie femme, et non une hermaphrodite, une Allemande des environs d'Augsbourg, dont les parents n'étaient nullement vellus, mais elle est née ainsi velue. Et déjà quand elle avait quatre ou cinq ans, on la promenait dans le pays pour gagner de l'argent. Elle était alors vêtue de damas noir et jouant d'un instrument.“
Übersetzung Kunze.

261 Margaret CAVENDISH: *Sociable Letters*, James Fitzmaurice (Hg.), Garland Studies in the Renaissance, London 1996, CXCV, S. 405.

262 M.A. KATRITZKY: *Women, Medicine and Theatre, 1500-1750. Literary mountebanks and performing quacks*, Studies in Performance and Early Modern Drama, Aldershot 2007, S. 2.

263 Sie bemängelt, dass der monodisziplinäre Zugang zum Thema des Jahrmarktes das interdependente Zusammenspiel verschiedenster Elemente negiert, welches innerhalb der Inszenierung einen bedeutungstiftenden Charakter hat.

wundersame oder talentierte Schausteller für die Darbietung ihrer Person oder ihrer Fähigkeiten Geld verlangen konnten, die Masse der fahrenden Truppen lebte vom im weitesten Sinne Verkauf medizinischer Produkte sowie angebotenen Behandlungen. Eine der auftretenden Darstellerinnen ist Barbara Urslerin, die von Cavendish wie folgt beschrieben wird:

Amongst the rest there was a Woman brought to me, who was like a Shagg-dog, not in Shape, but Hair, as Grown all over her Body, which Sight stay'd in my Memory, not for the Pleasantness, but Strangeness, as she troubled my Mind a Long time, but at last my Mind kick'd her Figure out, bidding it to be gone, as a Dog-like Creature [...].²⁶⁴

Der Bericht Cavendishs unterscheidet sich maßgeblich von allen bisher angeführten Berichten, die ebenso wie die Erwähnung Brackenhoffers dem mehr oder weniger gleichen Ablauf einer Vitenbeschreibung folgen – Herkunft, Alter, Grund der Erwähnung, Eltern usw. Cavendishs Bericht bildet insofern ein rares Zeugnis, als dass in ihm explizit die Wirkung auf eine Betrachterin beschrieben wird. Dabei wird deutlich, wie sehr eine heutige Rezeption auf Basis der historischen Quellenlage verzerrt sein muss, aufgrund der Tatsache, dass fast ausschließlich medizinische Berichte vorliegen.

Im Vergleich zur Erscheinung eines Hundes beschreibt Cavendish eine persönliche und assoziative Wahrnehmung. Explizit nennt sie die englische Rasse des Bearded Collie, auch heute noch als ‚Shaggy Dog‘ bekannt, dessen langes feines Haar in Strähnen über das Gesicht wächst. Der Eindruck des Anblicks ist so stark, und zwar explizit aufgrund seines „seltsamen“ Charakters, der als das Gegenteil von „angenehm“ etabliert wird, dass sie ihn wie einen Hund vertreiben muss. Der Vergleich zur Erscheinung eines spezifischen Hundes funktioniert damit auf zwei Ebenen: Zum einen handelt es sich um einen formalen Vergleich, genannt wird also die Hunderasse die am ehesten Urslerins Erscheinungsbild wiederzugeben vermag, zum anderen sind dem Hund und seiner Behandlung innerhalb der

264 CAVENDISH 1996, CXVC, S. 405.

Erzählung Cavendishs bestimmte Bedeutungszuschreibungen beigegeben. So ist ein Hund im allgemeinen ein treuer, weicher Begleiter, also kein Tier welches per se schon Abneigung evoziert, gleichzeitig aber domestiziert und inferior im Verhältnis zu seinem Besitzer. Obwohl der Bericht im ersten Moment vielleicht einfühlsamer, weniger pathologisch und damit ‚menschlicher‘ in einem modernen Verständnis anmutet, sind die Konsequenzen seiner sozialen Zuschreibung die Aberkennung einer menschlichen Erscheinung und damit verknüpfter sozialen Rolle. Handelt es sich bei den Berichten wie Elie Brackenhoffers primär um Beschreibungen einer Frau mit ungewöhnlicher Behaarung, die aufgrund der Kontextualisierung als Krankheit oder Wunder verstanden werden muss, so handelt es sich bei Cavendish um die Beschreibung einer Frau, die eher einem Tier gleicht und als solches repräsentiert wird.

Die Beschreibung Cavendishs läuft der vorgestellten Darstellung Gaywoods zuwider, die, wie schon das Beispiel Helena Antonias in der Ausführung Custos gezeigt hatte, primär alles bedient, was ein Porträt erwarten lassen würde und entsprechend keine visuellen Strategien der Abwertung nutzt. Anders verhält es sich in einem Holzschnitt Isaac Brunns, der Urslerin frontal beim Spielen des Cembalos zeigt (Abb. 41). Die Haare bedecken das Gesicht so, dass kaum menschliche Züge zu erkennen sind, zusätzlich schauen die hier kleinen Augen zur Seite. Der Blick, der in Gaywoods Darstellung das Menschliche transportiert, fehlt. Zusätzlich sind ihre Hände verkürzt und zu klein proportioniert, sodass auch an dieser Stelle dem Porträt die Würde fehlt, die der Darstellung einer Dame angemessen wäre und die bei Gaywood zu finden ist.

Das Beispiel Urslerins verdeutlicht die Diskrepanz der Bewertung ausgehend vom Quellenbestand. Sowohl auf Bild- als auch Textebene lässt sich zeigen, dass die jeweiligen Strategien und dadurch transportierten Narrative maßgeblich die Rezeption und damit Bewertung lenken. Dabei steht das Erkenntnisinteresse, was im Fall der Bildanalyse gleichzusetzen ist mit der Darstellungsabsicht, im Mittelpunkt des Prozesses. Versteht man Urslerin als tierliche Erscheinung, dann werden in der Abbildung

entmenschlichende Darstellungskonventionen bedient. Versteht man sie als Dame mit haarigem Gesicht, wird man versuchen die formale Analogie, die das haarige Gesicht zu Tierdarstellungen immer haben wird, durch andere Marker zu entkräften, in diesem Fall durch den Einsatz einer konventionellen Porträtform. Diese Differenzierung der visuellen Strategien, abhängig von der paradigmatischen Vorannahme, hat sich in allen hier besprochenen Beispielen gezeigt. Entsprechend wird es nicht verwundern, dass auch für den zweiten großen Teil dieser Analyse mit einem ähnlichen Befund zu rechnen ist. Zu fragen ist, inwiefern eine zunehmend pathologische und taxonomische Erfassung der ‚wunderlichen‘ Körper zu neuen Erkenntnisinteressen und daraus resultierend zu neuen visuellen Strategien führt.

Teil III Bärtige Frauen 1850-1920

3.1 ‚Freaks‘, Medienwandel und Annie Jones

Der Sprung in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, die in der Folge betrachtet werden wird, verursacht eine Verschiebung auf mehreren Ebenen. Der simple Umstand, dass die Bildproduktion durch technische Reproduktionsmöglichkeiten wie die Fotografie explodiert, führt maßgeblich dazu, dass plötzlich eine unüberschaubare Zahl von Abbildungen bärtiger Frauen entsteht.²⁶⁵

Die Geschichte des ‚Monströsen‘ wurde bereits im Kontext der Wunderkammern angerissen.²⁶⁶ Katherine Park und Lorraine Daston zeigen in ihrer maßgeblichen Studie *Wonders and the Order of Nature* den Wandel vom Verständnis des Monströsen als Wunder hin zur taxonomischen Erfassung und Vermessung ‚abweichender‘ Körper in der Neuzeit.²⁶⁷ War der Begriff des *Monsters* im Mittelalter und der Frühen Neuzeit noch ein Sammelbegriff für körperliche ‚Abweichung‘, so entstand in Abgrenzung zu ihm die *Monstrosität*, die unter dem Postulat der wissenschaftlichen Erfassung der Welt als Abweichung von der pathologischen Norm erklärt wurde. Dabei ist entscheidend, dass nicht mehr der Aspekt des Besonderen und Einzigartigen im Vordergrund des Interesses stand, sondern sich an der Monstrosität Regelmäßigkeiten der Natur ableiten ließen, also wissenschaftliche Regeln formuliert wurden. Entsprechend waren sie nicht mehr nur Objekt des Staunens und Schreckens, sondern Objekt wissenschaftlichen Interesses, das man klassifizierte und beforschte, und damit Teil einer etablierten Ordnung, was die historische und kulturelle Bedingtheit ihrer Definition unterstreicht. Gleichzeitig wird von ihrer ‚Abweichung‘ ausgehend Ordnung diskursiv hergestellt. Besonders im Kontext wissenschaftlicher Diskurse des 19.

265 Der globale Zugang zum Internet hat einen vergleichbaren Sprung bewirkt, s. Kap. 1.1. und 5.

266 S. Kap. 2.4.

267 Vgl. PARK / DASTON 2001.

Jahrhunderts galten Abweichungen als „Irrtum entwicklungsgeschichtlicher Prozesse des Lebens“.²⁶⁸ Die ältere Funktion des Kuriosen als rares Objekt des Bestaunens existierte weiterhin im Rahmen von Jahrmärkten, die traditionell der Ort waren, an denen besondere Körper gegen Geld präsentiert wurden. Allerdings unterlag auch dieses tradierte Konzept im 19. Jahrhundert einem maßgeblichen Wandel, der sich im konzeptionellen Begriff der ‚Freak-Show‘ niederschlägt. Birgit Stammberger beschreibt diese wie folgt:

Freaks verkörperten Seltenheit, Wildheit, Atavismus und Attraktion. Zwar wurden bereits seit der Frühen Neuzeit Menschen mit Fehlbildung ausgestellt, [...] aber erst im 19. Jahrhundert entstand daraus eine profitorientierte Massenunterhaltung. Freaks und Monstrositäten unterlagen jedoch gleichermaßen den neuen technischen Möglichkeiten der medialen Repräsentation und den wissenschaftlichen Aussagesystemen. Freak-Shows, Völkerschauen, Kolonialausstellungen fanden in allen westlichen Zentren statt.²⁶⁹

Stammberger spricht dabei von einer „industriellen Vermarktung des Fremden und Anderen.“²⁷⁰

Ein zentraler Protagonist dieser kulturellen Entwicklung ist Phineas Talyor Barnum, auf den in der Folge vermehrt verwiesen werden wird und der den wohl erfolgreichsten Veranstalter entsprechender Formate im 19. Jahrhundert darstellt und gleichsam als Pionier des Genres gilt.²⁷¹ Barnum hatte bereits in den 1840er Jahren in New York das erste große Spektakel eröffnet, 1885 fusionierte er mit James A. Bailey. Die Veranstaltungen wurden daraufhin unter „Barnum & Bailey“ vermarktet und ab 1907 als Teil des Familienzirkusses Ringling Brothers unter dem Namen „Ringling Bros. and Barnum & Bailey Circus“.²⁷² Barnum war bereits 1891 verstorben – die Fortführung des Unternehmens unter seinem Namen zeigt an, wie ikonisch sich der Name Barnum mit diesem spezifischen Ausstellungsformat

268 Birgit STAMMBERGER: *Monster und Freaks. Eine Wissensgeschichte außergewöhnlicher Körper im 19. Jahrhundert*, Bielefeld 2011, S. 12.

269 STAMMBERGER 2011, S. 16.

270 Ebd.

271 Vgl. Bluford ADAMS: ‚A Stupendous Mirror of Departed Empires‘: *The Barnum Hippodromes and Circuses*, in: *American Literary History*, 8.1, 1996, S. 34-56.

272 Ebd.

verbunden hatte. Barnum veranstaltete im Laufe seines Lebens eine Vielzahl von Formaten mit unterschiedlichen Schwerpunkten und war immer wieder in Skandale rund um sein Programm verwickelt, derer er viele selbst zu Vermarktungszwecken inszenierte.²⁷³ Seine Veranstaltungen fokussierten in erster Linie Spektakel, das heißt alles, was die Schaulust erregt. Entsprechend gab es Kabinette, die früheren Wunderkammern ähnelten und in denen Rares und Exotisches mit wissenschaftlichen oder gefälschten Objekten unsystematisch präsentiert wurde; Völkerschauen, in denen vermeintliche Vertreter und Vertreterinnen verschiedener Ethnien oder Kulturkreise präsentiert wurden; oder Zirkusformate mit artistischen Vorführungen und wilden Tieren, und Freak-Shows, wie oben beschrieben.²⁷⁴ Ähnlich wie Barnum gab es überall in der westlichen Welt eine Vielzahl von Akteuren im 19. und frühen 20. Jahrhundert, die auf vergleichbare Weise wirtschafteten.²⁷⁵

Der Begriff des *Freaks*, der in der Folge fallen wird und zur kategorischen Beschreibung eines bis heute existenten Veranstaltungsformats gereicht, muss kurz umrissen werden. Während das Monströse auf eine körperliche Bedingung verweist, zeigt *Freak* eine Abweichung an, die sich primär sozial manifestiert – das heißt der ‚Freak‘ wird über sein anders sein und seine daraus resultierende Marginalisierung konstituiert. Oftmals haben ‚Freaks‘ normabweichende Körper, oftmals im Sinne heutiger Definitionen von Krankheit oder Behinderung. Sie können aber auch Fähigkeiten haben, die als besonders gelten, oder einer Ethnie angehören, die für den Rezipientenkreis als exotisch und anders gilt. Damit zeigen ‚Freaks‘ in

273 Vgl. ausführlicher zur Geschichte P.T. Barnums: ADAMS 1996; James W. COOK: *The arts of deception. Playing with fraud in the age of Barnum*, Cambridge (Mass.) 2001.

274 Seine Unternehmergegeschichte ist geprägt von ständigem Scheitern und Neuerfinden, gleichzeitig sind die horrendesten Geschichten überliefert. Seine notorisch gewordene „Meerjungfrau aus Fidji“, die eigentlich ein zusammengenähter Affe und Fisch war, gehört zu den harmlosen Beispielen. Vielmals sind es andere Menschen, deren gesellschaftliche Marginalisierung sie zu einem leichten Opfer der Ausbeutung für Barnum macht. Vgl. COOK 2001.

275 Vgl. Robert BOGDAN: *Freak Show. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*, Chicago 1990.

Hinblick auf verschiedenste relationale Kategorien eine Überschreitung sozialer Normen an, was durch ihre gleichzeitige Rahmung als ‚Freak‘ normstabilisierend wirkt. Zu betonen ist, dass moderne Wissenschaft und Populärkultur scheinbar getrennt voneinander betrieben werden, beide aber am gleichen menschlichen ‚Objekt‘ interessiert sind und entsprechend die narrativen Zuschreibungen beider Wissenswelten im Wechselspiel miteinander stehen. Eine zentrale Rolle kommt dabei auch den populären Printmedien zu, deren Berichterstattung genau zwischen beiden Wissensfeldern angesiedelt ist, also einerseits die Lust am Kuriosen beim Lesers bedient, gleichzeitig aber andererseits essentielle Episteme der Wissenschaft kommuniziert.

Der Wandel vom Wunder zum ‚Freak‘, verkürzt ausgedrückt, wurde von den Protagonisten selbst kritisch thematisiert. Bereits 1899 organisierte sich eine Gruppe von Schaustellern, die in London bei „Barnum & Bailey“ engagiert waren, um sich gegen ihre Vermarktung als ‚Freaks‘ zu wehren. Der kollektive Protest wurde 1903 in Amerika aufgegriffen. Die Forderung bestand darin, in allen Ankündigungen und Berichten *Freak* durch *Prodigy* zu ersetzen, also sprachlich an das ältere Konzept des Wunders anzuschließen, was schließlich in der 1907 gegründeten Gewerkschaft „Human Prodigies Society“ mündete – ein Berufsverband, der die Interessen dieser Berufsgruppe vertreten sollte.²⁷⁶ Die Forderungen allerdings wurden nicht systematisch umgesetzt. Linda Simon kommentiert, dass die vermeintliche Resouveränisierung, die sich im Protest ausdrückt, gleichsam eine geschickte ökonomisch orientierte Antwort auf die massive Kritik gewesen sein könnte, die spätestens ab den 1890er Jahren vermehrt gegenüber der Zurschaustellung menschlichen Leids ausgedrückt wurde.²⁷⁷ Die Strategie der sprachlichen Umdeutung mag zwar vielversprechend scheinen, muss allerdings misslingen, denn das ‚Wunder‘ des 19. Jahrhunderts ist nicht mehr das des 16. – das Postulat einer rational und empirisch begründeten Wissenschaft rückt es in den

276 Linda SIMON: *The greatest Shows on earth. A History of the Circus*, London 2014, S. 148.

277 Ebd.

Kontext von Aberglauben – und damit Unwahrheit – und Rückständigkeit.²⁷⁸ Gleichzeitig bleibt, unabhängig vom Begriff, die Wahrnehmung eines Wunders als Ausnahme die Bestätigung für die Regeln, die wissenschaftlich formuliert werden.

Bilder von Menschen mit körperlicher Abweichung waren bis 1850 aufgrund der noch schwierigeren technischen Reproduktionsbedingungen verhältnismäßig rar. Es existieren vereinzelt Aufnahmen von Freaks basierend auf frühen fotografischen Techniken, allerdings keine erhaltene einer Bartfrau.²⁷⁹ Mit der Entwicklung der Fotografie, besonders mit der Verbreitung des Kollodium-Verfahrens ab 1851, war es möglich, tausende von Abzügen von ein und demselben Negativ herzustellen, was zur rasanten Verbreitung von Motiven führte. Die *carte de visite*, ein kleiner auf Pappe gezogener Porträtabzug, wurde zu einem derart beliebten, populären Sammelmedium, dass die Forschung von einer regelrechten „cartomania“ spricht.²⁸⁰ Robert Bogdan gibt an, dass in den 1860er Jahren in Amerika 400 Millionen Visitenkarten produziert wurden,²⁸¹ entsprechend viele fotografische Aufnahmen, die ‚Freaks‘ zeigen. Mathew Brady, berühmt für seine Fotografien Lincolns oder Aufnahmen aus dem Bürgerkrieg,²⁸² fotografierte beispielsweise Schausteller, die bei Barnum engagiert waren. So ist überliefert, dass er einer der ersten war, der die sehr bekannte Bartfrau Annie Jones (1865-1902) als Kind und noch im Medium der Daguerreotypie fotografierte.²⁸³ Die Abbildung ist nicht erhalten. Das von Jones überlieferte Bild speist sich hauptsächlich aus Fotografien Charles Eisenmann, der ebenfalls in New York arbeitete und zahllose Fotografien

278 Die Kümmeris, das Wunder schlechthin, verschwindet entsprechend als Bildmotiv in dieser Zeit nahezu gänzlich. Vgl. KRUSE 2001.

279 Es ist überliefert, dass diese existiert haben müssen, beispielsweise Annie Jones in frühen Fotografien von Mathew Brady. Diese konnten nicht mehr nachgewiesen werden. S. Anm. 283.

280 Vgl. Wolfgang KEMP: *Theorie der Fotografie. Eine Anthologie. Teil 1: 1839 – 1912*, München 1980.

281 BOGDAN 1990, S. 12.

282 Vgl. Theodore P. SAVAS: *Brady's Civil War journal. Photographing the War 1861 – 65*, New York 2008.

283 Joe NICKELL: *Secrets of the sideshows*, Lexington 2005, S. 152.

für Barnum anfertigte. So zeigt die wohl älteste erhaltene *carte* sie als junges Mädchen im Halbporträt (Abb. 42). Sie trägt ein seidenes Kleid, Perlenohrringe und eine Perlenkette, die Haare sind nach hinten gelegt und aufwendig mit Schleife frisiert, sie hat sehr markante Augenbrauen und einen, besonders angesichts ihrer Jugend, langen Vollbart. Jones (später Jones-Elliott) gilt als die berühmteste Bartfrau des 19. Jahrhunderts, vielleicht allein aufgrund der Tatsache, dass sie bei Barnum unter Vertrag stand und insofern beim berühmtesten Veranstalter beschäftigt war.²⁸⁴ Barnum hatte sie bereits im Alter von neun Monaten gegen eine monatliche Rente von 150 Dollar von ihren Eltern gekauft, nachdem sie bereits als Baby stark behaart war, vor allem im Gesicht. Sie wurde als „Esau Child“ und später als „Bearded Lady“ beworben.²⁸⁵ Von Jones existieren eine Vielzahl von Abbildungen, oftmals aus dem Studio Eisenmanns, viele wie die hier vorgestellte (Abb. 43), die Jones zeigt, in prachtvollem Kleid, vor schweren Vorhängen und auf eine holzgeschnitzte Stuhllehne gestützt, mit würdevoll erhobenem Kopf. Beispiele anderer Bartfrauen, die zeitgleich oder etwas später gelebt haben, unterscheiden sich nur wenig und heben sich auch von sonstigen Konventionen des Porträtfotos nicht ab. So findet man meistens einen gemalten Hintergrund, dezente bis aufwendige Möblierung oder Staffage, Porträts im Stehen und Sitzen, in verschiedenen Posen, mit oder ohne Ehemann, immer in feinem Kleid, immer mit aufwendig frisiertem Haupthaar und Schmuck. Auffällig ist, dass es keine Frontalaufnahmen gibt – die Protagonistinnen werden immer im leichten Profil gezeigt –, außerdem keine Aufnahmen im Freien oder in männlich kodierter Kleidung. Gerade Letzteres scheint besonders in Hinblick auf die kommerzielle Verwertung hinderlich, wird doch eben gerade die Kombination aus weiblichem Körper und Bart als Ziel der Visualisierung angestrebt. ‚Cross-Dressing‘ als singuläres Motiv würde insofern sein Ziel

284 Der Begriff der ‚Berühmtheit‘ bezieht sich darauf, dass Annie Jones immer genannt wird, wenn es um Bartfrauen geht. Barnum hatte verschiedenste Ableger und Formate und war lange tätig, entsprechend waren diverse Bartfrauen bei ihm beschäftigt, beispielsweise Viola Myers (Meyers), Madame Clofullia, Lady Devere, Maud Temple, u.a..

285 NICKELL 2005, S. 150-152.

verfehlen, als dass man einen Mann sehen würde. Barnum selbst wurde verdächtigt, seine Bartfrau Madame (Josephine) Clofullia aus der Schweiz sei eigentlich ein travestierter Mann. Ein ärztliches Gutachten musste angefordert werden, bevor sie weiterhin auftreten durfte.²⁸⁶ Gerade weil der Vorwurf der Fälschung so oft seine Berechtigung fand, bestand ein generelles Misstrauen sowie in Reaktion darauf ein grundlegendes Interesse der Produzenten, Evidenzen für die Wahrhaftigkeit des Vorgeführten zu generieren, was die vollkommen einseitige Bildgestaltung an dieser Stelle erklärt.

Ergänzend lässt sich aussagen, dass bei den bekannteren und kommerziell erfolgreichen Bartfrauen durchaus eine spezifische personenabhängige Ikonografie auszumachen ist, die unabhängig von der generellen Wiedererkennbarkeit der Person durch das konsequente Wiederholen einzelner Elemente hergestellt wird. So trägt Viola Meyers (s. Kap. 4.1) zeit ihres Lebens die exakt gleiche Frisur und im Fall Annie Jones' sind es die langen Kopfhaare, die häufig ihre Darstellungen dominieren (Abb. 44). Eine kompositorisch raffinierte Aufnahme zeigt letztere vor einem großen gerahmten Spiegel (Abb. 45). Ihr nach hinten gekehrter Rücken ist beinahe bis zum Boden mit ihrem langen Haar bedeckt, das so fein geglättet ist, dass es durch die entstehende Flächigkeit wie ein Textil wirkt. Im Spiegelbild ist ihr Gesicht zu sehen, dessen Bart durch den unterliegenden dunklen Stoff ihres Kleides besonders lang und dicht wirkt. Die weibliche Eindeutigkeit wird hier neben den erwähnten üblichen Elementen formal durch das Aufgreifen einer tradiert geschlechterspezifischen Komposition generiert. Die weibliche Rückenansicht, die das Porträt im Spiegel erscheinen lässt, ist zudem in ihrer Bildtradition mit weiblicher Erotik konnotiert, Jones wird hier also explizit als begehrlche und begehrenswerte Frau inszeniert. Ob dies tatsächlich eine erotische Note transportiert, mag je nach ästhetischen Vorlieben variieren, viel wichtiger ist, dass die ‚normale‘ Sexualität das ‚normale‘ Frau-Sein unterstreicht.²⁸⁷ Wie sehr dieses Narrativ eine

286 Ebd., S. 150.

287 Zudem ließe sich argumentieren, dass eine junge Frau vor einem Spiegel ein klassisches

Bedingung für den Typus der Bartfrau im ausgehenden 19. Jahrhundert ist, wird im folgenden Beispiel vertieft.

Vanitas Motiv bildet, welches gleichzeitig vor Eitelkeit warnt sowie die Vergänglichkeit leiblicher Schönheit betont. Aber auch diese Lesart stützt in erster Linie das ‚verweiblichende‘ Narrativ.

3.2. Clémentine Delait

Es existiert eine weitere Postkarte, in der eine Bartfrau den Clou der gespiegelten Rückenansicht einsetzt (Abb. 46). Clémentine Delait (1865-1939), geborene Clauttaux, wuchs als Tochter von Bauern in den französischen Vogesen (Departement Vosges) auf. Bis heute rühmt sich die kleine Stadt Thaon-les-Vosges, in der Delait die meiste Zeit ihres Lebens verbrachte, mit ihrem Erbe – zeitweise (1969-1978) gab es ein kleines Museum und bis heute regelmäßige Feste und privat organisierte Ausstellungen.²⁸⁸ Ihre Biografie ist maßgeblich durch eine kleine Publikation überliefert, die Jean Nohain und François Caradec 1969, dreißig Jahre nach ihrem Tod, schrieben. Grundlage der berichteten Ereignisse waren Interviews mit den noch lebenden Zeitgenossen Delaits.²⁸⁹ 2003 ist zudem ein kleines, handgeschriebenes Heft aufgetaucht, in dem Delait 1934 ihre Memoiren aufgeschrieben hatte, mittlerweile transkribiert durch Patrick Pasky.²⁹⁰ Dieses Dokument gibt als einzigartiges Selbstzeugnis einen tiefen Einblick in Delaits identitäre Selbstwahrnehmung und liefert zahlreiche Informationen über die Wahrnehmung und Bewertung ihres Bartes durch ihre Zeitgenossen.

Wie ihre Biografen und auch sie selbst berichten, begann ihr Bartwuchs in der Pubertät über der Oberlippe, woraufhin Delait sich regelmäßig rasierte. 1885 heiratete sie Joseph Delait, einen Bäcker aus Thaon-les-Vosges und arbeitete in seiner Bäckerei.²⁹¹ Aufgrund seines schlechten

288 Es gibt eine liebenswert gestaltete Homepage, die lokale Ereignisse berichtet: <https://thaon-les-vosges.blogspot.de/2016/07/le-cafe-de-la-femme-barbe-au-musee.html> (20.3.2017 / 12:40)

289 Jean NOHAIN / François CARADEC: *La vie exemplaire de la Femme à Barbe Clémentine Delait 1865-1939*, Paris 1969.

290 Patrick PASKY: *Madame Delait. La femme à barbe. Biographie romancée*, (ohne Ortsangabe) 2013; Das Heft mit den autobiografischen Notizen wurde 2003 von einem Antiquitäten-Händler, Roland Marchal, entdeckt. *Républicain Lorrain*, 10.6.2005; PASKY 2013, S. 3, berichtet, er habe dieses 2008 erworben. Die folgenden Ausführungen sowie Seitenangaben beziehen sich auf die nicht publizierte Transkription Paskys, die hier vorlag, abgekürzt DELAIT.

291 „Ce que je ne dirai pas c’est mon âge: car je suis femme, ni comment ma barbe m’a poussé: car je l’ignore. Mais je peux vous assurer qu’à dix-huit ans, ma lèvre supérieure s’agrémentait déjà d’un duvet prometteur, qui soulignait agréablement mon teint de brune.“

gesundheitlichen Zustandes, musste sie mit für den Unterhalt aufkommen und eröffnete ein Café. Ab 1901, im Alter von 36, entschied sich Delait den Bart nicht mehr zu rasieren. Der mächtige Vollbart, der sie von diesem Zeitpunkt an schmückte, wurde zur Attraktion und lockte Schaulustige in das Café, was in der Folge den programmatischen Titel *Le Café de la femme à barbe* erhielt. Eine Postkarte, die um 1902 entstanden sein muss, zeigt Delait in einem kleinen Gespann vor jenem Etablissement (Abb. 47). Aus dieser Zeit stammt auch die große Zahl an reproduzierten Abbildungen, die in der Folge besprochen werden sollen. Im Ersten Weltkrieg meldete sie sich freiwillig beim Roten Kreuz.²⁹² Im Laufe des Krieges adoptierten Delait und ihr Mann außerdem ein verwaistes Kind, Fernande. Nach dem Krieg versuchte P.T. Barnum sie zu engagieren, was sie ablehnte, da – wie ihren Memoiren zu entnehmen ist – sie sich um ihren kranken Mann kümmern wollte.²⁹³ Nach seinem Tod 1928 reiste sie unter eigenem Engagement, begleitet von ihrer Tochter, einige Jahre als Bartfrau in Europa. 1934 kehrte sie dauerhaft an ihren Heimatort zurück, wo sie weiterhin ein Café betrieb und als lokale Attraktion nationale und internationale Gäste empfing. 1939 verstarb sie, für ihren Grabstein wünschte sie sich den Vers: „Ici-gît Clémentine Delait, la Femme à Barbe“.²⁹⁴

DELAIT S. 11.

„À vingt ans, j'épousai un boulanger de Thaon. [...] Mon système pileux en prenait à son aise, et je me faisais raser le menton, ne me doutant nullement de la revanche qu'il préparait à ma coquetterie féminine.“ Ebd.

292 NOHAIN / CARADEC 1969, S. 23, berichten, Delait sei das „Maskottchen der franz. Soldaten“, der sogenannten „Poilu“ gewesen. Der Spitzname, der im 1. Weltkrieg für Soldaten in den Schützengräben verwendet wurde, bezog sich auf den Umstand, dass aufgrund des langen Ausharrens in Stellung die Möglichkeiten zur Rasur gering waren und entsprechend zur Ikonografie dieser Einheit ein dichter Vollbart gehörte. Die Kombination aus Männlichkeit und Bartwuchs findet sich in der französischen Wendung „avoir du poil“, weshalb diese Bezeichnung sinnfällig wurde.

293 „Toute à ma nouvelle vie, j'aurais pu gagner des sommes folles en exhibition dans les grands centres. Ne m'offrait-on pas trois millions pour une tournée en Amérique? Mais j'avais mon mari souffrant, perdu de rhumatismes, le mal qui devait l'emporter. Pour rien au monde je n'aurais voulu l'abandonner. Mon secours lui était trop utile. Je n'étais pas ambitieuse. J'avais seulement fait peindre, à l'entrée de mon café, une nouvelle enseigne: Café de la femme à barbe.“ DELAIT S. 21.

294 NOHAIN / CARADEC 1969, S. 42. Heute noch immer zu finden, mittlerweile ein Familiengrab. Delaits Wunsch wurde nie umgesetzt, dafür zierte den Grabstein ein kleines Bild von ihr.

Es existiert eine große Anzahl von Fotografien Delaits, die meisten als reproduzierte Postkarte überliefert.²⁹⁵ Die Bildproduktion übertraf die jeder anderen bärtigen Frau bei weitem. Das verwundert insofern, als dass sie kaum überregional bekannt war und auch bis heute nicht zu ihrer Vita geforscht wurde.²⁹⁶ Die große Zahl erhaltener Bildquellen rührt eventuell daher, dass Delait interessiertere Biografen hatte. Diese Vermutung scheint mir allerdings nicht haltbar, da selbst deutlich bekanntere Frauen, wie beispielsweise Annie Jones, ein nicht annähernd vergleichbares Bildkonvolut zurückgelassen haben.²⁹⁷ Eine systematische Erfassung aller Abbildungen ist insofern schwierig, als die wenigsten Bestandteil musealer Sammlungen sind, sondern fast ausschließlich von interessierten Privatpersonen gesammelt werden.²⁹⁸ Des Weiteren ist die Quellenlage in Hinblick auf die Produktionsbedingungen sehr dünn, was zum einen dem Umstand geschuldet ist, dass die Postkarte als Massenmedium ein Produkt der Populärkultur ist und entsprechend aus der Hand lokaler, wenig bekannter Fotografen und Verleger stammt, des Weiteren als eben solches Massenmedium in der musealen Forschung einen geringen Stellenwert hat. Das herausstechende Merkmale der Bildproduktion Delaits bildet der Umstand, dass sie an dieser maßgeblich selbst beteiligt war und sie ein einzigartiges Bildprogramm zeigt. In der Folge soll auf eine Serie fokussiert werden, die durch Homeyer & Ehert verlegt wurde. Bei beiden handelt es sich um lokale Verleger. Dies lässt sich aus dem erhaltenen Bestand an

295 Es existieren einige Fotografien aus Nachlässen im Besitz François Nohains. Da es sich bei diesen um private Aufnahmen, die keine Verbreitung fanden, handelt, sollen sie hier nicht beachtet werden.

296 Dies hat zwei Gründe: Bekanntheit erreichten die Bartfrauen entweder als Attraktion oder als medizinisches Forschungsobjekt. Insofern ist Annie Jones auch so bekannt, weil sie ihr ganzes Leben bei Barnum arbeitete und überall auf der Welt Engagements hatte. Die später besprochene Julia Pastrana beispielsweise ist so gut zu beforschen gewesen, weil über sie unzählige Wissenschaftler zu Lebzeiten publiziert haben. Bei Delait gibt es nur einen einzigen medizinischen Bericht (der später erwähnt wird) und wenige überregionale Engagements in späten Jahren.

297 Es konnten 48 unterschiedliche, erhaltene, professionelle fotografische Abbildungen Delaits nachgewiesen werden, wobei keinesfalls von Vollständigkeit ausgegangen werden kann. Zusätzlich gab es anscheinend eine Vielzahl der Motive sowohl koloriert als auch schwarz-weiß, das deuten die bekannten Doppelungen an.

298 An dieser Stelle der Dank, u.a. an Georges Naudet, der mir Einblick in seine Sammlung kurioser Postkarten gewährt hat.

Postkarten ihrer Produktion ableiten, die fast ausschließlich Ansichten der Vogesen zeigen. Delaits Serie ist zudem die einzige Porträtserie des Verlags. Ansonsten zeigen die Motive klassische Landschafts- und Stadtansichten sowie Genreszenen. Es ist unklar, welche Motive genau Bestandteil der Serie Delaits waren und wie viele Karten diese umfasst. Dass es sich um eine Serie handeln muss, bzw. diese Bezeichnung sinnfällig wird, ist neben der Motivik primär dem Umstand geschuldet, dass alle einheitlich gestaltet und nummeriert sind, wobei die höchste bisher nachweisbare Nummer 41 ist.²⁹⁹ Die Serie ist wahrscheinlich 1902 entstanden, wurde aber in der Folge mindestens bis Delaits Tod 1939 immer wieder neu abgezogen und von anderen Verlegern reproduziert. Entsprechend existieren verschiedenste Ausführungen ein und desselben Motivs, zum Teil ohne Nummerierung, mit veränderten Bildunterschriften oder koloriert. Anscheinend gab es sehr früh bereits Befürchtungen einer illegalen Reproduktion, denn alle Karten der Serie untersagen diese, nicht nur wie üblich explizit – „Homeyer & Ehret, Reproduction interdit“ – sondern auch noch durch den aufgedruckten Verweis „Exiger le cache de Mme Delait“. Dieser „geforderte Stempel“ ist auf vielen der erhaltenen Karten zu finden (Abb. 48). Der Stempel autorisiert zum einen die Urheberschaft, zum anderen ist er, wenn auch aufgrund der mechanischen Applikation nicht mit der Präsenzevokation beispielsweise eines Fingerabdrucks vergleichbar, ein Verweis auf die leibhaftige Existenz Delaits, die die Karten beim Verkauf

299 Bisher konnten folgende Motive der Serie (Homeyer & Ehret) ermittelt werden: 4. Madame Delait (Ganzkörper vor illusionistischem Hintergrund); 6. Dans son jardin (mit kleinem Hund sitzend); 7. Dans sons jardin (mit Bernhardiner stehend und Schirm); 8. Dans sons jardin (mit Bernhardiner liegend mit hängendem Kopf und Schirm); 10. Dans sons jardin (mit Bernhardiner liegend mit erhobenem Kopf und Schirm); 11. Madame Delait, cycliste (mit Damenrad und Kleid); 13. Dans sons jardin (mit Papagei); 14. dans sons jardin (mit kleinem Hund liegend); 19. Dans son etablissement (an der Bar beim Bierzapfen); 20. faisant de la dentelle (klöppelnd in Gartenlaube sitzend); 21. en Promenade (mit Schirm vor Hecke); 22. en promenade avec son chien (mit Bernhardiner vor Rose); 25. et ses chiens (mit beiden Hunden vor Rose); 26. plongée dans la politique (mit ausgebreiteten Tageszeitungen im Garten); 27. en gentleman (in Herrenkleidung mit Bierglas am Tisch); 29. cuillant un bouquet des roses (vor Stockrose); 30. en Aeroplane (vor einem kleinen Flugzeug stehend); 34. en promenade, (sitzend im Salon); 36. dans son salon, (in möbliertem Zimmer sitzend); 39. dans son salon, (in möbliertem Zimmer mit Fächer vor Spiegel und vor Skulptur); 40. dans sons salon (sitzend mit Buch an Tisch); 41. Madame Delait (Brustporträt).

selbst abstempelte. Aus Delaits Perspektive ging es sicherlich in erster Linie darum, ökonomische Verluste zu vermeiden. Bemerkenswert ist an diesem Umstand, dass ein Objekt, das per se als Massenmedium ubiquitär verfügbar ist, durch den menschlichen Eingriff nobilitiert wird. Dies kulminiert in dem Umstand, dass die Karten nicht nur gestempelt, sondern auch signiert wurden, was in diesem Fall die körperliche Präsenz Delaits in das Objekt einschreibt und jede Postkarte zu einem Unikat macht. Gleichzeitig authentifiziert dies den Besitzer oder Sender der Karte als jemanden, der Madame tatsächlich selbst gesehen hat, weil man Stempel und Unterschrift nur von ihr direkt erwerben konnte. Neben dem Objektivitätsversprechen, welches der Fotografie als Medium anhaftet, werden bei den Postkarten entsprechend ähnliche Verfahren der Authentifizierung, und damit im Falle der Bartfrauen immer auch der Wertsteigerung des Sujets und damit der Postkarte, eingesetzt, wie sie in Hinblick auf die historischen Beispiele herausgearbeitet werden konnten. Das autorisierte Verlegen der Bilder wurde später von den „Imprimerie Réunies de Nancy“ übernommen worden sein, die die Rechte an den Bildern sowie die Originale erworben hatten, denn eine weitere Serie mit anderer Nummerierung, aber den gleichen Bildern, wird später entsprechend ausgewiesen, ebenfalls mit dem Verweis auf den authentifizierenden Stempel. So zeigt eine Postkarte sie unter der Bezeichnung „34. Madame Delait en promenade“ sitzend auf einer weißen Bank vor einem illusionistischen Hintergrund (Abb. 49), verlegt von Homeyer & Ehret. Ein anderer Abzug existiert mit gleicher Bezeichnung nur anderer Nummerierung „32. Madame Delait en promenade“ (Abb. 50), stehend in gleicher Garderobe und exakt gleichem Setting, also bei der gleichen Aufnahmesitzung, diesmal verlegt von „Imprimerie Réunies de Nancy“. Um eine exakt gleiche Abbildung handelt es sich bei der Postkarte, die Delait neben ihrem Fahrrad in einem Kleid zeigt, die es in Ausführungen beider Verleger gibt, in der Serie von Homeyer & Ehret als Nr. 11 und mit doppeltem Schreibfehler – Delay anstatt Delait – und in der „Imprimerie Réunies de Nancy“ als Nr. 6. Des Weiteren gibt es mehrere zertifizierte

Abbildungen, die Delait in späteren Jahren zeigen, wahrscheinlich um 1923 entstanden, mit der Signatur des Fotografen im Bild, „Scherr Photo Épinal“, verlegt in Plombière, wohin Delait 1923 aufgrund der schlechten Gesundheit ihres Mannes umgesiedelt war.³⁰⁰

Die Serie von Homeyer und Ehret teilt sich prinzipiell in zwei Gruppen – Abbildungen im Garten und Abbildungen im Interieur. Die Postkarten zeigen Delait immer allein, nie mit anderen Menschen, bei einer spezifischen, zumeist häuslichen, Tätigkeit oder mit einem tierischen Begleiter. Sie trägt fast immer edel anmutende Kleider und hat fein frisiertes Haupthaar, wie es einer verheirateten Madame gutbürgerlicher Verhältnisse um 1900 entsprach. Ausnahmen bilden Darstellungen in Männerkleidung, also im Anzug mit Hut, sowie eine Darstellung in eher grobem Kleid, die sie mit einem Damenrad zeigt. Bei den dargestellten Tätigkeiten handelt es sich um Fahrrad fahren, Zeitung lesen, Rosen schneiden, Klöppeln, Servieren in der Bar, Spazieren. Eine große Gruppe bilden die Motive, die sie mit ihren Tieren zeigen. So beispielsweise eine Postkarte, auf der sie in ihrem reich begrünten Garten in feiner Garderobe an einem kleinen Tisch sitzt, die linke Hand erhoben, auf der ein Papagei hockt. Die existierende Farbproduktion der Karte setzt den schillernden Vogel noch mehr in Szene (Abb. 51). Aufgrund des Gesamteindrucks der Serie, lässt sich eine zielgerichtete Inszenierung vermuten, besonders aufgrund der narrativen Verknüpfung von Bartfrau und Exotismus, den der Papagei hier verkörpert. Die Kombination erinnert an das bereits erwähnte Bild Carraccis, das den jungen Gonzalvus zeigt (Abb. 39), also an die Ikonografie des ‚Wilden‘, die sich besonders in seiner Naturverbundenheit oder analog Tierliebe ausdrückt, der er aufgrund seiner Wildheit näher zu sein scheint als der ‚zivilisierte‘ Mensch. Auch hier ist der Vogel dem Menschen so vertraut, dass er auf dessen Hand sitzt. Des Weiteren scheint die Kombination aus französischem Garten und buntem Papagei unpassend, das Tier fern einer artgewohnten Umgebung, sodass der

300 NOHAIN / CARADEC 1969, S. 9.

Verdacht entstehen könnte, der Vogel sei zugunsten der gesteigerten Exotisierung Delaits ins Bild gesetzt worden. Ihre Memoiren allerdings erwähnen den Vogel, neben ihren anderen Tieren, und zwar ausführlich und äußerst erheiternd. So berichtet sie, wie „Coco“, der sprechen konnte, so manchem eine „unliebsame Wahrheit“ mitteilte und so sehr die Armee liebte, dass er immer beim Vorbeiziehen von Soldaten „Portez Armes“ (sinngemäß „Zu den Waffen“) rief und danach die Marseillaise anstimmte.³⁰¹ Damit erklären sich auch die beiden Hunde, ein eher unscheinbarer Dackel (?) und der ebenfalls in ihren Aufzeichnungen erwähnte riesige Bernhardiner César, der in mehreren der Postkarten vor ihr liegt oder steht (Abb. 52).

Zwei Karten zeigen sie mit Fahrrad in ihrem Garten. Die erste bildet im Hochformat ab, wie Delait in einem gröberen Kleid und mit Kappe neben einem Damenrad steht, die Bildunterschrift lautet: „Madame Delait, cycliste, Membre du Cycle Thaonnais“ (Abb. 53). Resolut hält sie den gerade gebogenen Lenker. Das gleiche Motiv, also Delait mit Fahrrad, gibt es ein weiteres Mal, diesmal mit der Bildunterschrift „Madame en excursion“ (Abb. 54). Die Karte zeigt diesmal im Querformat Delait, wie sie in einem dunklen Herrenanzug und mit Kappe auf einem Herrenfahrrad sitzt, welches aufgrund des Lenkers und der kleinen Riemen zur Sicherung der Füße auf den Pedalen als Rennrad zu erkennen ist. Ihre Füße stehen auf beiden Pedalen, die Hosenbeine sind zum Schutz vor der Kette unten zusammengebunden, sie hält den Lenker lässig mit einer Hand und dreht sich im Moment der Aufnahme scheinbar während der Fahrt nach hinten. Die aktive Inszenierung wird hier schnell augenfällig, da das Fahrrad, so wie abgebildet, umfallen würde, also irgendwie arretiert wurde, und ohnehin der kleine Gartenweg zum Fahrradfahren ungeeignet scheint. Auch hier überliefern ihre Memoiren, dass Delait tatsächlich Mitglied eines Fahrradclubs war.³⁰²

301 DELAIT, S. 17.

302 Ebd., S. 32.

Auch wenn die Mehrzahl der Postkarten Delait als bärtige Frau zeigen, gibt es neben der Darstellung mit Herrenfahrrad noch mindestens eine weitere, die sie, wie die Bildunterschrift besagt, als „en gentleman“ abbildet (Abb. 55). Die Kleidung unterscheidet sich von der vorherigen – war ihr Anzug beim Fahrradfahren als eher sportlich zu bezeichnen, so erscheint sie diesmal an ihrem kleinen Gartentisch mit Dreiteiler, inklusive Einstecktuch, Taschenuhr, Stock und hellem Hut. Sie sitzt zurückgelehnt, ein Bein über das andere geschlagen, neben sich ein kleiner Krug Bier auf dem Tisch und eine Zigarre in der rechten Hand. Wie auch bei der Abbildung auf dem Herrenfahrrad, entsteht keine Konfusion in Hinblick auf das performativ ausgedrückte Geschlecht, Delait „spielt“ beide Rollen absolut glaubwürdig. In Kenntnis nur jener Postkarte „en gentleman“, würde man den Clou, dass es sich eigentlich um eine Frau mit Bart handelt, nicht bildlich verstehen. Eine solche Darstellung wird nur sinnvoll, wenn sie im Rahmen einer Serie entsteht und dadurch entsprechend kontextualisiert und angereichert wird. Das heißt in der Folge, dass die Entstehung dieses Motivs eng an die spezifischen Distributionsbedingungen der Postkarte im Allgemeinen sowie die ganz spezifischen Bedingungen dieser Serie gebunden ist. In einem Porträtmalerei oder einem Kupferstich, wie die historischen Beispiele zeigen, wäre durch den Fokus auf einen singulären Moment eine Inszenierung als Mann kontraproduktiv, bildet doch eben gerade das Frau-Sein in der Kombination mit dem männlichen Bart das Kuriosum und steht entsprechend dieser Aspekt im Zentrum der Darstellungsabsichten. Delait verkaufte die Karten, wie bereits erwähnt, selbst und verdiente nach eigenen Angaben daran sehr gut. Es ließe sich geradezu als produktive Verkaufsstrategie beschreiben, Motive herzustellen, die wahrscheinlich in der Regel nur in Kombination mit einer weiteren Karte erstanden wurden. In der Gegenüberstellung der Darstellungen Delaits „en homme“ oder „en femme“ wird ersichtlich, wie Geschlecht visuell gestaltet wird und zwar besonders in Hinblick auf den relationalen Charakter des Prozesses. So ist es eben nicht der Bart, der den Mann glaubhaft macht, sondern seine Kombination mit entsprechend kodierter Kleidung und Frisur und

ausgedrücktem Habitus, bis hin zu geschlechtlich kodierten Objekten wie einem Bierglas oder einem Herrenfahrrad. Entsprechend ist Delait trotz Bart eindeutig als Frau erkennbar, weil diese Bilder ebenfalls verschiedene Indikatoren des Frau-Seins präsentieren, die in der Summe den Befund glaubhaft machen. So zeigt eine Karte Madame in einer Laube im Garten beim Klöppeln und eine andere beim Beschneiden einer großen Stockrose (Abb. 56), was als Ausdruck weiblicher Tätigkeiten zu lesen ist. Wie in allen Beispielen ist auch hier die Kleidung das zentrale Moment geschlechtlicher Vereindeutigung.

Delait's Travestie wird des Weiteren durch ihre autobiografischen Aufzeichnungen näher beleuchtet, denn tatsächlich handelt es sich auch hier, wie schon beim Papageien Coco, nicht um eine speziell für das Foto angelegte Inszenierung, sondern um eine geradezu dokumentarische Entsprechung ihres realen Lebens: 1904 holte Delait die offizielle Erlaubnis ein, sich zu travestieren. Ein Gesetz von 1800 hatte verordnet, dass Frauen nur Männerkleidung tragen dürften, wenn es zu ihrem „Wohle“ geschähe;³⁰³ um Unannehmlichkeiten oder gar das Aufgreifen durch die Polizei zu vermeiden, müsse ein zur Travestie autorisierendes Dokument mitgeführt werden:

„Considérant que les femmes travesties sont exposées à une infinité de désagréments, et même aux méprises des agents de la police, si elles ne sont pas munies d'une autorisation spéciale qu'elles puissent représenter au besoin“.³⁰⁴

Delait beschreibt den Vorgang sowie ihre Beweggründe wie folgt:

Avec ma jolie barbe, en éventail, de trente-cinq centimètres de longueur – elle aurait pu avoir le double, mais je la taillais en coquette, que j'étais – avec ma stature puissante – je pesais presque

303 „Informé que beaucoup de femmes se travestissent, et persuadé qu'aucune d'elles ne quitte les habits de son sexe que pour cause de santé“; Christine BARD: Le DB58 aux Archives de la Préfecture de Police, Clio 10 (Histoire, femmes et sociétés), 1999, S. 1-20. Bard zitiert den ganzen Gesetzestext und gibt dazu eine ausführliche Analyse und kulturelle Einordnung.

304 BARD 1999, S. 1. Aus dem Gesetz geht hervor, dass diese Praxis schon gelebt wird, zu diesem Zeitpunkt allerdings der Versuch unternommen wird, eine einheitliche behördliche Regelung zu erreichen, entsprechend werden in der Folge primär die zuständigen Vergabestellen definiert. Sie zitiert auch zwei Ergänzungen von 1892 und 1909, die Frauen das Tragen von Hosen beim Reiten bzw. beim Fahrradfahren generell erlauben. Ebd., S. 9.

cent kilo – vigoureuse et forte comme pas une, un désir me hantait; m’habiller en homme. Il me fallait, pour cela, une autorisation spéciale du ministre de l’intérieur. [...enfin] je pouvais endosser le costume masculin, dans tous mes déplacements. Cette heureuse nouvelle mit le comble à ma joie. Pour ma première sortie, j’allais à Paris.³⁰⁵

Die zitierte Passage verweist programmatisch auf den gesamten Text. So reflektiert Delait immer wieder den Status ihres Bartes in Hinblick auf ihre sozialen Handlungen und ihre körperliche Verfasstheit als Frau. *Was* sie ist und damit *wer*, also die eigene Identität, führt sie explizit aus:

Vous le voyez, je ne suis pas un phénomène, si par ce mot vous entendez un être hermaphrodite relevant du domaine de la pathologie. Ma photographie vous prouvera de plus, qu’à une excellente santé je joins un physique agréable, qu’il me suffirait de ma raser la barbe ou d’employer quelque pâte épilatoire pour n’être plus qu’une femme saine, robuste, d’une anatomie irréprochable et qui toujours fut coquette, sensible aux multiples attentions du sexe fort. Bonne épouse et bonne ménagère. La barbe n’est pas chez moi le fait ou, si vous préférez le tribut d’une imperfection de la nature. Elle est un agrément qui s’ajoute au sexe et c’est ce qui fait la rareté de mon cas. Les médecins, les professeurs l’ont signalé en maintes circonstances.³⁰⁶

Delait's biologische Weiblichkeit steht also nicht zur Debatte. Dennoch wird die medizinische Beweisführung, am Ende durch den Verweis auf die zitierten medizinischen Experten oder am Anfang durch das Bestätigen der eigenen Gesundheit, aufgerufen.³⁰⁷ Gleichzeitig wird mit sozialen Kategorien argumentiert: So ist sie eine gute Haus- und Ehefrau, sie kennt sich mit spezifisch weiblichen Kosmetikprodukten aus („pâte dépilatoire“) und sie reagiert auf „männliche Aufmerksamkeiten“, was die normativ

305 DELAIT, S. 29.

306 DELAIT, S. 19.

307 Auch Clémentine Delait wurde zumindest einmal ärztlich untersucht von Edgar Bérillon, einem Hypnospezialisten. Edgard BÉRILLON: *Les Femmes à barbe. Etude psychologique et sociologique* (Revue de L’Hypnotisme et de la Psychologie Physiologique) 19/1904, in vier Teilen, S. 1-178, hier S. 175. Sein Gutachten, was sowohl Gesamtkörper als auch Charakter und Gemüt beurteilt, kommt zu dem Ergebnis, dass sie völlig gesund ist, abgesehen vom Bart entspricht seines Erachtens alles der Norm. Er schließt: „Mme Delait réalise le type parfait et complet de la femme à barbe.“ Die „perfekte Bartfrau“ ist also auch hier jene, die unmissverständlich Frau ist, und bei der nur der Bart als Abweichung beschrieben werden kann.

gesunde sexuelle Orientierung anzeigt. Fokussiert diese Stelle die Frage nach ihrer Weiblichkeit, führt sie später aus, was die „rareté de son cas“ im Vergleich ausmacht:

Il existe dans le monde, actuellement, plusieurs femmes à barbe qui ont fait l'objet de dissertations médicales, d'études physiologique, assez curieuses. Les une, êtres grossiers, qui rappellent l'homme préhistorique, ont le visage entièrement velu. Le poil et hirsute, de couleur indecisé. Il envahit tout le reste du corps et donne à ces êtres une apparence simiesque. D'autres ont une barbe assez fournie mais courte, longue à pousser et qui atteint difficilement une dizaine de centimètres. Les cheveux sont rares et n'ont pas la finesse de cheveux féminins. D'autres, enfin, possèdent une barbe longue et bien fournie. Mais le visage est dur, masculin comme est masculin le reste du corps et surtout la taille. Chez la plupart, les organes féminins sont atrophiés. Les goûts, les aptitudes, les gestes mêmes trahissent une virilité qui tient de l'anomalie sexuelle. La Nature qui m'a donné une barbe vigoureuse, du plus beau châtain, qu'une pousse rapide et ondulante, ne m'a marchandé aucun des avantages de la femme.³⁰⁸

Delait gibt damit einen guten Überblick über den taxonomischen Standard, der Ende des 19. Jahrhunderts in der Beschreibung bärtiger Frauen möglich war und der in der Folge noch vertieft werden wird.³⁰⁹ Hier klingt schon an, dass die formale Beschreibung als „bärtige Frau“, wie wir sie für die frühe Neuzeit reklamieren konnten, einer Differenzierung in verschiedene ‚Typen‘ von Bartfrauen / bärtigen Frauen gewichen ist. Delait vergleicht sich selbst und benennt die konstitutiven Kategorien: So ist entscheidend, dass ihr Barthaar weich ist „wie Frauenhaar“, ihre Züge nicht hart und maskulin sind, ihre Geschlechtsorgane nicht verkümmert und ihr Gesicht nicht so haarig ist, dass es an einen „Vorzeitmenschen erinnert“.

Beide hier vorgestellten Passagen sind programmatisch für den gesamten Text, der Bart wird immer wieder in seiner Pracht und Besonderheit besungen und steht niemals im Kontrast zu ihrer sozial weiblichen Rolle. Delait inszeniert sich selbst durchweg als die beeindruckendste Frau mit Bart aller Zeiten. Schon die Geschichte seiner Genese ist abenteuerlich.³¹⁰

308 DELAIT, S. 13.

309 S. Kap. 4.1. ‚Ueber abnorme Behaarung beim Menschen‘.

310 „Me voici donc devant la femme à barbe du champ de foire. Je ne suis qu'à un mètre d'elle. Ma première impression? Une désillusion. Je m'attendais à mieux. Ma bonne, qui

Nachdem sie eine Bartfrau auf einem Jahrmarkt kennengelernt und ihren geringen Bart belächelt hat, geht sie ein Wette ein, diesen leicht übertreffen zu können, gegen den Willen ihrer Familie. Die daraus resultierende ‚Geburt‘ der Frau mit Bart macht Delait in ihren eigenen Beschreibungen zur lokalen Heldin.³¹¹ Ihren folgenden Einzug in die Stadt beschreibt sie wie eine majestätische Parade. Es folgen unzählige Anekdoten: Sie schmeißt unhöfliche Kunden am Hosenbund auf die Straße,³¹² sie steigt im Zirkus zu Löwen in den Käfig,³¹³ sie fängt einen neun Kilo schweren Hecht mit bloßen Händen,³¹⁴ sie wird im 1. Weltkrieg das Maskottchen der „Poilu“, der bärtigen französischen Soldaten, sie erhält unzählige Angebote für riesige Geldsummen. Die oftmals unglaublichen Geschichten sind in heiterer Manier wiedergegeben und Delait ist immer die strahlende Heldin, die alle Zweifler überzeugt und ihre Umwelt immer wieder in Staunen versetzt. Ihr Ehemann findet nur Erwähnung in Hinblick auf seine Krankheit und wenn er in der einen Geschichte einem verrückten Vorhaben widerspricht oder in der anderen eine Idee unterstützt. Nach ihren Angaben scheint sie völlig

m'accompagnait, fait une moue significative. Je la vois qui me regarde à la derobée. Elle semble penser: ‚Ma patronne est mieux que cela‘. Mieux? Mon Dieu! Ce n'est pas difficile. Sur un visage aux traits masculins, grossiers, des poils en bataille, parsemés, clairsemés, qui ont mis trop longtemps à pousser. Voilà le phénomène. Un phénomène mal léché, ni homme ni femme, qui n'as pas même l'excuse d'être auvergnant. J'ai pour cette femme une pitié qui doit se trahir sur ma physiognomie, car, m'ayant fixée, elle se penche vers moi, et me dit: ‚Madame, vous avez plus de barbe que moi!‘ – C'est bien ce que je pensais! Ma réponse lui laisse-t-elle croire que j'en souffre? En tout cas, à ma grande surprise, elle me donne une recette ‚infaillible‘, assure-t-ell pour faire disparaître ma barbe. A ce moment cet ornement superflu m'embarassait plutôt, puisque je vous l'ai dit je me faisais raser le menton. Je pris donc bonne note de la recette, qui m'éviterait l'ennuyeux secours de rasoir.“ DELAIT S.12-13.

311 „En gare d'Epinal, une foule de plus de deux mille curieux attendait mon débarquement. Je me vois encore, l'objet d'une ovation sympathique, passant entre une double haie humaine, moi, l'humble fille de Bouzey, la petite commercante de Thaon, aujourd'hui célèbre par la seule vertu de ma barbe, comme Samson l'était par la seule vertu de ses cheveux. À ce moment, tous les lions d'afrique centrale ne m'auraient pas fait reculer. Gloire? Vanité, Suggestion? Je ne saurais vous dire, mais je n'étais plus la même. Il ne me vint pas même à l'idée qu'à ce moment je ne pouvais être qu'une femme curieuse, exhibée par un Barnum. J'étais beaucoup plus et beaucoup mieux. Beaucoup mieux, certes, qu'un ministre. Beaucoup mieux qu'un roi.“

312 „Dans mon café, je n'avais besoin de personne pour faire la police. Quand un individu essayait de me manquer de respect qu'un premier avertissement ne lui suffisait pas, je l'empoignais d'une main par la nuque, de l'autre par le fond de son pantalon et, en moins de temps qu'il n'en faut pour le dire, il était dehors.“ DELAIT S. 12.

313 DELAIT, S. 25-26.

314 DELAIT, S. 15.

frei zu agieren, sie ist die Ernährerin des Paares und entscheidet über ihre Ausgaben. Gleichzeitig betont sie immer wieder ihre Demut und ihr Bedürfnis, ihrem kranken Mann eine gute Ehefrau zu sein. Dennoch bekümmert sie an einigen Stellen, dass sie viele der Chancen ihres Lebens nicht wahrgenommen hat, wie beispielsweise das Angebot P.T. Barnums, in einer seiner Freak-Shows aufzutreten.³¹⁵ Es ist nicht ganz offensichtlich wie dieses Bedauern zu bewerten ist, immerhin verweisen die vielen verpassten Chance gleichzeitig elegant auf ihren großen Ruhm und ihre Demut, außerdem spricht sie an anderer Stelle darüber froh zu sein, sich nie als kurioses Objekt einem anderen verkauft zu haben. Ihre Memoiren entwerfen ein Bild ihres Lebens, in dem sie als absolut souverän, selbstsicher, ganz Frau und dennoch voll männlicher Stärke, und sehr humorvoll erscheint. Dieser Eindruck wird in der Biografie Caradecs und Nohains durch Zeitzeugen bestätigt.³¹⁶ Die Anekdoten haben zuweilen einen derart burlesken Charakter, dass man an ihrem Wahrheitsgehalt zweifeln muss – ein Eindruck der sich zusätzlich aufgrund des positivistischen Charakters der Schrift durch die ganze Lektüre zieht. So wird eine Episode beschrieben, in der Delait von einem berühmten Züchter und Dompteur, Camillius, gebeten wird, an seiner Löwen Domptage teilzunehmen.³¹⁷ Schon die Einführung der Geschichte weckt den Verdacht der Unwahrheit – ein Fleischer und ein Barbier hatten das Betreten des Raubtierkäfigs ängstlich abgelehnt – aber nicht Madame Delait.³¹⁸ Die

315 S. Anm. 311. Vgl. zu Barnum Kap. 3.1.

316 So zitieren sie Delaits Adoptivtochter Fernande: „Un petit pied cambré (elle ne chaussait que du 38), une belle jambe bien faite; tout les corps jusqu’aux hanches très féminin et aguichant... Mais le buste vigoureux, la stature athletique... Très grande, pesant près de cent kilos, une voix grave, – et fort comme un hercule! Il ne fallait pas s’amuser a vouloir lutter avec elle: sous douceur, sous sa gentillesse, sous sa courtoisie, une lutteuse était toujours prête. Malheur aux farceurs, aux malotrus ou aux poivrots qui se permettaient de lui manquer de respect et qui ne se méfieraient pas de sa force!“ NOHAIN / CARADEC 1969, S. 27.

317 Auch Camillius oder Camille. Es handelt sich um den Dompteur und Besitzer der Löwen-Ménagerie Camille Bigeard.

318 „C’était en 1903, il y avait sur le champ de foire d’Épinal une importante ménagerie: La ménagerie Camillius. La direction voulait organiser une soirée de gala au profit des oeuvres de bienfaisance. Elle avait demandé à Mr Mercklen maire d’Épinal l’autorisation de corser le programme en faisant entrer un Spinalien connu dans la cage aux fauves. L’autorisation fut donnée. On pressentit un coiffeur, un boucher, qui hésitèrent. Allons donc trouver la

Episode wird in aller Ausführlichkeit beschrieben und gipfelt darin, dass sie und Dompteur Camillius zusammen im Käfig in Anwesenheit der Löwen Champagner trinken. Delait behauptet am Ende, es hätte von dieser Szene hinterher eine sehr schöne Postkarte gegeben.³¹⁹ Und tatsächlich existiert eine Aufnahme, die Delait zusammen mit Camillius hinter Gitterstäben zeigt, wie sie die Sektgläser heben und erhaben blicken, die beiden Löwen in die Ecke des Käfigs gekauert (Abb. 57). Sicherlich kann man gerade im Genre der Memoiren von einer selektiven Zuspitzung und Überhöhung ausgehen und muss diesen Aspekt hier berücksichtigen. Gleichzeitig bildet die Kombination aus Bild- und Textmaterial und die darin ersichtliche Kongruenz eine Authentifizierung für beide Medien. Dieser Umstand belegt, dass entgegen einer anfänglichen Grundannahme von Inszenierung, die eher Erfindung gleicht, man davon ausgehen muss, dass die Postkarten Delaits tatsächlich auf reale Aspekte ihres Lebens verweisen. Des Weiteren bestimmt sie, welche dieser Aspekte ins Bild gesetzt werden, analog zu ihren Memoiren. Dies erklärt, warum mit der Serie ein tatsächlich einzigartiges Bildprogramm entsteht, welches sich gleichzeitig im Rahmen seiner medien- und sujetspezifischen Zeitbedingungen bewegt und entsprechend tradierte (Bild)Narrative aufgreift. So handelt es sich bei den Tätigkeiten, bei denen sie als Hausfrau auftritt, um Klöppeln oder Rosenschneiden, beides ausgeführt in edler Garderobe und als hoch kultivierte Tätigkeit edler Damen im Porträt verortet – und eben nicht beim Waschen oder Reinigen. Das Fahrradfahren und die Darstellung „en gentleman“, sowie eine Abbildung, die sie vor einem kleinen Flugzeug zeigt (Abb. 58) oder eine andere beim Studieren von Tageszeitungen (Abb. 59) bedienen des Weiteren das Bild des modernen, weltoffenen Bürgers. Bei Delait sind dies Eigenschaften, die nicht von der inszenierten Geschlechtlichkeit des Motivs abhängig sind. Die Frage nach dem

femme à barbe de Thaon! dit le maire. Elle est très connue et avec elle, ce sera le gros succès.“ DELAIT, S. 25.

319 „Le dompteur m’offrit une coup de champagne, et, à ce moment, un photographe que j’avais mandé pris un cliché.“ DELAIT, S. 26.

repräsentativen Status des Bildes wird virulent, wenn man, wie im Beispiel des Papageis, durch die biografische Notiz weiß, dass er eben nicht als kuriose Requisite beschafft wurde, sondern ein Teil von Delaits Leben war. Das zeigt an, dass das Hervorrufen eines exotischen Narrativs vielleicht nie intendiert war, sondern vielmehr eine Repräsentation der Dinge (und Tiere), die Delait wichtig waren. Diese Repräsentation des Selbst lebt von der Fokussierung auf identitätsstiftende Narrative, diese wiederum können sich nur im Rückbezug auf etablierte Normvorstellungen auslesen. Die Identität, die Delait damit entwirft, oder die man als ihr Selbstverständnis aus ihren Zeugnissen ablesen kann, bedient sich entsprechend verschiedenster kulturell normierter Narrative. Sie übergeht dabei genderspezifische Stereotype, bzw. verortet diese anscheinend anders. So beschreibt sie sich immer als stark und gibt mehrfach an, dass sie fast 100 Kilo wöge, was für sie offensichtlich nicht im Widerspruch zum Verständnis von Weiblichkeit steht, beziehungsweise ihr Selbstverständnis als Frau nicht mindert. Gleichzeitig gibt es keine Fotografie mit ihrem Mann.³²⁰ Bei anderen Bartfrauen ist dies ein durchaus gängiges Bildsujet,³²¹ und – wie wir aus der Analyse Riberas wissen – eine hervorragende Bildstrategie um Weiblichkeit auszudrücken, die Delait nie einsetzt.

Genauso wie sie ihre männlich konnotierten Fähigkeiten hervorhebt, betont sie auch die weiblichen. Ihr Bart ist für sie kein primär männliches Attribut, sondern es handelt sich um einen spezifisch weiblichen Bart, was immer wieder über seine hervorragende Beschaffenheit ausgedrückt wird.³²² Sie bedient sich medizinischer bzw. biologischer Erläuterungen, weil in ihrem Fall keine pathologische Ursache festgestellt werden konnte. Die fehlende Ursache erhebt den Bart bei Delait zum Wunder – er bleibt unerklärlich. Der Umstand, dass bereits das Vorhandensein eines Bartes bei Frauen zu Delaits Lebzeiten pathologisch ausgedeutet wird, wird von ihr

320 Es existieren private Aufnahmen, einige davon publiziert bei NOHAIN / CARADEC 1969, die ihn mit einem dem seiner Frau sehr ähnelnden Bart zeigen. Wie auch Anm. 295 nicht beachtet.

321 Beispielsweise bei Viola Myers.

322 „Ma jolie barbe“, DELAIT, S. 11, 15, 17.

nicht erwähnt.³²³ Die Leerstelle verweist auf den konstruktiven Prozess der Selektion. Ähnlich verhält es sich hinsichtlich ihrer Kinderlosigkeit. Der kurz erwähnte Krankenbericht über Delait gibt Auskunft über den Umstand, dass sie selbst keine leiblichen Kinder hatte, obwohl sie früh verheiratet war.³²⁴ Die Memoiren vernachlässigen dieses Thema völlig. Die Reproduktionsfähigkeit ist, wie in allen hier zitierten medizinisch-wissenschaftlichen Berichten über Bartwuchs, eines der entscheidenden Indizien für eine Aussage über die ‚gesunde‘ Verfassung des weiblichen Körpers – Kinderlosigkeit ist aus dieser Sicht immer erstmal verdächtig, außer die Person ist noch sehr jung. Vielleicht hatte der Umstand für Delait keine persönliche Bedeutung, vielleicht ist die Ehe mit dem wiederholt als krank beschriebenen Mann in dieser Hinsicht nicht fruchtbar – eine Klärung ist unmöglich und unnötig. Es ist entscheidend festzustellen, dass sie in der Konstruktion ihrer Person für die Nachwelt diesem Umstand keinen Wert beimisst. Dies verdeutlicht, wie sehr die selektive Auswahl bestimmter Narrative die Bewertung des Sujets lenkt und wie sehr die jeweilige Handlungsmacht des Individuums, sein eigenes Bild zu produzieren, von Bedeutung ist.

Die Tageszeitung *Paris-Soir* veröffentlicht am 21. April 1939 auf der Titelseite einen Nachruf mit einem Foto – es handelt sich um eine Abbildung aus der Serie von Homeyer & Ehret – die Delait mit Schirm vor ihren Rosen im Garten zeigt (Abb. 60).³²⁵ Die kurze Einführung lautet:

Mme Delait, née Clémentine Platteaux [sic], vient de mourir à l'âge de 74 ans, à Epinal. C'est une mort parmi tant d'autres, direz-vous. Oui, mais voilà, Mme Delait avait cette particularité, comme disent les bonnisseurs de foire, ‚être un féminin masculinisé‘, c'est-à-dire de posséder sous le menton une barbe fort opulente, blonde et frisée, qu'elle portait gaillardement à la Sadi Carnot.³²⁶

323 Vgl. ausführlich Kap. 4.1.

324 BÉRILLON 1904, S. 170.

325 Paris-soir, 21. April 1939, Titelseite.

326 Ebd.

Der polemische Unterton des Artikels wird bereits in den einleitenden Sätzen deutlich. Die Formulierung „bonisseurs de foire“ verortet sie im Kontext von Jahrmärkten, darauf folgt „être un féminin-masculinisé“, ein vermännlichtes weibliches Es, gefolgt von einem Verweis auf den Charakter – „gaillardement“ –, sinngemäß naiv-fröhlich. Und sie trägt den Bart laut Artikel nicht irgendwie, sondern wie Marie François Sadi Carnot, französischer Staatspräsident von 1887 bis 1894. Man könnte den Verweis auf eine 40 Jahre alte Haarmode als Ausdruck von Rückständigkeit werten. Des Weiteren ist der Vergleich schwach – Abbildungen Sadi Carnots zeigen ihn mit kürzerem Vollbart und langem, an den Enden nach oben gedrehtem Schnauzer, wohingegen Delait einen deutlich längeren Vollbart und dafür kürzeren Schnauzer auf den Abbildungen trägt. Nach der Einführung folgen biografische Beschreibungen, die sich mit anderen Überlieferungen decken, sowie weitere Verweise auf ihren Charakter: „Mmd Delait était très fière de sa superbe paire de moustaches, de sa barbe, et n’acceptait pas que l’on plaisante ses ‚polis superflus“; oder „Elle adorait les fleurs et les animaux“.³²⁷ Der Text endet mit der Einschätzung:

Mme Delait aurait pu raser sa barbe et passer inaperçue, mais elle considèrait qu’après tout, puisque les dieux l’avait favorisée dès sa naissance en lui apportant cette toison frisottante, elle n’avait qu’à la garder. Aujourd’hui, la femme à barbe est partie au paradis des phénomènes rejoindre l’homme-tronc, la femme-langoustine et l’enfant à deux têtes, et laisse dans toute la région vosgienne le souvenir d’une femme charmant et velue.³²⁸

Im Vergleich der vorgestellten biografischen Zitate und dem hier wiedergegebenen Artikel wird ersichtlich, wie unterschiedlich Identitäten sich generieren. Beschreibt sich Delait selbst als souverän und ganz Frau voll männlicher Tugenden, so gibt der Artikel sie als Kuriosum wieder, als fast schon ein bisschen sonderbar in der Formulierung, sie hätte, wenn sie gewollt hätte, ein normales Leben führen können. Das Ende titulierte sie als

327 Ebd.

328 Ebd.

„phénomène“, eine Bezeichnung die Delait explizit selbst abgelehnt hatte,³²⁹ und identifiziert sie mit einer Gruppe, die allein durch die Auswahl der Beispiele als körperliche Monstrositäten – ein Mensch ohne Gliedmaßen, ein Kind mit zwei Köpfen und eine „Langustinen-Frau“, stilisiert sind.³³⁰ Während Delait in ihrer eigenen Beschreibung eine glückliche, vom Leben beschenkte, sehr besondere Person ist, wird sie in der Wiedergabe der Zeitung als Freak dargestellt. Delait lebte in einem kleinen Dorf, sie hatte einen normalen, das heißt sehr gewöhnlichen Lebensweg hinter sich, als sie zur Bartfrau wurde. Sie war lokal bekannt, ihre Mitmenschen erlebten ihre Transformation, ihre Identität im sozialen Alltag generierte sich nicht singulär aus dem Umstand, dass sie eine Frau mit Bart war, sondern ein Mitglied einer Gemeinschaft. Ihre Memoiren lassen vermuten, dass sie selber aktiv daran gearbeitet hat, sich den nötigen Respekt zu verschaffen, was synonym zu verstehen ist mit dem Anspruch, die eigene Wahrheit durchzusetzen. Die vielen Anekdoten, in denen sie sich gegenüber Zweiflern zur Wehr setzt, lassen auch vermuten, dass sie durchaus direkten Verfemungen ausgesetzt war. Der lokale Bezugsrahmen, den sie erst sehr spät und nie lange verlassen hat, ermöglichte die spezifische Identität. Sobald etwas abstrahiert, rationalisiert und damit von seinem individuellen Subjekt entkoppelt wird, und vor allem sobald die identitäre Selbstbestimmung nicht mehr dem Selbst überlassen ist, entsteht eine pathologische Zuschreibung, wie das folgende Beispiel verdeutlichen wird.

329 S. Anm. 310.

330 Beim „l’homme-tronc“ handelte sich um einen Mann ohne Gliedmaßen. „Kinder mit zwei Köpfen“ meint wahrscheinlich überspitzt siamesische Zwillinge, die „Langustinen-Frau“ konnte ich unter diesem Namen nicht ermitteln, wahrscheinlich handelt es sich um den ‚Freak-Typus‘, der im englischen Raum als ‚Lobster-Man/Woman‘ beschrieben wird. Diese Menschen haben nur zwei Finger.

3.3 Julia Pastrana

Eine prominente und vielfach in der Forschung beachtete Biografie, in der der weibliche Bartwuchs eine entscheidende Rolle spielt, bildet die Julia Pastranas, die 1834 in Mexiko geboren wurde.³³¹ Die Eckdaten ihrer Lebensgeschichte sind mittlerweile gut erforscht und überliefert. Pastrana verwaiste früh und wuchs später im Haus des Gouverneurs von Sinaloa, Pedro Sanchez, auf. Um ihre Herkunft entspannen sich bereits zu Lebzeiten verschiedenste Theorien. So zitiert Jan Bondeson einen Bericht, der erläutert, wie sie als Tochter einer vermissten indigenen Frau nach Jahren des Lebens in einer Höhle von Viehhütern entdeckt und zu Sanchez gebracht wurde. Die Gegend, aus der sie stammte, so der Bericht, sei hauptsächlich von „monkeys, baboons and bears“ bevölkert gewesen.³³² Die Aufarbeitung des Falls in den letzten Jahren hat ergeben, dass diesen Quellen wenig Glauben zu schenken ist. So leben nachweislich in diesem Gebiet keine Affen – ein Umstand, der bereits auf die Paradigmen der biografischen Konstruktion verweist.

Laut Ireneo Paz wurde Pastrana mit ungefähr achtzehn Jahren von Francisco Sepúlveda gekauft und nach Nordamerika gebracht, wo sie kurz für Joseph Warren Beach auftrat.³³³ Sepúlveda verkaufte sie daraufhin erneut – an Theodore Lent – den sie später heiratete und unter dessen Obhut sie durch Amerika und später Europa und Russland tourte.³³⁴ 1860

331 Ihre Wiederentdeckung ist maßgeblich den Forschungen Jan Bondesons zu verdanken. Jan BONDESON: *A Cabinet of Medical Curiosities. A Compendium of the Odd, the Bizarre, and the Unexpected*, London 1997, S. 216-244; außerdem ausführliche Biografie und Einordnung bei Birgit STAMMBERGER: *Monster und Freaks. Eine Wissensgeschichte außergewöhnlicher Körper im 19. Jahrhundert*, Bielefeld 2011. Es gibt vergleichbare Fälle, wie beispielsweise Krao Farini, eine bärtige Frau aus Burma. Ihre Biografie ist bei PEDRAZA 2009 wiedergegeben.

332 BONDESON 1997, S. 219.

333 Großvater von Octavio Paz; Schreibt in seinen Memoiren von ihr, nennt sie „bear woman“. Es ist umstritten, ob Pastrana freiwillig nach Amerika ging oder gezwungen wurde. Einige Quellen berichten von Misshandlungen bei ihren Pflegeeltern, denen sie aktiv zu entgehen suchte, andere dass sie verkauft wurde. Zitiert nach Ebd.

334 Die ‚Qualität‘ der Ehe ist umstritten und lässt sich nicht abschließend bewerten. Nadja DURBACH: *Spectacle of deformity. Freak shows and modern British culture*, Berkeley 2010, S. 89f., beschreibt, dass es durchaus üblich war, dass ‚Freaks‘ mit ihren Managern verheiratet waren und unterschiedliche Fallbeispiele zeigen, dass von Ausbeutung und

gebar sie in Russland ein Kind, das genau wie sie an den Folgen der Folgen der Geburt verstarb.³³⁵ Die Geschichte ihres Körpers sollte in der Folge noch fast 150 Jahre andauern. Nach ihrem Tod kontaktierte Lent den russischen Anatomieprofessor und Taxidermisten Ivan Sokolov, der aus ihrem Körper sowie dem Körper des verstorbenen Sohnes ein Präparat fertigte, welches hinter Glas ausgestellt wurde. Nach Lents Tod 1884 verloren sich die Spuren der Mumie bis sie 1921 in Norwegen auftauchte, wo sie bis 1970 ausgestellt wurde. Nach öffentlichen Debatten über die ethische Angemessenheit des Exponates, verschwand es in den 70er Jahren im Depot, wo es bei einem Einbruch vandalisiert wurde. Kurze Zeit später wurde die Mumie gestohlen, tauchte dann wieder auf und wurde daraufhin über Jahre im forensischen Institut in Oslo aufbewahrt, wo sie 1990 durch einen Journalisten wiederentdeckt wurde.³³⁶ Nach längeren Debatten wurden ihre Überreste 2013 nach Mexiko rücküberführt und in einem feierlichen Akt nahe ihres Heimatortes bestattet. Pastrana war eine Persönlichkeit ihrer Zeit und international bekannt, das belegen ihre vielfältigen Erwähnungen, die bis hin zu literarischen Verarbeitungen reichen.³³⁷ Entsprechend ihrer großen Berühmtheit und ihrer

Abhängigkeit in der Ehe bis hin zur Liebesheirat aller Konzepte vertreten waren. Im Beispiel Krao Farinis, das mit Pastrana in vielerlei Hinsicht vergleichbar ist, wurde sie als Kind adoptiert. PEDRAZA 2009, S. 51.

335 Biografie nach: BONDESON 1997, S. 219. Lent heiratete später eine „ähnliche“ Frau, Zenora Pastrana, mit der er weiterhin tourte und kommerziellen Erfolg hatte, BONDESON 1997, S. 234.

336 BONDESON 1997, S. 240-244.

337 Literarische Erwähnung beispielsweise bei: Lev N. TOLSTOI, *Volkserzählungen*, (Leipzig 1888), Düsseldorf 2006, Kapitel 47: „Der junge Bursche stieg über den Balken, drehte Polikei um, stellte sich neben ihn und sah mit dem vergnügtesten Gesichte bald den Toten, bald den Beamten an, wie der Besitzer einer Schaubude mit einem Albino oder einer Julia Pastrana bald das Publikum, bald sein Schaustück ansieht und bereit ist, alle Wünsche seiner Zuschauer zu erfüllen.“; Arthur MUNBY, *Relicta*, „Pastrana“, London 1909 – ein Gedicht, in dem Munby autobiografisch seine Begegnung mit Pastrana 1857 verarbeitet, grundlegendes Thema ist die Diskrepanz zwischen der „baboon-like appearance“ und der Tatsache, dass es sich um eine Frau handelt, „a creature in disguise“ die im Betrachtenden ein schauriges Staunen auslöst.; Ernst VON WOLZOGEN, *Vom Peperl und anderen Raritäten*, München 1916, Kapitel 3: Der Raritätenliebhaber, beschreibt in bayrischer Mundart eine fiktive Episode mit der Mumie Pastranas. Der Protagonist, ebenfalls ein Raritätenliebhaber, hatte sie gesehen und für 12.000 Mark erworben, um sich damit zu rühmen, dass niemand in der Stadt eine vergleichbare Kuriosität besäße. In der Folge werden anekdotisch Geschehnisse mit der Mumie erzählt, beispielsweise wie die Haushälterin des neuen Besitzers sich zu Tode erschreckt oder er in Streitigkeiten mit seiner Tochter verfällt, weil diese die Mumie nicht im Haus haben will und droht, sich selber eine Rarität anzuschaffen,

vielzähligen internationalen Auftritte, sind eine Vielzahl von Text- und Bildquellen erhalten. Die Aufarbeitung ihrer Geschichte, die in der Rückführung ihrer sterblichen Überreste mündete, ist in erster Linie den Forschungen Bondesons zu verdanken, der den Fall in seiner 1997 erschienenen Untersuchung *A Cabinet of Medical Curiosities* ausführlich aufarbeitete. In Hinblick auf die Bildquellen, die bisher nicht eingehender untersucht wurden, lassen sich vorab folgende Beobachtungen formulieren, die in der Folge die Auswahl und Beschränkung auf einzelne Objekte erklären. Es gibt drei typische Varianten der Darstellung: Die erste ist das Ganzkörperporträt in aufwendig gestaltetem Kleid, mit freien Schultern, tiefem Ausschnitt und Rüschen besetztem Rock. Es zeigt sie so, wie sie aufgetreten ist und wurde so häufig wiederholt, dass das Kleid wie ein ikonisches Attribut zu Pastranas Bildtradition gehört. Die zweite Variante ist das Brustporträt (im gleichen bzw. stilistisch sehr ähnlichen Kleid), auf dem sie in strenger Profilansicht wiedergegeben ist. Die dritte Variante sind Fotografien ihrer präparierten Überreste sowie Zeichnungen oder Stiche nach denselben.

Pastrana absolvierte ihre ersten Auftritte in Nordamerika mit einem Solo-Bühnenprogramm, war also kein Mitglied eines Ensembles. Das Programm bestand darin, dass Pastrana englische und spanische Lieder sang und verschiedene modische Tänze der Zeit aufführte.³³⁸ Lent, der in der gesamten Folge Pastranas Auftritte organisierte, wurde immer wieder mit Schwierigkeiten und Auftrittsverboten konfrontiert. Anscheinend gab es verschiedene Auftrittsformate, die nicht alle gleichsam moralisch-sittlich angemessen erschienen, wie ein Stück, das 1857 im Kroll Theater in Leipzig unter dem Titel *Der curierte Meyer* aufgeführt werden sollte.³³⁹ In der Erzählung verliebt sich ein Milchverkäufer in eine Dame, die immer

und zwar in Form eines Ehemanns, „der Steirerhansl, der Ries’ vom letzten Oktoberfest“. Die Wendung am Schluß: Der Raritäten-Liebhaber verkauft die Mumie an einen „narreten Engländer“, der es in Wirklichkeit mehr auf die Tochter des Protagonisten als auf das kuriose Objekt abgesehen hat und mit dieser „durchbrennt“, zur Freude des Vaters, der entsprechend von den Sorgen der Vermählung und der resultierenden Mitgift befreit ist.

338 BONDESON 1999, S. 222, bezieht sich hier auf diverse Berichte von Zuschauern.

339 NESTAWAL 2010, S. 127.

verschleiert auftritt und, auf dem dramaturgischen Höhepunkt der Erzählung, den Schleier lüftet, woraufhin das Publikum das bärtige Antlitz Pastranas sehen konnte und der Milchverkäufer mit Schrecken von seiner Liebschaft ablässt – folglich von den Gefühlen für die Dame „curiert“.³⁴⁰ Das Stück wurde nicht verboten, nur seine Aufführung im Theatersaal untersagt, um nicht, wie *Die Gartenlaube* über den Vorfall berichtet, „sich zur Vorführung einer abscheuerregenden Mißgeburt des ästhetischen Rahmens der Schaubühne zu bedienen“.³⁴¹ Es geht also in erster Linie nicht um den Inhalt, sondern um den angemessenen Rahmen, der das Gesehene durch die entsprechende Kontextualisierung bewertet – in diesem Fall explizit nicht als vergeistigte Hochkultur, sondern als schauriges Spektakel niederer Schaulust.

Ihre Auftritte wurden bereits zu Beginn ihrer Karriere reißerisch in den Lokalzeitungen beworben. So zeigt eine Anzeige in einem Blatt aus Worcester (Mass.) sie in Seitenansicht, barfuß, frisiert und mit Fächer und Rose in der Hand mit der Bildunterschrift „Julia Pastrana - With the face of a Baboon – the body and limbs of a Woman – the skin of a Bear, and other strange formations.“ (Abb. 61) Daneben wird sie frontal im Halbporträt abgebildet und als „Opaté Indian. The Misnomered Bear Woman Julia Pastrana will hold her levees in this city“ beworben.³⁴² Die linke Darstellung zeigt sie so, wie man sie beim Auftritt zu erwarten hat, und folgt in der

340 *Die Gartenlaube – illustriertes Familienblatt*, Heft 48, 1875, S. 658-659. Die Gartenlaube berichtet den Vorfall und bewertet ihn wie folgt: „Unter diesem Gesichtspunkte verdient die Erscheinung des weiblichen Geschöpfes, welches Julia Pastrana genannt wird, vollkommen das Interesse, welches sie aller Orten erregt hat. Wenn freilich der speculative Industrialismus so weit geht, sich zur Vorführung einer abscheuerregenden Mißgeburt des ästhetischen Rahmens der Schaubühne zu bedienen, wenn sich Schriftsteller finden, welche um mäßigen Lohn ihre Feder dazu hergeben, die Monstrosität als solche in Scene zu setzen, so ist ein Protest gegen ein so cynisches Gebahren eben so gerechtfertigt als heilsam. Es wäre nur zu wünschen gewesen, daß die Polizeibehörde diejenigen Gründe früher erwogen hätte, durch welche sie veranlaßt wurde, das fernere Auftreten des Ungethüms in dem für sie verfaßten Stücke ‚der curierte Meyer‘ nach der zweiten Aufführung desselben zu inhibiren. So zeigt sich die ‚Miß‘, wie sie von ihrem amerikanischen Begleiter titulirt wird, jetzt nicht mehr auf der Bühne des Kroll’schen Etablissements, sondern in einem besonderen Saale desselben, ohne den Apparat des Theater-Nimbus und ohne die, wie es scheint, auch ihr behagende Würze des Beifallklatschens und Hervorrufens.“

341 Ebd.

342 Abbildung aus BONDESON 1997, S. 242, ohne nähere Angabe.

Gestaltung der unterlegten Beschreibung. Ihr ganzer Körper, mit Ausnahme der Füße und Hände, ist haarig. Diese Form der Darstellung erinnert eher an den Typus Maria Magdalenas im Fellkleid, die ebenso am ganzen Körper mit Ausnahme von Gesicht, Händen und Füßen behaart ist. Die kleinere Darstellung auf der rechten Seite fokussiert ihren Kopf; das Gesicht ist im Kontrast zum Körper durch die dicht wiedergegebenen Haare stark verdunkelt. Auch hier sind die entblößten Arme komplett behaart und die Hände haarlos. In beiden Darstellungen sind die Proportionen verzerrt, sodass der Kopf im Verhältnis zum Gesamtkörper zu groß und Hände und Füße viel zu klein wirken. Im Gegensatz zu anderen hier angeführten Personen, die zeitgleich im Kontext der Freak-Show als „Bearded Lady“ auftraten, wurde Pastrana nicht über ihren Bart beworben, sondern über die unterstellte Hybridität ihres Körpers: In den ersten Jahren ihrer Auftritte lief sie somit unter den Bezeichnungen „Bear Woman“, „Indian Hybrid“ oder „Ape Woman“.³⁴³ Es entbrannte ein regelrechter Streit um die Kategorisierung Pastranas durch verschiedenste Wissenschaftler. Dieser Umstand muss dazu beigetragen haben, dass sie bei späteren Auftritten, wie beispielsweise in der Regent Gallery in London, als „Miss Julia Pastrana. The Nondescript“ beworben wurde.³⁴⁴ Das rot-blaue Veranstaltungsplakat zeigt zentral im Oval ein Profilporträt Pastranas, unterschrieben mit dem erwähnten Titel und den Teasern „Grand & Novel Attraction“ sowie weiteren Informationen zur Veranstaltung (Abb. 62). Es handelt sich um einen kolorierten Holzschnitt. Unterhalb der Abbildung findet sich ein längerer Text: „Just from the United States and Canada, where she has held her Levees in all the Principal Cities, and created the greatest possible excitement, being pronounced by most Eminent Naturalists and Physicians, THE WONDER OF THE WORLD!“

Im Gegensatz zum vorherigen Beispiel, das Pastrana in ihrem ikonischen Bühnenkostüm zeigt, fokussiert die Abbildung hier ihren Kopf ohne kleidende Attribute, also auch keinen Schmuck. Einziges zierendes und

343 NESTAWAL 2010, 125ff.

344 BONDESON, S. 221.

damit Kultivierung anzeigendes Element sind die geflochtenen Kopfhaare. Ansonsten ist das gesamte Porträt schmucklos und hebt die physiognomischen Besonderheiten hervor. Die Profilansicht betont Nase und Mund, die knollig und wulstig hervortreten. Dieser Eindruck wird verstärkt durch die zurückfallende Stirn und den dünnen Hals. Kompositorisch bildet sich das Porträt weniger aus einzelnen Konturlinien, als aus einzelnen Haarsträhnen – so sind auch Hals und Oberkörper durchgängig behaart, was durch die Technik des Holzschnitts nachdrücklich zur Geltung kommt. Die Geschlechtlichkeit, die sich im Kontext der Gesamtdarstellung auch über den Text erschließt, wird trotz der Schmucklosigkeit und der mangelnden Attribute primär über die Haartracht und die rot überdruckten Lippen transportiert. In der Summe spielt die Darstellung auf verschiedene Bildtraditionen an. Zum einen bildet das Porträt in Profilansicht einen Typus, der besonders in der Florentiner Porträttradition Verbreitung fand. So erinnert die Darstellung an Sandro Botticellis Porträts der Simonetta Vespucci. Dieser assoziative Eindruck entsteht primär durch die kompositorische Ähnlichkeit: langer dünner Hals, leicht buckeliger Nacken und Profilsicht des Kopfes in Kombination mit einem leicht nach vorn gedrehten Oberkörper und einer aufwendigen Flechtfrisur (Abb. 63).³⁴⁵ Des Weiteren nimmt die Darstellung formal Bezug zu physiognomischen Studien sowie zu ohnehin bildtraditionell eng verbundenen ethnografischen und zoologischen Quellen. Damit bewegt sie sich in einem bemerkenswerten Spannungsfeld zwischen wissenschaftlich-pathologischer Darstellung, die Pastrana als Affen oder Wilde inszeniert, und einem nobilitierenden Porträt, welches als Gattung in der Regel nur die schönsten Frauen zeigt. Innerhalb dieser Spannung, zwischen Pathologisierung und Sexualisierung von Weiblichkeit, was in beiden Fällen eine Objektivierung voraussetzt, bewegt sich die Beschreibung Pastranas, sowohl kulturell durch Zeitgenossen, als auch in der wissenschaftlichen

345 Vgl. Hans KÖRNER: *Simonetta Vespucci. Konstruktion, Dekonstruktion, Rekonstruktion*. In: Botticelli. Bildnis, Mythos, Andacht. Ausst.-Kat, A.Schumacher (Hg.) Frankfurt a. M. 2009, S. 57-70.

Betrachtung.

Eine sehr ähnliche und doch in entscheidenden Details abweichende Darstellung findet sich in einer Ausgabe der *Gartenlaube* von 1875, dort als Illustration eines Berichtes über eines Besuches des Autors und des Zeichners bei Pastrana.³⁴⁶ Der Stich, der nach einer Zeichnung Heribert Königs angefertigt wurde, zeigt Pastrana erneut als Brustporträt im Profil (Abb. 64). Im Gegensatz zur Darstellung des Veranstaltungsplakates lässt sich festhalten, dass die Radierung größeren Detailreichtum erlaubt als der Holzschnitt. Fokussiert wird die Ausgestaltung des Kopfes; Hals, Dekolleté und Ansatz des Kleides sowie der Haarschmuck sind weniger detailliert und zum Teil nur angedeutet wiedergegeben. Das Profil ähnelt der vorherigen Darstellung: Die Stirn ist schmal und zurückversetzt, die Nase knollig und die Lippen stehen weit und wulstig hervor. Im Unterschied wird hier die Region über den Augenbrauen als wulstige Höcker mit dichter Behaarung wiedergegeben. Die Kopfhaare sind zusammengebunden, ansonsten zielt das gesamte Gesicht und die obere Halsregion dichtes dunkles Haar, das in einen Bart ausläuft. Die Haare sind fein und aufwendig herausgearbeitet und als einzelne Stränge zu erkennen oder sie heben sich als einzelne Borsten vom Profil ab. An Hals und Oberkörper deutet die ungleichmäßige Schraffur weitere Körperbehaarung an. Den größten Unterschied zur vorherigen Darstellung bilden die wild verteilten Haare, zumal das frisierte Kopfhaar weniger prominent in Szene gesetzt ist, sowie die unter den hervortretenden und massiv behaarten Augenbrauen fast verschwindenden Augen, bei denen kaum Augenweiß zu erkennen ist. Letzteres Detail, das zeigt der Vergleich, hat eine immense Wirkung, verstärkt es doch im Stich der *Gartenlaube* den affenähnlichen Eindruck, der durch die Betonung der Physiognomie bereits angelegt ist. Während im

346 Die *Gartenlaube* gilt gemeinhin als erste Illustrierte, ihr Inhalt ist auf Unterhaltung und Volksbildung angelegt, wobei die ökonomische Vermarktung durch den reißerischen Inhalt befördert wurde. Vgl., besonders in Hinblick auf die Vermittlung von populärwissenschaftlichen Inhalten, Florian MILDENBERGER: *Medizinische Belehrung für das Bürgertum. Medikale Kulturen in der Zeitschrift Die Gartenlaube" (1853 - 1944)*, Stuttgart 2012.

Holzschnitt gerade aufgrund des Blickes Pastranas entgegen der überzeichneten Körperlichkeit noch der Eindruck einer behaarten Frau mit exotischen Merkmalen im Vordergrund steht, scheint im Stich von König ein affenähnliches Wesen mit weiblicher Kleidung vorgestellt.

Über die Produktionsbedingungen des Plakates ist nichts bekannt. Im Fall der Gartenlaube verrät der Artikel, dem das Bild zugeordnet ist, dass Autor und Zeichner Pastrana gemeinsam besuchten. In diesem Zusammenhang entstand die Zeichnung, die entsprechend unter der Signatur mit dem Verweis „Nach d. Natur. Gez.“ vermerkt ist. Der beigegefügte Artikel gibt außerdem Aufschluss über die Bewertung und Einordnung, prominent bereits im Titel, der da lautet „Julia Pastrana, ein Menschenungeheuer. (Mit Abbildung)“. Nach kurzen Auslassungen über die Notwendigkeit der Zurschaustellung kolonialisierter „Racen“ im Dienste einer forschenden Naturwissenschaft,³⁴⁷ widmet sich der Bericht ausgiebig dem Besuch, Pastranas Verhalten und Aussehen sowie dem Verhältnis zu ihrem „Guardian“, wie die Zeitung ihren Manager und Ehemann Theodore Lent betitelt. Dabei wird ein durchweg despektierlicher Ton angeschlagen, Pastrana wird als „Geschöpf“, „Ungeheuer“, „Missbildung“ und „groteske Abscheulichkeit“ adressiert, und so schließt der Autor, dass „das vor uns stehende Geschöpf an Seltsamkeit und Monstrosität alle bisher gesehenen Erscheinungen außergewöhnlicher organischer Bildung weit übertraf“.³⁴⁸ „Miß Julia [liebt] nach Art civilisirter Frauen [ihre Haare] kunstvoll zu strählen und zu flechten“ oder „Der Ausdruck des Gesichts läßt auf keinen großen Grad von Intelligenz schließen. In den Augen liegt eine Art von Schwermuth, welche Mitleiden erregt.“ oder auch die permanenten Wiederholungen des Umstands, dass Lent alles für Pastrana entscheidet, sowie die Absicht Memoiren zu verfassen, aber diese diktieren zu müssen,

347 „Die zunehmende Erleichterung des Verkehrs, welche jeden bisher verborgenen Winkel nach Merkwürdigkeiten aller Art durchstöbert, um die immer raffinirter werdende Neugier des Publicums anzuregen und auszubeuten, hat das Gute, daß sie unsere Anschauungen von dem lebendigen Organismus der Natur bereichert und der wissenschaftlichen Forschung ein sonst schwer zugängliches Material zuführt.“ GARTENLAUBE 1875, S. 658.

348 Ebd.

„indem sie sich in Betreff dieser Cultursegnungen [gemeint ist hier das Schreiben; Anm. d. Verf.] noch in den Anfangsstadien befindet.“ – all diese Formulierungen unterstreichen die Rezeption der Besucher eines abhängigen kind- oder tierähnlichen Wesens. Auch mangelt es ihr aus Perspektive der Erzähler an sittlichem Anstand,³⁴⁹ der als Zivilisationserrungenschaft gewertet wird, denn es stört sie nicht, dass sie „bei unserem Eintritt mit den Vorbereitungen zu ihrer Toilette beschäftigt“ war und sie berichtet des Weiteren, eine Vielzahl von Männern habe ihr schon einen Antrag gemacht, aber sie hätte alle aufgrund ihrer Armut abgewiesen – was der Erzähler als bloße Einbildung abtut, allerdings einräumt, „daß mancher industrielle Yankee zu einem Ehebündniß nicht abgeneigt sein mochte, welches ihm in der Monstrosität seiner Ehegattin ein rentirendes Capital sicherte.“³⁵⁰ Bemerkenswerterweise wird an dieser Stelle deutlich, dass die Ehe zwischen Lent und Pastrana anscheinend zugunsten der besseren Vermarktung Pastranas nicht öffentlich war – die beiden Besucher wissen nicht, dass es sich um ihren Ehemann und nicht nur um ihren Manager handelt. Abschließend kommt der Autor zurück zu seinem Anfangspunkt, der Notwendigkeit der Zurschaustellung zur Befriedigung naturwissenschaftlicher Interessen und eben nicht der „Neugier des Publicums“, denn es sei wohl erwiesen, dass „insbesondere diejenigen Gegenden reich an solchen Monstrositäten [sind], in denen die Racenkreuzung ohnehin zu auffallenden organischen Bildungen aller Art führt.“³⁵¹

Die Anschauung dieser „organischen Bildungen“ zog das Interesse verschiedenster Wissenschaftler auf sich, die Pastrana im Laufe ihres Lebens untersuchten.³⁵² So taucht sie beispielsweise in Charles Darwins *The Variation of Animals and Plants Under Domestication* auf, und zwar in Hinblick auf den Zusammenhang zwischen Behaarung und Ausprägung der

349 Dies korrespondiert mit der zuvor zitierten Forderung in einem angemessenen Rahmen aufzutreten, S. Anm. 341.

350 GARTENLAUBE 1875, S. 658.

351 Ebd.

352 Auch sie wird bei GOULD/PYLE 1898, S. 229 unter dem Eintrag „bearded women“ erwähnt.

Zähne. Für die Korrelation beider Erscheinungen führt Darwin eine Reihe von Beispielen an, etwa das domestizierte Hausschwein, das im Vergleich zum Wildschwein sowohl kleinere Stoßzähne als auch weniger Borstenhaar hat; des Weiteren einen ‚Haarmenschen‘ aus Burma, dessen Zähne über die Maßen ausgebildet gewesen seien. Die dadurch bestätigte Grundannahme lautet: „The most abnormal in their dermal covering, are likewise the most abnormal either by deficiency or redundancy of teeth.“³⁵³ Pastrana wird also als Beweis innerhalb einer wissenschaftlichen Argumentation angeführt und es wird ersichtlich, dass zu diesem Zwecke zahnärztliche Untersuchungen an ihr vorgenommen wurden:

Here is another case communicated to me by Mr. Wallace on the authority of Dr. Purland, a dentist: Julia Pastrana, a Spanish dance, was a remarkably fine woman, but she had a thick masculine beard and a hairy forehead; she was photographed, and her stuffed skin was exhibited as a show; but what concerns us is, that she had in both the upper and the lower jaw an irregular double set of teeth, one row being placed within the other, of which Dr. Purland took a cast. From the redundancy of the teeth her mouth projected, and her face had a gorilla-like appearance.³⁵⁴

Wie sich in späteren radiologischen Untersuchungen der mumifizierten Überreste Pastranas herausstellte, ist Anamnese einer Doppelreihung ihrer Zähne nicht zutreffend.³⁵⁵

Alexander Mott, ein amerikanischer Arzt, der Pastrana direkt nach ihrer Ankunft in Nordamerika untersuchte, konstruierte aus der Beobachtung ihrer „gorilla-like appearance“ einen Fakt und schrieb, sie sei „ein Hybrid, eine Mischung aus Mensch und Orang-Utan“. S. Brainerd, ein weiterer amerikanischer Arzt, der Pastrana untersuchte, bestätigte ihren Hybrid-Status zwischen Affe und Mensch mit einem Zertifikat und postulierte, sie sei Teil einer „distinct species“.³⁵⁶

353 Charles DARWIN: *The Variation of Animals and Plants Under Domestication*, Vol. 2., London 1868, XXV, S. 328.

354 DARWIN 1868, XXV, S. 328.

355 Verweis auf die radiologische Untersuchung sowie der Versuch einer modernen Diagnose bei BONDESON 1997, S. 241.

356 Ebd., S. 219.

Ein anderes Erkenntnisinteresse scheint der Engländer J. Z. Laurence gehabt zu haben, denn er berichtet 1857 in seinem Artikel *A Short Account of The Bearded and Hairy Female*:

The case to which I wish to direct attention is of a totally different nature. It is that of a female, whose main peculiarity consists in her possessing hairs nearly all over the body, and more specially on those parts which are ordinarily clothed with hairs in the male sex. She is said to be a Mexican by birth, and twenty-three years old. She is four feet six inches in height, thick-set and exceedingly well proportioned in the trunk and limbs, the chief peculiarities residing in the face. She has a large tuft of hair depending from the chin – a beard, continuous with smaller growths of hair on the upper lip and cheeks – moustache and whiskers. Her eyebrows are thick and bushy; the hair upon her head remarkably copious. All this hair is jet-black, fine, and without any disposition to curl – not even in the beard and whiskers. The rest of the face is covered with similar short hairs. Indeed, the whole of the body, excepting the palms of the hands and the soles of the feet, is more or less clothed with hairs [...]. Her breasts are remarkably full and well-developed. She menstruates regularly [...]. The voice is that of a female, as is especially brought out in her higher notes when she sings. Although perfectly uneducated, she appears intelligent and quick.³⁵⁷

Bereits der Titel verrät sein Erkenntnisinteresse. Es geht ihm nicht um die kategorische Einordnung nach ‚Affe‘ oder ‚Frau‘, sondern um bärtige beziehungsweise stark behaarte Frauen als ‚Abnorm‘. Entsprechend deckt sich der medizinische Bericht strukturell mit früheren hier vorgestellten Textquellen, wie beispielsweise Ulmus Beschreibung Helena Antonias. Neben der minutiösen Beschreibung der Haare stehen Proportionen und weibliche Reproduktionsfähigkeit im Vordergrund, es wird also primär die Frage der Geschlechtlichkeit ausgehend von der Annahme eines männlich kodierten Behaarungsmusters diskutiert. Bemerkenswert ist die differierende Bewertung ihres Intellekts, die im Gegensatz zur Beschreibung in der Gartenlaube in diesem Fall positiv ausfällt. Dieser Umstand erklärt sich über das epistemologische Erkenntnisinteresse der Forschenden. Verortet man Pastrana im Sinne eines evolutionären

357 J. Z. LAURENCE: *A Short Account of The Bearded and Hairy Female*, *The Lancet* 70/1857, S. 48.

Weltmodells als Zwischenschritt von Affe zu Mensch, dann bildet ein verminderter Intellekt einen plausiblen Bestandteil des Narrativs, insofern, als dass evolutionäre Entwicklung und die Steigerung intellektueller Fähigkeit als analoge Prozesse verstanden werden. Ordnet man sie hingegen als Frau mit ‚krankem‘ oder männlichem Behaarungsmuster ein,³⁵⁸ spielt der Intellekt keine Rolle, außer man würde einen Zusammenhang zwischen männlicher Behaarung bei Frauen und geistiger Schwäche herstellen wollen.³⁵⁹

Die Bildgeschichte Pastranas findet in der Präparierung ihrer sterblichen Überreste eine weitere Wendung. Das Präparieren von menschlichen Körpern nach einem taxidermischen Verfahren ist im Vergleich zu tierischen sehr selten und gehört zu den obskuren Kapiteln der menschlichen Kulturgeschichte. Die wenigen dokumentierten Fälle sind im Kontext kolonialer Herrschaft entstanden.³⁶⁰ Besonders im Bereich der anatomischen Präparate, in dem taxidermische Verfahren am ehesten zu vermuten wären, hatte sich schon früh das Wachsplastinat als gebräuchliche Form der Wiedergabe menschlicher Körper etabliert: Zum einen sicherlich aufgrund ethischer Schwierigkeiten in der Handhabung menschlicher Überreste und zum anderen, weil die taxidermischen Verfahren nicht den ästhetischen Erwartungen entsprachen und damit dem angestrebten Anschein von Naturalismus weniger genügten, als die sehr elaborierten Wachstechniken.³⁶¹ Beim taxidermischen Präparieren von Säugetieren wird nur die Hülle, also die Haut mit allen Haaren, sowie

358 ...beziehungsweise krank, *weil* mit männlichem Behaarungsmuster, s. Kap 4.1.

359 Für diese Kombination gibt es Beispiele, die im Kapitel 4.1. Wahnsinnige Bärte Erwähnung finden. Es sei vorweggenommen, dass es in jenen Fällen aber nicht um Intellekt, sondern um die geistige Gesundheit geht.

360 Es ist davon auszugehen, dass in so manchem Depot ethnologischer Sammlungen weitere präparierte Menschen zu finden sind – offensichtlich ein Thema, das aufgrund seiner düsteren Zusammenhänge ungern erforscht wird. P. A. MORRIS: *A History of Taxidermy. Art, science and bad taste*, Ascot 2010, S. 88-98 berichtet über die Schwierigkeiten der Nachforschungen und erwähnt einige aufgearbeitete Beispiele. Bei ihm wird auch der präparierte Kopf einer weiteren Bartfrau erwähnt und abgebildet, die bis 2009 im Besitz des Musée Orfila war. Zoe Leonard hatte den Kopf 1991 in einer fotografischen Serie gezeigt, *Preserved Head of a Bearded Woman, Musee Orfila* (Abb. 69) Sein aktueller Verbleib ist unklar.

361 MORRIS 2010, S. 88.

zuweilen der Schädelknochen erhalten und der Rest ausgestopft oder – in der Regel bei allen größeren Tieren – auf ein Formgerüst aufgezogen. Bei Menschen wird hingegen zumeist eine Form der chemischen Balsamierung vorgenommen.³⁶²

Nach dem Tod Pastranas und ihres neugeborenen Sohnes verkaufte Lent ihre Überreste an den Moskauer Anatomieprofessor Sukolov, der an beiden eine Obduktion vornahm und ihre Körper ausführlich beschrieb.³⁶³ Zudem entstanden bei der Obduktion Fotografien der Leichname, die in einem russischen Lehrbuch zu Hautkrankheiten und Syphilis reproduziert sind.³⁶⁴ Auf den Aufnahmen kann man erkennen, dass die Stirn des Kindes ebenso haarig war, wie die Pastranas selbst. Sukolov beschreibt beide als besonders stark behaart, was man bei beiden auf den Fotos außer in den Gesichtern nicht nachvollziehen kann, sodass davon auszugehen ist, dass Pastrana wahrscheinlich dunklere und längere Körperbehaarung hatte. Ihr Gesicht ist auch auf der Aufnahme ihres toten und obduzierten Körpers eindrucklich, besonders ihre vollen vorgewölbten Lippen entsprechen den hier besprochenen Darstellungen. Sukolov präparierte anschließend Mutter und Sohn für die anatomische Sammlung der Universität. Dafür wurden die Körper über mehrere Monate mit einer „decay-arresting mixture of secret composition“ injiziert. Sukolov, der über die Mumifizierung eine Bericht im *British Medical Journal* verfasste, beschrieb darin ausführlich, wie er erfolgreich die auftretenden Verwesungserscheinungen Pastranas beseitigen konnte.³⁶⁵ Bondeson, der sich auf Sukolovs Bericht stützt, geht von einer balsamierten Mumie aus. Pat A. Morris, der die Mumie 1997 in Oslo sehen konnte, bestätigt einen

362 Ebd.

363 BONDESON 1997, S. 229-230.

364 Nikolai Mansurov arbeitete am gleichen Institut wie Sokolov und hatte so anscheinend Gelegenheit die beiden Leichname für seine Publikation zu fotografieren. Es handelt sich um zwei Albumin-Abzüge, die jeweils Pastrana und ihren Sohn nackt auf einer Bahre zeigen, beide mit vernähten Obduktionsnarben auf der Brust. Sie sollen hier nicht reproduziert werden. Abgebildet in: Nikolai MANSUROV, *Klinicheskii sbornik po dermatologii i sifilologii (Clinical Collection on Dermatology and Syphilology)*, 4 Bd., Moskau 1886-90, S. 24 und 40.

365 BONDESON 1997, S. 230.

verblüffenden Erhaltungszustand und geht in der Folge davon aus, dass es sich um eine Mischform aus Balsamierung und älteren taxidermischen Methoden, wie Ausstopfen oder Stabilisieren durch ein Gerüst, handeln muss.³⁶⁶ Die Qualität des Präparats bewunderte schon 1862 Frank Buckland, als er die Mumie in London sah und untersuchte: „The face was marvellous; exactly like an exceedingly good portrait in wax, but it was *not* [sic] wax. The closest examination convinced me that it was true skin, prepared in some wonderful way.“³⁶⁷

Dies verdeutlicht, wie sehr das Präparat sich einer ikonischen Form bedient, die schon zu Lebzeiten mit Pastrana verbunden war. Es existieren diverse Abbildungen der Mumie aus verschiedenen Zeiten, in zum Teil erschreckendem Zustand. In der Beschreibung der Mumie soll von einem Foto ausgegangen werden, das kurz nach ihrer Präparierung aufgenommen wurde (Abb. 65). Pastrana steht mit gespreizten Beinen und geradem Blick in einem aufwendig mit Blumen besticktem Kleid und trägt exotischen Haarschmuck. Beide Hände hat sie in die Seiten gestemmt – man könnte die Pose als selbstbewusst und dynamisch beschreiben. Zusätzlich gibt die Abbildung Auskunft über ihre Körperbehaarung und zeigt im Vergleich, dass gerade die grafischen Repräsentationen, aber auch die medizinischen Beschreibungen, diesen Aspekt maßgeblich übertrieben haben. Was diese Abbildung nicht zeigt, wir aber aus anderen (Bild)Quellen wissen, stand in der Inszenierung auf einem kleinen Gerüst neben Pastrana kerzengrade ihr ebenfalls präparierter Sohn (Abb. 66). Er scheint in der Inszenierung nicht wie ein Neugeborenes – er war im Alter weniger Tage verstorben – sondern wie ein kleiner Mann. Pastrana trägt außerdem eine Kette mit Kreuz, was sich zum einen über modische Konvention erklären kann, zum anderen aber ein bemerkenswerter Umstand ist, weil uns die Kombination aus christlichem Symbol und inszenierter, körperlicher Wildheit bereits aus Darstellungen Tognina Gonzalvus' bekannt ist und dort im Kontext von Missionierung zu lesen war. Daran wird die Persistenz des Kultivierungs-

366 MORRIS 2010, S. 89.

367 Nach BONDESON 1997, S. 232.

Narrativ offensichtlich: Genau wie die Mitglieder der Familie Gonzalvus hoch gebildet waren, zeichnet sich Pastranas Programm durch die Zurschaustellung erlernter Zivilisationstechniken, wie das Sprechen verschiedener Sprachen oder das Aufführen modischer Tänze, aus. Damit wird die paradigmatische Grundannahme einer Überlegenheit zivilisatorischer Entwicklung gegenüber den Kolonialiserten bestätigt.³⁶⁸ Dieses Narrativ bildet die legitimierende Grundlage, überhaupt einen menschlichen Körper zum Präparat zu machen. Vordergründig wird zwar das anatomische bzw. ethnografische Interesse betont – besonders Sukolov versteht sein Präparat als medizinisches Studienobjekt –, die Inszenierung aber zielt auf die Zurschaustellung des Kuriosums, das möglichst, wie schon zu Lebzeiten, seine faszinierende Betrachterwirkung erhalten soll. Dieser Umstand erklärt sich offensichtlich aus ökonomischen Interessen – Pastranas Zurschaustellung war auch nach ihrem Tod noch ein lukratives Geschäft.³⁶⁹ Ein weiterer Grund für diese Form der Inszenierung erschließt sich aus der spezifischen medialen Eigenart des Präparats. Hans-Jörg Rheinberger beschreibt diese wie folgt: „Präparate bilden nichts ab, sie sind, wenn man so will ‚Bilder ihrer selbst‘: materielle Metonymien.“³⁷⁰ Dabei stellt die Mumie Pastranas ein einzigartiges Objekt dar, denn sie zeigt die vergangene Person wie ein Porträtgemälde es tun würde – die Mumie repräsentiert Pastrana, als Abbild und als Stellvertreter. Gleichzeitig *ist* die Mumie Pastrana, ihr Körper (scheinbar) zur Gänze zugerichtet im anschaulichen Präparat. In dieser Gegenüberstellung wird deutlich, wie sehr das Präparat, begreift man es als Bild, seine Singularität und damit seinen Wert daraus generiert, dass es materiell dem, was es abbildet, zu entsprechen vorgibt. Rheinberger sagt dazu:

Das Paradox des Präparats besteht darin, dass die Arbeit der Zurüstung, die im lateinischen Wortsinn steckt, genau dann erfolgreich verlaufen ist, wenn sie im Objekt zum Verschwinden

368 Vgl. zur imperialen Geste: DURBACH 2010, S. 89-102.

369 Nestawal 2010, S. 249.

370 Hans-Jörg RHEINBERGER: *Präparate – ‚Bilder‘ ihrer selbst. Eine bildtheoretische Glosse*, in: *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik* 1/2003, Berlin 2003, S. 9-19, hier S. 10.

gebracht wurde. Ein Präparat zählt, insofern es in diesem Sinne als authentisch gilt.³⁷¹

Die authentifizierende Materialität des Präparats kann also ihre Funktion nur erfüllen, wenn auch die repräsentative Aufgabe des Abbildens erfüllt ist, die, wie im Porträt, im Vermitteln von Ähnlichkeit besteht. Anders als im Porträt evoziert die materielle Gleichheit aber sofort Authentizität, weshalb auch über den Vorgang des „Zurüstens“ wenig offengelegt wird – das Erkennen der Fragmentierung und Stilisierung der Einzelteile würde der angestrebten Authentizität zuwiderlaufen. Entsprechend ist Pastrana so inszeniert, wie sie die Masse der Zeitgenossen von Abbildungen kannte und als ähnlich beschreiben würde und eben nicht wie ein anatomisches Präparat, das zur Anschauung und Studie genutzt werden soll.

Pastranas Geschichte wird einzig in den Quellen ihrer Zuschreibung offenbar, das heißt auch alle Selbstaussagen werden von anderen für sie zitiert. Ihr Verhältnis zu Lent, die Umstände ihrer Vermarktung – vieles wird divergierend beschrieben. Es ist unmöglich, ein angemessenes Bild über die soziale Lebensrealität Pastranas zu gewinnen. Der Umgang allerdings mit ihrem toten Körper zeigt die immense Marginalisierung, die durch die angelagerten Narrative des Exotischen, Artfremden und Kranken ausgedrückt wird, denn wenige Paradigmen haben kulturgeschichtlich eine derartige Tradition wie der Wunsch nach einem ehrerbietigen Umgang mit den sterblichen Überresten von Menschen. Es ist also ein erfreulicher Abschluss dieses düsteren Kapitels, dass Pastranas Geschichte so viel Aufmerksamkeit gewidmet wurde und ihr Körper nun seinen angemessenen Ort gefunden hat.³⁷²

371 Ebd.

372 Nachdem Bondeson über Pastranas Mumie publiziert hatte, begann eine öffentliche Debatte um die Rückführung. Der sehr komplexe und langwierige Prozess, der in ihrer Beerdigung mündete, wurde maßgeblich von der Künstlerin Laura Anderson Barbata vorangetrieben. Informationen hierzu <http://www.lauraandersonbarbata.com> (20.6.17 / 12:45) sowie der Verweis auf die entsprechende Berichterstattung: <http://www.nytimes.com/2013/02/12/arts/design/julia-pastrana-who-died-in-1860-to-be-buried-in-mexico.html> (20.6.17 / 12:45)

Der Blick auf die ‚Freaks‘ und Bartfrauen der vorangegangenen Kapitel hat verdeutlicht, wie sehr sich ihre Wahrnehmung und normative Verordnung aus ihrer Beforschung durch die anthropologischen und medizinischen Wissenschaften speist. Dabei lag der Fokus auf der populären Bild- und Textproduktion, dennoch bildeten oftmals wissenschaftliche Berichte den Ausgangspunkt der überlieferten Viten. Selbst Clémentine Delait, das einzige Beispiel eines Selbstzeugnisses, argumentierte innerhalb wissenschaftlicher Denkmodelle ihrer Zeit hinsichtlich ihres eigenen körperlichen Status‘. Dieser Umstand verdeutlicht die Deutungsmacht der modernen Naturwissenschaften, weshalb ihren Narrativen in der Folge vertiefend Raum gegeben werden soll.

Teil IV – Der pathologische Blick

4.1 Krankengeschichten

Im Verlauf dieser Arbeit wurden bei einer Vielzahl der angeführten Beispiele medizinische Quellen herangezogen. Oftmals, weil es sich bei ihnen um die einzigen erhaltenen Textquellen handelte. Bereits einleitend wurde auf den Bericht im *Corpus Hippocraticum* über Phaetusa verwiesen, deren Säfte durch mangelnden Beischlaf in Ungleichgewicht geraten waren.³⁷³ Ein ähnliches Narrativ, wenn auch nicht explizit formuliert, ließ sich für die Bartheiligen Galla und Kümmernis nachweisen.³⁷⁴ Im Kontext der Beschreibungen Helena Antonias wurde der ausführliche Bericht Ulmus zitiert, der wahrscheinlich einen der ältesten erhaltenen medizinischen Fallbeispiele darstellt. Ulmus hatte dezidiert biografische und körperliche Daten vom Hofarzt abgefragt und war zu dem Ergebnis gekommen, Helena Antonia sei vollkommen gesund und ihre Existenz Beleg dafür, dass es bärtige Frauen gäbe.³⁷⁵ Die Beispiele des 19. Jahrhundert brachten eine immense Dichte medizinisch-wissenschaftlicher Quellen mit sich. Soweit es die Berichte vermuten lassen, war jede als Bartfrau agierende Schaustellerin immer auch beliebtes Objekt medizinischer Studien. Diese Tendenz kann für die Frühe Neuzeit nicht in gleichem Umfang nachgewiesen werden, allerdings lassen vereinzelte Quellen auf ein ähnlich großes wissenschaftliches Interesse schließen.³⁷⁶ Clémentine Delait wurde, von der Quellenlage ausgehend, wenig medizinisch beforscht³⁷⁷, allerdings zitierte sie selbst Experten in Hinblick auf die wissenschaftliche Einordnung ihres Bartes.³⁷⁸ Wie weit das wissenschaftliche Interesse an der

373 Vgl. Kap. 1.4.

374 Vgl. Kap. 2.1.

375 Vgl. Kap. 2.2. *Helena Antonia*.

376 So wurde beispielsweise Urslerin von diversen Ärzten überall in Europa untersucht, vgl. BONDESON 2000, S. 286-287 (Appendix).

377 Edgard BERILLON: *Les Femmes à barbe. Etude psychologique et sociologique*, in: (Revue de L'Hypnotisme et de la Psychologie Physiologique), 19/1904, S. 172.

378 Hierzu kommentiert Bérillon, bezüglich eines anderen Falles (es handelt sich um Viola Meyers, die bei ihm als Mrs. Meyers genannt wird), es sei üblich gewesen, dass bärtige Frauen selber bemüht waren ein Zeugnis einzuholen, was ihr Frau-Sein amtlich bezeugt. „Commes toutes les femmes à barbe, désireuse de justifier la réalité de son sexe, elle se

Vermessung eines Körpers führen kann, zeigte das Beispiel Julia Pastranas. Im folgenden Kapitel soll explizit auf die Frage der medizinischen Einordnung bärtiger Frauen eingegangen werden, die schließlich in einer modernen klinischen Kategorisierung mündet.

Die bärtige Dresdnerin

Das wohl ausführlichste neuzeitliche Beispiel, an dem sich besonders und anscheinend ausschließlich die Medizingeschichte abgearbeitet hat, ist die sogenannte „bärtige Dresdnerin“ Rosina Margaretha (Margareta) Müllerin. Das grundlegende Interesse der medizinhistorischen Forschung fußt auf der Tatsache, dass es sich um den wohl ältesten medizinischen Bericht über eine Patientin mit Bart, der in solcher Ausführlichkeit ihre Physiologie und ihr Verhalten wiedergibt, handelt. Neben einer Erwähnung bei Gould und Pyle³⁷⁹ wurde das Beispiel ausführlicher vom historisch interessierten Mediziner Albrecht Scholz untersucht und zugänglich gemacht.³⁸⁰

Der Adjunkt der Dresdner Kunstammer, Johann Gottlieb Michaelis, verfasste 1732 einen Bericht unter dem Titel *De virgine barbata Dresdensis*.³⁸¹ Der Artikel schließt an einen Aufsatz zur Geburt eines Mädchens mit „Wasserkopf“ an, erscheint also im Kontext der Beschreibung medizinischer Kuriositäten. Scholz liefert eine Übersetzung für den auf Latein verfassten Bericht:

Ihr Name war Rosina Margareta Müllerin, sie hatte einen Vater, der bei dem Kurfürsten Johann Georg III. Silberkammerdiener war. Diese mittellose Frau ist am 12.12.1731 im Dresdner Krankenhaus aufgenommen worden und am 27.3. des nächsten Jahres verstorben. Ihr wuchs schon in der Jugend ein dichter Flaumbart an beiden Seiten des Kinns, so dass es nötig wurde, ihn zu verschneiden. Dies machte sie später zweimal in der Woche. Um die Behaarung des

prêtait aux investigations des médecins. Les certificats qu'elle en obtint après avoir assuré sa vogue dans les cirques, lui facilitèrent son mariage et levèrent tous les doutes du clergyman chargé de procéder à la bénédiction nuptiale.“ BÉRILLON 1904, S. 170.

379 George M. GOULD / Walter L. PYLE: *Anomalies and curiosities of medicine*[...] Philadelphia 1898, S. 229.

380 A. SCHOLZ: *Die bärtige Dresdnerin und andere Bilder des Hirsutismus*, in: *Aktuelle Dermatologie*, 31/4, 2005, S. 171-174.

381 Älteste Naturwissenschaftlich-medizinische Gesellschaft in Deutschland, die bis heute als Deutsche Akademie der Naturforscher Leopoldina besteht. Originaltext Latein: Johann Gottlieb Michaelis: *De virgine barbata Dresdensis*. S. 387-388, Abb. Tab. VI ad pag. 388.

Gesichtes zu verdecken, ging sie stets mit verhüllten Kinnbacken, bis sie ganz elend geworden nicht mehr herumgehen konnte und gut rasiert in das vorher genannte Krankenhaus kam. Dort von Tag zu Tag kränker werdend, vernachlässigte sie sich um den Bart zu kümmern, der im 64. Jahr von solcher Länge war, wie es das angeheftete Bild zeigt. In dieser bärtigen Frau war ein unerschrockenes Herz, eine tiefe Stimme und ein starker Geist bei allen Handlungen. Sie war bisweilen etwas betrübt und mürrisch, aß besonders gern rohen grünen Speck und geräuchertes Schweinefleisch, sogar wird berichtet, dass sie gekochte Eingeweide von Kälbern und Innereien gegessen hat, nachdem sie Schlucke heißen Weines dazu getrunken hatte. Obgleich gefräßig und unersättlich, hatte sie doch in der Nacht ruhig geschlafen, sie hat sich durch ihr monatliches Unwohlsein gereinigt. Im Krankenhaus schien sie erregt zu werden durch die Liebe der Männer, die sie ansah und in krankhafter Erregung schlug sie sich mit beiden Händen auf dem Bauch längere Zeit wie auf eine Pauke. Als der Körper der Verstorbenen gewaschen wurde, kamen Genitalien zum Vorschein, die mit nicht sehr langem, dichtem Haarwuchs versehen waren, sie zeigten keine Spur hermaphroditischer Anlage. Höchst erstaunlich ist, dass der Bart an beiden Seiten des Kinns so lang gewachsen ist. Die Gegend unterhalb des Kinns ist ganz kahl wie das hinzugefügte Bild in allem zeigt, das nach dem Leben gemalt ist, aufbewahrt in der Galerie des Königs von Sachsen (von Dresden geschickt nach Altorf, 25.9.1732).³⁸²

Bemerkenswert an der Wiedergabe sind die beschriebenen Symptome, die zuweilen schon bekannte sowie einige neue Narrative aufrufen. Auch Müllerin wird in vielerlei Hinsicht mit männlich kodierten Attributen beschrieben – so werden beispielsweise „ein unerschrockenes Herz, eine tiefe Stimme und ein starker Geist bei allen Handlungen“, ihre Essgewohnheiten und ihr allgemeines Temperament genannt. Als weiteres vertrautes Narrativ bestätigt der Bericht, dass sie äußerlich und damit biologisch keine Anzeichen von Transgression des Geschlechts aufweist. Bemerkenswert ist, dass ihr „monatliches Unwohlsein“ erwähnt wird, wie bereits beschrieben in der medizinischen Analyse eines der zentralsten Merkmale von Weiblichkeit, allerdings wird dies nicht als kurios bei einer 64-Jährigen bemerkt. Auch Scholz erwähnt diesen Umstand nicht als kurios.

382 SCHOLZ 2005, S. 171.

Des Weiteren wird nichts über ihre persönlichen Lebensdaten bekannt, wobei ein späterer Bericht sie als „bärtichte Jungfer“, also alleinstehend, betitelt, allerdings „habe sie in ihrer Jugend in Unehren ein Kind gezeugt“.³⁸³ Neu ist die Wiedergabe ihrer Erkrankung – es wird nicht ganz klar, ob sie gerade *wegen* des Bartes „elend wird“ oder unabhängig davon, zumindest erwähnt der Bericht die lebenslange Rasur und das Verhüllen des Gesichtes. Neu ist zudem die Beschreibung ihrer sexuellen Begierden sowie ihr als irrational vermitteltes Verhalten.

Erhalten sind zwei Abbildungen, die Müllerin zeigen. Bei der ersten handelt es sich um eine anonyme Kreidezeichnung auf hellblauem Papier, die sich heute im Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunstsammlung Dresden befindet. Die zweite ist ein Kupferstich, der erstmalig als Anhang zu Michaelis Bericht publiziert wurde, und auf Basis der Zeichnung entstanden sein muss (Abb. 68). Die Darstellung zeigt Müllerin mit zwei dicken Knäueln neben dem Mund – ohne den begleitenden Bericht ist schwer nachzuvollziehen, dass es sich um einen Backenbart handeln soll. Die Form des Bartes gleicht der schriftlichen Beschreibung. Tatsächlich sind Kinn und Oberlippe nicht behaart. Auch die bekannte Formel der Wahrhaftigkeit der Abbildung wird herangezogen – hier in der Formulierung „*figura picta secundum archetypum*“ – „die Figur gemalt gemäß dem *Ursprünglichen*“.

Besonders bedauerlich ist, dass ein anatomisches Modell nach Müllerin angefertigt wurde, welches anscheinend nicht erhalten ist. Christian Heinrich Eilenburg, im 18. Jahrhundert Leiter der königlichen Naturalienkammer, erwähnt die kleine Skulptur in seinem Sammlungsführer des anatomischen Kabinetts:

Es sind auch in diesem Cabinette allerhand gekünstelte Dinge vorhanden. Ein Model von einer bärtichten Jungfer, die im hiesigen Lazarette gestorben, und so, wie sie im Sarge gelegen, von dem bekannten Bildhauer Lücke, aus Elfenbein und Ebenholze, auf das feinste abgebildet wurde.³⁸⁴

383 SCHOLZ 2005, S. 172.

384 Christian H. EILENBURG: *Kurzer Entwurf der königlichen Naturalienkammer zu Dresden*, Dresden 1755; zitiert nach SCHOLZ 2005.

Es handelt sich hierbei um den Elfenbeinschnitzer und Bildhauer Johann Christoph Ludwig Lücke, der zum Todeszeitpunkt Müllerins in Dresden tätig war. Zumindest bis 1837 muss diese Skulptur noch in der Sammlung existiert haben, denn Johann Ludwig Choulant beschreibt sie in seiner Wiedergabe der Vita Müllerins, in der er sich explizit auf den Bericht Michaelis bezieht, wie folgt: „Eine plastische Darstellung dieser Person, wie sie mit dem Todtenkleide angetan im Sarge liegt, bewahrt das Königl. Naturalienkabinett zu Dresden; es ist eine sorgfältig geschnitzte, kaum anderthalb Fuß lange Figur in einem bedeckten Sarkophage.“³⁸⁵

Scholz, der den Bericht und seine Quellen kulturgeschichtlich einordnet und auch das Bild von Ribera und die heilige Kummernis nennt, kommt abschließend zu folgender Diagnose:

Menstruationsblutungen waren vorhanden, sie hat ein Kind geboren. Der körperliche Status zeigt in Gesichtszügen, Habitus, Stimme und Verhaltensweise einen eindeutig männlichen Aspekt, wobei die psychischen Auffälligkeiten schwer von reaktiven Veränderungen abzugrenzen sind. Hermaphroditische Merkmale wurden nicht gefunden. Aus der Palette der differenzialdiagnostischen Möglichkeiten kann bei dem vorliegenden Befund wohl am ehesten ein Nebennierenrindentumor postuliert werden.³⁸⁶

Der gleichen Struktur des vorgestellten Beispiels folgend, also der detaillierten Beschreibung eines realen Fallbeispiels in Kombination mit einer Abbildung, werden im Laufe der Entwicklung medizinischer Forschung immer elaboriertere Analysen produziert. Der Bericht über Margaretha Müllerin ist für das Thema der bärtigen Frauen wohl der älteste, der in dieser Ausführlichkeit vorliegt. Bemerkenswert ist, dass zwar eine Vielzahl bekannter Narrative in der Beschreibung aufgerufen werden, jedoch, im Gegensatz zu den Ausführungen Scholz', keine Diagnose gestellt

385 Johann Ludwig CHOULANT, *o.T.*, in: Paul Gottlob Hilscher (Hg.), *Der Sammler für Geschichte und Alterthum, Kunst und Natur im Elbthale*, Dresden 1837, S. 87; zitiert nach SCHOLZ 2005.

386 SCHOLZ 2005, S. 174.

wird. Dieser Umstand ändert sich im 19. Jahrhundert, ebenso wie die Qualität der medizinischen Beschreibungen.

Viola Meyers

In seinem Bericht *Case of a bearded Woman* von 1877 beschreibt Loius A. Duhring, ein Dermatologe, über mehrere Seiten ausführlich die Erscheinung Viola M[eyer]s.³⁸⁷ Dem Text ist ein Brustporträt der bärtigen Frau vorangestellt (Abb. 69). Ihr Haar ist oben gebunden und fällt schulterlang in feinen Locken herab, ihr Bart ist gleichmäßig und voll. Er wirkt gestutzt und ist so kurz, dass er ihren Hals nicht verdeckt. Sie ist leicht im Profil gezeigt, was ihre geradlinige Nase betont und eine antike Formsprache evoziert. Dieser Umstand unterstützt den insgesamt androgynen Eindruck des Gesichtes. Am Ende beschreibt Duhring, dass es sich bei dem Bild um eine Lithografie eines kürzlich aufgenommenen Fotos handle, das den Bart angemessen und in seinem aktuellen Zustand wiedergeben würde. Bei dem erwähnten Foto könnte es sich um eines handeln, das zeitgleich zu dem Albumin-Abzug entstanden ist, der sich heute im Bestand der Cornell University (Ithaca, NY) befindet und bis auf die Kleidung Meyers deckungsgleich ist (Abb. 70).³⁸⁸ Im Vergleich beider Darstellungen wird ersichtlich, dass die Umsetzung in das Druckmedium keinen signifikanten Unterschied in der Bildwirkung herbeiführt. Dieser Umstand verdeutlicht, dass hier in erster Linie die Komposition und Gestaltung Meyers den Eindruck von Androgynität hervorrufen.

Duhring rekapituliert zu Beginn seines medizinischen Berichts ihre Vita. Er beschreibt ihre körperliche Verfassung in der Jugend entsprechend den Erläuterungen ihrer Eltern sowie die Entwicklung des Bartes. Der vermehrte Haarwuchs im Gesicht sei bei ihr schon als Säugling aufgetreten

387 Louis A. DUHRING: *Case of a bearded woman*, New York 1877. Auch erwähnt bei GOULD / PYLE 1898, S. 230 unter dem Eintrag „bearded women“.

Es konnte nachgewiesen werden, dass es sich bei Viola M. um die spätere Bartfrau Mrs. Meyers (Myers) handelt, entsprechend wird der Name im Folgenden verwendet, auch wenn Duhring sie durchgängig anonymisiert.

388 Der Abzug ist auf 1860 datiert, was aufgrund der Datierung des Berichts von Duhring (1877), auf dem sie gleich aussieht, unwahrscheinlich ist.

und habe sich in der Pubertät weiter vermehrt. Mit siebzehn wurde Meyers verheiratet, mit einem Mann, „who, it may be remarked, possesses no peculiarities“, und gebar zwei gesunde Kinder ohne Bartwuchs.³⁸⁹ Duhring hatte offenbar Gelegenheit sie persönlich zu untersuchen und so beschreibt er nach den historisch-biografischen Teilen minutiös ihren gesamten Körper, besonders in Hinblick auf Verteilung der Behaarung, aber auch eine Vielzahl anderer Details wie Brustgröße, Brustwarzenfarbe, Armlänge oder Form der Hüfte. Ihre Scham ist das einzige, was er nicht untersuchen darf und sich entsprechend auf ihre Aussage verlassen muss: „The pupes, I am assured, possess no more hair than is commonly there.“³⁹⁰ In allem kommt er immer wieder zu dem Ergebnis, dass seine Erfassung nichts Besonderes hervorbrächte, was die ungewöhnliche Erscheinung erklären würde. Entsprechend widmet er sich in der Folge der Familiengeschichte. Ausgehend vom Befund des angeborenen Barthaars, vermutet er eine ererbte Veranlagung. Der vermutete Zusammenhang aus Barthaar und sexueller Entwicklung und damit einer allgemeinen körperlichen *Virilisierung* kann auch nicht entdeckt werden, alle körperlichen Merkmale sprechen für biologische Weiblichkeit und alle weiblichen Körperfunktionen im Kontext der Reproduktion konnten erfüllt werden. Des Weiteren sieht Duhring einen Unterschied zu anderen stark im Gesicht behaarten Personen, da der Bart sauber abgegrenzt ist und nicht in andere Regionen des Gesichts ausläuft, etwa auf die Stirn oder die Wangenknochen, sondern in seinem Sinne einer normalen männlichen Verteilung entspricht.³⁹¹ Entsprechend sieht er seine Annahme, wonach es sich um eine angeborene Beeinträchtigung handeln müsse, bestätigt. Die letzte zu entkräftende Gegenthese, die Behaarung könne das Ergebnis einer „maternal impression“ sein, wird durch Befragung der Mutter geklärt, welche „lived close by a woman who had a small hairy mole upon the

389 DUHRING 1877, S. 7.

390 Ebd.

391 Ebd., S. 9.

cheek“.³⁹² Diese Nachbarschaft der schwangeren Mutter zu einer Frau mit haariger ‚Defornität‘ befindet Duhring allerdings als Auslöser für eine in der Schwangerschaft durch schlechte Gedanken implizierte Veränderung des Kindes im Mutterleib als ungenügend.

Abschließend empfiehlt er, in seiner Funktion als Hautarzt, zur Behandlung tägliches Rasieren oder „employment of depilatory powder“.³⁹³ Die Krankheit ist also hier gleichzeitig das Symptom – der Bartwuchs und seine ästhetischen Folgen – nicht der Bart das Symptom für eine andere Krankheit. Im Gegensatz zu allen anderen Darstellungen von bärtigen Frauen, die im Kontext medizinischer Fallbeschreibungen auftreten, sticht die einleitende Darstellung Meyers durch ihre ästhetische Qualität hervor. Dies wird in den folgenden Beispielen noch deutlicher werden. Es lässt sich also sagen, das Bild wie auch die Untersuchungen führen hier einen gesunden Frauenkörper mit einem gesunden Bart vor – das pathologische Moment entsteht in der Grundannahme der Unvereinbarkeit beider Elemente, die nur bestehen kann, wenn man von einer geschlechtsspezifischen Haarverteilung ausgeht. Auf die wissenschaftliche Konstruktion weiblicher und männlicher, sowie gesunder oder kranker Behaarung, soll in der Folge eingegangen werden.

„Ueber abnorme Behaarung beim Menschen“

Wie bereits beschrieben, gab es eine maßgebliche Verschränkung zwischen Wissenschaft und populärer Jahrmarktkultur, die sich in erster Linie über das Interesse am gleichen Objekt – einem außergewöhnlichen menschlichen Körper – generierte.³⁹⁴ Für das ausgehende 19. Jahrhundert und in Hinblick auf das Thema dieser Arbeit von größter Bedeutung ist der Allgemeinmediziner Max Bartels, der sich intensiv mit der Frage „abnormer“ Körperbehaarung und ihrer Kategorisierung auseinandersetzte. Zwischen 1876 und 1881 veröffentlichte er in drei

392 Ebd., S. 11.

393 Ebd.

394 Vgl. Kap. 3.1.

Teilen den Aufsatz *Ueber abnorme Behaarung beim Menschen*.³⁹⁵ Anhand einer Vielzahl zusammengetragener, oftmals historischer Beispiele, versucht er zum einen „abnormen“ Haarwuchs zu ordnen und zum anderen ihn wissenschaftlich zu erklären. Im Ergebnis schlägt er eine Kategorisierung vor:

1. Die Heterogenie der Behaarung (Behaarung beim falschen Geschlecht) (abnormes Auftreten von Haaren bei Weibern an den für das männliche Geschlecht typischen Stellen)
2. die Heteroclironie der Behaarung (Behaarung zur falschen Zeit) (die prämatüre Reife)
3. in die Heterotopie der Behaarung (Behaarung am falschen Orte)« (Auftreten von Haaren an solchen Stellen des Körpers, welche normaler Weise zu keiner Zeit und bei keinem Geschlechte mit Haaren bewachsen sind) — umfassend die Hypertrichosis partialis and die Hypertrichosis universalis.³⁹⁶

Bartels sammelt Fallbeispiele, zum Teil durch Kollegen oder Bekannte schriftlich vermittelt, zum Teil als Ergebnis eigener Anschauung, die für ihn eine ungewöhnliche Behaarung aufweisen. Er zitiert dabei andere Mediziner, Psychologen, Anthropologen und Archäologen. Der Begriff der Norm und daraus resultierenden Abnorm begründet sich bei ihm auf empirischer Auswertung – das Häufige entspricht der Norm, entsprechend sind (lange) Bärte bei Frauen abnorm, weil sie selten vorkommen. In diesem Zusammenhang führt Bartels auch immer wieder Statistiken an, die er als Allgemeinmediziner aus der Arbeit mit seinen Patientinnen gewonnen hat. Auch hier wird der Versuch unternommen, durch Bestimmung von Häufigkeiten Regelmäßigkeiten abzuleiten, beispielsweise hinsichtlich des Zusammenhangs von Augen- und Haarfarbe

395 Max BARTELS: *Über abnorme Behaarung beim Menschen*, 3 Teile, in: Zeitschrift für Ethnologie, Teil 1: Bd. 8, 1876, S. 110-129; Teil 2: Bd. 11, 1879, S. 145-194; Teil 3: Bd. 13, 1881, S. 213-233. Des Weiteren: *Herr Bartels spricht über den Affen- und den Bärenmenschen*, Sitzung vom 19.1.1884, in: VBGAEU, Bd. 16, 1884, S. 106-110. Vgl. Sybille BENNINGHOFF-LÜHL: *Die Jagd nach dem Missing Link in den Verhandlungen der Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte*, in: Alexander Honold / Klaus R. Scherpe (Hrsg.): *Das Fremde. Reiseerfahrungen, Schreibformen und kulturelles Wissen*, Zeitschrift für Germanistik, Beiheft 2, 1999, bes. S. 114-119; Britta LANGE: *„Aechtes und Unächtches“: Zur Ökonomie des Abnormalen als Täuschung*, in: *Der (im-)perfekte Mensch: Metamorphosen von Normalität und Abweichung*, Petra Lutz (Hg.), S. 215-236.

396 BARTELS 1879, S. 167-168.

oder der Farbe und Beschaffenheit des Kopfhaares im Vergleich zum restlichen Körperhaar. Seine statistischen Auswertungen beschreiben Verteilungsmuster und Häufigkeiten. Hinsichtlich „abnormer Behaarung“ bei Frauen kommen seine Auswertungen zu dem Ergebnis, „dass für eine abnorme und namentlich eine heterogene Behaarung des Körpers vorwiegend helläugige Damen als prädisponiert betrachtet werden müssen.“³⁹⁷

Gesichtsbehaarung, die den Ansatz eines Bartes zeigt – der umgangssprachliche Damenbart – tritt seines Erachtens häufig auf, wie ihm auch der zitierte Kollege Dr. W. Stricker übermittelt. Dieser berichtet wie er auf einem Ausflug neben einer Gruppe junger Mädchen saß

unter denen eine war, [...] mit einem dunkelblonden Schnurrbart, wie ihn mancher junge Mann in demselben Alter nicht hat. Leider erlaubte mir der Anstand nicht, meine Freude über diesen Anblick, die sie wohl schwerlich geteilt hätte, auszusprechen und nähere Nachforschungen zu halte.³⁹⁸

Bartels bestätigt die Wahrnehmung des Kollegen:

Bei einiger Aufmerksamkeit kann man sich überzeugen, dass ein leichter Grad von Bärtigkeit beim weiblichen Geschlechte verhältnismässig häufig vorkommt. Aber diese Bärte erschienen mir stets außerordentlich fein in der Structur; die Haare hatten entschieden eine geringere Dicke, als die Kopfhaare, während beim echten Barte meist das Umgekehrte Statt hat.³⁹⁹

Das Rare und damit Abnorme ist nicht immer gleichzeitig das Unerwünschte, wie man es vermuten könnte. Entsprechend konstatiert Bartels als Ergebnis seiner statistischen Auswertungen: „[...] bekanntlich rechnet man es unter die Zeichen einer vorzüglichen Schönheit, wenn bei

397 BARTELS 1881, S. 227.

398 Ebd., S. 213. Auf einer sprachlichen Ebene ist es bemerkenswert, dass die Erforschung menschlicher Abnorm mit der größten Begeisterung für den jeweiligen Fall vorgetragen wird. Auch wenn Stricker hier annimmt, die Dame würde unter dem Bartwuchs leiden und ihn selber im Kontext seines Erkenntnisinteresses als Deformität begreift und wahrscheinlich auch ästhetisch ablehnt, verehrt er ihn wissenschaftlich. Der Frauenkörper mit Bart bildet die Entdeckung und seine wissenschaftliche Enträtselung die Forschungsleistung. Dies zeigt auf einer sprachlichen Ebene die Objektivierung der beforschten Frauen an.

399 Ebd.

schönen blonden Haupthaaren die Augenbrauen sehr schwarz sind.“⁴⁰⁰ In Hinblick auf den Bart bei Frauen fällt sein ästhetisches Urteil ebenso eindeutig aus. Am Beispiel des Berichtes über Viola Meyers von Duhring, der Bartels vorlag, und wie beschrieben auffällig wohlfallend illustriert ist, sagt er:

Selbst die schönsten unter ihnen sagen unserm Geschmack nur so lange zu, so lange wir vergessen, dass das schöne, bartumrahmte Gesicht nicht einem Manne, sondern einer Dame angehört. Ich glaube wenigstens, hier mit meinen Empfindungen nicht isoliert dazustehen, selbst dem schönen, regelmässigen Christuskopfe der Frau Viola gegenüber.⁴⁰¹

In Hinblick auf die bärtigen Frauen führt er diverse Beispiele an, vielmals in Form der Besprechung einer historischen Bildquelle. So beschreibt er das Bild Elisabeth Knechtlins, ein anonymes Gemälde, das sich heute in der Sammlung Schloss Friedenstein in Gotha befindet.⁴⁰² Die Darstellung ist vergleichbar mit den Porträts Helena Antonias, wenn auch später entstanden (1713) und technisch nicht besonders kunstvoll ausgeführt. Bartels Ausführungen zu Knechtlins Erscheinung sind lang und detailliert und haben einen rein deskriptiven, keinen pathologischen, Charakter. Jedes Detail der Haarverteilung wird berücksichtigt. Die Darstellung betrachtet er als naturgetreue Wiedergabe, zumindest endet er mit folgender Einschätzung:

Die Heterogenie der Erscheinung ist in diesem Falle eine so außerordentlich frappante, dass kein Mensch, der dieses Bild betrachtet, auf den Gedanken kommen würde, dass er dem Portrait einer Dame gegenüber steht.⁴⁰³

400 BARTELS 1881, S. 220. „In solchen Fällen sollen dann auch die Schamhaare entweder ganz schwarz oder doch kastanienbraun sein, wovon ich mich jedoch nicht zu überzeugen Gelegenheit hatte.“

401 Ebd., S. 255.

402 *Anatomie - Gotha geht unter die Haut*, Bernd Schäfer / Uta Wallenstein (Hrsg.), Schloss Friedenstein Gotha, 2010, S. 56 (Kat 70).

403 BARTELS 1881, S. 218-219. Die Beschreibung des Gemäldes: „Die Dame trägt ein schweizerisches Costüm, lange weite Hemdsärmel und ein vor geschnürtes Mieder. Sie hat ein langes, ovales Gesicht mit grosser, etwas gebogener Nase. Sie ist in vollständiger Vorderansicht bis fast zum Gürtel gemalt. Ihre Kopfhaare trägt sie in der Mitte gescheitelt und dieselben liegen dem Kopf glatt an. Sie bedecken die Ohren und scheinen hinten in einen Zopf zusammengenommen zu sein. Vorn an der Stirn laufen sie in eine so scharfe Spitze aus, dass man vermuthen möchte, Frau Knechtin habe sich mit einer Perücke malen

Gleichsam erwähnt er Schriften anderer Medizinerkollegen, die Ähnliches zu berichten wissen, wie beispielsweise Duhring. Oder aber er zieht seine empirischen Informationen aus eigenen Begegnungen mit Patientinnen, beispielsweise einer siebzig jährigen kranken Frau mit Stoppelbart, die er 1880 sieht.⁴⁰⁴ Bemerkenswert ist, dass sich die Beschreibung der realen Patientin und die Beschreibung des erwähnten Porträts von Elisabeth Knechtlin formal und sprachlich kaum unterscheiden, auch wenn ersteres die Orte der Haarverteilung mit medizinischen Fachbegriffen anzeigt.

Neben der präzisen Beschreibung der Haarverteilung erwähnt auch Bartels immer wieder die Ausbildung anderer als geschlechtsspezifisch verstandener Körpereigenschaften und Verhaltensweisen, entsprechend werden auch Reproduktionsfähigkeit und damit implizit ein normales weibliches Sexualverhalten im Zusammenhang mit der Haarverteilung untersucht. So äußert er sich über Viola Meyers wie folgt:

Von der Mrs. Viola werden extra die weibliche Stimme und die weiblichen Manieren und Gelüste hervorgehoben und was die Fortpflanzungsfähigkeit anbetrifft, so hatte Frau Viola zwei gesunde

lassen. Die Augenbrauen erscheinen mässig stark und keineswegs sehr lang. Die untere Hälfte des Antlitzes wird von einem langen Vollbarte umrahmt, der, wie Thomas Bartholinus sich ausgedrückt hätte, mit Philosophenwürde bis auf die Brust herunterhängt. Die Oberlippe trägt einen starken Schnurrbart. Derselbe erscheint sehr dicht und nimmt auch die mittlere Abtheilung der Lippe ein. Er ist am Lippenrande kurz geschnitten, hängt aber an den Mundwinkeln leicht zusammengedreht lang herunter, so dass seine Spitzen fast die Schultern berühren. Die Wangen sind etwas eingefallen [...] und sind nur in ihren untersten Abtheilungen von einem ziemlich kurzen Backenbarte eingenommen. Von dem ganzen Kinn und den Rändern des Unterkiefers entwickelt sich ein langer und dichter Kinnbart, welcher leicht wellig verlaufend fast bis zur oberen Grenze der Magengrube herunterreicht.“

404 Ebd., S. 214. „Interessant ist die Anordnung des Bartes. Die Backen nämlich sind vollständig frei und ohne irgendeine Spur von Haarwuchs; ebenso die Oberlippe. Von letzterer machen nur die den Mundwinkel zunächst gelegenen Parthien eine Ausnahme, wo jederseits auf einem halben Centimeter breiten Felde Haare sitzen. Auch die ganze vordere Mittelabtheilung des Kinns ist ganz frei. Der dichte Bart sitzt an den beiden Seitenregionen des Kinns jederseits auf einem dreiseitigen Felde, dessen Spitze dem Mundwinkel zugekehrt ist, und bedeckt ausserdem den ganzen Boden der Mundhöhle bis zum Rande des Unterkiefers nicht nur in ihrem lateralen, sondern auch in ihrem medialen Theile. Die dreiseitigen Felder entsprechen ganz genau der Ausbreitung der Musculi triangulares menti, während die an der Vorderseite des Kinns von Behaarung frei gebliebene Stelle der Lage des musculus quadrangularis menti entspricht. Wir haben in dieser Anordnung der Haare einen erneuten Beweis für die schon früher gemachte Angabe, dass die Behaarung des Gesichts gern die Ausbreitungsbezirke gewisser Muskeln innehält.“

und ganz normale Kinder geboren und hatte sie sogar einige Monate nähren können.⁴⁰⁵

Entsprechend betrachtet er die „Heterogenie“ der Behaarung nicht als körperliche Überschreitung des Geschlechts:

Wiederholentlich schon habe ich die sehr nahe liegende Vermuthung zu widerlegen versucht, dass diese bärtigen Damen nun auch in ihrem ganzen Wesen und in ihrem übrigen Verhalten sich mehr dem männlichen Habitus näherten, dass sie zu unfruchtbaren Mannweibern würden.⁴⁰⁶

Um diesen Punkt zu stützen, verweist er auf die Studien des Pariser Gynäkologen Alexandre J. B. Parent-Duchatelet, der anhand einer Untersuchung von 12.600 Pariser Prostituierten in den 1830er Jahren den Zusammenhang zwischen geschlechtlicher oder weitestgehend körperlicher Maskulinisierung und Sexualverhalten untersucht hatte:

Man hat auch wissen wollen, dass die bärtigen Weibspersonen eine besonders grosse Clitoris besitzen, und der Unzucht der Tribadie zu huldigen geneigt sein sollten. Beiden Angaben tritt Parent-Duchatelet in seinem Werke über die Prostitution in Paris entgegen. Nach ihm haben weder alle Tribalden [sic] grosse Kitzler, noch haben sie Bärte: ‚Es sind von mir von Leuten, die ich nicht nennen darf, Beobachtungen mitgeteilt worden, welche alles bestätigen, was ich bisher über die bedeutende Entwicklung eines Organes (der Clitoris) sagte, die deshalb aber nicht mit dem Geschmack und physischem Auessern übereinstimmt. Ebenso verhält es sich mit dem Barte und den vielen Haaren auf dem ganzen Körper, ohne dass darum der Kitzler grösser war und die äussere oder die moralischen Eigenschaften, wodurch sich das Weib auszeichnet, eine andere Beschaffenheit annahmen.⁴⁰⁷

Die „Heterogenie der Behaarung“ hat des Weiteren nach Bartels zwei unterschiedliche Ausprägungen, die er ausführlich anhand vierer Fallbeispiele darlegt. Minutiös beschreibt er hierbei die Haarverteilung am

405 BARTELS 1881, S. 217.

406 Ebd., S. 217.

407 A. J. B. PARENT-DUCHATELET: *Die Sittenverderbniss (la Prostitution) des weiblichen Geschlechts in Paris. Aus dem Gesichtspunkt der Polizei, öffentlichen Gesundheitspflege und Sittlichkeit*, W. G. Becker (Übers.), Leipzig 1837, S. 99. Zitiert nach BARTELS 1881, S. 217.

gesamten Körper der Patientinnen und kommt zu dem Ergebnis, dass es verschiedene Typen abnormer Haarverteilung gibt, die sich jeweils nach den Orten, an denen die Haare wachsen, gliedern, und laut Bartels nicht in Kombination auftreten.⁴⁰⁸

Damit entwickelt er jenseits der Kategorisierung rarer Erscheinungen, wie die des weiblichen Vollbarts, eine differenzierte Gliederung in geschlechtsunspezifische und damit „abnorme“ Haarverteilung. Jenseits der „Heterotopie der Behaarung“ (also der „Haarmenschen“) nennt er keine männlichen Beispiele. Die Leerstelle ist innerhalb der Untersuchung nicht begründet – analog zu den weiblichen Mustern könnte ebenso ein Mangel an Haaren bei Männern an von ihm vorgesehen postulierten Stellen untersucht werden – wie etwa Bartlosigkeit. Damit wird deutlich, dass männliches Haar nach Bartels erst im Extremfall eine Pathologisierung erfährt. Im Rahmen seiner Ausführungen wird damit die Norm eines weiblichen Körpers aus seiner Differenz zum als männlich etablierten Körper abgeleitet. Dieser Umstand wird deutlich artikuliert:

Es wurde oben schon darauf hingewiesen, dass bei der Behaarung des männlichen Geschlechtes das Vorhandensein derselben nicht nur an den Genitalien, den Achselhöhlen und dem Gesichte, sondern auch auf dem Brustbein und der Mittellinie des Bauches als typisch und normal betrachtet werden muss, während bei den Weibern diese beiden zuletzt genannten Stellen von Haaren vollkommen frei sind. Tritt ausnahmsweise also hier bei Frauen eine Behaarung auf, so muss man sie als abnorm und heterogen bezeichnen.⁴⁰⁹

Entsprechend seiner ohnehin historisch argumentierenden Studien beschäftigt sich Bartels zudem mit philologischen und archäologischen Quellen, um auch „einiges über den Weiberbart in seiner

408 BARTELS 1881, S. 223. „Es ist eine eigenthümliche und gewiss auch den Leser überraschende Erscheinung, dass die Arten von Heterogenie der Behaarung nicht, wie man doch a priori erwarten müsste, mit einander combinirt vorkommen. [...] Die jungen Mädchen mit der behaarten Linea alba haben eine unbehaarte Brust und allen vier Damen fehlt der Bart. Dagegen wird man sich erinnern, dass die im Anfang dieser Arbeit besprochenen bärtigen Frauenzimmer bei der anatomischen Untersuchung weder auf der Brust noch auch auf dem Bauche eine abnorme Behaarung besaßen.“

409 BARTELS 1879, S. 184.

kulturgeschichtlichen Bedeutung“ auszusagen.⁴¹⁰ Die Aufzählung einiger Beispiele, antik bis mittelalterlich, ebenso mit einem Verweis auf die heilige Kümmerin, bis hin zum Zitieren literarischer Beispiele, führt ihn zu einer Bewertung der Vorgeschichte bärtiger Frauen, die insgesamt als vorwissenschaftlich gerahmt wird. In erster Linie führt er diese an, um zu verdeutlichen, dass das Phänomen, dessen wissenschaftliche Einordnung und Aufklärung er anstrebt, schon immer existiert habe.⁴¹¹

Die Art der Beschreibung und historischen Verortung rücken den Bericht über die Vorgeschichte in den Bereich mystischer Vorstellungen, die dem Selbstverständnis eines modernen Wissenschaftlers wie Bartels diametral zuwiderlaufen. Entsprechend verdeutlicht die kulturelle Verarbeitung des medizinischen Phänomens nach Bartels in erster Linie die Existenz des pathologischen Phänomens in der Geschichte und unterstreicht damit den empirischen Ansatz des Sammelns und Auswertens von Beispielen, den Bartels verfolgt.

Neben der Analyse bärtiger Frauen widmet sich Bartels außerdem Beispielen der „Heterotopie der Behaarung“, in welche er unter anderem Julia Pastrana einordnet. Bartels, der Pastrana und ihren Sohn im Dezember 1878 als Mumien in Präuschers Anatomischem Museum betrachten und

410 BARTELS 1881, S. 255. „Die kulturgeschichtlichen Beziehungen des Weiberbartes haben aber meines Wissens bisher noch nicht ihren Bearbeiter gefunden und es soll daher in den folgenden Zeilen der erste Versuch zu der Besprechung des Themas gemacht werden. Der Ausdruck ‚in seinen kulturgeschichtlichen Beziehungen‘ ist eigentlich für das Wenige, was ich zu bringen vermag, viel zu anspruchsvoll gewählt. Es fällt mir aber im Augenblick kein passenderer ein, und dem Leser wird ja sehr bald klar und deutlich werden, was ich mir bei demselben gedacht habe.“

411 Ebd., S. 256. „Aber diese Art des Weiberbartes war keineswegs in allen Fällen die Gleiche, ebenso wenig wie die Ursache, welcher die Trägerin desselben sein Auftreten zu verdanken hatte. Bald handelte es sich um den starken, dichten Bart, wie wir ihnen zuweilen als echte Heterogenie der Behaarung bei jungen Frauen in der Blüte ihrer Entwicklung gefunden haben; bald wiederum war es der mehr spärliche, borstige Haarwuchs am Kinn, wie er bei sehr alten Matronen hervorzuspriessen pflegt, nur noch in etwas verstärktem Maasstabe [sic]. Bald war er hervorgewachsen als eine Strafe feindlicher Zaubermächte, bald als ein vor Gefahren schützendes Geschenk göttlicher Gnade. Das eine Mal soll er das übermenschlich hohe Alter der Trägerinnen andeuten, verbunden mit übermenschlicher Erfahrung und übermenschlichen Geistesfähigkeiten; ein anderes Mal bedeutet er das vorzeitige Alter in Keuschheit lebender Witwen. Bald soll er nur gleichsam einen Superlativ von Hässlichkeit bezeichnen, während wir an anderer Stelle in ihm eine Verschmelzung des männlichen und weiblichen Prinzipes, des befruchtenden und empfangenden zu verstehen haben.“

eingehend untersuchen konnte, kommt zu dem Ergebnis, dass es sich um ein Beispiel der „Hypertrichosis universalis“ handelt, in Abgrenzung zur von ihm genannten „Hypertrichosis partialis“ – ‚Überbehaarung‘ nur an einigen Körperstellen. Seine Beschreibungen der beiden Präparate deckt sich mit den bereits angeführten Berichten, einzige Besonderheit seines Erkenntnisinteresses bildet der starke Fokus auf die Ausprägung der Zähne, die auch Darwin schon besonders interessiert hatten. Für Bartels allerdings können sie nicht der endgültige Beweis einer „atavistischen Prägung“ sein, hatten seine Studien doch ergeben, dass die „Haarmenschen“ sich in der Regel durch das Fehlen einzelner Zähne oder aber einer verminderten Ausbildung derselben auszeichneten. Entsprechend konstatiert er, dass „jenen Patienten, welche mit der Hypertrichosis universalis behaftet sind, nicht immer dieselben Zähne fehlen, und dass ich in diesem Umstande fürs Erste noch ein unüberwindliches Hindernis erblicke, die uns beschäftigende Abnormität durch Atavismus zu erklären.“⁴¹² Hatte Darwin Hausschwein und Wildschwein hinsichtlich der Analogie von Behaarungsdichte und Zahnstärke angeführt, weil der Bericht des Zahnarztes ihm suggeriert hatte, dass Pastranas Gebiss besonders stark ausgeprägt gewesen sei, so wählt Bartels einen anderen Tiervergleich, um den Zusammenhang zwischen „Behaarung einzelner Individuen und einer Mangelhaftigkeit im Bereiche ihres Zahnsystems“ zu untersuchen.⁴¹³

Dasjenige Thier, an welches man hier in erster Linie denken will, weil es dem Menschen in Beziehung auf seine Behaarung unter allen Säugethieren am nächsten erscheint, das ist unstreitig der Elephant. Gleich dem Menschen schreitet er jetzt nackt und bloss einher, während sein berühmter Vorfahr, das Mammuth sich eines dichten Haarkleides erfreute. [...] Es sind nun also folgende Fragen aufzuwerfen: Kommen unter den Elephanten überhaupt einzelne Individuen vor, welche stärker behaart sind, als es der Durchschnittsnorm entspricht, und zweitens wie verhält sich das Zahnsystem derselben?⁴¹⁴

412 BARTELS 1879, S. 183.

413 Ebd., S. 184.

414 Ebd., S. 184f.

Das Beispiel zeigt plakativ die Variabilität von Argumentationen auf Basis evolutionärer Konzepte oder anhand von Tier-Mensch-Analogien. Die Frage nach dem „Atavismus“ ist zentral in Bartels Analyse der „Haarmenschen“. Seine Beschreibungen der Gonzalvus Familie sowie späterer Beispiele seiner Gegenwart betonen immer wieder „das Thierliche“, was im Sinne der Evolutionslehre auf den Status als tierlicher Vorfahre verweist und somit als Atavismus, als Rückschlag, der eine überwundene evolutionäre Stufe wieder aufzeigt, beschrieben wird.

Die Gesichter entsprechen in ihrer Erscheinung so vollkommen dem charakteristischen Typus der Haarmenschen, dass sie alle zusammen, ich möchte sagen, wie Thiere einer und derselben Rasse erscheinen.⁴¹⁵

Der Atavismus, dessen evolutionäre Rückständigkeit immer relational auf eine zivilisatorische Überlegenheit verweist, findet sich entsprechend auch innerhalb der Zuschreibung zu anderen Völkern, deren differente Behaarungsmuster nach Bartels ohnehin unzureichend untersucht seien.⁴¹⁶ Entsprechend zitiert er Reiseberichte, wie beispielsweise über die Einwohner „West-Mikronesiens, [...] die stark behaart an Rumpf und Beinen sind und ausserdem die Haare nicht selten einen, vom Nacken anfangenden, am Rücken herunterlaufenden Zug [bilden].“ Dies versteht Bartels explizit nicht als „vererbten Schwanz“ sondern als ein „vererbtes Haarkleid“.⁴¹⁷ Während die bärtigen Frauen über Kategorien pathologischer Geschlechtsausprägung beschrieben werden, interessiert ihn bei den ‚Haarmenschen‘ und ‚Exoten‘ ihr evolutionärer Status sowie ihre ethnischen Besonderheiten.

Bartels Forschungen bilden die wahrscheinlich erste, sehr umfassende Zusammenstellung diversester Phänomene „abnormer Behaarung“, und

415 Ebd.

416 „Es verdient noch einmal wiederholt zu werden, dass alle diese Verhältnisse viel zu wenig studirt sind, sowohl bei unserer eigenen Rasse, als auch bei Völkern anderer Abstammung.“
BARTELS 1881, S. 221.

417 Er zitiert hier den Bericht von Nikolai v. MIKLUCHO-MACLAY: ‚*Anthropologische Notizen*‘ gesammelt auf einer Reise in West-Mikronesien und Nord-Melanesien im Jahre 1876, in: Verhandlungen der anthropologischen Gesellschaft, Sitzung vom 9. März 1878, Zeitschrift für Ethnologie Bd. X, 1878, S. 104.

damit auch die erste medizinische Definition sowie den Versuch einer analytischen Taxonomie, die zwar zwischen Bartfrauen, Haarmenschen und abnormer Behaarung differenziert, aber gleichsam damit alle unter dem Motiv des Pathologischen vereint. In diesem Umstand besteht eine maßgebliche Differenz zum einenden Motiv der Neuzeit, dem Kuriosum. Vielmehr ist das ‚Rare‘ eine messbare, also empirisch zu erfassende Kategorie, auf deren Basis statistisch Norm und Abnorm errechnet werden kann und die damit zur Kategorie mit Evidenzcharakter wird. Die Konstruktion des Pathologischen manifestiert sich in der Folge über die paradigmatische Zuschreibung zur Abnorm und der daraus resultierenden Verortung einer Erscheinung als Abweichung von der Regelmäßigkeit, damit im Umkehrschluss als Beleg für die angenommene Regel. Eine gesunde Frau mit Bart ist in diesem System nicht mehr möglich. Bartels hat die Tragweite seiner Studien selbst bewertet und zurecht schließt er seine Ausführungen mit dem Kommentar:

[...]dass ich mit diesem System der Eintheilung demjenigen einen Ausdruck gegeben habe, was die anderen Bearbeiter dieses Stoffes fühlten, das wird wohl am besten dadurch bewiesen, dass sie sämtlich diese Eintheilung adoptirt haben.⁴¹⁸

Moderne Kategorien

Bartels Kategorisierung der verschiedenen „abnormen“ Haartypen bildet im Kern bereits ab, welche Krankheitsbilder heute medizinisch beschrieben werden. Die sogenannte *Hypertrichose* („Überhaar“) bezeichnet Behaarung an unspezifischen Stellen und kann lokal begrenzt sein oder sich über den ganzen Körper ausbreiten. Es gibt verschiedene Unterarten, klassifiziert nach Verteilung der Haare, die alle erblich bedingt sind. Sehr selten tritt sie als Symptom im Kontext anderer Erkrankungen auf.⁴¹⁹ Frauen mit Bart fallen nicht unter den Begriff der Hypertrichose, sondern den des *Hirsutismus*. Der Begriff *hirsut*, „rau“ oder „borstig“, wurde bereits in der Frühen Neuzeit in Beschreibungen bärtiger Frauen verwendet und tritt in

418 BARTELS 1879, S. 168.

419 Ralph M. TRÜEB: *Haare. Praxis der Trichologie*, Darmstadt 2003, S. 458.

der klinischen Beschreibung ab 1910 auf.⁴²⁰ Bereits Bartels und seine Kollegen hatten in ihrer statistischen Auswertung der Frauenkörper eigene Kriterien gesetzt, ab wann ihrer Meinung nach weibliche Behaarung als normal zu gelten habe. Bartels zitiert dazu einen Berliner Gynäkologen, Dr. Eggel, der im Rahmen seiner statistischen Untersuchungen zur Behaarung von Frauen „die Farbe der Augen, die Farbe des Kopfhaares, die Farbe des Pubes [dokumentierte], und ausserdem Rubriken dafür [hatte], ob die Genitalbehaarung als normal, als spärlich oder fehlend, oder als über die Grenzen hinausgehend zu betrachten sei.“⁴²¹ Damit ist bereits beschrieben, wann nach heutiger symptomatischer Definition Hirsutismus diagnostiziert wird, nämlich dann wenn „die Behaarung einer Frau vom normalen weiblichen Muster abweicht“.⁴²² Da das Krankheitsbild sich materiell sichtbar manifestiert, gibt es heute entsprechend eine Skala, die eine graduelle Abstufung vom Idealkörper im Bild zeigt, den *Hirsutismus-Score nach Ferriman-Gallwey* (Abb. 71).⁴²³ Anhand schematischer Frauenkörper-Fragmente in Schwarz-Weiß werden in Form von mehr oder weniger schwarzen Strichen die Haarverteilungen im Gesicht, auf den Brüsten und im Genitalbereich markiert. Der hohe Grad an Abstraktion in der Darstellung lässt schwerlich Rückschlüsse auf einen realen Körper zu. Es lässt sich allerdings konstatieren, dass scheinbar schon wenige Kinnhaare, in die Leiste auslaufende Schamhaare und einzelne Haare um die Brust (nicht notwendig in Kombination) der Darstellung von Hirsutismus Stufe 1 entsprechen würden.

Während die Hypertrichose als genetisch bedingte Krankheit definiert ist, wird der Hirsutismus, sofern als solcher festgestellt, endokrinologisch, also auf Basis der Hormonlehre begründet. Ausgehend von der Annahme, dass dem biologisch weiblichen und männlichen Körper ein jeweils spezifisches

420 Margitta STAIB: *Die enthaarte Frau. Körper- und Gesichtsbehaarung*, München 1991, S. 51.

421 BARTELS 1881, S. 221.

422 STAIB 1991, S. 51.

423 Christian HENZEN: *Hirsutismus*, in: Schweiz Medizinisches Forum, 44/2001, S. 1104-1108, hier S. 1106.

Hormonmischverhältnis zugrunde liegt, wird die Abweichung von einer geschlechtsspezifischen Mischung als Grundlage der Krankheit betrachtet. Grob vereinfachend lässt sich sagen, dass bei Frauen eine übermäßige Androgenproduktion für den vermehrten Haarwuchs verantwortlich gemacht wird.⁴²⁴ Ein Grund hierfür können auch tumorbedingte Veränderungen des Stoffwechsels sein. Es ist zu bedenken, dass die Konstruktion des idealen Hormonkörpers Ergebnis statistischer Auswertungen ist, also aus der Vermessung von Frauen und Männern jeweils statistische Mittel gebildet werden. Damit entspricht das methodische Vorgehen in Teilen dem Bartels, der anhand von beobachtbaren Häufigkeiten Normen zu etablieren suchte. Die Komplexität des hormonellen Systems allerdings führt dazu, dass in der Realität kaum ein Körper der mathematischen Konstruktion entsprechen wird. Dieser Umstand gewinnt im Alltag selten an Relevanz, wird allerdings im pathologischen Moment normativ negiert. Entsprechend werden Frauen mit Bart entweder hormonell oder kosmetisch behandelt.⁴²⁵ In diesem Moment gewinnt die Frage nach dem kranken Körper größte Relevanz. Es ließe sich leicht argumentieren, dass der gesamte hier beschriebene Haarwuchs keine körperlichen Folgen hat, das heißt keine der ‚Betroffenen‘ leidet körperlich oder ist in irgendeiner Form körperlich eingeschränkt. Genau in diesem Sinne verweisen Bartels und Kollegen sowie die hier angeführten historischen Beispiele immer wieder auf die sonstige ‚normale‘ Verfasstheit der Körper, zentral ausgedrückt über die Reproduktionsfähigkeit. Das körperliche Leiden, was also durch hormonelle oder kosmetische Behandlungen gelindert werden soll, ist vielmehr ein soziales. Dieses soziale Leid wiederum begründet sich auf der Konstruktion eines Normkörpers, dem das Individuum nicht entspricht und in der Folge gesellschaftlich marginalisiert wird. Entsprechend wird

424 Ebd, S. 1104-1108. Vgl. Ricardo AZZIZ (Hg.): *Androgen excess disorders in women*, Philadelphia 1997, S. 2-13. Hier wird, wie bei Bartels, auf Basis einer Vielzahl historischer Beispiele bärtiger Frauen argumentiert.

425 STAIB 1991, S. 58f.; HENZEN 2001, S. 1107.

bärtigen Frauen mit der Haarentfernung kein körperliches Leid erspart, sondern das Erfüllen einer nicht marginalisierten und normierten Geschlechterrolle ermöglicht. Der Glaube an den messbaren Geschlechtskörper, den die hormonelle Analyse mindestens in ihrer populären Rezeption vermittelt, verbietet die Wahrnehmung pluraler Körper. Gäbe es ein paradigmatisches Verständnis der hormonellen Vielfalt aller Körper, dann wäre eine bärtige Frau nur eine Varianz einer Vielzahl von Möglichkeiten.

Das soziale Leid, das aus der Wahrnehmung eines ästhetisch oder pathologisch abnormen Körpers resultiert, war immer wieder mehr oder weniger expliziter Bestandteil der wiedergegebenen Narrative, als Ausnahme stechen die mystischen Beispiele und die frühen Porträts hervor. Entsprechend wird ein letzter Bereich pathologischen Interesses aufgezeigt werden, der bereits im Beispiel Rosina Margareta Müllerins anklang, die sich „in krankhafter Erregung mit den Händen auf den Bauch haute wie auf eine Pauke“ – das Feld neurologischer bzw. psychologischer Studien.

Wahnsinnige Bärtige

1877 veröffentlicht T.W. McDowall im *British Journal of Psychiatry* eine Fallstudie zu *Two cases of bearded women* in klinischen Einrichtungen. Der kurze Text wird begleitet von zwei Lithografien der beiden Frauen (Abb. 72). McDowall beschreibt sich selbst als Laie auf dem Gebiet bärtiger Frauen:

The illustrations which accompany this short paper are interesting examples of sexual deformity very seldom met within young women. I have not thought it necessary to collect the literature bearing in this subject, and I do not know of any special papers on it. In various works, however, it is referred to in a stereotyped fashion. The general opinion seems to be that it is almost exclusively among women who have passed the period of sexual vigour that beards are found; that such women are of a masculine disposition of body and mind; that the characteristics of their sex are usually imperfectly developed; and that they are, as a rule, barren. Whether such opinions are correct or not I cannot say, but they do not apply to the

cases about to be described. Both these women appear to be perfectly developed in their sexual characteristics; one, indeed, now a widow, is the mother of three children.⁴²⁶

Die Beschreibung macht deutlich, dass McDowalls Kenntnisstand sich auf das Zitieren stereotyper Vorstellungen zu bärtigen Frauen beschränkt, die allesamt in den beiden anschließend von ihm vorgestellten Fällen aber nicht zutreffen. Bemerkenswert ist hier die Kombination aus Bartwuchs und Jugendlichkeit, die als Bedingung für seinen pathologischen Fall genannt wird. Des Weiteren verweist er darauf, keine Frauen mit einer „masculine disposition“ oder unzureichend entwickelten Geschlechtsmerkmalen zu beschreiben – bei diesen scheint nach McDowall der Bart zu erwarten. Er beginnt mit einer ausführlichen Beschreibung von „Case I“, einer jungen unverheirateten Frau, die Symptome von „Wahnsinn“ gezeigt habe, „mit sich selbst gesprochen“ oder „die Bibel zitiert habe“, dann wieder in stumpfer „Melancholie“ zu nichts zu bewegen gewesen wäre.⁴²⁷ Neben ihrer ansonsten ausgezeichneten körperlichen Gesundheit und normalen weiblichen Körperfunktionen („menstruated regularly“)

she had a remarkable deformity which she appeared anxious to conceal – a well developed beard. The hair was black, and almost quite straight. [...] She appears to imagine that persons around her laugh at her on account of her beard, so she generally wears her dress over her head.⁴²⁸

Der „zweite Fall“ beschreibt eine junge Mutter, die nach dem Tod ihres Mannes in Depression verfällt und in die Klinik kommt. Nach einer kurzen Beschreibung ihrer Familiengeschichte hinsichtlich der Frage des vererbten Wahnsinns, wird ihr aktueller Zustand ähnlich des ersten Falles dargelegt, auch wenn bei ihr die „Lethargie“ und eine einsetzende Demenz

426 T. W. MCDOWALL: *Two Cases of Bearded Women*, in: *The British Journal of Psychiatry* 23(101), 1877, S. 86-88, hier S. 86.

427 MCDOWALL 1877, S. 87. „She suddenly starts up and walks about the house laughing and talking to herself, quoting Scripture in an irregular and incoherent manner. [...] at times she was dull and melancholic, sitting quiet without speaking, and at other times becoming excited, running out of the house, and walking about without any purpose.“

428 Ebd.

die vordergründigen Ausdrücke ihrer Krankheit sind.⁴²⁹ Hinsichtlich des Bartes, dessen Wuchs bereits vor ihrer neurologischen Erkrankung eingesetzt hatte, zitiert McDowall den Bruder der Patientin: „She was always a merry, cheerful young woman, and showed little annoyance at the unusual growth of hair on her face. She generally kept it short by shaving or cutting.“⁴³⁰

Die beiden angefügten Abbildungen sind, wie auch die Berichte, nicht mit den Namen der Patientinnen, sondern programmatisch mit „Case I“ und „Case II“ überschrieben, so dass, obwohl eine individuelle Vita und ein Porträt präsentiert werden, allein hierüber beide Fälle objektiviert und damit im Sinne einer evidenzbasierten Wissenschaft glaubhaft und repräsentativ gemacht werden.

Beide Abbildungen zeigen die Patientinnen in schlichter Kleidung. Besonders im Gegensatz zu den Visit- oder Postkarten der Bartfrauen sticht die Schmucklosigkeit ins Auge, die über die Kleidung und die simplen Frisuren ausgedrückt wird. Auch in Hinblick auf das Haupthaar war aufgefallen, dass gerade hier die normative soziale Weiblichkeit durch eine besonders feminin verortete, aufwendige Frisur unterstrichen wurde. Sicherlich verweisen beide Formen auf ihre jeweilige Realität – jemand wie Delait hatte anscheinend großen Wert auf ihre Frisur gelegt, wohingegen die Insassinnen neurologischer Kliniken entweder nicht im Stande waren oder nicht die Mittel und sozialen Notwendigkeiten hatten, sich aufwendig zu frisieren.⁴³¹ Die Bilder im Bericht McDowalls sind mit Sicherheit im Rahmen von klinischen Studien angefertigt und hier abgedruckt worden, entsprechend liegt der Fokus auf dem Ausdruck des pathologischen Symptoms und der Differenz zu gesunden Frauen, die nicht in Kliniken

429 MCDOWALL 1877, S. 88. „At the present time (January 1877) she is in good bodily health, but has speaks, pays but little attention to what goes on around her, is exceedingly lethargic in der movements, and appears to be gradually drifting into a state of mild dementia. As to her physical development, it is womanly in all respects, except the beard and whiskers. Her hair is light brown; eyes blue-grey.“

430 Ebd.

431 Aber auch das ist ein Teil eines konstruktiven Prozesses. Vgl. zur Bedingung des klinischen Settings für die Herausbildung von Rollenmodellen von Kranken DIDI-HUBERMAN 1982.

leben. Während „Case II“, den McDowall als „certainly nothing masculine in her appearance or expression“ beschreibt,⁴³² noch verhältnismäßig nah an einem nicht-klinischen Porträt inszeniert wird – gerade Haltung, Blick nach vorn und geordnete Kleidung – und lediglich die verschränkten Hände vor dem Bauch und der leicht gesenkte Kopf eine deviante Haltung ausdrücken, tragen in der Darstellung zu „Case I“ weitere Elemente zum pathologischen Moment des Wahnsinns bei: der Blick aus dem Bild, die kantigen Züge und die im Vergleich eher maskulin anmutende Frisur – jenseits der Kleidung wird Geschlechtlichkeit hier veruneindeutigt. Die karierte Decke über den Schultern sowie die für ein Porträt atypische Haltung mit verschränkten Händen hinter dem Rücken verweisen zusätzlich auf den klinischen Kontext.

Beide Fälle folgen damit in ihrer Wiedergabe bekannten Mustern neurologischer Beschreibungen des 19. Jahrhunderts. Was sie unterscheidet, ist der Umgang der Frauen mit ihrem Bart, der im ersten Fall anscheinend aus Scham versteckt wird und somit auf ein soziales Stigma verweist, im zweiten Fall für die Patientin selbst kein Problem darzustellen scheint. Beide Ausdeutungen sind in einem pathologischen Argumentationsrahmen logisch. Ersteres verweist auf den Umstand, aufgrund sozialer Unangepasstheit wahnsinnig zu werden, also aufgrund der Überschreitung normativer Grenzen: „The deformity caused great annoyance, so much so that one appears to have been teased into an attack of mania by her neighbours.“⁴³³ Das zweite Beispiel verweist auf einen Typus, der so wahnsinnig ist, dass er gängigen ästhetische und soziale Kategorien gegenüber gleichgültig ist.

McDowall bietet am Ende seines kurzen Berichtes einen Erklärungsansatz:

There can be no doubt that some irregular action of the nervous system is the cause of the growth of hair in these cases; and it would be an interesting investigation, had we the materials, to discover if bearded women were more subject to nervous disease than their more favoured sisters.

432 MCDOWALL 1877, S. 88.

433 Ebd., S. 86.

Damit taucht an dieser Stelle eine neue pathologische Kategorie auf, die den Bartwuchs diesmal als Symptom einer neurologischen Erkrankung ausdeutet. Bemerkenswert ist, dass die vorgeschlagene Beweisführung darauf abzielt zu untersuchen, ob eventuell die meisten bärtigen Frauen wahnsinnig seien, entsprechend der Bart ein Symptom für eine neurologische Erkrankung sein müsse. Damit wird analog zum sozialen Verhalten auch eine körperlich uneindeutige Geschlechtlichkeit, die hier durch den Bart gegeben ist, neurologisch pathologisiert.

Die Zahl von Berichten dieser Art ist gering, verwiesen werden soll auf eine weitere Quelle, die nach ähnlichem Aufbau vier Fallbeispiele vorstellt.⁴³⁴ Bemerkenswerterweise handelt es sich bei diesem Bericht um drei Frauen jenseits der Sechzig und nur eine jüngere. Es wird schon einleitend die Vermutung geäußert, dass Bartwuchs bei Frauen eher ein Phänomen des Alters sein müsse. Die beigefügten Bilder bestätigen die Ausdeutungen im Falle McDowalls (Abb. 73). Alle vier Abbildungen sind im klinischen Kontext entstanden. Kaum eine Komposition ist ausgeglichen und damit im Sinne eines Porträts ästhetisch, die Bärte sind wirr und unfrisiert und die Mimik der Dargestellten jenseits zu erwartender Konventionen eines Porträtfotos. Eine grinst, eine andere schielt extrem, eine ist nicht als Frau zu erkennen und die letzte blickt zur Seite, als hätte sie gerade eine verbotene Absicht. In Hinblick auf den angesprochenen Mangel frisierten Haupthaars zeigt hier das erste Beispiel eine Ausnahme. Die sehr alte Dame mit krausem Kinnbart trägt einen aufwendigen Kopfschmuck, der leider aufgrund der schlechten Abbildung nicht gut zu erkennen ist, schief und unförmig auf ihrem Kopf sitzt und sie im Resultat eher wie eine Karikatur einer Dame wirken lässt, neben ihrer Weiblichkeit also in erster Linie ihren Wahnsinn betont.

Die sprachlichen Narrative, die hier anklingen, decken sich mit den bereits vorgestellten. Die Patientinnen sind manisch, depressiv, melancholisch, aggressiv oder allgemein verwirrt – in der Summe als sozial nicht

434 L. HARRIS-LISTON: *Coton Hill lunatic asylum. Cases of bearded women*, in: *British Medical Journal* (Juni) 1894, S. 1190-1191.

handlungsfähig, beziehungsweise die soziale Ordnung störend, charakterisiert. Die Quelle liefert keine medizinische Erklärung für das Phänomen, verweist aber einleitend auf das medizinische Standardwerk *Dictionary of psychological medicine* von 1892, welches dem Thema „Bearded Women“ einen Eintrag widmet.⁴³⁵ Beim Autor des Eintrags handelt es sich um den bereits bekannten McDowall, der sein Wissen um die bärtigen Frauen seit dem vorgestellten kurzen Bericht von 1877 anscheinend vertiefen konnte. McDowall beginnt den Eintrag erneut mit einer kurzen Einführung und zitiert dann die beiden schon von ihm vorgestellten Fallbeispiele. Seine Einordnung und Erklärung des Phänomens fällt in der Folge deutlich differenzierter aus, als im vorherigen Text. Er erklärt, dass es sich um seltene Fälle handelt und bezieht sich in seiner folgenden Ausdeutung explizit auf die Kategorisierung Bartels, dessen verschiedenen Typen der „Heterogenie der Behaarung“ er rekapituliert.⁴³⁶ Er gibt dabei Bartels nicht ganz korrekt wieder, denn der von McDowall beschriebene Fall des post-klimakterischen Bartwuchses in Kombination mit einem allgemein vermännlichten Typus tritt als Kategorie bei Bartels nicht auf. Bartels beschreibt zwar einige Beispiele als in ihren Behaarungsmustern derart maskulin, dass dem Gegenüber kaum der Umstand auffallen kann, dass es sich um eine Frau handelt, stellt aber durchweg nur Fälle vor, deren Untersuchung keinen Zweifel an der

435 „Bearded Women“, in: Daniel Hack TUKE: *Dictionary of psychological medicine giving the definition, etymology and synonyms of the terms used in medical psychology[...]*, Philadelphia 1892, S. 128-129.

436 TUKE 1892, S. 128. „The above cases are excessively rare, and are, as already said, believed to be among the few on record as occurring in insane persons. According to Michelson they may be classified under the first subdivision of hypertrichosis localis – the abnormal pilosis of a region the skin of which is apparently unchanged. Bartels distinguishes three degrees of anomalous trichosis confined to isolated parts of the skin as is found in the occurrence of beards in woman: First, the so-called ‚Bärtchen‘ of young women, in fact, merely a somewhat stronger growth of the lanugo which is always more developed in the situation of the beard than elsewhere – the upper lip, the masseter region, at times the chin. In the second degree, hair likewise sprouts from the regions typical of the male sex, but those affected are generally beyond the climacteric period and have previously shown no very pronounced tendency to the development of a beard; many of them incline also in other ways (deep voice, large bones) toward the virile habit. The several hairs are generally thick, birch-like, but not very close together. Finally, the third degree is the rarest: actual beards occur in woman of every age, of course by preference again in such as are past the bloom of youth.“

Weiblichkeit der bärtigen Frauen lassen. Entsprechend gibt es bei ihm auch keine altersbedingte Differenzierung der pathologischen Zuschreibung.

McDowall fährt in der Erläuterung mit weiteren Beispiele fort, diesmal aber nicht in physiologischer Beschreibung, sondern vornehmlich kausaler Ausdeutung sowie hinsichtlich späterer Behandlungsmöglichkeiten. Ein Fall beschreibt eine Frau, die schwer melancholisch in eine Klinik verbracht wird, Ursache sei ihr Eindruck,

that she had become repulsive to her husband on account of her facial appearance. Dr. Savage, under whose care she was, asked Dr. Radcliffe Crocker to see her, who decided that it was possible to remove the hairs and destroy the bulbs by galvanism.⁴³⁷ As the offending growth was removed she gradually improved, and when after many sittings 900 hairs were abstracted, she so far recovered as to go home on trial, and not long after was discharged well. Depilation was regarded as the means of cure.⁴³⁸

Der ‚falsche‘ geschlechtliche und soziale Körper löst also hier die Melancholie aus, die sofort endet, sobald der ‚richtige‘ Zustand wiederhergestellt ist. Auch dieses Beispiel verweist also auf die sozialen Folgen der körperlichen Abweichung von der Norm, hier explizit der vermeintliche Verlust sexueller Attraktivität gegenüber dem anderen Geschlecht, welche damit als zentrale, identitäre Kategorie des Frau-Seins gerahmt wird. McDowall führt, um seine Behandlungsempfehlung zu unterstreichen, ein weiteres Beispiel an, bei dem die Haarentfernung als kurierende Lösung funktioniert haben soll.⁴³⁹ Abschließend erwähnt er

437 S. Anm. 441.

438 TUKE 1892, S. 129.

439 Zur Haarentfernung: Eine klassische und bis in die Antike nachgewiesene Methoden der kosmetischen Haarentfernung ist das Rasieren sowie verschiedene Techniken des Ausreißen der Haare samt Haarwurzel. Letzteres ist nachhaltiger und in der Regel schmerzhaft, die Haare wachsen nach vier bis sechs Wochen nach. Im 19. Jahrhundert kommen zudem chemische Mittel auf den Markt, die ähnlich der Rasur nur den äußeren Teil des Haares auflösen. Seit 1875 wird das sogenannte Verfahren der Elektrologie eingesetzt. Bei diesem wird mit einer kleinen Nadel in den Haarkanal gestochen und die Haarwurzel verödet. Das Veröden kann auf unterschiedliche Arten erfolgen, beispielsweise durch Galvanisieren, wie im Zitat genannt. Dabei wird durch Zuführen von Strom eine chemische Reaktion hervorgerufen, die die Haarwurzel zerstört. Die Technik, die heute immer noch eingesetzt wird, hat eine wahrhaft grausige Entwicklungsgeschichte. Die Versuche am lebenden Objekt haben nicht selten Frauen mit massiven Entstellungen zurückgelassen. Zudem ist die Anwendung sehr schmerzhaft. Viola Meyers, die hier vorgestellt wurde, war zu der Zeit als Duhring über sie berichtete Patientin bei weiteren

kurz eine ehemalige Schaustellerin P.T. Barnums, die als „Circassian Lady“ aufgetreten sein soll und jetzt mit Bart in einer Klinik lebe,⁴⁴⁰ sowie das Beispiel einer Frau, das ihm der Herausgeber des Lexikons Dr. Tuke zugetragen hatte, „with a large beard and moustache, [who] was erotic with persons of her own sex and on examination revealed an enlarged clitoris.“ Dieser kurze Verweis auf das hermaphroditische Motiv, das immer wieder bedient, aber nie nachgewiesen wird und das Bartels zu entkräften versucht hatte, ersetzt in Kombination mit der Referenz auf Bartels die in der Publikation von 1877 aufgestellte These, der Bart könne ein Symptom einer neurologischen Erkrankung sein.

Die vorgestellten Beispiele verdeutlichen den paradigmatischen Objektivierungsprozess, der in Hinblick auf bärtige Frauen vollzogen wird. Es wird vermessen, es werden Haare gezählt, es werden Statistiken angelegt. In der Rückschau offenbart sich die Varianz der daraus abgeleiteten Deutung, abhängig von den angetragenen Grundannahmen und fachlichen Zugängen. Gleichzeitig werden konsequent Versuche unternommen, die getroffenen Aussagen als Ergebnis einer wissenschaftlichen Beweisführung evident zu machen. Die Bilder tragen dazu maßgeblich bei: Zum einen beweisen sie die Existenz des Phänomens, zum anderen rahmen sie seine Ausdeutung durch ihre jeweiligen Bildstrategien und erzeugen damit visuell pathologische Typen. Die Persistenz pathologischer Deutungen hinsichtlich bärtiger Frauen verdeutlicht, wie viel Glauben dieser Form der objektiven Beweisführung geschenkt wird und wie wenig dabei die narrativen Strukturen der Texte und Bilder offenliegen. Entsprechend soll in der Folge der Blick darauf

Hautärzten und Versuchsperson für die elektrologischen Enthaarungstechniken. Die Geschichte der epilatorischen Behandlungen, die an Viola Meyers vorgenommen worden, ist unter Erläuterung der oben genannten Ausführungen zur Haarentfernung sehr ausführlich wiedergegeben bei Kimberly A. HAMLIN: *The ‚Case of a Bearded Woman‘. Hypertrichosis and the Construction of Gender in the Age of Darwin*, *American Quarterly*, 63.4, 2011, S. 955-981.

440 Dabei handelt sich auch um einen spezifischen Typus, der in Adaption des Motivs der „Tscherkessischen Frau“ von Barnum entwickelt wurde. Diese tragen keinen Bart, sondern seit Barnum Afro-artig toupiertes Haar, der Ursprung der Formel ist umstritten, aber anscheinend eine Inszenierung Barnums. Vgl. Rosemarie GARLAND-THOMSON: *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York 1996, S. 249–50.

gelenkt werden, was passiert, wenn Kunsthistorikerinnen sich dieser Bilder annehmen und warum sie diese wie Mediziner betrachten.

4.2 Mediko-Kunstgeschichte

Thomas Mann beschreibt in *Der Zauberberg* eine kurze Episode, die so treffend die bisherigen Ausführungen erfasst und in das nachfolgende Thema einführt, dass sie hier Erwähnung finden soll. In der Szene unterhält sich der Hauptheld Hans Castorp mit dem Leiter des Sanatoriums Hofrat Behrens über ein Porträtgemälde einer Mitpatientin. Castorp, der zudem in die Dame verliebt ist, beschreibt das Bild in einem inneren Monolog wie folgt:

Es war ein Bruststück in Halbprofil, etwas unter Lebensgröße, dekolletiert, mit einer Schleierdraperie um Schultern und Busen, in einen breiten, schwarzen, nach innen abfallenden und am Rande der Leinwand mit einer Goldleiste verzierten Rahmen gefaßt. Frau Chauchat erschien da zehn Jahre älter, als sie war, wie das bei Dilettantenporträts, die charakteristisch sein wollen, zu gehen pflegt. Im ganzen Gesicht war zuviel Rot, die Nase war arg verzeichnet, die Haarfarbe nicht getroffen, zu strohig, der Mund verzerrt, der besondere Reiz der Physiognomie nicht gesehen oder nicht herausgebracht, durch Vergrößerung seiner Ursachen verfehlt, das Ganze ein ziemlich pfuscherhaftes Produkt, als Bildnis seinem Gegenstande nur weitläufig verwandt. [...] ⁴⁴¹

Die Bildbeschreibung liest sich als Bildkritik, wie sie ein Connoisseur des ausgehenden 19. Jahrhunderts abgeben würde. Die Erwähnung der geringen ‚Verwandtschaft‘ von Porträt und Porträtiertes verweist auf die gattungsspezifischen Forderungen nach Ähnlichkeit, die Castorp in der Wiedergabe der Körperlichkeiten vermisst. Der Hofrat, der auch das Ziel hatte, ein ‚ähnliches‘ Porträt zu schaffen, erläutert ihm allerdings:

Man denkt, sie muß leicht zu erwischen sein, mit ihren hyperboreischen Jochbeinen und den Augen, wie aufgesprungene Schnitte in Hefengebäck. Ja, hat sich was. Macht man die Einzelheit richtig, verpatzt man das Ganze. Das reine Vexierrätsel. [...] Möglicherweise sollte man sie nicht abmalen, sondern nach dem Gedächtnis arbeiten. [...] ich kenne sie ja mehr inwendig, subkutan, verstehen Sie, über arteriellen Blutdruck, Gewebsspannung und Lymphbewegung, da weiß ich bei ihr so ziemlich Bescheid. [...] Nehmen Sie zum Exempel die Augen, – ich rede nicht von der Farbe,

441 Thomas MANN: *Der Zauberberg*, Berlin 1924, S. 354f.

die auch ihre Tücken hat; ich meine den Sitz, den Schnitt. Die Lidspalte, sagen Sie, ist geschlitzt, schief. Das scheint Ihnen aber nur so. Was Sie täuscht, ist der Epikanthus, das heißt eine Varietät, die bei gewissen Rassen vorkommt und darin besteht, daß ein Hautüberschuß, der von dem flachen Nasensattel dieser Leute herrührt, von der Deckfalte des Lides über den inneren Augenwinkel hinabreicht. Ziehen Sie die Haut über der Nasenwurzel straff an, und Sie haben ein Auge ganz wie von unsereinem. Eine pikante Mystifikation also, übrigens nicht weiter ehrenvoll; denn bei Lichte besehen, läuft der Epikanthus auf eine atavistische Hemmungsbildung hinaus.⁴⁴²

Behrens Beschreibung erinnert an die bereits vorgestellten Beispiele pathologischer Berichte über bärtige Frauen. Im Gesicht der Porträtierten sieht er die medizinischen Kategorien, die er als Arzt zu sehen gelernt hat. In der Übersetzung ins Bild will er genau diese auch wieder kenntlich machen, weil sie für ihn der Ausdruck von Ähnlichkeit sind. Das Porträt, was dann in seinem Sinne entsteht, ist völlig ‚naturalistisch‘, indem es im Versuch mimetischer Wiedergabe jede Feinheit des Körpers anzuzeigen sucht. Aus Castorps Beschreibung wird allerdings deutlich, dass das Porträt so fern der Porträtierten ist, dass man nicht erkennt, wer es sein soll – sein vordergründiges Ziel also verfehlt.

Die Frage nach den Wechselbeziehungen zwischen Medizin- und Kunstgeschichte erschließt sich als Ergebnis der hier vorgestellten Beispiele. Die humanistische Erforschung des Körpers sowie seine Darstellung im Bild stellen seit jeher eine entscheidende Schnittstelle beider Disziplinen dar. Entsprechend betrachten Mediziner historische Artefakte und Kunsthistoriker medizinische Abbildungen. Erörtert werden soll an dieser Stelle, wie das jeweils fachspezifische Wissen – um den Körper oder um die Artefakte – in die jeweiligen Argumentationen eingebaut wird. Die Betrachtung bestimmter Bildzeugnisse unter medizinhistorischen Gesichtspunkten hat eine lange Tradition.⁴⁴³ Einzuteilen wären diese wie

442 Ebd., S. 356.

443 Vgl. Boris RÖHRL: *History and bibliography of artistic anatomy. Didactics for depicting the human figure*, Hildesheim 2000; Karl Eduard ROTHSCUH: *Konzepte der Medizin in*

folgt: Bilder, die erstens einen Kranken oder eine ärztliche Behandlung zeigen im Sinne eines Genres; die zweitens innerhalb ihrer Narration das Thema Krankheit berühren, z.B. christliche Darstellungen von Pestheiligen; drittens die sogenannten Kuriositätendarstellungen, in welche Gruppe die bärtigen Frauen fallen; viertens die anatomische oder medizinische Illustration, die zu konkreten Veranschaulichungszwecken dient; und Bilder, die fünftens von ‚Kranken‘ gemalt werden, wobei der Fokus in diesem Bereich auf dem gestalterischen Ausdruck innerer Zustände liegt.⁴⁴⁴ Anzumerken ist, dass auch darüber hinaus jede Darstellung, die einen Menschen und damit einen Körper zeigt, Gegenstand einer medizin-historischen Analyse sein kann.

Im Bereich der anatomischen Wissenschaft findet sich eine traditionell enge Verknüpfung zur bildenden Kunst. Dies ist dem Umstand geschuldet, dass die anatomische Zeichnung schon in ihrer Genese einen interdisziplinären Austausch erfordert. Es braucht einen Naturwissenschaftler, der um den Körperaufbau und die darzustellenden physiologischen Prozesse weiß und zusätzlich einen technisch und kompositorisch versierten Künstler, der den Gegenstand in ein verständliches, überzeugendes – evidentes – Bild übersetzt. Die jeweiligen Bildstrategien variieren je nach Zeit und Kontext. So lässt sich beispielsweise zu Beginn der anatomischen Forschung die direkte Übernahme christlicher Ikonografie und Komposition nachweisen. Je weiter die medizinische Forschung voranschreitet, desto mehr etabliert sich eine – aus unserer Perspektive heute – stärkere Fokussierung auf das Objekt als wissenschaftliche Darstellung.⁴⁴⁵ Das anatomische Studium

Vergangenheit und Gegenwart, Stuttgart 1978. Teile aus diesem Kapitel wurden in Hinblick auf die Frage der ‚Spur‘ publiziert in: Sophia Kunze: Komplexitätsreduktion oder Essentialisierung? ‚Spurenlesen‘ zwischen Kunst- und Medizingeschichte, in: Spuren. Erzeugung des Dagewesenen, Bettina Bock v. Wülfigen (Hg.) Bildwelten des Wissens, Berlin 2017.

444 Zu 5. Vgl. Gottfried BÖHM: *Die Kraft der Bilder. Die Kunst von „Geisteskranken“ und der Bilddiskurs*, in: Ders. (Hg.): *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007, S. 229–242.

445 Vgl. Jonathan SAWDAY: *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, London / New York 1995.

bildet seit der Neuzeit zudem die Arbeitsgrundlage des Künstlers. Bereits Leon Battista Alberti beschreibt in seinem 1435/36 erschienen Traktat *De Pictura* die Kenntnis der anatomischen Struktur des menschlichen Körpers, wie Knochen, Muskulatur und Bewegungsapparat, als Grundlage einer gelungenen Darstellung.⁴⁴⁶ Ihm geht es allerdings nicht darum, eine möglichst wirklichkeitsnahe Repräsentation, sondern aus den wohlgeformten Elementen der Natur ein Idealbild zu schaffen.

Den hier relevanten Bereich, in dem die Betrachtung von Bildwerken aus medizinischer Perspektive verbreitet ist, bilden die sogenannten Kuriositätendarstellungen. Die vorgestellten Untersuchungen zu bärtigen Frauen haben gezeigt, dass die meisten Texte, die sich an den Bildquellen abarbeiten, direkt aus der Feder von Medizinern bzw. Medizinhistorikern stammen, die damit maßgeblich zur Überlieferung der Quellen beigetragen haben. Am Beispiel Riberas *Magdalena Ventura*, an dessen Realporträtcharakter gezweifelt werden muss,⁴⁴⁷ lässt sich repräsentativ aufzeigen, welchen Umfang eine entsprechende medizinische Analyse eines solchen Kunstwerkes annehmen kann. So erläutert der Schweizer Kinderarzt Ottmar Tönz zu diesem Bild:

Eine völlig virilisierte Frau mit Vollbart und Stirnglatze scheint hier ihr Kind zu stillen. Ist das denn möglich? Es muss doch angenommen werden, dass bei einer so schweren Virilisierung die Gonadotropine völlig supprimiert sind, so dass Empfängnis und Schwangerschaft schlichtweg undenkbar erscheinen.⁴⁴⁸

Eine noch ausführlichere medizinische Analyse liefert der spanische Endokrinologe Juan Falen Boggie, dessen Bildbeschreibung sich wie eine Krankenakte liest.⁴⁴⁹ Anhand der beobachteten Symptome erörtert er

446 Leon Battista ALBERTI: *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, Oskar Bätschmann (Hg.), Darmstadt 2000, S. 256-257. Meines Erachtens spielt die oben zitierte Aussage von Hofrat Behrens auf diesen kunsttheoretischen Topos an: „Ich kenne sie ja mehr inwendig, subkutan, verstehen Sie, über arteriellen Blutdruck, Gewebsspannung und Lymphbewegung.“ S. Anm. 443.

447 S. Kap. 2.2. Magdalena Ventura.

448 Tönz 2000, S. 1059.

449 Juan FALÉN Boggie: *En torno a la mujer barbuda de José de Ribera*, in: *Revista Peruana de Pediatría* 60(2), Lima 2007, S.136-138.

abwägend die der Darstellung zugrunde liegenden, möglichen Krankheiten, kommt allerdings zu dem Ergebnis, dass die Symptome widersprüchlich seien.⁴⁵⁰ Bei der Betrachtung der kunsthistorischen Literatur zu diesem Bild wird schnell deutlich, dass die medizinische Argumentation durchaus nicht nur dem Medizinhistoriker vorbehalten ist, denn auch hier wird medizinisch-naturwissenschaftlich argumentiert. So schreibt die Kunsthistorikerin Elizabeth du Gué Trapier 1971: „Ribera [was commissioned] to paint a subject which helped to earn for him the reputation of a painter of abnormality and ugliness.“⁴⁵¹ Im Katalog neapolitanischer Künstler wird die Dargestellte als „klinischer“ und „abstoßender Fall“ deklariert, der nur durch die meisterliche Kraft des Künstlers in ein Kunstwerk verwandelt werden konnte.⁴⁵² Auch die Einordnung als naturalistische Darstellung eines Krankheitsbildes wird bereits von Kunsthistorikerinnen bis zur medizinischen Analyse getrieben, so spricht Nadeije Laneyrie-Dagen im Sammelband *L'invention du corps* über „des femmes souffrant d'une hypersécrétion des glandes surrénales ou de l'hypophyse.“⁴⁵³ Diese Form der fachfremden medizinischen Beschreibung findet sich in allen vorgestellten Beispielen. So erklärt beispielweise Anna Koopstra hinsichtlich des Porträts Margret Halsebers:

Das ältere, etwas eingefallene Gesicht der nach links gewendeten Dargestellten mit spitzer Nase, Oberlippen-, Wangen- und Kinnbart scheint darauf hinzuweisen, dass hier ein Mann abgebildet wurde. Es handelt sich jedoch um das Porträt einer Frau, die an verstärktem Haarwuchs, sogenanntem Hirsutismus litt, der durch eine Störung der Sexualhormone verursacht wurde.⁴⁵⁴

450 Ebd., S. 137. Es gibt weitere aktuelle Studien, die bei Magdalena Ventura eine Diagnose aufstellen, zum Beispiel über den Zusammenhang von übermäßigem Haarwuchs und Diabetes oder zum sogenannten „polyzystischen Ovarsyndrom“ (s. Harnaam Kaur). Erläuterungen zu den Krankheitsbildern sowie Verweis auf entsprechende Studien bei William JEFFCOATE / Marie-France KONG: *Diabète des femmes à barbe. A classic paper reread*, in: *The Lancet*, 356/9, 2000, S. 1183-1185.

451 DE GUÉ 1952, S.71.

452 CASSANI 1984, S. 410. „[...] però la maestria dell'artista ha potuto trasformare questo ‚caso clinico‘, anormale e quasi ripugnante, in una superba opera d'arte.“

453 Nadeije LANEYRIE-DAGEN, *L'invention du corps. La représentation de l'homme du Moyen-Age à la fin du XIXe siècle*, Paris 1997, S. 174f. „Frauen, die unter einer Überfunktion der Nebennieren oder der Hypophyse (Hirnanhangsdrüse) leiden.“

454 KOOPSTRA 2006.

Ein bereits angesprochenes Detail des Bildes von Ribera verdeutlicht die Tragweite des medizinischen Blickes. Bis in die späten 1990er Jahre hält sich hartnäckig die Überlieferung, es würde sich bei dem Stilleben aus Rocken und Spindel auf der Stele um eine Schnecke handeln.⁴⁵⁵ Da Schnecken bekanntlich Zwitter sind, würde ihre Darstellung sich nahtlos in eine biologische Argumentation zur Zwitterhaftigkeit der dargestellten Person einreihen, entsprechend fiel dieses Missverständnis nie auf. In der Deutung als Rocken und Spindel wiederum verweisen die Objekte auf die häusliche Tätigkeit des Spinnens und damit primär auf die soziale Rolle der Frau. Entsprechend steht in dieser Ausdeutung die performative Transgressionsmöglichkeit von Geschlecht im Vordergrund und nicht die biologische oder pathologische.⁴⁵⁶

Die Ausführungen haben gezeigt, dass die medizinische Auswertung von Artefakten eine Tradition hat, die ins 19. Jahrhundert zurückreicht. So hatte schon Bartels historische Bildquellen wie medizinische Fälle beschrieben. Ähnlich wie auch bei den bärtigen Frauen verhält es sich bei allen ‚Kuriositätendarstellungen‘, beispielsweise auch bei den kurz erwähnten ‚Hofzwerger‘. In Hinblick auf diesen Bildgegenstand gibt es zahlreiche Untersuchungen zur sozialen Stellung und kulturellen Bedeutung.⁴⁵⁷ Dem gegenüber stehen eine Vielzahl von Untersuchungen, wie zum Beispiel die von Henry Meige Ende des 19. Jahrhunderts: Meige versuchte Kleinwüchsigkeit in Kunstwerken anhand einer medizinischen Gliederung einzuteilen, je nachdem ob „diese Zwerge achondroplastischen oder rachitischen Ursprungs waren oder mikrozephalischen, hydrozephalischen, infantilen, adipösen Habitus zeigten.“⁴⁵⁸ Die Klassifikation von Krankheit ausgehend vom Kunstwerk zeigt sich des Weiteren in Form von Namensgebungen – beim sogenannten „Brueghel-Syndrom“ (auch „Meige-Syndrom“) handelt es sich um eine 1910 von Meige

455 Richtig beschrieben bei SCHOLZ-HÄNSEL 2000, S. 87.

456 S. Kap. 2.2. Magdalena Ventura.

457 Lothar SICKEL: „Zwerg“, in: Uwe Fleckner / Martin Warnke (Hrsg.): *Handbuch der politischen Ikonographie*, München 2011, S. 567-574.

458 Henry MEIGE: *Les nains et les bossus dans l'art*, Paris 1896.

klassifizierte Nervenkrankheit, die er auf Basis seiner Ausführungen eines Brueghel zugeschriebenen Gemäldes – *Der Gähner* (auch *Der schreiende Mann*, um 1560) – begründete (Abb. 74).⁴⁵⁹ Ähnlich verhält es sich bei den ‚Haarmenschen‘. Die klinische Hypertrichose ist noch heute als Ambras-Syndrom geführt, was daraus resultiert, dass die Klassifikationen des 19. Jahrhunderts sich aufgrund der Seltenheit des Phänomens auf die wenigen historischen Zeugnisse beruft, die allesamt die Familie Gonzalvus zeigen und Teil der Sammlung Schloss Ambras waren und sind.⁴⁶⁰

Wissenschaftshistorisch ist Meige insofern interessant, als es sich bei ihm um einen Schüler und späteren Mitarbeiter Jean-Martin Charcots handelt, dem Neurologen der Pariser Klinik Salpêtrière. Eine von Charcots zentralen Errungenschaften für die noch junge Forschung psychologischen Leidens waren seine Bilderatlanten und Untersuchungen zur *Iconographie de la Salpêtrière* und damit einhergehend der Versuch, eine kanonische Ikonografie der Hysterie und anderer neurologischer Erkrankungen zu etablieren.⁴⁶¹ In der Forschung wurde bereits diskutiert, inwiefern die Etablierung des Kanons sich aus tradierten Bildnarrationen speist.⁴⁶²

Charcot und seine Schüler bzw. Mitarbeiter, Paul Richer, Ludwig Choulant und Henry Meige gelten als Begründer der modernen mediko-historischen Forschung, die sich Mitte des 19. Jahrhunderts von Frankreich ausgehend etablierte.⁴⁶³ Allen gemeinsam ist einerseits ihre professionelle medizinische Ausbildung und andererseits ihr Interesse an der bildlichen Darstellung von Krankheit. Für den deutschen Raum ist der wichtigste

459 Henry MEIGE: *Les convulsions de la face, une forme clinique de convulsion faciale, bilatérale et médiane*, in: *Revue Neurologique*, 20/1910, S. 437-443; Vgl. Peter BERLIT (Hg.): *Klinische Neurologie*, S. 999-1000. Zu Brueghel vgl. Larry SILVER: *Pieter Bruegel*, Paris 2011, S. 384.

460 Nach ICD-10: Q84.2 Hypertrichosis universalis congenita, Typ Ambras, (WHO, International Statistical Classification of Diseases and Related Health Problems).

461 Jean-Martin CHARCOT: *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris 1878; Vgl. Georges DIDI-HUBERMAN: *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière, sur l'École de la Salpêtrière*, Paris 1982.

462 Vgl. DIDI-HUBERMAN 1982.

463 Vgl. Ludwig CHOULANT: *Geschichte und Bibliographie der anatomischen Abbildung nach ihrer Beziehung auf anatomische Wissenschaft und bildende Kunst*, Leipzig 1852; Jean-Martin CHARCOT / Paul RICHER: *Les démoniaques dans l'art*, Paris 1887; Paul RICHER, *L'Art et la Médecine*, Paris 1900.

Vertreter dieser Forschungsbemühungen Eugen Holländer mit seinen zu Beginn des Jahrhunderts erschienenen Monografien zur *Medizin in der Klassischen Malerei* (1905), *Karikatur und Satire in der Medizin* (1905) und *Plastik und Medizin* (1912). In der Kunstgeschichte kaum rezipiert, ist Holländer in medizinischen Fachkreisen in den letzten Jahren wieder vermehrt ins Interesse der Forschung gerückt, allerdings vornehmlich für seine eigentlichen ‚bedeutsamen‘ Errungenschaften: Holländer war und ist als Pionier der ästhetischen Chirurgie berühmt dafür, dass er 1906 die erste „autologe Transplantation von Fett zur ästhetischen und rekonstruktiven Weichteilkorrektur“ durchführte.⁴⁶⁴ Außerdem ist er dafür bekannt im Jahre 1901 „verführt von weiblicher Überredungskunst“, die wohl erste chirurgische Gesichtsstraffung vorgenommen zu haben.⁴⁶⁵ In seiner Einleitung zu *Plastik und Medizin* von 1912 beschreibt Eugen Holländer „die medizinische Kunstgeschichte, ihre Bedeutung, Aufgabe und Entwicklung“:

Eine Vorbedingung aber für diese „plastische Pathologie“ ist die Kenntnis der allgemeinen Körperdarstellung in ihrer durch Mode, Künstlerstil und Technik ewig abwechselnden Ausdrucksweise. Die Skulptur des „Hermaphroditismus“, der „Schwangerschaft“, des „ersten Menschenpaares“ und der „Blindheit“ landen eine eingehende Betrachtung. Eine Exkursion zu den Töpferwaren der Altperuaner zeigt uns die Krankheitsbildner par excellence aus vorkolumbischer Zeit. An der Fülle dieser eigenartigen Krankheitsdarstellungen studieren wir nicht nur die Spezialdiagnostik mit Rücksicht auf den eventuellen amerikanischen Ursprung der Syphilis, sondern wir lernen an diesen vollkommen anonymen Kunstwerken auch die Schwierigkeit und die Grenzen der Krankheitsbestimmung aus der reinen Form überhaupt kennen.⁴⁶⁶

Holländer verweist damit selbst auf einige Bedingungen seines methodischen Vorgehens, denn es bedarf der „Kenntnis der allgemeinen Körperdarstellungen in ihrer ewig abwechselnden Ausdrucksweise“.⁴⁶⁷ Das

464 Andreas GOHRITZ: Eugen Holländer (1867–1932). Ein weitgehend unbekannter Pionier der ästhetischen Chirurgie und autologen Fettinjektion und medizinischen Kunstgeschichte in Deutschland, creative common 2011

<http://www.egms.de/static/de/meetings/dgch2011/11dgch647.shtml>; (17.6.2016 / 6:32).

465 Ich führe dies aus, weil mir die Verknüpfung aus medizinischer Kunstgeschichte und ästhetischer Chirurgie bedeutsam erscheint.

466 Eugen HOLLÄNDER: *Plastik und Medizin*, Stuttgart 1912, S. 2.

467 Ebd.

heißt der kunsthistorische Connaisseur, der das Dargestellte im Kontext der Entstehungszeit und des individuellen Künstlerstils begreift, ist ebenso notwendig, wie die fachkundig abwägende, erfahrungsbasierte Diagnose des Mediziners. Wir finden an dieser Stelle eine Bestätigung der These Carlo Ginzburgs, der in seinem Aufsatz *Morelli, Freud, and Sherlock Holmes. Clues and Scientific Method* anhand der namensgebenden Protagonisten aufzeigt, wie Kunstgeschichte, Psychologie und Kriminologie um 1900 den gleichen Prinzipien des „Fährtenlesens“, nur eben innerhalb differierender Wissensmodelle, folgen.⁴⁶⁸

Zusätzlich sagt Holländer deutlich, was nicht von seinen Studien zu erwarten ist, nämlich

nüchterne, praktisch verwertbare Erkenntnisse [zu] extrahieren [oder] bei der Betrachtung der Rembrandtschen Anatomie eine Erweiterung [der] Kenntnisse in der Armmuskulatur, und aus der gelegentlichen Krankheitsporträtierung eine Bereicherung [der] medizinischen Diagnostik.⁴⁶⁹

Damit macht Holländer auf ein Problem aufmerksam, das Ludwig Choulant bereits 1852 in seiner *Geschichte und Bibliographie der anatomischen Abbildung* folgendermaßen formulierte:

Es ist aber über die hier behandelten Gegenstände in den allgemein-literarischen oder kunstgeschichtlichen Werken wenig gute Auskunft zu finden, weil die hier besprochenen Erzeugnisse dem Literator oder Kunstkenner allzu fern liegen; in anatomischen und medicinischen Werken findet man aber oft eben so wenig, weil diesen der historisch-literarische und artistische Standpunct fremd ist.⁴⁷⁰

Die Frage ist nun, wie diese Zusammenspiel aus Medizin und Kunstgeschichte wissenschaftlich einzuordnen ist. Grundlegend gilt es an dieser Stelle den Status des Bildes zu befragen. Neben der einleitend erläuterten Aufteilung in Kategorien der Kunstgeschichte bleibt im zweiten

468 Vgl. Carlo GINZBURG: *Morelli, Freud, and Sherlock Holmes. Clues and Scientific Method*, in: Umberto Eco, Thomas Sebeok (Hrsg.): *The Sign of Three. Dupin, Holmes, Peirce*, Bloomington 1983, S. 81–118.

469 HOLLÄNDER 1912, S.2

470 CHOULANT 1852, S. 5.

Schritt die Frage, welchen Anspruch an Objektivität man an eine Darstellung richtet, die als künstlerische Produktion entsteht. Bildwissenschaftlich würde man nicht nur Kunst, sondern auch jede naturwissenschaftliche Abbildung als Ergebnis einer langen Reihe von Transferprozessen, Bedeutungsaufladung, Sehgewohnheit, Kanonisierung usw. beschreiben, niemals als objektive Repräsentation des ‚Natürlichen‘, maximal als objektive Repräsentation einer Konvention.

Zur Erläuterung dieser Frage ist es hilfreich auf Ginzburgs These des ‚Spurenlesens‘ als wissenschaftliche Methodologie zurückzukommen. Ginzburg beschreibt Giulio Mancini als Begründer der sogenannten Kennerschaft in der Kunstgeschichte.⁴⁷¹ Dem ebenfalls besprochenen Giovanni Morelli und seinen späteren kunsthistorischen Analysen vorausgehend, begründet Mancini eine Methode, die es ermöglichen soll, anhand der Details eines Gemäldes Zuschreibungen vornehmen zu können. Mancini begründet dies damit, dass bei der Kopie eines Bildes besonders die unwichtigen, nebensächlichen Details, die gerade nicht Kern der Bilderzählung sind, Hinweise auf die Provenienz des Werkes geben können – besonders an diesen Stellen würde eine Kopie niemals dem Original gleichen. Interessanterweise, und das betont auch Ginzburg, handelt es sich bei Mancini zugleich um einen bedeutenden Arzt seiner Zeit, dem eine genialische Gabe der Diagnostik gegeben war. Wie auch später Morelli geht also Mancini davon aus, dass lesbare Zeichen im Gemälde unfreiwillig entstehen. Ginzburg zieht an dieser Stelle die Parallele zur Krankheit, deren Symptome auch nicht zielgerichtet auftreten würden und damit die wertvolleren in Hinblick auf ihre Aussagekraft seien.⁴⁷² Der Begriff des Symptoms ist hier insofern relevant, als dass er auf die Zeichenhaftigkeit verweist, also, im Gegensatz zum empirischen Befund, des Erkennens und der Ausdeutung bedarf. An dieser Stelle wird ein Problem deutlich: Das Symptom einer Krankheit verweist indexikalisch auf den kranken Körper und wird symbolisch gedeutet; das heißt ein Arzt deutet die Summe der

471 GINZBURG 1983, S. 25.

472 GINZBURG 1983, S. 24.

empirisch beobachtbaren Zeichen, die durch eine Krankheit hervorgerufen werden. Das Symptom in einem Ölgemälde verweist indexikalisch auf den Werkprozess, wird aber innerhalb der hier vorgestellten medizinisch argumentierenden Analyse auch symbolisch gedeutet. Wenn nun ein Arzt ein Gemälde nach medizinischen Indizien untersucht, stellt sich die Frage: Hatte der Produzent im selben Wissen um die Krankheit und ihre Symptome diese nachempfunden oder gar besonders in Szene gesetzt? Oder hatte der Produzent im Unwissen um die Krankheit einen Körper und seine Spuren der Krankheit mimetisch wiedergegeben? Die eine oder andere Annahme muss Grundlage sein, wollte man ein Gemälde medizinisch auswerten. Gerade Mancini betont allerdings die Singularität und Individualität des Kunstwerkes. So führt er in seinen *Considerazioni sulla pittura* aus, dass das Wesen der Malerei gerade aus ihrer Differenz zum Abgebildeten erwächst: „Le specie della pittura nate dalla differenza delle cose imitate“⁴⁷³ –, wie auch Alberti bereits die beste Naturdarstellung in einer Kombination aus Idealelemente sieht.⁴⁷⁴ Die gelungene und damit evidente Abbildung (das heißt man sieht, was man sehen soll und glaubt, was man sieht) ist also gerade keine mimetische Annäherung an die Natur. Sehr treffend lässt Thomas Mann Hofrat Behrens am Ende seiner Ausführungen zur Technik der evidenten Bildproduktion sagen: „Zeichnen Sie sie einfach schief und geschlitzt, so sind Sie verloren. Sie müssen die Schiefheit und Geschlitztheit zuwege bringen, wie die Natur sie zuwege bringt, Illusion in der Illusion treiben, sozusagen[...]“⁴⁷⁵ Am Beispiel der bärtigen Frauen konnte gezeigt werden, dass die medizinhistorische Forschung vom Standpunkt gegenwärtiger (moderner) medizinischer Erkenntnis ausgeht, denn sie führt die Abweichung auf einen veränderten Hormonhaushalt zurück. Hormone und ihre Funktion im Körper sind allerdings eine Wissenskategorie des 20. Jahrhunderts,⁴⁷⁶ es

473 Giulio MANCINI: *Considerazioni sulla pittura*, Adriana Marucchi (Hg.) / Luigi Salerno (Komm.), Rom 1956; ALBERTI 2000, S. 256-257.

474 MANCINI 1956, S. 316.

475 MANN 1924, S. 356.

476 Vgl. Kap. 4.1. Moderne Kategorien.

wird also ein Epistem der Moderne auf ein Objekt der Frühen Neuzeit angewandt. Wo Holländer und seine französischen Vorgänger noch bewusst auf die Notwendigkeit der kulturgeschichtlichen Einbettung eines Objektes, individuelle Umsetzung des Künstlers, bildstrategische Komposition oder Stil verweisen, wird in der Folge ein Gemälde besprochen wie eine Abbildung in einem medizinischen Handbuch, oder gar wie eine Patientin, an der man eine Anamnese vornimmt. Der pathologische Blick auf die Kunst wird gleichzeitig von medizinischen Laien, den KunsthistorikerInnen, adaptiert.

Es ist heute davon auszugehen, dass jede interdisziplinäre Kollaboration, besonders, wenn sie zwischen Geistes- und Naturwissenschaften entsteht, ein grundlegendes Maß an Komplexitätsreduktion voraussetzt. Die jeweiligen Wissensfelder, theoretischen Kompetenzen und internalisierten Paradigmen der Disziplinen können kaum im Rahmen einer interdisziplinären Zusammenarbeit vermittelt werden. Vermittlung und damit einhergehende Komplexitätsreduktion sind notwendig, um die Essenzen des generierten Wissens über die Fachgrenzen hinaus zu tragen. Fachinterne Diskurse werden zugunsten der Reduktion ausgeblendet und fachinterne Denkstile, über Jahre erlernt, lassen sich kaum übertragen. Diese notwendigen Prinzipien der Reduktion bringen, wie die Ausführungen gezeigt haben, die Gefahr der Essentialisierung mit sich.⁴⁷⁷

Fraglich bleibt, wie der medizinhistorische Ansatz die Bewertung historischer Erscheinungen in den Geisteswissenschaften so maßgeblich zu lenken vermag. Maren Lorenz postuliert: „Gerade in den Geisteswissenschaften wird die Geltungskraft ‚naturwissenschaftlicher Tatsachen‘ in Bezug auf so scheinbare Entitäten wie Physiologie und Psychosomatik, Leben oder Tod völlig überschätzt.“⁴⁷⁸ Klaus Walter hingegen,

477 Wenn bei bärtigen Frauen mit einem ‚falschen Hormonhaushalt‘ argumentiert wird, wird beispielsweise ausgeblendet, dass innerhalb der medizinischen Forschung selbst gestritten wird, auf Basis welcher Hormonwerte und statistischen Auswertung die Grenze zwischen gesund und krank gezogen wird. Vgl. STAIB 1991, S. 58.

478 Maren LORENZ: *Wozu Anthropologisierung der Geschichte? Einige Anmerkungen zur kontraproduktiven Polarisierung der Erkenntnisinteressen in den Geisteswissenschaften*, in: *Historische Anthropologie* 3/2003, S. 415-434, hier S. 416.

Endokrinologe mit Interesse an bärtigen Heiligen, vertritt in seiner Analyse der heiligen Kümmeris die Einschätzung: „Solche Erkrankungen gibt es heute und hat es natürlich auch am Ende des Mittelalters gegeben.“⁴⁷⁹ Entscheidend ist hier der Begriff der Überprüfbarkeit in Hinblick auf den Objektivitätsanspruch, der den Naturwissenschaften eingeräumt wird. Dagegen steht die mittlerweile verbreitete Einsicht in die Konstruiertheit von Krankheit und ihre historische Wandlungsfähigkeit.⁴⁸⁰ Sicherlich lässt sich auch die Kleinwüchsigkeit in einer Darstellung von Velázquez mit Meiges Kategorisierung beschreiben, nur gab es diese Krankheitsbegriffe zur Entstehungszeit der Werke nicht, genauso wenig wie die heute daraus abgeleitete ordnende Funktion in Norm und Abweichung. Folglich spielt dieser Begriff in der zeitgenössischen Produktion und Rezeption keine Rolle. Die Zuschreibung geht axiomatisch von der Sinnhaftigkeit der normativ zugewiesenen Kategorien aus. Es handelt sich nicht mehr um ein Porträt mit all seinen Leistungen der Übersetzung, sondern um die Darstellung einer Krankheit. Diese wird in der Folge als historische Kategorie angenommen, der Körper ist medizinisch zu erfassen und kann vermeintlich, zumindest auf einer biologisch-wissenschaftlichen Ebene, auch rückwirkend erklärt werden. Die Deutung dieser Bilder auf medizinisch-biologischer Erkenntnisbasis führt zur essentialistischen „Anthropologisierung der Geschichte“.⁴⁸¹ Damit werden Konzepte von Krankheit und Gesundheit und die daraus abgeleitete Norm zur anthropologischen Konstante erhoben.

Die medizinhistorische Forschung, fast ausschließlich von MedizinerInnen betrieben, ist als eigenständiges Feld bis heute sehr gut etabliert, mit

479 Klaus WALTER: *Gedanken über die Entstehung der Legende der Heiligen Kümmeris aus medizinischer Sicht*, in: Sigrid Glockzin-Bever, Martin Kraatz (Hg.), *Am Kreuz – eine Frau. Anfänge – Abhängigkeiten – Aktualisierungen*, Münster 2003, S. 98-121, hier S. 104. Ausführungen zur heiligen Kümmeris aufgrund seiner Beschäftigung mit „hirsuten Frauen“. Die Kümmeris wird auch im Zusammenhang mit Anorexie besprochen: J. Hubert LACEY: *Anorexia nervosa and a bearded female saint*, *British Medical Journal* 285/1982, S. 1816-1820.

480 Vgl. Karl Eduard ROTSCUH: *Konzepte der Medizin in Vergangenheit und Gegenwart*, Stuttgart 1978.

481 LORENZ 2003.

eigenen Journalen und regelmäßigen Besprechungen von Kunstwerken in medizinischen Fachzeitschriften.⁴⁸² Interessanterweise erlebt diese Richtung im wissenschaftlichen Kontext in den letzten Jahren einen Aufschwung im Rahmen interdisziplinärer Bestrebungen. Eine Vielzahl amerikanischer medizinischer Institute hat das Studium der Kunst- und Kulturwissenschaften als festen Bestandteil des Medizinstudiums integriert, um dem zunehmend technisierten Blick, verursacht durch immer stärker medialisierte Verfahren der Diagnostik, die Beobachtung von realen Objekten entgegenzustellen. Auf der Homepage der Rutgers State University New Jersey heißt es dazu beispielsweise:

Exposure to creative narrative will reinforce the necessity for students to think of patients as unique people, with their own stories[...]. Studying art that depicts patients and doctors will hone their eye to details that might otherwise be overlooked – a critical component in practicing medicine.⁴⁸³

Die Ausführungen dieser Arbeit haben gezeigt, dass die pathologische Analyse zum einen unmöglich und zum anderen sinnlos ist. Unmöglich, weil die Bilder nicht in der Absicht eine Krankheit zu zeigen entstanden sind und weil mimetische Konzepte der Objektivierung nicht im Vordergrund stehen, sondern viel mehr Strategien des Evident-, also Glaubhaft-Machens, herangezogen werden. Wie die Analysen gezeigt haben, ist in diesem Fall die wahrhaftigste Abbildung nicht unbedingt die glaubhafteste, sondern die, die es am brilliantesten schafft, den stark männlich kodierten Bart gegen einen weiblich gestalteten Körper zu polarisieren und somit die Bildaussage zu transportieren. Sinnlos ist die pathologische Analyse deshalb, weil eine Ordnungskategorie erst dann ihre normative und damit gestaltete und gestaltende Wirkung entfaltet, wenn sie als Kategorie

482 Z.B. *Ars Medica*, *BMJ Journal for Medical Humanities*, *Bulletin of the History of Medicine...*

483 Von 2014:

<http://news.rutgers.edu/feature/training-doctors-eye-through-study-art/20131027#.WVJ7AaP5yCQ>

(15.4.17 / 12:30); In Stanford gibt es das sogenannte „Muse Program“ nach gleichem Prinzip. <http://med.stanford.edu/medicineandthemuse.html> (15.4.17 / 12:30).

etabliert ist. Margret Halseber als „Frau mit Hirsutismus“ oder Magdalena Ventura als „an einer Überfunktion der Nebennieren leidend“ zu beschreiben, sagt absolut nichts über die zeitgenössische Rezeption ihres Bartes oder ihre Selbst- und Fremdidifikation aus, geschweige denn über das visuelle Artefakt. Die Tatsache, dass auf Basis der aktuellen Sehgewohnheit Bilder bärtiger Frauen sofort als pathologisch verordnet werden, versperrt den Blick auf jede weitere Analyse, was erklärt, warum keines dieser Bilder ernsthaft kunsthistorisch oder bildwissenschaftlich betrachtet wird. Die Komplexität eines Bildes, das Wissen um seine vielschichtige Konstruktion sowie seine Offenheit für vielfältige Formen der Rezeption sollten kunsthistorische Grundannahmen sein, nicht die Sinnfälligkeit der Rezeption scheinbarer Paradigmen der Medizin.

Teil V Die Persistenz der Narrative bis in die Gegenwart

5. Conchita Wurst und die Probleme der Resouveränisierung

Der Blick auf die historischen Narrative zur Beschreibung bärtiger Frauen hat gezeigt, wie sehr die wissenschaftliche Kategorisierung der Moderne diese Körper gesellschaftlich verunmöglicht hat. Abschließend soll in Zusammenführung der Ergebnisse und nachdem diese Arbeit mit Harnaam Kaur begonnen hatte, ein zweiter Blick auf die Gegenwart geworfen werden.

2014 gewann Conchita Wurst beim Eurovision Song Contest (Abb. 75). Auf den ersten Blick könnte dieses Ereignis trivialer nicht sein, auf Basis der vorliegenden Ausführungen allerdings wird ersichtlich werden, wie hochgradig aufgeladene Erscheinung, Rezeption und Verortung sind und entsprechend die Figur Conchita Wurst als konzeptionell angelegtes Kunstwerk verstanden werden muss.

Thomas Neuwirth, besser bekannt unter dem Namen seiner⁴⁸⁴ Kunstfigur, beschreibt auf seiner Homepage, wie der Prozess seiner gesellschaftlichen Diffamierung aufgrund seines Abweichens von geschlechtlichen Normkonzepten ihn zur Kreation seines Alter Egos – der „Frau mit Bart“ Conchita Wurst – bewegt hätte.⁴⁸⁵

Es wurde bereits in den Populärmedien darauf verwiesen, wie sehr sich die Imagestrategie und darin inbegriffen das Erscheinungsbild Wursts tradierter Elemente einer europäischen Bildgeschichte bedient.⁴⁸⁶ Alle diese Elemente waren Teil der vorliegenden Ausführung. Der augenscheinlichste Zusammenhang besteht in der formalen Anlehnung an ein tradiertes Christusbild. Die Kombination aus weichen Zügen, langen Haaren und Bart allein reicht schon aus, um diese Bildformel zu evozieren.

484 Auf der Homepage wird darauf verwiesen, dass es sich bei Conchita Wurst und Thomas Neuwirth um zwei unterschiedliche Identitäten handelt. In der Folge wird mit „er“ der Künstler, mit „sie“ seine Kunstfigur bezeichnet.

Vgl. <http://conchitawurst.com/index.php?id=3>; (10.7.2016 / 10:14).

485 Ebd.

486 Z.B. <http://kurier.at/kultur/conchita-wurst-die-kunstfigur-als-kunstwerk/66.533.598/slideshow>; (10.7.2016 / 10:14).

Denkt man in diesem Zusammenhang an Dürers *Selbstbildnis im Pelzrock* (1500) (Abb. 76), dessen *Imitatio Christi* in der Forschung unbestritten ist,⁴⁸⁷ fällt zudem auf, dass auch eine für Christus typische Komposition in der Repräsentation Conchitas wiederholt wird: Die absolute Mehrheit aller offiziellen Bilder zeigt sie frontal, mit Fokus auf das Gesicht und direktem Blick. Der Rekurs auf Christus wird zudem sprachlich wiederholt – das Siegerlied heißt immerhin *Rise like a Phoenix*, eine direkte Anspielung auf die christliche Erlösungs- und Wiederauferstehungsvorstellung. Im zugehörigen Musikvideo wird die Analogie zudem in der Evokation der Kreuzigungshaltung gestisch wiederholt. Auf diesen Ebenen lässt sich eine formale Annäherung beschreiben – allerdings werden auch narrative Elemente des Christustyps adaptiert. In ihrer Siegeransprache betonte Wurst ihren Kampf für die Marginalisierten und Unterdrückten der Welt.⁴⁸⁸ Damit wird auf Werte rekurriert, die mit der Vita Jesu verbunden werden: Er ist ein Fürsprecher für die ‚Schwachen‘ und sein zentrales Charakteristikum ist seine überpersonelle Liebe für alle Menschen aller Geschlechter.

Diese Strategie der *Imitatio Christi* kennen wir bereits von einer anderen Frau mit Bart, womit gleichzeitig eine weitere Rekurs-Ebene Wursts beschrieben sein soll, die vorgestellte heilige Kümmeris.⁴⁸⁹ Das Künstlerduo Pierre & Gilles zeigt in einer fotografischen Arbeit von 1994 die Kümmeris in einem seidigen, perlenbestickten weißen Kleid, und mit einem abseits des Bartes weiblichen Körper (Abb. 77).⁴⁹⁰ Der Vergleich zu Conchita, die das Duo 2014 unter dem Titel *Crazy Love* inszenierte (Abb. 78), verdeutlicht noch einmal die formalen Analogien in Hinblick auf die Kombination aus stereotyper Weiblichkeit und stereotyper Männlichkeit, sowie Conchitas Inszenierung als ikonische Heilige.

487 Vgl. zu Dürer: Philipp ZITZLSPERGER: *Dürers Pelz und das Recht im Bild – Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte*, Berlin 2008, S. 63–76. *Imitatio* bei der Kümmeris, s. Kap 1.4.

488 S. Anm. 486.

489 S. Kap. 2.1.

490 Jürgen ZÄNKER: *Crucifixae. Frauen am Kreuz*, Berlin 1998, S. 49-51.

Den offensichtlichsten Rekurs im Kontext dieser Arbeit beschreibt Neuwirth auf seiner Homepage:

Conchita owes her existence to the fact that Tom had been dealing with discrimination all his life. Therefore he created a woman with a beard – a striking statement and catalyst for discussions about terms like „different“ and „normal“, as well as a vehicle to bring his message to the entire world in a clear and unmistakable way.⁴⁹¹

Wurst wird also von Seiten ihres Erschaffers als „Frau mit Bart“ deklariert. Diese Untersuchung hat gezeigt, dass Frauen mit Bart Bestandteil einer europäischen Kulturgeschichte sind und ihr Ausstellen eine lange Tradition hat, ebenso der Versuch einer pathologischen Zuschreibung. An der klinischen Konstruktion, deren Höhepunkt für das 19. Jahrhundert herausgearbeitet werden konnte, hat sich wenig geändert, die medizinischen Erklärungen sind nur elaborierter. Ein Beispiel für den Erhalt der populären pathologischen Diskurse bis in die Gegenwart liefert eine Werbekampagne des Apothekerverbandes von 2012 (Abb. 79). Das Plakat zeigt eine junge, nackte und attraktive Frau, Kopf und Schultern, von leicht hinten, die einen stoppeligen kurzen Bart und zusammengewachsene Augenbrauen hat. Die Kampagne warnt mit dem Slogan „gefälschte Medikamente – echte Nebenwirkungen“.⁴⁹² Sehgewohnheit drückt Norm aus, entsprechend wäre diese Kampagne nach Wursts Sieg wahrscheinlich nicht mehr lanciert worden – die formalen Analogien – feminine Gesamterscheinung und sehr kurzer Bart – hätten 2014 die meisten an sie erinnert.

Bei Conchita Wurst bliebe die Frage, welchen Effekt die kulturgeschichtlichen Anleihen haben. Handelt es sich beim rekursiven Rückgriff um einen Akt der Revision, also ein Aneignen und Umdeuten historisch tradiertter Narrative? Rückt Neuwirth damit ins Licht der Öffentlichkeit, was als Bildformel kaum präsent ist und normalisiert dadurch den Anblick? Matthias Weiß vergleicht in seiner Arbeit zur

491 <http://conchitawurst.com/index.php?id=3>; (10.7.2016; 10:14)

492 https://www.abda.de/fileadmin/assets/Pressetermine/2008/04_Tda_2008/Flyer_Faelschungen_2008.pdf; (10.7.2016 / 12:10).

Rekursivität in frühen Musikvideos von Madonna deren Strategien der Inszenierung denen Cindy Shermans: Durch bewusstes Aufgreifen etablierter Bildformeln und Narrative werden diese angeeignet, ihre Konstruiertheit aufgedeckt und somit einer Revision unterzogen.⁴⁹³ Kann man diesen Prozess auch für Wurst postulieren? Die Medien kommentieren die bildgeschichtlichen Anleihen Conchitas zwar, allerdings sind sie nicht das zentrale Element der Auseinandersetzung. Die tatsächliche Auseinandersetzung mit ihr beginnt bemerkenswerterweise im Moment mangelnder Rekursivität. Wären Bilder von Bartfrauen oder von weniger typisierten Formen der Travestie gesellschaftlich existent, würde keine Reibung in der Rezeption stattfinden. Ein Beispiel dafür ist der Sieg der Trans-Künstlerin Dana International beim ESC 1998 für Israel, der keinen nennenswerten medialen Hype auslöste und die bei ihrem Comeback 2011 nicht mehr ins Finale der Veranstaltung gewählt wurde. Travestie in Form der ‚eindeutigen‘ Umformung des sozialen Körpers zu einem anderen Geschlecht hat bereits im 20. Jahrhundert eine Tradition gesellschaftlicher Etablierung und Repräsentation. Die Kontrastierung von „Bart und BH“,⁴⁹⁴ also das Gegenüberstellen von zwei divergierenden Geschlechtsmarkern, wirft allerdings die Frage auf, welche Geschlechterrolle damit angesprochen werden soll. Das Problem beginnt mit der (Selbst-)Verortung als „Frau mit Bart“ sowie den kontroversen Diskussionen um die Geschlechtlichkeit des Künstlers. Dieser Punkt ist insofern interessant, als dass Wurst primär alle Aspekte einer akzeptierten, stereotypisierten Travestie bedient, mit Ausnahme des Bartes. Dieser bildet einen Verstoß gegen ein populär verbreitetes und damit etabliertes Travestiekonzept, was darauf angelegt ist eindeutig zu sein, also jeden Anklang an das travestiierte Geschlecht zu vermeiden. Travestie ‚funktioniert‘, wenn sie eindeutig bleibt – damit erklärt sich auch die Möglichkeit in einem karnevalesken Sinne Merkmale des anderen Geschlechts anzunehmen, wie beispielsweise das

493 Matthias WEIß: *Madonna revidiert. Rekursivität im Videoclip*, Berlin 2007, S. 141-145.

494 Nanne BUURMAN: *Ausstellen einstellen? Kuratieren als ein Sorgen für Unsichtbarkeit*, in: Marietta Kesting / Sophia Kunze: *Dark Rooms. Räume der Unsichtbarkeit*, Berlin 2016.

Vorhalten eines falschen Bartes als Spiel nach dem ESC. Die Verkleidung ist offengelegt, das ‚wahre‘ Geschlecht bleibt im Bezugsrahmen des ganzen Körpers erhalten. Was Neuwirth als Wurst macht, könnte man ‚Drag in Drag‘ nennen. Ein Mann verkleidet sich überzeugend als Frau und diese Frau verkleidet sich durch das Ankleben eines Bartes als Mann. Da dieses Konzept nur funktioniert, wenn man sich stereotyper Konzeptionen von Männlichkeit und Weiblichkeit bedient, werden diese resouveränisiert – gerade Wursts ‚Weiblichkeit‘ könnte sich kaum mehr in ein aktuell dominierendes Muster normierter und ökonomisierter weiblicher Ästhetik einordnen.

Ein Unterschied besteht zwischen den Bildern von realen Bartfrauen, Pierre & Gilles Kümmernis und Wurst. Die ersteren haben in ihrer Repräsentation immer einen längeren Vollbart, wohingegen Wursts Bart kurz und akkurat ist, so dass er artifiziell wirkt und bildlich auf die (auch marginal repräsentierte) Form der Drag Queen anspielt. An dieser Stelle wird deutlich, wie viele unterschiedliche Bezugsebenen die Kunstfigur Conchita anspricht und wie relevant die Rekurse meines Erachtens sein müssen. Ganz deutlich wird dieser Umstand, wenn man bedenkt, dass eben keine Frau mit Bart auf der Bühne stand und meinen Ausführungen folgend auch keine imitiert wurde. Eine Frau mit Bart auf der Bühne hätte Fragen nach weiblich ästhetischer Norm – Frauen sollen sich ihrer Körperhaare entledigen – oder nach kranken und gesunden Körpern provoziert. Das sind die Diskurse, in denen diese Körper repräsentiert werden. Conchita provoziert auf der einen Seite kurze Verwirrung aufgrund der ungewöhnlichen Bildformel, diese weicht dann Toleranz (und Ignoranz) gegenüber der überspitzten Form von Travestie; auf der anderen Seite ist sie ein Sinnbild für soziale Unordnung, moralischen Verfall und ein Verstoß gegen heteronormative Konzeptionen von Körpern. Ohne zu wissen, welches Geschlecht in Relation zum eigenen angesprochen wird, also welches erlernte Handlungsmuster eingesetzt werden kann, entsteht

Verunsicherung und die eigene Handlungssouveränität sowie Identitätskonstruktion wird bedroht.⁴⁹⁵

Es geht also um die gesellschaftliche Akzeptanz queerer Körper- und Lebenskonzeptionen. Toleranz, Liberalität und sexuelle Freizügigkeit sind narrative Kernwerte aufgeklärter westlicher Ideologien und stehen im Kontrast zu anderen politischen Systemen und Gesellschaftsentwürfen. Sich für oder gegen Wurst zu entscheiden wird damit eine Frage der ethisch-moralischen und politischen Verortung. Allein der Umstand, dass Wurst eben nicht Nachrichtensprecherin oder Familienministerin ist, sondern im Kontext einer Veranstaltung, die als postmoderne Freak-Show konzipiert ist, auftritt, zeigt zudem den begrenzten sozialen Handlungsrahmen dieser Akteure. Bartfrauen treten im Zirkus, in Freak-Shows oder in der BILD-Zeitung auf,⁴⁹⁶ im Alltag sind sie unsichtbar, von einem erdrückend normativen Ideal weiblicher Schönheit, das allgegenwärtig performativ visuell wiederholt wird, ihres Selbstwertes beraubt.

Harnaam Kaur und Conchita Wurst sind Persönlichkeiten, die hinsichtlich ihrer öffentlichen Repräsentation sowie Bildproduktion als Akteure auftreten. Sie konstruieren ihre Identität selbst. Gleichzeitig konnten sie ihre Popularität erreichen, weil sie eigentlich normative Konzeptionen von Geschlecht stabilisieren. Bei Kaur findet zumindest eine ästhetische Debatte statt – ein marginalisiertes Objekt, das Körperhaar, wird wieder in den Blick gerückt. Aber erinnern wir uns an die einleitende Beschreibung der Berichterstattung und betrachten diese auf der Folie der hier vorgestellten Beispiele, dann fällt auf, dass sich an den Narrativen nicht viel geändert hat. Es wird immer auf ihre Krankheit verwiesen, eine gesunde Frau mit Bart bleibt weiterhin aus. Die Kontexte in denen sie erscheint sind pathologisch oder kurios (Talkshow). Ihr ewiges Single-Dasein steht im

495 Vgl. Judith BUTLER: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a.M. 1990.

496 „Nie wieder zupfen – Mariam findet ihren Damenbart total sexy“ Bild.de vom 11.04.2013, <http://www.bild.de/news/inland/frau/miriam-findet-ihren-damenbart-total-sexy-29951808.bild.html>; (10.7.2016 / 10:14).

Zentrum ihrer biografischen Beschreibung, sie ist also auch ‚Jungfer‘ (der Rekord gilt für die „jüngste Bartfrau“), wie Kümmernis und Galla. Sie inszeniert sich fast immer geschminkt und hat eine grundlegend feminine Ausstrahlung, es gibt kaum geschlechtliche Uneindeutigkeit auf Ebene der Bilder. Auch der Umstand, dass Harnaam den Sikh angehört und indische Wurzeln hat, entsprechend häufig auf den Bildern Turban trägt, evoziert alte Muster kolonialer Kontexte, die das ‚Andere‘ und ‚Exotische‘ transportieren. Zudem legitimiert es den Bart religiös, wie bei der Kümmernis. Neu ist ein Framing des Bartes als emanzipatorisch-feministische Geste, welche in den historischen Narrativen noch nicht auftreten konnte. In Zeiten, in denen das Körperhaar oftmals dem Zwang zur ästhetischen Optimierung zum Opfer fällt, wird der behaarte Frauenkörper schnell zum Ausdruck einer aktiv avisierten, politisch kritischen Haltung.

Diese Aufzählung soll keine Kritik an dem Umstand ausdrücken, dass Kaur diese Narrative bedient. Sie nutzt damit lediglich die Identitätsangebote, die ihr zur Verfügung stehen. Vielmehr verdeutlicht die Tatsache, dass gerade sie berühmt wird – also visuell repräsentiert – wie logisch sich ihre Erscheinung in ein tradiertes Normkonzept einfügt. Es gibt diverse bärtige Frauen auf Instagram. Völlig subjektiv lässt sich sagen, dass keine vergleichbar attraktiv ist oder es versteht, sich entsprechend in Szene zu setzen. Kaum eine hat einen so gleichmäßigen, zarten Bart. Bei den meisten liegt wahrscheinlich keine pathologische Ursache vor. Genau wie bei Wurst werden in der krassen Gegenüberstellung der Marker – männlich konnotierter Bart und ansonsten weiblich kodierte Merkmale – beide Seiten resouveränisiert. Die Gestaltung von Geschlecht wird nicht offengelegt, wie es beispielsweise bei Delait durch die Doppelung der Verkleidung „en homme“ oder „en femme“ geschehen ist. Aber auch Delait hatte die medizinischen Zuschreibungen ihrer Zeit als Grundlage ihrer eigenen Ausdeutung genutzt, also ein etabliertes Narrativ, dass eigentlich der Marginalisierung beiträgt, selbst bestätigt.

Dies verdeutlicht ein grundlegendes und unauflösliches Problem dieser Ausführungen, die irgendwann mit dem Ziel begannen, die Strukturen der Marginalisierung von Körpern zu untersuchen und damit eine andere Geschichte der kuriosen Bilder zu schreiben. Vielmehr wurde festgestellt, dass jede Bärtige nur in einem festen narrativen Rahmen auftreten und agieren kann und konnte, also der Bart bei Frauen nur in Kombination mit einem spezifischen Rollenmodell funktioniert, das sich visuell ausdrückt. Alles andere wurde und wird pathologisch oder ästhetisch, und damit immer sozial, negativ bewertet. Diese spezifischen Rollenmodelle generieren auf Ebene der Bilder Typen, die durch die Wiederholung spezifischer Strategien immer wieder aufgerufen werden. Genau diese Typen hat auch diese Untersuchung reproduziert. Alles jenseits davon findet keine relevante (visuelle) Repräsentation und bleibt folglich in der bildwissenschaftlichen Rezeption eine Leerstelle. Der Versuch, einen visuellen Typus zu ‚entmarginalisieren‘ ist keine erfolgsversprechende Angelegenheit. Wie Gayatri Spivak treffend sagt: Einer Gruppe Repräsentationsmacht zu geben, setzt voraus, dass man die Gruppe im Vorfeld definiert, was wiederum ein normativer Akt der Kategorisierung ist.⁴⁹⁷ Es bleibt zu hoffen, dass dennoch die Offenlegung der strukturellen Genese eines normativen Typus seine Beliebigkeit aufzeigt sowie die resultierende Möglichkeit, anders zu deuten. Am Ende sind es individuelle Leben, deren Qualität und Verlauf maßgeblich von den gesellschaftlichen Handlungsmöglichkeiten geprägt wird. Und auch wenn wir heute nicht mehr an den Begriff des Wunders anknüpfen könne, wäre Akzeptanz des weiblichen Barthaars zumindest ein Ausdruck unserer pluralen Optionen zu leben.

497 Vgl. Gayatri Chakravorty SPIVAK: *Can the subaltern speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*, Hito Steyerl (Komm.), Alexander Joskowicz / Stefan Nowotny (Übers.), Wien 2008.

ANHANG

Literaturverzeichnis

ADAMS 1996

Bluford ADAMS: „*A Stupendous Mirror of Departed Empires': The Barnum Hippodromes and Circuses*, in: *American Literary History*, 8.1, 1996, S. 34-56.

ACTA 1727

De S. Liberata alias Wilgeforte, in: Guilielmus Cuperus, „*De S. Liberata alias Wilgeforte virgine et martyre in variis Europae partibus – commentarius historico-criticus*“, in *Acta Sanctorum Julii...*, Jacobus du Moulin, Antwerpen 1727, S. 50-70.

ALÉMAN 1994

Mateo ALÉMAN: *Guzmán de Alfarache*, Benito Brancaforte (Hg.), (Sevilla 1599) Madrid 1994.

ALBERTI 2000

Leon Battista ALBERTI: *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, Bätschmann, Oskar (Hg.), Darmstadt 2000.

ALCIATUS 1531

Andreas ALCIATUS: *Emblematum liber*, Augsburg 1531 (Nachdruck Hildesheim 1977).

ALDROVANDI 1642

Ulisse ALDROVANDI: *Monstrorum historia cum Paralipomenis historiae omnium animalium*, Bologna 1642.

ALTENMÜLLER 1970

Hartwig ALTENMÜLLER: *Die Stellung der Königsmutter Chentkaus beim Übergang von der 4. zur 5. Dynastie*, in: *Chronique d'Égypte*, Band 45, 1970, S. 223-235.

ANEAU 1552

Barthélémy ANEAU: *Picta poesis. Ut pictura poesis erit*, Lyons 1552.

AZZIZ 1997

Ricardo AZZIZ (Hg.): *Androgen excess disorders in women*, Philadelphia 1997.

BARD 1999

Christine BARD: *Le DB58 aux Archives de la Préfecture de Police*, *Clio* 10 (Histoire, femmes et sociétés), 1999, S. 1-20.

BARTELS 1876 / BARTELS 1879 / BARTELS 1881

Max BARTELS: *Über abnorme Behaarung beim Menschen*, 3 Teile, in: *Zeitschrift für Ethnologie*, Teil 1: Bd. 8, 1876, S. 110-129; Teil 2: Bd. 11, 1879, S. 145-194; Teil 3: Bd. 13, 1881, S. 213-233.

BARTELS 1884

Herr Bartels spricht über den Affen- und den Bärenmenschen, Sitzung vom 19.1.1884, in: *VBGAEU*, Bd. 16, 1884, S. 106-110.

BENNINGHOFF-LÜHL 1999

Sybille BENNINGHOFF-LÜHL: *Die Jagd nach dem Missing Link in den Verhandlungen der Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte*, in: Alexander Honold / Klaus R. Scherpe (Hrsg.): *Das Fremde. Reiseerfahrungen, Schreibformen und kulturelles Wissen*, Zeitschrift für Germanistik, Beiheft 2, 1999, S. 114-119.

BERILLON 1904

Edgard BERILLON: *Les Femmes à barbe. Etude psychologique et sociologique* (Revue de L'Hypnotisme et de la Psychologie Physiologique) 19/1904, S. 1-178.

BERLIT 2009

Klinische Neurologie: Peter BERLIT (Hg.), Berlin 2009.

BERNADAC 1995

Fémininmasculin. Le sexe de l'art: Marie-Laure BERNADAC (Hg.), Paris, Grande Galerie, 24.10.1995-12.2.1996, Paris 1995.

BLANCHARD 2011

L'invention du sauvage: Pascal BLANCHARD (Hg.), Paris, Musée du Quai Branly, 29.11.2011-3.5.2012, Paris 2011.

BLEDSON 2011

Jenny BLEDSOE: *Feminine Images of Jesus. Later Medieval Christology and the Devaluation of the Feminine*, in: *Intermountain West Journal of Religious Studies* 3, no. 1, 2011.

BÖHM 2007

Gottfried BÖHM: *Die Kraft der Bilder. Die Kunst von „Geisteskranken“ und der Bilddiskurs*, in: Ders. (Hg.): *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007, S. 229-242.

BOEHN 1976

Max von BOEHN: *Die Mode. Eine Kulturgeschichte vom Barock bis zum Jugendstil*, München 1976.

BOGDAN 1990

Robert BOGDAN: *Freak Show. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*, Chicago 1990.

BOHDE 2002

Daniela BOHDE: *Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, Hamburg 2002.

BOLLOUGH 1993

Vern L. BOLLOUGH: *Cross dressing, sex and gender*, Philadelphia 1993.

BONDESON 1999

Jan BONDESON: *A Cabinet of Medical Curiosities. A Compendium of the Odd, the Bizarre, and the Unexpected*, London 1999.

BOUZA 1991

Fernando BOUZA: *Locos enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias. Oficio de burlas*, Madrid 1991.

BURG 2007

Tobias BURG: *Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert*, Berlin 2007.

BUTLER 1990

Judith BUTLER: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a.M. 1990.

BUTLER 1993

Judith BUTLER: *Bodies that matter. On the discursive limits of ,sex'*, New York 1993.

BUURMAN 2016

Nanne BUURMAN: *Ausstellen einstellen? Kuratieren als ein Sorgen für Unsichtbarkeit*, in: Marietta Kesting / Sophia Kunze: *Dark Rooms. Räume der Unsichtbarkeit*, Berlin 2016.

BRACKENHOFFER 1925

Elie BRACKENHOFFER: *Voyage en France, 1643-1644*, Henry Lehr (Übers.) / Jacques Hatt (Komm.), Paris 1925.

BROWN 1973

Jusepe de Ribera. Prints and drawings, Jonathan BROWN (Hg.), Princeton, The Art Museum, Oktober - November 1973, Princeton 1973.

BROWN 1987

Jonathan BROWN, Richard L. KAGAN: *The Duke of Alcalá. His Collection and Its Evolution*, in: *The Art Bulletin*, Bd. 69/2, 1987, S. 231-255.

BYNUM 2011

Caroline Walker BYNUM: *Jesus as Mother. Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*, Los Angeles 1984.

CADDEN 1993

Joan CADDEN: *Meaning of sex difference in the middle ages. Medicine, science, and culture*, Cambridge 1993.

CANGUILHEM 2013

Georges CANGUILHEM: *Das Normale und das Pathologische*, Monika Noll / Rolf Schubert (Übers.), Maria Muhle (Hg.), Berlin 2013.

CAVENDISH 1996

Margaret CAVENDISH: *Sociable Letters*, James Fitzmaurice (Hg.), *Garland Studies in the Renaissance*, London 1996.

CHARCOT 1878

Jean-Martin CHARCOT: *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris 1878.

CHARCOT / RICHER 1887

Jean-Martin CHARCOT / Paul RICHER: *Les demoniaques dans l'art*, Paris 1887.

CARTARI 1571

Vincenzo CARTARI, *Le imagini dei dei de gli antichi*, Venedig 1571.

CARTARI 1647

Vincenzo CARTARI: *Imagini delli dei de gl'antichi*, Lorenzo Pignoria (Hg.), Nachdruck der Ausgabe Venedig 1647, Walter Koschatzky (Hg.), Graz 1963.

CASSANI 1984

Civiltà del Seicento a Napoli, Silvia CASSANI (Hg.), Neapel, Museo di Campodimonte, 24. Oktober 1984 – 14. April 1985, Neapel 1984.

CÁTEDRA 1997

María CÁTEDRA: *Entre la Gran y la Pequeña Tradición: Santa Barbada en la ciudad*, in: Luis Díaz G. Viana u. Matilde Fernández Gómez (Hrsg.), *Entre la palabra y el texto: problemas en la interpretación de fuentes orales escritas*, Madrid 1997.

CHENG 2011

Patrick CHENG: *Radical Love. An Introduction to Queer Theology*, New York 2011.

CHOULANT 1837

Johann Ludwig CHOULANT, o.T., in: Paul Gottlob Hilscher (Hg.), *Der Sammler für Geschichte und Alterthum, Kunst und Natur im Elbthale*, Dresden 1837.

CHOULANT 1900

Ludwig CHOULANT: *Geschichte und Bibliographie der anatomischen Abbildung nach ihrer Beziehung auf anatomische Wissenschaft und bildende Kunst*, Leipzig 1852.

CICERO 1976

Marcus Tullius CICERO: *Tusculanae disputationes. lateinisch - deutsch*, Olof Gigon (Hg.), Darmstadt 1976.

CLIFTON 1993

James CLIFTON: *Ad vivum mire depinxit. Toward a reconstruction of Ribera's art theory*, in: *Storia dell'arte*, Bd. 83, 1993, S. 111-131.

COOK 2001

James W. COOK: *The arts of deception. Playing with fraud in the age of Barnum*, Cambridge (Mass.) 2001.

DARWIN 1868

Charles DARWIN: *The Variation of Animals and Plants Under Domestication*, Vol. 2, London 1868.

DASTON / PARK 2001

Lorraine DASTON / Katherine PARK: *Wonders and the order of nature. 1150 - 1750*, New York 2001.

DASTON 2007

Lorraine DASTON: *Objektivität*, Frankfurt a. M. 2007.

DAXELMÜLLER 2005

Christoph DAXELMÜLLER: *Der Volto Santo und die heilige Küssernis. Aspekte einer Metamorphose*, in: *Il volto santo in Europa. Culto e immagini del Crocifisso nel Medioevo*. Atti del convegno internazionale di Engelberg 13-16.9.2000, Michele Camillo Ferrari (Hg.), Lucca 2005, S. 95-126.

DE CERVANTES 2001

Miguel DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, (krit. Ausgabe) Barcelona 2001.

DE CERVANTES 1966

Miguel DE CERVANTES Saavedra: *Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha*, (El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha, 1. Teil Madrid 1605; Zweiter Teil: Madrid 1615), Ludwig Tieck (Übers.), Berlin 1966.

DE COVARRUBIAS 1978

Sebastian DE COVARRUBIAS Horozco: *Emblemas morales*, Carmen Bravo-Villasante (Hg.), (Madrid 1610) Madrid 1978.

DE COVARRUBIAS 2006

Sebastián DE COVARRUBIAS Horozco: *Tesoro de la lengua española*, Ignacio Arellano / Rafael Zafra (Hrsg.), (Madrid 1611) 2006.

DE MEGENBERG 1481

Conradus DE MEGENBERG: *Das Buch der Natur*, Augsburg 1481.

DE VORAGINE 1955

Jacobus de Voragine: *Legenda aurea*, Richard Benz (Übers. und Hg.), Heidelberg 1955.

DIDI-HUBERMAN 1982

Georges DIDI-HUBERMAN: *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière, sur l'École de la Salpêtrière*, Paris 1982.

DITTRICH 1903

Hermann DITTRICH: *Schlesische Küssernisbilder*, in: *Jahres-Bericht des Neisser Kunst- und Altertums-Vereins* 7, 1903, S. 35-38.

DÖRRER 1962

Anton DÖRRER: *Sankt Küssernis in Österreich. Zur Verkörperung eines Menschheitsmotivs als Volksfigur*, in: *Archiv für Kulturgeschichte*, Bd. 44/1962, S. 120-129.

DOMENECH 1991

F. Benito DOMENECH: *Ribera 1591-1652*, Madrid 1991.

DREGER 2000

Alice Domurat DREGER: *Hermaphrodites and the Medical Invention of Sex*, Harvard 2000.

DU GUE 1972

Elizabeth DU GUE Trapier: *Ribera*, New York 1972.

DURBACH 2010

Nadja DURBACH: *Spectacle of deformity. Freak shows and modern British culture*, Berkeley 2010.

ENDERLE / MEYERHÖFER 1992

Alfred ENDERLE / Dietrich MEYERHÖFER (Hg.): *Kleine Menschen – Große Kunst, Kleinwuchs aus künstlerischer und medizinischer Sicht*, Hamm 1992, S. 86-91.

EILENBURG 1755

Christian H. EILENBURG: *Kurzer Entwurf der königlichen Naturalienkammer zu Dresden*, Dresden 1755.

FALEN 2007

Juan FALEN Boggie: *En torno a la mujer barbuda de José de Ribera*, in: *Revista Peruana de Pediatría* 60(2), Lima 2007.

FALK 1968

Tilman FALK: *Hans Burgkmair. Studien zu Leben und Werk des Augsburger Malers*, München 1968.

FERRARI 2005

Michele Camillo FERRARI (Hg.): *Il volto santo in Europa. Culto e immagini del Crocifisso nel Medioevo*, Atti del convegno internazionale di Engelberg, 13-16.9.2000, Lucca 2005.

FICKLER

Johann Baptist FICKLER: *Das Inventar der Münchner herzoglichen Kunstkammer (von 1598)*, Peter Diemer / Elke Bujok / Dorothea Diemer (Hrsg.): *Transkription der Inventarhandschrift cgm 2133 (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse, Heft 125)*, München 2004.

FISCHEL 2008

Angela FISCHEL: *Natur im Bild. Zeichnung und Naturerkenntnis bei Conrad Gessner und Ulisse Aldrovandi*, Berlin 2008.

FISHER 2001

Will FISHER: *The Renaissance Beard. Masculinity in Early Modern England*, in: *Renaissance Quarterly*, Vol. 54, 2001, S. 155-187.

FLECKNER / WARNKE 2011

Handbuch der politischen Ikonographie. Uwe FLECKNER / Martin WARNKE (Hg.) München 2011.

FOUCAULT 1973

Michel FOUCAULT: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a.M. 1973.

FORSTNER 1961

Dorothea FORSTNER: *Die Welt der Symbole*, Innsbruck 1961.

FRIEDEL 1877

E. FRIEDEL: *Umständliche Nachricht von der verstorbenen bärtichten Jungfrau*, Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte, Berlin 1877, 239-241.

FRIEDMAN 1981

John Block FRIEDMAN: *The monstrous races in medieval art and thought*, Cambridge 1981.

FRIESEN 2001

Ilse E. FRIESEN: *The female crucifix. Images of St. Wilgefortis since the Middle Ages*, Waterloo 2001.

GARLAND-THOMSON 1996

Rosemarie GARLAND-THOMSON: *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York 1996.

GINZBURG 1983

Carlo GINZBURG: *Morelli, Freud, and Sherlock Holmes. Clues and Scientific Method*, in: Umberto Eco, Thomas Sebeok (Hrsg.): *The Sign of Three. Dupin, Holmes, Peirce*, Bloomington 1983, S. 81–118.

GOMBRICH 1976

Ernst H. GOMBRICH: *Studies in the art of the renaissance, Bd. 3. The heritage of Apelles*, Oxford 1976.

GOHRITZ 2011

Andreas GOHRITZ: *Eugen Holländer (1867–1932). Ein weitgehend unbekannter Pionier der ästhetischen Chirurgie und autologen Fettinjektion und medizinischen Kunstgeschichte in Deutschland*, creative common 2011, <http://www.egms.de/static/de/meetings/dgch2011/11dgch647.shtml>; (17.6.2016 / 6:32).

GOULD / PYLE 1898

George M. GOULD / Walter L. PYLE: *Anomalies and curiosities of medicine. Being an encyclopedic collection of rare and extraordinary cases, and of the most striking instances of abnormality in all branches of medicine and surgery, derived from an exhaustive research of medical literature from its origin to the present day*, Philadelphia 1898.

GRIESEBNER 1999

Andrea GRIESEBNER: *Geschlecht als mehrfach relationale Kategorie. Methodologische Anmerkungen aus der Perspektive der Frühen Neuzeit*, in: Veronika Aegerter (Hg.), *Geschlecht hat Methode. Ansätze und Perspektiven in der Frauen- und Geschlechtergeschichte*, Zürich 1999, S. 129-137.

GRUNDMANN

Steffi GRUNDMANN: *Frauen mit Bärten*, in: *Männlich-weiblich-zwischen*, creative common, 31/12/2015, <https://intersex.hypotheses.org/1731>, (01.03.2017, 12:23).

HAGNER 1995

Michael HAGNER: *Monstrositäten haben eine Geschichte*, in: *Der falsche Körper. Beiträge zu einer Geschichte der Monstrositäten*, Michael Hagner (Hg.), Göttingen 1995, S. 7-20.

HAMLIN 2011

Kimberly A. HAMLIN: *The 'Case of a Bearded Woman'. Hypertrichosis and the Construction of Gender in the Age of Darwin*, *American Quarterly*, 63.4, 2011, S. 955-981.

HARRIS-LISTON 1894

L. Harris-Liston: *Coton Hill lunatic asylum. Cases of bearded women*, in: *British Medical Journal* 6/1894, S. 1190-1191.

HENKEL / SCHÖNE 1967

Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Arthur HENKEL / Albrecht SCHÖNE (Hrsg.), Stuttgart 1967.

HENZEN 2001

Christian HENZEN: *Hirsutismus*, in: *Schweiz Med. Forum*, 44, 2001, S. 1106.

HOFFMANN 2000

Kathryn A. HOFFMANN: *Of Monkey Girls and a Hog-Faced Gentlewoman: Marvel in Fairy Tales, Fairgrounds, and Cabinets of Curiosities*, *Marvels & Tales* Vol. 19, No. 1, *Reframing the Early French Fairy Tale*, 2005, S. 67-85.

HOLLÄNDER 1950

Eugen HOLLÄNDER: *Die Medizin in der klassischen Malerei*, Stuttgart 1950 (4. Auflage).

HOLLÄNDER 1912

Eugen HOLLÄNDER: *Plastik und Medizin*, Stuttgart 1912.

HOLLSTEIN

F. W. H. HOLLSTEIN: *German Engravings, Etchings and Woodcuts c. 1400-1700*, Bd. 6: *Cranach – Drusse*, hrsg. von K. G. Boon / R. W. Scheller, Amsterdam (o. J.).

HOTCHKISS 1996

Valerie R. HOTCHKISS: *Clothes Make the Man. Female Cross Dressing in Medieval Europe*, New York 1996.

HUGUENIN 2012

Angela Fabienne HUGUENIN: *Hässlichkeit im Portrait. Eine Paradoxie der Renaissancemalerei*, Kovac 2012.

HULL 1981

Vida Joyce HULL: *Hans Memlinc's paintings for the Hospital of Saint John in Bruges*, New York 1981.

INHETVEEN 1986

Heide INHETVEEN: *Dezenz und Spektakel. Traditionelle Frauenfrömmigkeit in der dörflichen Lebenswelt*, in: *Zeitschrift für Volkskunde*, Bd. 82, 1986, S. 72-94.

ISIDORO 1982

San ISIDORO: *Etimologías*, J. Oroz Reta / M. Marcos Casquero (Hrsg.), Band I, Madrid 1982.

JASTER 2008

Stephan JASTER: *Die medizinische Fakultät der Albertus-Universität und ihre bedeutendsten Vertreter im 16. Und 17. Jahrhundert*, in: Die Universität Königsberg in der Frühen Neuzeit, Hanspeter Marti / Manfred Komorowski (Hrsg.), Köln/Weimar/Wien 2008.

JEFFCOATE / KONG 2000

William JEFFCOATE / Marie-France KONG: *Diabète des femmes à barbe. A classic paper reread*, in: The Lancet, 356/9, 2000, S. 1183-1185.

JONES / STALLYBRASS 1991

Ann Rosalind JONES / Peter STALLYBRASS: *Fetishizing Gender. Constructing the Hermaphrodite in Renaissance Europe*, in: Body Guards. The cultural politics of gender ambiguity, Julia Epstein und Kristina Straub (Hg.), New York 1991, S. 80-111.

JORDAN 1992

Imitación de la naturaleza. Los bodegones de Sánchez Cotán, William B. Jordan (Hg.), Madrid, Museo del Prado, 17. November 1992 - 17. Januar 1993, Madrid 1992.

JUSSEN 2013

Bernhard JUSSEN: *Bilderhorizonte. Wege zu einer Ikonologie nationaler Rechtfertigungsnarrative*, in: Dynamik normativer Ordnungen. Ethnologische und historische Perspektiven, Andreas Fahrmeir / Annette Warner (Hrsg.), Frankfurt 2013, S. 79-107.

KATRITZKY 2007

M.A. KATRITZKY: *Women, Medicine and Theatre, 1500-1750. Literary mountebanks and performing quacks*, Studies in Performance and Early Modern Drama, Aldershot 2007.

KAUFMANN 2007

Manfred KAUFMANN u.a. (Hrg.): *Atlas der Brustchirurgie*, Berlin 2007.

KEMP 1980

Wolfgang KEMP: *Theorie der Fotografie. Eine Anthologie, Teil 1: 1839 – 1912*, München 1980.

KING 2013

Helen KING: *The one-sex body on trial. The classical and early modern evidence*, Farnham 2013.

KING 2008

Helen KING: *Barbes, sang et genre. Afficher la différence dans le monde antique*, in: Véronique Dasen / Jérôme Wilgaux (Hrsg.), Langages et métaphores du corps dans le monde antique, Rennes 2008, S. 153-168.

KLEINE-NATROP 1964

H.E. KLEINE-NATROP: *Das heilkundige Dresden*, Dresden/Leipzig 1964.

KLÖPPEL 2010

Ulrike KLÖPPEL: *XXOXY ungelöst. Hermaphroditismus, Sex und Gender in der deutschen Medizin. Eine historische Studie zur Intersexualität*, Bielefeld 2010.

KONECNY 1994

Lubomir KONECNY: *Una pintura de Juan Sánchez Cotán, emblematizada por Sebastián de Covarrubias*, in: *Actas del I Simposio Internacional de Emblematica*, Teruel 1994, S. 823-834.

KOOPSTRA / BRINK 2008

Schattengalerie. Die verlorenen Werke der Gemäldesammlung, Bestandskatalog der Gemäldegalerie Suermond-Ludwig-Museum Aachen, 6.9.2008-8.2.2009
Anna KOOPSTRA / Peter van den BRINK (Hrsg.), München 2008.

KOPP-SCHMIDT 2004

Gabriele KOPP-SCHMIDT: *"Mit den Farben des Apelles". Antikes Künstlerlob in Dürers Selbstbildnis von 1500*, in: *Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen*, Bd. 28, 2004, S. 1-24.

KÖRNER 2009

Vgl. Hans KÖRNER: *Simonetta Vespucci. Konstruktion, Dekonstruktion, Rekonstruktion*, in: *Botticelli. Bildnis, Mythos, Andacht* Ausst.-Kat, A. Schumacher (Hg.) Frankfurt a. M. 2009, S. 57-70.

KRACHT 2015

Diane KRACHT: *'Wem es gut geht, der soll sich nicht bewegen'. Der Spanier José de Ribera in Neapel*, in: Uwe Fleckner / Maike Steinkamp / Hendrik Ziegler (Hrsg.): *Der Künstler in der Fremde. Migration - Reise - Exil*, Berlin 2015, S. 47-64.

KRACHT 2004

Diane KRACHT: *Gequälte Seelen - gequälte Körper. Die antiken Unterweltsbüßer des Jusepe de Ribera*, Magister-Schrift, Hamburg 2004.

KRUSE 2001

Britta-Juliane KRUSE: *Die bärtige Heilige. Wilgefortis als Identifikationsfigur für Eheverweigerinnen und Helferinnen der Ehefrauen*, in: *Böse Frauen - Gute Frauen. Darstellungskonventionen in Texten und Bildern des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Ulrike Gaebel, Erika Kartschoke (Hg.), Trier 2001, S. 155-193.

LANDWEHR 1976

John LANDWEHR: *French, Italian, Spanish and Portuguese Books of Devices and Emblems 1534 - 1827*, Utrecht 1976.

LACEY 1982

J. Hubert LACEY: *Anorexia nervosa and a bearded female saint*, *British Medical Journal* 285/1982, S. 1816-1820.

LANEYRIE-DAGEN 1997

Nadeije LANEYRIE-DAGEN: *L'invention du corps. La représentation de l'homme du Moyen-Age à la fin du XIXe siècle*, Paris 1997.

LANG 2001

Walter K. LANG: *Grausame Bilder. Sadismus in der neapolitanischen Malerei*, Berlin 2001.

LANGE 2008

Britta LANGE: ‚*Aechtes und Unaechtes*‘. *Zur Ökonomie des Abnormalen als Täuschung*, in: *Der (im-)perfekte Mensch: Metamorphosen von Normalität und Abweichung*, Petra Lutz (Hg.), Berlin 2008, S. 215-236.

LAQUEUR 1992

Thomas LAQUEUR: *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*, Frankfurt 1992.

LEHNERT 1994

Gertrud LEHNERT: *Maskeraden und Metamorphosen. Als Männer verkleidete Frauen in der Literatur*, Würzburg 1994.

LORENZ 2000

Maren LORENZ: *Leibhaftige Vergangenheit. Einführung in die Körpergeschichte*, Tübingen 2000.

LORENZ 2003

Maren LORENZ: *Wozu Anthropologisierung der Geschichte? Einige Anmerkungen zur kontraproduktiven Polarisierung der Erkenntnisinteressen in den Geisteswissenschaften*, in: *Historische Anthropologie* 3/2003, S. 415-434.

LOSCHEK 1993

Ingrid LOSCHEK: *Accessoires. Symbolik und Geschichte*, München 1993.

LUTZ 2004

Gerhard LUTZ: *Das Bild des Gekreuzigten im Wandel. Die sächsischen und westfälischen Kruzifixe der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts*, Petersberg 2004.

LYCOSTHENES 1557

Conrad LYCOSTHENES: *Prodigiorum ac ostentorum chronicon* (quae praeter naturae ordinem, motum, et operationem, et in superioribus & his inferioribus mundi regionibus...), Basel 1557.

LYOTARD 1989

Jean-François LYOTARD: *Der Widerstreit*, (2. überarbeitete Auflage) München 1989.

MANCINI 1956

Giulio MANCINI: *Considerazioni sulla pittura*, Adriana Marucchi (Hg.), (1621) Rom 1956/57.

MANGUEL 2002

Alberto MANGUEL: *Bilder lesen. Eine Geschichte der Liebe und des Hasses*, Hamburg 2002.

MANN 1924

Thomas MANN: *Der Zauberberg*, Berlin 1924.

MANSUROV 1886

Nikolai MANSUROV, *Klinicheskii sbornik po dermatologii i sifilologii (Clinical Collection on Dermatology and Syphilology)*, 4 Bd., Moskau 1886-90, S. 24-40.

MARG 1968

Walter MARG (Übers.): *Herodot. Eine Auswahl aus der neueren Forschung*, München 1968.

MCDOWALL 1877

T. W. McDowall: *Two Cases of Bearded Women*, in: *The British Journal of Psychiatry* 23 (101), 1877, S. 86-88.

MCGRATH 1962

Robert L. MCGRATH: *The "old" and "new" illustrations for Cartari's Imagini dei Dei degli Antichi. A study of "paper archaeology" in the Italian Renaissance*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1962, S. 215-226.

MCGURK 1983

Paul MCGURK (Hrg.): *An Eleventh-Century Anglo Saxon Illustrated Miscellany*, British Library Cotton Tiberius, Part I, Early English Manuscripts in Facsimile 21, Kopenhagen 1983.

MEIßNER 1999

Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Günter MEIßNER (Hg.) Band 23 (Cuccioni-Dambsman), München/Leipzig 1999.

MEIGE 1896

Henry MEIGE: *Les nains et les bossus dans l'art*, Paris 1896.

MEIGE 1910

Henry MEIGE: *Les convulsions de la face, une forme clinique de convulsion faciale, bilatérale et médiane*, *Revue Neurologique*, 20, 1910, S. 437-443.

MERKELBACH 1977

Reinhold MERKELBACH: *Die Quellen des griechischen Alexanderromans*, München 1977.

MICHAELIS 1733

Johann Gottlieb MICHAELIS: *Actis physico-medicis Academiae Caesareae Leopoldino-Carolinae naturae curiosorum*, Nürnberg 1733.

MILDENBERGER 2012

Florian MILDENBERGER: *Medizinische Belehrung für das Bürgertum. Medikale Kulturen in der Zeitschrift "Die Gartenlaube" (1853 - 1944)*, Stuttgart 2012.

MILES 1992

Margaret MILES: *The Virgin's One Bare Breast. Nudity, Gender, and Religious Meaning in Tuscan Early Renaissance Culture*, in: *The Expanding Discourse. Feminism and Art History*, Nathan Broude (Hg.), New York 1992, S. 27-53.

MOFFITT 1987

John F. MOFFITT: *Francisco de Goya and Sebastian de Covarrubias Orozco (More on Goya's „moral emblems“)*, in: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Bd. 53, 1987, S. 271-300.

MORELLO / WOLF 2001

Il volto di Cristo. Giovanni MORELLO und Gerhard WOLF (Hrsg.), Rom, Palazzo delle Esposizioni, 9.12.2000-16.4.2001, Rom 2001.

MORRIS 2010

Pat A. MORRIS: *A History of Taxidermy. Art, science and bad taste*, Ascot 2010.

MOSCOSO 1995

Javier MOSCOSO: *Vollkommene Monstren und unheilvolle Gestalten. Zur Normalisierung der Monstrosität im 18. Jahrhundert*, in: *Der falsche Körper. Beiträge zu einer Geschichte der Monstrositäten*, Michael Hagner (Hg.), Göttingen 1995, S. 56-72.

NESTAWAL 2010

Stephanie NESTAWAL: *Monstrosität, Malformation, Mutation. Von Mythologie zu Pathologie*, Frankfurt a. M. 2010.

NICKELL 2005

Joe NICKELL: *Secrets of the sideshows*, Lexington 2005.

NOHAIN / CARADEC 1969

Jean NOHAIN / François CARADEC: *La vie exemplaire de la Femme à Barbe Clémentine Delait 1865-1939*, Paris 1969.

OVIDIUS 1984

Publius OVIDIUS Naso: *Metamorphosen*, Hermann Breitenbach (Übers. und Hg.), Zürich 1984.

PACHECO 1649

Francisco PACHECO: *Arte de la pintura, (Sevilla 1649)*, Madrid 1956.

PARENT 1881

Alexandre Jean Baptiste PARENT-DUCHATELET: *Die Sittenverderbniss (la Prostitution) des weiblichen Geschlechts in Paris. Aus dem Gesichtspunkt der Polizei, öffentlichen Gesundheitspflege und Sittlichkeit*, W. G. Becker (Übers.), Leipzig 1837.

PASKY 2013

Patrick PASKY: *Madame Delait. La femme à barbe. Biographie romancée*, (o. O.) 2013.

PEDRAZA 2009

Pilar PEDRAZA: *Venus barbuda y el eslabón perdido*, Madrid 2009.

PÉREZ / SPINOSA 1981

Alfonso E. PÉREZ Sánchez / Nicola SPINOSA: *L'opera completa di Ribera*, Milan 1981.

PÉREZ / SPINOSA 1992

Jusepe de Ribera 1591 – 1652, Alfonso E. Pérez Sánchez / Nicola Spinosa (Hrsg.), New York, Metropolitan Museum of Art, 18.9.-29.11.1992, New York 1992.

POESCHEL 2005

Sabine POESCHEL: „*Satyrn und Nymphen*“, in: *Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst*, Darmstadt 2005, S. 293.

PORTÚS 2008

Velázquez's fables. Mythology and sacred history in the Golden Age, Javier PORTÚS (Hg.), Madrid, Museo del Prado, 20.11.2007-24.2.2008, Madrid 2008.

PORTÚS 2010

Javier PORTÚS Pérez: *El retrato español en el Prado. Del Greco a Sorolla*, Madrid 2010.

REVILLA 1988

Federico REVILLA: *Lo pictórico y lo extrapictórico en „La mujer barbuda de Ribera“*, in: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Bd. 54, Valladolid 1988, S.451-454.

RHEINBERGER 2003

Hans-Jörg RHEINBERGER: *Präparate - "Bilder" ihrer selbst. Eine bildtheoretische Glosse*, in: *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik* 1/2003, Berlin 2003, S. 9-19.

RICHER 1900

Paul RICHER: *L'Art et la Medicine*, Paris 1900.

RICHTER 2005A

Will RICHTER: „*Ziege*“, in: Georg Wissowa (Hg.): *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Bd. 19.2, München 1972, S. 398-433.

RICHTER 2005

Thomas RICHTER: *Die Wunderkammer. Kunst, Natur und Wissenschaft in Renaissance und Barock*, Zürich 2005.

RIPA 1603

Cesare RIPA: *Iconologia. Overo descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria inventione*, (Rom 1603) Hildesheim 1984.

ROEHRIG 2005

Catharine H. ROEHRIG / Renee DREYFUS / Cathleen A. KELLER (Hrsg.): *Daughter of Re. Hatshepsut, King of Egypt*, New York 2005.

RÖHRL 2000

Boris RÖHRL: *History and bibliography of artistic anatomy. Didactics for depicting the human figure*, Hildesheim 2000.

ROITNER 2008

Ingrid ROITNER: *Helena Antonia aus Lüttich. Eine Virgo Barbata am Hof der Erzherzogin Maria in Graz*, in: Ilse Korotin: 10 Jahre „Frauen sichtbar machen“. *biografiA – Datenbank und Lexikon Österreichischer Frauen*, Mitteilungen des Instituts für Wissenschaft und Kunst, 63. Jahrgang, Wien 2008, S. 41-49.

ROTHSCHUH 1978

Karl Eduard ROTHSCHUH: *Konzepte der Medizin in Vergangenheit und Gegenwart*, Stuttgart 1978.

SÁNCHEZ 1941

Francisco SÁNCHEZ Cantón: *Barbas femeniles*, in: *Correo Erudito*, 2, 1941/42, S. XXIII.

SANZ 1994

Jacobo SANZ Hermida: *‘Una vieja barbuda que se dice Celestina’. Notas acerca de la primera caracterización de Celestina*, in: *Celestinesca. Boletín Informativo Internacional XVIII*, 1/1994, S. 17-33.

SANZ 1993

Jacobo SANZ Hermida: *Aspectos fisiológicos de la dueña Dolorida. La metamorfosis de la mujer en hombre*, Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Barcelona 1993.

SANDRART 1925

Joachim von SANDRART: *Teutsche Academie der Bau-, Bild-, und Mahlerey-Künste*, A. R. Peltzer (Hg.), (Nürnberg 1675) München 1925.

SAVAS 2008

Theodore P. SAVAS: *Brady's Civil War journal. Photographing the War 1861 – 65*, New York 2008.

SAWDAY 1995

Jonathan SAWDAY: *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, London/New York 1995.

SCHEDL 1493

Hartmann SCHEDEL: *Liber chronicarum* (Register des Buchs der Croniken und Geschichten mit Figuren und Pildnussen von Anbeginn der Welt bis auf diese unsere Zeit), Nürnberg 1493.

SCHIEBINGER 1993

Londa SCHIEBINGER: *Nature's body. Gender in the making of modern science*, Boston 1993.

SCHOLZ 2005

Albrecht SCHOLZ: *Die Virgo barbata Dresdensis und weitere Beispiele der Hirsutismusdarstellung in der bildenden Kunst*. *Derm. Monatsschriften*, 2005, S. 684-687.

SCHÖNE 1993
Albrecht SCHÖNE: *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München 1993.

SCHNÜRER / RITZ 1934
Gustav SCHNÜRER / Joseph M. RITZ: *Sankt Kümmernis und Volto Santo. Studien und Bilder*, Düsseldorf 1934.

SCHOLZ-HÄNSEL 2000
Michael SCHOLZ-HÄNSEL: *Jusepe de Ribera 1591 - 1652*, Köln 2000.

SCHWARTE 2015
Ludger SCHWARTE: *Pikturale Evidenz. Zur Wahrheitsfähigkeit der Bilder*, Paderborn 2015

SCHWEIZER-VÜLLERS 1997
Regine SCHWEIZER-VÜLLERS: *Die Heilige am Kreuz. Studien zum weiblichen Gottesbild im späten Mittelalter und in der Barockzeit*, Bern/Berlin/Frankfurt 1997.

SEZNEC 1972
Jean SEZNEC: *The survival of the pagan gods. The mythological tradition and its place in Renaissance humanism and art*, Princeton 1972.

SICKEL 2011
Lothar SICKEL: „Zwerg“, in: Uwe Fleckner / Martin Warnke (Hrsg.): *Handbuch der politischen Ikonographie*, München 2011, S. 567-574.

SILVER 2011
Larry SILVER: *Pieter Bruegel*, Paris 2011.

SIMEK 2015
Rudolf SIMEK: *Monster im Mittelalter: Die phantastische Welt der Wundervölker und Fabelwesen*, Köln 2015.

SIRAISI 1990
Nancy SIRAISI: *Medieval and early renaissance medicine. An introduction to knowledge and practice*, Chicago 1990.

SPINOSA 2008
Nicola SPINOSA: *Ribera. Su obra completa*, Madrid 2008.

SPIVAK 2008
Gayatri Chakravorty SPIVAK: *Can the subaltern speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*, Hito Steyerl (Komm.), Alexander Joskowicz / Stefan Nowotny (Übers.), Wien 2008.

STADLER / HEIM 1975
Vollständiges Heiligen-Lexikon, Johann E. STADLER / Franz Joseph HEIM (Hg.), Hildesheim 1975 (Nachdruck der Ausgabe 1858-1882).

STAIB 1991

Margitta STAIB: *Die enthaarte Frau. Körper- und Gesichtsbehaarung*, München 1991.

STEPHAN 2001

Inge STEPHAN: *Das Haar der Frau. Motiv des Begehrens, Verschlingens und der Rettung*, in: *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, Claudia Benthien, Christoph Wulf (Hg.), Hamburg 2001, S. 27-48.

STEPHAN / VON BRAUN 2005

Inge STEPHAN / Christina VON BRAUN (Hg.): *Gender Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien*, Köln/Weimar/Wien 2005.

STOICHITA / CODERCH 2006

Victor I. STOICHITA / Anna Maria CODERCH: *Goya. Der letzte Karneval*, München 2006.

STRICKER 1873

Wilhelm STRICKER: *Noch eine Familie von Haarmenschen, nebst Notizen über andere erbliche Anomalien des Haarwuchses*, in: *Archiv für pathologische Anatomie und Physiologie und für klinische Medizin*, Bd. 73, Berlin 1873, S. 622-624.

SULLIVAN 1977

Edward J. SULLIVAN: *Ribera's Clubfooted Boy. Image and symbol*, in: *Marsyas*, Bd. 19, 1977-1978, S. 17-21.

THIEMANN 2006

Susanne THIEMANN: *Sex trouble. Die bärtige Frau bei José de Ribera, Luis Vélez de Guevara und Huarte de San Juan*, in: *Geschlechtervariationen. Gender-Konzepte im Übergang zur Neuzeit*, Judith Klinger und Susanne Thiemann (Hg.), Potsdam 2006, S. 47-82.

TÖNZ 2000

Ottmar TÖNZ: *Curiosa zum Thema Brusternährung. Von stillenden Vätern, bärtigen Frauen und saugenden Greisen*, in: *Schweizerische Ärztezeitung*, 81, 2000, Bd. 20, S. 1058-1063.

TREXLER 1992

Richard C. TREXLER: *Der Heiligen neue Kleider*, in: *Gepeinigt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, Klaus Schreiner und Norbert Schnitzler (Hg.), München 1992, S. 365-402.

TRÜEB 2003

Ralph M. TRÜEB: *Haare. Praxis der Trichologie*, Darmstadt 2003.

TUKE 1892

Daniel Hack TUKE: *Dictionary of psychological medicine giving the definition, etymology and synonyms of the terms used in medical psychology... with the symptoms, treatment, and pathology of insanity and the law of lunacy in Great Britain and Ireland*, Philadelphia 1892.

TURNER 2010

Nicholas TURNER: *A Grotesque Head by Jusepe de Ribera in the Ashmolean Museum Oxford*, in: *Master Drawings*, Bd. 48, 2010, S. 456-463.

ULMUS 1602

Marcus Antonius ULMUS Patavinus: *Physiologia Barbae humanae*, Sectio III, Bologna 1602.

UNAMUNO 1993

Miguel de UNAMUNO: *Vida de don Quijote y Sancho*, Madrid 1958.

VELASCO 2000

Sherry VELASCO: *Marimachos, hombrunas, barbudas. The Masculine Woman in Cervantes*, in: *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, XX.1, 2000, S. 69-78.

VELASCO 2009

Sherry VELASCO: *The Dueña Dolorida. Policing Gender, Desire, and Entertainment*, in: *Hispanic Review*, 77.2, 2009, S. 221-244.

VERNER 2005

Lisa VERNER: *The Epistemology of the Monstrous in the Middle Ages, Studies in Medieval History and Culture*, New York 2005.

VILLASEÑOR 2001

Charlene VILLASEÑOR: *The Moralized Breast in Early Modern Spain*, in: *The Material Culture of Sex, Procreation, and Marriage in Premodern Europe*, Anne L. McClanan / Karen Rosoff Encarnación (Hg.), New York 2001, S. 191-220.

DE VITO 1984

Giuseppe DE VITO: *Ribera e la ‚svolta‘ degli anni Trenta*, in: *Ricerche sul '600 napoletano 1983/84*, Napoli 1984, S. 39-56.

VOLPI 1992

Caterina VOLPI: *Le vecchie e nuove illustrazioni delle Immagini degli Dei degli antichi di Vincenzo Cartari (1571 e 1615)*, in: *Storia dell'Arte*, LXXIV, 1992, S. 48-80.

VON SANDRART 1675

Joachim von SANDRART: *Accademie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Arthur Rudolf Peltzer (Hg.), (1675) München 1925.

VOSS 1794

Johann Heinrich VOSS, *Mythologische Briefe*, Königsberg 1794.

WALTER 2003

Klaus WALTER: *Gedanken über die Entstehung der Legende der Heiligen Kummernis aus medizinischer Sicht*, in: Sigrig Glockzin-Bever / Martin Kraatz (Hg.), *Am Kreuz - eine Frau. Anfänge - Abhängigkeiten - Aktualisierungen*, Münster 2003, S. 98-121.

WEIß 2007

Matthias WEIß: *Madonna revidiert. Rekursivität im Videoclip*, Berlin 2007, S. 141-145.

WINKLER 1986

Christine WINKLER: *Die Masken des Bösen. Groteske Physiognomie als Gegenbild des Heiligen und Vollkommenen in der Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts*, München 1986.

ZÄNKER 1998

Jürgen ZÄNKER: *Crucifixae. Frauen am Kreuz*, Berlin 1998.

ZAPPERI 1995

Roberto ZAPPERI: *Ein Haarmensch auf einem Gemälde von Agostino Caracci*, in: *Der falsche Körper. Beiträge zu einer Geschichte der Monstrositäten*, Michael Hagner (Hg.), Göttingen 1995, S. 45-55.

ZAPPERI 2004

Roberto ZAPPERI: *Der wilde Mann von Teneriffa. Die wundersame Geschichte des Pedro Gonzalez und seiner Kinder*, München 2004.

ZITZLSPERGER 2008

Philipp ZITZLSPERGER: *Dürers Pelz und das Recht im Bild – Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte*, Berlin 2008, S. 63–76.

Abbildungsverzeichnis und -nachweise

Abb. 1: Harnaam Kaur, Instagram,

<https://www.instagram.com/p/BQ2nau4hDm1/> (15.4.2017 / 12:31).

Abb. 2: Harnaam Kaur, Urban Bridesmaid Photography, 2015,

<https://www.rocknrollbride.com/2015/06/flower-beard-bridals-with-harnaam-kaur/>

(15.4.2017 / 12:31).

Abb. 3: Chentkaus I. als Granit-Relief auf ihrem Grabmal, Gizeh, um 2500 v. Chr.

Aus: <http://www.egyptarchive.co.uk/>

Abb. 4: Hatschepsut, Kolossalskulptur am Eingang der Tempelanlage Deir el-Bahari, um 1460 v. Chr.

Aus: <http://www.egyptarchive.co.uk/>

Abb. 5: Hatshepsut (in Devotio), um 1479–1458 v. Chr., Deir el-Bahari, Granit, ehemals gefasst, 242 cm x 74 cm x 111 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

Aus: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/544450>

Abb. 6: Sitzende Skulptur der Hatshepsut, um 1479-1458 v. Chr., Deir el-Bahari, Theben, Kalkstein, ehemals gefasst, 195 cm x 49 cm x 114 cm, Metropolitan Museum of Art.

Aus: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/544450>

Abb. 7: Venere con la barba, in: Vincenzo Cartari: *Le imagini dei dei de gli antichi*, Druck Antonio Zaltieri (Hg.), Venedig 1571, S. 448.

Abb. 8: Venere con la barba, in: Vincenzo Cartari: *Imagini delli dei de gl'antichi*, Lorenzo Pignoria (Hg.), Nachdruck der Ausgabe Venedig 1647, Walter Koschatzky (Hg.), Graz 1963, S. 283.

Abb. 9: Conradus de Megenberg: *Das Buch der Natur*, Augsburg 1481, 186^v.

Ausgabe der Staatsbibliothek München, (Signatur 2 Inc.c.a 1039, BSB-Ink K-46 - GW M16430).

Abb. 10: Hartmann Schedel: *Liber chronicarum* (Register des Buchs der Croniken und Geschichten mit Figuren und Pildnussen von Anbeginn der Welt bis auf dise unnserer Zeit), Nürnberg 1493, 12r.

Ausgabe der Universitätsbibliothek Heidelberg.

Abb. 11: Hartmann Schedel: *Liber chronicarum* (Register des Buchs der Croniken und Geschichten mit Figuren und Pildnussen von Anbeginn der Welt bis auf dise unnserer Zeit), Nürnberg 1493, 12v und 13r.

Ausgabe der Universitätsbibliothek Heidelberg.

Abb. 12: Bärtige Frauen, in: Conrad LYCOSTHENES: *Prodigiorum ac ostentorum chronicon / quae praeter naturae ordinem, motum, et operationem, et in superioribus & his inferioribus mundi regionibus, ...* Basel 1557, 12v.

Ausgabe der Universitätsbibliothek Heidelberg.

Abb. 13: Hans Burgkmair d. Ä., Sankt kürnbergus, 1507, Holzschnitt, 14,5 x 11 cm (21 x 15 cm), Bayerische Staatsbibliothek, München.
Aus Christoph Daxelmüller: Der Volto Santo und die heilige Kürnbergis. Aspekte einer Metamorphose, in: Il volto santo in Europa. Culto e immagini del Crocifisso nel Medioevo. Atti del convegno internazionale di Engelberg (13.-16.9. 2000), Michele Camillo FERRARI (Hg.), Lucca 2005, S. 95-126, hier S. 109.

Abb. 14: Volto Santo, Holz, Lucca, Dom.
Aus Jürgen Zänker: Crucifixae. Frauen am Kreuz, Berlin 1998, S. 46.

Abb. 15: Abb. 14 in Prozessionskleidung, Gold, Edelsteine, Textilien.
Aus Jürgen Zänker: Crucifixae. Frauen am Kreuz, Berlin 1998, S. 46.

Abb. 16: Ontkommer, Holz, Brügge Colentinkloster, um 1500.
Aus Jürgen Zänker: Crucifixae. Frauen am Kreuz, Berlin 1998, S. 48.

Abb. 17: Abb. 15 in Prozessionskleidung, Textilien.
Aus Jürgen Zänker: Crucifixae. Frauen am Kreuz, Berlin 1998, S. 48.

Abb. 18: Hans Memling, Triptychon des Adriaan Reins, 1480, Öl auf Holz, 43,8 x 35,8 cm (Mitte), 45,3 x 14,3 (Flügel), St. Jans-Hospital, Memlingmuseum, Brügge.
Aus Vida Joyce HULL: Hans Memling's paintings for the Hospital of Saint John in Bruges, New York 1981, S. 150.

Abb. 19: Hieronymus Bosch, ehemals (bis 2014): Triptychon des Martyriums der Hl. Julia (Liberata) jetzt: Die heilige Kürnbergis, 1500-1504, Öl auf Holz, 104 x 63 cm (Mitteltafel), 104 x 28 cm (Flügel), Palazzo Ducale, Venedig.
Von http://boschproject.org/#/artworks/Saint_Wilgefortis_Triptych (Zugriff 20.6.2017 / 14:57).

Abb. 20: Infrarot-Aufnahme von Abb. 18.
Von http://boschproject.org/#/artworks/Saint_Wilgefortis_Triptych (Zugriff 20.6.2017 / 14:57).

Abb. 21: Willem Key, Porträt der Margaret Halseber, um 1550, 35 x 28 cm, Öl auf Holz, Ludwig-Suermondt-Museum Aachen (gestohlen).
Aus Schattengalerie. Die verlorenen Werke der Gemäldesammlung, (Bestandskatalog der Gemäldegalerie Suermondt-Ludwig-Museum Aachen, 6.9.2008-8.2.2009), Anna Koopstra / Peter van den Brink (Hrsg.), München 2008, Kat. 60.

Abb. 22: Domenico Ghirlandaio, Alter Mann mit Enkel, 1490, Tempera auf Holz, 62,7 x 46,3 cm, Musée National du Louvre Paris.
Aus https://de.wikipedia.org/wiki/Domenico_Ghirlandaio#/media/Datei:Domenico_ghirlandaio,_ritratto_di_nonno_con_nipote.jpg

Abb. 23: Anonym, Porträt der Helena Antonia Galeckha aus Lüttich, 1595, 69 x 52 cm, Öl auf Leinwand, Bayerisches Nationalmuseum.

Aus

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Helena_Antonia_Galeckha.jpg?uselang=de

Abb. 24: Anonym, Porträt der bärtigen Helena Antonia aus Lüttich, nach 1621, 67 x 55 cm, Öl auf Leinwand, Nationalmuseum Wrocław (Breslau).

Aus

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Silesia_Helena_Antonia_of_Li%C3%A8ge.jpg

Abb. 25: Dominicus Custos (Verleger und zugeschriebener Stecher), Die bärtige Helena Antonia, 1605/1612, 182 x 139 mm, Kupferstich Kunstsammlungen der Veste Coburg.

Aus <https://www.graphikportal.org/document/gpo00279472>

Abb. 26: Johannes Löselius D. (Verleger), Helena Antonia, um 1635, 210 x 150 mm, Kupferstich.

Aus

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Helena_Antonio,_a_bearded_lady._Line_engraving._Wellcome_V0007122.jpg?uselang=de

Abb. 27: Juan Sánchez Cotán, Doña Brígida del Rio oder La Barbuda de Peñaranda, 1590, Öl auf Leinwand, 102 x 61 cm, Museo del Prado, Madrid.

Aus Lubomir Konecny: Una pintura de Juan Sánchez Cotán, emblematisada por Sebastián de Covarrubias, in: Actas del I Simposio Internacional de Emblemática. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1994, S. 90.

Abb. 28: Emblem Centuria II, Emblema 64: Sebastián de Covarrubias Horozco, Emblemas morales, Madrid 1610 (Nachdruck Madrid 1978).

Abb. 29: LIBIDO EFFOEMINANS, Anulus, Barptolemaeus, Picta Poesis. Ut Pictura Peisis erit, Lyon 1565, S. 32.

Abb. 30: FORMA VIROS NEGLECTA DECET, Reusner, Nicolaus. Emblemata Nicolai Reusneri, Frankfurt 1581, 3/25.

Abb. 31: José de Ribera, Die bärtige Frau (La mujer barbuda) oder Magdalena Ventura, 1631, 196 cm x 127 cm, Öl auf Leinwand, Museo del Prado, Madrid.

Aus Diane Kracht: ‚Wem es gut geht, der soll sich nicht bewegen‘. Der Spanier José de Ribera in Neapel, in: Uwe Fleckner / Maike Steinkamp / Hendrik Ziegler (Hrsg.): Der Künstler in der Fremde. Migration - Reise - Exil, Berlin 2015, S. 47.

Abb. 32: Rogier van der Weyden, Maria mit dem Kind, um 1460, Öl auf Eichenholz, Gemäldegalerie Staatliche Museen, Berlin.

Aus

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rogier_van_der_veyden_\(bottega\),_madonna_col_bambino,_1460-65_ca.jpg?uselang=de](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rogier_van_der_veyden_(bottega),_madonna_col_bambino,_1460-65_ca.jpg?uselang=de)

Abb. 33: Herkules und Omphale, 1. Jahrhundert v. Chr., Museo Archeologico, Neapel.

Abb. 34: Diego Velázquez, Don Sebastián de Morra, 1645, 106,5 x 81,5 cm, Öl auf Leinwand, Museo del Prado, Madrid.

Aus

[https://de.wikipedia.org/wiki/Sebasti%C3%A1n_de_Morra#/media/Datei:Vel%C3%A1zquez_%E2%80%93_Buf%C3%B3n_don_Sebasti%C3%A1n_de_Morra_\(Museo_del_Prado,_c._1645\).jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Sebasti%C3%A1n_de_Morra#/media/Datei:Vel%C3%A1zquez_%E2%80%93_Buf%C3%B3n_don_Sebasti%C3%A1n_de_Morra_(Museo_del_Prado,_c._1645).jpg)

Abb. 35: Alonso Sánchez Coello, Die Infantin Isabel Clara Eugenia mit ihrem Zwerg Magdalena Ruíz, 1580, 129 x 207 cm, Öl auf Leinwand, Museo del Prado, Madrid.

Aus

https://de.wikipedia.org/wiki/Isabella_Clara_Eugenia_von_Spanien#/media/Datei:Alonso_S%C3%A1nchez_Coello_011.jpg

Abb. 36: Anonym, Haarmensch Petrus Gonsalvus, um 1580, 190 x 80 cm, Öl auf Leinwand, Kunsthistorisches Museum, Kunsthistorisches Museum, Wien.

https://de.wikipedia.org/wiki/Pedro_Gonsalvus#/media/Datei:PetrusGonsalvus.jpg

Abb. 37: Petrus Gonsalvus und sein Sohn, Ulisse Aldrovandi, *Monstrorum historia cum Paralipomenis historiae omnium animalium*, Bologna 1642, S. 16.

Abb. 38: Die 12-jährige Tochter des Gonsalvus, Aldrovandi, Ulisse, *Monstrorum historia cum Paralipomenis historiae omnium animalium*, Bologna 1642, S. 18.

Abb. 39: Agostino Carracci, Der haarige Arrigo, der wahnsinnige Pietro und der Zwerg Amon, 1598, 101 x 133 cm, Öl auf Leinwand, Museo di Capodimonte, Neapel.

Aus Roberto Zapperi: *Der wilde Mann von Teneriffa. Die wundersame Geschichte des Pedro Gonzalez und seiner Kinder*, München 2004, S. 133.

Abb. 40: Barbara Ursler, Richard Gaywood, 1656, Kupferstich, 181 x 112 mm, Fitzwilliam Museum, Cambridge.

Abb. 41: Barbara Ursler, Isaac Brunn, 1651, Kupferstich, 152 x 106 mm, Morgan Library Museum, New York.

Abb. 42: Annie Jones als junges Mädchen, Charles Eisenmann (Fotograf und Verleger), um 1875, Albumin-Abzug, Visitenkarte, Wellcome Library, London.

Abb. 43: Annie Jones (an Stuhl gelehnt), Charles Eisenmann (Fotograf und Verleger), um 1885, Albumin-Abzug, Visitenkarte, Wellcome Library, London.

Abb. 44: Annie Jones (mit geflochtenen Haaren), Charles Eisenmann (Fotograf und Verleger), um 1880, Albumin-Abzug, Visitenkarte, Wellcome Library, London.

Abb. 45: Annie Jones (vor dem Spiegel), Charles Eisenmann (Fotograf und Verleger), um 1885, Albumin-Abzug, Visitenkarte, Wellcome Library, London.

Abb. 46: 37. Madame Delait dans son salon, um 1902, Imprimeries Réunies de Nancy, Postkarte (Lichtdruck), 14 x 9 cm, Privatsammlung.

Abb. 47: Madame Delait en promenade, um 1902, A. Breger frères (Fotografie), Postkarte (Lichtdruck), 9 x 14 cm, Privatsammlung.

Abb. 48: Rückseite einer Karte mit Stempel, Privatsammlung.

Abb. 49: 34. Madame Delait en promenade, um 1902, Homeyer & Ehret (Epinal), Postkarte (Lichtdruck), 14 x 9 cm, Privatsammlung.

Abb. 50: 32. Madame Delait en promenade, um 1902, Imprimeries Réunie de Nancy, Postkarte (Lichtdruck), 14 x 9 cm, Privatsammlung.

Abb. 51: o. T. (mit Papagei), um 1902, Homeyer & Ehret (Epinal), Postkarte (Lichtdruck koloriert), 14 x 9 cm, Privatsammlung.

Abb. 52: Madame Delait en promenade avec son chien, um 1902, Imprimeries Réunie de Nancy, Postkarte (Lichtdruck), 14 x 9 cm, Privatsammlung.

Abb. 53: 6. Madame Delait, cycliste, Membre du Cycle Thaonnais, um 1902, Imprimeries Réunie de Nancy, Postkarte (Lichtdruck), 14 x 9 cm, Privatsammlung.

Abb. 54: Madame en excursion, um 1902, Homeyer & Ehret (Epinal), Postkarte (Lichtdruck koloriert), 14 x 9 cm, Privatsammlung.

Abb. 55: 27. Madame Delait en Gentleman, um 1902, Homeyer & Ehret (Epinal), Postkarte (Lichtdruck), 9 x 14 cm, Privatsammlung.

Abb. 56: 29. Madame Delait cueillant un bouquet de roses, um 1902, Homeyer & Ehret (Epinal), Postkarte (Lichtdruck), 9 x 14 cm, Privatsammlung.

Abb. 57: Ménagerie Camillius – Mme Delait dans la cage aux lions. Kaiser (Foto), A. Bergeest Nancy (Verl.), 1903, 9 x 14 cm, Archiv der Autorin.

Abb. 58: 30. Madame Delait en Aéroplane, um 1902, Homeyer & Ehret (Epinal), Postkarte (Lichtdruck), 9 x 14 cm, Privatsammlung.

Abb. 59: 26. Madame Delait plongée dans la politique, um 1902, Homeyer & Ehret (Epinal), Postkarte (Lichtdruck), 9 x 14 cm, Privatsammlung.

Abb. 60: Titelseite Paris-soir, 21. April 1939.

Abb. 61: Julia Pastrana, Anzeige in einer Lokalzeitung aus Worcester (Mass.) vom 11.2.1855.

Abb. 62: Julia Pastrana, "the nondescript", Werbeplakat, Holzschnitt koloriert, 76 x 50,5 cm, Druck W. Brickhill's Steam Printing London, Coloured Woodcut and Text By: Regent Gallery, Wellcome Library, London.

Abb. 63: Sandro Botticelli, Porträt einer Dame / Simonetta Vespucci, um 1475-1480, Tempera auf Holz, 81,8 x 54 cm, Städel, Frankfurt a. M.

Aus

https://de.wikipedia.org/wiki/Simonetta_Vespucci#/media/Datei:Sandro_Bottic

elli_-_Idealized_Portrait_of_a_Lady_(Portrait_of_Simonetta_Vespucci_as_Nymph)-
_Google_Art_ProjectFXD.jpg

Abb. 64: Julia Pastrana, nach einer Zeichnung von Heribert König, in: Die Gartenlaube – illustriertes Familienblatt, Heft 48, 1875, S. 658.

Abb. 65: Julia Pastrana, a bearded lady. Reproduktion einer Fotografie von G. Wick, undatiert, Wellcome Library, London.

Abb. 66: Anonym, Julia Pastrana, a bearded lady (embalmed), Holzschnitt, 1862, Wellcome Library, London.

Abb. 67: Zoe Leonard, Preserved Head of a Bearded Woman (Musée Orfila), 1991, einer von fünf Silbergelatine Abzügen, Centre Pompidou Foundation, Paris.
Aus <https://www.whitney.org/collection/works/59978>

Abb. 68: Die bärtige Dresdnerin, in: Johann Gottlieb Michaelis: De virgine barbata Dresdensis. S. 387-388, Abb. Tab. VI ad pag. 388.

Abb. 69: Viola M., in: Louis A. Duhring: Case of a bearded woman, New York 1877, S. 2.

Abb. 70: Wenderoth & Co, Bearded Lady, 1860s (wahrscheinlich eher 1876-77), Albumin-Abzug, Visitenkarte, Cornell University, Ithaca (NY).
Aus
<https://rml.library.cornell.edu/DawnsEarlyLight/exhibition/celebculture/index.html>

Abb. 71: Hirsutismus-Score nach Ferriman-Gallwey, in: Henzen, Christian, Hirsutismus, in: Schweiz Med. Forum, 44/2001, S. 1106, Abb. 2.

Abb. 72: „Case I“, in: T. W. MCDOWALL: Two Cases of Bearded Women, in: The British Journal of Psychiatry 23(101), 1877, S. 87.

Abb. 73: Vier Bilder von Patientinnen, in: L. HARRIS-LISTON: Coton Hill lunatic asylum. Cases of bearded women, in: British Medical Journal (Juni) 1894, S. 1190-1191.

Abb. 74: Pieter Brueghel d.Ä. (Werkstatt), Der Gähner, 1567, Öl auf Leinwand, 96 x 128 cm, Sammlung Universität Stockholm.
Aus Larry Silver: Pieter Bruegel, Paris 2011, S. 384.

Abb. 75: Conchita Wurst, Selfie auf Instagram vom 9.5.2016:
<https://www.instagram.com/p/BFM61vyINho/> (10.11.2016 / 10:13).

Abb. 76: Albrecht Dürer, Selbstbildnis im Pelzrock, 1500, Öl auf Leinwand, 67 x 49 cm, Alte Pinakothek, München.
Aus
https://de.wikipedia.org/wiki/D%C3%BCrers_Selbstbildnisse#/media/Datei:D%C3%BCrer_-_Selbstbildnis_im_Pelzrock_-_Alte_Pinakothek.jpg

Abb. 77: Pierre & Gilles, Sainte affligée, Fotografie, 1994.

© Pierre et Gilles, Privatsammlung.

Abb. 78: Pierre et Gilles Crazy love, 146 x 146 cm, Digitalprint, 2014.

© Pierre et Gilles, Privatsammlung.

Abb. 79: Infobroschüre des deutschen Apothekerverbandes zur Aufklärung über Nebenwirkungen gefälschter Medikamente von 2012.

Aus

https://www.abda.de/fileadmin/user_upload/assets/Pressetermine/2008/04_Tda_2008/Flyer_Faelschungen_2008.pdf

Abbildungen



1



2



3



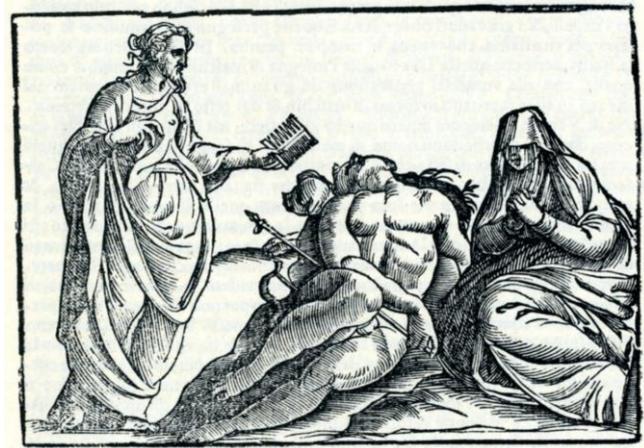
5



6



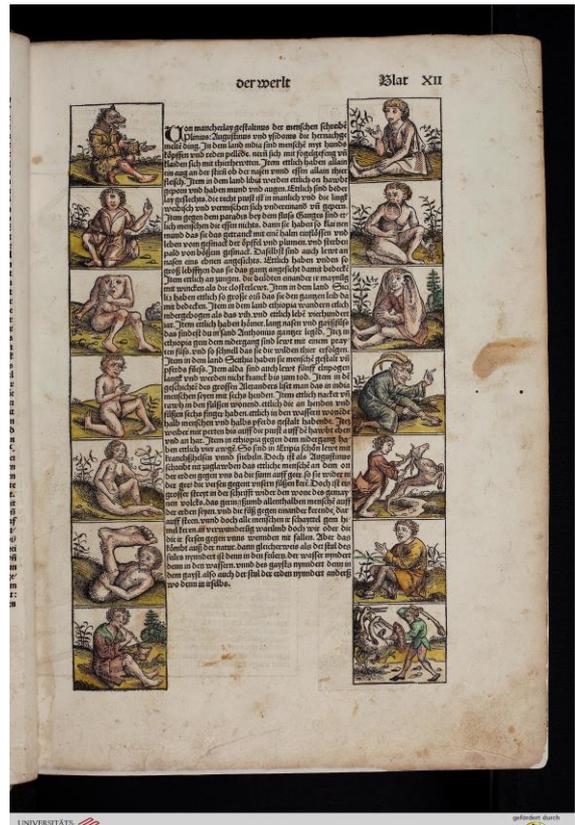
7



8



9



10



11



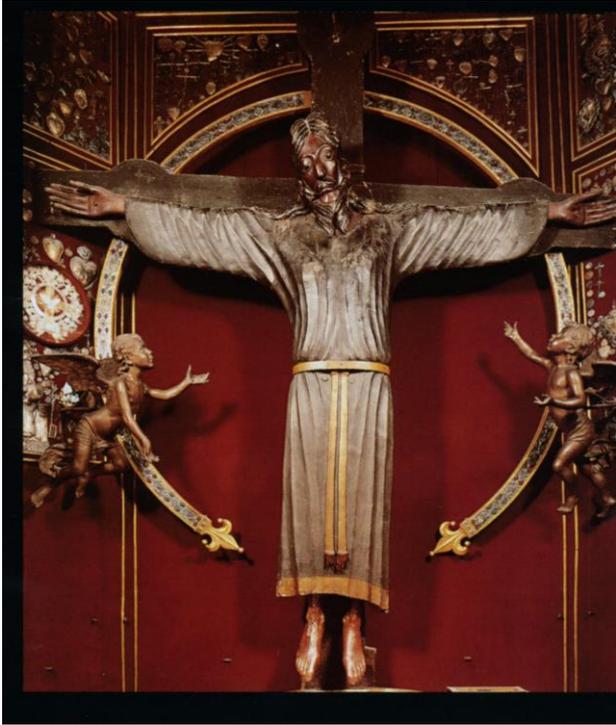
12

Sant künernus

Mirabilis deus in sanctis suis
Got würckt wunderbare ding in seinen heiligen

Is was als bayd
Anschenn küniges
tochter die was schön
vnd weyß. Warum ain
baynlicher künig ir zū
ainem gemabel begeret
das was der junchfra
wrt layd. wann sy bat
got außers wöl zu ainem
gemabel Das thet iren
vatter zoren der leger sy
gefängenn Do ruffet sy
got in der gefängnuff
an vnd bat yn das er ir
zū hilf kām. das gesch
ach. vnd kam got zū ir
in die gefängnuff vnd
tröcket sy. Do begeret sy
das er sy verwandelt in
sölbe gestalt. das sy kai
nem außers drieb gewiel
sonder im all in. vnd
das ir sy machte wie sy
im ain besten gewiel. Do
verwandelt er sy vnd
machte sy im gelich. Do
das ir vatter sach. frage
er sy warum sy also sä
be. do sprach sy. Mein
gemabel den ich mir auf
et wöllet hab. hatt mir
also gemacht. wann sy
wolt sunst kainen dann
den gekreuzigten gott.
Do er zürnet ir vater yn
sprach. Du müst auch
am kreuz sterben wie
ain got. Des was sy wöl
lit. vnd starb am kreuz
vnd wer sy an rufft in
kümer nuff vnd ansechtung dem kam sy zū hilf in seinen nöden. vnd haist mit namen künernus
vnd wirt genant sant künernus. vnd ligt in holand in ainer kirchen genant slouberg. Do kam
ain armes geyger lin für das bild vnd geyget so lang bis yn das gekreuziget bild ainem gulden
schüch gab Den nam er vnd trug yn zū ainem goldschmid vnd wolt yn verkauffen Do sprach
der goldschmid. ich kauff sein nit. villeicht bist du yn gestolen. Do antwort er. nain. das gekreuz
iget bild bat mir yn geben. man köiget sich nit daran vnd sieng yn vnd wolt yn hcn. ken. Do be
geret der geyger das man yn wider zū dem bild für et. das thet man. vnd thet dem bild den gul
den schüch wider an den fuß. do geyget er wider wie vor. Do lief das gekreuziget bild den schüch
wider barab vallen. Des ward der geyger gar fro. vnd dancket got vnd sant künernus.

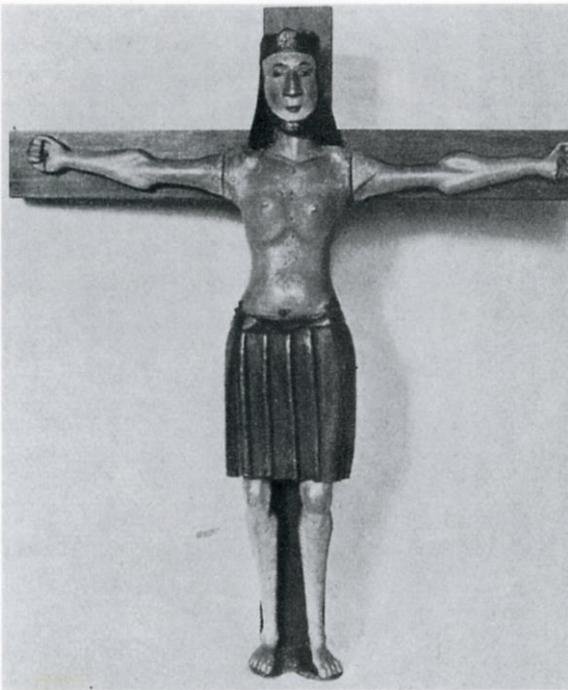
13



14



15



16



17



18

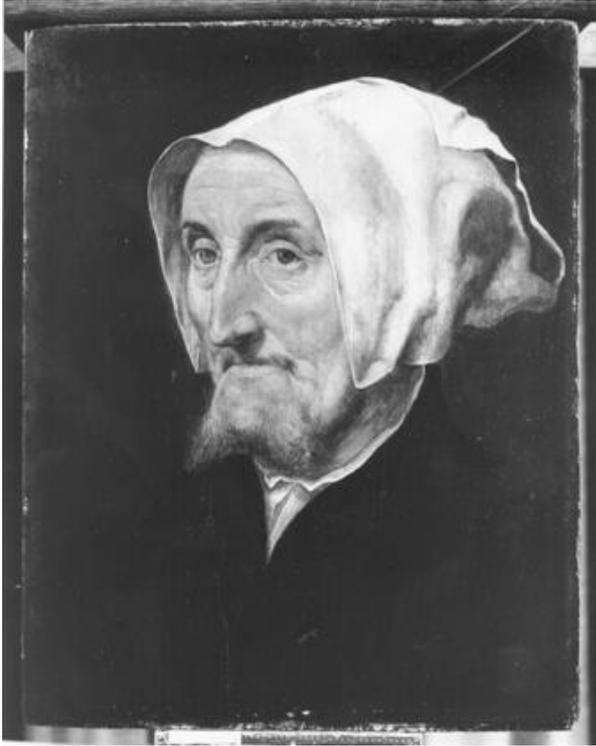


20



19

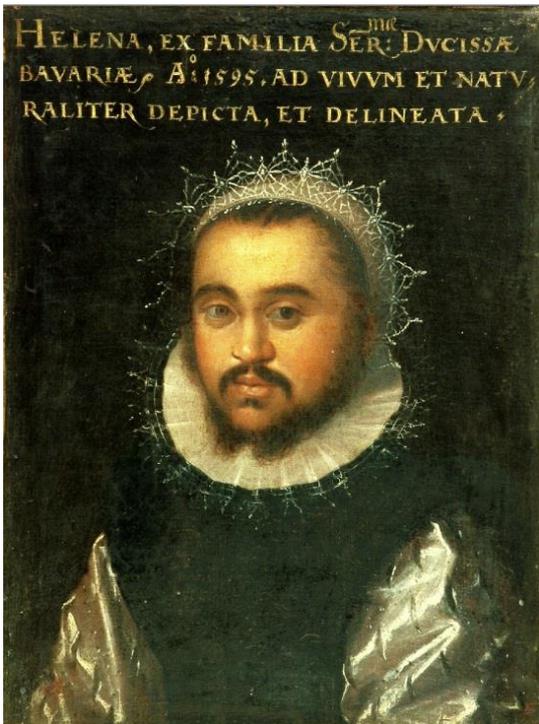




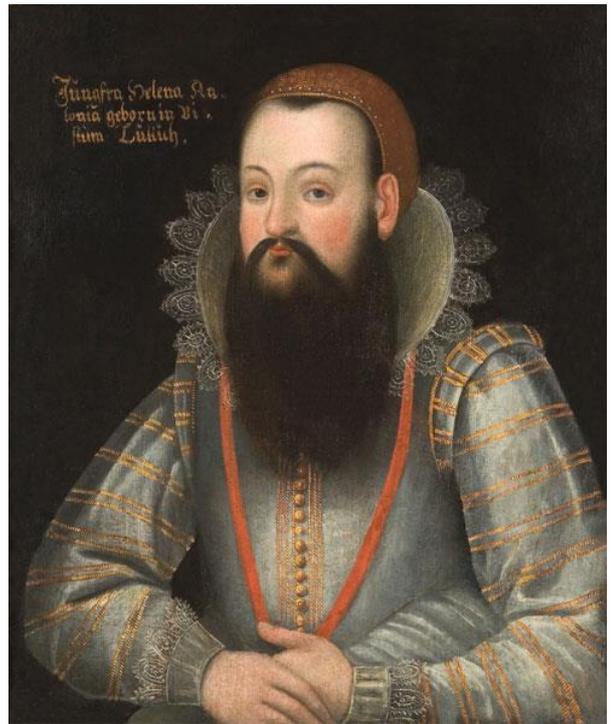
21



22



23



24



25



26



27



28



29



30



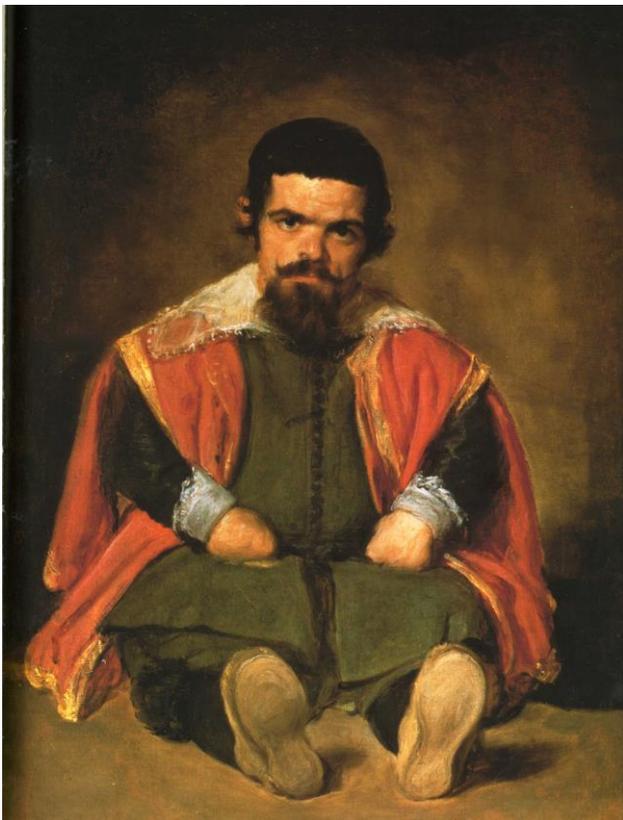
31



32



33



34



35



36



38



37



229



40



42



43



44



45

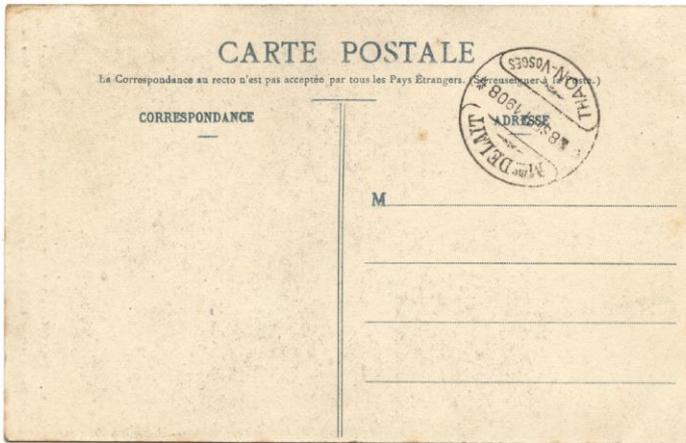


46



Thaon-les-Vosges - Madame Delait en promenade
Thaon-les-Vosges, le

47



48



34. - THAON-les-VOSGES. - Madame Delait en Promenade
Photo Homoyer et Ebrat, Epinal - Reproduction interdite Exiger le Cachet de M^{me} Delait



32. - THAON-les-VOSGES. - Madame Delait en promenade
Imprimeries Réunies de Nancy - Reproduction interdite Exiger le Cachet de Mme Delait

49



51

50



52



53



54



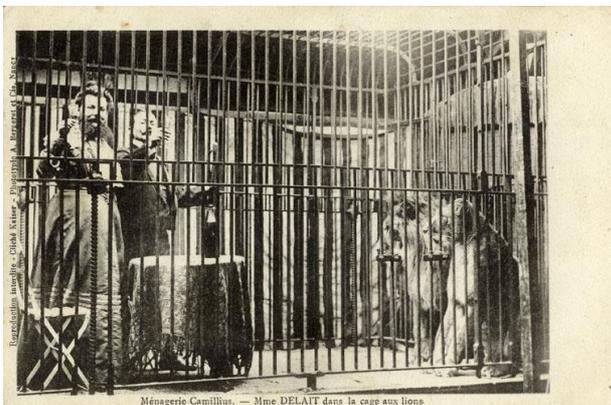
55



56



59



57



58

- A CE SUJET -
D'AMÈRES LE-
CONS. »

Un des cadeaux offerts au Führer : le portrait de ses parents

Rome, 20 avril.
M. Mussolini a tenu au-
jourd'hui un rapport sur
l'Exposition internationale
de Rome de 1942.

La cérémonie s'est dé-
roulée au Capitole, en pré-
sence des représentants
des pays étrangers qui ont
fait connaître qu'ils parti-
ciperaient à cette exposi-
tion dont l'inauguration
aura lieu le 21 avril 1942.

(Suite en page 5)

Lire en page 5 :

**LES FETES DU
CINQUANTAIRE
DE ADOLF HITLER**

Par notre envoyé spécial
Jules SAUERWEIN

La femme à barbe Mme Delait - est morte

Pendant 50 ans, elle fit l'admiration
des Vosgiens

Mme Delait, née Clémentine Flatteaux, vient de mourir à l'âge de
74 ans, à Epinal. C'est une mort parmi tant d'autres, diaboliques.

Oui, mais voilà, Mme Delait avait cette particularité, comme disent
les bonisseurs de folklore, « d'être un féodal masculinisé », c'est-à-dire
de posséder sous le menton une barbe fort opulente, blonde et frisée,
qu'elle portait gallamment à la Sadi Carnot.

Mme Delait ne tenait pas à être une petite bourgeoise au mi-
lieu de son salon Jean-Philippe. Elle était pourtant célè-
bre dans toute la région vosgienne; pendant près de cinquante ans elle
reçut, dans son petit café de
Thion, une foule de visiteurs où
l'on trouvait aussi bien le joyeux
contrecrit que le paysan rufé.

Mme Delait était très fière de
sa superbe paire de moustaches de
sa barbe, et s'accrochait aux qui
l'en plaçaient sur « pots suspen-
dus ».

Un jour, elle mit proprement à
la porte de son établissement un
client par trop fier qui, lui
s'avisant d'ailleurs pas de mousti-
ches.

La femme à barbe vendait son
portrait aux jeunes mariés et aux
amateurs. Elle adorait les fleurs
et les animaux. Depuis quelques
années, elle avait abandonné son
commerce pour vivre en paix com-

me Mme Delait aurait pu raser sa
barbe et passer l'exercice, mais
elle considérait qu'après tout, puis-
qu'elle les deux travail favorisée elle
se raisonnait en lui apportant cette
talon d'instants, elle n'avait qu'à
la garder.

Aujourd'hui, la femme à barbe
est partie au paradis des phéno-
mènes : rejoindre l'homme-trois, la
femme-langoustine et l'enfant à
deux têtes, et laisse dans toute la
région vosgienne le souvenir d'une
femme charmante et vive.

SERGE.



Mme Delait, la femme à barbe, est morte à Epinal
âgée de 74 ans.



Des

OPATE INDIAN

THE MISNOMERED

BEAR

JULIA PASTRANA

WILL HOLD HER LEVEES IN THIS CITY, AT
WALDO HALL,
WORCESTER,
Thursday and Friday, August 30 and 31
 DOORS OPEN AT 7 AND 7 O'CLOCK P.M.
TICKETS 15 Cents, CHILDREN 10 Cts

With the face of a Babeon—the body and limbs of a Woman—the skin of a Bear, and other strange formations, for an account of which, read the Book.

61

REGENT GALLERY.
 69 & 71, QUADRANT, REGENT STREET.

GRAND & NOVEL

WONDERFUL

MISS JULIA PASTRANA

NONDESCRIBT!

Just from the UNITED STATES and CANADA, where she has held her Levees in all the Principal Cities, and created the greatest possible excitement, being pronounced by most eminent Philosophers and Physicians.

THE WONDER OF THE WORLD!

Will hold her Levees at the REGENT GALLERY every day. Morning 11 to 1, and 3 to 5; Evening 8 to 10. No Evening Entertainment on Saturdays.

STALLS, - - 3s. AREA, - - 2s. GALLERY, - - 1s.

Health can be preserved every day at the Box Office, REGENT GALLERY, between 10 and 11, without any extra charge.

W. BISHOP'S Dress Making, Kensington and Waterloo Road, Twenty Years from the Highest and Best.

62



63



Miss Julia Parrana.

64



65



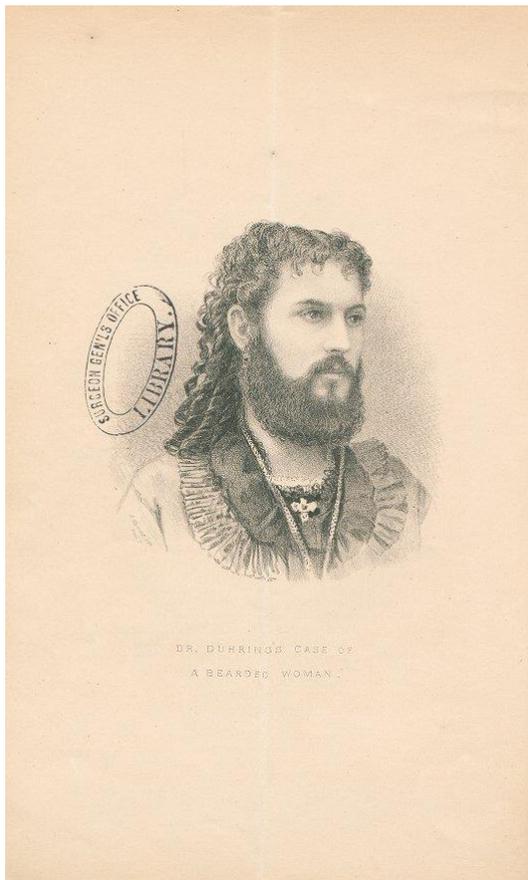
66



67



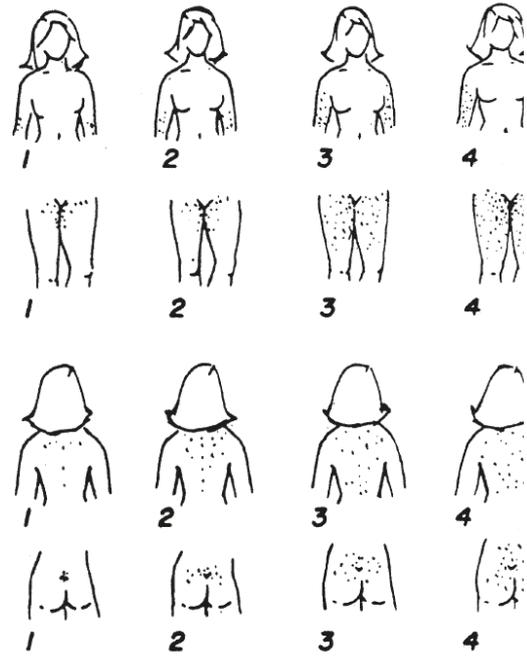
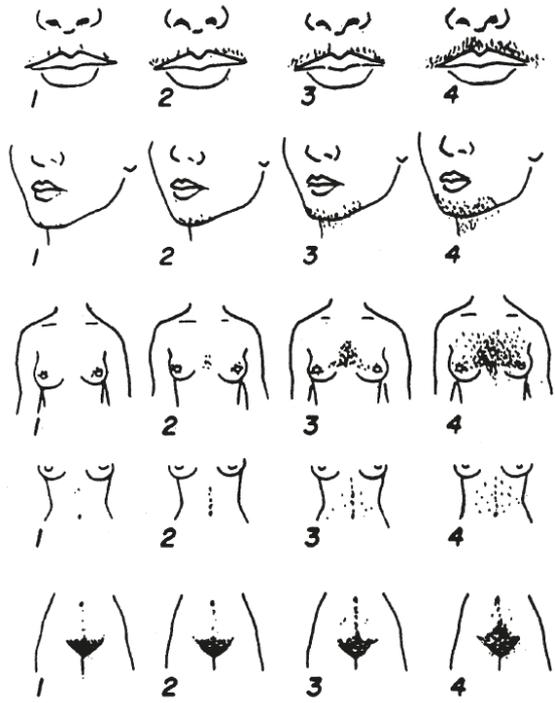
68



69



70



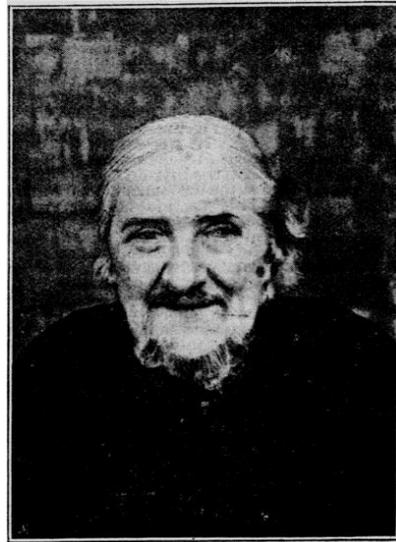
71



72



73





74



75



76

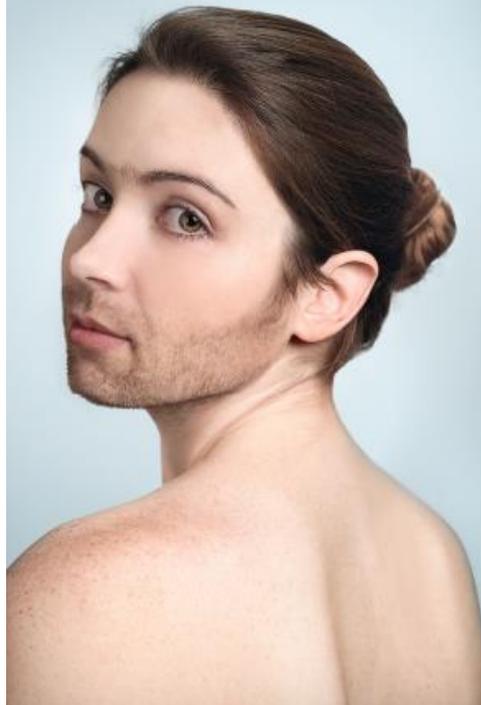


77



78

Gefälschte Medikamente –
echte Nebenwirkungen.
So können Sie sich schützen.



79