Claudia Benthien

Zwiespältige Zungen

Der Kampf um Lust und Macht im oralen Raum

> Zunge, Lateinisch *Lingua*, Griechisch [*Glossa*], Französisch *Langue*, ist bey denen Menschen das fleischichte und weichlichte Wesen, welches in der Höhle des Mundes den Zwischenraum des gantzen Bogens vom Kinnladen-Rande am untern Kinnbacken, und der gantzen Reihe Zähne in diesem Kinnbaken einnimmt, und sich noch weiter hinterwärts erstrecket; sonst aber durch seine Bewegung das Schlingen befördert, und ein Werckzeug sowohl des Geschmacks als der Sprache ist.[1]

In dieser physiologischen Definition der ‹Zunge› aus *Zedlers Universallexikon* von 1750 ist noch die ganze Ambivalenz jenes Organs spürbar, welches sich kontinuierlich auf der Schwelle zwischen Intimität und Öffentlichkeit bewegt. Die Zunge ist das einzige Körperteil des Menschen, welches sowohl in als auch außerhalb seines Körpers sein kann. Sie ist ein bewegliches, muskuläres Organ, das in einer Höhle wohnt, in ihr aber sichtbar ist und sie zuweilen transzendiert. Dieser liminale Charakter macht die Zunge suspekt – außerhalb des Mundes ist das mit Schleimhaut überzogene «fleischichte und weichlichte» Körperglied fehl am Platz, provoziert Lust und Ekel. Ein weiterer kultureller Doppelstatus, der sich auch im obigen Zitat spiegelt, kennzeichnet die Zunge: Sie wird dort als «Wesen» und als «Werckzeug» bezeichnet und ist damit sowohl aktives Subjekt wie auch passives Instrument. Dem Eigenleben der Zunge – dass sie tut und vor allem spricht, was sie will – steht der Wunsch nach ihrer Subsumtion unter den Willen des Subjekts gegenüber. Dieser Kampf, der fortwährende kulturelle Disziplinierungsversuch des Organs in der Mundhöhle, ist das wesentliche Motiv, das die europäische Semantik der Zunge in moralischen Diskursen seit dem Mittelalter prägt.

In *Zedlers Universallexikon* wird auf zwei Leitfunktionen der Zunge verwiesen: auf die des Sprechens und des Schmeckens. Zwei weitere Aspekte scheinen mir bedeutsam: zum einen ihre erotische Funktion und Signalwirkung, zum anderen der gewaltsame physische Angriff auf die Zunge als Einschreibung von Macht. In diesem Beitrag wird es um diese vier anthropologischen Bereiche – Sprache, Gewalt, Erotik und Geschmack – gehen. Verwoben sind sie durch die Frage der Liminalität: der anatomischen *und* symbolischen Verortung der Zunge in einer changierenden Zone zwischen Selbst und Welt, Intimität und Öffentlichkeit.

Die Bedeutung der Zunge ist historischen und kulturellen Wandlungen unterworfen, wie sich etwa an der plastischen, physischen und auch ‹poetischen› Wortwahl des Zitats von 1750 zeigt, die sich in heutigen Universallexika so nicht mehr findet. Hier deutet sich ein historisch-anthropologischer Wandel an, der der *longue durée* unterworfen zu sein scheint. Demgegenüber wird auch in heutigen Lexika unter dem Stichwort ‹Zunge› lediglich auf die zwei Funktionen des Sprechens und des Geschmacks verwiesen: Die erotische Dimension sowie diejenige der Gewalt, die – wie deutlich werden wird – in der kulturellen Wahrnehmung ebenso zentral sind, werden diesem Körperteil ‹offiziell› weiterhin nicht zugeschrieben.

Lingua – Organ und Metonymie der Sprache

Das lateinische Wort *lingua* und das griechische *glossa* bedeuten sowohl ‹Zunge› als auch ‹Sprache›. Beide Bedeutungen stehen jedoch nicht in Analogie, sondern in einem metonymischen Verhältnis, indem zwar ‹Zunge› für ‹Sprache› stehen kann, nicht aber umgekehrt ‹Sprache› für ‹Zunge›. In der englischen Bezeichnung ‹mother tongue› oder der französischen ‹langue maternelle› dient die «gemeinschaftliche Zunge»[2] (August Wilhelm Schlegel) gar der Identität einer Nation. Im Deutschen hingegen wird das Wort ‹Zunge› als Ersetzung für Sprache in der Regel nur gebraucht, wenn der Unterschied der deutschen ‹Mundart› gegenüber einer anderen hervorgehoben werden soll.[3]

Vielzählige Wendungen setzen die Bewegung der Zunge und das Sprachvermögen gleich, denkt man etwa an die Rede von der ‹schweren› oder ‹gelähmten Zunge›, von der ‹Zunge, die einem gelöst wird›, oder davon, dass einem ein Wort ‹bereits auf der Zunge liegt›. Dabei wird dasjenige, was man ‹lose› auf der Zunge trägt, in der Regel als oberflächlich und unbesonnen bewertet – als etwas, das man leichtfertig preisgibt, anstatt es für sich zu bewahren: «was der Nüchterne im Herzen hat, das hat der Trunkene auf der Zungen»[4], heißt einer der Sprüche, die Grimms *Deutsches Wörterbuch* in diesem Kontext zitiert. Im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit war die Rede von der Zügelung und Mäßigung der Zunge ‹in aller Munde› – zahlreiche religiöse Trak-

tate, Benimmbücher und Klugheitslehren widmeten sich explizit diesem Körperteil,[5] sodass *Zedlers Universallexikon* noch im 18. Jahrhundert konstatieren kann: «[D]ie Regierung der Zunge ist allezeit, und mit Recht für eins der wichtigsten Stücke der Herrschaft über sich selbst gehalten worden.»[6]

Die meisten Schriften beziehen sich zentral auf eine Bibelstelle aus dem Neuen Testament mit dem Titel *Die Zucht der Zunge* aus dem *Brief des Jakobus* (ich zitiere die Übersetzung Luthers):

> Wenn wir den Pferden den Zaum ins Maul legen, so daß sie uns gehorchen, so lenken wir ihren ganzen Leib. Siehe, auch die Schiffe, ob sie wohl groß sind und von starken Winden getrieben werden, werden sie doch gelenkt mit einem kleinen Ruder, wo der hin will, der es regiert. So ist auch die Zunge ein kleines Glied und richtet große Dinge an. Siehe, ein kleines Feuer, welch einen Wald zündet's an! Und die Zunge ist auch ein Feuer, eine Welt voll Ungerechtigkeit. So ist die Zunge unter unsern Gliedern: sie befleckt den ganzen Leib, sie setzt des Lebens Kreis in Flammen und ist selbst von der Hölle entzündet. Denn die Natur aller Tiere und Vögel und Schlangen und Meerwunder wird gezähmt und ist gezähmt von der menschlichen Natur, aber die Zunge kann kein Mensch zähmen, das unruhige Übel, voll tödlichen Giftes. Durch sie loben wir den Herrn und Vater, und durch sie fluchen wir den Menschen, die nach dem Bilde Gottes gemacht sind. Aus *einem* Munde gehen Loben und Fluchen. Es soll, liebe Brüder, nicht so sein. Läßt denn die Quelle aus *einem* Loch Süßes und Bitteres fließen? (Jak. 3.3–11)

In diesem Gleichnis wird die wesentliche Semantik der Zunge entfaltet, wie sie die Diskurse der Frühen Neuzeit prägt: Allegorisch wird die Zunge erstens mit einem wilden oder jungen Pferd verglichen, was zu zügeln und zu lenken ist; man muss lernen, sie zu bändigen und ‹hart im Zaum zu halten›.[7] Die Zunge ist – in einer Art Vorgriff des cartesianischen Dualismus – *pars pro toto* des ganzen Körpers, dessen mächtige, unwillkürliche Regungen der Geist zu beherrschen sucht. Ihre verheerende Wirkung wird zweitens einem Feuer gleichgestellt, das an einer Stelle beginnt, sich dann aber unaufhaltsam ausbreitet, sofern man ihm nicht Einhalt gebietet. In der Rede von der Befleckung des Leibes durch die Zunge wird drittens die verführerische Macht der Sprache evoziert, die zum Sündenfall führte: Zunge und Schlange werden hier kontextualisiert, wie auch Sprache und Weiblichkeit. Schließlich geht es viertens um das Doppelantlitz der Zunge, die sowohl loben als auch verfluchen kann, Heil bringen wie auch vernichten. Dieses Motiv der ‹Doppelzüngigkeit› ist ebenfalls mit der Schlange verbunden, mit ihrer ‹gespaltenen Zunge›.

Lippen und Zähne werden als allegorische ‹Hüter› der Zunge am Tor des Mundes aufgerufen, diese zu bewachen. Erasmus schlägt in seiner Schrift *Lingua, sive de lingua usu ac abuso* (Vom Gebrauch und Missbrauch der Zunge) von 1525 vor, die eigene Zunge durch einen Biss mit den Zähnen zu disziplinieren, sollte sie der Vernunft nicht gehorchen.[8] Sprichwörtlich ist in dieser Zeit die Rede von den Lippen als der ‹Doppeltür› vor der Zunge und den Zähnen als ihren aufgereihten ‹Wächtern›.[9] «[T]he mouth is positioned as a war zone, with tongue and teeth locked in perennial combat»[10], wie Carla Mazzio schreibt. Die Mundhöhle wird als konfliktträchtiger Privatraum imaginiert, in welchem die Zunge ruhig zu stellen ist, da ihr ungezügeltes Agieren als gefährlich gilt. Der Barockdichter Friedrich von Logau formuliert in seinem Epigramm *Außtrit der Zunge* (1654):

> Die Zunge wohnt mit Fleiß im weißen Bein-Gehäge;
> Dann diß ist ihre Gräntz, in der sie sich bewege;
> Wächst aber wo die Zung und steiget über Zaun,
> Derselben traue du! Ich wil ihr nimmer traun.[11]

Tritt die Zunge über den ‹Zaun› der Lippen, so ist sie mit Vorsicht zu behandeln. Ähnlich wie im Vergleich der Zunge mit einem verheerenden Feuer im *Brief des Jakobus* wird der Übertritt über die Schwelle – des Anstands, des Maßes, der sozialen Normen – als vernichtend verstanden. Sprache kann ein ‹Lauffeuer› werden, ein Gerücht, das sich wie ‹züngelnde› Flammen unkontrollierbar ausbreitet.

In der Rede vom notwendigen Misstrauen gegenüber dem Gehörten wird an die ‹Zwiespältigkeit› dieses Organs erinnert: Man kann ‹sein Herz auf der Zunge tragen›, das heißt ehrlich und unverstellt sprechen, oder ‹mit gespaltener Zunge› reden, indem man schmeichlerisch oder heuchlerisch handelt. Wie bereits angedeutet, ist das Motiv der ‹Doppelzüngigkeit› mit dem Symboltier der Schlange und dem biblischen Sündenfall verknüpft. Die Rede ‹mit zwei Zungen›, mit ‹zerteilter Zunge› oder gar ‹mit Engelszungen› beruht auf einem besonderen Antagonismus zwischen Innen und Außen, für den zwei Körperteile emblematisch stehen – Zunge und Herz: «Zungen-Honig, Herzens-Gifften, / jenes aussen, dieses innen»[12], wie Logau diesen Zusammenhang

Abb. 1:
Sebastián de Covarrubias
Tu servare potes tu perdere (1610)

bündig benennt. Dabei gilt es als Tugend, Zunge und Herz *eine* Sprache sprechen zu lassen, sie in Übereinstimmung zu bringen.[13] Die Künstlichkeit einer *Sprache der Verstellung*[14] ist den Menschen, im Gegensatz zum Tier, das nur unwillkürlich und ‹stumm spricht›, eigen. Sie ist Kehrseite seiner Zivilisation:

> Das Wunder der Natur / das überweise Thier
> Hat nichts das seiner zungen sey zugleichen.
> Ein wildes Vieh' entdeckt mit stummen zeichen
> Deß innern hertzens sinn; mit worten herrschen wir! [...]
> Die Macht / die wildes Volck zu sitten hat gezwungen /
> Deß Menschen leben selbst; beruht auf seiner Zungen.[15]

Diese Verse entstammen den «Reyen der Höflinge» aus Andreas Gryphius' Trauerspiel *Leo Armenius* (1646). Der Tugend der ‹stummen Zeichen›, wie sie die Tiere benutzen, wird die Artifizialität des nachbabylonischen Sprechens gegenübergestellt. Die Sprache (Zunge) vermag viel – durch Benennung und Ordnung Zivilisation zu erschaffen, ebenso aber zu vernichten.

Als zerstörerisches Organ wurde die Zunge daher auch immer wieder einer Waffe – dem Schwert oder Säbel – verglichen: Unter dem Stichwort «Zunge als Kampfmittel» listet Grimms *Deutsches Wörterbuch* ein ganzes Arsenal zusammengesetzter Substantive auf, die diese Aggressivität betonen, wie «Zungenfehde, -gefecht, -hader, -mord, -schlacht, -hieb, -kampf, -lanze, -messer, -gewehr, -schwert, -stich, -streit»[16]. Ein spanisches Emblem aus Sebastián de Covarrubias Orozcos *Emblemas morales* (Abb. 1) zeigt Zunge und Schwert als gleichwertige Gegner eines Duells. Die *subscriptio* lautet:

> Zwei Waffen sind Zunge und Schwert: Wenn wir sie angemessen handhaben, sind wir immer wohlbehütet. Ihr richtiger Gebrauch schafft tausend Vorteile. Wenn aber eine von beiden ungehorsam ist und die Klugheit außer acht läßt, bereitet sie dem Wahnwitzigen und Einfältigen den Tod, doch dem Klugen und Weisen wendet sie das Schicksal zum Guten.[17]

Das mit dem lateinischen Titel *Tu servare potes tu perdere* (Du kannst retten und verderben) überschriebene Emblem behandelt die Macht von Wort und Tat. Beide werden in ihrer Gewalt gleichgestellt. Das Schwert und die überdimensionale, ‹erigierte› Zunge ragen mittig in den Himmel. Die Kampfinstrumente schweben, von partialisierten Händen gehalten, über einer Landschaft, in der sich durch Kirchtürme rechts und links zwei Ortschaften andeuten, die sich möglicherweise im Streit befinden. Zunge und Schwert werden zwar als Duellanten personifiziert, die sich gegenüberstehen, doch sie kämpfen nicht: Noch gäbe es also die Möglichkeit, klug die Waffe zurückzuziehen, den gefährlichen Kampf nicht auszufechten. In Bezug auf das Schwert hieße dies, in seine Scheide zurückzukehren, hinsichtlich der Zunge, in ihren Mund – zu schweigen, anstatt mit Worten zu verletzen.

Gewaltsames Verstummen

> Meine früheste Erinnerung ist in Rot getaucht. Auf dem Arm eines Mädchens komme ich zu einer Tür heraus, der Boden vor mir ist rot, und zur Linken geht eine Treppe hinunter, die ebenso rot ist. Gegenüber von uns, in selber Höhe, öffnet sich eine Türe und ein lächelnder Mann tritt heraus, der freundlich auf mich zugeht. Er tritt ganz nahe an mich heran, bleibt stehen und sagt zu mir: «Zeig die Zunge!» Ich strecke die Zunge heraus, er greift in seine Tasche, zieht ein Taschenmesser hervor, öffnet es und führt die Klinge ganz nahe an meine Zunge heran. Er sagt: «Jetzt schneiden wir ihm die Zunge ab.» Ich wage es nicht, die Zunge zurückzuziehen, er kommt immer näher, gleich wird er sie mit der Klinge berühren. Im letzten Augenblick zieht er das Messer zurück, sagt: «Heute noch nicht, morgen.» Er klappt das Messer wieder zu und steckt es in seine Tasche.
> Jeden Morgen treten wir aus der Tür heraus auf den roten Flur, die Türe öffnet sich, und der lächelnde Mann erscheint. Ich weiß, was er sagen wird und warte auf seinen Befehl, die Zunge zu zeigen. Ich weiß, daß er sie mir abschneiden wird und fürchte mich jedesmal mehr. Der Tag beginnt damit, und es geschieht viele Male.[18]

Elias Canettis autobiographisches Werk *Die gerettete Zunge* (1977) wird mit diesem Erinnerungsbild eröffnet. Es erhebt den fortwährenden Besitz einer eigenen Zunge zum Programm des Erzählens: Nur wer eine Zunge hat, kann sich artikulieren; nur wer spricht, kann gehört werden; nur wer gehört wird, ist existent. Canetti, der 1938 nach England emigrierte, hat den Holocaust überlebt. Seine ‹gerettete Zunge› ist Analogon der sprichwörtlichen ‹geretteten Haut›: Mit ‹heiler Zunge davonzukommen› ist es, was für den jüdischen Schriftsteller zählt, der für viele ‹verlorene Zungen› zu sprechen hat.

Der Begriff der ‹Rettung› im Titel impliziert, dass es ein konkretes Subjekt dieser Handlung gibt. Das Kind, zum Zeitpunkt des Erlebnisses gerade zwei Jahre alt, und nicht etwa das ihn tragende junge Mädchen ist es, das die eigene Zunge rettet. Aber nicht, indem es sie schützend in den Mund zurückzieht, sondern indem es ausharrt, die Gefahr stumm und regungslos erträgt, sie immer wieder über sich ergehen lässt. Der kleine Junge, der anscheinend noch nicht selbständig stehen oder gehen kann (aber dennoch von einem ‹Wir› des ‹Heraustretens› aus der Tür spricht), erlebt mit der Gefährdung seiner noch fragilen körperlichen Integrität zugleich ein Moment der Subjektwerdung: Die angedrohte Zungen-Kastration bleibt aus. Erst zehn Jahre später fragt der junge Canetti seine Mutter, was dieses in Rot getauchte, präsentische Erinnerungsbild bedeuten mag: Seine 15-jährige Kindergärtnerin hatte, wie die Eltern später herausfanden, ein heimliches Liebesverhältnis mit dem Mann auf der gegenüberliegenden Seite des Flurs. In Canettis Deutung hatte dieser Mann befürchtet, dass der kleine Junge ihn verraten könne: «Die Drohung mit dem Messer hat ihre Wirkung getan, das Kind hat zehn Jahre darüber geschwiegen.»[19]

Die Androhung der Verstümmelung ist hier an die unwillkürliche Zeugenschaft eines verbotenen Begehrens gebunden. Der psychoanalytischen Theorie zufolge hängt die Androhung der Kastration mit der eigenen, infantilen sexuellen Aktivität zusammen, die als schuldhaft erlebt wird, sowie mit dem entstehenden ödipalen Neid gegenüber der Vaterinstanz. Möglicherweise steht die Wiedergabe des Wortlauts des Mannes in diesem Kontext, denn schließlich sagt dieser in Canettis Erinnerung, «Jetzt schneiden *wir* ihm die Zunge ab»; er konstituiert so eine symbolische Einheit zwischen sich und der Frau, in der der kleine Junge auf ihrem Arm zum Ausgestoßenen wird.

In der geschilderten Sequenz ist der Mann mit dem Taschenmesser die einzige Person, die überhaupt den Phallus – nämlich die Sprache – besitzt: Nur er erhält von Canetti wörtliche Rede. Im psychoanalytischen Kastrationskomplex sind es nicht notwendig die Genitalien, die von Verstümmelung bedroht sind, sondern der Ort kann sich innerhalb des Körpers verschieben. John Carl Flügel weist auf den engen Zusammenhang von Zunge und Phallus, von Sprechen und sexueller Potenz hin:

> The unconscious equations speech = sexual power, dumbness = castration or impotence, are clearly shown in the numerous customs connected with the cutting out of tongues. Excision of the tongue would appear to have been practiced occasionally as a form of punishment at the same time as there were practiced other punishments easy recognizable as castration-displacements, such as blinding and the cutting off of hands (as well as actual castration itself).[20]

Symbolische Kastration und erzwungenes Schweigen sind über den antiken Mythos von Philomela eng verknüpft: Ihr Schwager Tereus vergewaltigt sie und schneidet ihr anschließend die Zunge heraus, damit sie das Verbrechen nicht mitteilen kann. Der in Ovids *Metamorphosen* (2–8 n. Chr.) geschilderte Mythos fand in den Schauer- und Rachetragödien der englischen Renaissance eine prominente Wiederaufnahme. Bekannt ist die Verstümmelung der Lavinia in William Shakespeares Tragödie *Titus Andronicus* (um 1590). Doch im Renaissance-Drama gibt es auch männliche Protagonisten, denen die Zunge durchbohrt, herausgerissen oder abgeschnitten wird oder die sich in einem verzweifelten Akt der Wahrung ihrer Integrität vor einer erzwungenen Aussage dieses Körperteil selbst abbeißen – so etwa die Figur Hieronimo in Thomas Kyds *The Spanish Tragedy* (1592).[21] Auch reale Praktiken der Zungen-Folter bei Männern und Frauen sind aus dem Mittelalter bekannt und wurden bis in die Frühe Neuzeit praktiziert, sowohl hinsichtlich der Torturen von Märtyrern und Märtyrerinnen – etwa in der Legende der heiligen Christine oder der des heiligen Roman – als auch der juristischen Strafpraxis.[22]

Die feministische Forschung hat sich in den letzten Jahrzehnten mit dem Zusammenhang von weiblichem Verstummen durch die reale oder symbolische Mutilation der Zunge und der dadurch bedingten Genese einer ‹weiblichen Stimme› beschäftigt.[23] Prototypisch steht der Mythos von Philomela, die nach der Gewalterfahrung ihr Schicksal in «purpurnen Zeichen» (Ovid) in einen weißen Stoff webt, um das Erlittene ihrer Schwester zu übermitteln. Philomela unterminiert so

den Logozentriker Tereus mit einem Aufschreibesystem, das selbst weiblich markiert ist: Es ist ihr Gewebe, der Text in seinem ursprünglichen Sinn, mit dem z. B. auch Penelope männliche Gewalt unterläuft. In einem Kontext, in dem das gesprochene Wort durch die Macht okkupiert ist, erscheint die Subversion durch den Text, die Schrift.[24]

Helga Geyer-Ryan macht deutlich, inwieweit diese Subversion Philomelas mittels der Eliminierung der oralen Kommunikation auf einem vorgängigen «Register weiblicher Kastrierung als Zerstörung einer autonomen Individualität und Sexualität» aufbaut.[25] Dies zeigt sich im Mythos besonders darin, dass dem Herausschneiden der Zunge bei Philomela (ebenso wie bei Lavinia) eine aggressive verbale Beleidigung der Gewaltinstanz vorhergeht.

Bei Ovid bricht Philomela, nachdem Tereus sie im Wald vergewaltigt hat, in wildes, klagendes Geschrei aus.[26] In Übereinstimmung mit der antiken Pathosformel der Verzweiflung rauft sie sich die Haare, schlägt die Arme empor und verurteilt den Täter, der nicht nur sie beschmutzte und beschämte, sondern zudem ihren Vater und ihre Schwester Progne entehrte. Ihre wilde, eloquente Anklage ist die erste wörtliche Rede, die Ovid der Philomela-Figur gibt. Sie markiert einen fundamentalen Grenzübertritt der geschlechtlichen und sozialen Sprachreglementierung. Philomelas transgressives Sprechen löst in Tereus widersprüchliche Affekte aus, die ihn zum Vollzug der Mutilation führen:

Solches Reden erregte den Zorn des Tyrannen,
Aber nicht minder auch seine Furcht; von beidem gestachelt,
Macht aus der Scheide er frei das Schwert, mit dem er umgürtet,
Packt sie am Haar und biegt ihr die Arme nach hinten zum Rücken,
Läßt sie die Fesseln erdulden. Ihm bot Philomela die Kehle
Hatte beim Anblick des Schwertes schon Hoffnung gefaßt auf den Tod; er
Griff mit der Zange jedoch ihre Zunge, die immer des Vaters
Namen empört noch ruft und zu reden versucht; mit dem wilden
Schwerte schnitt er sie ab. Die Wurzel zuckt, und die Zunge
Selbst, auf die schwarze Erde gefallen, lallt ihr noch zitternd
Zu und schnellt, wie der Schwanz der verstümmelten Schlange zu springen
Pflegt, sich empor und sucht im Sterben die Spur seiner Herrin.
(VI, 549–60)

Philomelas Zunge ist hier zugleich autonom und abhängig. Sie wird einer Schlange verglichen, die sich unwillkürlich bewegt und auch als abgetrenntes Körperteil bemüht ist, sich ihrer ‹Herrin› unterzuordnen. Tereus kastriert eine Zunge, die fortwährend klagt, an die Rechtsordnung appelliert und schließlich immer wieder den ‹Namen des Vaters› ausruft. Die Verstümmelung ist eine finale Abtrennung von der symbolischen (phallischen) Ordnung und vom Gesetz. Philomela ist fortan eine Ausgestoßene ohne Rechte, wie die Erzählinstanz mit dem Gestus der Irritation festhält: «Auch nach diesem Verbrechen – kaum wag ich's zu glauben – mißbrauchte / Oft, so sagt man, er noch sich zur Lust den geschändeten Körper» (VI, 561–62). Sie ist nicht länger eine geschändete ‹Person›, sondern nur noch ein misshandelter ‹Körper›, der in seiner Verstümmelung den Vergewaltiger nur umso mehr erregt.

Tereus glückt der Plan, die Tochter des Pandion von ihrem Vater zu entfernen und mit sich zu führen, weil er sein Begehren für Philomela als Herzensanliegen seiner Frau Progne zu tarnen vermag. Dem Vater gegenüber spricht er sozusagen ‹mit geborgter Zunge›. Doch es gelingt ihm nur schwer, seine Gier zu verbergen, denn er «schaut auf sie, verschlingt sie schon mit den Blicken» (VI, 478). Es ist jenes Verschlingend-Orale seines Triebs, das ihm schließlich zum Verhängnis wird. Als Progne durch die eingestickte Nachricht vom Schicksal ihrer Schwester erfährt und sie aus ihrer Gefangenschaft befreit, ist die Rache der Frauen maßlos. Sie töten den Sohn des Tereus, zerstückeln und kochen ihn und setzen ihn dem Vater als Mahlzeit vor: Ebenso wie er Philomela zu Beginn der Erzählung mit Blicken verschlang, verschlingt er nun, in einer perversen Analogie, gierig sich selbst, sein eigenes ‹Fleisch und Blut›. Als er nach dem Sohn fragt und Progne ihm hämisch sagt «Drinnen hast du den, den du verlangst» (VI, 655), heißt es:

Gräßlich schreiend stößt der Thracer den Tisch da zurück und
Ruft aus dem stygischen Tal die schlangenhaarigen Schwestern;
Sucht bald, ob er vermöge, den Schlund sich weitend, das Greuelmahl herauf zu würgen und wieder von sich zu geben,
Weint bald, nennt sich selbst das klägliche Grab seines Sohnes –
[...]. (VI, 661–65)

Die Tötung und Zerstückelung des Sohns ruiniert die phallische Macht des Vaters. Durch den vergeblichen Versuch, ihn aus sich herauszuwürgen, wird die Situation der Vergewaltigung Philomelas sym-

bolisch wiederholt: Auch sie wurde gewaltsam penetriert und okkupiert vom ‹Fleisch› ihres Verwandten, auch sie vermochte es nicht, sich von dieser Schändung und Befleckung zu befreien. Das Herausschneiden ihrer Zunge als Notwehr wird der (symbolischen) Kastration des Tereus als Strafe für sein Vergehen angeglichen.

Shakespeares *Titus Andronicus* führt den von Ovid gestalteten Mythos als deutliche Referenz.[27] Nachdem Lavinia, die Tochter des Feldherrn Andronicus, von Chiron und Demetrius, den Söhnen der verfeindeten Gotenkönigin Tamora, vergewaltigt und an Zunge und Händen verstümmelt wurde, deutet sie im Kreis ihrer Familie auf ein Buch: Es sind Ovids *Metamorphosen*; sie blättert mit ihren Armstümpfen darin, bis sie die «tragic tale of Philomel» (IV/1, 47) findet und über den Intertext ihr eigenes Schicksal artikuliert. Lavinia wird wie Philomela die Zunge abgetrennt, nachdem sie eine verbale Anklage wagt und damit als Frau einen symbolischen Grenzübertritt vollzieht: Von den Goten gefangen, fleht sie die Königin Tamora an, nur so wenig Mitleid mit ihr zu haben wie mit einem Tier, doch diese wehrt den Appell an ihr weibliches Gefühl radikal ab: «I will not hear her speak; away with her» (II/3, 137). Tamora sagt ihr sogar auf den Kopf zu, dass ihre Söhne sie sexuell missbrauchen werden. Lavinia beginnt, sie zu verfluchen, sie symbolisch aus dem ‹Geschlecht› der Frauen zu verstoßen: «No grace? No womanhood? Ah, beastly creature, / The blot and enemy to our general name! / Confusion fall –» (II/3, 182–184). Dieser apodiktische Ruf nach einem Ausbrechen des Chaos ist der letzte Satz, den Lavinia im Leben ‹in den Mund nehmen› wird, doch sie kann ihn nicht beenden, denn ihr wird durch Demetrius ‹das Wort abgeschnitten›. Er sagt dies ganz deutlich: «Nay, then I'll stop your mouth» (II/3, 185), bevor er sie mit seinem Bruder wegschleift.

Als die Söhne mit Lavinia nach der Misshandlung wiederkehren, reizt es sie noch immer, das stumme Opfer zu provozieren:

> Demetrius: So, now go tell, and if thy tongue can speak,
> Who 'twas that cut thy tongue and ravish'ed thee.
> Chiron: Write down thy mind, bewray thy meaning so,
> And if thy stumps will let thee play the scribe.
> Demetrius: See how with signs and tokens she can scrowl.
> Chiron: Go home, call for sweet water, wash thy hands.
> Demetrius: She hath no tongue to call, no hands to wash;
> And so let's leave her to her silent walks.

> Chiron: And 'twere my cause, I should go hang myself.
> Demetrius: If thou hadst hands to help thee knit the cord. (III/4, 1–10)

Die vergewaltigte Frau wird durch diese sadistischen Wortspiele ihrer Peiniger erneut gedemütigt und erniedrigt. Nun kann sie sich auch verbal nicht mehr dagegen wehren. Als stumme Figur inmitten von Sprechenden ist Lavinia auf der elisabethanischen Bühne Objekt des Mitleids wie auch Verkörperung des Tragisch-Grotesken: So trägt sie später die abgeschlagene Hand ihres Vaters zwischen ihren Zähnen von der Bühne (er selbst muss mit der ihm verbliebenen anderen Hand die Köpfe zweier seiner Söhne tragen!); schließlich ‹spricht› sie, indem sie mit Mund und Handstümpfen einen Stock führt und die Namen der Täter in den Sand schreibt. Die Vergewaltiger werden im grausigen Finale schließlich – in metonymischer Verschiebung zu Ovid – von Andronicus' Verbündeten gefangen, zerkleinert und der herzlosen Mutter zur Speise vorgesetzt.

Über das Motiv der Zunge ist Lavinia eine Nebenfigur zugeordnet: jene Amme, die erstochen wird, damit sie nicht das Geheimnis um das uneheliche Kind Tamoras preisgibt. Die Amme wird als «long-tongu'd babbling gossip» (IV/2, 151), als langzüngiges, schwatzhaftes Klatschmaul bezeichnet und ruft damit das Klischee der exzessiv redenden, unkontrollierten Frauen auf, wie es in Mittelalter und Früher Neuzeit topisch war.[28] Lavinias Onkel Marcus Andronicus, der sie nach der Tat fand, klagt über den Verlust ihrer Zunge:

> O, that delightful engine of her thoughts,
> That blabbe'd them with such pleasing eloquence,
> Is torn from forth that pretty hollow cage,
> Where like a sweet melodious bird it sung
> Sweet varied notes, enchanting every ear. (III/1, 82–86)

Die Metapher der Zunge als ‹reizendem Instrument der Gedanken›, die sie mit schmucker Beredsamkeit unwillkürlich ausplaudert, weist auf den zeitgenössischen diffamierenden Topos, dass für Frauen Denken und Sprechen in eins fällt.[29] Eine lange Tradition analogisiert zudem die ausschweifende Rede wie auch die üppige Rhetorik mit dem weiblichen Sich-Herausputzen. Männliche Sprache sei gegenüber der weiblichen weniger ornamental und abschweifend, sondern genauer, konkreter und kraftvoller, so heißt es etwa bei Erasmus oder Michel de Montai-

gne.[30] Der sprachliche Exzess und das ungezügelte Reden wurden fortwährend als ‹weibisch› abgewertet, sodass sich die Klugheitslehren über die Tugend der Schweigsamkeit besonders an Frauen richteten. Dass die weiblichen Organe der Sprache – Zunge und Lippen – dabei in ihrer ‹Unmäßigkeit› mit dem weiblichen Geschlecht auch in obszöner Hinsicht verglichen wurden, ist ein Kontext, der anzunehmen ist, in der bisherigen Forschung aber nicht thematisiert wird.

Zungenküsse

Ein Kuss-Spiel, das unter Teenagern in den späten 70er Jahren kursierte, trägt den Namen *Rosarot*: Jungen und Mädchen stehen einander in zwei Reihen gegenüber, die eine zieht nach und nach an der anderen vorbei, sodass sich – ähnlich choreographiert wie in einem Menuett – immer neue Paare bilden. Dabei müssen entweder die Mädchen oder die Jungen ihrem jeweiligen Gegenüber sagen, welche Art von Kuss sie wünschen. Die Küsse werden nach Farben und nach Dauer unterteilt: ‹Blau› ist der Handkuss, ‹rosa› bedeutet einen Kuss auf die Wange, ‹rot› einen Kuss auf den Mund und ‹rosarot› schließlich ist Synonym für einen Kuss mit ‹Zungenschlag›. Bei letzterem muss man durch die zusätzliche Angabe der Sekundenzahl die gewünschte Länge des Kusses bestimmen.

Drei Aspekte sind an diesem Spiel aufschlussreich. Zunächst, dass die verschiedenen Weisen des Küssens der symbolischen Codierung von Intimität dienen: Nur der Zungenkuss markierte ein erotisches Interesse am Gegenüber, löste die polygame Struktur kurzzeitig in eine monogame auf. Durch die Bestimmung der gewünschten Länge wiederum wurde die heterosexuelle Lusterfahrung normiert und ein Sich-Einlassen auf die Situation grundlegend verhindert. Das längere Verweilen im Kuss hätte den Fluss des Spiels, das kontinuierliche Weitergehen von einer Person zur nächsten unterbrochen. Der Zungenschlag ist in *Rosarot* daher nicht primär eine sinnliche Erfahrung, sondern vielmehr ein Signifikant; er bezeichnet ein Begehren, das sich erst nach dem Spiel tatsächlich realisieren könnte.

‹Rosarot› bezeichnet zweitens, im Gegensatz zu den anderen drei Kuss-Namen, eine zusammengesetzte Farbe, die aus zwei Tönen besteht. Es handelt sich also um eine Art Steigerungsform im Farbcode, die Assoziationen des Glücks (‹rosarote Wolke›) evoziert. Möglicherweise bezieht sich der Name auch schlicht auf die zwei Flächen der Zunge: auf die

Abb. 2: Andy Warhol *Zungen-Cartoon*, Rolling-Stones-Cover ‹Sticky Fingers› (1971)

obere, rauere und rosafarbene und die untere, glatte und eher rötliche. Interessant ist, dass auch das Herausstrecken der Zunge eine solche kulturelle Zweiseitigkeit besitzt. Während die nach oben herausgebogene spitze Zunge ein obszönes, erotisches Signal ist, meint die breit nach unten heraushängende Zunge eher Provokation, wie der berühmte Rolling-Stones-Cartoon (Abb. 2) emblematisch verdeutlicht.[31]

Oftmals ist die herausgestreckte Zunge eine Gebärde der Ablehnung, wie Peter Sloterdijk ausführt:

> Die herausgestreckte Zunge sagt nein mit vielen Untertönen, es kann Aggression dabei sein, Widerwille oder Spott, und es verrät, daß man den Adressaten für einen Idioten oder eine Nervensäge hält. Dieses Nein mag böse sein oder heiter oder beides zusammen, schadenfroh. Man produziert dabei leicht einen Laut, der wie ‹äh›, ‹ätsch› klingt, der gut zur Schadenfreude paßt – in größerer Erregung auch ein ‹Bäh› oder ‹Üäh›, wobei der Ausdruck von Mißachtung überwiegt.[32]

Das plötzliche Zeigen der Zunge führt zu einer Konfrontation mit dem intimen, fleischigen Organ des Gegenübers. Die Provokation der herausgestreckten Zunge ist daher eine abgemilderte Form der aggressiven Selbstentblößung der Genitalien oder Brüste.[33] Das Gegenüber wird schockiert und beleidigt, indem ihm die Zunge visuell aufgezwungen wird.

Wie Katrin Kröll gezeigt hat, gab es in der Kunst des europäischen Mittelalters eine Vielzahl apotropäischer Gebärden der Selbstentblö-

ßung, die zwei leitende Bildformeln aufweisen: das so genannte *Blecken* – das Enthüllen des Hinterns oder der Genitalien – und das *Zannen* (Abb. 3) – das Breitziehen der Mundwinkel mit den Händen und das Herausstrecken der Zunge.[34] Beide Gebärden treten zuweilen bei einer einzigen Figur auf; sie stehen auch ikonographisch in enger Korrespondenz zueinander. Kröll zeigt, inwieweit das *Zannen* bei weiblichen Figuren, besonders im Spätmittelalter, oftmals als «Euphemismus einer Entblößung der weiblichen Genitalien»[35] fungiert. Sie weist in diesem Kontext auf die psychologische Verschiebung zwischen Mund und Vulva hin, wie sie etwa Sig*mund* Freud in seiner Studie *Das Medusenhaupt* darlegt.[36]

Im Gegensatz zu der herausgestreckten Zunge und dem aufgerissenen Mund als apotropäischer und Angst einflößender Gebärde ist die nach oben herausgebogene, spielende Zungenspitze in der modernen Populärikonographie eine direkte sexuelle Aufforderung – wenn auch ebenfalls nicht ohne den Aspekt des Schocks, denkt man etwa an John Malkovichs heimliches Zungezeigen gegenüber Uma Thurman an der familiären Frühstückstafel in dem Film *Dangerous Liasons*, nachdem er die naive junge Frau in der Nacht zuvor verführt hatte.[37] In der Pornographie ist es durchweg die Frau, die mit ihrer Zungenspitze derart spielt, um den Mann zum Sex aufzufordern oder ihn währenddessen anzustacheln. Entsprechend ist auch die primäre Tätigkeit der Zunge – das ‹Lecken› – ein sexuelles Reizwort geworden und wird in der Pornographie direkt, in der Warenästhetik entsprechend konnotativ aufgegriffen (z. B. in der Plakatwerbung für Speiseeis).

Zungen sind als Körperteile nicht eindeutig geschlechtlich codiert. Einerseits wird ihre Aktivität – das Eindringen in einen fremden Mund oder in eine andere intime Körperöffnung – als phallisch empfunden, und zwar besonders, wenn sie von Frauen geschieht: In Grimms *Deutschem Wörterbuch* wird unter der Rubrik «die Zunge bewegt sich zum Munde heraus» das Küssen «mit spielender Zunge» als «wollüstige Handlung» ausschließlich an Beispielen expliziert, in denen Frauen ihre Zunge ins «Maul» eines Mannes «stecken», «stopfen» oder «hineinschieben», ihn quasi oral penetrieren.[38] Auch der Topos vom ‹Eigenleben› der Zunge, ihrer unkontrollierbaren muskulären Tätigkeit, hat sie (zumindest bis in die Frühe Neuzeit) zum Analogon des Penis gemacht, jenem «other bodily member with appearent will of its own»[39]. Zudem gibt es vermutlich einen etymologischen Zusammenhang zwischen dem lateinischen *lingua* (Zunge) und *lingam*, dem Sanskrit-Wort für den Phallus.

Abb. 3: Zanner am Schlussstein der Apsis von Aulnay de Saintonge (ca. 1120–1140)

Andererseits wird die Zunge kulturgeschichtlich auch mit den eher als rezeptiv codierten weiblichen Genitalien in Zusammenhang gebracht, etwa in der Namensgleichheit mit der Klitoris, wie sie sich in den altertümlichen Bezeichnungen «Schamzünglein» und «Zunge der Liebe und Süßigkeit» zeigt, die Grimms *Deutsches Wörterbuch* notiert, oder auch in dem französischen Wort *languette* (‹kleine Zunge›), das ein Anatomieatlas aus dem 16. Jahrhundert als Wort für die Klitoris verwendet.[40] Diese Wortwahl stellt die weiblichen Körperöffnungen von Vagina und Mund gleich, wie sich dies auch in der obszönen Rede der Shakespearezeit findet, wo es heißt, «[t]hy tongue a Clytoris, thy Mouth a cunt»[41].

Die Zunge – der Mundraum – als primäre Intimzone des Körpers markiert die fragile Grenze zwischen Lust und Ekel, zwischen Verschmelzungswunsch und Abwehr. ‹Mit Zunge› küssen gehört daher zu jenen Intimitäten, die in westlichen Gesellschaften trotz fallender Schamgrenzen und Tabus bis heute Liebe codieren[42] – oder zumindest das beiderseitige Begehren –, denn ein Kennzeichen käuflicher Liebe besteht darin, dass Prostituierte sich oftmals grundsätzlich nicht mit ihren Freiern küssen. Diese Art der Intimität bleibt, im Gegensatz zum Kontakt der Körper, ihren tatsächlichen Liebespartnern vorbehalten.

Dass die ‹Gemeinschaft› des Mundraums als intim verstanden wird, zeigt sich im Umgang mit Lebensmitteln oder Zahnbürsten: Geteilt

werden sie gewöhnlich nur, wenn ein enges Liebesverhältnis besteht (zwischen Erwachsenen, zwischen Eltern und Kindern). Man beißt zwar bereitwillig von einem Brot oder Apfel ab, aber man nimmt zumindest in westlichen Kulturen nicht gern einen Bonbon, ein Kaugummi oder gar einen Bissen in den Mund, der zuvor im Mund von jemandem anderen war. Letztere sind keine Objekte mehr, die vom Körper klar zu trennen sind, sondern sie sind *abjects*, im Sinne Julia Kristevas.[43] Das Teilen des ‹Schon-im-Mund-Gewesenen› ist Kennzeichen einer intimen Beziehung; die Grenze zwischen Intimität und Freundschaft verläuft also nicht am Eingang des Mundes – auf den Lippen –, sondern sie lokalisiert sich im Inneren der Mundhöhle.[44] In jenen Speisen (oder Gebrauchsgegenständen wie Zahnbürsten), die bereits in einem Mund waren, ist der Unterschied zwischen dem Ich und dem Nicht-Ich aufgehoben. Mit ihnen nimmt man, ähnlich wie im Zungenkuss, den oder die andere(n) in sich auf.

Der Berliner Künstler Anselmo Fox hat in seiner Arbeit *Porträts mit Tierzungen* die Grenze der *abjection* umkreist: In 16 großformatigen Farbfotografien zeigt er Porträts einer Frau oder eines Mannes, die verschiedene Tierzungen im Mund tragen. Jede dieser ‹Zungen› wird einmal frontal, einmal im Profil porträtiert. So streckt die Frau beispielsweise eine Lammzunge aus dem Mund, der Mann eine Pazifik-Fischzunge (Abb. 4). Tierzungen dienen den Menschen bekanntlich auch als delikate Speise. Doch Personen, die dieses Gericht nicht mögen, begründen ihre Aversion in der Regel damit, sie ‹essen doch nichts, was schon mal in einem anderen Mund war›. Um ebendiese Radikalisierung geht es Fox: Die Dargestellten zeigen eine fremde Zunge, ein animalisches Körperteil, das gleichwohl aus ihrem Inneren hervorkommt, im eigenen Mund hängt. Die Redewendung von der ‹geliehenen Zunge› wird hier auf die Spitze getrieben, indem es nicht um Sprache, sondern um den intimen Kontakt mit der physischen Materialität eines ‹fremden Organs› geht.

In seinen skulpturalen Werken zum «oralen Raum» hat Fox auch den Versuch unternommen, die physische Intimität eines Zungenkusses plastisch zu modellieren (Abb. 5). Die Arbeiten *Incorporazione # 2* mit Abgüssen von sich küssenden Liebespaaren fixieren das, was sich in doppelter Weise der Wahrnehmung entzieht: zum einen, indem sie die plastische Form zeigen, die sich durch die zwei verschmelzenden Münder konstituiert. Diese Höhle ist prinzipiell unsichtbar, denn sie ist reiner Innenraum. Keiner der Küssenden kann sie ganz mit der

Abb. 4: Anselmo Fox *Porträts mit Tierzungen* (1999)

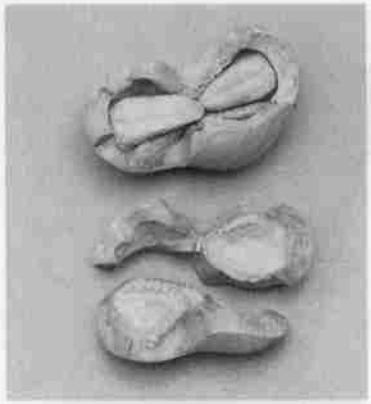

Abb. 5:
Anselmo Fox *Incorporazione* # 2 (2000)

Zunge erkunden. Auch ein Röntgenbild würde den Raum nicht abbilden, denn er wäre auf der Aufnahme flächig und eben nicht tiefendimensional.

Fox' in acht Teile zerlegbare Plastiken halten zum Zweiten einen kontingenten Moment im Verlauf des Zungenspiels fest. Bedingt durch die Technik des Abgusses verharren die Küssenden minutenlang in dieser einen Stellung, bis das Material erstarrt. Die Fixierung eines Augenblicks hebt ihn aus dem Verlauf der Zeit – er wird ewig. Das imaginäre Ineinsfallen von Moment und Ewigkeit aber ist es, was nach Niklas Luhmann die Paradoxie neuzeitlicher Liebeskonzepte wesentlich bestimmt.[45] Hier verdeutlicht sich somit ein dritter Aspekt des *Rosarot*-Spiels: die Bedeutung der Zeit für die Codierung von Liebe. Im Spiel war die Nennung der Sekundenzahl ein Gradmesser der Zuneigung, des individuellen Begehrens. In der Arbeit von Fox wird die Zeit als Kriterium hingegen ausgeschaltet, indem sie absolut gesetzt wird. Die zwei Personen verschwinden hinter den sich gegenseitig einverleibenden, autonomen Mundorganen, die in einem bewegten Miteinander erstarren. Es ist, als hätte der erotische ‹Zungenschlag› zum elektrischen ‹Stromschlag› geführt, der wiederum eine Erstarrung auslöst.

Der Salzburger Fotokünstler Dieter Huber zeigt in seiner digital manipulierten Arbeit *Klone # 92* ein sich küssendes Paar, dessen Zungen scheinbar zu einer verschmolzen sind (Abb. 6).[46] Sie sind siamesische Zwillinge, an jenem Organ verbunden, das aus dem Innenraum in die

Abb. 6:
Dieter Huber
Klone # 92 (1997)

Welt hinaustritt: Ihre Körper sind *außen innen verwachsen*. Was Fox als Offenlegung eines Geheimnisses betreibt, wird hier bereits formal externalisiert, indem die Münder weit voneinander getrennt sind. Die Körper der Liebenden sind reine Oberfläche – Haut und Zunge sind zwar entblößt, aber doch nicht nackt. Durch die Verbindung an der Zunge wird ihnen das Sprechen *per se* unmöglich gemacht. Sie sind aus der symbolischen Ordnung ausgestoßen und darin auch als Subjekte nicht identifiziert.

Das Werk mit seinen überlebensgroßen Maßen evoziert Lust *und* Ekel. Es ist ein im Wortsinn ‹herausragender› Augenblick, den Huber fixiert und mit provozierender Direktheit ins Bild setzt. Die erotische Umarmung zweier junger, schöner Menschen erhält eine leicht ekelerregende Komponente – nicht nur durch die Sichtbarkeit der feucht glänzenden, langen Doppelzunge, sondern auch durch die Handgesten der Figuren. Während der niedriger stehende Mann die Frau am Kopf festhält, ihr Gesicht mit seinen Händen zu sich niederdrückt, umschlingt die Frau den Hals des Mannes – als könne sie ihm jederzeit die Kehle mit den Daumen zudrücken. Die sichtbare Zunge wird durch diese Korrelation mit der Luftröhre nicht nur als Organ der Lust gekennzeichnet, sondern auch als dasjenige des Würgens und Hechelns im Falle eines drohenden Erstickens.

Die Geschlechterverhältnisse geraten ins Wanken. Im offenen, wachen Blick der großen Frau wird Souveränität und Kontrolle angedeutet, die dem Klischee nach im Küssen eigentlich der Rolle des Mannes zufällt, während hier der kleinere Mann mit seinen geschlossenen Augen in die klassisch-feminine Pose gerät, welche Hingabe und empfindsame Innerlichkeit verkörpert. Betrachtet man aber die zusammenhängende Zunge genauer, so wirkt sie doch wie *seine* Zunge, die sich in ihren Mund hineinschiebt, dort leicht schmaler wird und lediglich wesentlich länger als gewöhnlich ist: Die Zunge bleibt ein penetrierendes Organ, auch wenn die Frau es lächelnd aufnimmt. Ihre gezeigten Zähne wiederum erinnern an das Männerphantasma der *vagina dentata* und erheben den Zungenverkehr zum Geschlechtsverkehr – möglicherweise beißt sie im nächsten Moment den Zungen-Phallus mit einem freundlichen Grinsen ab.

Sapor und *sapientia*

Neben dem Sprechen und dem Sexuellen gibt es eine weitere zentrale Dimension der Zunge – die des Schmeckens. Dabei machen schon die französische Bezeichnung *haut goût* und das deutsche Wort ‹Gaumenfreuden› deutlich, dass physiologisch gesehen nicht nur die Zunge, sondern ebenso der Gaumen für das Schmecken verantwortlich ist. Zudem hat die chemosensorische Wissenschaft herausgefunden, dass die Geschmackswahrnehmung nicht allein durch Zunge und Gaumen erfolgt; vielmehr handelt es sich um ein multisensorisches Ereignis, bei dem Geschmacks-, Geruchs- und Tastsinn miteinander kooperieren.[47]

Während die Rezeptoren auf Zunge und Gaumen nur die vier grundlegenden Geschmacksqualitäten süß, sauer, salzig und bitter unterscheiden können, ist die Perzeption des Aromas einer Speise oder eines Getränks wesentlich komplexer; sie «muß zum Großteil dem Duft eines Stoffes zugeschrieben werden, den wir in den Mund nehmen»[48]. Dabei ist hervorzuheben, dass es Hunderte verschiedener molekularer Rezeptoren des Geruchssinnes gibt, sodass auch die Zahl aller wahrnehmbaren Aromen unermesslich ist.

Trotz dieser wissenschaftlichen Erkenntnisse dient allein die Zunge im kollektiven Bildrepertoire weiterhin als Organ des genussvollen Schmeckens: Eine köstliche Speise ‹schmilzt›, ‹zergeht› oder ‹zerfließt auf der Zunge›, man gilt als Feinschmecker, wenn man eine ‹feine›, ‹gute› oder ‹verwöhnte Zunge› ausgebildet hat. In dieser Bestimmung der Zunge als Körperglied der feinen und ausgeklügelten Sinneswahrnehmung liegt auch die Übertragung des Begriffs ‹Geschmack› (ebenso wie *goût, gusto, taste*) begründet – von der ursprünglichen Bezeichnung des Gustatorischen hin zu der weiteren Bedeutung im Sinne des ästhetischen Urteilsvermögens, wie sie sich bereits im 17. Jahrhundert etablierte.[49]

Geschmack hat also mit Stil zu tun – aber auch mit Weisheit, wie Michel Serres betont:

> Es wird ein wenig zu schnell vergessen, daß *homo sapiens* zunächst den bezeichnet, der *sapor*, Geschmack hat, der ihn schätzt und sucht, dem der Geschmackssinn wichtig ist, das schmeckende Tier, und erst dann den, der durch Urteilskraft, Verstand oder Weisheit zum Menschen geworden ist, den sprechenden Menschen. [...] Die Weisheit kommt nach dem Geschmack, sie kann nicht ohne ihn kommen, aber sie vergißt ihn. [...]
> Die Empfindung, so sagte man, ist der Ursprung der Intelligenz. Hier, ein wenig lokaler, ist der Geschmack der Ursprung der *sapientia*, der Weisheit.[50]

Serres stellt zwei Definitionen des Menschen gegenüber: die eines schmeckenden und die eines sprechenden Wesens. Beide Fähigkeiten beruhen auf konkreten Tätigkeiten der Zunge, sodass er von «zwei Zungen» spricht, die sich antagonistisch gegenüberstehen und sich wechselseitig ‹anästhesieren›: «[...] zwei Zungen in einem Mund, doppelzüngig, ich, der ich spreche, ich, der ich schmecke»[51]. Im Sinne seiner anticartesianischen Leitthese, wonach es die Empfindung ist, die Selbstbewusstsein und Wissen erzeugt, definiert Serres die Ästhetik des Schmeckens auch als eine Form der Erotik – genauer der Autoerotik: «Der Geschmack ist ein Kuß, den der Mund sich selbst vermittels der schmackhaften Speise gibt.»[52]

Das Besondere des libidinösen Verhältnisses zu einer Speise ist dadurch charakterisiert, dass sie sich im Augenblick ihres Genusses irreversibel auflöst. Maud Ellmann bezieht diese Beobachtung auf Freuds These, dass es der Akt des Essens ist, welcher jene kannibalistischen Phantasien entstehen lässt, wonach wir unsere Liebesobjekte verschlingen und darin unweigerlich vernichten: «Essen kann das Objekt nur um den Preis seiner Zerstörung bewahren»[53]. Die der Einverleibung innewohnende Ambivalenz ist es, welche den Geschmackssinn, im Gegensatz zu den anderen Sinnen, auszeichnet: Was von ihm wahrgenommen wird, also *im* Mund ist, verliert tendenziell seinen Objektstatus.

In dieser Aufhebung der Trennung zwischen Objekt und Subjekt liegt auch die Verbindung von Erotik und Essen, die historisch bekanntlich eine lange Tradition hat. ‹Liebe geht durch den Magen›[54] – diese Weisheit bezieht sich nicht allein auf den Ursprung des kindlich-libidinösen Ernährt- und Stimuliertwerdens an der Mutterbrust. Denn wenn der Mund sich, wie Serres schreibt, im Genuss von etwas äußerst Schmackhaftem selbst zu küssen vermag, so ist es auch möglich, mittels einer edlen Speise oder eines guten, ‹vollmundigen› Weins den Mund eines anderen ‹zu küssen› – wenn die Speise oder der Wein zuvor selbst gekostet (oder gar kreiert) wurde, sodass man im Geben symbolisch die eigene Zunge, den eigenen Mund nicht nur teilt, sondern geradezu ‹verschenkt›.

Lea Singers historischer Roman *Die Zunge* (2000) über einen berüchtigten französischen Gourmand, Theaterkritiker und Liebhaber widmet sich dieser Fragestellung: Die Hauptfigur, Alexandre Grimod de la Reynière, wird im Paris der Revolutionszeit geboren. Statt mit Händen kommt er mit verunstaltenden Tierkrallen zur Welt und muss zeitlebens Prothesen an den Armen tragen. Als gesellschaftlich Geächteter und von den Eltern gehasster Krüppel beginnt der Mann mit den tierischen Attributen, seine Zunge zu üben und sie gezielt einzusetzen. Die «Entdeckung seines dritten Arms»[55] führt zum Wunsch, die ihm fehlenden Körperteile durch die Veredelung der Zunge zu kompensieren:

> Und von diesem Tag an trainiert Alexandre seine Zunge. Als das Instrument, das mit Worten verführen kann. Das unendlich viele Nuancen des Geschmacks genießen kann. Und mit dem er jede Frau verwöhnen kann. Nicht nur beim Küssen, hat Mademoiselle Quinault betont. Sondern erst recht bei jenen Zärtlichkeiten, die eine Frau besonders beglückten. Weil sie ungleich erregender seien als die einer kundigen Hand.[56]

Das schlüpfrige Sujet des Cunnilingus wird zum heimlichen Zentrum des Romans, auch wenn Singer die erotischen Szenen – im Gegensatz zur Darstellung der üppigen Feste und Gelage – im Wesentlichen ausspart.[57]

Der zum Genießen verdammte Protagonist wird zur Synekdoche des im Titel programmatisch stehenden Körperteils; der Roman ist ein Versuch der narrativen Erforschung aller Wahrnehmungs- und Funktionsdimensionen dieses liminalen Organs. Deutlich zeigt sich auch hier

die meine Analyse durchziehende kulturelle Ambivalenz der Zunge: Singers bemüht anregende Beschreibungen von opulenten Tafelrunden, von der Zubereitung köstlicher Speisen und dem gemeinsamen Genuss edler Getränke, ihre preziösen Körper-Inszenierungen und ihr präsentischer Duktus führen nicht durchweg zur erwünschten Sensualisierung der Sprache, sondern oft eher zu Ekel oder Unbehagen. Insbesondere die detaillierte Darstellung von Alexandres subtilen lingualen Erkundungen der Aromen von Speisen und Getränken zeigt, dass Serres' These von den ‹zwei Zungen› – der schmeckenden versus der sprechenden – tatsächlich zutrifft: Verbalisierter Geschmack, und wird er noch so sinnlich beschrieben, kann das Schmecken nicht duplizieren: «Das eine tötet das andere im Mund.»[58]

Die Pointe des Romans besteht darin, dass Alexandres Geliebte Adélaide schließlich ein Kind zur Welt bringt, das nicht – wie befürchtet – die körperlichen Verunstaltungen des Vaters erbt, doch stattdessen an einer anderen, ebenso unheilbaren physischen Anormalität leidet. Es hat eine so genannte «Lingua bifida»[59], eine gespaltene Zunge. Das kleine Mädchen Fafa trägt eine Schlangenzunge im Mund! Was Alexandre als höchste menschliche Eigenschaft kultiviert – denn «[l]ängst ist er überzeugt, dass Geschmack die einzig wahrhaftige Urteilsinstanz des Menschen sei»[60] –, wird seiner Tochter zeitlebens verwehrt bleiben.

Die gespaltene Zunge als Signum des christlichen Sündenfalls führt zur Eingangsthese dieses Beitrags zurück, wonach die Zunge das Eigenste und zugleich das Fremdeste des Menschen markiert. Ihre Leitfunktionen des Sprechens, des Schmeckens und des Erotischen sind grundsätzlich auf ein Gegenüber – sei es menschlich oder objekthaft – bezogen. Die Zunge ist daher ein primäres Organ der Kommunikation und des Kontakts. Sie ist vielfältigen Disziplinierungen ausgesetzt, die in ihrer doppelten Codierbarkeit als aktives ‹Subjekt› und als passives ‹Instrument› begründet liegen. Das Wirken der Zunge berührt, wie alle Phänomene des Körpers, einerseits anthropologische Konstanten, ist andererseits aber historischen und kulturellen Wandlungen unterworfen. Die Zunge agiert in einer fragilen Zone zwischen Intimität und Öffentlichkeit, Authentizität und Künstlichkeit, Lust und Ekel, Macht und Preisgabe. Sie ist Sinnesorgan *und* kulturelles Zeichen: Synekdoche des Genusses, Metonymie der Sprache. Doch auch wenn es grammatisch lediglich eine einzige Bezeichnung für diesen Körperteil gibt, so bleibt – an Serres anschließend – zu fragen, wie viele Zungen der

Mensch tatsächlich in seinem Mund trägt. Die im Titel des Beitrags benannte Zwiespältigkeit verweist daher auf mehr als nur eine duale Spaltung und auf mehr als nur eine Zunge. Ein solcher sich öffnender ‹Zwiespalt› kann etwa in Richtung des Rachens nach innen gedacht werden oder in Richtung des Mundes nach außen. Der Kampf um Lust und Macht im oralen Raum ist noch nicht entschieden.

Anmerkungen

1 «Zunge». *Zedlers Universallexikon* 64. Graz, 1750. 211–256, Sp. 211.

2 Zit. n. Grimm, Jacob u. Wilhelm Grimm. *Deutsches Wörterbuch*. Bd. 16. Leipzig, 1954, Sp. 604.

3 Vgl. Grimm (Anm. 2), Sp. 603 f. Aus Gründen der Lesbarkeit korrigiere ich hier und im Folgenden die bei Grimm übliche Kleinschreibung. Zum Zusammenhang von ‹Muttersprache› und der Bildung des Nationalen vgl. auch Mazzio, Carla. «Staging the Vernacular. Language and Nation in Thomas Kyd's ‹The Spanish Tragedy›». *Studies in English Literature 1500–1900* 38.2 (1998): 207–232.

4 Grimm (Anm. 2), Sp. 593.

5 Vgl. Casagrande, Carla u. Silvana Veccio. *I peccatori della lingua. Disciplina ed etica della parole nella cultura medievale*. Rom, 1987. Bogner, Ralf Georg. *Die Bezähmung der Zunge. Literatur und Disziplinierung der Alltagskommunikation in der frühen Neuzeit*. Tübingen, 1997.

6 Zedlers Universallexikon (Anm. 1), Sp. 263 f.

7 Die Assoziation mit dem zu zügelnden Pferd nimmt noch eine englische Abhandlung aus dem 18. Jahrhundert auf: Brinsley, Johann. *Zungen-Zaum oder gründlicher Unterricht in christlicher Regierung der Zunge*. Übs. v. Johann Jacob Rombach. Leipzig, 1941.

8 Erasmus. «On the Use and Abuse of the Tongue». *Collected Works of Erasmus*. Bd. 29. Hg. v. Elaine Fantham u. Erika Rummel. Toronto u. a., 1989. 249–412, S. 268.

9 Vgl. Parker, Patricia. «On the Tongue. Cross Gendering, Effeminacy, and the Art of Wounds». *Style. Texts and Pretexts in the English Renaissance* 23.3 (1989): 445–465, S. 446.

10 Mazzio, Carla. «Sins of the Tongue». *The Body in Parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*. Hg. v. David Hillman u. ders. London u. New York, 1997. 53–80, S. 67.

11 Logau, Friedrich v. *Sämmtliche Sinngedichte*. Hg. v. Gustav Eitner. Tübingen, 1872, S. 157.

12 Logau (Anm. 11), S. 178.

13 In diesem Kontext ist auch die religiöse Praktik der so genannten ‹Zungenrede› oder *Glossolalie* zu verstehen, dem semantisch unverständlichen Reden oder Lallen im Zustand der Ekstase, in der die Trennung zwischen verbaler Artikulation und artifizieller Bedeutung aufgehoben wird.

14 Vgl. Geitner, Ursula. *Die Sprache der Verstellung: Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen, 1992.

15 Gryphius, Andreas. «Leo Armenius». *Die deutsche Literatur 3: Barock*. Hg. v. Albrecht Schöne. München, 1963. 468–539, S. 483 f.

16 Grimm (Anm. 2), Sp. 607 f.

17 «Dos armas son la lengua, y el espada, / Que si las gouernamos qual conviene, / Anda nuestra persona bien guardada, / Y mil prouechos su buen uso tiene: / Pero qualquiera dellas desmandada, / Como de la cordura se enagene, / En el loco y sandio causa muerte, / Y en el cuerdo y sagaz trueca la suerte.» Covarrubias, Sebastián de. *Emblemas morales*. Hg. v. Carmen Bravo-Villasante. Madrid, 1978, S. 266. Siehe auch: Schöne, Albrecht u. Arthur Henkel. *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart, 1967. S. 1007.

18 Canetti, Elias. *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*. Frankfurt a. M., 1995, S. 9.

19 Canetti (Anm. 18), S. 10.

20 Flügel, John Carl. «A Note on the Phallic Significance of the Tongue and of Speech». *The International Journal of Psycho-Analysis* 6.2 (1975): 209–215, S. 209.

21 Vgl. Mazzio (Anm. 3), S. 221.

22 Vgl. Schenda, Rudolf. «Gefährliche und gefährdete Zunge.» *Gut bei Leibe. Hundert wahre Geschichten vom menschlichen Körper*. München, 1989. 151–153, S. 152.

23 Vgl. Mazzio (Anm. 10), S. 62 f.; Marder, Elissa. «Disarticulated Voices. Feminism and Philomela». *Hypatia* 7.2 (1992): 148–166.

24 Geyer-Ryan, Helga. «Kassandra in Sizilien». *Schweigen. Unterbrechung und Grenze der menschlichen Wirklichkeit*. Hg. v. Dietmar Kamper u. Christoph Wulf. Berlin, 1992. 117–127, S. 121.

25 Geyer-Ryan (Anm. 24), S. 120.

26 Ich zitiere im Folgenden unter Angabe von Buch und Vers aus der Ausgabe: Ovid. *Metamorphosen*. Übs. u. hg. v. Erich Rösch. München u. Zürich, 1990.

27 Ich zitiere im Folgenden unter Angabe von Akt, Szene und Vers aus der Ausgabe: Shakespeare, William. *Titus Andronicus*. Englisch / Deutsch. Übs. u. hg. v. Dieter Wessels. Stuttgart, 1988.

28 Vgl. Parker (Anm. 9).

29 Parker weist in diesem Zusammenhang auf die vielsagende Replik Rosalinds in *As you like it* hin, welche lautet: «Do you not know I am a woman? When I think, I must speak». Parker (Anm. 9), S. 450.

30 Vgl. Parker (Anm. 9), S. 451 f.

31 Der Cartoon, der in den 70er Jahren viele Autos, T-Shirts und Gegenstände schmückte, entstammt dem von Andy Warhol gestalteten Cover der LP *Sticky Fingers* (1971). Sie versammelt ein ganzes Arsenal fetischisierter Körperteile: Die im Titel genannten ‹klebrigen Finger› werden nicht nur durch den roten Mund mit heraushängender Zunge ergänzt, sondern zudem durch die Schwarzweiß-Fotografie eines männlichen Unterleibs mit sich unter der engen Jeans deutlich abzeichnenden Genitalien und ihrem Pendant, der entsprechenden Gesäßpartie in Blue Jeans. Zudem findet sich im Inneren des Covers ein frontaler farbiger Männerunterleib in einer weißen Unterhose, mit einem seitlichen Andy-Warhol-Logo. Der Zungen-Cartoon stand für Mick Jaggers obszöne Mund-Akrobatik während der Auftritte und war auch das Logo des eigenen Rolling-Stones-Labels, bevor die Gruppe bei der Schallplattenfirma Virgin unter Vertrag ging.

32 Sloterdijk, Peter. *Kritik der zynischen Vernunft*. Frankfurt a. M., 1983, S. 271.

33 Vgl. Duerr, Hans Peter. *Obszönität und Gewalt. Der Mythos vom Zivilisationsprozeß 3*. Frankfurt a. M., 1993.

34 Kröll, Katrin. «Der schalkhaft beredsame Leib als Medium verborgener Wahrheit. Zur Bedeutung von ‹Entblößungsgebärden› in mittelalterlicher Bildkunst, Literatur und darstellendem Spiel». *Mein ganzer Körper ist Gesicht. Groteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters*. Hg. v. ders. u. Hugo Steger. Freiburg, 1994. 239–294. In der skulpturalen Darstellung mittelalterlicher Fabelwesen sowie asiatischer Drachen und Ungeheuer dient die riesige, weit heraushängende oder gerollte Zunge dem Angsteinflößen. Sie spielt auf die Gefräßigkeit des Tiers, seinen großen Schlund an.

35 Kröll (Anm. 34), S. 260.

36 Vgl. Kröll (Anm. 34), S. 260; Freud, Sigmund. «Das Medusenhaupt». *Gesammelte Werke 17: Schriften aus dem Nachlaß*. 8. Aufl. Frankfurt a. M., 1993. 45–48.

37 Film von Stephen Frears (USA / England 1989) nach dem Briefroman *Les liaisons dangereuses* (1782) von Choderlos de Laclos.

38 Grimm (Anm. 2), Sp. 509 f.

39 Mazzio (Anm. 10), S. 59.

40 Grimm (Anm. 2), Sp. 619. In Charles Estiennes *De la dissection des parties du corps humain* (Paris, 1546) findet sich die Bezeichnung «languette»; vgl. Park, Katherine. «The Rediscovery of the Clitoris. French Medicine and the Tribade, 1570–1620». *The Body in Parts*. Hg. v. David Hillman u. Carla Mazzio. London u. New York, 1997. 171–194, S. 176.

41 Rubinstein, Frankie. *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*. London, 1984, S. 278. Zit. n. Mazzio (Anm. 10), S. 77.

42 Dies gilt zumindest für die Neuzeit. Im Mittelalter war die Differenz, ob ‹mit› oder ‹ohne Zunge›, meines Wissens als Kriterium für Intimität noch irrelevant, was sich etwa daran zeigt, dass in einschlägigen Arbeiten der Zungenkuss nicht erwähnt wird, wenn es um das erotische Küssen (im Gegensatz zum zeremoniellen Kuss) geht. Vgl. Carré, Yannick. *Le Baiser sur la bouche au moyen-age. Rites, symboles, mentalités, à travers les textes et les images XI–XVe siècles*. Paris, 1992; Schreiner, Klaus. «‹Er küßte mich mit dem Kuß seines Mundes›. Metaphorik, kommunikative und herrschaftliche Funktionen einer symbolischen Ordnung». *Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen*. Hg. v. Hedda Ragotzky u. Horst Wenzel. Tübingen, 1990. 89–132.

43 Kristeva, Julia. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Übs. v. Leon Roudiez. New York, 1982, S. 75.

44 «[O]rality signifies a boundary of the self's clean and proper body. Food becomes abject only if it is at a border between two distinct entities or territories.» Kristeva (Anm. 43), S. 75.

45 Die Problematik, der Intensität des Fühlens Dauer zu verleihen, gilt nach Luhmann prinzipiell für alle Liebeskonzeptionen der Neuzeit, besonders aber in der als ‹Passion› bestimmten Liebe. Vgl. Luhmann, Niklas. *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. 5. Aufl. Frankfurt a. M., 1990, S. 89 ff.

46 Vgl. auch die Publikation zu den ‹Klones›: Schulz, Bernd (Hg.). *Klones. Computergenerierte Fotoarbeiten von Dieter Huber*. Nürnberg, 1997.

47 Vgl. Friedman, Mark I. «Die Sinne des Geschmacks und ihre Bedeutungen». *Geschmacksache*. Hg. v. Kunst- und Ausstellungshalle der BRD. Göttingen, 1996. 25–34; Hatt, Hanns. «Botschaften der Zunge. Zur Physiologie des Geschmacks». Ebd., 229–243.

48 Friedman (Anm. 47), S. 28.

49 Vgl. Bahr, Hans-Dieter. «Über den Sinn des Geschmacks». *Geschmacksache*. Hg. v. Kunst- und Ausstellungshalle der BRD. Göttingen, 1996. 97–111, S. 98; Neumann, Gerhard. «Geschmacks-Theater». Ebd., 35–64, S. 35.

50 Serres, Michel. *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*. Übs. v. Michael Bischoff. 2. Aufl. Frankfurt a. M., 1994, S. 207.

51 Serres (Anm. 50), S. 206.

52 Serres (Anm. 50), S. 299.
53 Ellmann, Maud. «Geschmack an Wörtern». *Geschmacksache*. Hg. v. Kunst- und Ausstellungshalle der BRD. Göttingen, 1996. 159–178, S. 164.
54 Vgl. hierzu den Beitrag von Christoph Wulf in diesem Band.
55 Singer, Lea. *Die Zunge*. Stuttgart, 2000, S. 38.
56 Singer (Anm. 55), S. 38 f.
57 Es reicht anzudeuten, dass die Frauen seine «Talente» zu schätzen wissen. Bereits Alexandres erste Geliebte, die Prostituierte Soleil, sagt ihm, als er ihr Geld hinterlassen will: «Ich müßte zahlen [...] Für die Wunder, die deine Zunge vollbringt», und über eine junge Schauspielerin heißt es: «beglückt erkennt Adélaide, daß dieser Mann nicht nur beim Reden zungenfertig ist». Singer (Anm. 55), S. 64, 231 u. 243.
58 Serres (Anm. 50), S. 206. «Der Geschmack, unterdrückt, weil der Sprache räumlich zu nah, ihr zu ähnlich und mit ihr konkurrierend, findet nur selten zu sprachlichem Ausdruck, und wenn doch, so in einer Sprache, die lachen macht, über die der Mund lacht, als ließe die Sprache ihn nicht zu Wort kommen. Ein Mund vertreibt den anderen, der des Redens schließt den des Schmeckens aus, vertreibt ihn aus dem Diskurs.» Ebd.
59 Singer (Anm. 55), S. 245.
60 Singer (Anm. 55), S. 246.

Über die Herausgeber

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

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

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

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

Claudia Benthien / Christoph Wulf (Hg.)

Körperteile

Eine kulturelle Anatomie

rowohlts enzyklopädie
im Rowohlt Taschenbuch Verlag

rowohlts enzyklopädie
Herausgegeben von Burghard König

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

Inhalt

Claudia Benthien und Christoph Wulf
Einleitung
Zur kulturellen Anatomie der Körperteile 9

Zerteilter Kopf

Inge Stephan
Das Haar der Frau
Motiv des Begehrens, Verschlingens und der Rettung 27

Sabine Flach
Das Auge
Motiv und Selbstthematisierung des Sehens in der Kunst der Moderne 49

Gert Mattenklott
Gehörgänge
Erkennen durch die Stimme 66

Kay Himberg
Phantasmen der Nase
Literarische Anthropologie eines hervorstechenden Organs 84

Claudia Benthien
Zwiespältige Zungen
Der Kampf um Lust und Macht im oralen Raum 104

Opaker Rumpf

Michael Oppitz
Zur Körpersymbolik in Verwandtschaftsbeziehungen
Herz, Leber, Lunge, Eingeweide, Knochen und Fleisch in himalayischen Gesellschaften 133

Karl-Josef Pazzini
Haut
Berührungssehnsucht und Juckreiz 153

Philine Helas
Madensack und Mutterschoß
Zur Bildgeschichte des Bauches in der Renaissance 173

Christoph Wulf
Magen
Libido und Communitas – Gastrolatrie und Askese 193

Gerburg Treusch-Dieter
Leber und Leben
Aus den Innereien einer Kulturgeschichte 207

Zerrissenes Geschlecht

Hartmut Böhme
Erotische Anatomie
Körperfragmentierung als ästhetisches Verfahren in Renaissance und Barock 228

Adrian Stähli
Der Hintern in der Antike
Kulturelle Praktiken und ästhetische Inszenierung 254

Edith Wenzel
***Zers* und *fud* als literarische Helden**
Zum ‹Eigenleben› von Geschlechtsteilen in mittelalterlicher Literatur 274

Doerte Bischoff
Körperteil und Zeichenordnung
Der Phallus zwischen Materialität und Bedeutung 293

Ann-Sophie Lehmann
Das unsichtbare Geschlecht
Zu einem abwesenden Teil des weiblichen Körpers in der bildenden Kunst 316

Elisabeth von Samsonow
Die verrutschte Vulva
Entwurf einer neuen Organtheorie 339

Stefanie Wenner
Ganzer oder zerstückelter Körper
Über die Reversibilität von Körperbildern 361

Anna Opel
Szenen der Zerteilung
Zur Wirkungsästhetik von Sarah Kanes Theaterstücken 381

Bewegte Glieder

Kerstin Gernig
Skelett und Schädel
Zur metonymischen Darstellung des Vanitas-Motivs 403

Kattrin Deufert und Kerstin Evert
Der Torso im Tanz
Von der Destabilisierung des Körpers zur Autonomie der Körperteile 423

Friedrich Weltzien
Der Rücken als Ansichtsseite
Zur ‹Ganzheit› des geteilten Körpers 439

Burkhard Oelmann
Auslösen / Abtrennen
Fotografierende und fotografierte Hände 461

Anne Fleig
Sinnliche Maschinen
Repräsentationsformen der Beine in der Moderne 484

Gerhard Wolf
Verehrte Füße
Prolegomena zur Geschichte eines Körperteils 500

Über die Autorinnen und Autoren 524