

- Säue grunzten. Viele Damen von ritterlicher Abkunft brüllten so laut wie die Schweine und konnten gar nicht anders.)
- 40 Fleckenstein, Josef (Hg.). *Das ritterliche Turnier im Mittelalter. Beiträge zu einer vergleichenden Formen- und Verhaltensgeschichte des Rittertums*. Göttingen, 1985.
- 41 «Im Gegenzug zur Geschichte des Ritters setzt der zweite Teil des vorliegenden Märes maskuline Wunschphantasien episch-bildhaft um; er ermöglicht so die Abfuhr jener Ängste, die das vorausgegangene Geschehen geweckt haben konnte.» Strohschneider (Anm. 25), S. 159 f.
- 42 Dabei lässt der Text meines Erachtens offen, von wem der begehrte *zagel* letztendlich geraubt wird. So auch Fischer, Hanns. *Studien zur deutschen Märendichtung*, 2. durchges. u. erw. Aufl. bes. von Johannes Janota. Tübingen, 1983, S. 499; Schröder (Anm. 11), S. 559. Strohschneider verknüpft diese Stelle dagegen mit den Versen 546 ff., wo berichtet wird, dass zu guter Letzt ein *freche nunne den zagel gevieng*. Strohschneider (Anm. 25), S. 171.
- 43 Vgl. Strohschneider (Anm. 25), S. 161.

Doerte Bischoff

Körperteil und Zeichenordnung

Der Phallus zwischen Materialität und Bedeutung

Mag jeder Teil des menschlichen Körpers im Verlauf der Kulturgeschichte eine ganze Anzahl von Erzählungen und ikonographischen Repräsentationen provoziert haben, so hat doch wohl kein Teil so anhaltend das kulturelle Imaginäre beschäftigt wie der Phallus. Das lateinische Wort *phallus* bezeichnet ebenso wie das griechische *phallos* das männliche Geschlechtsteil und ist somit auch zu übersetzen mit Penis. Allerdings spielen bereits in der Antike wie in modernen europäischen Sprachen die Bedeutungen von verschiedenen Wörtern für das Geschlechtsteil und die metaphorischen Bedeutungen des nach wie vor existenten Worts Phallus ineinander. Selbst wenn es Kontexte und Sprachverwendungen gibt, die das Anatomische gegenüber dem Symbolischen durch eine klare Differenzierung von Penis und Phallus abzugrenzen versuchen, so erweist sich dieses Bemühen angesichts der

mächtigen kulturellen Tradition, die diesen Unterschied immer wieder eingeebnet hat, häufig als Illusion. Gerade im Bereich der Medizin hat sich die Rede über das *membrum virile*, etwa seine systematische Betrachtung im Verhältnis zum weiblichen Geschlechtsorgan, nie vollständig von kulturellen Annahmen über die Geschlechter wie über menschliche Produktivität und Schöpferkraft ablösen lassen. Im Gegenteil hat die Medizin im Verlauf ihrer Geschichte immer neue Konzepte von Körperlichkeit und Geschlecht entworfen und damit zu wechselnden diskursiven Zurichtungen der Körper beigetragen.¹

Der Phallus unterliegt diesen Zurichtungen, die einen unmittelbaren Zugriff auf «den Körper» jenseits kultureller Symbolisierungen unmöglich machen, jedoch nicht nur als verschieden aufgefasster Teil solcher Körperkonstrukte. Denn er symbolisiert nicht nur etwas innerhalb einer bestimmten sozialen Ordnung, er steht nicht nur ein für Fruchtbarkeit, Männlichkeit, Aggressivität oder Kriegslust, wenngleich all diese Bedeutungen fraglos in verschiedenen Epochen mit ihm verknüpft worden sind. Der griechische Traumdeuter Artemidoros etwa nennt vier Funktionen, für die der Phallus eintreten kann: Zeugungskraft, Herrschaftsgewalt, Virilität und Soldatentum sowie vernünftige Rede (λόγος).² Was den Phallus aber zum herausragenden Zeichen und damit zugleich zum Skandalon macht, ist die Tatsache, dass er mit dem Anspruch verknüpft worden ist, symbolische Macht in einem umfassenden Sinn zu figurieren. Das aber heißt, dass er nicht lediglich, je nach historischem und sozialem Kontext, dies oder jenes bedeutet, vielmehr taucht er immer wieder als privilegiertes Zeichen auf, das die Möglichkeit sichert, dass es überhaupt Bedeutungen gibt, dass Körper und Dinge in einer kulturellen Ordnung Plätze einnehmen und ins Verhältnis zueinander treten können. Jacques Lacan, dessen psychosemiotische Konzeptualisierung des Phallus für neuere Kulturtheorien prägend geworden ist,³ hat ihn als privilegierten Signifikanten bestimmt, der «die Signifikatswirkungen in ihrer Gesamtheit»⁴ bezeichnet.

Konzepte des Phallus in bildender Kunst und gender-Theorie

In seiner Verknüpfung von Männlichkeit und kultureller Macht gilt der Phallus der feministischen Kritik vor allem der 1970er und 80er Jahre als Zeichen für eine patriarchale Kulturtradition, die Differenzen gezeugt und alle Bedeutung zugunsten eines männlichen Herrschaftsprimates zentralisiert habe.⁵ Dabei ist jedoch die Beharrlichkeit, mit

der die psychoanalytische Theoretisierung der Geschlechterdifferenz und damit des Phallus als des die Geschlechter unterscheidenden bedeutungsgeladenen Körperteils von Feministinnen beachtet und weiterentwickelt worden ist, bemerkenswert. Offensichtlich wird die Psychoanalyse, die in der Behauptung eines Phallusprimats für die psychogenetische wie die kulturgeschichtliche Entwicklung ja keineswegs originell ist, sondern vielmehr an uralte Mythologeme und Kulturmetaphern anknüpft, nicht einfach als neueste Variante männlicher Herrschaftslegitimation betrachtet. Vielmehr scheint eine Relektüre ihrer Erzählungen und Analysen mitten hineinzuführen in jene Prozesse kultureller Bedeutungsbildung, die nicht erst seit der Jahrhundertwende individuelle und kollektive Identität über Geschlechterkonstruktionen und Körperbilder hergestellt haben.

In neueren Ansätzen der *Gender-Theorie*, die immer stärker auch die Erforschung von Männerbildern⁶ sowie mit den *Queer Studies* die Frage nach Identifizierungen jenseits des binären Geschlechtermodells einer heterosexuellen Norm einschließt,⁷ wird dem Phallus sogar eine ganz neue Aufmerksamkeit zuteil. «Queering the Phallus»: Dieses Programm haben in jüngerer Zeit verschiedene Vertreter/-innen der Queer Theory ausgerufen und in einer Reihe von Publikationen dokumentiert.⁸ Dabei steht der Aspekt einer inszenatorischen Behauptung des mit ihm verbundenen Imaginären im Vordergrund, das als unabdingbare Grundlage jeder Identitätsbildung und Symbolisierung unabhängig vom Geschlecht nicht einfach vorgefunden, sondern in kulturellen Praktiken immer wieder neu erzeugt werde. In ihrem einflussreichen Buch *Körper von Gewicht* widmet Judith Butler ein ganzes Kapitel dem Konzept eines «lesbischen Phallus». In außerordentlich differenzierter Weise wird hier die wirkmächtige Engführung von Penis und Phallus erkundet, die von der lacanschen Psychoanalyse in wichtigen Punkten, aber doch nicht weitgehend genug entkoppelt worden sei.⁹

Dass der Phallus seine Macht in modernen Gesellschaften keineswegs eingebüßt habe, ist der Ausgangspunkt von Butlers Analyse, an deren Ende die Aufforderung steht, diesen zentralen symbolischen Ort nicht einfach Männern zu überlassen, zu leugnen oder anderswo zu suchen, sondern vielmehr dessen Geltung in wechselnden Kontexten zu erproben und damit seinen konstruktiven Charakter herauszustellen:

Es reicht nicht aus zu behaupten, der Signifikant sei nicht dasselbe wie das Signifikat (Phallus/Penis), wenn dessen ungeachtet beide Begriffe durch

eine wesentliche Beziehung, in der die Differenz enthalten ist, aneinander gebunden sind. Das Angebot eines lesbischen Phallus macht deutlich, daß der Signifikant über seine strukturell verordnete Position hinaus *exzessiv* signifizieren kann; der Signifikant kann tatsächlich in Kontexten und Beziehungen wiederholt werden, die erreichen, daß der privilegierte Status dieses Signifikanten *verschoben* wird. Die «Struktur», mit der der Phallus den Penis als seinen privilegierten Anlaß signifiziert, existiert nur, weil sie instituiert wird und laufend wiederholt wird, und aufgrund dieser Temporalisierung ist sie ungefestigt und offen für subversive Wiederholung.¹⁰

Ähnlich begründet Teresa de Lauretis in *Die andere Szene* ihren Versuch, den Phallus ins Zentrum einer Theorie lesbischer Sexualität zu stellen. Zentral erscheint für sie, dass der Phallus als Signifikant des Begehrens – man könnte auch sagen, als Zeichen für all das, was überhaupt begehrt werden kann, wie für die Tatsache, dass Menschen begehren, d. h. sich auf Ideale hin entwerfen – an die Vorstellung der Kastration geknüpft ist. Nur als abgetrennter kann er zum Zeichen der Macht bzw. des Subjekts werden. So erinnere der Phallus daran, dass Menschen nicht natürlicherweise einen Begriff von sich selbst und ihrem Körper hätten, sondern immer nur als «kastrierte» symbolische Wesen, die erst, indem sie sich kulturellen Zeichenordnungen aussetzen, «zu sich» kommen können.¹¹ Daher muss, so de Lauretis, jede Theorie, die Subjektivität und Begehren thematisiere, *irgendeinen* Begriff des Phallus profilieren.¹²

Die Aufmerksamkeit für den Zusammenhang von Symbolisierungsprozessen und Körperkonstruktionen, die aktuelle Debatten prägt, hat jedoch nicht nur dazu geführt, den «natürlichen» Status von Körpern und insbesondere die Gleichsetzung von Weiblichkeit und Natur bzw. Ursprünglichkeit in Frage zu stellen. Indem der Körper als Zeichen in den Blick kommt, drängt sich auch die Frage nach der Formbarkeit und Wandelbarkeit (wenn nicht Sterblichkeit) zentraler Zeichen und Symbole auf. So betreiben künstlerische und theoretische Entwürfe eine Verkörperung und Versinnlichung des Phallus als «reines Zeichen», indem sie die mit ihm aufgerufene symbolische Macht mit der Schwäche und Sterblichkeit seines körperlichen Gegenparts konfrontieren. Der Prozess der Symbolisierung wird also auch hier gewissermaßen wiederholt und deplatziert, wodurch die Macht dieses privilegierten Symbols unterlaufen wird. Ein eindrucksvolles Beispiel solcher Inszenierung findet sich im Bereich der Kunst bereits Ende der 1960er Jahre, und

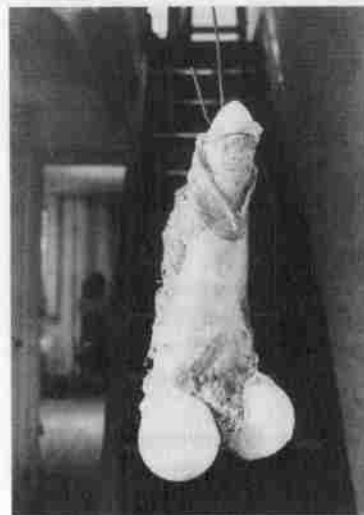


Abb. 1: Louise Bourgeois *Fillette* (1968); Abb. 2: Robert Mapplethorpe *Portrait of Louise Bourgeois with 'Fillette'* (1982)

zwar in der Plastik *Fillette* von Louise Bourgeois. Das etwa 60 Zentimeter hohe, aus Gips und Latex gefertigte Objekt ist durch die abstrahierte Form und seine die Dimensionen menschlicher Körper weit überschreitende Größe als Phallussymbol zu erkennen. Seine Monumentalität wird jedoch durch den Eindruck von körperlicher Verwundbarkeit und Exponiertheit konterkariert; die mit der nach oben weisenden Erektion assoziierte Festigkeit und Linearität wird dadurch, dass es an einem Haken frei schwebend aufgehängt ist, ebenso unterstrichen wie in Frage gestellt (Abb. 1).

In einem Interview nennt Bourgeois das Objekt zunächst einen Phallus, widerspricht dann aber dieser Bezeichnung, indem sie ihr Kunstwerk als identitätsstiftendes Objekt unmittelbar auf sich bezieht:

It is not a phallus. This is what people say and what is completely different ... The piece is called *Fillette* (1968). *Fillette* means *une petite fille* [a little girl]. If you want to indulge in interpretation you could say that I brought a little Louise ... It gave me security.¹³

Das Interview nimmt Bezug auf ein Foto, das Robert Mapplethorpe 1982 von der 70-jährigen Louise Bourgeois machen wollte. Angeblich,

um sich wohler zu fühlen, sich zu schützen vor dem männlichen Kamerablick, beschloss Bourgeois, das von ihr selbst gefertigte Objekt zu dem Fototermin mitzunehmen, und posierte mit ihm unter dem Arm: «I did take a piece of mine because the piece is more myself than the person.»¹⁴ In einem anderen Interview betont sie, dass das Objekt aus einem Bedürfnis heraus entstanden sei, das männliche Geschlechtsteil, das für sie etwas sehr Zartes und Empfindliches (delicate) sei, zu beschützen.

It's a very, very strong thing, because I was considering the masculine genital parts as attributes that I have to protect. Perhaps this is childish; you're asking me what I think but this is the origin of the word *Fillette*. The word «fillette» is an extremely delicate thing that needs to be protected.¹⁵

Klassische Funktionen von Phallussymbolen, ihr apotropäischer Charakter sowie ihre Macht, Identität und Selbstbewusstsein zu stiften, werden aufgerufen, wobei zugleich immer der Status dieses Phallus als gemachtes, konstruiertes Objekt mitreflektiert wird. Das «very strong thing» scheint sich auf das inszenierte Ereignis, das intensive Gefühl zu beziehen, durch diesen zugleich produktiven wie destruktiven künstlerischen Akt Kraft zu erfahren. Bourgeois unterstreicht zudem ausdrücklich die Polarität zwischen Zärtlichkeit und empfundener Gewalt, die sie mit ihrem Objekt verbinde¹⁶ (Abb. 2).

Die Inszenierung, zu der das Objekt, seine Zurschaustellung beim Fototermin und die Rede darüber gehören, spielt mit der weiblichen Position gegenüber dem Phallus, indem sie souveräne Autorschaft, kindliche Naivität und die Mutterposition (Sigmund Freud zufolge stellt ja das Kind den Phallus des Weibes dar¹⁷) ineinander spielen. «It's very complicated. [...] Very profound», stellt Bourgeois zu Recht fest.¹⁸

Die Tendenz, das Symbol der Symbole mit dem von seiner Tradition verleugneten Anderen, mit Weiblichkeit und Körperlichkeit zu konfrontieren, findet sich auch in theoretischen Entwürfen der *Men Studies*, deren Vertreter ebenfalls die enge, imaginäre Verknüpfung von männlichem Geschlechtsteil und oberstem Signifikanten problematisieren. Wie etwa Butler und de Lauretis, die die assoziative Nähe, in der Penis und Phallus zwangsläufig stehen, betonen, begnügen sich ihre kritischen Vertreter nicht damit, den Phallus als ungeeignete Metapher abzulehnen. So nimmt etwa Charles Bernheimer die Relation von Kör-

perteil und Signifikant gerade zum Ausgangspunkt für eine Revision kulturtheoretischer und insbesondere psychoanalytischer Kurzschlüsse, deren ausgrenzender und normativer Charakter beschreibbar wird, wenn man die Komplizität von Zeichen und Körper nicht leugnet – was Bernheimer Lacan vorwirft¹⁹ –, sondern gerade in den Mittelpunkt der Überlegungen stellt. Dann aber wird die metaphorische Verknüpfung von männlichem Organ und phallischem Signifikanten als imaginärer Effekt lesbar, der Allmacht produziert, indem er körperliche Verletzbarkeit, unkontrollierbar wechselnde Form und Verlustangst, die sich mit dem Penis verknüpfen, verleugnet.²⁰

Slavoj Žižek merkt an, dass er, wäre er aufgefordert zu begründen, warum der Phallus als Organ auserwählt wurde, um als privilegierter Signifikant zu fungieren, sagen würde,

daß das Charakteristikum, das ihn für diese Rolle «prädisponiert», in einem Merkmal gefunden werden kann, das bereits der Heilige Augustinus erwähnt: Der Phallus ist zwar ein Organ der Macht-Potenz, doch ein Organ, bei dem sich die Zurschaustellung einer Potenz der Kontrolle des Subjekts essentiell entzieht.²¹

In engem Zusammenhang mit einer derartigen Neuperspektivierung des Phallus stehen auch Arbeiten zum göttlichen Phallus – die die radikal entkörpernte Position des monotheistischen Gottes in Frage stellen – sowie zum Phallus im Besitz von marginalisierten Gruppen. Männliche Hysteriker sind ebenso in die Diskussion geraten²² wie Inszenierungen des männlichen Körpers, die die phallische Norm verfremden, oder Cyborgs, die als hybride Mensch-Maschine-Körper die Allmacht des Phallus jenseits der Geschlechterdifferenz zu verkörpern scheinen, während sie zugleich als zusammengebaute, monströse Einheiten ihre Konstruktivität und Heterogenität zur Schau stellen.²³ Zwischen imaginärer Vollkommenheit und irreduzibler körperlicher Versehrtheit und Abgetrenntheit changieren die hier referierten Konzepte, die dazu auffordern, den Phallus nicht etwa beiseite zu schieben und zu ersetzen, sondern ihn konsequent als metaphorische und damit kulturelle Operation zu denken.

Phallischer Monismus – psychoanalytische Konstruktionen

Das Auftauchen des Phallus als Zeichen oder Bild-Symbol in verschiedensten kulturellen Kontexten ist natürlich kein Charakteristikum der Postmoderne. Bereits die Psychoanalyse Freuds, auf die sich nahezu alle der zitierten Theoretiker und Künstler mehr oder weniger explizit beziehen, macht den Phallus – von Freud noch häufiger Penis genannt – zum zentralen Körperteil und zum Angelpunkt der Theoriebildung. Dieser «phallische Monismus» zeichnet sich durch die Annahme aus, dass es nur ein Genital, nur eine Libido gibt, durch die die Geschlechter unterschiedlich positioniert werden. In der phallischen Phase, in der Mädchen wie Jungen beginnen, durch erste narzisstische Identifikationen ein Selbstbild zu entwickeln, wird das Genital für beide zum hoch geschätzten Körperteil,²⁴ das unbegrenzte Befriedigung verspricht, die das Kind selbst herbeiführen kann. Darin lässt es das Kind also das Verhältnis von Ich und Körper als eine Art Repräsentation ohne Bruch erleben. Der privilegierte Körperteil tritt metonymisch für den ganzen Körper und metaphorisch für das narzisstische Ich des Kindes ein, das seine Macht unbegrenzt glaubt, solange es sich unmittelbar mit ihm verbunden, Teil und Ganzes als bedeutungsgeladenes Kontinuum wähnt.²⁵

Bekanntlich wird diese Allmachtsphantasie beim Jungen dann durch die Kastrationsdrohung zerschlagen, womit der Weg zur eigentlichen Subjektwerdung frei gemacht wird. Diese impliziert die Integration des (männlichen) Kindes in symbolische Strukturen und damit die Fähigkeit, Zeichen nicht nur zur Selbstermächtigung, sondern zu Austausch und Kommunikation zu verwenden. Beim Mädchen findet – so Freud, der zugibt, dem anderen nicht in gleich überzeugender Weise wie dem eigenen Geschlecht gerecht werden zu können – mit dem Innwerden der Tatsache der Kastration («Irgendeinmal macht das Mädchen die Entdeckung seiner eigenen organischen Minderwertigkeit»²⁶) eine Verschiebung von der phallischen Klitoris zur Vagina als dem eigentlich weiblichen Genital statt:

Erst mit der Vollendung der Entwicklung zur Zeit der Pubertät fällt die sexuelle Polarität mit *männlich* und *weiblich* zusammen. Das Männliche faßt das Subjekt, die Aktivität und den Besitz des Penis zusammen, das Weibliche setzt das Objekt und die Passivität fort. Die Vagina wird nun als Herberge des Penis geschätzt, sie tritt das Erbe des Mutterleibes an.²⁷

Der «phallische Monismus» scheint hier auf einer höheren Entwicklungsstufe überwunden zu sein, für die die Polarität der Geschlechter kennzeichnend ist. Andererseits ist die Vagina nichts mehr als eine Hohlform, die den Phallus aufnimmt, ist also als Mangelstruktur und zugleich als Figur für eine begehrte Geborgenheit, die an jene im Mutterleib erinnert, unmittelbar auf ihn bezogen. Der Monismus ist daher in dieser Phase weniger gut erkennbar, er bleibt aber zumindest in den freudschen Erörterungen durchaus entzifferbar. Die Geschlechter werden relational, in ihrer jeweiligen Beziehung zu einem idealisierten Körperteil beschrieben, das als erstes Symbol fungiert, von dessen Etablierung alle weiteren Symbolisierungen abhängen.

Das aber heißt, dass die in mancher Hinsicht abenteuerlich anmutenden Behauptungen über männliche und weibliche Identität keineswegs so biologistisch sind, wie sie manchen erscheinen mögen. Anstatt als statisch-apodiktische Setzungen lassen sie sich als Nachvollzug einer Diskursgeschichte lesen, in der eine monistische Vorstellung von Geschlecht durch eine der Geschlechterpolarität abgelöst wurde. Von der Antike bis zur Renaissance nämlich wurde das männliche Geschlecht zum einzigen Maß der Dinge erklärt, während in medizinischen und philosophischen Diskursen das weibliche Geschlecht als mindere, verkümmerte Ausgabe desselben beschrieben wurde.²⁸ Wenn sich im 18. Jahrhundert mit der Diskursivierung binärer Geschlechtscharaktere auch in der Beschreibung der Geschlechtsteile durch Anatomen und Physiologen die Tendenz durchsetzte, die Verschiedenheit der Geschlechter zu betonen,²⁹ so hatte dies jedoch nicht unbedingt den Effekt, dass nun einem bis dahin vergessenen, zu kurz gekommenen Weiblichen Gerechtigkeit widerfahren wäre.

Auch wenn es zunächst den Anschein hat, als sei Frauen im Zuge einer Propagierung eines neuen Weiblichkeitsideals, das sich durch ganz besondere Qualitäten gegenüber dem Männlichen auszeichne, die Chance zu einer eigenständigen Partizipation an einer nicht mehr explizit phallisch codierten Kultur erwachsen, so lässt sich doch gerade die emphatische Idealisierung der Frau in mancher Hinsicht als neue Variante phallisch-männlicher Selbstbehauptung begreifen.³⁰ Im Vergleich zur Antike, in der das «Ein-Geschlecht-Modell»³¹ auf vielfältige Weise ausgeprägt wurde, Frauen im Kontext von Politik, Rhetorik, Philosophie, Alltagsleben und nicht zuletzt Sexualität als unterlegene, weniger gut ausgestattete Variante der Gattung begriffen wurden, wirkt der Weiblichkeitskult, den etwa die Empfindsamkeit betrieb, geradezu wie eine

paradiesische Kehrtwendung. Doch die strikte Trennung der Sphären in männliche und weibliche, in Öffentlichkeit und Privatheit beschränkte die Inszenierung staatlicher und im weitesten Sinn symbolischer Macht auf nur einen Bereich, während sie den anderen mit Natur und Ursprünglichkeit assoziierte. Beide werden jedoch aufs engste aufeinander bezogen, indem dem Weiblichen die Funktion zugesprochen wird, Legitimationsgrund und natürlicher Rehabilitationsort für die Welt der Repräsentationen zu sein. «Während die Männer Mensch überhaupt und Mann sind, spielen die Frauen eine Rolle absoluter Voraussetzung und eine Hilfsfunktion beim Etablieren diskursiver Positivitäten.»³²

Die Frau ist der Phallus³³. Dieses Diktum Lacans gewinnt im Grunde erst in dieser Zeit seine eigentliche Bedeutung. Dass die lacansche Bestimmung immer wieder Irritationen hervorgerufen hat, dürfte vor allem daran liegen, dass in der bis heute weitgehend wirksamen bürgerlichen Ordnung der Geschlechter die Frau wenig mit der Macht des Phallus gemein zu haben scheint. Das ist es jedoch gerade, was das lacansche Modell zeigen kann: Niemand kann sich den Phallus im Sinne einer phantasmatischen Konvergenz von Zeichen und Körper aneignen, sich mit ihm restlos identifizieren. Wer den Phallus hat, kann nicht zugleich Phallus sein, und diese letzte Position ist nur scheinbar privilegiert, weil sie den Ausschluss der Frauen von aktiven Rollen in der Kultur impliziert. Während für Freud das phallische Register mit dem «Untergang des Ödipuskomplexes» überwunden und durch die beschriebene Geschlechterordnung ersetzt wird, bleiben in dem lacanschen Konzept beide Register eng miteinander verknotet, ohne in eine chronologische Abfolge aufgelöst werden zu können. Die Frau ist der Phallus, doch nicht durch weibliches Wesen oder körperliche Substanz – gerade das ist ja der Phallus nicht –, sondern vielmehr durch eine Maskerade oder Verschleierung,³⁴ die den Anschein von Essenzialität und von systemischer Geschlossenheit erzeugt, während sie zugleich ein nicht Symbolisierbares verbirgt.³⁵ Die männliche Position ist, wie bei Freud, die desjenigen, der den Phallus hat, bedenkt man jedoch das Schleierspiel aufseiten der Frau, so kann dies nur eine phantasmatische Selbstermächtigung bedeuten.

Die Frau «ist» der Phallus. *Emilia Galotti* und der Dolch

Dass sich die Aufrichtung des Phallus einer rhetorischen oder theatralen Operation verdankt, die mittels Körperinszenierung etwas entstehen lässt, was zur Projektionsfläche von Einheits-, Ewigkeits- und Ur-

sprungsphantasmen im Namen von Vernunft und Logos wird, lässt sich innerhalb des antirhetorischen Paradigmas des 18. Jahrhunderts kaum mehr entziffern. Je unbefragter der Phallus mit dem Körper, dem Wesen der Frau identisch zu sein scheint, desto mehr entlastet sich die politische oder gelehrte Rede davon, ihre eigene Rhetorizität zur Kenntnis zu nehmen. Explizite Darstellungen, theatrales Vorzeigen von Phalli in der Komödie, das Tragen von Schamkapseln, die das männliche Geschlecht zugleich betonen wie verhüllen und somit seine körperliche Präsenz in der Schweben halten,³⁶ wie sie für die Repräsentation von Geschlecht in der Renaissance typisch gewesen waren, findet man weder auf dem Theater noch im vestimentären Code der bürgerlichen Gesellschaft. Dass die Propagierung eines Natürlichkeitsideals und seine Projektion auf die empfindsam-tugendhafte Frau jedoch durchaus einen phallischen Subtext mit sich führte, lässt sich beispielsweise in Lessings bürgerlichem Trauerspiel lesen.

In *Emilia Galotti* (1772) etwa wird, wie in vielen anderen Dramen und Abhandlungen der Zeit, der Körper der tugendhaften, einzigen Tochter als zentrales Objekt kultureller Wertschätzung modelliert. In der Gleichsetzung dieses makellosen Körpers mit dem Kunstideal, das frei von jeder Spur künstlerischen Gemachtseins sei und damit einer natürlichen Schöpfung ebenbürtig,³⁷ wird die Aufrichtung des Weiblichen zum Phallus und zugleich die Verleugnung dieser Operation deutlich. Der Prinz ist von Emilias Bild über alle Maßen entzückt, weil es ihm «wie aus dem Spiegel gestohlen»³⁸ vorkommt. Die Vollkommenheit männlicher Künsterschaft in einer maximalen Annäherung an die (weibliche) Natur wird gleichzeitig aufgerufen wie deren Status als an sich unfassbares Spiegelbild, als ideale Projektion, die sich als solche nicht aneignen lässt.

Wenn Emilia zuletzt durch den väterlichen Dolch stirbt, so ist die phallische Konnotation, die in Interpretationen und dramatischen Inszenierungen der Szene regelmäßig hervorgehoben wird, von einer sehr weitreichenden Implikation. Sie lässt nämlich den Phallus als Bühnenrequisit wieder auftauchen, und zwar genau an der Stelle des fetischisierten weiblichen Körpers, der zur Matrix bürgerlicher Selbstermächtigung hatte werden sollen. Mit seinem Auftauchen jedoch wird zugleich das Phantasmatische dieses Projekts deutlich, denn der Vater – Oberhaupt der bürgerlichen Familie und als Repräsentant bürgerlicher Individualität zugleich vermittelnd zwischen privater und öffentlicher Sphäre – tötet ja das, was ihm selbst das Wertvollste war. An dieser

Stelle greift die Mortifizierung des Weiblichen durch ihre Stillstellung im (phallischen) Bild über sich selbst hinaus, lässt sich nicht mehr kontrollieren, wird exzessiv.

Nachdem zunächst die Tochter darum bittet, selbst den Dolch / Phallus ausgehändigt zu bekommen und zu führen, dieser tatsächlich einmal zwischen Vater und Tochter hin- und herwandert, bleibt er schließlich in der Hand des Mannes, der seines Besitzes jedoch kaum mehr froh wird. Das Hin und Her lässt sich als Spiel mit dem Phallus auffassen, das die Schlusszene verzögert und so ihre mörderische Eindeutigkeit hinausschiebt. Dabei wird sogar angedeutet, dass der Phallus als privilegiertes Objekt unterschiedliche Gestalt annehmen kann, die sich insbesondere mit dem Übergang in die weibliche Sphäre wandelt.

Emilia. [...] Mir, mein Vater, mir geben Sie diesen Dolch.

Odoardo. Kind, es ist keine Haarnadel.

Emilia. So werde die Haarnadel zum Dolche! – Gleichviel.

Odoardo. Was? Dahin wär' es gekommen? Nicht doch, nicht doch!

Mit dieser väterlichen Abwehr ist das Spiel jedoch noch nicht aus, Emilia insistiert:

Emilia. [...] Geben Sie mir diesen Dolch.

Odoardo. Und wenn du ihn kenntest, diesen Dolch! –

Emilia. Wenn ich ihn auch nicht kenne! – Ein unbekannter Freund, ist auch ein Freund. – Geben Sie mir ihn, mein Vater; geben Sie mir ihn.

Odoardo. Wenn ich dir ihn nun gebe – da! (*Gibt ihr ihn*)

Emilia. Und da! (*Im Begriffe sich damit zu durchstoßen, reißt der Vater ihr ihn wieder aus der Hand*)

Odoardo. Sieh, wie rasch! Nein, das ist nicht für deine Hand.

Emilia. Es ist wahr, mit einer Haarnadel soll ich – (*Sie fährt mit der Hand nach dem Haare, eine zu suchen, und bekömmt die Rose zu fassen*) [...] ³⁹

Es ist offensichtlich, dass die bloße Feststellung, es handele sich hier um ein Phallussymbol und damit um einen mehr oder minder explizit auf- bzw. ausgeführten Inzest, nicht besonders weit trägt. Problematisch ist hier nicht allein das sexuelle Begehren eines Vaters gegenüber seiner Tochter oder der tödliche Tugendrigorismus des bürgerlichen Repräsentanten.

Indem der Phallus als Objekt auftaucht und er – zumindest für die kurze Zeit des Spiels – vom männlichen Geschlechtsteil wie vom weib-

lichen Körper ablösbar erscheint, wird seine zentrale Funktion als Symbol väterlicher Macht und prekäre Konstruktion zur Schau gestellt – Lacan bringt ihn mit dem Namen-des-Vaters in Zusammenhang, den Emilia in der Schlusszene allein zwölfmal anruft. Die Symbolfunktion ist nur so lange wirksam, wie sie in der Schwebelage gehalten wird, wie der reale Körper der Frau nicht mit dem von ihr entworfenen Idealbild restlos konvergiert, wie also der Phallus als Signifikant der Repräsentation für die Differenz von Körper und Zeichen entsteht. Imaginärer (Selbst-)Entwurf und körperliche Präsenz können nicht koinzidieren, es sei denn in einem gewaltsamen Akt, in dem die Aufrichtung des idealen Körperteils – für Odoardo ist Emilia «der Ort, wo ich am tödlichsten zu verwunden bin!»⁴⁰ und damit gleichsam Teil des eigenen Körpers – mit seiner gewaltsamen Zerstörung zusammenfällt. Der Versuch, diesen Körperteil endgültig vor der ihm eigenen Schwäche zu schützen, indem es seiner lebendigen Körperlichkeit beraubt wird, stellt das Phantasma zur Schau, das darin besteht, die Abhängigkeit des Phallus vom Körper, seine Verstrickung mit dem Realen, verleugnen zu wollen.

Emilia muss sterben, weil sie aus Fleisch und Blut und damit menschlichen Schwächen und Begierden ausgesetzt ist: «Ich habe Blut, mein Vater; so jugendliches, so warmes Blut, als eine. Auch meine Sinne, sind Sinne. Ich stehe für nichts.»⁴¹ Wenn Emilia eine Figuration des Phallus ist, dann wird an dieser Stelle deutlich, dass sie dies nur durch die Abwehr ihrer körperlichen Verletzbarkeit und ihres Begehrens sein kann, das sich vom Vater nicht im Sinne seiner Selbstbestätigung kontrollieren lässt. Sobald jedoch ihre Körperlichkeit offensichtlich wird, klappt an der Stelle des Phallus eine Leere, ein «Nichts» auf, in das die bürgerliche Symbolordnung hineinzustürzen droht. Der Ausweg aus dem tödlichen Dilemma, das das Stück zuletzt aufgelöst lässt, wird lediglich im Spiel mit dem Phallus als von den Körpern losgelöstes, nicht geschlechtlich fixiertes Objekt angedeutet. Das diskursive Paradigma der Empfindsamkeit, welches das bürgerliche Trauerspiel organisiert, lässt aber offenbar keine Möglichkeit mehr zu, dieses Spiel als Chance zu begreifen, einen performativen Umgang mit Machtsymbolen und Geschlechtsidentitäten zu initiieren.

Der Phallus in der Hand von Frauen wird bei Lessing nicht nur im Falle Emilias als unmögliche Geste der Usurpation gestaltet, die die gesamte Ordnung gefährdet. In *Miss Sara Sampson* ist es die Marwood, das weibliche Gegenbild zur tugendhaften Sara, die den Dolch «aus dem Busen reißt» und mit ihm auf Mellefont, ihren abtrünnigen Geliebten,

losgeht. Der Dolch ist hier weit weniger deutlich als Phallussymbol identifizierbar; liest man das Szenario jedoch auf der Folie seines Einsatzes in *Emilia Galotti*, wird deutlich, dass er auch hier eng mit der Vorstellung eines von allen menschlichen Schwächen gereinigten Ideal-Körpers in Verbindung steht. Nachdem Mellefont der Marwood den Dolch abgenommen hat, ohne sie, die weibliche Bedrohung der bürgerlichen Ordnung,⁴² jedoch zu töten (was ihr die Möglichkeit gibt, Sara zu vergiften), ersticht sich Mellefont mit ihm schließlich selbst.⁴³ Damit wird er als das von vornherein problematische Zwischenglied zwischen höfischer und bürgerlicher Kultur, rhetorischer Selbstdarstellung und bürgerlicher Moral aus der neu zu schaffenden Gemeinschaft zuletzt ausgestoßen. Gerade weil er die weibliche Bedrohung und seine eigene Schwäche für dieses zu überwindende Prinzip nicht vollständig unter Kontrolle halten kann, muss er der Macht des Phallus weichen, wodurch die tote Sara als unbefleckter weiblicher Idealkörper gerettet wird.

Die Gräfin Orsina, deren Rolle in *Emilia Galotti* in mancher Hinsicht strukturell der der Marwood analog ist, wird ebenfalls als Frau eingeführt, die einen Dolch besitzt, aber – offenbar von einem patriarchalen Umfeld – daran gehindert wird, von ihm Gebrauch zu machen.⁴⁴ Sie ist es, die Odoardo den Dolch zuerst aushändigt mit den Worten, er werde die Gelegenheit schon zu ergreifen wissen, ihn zu gebrauchen: «die erste, die beste, – wenn Sie ein Mann sind. – Ich, ich bin nur ein Weib: aber so kam ich her! fest entschlossen!»⁴⁵ Der Dolch als im Gegensatz zum Gift männliche Waffe erweist sich, insofern er dem Mann hier erst durch eine Frau ausgehändigt wird, wiederum als Objekt, das mit dem von ihm geschätzten und kontrollierten Körperteil (sein Phallus, seine Tochter) nicht natürlicherweise identisch ist, sondern erst vor dem Hintergrund einer bestimmten sozialen Situation in seinen Besitz übergeht. Emilias Wunsch, den Phallus zu besitzen, wird in dieser Szene bereits präfiguriert, insofern sie als eine Frau beschrieben wird, die in Bezug auf die Gunst des Prinzen mit der Orsina die Plätze getauscht hat.

Die Einzigartigkeit Emilias, die zu Beginn von allen Männern, von Vater, Prinz und Künstler, beschworen wird und um die sich der zentrale dramatische Konflikt zusammenzieht, wird aus dieser weiblichen Perspektive bestritten. An die Stelle eines einzigartigen Objekts des Begehrens, in dem alle symbolischen Werte konvergieren, tritt dieser Sicht zufolge eine Kette von (weiblichen) Objekten, da keine das männliche Begehren nach Selbstbestätigung vollständig zu befriedigen vermag. Auch wenn diese Auffassung nicht nur der ausgeschlossenen

weiblichen Perspektive, sondern auch noch der des Hofes Rechnung trägt, insofern ein Liebesreigen als Bestandteil der Selbstrepräsentation angenommen wird, ist doch deutlich, dass hier ein anderes, «weibliches» Wissen um die Konstruktionsmechanismen der Macht zutage tritt. Das fixierte Ideal ist nur ein kleiner Teil dessen, was Bedeutung tragen könnte, aber zugunsten dieser einen ausgegrenzt und verworfen wird. Oder anders formuliert: Der Phallus bleibt, je vehementer seine Kehrseite, weiblichen Perspektiven und Attribute, die seine Einzigkeit in Frage stellen, ausgegrenzt werden, umso stärker an diese geknüpft:

Orsina. [zu Odoardo] Kennen Sie mich? Ich bin Orsina; die betrogene, verlassene Orsina. – Zwar vielleicht nur um ihre Tochter verlassen. – Doch was kann ihre Tochter dafür? – Bald wird auch sie verlassen sein. – Und dann wieder eine! – Und wieder eine! – Ha! (*wie in der Entzückung*) welch eine himmlische Phantasie! Wann wir einmal alle, – wir, das ganze Heer der Verlassenen, – wir alle in Bacchantinnen, in Furien verwandelt, wenn wir alle ihn unter uns hätten, ihn unter uns zerrissen, zerfleischen, sein Eingeweide durchwühlten, – um das Herz zu finden, das der Verräter einer jeden versprach, und keiner gab! Ha! das sollte ein Tanz werden! das sollte!⁴⁶

Angespielt wird hier auf den Dionysoskult, der in der Antike vor allem von Frauen ausgeübt wurde. Die Mänaden oder Bacchantinnen sind im Mythos die Begleiterinnen des Gottes, der sich vor allem dadurch auszeichnet, aus der Fremde zu kommen, umherzuwandern und ohne festen Ort zu sein.⁴⁷ Dionysos ist der «Maskengott», der in immer neuen Gestalten und Gesichtern auftaucht, ohne auf eine Identität festgelegt werden zu können.⁴⁸ Schon seine doppelte Geburt, beim ersten Mal durch seine Mutter Selene, beim zweiten Mal aus dem Schenkel seines Vaters Zeus, deutet auf die Doppelgesichtigkeit dieses Gottes, dessen Ursprung nicht eindeutig benannt werden kann. Spielt bereits der Mythos von der doppelten Geburt mit der Geschlechterordnung, so setzt sich dies in den Auftritten des Gottes fort, dessen weibliche Attribute immer wieder hervorgehoben werden.

Das Theater um den *phallos*. Dionysoskult und die *Bakchen*

In Euripides' *Bakchen*, in denen Dionysos selbst auftritt, nimmt der thebanische König Pentheus Anstoß an den langen Locken sowie der weißen Haut des Fremdlings,⁴⁹ den er nicht als Gott erkennt. Dass diese

Verkenntung offenbar damit zusammenhängt, dass er Macht allein mit Männlichkeit, sportlich-kriegerischem Kräfteressen sowie mit festen Mauern und Wohnungen identifiziert, wird im Verlauf des Dramas immer wieder deutlich. Das ganz Andere einer Göttlichkeit, die unmännlich erscheint, sich nicht verorten lässt, bleibt ihm suspekt. Der Versuch, den als Fremdling verkleideten Gott, der ihm nahe legt, den Kult des Dionysos in Theben einzuführen, einzusperren, misslingt jedoch: Dionysos verlässt das Gefängnis, woraufhin der Herrscherpalast – Symbol der menschlichen Ordnung – zusammenstürzt.⁵⁰ Das Herrschaftsphantasma, das Pentheus' Versuch kennzeichnet, die ihm unterstehende Ordnung vollständig zu kontrollieren und alles, vor allem die Frauen, an ihren Platz (in diesem Fall, ins Haus zu den Kindern und an die Webstühle⁵¹) zu stellen, entspricht dem bei Lessing beschriebenen männlichen Begehren, das eigene Ich durch ein selbst geschaffenes Weiblichkeitsbild, das keine Varianz oder Differenz zulässt, zu ermächtigen. Während Pentheus wähnt, im Besitz des Phallus zu sein, beginnen die Frauen außerhalb der Stadt, von Dionysos berauscht, zu rasen. Der Thyrsosstab, wichtiges Attribut des Gottes wie auch der ihm folgenden Frauen, lässt sich als Phallussymbol entziffern:⁵² Er besitzt offensichtlich magische Kräfte und dient als Waffe. Sexuelle Konnotationen schwingen häufig mit, werden aber selten explizit ausgeführt. Bei Euripides ist es Pentheus, der die hinter dem Treiben der Frauen stehende Macht verkennt und der vermutet, dass diese sich unter dem Vorwand heiliger Handlungen lediglich sexuellen Ausschweifungen hingäben.⁵³

Doch offensichtlich steht hier, wie in den anderen diskutierten Texten, mehr auf dem Spiel als die Frage nach der sittlichen Moral oder den Bedingungen eines geordneten Gemeinwesens. Nicht die Destabilisierung der Geschlechterordnung ist es, vor der die *Bakchen* warnen, im Gegenteil spitzt sich die Katastrophe genau deshalb zu, weil Pentheus sich den Kulturen, die die Umkehr der Ordnung vorsehen und die Frauen in den Besitz des Thyrsos/Phallus gelangen lassen, verschließt. An jener Schwelle zwischen Herrschaftsphantasma und Exzess siedelt sich die Tragödie an und figuriert damit zugleich jenes Spiel mit dem Phallus, das symbolische Macht erkundet und zugleich deren Kehrseite in Szene setzt.

Die katastrophische Zuspitzung dieses Dramas ist die Zerstückelung und Einverleibung des Körpers des Königs Pentheus durch die Frauen, wobei seine eigene Mutter im Wahn den Kopf des Sohnes auf ihren

Thyrsosstab aufspießt.⁵⁴ Die körperliche Zerstückelung desjenigen, der sich im Zentrum der Macht und im Besitz einer gegenüber allem Unsichtbaren und Kultischen skeptischen Vernunft geglaubt hatte, führt wieder auf das oben angeführte Zitat der Gräfin Orsina aus Lessings *Emilia Galotti* zurück. Auch sie kündigt das Zerreißen und Zerfleischen des Mächtigen an, der immer wieder auf das Herz, das eine große Gefühl verwiesen und damit geleugnet hatte, dass er seine Macht gerade im Wechsel der Liebesobjekte bestätigte. Ihre Rhetorik ist eine des Exzesses, weil ihr das Tragen des Dolches⁵⁵ verwehrt bleibt. Ähnlich kippt das Ritual in den *Bakchen* in den Exzess körperlicher Zerstückelung, weil dem Kult, dem Spiel mit dem Phallus über die Geschlechtergrenzen hinweg, kein Platz eingeräumt wird.

In der griechischen wie auch in der römischen Antike war allerdings der Dionysos-Kult und der mit ihm eng verbundene Kult des Phallus sehr verbreitet, wovon zahlreiche Abbildungen, Fundstücke und Beschreibungen zeugen. Auf den Prozessionen wurden riesige und zahlreiche *phalloi* mitgeführt, die teilnehmenden Männer und Frauen trugen umgeschallte künstliche *phalloi*, die Mitglieder der Chöre in den Komödien, die während des Festes in Athen aufgeführt wurden, traten in der gleichen Weise auf.⁵⁶ Obgleich die massive Präsenz von Phallus-Darstellungen in ihren kulturellen Zeugnissen den Schluss nahe legt, dass die antike Gesellschaft durch und durch patriarchalisch und von männlicher Penetrationsaggression geradezu besessen war,⁵⁷ muss doch andererseits der theatrale Aspekt dieser Demonstrationen hervorgehoben werden. Denn wenn der *phallos* als Zeichen von Allmacht und der Überwindung körperlicher Schwäche durch ein selbst geschaffenes Symbol zugleich Visionen körperlicher Zerstückelung aufruft, bleibt der kulturelle Symbolisierungsprozess, der auch die Geschlechterpositionen hervorbringt und zueinander in Beziehung setzt, als solcher kenntlich. Der Gott, der seine Anwesenheit durch einen Phallus zu erkennen gibt (Abb. 3), ist nicht notwendigerweise auch eine phallokratische Macht.⁵⁸

Gerade weil Dionysos beides, Kultur und Zerstörung, bringen kann,⁵⁹ weil seine Epiphanie vor allem unerwartet und nicht lokalisierbar ist, kann das Zerstörerische nicht auf ein ihm Äußerliches (z. B. Weibliches) projiziert werden. Die Frauen sind nicht 'das Andere' in diesem Kult, sondern stehen in seinem Zentrum (Abb. 4). Freilich sind sie im Mythos wie in der Tragödie auch diejenigen, die besonders grausame Gewalttaten verüben. Damit aber kommt nicht etwa ein weiblicher We-

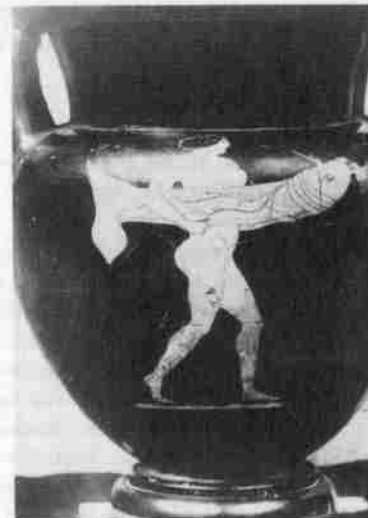


Abb. 3: Vermutlich Darstellung der Enthüllung des *«mystica vannus»*, des dionysischen Korbs, der den Phallus des Gottes enthält; Pompeji, Mysterienvilla (1. Jh. v. Chr.)

senszug zum Ausdruck, vielmehr wird in der Verkehrung kultureller Geschlechterbilder (Mutterrolle vs. Krieger), im Übergang des Phallus von einer zur anderen Gruppe seine Aufrichtung insofern wiederholt, als seine Kehrseite, der zerstückelte, nicht-symbolisierbare Körper, zum Vorschein gebracht und aufs Neue gebannt wird. Dass es ausgerechnet die Mutter ist, die den Sohn zerstückelt und verzehrt, deutet eine radikale Umkehr patriarchaler Mythen an, insofern diese Einverleibung dem Inzest ähnelt und doch zugleich seine strukturelle Umkehrung ist.⁶⁰ Die Ununterscheidbarkeit von Mensch und Gott, wie sie die *Bakchen* inszenieren, weist zudem auf eine mythische Tradition, die Dionysos an die Stelle Pentheus' setzt, indem nämlich, wie bei seinem ägyptischen Vorbild Osiris, der Gott getötet und zerstückelt wird.

Wenn der *«phallische Monismus»*, den Freud, dessen Psychoanalyse sich immer wieder auf die Antike bezieht,⁶¹ der bürgerlichen Kultur gleich-

Abb. 4:
Nackte Frau, einen großen Phallus
tragend (5. Jh. v. Chr.)



sam zurückerstattet, dieser doch in vieler Hinsicht noch stark verhaftet bleibt, so öffnet Lacan weitere Möglichkeiten zu einer kulturellen Analyse und Praxis, in der Phallus und Geschlechterdifferenz nicht notwendig kurzgeschlossen werden. Liest man seinen Aufsatz über das *Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion* in Verbindung mit dem, was er an anderer Stelle über den Phallus schreibt, so rückt die Frau, indem sie der Phallus ist, in eine enge Beziehung zu jenem zerstückelten Körper,⁶² den dieser privilegierte Signifikant verbirgt – eine Figur, die offensichtlich den Dionysos-Kult prägte. Die freudsche Theorie von dem verstümmelten weiblichen Genital,⁶³ in der ja die gewaltsame Zurichtung von Frauen auf *«das Andere»* des Mannes immerhin noch lesbar ist, wird damit insofern transformiert, als nun die Frau am privilegierten Ort der Macht auftaucht, an dem das Reale, die Bedrohung durch den Zusammenbruch von Identität und Kultur, auf Distanz zu halten ist. Dass kulturelle Symbolisierungen das Wissen um diese Kehrseite, mit der sie durch die Zurichtungen von Körpern immer verbunden bleiben, nicht verleugnen dürfen, gehört daher nicht zufällig zum zentralen Anliegen von Feministinnen. Allerdings ist der neuerdings vielfach vernehmbare Aufruf, sich den Phallus anzueignen, ihn in Bewegung zu bringen, viel mehr als eine moralistische Mahnung. Es ist auch die Aufforderung,

mit Lust und Ironie symbolische Machtpositionen zu besetzen, ohne mit ihnen imaginär zu verwachsen (Abb. 4).

Anmerkungen

- 1 Vgl. Foucault, Michel. *Die Geburt der Klinik: eine Archäologie des ärztlichen Blicks*. Frankfurt a. M., 1996.
- 2 Artem. I, 45.
- 3 Die Tatsache, dass Phallus bzw. Phallozentrismus in Lexika zur Literatur- und Kulturtheorie neueren Datums zu selbständigen Lemmata avanciert sind, mag demonstrieren, dass sie sich als kulturtheoretische Kategorien inzwischen auf breiter Ebene durchgesetzt haben.
- 4 Lacan, Jacques. «Die Bedeutung des Phallus». *Schriften* 2. Hg. v. Norbert Haas. 3. Aufl. Weinheim u. Berlin, 1991. 119–132, S. 130.
- 5 Silverman spricht von einem «libidinösen Kampf des Feminismus gegen den Phallus». Vgl. Silverman, Kaja. *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington, 1988, S. 154. Zum Begriff des Phallozentrismus vgl. etwa Irigaray, Luce. *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*. Frankfurt a. M., 1980, S. 64. Zur Komplizität von männlichem Geschlecht und symbolischem Phallus vgl. Gallop, Jane. «Phallus/Penis: Same Difference». *Thinking through the Body*. New York, 1988. 124–132.
- 6 Vgl. etwa den Sammelband Erhard, Walter u. Britta Herrmann (Hg.). *Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit*. Stuttgart, 1997.
- 7 Vgl. hierzu den Forschungsbericht von Breger, Claudia u. a. «Gender Studies/Gender Trouble. Tendenzen und Perspektiven der deutschsprachigen Forschung». *Zeitschrift für Germanistik* NF 9.1 (1991): 72–113.
- 8 Vgl. Bergoffen, Debra B. «Phallic Queerings». *Philosophy Today* 40 (1996): 206–210.
- 9 Butler, Judith. *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt a. M., 1997, S. 89–134. «In gewissem Sinne ist der Phallus, wie ich ihn hier beschreibe, zum einen von Lacan angeregt, geht aber auch über den Rahmen dieser Form des heterosexistischen Strukturalismus hinaus.» Ebd., S. 131.
- 10 Butler (Anm. 9), S. 131.
- 11 de Lauretis, Teresa. *Die andere Szene. Psychoanalyse und lesbische Sexualität*. Frankfurt a. M., 1999, S. 179.
- 12 Ebd., S. 188.
- 13 Bourgeois, Louise. *Destruction of the Father. Reconstruction of the Father. Writings and Interviews 1923–1997*. Hg. u. mit Texten v. Marie-Laure Bernadac u. Hans-Ulrich Obrist. London, 1998, S. 202. Auf die folgende Frage des Interviewers «It is a very big penis, isn't it?» antwortet Bourgeois: «That's what you say, but it is not what I say. I am used to critics, and they really get you through the mill.» (Ebd.)
- 14 Bourgeois (Anm. 13).
- 15 Bourgeois (Anm. 13), S. 183.
- 16 Bourgeois (Anm. 13), S. 183.
- 17 Freud, Sigmund. «Einige psychische Folgen des anatomischen Geschlechtsunterschieds». *Studienausgabe* 5. Frankfurt a. M., 1972. 253–266, S. 264.
- 18 Zu einer ausführlicheren Interpretation vgl. Nixon, Mignon. «Pretty as a Picture: Louise Bourgeois's *Fillette*». *Parkett* 27 (1991): 48–53; sowie dies. «Posing the Phallus». *October* 92 (2000): 99–128, besonders S. 123–127.
- 19 Vgl. Bernheimer: «The father is granted metaphorical status in Lacanian theory by denying his bodily life, just as the phallus is granted universal signification by denying its reference to the anatomical penis.» Bernheimer, Charles. «Penile References in Phallic Theory». *differences* 4.1 (1992): 116–132, S. 127.
- 20 Vgl. hierzu auch Smith, der sich auf Wilhelm Reichs und Michèle Montrelays Theorie über männliche Ejakulation als Verklüsterung bezieht. Smith, Paul. «Vas. Männlichkeit und Sexualität». *Wann ist der Mann ein Mann*. Hg. v. Walter Erhart u. Britta Herrmann. Stuttgart u. Weimar, 1997. 58–85.
- 21 Er fügt noch hinzu: «mit der (angeblichen) Ausnahme einiger Hindupriester, kann niemand willentlich erigieren, so daß die Erektion zum Zeugnis für eine im Innersten des Subjekts fremde tätige Macht wird.» Žižek, Slavoj. «Ideologie zwischen Fiktion und Phantasma». *Die Metastasen des Genießens. Sechs erotisch-politische Versuche*. Wien, 1996. 167–229, S. 226, Anm. 8.
- 22 Vgl. Creed, Barbara. «Phallic Panic: Male Hysteria and Dead Ringers». *Screen* 31.2 (1990): 125–146.
- 23 Vgl. hierzu Haraway, Donna. «A Manifesto for Cyborgs. Science, Technology and Socialist Feminism in the 1980ies». *Socialist Review* 80 (1985): 65–108.
- 24 Das Interesse des Mädchens für seine Klitoris, von der Freud zugibt, dass sie von der Anatomie als zum Penis homologes Organ identifiziert worden sei, wertet er als «männlich», wobei zugleich deutlich ist, dass der Geschlechtsunterschied in dieser Phase noch nicht greift. Vgl. Freud, Sigmund. «Über infantile Sexualtheorien». *Studienausgabe* 5. Frankfurt a. M., 1972. 169–184, S. 178. «Die leitende erogene Zone ist auch beim weiblichen Kinde an der Klitoris gelegen, der männlichen Genitalzone an der Eichel also homolog.» Freud, Sigmund. «Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie». *Studienausgabe* 5. Frankfurt a. M., 1972. 37–145, S. 124.
- 25 Teil kann sich hier ebenso auf den Körperteil im Verhältnis zum Ganzen des

- Körpers wie auch auf das Ich im Verhältnis zur Umwelt beziehen, zu der es sich noch nicht in ausdrücklicher Differenz befindet. In seinen kulturanthropologischen Schriften spricht Freud von der «Allmacht der Gedanken», die bei den «Primitiven» eine «unerschütterliche Zuversicht auf die Möglichkeit der Weltbeherrschung und die Unzugänglichkeit gegen die leicht zu machenden Erfahrungen [hervorrufe], welche den Menschen über seine wirkliche Stellung in der Welt belehren könnten.» Freud, Sigmund. «Totem und Tabu». *Studienausgabe* 9. 287–444, S. 378.
- 26 Freud, Sigmund. «Über die weibliche Sexualität». *Studienausgabe* 5. Frankfurt a. M., 1972. 273–292, S. 281.
- 27 Freud, Sigmund. «Die infantile Genitalorganisation». *Studienausgabe* 5. Frankfurt a. M., 1972. 235–241, S. 241.
- 28 Vgl. hierzu vor allem die Ausführungen von Laqueur, Thomas. *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*. München, 1996.
- 29 Vgl. Laqueur (Anm. 28), S. 172 ff.
- 30 Vgl. Bovenschen, Silvia. «Die Feminisierung der Kultur und die programmierte Inkompetenz der Frauen». *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt a. M., 1979. 158–164.
- 31 Den Begriff hat Laqueur geprägt. Vgl. etwa Laqueur (Anm. 28), S. 21.
- 32 Kittler, Friedrich A. *Aufschreibesysteme 1800 / 1900*. 2. Aufl. München, 1987, S. 74.
- 33 Lacan (Anm. 4), S. 130.
- 34 «So paradox die Formulierung auch erscheinen mag, wir behaupten, daß die Frau, um Phallus zu sein, Signifikant des Begehrens des Andern, einen wesentlichen Teil, namentlich all ihre Attribute in die Maskerade zurückbannt.» Lacan (Anm. 4), S. 130.
- 35 Wie das oben angeführte Zitat deutlich macht, ist es Judith Butler, die den performativen Aspekt dieser Inszenierung des phallischen Signifikanten hervorhebt und ihn damit aus der Verortung beim Weiblichen bzw. in einer heterosexuellen Matrix herauslöst.
- 36 Vgl. hierzu ausführlich und unter Bezugnahme auf den lacanschen Phallus-Begriff Garber, Marjorie. *Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst*. Frankfurt a. M., 1993, S. 171–184.
- 37 Lessing, Gotthold Ephraim. «Emilia Galotti». *Werke* 2. Darmstadt, 1996. 127–204, S. 134.
- 38 Lessing (Anm. 37), S. 133.
- 39 Lessing (Anm. 37), S. 202.
- 40 Lessing (Anm. 37), S. 149.
- 41 Lessing (Anm. 37), S. 202.
- 42 Die Marwood erscheint als uneheliche Mutter, Meisterin rhetorischer Intrigen, als rachsüchtig und nicht zuletzt als «zweite Medea», die ankündigt, ihre Tochter mit eigenen Händen zu zerstückeln.
- 43 Lessing, Gotthold Ephraim. «Miss Sara Sampson». *Werke* 2. Darmstadt, 1996. 9–100, S. 100.
- 44 Lessing (Anm. 37), S. 189.
- 45 Lessing (Anm. 37), S. 189.
- 46 Lessing (Anm. 37), S. 189 f.
- 47 Vgl. Detienne, Marcel. *Dionysos. Göttliche Wildheit*. München, 1995, S. 14.
- 48 Vgl. Vernant, Jean-Pierre. *Der maskierte Dionysos. Stadtplanung und Geschlechterrollen in der griechischen Antike*. Berlin, 1996; Waldner, Katharina. «Masken und Phalloi: Geschlechterdifferenz im attischen Dionysoskult (6./5. Jh. v. Chr.)». *Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung*. Hg. v. Elfi Bettinger u. Julika Funk. Berlin 1995. 41–58.
- 49 «Dem Aussehn nach bist, Fremdling, du nicht übel, so/Nach Weibsgeschmack, wozu du ja nach Theben kamst. / Denn deine Locke, lang, nicht wie's zum Ringplatz paßt, / Ergießt sich über deine Wange, schmachtend, süß.» Euripides. *Die Bakchen*. Übs. v. Oskar Werner. Stuttgart, 1968, S. 19.
- 50 Euripides (Anm. 49), S. 24.
- 51 Vgl. Euripides (Anm. 49), S. 6, 12, 48.
- 52 Vgl. Keuls, Eva. *The reign of the phallus: sexual politics in ancient Athens*. Berkeley u. a., 1985, S. 367.
- 53 Euripides (Anm. 49), S. 12.
- 54 Euripides (Anm. 49), S. 43 f. Auf Anraten Dionysos' hatte sich Pentheus zuvor als Frau verkleidet.
- 55 Das Tragen des Dolches wird sowohl in *Miss Sara Sampson* wie in *Emilia Galotti* mit Redegewalt in Zusammenhang gebracht.
- 56 Vanggaard, Thorkil. *Phallos. Symbol und Kult in Europa*. München, 1971, S. 59; Keuls (Anm. 52), S. 371.
- 57 Dies ist der Tenor der – in der Tat wirkungsvoll belegten – Studie von Keuls (Anm. 52).
- 58 Detienne (Anm. 47), S. 83 f.
- 59 Der Weingott gilt als Bringer des «kultivierten Rebstocks», seiner wird in den Symposien (vgl. Plato) gedacht. Vgl. Detienne (Anm. 47), S. 68 u. 72 f.
- 60 Zu dem gesamten Komplex sakraler Anthropophagie vgl. Kott, Jan. *Gott-Essen. Interpretationen griechischer Tragödien*. München, Zürich, 1975, besonders S. 198–245.

- 61 Vgl. duBois, Page. *Sowing the body. Psychoanalysis and Ancient Representations of Women*. Chicago, 1988, S. 18.
- 62 «Das Spiegelstadium ist ein Drama, dessen innere Spannung von der Unzulänglichkeit auf die Antizipation überspringt und für das an der lockenden Täuschung der räumlichen Identifikation festgehaltene Subjekt die Phantasmen ausheckt, die, ausgehend von einem zerstückelten Bild des Körpers, in einer Form enden, die wir in ihrer Ganzheit eine orthopädische nennen könnten [...] Dieser zerstückelte Körper [...] zeigt sich regelmäßig in Träumen [...]». Lacan, Jacques. «Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint». *Schriften 1*. Hg. v. Norbert Haas. Olten u. Freiburg, 1973. 63–70, S. 67.
- 63 Freud (Anm. 17), S. 261.

Ann-Sophie Lehmann

Das unsichtbare Geschlecht

Zu einem abwesenden Teil des weiblichen Körpers in der bildenden Kunst

«[T]he task of a history of the represented body is to say what has not been shown and to explain why it is absent.» James Elkins¹

Irgendwann im Laufe des 5. Jahrhunderts v. Chr., als der weibliche Körper zum ersten Mal vollständig nackt abgebildet wurde, müssen Maler und Bildhauer die stillschweigende Übereinkunft getroffen haben, dass ein bestimmter Teil dieses Körpers nicht dargestellt werden darf (Abb. 1a). Seitdem scheinen sich Künstler von Botticelli, Raffael und Michelangelo über Poussin, Tintoretto und Rubens bis zu Ingres und den französischen Salonmalern Gérôme und Cabanel an diese ungeschriebene Regel gehalten zu haben: Die Nackten, die den Kanon der westlichen Kunstgeschichte bestimmen, haben keine primären Geschlechtsmerkmale. Ihre Venushügel sind verschlossen und glatt, überzogen von einer gleichmäßigen Hautschicht, auf der sich keine Spur von Schamhaar, Schamlippen oder Schamspalte finden lässt. Und so sehr die dargestellten Körper im Laufe der Jahrhunderte, den Grund-

Über die Herausgeber

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

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

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

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

Claudia Benthien / Christoph Wulf (Hg.)

Körperteile

Eine kulturelle
Anatomie

rowohlts enzyklopädie
im Rowohlt Taschenbuch Verlag

Rowohlt's Enzyklopädie
Herausgegeben von Burghard König

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

Inhalt

Claudia Benthien und Christoph Wulf

Einleitung

Zur kulturellen Anatomie der Körperteile 9

Zerteilter Kopf

Inge Stephan

Das Haar der Frau

Motiv des Begehrens, Verschlingens und der Rettung 27

Sabine Flach

Das Auge

Motiv und 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

Katrin 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