

## Zerrissenes Geschlecht

Hartmut Böhme

### Erotische Anatomie

Körperfragmentierung als ästhetisches  
Verfahren in Renaissance und Barock

#### Blasons Anatomiques

1536 erscheinen die *Blasons anatomiques du corps féminin*, eine danach vielfach neu aufgelegte und erweiterte Sammlung von Preisgedichten jeweils auf einzelne Körperteile. Die Blasons sind zunächst im Anhang zur *Hecatomphe* des Léon-Battista Alberti versteckt, bevor sie 1543 auch separat gedruckt werden.<sup>1</sup> Der Dichturfürst Clément Marot hatte mit dem Gedicht *Le beau tétin* (Das schöne Brüstchen)<sup>2</sup> das Modell vorgegeben und seine Poetenkollegen brieflich eingeladen, über schöne, reizende Teile zu schreiben – weibliche, versteht sich.

Clément Marot selbst war Günstling Franz I., musste jedoch 1535 nach Italien fliehen, wo er am Hof von Ferrara Aufnahme fand. Er wurde verdächtigt, reformiert zu sein. In Ferrara trifft er auf Literaten, die in petrarkistischer Manier der lyrischen Huldigung weiblicher Schönen obliegen. Versiert war man in rhetorischen Etüden über die Peripherie der Angebeteten und schuf damit eine frühe Form des sexuellen Fetischismus. Objekte der galanten Gedichte des tonangebenden Baldassare Olimpo degli Alessandri da Sassoferrato waren Haus, Garten, Zimmer, Bett, Badewasser, Kosmetik, Spiegel, Pantoffel, Strümpfe, Strumpfbänder, Höschen, Hemd, Rock und Handschuhe der Schönen, die durchaus die regierende Herzogin sein konnte, ferner war er «specialized in anatomical love poetry»<sup>3</sup>. Marots Modell-Gedicht *Le beau tétin* (331 f.; 50 f.) mag, wie manche Forscher vermuten, in Konkurrenz zu einem Gedicht von Sassoferrato über die Brüste der Madonna Pegasea entstanden sein – eine für die Blasons durchaus charakteristische Form der Travestie geheiligter Objekte.

Marot nimmt diesen Stil auf und setzt sich damit von den *Grand Rhétoriciens* an den burgundischen Höfen ab. Er gibt der Gattung des Bla-

sons eine neue, entschieden erotische Wende. «Unter Blasons», so Albert-Marie Schmidt, «versteht man im Französischen zuerst einmal den ganzen Komplex der verschiedenen Elemente, die auf einem Wappenschild erscheinen.»<sup>4</sup> Erotische Blasons sind mithin kunstvolle Wappen der weiblichen Körperteile. Ein Blasonneur ist ein (Wappenkundiger), sprich: ein Experte kennzeichnender Ornamentierung erotischer Partilobjekte in heraldischer Tradition. Schon in den Ausgaben von 1536, 1537 und 1539, im Anhang zur *Hecatomphe*, werden den Gedichten Holzschnitte mit den Abbildungen der jeweils adressierten Körperteile beigegeben – wie Wappenschilde. Die recht rohen Holzschnitte demonstrieren unbeabsichtigt die Unterlegenheit des *disegno* gegenüber der literarischen *descriptio*. Vor Marot war die Thematik der Blasons nicht eingeschränkt, nahezu alles konnte Gegenstand der Beschreibung oder des Dialogisierens sein. Denn des Öfteren war der Blason in die Form eines dialektischen Streitgesprächs über ein Thema gefasst<sup>5</sup> – was im Formverhältnis von Blason und Contre-Blason auch weiterwirkt.

Marot stand, wie Nancy Vickers zeigt,<sup>6</sup> ferner in Konkurrenz zu vier Traditionen: zum mittelalterlichen Katalog des Schönheitspreises, der aber durchweg der *descriptio* und dem *decorum einer Angebeteten* galt; zu einzelnen Gedichten Petrarcas über Körperteile, die freilich immer auf sein lyrisches Idol Laura referierten; zur berühmten Legende über den antiken Maler Zeuxis, der, um eine Idealschönheit zu kreieren, sich nicht auf ein lebendes Modell beschränkt haben soll, sondern von vielen Frauen schöne Einzelstücke abnahm, um daraus eine Schönheit zu synthetisieren: Letzteres ist gerade nicht das Ziel Marots. Und schließlich konkurrierten die neuen Blasons mit der Reliquienpraxis, in der Körperfragmente von höchstem sakralem Wert waren, weil sie in einem synekdochetischen Verhältnis zu Christus, einem Märtyrer oder einem Heiligen standen. Bei Marot aber geht es weder um die religiöse Präsenz des Heiligen im Körperfragment noch, rhetorisch gesehen, um eine *pars-pro-toto*-Beziehung, sondern um eine profane Form von Idolatrie.

Niemals kommt es auf die Preisung des (ganzen Körpers) an, geschweige denn auf die Person der Angebeteten, sondern auf die rhetorische Exposition von Körperfragmenten oder Accessoires. Marot hatte mit *Le beau tétin* das Musterstück gegeben. Das lyrische (Brüstchen) wird an Dichterfreunde in Frankreich versendet und bildet so den Ausgang eines Wettbewerbs, der unter Mitwirkung der Herzogin und ihrer Hofdamen in Ferrara entschieden wird. Den Lorbeer trägt der Meister der Lyoner Dichter-Schule, Maurice Scève, mit dem Lobpreis der Au-

genbraue (*Le sourcil*; 310f.; 18f.) davon.<sup>7</sup> In den ersten Sammlungen 1536–1539 erfolgt der Aufbau der Gedichtsammlung indes im natürlichen Körperschema: Aus den aus ganz Frankreich versandten Sprach-Körperteilen setzt Marot einen willkürlichen Kunstkörper zusammen, der nichts mit dem organischen Körper zu tun haben soll. Dies scheint die kompositionelle Idee der ersten Ausgaben zu sein, die später nicht durchzuhalten war, weil einige Poeten das neue Prinzip der anatomischen Fragmentierung nicht realisiert oder begriffen hatten, sondern in der Manier der schon bekannten *Blasons* Gedichte einreichten wie *L'esprit*, *La grace*, *L'honneur*, *Le corps*, *La mort*, *L'épingle*, *L'anneau*, *Le miroir*, *L'embrassement*. Das delikate Begehren, das Marot inszenieren wollte, bestand aber gerade darin, die isolierten Körperstücke zu einem artifiziellen Textcorpus zu rekombinieren, zu einem «ideellen Gesamtojekt» des männlichen Wunsches, worin sich dichterbündisch die Männer postalisch treffen und überkreuzen.<sup>8</sup> In der ersten Separat-Ausgabe folgt die Anordnung der *Blasons* wie der *Contre-Blasons* allerdings dem Körperschema von Kopf bis Fuß. Dabei werden Teile aus der Sphäre um das Haupt durchaus am häufigsten zum Objekt des Preises (Haare, Stirn, Ohr, Braue, Blick, Träne, Nase, Wange, Mund, Zähne, Stimme, Seufzer, Lachen); die Körperzone von Busen bis Schenkel mit dem Zentrum um Hüfte und Vagina bildet jedoch den korporalen und symbolischen Mittelpunkt der Sammlung. Das längste Gedicht delektiert sich am «Hintern» (*Le Cul*; 338–341; 58–65); die «Möse» (*Le con*)<sup>9</sup> erhält die meisten Apostrophen; die Extremitäten (Hände, Füße) spielen nur eine beiläufige Rolle.

Allein das anonyme Gedicht *Le corps* widmet sich – scheinbar – der integralen leiblichen Form. Das Prinzip aber bleibt, dass aus den postalischen Einsendungen der Poeten ein absoluter Kunstkörper, ein Textcorpus synthetisiert wird, das sich völlig von Leiblichkeit und Personalität einer Frau abgelöst hat. Entfaltet wird mehr die poetisch-rhetorische Kompetenz als die Schönheit der Frauen selbst. Insofern sind, im Medium des weiblichen Körpers, die Männer radikal narzisstisch: Sie preisen sich selbst, nämlich ihre lyrische Potenz und Zergliederungskunst. Nicht umsonst nennt Marot die Sammlung *Blasons anatomiques du corps féminin*. Wenige Jahre nach Marots anatomischem Initial-Gedicht, jedoch genau zum Zeitpunkt der ersten Buchveröffentlichung der *Blasons*, nämlich 1543, erscheint im selben Ort, Paris, mit *De humani corporis fabrica* des Andreas Vesalius, der unweit von Ferrara in Padua arbeitete, das Grundbuch der neuzeitlichen Anatomie. Das Prinzip der

Fragmentierung findet in Wissenschaft und Kunst unterschiedliche, doch epochal zusammenhängende Ausprägungen.<sup>10</sup>

In more ways than one, however, the erotic *Blasons Anatomiques* and the career of Vesalius seemed to correspond. [...] Just as Vesalius was, later, to encourage his readers to «construct» their own anatomized bodies from the sheets made available in the *Epitome* of 1543, so the courtier-poets of François constructed a more and more complex and explicit image of the female form with each printing of the poetic collection.<sup>11</sup>

Es sind durchweg Autoren der oft hofnahen, bürgerlichen Oberschicht, die sich an dem Wettstreit beteiligen. Obwohl die Sammlung von der Zensurbehörde genehmigt wurde, ist doch erkennbar, dass, ähnlich wie in der Anatomie die *wissenschaftlichen*, hier die *poetischen* Verfahren der Körperfragmentierung sowohl faszinierten wie zum Skandalon wurden. Klerikale witterten darin einen neuen «Götzendienst»<sup>12</sup> und erkannten in der durchgehenden Nacktheit der Frauen sündige Schamlosigkeit. Gewiss galt Nacktheit im Umkreis des Königshofs aufgrund der gefeierten Körperästhetik antiker Skulpturen als anastößig. Bei der *Entrée Solonelle* konnte es sogar geschehen, dass der König beim Einzug in große Städte von einer Schar nackter junger Mädchen begrüßt wurde. In konservativ christlichen Kreisen wurden solche Phänomene der Idolatrie verdächtig – in Fortsetzung des alten Diskurses über Götzendienst am Beispiel antiker Plastiken, der Statuenliebe oder des Pygmalion-Mythos.<sup>13</sup> In dieser Perspektive musste die fetischistische Verherrlichung von Körperteilen verwerflich erscheinen. Man weiß, dass im 16. Jahrhundert der klassische Idolatrie-Diskurs durch die Fetischismus-Kritik abgelöst wurde.<sup>14</sup>

Der Verleger und Antikenkundige Gilles Corrozet publiziert bereits 1539 die Schrift *Contre les blasonneurs des membres* (362–364).<sup>15</sup> Zwar attestiert er ihnen große rhetorische Eleganz, nennt sie jedoch vor allem dekadente Sittenverderber und Idolater: «Die venushaften Glieder zu besingen, / Göttliche Ehren ihnen darzubringen, / Ein Irrtum ist und Götzendienerei, / Wofür die Erd um Gottes Rache schrei»<sup>16</sup>. In unmittelbarer Umgebung der *Blasonneurs* publiziert der Toulouser Parlamentsrichter Gratian du Pont die *Controverses des sexes masculin et féminin* und konstatiert, Frauen seien trotz glänzender Oberflächen stinkende Tiere, und ihr Fleisch sei stigmatisiert von der Syphilis: «Sie spenden manchen holden Wohlgeruch / Und Schminke, reichen Putz,

mehr als genug, / Darunter liegen – daß ihr's nur erfahrt – / Der Venusseuche Blattern still verwahrt.»<sup>17</sup> Diese Stimmen vermögen nicht mehr, die Apotheosen irdischer Körperschönheit aufzuhalten (aber auch nicht die drastische *vituperatio* der Körpermängel und Obszönitäten, der Ekelhaftigkeiten und Hässlichkeiten in den Contreblasons).

### Fetische und Normteile

Das Gedicht über den Fuß (*Le pied*, 344f.; 68f.), das der Priester der Diözese von Rouen, François Sagon, anfertigt, ist ein hübsches Missverständnis. Zwar gelingt Sagon ein besonderes Kunststück – nämlich die 44-malige Anfangsstellung<sup>18</sup> des Worts «pied» zu Beginn jedes Verses –, doch der derart vorangesetzte Fuß ist weder ein ausschließlich weiblicher noch ein nur erotischer, sodass der Priester völlig die sexuelle Matrix des marotschen Blasons verfehlt.<sup>19</sup> Ausgerechnet an dem fetischistischen Zentralorgan des 18. Jahrhunderts zeigen sich wegen des klerikalen Missgriffs in diesem ersten Thesaurus sexueller Fetische nur beiläufig erotische Attribute. Dafür haben die Kollegen die Absichten Marots umso deutlicher begriffen: Alle kreisen sie um die Mitte, den Schoß, so fernab er dem besungenen Organ liegen mag.

Diese Zentralität fällt besonders auf in dem auf den Gesamtkörper abgestellten Gedicht *Le corps* (315–317; 72–77), worin dem *summum bonum* der Libertins, dem «bien des biens», der Vagina nämlich, gleich 18 Verse gewidmet werden, dem Haupt zwölf, der Brust vier, Hand, Bein, Schenkel, Bauch, Armen, Fleisch je zwei.<sup>20</sup> In dieser numerischen Verteilung wiederholt sich die erotische Anatomie der gesamten Sammlung, in welcher Haupt und Schoß die Zentralorgane darstellen: das Haupt hinsichtlich visueller Reize und erotischer Signalelemente; der Unterleib als die Lokalität des sexuellen Finales im Dienst des omnipräsenten Phallus. Er spielt in dieser erotischen Liturgie die Rolle des unaussprechlichen Namens Gottes, des abwesenden Super-Signifikats. Die Reize des Hauptes sind dabei überwiegend dem Augensinn, die des Körpers dem Berührungssinn zugeordnet.

Die rigorose Zurichtung des Frauenkörpers auf zwei Zonen findet sich auch in dem Gedicht *Le bracelet de cheveux* (Das Haarband; 305f.; 11–13). Sein Titel lässt erwarten, dass es vom Haupthaar handelt. Dem entspricht das Gedicht, indem es am Haupthaar die ästhetische Norm der Petrarkisten, nämlich die Vereinigung «de beauté et de bonne grace», von Schönheit und Anmut also, entfaltet. Doch dann springt

eine Medusen-Assoziation auf und setzt die Anmutsästhetik außer Kraft. Der *coup de foudre* des Medusenhaars löst die Entseelung des Mannes aus.<sup>21</sup> Dessen Ohnmacht aber wird – ganz im Dienst männlicher Selbststrettung – umgedeutet: Männliche Entseelung heißt, nichts als Flamme des Begehrens zu sein. Und flugs spielt der Dichter das Haupthaar hinüber auf das Haar «en lieu si secret», auf das Schamhaar mithin. Und der Leser merkt, dass mit dem Titel *Le bracelet de cheveux* nichts anderes als dieses gemeint war. Und diesem blonden Venushaar ist denn auch der Hauptteil des Gedichts gewidmet. Der *amant*, der sich ganz abhängig von der Gunst der Frau stilisiert – das gehört zum Genre –, ist sich in Wahrheit seiner phallischen Überlegenheit sozusagen brutal sicher, wenn er die Schamhaare anruft: «Et toutesfois, pour estre miens, / N'ayez peur de n'estre point siens: / Elle ne congnoist rien à soy / Plus sien que qui est à moy.» (Habt keine Angst: gehört ihr mir, / Dann erst gehört ihr ganz zu ihr, / Denn was kann mehr ihr eigen sein / Als alle jene, welche mein?) Solcherart vom mythischen Schrecken des Medusenhaupts in Sicherheit gebracht, kann unser phallischer Ritter nun großmütig die im Verborgenen blühende Schönheit der Schamhaare triumphieren lassen über «vos compagnons dorés / Qui du monde sont adorés» (über die von der Welt verehrten / Wie Gold erglänzenden Gefährten) – das Haupthaar also).

Der Autor dieses Blasons, Mellin de Saint-Gelais, königlicher Almonsenier, Hof-Bibliothekar und galanter Favorit der Damen, hat damit an den Haaren vorgemacht, was man allenthalben beobachten kann: ein metaphorisches Gleiten auf der Achse der erotischen Syntagmen, wodurch eine Anatomie des Frauenkörpers entsteht, die weder mit erlebter Leiblichkeit noch mit der Ästhetik antiker Statuen oder der Preziosität der reichen Kleider der Zeit zu tun hat – aber ganz gewiss auch nicht mit Ficinos Traktat *De amore*, mit neoplatonischer Liebesspiritualität oder mittelalterlicher Minne-Idealität. Vielmehr ist der Körper die bedeutungslose Schreibunterlage, auf der sich die Orgie der Apostrophen erhebt und ein neuer, fetischisierter Körper, ein Sprachkörper, kriert wird.

Vickers bemerkt diese «fetishistic disfiguration» und die «fetishistic celebration» ebenso, wie sie von «a body of words» spricht. Freilich unterschätzt sie die ästhetische Fetischisierung, weil sie die Artifizialität der Gedichte nicht mit dem phallischen Narzissmus der Autoren verbindet, sondern – auf der Linie Melanie Kleins – als Verarbeitungsform der Spaltung des mütterlichen Körpers in ein gutes und ein böses Ob-

jekt versteht. Diese Spaltung parallelisiert Vickers mit der Auftrennung innerhalb der Gattung des Blasons in *laudatio* und *vituperatio*, in Blason und Contreblason. Tatsächlich hatte Marot auf «de tétin» zwei Gedichte, eines des Preises, eines der Verdammung geschrieben. Doch hat dies weniger mit dem Unbewussten des Autors als mit der tradierten, dialektischen Struktur der Gattung des Blasons zu tun. Wer das Schöne preisen will, muss auch das Abscheuliche in gleicher Perfektion darstellen können: Um dieses rhetorische Vermögen, die Potenz der Feder, auszustellen, schreibt Marot sein zweites Gedicht auf den Busen. Die von Vickers behauptete basale Ambivalenz des Genres als Reflex auf die Aufspaltung der mütterlichen Imago strukturiert keineswegs die Sammlung der *Blasons anatomiques*. Darum ist der fetischistische Mechanismus auch nicht ein Abwehrmechanismus gegen den mütterlichen Körper, dem gleichsam Teile entrissen werden, um sie einer totalen Artifizierung zu unterwerfen (der Wortkörper als Derivat des mütterlichen Körpers). Sondern der Fetischismus steht im Dienst einer phallogozentrischen Poetik, die die weibliche Matrix zum totalen Komplement des Mannes macht (seines Blicks, seines Phallus, seiner Sprache). Die fetischistische Fragmentierung des Körpers des anderen ist Mittel der Autarkie des Sprechers und seines Begehrens. Allerdings kann sich der skopische und fetischistische Phallogozentrismus nur «erheben» über dem zerstückelten Körper der Frau; durchaus liegt den Blasons, wie Sawday meint, die Aggressivität des Perseus zugrunde.

Die Transfiguration des Körpers in ein erotisches Textcorpus verträgt sich eigentümlich mit einem normativen Physiologismus. Der *Nase* (315 f.; 26–29) wird zugerufen, sie dürfe auf keinen Fall zu offen, groß oder dick sein, keinen Schleim oder Blut auswerfen, nicht platt gedrückt oder eingestürzt, stinkend, mager, schrumpelig oder verkürzt sein – im Zeitalter des Gesichtsfraßes nichts Unübliches –, sondern sie müsse «au meillieu de la face [...] bien filé» sein, sie müsse «bonne grace» und «moyen gracieux» aufweisen, wenn nicht alles verderben solle. Die *Zähne* (321 f.) dürfen nicht schwarz und unregelmäßig, lückenhaft sein oder gar fehlen. Die *Wange* (317 f.; 30–33) darf nicht welk oder schlaff, nicht dick oder rot sein (wohl aber zarter Schauplatz des Errötens), sie darf nicht geschminkt werden (wir sind noch vor dem Barock, wo gerade dies zur Pflicht wird), sie darf nicht mager und nicht fett sein, keinen Fleck und keinen Riss aufweisen. Die *Fingernägel* (327–329; 42–45) müssen spiegelglatt sein, damit sich der *amant* auf ihnen spiegeln kann; sie sollen mit Schere, Lack und Feile gepflegt werden. Von

selbst versteht sich, dass der *Busen* (330–332; 46–51) prall und fest, weiß mit roten «Kirschlein» besetzt sein muss, dass der *Bauch* (333 f.; 52–55) spiegelglatt und gerundet, marmorn, weiß und kühl sich darstellt. Der *Hintern* (338–341; 58–65), dessen pralle schön gebräunte Glätte nach neuester Mode unter Seidenfalten sich zu verbergen pflegt, darf nicht schmutzig sein, sondern muss täglich gepflegt werden mit Puder, Düften und mildem Öl, nicht zu vergessen die medizinische Versorgung mit Zäpfchen und Klistier. Und so weiter, das Alphabet der Körperteile durch.

An diesem sexistischen Physiologismus erkennt man, dass den Blasons ihr Gegenteil – der Contreblason – eingeschrieben ist. Deswegen bedarf es auch nicht unbedingt der Trennung in zwei Gedichte, wie Marot es bezüglich des Busens vorführte und wie es zur Hauptsache nur Charles de la Hueterie aufnahm (für die Ausgabe von 1543). Auch die Preisgedichte zeigen, dass dem Frauenpreis die Frauenverachtung inhärent ist. Die Contreblasons sind durchweg so aufgebaut, dass sie diejenigen Mängel und Verunstaltungen, die Vergehen und Bösartigkeiten der weiblichen Körperteile schildern, wenn Grazie, Maß und Proportion nicht herrschen, wenn das Körperliche vom Geist nicht geführt und deswegen obszön oder widerwärtig wird, kurz: wenn der Anstand und die *honnêteté*, will sagen, die männlichen Normen verletzt sind.<sup>22</sup> Blasons und Contreblasons bilden zusammen ein äußerst enges Geflecht von Präskriptionen, Imperativen und Verboten, die den weiblichen Körper weniger be- als vor-schreiben.<sup>23</sup>

Man entnimmt daraus, dass die Dichter keineswegs nur einen imaginären Körper erzeugen, sondern dass es zu ihrer Rhetorik gerade gehört, zwischen der metaphorischen Preziosität und der derben Ebene des Fleisches einen Spannungsreiz zu erzeugen und Normen und Zensuren zu verteilen. Niemals wird vergessen, dass es nur Fleisch ist, was man besingt, auch wenn man sich in höchster Stillage ergeht. Und die Verdammung des verabscheuten Körperteils soll von derselben rhetorischen Perfektion sein wie die Hymne auf das begehrte Organ. Die Metaphorik läßt sich durch die direkten sexuellen Besetzungen der einzelnen Organe energetisch auf; wie umgekehrt das banale Fleisch und die phantasielose Triebhaftigkeit ihre Reizfülle erst durch die rhetorische Überbietung erhalten. Das teilt diese Lyrik mit dem fetischistischen Mechanismus. Denn auch bei diesem gilt, dass der eigentümliche Kurzschluss von materialer Objektebene und phantasmatischer Sakralisierung den Fetisch allererst erzeugt. Hinter dem Fetisch aber steht der Schrecken (das Con-

treblason), wie Freud meint, die Kastration und Läsion des Körpers, die hier der Frau angetan wird und in den Contreblasons sich austobt. So dürfen wir die petrarkistischen Organ-Lyriker Frankreichs um 1540 gestrost die ersten Fetischisten der Literaturgeschichte nennen (wie die Minne-Lyriker ihrerseits idolatrischen Mustern folgten) – mit dem besonderen Akzent, dass sie die fetischisierende Apostrophe mit ihrer Kehrseite, der ästhetischen Verekelung, verbinden.

Durch zwei Momente wird diese These untermauert. Niemals kann der fetischistische Mechanismus sich an den ganzen Körper knüpfen – und niemals an die Person, die diesen Körper den ihren nennt. Vielmehr *muss* der Körper in Einzelteile fragmentiert werden – und erst diese durch rhetorische Schnitte erzeugten Präparate sind der semantischen Weiterbearbeitung zugänglich. Das ist der Schlachthof der Sprache – so wie umgekehrt die verachtete Leichensektion in verborgenen Kammern zum zelebrierten Kultakt in einem vornehmen *theatrum anatomicum* wurde. Jedes einzelne Gedicht beruht, rhetorisch gesehen, auf dem synekdochetischen Mechanismus, und ebendieser erlaubt es, das ganze sexuelle Begehren an jeweils einen Teil des Körpers zu knüpfen. Die Synekdoche nutzt den *pars-pro-toto*-Effekt. Charakteristisch für die fetischistische Synekdoche ist jedoch nicht, dass das Teil für das Ganze steht (das Organ für den Körper), sondern an seiner Stelle: *pars in loco totius*. Die Körperteile substituieren das Körperganze – und das hat den Vorteil, dass der fetischistische Erotiker sich vom Körperganzen unabhängig macht, dessen Person und Name in absoluter Anonymität versinkt. Damit kann das Spiel der Fetische beginnen – hier: das postalische Spiel der Autoren, die ihre aufgeputzten Fetische untereinander vorzeigen und austauschen.<sup>24</sup>

Die *Blasons anatomiques* bilden dadurch eine Art sexuelles Menu à la carte: von Kopf bis Fuß eine Folge fetischisierter Leckerbissen (und in den Contreblasons von Kopf bis Fuß eine Folge von sinnlichen Abscheulichkeiten und Entstellungen). Eine solche Gastrosophie des weiblichen Fleisches ist nur denkbar, wenn die Frau als Person durchgestrichen wird. Die Fetischisierung des weiblichen Körpers erzwingt den Ausschluss der Frau. Tatsächlich existiert in den Blasons keinerlei Name, keinerlei Anrede an irgendeine Frau, und sei's eine anonyme Chloris, Flavia, Chloe wie später im Barock, zu schweigen von Laura oder Beatrice. Die Frauen der Blasons sind nicht nur namenlos, sondern sie kommen nicht vor. Die *Blasons anatomiques* sind frauenlos.

### Komplemente des Phallus

Vielleicht zum ersten Mal in der europäischen Literaturgeschichte spricht sich damit eine männliche Sexualität aus, welche die Frau neigt, um ihres Körpers in allen Einzelheiten, ja nur in diesen, habhaft zu werden. «Frau» – das ist ein Konglomerat sexuell-rhetorischer Körperteile, an denen Männer ihre Lust haben. Genau diese Szene des Sex wird hier aufgemacht. Eröffnet ist damit auch die Geschichte der männlichen Libertinage und der Pornographie, die nur funktionieren kann, wenn die Frau ihren Körper als Unterlage der Schrift herzugeben gezwungen wird. Selbstverständlich ist dies eine Sache der intellektuellen Oberschichten. Nicht umsonst gehören alle Autoren der Blasons den neuen Eliten am Hof an. Sie entdecken mit den Blasons ungewollt den später von Freud analysierten, jedem «normal-heterosexuellen» Verhalten beigemischten Fetischismus des phallischen Narzissmus.<sup>25</sup>

Die sexuelle Anatomie der Blasons ist im Zeitalter der Hexenverfolgung und der dabei praktizierten Zerlegung des Frauenkörpers, im Zeitalter aber auch der entstehenden wissenschaftlichen Anatomie, die in Nachbarschaft zum Scharfrichter und Folterer entsteht,<sup>26</sup> so harmlos nicht. Denn zelebriert wird eine höfisch kultivierte Zerlegung der Frau im Dienst männlicher Phantasmen. Auf der Ebene der Kunst stehen die Frauenkörper den Männern so zu Diensten, wie sie es im friedlichen und kriegerischen Leben genötigt waren.

Die Gedichtsammlung ist eine endlose Signifikantenkette weiblicher Partikularobjekte – und doch gibt es ein regierendes Signifikat im Hintergrund. Im Blason über den *Mund* (318 f.; 34–37) wird dieser als Sprachwerkzeug gefeiert, dann als Kuss-Organ gepriesen, bis am Ende von «l'autre office» gesprochen wird: «Donnant en fin le demourant / Qu'on ne prend jamais qu'en mourant.» (Gewährend schließlich jenes Letzte / Das man nicht, wenn nicht sterbend erhält.) – eine Anspielung auf die Fellatio: Diese ist Dienst, ja Amt des Frauenmundes am Phallus. Entsprechend wird auch die *Hand* (326 f.; 38–41) genötigt, den Phallus zu umschließen, während die Hand des *amants* die Erlaubnis erhält, «noch Weiteres zu ergründen», mehr nämlich als die Schenkel, «was beinahe lohnt, den Tod dabei zu finden» («Main qui permet par foy's oultre passer / Mais ce seroit assez por trespasser»)<sup>27</sup>.

Und vom *Bauch* (333–335; 52–55) heißt es gleich eingangs: «Ventre [...] / Dont le toucher rend la main froide / Et je ne sçay quoy chault et roide» (Bauch [...] Du machst mir die Hand so kalt und klamm / Nur

den, du weißt schon, warm und stramm.») Und: «Ventre qui jamais ne recule, / Pour coup d'estoc, ou bien de taille, / En escarmouche ou en bataille.» (Du weichst zurück bei keinem Stoß/ und Stich, den man dir zugedacht, / Sei's im Scharmützel, sei's in der Schlacht.) Bei diesen kriegerischen Metaphern, entlehnt der überlieferten Erotomachia<sup>28</sup>, wird der Bauch zum Schauplatz eines Kampfes, bei welchem der Phallus die Rolle der Waffe übernommen hat. Und so, wie die *Knie* (343 f.; 66 f.) nur die Funktion haben, durch ihr Spreizen zu gewähren, «was man heiß begehrt», und die *Schenkel* (341–343) vor allem wegen ihrer erotischen Bedeutung als Wächter und Öffner, Verlocker und Verschließer apostrophiert werden, so ist auch der unendlich umschriebene und angerufene «Con» (die Möse), dieses «Masthäuschen [...] ohne Gräten, ohne Knochen» (Connin grasset, sans arestes, sans os), darauf geeicht, den «schmalen Pfad» (petit sentier) zu jenem Ort königlicher Wollust (souverain plaisir) zu ebnen, wohin das Begehren des Mannes zielt (337 f.; 56 f.). In einem weiteren Gedicht wird *Le Con*, dieses Zentralorgan der Blasonneure, als dasjenige geschildert, das alle anderen Organe dirigiert und in Bewegung setzt, der Souverän der «jouissance», dem Vorrang vor allem und allen eingeräumt wird.<sup>29</sup> Die Vagina ist das Komplementärorgan des Mannes, das Negativ des Positivs Phallus.

Nun sind nicht alle Gedichte in dieser Weise unverfroren phallogozentrisch; und es ist auch keineswegs notwendig, dass der Phallus überall als Regent auftritt. Entscheidend ist seine nur gelegentlich ausgespielte Präsenz, die wie ein textueller Marker, wie ein Trickster funktioniert, eine Macht umspielend, die gerade in ihrer Abwesenheit souverän ist. Man könnte mit Jacques Lacan sagen, dass der Phallus sich markiert als «Drängen des Buchstabens». Das will hier sagen: Für das Schreiben der Gedichte gilt, dass es ein Drängen auf das gesamte Text-Corpus verteilt. Und das geschieht so, dass die Zerlegung des weiblichen Körpers die Möglichkeit freisetzt, jedes Partialobjekt zu einem Komplement des männlichen Begehrens zu stilisieren. Den Frauenkörper mit Komplementen zu überziehen, macht ihn zum Komplement des phallischen Narzissmus. Den Frauenkörper zu zerlegen und zu einem Textkörper zu generieren, verwandelt jeden erotischen Signifikanten zur Vorlust des Sex. So wird der anonymisierte Frauenkörper zu einer Puppe der Lust. Der Textkörper ist ein Double des Phallus, nicht der Frau. Im 20. Jahrhundert wird Hans Bellmer in seinen Fragmentierungs-Experimenten mit Unica Zürn und seinem Puppen-Projekt diese Logik einer auf Zerstückelung beruhenden Lust nachentdecken.<sup>30</sup>

### Aufrichtung der Feder

Dieser Logik folgen denn auch die Textgesten, welche die Schreibsituation ansprechen. Die *Stirn* (307; 14 f.) wird so zur «Tafel», auf welche die Liebe ihre Gesetze einschreibt, für jeden lesbar. Und verweigerte die Frau diese Metamorphose zur Schreibfläche, so hat das Gedicht die Warnung parat: «O front, tu es une table d'attente / OÙ ma vie est, et ma mort trespatente!» (O Stirn, du bist eine Tafel bloßer Erwartung, auf der mein Leben und mein Tod offenkundig werden.) Die Frau ist eine *tabula rasa* oder, wie es heißt, eine Tafel der Erwartung für die Beschriftung durch den Mann. Natürlich soll das *Ohr* (309 f.; 16 f.) der Mannesrede «une secrette entrée» öffnen, einen Eingang, der ihn von seiner Glut befreit. Das offene Ohr öffnet den Schoß.<sup>31</sup> Die *Tränen* (314 f.; 22–25) sollen die Spröde aufweichen und die «grande et longue passion» des Mannes zur Befriedigung führen. Die *Hand* (326 f.; 38–41), welche der Schrift mächtig ist, soll respondieren (fait responce), sie soll sich entkleiden (den Handschuh ablegen) und sich mit ihm, dem Autor, vereinen – wir wissen schon, der Federkiel soll durch den Phallus ausgetauscht werden.

Der Anonymus von *Le corps* (345 f.; 72–77) beginnt sein Gedicht: «Ma plume est lente, et ma main paresseuse.» (Meine Feder ist lahm und meine Hand träge)<sup>32</sup> – kein Wunder, nach so viel textueller Onanie, die die phallische Feder umspielt hat. Alle Körperteile durchbuchstabierend verharret der Dichter schließlich 18 Verse bei der Vagina. Dabei ruft er Priap an, getreu der entwickelten Parallele von Schrift und phallichem Begehren. Priap, der Gott der steinernen Erektion, soll dem Dichter Kraft (force) und Macht (puissance), mithin Potenz verleihen, um sich, schreibend, der Vagina gewachsen zu zeigen, die die «perfection / De genre humain et sa creation» und «le secret de nature» in sich birgt. Schreiben heißt, sich priapisch aufzurüsten für die «querelle» zwischen Vagina und Phallus/ Feder, wobei Letztere Ersteren vertexten und ihm gerade als Text eine standhafte Souveränität verleihen soll.

So erweisen sich die Gedichte als Orgasmushelfer, als Medien priapischer Selbstermächtigung, die sich im Lobpreis des Frauenfleisches vollzieht. Folgen die Gedichte einem textuellen Priapismus, so sind sie zugleich sprachliche Ergüsse, die jedwedes sexuell besetzbare Körperteil besprengen. Die Gedichte sind Buchstaben-Seminationen, die ein personalisiertes Double der männlichen Erregung schaffen.

Man kann dies eine totale Fetischisierung des Frauenkörpers nennen,

bei der die sexuelle Verdinglichung mit seiner Zerstückelung und zugleich Sakralisierung fusioniert. Dass dies zusammengehen kann, hat die uralte Praxis der Zerstückelungsoffer bewiesen.<sup>33</sup> Der Fetisch ist hier ein Ding, das magisch erregende Stimulanzien enthält und deswegen gesammelt, begehrt und verehrt wird. Im Gedicht *Der Busen* (La Gorge; 330f.; 46–49) von Maurice Scève, dem Laureatus der Lyoner Dichter-Schule, wird dies am klarsten ausgedrückt. Er spricht von seiner «grand devotion», mit der er sein Opfer (sacrifice, oblation) darbringt: Er bezeichnet die Tränen, die er versprengt (arouser) und ausgießt (asperger) als «Weihwasser» (eae benoiste). Damit vermischt Scève katholische Weihgebräuche mit Weinen, Samenerguss und Dichten, im Schema des Opfers, das er zu bringen verspricht, während er es in Wahrheit von der Frau fordert. Der Busen ist ein «heiliger Schrein» (un armaire sacré), der der Keuschheitsgöttin «geweiht» wird. So wird der Busen zum Reliquiar, worin der öffentliche Ruf der Geliebten als «relique» verwahrt wird. Und der Busen ist une «chose tante sainte», ein Sanktuarium, das er nicht zu berühren wagt. Diese Sakralisierung, insbesondere die dem Reliquienkult entnommenen Metaphern, steigern, im Zeichen Amors, die Frau in göttliche Höhen, sie verwandeln Körperteile zu einem Fetisch in genauer Parallele zur Reliquie.

Fetischisierung und Verkultung der Frau, ihre Idolisierung, das Spiel der Galanterie und der rhetorischen Kunst der Verführung: Es sind nichts als Taktiken der Zurichtung, die, unterhalb der präziösen Formeln, eine klare Sprache führt, ohne sie auszusprechen: Die Frau hat ihre Zerlegung in sexualisierte Körperfragmente hinzunehmen als Lohn für ihren Preis. Hier wird mit Wort-Geld gezahlt. Ihre erotische Feier funktioniert nur auf der Basis ihrer Zerstückelung. Gerade als Idol und Fetisch des Begehrens wird sie anatomisiert nach Maßgabe der Partialtriebe und zu einem Kunstleib rekombiniert, der dem herrischen Signifikat, dem *maitre phallus*, zu Diensten ist.<sup>34</sup> Im courtoisen Spiel wird der Frauenleib zum öffentlichen Schauplatz des phallischen Narzissmus. Im Medium ihres gloriosen Körpers findet eine Selbstvergottung des priapischen Prinzips statt, das den Text regiert. Dies Verfahren hat in der Tat Zukunft.

### Barocker Körperkatalog

Ein Epochensprung ins Jahr 1697, als Benjamin Neukirch seine berühmte *Anthologie Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutscher [...] Gedichte* publiziert, führt in den erotischen Code des Barock. Ich verfolge hier nur die Weiterentwicklung des fetischistischen Mechanismus. Ausgang ist das Sonett *Beschreibung vollkommener Schönheit* von Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau (1616–1679):

Ein haar so kühnlich trotz der Berenice spricht  
 Ein mund der rosen führt und perlen in sich heget  
 Ein zünglein so ein gifft vor tausend hertzen trägt  
 Zwo brüste wo rubin durch alabaster bricht  
 Ein hals der schwanen-schnee weit weit zurücke sticht  
 Zwey wangen wo die pracht der flora sich beweget  
 Ein blick der blitze führt und männer niederleget  
 Zwey armen derer krafft oft leuen hingericht  
 Ein hertz aus welchem nichts als mein verderben quillet  
 Ein wort so himmlisch ist und mich verdammen kan  
 Zwey hände derer grimme mich in den bann gethan  
 Und durch ein süßes gifft die seele selbst umhüllet  
 Ein zierrath wie es scheint im paradieß gemacht  
 Hat mich um meinen witz und meine freyheit bracht.<sup>35</sup>

Ich übergehe die Analyse der Sonett-Form und der rhetorischen Figuren, die hier musterhaft zur Anwendung kommen. Wichtig ist indes die unsichtbar geometrische Form des Gedichts. Die 14 Verse sind fast identisch gebaut: *Subjekt* (= verbum proprium) + *relativerischer Anschluss* + *Prädikation* (= metaphorische Formel + Verb). Dadurch ergeben sich 14 *horizontale Syntagmen* sowie eine *paradigmatische vertikale Säule* (Ein haar, ein mund, ein zünglein ...) und eine *prädikative Säule*. Dies kann man das *generative Muster* des Gedichtes nennen. Es besteht in der geometrischen Figur, bei der die zwei Säulen der Subjekt- und die Verb-Vertikalen durch ein horizontales Gitter von Syntagmen verbunden und gehalten werden.

Die linke Säule entsteht durch *Selektion* eines *Paradigmas* (Lexems) aus dem Katalog (Lexikon) des Körpers. Wobei das Fortschreiten auf dieser paradigmatischen Achse durch Substitution geschieht (der Autor ersetzt *haar* durch *mund* durch *zünglein* ...). Auf der syntagmatischen

Achse findet die metaphorische Übertragung durch Verschiebung vom *verbum proprium* (Lexem) zur metaphorischen Formel statt. Das führt dazu, dass weder wirkliche Metaphern noch wirkliche Metonymien gebildet werden. Doch gerade dadurch wird der Mechanismus der rhetorischen Kombinationen sichtbar. Rhetorik als *oratio ornamenti* oder *decorum* erscheint selbstreferenziell in Vers 13: als «zierrath». Die rhetorische Kombination macht den «natürlichen» zu einem rhetorischen Körper, eben zu «zierrath». Daraus folgt als erster Schluss: Die barocke Erotik funktioniert so, dass der «natürliche Körper» nichts «bedeutet», sondern nur der Träger eines ornamental-rhetorischen Kleides ist.

Die geometrische Form des Gedichts wird an Raffinesse noch weit übertroffen von einem anonymen, titelgleichen Gedicht aus dem zweiten Band der neukirchischen Sammlung: *Abbildung der vollkommenen Schönheit*.<sup>36</sup> Der Konstruktions-Code, mit welchem der weibliche Körper hier entworfen wird, ist mathematisch. Die Zahlen 2, 3, 4, 8 und 10 beherrschen das gesamte Gedicht, aber damit zugleich den Körper der Frau. Es entspricht dem erotischen Kalkül, dass die numerische Mitte, zwischen dem 46. und 47. Vers des Gedichts, jene unbeschriftete Leerstelle darstellt, die die Vagina ist. Ohne jede Rücksicht auf das Körperschema kombiniert das Gedicht nach arithmetischen Proportionen allgemeine Qualitäten wie Farben, Weite, Länge etc. mit Körperorganen, und zwar so, dass jede Qualität drei Organe zugewiesen erhält. Dadurch entsteht eine hyperreale, von abstrakten Konstruktionsmechanismen beherrschte Anatomie, die zusätzlich mit drei sensorischen Modi verbunden wird: der optischen, der haptischen und der koitalen. Es fehlt hier der Raum, um dies im Einzelnen zu demonstrieren. Jedenfalls stellt das Gedicht meines Wissens die radikalste Steigerung der De-Naturierung des weiblichen Körpers dar. Dieser wird einem rationalen, hier: arithmetischen Verfahren unterworfen, durch das er restlos dem männlichen Begehren subsumiert wird. Die Fragmentierungspraxis der Blasons, die der wissenschaftlichen Anatomie entsprach, korrespondiert hier einem Zahlen-Elementarismus: Der Körper ist ein Produkt numerischen Kalküls, und diese äußerste Artifizierung setzt die männliche Lust frei.

Das entspricht der barocken Mode. An Beispielen der Stoff- und Kosmetikhybriden der Mode kann man erkennen, dass Kleidung ein Tummelplatz des erotischen Blicks ist. Vom Haarputz über den Fächer bis zum Fuß kann alles zum Signifikanten des Begehrens werden, das heißt, es wird als erotisches Zeichen gelesen. So wächst den Kleidungs-

oberflächen ein Versprechen zu, sie werden zu Vor-Zeichen einer Lust, die in den Modesignifikanten vorgezeichnet ist. In der erotischen Lektüre geschieht eine Metamorphose der Real-Semantik der Kleider und Accessoires in eine phantasmatische Semantik: Sie geht auf den Sehenden selbst zurück, da er es ist, der die Dinge aus ihrer funktionalen Verknüpfung herausreißt, sie mit erotischer Energie auflädt und dann, und dies ist das Wunder des Mehrwerts, diese Energie verdoppelt aus ihnen zurückbezieht. Das Ganze ist ein projektiver Akt und doch mehr als nur eine Projektion: Denn der skopische Leser erhält sein projiziertes Begehren als Lust zurück. Die erotischen Signifikanten – Strumpfband, Haar, Taille, Halstuch – sind weder nur «Funktionen» noch «Bedeutungen», sondern «Relais»: Umschaltstellen von erotischen Kraftströmen, die «Begehren» in «Lust» transformieren. All dies gehört zum bekannten Theater des Sex.

Von der Mode als signifikatorischem Turnierplatz des erotischen Auges unterscheidet sich das erotische Gedicht Hoffmannswaldaus durchaus. Das Auge folgt strikt der geometrischen Anordnung des syntagmatischen Gitters und der paradigmatischen Säulen.<sup>37</sup> Weder ergibt die Kette der *verba propria* einen integralen Körper (sondern eine Reihe von Körperfragmenten), noch ergibt das rhetorische Kleid («zierrath») ein integrales Design. Man kann dies eine Fragmentierung des organischen Körpers nennen. Doch auch der rhetorische Kunstkörper ist nicht homogen, sondern aus unterschiedlichsten Provenienzen generiert: aus dem Bereich des Mythos, des Mineralischen, des Vegetabilen, des Animalischen, des Juristischen. Der metaphorische Körper ist artifiziert und erst dadurch erotisch. Er ist multi-materiell, poly-semantisch, poly-morph. Gegenüber der nichts sagenden Natur macht dies den «Reichtum» des rhetorischen Körpers aus.

Dazu gehört schließlich eine Auffälligkeit des Geschlechterverhältnisses: die Maskulinisierung der Frau und die Feminisierung des Mannes. Auch dies ist für das Barock und Rokoko charakteristisch, kehrt aber im 19. Jahrhundert in Literatur und Kunst wieder – nämlich um 1880, der Blüte des Symbolismus und der Entdeckung des klinischen Fetischismus.<sup>38</sup> Worum geht es dabei? Zum einen um die aggressiven Potenziale der (künstlichen) Frau gegenüber einem Mann in der preisgegebenen Opferrolle. Diese sadistisch-masochistische Position ist selbst ein rhetorisches Spiel (der Schrift). Die leidenschaftliche Desintegration des Mannes wird dargestellt in einer extrem rationalen Form. Die Form funktioniert mithin als Abwehr der *donna crudele*. Anders

gesagt: Der fetischistische Mechanismus wird durch rhetorischen Konstruktivismus beherrscht. Gleichwohl entsteht (imaginär) das «Bild» der überpotenten, verderbenden «Heroine», die ihre Nachfolgerinnen in den «rasenden Weibern» – «Da werden Weiber zu Hyänen», heißt es in Schillers «Glocke»<sup>39</sup> – und in der *femme fatale* des 19. Jahrhunderts finden wird. Psychoanalytisch gesprochen: Die Frau erhält phallische Attribute, die zu Kastrations- und Überwältigungsängsten bzw. -lüssen aufseiten des Mannes führen. Das aber ist erotisches Spiel.

Nähme man die heterogenen Metaphern nicht als rhetorische Konvention, sondern wörtlich, so bräche der Wahnsinn (Paranoia) aus: Rubin und Alabaster brechen durch Brüste, Flora bewegt sich auf den Wangen, Blitze schießen aus Augen, aus dem Mund wachsen Rosen, im Munde wachsen Perlen, Hände und Zunge sind giftig, Haare sprechen etc. Im 20. Jahrhundert hat Robert Musil diese «Verselbständigung» des metaphorischen Prozesses zu einer Studie über den Wahnsinn erweitert, am Beispiel des paranoischen Frauenmörders Moosbrugger, der aus panischem Schrecken über die metaphorische Überwucherung des Frauenkörpers diesen real zerstückelt.<sup>40</sup> Der fetischistische Mechanismus ist von der sprachlichen Seite her nämlich auch gefährlich: Wenn die Übersementisierung von Körperfragmenten oder Accessoires hybrid wird, also aus dem ursprünglichen Träger-Körper herauswächst (wie beim *grotesken Leib*<sup>41</sup>), dann tritt Paranoia ein und, als verfehlter Versuch ihrer Heilung, ein aggressiv zerstückelnder Abwehrmechanismus. Man wird «Opfer» des eigenen Fetischismus, der die Zerstückelung voraussetzt, doch latent gehalten und rhetorisch beherrscht werden muss.

Gewiss kann einem barocken Galan ein solcher metaphorischer Unfall nicht widerfahren, weil er die rhetorischen Codes beherrscht. Die fetischistische Verselbständigung von Partialobjekten vermag er zu manipulieren. Er bleibt insofern Herr des Mechanismus der Fragmentierung und der rhetorischen Synthesis. Nicht er wird Opfer, sondern er opfert den Frauenleib, um aus seinen Stücken immer neue Facetten zu destillieren, die erotisch stimulieren. Die Frau ist Unterlage seines Sprachspiels, auch wenn er sich als das Opfer ihrer Macht darstellt. Das Imaginäre ist ein Modus der Galanterie, eine Technik der Verführung, in welcher die Frau, im Gegensatz zu der ihr zugeschriebenen Domina-Rolle, ein bloß «Untergeschobenes» ist, auf das die metaphorischen Prädikationen kunstreich gepfropft werden.

## Schrifterotik

Die erotischen Lizenzen, welche die Dichter sich erlauben, finden eine Erklärung in Hoffmannswaldaus Briefgedicht *An Flavien*<sup>42</sup>. Das Postallische des Gedichts wird zum Anlass von aufschlussreichen Reflexionen über die Schrift, sodass das Gedicht eines der wichtigsten metapoetischen Zeugnisse der erotischen Lyrik des Barock ist. Die lange Epistel von 80 Versen kann nur knapp vorgestellt werden. Die Angebetete hat sich vor einem Monat vom fiktiven Autor abgewendet, sodass dieser ihr schreiben muss: So ist die Briefform motiviert. Die Frau wird in der typischen Domina-Position apostrophiert: «mein hertze/ [...] es steht in deiner hand». Diese Überlegenheit der Frau ist freilich eine Finte, insofern der Dichter die Abwendung der Frau als eine Art Selbstberaubung schildert: «Als du das hertz und mich dir selber hast entwandt». In den Versen 5 bis 12 reflektiert der Schreiber die Autorschaft. Er präsentiert sich als Medium einer Selbstadressierung der Frau, indem sie ihm die «feder» führt: So ist sie «Meisterin» seines Briefes und zugleich die Empfängerin. Er konvertiert *seine* Verse in *ihre* Schriftzüge. Schreibt er *ihre* Schrift, so heißt dies: *Sie* will *ihn* als Liebhaber – und darum konnte er selbstherrlich behaupten, dass mit der Trennung vom Mann die Frau sich selbst bestohlen habe.

In den Versen 17 bis 24 preist der Autor das «wunderwerck» der «schriff» und der «gedancken». Sie entbinden vom «gesetze», das heißt von Moral, Anstand, Respekt und Verboten. Gedanken und Schrift eröffnen die Sphäre eines Imaginären ohne «schrانcken». Literatur, so darf man hier schon sagen, ist eine Wunscherfüllungsphantasie jenseits von Realitätsprinzip und moralischer Zensur. Die Gedichte erlauben die Freigabe des sonst Verbotenen, wie Sigmund Freud zwei Jahrhunderte später die Funktionen von Traum und Literatur bestimmt. Dies war Hoffmannswaldau, wie jedem anderen lyrischen Erotiker, jedoch schon längst selbstverständlich.

In ständigem Bezug auf den Fortfall der Verbote entfaltet der vierte Teil (V. 25–36) eine sexuelle Klimax bis zum Koitus, bei dem man sich «was/ wo und wie nach seiner lust erwehlen» kann. Im Erotismus des Barock, wie schon bei den Renaissance-Blasons, gibt es nie zwei Triebe oder zwei Willen, sondern immer nur Sex *more virile*. So konstruiert der Autor eine Monade der Lust, auf die er bereits aus war, als er *Flavien* zur *Autorin* seines Briefes an *sie* erklärte. Der Schrift-Verkehr wird so zu einer selbstreferenziellen Schleife des Mannes, die sich als Wunsch der

Frau ausgibt. Das sei dem «wunderwerck» der Schrift geschuldet, zu deren Huldigung er nun übergeht (die ist der längste Teil, V. 37–56).

Das Phonetische, also das Gespräch der Stimmen, wird zugunsten der Schrift abgewertet: Schrift ist Semination (sie «qvillt» «aus der feder»); sie ist «krafft» (sie hat eine höhere energetische Performanz als «süßer schall [...] in die dünnen ohren»); sie ist Prägung, Engramm (die Feder prägt dem anderen das Eigene ein); sie ist «geschwärtzte» Botschaft (Post) «der sterblichkeit», will sagen: Sie verewigt das Flüchtige. Man darf folgern: Erotische Schrift ist für Hoffmannswaldau seminierende Einschreibungsenergie. Da sie *fixierte* Botschaft ist, vermag sie Raum und Zeit zu überspringen. Sie hat eine polyfunktionale, universale Performanz, insofern sie wirksam für Buhlerei, Freundschaft, für den Austausch von Gruß und Küssen, für jedwede Gefühls-erregung, für Entschuldigungen, für Trost bei Trennung, für den Erwerb von Gut und Geld etc. (V. 45–55) ist. Kurzum: Wie im galanten Sex der Libertins der Samen das universelle Zahlungsmittel des Erotischen ist, so ist, dem Samen *und* dem Gelde ähnlich, die Schrift die universale Realabstraktion, von keinerlei Normen und Geboten limitiert, ein Verkehrsmittel zur Verkoppelung von allem mit allem, also ein phantasmatischer Einsatz im entgrenzten Spiel des Erotischen. Das Phallische regiert die Seminationen der Schrift, der Botschaften, des Triebes und des Körpers gleichermaßen. Dies ist eine obszöne Theorie der Schrift als Gleitmittel gerade dann, wenn Sprödigkeit den erotischen Signifikantenfluss behindert.

So wundert es nicht, wenn nach dieser Zubereitung die Frau zu fließen beginnt: Aus ihrem «anmuts-überfluß» heraus will sie den Liebhaber «mit rosen-thau beschencken» (V. 58f.). Das lässt nichts zu wünschen übrig. Im Abspann dieses Orgasmus als Gleiten der «littern» huldigt der Autor noch einmal der Schrift und der Post, die ihm gewähren, in den «süssen hafen» (V. 74) der Lust einzulaufen. Wahrlich wird hier Schrift-Verkehr zum Sexual-Verkehr. Und das an Jacques Derrida angelehnte Spiel mit der Doppeldeutigkeit von Semination trifft hier buchstäblich und metaphorisch zu. Für das Briefgedicht heißt dies: Das Gedicht ist Körperverschickung, Körper-Post in seiner konzentriertesten Form: Samensendung.<sup>43</sup>

Es besteht ein konsequenter Parallelismus zwischen Schrift und phallischem Begehren. Die «feder», «die ohne deinen zug kein wort mehr schreiben kann» (V. 11f.), ist immer auch der Phallus, der ohne den willfähigen «zug» der Frau nicht zur Semination kommt. Die Brief-

Empfängnis ist in diesem Gedicht immer schon Vollzug des Koitus, weil die Empfängerin mit den «littern» zugleich den Wort-Samen des Liebhabers empfängt. Dieses Post-Modell des Sex galt, wie wir sahen, schon für das über ganz Frankreich gestreute Versenden der sexualisierten Körperteile bei den Blasonneurs. Ermöglicht wird diese ständige Inversion und Konversion der Schrift und des Sex dadurch, dass die Schrift als ein verkoppelndes, energetisches und performatives Medium des Imaginären jenseits der Fesseln des Realen entworfen wird. Darin erweist die Schrift sich der Logik des (männlichen) Sex als strukturanalog, sodass beide sich substituieren können. Wortfluss und erotischer Fluss sind dasselbe.

Damit werden rückblickend auch die Blasons in ihrem Funktionieren verständlich. Das erotische Gedicht ist niemals ein Schreiben *über* Erotik, sondern es ist selbst ein erotisches Aggregat. Die Schrift ist ein Sexualorgan (so wie es ein Stimmorgan gibt). Und als Sexualorgan ist es Zeugungsorgan, das heißt, die Schrift schafft sich die Objekte der Lust, die jene allererst antreibt. Das erklärt, warum die Gedichte fragmentierend und fetischistisch verfahren. Wie im Fetischismus die Lust sich ein Objekt kreiert, das die Erfüllung unabhängig von Personen macht und mithin eine selbstreferenzielle Autarkie erzeugt, so ist der erotische Text selbst der Fetisch, den der Autor zur Selbst-Befriedigung erzeugt. Im Text wird der Fetisch erzeugt, der der Text selbst ist. Diese Inversion verdankt sich der Selbstgenerativität der Sprache, die sich der Erotiker der Schrift zunutze macht.

Das Gedicht *An Flavien* ist also deswegen so aufschlussreich, weil es nicht, wie die anderen Gedichte, einzelne erotische Fetische, die aus dem Frauenkörper gewonnen werden, abbildet, sondern weil es den Vorgang der Fetischisierung in der erotischen Sprache selbst zum Thema macht, indem das Gedicht den sexuellen Vollzug mit dem Vollzug der Autorschaft identifiziert. Diese Schleife macht den Autor zum Autoerotiker. Was der Mann scheinbar vergeblich von der Frau will, ist genau das, von dem die Frau will, dass es der Mann ihr tut. Indem er sich an sie adressiert, führt sie das Quellen seiner Feder sich selbst ein. Etwas anderes als diese Komplementarität des Begehrens kommt den libertinen Männern aller Zeiten nicht in den Sinn. Das ist das öffentliche Geheimnis des männlichen Sex bis heute.

## Anmerkungen

- 1 Diese Erstaunlichkeit wird geringer, wenn man realisiert, dass die erste französische Übersetzung (Paris 1534) dieses Spätwerks von Alberti (*Ecatomphila. De amore liber optimus* von 1471) bereits einen Anhang enthielt, *Les fleurs de Poésie Françoisse*, mit 67 Gedichten, unter denen auch einer der Blasonneure, Mellin de Saint-Gelais, vertreten war. Diese französische Ausgabe folgt der italienischen Übersetzung des ursprünglichen lateinischen Werks über die Liebeskunst (vermutlich der Ausgabe *Hecatompheila*, Ferrara, 1528).
- 2 Die Texte der Blasonneure werden im fortlaufenden Text durch einfache Seitenangabe in Klammern zitiert nach Schmidt, Albert-Marie (Hg.). «Les blasons du corps féminin». *Poètes du XVI<sup>e</sup> Siècle*. Paris, 1959. 303–360. Schmidt ediert die Texte überwiegend nach der Fassung von 1550, die die Ausgabe von 1543 nachdruckt, fügt andere Blasons hinzu und lässt die Contre-Blasons völlig aus – eine sehr fragwürdige Entscheidung. Deutsche Übersetzungen, sofern vorhanden, werden durch die zweite Seitenzahl in Klammern zitiert nach Klünner, Lothar (Hg.). *Blasons auf den weiblichen Körper*. Nachwort von Albert-Marie Schmidt. Berlin, 1981 (20 Blasons nach dem *top-to-toe*-Prinzip geordnet, keine Contre-Blasons; in beiden Ausgaben ersetzt Schmidt «Le con» = die Möse, die Fotze durch drei Pünktchen!). Eine abweichende Auswahl gibt Charpentier, Françoise (Hg.). *Œuvres poétiques*. Paris, 1983. 137–169 (hier finden sich auch einige Contreblasons). Eine weitere zugängliche Edition ist: *Blasons anatomiques du corps féminin*. Vorwort v. Pascal Lainé. Nachwort v. Pascal Quignard. Paris, 1982 (enthält neben einer Auswahl von Blasons auch viele Contre-Blasons sowie zeitgenössische Abbildungen). – Die erste Sammlung enthielt elf Blasons; 1537 sind es 32; 1543 erscheint der erste Separatdruck in Paris mit 37 Blasons und 21 Contre-Blasons. Bis 1570 sind es zehn Ausgaben. Im Februar 1536 geht Marot in einem resümierenden Gedicht auf den Wettstreit der Lyriker ein. Gleichzeitig verschickt er ein Mustergedicht eines Contreblasons *Blason du laid tétin*, um auch bezüglich des Modus der *vituperatio* zu einem Wettstreit aufzufordern. Vgl. Pike, Robert E. «The «Blasons» in French Literature of the Sixteenth Century». *Romantic Review* 27 (1936): 223–242, S. 230ff.
- 3 Saunders, Alison. *The Sixteenth-Century Blason Poétique*. Frankfurt a. M. u. a., 1981, S. 94. Vgl. dazu Schmidt 1981 (Anm. 2), S. 87–92; Schmidt 1959 (Anm. 2), S. 3–7; ferner Saunders, Alison. «Sixteenth-Century Collected Editions of Blasons Anatomiques». *The Library* 31 (1976): 351–368; Tomarken, Annette u. Edward Tomarken. «The Rise and Fall of the Sixteenth-Century French Blason». *Symposium* 29 (1975): 139–163. Saunders (besonders 1981) legt eine ausgezeichnete Druckgeschichte der Blasons Anatomiques vor (ebd., S. 310ff.), stellt die französischen und italienischen Einflüsse dar (ebd., S. 53ff. u. 88ff.) und zeigt die Entstehung der Anatomischen Blasons in bisher unerreichter Gründlichkeit (ebd., S. 113–157).
- 4 Schmidt 1981 (Anm. 2), S. 88.
- 5 Als Beispiele dieser Form und zugleich Vorläufer der erotischen Thematik wären zu nennen: Alexis, Guillaume. *Grand blasons de faulses amours* (1486), *Contreblason de faulses amours von estées* (1512) und Pierre Danché. *Blason de la belle fille* (1501) – so Pike (Anm. 2), S. 224ff. u. Sawday, Jonathan. *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body*. London, 1995, S. 192f.
- 6 Vickers, Nancy J. «Members Only». *The Body in Parts: Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*. Hg. v. David Hillman u. Carla Mazzio. London, 1997. 3–22, S. 5–7.
- 7 Marot geht auf die Preisverleihung in einem Gedicht ein, das er allen Kombattanten des Wettstreits widmet (A ceux, qui apres l'epigramme du beau tétin en feirent d'autres). Scève ist nicht, wie Vickers meint, «unknown», sondern Marot kennt ihn nur nicht persönlich. Vickers (Anm. 6), S. 10. Zu Scève vgl. Schmidt 1959 (Anm. 2), S. 69–73.
- 8 Das ist der latent homosexuelle Anteil an der Gedichtsammlung – was meines Wissens bisher nur Sawday bemerkte. Sawday (Anm. 5), S. 192. Saunders und Vickers kritisieren zu Recht, dass die modernen Editoren die Blasons nicht in der originalen Anordnung brächten, sondern nach dem *top-to-toe*-Prinzip, das Marot aber gerade unterlaufe. Saunders 1981 (Anm. 3), S. 113ff. und Vickers (Anm. 6), S. 9f.
- 9 Von den modernen Editoren drucken Schmidt *Le con* und Charpentier das Gedicht *Le Con de la pucelle* («Die Jungfern-Möse») ab. Schmidt 1959 (Anm. 2), S. 337f. und Charpentier (Anm. 2), S. 152f. Es gibt indes fünf weitere Gedichte auf *Le con*. Vgl. Sawday (Anm. 5), S. 193.
- 10 Dies hat Sawday zum ersten Mal systematisch dargestellt. Sawday (Anm. 5). Sawday analysiert auch den Zusammenhang von Anatomie, Hofkultur und Blason-Praxis in Frankreich und England. Sawday (Anm. 5), S. 190–212.
- 11 Sawday (Anm. 5), S. 195f. Zur Fragmentierung von Körpern im Mittelalter vgl. Bynum, Caroline Walker. *Fragmentierung und Erlösung. Geschlecht und Körper im Glauben des Mittelalters*. Frankfurt a. M., 1996, S. 254ff.
- 12 Zitiert nach dem Nachwort von Schmidt 1981 (Anm. 2), S. 90.
- 13 Vgl. dazu das ausgezeichnete Buch von Camille, Michael. *The Gothic Idol. Ideology and Image Making in Medieval Art*. Cambridge, 1989.
- 14 Vgl. dazu Palme, Heide. *Spiegelfetische im Kongoraum und ihre Beziehung zu christlichen Reliquiaren*. Wien, 1977; Pietz, William. «The problem of the fetish, I». *Res* 9 (1985): 5–17 sowie *Res* 13 (Spring 1987): 22–45; Böhme, Hart-

- mut. «Fetischismus im neunzehnten Jahrhundert. Wissenschaftshistorische Analysen zur Karriere eines Konzepts». *Das schwierige neunzehnte Jahrhundert*. Hg. v. Jürgen Barckhoff u. a. Tübingen, 2000. 445–466.
- 15 Dieser Blason erscheint in Corrozets Sammlung *Blasons Domestiques* (1539), durchaus ein Konkurrenzunternehmen zu dem marotschen Typus des Blasons, worin Corrozet vom Garten über das Haus, von der Küche bis zum Salon, vom Sessel bis zum Bett alle möglichen Objekte der Sphäre eines damaligen vornehmen Haushalts «blasoniert», eine, wie Pike sagt, erstrangige Quelle für Sitten- und Wohngebräuche der Zeit. Pike (Anm. 2), S. 235 ff.
- 16 Schmidt 1981 (Anm. 2), S. 91.
- 17 Ebd.
- 18 Diese anaphorische Häufung des apostrophierten Körperteils findet sich auch bei den anderen Mitstreitern. Vickers zeigt, dass die Anapher auch statistisch eine dominante Stilfigur der Blasonneurs ist. Vickers (Anm. 6), S. 15 f.
- 19 Darin steht Sagon nicht allein. Das traditionelle Blason kann, ironisch oder wirklich, der Verherrlichung irgendeines Gegenstandes dienen, sei er natürlich oder künstlich. Vgl. Charpentier (Anm. 2), S. 14 f. So finden sich in Reaktion auf Marot auch Blasons auf einen Spiegel, eine Stecknadel, einen Ring, gar auf den Tod. Vgl. Schmidt 1959 (Anm. 2), S. 347–351 u. 353–356. Diese Gedichte erfüllen durchaus das Genre Blason, missverstehen gleichwohl die sexualästhetische Wende, die Marot mit *Le beau tétin* dem Blason zu geben beabsichtigte.
- 20 Charpentier (Anm. 2), S. 14–16 nennt Gedichte wie *Le corps*, denen noch *La grâce*, *La voix* und *L'esprit* beizufügen sind und die eine «restitution du corps féminin» versuchten (nachdem dieser fragmentiert worden sei), auch «blasons synthétiques». Es ist illusionär, die Rekomposition und Synthese eines Ganzkörpers irgendeinem emotionalen Ausdruck, einer Erfahrung oder einer Natürlichkeit zuzuschreiben; denn die Rekombination ist Effekt der anatomischen Schnitte und der so erzeugte Körper ein ganz und gar künstlicher.
- 21 Sawday stellt seinem Buch *The Body Emblazoned*, in dessen Titel das Blason impliziert ist, eine Abbildung der florentinischen Bronze-Plastik des Benvenuto Cellini voran, der Perseus zeigt, wie er triumphierend das gerade abgeschlagene Haupt der Medusa hochhält, ihm zu Füßen der enthauptete Leichnam der Medusa. Sawday (Anm. 5); Frontispiz, S. 6 ff., 194 f. Die Statue wurde 1545 von Cosimo I. in Auftrag gegeben, also in zeitlicher Parallele zur Konjunktur der Blasons. Blasons versteht Sawday aufgrund ihrer Herkunft aus dem Martialischen des Schildes als eine aggressive Technik, bedrohliche Frauenkörper zu zerstückeln, um über sie Herr zu werden und sie sich anzueignen – das teilten die Blasons mit der Geste der Anatomie.
- 22 Daneben spielen bei den Contreblasons traditionell christliche und moralische Argumente eine tragende Rolle. Im Blason *La mort* (347–350) von Jean de Vauzelles (1543) kommen alle Argumente der Contreblasons vor; man kann geradezu sagen, dass die Metaphysik des Todes eingesetzt wird, um den in den Blasons versuchten neuen Kanon des Erotischen und Schönen fundamental zu begrenzen.
- 23 Vgl. die Contreblasons von Charles de la Hueterie (*Le corps, Les yeux, La main*) und Clément Marot (*Le laid tétin*) in Charpentier (Anm. 2), S. 166–169.
- 24 Der Fetischismus funktioniert niemals metaphorisch, aber auch nicht rein synekdochetisch, sondern erzeugt eine rhetorische Figur *sui generis*, die ich *pars in loco totius* nenne. Sie hängt immer mit dem Tod (des anderen) und der Fragmentierung beziehungsweise Zerstückelung zusammen; vgl. dazu auch Böhme, Hartmut. «Der Wettstreit der Medien im Andenken der Toten». *Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion*. Hg. v. Hans Belting u. Dietmar Kamper. München, 2000. 23–43, S. 26–28.
- 25 So schon in der frühesten Bemerkung Freuds zum Fetischismus in: «Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie» (1905). Ders. *Studienausgabe* 5. Hg. v. Alexander Mitscherlich. Frankfurt a. M., 1972, S. 63 f.
- 26 Vgl. Bergmann, Anna. «Töten, Opfern, Zergliedern und Reinigen in der Konstitutionsgeschichte des modernen Körpermodells». *Metis* 6.11 (1997): 45–64. – Sawday (Anm. 5), S. 54 ff.
- 27 Beim Blason über die Hand wird besonders deutlich, wie sehr Masturbation und Schrift bis zur Unkenntlichkeit vermischt werden.
- 28 Der Klassiker ist hier von Francesco Colonna. *Hypnerotomachia Poliphili* (1499). Hg. v. Giovanni Pozzi u. Lucia A. Ciapponi. Padua, 1980. Noch im Barock spielt der «liebes-krieg» (Lohenstein), am Modell der Liebe von Venus und Mars entwickelt, eine große Rolle.
- 29 Das anonyme Gedicht *Le con de la pucelle* findet sich bei Charpentier (Anm. 2), S. 152 f. Dass die Autoren ihren Körperteil jeweils den ganzen Körper dirigieren lassen, kommt des Öfteren vor. In den *Blasons anatomiques* geht es auch um einen verkappten *paragoné* (Wettstreit) der Körperteile.
- 30 1934 veröffentlicht Bellmer die Anfänge seines ihn lange begleitenden Puppen-Projektes, bei welchem Demontage und Remontage von Puppenkörpern zu Studien über den Körper und über das (surreale) Verfahren der Zerstückelung werden. Diesem Verfahren äquivalent sind die Verschnürungen des Körpers von Unica Zürn, die ihren Ausgang nahmen von einem Foto; dort hatte «ein Mann, um sein Opfer umzuformen, Schenkel, Schulter, Brust und Rücken mit einem stark angezogenen Eisendraht blindlings und überkreuz um-

- schnürt und aufgequollene Fleischpolster, unregelmäßige, sphärische Dreiecke hervorgebracht, lange Falten und unreine Lippen eingeschnitten, hatte nie gesehene Brüste vervielfacht, an unsagbaren Stellen.» Bellmer, Hans. *Die Puppe*. Berlin, 1983, S. 92; vgl. ders. *Photographien*. München, 1983 (darin Fotografien des Puppenprojektes S. 16–104 und des Verschnürungsprojektes mit Zürn S. 117–128). Als dazu analoges wie konträres Projekt sind die Anagramme Zürns zu verstehen, die zwischen 1954 und 1964 entstanden sind, ästhetische Gratwanderungen zwischen Kalkül und Zufall, Fragmentierung und Montage, Zwang und Regellosigkeit. Zürn, Unica. *Anagramme*. Hg. v. Günter Bose u. Erik Brinkmann. *Gesamtausgabe 1*. Berlin 1988.
- 31 Durchaus darf man hier daran denken, dass mittelalterlichen Vorstellungen zufolge sich die Befruchtung Marias durch das Ohr vollzog: Dann haben wir es hier, wie in anderen Gedichten auch, mit einer Travestie sakraler Vorgänge zu tun. Im Gedicht über das Ohr ist zudem zu sehen, dass Ohrmuschel und Ohrgang metaphorisch im Schema einer Vagina entworfen werden.
- 32 Die metaphorische Gleichsetzung von Federkiel und Phallus ist durchaus typisch: «Nun schreib, nun schreib, mein schreiber fein, / Nun schreib ein geschrift meins hertzen! / Du must auch ymer selig sein – der feder kyll ist so hertte!» In: Riepe, Eva u. Hansjürgen Riepe (Hg.). *Epochen der deutschen Lyrik 1300–1500*. Bd. 2. München, 1972, S. 263. Für den Hinweis danke ich Edith Wenzel.
- 33 Im alten Ägypten hingen Zerstückelung und Zusammenfügung sowohl mit sakralen Riten (z. B. Isis und Osiris) wie mit Mumifizierungspraktiken zusammen; vgl. Hermann, Alfred. «Zergliedern und Zusammenfügen. Religionsgeschichtliches zur Mumifizierung». *Numen* 3 (April 1956): 81–96. Für die griechische Antike hat Walter Burkert die Zerstückelungspraxis in Ritus und Mythos ausführlich nachgewiesen: Burkert, Walter. *Homo Necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen*. Berlin u. New York, 1972. Zur Zergliederungskunst als Anatomie vgl. Cassebohm, Johann Friedrich. *Methodus secandi, oder deutliche Anweisung zur anatomischen Betrachtung und Zergliederung des menschlichen Körpers*. Berlin, 1746. Für den Zusammenhang von Zerstückelung und ästhetischen Verfahren bis in die Moderne vgl. Böhme, Hartmut. «Eine Schematisierung der Zerstückelungsphantasien». Über einen Ursprung Fichtescher Literatur». *Leben, um eine Form der Darstellung zu erreichen. Studien zum Werk Hubert Fichtes*. Hg. v. dems. u. Nikolaus Tiling. Frankfurt a. M., 1991. 180–198.
- 34 Zum Kontext: Lacan, Jacques. «Die Bedeutung des Phallus». *Schriften II*. Hg. v. Norbert Haas. Berlin, 1986. 120–132.
- 35 Zitiert nach der Ausgabe von 1695 *Benjamin Neukirchs Anthologie Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen auserlesener und bißher ungedruckter Gedichte erster Theil*. Hg. v. Angelo George de Capua u. Ernst Alfred Philipson. Tübingen, 1961, S. 88.
- 36 *Benjamin Neukirchs Anthologie* (Anm. 35), 2. Bd., S. 64–67.
- 37 Zur Geometrisierung als allgemeines Schema der Ordnung von Natur und sozialen Verhaltensformen vgl. Eichberg, Henning. «Geometrie als barocke Verhaltensnorm. Fortifikation und Exerzitien». *Zeitschrift für Historische Forschung* 4 (1977): 17–50. Speziell für den Tanz vgl. Lippe, Rudolf zur. *Naturbeherrschung am Menschen*. Bd. 1. Hamburg, 1988.
- 38 Apter, Emily. *Feminizing the Fetish. Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn-of-the-Century France*. Ithaca u. London, 1991, S. 39ff.
- 39 Stephan, Inge. «Da werden Weiber zu Hyänen ...». *Amazonen und Amazonenmythen bei Schiller und Kleist*. *Feministische Literaturwissenschaft*. Hg. v. ders. u. Sigrid Weigel. Berlin, 1984. 23–42.
- 40 Musil, Robert. *Der Mann ohne Eigenschaften*. Reinbek 1960. 235–242, S. 240: «Und es war in seinem Leben auch schon vorgekommen, daß er zu einem Mädchen sagte: «Ihr lieber Rosenmund!», aber plötzlich ließ das Wort in den Nähten nach, und es entstand etwas sehr Peinliches: das Gesicht wurde grau, ähnlich wie Erde, über der Nebel liegt, und auf einem langen Stamm stand eine Rose hervor; dann war die Versuchung, ein Messer zu nehmen und sie abzuschneiden oder ihr einen Schlag zu versetzen, damit sie sich wieder ins Gesicht zurückziehe, ungeheuer groß.»
- 41 Bachtin, Michail. «Die groteske Gestalt des Leibes». *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt a. M., Berlin u. Wien, 1985. 15–23.
- 42 Zitiert nach *Benjamin Neukirchs Anthologie* (Anm. 35), S. 77–80.
- 43 Für die spätere Formierung der Literatur unter dem Modell der Post vgl. Siegert, Bernhard. *Relais. Geschicke der Literatur als Epoche der Post (1751–1913)*. Berlin, 1993. Mit anderem Ansatz zum gleichen Thema, auf das 18. Jahrhundert konzentriert, vgl. jetzt: Koschorke, Albrecht. *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*. München, 1999.

### Über die Herausgeber

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

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

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

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

Claudia Benthien / Christoph Wulf (Hg.)

# Körperteile

Eine kulturelle  
Anatomie

rowohlts enzyklopädie  
im Rowohlt Taschenbuch Verlag

Rowohlt's Enzyklopädie  
Herausgegeben von Burghard König

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

## Inhalt

Claudia Benthien und Christoph Wulf

### Einleitung

Zur kulturellen Anatomie der Körperteile 9

## Zerteilter Kopf

Inge Stephan

### Das Haar der Frau

Motiv des Begehrens, Verschlingens und der Rettung 27

Sabine Flach

### Das Auge

Motiv und Selbstthematization des Sehens  
in der Kunst der Moderne 49

Gert Mattenkloft

### Gehörgänge

Erkennen durch die Stimme 66

Kay Himberg

### Phantasmen der Nase

Literarische Anthropologie eines hervorstechenden Organs 84

Claudia Benthien

### Zwiespältige Zungen

Der Kampf um Lust und Macht im oralen Raum 104

## Opaker Rumpf

Michael Oppitz

### Zur Körpersymbolik in Verwandtschaftsbeziehungen

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

Karl-Josef Pazzini

### Haut

Berührungssehnsucht und Juckreiz 153

Philine Helas

### Madensack und Mutterschoß

Zur Bildgeschichte des Bauches in der Renaissance 173

Christoph Wulf

### Magen

Libido und Communitas – Gastrolatrie und Askese 193

Gerburg Treusch-Dieter

### Leber und Leben

Aus den Innereien einer Kulturgeschichte 207

## Zerrissenes Geschlecht

Hartmut Böhme

### Erotische Anatomie

Körperfragmentierung als ästhetisches Verfahren  
in Renaissance und Barock 228

Adrian Stähli

### Der Hintern in der Antike

Kulturelle Praktiken und ästhetische Inszenierung 254

Edith Wenzel

### Zers und *fud* als literarische Helden

Zum «Eigenleben» von Geschlechtsteilen  
in mittelalterlicher Literatur 274

Doerte Bischoff

### Körperteil und Zeichenordnung

Der Phallus zwischen Materialität und Bedeutung 293

Ann-Sophie Lehmann

### Das unsichtbare Geschlecht

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

Elisabeth von Samsonow

### Die verrutschte Vulva

Entwurf einer neuen Organtheorie 339

Stefanie Wenner

### Ganzer oder zerstückelter Körper

Über die Reversibilität von Körperbildern 361

Anna Opel

### Szenen der Zerteilung

Zur Wirkungsästhetik von Sarah Kanes Theaterstücken 381

## **Bewegte Glieder**

Kerstin Gernig

### **Skelett und Schädel**

Zur metonymischen Darstellung des Vanitas-Motivs 403

Katrin Deufert und Kerstin Evert

### **Der Torso im Tanz**

Von der Destabilisierung des Körpers  
zur Autonomie der Körperteile 423

Friedrich Weltzien

### **Der Rücken als Ansichtseite**

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