

In: Benthien, Claudia / Wulf, Christoph (Hg.): Körperteile. Eine kulturellen Anatomie; Reinbek bei Hamburg 2001, S. 228-254.

Hartmut Böhme

## **Erotische Anatomie. Fragmentierung des Körpers als ästhetisches Verfahren in Renaissance und Barock**

1536 erscheinen die danach vielfach neuaufgelegten und erweiterten "Blasons anatomiques du corps féminin", eine Sammlung von Preisgedichten jeweils auf einzelne 'Körperteile'. Die Blasons sind zunächst im Anhang zur "Hécatomphile" des Léon-Battista Alberti versteckt, bevor sie 1543 auch separat gedruckt werden.<sup>1</sup> Der Dichterst Clément Marot (1496-1541) hatte mit dem Gedicht "Le beau tétin" (Das schöne Brüstchen) das Modell vorgegeben und seine Poetenkollegen brieflich eingeladen, über schöne, sprich: reizende Teile zu schreiben – weibliche, versteht sich.<sup>2</sup> Wir sind mitten im Thema.

Clément Marot selbst war Günstling Franz I., mußte jedoch 1535 nach Italien fliehen, wo er am Hof von Ferrara, bei Renée de France, Aufnahme fand. Er wurde verdächtigt, reformiert zu sein. In Ferrara trifft er auf Literaraten, die in petrarkistischer Manier der

---

<sup>1</sup> Diese Erstaunlichkeit wird geringer, wenn man realisiert, daß die erste französische Übersetzung (Paris 1534) dieses Spätwerks von Alberti (*Ecatomphile. De amore liber optimus* von 1471) bereits einen Anhang enthielt *Les fleurs de Poésie Françoise*, 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 *Hecatophila*, Ferrara 1528). Man kann vermuten, daß durch diese Lokalisierung die Blasonneure ihre Gedichte als 'Modelle' einer spezifischen Liebeskunst ausgeben wollten. Man sollte dem nachgehen, ob es zwischen dem Traktat Albertis und der Blason-Praxis Bezüge gibt, bevor man fälschlich behauptet, daß die Blasonneure Marsilio Ficino folgten (dessen Platon-Kommentar *De amore* von 1469): nichts liegt den Blasonneuren ferner als Neoplatonismus, wie Françoise Charpentier (wie Anm.2, S. 14 und 10f).

<sup>2</sup> Die Texte der Blasonneure werden im fortlaufenden Text durch einfache Seitenangabe in Klammern zitiert nach Albert-Marie Schmidt (Hg.). "Les Blasons Du Corps Féminin". *Poètes du XVI<sup>e</sup> Siecle*. Paris 1959. 303-360. Schmidt ediert die Texte überwiegend nach der Fassung von 1550, die die Ausgabe von 1543 nachruckt, 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 Françoise Charpentier (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. P. Laîné. Nachwort v. P. Quignard. Paris 1982 (enthält neben eine Auswahl von Blasons auch viele Contre-Blasons, sowie zeitgenössische Abbildungen). — Die erste Sammlung enthielt 11 Blasons; 1537 sind 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". *Romanic Review* 27 (1936): 223-242, hier: 230ff.

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 kann, ferner war er "specialised in anatomical love poetry".<sup>3</sup> Das Modell-Gedicht "Le beau tétin" (331/2; 50/1) 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). Clément Marot nimmt diesen Stil auf und setzt er sich damit von den Grand Rhétoriciens an den burgundischen Höfen ab. Er gibt der Gattung des Blasons 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 Partialobjekte in heraldischer Tradition. Schon in den Ausgaben von 1536, 1537 und 1539, im Anhang zur "Hecatophile", 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<sup>5</sup> über ein Thema gefaßt – was im Formverhältnis von Blason und Contre-Blason auch weiterwirkt.

---

<sup>3</sup> Saunders, Alison. *The Sixteenth-Century Blason Poétique*. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris 1981. 94. Vgl. dazu Albert-Marie Schmidt 1981 (wie Anm. 2) S. 87-92. sowie ders. 1959 (wie Anm. 2) S. 3-7.– ferner: Saunders, Alison. "Sixteenth-Century Collected Editions of Blasons Anatomiques". *The Library* 31 (1976): 351-68. – 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. 310ff), stellt die französischen und italienischen Einflüsse dar (ebd. 53ff, 88ff) und zeigt die Entstehung der Anatomischen Blasons in bisher unerreichter Gründlichkeit (113-157).

<sup>4</sup> Albert-Marie Schmidt 1981 (wie Anm. 2), S. 88.

<sup>5</sup> Als Beispiele dieser Form und zugleich Vorläufer der erotischen Thematik wären zu nennen: Guillaume Alexis. *Grand Blasons de Faulses Amours* (1486), *Contreblason de Faulses Amours von Estées* (1512) und Pierre Danché. *Blason de la Belle Fille* (1501) – so Pike (wie Anm. 2, S. 224ff) und Sawday, Jonathan. *The Body Emblazoned: Dissection and the Human Body*. London 1995. 192/3.

Marot stand, wie Nancy J. Vickers zeigt<sup>6</sup>, ferner in Konkurrenz zu vier Traditionen: zum mittelalterlichen Katalog des Schönheitspreises, der freilich immer der *descriptio* und dem *decorum einer* Angebeteten gilt; zu einzelnen Gedichten Petrarca 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 welcher Körperfragmente von höchstem sakralem Wert waren, weil sie in einem synékdochetischen 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, wie sich zeigen wird, um eine profane Form von Idolatrie.

Niemals kommt es auf den Preis des 'Ganzen Körpers' an, geschweige denn auf die Person der Angebeteten, sondern auf die rhetorische Exposition von Körperfragmenten oder Accessoires. Marot, wie gesagt, 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 (ca. 1501 – 1560), mit dem Lobpreis der Augenbraue (Le Sourcil; 310/1; 18/9) davon.<sup>7</sup> Der Aufbau der Gedichtsammlung, in den ersten Sammlungen 1536-39, erfolgt 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.<sup>8</sup> In der ersten Separat-Ausgabe folgt die Anordnung der Blasons wie der Contre-Blasons

---

<sup>6</sup> Vickers, Nancy J. "Members Only". Hillman, David u. Carla Mazzi (Hg.) *The body in parts: fantasies of corporality in early modern Europe*. London 1997. 3-22, hier: 5-7.

<sup>7</sup> Marot geht auf die Preisverleihung in einem Gedicht ein, das er allen Combattanten des Wettstreits widmet (A ceulx, qui apres l'eprigramme du beau tétin en feirent d'autres). Scève ist nicht, wie Vickers meint "unknown" (wie Anm. 4, S. 10), sondern Marot kennt ihn nur nicht persönlich. Zu Scève vgl. Schmidt 1959 (wie Anm. 2), S. 69-73.

<sup>8</sup> 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 Gesamtobjekt' des männlichen Wunsches, worin sich dichterbündisch die Männer postalisch treffen und überkreuzen. Das ist der latent homosexuelle Anteil an der Gedichtsammlung – was m.W. bisher nur Sawday bemerkte (wie Anm. 5, S. 192). – Saunders (1981, wie Anm. 3, S. 113ff) und Vickers (wie Anm. 6, S. 9f) kritisieren zurecht, daß die modernen Editoren die Blasons nicht in der originalen Anordnung brächten, sondern nach dem top-to-toe-Prinzip, das Marot aber gerade unterlaufe.

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 corporalen und symbolischen Mittelpunkt der Sammlung. Das längste Gedicht delektiert sich am Hintern (Le Cul; 338-41; 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/ Der Leib" 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 irgendeiner 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 anatomischen Initial-Gedicht, jedoch genau zum Zeitpunkt der ersten Buch-Veröffentlichung 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 way 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 poetioc 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*, so hier die *poetischen* Verfahren der Körperfragmentierung sowohl faszinierten wie zum

---

<sup>9</sup> Von den modernen Editoren drucken Schmidt (wie Anm. 2, S. 337f) "Le Con" und Charpentier das Gedicht "Le Con de la pucelle" (Die Jungfern-Möse) ab (wie Anm. 2, S. 152f. Es gibt indes fünf weitere Gedichte auf "Le Con". Vgl. Sawday (wie Anm. 5), S. 193.

<sup>10</sup> Dies hat zum ersten Mal systematisch dargestellt Sawday (wie Anm. 5). Sawday analysiert auch den Zusammenhang von Anatomie, Hofkultur und Blason-Praxis in Frankreich und England (ebd. S. 190-212).

<sup>11</sup> Sawday (wie Anm. 5), S. 195/96. – Zur Fragmentierung von Körpern im Mittelalter vgl. Bynum, Caroline Walker. *Fragmentierung und Erlösung*. Frankfurt am Main 1996. 254ff.

Skandalon wurden. Klerikale witterten darin einen neuen "Götzendienst"<sup>12</sup> und erkennen in der durchgehenden Nacktheit der Frauen sündige Schamlosigkeit. Gewiß galt Nacktheit im Umkreis des Königshofes aufgrund der gefeierten Körperästhetik antiker Skulpturen als unanstößig. Bei der Entrée Solonelle konnte es sogar geschehen, daß der König beim Einzug in große Städte auch durch eine Schar nackter junger Mädchen begrüßt wurde. In konservativ christlichen Kreisen wurde solche Phänomene als Idolatrie verdächtigt – 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 (1510-68) – er publiziert 1542 "Fables d'Esopé" und 1550 "Antiques de Paris" – schreibt bereits 1539 "Contre Les Blasonneurs des Membres" (362-64).<sup>15</sup> Zwar attestiert er ihnen große rhetorische Eleganz, nennt sie jedoch vor allem dekadente Sittenverderber und Idolater: "Mais blasonner ces membres veneriques,/ Les exaltant ainsi que deiffiques,/ C'est une erreur et une Ydolatrie,/ Dequoy la terre à dieu vengeance crie." (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 erfährt –/ Der Venusseuche Blattern still verwahrt."<sup>17</sup> Diese Stimmen vermögen

---

<sup>12</sup> Zitiert nach dem Nachwort von Albert-Marie Schmidt (wie Anm. 2), S. 90.

<sup>13</sup> Vgl. Dazu das ausgezeichnete Buch von Camille, Michael. *The Gothic Idol. Ideology and Image Making in Medieval Art*. Cambridge 1989.

<sup>14</sup> 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. Spring 1985: 5–17 sowie *Res* 13. Spring 1987: 22–45. – Böhme, Hartmut. "Fetischismus im neunzehnten Jahrhundert. Wissenschaftshistorische Analysen zur Karriere eines Konzepts". *Das schwierige neunzehnte Jahrhundert. Festschrift Eda Sagarra*. Hg. V. Barckhoff, Jürgen u.a. Tübingen 2000 (im Erscheinen).

<sup>15</sup> 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 'blasonniert', eine, wie Pike sagt, erstrangige Quelle für Sitten- und Wohngebräuche der Zeit (Pike, wie Anm. 2, S. 235ff).

<sup>16</sup> Schmidt 1981 (wie Anm. 2), S. 91.

<sup>17</sup> Schmidt 1981 (wie Anm. 2), S. 92.

nicht mehr, die Apotheosen irdischer Körperschönheit aufzuhalten (aber auch nicht die drastische *vituperatio* der Körpermängel und Obszönitäten, der Ekelhaftigkeiten und Häßlichkeiten in den Contreblasons).

Das Gedicht über den Fuß (*Le Pied*, 344/5; 68/9), das der Priester der Diozöse von Rouen, François Sagon, anfertigt, ist ein hübsches Mißverständnis. Zwar gelingt Sagon ein besonderes Kunststück – nämlich die 44malige Anfangsstellung<sup>18</sup> des Worts "pied" zu Beginn jeden Verses –; doch der derart voran-gesetzte Fuß ist weder ein ausschließlich weiblicher, noch ein nur erotischer, so daß der Priester völlig die sexuelle Matrix des Marotschen Blasons verfehlt.<sup>19</sup> Ausgerechnet an dem fetischistischen Zentralorgan des 18. Jahrhunderts zeigen sich wegen dieses klerikalen Mißgriffs in diesem ersten Thesaurus sexueller Fetische nur beiläufig erotische Attribute. Dafür haben die Kollegen die Absichten Marots um so deutlicher begriffen. Alle kreisen sie um die Mitte, den Schoß, so fern ab er dem besungenen Organ liegen mag.

Diese Zentralität fällt besonders auf in dem auf den Gesamt-Körper abgestellten Gedicht "*Le corps*" (315-7; 72-7), worin dem *summum bonum* der Libertins, dem "bien des biens", der Vagina nämlich, gleich 18 Verse gewidmet werden, dem Haupt 12, der Brust 4, 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 Signalements; 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; 305/6; 11-13). Sein Titel läßt erwarten,

---

<sup>18</sup> 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 (wie Anm. 3, S. 15/6).

<sup>19</sup> Darin steht Sagon nicht allein. Das traditionelle Blason kann, ironisch oder wirklich, der Verherrlichung irgend eines Gegenstandes dienen, sei er natürlich oder künstlich (Charpentier wie Anm. 2, S. 14/15). So finden sich in Reaktion auf Marot auch Blasons auf einen Spiegel, eine Stecknadel, einen Ring, gar auf den Tod (vgl. Schmidt 1959, wie Anm. 1, S. 347-51, 353-56). Diese Gedichte erfüllen durchaus das Genre Blason, mißverstehen gleichwohl die sexualästhetische Wende, die Marot mit "*Le beau tétin*" dem Blason zu geben beabsichtigte.

<sup>20</sup> Charpentier (wie Anm. 2, S. 14/16) nennt Gedichte wie "*Le Corps*", denen noch "*La Grâce*", "*La Voix*" und "*L'Ésprit*" beizufügen sind und die eine "restitution du corps féminin" versuchten (nachdem dieser fragmentiert worden sei), auch "*blasons synthétiques*". Es ist illusionär, die Rekombosition und Synthese eines Ganz-Körpers 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.

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 Anmuts-Ästhetik 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 Stil –, ist in Wahrheit sich 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 Medusenhauptes in Sicherheit gebracht, kann unser phallischer Ritter nun großmütig die im Verborgenen blühende Schönheit der Schamhaare triumphieren lassen über "vos compaignons dorés/ Qui du monde sont adorés" (über die von der Welt verehrten/ Wie Gold erglänzenden Gefährten", das Haupthaar also).<sup>22</sup>

Der Autor dieses Blasons, Mellin de Saint-Gelais (1491-1558), königlicher Almosenier, 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 Pretiosität der reichen Kleider der Zeit zu tun hat – aber ganz gewiß auch nicht mit Ficinos Traktat "De amore", mit neoplatonischer Liebesspiritualität oder

---

<sup>21</sup> 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 Mudusa hochhält, ihm zu Füßen der enthauptete Leichnam der Medusa (Sawday wie Anm. 5, Frontispiz, S. 6ff, 194f). 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 teilen die Blason mit der Geste der Anatomie.

<sup>22</sup> Eine Obszönität ist es, wenn Saint-Gelais hier "beauté" und "bonne grâce", die beiden höchsten ästhetischen Werte des Petrarkismus, "en petite espace", nämlich auf dem kleinem Raum des Schamhaars konzentriert. Zudem zeige sich das Schamhaar über das Haupthaar auch darin überlegen, daß es der Zeit besser standhalte und nicht verbleiche. Cupido selbst erhalte ihren Reiz durch "le cours des ans" – und so auch will der Dichter, indem er die Schamhaare adressiert, sie "unsterblich" (immortels) machen. Der klassische Ewigkeitsanspruch der Kunst wird hier gerade auf das angewandt, was topisch als Inbegriff der Vergänglichkeit und des Niedrigen gilt.

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, kreierte wird.

Nancy J. Vickers bemerkt diese "fetishistic disfiguration" und die "fetishistic celebration" ebenso, wie sie von "a body of words" spricht. Freilich unterschätzt sie die ästhetischen 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 Objekt 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 "Le 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 steht im Dienst 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.<sup>23</sup>

Die Transfiguration des Körpers in ein erotisches Textcorpus verträgt sich eigentümlich mit einem normativen Physiologismus. Der *Nase* (315f; 26-29) wird zugerufen, sie dürfe auf keinen Fall zu offen, groß oder dick sein, keinen Schleim oder Blut auswerfen, nicht plattgedrückt oder eingestürzt, stinkend, mager, schrumpelig oder verkürzt sein – im Zeitalter des Gesichtsfraßes nichts unübliches –; sondern sie müsse "au milieu de la face [...] bien filé" sein, sie müsse "bonne grace" und "moyen gracieux" aufweisen, wenn nicht alles verderben solle. Die *Zähne* (321f) dürfen nicht schwarz und unregelmäßig, lückenhaft sein oder gar fehlen. Die *Wange* (317f; 30-33) darf nicht welk

---

<sup>23</sup> Vickers (wie Anm. 4, S. 14, 16-18) – Übrigens spricht auch Charpentier von "une rage fétichiste" und einem "corps voyeurisé" und "aliéné", weil der Körper immer nur als "morcelé" und "divisé" adressiert würde (wie Anm. 1, S. 15, 14).



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* (327-9; 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* (330-2; 46-51) prall und fest, weiß mit roten "Kirschlein" besetzt sein muß, daß der *Bauch* (333f; 52-5) spiegelglatt und gerundet, marmorn, weiß und kühl sich darstellt. Der *Hintern* (338-41; 58-65), dessen pralle schöngebräunte 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 der medizinischen 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 erst 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 Bössartigkeiten 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 *honêteté*, will sagen, die männlichen Normen verletzt sind.<sup>24</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>25</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 in höchster Stillage sich 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

---

<sup>24</sup> Daneben spielen bei den Contreblasons traditionell christliche und moralische Argumente eine tragende Rolle. Im Blason "La Mort" (347-50) von Jean de Vauzelles (1543) kommen alle Argumente der Contre-Blasons 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.

<sup>25</sup> Vgl. die Contreblasons von Charles de la Hueterie (*Le Corps, Les Yeux, La Main*) und Clément Marot (*Le Laid Tétin*) in Charpentier (wie Anm. 2), S. 166-169.

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 Contreblason), nämlich, 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 getrost 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 eben dieser erlaubt es, das ganze sexuelle Begehren an jeweils einen Teil des Körpers zu knüpfen. Die Synekdoché nutzt den pars-pro-toto-Effekt. Charakteristisch für die fetischistische Synekdoché, ist jedoch nicht, daß das Teil für das Ganze steht (das Organ für den Ganzkörper), sondern an seiner Stelle: *pars in loco totius*. Die Körperteile substituieren das Körper-Ganze – und das hat den Vorteil, daß der fetischistische Erotiker sich vom Körper-Ganzen 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>26</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

---

<sup>26</sup> 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/ 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, hier: 26-28).

Barock, zu schweigen von Laura oder Beatrice. Die Frau(en) der Blasons sind nicht nur namenlos, sondern sie kommen nicht vor. Die "Blasons anatomiques" sind frauenlos.

Vielleicht zum ersten Mal in der europäischen Literaturgeschichte spricht sich damit eine männliche Sexualität aus, welche die Frau negiert, 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 Succubus 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<sup>27</sup> des phallischen Narzismus.

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>28</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 im friedlichen und kriegerischen Leben sie es genötigt waren.

Die Gedichtsammlung ist eine endlose Signifikantenkette weiblicher Partikularobjekte – und doch gibt es ein regierendes Signifikat im Hintergrund. Im Blason über den *Mund* (318f; 34-7) 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* (326f; 38-41) genötigt, daß sie den Phallus umschließt, während die Hand des Amants die Erlaubnis erhält "noch Weiteres zu ergründen", mehr nämlich als den Schenkel, "was beinahe lohnt, den Tod dabei zu finden" (Main qui permet par foyz oultre passer/ Mais ce seroit assez por trespasser).<sup>29</sup> Und vom *Bauch* (333-5; 52-5) heißt es gleich eingangs: "Ventre [...]/ Dont

---

<sup>27</sup> So schon in der frühesten Bemerkung Freuds zum Fetischismus in: "Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie" (1905). *Studienausgabe*. Hg. v. Alexander Mitscherlich. Bd. V Frankfurt a. M. 1972. 63/64.

<sup>28</sup> Bergmann, Anna. "Töten, Opfern, Zergliedern und Reinigen in der Konstitutionsgeschichte des modernen Körpermodells". *Metis* 6.11 (1997): 45-64. – Sawday (wie Anm. 5), S. 54ff.

<sup>29</sup> Beim Blason über die Hand wird besonders deutlich, wie sehr Masturbation und Schrift bis zur Unkenntlichkeit vermischt werden.

le toucher rend la main froide/ Et je ne çay 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 zgedacht,/ Sei's im Scharmützel, sei's in der Schlacht.) Bei diesen kriegerischen Metaphern, entlehnt der überlieferten Erotomachia<sup>30</sup>, wird der Bauch zum Schauplatz eines Kampfes, bei welchem der Phallus die Rolle der Waffe übernommen hat. Und so, wie die *Knie* (343f; 66f) nur die Funktion haben, durch ihr Spreizen zu gewähren, "was man heiß begehrt" und die *Schenkel* (341-3) vor allem wegen ihrer erotischer 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 (desir) des Mannes zielt (337f; 56f). 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>31</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 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 Komplimenten 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

---

<sup>30</sup> Der Klassiker ist hier von Francesco Colonna. *Hypnerotomachia Poliphili* (1499). Hg. v. G. Pozzi u. L.A. Ciapponi. Padua 1980. Noch im Barock spielt der "Liebes-krieg" (Lohenstein), am Modell der Liebe von Venus und Mars entwickelt, eine große Rolle.

<sup>31</sup> Das anonyme Gedicht "Le Con de la Pucelle" bei Charpentier (wie Anm. 2), S. 152-3. Daß die Autoren ihr Körperteil jeweils den ganzen Körper dirigieren lassen, kommt des öfteren vor. In den "Blasons Anatomiques" geht es auch um einen verkappten Paragone der Körperteile.

und seinem Puppen-Projekt diese Logik einer auf Zerstückelung beruhenden Lust nachentdecken.<sup>32</sup>

Dieser Logik folgen denn auch die Textgesten, welche die Schreibsituation ansprechen. Die *Stirn* (307; 14f) wird so zur "Tafel", auf welche die Liebe ihre Gesetz 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 man vie est, et ma mort trespatente!" Die Frau ist eine *tabula rasa* oder, wie es heißt, eine Tafel der Erwartung für die Beschriftung durch den Mann. Natürlich soll das *Ohr* (309f; 16f) der Mannesrede "une secrete entrée" öffnen, einen Eingang, der ihn von seiner Glut befreit. Das offene Ohr öffnet den Schoß.<sup>33</sup> Die *Tränen* (314f; 22-5) sollen die Spröde aufweichen und die "grande et longue passion" des Mannes zur Befriedigung führen. Die *Hand* (326f; 38-41), welche der Schrift mächtig ist, soll respondieren (fait response), sie soll sich entkleiden (den Handschuh ablegen, ostez vos gantz) und sich mit ihm, dem Autor, vereinen – wir wissen schon, der Federkiel soll durch den Phallus ausgetauscht werden.

Der Anonymus von "Le corps" (345f; 72-7) beginnt sein Gedicht: "Ma plume est lente, et ma main paresseuse." (Mein Feder ist lahm und meine Hand träge)<sup>34</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 phallischem Begehren. Priap, der Gott der steinernen Erektion, soll dem Dichter Kraft (force) und Macht (puissance), mithin Potenz verleihen, um sich, schreibend, der Vagina

---

<sup>32</sup> 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 umschnürt 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. 92. – ders. *Photographien*. München 1983 (darin Fotografien des Puppenprojektes S. 16-104 und des Verschnürungsprojektes mit Unica Zürn S. 117-128). – Als dazu analoges wie konträres Projekt sind die Anagramme von Unica Zürn zu verstehen, die zwischen 1954 und 1964 entstanden sind, ästhetische Gratwanderungen zwischen Kalkül und Zufall, Fragmentierung und Montage, Zwang und Regellosigkeit (Unica Zürn. "Anagramme". *Gesamtausgabe*. Hg. v. Günter Bose u. Erich Brinkmann. Berlin 1988).

<sup>33</sup> 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.

<sup>34</sup> Die metaphorische Gleichsetzung von Federkiel und Phallus ist durchaus topisch: "Nun schreib, nun schreib, mein schreiber fein,/ Nun schreib ein geschriff meins hertzen!/ Du must auch ymer selig sein – der feder kyll ist so hertte!" in: *Epochen der deutschen Lyrik 1300-1500*. Bd. 2. Hg. v. Eva u. Hansjürgen Riepe. München 1972. 263. Für den Hinweis danke ich Edith Wenzel (Berlin).

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 Orgasmus-Helfer, 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 depersonalisiertes 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. Das dies zusammengehen kann, hat die uralte Praxis der Zerstückelungs-Opfer bewiesen.<sup>35</sup> Der Fetisch ist hier ein Ding, das magisch erregende Stimulantien enthält und deswegen gesammelt und begehrt und verehrt wird. Im Gedicht "Der Busen" (La Gorge; 330f; 46-9) 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" (eaeu benoiste). Damit vermischt Scève katholische Weihgebräuchen mit Weinen, Samenerguß und Dichten, im Schema des Opfers, das er zu bringen verpricht, während er es in Wahrheit von der Frau fordert. Der Busen ist ein "heiliger Schrein" (un armaire sacré), der der Keuscheitsgöttin "geweiht" (consacré) wird. So wird der Busen zum Reliquiar (reliquaire), worin der öffentliche Ruf der Geliebten als "relique" verwahrt wird. Und der Busen ist une "chose tante sainte", ein Santuarium, 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 pretiosen Formeln, eine klare Sprache führt, ohne sie auszusprechen:

---

<sup>35</sup> Im alten Ägypten hingen Zerstückelung und Zusammenfügung sowohl mit sakralen Riten (z.B. Isis und Orsiris) wie mit Mumifizierungspraktiken zusammen (vgl. Hermann, Alfred. "Zergliedern und Zusammenfügen. Religionsgeschichtliches zur Mumifizierung". *Numen* [= International Review for the History of Religions] Vol. III. (April 1956): 81-96. Für die griechische Antike hat Walter Burkert die Zerstückelungspraxis in Ritus und Mythos ausführlich nachgewiesen (*Homo Necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen*. Berlin 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.

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>36</sup> Im courtoisen Spiel wird der Frauenleib zum öffentlichen Schauplatz des phallischen Narzißmus. Im Medium ihres gloriolen Körpers findet eine Selbstvergottung des priapischen Prinzips statt, das den Text regiert. Dies Verfahren hat in der Tat Zukunft.

\* \* \*

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 träget  
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>37</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) + *relativischer 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

---

<sup>36</sup> Zum Kontext: Lacan, Jacques. "Die Bedeutung des Phallus". *Schriften II*. Hg. v. N. Haas. Berlin 1986. 120–132.

<sup>37</sup> Zitiert nach der Ausgabe *Benjamin Neukirchs Anthologie Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen auserlesener und bißher ungedruckter Gedichte erster Theil* (1695). Hg. v. Angelo George de Capua u. Ernst Alfred Philipson. Tübingen 1961. 88.

*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.

vertikale Säule der Paradigmen	horizontales Gitter der Syntagmen	Vertikale Säule der Verben
--------------------------------	-----------------------------------	----------------------------

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	träget
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 offt 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.

Lexikon der Körperteile	metaphorische Formel	Dynamische Verben
-------------------------	----------------------	-------------------

Die linke Säule entsteht durch *Selektion* eines *Paradigmas* (Lexems) aus dem Lexikon (Katalog) 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 selbstreferentiell 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 (Schönheit) 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 2. Band der Neukirch'schen Sammlung: "Abbildung der vollkommenen schönheit".<sup>38</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 zwischen Hüfte und Hintern liegt, also die Vagina. 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 extreme, hyperreale, von abstrakten Konstruktionsmechanismen beherrschte Anatomie, die zusätzlich mit drei Matrizes verbunden wird: der optischen, der haptischen und der coitalen. 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 Kosmetik-Hybriden 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 Kleidungsoberflächen ein Versprechen zu, sie werden zu Vor-Zeichen einer Lust, die in den Mode-Signifikanten vor-gezeichnet 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

---

<sup>38</sup> Neukirch (wie Anm. 38), 2. Bd. S. 64-67.

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>39</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 artifiziell und erst dadurch erotisch. Er ist multi-material, 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>40</sup> Worum geht es dabei? Zum einen um die aggressiven Potentiale der (künstlichen) Frau gegenüber einem Mann in der preisgegebenen Opfer-Rolle. 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 Nachfolgerin in den 'rasenden Weibern' ("Da werden Weiber zu Hyänen", heißt es in Schillers "Glocke"<sup>41</sup>) und in der *femme fatale* finden wird (19. Jahrhundert). *Psychoanalytisch* gesprochen: die Frau erhält phallische Attribute, die zu

---

<sup>39</sup> Zur Geometrisierung als allgemeines Schema der Ordnung von Natur und sozialen Verhaltensformen vgl. Eichberg, Henning. "Geometrie als barocke Verhaltensnorm. Fortifikation und Exerziten". *ZHF* 4 (1977): 17–50. – Speziell für den Tanz: Lippe, Rudolf zur. *Naturbeherrschung am Menschen*. 2 Bde. Hamburg 1995.

<sup>40</sup> Apter, Emily. *Feminizing the Fetish. Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn-of-the-Century France*. Ithaca and London 1991. 39ff.

<sup>41</sup> Stephan, Inge. "Da werden Weiber zu Hyänen...". Amazonen und Amazonenmythen bei Schiller und Kleist." *Feministische Literaturwissenschaft*. Hg. v. ders. u. S. Weigel. Berlin 1984. 23-42.

Kastrations- und Überwältigungs-Ängsten/ Lüsten auf Seiten des Mannes führen. Das aber ist erotisches Spiel.

Nähme man/n 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 Munden 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>42</sup> Der fetischistische Mechanismus ist von der sprachlichen Seite her nämlich auch gefährlich: wenn die Übersemantisierung von Körperfragmenten oder Accessoires hybrid wird, also aus dem ursprünglichen Träger-Körper herauswächst (wie beim *grotesken Leib*)<sup>43</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 gepropft werden.

\* \* \*

---

<sup>42</sup> Musil, Robert. *Der Mann ohne Eigenschaften*. Reinbek bei Hamburg 1960. 235-42, hier: 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."

<sup>43</sup> Bachtin, Michail. "Die groteske Gestalt des Leibes". *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1985. 15-23.

Die erotischen Lizenzen, welche die Dichter sich erlauben, finden eine Erklärung in Hoffmannswaldaus Briefgedicht "An Flavien".<sup>44</sup> Das Postalische des Gedichtes wird zum Anlaß von aufschlußreichen Reflexionen über die Schrift, so daß 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 abgewandt, so daß 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 5-12 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 17-24 preist der Autor das "wunderwerck" der "schriff" und der "gedancken". Sie entbinden vom "gesetze", d.h. 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 (Verse 25-36) eine sexuelle Klimax bis zum Coitus, bei dem man/n 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 selbstreferentiellen 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, 5. Teil, Verse 37-56).

---

<sup>44</sup> Zitiert nach *Benjamin Neukirchs Anthologie Herrn von Hoffmannswaldau und andrer Deutschen auserlesener und bißher ungedruckter Gedichte erster Theil* (1695). Hg. v. Angelo George de Capua u. Ernst Alfred Philipson. Tübingen 1961. 77-80.

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. Insofern 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 Gefühlserregung, für Entschuldigungen, für Trost bei Trennung, für den Erwerb von Gut und Geld etc. (Verse 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 ob-szöne 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.58/9). Das läßt nichts zu wünschen übrig. Im Abspann dieses Orgasmus als Gleiten der Lettern ("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 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>45</sup>

Es besteht ein konsequenter Parallelismus zwischen Schrift und phallischem Begehren. Die "feder", "die ohne deinen zug kein Wort mehr schreiben kann" (V. 11/2), 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 Coitus, 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

---

<sup>45</sup> Für die spätere Formierung der Literatur unter dem Modell der Post vgl. Siegert, Bernhard. *Relais. Geschichte der Literatur als Epoche der Post (1751-1913)*. Berlin 1993. – Mit anderem Ansatz zum gleichen Thema, aufs 18. Jahrhundert konzentriert, vgl. jetzt: Koschorke, Albrecht. *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*. München 1999.

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, so daß 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, d.h. 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 selbstreferentielle 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, abschildert, 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.