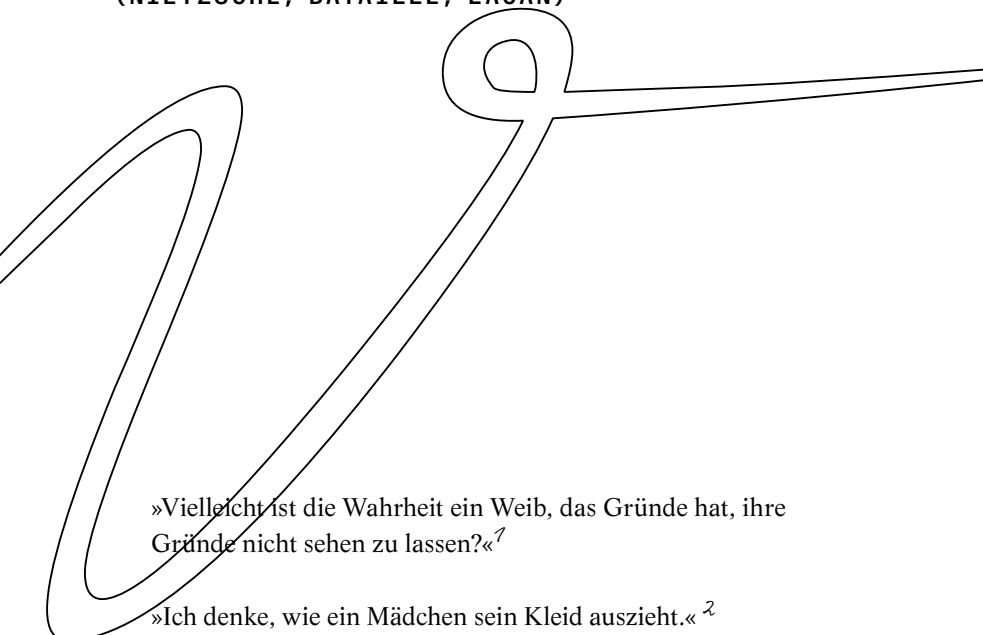


NADINE HARTMANN

DAS LACHEN DER BAUBO.
FRÖHLICHES NICHTWISSEN
(NIETZSCHE, BATAILLE, LACAN)



»Vielleicht ist die Wahrheit ein Weib, das Gründe hat, ihre Gründe nicht sehen zu lassen?«¹

»Ich denke, wie ein Mädchen sein Kleid auszieht.«²

Über die Funktion der zahllosen Frauengestalten im reichen Mythen- und Metaphern-Ensemble von Nietzsches *Fröhlicher Wissenschaft* schreibt die Literaturwissenschaftlerin Sianne Ngai: »the one figure who clearly does the most allegorical ›service‹ for Nietzsche is woman«. ³ Es bleibt dabei wesentlich ununterscheidbar, ob Nietzsches Indienstnahme vertrauter Allegorien Aussagen über die Frauen, oder aber Metaphern der Metapher selber konstruiert. Metaphern sind Weiber, die » ›sich geben‹, selbst noch, wenn sie – sich geben«⁴ – also auch im freiwilligen oder unfreiwilligen Sich-hingeben bleibt sie, die Metapher, Täuscherin. Nietzsche setzt jedoch die Kritik der Metapher als täuschendes Sprachmittel, als vernunftwidriges

Kunststück bloßer Rhetorik, wie sie innerhalb der Philosophie Tradition hat, nicht einfach fort, indem er sie mit misogynen Anklagen über den täuschenden Charakter der Frau kurzschließt. Vielmehr kulminiert Nietzsches Kritik an der Philosophie der Aufklärung in einem hoch ambivalenten Verständnis von Weiblichkeit gemäß seiner Metapher von der »Wahrheit als Weib«, genauer gesagt von der »Wahrheit als Baubo«, wie er sie an entscheidender Stelle benennt.

Baubo, altgriechisch für »Schoß«, spielt eine kleine, aber bedeutende Rolle im Geheimkult der Mysterien von Eleusis, die sich um das Schicksal der Ernte- und Fruchtbarkeitsgöttin Demeter ranken, welche den Verlust ihrer Tochter Persephone nach deren Entführung in die Unterwelt durch Hades betrauert. Demeters Trauer ist durch nichts zu besänftigen, bis Baubo eine Geste vollführt, die die Göttin zum Lachen bringt, Baubo »[...] raffte empor die Gewänder und zeigte / die ganze Bildung des Leibs und schämte sich nicht.«⁵ In der fröhlichen Wissenschaft »verbündet« sich schließlich das »Lachen mit der Weisheit.«⁶ Ist es denkbar, dass die Possenreißerin Baubo die Hauptrolle in Nietzsches Nummernrevue spielt, dass die Fröhlichkeit der fröhlichen Wissenschaft aus einer Vulva rührt?

I.

Immer wieder zielt Nietzsche auf die Schlüssel-Metapher jeder Aufklärung ab, die *nuda veritas*, das Phantasma von der Wahrheit als einer Frau, die der Philosoph mit dem richtigen Kunstgriff zu entkleiden weiß. Über diese Konstellation schreibt Hans Blumenberg: »Die Metapher der Nacktheit setzt ein Verhältnis des Außer-einander-seins voraus, ein Voyeur-Verhältnis.«⁷ Und auch Nietzsche selbst beklagt in *Jenseits von Gut und Böse* die Methode des Philosophen als nicht bloß ungelenke, sondern direkt unanständige:

»Vorausgesetzt, dass die Wahrheit ein Weib ist –, wie ist der Verdacht nicht gegründet, dass alle Philosophen, sofern sie Dogmatiker waren, sich schlecht auf Weiber verstanden? dass der schauerliche Ernst, die linkische Zudringlichkeit, mit der sie bisher auf die Wahrheit zuzugehen pflegten, ungeschickte und

unschickliche Mittel waren, um gerade ein Frauenzimmer für sich einzunehmen? Gewiss ist, dass sie sich nicht hat einnehmen lassen: – und jede Dogmatik steht heut mit betrübter und muthloser Haltung da. Wenn sie überhaupt noch steht!«⁸

Dass diese Dogmatik in der Wahrheitssuche etwas »Unschickliches« mit sich bringt, wird Sigmund Freud mit seinen Überlegungen zum Ursprung jeder Wissenschaft in der kindlichen »Wissbegierde« plausibel machen. In seinem Text *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* von 1910 beobachtet er »eine unermüdliche Fragelust« der kleinen Kinder, »die dem Erwachsenen rätselhaft ist, solange er nicht versteht, daß alle diese Fragen nur Umschweife sind, und daß sie kein Ende nehmen können, weil das Kind durch sie nur eine Frage ersetzen will, die es doch nicht stellt.«⁹ Diese Wissbegier des Kindes, die es schließlich zu den kühnsten Spekulationen animiert, zielt auf die Frage nach dem eigenen Ursprung ab, der Rolle der Eltern in der unbegreiflichen Dimension des Sexuellen. Diese kindliche Sexualforschung, als »erste [...] Probe intellektueller Selbstständigkeit«¹⁰ führt nicht zum Ziel, da das Kind dieses Rätsel nicht lösen kann. Im Zuge der Sexualverdrängung kann jedoch diese Wissbegierde zu einem »kräftigen Forschertrieb« im Erwachsenen sublimiert werden, welcher, der Verdrängung geschuldet, eben »die Beschäftigung mit sexuellen Themen vermeidet.«¹¹ Schon Nietzsches Kritik an der penetranten Wahrheitssuche des Philosophen legte zugleich die in solcher Suche enthaltenen Momente der Desublimierung wie der Idealisierung bloß. Die Figur der nackten Wahrheit verrät den eigentlichen Antrieb der Wahrheitssuche, die Wahrheit entrückt dadurch um so weiter und wird ästhetisch überhöht und verklärt. Doch eben angesichts dieses Verdachts bleibt es unklar, mit welcher Motivation Nietzsche Scham und Anstand einfordert.

»Ich fürchte, dass altgewordene Frauen im geheimsten Verstecke ihres Herzens skeptischer sind, als alle Männer: sie glauben an die Oberflächlichkeit des Daseins als an sein Wesen, und alle Tugend und Tiefe ist ihnen nur Verhüllung dieser ›Wahrheit‹,

die sehr wünschenswerte Verhüllung eines pudendum –, also eine Sache des Anstandes und der Scham, und nicht mehr!«⁷²

Das paradoxe Bild einer Tiefe, die die Oberfläche verhüllt, illustriert Nietzsche mit einem anatomischen Verweis, der wiederum die Frau sehr konkret erscheinen lässt. Das *pudendum* mitdenkend, ist nun auch der im Weiteren angeführte Begriff der »Scham« doppelt zu deuten.

Über Fragen des Anstands geht der Sachverhalt jedoch hinaus, wenn Nietzsche explizit davor warnt, wie es auch Blumenberg tut, Weib/Wahrheit zu vergewaltigen: »zuletzt ist sie [die Wahrheit, N.H.] ein Weib: man soll ihr nicht Gewalt antun!«⁷³ *Consent is key?* Nein, die Lösung heißt: Abstand halten. »Der Zauber und die mächtigste Wirkung der Frauen ist, um die Sprache der Philosophen zu reden, eine Wirkung in die Ferne, eine *actio in distans*: dazu gehört aber, zuerst und vor Allem – Distanz.«⁷⁴ Doch stellt die Distanz, die der Mann zur Frau wahren soll, nicht vielmehr eine Maßnahme zum Schutz des Mannes selbst dar, wie Luce Irigaray vermutet? »Vergewaltigen. Rauben. Verschleiern. [*Violer. Voler. Voiler.*] Die Distanzierung der Frauen, ihre Abwesenheit – und die von ›sich selbst‹ – das sei ihr ›Zauber und die mächtigste Wirkung‹. Nicht zu sein – außer – als Verstellung der Natur.«⁷⁵ Indem Nietzsche seine Texte mit Figuren der Weiblichkeit ausstaffiert, so Irigaray, benutzt er das Andere zur Bespiegelung des Eigenen, anstatt die sexuelle Differenz anzuerkennen.⁷⁶ Diese Bezugnahme auf das Weibliche funktioniert dabei analog zur Logik der Metapher selbst: Die Frau ist im männlichen Diskurs gleichzeitig unverzichtbar und wird doch – mit einigem Aufwand – ignoriert. »Die Distanz kommt nicht von ihr, selbst dann nicht, wenn ihre Verführung, für ihn, aus der Ferne operiert. Selbst wenn er ihr, gegenwärtig, dieses Element der Macht leiht.«⁷⁷ Denn auch wenn Nietzsche fordert, man dürfe der Frau eben keine Gewalt antun, verbannt er sie in die Ferne, schafft sich selbst eine sichere Distanz und setzt sie damit einer anderen Form der Gewalt aus: der der Verklärung, der Mystifizierung.

In der Vorrede zu *Die Fröhliche Wissenschaft* gelangt Nietzsche durch ein Gewimmel von Gleichnissen und Metaphern von dieser Mystifizierung zur Mythisierung, in der sich der Schleier schließlich doch noch lüftet – wenn auch auf völlig andere Weise:

» [...] Nein, dieser schlechte Geschmack, dieser Wille zur Wahrheit, zur ›Wahrheit um jeden Preis‹, dieser Jünglings-Wahnsinn in der Liebe zur Wahrheit – ist uns verleidet: dazu sind wir zu erfahren, zu ernst, zu lustig, zu gebrannt, zu tief... Wir glauben nicht mehr daran, dass Wahrheit noch Wahrheit bleibt, wenn man ihr die Schleier abzieht; wir haben genug gelebt, um dies zu glauben. Heute gilt es als eine Sache der Schicklichkeit, dass man nicht Alles nackt sehn, nicht bei allem dabei sein, nicht Alles verstehn und ›wissen‹ wolle. [...] Man sollte die Scham besser in Ehren halten, mit der sich die Natur hinter Räthsel und bunte Ungewissheiten versteckt hat. Vielleicht ist die Wahrheit ein Weib, das Gründe hat, ihre Gründe nicht sehen zu lassen? ... Vielleicht ist ihr Name, griechisch zu reden, Baubo? ... Oh diese Griechen! sie verstanden sich darauf, zu leben: dazu tut noth, tapfer bei der Oberfläche, der Falte, der Haut stehn zu bleiben, den Schein anzubeten, an Formen, an Töne, an Worte, an den ganzen Olymp des Scheins zu glauben! Diese Griechen waren oberflächlich – aus Tiefe!«⁷⁸

Wie gelangt Nietzsche vom generischen »Weib« zur Baubo? Als metaphorische Verkörperung der schamwahrenden, verhüllten Wahrheit scheint diese doch in äußerstem Maße »schamlose«, nackte Figur – die dem Voyeur direkt zuvorkommt – denkbar ungeeignet.

II.

Die Geste der Baubo – die Selbstentblößung ihrer Vulva – wird für gewöhnlich und mit gutem Recht als apotropäische Handlung verstanden. Dem Entblößen des Genitals oder des Afters, *Anasyrma* genannt, wurde von den Griechen eine magische Kraft zugeschrie-

ben, die die unterschiedlichsten Wirkungen zeitigen konnte. In seiner grundlegenden Studie *Baubo: die mythische Vulva* gibt Georges Devereux eine mögliche Erklärung für die zunächst nicht offenkundig tröstende Funktion, die der Geste der Baubo in den eleusinischen Mysterien zukommt:

»Im Falle von Iambe = Baubo hat das Zurschaustellen der Vulva den Wert einer Tröstung. In dem genannten *Hymnus* erinnert Iambe, indem sie ihre Genitalien zeigt, Demeter nicht nur daran, daß sie nicht als einzige kastriert ist (einen Verlust erlitten hat) (Penis = Kind), sondern auch und vor allem, daß sie, da sie eine Vulva besitzt, andere Kinder empfangen kann, welche die in die Unterwelt hinabgestiegene Persephone ersetzen werden.«¹⁹

Je nachdem, welcher Quelle, welcher Textgestalt man Glauben schenkt, zeigt sich nämlich nicht das Genitale unter dem Gewand, sondern das Gesicht des Kindes Iakchos –, der manchmal mit Dionysos identifiziert wird, der wiederum als Sohn von Zeus und Demeter bestimmt wird.²⁰ In Anlehnung an Clemens von Alexandrias *Protreptikos* stellt Devereux auch diese Lesart als plausibel vor und zeichnet ein Bild von Baubo als gebärende Frau.²¹ In beiden Interpretationen erscheint Baubo als Figur der Fruchtbarkeit, somit als eine Art Spiegelfigur Demeters, die diese an ihre eigentliche Bestimmung erinnert.

Die Psychoanalytikerin Monika Gsell hingegen versucht, an Baubo die Bedeutung und Darstellung des weiblichen Genitales in der westlichen Kulturgeschichte zu verankern.²² Gsell räumt die Möglichkeit ein, die Beschreibung der Baubo-Geste als die eines »Alles-Zeigens« als Hinweis auf eine Verkörperung von Androgynität zu deuten. Im Enthüllen dieser »androgynen Vollständigkeit« ließe sich demnach der tröstende Charakter erklären, den die Geste für Demeter hat.²³

»Denn der Verlust der ursprünglichen Bedeutung, die Baubos Geste im weiblichen Ritual gehabt haben mag und von den

Frauen gewusst wurde, markiert den symbolischen Ort des weiblichen Genitales: Es ist eine Geschichte des Vergessens, des Verlustes von Wissen, der Nicht-Tradierung. Dieser Mangel an positivem (weiblichem) Wissen um die Bedeutung der Baubo markiert die eigentliche Kastriertheit des weiblichen Geschlechts – Kastration hier verstanden als Loslösung von Zeichen und Bedeutung. Baubo – das ist der Topos des Nicht-Wissens, *terra incognita* und dunkler Kontinent.«²⁴

Nietzsche hingegen verstehe, so Gsell, die Radikalität jenes »Alles-Zeigens« nicht, wenn er Baubo zur metaphorischen Gestalt eines »ästhetischen Wahrheitsbegriffes« erkläre, den es dem metaphysischen entgegensetzen gelte, einer »Wahrheit als Schein und Oberfläche – hinter der nichts anderes zu finden ist.«²⁵ Die allgemeine Tendenz der Altertumsforschung, Baubo als Figur der Fruchtbarkeit zu lesen, hat in der Tat nichts zum Verständnis der besonderen Funktion beizutragen, die sie für Nietzsche hat, auch wenn Nietzsche, wie Derrida behauptet, der »Denker der Schwangerschaft«²⁶ ist. Vielmehr drängt sich der Verdacht auf, dass das weibliche Genitale, *pubendum*, – und das ist es, was Baubo nach Nietzsches Deutung sehen lässt – für eine Abwesenheit, für das Nichts steht:

»Die Welt, die uns etwas angeht, ist falsch d.h. ist kein Thatbestand, sondern eine Ausdichtung und Rundung über einer mageren Summe von Beobachtungen; sie ist ›im Flusse‹, als etwas werdendes, als eine sich immer neu verschiebende Falschheit, die sich niemals der Wahrheit nähert: denn – es giebt keine ›Wahrheit.‹«²⁷

Nietzsche erscheint diese Wahrheit der abwesenden Wahrheit jedoch nicht als schreckliche Leere und kastrierendes Moment – ein Effekt, wie er im Anblick der Medusa treffender metaphorisiert wäre, wie insbesondere Freud gezeigt hat²⁸ – vielmehr teilt er Demeters Reaktion: das Lachen, unabdingbar für eine fröhliche Wissenschaft – und nur vermeintlich eine oberflächliche Reaktion, die die

Tiefe des Ernstes verleugnet. Die von Gsell evozierte vorsymbolische Zeit ist als Restbestand in der Metapher Nietzsches präsent, während zugleich in der »Loslösung von Zeichen und Bedeutung« der Mythos zur Trope wird. Dieser Prozess ist aber nicht als reine Ästhetisierung zu bewerten, vielmehr ist der in ihm entstandene Verlust explizit anerkannt und affirmiert.

Nietzsches Metaphern des Weiblichen lassen sich so wenig zu einer kohärenten Erzählung zusammenfügen wie seine *Fröhliche Wissenschaft* zu einem geschlossenen philosophischen System.²⁹ Dieser Exzess ist es, der die (männliche) Denk-Ökonomie zersprengt und im Diskurs Nietzsches so vielgestaltige und widersprüchliche Figuren auskleidet. Wird Baubo damit nicht auch in Nietzsches *Fröhlicher Wissenschaft* zum Zeichen des Nicht-Wissens? Ist das Nicht-Wissen die Wahrheit der *Fröhlichen Wissenschaft*?

Es bleibt jedoch fraglich, ob es ein diesem Nicht-Wissen gegenüberzustellendes positives Wissen, wie sowohl Devereux als auch Gsell es postulieren müssen, tatsächlich jemals gegeben hat. Ebenso fraglich ist es, ob sich der Sinn der Geheimhaltung über den Verlauf der Mysterien durch einen heutigen Interpreten wird erschließen lassen. Die Bedeutung der eleusinischen Mysterien ist verschüttet und das nicht nur, weil keine schriftlichen Zeugnisse, keine sie kodifizierenden Texte überliefert sind, sondern, wie Walter Burkert betont, weil diese Mysterien ihre Bedeutung erst in der Erfahrung, durch *epopteia*, »Schau«, entfalten konnten. »Die Mysterien waren »unsagbar«, *arrheta*: Heißt dies, daß man nicht nur künstliche Geheimhaltung erzwang, um die Neugier umso mehr zu reizen, sondern daß das Entscheidende, Zentrale sprachlich nicht faßbar und ausdrückbar war?«³⁰

Doch Gleiches ließe sich wohl über klassische Mythen, wie den des Ödipus behaupten; welche »Bedeutung« dieser einmal hatte und wie die Katharsis während der Aufführungen tatsächlich erfahren worden sein mag, hat prinzipiell für nicht weniger verloren zu gelten als die rätselhafte Geste der Baubo. Zugleich ist jedoch Baubo als eine jeder Tragödie oder Komödie vorauslaufende Figur, ihre Geste als spontane und affektiv wirksame anzuerkennen.

Das Ringen um eine kohärente Deutung ihres *Anasyrmas* muss deshalb in gewisser Weise hilflos bleiben. In Nietzsches Text zeugt sie dann auch weniger von einem rehabilitierten vorchristlichen Genießen, als von einer apotropäischen (Selbst-)Unterbrechung.

III.

Als apotropäische Unterbrechung ließe sich auch das Projekt *Acéphale* bezeichnen, mit dem Georges Bataille, Pierre Klossowski, Roger Caillois und andere in den Jahren von 1936 bis 1939 Nietzsche gegen die Vereinnahmung durch die Faschisten verteidigen wollten; und zwar nicht auf dem Wege der Aufklärung, sondern durch die Errichtung eines Gegen-Mythos. Den Anspruch, »die Überwindung des Wissens durch mythenbildende Kräfte«³¹ zu suchen, den Nietzsche in seinen frühen Skizzen zum *Philosophenbuch* formulierte, hätte sowohl dem Experiment *Acéphale* als auch dem wenig später gegründeten Collège de Sociologie als Motto gut gestanden. *Acéphale* – so heißt es in den entsprechenden programmatischen Texten Batailles und anderer Mitglieder – steht für die kopflose Gemeinschaft, die keines übergeordneten Gutes, keines Gottes, keines Führers, keiner Nationalität bedarf. In direkter Umkehrung des platonischen Dogmas, demzufolge der Körper das Gefängnis der *psyché* darstellt, postuliert Bataille: »Der Mensch ist seinem Kopf entflohen, wie der Verurteilte dem Gefängnis.«³² Ziel der kultischen Unternehmung war es, mittels der mythologischen Figur des *Akephalos* einen neuen Mythos zu kreieren mit der »ambivalenten Kraft, Auflösungen des Gestalteten zu sein und doch die soziale Einheit herzustellen.«³³

Konsequenterweise bezeichnet *Acéphale* nicht nur eine Zeitschrift, sondern zugleich eine Geheimgesellschaft, die sich unter dem Diktat der absoluten Geheimhaltung regelmäßig nachts in einem Wald außerhalb von Paris traf. Offensichtlich wollte die Geheimgesellschaft *Acéphale* sowohl heidnische Mythen als auch antike Mysterien beerben. Was die Beteiligten erfahren haben mögen, ist nicht bekannter als die Details der länger vergangenen eleusinischen Mysterien.



»André Masson, *Acéphale*, 1936«

1936 gab Bataille André Masson den Auftrag, sich einen Mann ohne Kopf vorzustellen, und Masson fertigte daraufhin – in nach eigenen Angaben »automatischem« Verfahren – die Zeichnung an, die, in zahlreichen Modifikationen, emblematisch für die Zeitschrift wie für die Geheimgesellschaft werden sollte.³⁴ In Massons ikonischer Grafik zeigt sich der *Acéphale* als ein muskulöser Männerkörper, dessen Kopf am Rumpf abgetrennt ist, beide Arme seitlich ausgestreckt, in der einen Hand ein Schwert, in der anderen ein Herz, aus dem Flammen steigen, haltend. An Stelle des Genitales ist ein Totenkopf zu erkennen und der Bauchraum ist transparent, so dass das »Labyrinth der Eingeweide«³⁵ sichtbar ist. Auffällig ist, dass hier der am Rumpf fehlende Kopf in umgestalteter Form am Leib, genauer gesagt, an Stelle des – daher ebenfalls fehlenden – Genitales wiederauftaucht. In dieser Verschiebung folgt Masson jedoch – ob wissentlich oder nicht – einem ikonografischen Schema.

Karl Preisedanz führt historische Beispiele an von »kopflo[n] Darstellungen zweier Frauenschänder« und stellt fest: »Kopf und Phallos in Gleichstellung sind nicht selten, und so könnten aus den ursprünglich mit Verlust des Phallos bestraften Molos und Triton späterhin wohl kopflös gebildete Männer geworden sein.«³⁶

Was vor allem auffällt, ist nicht nur die ikonografische Sequenz, die Baubo und *Acéphale* herstellen – schließlich erscheint Baubo in ihrer Ikonografie auch als azephalische Figur –, sondern die merkwürdige Schwebelage, in die in beiden Fällen Enthüllung und Maskierung, Kastration und Projektion, Prosopopöie und Pareidolie gebracht werden. In den Terrakotta-Figurinen von Priene³⁷ wird das Gesicht der Baubo an Stelle der Scham, beziehungsweise mit der Scham vermischt dargestellt, so dass es auch dort den Anschein hat, das Gesicht sei vom Rumpf in die Leibesmitte gerutscht. Umso mehr erstaunt es, dass sich in der Zeitschrift, wie auch in den Dokumenten zur Geheimgesellschaft keinerlei Erwähnung der Baubo bzw. des eleusinischen Mysterienkultes finden. Deutlich ist die Bezugnahme auf Dionysos hingegen in, man möchte sagen, jeder anderen Hinsicht.³⁸ Dionysos, Zarathustra, sogar Don Juan und Don Giovanni gelten als Inspirationen für *Acéphale*.³⁹ In Anbetracht dieser Ahnenreihe überrascht es nicht, dass es sich bei Massons Ikone um einen übertrieben virilen, keilförmig zugespitzten Körper handelt, während sich die rundlichen Baubo-Figurinen durchaus als »niedlich« bezeichnen lassen.⁴⁰ Gerade mit der Darstellung heroischer Männlichkeit bringen Bataille und Masson die Zeichnung in die unmittelbare Nachbarschaft faschistischer Ästhetik – Bilder des »Neuen Menschen« wie beispielsweise dargestellt in den ästhetisierten, Kraft ausstrahlenden Männerkörpern Fidus' kämen als Vergleich in Frage –, um diese jedoch sogleich als gescheitert und – Totenkopf statt eines lachendes Gesichts – von Verlust gezeichnet zu markieren.

Gleich ist jedoch die Anordnung der Zeichen, wie sie Gsell für Baubo hervorhebt, in beiden Figuren: »Das Gesicht wäre [...] eine Substitution des Genitales, womit dieses zugleich repräsentiert ist, aber unsichtbar bleibt.«⁴¹ Diese anwesende Abwesenheit folgt wieder

der Logik der Metapher, der zufolge, so Giorgio Agamben, diese »im Reich der Sprache zu dem wird, was der Fetisch im Reich der Dinge ist.«⁴² Insofern der Fetisch die Kastration verleugnet, stellt sich die Frage, ob jede Trope als eine Antwort auf die Kastrationsdrohung zu verstehen ist. Agamben scheint dies nahezu zugehen: »Metapher, Karikatur, Emblem und Fetisch weisen auf jene ›Schranke, die sich der Bedeutung widersetzt, darin das ursprüngliche Rätsel allen Bezeichnens verwahrt ist.«⁴³ In diesem Sinne wären im *Acéphale* Vergewaltigung und Kastration verkörpert; der Philosoph hat sich selbst kastriert, um die Vergewaltigung der Wahrheit / Frau unmöglich zu machen. Zugleich zeigt sich die Unmöglichkeit der Figur, die Opfer und Henker in einem ist, und die als symptomatisch für eine Einschreibung des Selbst in die Metapher gelten kann.

IV.

Die Kastration operiert schließlich im Modus der Aufhebung: Sie bringt den Phallus zum Verschwinden, zeigt dadurch aber zugleich den Status des Phallus' als Mangel an; Lacan spricht davon, dass der Phallus »seine Rolle nur verschleiert spielen kann.«⁴⁴ Gsell wendet sich in ihrer Suche nach der »Bedeutung der Baubo« nicht völlig gegen Lacans »Bedeutung des Phallus«, sondern ergänzt dessen Theorie vielmehr durch die der Psychoanalytikerin Judith Le Soldat, der zufolge dem Mädchen dabei das Organ zur Umsetzung der aktiven, dem Jungen jenes zur Umsetzung der passiven Triebwünsche fehle. Vor diesem Hintergrund hebt Gsell hervor, die Baubo sei weder als weibliches Gegenmodell zum Phallus noch als Verkörperung des weiblichen Genitals zu verstehen. Sie ist weniger »Herrinnen-Signifikant«, sondern vielmehr eine Art »Urphallus« – ein »Meta-Signifikant«:

»Was uns Lacan hingegen vorgehalten hat oder zumindest nicht deutlich genug zu erklären vermochte, ist, woher der Phallus seine privilegierte Bedeutung bezieht. Meine Antwort darauf lautet: Die privilegierte *Bedeutung des Phallus* resultiert ganz

und gar aus der *Bedeutung der Baubo*. Der Phallus ist der abgespaltene und verselbständigte Teil der phallischen Baubo. [...] Die Bedeutung des Phallus ist unauflösbar verknüpft mit der Figur der phallischen Mutter. Oder anders gesagt: Der Phallus ist primär der Phallus der Mutter. Der Phallus ist jenes imaginäre Organ am Körper der Mutter, das es realiter nicht gibt und das genau deswegen zum Signifikanten des Mangels schlechthin und zum begehrten Objekt phantasmatischer Vollständigkeit wird.«⁴⁵

Gsell distanziert sich mit dieser Konstruktion explizit von Irigaray, der sie vorwirft, die phallisch strukturierte symbolische Ordnung durch ein dieser analog gedachtes weibliches Symbolisches zu kontrastieren, und somit jeglichen »Mangel« potentiell eliminieren zu wollen.⁴⁶ Gsell blendet dabei die Emphase aus, die Irigaray auf den Begriff des Negativen legt, das für sie die Natur der sexuellen Differenz ausmacht und das gerade das Anerkennen der eigenen Begrenztheit gegenüber einer imaginären Allmacht unterstreicht.⁴⁷ Nach Irigaray wäre jedoch umgekehrt gerade die Vorstellung Gsells in der phallozentrischen Symbolik verankert und machte damit die von dieser angestrebte weibliche Subjektivierung unmöglich. Schon früh, lange vor der direkten Auseinandersetzung mit Nietzsche, bedient sich Irigaray dessen Logik der Oberfläche, um das entscheidende Argument gegen eine Konzeption wie der Gsells vorzubringen:

»Aber wenn das weibliche Imaginäre dahin käme, sich zu entfalten, sich anders konstituieren zu können, als in Bruchstücken, Trümmern, die ihres Zusammenhangs beraubt sind, müßte es sich dann darum in der Form *eines* Universums repräsentieren? Wäre es dann etwa eher Volumen als Oberfläche? Nein. Es sei denn, daß man es, ein weiteres Mal, als Privileg des Mütterlichen vor dem Weiblichen versteht. Eines Mütterlichen, das überdies phallisch ist. Eingeengt auf den eifersüchtigen Besitz eines wertvollen Produkts. Mit dem Mann rivalisierend mit der Wertschätzung des Produktiveren.«⁴⁸

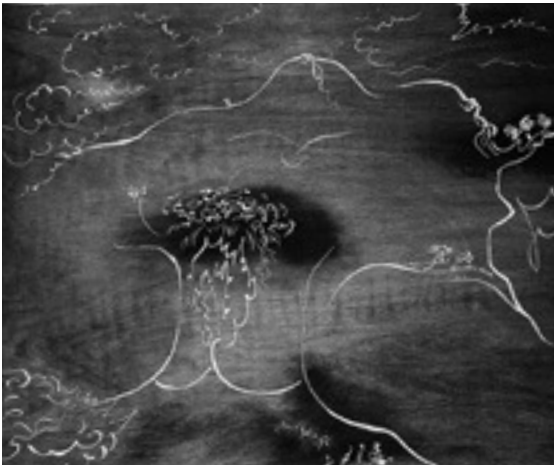
In der Eleusis-Erzählung erfüllt Baubo die Funktion der Unterbrechung, eines grotesken Intermezzos, das noch dazu als Abwehrzauber wirksam ist. Statt nachhaltigen Trost zu spenden, lässt sie Demeter für einen Moment vergessen, dass ihre Tochter einem Tauschhandel der Männer zum Opfer gefallen ist. Irigaray schenkt in ihrer Auseinandersetzung mit Nietzsche der dort genannten Baubo keinerlei Beachtung, vielmehr stellt sie die – bei Nietzsche nicht erwähnte – Kore/Persephone als paradigmatische Figur der weiblichen Subjektivierung in der patriarchalen Ordnung in den Vordergrund. Auch wenn Baubo als Figur der Affirmation, der Vollständigkeit, des Lachens verstanden wird, kann sie nicht isoliert betrachtet werden von der Kores/Persephones, einer Figur, die mit Verlust, Tod und Zwiegespaltenheit verbunden ist.

V.

Gsell beendet ihre Untersuchung zu Repräsentationen des weiblichen Geschlechts mit einer reinen Formalisierung: Baubo, wie der Phallus, wird zum Symbol, wirksam ohne Kontextualisierung, Narrativ oder Bildlichkeit. Sie nimmt dabei nicht nur Lacans Aufsatz über die Bedeutung des Phallus', sondern auch Lacans *Seminar III: Die Psychosen* zum Ausgang, das an einer Stelle der hysterischen Frage »Was ist eine Frau?« nachgeht, und in dem er feststellt, dass der Phallus, der zugleich Differenz der Geschlechter wie absolutes Genießen symbolisiert, keine anatomisch entsprechende weibliche Symbolisierung findet:

»Dort wo es kein symbolisches Material gibt, liegt ein Hindernis vor, ein Fehlen der für die Realisierung der Sexualität des Subjekts wesentlichen Identifizierung [...] Das weibliche Geschlechtsteil hat einen Charakter von Abwesenheit, von Leere, von Loch [...]«⁴⁹

Gsell, die dieses Zitat ihrer Studie voranstellt, beachtet nicht, dass Lacan kurz vor jenem Seminar die vielleicht berüchtigtste künstlerische Darstellung einer Vulva, Gustave Courbets Gemälde *L'origine du monde*, angefertigt 1866, ersteigert hatte. Das Bild war von 1955



»André Masson, *Panneau masque de L'origine du monde*, 1955«

an im Ferienhaus von Jacques und Sylvia Lacan (geb. Maklès, ehemals Bataille) in Guitrancourt installiert. Dort jedoch durfte es seine Rolle nur verschleiert spielen, verdeckt von einer eigens angefertigten Holztür, in die wiederum Sylvias Schwager, André Masson, eine Skizze des Gemäldes geritzt hatte.⁵⁰

Der Realismus Courbets, der zugleich ein Symbolismus ist⁵¹, wird in dieser Konstruktion überlagert von einer surrealistischen Leibes-Landschaft, einer *Terre érotique*, wie Masson sein Werk betitelte. Die Allegorie Courbets, der Ursprung der Welt, der zwischen den Beinen einer (kopflosen!) Frau als quasi nieder-materialistische Basis gesetzt ist, wird durch Massons kalligrafische Abstraktion sublimiert. Der Ausschnitt des weiblichen Körpers, den Courbet darbietet, muss als verhinderte Allegorisierung, ja als ironisch verkehrte Trope, verstanden werden: Die Vulva ist dort weder nur erotisches Objekt noch nur erschreckende Kastrationsdrohung oder phallische Mutter. Wenn Lacan nicht lange nach seinem extravaganen Kauf im Seminar auch von einem wichtigen Moment der Versäumnis im Symbolischen spricht, nämlich an dem, was er die Wurzel der Schöpfung nennt, so findet dies in den vielfachen Rahmungen von *L'origine du monde* statt.

»Aber nichts erklärt im Symbolischen die Tatsache ihrer Individuation, die Tatsache, daß ein Wesen aus einem anderen hervorgeht. Der ganze Symbolismus ist da, um zu behaupten, daß das Geschöpf nicht das Geschöpf erzeugt, daß das Geschöpf undenkbar ist ohne eine zugrundeliegende Schöpfung. Nichts erklärt im Symbolischen die Schöpfung.«⁵²

Lacan vermag die Frage zu stellen, um die die wissbegierigen Kinder tausend Worte machen, eine Antwort bleibt auch ihm verweigert. Dass die symbolische Ordnung mit dem Ödipus-Komplex, mit dem Gesetz-des-Vaters kurzgeschlossen wird, macht es eben unmöglich, den Verlust, den das Subjekt im Eintritt in diese Ordnung zweifelsohne erleidet, in einem anderen als dem patriarchalen Muster zu denken. Somit mangelt es gerade der Frau in gewissem Sinne am Verlust, wenn dieser nur als Kastration gedacht werden kann. Daher schlägt Irigaray vor, die »vollzogene Kastration« der Frau als

»geltendes Verbot [zu] interpretieren, sich ihre Beziehung zum Anfang vorzustellen, (sich) ein Bild davon zu machen, sie (sich) zu repräsentieren, zu symbolisieren, etc. (Keiner dieser Begriffe ist adäquat, da sie alle einem Diskurs entstammen, der selbst zu dieser Unmöglichkeit, diesem Verbot gehört.) Man müsste sie als Unmöglichkeit, als das Verbot verstehen, eine Ökonomie des Urbegehrens (nach dem Ursprung) herzustellen. Daher die Spalte, das Loch, der Mangel, die »Kastrierung«, die den Zugang des Mädchens als Subjekt zu den repräsentativen Systemen eröffnen.«⁵³

Die deiktische Geste der Baubo stellt die Zeichenhaftigkeit als solche in Frage. Sie kann nicht (mehr) gedeutet werden, wirkt dennoch fort – der *Anasyrma* hat schließlich auch Lacan verhext. Die Inszenierung des Courbet'schen Bildes, zu der gehörte, dass Lacan selber nicht bekannt gab, es zu besitzen – Elisabeth Roudinesco machte diese Information erst nach Lacans Tod publik⁵⁴ –, schreibt es ein in die Tradition Initiation verheißender Geheimhaltung. Zur Begründung für die verdeckende Konstruktion des

Gemälde zitiert Roudinesco Sylvia Lacan: »Die Nachbarn oder die Putzfrau würden es nicht verstehen«. ⁵⁵ Der den Haushalt Lacans strukturierende Klassengegensatz durchdrang so das um das Gemälde inszenierte Barocktheater, um über eine, bei allem bourgeoisen Dünkel, dem antiken Mysterienkult verpflichtete, ritualisierte Geheimhaltung die Vorstellung eines verbotenen Wissens zu konstruieren. Doch von der Geste der Baubo hinter dem Vorhang ist vielleicht doch anzunehmen, dass die Putzfrau sie zu gut versteht.

- Agamben, Giorgio: *Stenzen – Das Wort und das Phantasma in der abendländischen Kultur*. Berlin 2005: diaphanes.
- Bataille, Georges: *Die innere Erfahrung*. München 1999: Matthes & Seitz.
- Batailles, Georges: *Œuvres complètes I*. Paris 1970: Gallimard.
- Barzilai, Shuli: *Lacan and the Matter of Origins*. Stanford 1999: Stanford University Press.
- Blumenberg, Hans: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Frankfurt am Main 1998: Suhrkamp.
- Bischof, Rita: *Tragisches Lachen. Die Geschichte von Acéphale*. Berlin 2010: Matthes & Seitz.
- Burkert, Walter: *Antike Mysterien: Funktionen und Gehalt*. München 1990: C.H. Beck.
- Derrida, Jacques: *Éperons. Les styles de Nietzsche / Sproni. Gli Stili di Nietzsche / Spurs. Nietzsche's styles / Sporen. Die Stile Nietzsches*. Venedig 1976: Corbo e Fiore.
- Devereux, Georges: *Baubo. Die mythische Vulva*. Frankfurt am Main 1985: Syndikat.
- Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke VIII*. London 1943: Imago.
- Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke X*. London 1946: Imago.
- Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke Band XIV*. London 1955: Imago.
- Fried, Michael: *Courbet's Realism*. Chicago 1992: The University of Chicago Press.
- Gsell, Monika: *Die Bedeutung der Baubo. Zur Repräsentation des weiblichen Genitales*. Basel 2001: Stroemfeld.
- Hofmann, Werner: *Courbets Wirklichkeiten*. In: Werner Hofmann et.al. (Hg.): *Courbet und Deutschland*. Hamburg 1978: Hamburger Kunsthalle, S. 590–613.
- Irigaray, Luce: *Amante Marine de Friedrich Nietzsche*. Paris 1980: Les Éditions de Minuit.
- Irigaray, Luce: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*. Berlin 1979: Merve.
- Irigaray, Luce: *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*. Frankfurt am Main 1980: Suhrkamp.
- Klossowski, Pierre: *Don Juan selon Kierkegaard*. In: *Acéphale*. 1937, Heft 3–4, S. 27–32.
- Lacan, Jacques: *Schriften. Band 2*. Wien 2015: Turia & Kant.
- Lacan, Jacques : *Seminar III. Die Psychosen*. Weinheim 1997: Quadriga.
- Malabou, Catherine und Ewa Plonowska Ziarek: *Negativity, Unhappiness or Felicity: On Irigaray's Dialectical Culture of Sexual Difference*. In: *L'Esprit Créateur*. 2012, 52. Jg., Heft 3, S. 11–25.
- Marcovich, M.: *Demeter, Baubo, Iacchus, and a Redactor*. In: *Vigilae Christianae* 1986, 40. Jg., Heft 3, S. 294–301.

- Ngai, Sianne: *The Cuteness of the Avant-Garde*. In: *Critical Inquiry*. 2005, 31. Jg., Heft 4, S. 811–847.
- Ngai, Sianne: *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting*. Cambridge 2012: Harvard University Press.
- Nietzsche, Friedrich: *Kritische Studienausgabe*. Band 1. München 1988: dtv.
- Nietzsche, Friedrich: *Kritische Studienausgabe*. Band 3. München 1999: dtv.
- Nietzsche, Friedrich: *Kritische Studienausgabe*. Band 5. München 1999: dtv.
- Nietzsche, Friedrich: *Kritische Studienausgabe*. Band 7. München 1988: dtv.
- Ottinger, Didier: *Hypothèses élémentaires sur L'origine du monde. Courbet – Masson – Duchamp*. Paris 2008: L'Échoppe.
- Preisedanz, Karl: *Akephalos: der kopflose Gott*. Leipzig 1926: J.G. Hinrichs'sche Buchhandlung.
- Raeder, Joachim: *Priene. Funde aus einer griechischen Stadt*. Berlin 1984: Gebr. Mann.
- Roudinesco, Elisabeth: *Jacques Lacan. Bericht über ein Leben, Geschichte eines Denksystems*. Köln 1996: Kiepenheuer & Witsch.
- Stählin, Otto (Hg.): *Des Clemens von Alexandria ausgewählte Schriften*. Kempten/München 1934: Kösel/Pustet.

- 7 Nietzsche, Friedrich: *Kritische Studienausgabe*. Band 3. München 1999: dtv, S. 352
- 8 Bataille, Georges: *Die innere Erfahrung*. München 1999: Matthes & Seitz, S. 237
- 3 Ngai, Sianne: *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting*. Cambridge 2012: Harvard University Press, S. 224
- 4 Nietzsche, KSA 3, S. 609
- 5 Stählin, Otto (Hg.): *Des Clemens von Alexandria ausgewählte Schriften*. Kempten 1934: Kösel/Pustet, S. 21
- 6 Nietzsche, KSA 3, S. 370
- 7 Blumenberg, Hans: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Frankfurt am Main 1998: Suhrkamp, S. 76
- 8 Nietzsche, Friedrich: *Kritische Studienausgabe*. Band 5. München 1999: dtv, S. 1
- 9 Freud, Sigmund: KSA 1, S. 5.
- 10 Ebd. S. 146
- 11 Ebd. S. 148
- 12 Nietzsche, KSA 3, S. 426
- 13 Ebd. S. 155
- 14 Nietzsche, KSA 3, S. 425
- 15 »Violer. Voler. Voiler. L'éloignement des femmes, leur absence – et ›d'elles-mêmes‹ – voilà leur ›charme le plus puissant! De n'être pas, sinon pour – dissimulation de la nature.« Irigaray, Luce: *Amante Marine de Friedrich Nietzsche*. Paris 1980: Les Éditions de Minuit, S. 112 [Ü: N.H.]
- 16 Irigaray kritisiert damit nicht nur Nietzsche, sondern vermutlich auch Derridas avancierte Lektüre von Nietzsches komplexen Manövern und seinen transvestitischen Aspekten in: *Derrida, Jacques: Éperons: les styles de Nietzsche / Sproni: gli Stili di Nietzsche / Spurs: Nietzsche's styles / Sporen: die Stile Nietzsches*. Venedig 1976: Corbo e Fiore.
- 17 »La distance ne vient pas d'elle, même si sa séduction opère, pour lui, à distance. Même s'il lui prête, au présent, cet élément de pouvoir. « Irigaray, *Amante Marine*, S. 113
- 18 Nietzsche, KSA 3, S. 352
- 19 Devereux, Georges: *Baubo. Die mythische Vulva*. Frankfurt am Main 1985: Syndikat, S. 32. Devereux begreift hier die Iambe aus dem Homerischen Demeter-Hymnus als identisch mit der eleusinischen Baubo, eine Annahme, die durch ihre Funktion im Gesamtnarrativ gerechtfertigt ist: Beide schaffen es, die untröstliche Demeter aufzuheitern.
- 20 Marcovich, M.: Demeter, Baubo, Iacchus, and a Redactor. In: *Vigilae Christianae* 1986, 40. Jg., Heft 3, S. 294–301 versucht zu zeigen, dass die unterschiedlichen Auffassungen des Anasyrma der Baubo auf eine Wortverwechslung zwischen *topos* (ein geläufiger Name für das weibliche Genitale) und *typos* (das später mit dem Bild des Knaben Iacchus identifiziert wird) zurückzuführen sind. Doch während es

- Marcovich um eine philologische Sicherung eines authentischen Textes des orphischen Fragments geht, ist, insbesondere in psychoanalytischer Perspektive, gerade das Oszillieren der Worte wie der Interpretationen entscheidend.
- 27 Baubo »ist fast nicht mehr schwanger, aber auch noch nicht vollständig nicht-schwanger: der Kopf und mindestens ein Arm von Iakchos ragen bereits aus ihrer Vulva heraus. Diese Situation ergibt sich nur zu Beginn einer normalen Geburt.«
 Devereux, *Baubo*, S. 111
- 22 Vgl. Gsell, Monika: *Die Bedeutung der Baubo. Zur Repräsentation des weiblichen Genitales*. Frankfurt am Main 2001: Stroemfeld, S. 100
- 23 Vgl. ebd. S. 42
- 24 Ebd. S. 33
- 25 Ebd. S. 43
- 26 Derrida, *Sporen*, S. 53
- 27 Nietzsche, Friedrich: *Kritische Studienausgabe*, Band 12. München 1999: dtv, S. 114
- 28 Cf. Gsell, Baubo. S. 44–45; Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke XVII*. Frankfurt am Main 1951: Fischer, S. 47–51
- 29 Vgl. dazu Derrida, *Sporen*, S. 79–83
- 30 Burkert, Walter: *Antike Mysterien: Funktionen und Gehalt*. München 1990: C.H. Beck, S. 58. Freud deutet die Geste auch auf diese Art in seinen knappen Bemerkungen zu *Mythologische Parallele zu einer plastischen Zwangsvorstellung*, vgl. Sigmund Freud: *Gesammelte Werke X*. London 1946: Imago, S. 398–400
- 31 KSA 7, S. 439.
- 32 »L'homme a échappé à sa tête comme le condamné à la prison. « Bataille, Georges : *Œuvres complètes I*. Paris 1970: Gallimard, S. 445 [Ü: N.H.]
- 33 Bischof, Rita: *Tragisches Lachen: die Geschichte von Acéphale*. Berlin 2010: Matthes & Seitz, S. 50
- 34 Vgl. Ebd. S. 45
- 35 Ebd.
- 36 Preisendanz, Karl: *Akephalos: der kopflose Gott*. Leipzig 1926: J.G. Hinrichs'sche Buchhandlung, S. 7
- 37 Diese Figurinen wurden Ende des 19. Jahrhunderts in dem heute in der westlichen Türkei liegenden Ort von Carl Humann und Theodor Wiegand ausgegraben und gehören zur Sammlung der Staatlichen Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz. Vgl. Raeder, Joachim: Priene. *Funde aus einer griechischen Stadt*. Berlin 1984: Gebr. Mann
- 38 Karl Preisendanz deutet den Akephalos als Gestalt des ägyptischen Gottes Osiris, während Walter Burkert darauf hinweist, dass Isis und Osiris mit Demeter und Dionysos gleichzusetzen sind – eine historische Begründung, wenn es einer solchen noch bedarf, um Acéphale als dionysische Figur zu identifizieren. Vgl. Preisendanz, *Akephalos*, S. 43; vgl. Burkert, *Antike Mysterien*, S. 13

- 39 Vgl. Klossowski, Pierre: *Don Juan selon Kierkegaard*. In: Acéphale. 1937, Heft 3–4, S. 27–32
- 40 Im Sinne Sianne Ngais: »Cute objects have no edge to speak of, usually being soft, round, and deeply associated with the infantile and the feminine«. Ngai, Sianne: The Cuteness of the Avant-Garde. In: *Critical Inquiry*. 2005, Heft 31, Nr. 4, S. 811–847; S. 814
- 41 Gsell, *Baubo*, S. 55
- 42 Agamben, Giorgio: *Stenzen – Das Wort und das Phantasma in der abendländischen Kultur*. Zürich 2005: diaphanes, S. 235
- 43 Ebd. S. 257
- 44 Lacan, Jacques: *Schriften*. Band 2. Wien 2015: Turia & Kant, S. 200–201
- 45 Gsell, *Baubo*, S. 339–340
- 46 Vgl. ebd. S. 10
- 47 Catherine Malabou und Ewa Ziarek bringen dieses Argument auf den Punkt: »[Th]e disappropriating negativity of sexual difference undercuts ›all‹ the imaginary constructions of unity and identity on subjective and political levels.« Malabou, Catherine und Ewa Plonowska Ziarek: *Negativity, Unhappiness or Felicity: On Irigaray's Dialectical Culture of Sexual Difference*. In: *L'Esprit Créateur*. 2012, 52. Jg., Heft 3, S. 11–25; S. 15.
- 48 Irigaray, Luce: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*. Berlin 1979: Merve, S. 29–30
- 49 Lacan, Jacques: *Seminar III. Die Psychosen*. Weinheim 1997: Quadriga, S. 209
- 50 Lacan schreibt in dieser Form der Präsentation die Geschichte der Verschleierung fort, die dieses Gemälde begleitet. Vgl. Barzilai, Shuli. *Lacan and the Matter of Origins*. Stanford 1999: Stanford University Press, S. 8–19. Vgl. auch: Ottinger, Didier: *Hypothèses élémentaires sur L'origine du monde*. Courbet – Masson – Duchamp. Paris 2008: L'Echoppe.
- 51 Vgl. Hofmann, Werner: Courbets Wirklichkeiten. In: Werner Hofmann et.al. (Hg.): *Courbet und Deutschland*. Hamburg 1978: Hamburger Kunsthalle, S. 590–615; S. 610 und: Fried, Michael: *Courbet's Realism*. Chicago 1992: The University of Chicago Press, S. 209–214
- 52 Lacan, *Seminar III*, S. 212
- 53 Irigaray, Luce: *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*. Frankfurt am Main 1980: Suhrkamp, S. 104
- 54 Vgl. Barzilai, *The Matter of Origins*, S. 14
- 55 Roudinesco, Elisabeth: *Jacques Lacan. Bericht über ein Leben, Geschichte eines Denksystems*. Köln 1996: Kiepenheuer & Witsch, S. 285