

DER WEIBLICHE KÖRPER BEI SHAKESPEARE IM SPIEL VON AN- UND ABWESENHEIT

VON

GISELA ECKER

1. Zum Subjektstatus des Weiblichen in der Zeit Shakespeares

Wenn Shakespeare/Jaques in "All the world's a stage,/And all the men and women merely players"¹ etwas Grundsätzliches über die Stellung des Menschen in der Welt sagt, wird eine Aussage gemacht, die zunächst für beide Geschlechter gleich zutreffen soll. Wenn es jedoch an die Konkretisierung der Aussage mit Hilfe von Beispielen aus den Lebensaltern des Menschen geht, wird der männliche Mensch als repräsentativ und exemplarisch herausgegriffen, als "whining school-boy", als "lover" (durch "mistress" als männlich definiert), als "soldier" und so fort. Wir haben es hier mit einem Grundmuster der Rede vom Menschen zu tun, das sich nur wenig verändert bis heute erhalten hat:² 'Universal man', das allgemeine Subjekt, schließt Frauen nur teilweise ein, insofern als der männliche Mensch als Paradigma genommen wird, der weibliche aber im Partikulären verbleibt oder ausgegrenzt wird. Doch was zu Shakespeares Zeiten noch auf faktisch beobachtbaren Abhängigkeitsverhältnissen beruhte, besitzt, wenn es stillschweigend in der gegenwärtigen Kritik fortgeschrieben wird, keine Berechtigung mehr. Beispiele dafür lassen sich schnell finden, wie etwa Stephen Greenblatts *Renaissance Self-Fashioning*³, wo unter dem Vorzeichen menschlicher Identitätsbildung ausschließlich männliche Identität abgehandelt wird, ohne daß diese Einschränkung als solche gekennzeichnet wäre.

Die Frage nach den Subjektpositionen, die in einem Text angeboten werden, hat in den letzten Jahren Möglichkeiten eröffnet, die sicherlich die Diskussion der Charakterisierung dramatischer Figuren bereichern, vor allem dieje-

¹ *As You Like It* (II.7.139–166). Im folgenden zitiere ich aus William Shakespeare, *The Complete Works*, ed. P. Alexander (London, Glasgow, 1951).

² Vgl. dieselbe Struktur in zwei Sprüchen aus dem 17. bzw. dem 20. Jh.: "Wer nicht liebt Wein, Weib und Gesang, der bleibt ein Narr sein Leben lang" und "Wer zweimal mit derselben pennt, gehört schon zum Establishment".

³ S. Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning* (Chicago, London, 1980).

nige, die Fragen der Geschlechtsspezifität mit einbezieht. Zu vorschnell hatten sich nämlich immer wieder — das zeigt die inzwischen beträchtlich angewachsene Literatur⁴ — essentialistische Standpunkte eingeschlichen, die zudem nachweisen wollten, wie frauenfeindlich oder -freundlich oder wie humanitär vielfältig die Einstellung des Autors sei. Eine Sichtweise des (textuellen) Subjekts als "the point of intersection in a range of discourses" und nicht als "unified presence"⁵ erlaubt stattdessen einen differenzierteren Zugang zu den weiblichen Dramenfiguren.

Catherine Belseys Arbeiten über Shakespeare belegen an reichem historischem Material, daß gerade in jener Epoche des Übergangs nicht ein einziger in sich geschlossener Ort des Weiblichen (auf dem Hintergrund der bereits skizzierten grundsätzlich eingeschränkten Subjektposition) existierte, sondern daß sehr widersprüchliche Identifikationsangebote gemacht wurden.⁶ Sie hingen unter anderem zusammen mit den noch nicht im Sinn der neuzeitlichen Familie geklärten häuslich-privaten und dynastischen Rollen und ihrer Bewertung. Die Positionen als "wife", "mother" und "mistress" (of the house) zum Beispiel waren in ihren Machtbefugnissen und in den Augen der Zeitgenossen nicht eindeutig definiert, was zu Widersprüchen in der Rede über das Weibliche führen mußte:

A discursive instability in the text about women has the effect of withholding from women readers any single position which they can identify as theirs. And at the same time a corresponding instability is evident in the utterances attributed to women: They speak with equal conviction from incompatible subject-positions, displaying a discontinuity of being, an 'inconstancy' which is seen as characteristically feminine.⁷

2. Physische Präsenz im Drama

Meine Suche nach den weiblichen Körpern in Shakespeares Dramen gelangte als erstes immer wieder zu der Beobachtung, wie weitgehend abwesend diese

⁴ Vgl. u. a. J. Dusinberre, *Shakespeare and the Nature of Women* (London, 1975); J. Cook, *Women in Shakespeare* (London, 1980); M. French, *Shakespeare's Division of Experience* (London, 1982).

⁵ C. Belsey, "Disrupting Sexual Difference: Meaning and Gender in the Comedies", in: *Alternative Shakespeares*, ed. J. Drakakis (London, 1985), S. 188.

⁶ C. Belsey, *The Subject of Tragedy* (London, 1985). Zur "widersprüchliche(n) Behandlung des Themas 'weibliche Natur'" vgl. auch H. Breuer, "Shakespeares Mädchen und Frauen im familiengeschichtlichen Kontext", *Anglia* 105 (1987), 69–93.

⁷ Belsey, *Tragedy*, S. 149.

im Vergleich zu den männlichen Körpern sind. Männlichen Figuren wird ein sehr viel größerer Handlungs- und Bewegungsspielraum zugestanden; ihre Körper werden konkreter und bilderreicher beschrieben; sie sind physisch sehr viel intensiver und differenzierter präsent als die weiblichen. Auch ihre Körperfunktionen werden öffentlicher ausgestellt oder besprochen; sie essen, trinken, raufen, torkeln, schwanken, treten triumphierend auf und so weiter. Diese Beobachtung ist im Grunde banal und nicht weiter erstaunlich; denn es ist ja auch anzunehmen, daß körperhafte Präsenz in einem Drama unter anderem *auch* nach geschlechtsspezifischen Mustern geregelt ist und daß diese nicht ohne Bezug zu den zeitgenössisch möglichen sozialen Rollen sein können. So entspricht die mangelnde physische Beweglichkeit der Frauen deren Beschränkung auf einen eingegrenzten Raum oder die Zurückhaltung im Körperausdruck den zeitgenössischen Schicklichkeitsregeln für das weibliche Geschlecht. Ein zweiter Blick auf die Stücke enthüllt dann ein differenziertes Spiel mit An- und Abwesenheit; denn es gibt die verkleideten Frauenfiguren, es gibt den distanzierenden, ironisch gebrochenen Preis des schönen weiblichen Körpers, es gibt eine gelegentlich bis ins Obsessive gesteigerte bildhafte Beschäftigung mit weiblichen Körperteilen, und schließlich ist da die Figur der Cleopatra, die in fast allem eine Ausnahme bildet.

Von Präsenz in einem ontologischen Sinn ist hier natürlich nicht die Rede, denn es handelt sich ja in jedem Fall um sprachlich vermittelte Körper. Möglich sind höchstens Fragen wie: In welchen Dimensionen werden die dramatischen Figuren dargestellt? Welche Körperbewegungen und -kontakte auf der Bühne sehen die Anweisungen des Texts vor? Welchen Raum nimmt die Beschreibung von Körpererfahrung im Drama ein? Wie werden Körper bildhaft dargestellt und wie in Bildern eingesetzt? Trotzdem möchte ich im Umgang mit diesen Fragen die Begriffe der An- und Abwesenheit benutzen, als Kategorien des Vergleichs, als uneigentliche, umgangssprachliche Begriffe, im Sinne von "relativ anwesend" und "relativ abwesend", und im Bewußtsein dieser Rahmenbedingungen, die die Benützung der Begriffe eigentlich verbieten würden.

Die zeitgenössische Bühnenpraxis nahm den weiblichen Körpern die wichtigste Dimension theatralischer Präsenz, ihre Materialität. Dadurch daß weibliche Gestik und Mimik, ihre Stimmen und Körperformen auf der Bühne durch *boy actors* imitiert wurden, verschob sich die Anschauung des weiblichen Körpers vollends in die Imagination und in den diskursiven Bereich. In *Antony and Cleopatra* wird auf diese Praxis angespielt, wenn Cleopatra die Verarbeitung ihres Lebens als Dramenstoff in Rom voraussagt: "and I shall

see/ Some squeaking Cleopatra boy my greatness/ I'th' posture of a whore" (V.2.218–20). Die Ver-Körperung weiblicher Figuren durch Knaben führt statt dessen dem Bühnengeschehen einen erotischen Reiz zu, der auf einer ganz anderen Ebene liegt.⁸

In vielen Stücken befindet sich der weibliche Körper in einer Bewegung, die dem Muster der Tauschhandlung folgt,⁹ wenn etwa Prospero, durch Magie unterstützt, seine Tochter Miranda dem späteren 'Besitzer' übergibt oder wenn Portias Gattenwahl nach dem von ihrem Vater bestimmten Schema vor sich geht. Während in diesen beiden Fällen die Zuneigung der Töchter die Dramenhandlung versöhnlich gestaltet und zwischen Liebe und Pflicht keinen Widerspruch entstehen läßt, verstößt Desdemona mit der Wahl Othellos gegen die explizit geäußerten Rechte des Vaters und muß den Preis dafür bezahlen, ähnlich wie Juliet, die den verhängnisvollen Schritt in eine andere Familiendynastie wagt. Der Körper als Tauschobjekt steht in fremder Verfügungsgewalt; seine Anwesenheit ist eine verdinglichte, vom Willen des Subjekts abgetrennte.¹⁰ Weder der rhetorische Schein von Werbungsszenen noch die Umwege der Komödienplots vermögen darüber hinwegzutäuschen, auf welcher enge Weise der aristokratische weibliche Körper im Drama wie in der Gesellschaft an seine Reproduktionsaufgabe gekettet und fest in eine patrilineare Genealogie eingebunden war. Zur Sicherung der Genealogie war es unumgänglich, die so definierten Körper lückenlos weiterzureichen.¹¹ An der Behandlung des weiblichen Körpers in den Dramen der Zeit läßt sich erkennen, wie empfindlich und angreifbar die Aristokratie in diesem Punkt war. In politischer wie moralischer Hinsicht galt, "the ungoverned woman was a threat to social order".¹²

⁸ Vgl. vor allem L. Jardine, *Still Harping on Daughters. Women and Drama in the Age of Shakespeare* (Brighton, 1983), Kapitel I.

⁹ Vgl. dazu J. Adelman, "Male Bonding in Shakespeare's Comedies", in: *Shakespeare's Rough Magic*, ed. P. Erickson, C. Kahn, (Newark, London, Toronto, 1985), S. 73–103; W. T. MacCary, *Friends and Lovers. The Phenomenology of Desire in Shakespearean Comedy* (New York, 1985), S. 28–44.

¹⁰ Vgl. dazu Belsey, "Disrupting sexual difference".

¹¹ Vgl. L. Tennenhouse, *Power on Display. The Politics of Shakespeare's Genres* (New York, 1986), S. 69: Nach seiner Sicht ist — in der Logik der Shakespeareschen Komödien — "the female the chief currency in a system of political exchanges".

¹² B. J. Todd, "The Remarrying Widow: A Stereotype Reconsidered", in: *Women in English Society 1500–1800*, ed. M. Prior (London, 1985), S. 54–92, hier: S. 55.

3. "accomplished with that we lack": Der weibliche Körper in Verkleidung

Durch die Verkleidung als Männer gewinnen viele weibliche Dramenfiguren vorübergehend einen wesentlich größeren Bewegungsspielraum als ihnen ohne Verkleidung zustünde. "We'll have a swashing and a martial outside" sagt Rosalind in *As You Like It* (I.3.116), und Portia reist "in such a habit,/ That they shall think we are accomplished/ With that we lack" (III.4.60—62). Durch visuelle Zeichen werden ihnen Möglichkeiten eröffnet, sich an unüblichen Orten aufzuhalten und Rollen innerhalb von Männerbündnissen einzunehmen, die ihnen sonst verwehrt sind. Nebenbei ergeben sich in den Stücken zur Belustigung des Publikums Gelegenheiten, auf anatomische Unterschiede anzuspähen, zum Beispiel wenn diskutiert wird, ob Julia in *The Two Gentlemen of Verona* ihre Hosen "with a codpiece" tragen soll (II.7.39—56).

Ausdrücklich weist Rosalind darauf hin, daß die Verkleidung dazu dient, die Verletzlichkeit des weiblichen Körpers zu umgehen: "Alas, what danger will it be to us,/ Maids as we are, to travel forth so far!/ Beauty provoketh thieves sooner than gold" (I.3.104—6). Die ausgedehnte Präsenz, die weibliche Dramenfiguren damit gewinnen, geht jedoch auf Kosten der Weiblichkeitssignale ihrer Körper. Indem Verkleidung auch mehr oder weniger ironisch aber ausdrücklich als Ordnungsverstoß markiert wird, belegen diese Stücke geradezu die Einschränkung, der die weiblichen Figuren normalerweise unterliegen, sie schaffen aber gleichzeitig Raum für die Demonstration 'innerer' Fähigkeiten der Vertreterinnen des verkleideten Geschlechts. Die Zeichen von Weiblichkeit am Körper bleiben aber allerdings auch während der Verkleidungsepisoden nicht ganz auf der Strecke, denn an sie erinnern rechtzeitig die zurückgehaltenen Tränen oder Ohnmachtsanfälle. Am Ende ist die Ordnung wiederhergestellt, und die Heldinnen nehmen — meist sogar mit einer 'freiwilligen' Unterwerfungsgeste — ihren eingegrenzten Ort wieder ein. Es kommt nun darauf an, ob wir dem Dramenende einen Stellenwert als *closure of meaning* zuschreiben, oder ob wir akzeptieren können, daß in diesen Stücken, wie Catherine Belsey vorschlägt, mehrere widersprüchliche Subjektpositionen angeboten und temporär realisiert werden. Dadurch, daß Shakespeare mit dem Verkleidungsmotiv den äußerlichen Zeichen, die zudem rein konventionelle sind, so viel Macht über geschlechtsspezifisches Verhalten zuschreibt, weist er auf die Konstruiertheit der verantwortlichen Ordnung hin und nicht auf eine unveränderbare Essenz. Zumindest ist eine Lesart möglich, nach der z. B. Rosalinds Worte "doublet and hose ought to

show itself courageous to petticoat" (*As You Like It*, II.4.5) eher eine Erziehungsmaxime zitieren als auf "natürliches" Geschlechterverhalten verweisen.

4. Der schöne weibliche Körper: Idealisierung und Fragmentierung

Wenn in Shakespeares Stücken der weibliche Körper als Gegenstand des Begehrens beschrieben wird, so geschieht das vor dem Hintergrund einer Tradition, die ein Erbe extremer Entfernung von sinnlicher Präsenz des Körpers mit sich brachte. In ihr wurde der weibliche Körper idealisiert, verdinglicht, fragmentiert und durch verbindliche Regeln der Abfolge anatomisierter Körperteile noch weiter in die Ferne gerückt. Die neoplatonischen Denker ließen keinen Zweifel an ihrer Einstellung zum Körper. So heißt es bei Ficino: "The object of love is beyond the body"¹³, und Pico della Mirandolas sechs Schritte, durch die Schönheit transzendiert werden soll,¹⁴ bedeuten eine schrittweise Entfernung von jeglicher Materialität des Körpers. Die Tradition petrarkistischer Dichtung, die dieses Gedankengut umsetzte, bot einem Autor wie Shakespeare eine Fülle rhetorischer Ausdrucksmittel an, derer er sich bedienen mußte, um verständlich zu sein, es waren aber auch Ausdrucksmittel, deren Regeln bereits so verfestigt waren, daß sie als Verfahren einzeln zitiert, kritisiert und vielfach innovativ durchbrochen werden konnten.

Shakespeares Auseinandersetzung mit dieser Tradition konnte in der Gattung Drama wesentlich weniger ernsthaft vor sich gehen als in seiner Sonett-dichtung. Der in den Wäldern von Arden herumirrende Orlando (*As You Like It*), der seine Geliebte in ungeschickt formulierten Sonetten besingt, wird zum Objekt der Belustigung. In seinen Versen gehen Idealisierung und Fragmentierung des weiblichen Körpers die übliche enge Verbindung ein: "From the east to western Inde,/ No jewel is like Rosalinde" (III.2.78–79) und "Thus Rosalinde of many parts/ By heavenly synod was devis'd" (139–40). Die Kritik an einer solchen Textpraxis wird durch Jaques, Touchstone und Rosalind im Stück selbst bereits explizit formuliert. In anderen Dramen sind die Ironiesignale nicht zu übersehen, wie zum Beispiel in *Love's Labour's Lost*:

I heard your guilty rhymes, observed your fashion,
Saw sighs reek from you, noted well your passion.

¹³ Zitiert nach J. Vyvyan, *Shakespeare and Platonic Beauty* (London, 1961), S. 49.

¹⁴ Vyvyan, *Platonic Beauty*, S. 200–201.

'Ay me!' says one. 'O Jove!' the other cries.
 One, her hairs were gold; crystal the other's eyes.
 (IV.3.135—38)

Der nicht idealisierte, aber immer noch fragmentierte Körper dagegen muß für drastische Sprüche herhalten, wie zum Beispiel der Körper der kugelrunden Hausmagd Nell in *The Comedy of Errors*, die mit obszönen geographischen *conceits* beschrieben wird. Eine große Ausnahme stellt die Amme in *Romeo and Juliet* dar, die erschöpft von einem Botendienst zurückkehrend auf ihren alten Körper verweist (II.5.).

Wie nebensächlich der Referenzbezug des Schönheitspreises auf einen konkreten Körper ist, wird in denjenigen Stücken sichtbar, in denen das gleiche Schema auf unterschiedliche Frauenfiguren angewandt wird. In *Love's Labour's Lost* werden die begehrten Frauen durch Idealisierung alle gleich; sie sind "celestial", es wird von "the heaven of her brow" gesprochen, und Longaville sagt beispielsweise zur Rechtfertigung seines Verhaltens, "A woman I forswore; but I will prove/ Thou being a goddess, I foreswore not thee:/ My vow was earthly, thou a heavenly love" (IV.3.60—62). Der Blick auf die petrarkistische Tradition lehrt ja auch, daß die Schöne gar nicht schön sein mußte, solange es die Verse waren. Der Schönheitspreis ist in einem Wettstreit von Dichtern angesiedelt, die einander in ihrer übertreibenden Beschreibung der Damen gegenseitig überbieten.¹⁵ Was dabei aus dem Blickfeld rückt, sind die konkreten Körper, die einem abstrahierten Katalog von abrufbaren ästhetischen Qualitäten weichen müssen.

Die Tatsache, daß die Portraits der Damen nicht Abbildungen eines Gegenübers darstellen, sondern sich selbstreferentiell auf die Schreibenden beziehen, wird neuerdings gerne als psychisch motiviert gewertet. MacCary, Schwartz und Kahn¹⁶ zum Beispiel betonen, daß die entsprechenden Dramenhelden die idealisierte Figur als narzißtisches Selbstobjekt brauchen. Claudios Beteuerung in *Much Ado About Nothing*, "Sweet Hero, now thy image doth appear/ In the rare semblance that I loved it first" (V.1.237—8) oder Proteus' Bekenntnis in *The Two Gentlemen of Verona* "I to myself am dearer than a friend;/ For love is still most precious in itself" (II.6.23—24)

¹⁵ Vgl. H. Klein, *Das weibliche Portrait in der Versdichtung der englischen Renaissance* (Diss. München, 1969).

¹⁶ W. T. MacCary, *Friends and Lovers*; M. M. Schwartz, "Shakespeare through Contemporary Psychoanalysis", in: *Representing Shakespeare*, ed. M. M. Schwartz, C. Kahn (Baltimore, London, 1980), S. 21—32; C. Kahn, *Man's Estate. Masculine Identity in Shakespeare* (Berkeley, 1981).

erfahren damit eine psychoanalytische Begründung. Bestenfalls handelt es sich um ein Übergangsstadium der Charakterentwicklung männlicher Dramenfiguren. Auch die psychoanalytische Sichtweise bestätigt also die Abwesenheit des weiblichen Körpers, an dessen Stelle ein selbstbezüglicher Text-Körper tritt.

Was Shakespeare in den Komödien variantenreich ironisiert, wird in einer Tragödie wie *Othello* zu einem offenen Widerspruch gestaltet. Die schlafende Desdemona der Schlußszene präsentiert sich Othello als ein Bild, das den vermeintlich befleckten Körper und gleichzeitig die unbefleckte Erinnerung an eine idealisierte Frau vereinen muß. Sie ist für ihn ein "cunning'st pattern of excelling nature" (V.2.11), das er nicht durch äußerlich sichtbare Körperverletzung töten darf: "yet I'll not shed her blood,/ Nor scar that whiter skin of hers than snow,/ and smooth, as monumental alabaster" (V.2.3—5). Desdemonas Funktion als narzißtische Selbstrepräsentanz bleibt erhalten. Beide Versionen ihres Körpers, die idealisierte wie die dämonisierte, stellen Abstraktionen dar, die in krassem Gegensatz zur sinnlichen Körperbeschreibung Othellos stehen.

In einer Reihe von Stücken kommen Vorbehalte gegen die Idealisierung und Fragmentierung des weiblichen Körpers zum Ausdruck. So erfolgt in *The Winter's Tale* eine Bewegung in umgekehrter Richtung, nämlich vom Abbild zur lebenden Gestalt.¹⁷ Entsprechend wird auch Leontes als Prototyp des am Ende gereiften erwachsenen Ich in der Kritik zelebriert. Cleopatra will nicht in Stein verewigt werden (V.2.206—12), und Portia, deren Abbild im richtigen Kästchen entzückt von Bassanio gepriesen wird, ruft diesen zurück zum lebenden Körper. Seine Beschreibung des Bilds beinhaltet präziöse Metaphern wie die der Lippen, die zuckriger Atem wie eine Schranke trennt. Portia, die währenddessen leibhaftig neben ihm steht, verweist auf sich selbst als "the full sum of me" (III.2.158) und ernüchtert Bassanio in seiner Idealisierung, indem sie ihre Fehler aufzählt.¹⁸ Doch unsere Suche nach der selbstbestimmten Heldin kommt hier (und nie) zu einem Ende, denn sie stellt sich anschließend unter seine souveräne Herrschaft, "her lord, her governor,

¹⁷ Vgl. dazu M. Warner, *Monuments and Maidens. The Allegory of the Female Form* (London, 1987), Part Three: "The Body in Allegory".

¹⁸ In "Language and Sexual Difference in *Romeo and Juliet*", in: *Shakespeare's Rough Magic*, S. 168—192, weist E. Snow nach, wie sehr Romeos Bilder für Julia eine Fragmentierung ihres Körpers vornehmen, wogegen Julia auf eine ganzheitliche Sicht zielt.

her king" (166), besiegelt durch die symbolische Übergabe des viel zitierten Rings als Körpermetapher, die als sinnträchtiger Besitz ihrer Sexualität weiter im Spiel bleibt. Deutlich erkennbar ist bei alledem Shakespeares Bewegung weg vom stereotypen idealisierten Bild und hin zu einer mehr körperhaften Sinnlichkeit, aber eben nur in Relation zur Tradition, von der er ausgehen muß.

Ich denke, es ist nicht leicht, die aggressive Komponente im Vorgang der Idealisierung und Fragmentierung zu erkennen, da dessen Produkt schöne und wortreiche Textkörper bilden. (Othellos Phantasien in "I'll tear her all to pieces" (III.3.435) und "I will chop her all to messes" (IV.1.196) bilden in ihrer Explizitheit eine extreme Ausnahme). Aus psychoanalytischer Sicht steht Aggression auf der Schattenseite der Idealisierung. Die Fragmentierung und Anatomisierung des weiblichen Körpers, die der Schönheitskatalog vornimmt, kann aus dieser Sicht als Zerstückelung gesehen werden. Die Beherrschung eines Gegenstands kann sich auch darin äußern, daß dieser systematisch in Teile zerlegt und schematisiert vertextet wird. Auf die Berührungsängste, die dafür verantwortlich gemacht werden könnten, werde ich noch eingehen. Für Barker liegt der Vorteil solcher sezierender literarischer Vorgehensweisen darin, daß immer noch sichtbar gemacht wird, was später in Privatheit verkümmert oder wuchert, jedenfalls aber vertuscht wird.

The body is still recalcitrantly and defiantly on display, even if in a radically analysed form. It is still there to be seen, and is acknowledged openly as the object and site of desire.¹⁹

Auch männliche Körper werden bei Shakespeare gelegentlich in fragmentierter, anatomisierter Form versprachlicht. Die Fragmentierung hat dann meist einen anderen Sinn, denn am männlichen Körper werden die Analogien von Körper/Staat, Körper/Kosmos und Körper/göttliche Ordnung exemplarisch abgehandelt. Am Beispiel von *Coriolanus* etwa führt Barkan aus, auf welche Weise dort Fragmentierung als Zeichen für die Gefährdung dieser Ordnung dient.²⁰

¹⁹ F. Barker, *The Tremulous Private Body. Essays on Subjection* (London, 1984), S. 89.

²⁰ L. Barkan, *Nature's Work of Art. The Human Body as Image of the World* (New Haven, London, 1975), S. 61–115.

5. *womb* und *tongue*

Die weibliche Zunge und der Uterus sind die am häufigsten in den Texten erscheinenden Körperteile. Beides, *womb* und *tongue*, wird mehr symbolisch als konkret verwendet. Das eine steht für die weibliche Reproduktionsfähigkeit und Sexualität (die als Ganzes gesehen wurden), das andere für als weiblich konnotierte Formen der Sprachbenutzung, vor allem aber für den Widerstand gegen den Herrschaftsanspruch des Mannes im Haus. Für Shakespeare und seine Zeitgenossen waren diese beiden Körperteile beliebte Projektionsflächen für männliche Ängste; sie dienten als körperhafte Orte der Übertragung, und auf sie konzentrierten sich häufig die Schreckensvisionen einer aus den Fugen geratenen Ordnung. Die scharfe Zunge der typisierten Figur der *scold* gefährdet die häusliche Ordnung, und der *womb* hat eine nicht zu unterschätzende Funktion in der angestrebten dynastischen Kontinuität, erinnert aber gleichzeitig an frühe Abhängigkeit, Schwachheit und Tod und muß entsprechend abgewehrt werden.

“*The secret parts*”

Down from the waist they are centaurs,
 Though women all above;
 But to the girdle do the gods inherit,
 Beneath is all the fiends’.
 There’s hell, there’s darkness, there is the sulphurous pit —
 (*King Lear*, IV.6.124–27)

Zerrbilder wie diese erscheinen in Shakespeares Dramen nie als endgültige Aussagen, sondern werden meist funktional der krisenhaft wechselnden Gefühlsökonomie der Helden zugeordnet. Daneben aber sind in der übertragenen Verwendung von *womb* besonders widersprüchliche Wertzuweisungen enthalten. Wendungen wie “the womb of time” und “the Muse labours” (*Othello*, I.3.370 und II.1.127) betonen den positiven Aspekt des Hervorbringens und Gebärens, während andere Bilder gerade eine gegenläufige Bewegung des Verschlingens und der Zerstörung konnotieren. In *Titus Andronicus* wird das beunruhigende konkrete Geschehen durch Bilder unterstützt, die eine subtilere Wirkung besitzen. Die Beschreibung der Fallgrube zum Beispiel, in die Quintus geworfen wird, erfolgt in minutiöser Analogie zu weiblichen Sexualorganen. Sie ist ein “Swallowing womb/ of this deep pit”

(II.3.239—40), ein “detested, dark, blood-drinking pit” (II.3.224), und auch die weitere Schilderung der Grube bezieht sich auf den weiblichen Körper. Die konkreten Handlungen an Lavinias Körper, die Vergewaltigung und Verstümmelung, lassen sich noch in das extrem grausame Dramengeschehen von Gewalt und Gegengewalt einordnen, die Bilder dagegen wirken ohne Einschränkungen, vor allem auch weil sie Figuren zugeschrieben werden, auf deren Seite wir infolge der Sympathie lenkung stehen.

Nun soll *Titus Andronicus* als erste Tragödie des Autors nicht überbewertet werden, und doch finden sich in späteren Stücken noch viele Anklänge an die beschriebene Bilderproduktion. Tod und Fruchtbarkeit werden in *Romeo and Juliet* mit Bildern des *womb* verbunden, die in einer grundsätzlichen Ambivalenz verharren. Der Friar stimmt bereits auf dieses Thema ein mit seinen Reflexionen über “The earth that’s nature’s mother is her tomb;/ What is her burying grave, that is her womb” (II.3.9—10) und greift später in seiner Beschreibung des Grabeingangs diesen Bildbereich wieder auf: “what blood is this which stains/ The stony entrance of this sepulchre?” (V.3.140—41). Romeo selbst beschreibt den Ort des Schreckens mit folgendem Bild:

Thou detestable maw, thou womb of death,
Gorg’d with the dearest morsel of the earth,
Thus I enforce thy rotten jaws to open,
And, in despite, I’ll cram thee with more food.
(V.3.45—48)

Auch in *Richard III* ist viel vom *womb* die Rede. Dort treten die weiblichen Figuren vor allem in ihrer dynastischen Funktion auf, als Garantinnen der männlichen Genealogie. Die Autorität, von der aus sie klagen und verfluchen, ist diejenige ihres *womb*, der mitbestimmt, welche Geschöpfe sie erzeugen:

Queen Margaret: From forth the kennel of thy womb hath crept
A hellhound that doth hunt us all to death.
(IV.4.47—48)

Duchess of York: O, she that might have intercepted thee,
By strangling thee in her accursed womb,
From all the slaughters, wretch, that thou hast done!
(IV.4.137—39)

In einem der zynischsten Bilder des Stücks verdreht Richard die Zusammenhänge von Zuneigung und Sexualität und verbindet sie mit dem gewaltsamen Tod:

Queen Elizabeth: Yet thou did'st kill my children.

King Richard: But in your daughter's womb I bury them;
Where, in that nest of spicery, they will breed
Selves of themselves, to your recomfiture
(IV.4.422—25)

In *Macbeth* schließlich, dem Stück, in dem die Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit gründlich durcheinandergeraten sind, kommt die Rettung aus diesem Chaos moralisch und faktisch von Macduff, der nicht auf "natürlichem" Weg geboren wurde, "none of woman born" (IV.1.80).

Auch in diesem Zusammenhang werden aus psychoanalytischer Sicht Erklärungen angeboten, die vor allem auf innere Entwicklungsprozesse der männlichen Helden eingehen.²¹ Bamber zum Beispiel argumentiert, daß das Weibliche in den meisten Stücken als das Andere fungiert und eine wichtige intrapsychische Instanz darstellt, mit der sich die Dramenfiguren auseinandersetzen müssen. Abwehr und Wut treten vor allem in den Krisenzeiten der Entwicklung auf: "In Shakespeare's tragedy there is a firm connection between self-hatred, reversal of fortune, and misogyny."²² Ganz offensichtlich ist es der Zorn auf frühe Abhängigkeit und die Abwehr der Erkenntnis der eigenen Vergänglichkeit, die in Krisenmomenten zum Ausdruck kommt und auf eine verfügbare Projektionsfigur nach außen verdrängt wird. Etwas Unbeherrschbares tritt störend in einen Gegensatz zur geforderten Autonomie, einem Bestandteil männlicher Selbstinszenierung.

Die psychologischen Erklärungsmodelle für ein derart auffälliges Phänomen konkurrieren mit den politischen. Denn die interessantere Frage ist ja diejenige nach den Krisen, die das entsprechende Verhalten nötig machen. Tennenhouse zum Beispiel führt eine solche "denial of physicality", die in den männlichen Helden der späten Stücke gehäuft auftritt, auf die jakobäische Notwendigkeit zurück, den metaphysischen "body politic" des Herrschers von jeglicher Unreinheit und Bindung an das weibliche Geschlecht zu befreien.

Weibliche Sexualität und Gebärfähigkeit werden oft nur zeitweise dämonisiert. So sieht Othello zum Schluß ein, daß er irregeleitet war, und Leontes,

²¹ Vgl. L. A. Fiedler, *The Stranger in Shakespeare* (New York, 1972); R. P. Wheeler, "'Since first we were dissevered': Trust and Autonomy in Shakespearean Tragedy and Romance", in: *Representing Shakespeare*, S. 150—169; C. Kahn, *Man's Estate*; L. Bamber, *Comic Women, Tragic Men. A Study of Gender and Genre in Shakespeare* (Stanford, 1982).

²² Bamber, *Comic Women*, S. 15.

in dessen eifersüchtiger Phantasie der hurenhafte Körper keine Grenzen zieht ("It will let in and out the enemy/ With bag and baggage", I.2.205—6), gelangt am Schluß zu einer anderen Einstellung. Auch über eine individualpsychologische Anwendung hinaus nützt dieser Blick auf das Andere in den Dramen, der Blick auf das, was gemäß der dort ausgedrückten Weltsicht an den Rändern des Menschlichen angesiedelt ist, auf "the limits of the human", wie Fiedler es nennt. Indem das Andere (das neben Geschlecht auch in Rasse und sozialer Zugehörigkeit seinen Ausdruck finden kann) immer in Relation zu einem Eigentlichen und dessen Entwicklung gesehen wird, bleibt es allerdings statisch, auch wenn es eine wichtige Funktion erfüllt. Die ausdrucksstarken Bilder, die Shakespeare dafür findet, werden am Körper dingfest gemacht, der sich kräftig in dieser verzerrten Form zu Wort meldet.

"A tongue with a tang"

Der betrunkene Stephano in *The Tempest* singt ein fröhlich-anzügliches Lied, in dem eine scharfzüngige Kate in einen Gegensatz zu Mall, Meg, Marian und Margery gebracht wird: "But none of us car'd for Kate; For she had a tongue with a tang/ . . . Yet a tailor might scratch her where'er she did itch" (II.2.48—51). Die hier angesprochene *scold* stellt nicht nur eine Figur der volkstümlichen Satire dar, sondern verweist auch auf eine soziale Praxis, in der *scolds* öffentlich bestraft wurden, indem man sie mit einer metallenen Mundsperrle versehen durch die Straßen trieb oder ihren Kopf in kaltes Wasser tauchte; auch von einer Bestrafung durch Behängen mit Rinderzungen wird berichtet.²³ Diese Referenzbezüge sind mir deshalb hier wichtig, weil sich aus ihnen erkennen läßt, wie konkret noch das bestrafte Verhalten auf die Zunge als Körperteil lokalisiert ist. Die Verschiebung hin zu einer bloß übertragenen Bedeutung ist noch nicht ganz vollzogen, der Körper ist in der Gleichsetzung von Zunge und Sprache noch teilweise präsent.

Es geht hier nicht nur um die Störung des häuslichen Friedens und um das Aufbrechen einer eindeutigen Hierarchie, sondern auch um die weibliche Sexualität, die ähnlich wie die Zunge im Zaum gehalten werden mußte. Das Gegenbild der *scold* ist die bescheidene, unterwürfige und treue Ehefrau ohne eigene Stimme. Entsprechend werden zum Beispiel die beiden Töchter Baptistas in *The Taming of the Shrew*, Bianca und Kate, einander gegenüberge-

²³ Belsey, *Tragedy*, S. 181.

stellt: "The one as famous for a scolding tongue/ As is the other for beauteous modesty" (I.2.250—52). Kate, deren Markenzeichen als *shrew* die ungezügelte Zunge ist, verkörpert vor allem in den Eingangsszenen ein Stereotyp, da ihre Aufsässigkeit und verbalen Attacken als nicht besonders motiviert dargestellt werden. Später, zu Beginn des drastischen Umerziehungsprozesses durch Petruchio, hat sie Grund zu protestieren, wie zum Beispiel in der Szene mit dem Hutmacher, in der Kate keine Spaltung zwischen Herz und Zunge zulassen will:

Why, sir, I trust I may have leave to speak;
And speak I will. I am no child, no babe.
Your betters have endur'd me say my mind,
And if you cannot, best you stop your ears.
My tongue will tell the anger of my heart,
Or else my heart, concealing it, will break;
And rather than it shall, I will be free
Even to the uttermost, as I please, in words.
(IV.3.73—80)

Mit Ausnahme von Cleopatra wird ein solcher für das männliche Subjekt selbstverständlicher, wenn auch nicht immer leicht durchführbarer Wunsch keiner weiblichen Dramenfigur zugestanden. In dem inzwischen weitläufigen Streit um die Frage, ob Kates Zunge am Ende tatsächlich oder nur zum Schein gezähmt ist, fällt es mir nicht schwer, auf der Seite derjenigen zu stehen, die aufgrund der übertriebenen Rhetorik der reformierten Kate nur eine Unterwerfung zum Schein akzeptieren wollen. Durch eben jene Spaltung zwischen Herz und Zunge stellt Kate die verbindliche Ordnung des Zusammenlebens her und sichert sich strategisch den einzig möglichen Platz in der Gesellschaft. Das Stück läßt durchaus eine Lesart zu, innerhalb derer die Ordnung als angreifbar, brüchig und durch bewußte Anstrengung konstruiert gesehen wird.

In *The Winter's Tale* bewertet Shakespeare die zeitgenössischen Vorstellungen von einer *scold* unter bestimmten Bedingungen als Vorurteil. Als Paulina für Hermione eintritt, beschließt sie, gegen das geforderte Sprechverhalten für Frauen zu verstoßen: "I'll use that tongue I have; if wit flow from't/ As boldness from my bosom, let't not be doubted/ I shall do good" (II.2.52—54). Die Metaphorik ist wieder körperlich-anschaulich. Paulina sieht es als ihre Aufgabe, den König zurechtzuweisen:

He must be told on't, and he shall. The office
Becomes a woman best; I'll take't upon me;

If I prove honey-mouth'd, let my tongue blister,
 And never to my red-look'd anger be
 The trumpet any more. (II.2.31—35)

Leontes reagiert in typischer Weise auf Paulinas Redegewalt, indem er auf die Klischees zurückgreift: "A callat/ Of boundless tongue, who late hath beat her husband,/ And now baits me!" (II.3.90—92). Physische Gewalttätigkeit und die Umkehrung der häuslichen Machtverhältnisse und Untreue sind die Phantasien, die durch weibliche Widerrede in Gang kommen. So nimmt er auch von Paulinas Gatten Antigones an, "He dreads his wife" (II.3.79), spricht zu ihm von "thy lew-tongued wife" (II.3.171) und verweist ihn deutlich auf seine Herrschaftsaufgabe als Ehemann: "A gross hag!/ And, lozel, thou art worthy to be hang'd/ That wilt not stay her tongue" (II.3.107—109). Als er dann, durch den Schock über Hermiones (vermeintlichen) Tod zur Raison gebracht, bereut, unterwirft er sich auch Paulines *tongue*: "Go on, go on./ Thou canst not speak too much; I have deserv'd/ All tongues to talk their bitt'rest" (III.2.211—13).

Auch in anderen Stücken zeigt Shakespeare, daß das Zerrbild der *scol'd* dort nichts zu suchen hat, wo die weibliche Rede einen guten Zweck erfüllt. Es ist eine bedingte Aufhebung des Redeverbots. Auch Portia in *The Merchant of Venice* muß sich mit diesem auseinandersetzen, wenn sie — in Verkleidung und zu ehrenhaften Zwecken — dieses Verbot übertritt: "And yet a maiden hath no tongue but thought" (III.2.8).

Shakespeares Umgang mit dem Gebrauch von Sprache durch weibliche Figuren ist durchgehend mehrdeutig, indem er einerseits das Ideal der schweigsam angepaßten Ehefrau als verbindlich bestehen läßt, indem er aber andererseits jene Situationen schafft, in denen weibliche Dramenfiguren ihre verbalen Fähigkeiten im positiven Sinn beweisen können. Zwar werden die Probleme in den Stücken meistens durch automatische Rückführung in die als 'natürlich' betrachtete Rolle der Frauen gelöst, aber dennoch werden im Verlauf vieler Dramen eine Reihe von unterschiedlichen und unvereinbaren Subjektpositionen des Weiblichen realisiert.

6. "A lass unparallel'd": Cleopatra

Cleopatra ist die einzige weibliche Figur, der ein sinnlicher Körper zugestanden wird, ohne daß er bis zum schemenhaften Verschwinden idealisiert oder ausschließlich als verschlingend und unheilbringend dämonisiert wird. Eines

der Themen des Dramas ist ja auch die Gegenüberstellung der Sinnlichkeit Ägyptens mit der Vergeistigung Roms. Als "serpent of old Nile" (I.5.25) dient Cleopatra sinnbildhaft als "principle of pleasure, of fertility and decay, of artifice, of ambiguity".²⁴ Dabei ist sie nicht zum Sinnbild erstarrt, obwohl nur ein Teil der Aussagen, die die intensive Körperlichkeit dieser Figur schaffen, aus ihrem Mund stammt; das übrige ist den vielen Kommentaren über sie zu entnehmen. Da Enobarbus, der Hauptkommentator, ein eher nüchterner bis abgeneigter Beobachter ist, wirken seine faszinierten Aussagen über Cleopatra als Spiegel, der die körperliche Präsenz der Figur noch verstärkt. Bis zum selbstinszenierten Tod sind ihre Gesten ausgreifend und körperhaft theatralisch und setzen Gefühle in Körperhandlungen um, wie zum Beispiel in der Szene, in der sie den Boten angreift, der ihr von der Verheiratung Antonys mit Octavia berichtet. Ihre Verführung zum festlichen, ausladenden Essen und Trinken, zur Liebe, zu "one other gaudy night" (III.13.183) und zum Kämpfen wird immer wieder durch die anderen Dramenfiguren auf ihren Körper zurückgeführt.²⁵ Sowohl die positiven wie die negativen Kommentare über sie sollen ihre Ausstrahlung belegen, wobei diese nicht von körperlicher Schönheit herrührt, denn sie ist nach eigenen Aussagen "with Phoebus' amorous pinches black,/ And wrinkled deep in time" (I.5.28). Es geht auch mehr um Sexualität als um Schönheit, und auch hier wird Cleopatra eine ungewöhnliche Rolle als aktiv begehrender Teil eines "mutual pair" (I.1.37) zugewiesen. Die Bezüge zur "dark lady" der Sonette sind nicht zu übersehen.

In diesem Stück wird nicht nur viel über Essen und Trinken gesprochen, sondern das Essen wird vielfach metaphorisch für die körperliche Anziehung durch Cleopatra eingesetzt. Sie wird Antonys "Egyptian dish" (II.6.122) genannt, von ihm wird gesagt "And for his ordinary pays his heart" (II.2.229), und die Phantasie seiner Freunde und Feinde visualisiert ihn immer in üppigen Gelagen sowie im übertragenen Sinn als Opfer seines "appetite" (z. B. II.1.11 und 19–27). Körpermetaphorik wird also in einem Verstärkungseffekt benutzt, um wiederum etwas Körperliches auszudrücken.

²⁴ Bamber, *Comic Women*, S. 45.

²⁵ Vgl. dazu auch Hélène Cixous, die sich in einem mimetischen Text mit dem Körper Cleopatras befaßt, mit seinem "Überschuß an Leidenschaft" und dem "Überfluß der Phantasmen", den dieser erzeugt. In: *La jeune née* (Paris, 1986). Ich danke Paulette Kayser für die Übersetzung.

Da die Motive der Handelnden meist im Dunkeln bleiben²⁶ und da die Charakterisierung insgesamt jegliche psychologische Plausibilität übersteigt, wird das Interesse auf die Handlungen selbst und die physische Präsenz der Figuren gelenkt. Durch das Rollenspiel Cleopatras in einem unberechenbaren Wechsel von Stimmungen und durch die Beschreibung der Wirkung dieses Spiels wird diese Aufmerksamkeitslenkung noch verstärkt. Enobarbus zum Beispiel erzählt von einer Szene, wie sie nach einem Lauf atemlos spricht und auch diese Schwäche noch zu einer Stärke macht. Und:

Age cannot wither her, nor custom stale
Her infinite variety. Other women cloy
The appetites they feed, but she makes hungry
Where most she satisfies; (II.2.239—42).

Mit Aussagen wie "We cannot call her winds and waters sighs and tears. They are greater storms and tempests than almanacs can report" (I.2.146—47) wird der kosmische Bezug angedeutet, in den das Drama immer wieder gestellt ist. Im Gegensatz zur idealisierenden Überhöhung der angebotenen Damen im traditionellen Schönheitspreis reduziert dieser kosmische Kontext die physische Dimension der Körper nicht. Der hyperbolische Preis Cleopatras durch Antony bezieht sich auf ihren körperlichen Ausdruck:

wrangling queen!
Whom every thing becomes — to chide, to laugh,
To weep; whose every passion fully strives
To make itself in thee fair and admired.
(I.1.48—51)

Die Verteufelung, die auf die vielen Idealisierungen folgen muß, ist ähnlich wortgewaltig und benützt wieder den Körper, wenn Antony Cleopatra als "foul Egyptian" und "triple-turned whore" (IV.12.10 u. 13) beschimpft, wenn Scarus sich in Haßtiraden ergeht und Pompeius seine Verdächtigungen äußert, die alle unter die Gürtellinie zielen. Antonys Angst vor Verweiblichung und Verführung wird nicht nur in den Aussagen seiner Kampfgenossen gespiegelt, die sein Verhalten auf Cleopatras Einfluß zurückführen, sondern auch durch Cleopatras Rede selbst, in der sie Antony mit dem Fisch an ihrer Angel vergleicht. Die Angst vor verschlingender weiblicher Sexualität

²⁶ Vgl. dazu J. Adelman, *The Common Liar. An Essay on Antony and Cleopatra* (New Haven, London, 1973).

als beliebtes Thema Shakespeares findet ihren exzessiven Ausdruck in diesem Drama.²⁷

Das Stück berührt häufig die Frage, was die Macht, die Cleopatra zugeschrieben wird, mit "normaler" Weiblichkeit zu tun hat. Sie wird mehrfach als Hexe bezeichnet, als "gipsy" (I.1.10; IV.12.28), als "great fairy" (IV.8.12). Auch die Vielfalt der dieser Figur zugestandenen Körperhandlungen, die Tatsache, daß Cleopatra ohne die sonst für weibliche Charaktere typischen Familienbande dargestellt wird, ihre Bewegung im Raum, alles das läßt sich in keiner Weise mit der sonstigen Behandlung weiblicher Figuren im Werk Shakespeares in Einklang bringen. Bezeichnend ist auch die Schlußszene, in der sie sich mit dem Entschluß, sich auf diese besondere Weise das Leben zu nehmen, außerhalb ihres Geschlechts stellt:

My resolution's plac'd, and I have nothing
Of woman in me: now from head to foot
I am marble-constant; now the fleeting moon
No planet is of mine. (V.2.236—39)

Der Untergang einer solchen Dramenfigur im Rahmen der poetischen Gerechtigkeit ist vorprogrammiert, muß diese doch die Normen der Zeit und darüber hinaus die spezifischen Interessenkonfigurationen, in denen der Autor angesiedelt ist, spiegeln. Aber Cleopatra, wie Shakespeare sie konzipiert hat, läßt sich schwer im Sinne der Warnung und alleine als negatives Beispiel funktionalisieren. Gerade die Selbstmordszene spricht ikonographisch eine andere Sprache als die der Handlung, denn der sexuell gedeutete Körper feiert noch im spektakulären Schlußbild der Schlangen an Cleopatras Brüsten einen Triumph.

7. Vor dem Verschwinden . . .

Heute wird im Rahmen der vielfältigen Gegenreaktionen das Verschwinden des Körpers im fortschreitenden Prozeß der Zivilisation beklagt. Es wird versucht, die Aufspaltung in Körper und Geist, die so lange zugunsten des letzteren verschoben wurde und damit den Körper ins Unbewußte und in die Verwaltung durch die Disziplinen abdrängte, rückgängig zu machen und die

²⁷ Zur Fortschreibung dieser Angst in der Kritik vgl. L. T. Fitz, "Egyptian Queens and Male Reviewers: Sexist Attitudes in *Antony and Cleopatra*", *PMLA* 28 (1977), 297—316.

Spuren dieses verdrängten Körpers wieder aufzufinden. Die Dramen Shakespeares eignen sich gut als Station für diese Suche, denn dort wird der Körper noch in großem Umfang einbezogen, sinnlich dargestellt, in Bildbezügen eingesetzt. Shakespeares Vision vom menschlichen Subjekt ist in sich nicht einheitlich und geht auch immer wieder von Spaltungen zwischen Kopf und Körper aus — denn sonst könnte in den Stücken nicht so viel *über* den Körper geredet werden — aber trotzdem bezieht die Darstellung des Subjekts den Körper ein. Nur vor dem Hintergrund einer solchen — wenn auch diskursiven — Präsenz des Körpers bei Shakespeare konnte ich überhaupt von der relativen Abwesenheit der weiblichen gegenüber den männlichen Körpern sprechen.

Das Problem der Rede über den Körper — das wird von denjenigen übereinstimmend festgestellt, die sich darauf einlassen — ist das Fehlen einer übergreifenden Sprachebene. Es gibt keine adäquate Sprache dafür, weil sich die Diskurse über den Körper in den einzelnen Disziplinen so weit voneinander entfernt haben, daß sie nur noch wenig Gemeinsamkeiten besitzen. Wenn jedoch über den Körper in der Literatur geschrieben werden soll, müssen solche Gemeinsamkeiten hergestellt werden, denn weder der medizinische, noch der psychoanalytische, pädagogische oder soziologische Diskurs allein können dafür ausreichen. Bestenfalls ist es also ein Schreiben mit Schuldgefühlen wegen der vielen methodischen Übertretungen, die der/die Schreibende begehen muß. Entsprechende Texte greifen deshalb auch auf viele ungenaue Begriffe und vage Metaphern zurück, wie die des Verschwindens, der Wiederkehr, der Auferstehung, der An- und Abwesenheit.²⁸

Es ist eine doppelt ex-zentrische Perspektive, die im Blick auf die Körper und darüber hinaus noch auf die weiblichen verfolgt wurde. Was dabei sichtbar wird, sind Momente des Verschwindens und der Wiederaneignung im idealisierten Körper, bedingte Anwesenheit im verkleideten Körper, eine verzerrte Präsenz im Körperteil als negativer Projektion und eine Einzelfigur wie Cleopatra, deren sinnliche Körperexistenz in den Text eingeschrieben ist. Das alles läßt sich nicht zu einem einheitlichen Ort des Weiblichen zusammenfügen, ein Zeichen dafür, daß ideologische Festlegungen, die sich im 18. und 19. Jahrhundert so viel einengender zeigten, noch nicht vollzogen waren.

²⁸ Vgl. D. Kamper, C. Wulf (Hrsg.), *Die Wiederkehr des Körpers* (Frankfurt, 1982); dies. (Hrsg.), *Der andere Körper* (Berlin, 1984); C. L. Hart Nibbrig, *Die Auferstehung des Körpers im Text* (Frankfurt, 1985).