

Der Phallusbaum als Paradigma der obszönen Groteske

Eine zeichentheoretische Ernte

Abstract The study centres on the phallus tree of Massa Marittima. The obscene grotesque of the phallus tree is examined with regard to its deictic creation of meaning. The semiotic analysis considers both the pictorial and the linguistic dimension of the creation of meaning, taking into account iconographic and etymological traditions. The phallus tree with its deixis leads to a fundamental question: how much complexity can we attribute to pre-modern pictorial and textual works with obscene motifs, and how much complexity might we perhaps prematurely deny them?

Keywords Grotesque; Medieval Sexuality; Obscene; Phallus Tree

Kontakt

Dr. Sylvia Jurchen,
Technische Universität Chemnitz,
Institut für Germanistik und
Interkulturelle Kommunikation,
Thüringer Weg 11/202,
D-09107 Chemnitz,
sylvia.jurchen@phil.tu-chemnitz.de

1 Einleitung

In der vorliegenden Untersuchung möchte ich mich der obszönen Groteske am Beispiel des Phallusbuchs widmen, der als Bildmotiv in Handschriften, Wandmalereien, Tragzeichen und Minnekästchen

überliefert ist.¹ Grotesk ist der Phallusbaum insofern, als mit Baum und Phallus zwei Dinge ästhetisch kombiniert werden, die in der natürlichen Ordnung der Dinge keine genuine Verbindung eingehen können: Pflanze und Mensch. Obszön ist die Groteske insofern, als mit dem Phallus eine Komponente aus dem Sexualbereich stammt, die unverhüllt-offensiv, das heißt ohne Rücksicht auf eine etwaige Verletzung des Schamgefühls, zur Darstellung kommt und damit potentiell Anstoß erregt.² Zur potentiellen logischen Anstößigkeit der Groteske qua außerordentlicher Kombination kommt mit dem erigierten (geernteten) Penis noch eine potentiell sittliche hinzu.³ Die Phallusernte bewertet die Forschung denn auch zumeist als freimütiges Pendant zur verhüllenden Sexualmetapher des Rosenpflückens, erkennt im grotesken Bildarrangement also eine Inszenierung des Sexualaktes.⁴ Der französische ‚Rosenroman‘ (13. Jahrhundert), in dem der Phallusbaum als textkonterkarierendes Bildmotiv begegnet, hat hierzu ebenso Anlass gegeben⁵ wie die Wandmalerei (um 1400) von Schloss Lichtenberg, die neben Phalli auch noch Rosen im Baum aufbietet.⁶ Endpunkt der Hermeneutik ist in aller Regel das Erkennen des Sexualaktes. Julius von SCHLOSSER etwa merkt 1916 zum Phallusbaum von Schloss Lichtenberg an, dass der „Sinn des derben Schwankes“ eigentlich „keiner Erläuterung“ bedürfe.⁷

Lohnte es nicht, so meine Frage, einmal ganz gezielt nach Sinn und Sinnstiftungsverfahren der obszönen Groteske zu fragen, dem Phallus im Baum zeichen-theoretisch reflektiert nachzuspüren? In einer Lanze etwa eine Metapher für den Penis zu erkennen, fällt leicht, die umgekehrte Denkbewegung ist schwieriger. Diese kann, so die Grundannahme, durch die spezifische Deixis eines Artefakts

1 Die deutsche Forschung zum Phallusbaum ist leider noch immer überschaubar; jüngst hierzu Zeppezauer-Wachauer 2021.

2 Im Anschluss an Haug 2004, S. 72: „Obszönität definiert sich somit als die provokative Darbietung oder Darstellung dessen, was der Scham unterworfen ist. Und die Definition muß so formal bleiben; denn was der Scham unterliegt, konkret zu bestimmen, ist generell nicht möglich, da dieser Bereich kulturhistorisch außerordentlich variabel erscheint.“ Komplementär zur weiblichen Phallusernte vgl. den Beitrag von Sophie Hüglin in diesem Band, die im Kontext der Erzähltradition von ‚Vergils Rache‘ unter umgekehrten Vorzeichen Darstellungen des weiblichen Intimbereichs – dort von Männern traktiert – untersucht.

3 Zum komischen Potential der obszönen Groteske vgl. Veltén 2004.

4 Mitunter auch die Inszenierung einer Kastration (im Kontext schwarzer Magie); hierzu Koldeweij 1995, S. 506; Smith 2009, S. 10–15; Hammerl 2018, S. 56. Zum (positiven) Konnex von Profanem und Sakralem vgl. demgegenüber Reiss 2017.

5 Vgl. Müller 1998, S. 55; Opitz 2008, S. 216; Smith 2009.

6 Zur Verflechtung des Motivs im Lichtenberger Bilderzyklus vgl. Schwemberger 2013, S. 426f.

7 Von Schlosser 1916, S. 23. Zweifel hieran hegt Julius von Schlosser selbst, wenn er einräumt: „Es ist gar nicht ausgeschlossen – ein Vorbehalt, den wir dem Mittelalter gegenüber immer wieder zu machen gezwungen sind –, daß hinter dem Ganzen noch ein tieferer Sinn zu suchen wäre: die ‚Moral‘ zu einem uns sehr immoralisch anmutenden *Sujet*“ (ebd.).



Abb. 1 | Phallusbaum von Massa Marittima, Italien, ca. 1265. Foto: Francesco Bini (Sailko).

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Massa_marittima,_fonte_e_palazzo_dell%27abbondanza,_albero_della_fecondit%C3%A0,_1265_circa_03.JPG
(Zugriff: 15.09.2025). CC BY-SA 4.0.

freilich auch nahegelegt werden, je nach Darstellungsabsicht und Gebrauchs-zusammenhang.⁸ Der Gegenstand, an dem ich meine Überlegungen ausführen möchte, ist der Phallusbaum von Massa Marittima (ca. 1265; Abb. 1). Auch wenn das 1999 freigelegte Fresko nicht vollständig erhalten ist, erlaubt es die differenzierte Ausführung desselben, das Sinnstiftungsverfahren mit zweifacher Ausrichtung zu untersuchen, einmal hinsichtlich der an der Bildsprache und sodann der an der Textsprache orientierten Sinnstiftungskomponenten. Bild- und Textsprache sind unterschiedliche Zeichensysteme, die aber im jeweiligen Zeichen miteinander korrespondieren: Das Bild eines Penis kann natürlich auch die Lautfolge P-E-N-I-S (oder entsprechender historischer Bezeichnungen) sekundär aufrufen.⁹ Erstere, deiktisch-explizit über Form und Farbe operierende Komponente hat die Forschung noch nicht erschöpfend, letztere, deiktisch-implizit über Laut und

⁸ Zu Bild- und Textdeixis vgl. Wenzel 2008.

⁹ Die durch Form und Farbe, Laut und Klang bestimmte Ausdrucksseite eines Zeichens, mit de Saussure 1967, S. 76–79: das Bezeichnende (Signifikant).

Klang operierende Komponente allenfalls punktuell reflektiert.¹⁰ Dass beides lohnt, versuche ich im Folgenden unter Einbezug der ikonographischen und etymologischen Traditionen zu zeigen.

2 Bildsprache sehen: Form und Farbe (Form- und Farbdeixis)

Für Helmut STAMPFER ist das Fresko von Massa Marittima schon „allein“ durch seinen „öffentlichen Standort“ am Brunnen, der namentlich Überfluss verspreche, als „Symbol der Fruchtbarkeit“ zu interpretieren.¹¹ Als reines Fruchtbarkeits-symbol freilich konnte der toskanische Phallusbaum die Forschung nicht restlos überzeugen. Das Personal unter dem Baum widersetzt sich einem einfachen Verständnis. Es ist letztlich jenes auffällig inszenierte Frauenpaar in der vorderen linken Bildhälfte, an das sich der Blick des Betrachters¹² heftet und an dessen Verständnis die Gesamtinterpretation hängt.

Die Szene (Abb. 2) wird gemeinhin als Streit zweier Frauen um einen Phallus gedeutet. Zu den sich gegenseitig an den Haaren ziehenden Frauen gesellt sich links daneben eine weitere Phalluspflückerin, die mit ihrem Werkzeug einen Ast und mit dem Ast eine Phallusfrucht zu erlangen hofft, während am linken Bildrand (unter den Schwingen des ghibellinischen Adlers?)¹³ ein geernteter Phallus unter dem Frauengewand verschwindet. Der Streit um den Phallus scheint im Südtiroler Phallusbaum von Schloss Moos, bei dem sich nackte Frauen im Kampf um den Phallus noch mit Kolben zu Leibe rücken, ein Pendant zu haben.¹⁴ Es ist allerdings gar nicht so eindeutig, ob es sich im toskanischen Fresko tatsächlich um einen Streit handelt, der das Frauenpaar der linken Bildhälfte (blau–rot) als Widerpart zum harmonisch verschränkten Frauenpaar der rechten Bildhälfte (rot–blau) inszeniert.¹⁵ Gegenüber der ikonographischen Tradition, die den Frauenstreit

¹⁰ Die ikonographische Analyse beschränkt sich in sprachlicher Hinsicht v.a. auf das Erfassen basaler Sexualmetaphorik, sprachreflexive Ansätze finden sich noch am ehesten bei Hammerl 2018. Richtungsweisende Impulse setzte hier freilich schon Jones 2004, S. 120, mit seiner Unterscheidung zwischen „formal ambiguity“ und „linguistic ambiguity“.

¹¹ Stampfer 2016, S. 21. Als ein speziell an Frauen gerichteter Fruchtbarkeitsbaum begreift ihn Hoch 2006.

¹² Die männliche Form wird im Beitrag generisch verwendet und schließt die weibliche Betrachterin mit ein.

¹³ Vgl. Smith 2009, S. 7.

¹⁴ Grundlegend hierzu Wolter-von dem Knesebeck 2005, der beim Phallusbaum von Schloss Moos gefährliche Minne- und Weibermacht inszeniert sieht, vgl. hier insbesondere S. 504–510.

¹⁵ Vgl. Hoch 2006, S. 479.

Abb. 2 | Phallusbaum von Massa Marittima (Ausschnitt Frauenszene). Foto: Francesco Bini (Sailko). https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Massa_marittima,_fonte_e_palazzo_dell%27abbondanza,_albero_della_fecondit%C3%A0,_1265_circa_03.JPG (Zugriff: 15.09.2025). CC BY-SA 4.0.



über gegenseitiges Ziehen an den Haaren dynamisch ins Bild setzt,¹⁶ besticht die in Rede stehende Szene durch eine merkwürdige Statik: Das horizontale weicht einem vertikalen Ziehen, das sich auch als gemeinsames Wringen begreifen lässt.¹⁷ Mit dem potentiellen Wringen kommt freilich die Frage auf, was aus den Haaren ausgewrungen werden sollte. Die Antwort hängt, meine ich, gleichsam tropfend im Baum. Es ist die Flüssigkeit der mit Samen und Blut gefüllten Phalli.¹⁸

Die Phalli werden interessanterweise über Hoden und Eichel mit blauen Beeren assoziiert (vgl. Abb. 3 links): Die Beeren enthalten Saft, wie auch die Hoden jenen ‚Saft‘ enthalten, der beim Samenerguss durch den Schaft zur Eichel strömt. Die Fließrichtung wird durch den Penisschaft, der Hoden (blau markiert über die Beeren) und Eichel (ebenfalls blau markiert) verbindet, vektorgleich angezeigt. Aus deiktischer Sicht fungieren die Phalli mitsamt Hoden als Zeigefinger.¹⁹ Die

¹⁶ Vgl. Glasgow, University Library, Ms. Hunter 252, fol. 186r; Paris, Bibliothèque nationale de France, Lat. 7344, fol. 12r.

¹⁷ Hierin Smith 2009, S. 6, beipflichtend.

¹⁸ Zur biologischen Erklärung der Entstehung des Samens aus dem Blut gemäß der mittelalterlichen Medizin und Naturwissenschaft vgl. den Beitrag von Daniel Schäfer im vorliegenden Band.

¹⁹ Das Zeigefingerprinzip ist aus mittelalterlichen Handschriften hinlänglich bekannt, in denen mitunter tatsächlich Phalli als Zeigefinger zum Einsatz kommen; vgl. Glasgow, University Library, Ms. Hunter 251, fol. 32r.



Abb. 3 | Phallusbaum von Massa Marittima (Ausschnitte). Foto: Francesco Bini (Sailko).
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Massa_marittima,_fonte_e_palazzo_dell%27abbondanza,_albero_della_fecondit%C3%A0,_1265_circa_03.JPG
 (Zugriff: 15.09.2025). CC BY-SA 4.0. Bildbearbeitung: Sylvia Jurchen.

basale Fließrichtung (vgl. Abb. 3 mittig) verläuft von oben nach unten bis zu jenem Phallus, an dem ein gelbes Blatt tropfengleich hängt, bereit, durch die Haare der beiden Jungfrauen aufgefangen zu werden (vgl. Abb. 3 rechts). Das Auffangen des Tropfens hat im aktiven Pflücken des Phallus ein Gegenstück: So wie die goldgelb gewandete Phalluspflückerin²⁰ mit ihrem Gerät nach den gelben Phalli strebt, so streben auch die beiden Jungfrauen mit ihrem goldgelb flammenden Haar – die Form ist prägnant – nach jener Frucht, deren lebenspendende Flüssigkeit schließlich in einem herzförmigen Gefäß aufgefangen wird. Form (Herz) und Farbe (rot) des sammelnden Gefäßes sind nicht minder prägnant. Kurzum: Die Beeren sind nicht nur eine Metapher für den Phallus, sondern der Phallus ist auch eine Metapher für die Beeren (in phallusförmiger Traube).²¹ Mit dem Keltern des Samen

²⁰ Eine Vogelverscheucherin erkennt Hoch 2006, S. 461.

²¹ In mittelalterlichen Handschriften finden sich neben herz-, zapfen- und kleeblattförmigen auch phallusförmige Weintrauben. Eine entsprechende Illustration bietet ein flämisches Stundenbuch aus dem 15. Jh.; vgl. München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 28345, fol. 48r.

und Blut enthaltenden Phallus ist der Phallusbaum nicht einfach nur ein Symbol der Fruchtbarkeit. Der gekelterte (Wein-)Beerenphallus ruft pars pro toto den am Kreuzesbaum gekelterten Christus auf. Die merkwürdige Statik der wringenden Frauen kann sich schließlich auch aus der Statik der mit Pressschrauben ausgestatteten Kelter ergeben: In entsprechenden Abbildungen ist es manchmal eine, manchmal sind es aber auch zwei parallel angeordnete Pressschrauben, die Druck auf den in der Presse eingespannten Christus ausüben, dessen Blut in einen Kelch oder Holzbottich strömt.²² Die Drehbewegung der Kelterschrauben würde im Bild einmal über das schraubengleich gewundene Haar, einmal über das am Phallusgriff manuell um die eigene Achse drehbare Herzgefäß greifbar, das als inverser Hodensack blutrot anzeigt, womit es gefüllt ist.

In den traditionellen Kreuzigungsdarstellungen (vgl. Abb. 4) wird das Blut Christi zumeist in zweifacher Form aufgefangen: einmal durch die Kelche der um Christus schwebenden Engel, einmal durch das Haar der das Kreuz innig umschließenden Maria Magdalena. Diese hatte schon zuvor mit ihrem Haar Jesu Füße getrocknet und gesalbt, nun nimmt sie unter Tränen das Blut des Geliebten mit ihrem Haar auf. Das phallische Herz (Jesu) im toskanischen Fresko, über dem die Vögel engel- oder aasgeiergleich kreisen, wie auch die beiden Jungfrauen darunter einvernehmlich wringen oder streitend ringen, setzt in seiner Ambiguität das Denken des Betrachters eigentlich erst in Bewegung und gestaltet im Geiste zu ergänzen, was über die spezifische Deixis pars pro toto nahegelegt wird:

Der Phallusbaum ruft – in Gänze betrachtet – über die Phallusernte zunächst die Ernte jener verbotenen Paradiesfrucht auf, die Eva, verführt durch die Schlange, pflückte und Adam reichte; die Schlange codiert als profane Metapher auch das männliche Glied. Gleichzeitig evoziert der Phallusbaum über die typologisch motivierte Form- und Farbensprache die wunderbare Empfängnis (a: vom Himmel tropfendes Glied), den Martertod (b: Stich und Kelter des Gliedes) und die himmlische wie fleischliche Auferstehung (c: erigiertes Glied, gespiegelt im emporstrebenden Vogel) Christi, ruft damit Sünde (Adam und Eva) und Sündenerlösung (Christus und Maria) zugleich auf.²³ Samen, Blut und Wasser sind als lebenserhaltende wie lebenspendende Säfte aufs Engste miteinander verknüpft. In Kombination mit dem Brunnen steht der Phallusbaum als *arbor vitae*, bei der die Wasser Schöpfenden gleichsam zu Blut wie Wein Empfangenden werden, letztlich in der

²² Vgl. Paris, Bibliothèque nationale de France, Français 166, fol. 123v; New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M 917/945, S. 118–121.

²³ Über den alludierten Paradiesgarten wird bereits ein heilsgeschichtlicher Deutungsrahmen aufgemacht, vgl. Zeppezauer-Wachauer 2021, S. 92, der mitunter wenig attraktiv erscheint; vgl. Smith 2009, S. 9, 21.



Abb. 4 | Oben: Paolo Veneziano, Kreuzigung, Italien, ca. 1340/1345. Washington, DC, National Gallery of Art, Nr. 284. <https://www.nga.gov/artworks/284-crucifixion> (Zugriff: 15.09.2025). CCO 1.0. Unten: Phallusbaum von Massa Marittima. Foto: Francesco Bini (Sailko). https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Massa_marittima,_fonte_e_palazzo_dell%27abbondanza,_albero_della_fecondit%C3%A0,_1265_circa_03.JPG (Zugriff: 15.09.2025). CC BY-SA 4.0. Jesus Christ Crucified on the Cross. Robodread/Alamy Vektorgrafik. <https://www.alamy.com/jesus-christ-crucified-on-the-cross-christian-and-catholic-religion-vector-illustration-image414520141.html> (Zugriff: 04.05.2025). Bildbearbeitung: Sylvia Jurchen.

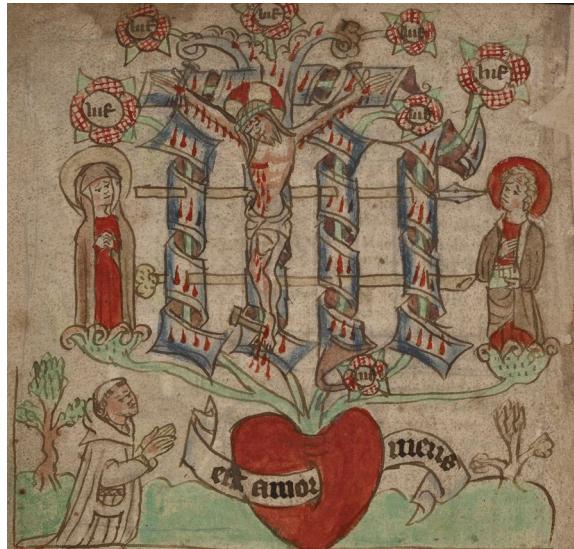


Abb. 5 | Andachtsbild: Ein Mönch betet vor einem roten Herz, das von einer Schriftrolle mit der Inschrift *est amor meus* durchzogen ist, darüber der Gekreuzigte im Baum. Geistliche Sammelhandschrift, England, ca. 1460–1470. London, British Library, Ms. Add. 37049, fol. 36v.
<https://www.alamy.com>

Bildtradition des *fons vitae* (Brunnen des Lebens) und des *fons pietatis* (Brunnen der Barmherzigkeit).²⁴

Gottes Werke sind in Gestalt seines Sohnes Werke der Liebe aus Liebe zum sündigen Menschen, der sich als eine gleichsam unterm Phallusbaum stehende ‚Braut Christi‘ vergegenwärtigen kann, wohin die eigene Liebesbemühung strebt. Der Phallusbaum knüpft über die gleichermaßen metonymische wie metaphorische Relation von (gekeltertem) Phallus und (auffangendem) Herz, von *passio* (Leiden) und *compassio* (Mitleiden), nicht zuletzt an die stärker auf *contemplatio* ausgerichtete Tradition des Liebesbaums (*arbor amoris*)²⁵ an, in den das Gewinde der Kelterschrauben mitunter raffiniert integriert wird (Abb. 5): Die durch den Lanzenstich zugefügte Seitenwunde Christi befindet sich in Kreuzigungsdarstellungen oftmals in Herznähe, insofern der Lanzenstich zugleich den Stich ins Herz der um Christi Trauernden (Jungfrau Maria, Maria Magdalena usw.) reflektiert. Leidender und Mitleidende leben in der gleichen (Herz-)Wunde. Maria Magdalena,

²⁴ Zu engem Konnex und Varianz beider Bildtraditionen, die (den gekreuzigten) Christus piktoral mit Wasser und Brunnen verbinden, vgl. Wipfler 2014.

²⁵ Der Liebesbaum ist eine Baummatrix, über deren Struktur ein ‚Liebesaufstieg‘ erfolgen soll: „Weltliche und geistliche *Ars amandi* wird im Baumbild erklärt und gelehrt.“ Kamber 1964, S. 132. Der toskanische Phallusbaum kann als spielerische Variante der mystisch-scholastischen Reflexionsform Liebesbaum begriffen werden, insofern sich die *ars amandi* erst im Zuge der strukturell angeleiteten *ars spectandi* praktisch erschließt: Der Erkenntnis- ist auch ein Liebesakt.

die Christi Blut mit ihrem Haar auffängt, repräsentiert, wenn man so will, als bußfertige Sünderin den idealen Rezipienten des Phallusbaums, nicht zuletzt, weil sie den gesamten Leidensweg Christi bis hin zu dessen Auferstehung begleitete.²⁶

Christi Empfängnis (a), Martertod (b) und Auferstehung (c) sind als Stationen auch am Phallusbaum imaginativ zu sehen (vgl. Abb. 4, a–c), wenn der Phallus nicht einfach nur als Phallus erkannt, nicht als reines Lustobjekt verkannt wird.²⁷ Die buchstäbliche Lesart des Phallus als Lust- und Sündenobjekt ist in ihrer provokativen Anstößigkeit der Typus zur Erlösung von ebendieser Sünde, und der Betrachter kann im Interpretationsakt die Bewegung von Sünde (= naiv-obszöne Lesart als Typus) zur Erlösung (= reflektiert-typologische Lesart als Antitypus) intellektuell nachvollziehen – oder aber in der Sünde stecken bleiben: Ein Betrachter, der nur auf die Phalli schaut und die Weinbeeren liegen lässt, der nur das Ziehen, nicht aber das Wringen der Haare erkennt, bleibt hermeneutisch im fleischlichen Liebesakt stecken. Der vexierbildartige Phallusbaum verweist als erkenntnisförderlicher Liebesbaum hier gleichsam auf seine hermeneutische Autothematik: Kein guter Baum gibt böse Frucht (vgl. Mt 7,15–20).

Was im Bild gezeigt wird, ist freilich nur die eine Seite einer Typus-Antitypus-Konstellation, die auf der anderen Seite das Heilige markiert und in der Betrachtung sinnlich erfahrbar macht: Die Fleischlichkeit des Phallus gehört so notwendig zum Phallusbaum wie der Literalsinn zum mehrfachen Schrift- oder Bildsinn.²⁸ Sie forciert in grotesker Zuspritzung (Penis am Baum) stärker noch als das doppeldeutig Profane (Rose am Busch) eine höhersinnige Auslegung (hier: Christus am Kreuzesbaum), gerade wenn die Form- und Farbgebung des Obszön-Grotesken auf das Heilige verweist. Ein schönes Beispiel hierfür ist die Darstellung eines Liebesaktes in einem Stundenbuch, die in ihrer Formgebung dem betrachtenden Geist eine regelrechte Eselsbrücke zur Heiligen Familie baut (Abb. 6). In der unteren Bildhälfte entfaltet sich eine obszön-groteske Reitszene: Eine nackte Frau reitet auf einem bekleideten Mann,²⁹ der sich in frivoler Brückenstellung angestrengt krümmt. Diese Szene rekurriert formal auf die Heilige Familie, die in der oberen

²⁶ Dass Maria Magdalena den auferstandenen Christus zunächst für einen Gärtner hielt, spiegelt jene Rezeptionshürden wider, die sich – ganz natürlich – für den vor dem Phallus stehenden Betrachter wie für Maria Magdalena vor dem Gärtner ergeben.

²⁷ Ein prägnantes literarisches Beispiel für eine bewusste Reduktion des männlichen Gliedes zu einem Objekt der Lust bespricht der Beitrag von Johannes Ruhstorfer in diesem Band.

²⁸ Der Beitrag von Jasmin Hauck in vorliegendem Band bietet ein eindrückliches Beispiel für die Anwendbarkeit verschiedener Sinnebenen auf ein literarisches Exemplum im Kontext der naturrechtlichen Verhandlung von Sexualität; dort auch weitere Literaturangaben zum mehrfachen Schriftsinn.

²⁹ Vgl. das Motiv der auf Aristoteles reitenden Phyllis im Beitrag von Sophie Hüglin in diesem Themenheft.



Abb. 6 | Stundenbuch, Frankreich, 3. Viertel 15. Jh. Genf, Bibliothèque de Genève, Ms. lat. 33, fol. 79v. www.e-codices.ch. CC BY-NC 4.0.

Bildhälfte über dem Eingangsvers von Psalm 69 (Vulgata 70) Platz gefunden hat: Hier reitet Maria auf dem Rücken eines Esels, der sich, geführt von Joseph, in gehorsamer Demut beugt. Über die Rückenkrümmung von Esel und Mann hinaus ähnelt auch die Handhaltung Mariens jener der Nackten. In deren leeren Händen – die linke Hand verweist zugleich nach oben zur Heiligen Familie – hätte ebenfalls ein Kind liegen können. Wurde es entrissen? Oder wird es gerade gezeugt?³⁰ Wie aber sollte ein Kind durch die Kleidung hindurch gezeugt werden?

In der obszönen Groteske manifestiert sich nicht nur das Mysterium der jungfräulichen Schwangerschaft Mariens, sondern auch das Opfer ihres Sohnes, der sich von den Händen der Mutter in die Hände der Hässcher begibt, um mit seinem Kreuzestod die Sünden der Menschen auf sich zu nehmen. Auch das

³⁰ Zur leeren Hand als deiktischem Verweis auf etwas Abwesendes vgl. die Ausführungen zum Einsatz von Schau- und Zeighand bei Wenzel 2008, S. 20–35.

Opfer Josephs wird in grotesker Zuspitzung greifbar: Der in voller Bekleidung Gerittene verweist formal auf den Esel, farblich – was deiktisch interessant ist – indes auf Joseph. Warum? Joseph nahm das Kreuz der keuschen Ehe eselsgleich auf sich, um ein Kind, das er selbst nicht gezeugt haben konnte, aufzuziehen. Im außerordentlich gekrümmten Rücken von Esel und Mensch steckt kontemplativ wirkmächtiger Kreuzesschmerz.³¹ Die obszöne Groteske geht damit nicht nur in einer allgemeinen Gegenbildlichkeit auf.³² Die spezifische Form- und Farbgebung lanciert vielmehr die kontemplative Schau dessen, worin genau die Heiligkeit jedes einzelnen Familienmitgliedes besteht. Die obszöne Groteske wird durch Verfremdung der heiligen Handlung zum erkenntnisförderlichen Memorialbild des Heiligen.

3 Textsprache hören: Laut und Klang (Laut- und Klangdeixis)

Im geistlichen Kontext ist die Verbindung von latent Obszönem mit Sakralem keinesfalls singulär, wie sich mit Norbert Ott nicht zuletzt am Doppelblatt eines Genter Psalters zeigen lässt.³³ Ott berücksichtigt bei seiner Bildanalyse nicht nur Bild und Text. Er bezieht – und hierauf kommt es mir im zweiten Schritt meiner Phallusbaum-Analyse an – auch die implizite klangliche Dimension der deiktisch explizit über Form- und Farbanalogien miteinander verknüpften Bildmotive als eine potentiell sinnstiftende mit ein, die bei entsprechender Vergegenwärtigung schließlich auch zum Verständnis reiner Bildwerke wie dem Phallusbaum etwas beitragen kann (Abb. 7). Oben links ist Christus als Weltenrichter dargestellt, darunter die Auferstehung der Toten im Jüngsten Gericht. Auch die rechte Seite bietet mit der Dreifaltigkeit in der Zierinitiale, die als bewohntes D den Anfang von Psalm 109 bildet, ein sakrales Motiv. Rechts daneben bekommt ein höfisches Liebespaar von oben durch einen gekrönten Engel einen Blumenkranz gereicht. Die Szene im Rankenwerk ist deutlich sexuell konnotiert: Mit dem Griff unter das Kinn der Frau artikuliert der Mann sein Begehr. Dieses Begehr wird im Bild darunter frauenseitig gestillt durch den kühnen Griff in den männlichen Schritt. Der Betrachter sieht in verhüllter Form eine Erektion.³⁴

³¹ In den Pietà-Darstellungen hält Maria den toten Sohn nicht nur weinend in ihren Armen. Der leblose Körper hängt mit überdehntem Rücken bisweilen regelrecht über dem Schoß der trauernden Mutter. Auch hier bildet der Rücken in inverser Krümmung eine schmerzhafte Brücke. Im Stundenbuchbild weist Marias liebvoll-trauriger Blick auf das Kind in ihren Armen bereits auf den Kreuzestod des erwachsenen Sohnes voraus.

³² Grebe 2013, S. 167, rät meines Erachtens zu Recht von isolierter Betrachtung obszöner Drolerien ab, deren weiterführendes Andachtspotential sie dann aber doch infrage stellt.

³³ Ott 2004, S. 204f.

³⁴ Vgl. ebd., S. 204.



Abb. 7 | Psalter, Flandern, ca. 1320–1330. Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 6, fol. 79v–80r. digital.bodleian.ox.ac.uk. CC BY-NC 4.0.

Die Verhüllung des Gliedes ist insofern wichtig, als das verhüllte, wiewohl erigierte Glied auf den mit einem Kreuzestuch verhüllten Kopf des im Jüngsten Gericht auferstehenden Toten auf der linken Seite verweist, dessen Handhaltung wiederum auf den darüber befindlichen Christus mit verhüllten Lenden rekurriert (Abb. 8). Bereits die Form- und Farbdeixis legt dem Betrachter nahe, das erigierte Glied als Metapher für Christus (Christi Zeugung, Wirken und Auferstehung) zu begreifen.³⁵ Semantisch gestützt wird die ikonisch nahegelegte Glied-Christus-Analogie noch durch Psalm 109 (Vg.) auf der rechten Seite, da Christus hier als *virga virtutis* (Ps 109,2) bezeichnet wird: „In der Marginalillustration rechts erwacht *virga virtutis* – die Rute, der Zauberstab, das Szepter der Mannhaftigkeit – zum Leben.“³⁶ *Virga* ist tatsächlich auch eine übliche Bezeichnung für das männliche

35 Für die Renaissance kann Steinberg 1996 dann auch entsprechende Darstellungen von Christus am Kreuz mit verhülltem erigierten Glied nachweisen. Zu Penis und Vulva als Metaphern für Christus und Maria vgl. Reiss 2017, S. 172.

36 Ott 2004, S. 205. In Ps 109 heißt es dann auch weiter über Christus: „ich habe dich gezeugt noch vor dem Morgenstern, wie den Tau in der Frühe“ (Ps 109,3) und „Er trinkt aus dem Bach am Weg [lat. *via*]; so kann er [von neuem] das Haupt [lat. *caput*] erheben“ (Ps 109,7 = Joh 11,25: *resurrectio et vita*).



Abb. 8 | Psalter, Flandern, ca. 1320–1330 (Ausschnitte). Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 6, fol. 79v–80r. digital.bodleian.ox.ac.uk. CC BY-NC 4.0.

Glied,³⁷ die Auferstehung des ganzen Mannes (Christus) wird freilich links, im Zusammenhang des Weltgerichts, greifbar, in dem Christus Tote zum Leben erweckt.

Der erigierte Penis als Christusmetapher ist mit Ott³⁸ auch insofern plausibel, als die alte französische Bezeichnung für den Penis (frz. *vit* [vi], seit dem 12. Jh. belegt)³⁹ lautlich identisch mit der Bezeichnung für das Leben (altfrz. *vida*, seit dem 11. Jh. *vie* [vi])⁴⁰ ist: Der Penis (frz. *vit*), der metonymisch für das Leben (frz. *vie*, altfrz. *vida*, lat. *vita*) steht, ist in übertragener Bedeutung Christus, der andernorts spricht: „Ich bin die Auferstehung [lat. *resurrectio*] und das Leben [lat. *vita*]“ (Joh 11,25). Der Entstehungsort der Handschrift, Gent, macht neben dem lateinsprachigen tatsächlich auch einen französischsprachigen Niederschlag bei der Bildgestaltung denkbar. Dass das Bild – immer auch ein zu hörendes Sprachzeichen ist, das es aus dem Geschauten herauszuhören lohnt, darauf mag den

³⁷ Vgl. Adams 1982, S. 14f.

³⁸ Vgl. Ott 2004, S. 204f.

³⁹ Zum Begriff *vit*, der klanglich mit *vie* zusammenfällt, sich etymologisch aber nicht von lat. *vita*, sondern von lat. *vectis* (Hebel, Hebelbaum, Stange) ableitet, vgl. Art. *VIT.

⁴⁰ Vgl. Art. VIE.

Betrachter schließlich auch die kleine Figur im Vierpass oben rechts hinweisen: Siehe (Zeigefinger weist hinaus, wo es allenfalls noch figürlich zugeht) und höre (Blashorn wird zum Hörrohr)!

Was aus moderner Sicht wild assoziiert erscheint (*virga/vit*, aber auch *vita, via*), hat als Sinnstiftungsverfahren eine durchaus lange Tradition. Erinnert sei hier nicht nur an die über Klangassoziation operierenden Etymologien des Isidor von Sevilla,⁴¹ sondern auch die ‚Rhetorica ad Herennium‘ des Pseudo-Cicero. Die kanonische Rhetorik schlägt das (über Klangassoziationen funktionierende) Verfahren zur Generierung von Merkbildern (*imagines agentes*) vor und gibt folgendes Beispiel an: Ein wohlhabender Mensch, so das zu memorierende Ausgangsszenario, wurde mit Gift getötet. Das Tatmotiv sei eine Erbschaft gewesen, an die der unter Anklage stehende Mörder zu gelangen suchte. Hierfür habe es Zeugen und Mitwisser gegeben. Im geistigen Memorialbild wird sodann ein Mensch vor ein Krankenbett gestellt, der in der rechten Hand einen Giftbecher hält und ein Testament in der linken Hand, an deren Ringfinger wiederum ein Widderhoden hängt. Auf diese Weise könne man sich die Zeugen, die Erbschaft und den durch Gift Getöteten ins Gedächtnis rufen.⁴²

Testament und Giftbecher leuchten als Codierung für Erbschleicherei durch Giftmord noch ein, die Widderhoden am Ringfinger aber bereiten Probleme. Ohne Berücksichtigung der bild- und textsprachlichen Sinnstiftungskomponenten ist das Ganze nicht zu verstehen: Die Widderhoden am Ringfinger rekurrieren formal auf den Geldbeutel, nach dem der Mörder mit seinen Fingern strebt. Die Hoden (*testiculi* bzw. *testes*) verweisen über ihren Klang aber auch auf die Zeugen (*testes*).⁴³ Mit dem *testamentum*, das auf der Hand des potentiellen Mörders ruht und das über den Ringfinger mit den *testiculi*, den Hoden, verbunden ist, werden die belastenden Zeugen, die *testes*, klanglich aufgerufen. *Testamentum, testiculi, testes* – die klangassoziative Poetoetymologie erhellt semantisch die Bildkonstruktion, in der die Zeugen sonst fehlten.⁴⁴

Was ist vor diesem Hintergrund für die semantische Analyse rein ikonischer Bildwerke wie dem Phallusbaum zu beachten? 1. (Mehr-)Sprachigkeit: Jedes Bildzeichen ist immer auch ein Sprachzeichen, das als solches einer oder mehreren Sprachen zugeordnet sein kann. 2. Mehrdeutigkeit/Mehrsinnigkeit (Ambiguität):

⁴¹ Als Isidor seine ‚Etymologiae‘ verfasste, suchte er den Zusammenhang der göttlich geordneten Welt u. a. über den Zusammenhang der Wörter zu erklären, mochte sich deren Zusammenhang auch nur aus klanglicher Assoziation ergeben. Das Wort *virga* (Zweig) etwa wird mit *virtus* (Tugend), *viriditas* (Grün), aber auch *vis* (Kraft) assoziiert; vgl. Isidor von Sevilla: *Etymologiae*, XVII.vi.18.

⁴² *Rhetorica ad Herennium*, III,33.

⁴³ Vgl. Adams 1982, S. 67 f.

⁴⁴ Ausführlicher Simon 2001, S. 20; ferner Carruthers 2008, S. 178.

Wörter und Phrasen können mehrdeutig, mithin mehrsinnig (in konkreter und übertragener Bedeutung) gebraucht werden, dies gilt es auch bei deren bildlicher Realisierung zu berücksichtigen. 3. Multimodalität: Nicht nur Form und Farbe, sondern auch zu vergegenwärtigender Laut und Klang der am Bildmotiv stumm angelagerten Begriffe können dem Betrachter Hinweise darauf geben, welche Übertragungsleistungen zu vollbringen sind (vgl. *virga/vit* → *vita*; *testiculi* → *testes*), um über eine deiktisch angeleitete Rekonstruktion der impliziten Metaphern (Ähnlichkeit in Gestalt, Eigenschaft, Funktion) und Metonymien (Teil-Ganzes-Beziehung über einen räumlichen, zeitlichen oder ursächlichen Zusammenhang) zu einem adäquaten Bildverständnis zu gelangen.

Welcher Begriff oder auch wie viele Begriffe an einem Bildmotiv hängen, ist selbst bei klar zu identifizierenden Bildmotiven wie einem erigierten Penis nicht trivial, eingedenk potentieller Mehrsprachigkeit, Mehrdeutigkeit/-sinnigkeit und Multimodalität von Zeichen. Dass die textsprachliche Reflexion der bildsprachlich verknüpften Motive lohnt, nicht zuletzt, um deren bildsprachliches Verständnis abzusichern, zu revidieren oder auch erst auf den Begriff zu bringen, zeige ich im Folgenden an 1. Phallus und Vogel, 2. Phallus und Baum, 3. Phallus und Beere, 4. Phallus und Frau sowie 5. Phallus und Zeigefinger.

1. Die deiktische Verknüpfung von Phallus und Vogel (Adler) über Farb- und Formgebung verwundert nicht, da Vogel (ital. *uccello*) und Schwanz (ital. *coda*, lat. *penis*) sprachübergreifend zur Bezeichnung für den Penis gebraucht werden,⁴⁵ der im Fresko sein Habitat im Baum hat. 2. Mit dem Baum steht der Phallus aus textsprachlicher Sicht wiederum insofern in Verbindung, als er über die lateinische Bezeichnung *ramus* (Ast, übertr. Penis) und *virga* (Zweig, Rute, übertr. Penis) als mehrsinniger Zweig in den Baum integriert wird.⁴⁶ Über den bildsprachlichen Kanal erfasst der Betrachter den mit blauen Beeren verknüpften Phallus als Frucht, über den textsprachlichen Kanal indes als Zweig. Text- und Bildsprache definieren den Phallus multimodal als einen kleinen Ast (*ramus*) und Zweig (*virga*), der 3. zugleich eine blaue Beeren (lat. *acinus* oder *uva*) tragende Frucht ist, das heißt *racemus* (Weinbeere, aber auch: Weintraube, bestehend aus verzweigtem Kamm und Beeren, und schließlich: Wein). Die geistliche Bedeutungsdimension der Sexualmetaphorik wird gerade in der Spezifik der Motive greifbar: *Virga* (Zweig), *racemus* (Weinbeere und -traube, nicht einfach nur Frucht) und *aquila* (Adler, nicht einfach nur Vogel)⁴⁷ sind klassische Christussymbole.

⁴⁵ Zur Sexualmetaphorik des Vogels und ihrer breiten Varianz im Italienischen vgl. Grieco 2016; für das Lateinische vgl. Adams 1982, S. 31–34, zu lat. *penis* ebd., S. 35–37.

⁴⁶ Zu *virga* und *ramus* als Penismetaphern vgl. ebd., S. 14f.

⁴⁷ Sollte der herausstechende Vogel, der mitunter als spätere Zutat bewertet wird (vgl. Smith 2009, S. 7), tatsächlich auch auf den ghibellinischen Adler rekurrieren, dann wird dieser

4. Die den Phallus erntenden, mit ihm (aus-)pressend (*premere?*)⁴⁸ verschränkten Jungfrauen (*virgo*) rufen klanglich just jene Penisbezeichnung auf, die in der Bildkomposition zentral (aus-)trägt: *virga* (Zweig, Penis, Christus). Der Messias wird im Buch Jesaja als fruchtbringender Zweig und Spross aus dem Baumstumpf Isais verheißen; in der Übersetzung der Vulgata wird aus der zweigliedrigen eine dreigliedrige Konstruktion: *Et egredietur virga ex radice Iesse et flos de radice eius ascendet* (Vg. 11,1), das heißt „Und es wird ein Zweig/Reis [*virga*] hervorgehen aus der Wurzel Jesse [*ex radice Isaïs*] und eine Blume [*flos*] aus seiner Wurzel [*de radice eius*] hervorgehen/Frucht bringen [*ascendet*]“.⁴⁹ Die christliche Vulgata-Auslegung bezieht über Klangassoziation von *virga* und *virgo* das Femininum *virga* auf Maria und das Maskulinum *flos* auf Christus, der aus dem (fruchtbringenden) Zweig als (fruchtbringende) Blume erwächst.⁵⁰ Der Messias wird, so die alttestamentliche Perspektive, aus dem königlichen Hause Davids hervorgehen. Jesse, Davids Vater, ist wie Adam zugleich ein alttestamentarischer Typus zu Christus (*virga*) oder Maria (*virga/virgo de radice*). In der Lebensbaumikonographie der Wurzel Jesse wird Jesu Abstammung zumeist wie folgt gefasst: Aus der Brust, dem Bauch oder auch dem Schoß des schlafenden Jesse (Typus) wächst ein Baum (manchmal rankender Wein), in dessen Krone Christus (Antitypus) oder auch Maria mit Christuskind im Schoß (Antitypus) integriert sind.⁵¹ Insbesondere der phallisch aus dem Schoß hervorwachsende Baum kann die typologisch motivierte Phallusbaumikongraphie konkret inspiriert haben. Der Phallusbaum knüpft über den Penis als *virga*, der wie Rosen von Jungfrauen (*virgo*) gepflückt wird, aus textsprachlicher Sicht an Jes 11,1–10 (Verheißung des Messias und dessen Friedensherrschaft) an. Im Fresko ist das blühende Zeitalter klangassoziativ über *virgo*, *virga*, *vir* und *vis* allenthalb präsent. Es bricht freilich erst mit Christi Selbstbeschneidung im Zuge der Kreuzigung an. Der (Phallus-)Baum erweist seine eigentliche Potenz nach der Beschneidung. Was mitunter als Kastration gelesen wird, die Phallusabnahme, ist Ausweis größter Potenz Christi, der als fruchtbarer Schmerzensmann⁵² in

wohlgemerkt als Christusvogel inszeniert; zu Adler und Brunnen vgl. Konrad von Megenberg: Buch der Natur, III.B.1, S. 193.

⁴⁸ Das lateinische Verbum *premere* (pressen, auspressen, drücken, bedrücken, nachsetzen, beschlafen, einpflanzen, umfangen, beschneiden, durchbohren usw.) besitzt jenes breite Bedeutungsspektrum, über das nicht nur das Keltern (*prelum* ist die Kelter), sondern auch der Zeugungsakt abgebildet werden kann; hierzu Adams 1982, S. 182f.: „Verbs of pressing and the like are often used of the male role.“

⁴⁹ In Anlehnung an Becker 2001, S. 139.

⁵⁰ Das prominente Kirchenlied ‚Es ist ein Ros entsprungen (aus einer Wurzel zart)‘ (16. Jh.) variiert das Bild; vgl. Becker 2001, S. 135–145, zu *virga* und *virgo* ebd., S. 139.

⁵¹ Vgl. Thomas 1972, Sp. 556f.

⁵² Christus am Kreuz spendet aus der Seitenwunde Leben. Er kann vor diesem Hintergrund als gebärende Frau und/oder auch als ein trotz Schwächung („Kastration“) fruchtbarer Mann

Jesse präfiguriert ist: Es ist kein Baum, sondern ein Baumstumpf, der fruchtbar austreibt. In der reduziertesten Ausführung der Wurzel Jesse sitzen auf den Ästen Vögel, die den Geist des Herrn, den Geist der Weisheit und des Verstandes, den Geist des Rats und der Kraft, den Geist der Erkenntnis und der Frucht des Herrn verkörpern (vgl. Jes 11,2). Geist wird in der christlichen Ikonographie vor allem durch den Vogel visualisiert.

Im toskanischen Phallusbaum sitzen statt Vögeln Phalli im Baum, die 5. als fleischliche Zeigefinger den ersten geistigen Übertragungsimpuls setzen: Der Finger (*digitus*) ist nicht nur eine Metapher für den Penis,⁵³ sondern auch für den Heiligen Geist (vgl. Lk 11,20; Mt 12,28), der als zeigender wie leitender im Fresko fruchtbar wird. Es obliegt freilich dem Betrachter, diese (auf-)zeigende Potenz des Phallus zu nutzen und die visualisierte Metaphorik in ihrer Doppelnatürlichkeit (*digitus*, der Finger, übertr. 1. Penis, 2. Heiliger Geist; *virga*, der Zweig, übertr. 1. Penis, 2. Christus etc.) zu erfassen.

4 Fazit

Die obszöne Groteske des toskanischen Phallusbaums verbindet in ihrer typologisch motivierten Gestaltung ganz programmatisch Baum und Mensch, Lust und Liebe, Tod und Leben, Gewalt und Heil.⁵⁴ Der Phallus- als Lust-, Liebes-, Leidens- und Lebensbaum bildet in Kombination mit dem Brunnen eine ganz eigentümliche Variante des *fons vitae* und des *fons pietatis* aus. Die christliche Ikonographie wird im profanen Raum spielerisch genutzt, nicht zotig parodiert; eine Überlagerung verschiedener ikonographischer Traditionen ist hierbei nicht ausgeschlossen.⁵⁵ Der Phallus ist wie jedes andere Zeichen auch ein potentiell mehrsprachig, mehrsinnig, multimodal gebrauchtes Zeichen. Als ein solches stellt der Phallus nicht den semantischen End-, sondern den hermeneutischen Ausgangspunkt in einem komplexen deiktischen Gefüge dar, über dessen Deixis die visualisierte Sexualmetaphorik in ihrer Doppelnatürlichkeit erschlossen werden kann: Sexual- und Sakralmetaphorik besitzen eine sprachliche Schnittmenge (*virga* usw.), die als solche

inszeniert werden; feminine (vgl. Bynum 1991) und maskuline Lesart Christi am Kreuz (vgl. Steinberg 1996) schließen einander nicht notwendig aus.

⁵³ Zum ‚elften Finger‘ vgl. auch Andrea Moshövel in diesem Band.

⁵⁴ Ähnliche Spannungslagen bieten kleinepische Texte wie ‚Nonnenturnier‘, ‚Rosendorn‘, ‚Gold und Zers‘, ‚Gärtner Hod‘. Zur programmatischen Spannung von Komik, Gewalt und Sexualität vgl. Vanessa-Nadine Sternath und Michael Mecklenburg in diesem Band.

⁵⁵ Über das Motiv des fruchtbar zu Boden fallenden Samens und der als Kastration lesbaren Phallusabnahme sind nicht zuletzt ikonographische Anleihen aus dem Kybele- und Attiskult denkbar; weitere Angebote bei Hammerl 2018, S. 53–55.

deiktisch visualisiert und semantisch spezifiziert wird, um dem Betrachter ein komplexes Verständnis der obszön-grotesken Motivik zu ermöglichen.

Der toskanische Phallusbaum wirft eine grundlegende Frage auf: Wie viel Komplexität gesteht man vormodernen Bild- und Textwerken mit obszöner Motivik zu, spricht man ihnen gegebenenfalls auch vorschnell ab? Ob und inwiefern das erschlossene hermeneutische Paradigma, bei dem das Obszöne in Form eines mehr oder weniger anstößigen Sexualsinns am Beginn einer komplexen hermeneutischen Operation steht, auch für die obszöne Groteske in literarischer Ausprägung trägt, wäre zu prüfen. Direkt anschlussfähig scheint mir das Paradigma an das des irreführenden Rätsels zu sein, insofern dieses manchmal eine obszöne, manchmal eine sakrale Lesart nahelegt, mit der angebotenen Lösung die Erwartung des Rezipienten aber bewusst enttäuscht. Ihren eigentlichen Reiz beziehen diese Rätsel aus der oszillierenden Gegenlektüre der diametralen Sinnebenen – hierin sehe ich die Parallele zum hermeneutischen Paradigma des Phallusbaums.⁵⁶

Literaturverzeichnis

Quellen

- Arbor amoris/Der Minnebaum. Ein Pseudo-Bonaventura-Traktat. Nach lateinischen und deutschen Handschriften des XIV. und XV. Jahrhunderts. Hrsg. v. Urs Kamber (Philologische Studien und Quellen 20). Berlin 1964.
- Codex Weimar Q565. Hrsg. v. Elisabeth Kully (Bibliotheca Germanica 25). Bern, München 1982.
- Genf, Bibliothèque de Genève, Ms. lat. 33. Glasgow, University Library, Ms. Hunter 251.
- Glasgow, University Library, Ms. Hunter 252.

Hans Folz: Die Reimpaarsprüche.

Hrsg. v. Hanns Fischer (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 1). München 1961.

Isidor von Sevilla: Etymologiarum sive originum libri XX. Hrsg. v. Wallace Martin Lindsay. Oxford 1911.

Konrad von Megenberg: Das Buch der Natur. Bd. 2: Kritischer Text nach den Handschriften. Hrsg. v. Robert Luff u. Georg Steer (Text und Textgeschichte 54). Tübingen 2003.

London, British Library, Ms. Add. 37049.

⁵⁶ Hierzu ein Beispiel: *Jtem, Rat, was Ist das: | Es Ist ein figur, | Daraus wjrt ein creatur | Das nyessen die briester mit wein. | So thue Ich vnd auch die mein. | Jr maint, es seý Cristus dabeý? | Rat, was das seý? | Das Ist ein koppaun etc.* Codex Weimar Q565, S. 118. Als Auflösung wird – *Jr maint, es seý Cristus dabeý?* – eine konsekrierte Hostie suggeriert (ebd., Anm. 20), als richtige Lösung indes Kapaun angegeben. Diese Lösung ist insofern provokativ, als Christus mit einem kastrierten Hahn verglichen wird – inwiefern? Die geistig reizvolle Auseinandersetzung beginnt, wie Hans Folz in einer ausführlicheren Variante des Rätsels zeigt (vgl. Hans Folz: Die Reimpaarsprüche, S. 295 f.), an dieser Stelle.

München, Bayerische Staatsbibliothek,
Clm 28345.
New York, Pierpont Morgan Library,
Ms. M 917/945.
Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 6.
Paris, Bibliothèque nationale de France,
Lat. 7344.

Forschungsliteratur

- Adams, James N.:** *The Latin Sexual Vocabulary*. London 1982.
- Art. VIE. *Académie française: Dictionnaire de l'Académie française*. 9. Aufl. 1986–2024. <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9V0775> (Zugriff: 06.09.2025).
- Art. *VIT. *Académie française: Dictionnaire de l'Académie française*. 9. Aufl. 1986–2024. <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9V0987> (Zugriff: 06.09.2025).
- Becker, Hansjakob:** Es ist ein Ros entsprungen. In: Hansjakob Becker, Ansgar Franz, Jürgen Henkys u.a. (Hgg.): *Geistliches Wunderhorn. Große deutsche Kirchenlieder*. München 2001, S. 135–145.
- Bynum, Caroline Walker:** Fragmentation and Redemption. Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion. New York 1991.
- Carruthers, Mary:** *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture* (Cambridge Studies in Medieval Literature 70). 2. Aufl. Cambridge MA 2008.
- Grebe, Anja:** Heilige Schweinereien? Obszöne Darstellungen in den Rändern spätmittelalterlicher Gebetbücher. In: Andrea Grafestätter (Hg.): *Nahrung, Notdurft und Obszönität in Mittelalter und Früher Neuzeit* (Bamberger Interdisziplinäre Mittelalterstudien 6). Bamberg 2013, S. 155–182.

- Paris, Bibliothèque nationale de France, Français 166.
- Rhetorica ad Herennium*. Lateinisch/Deutsch. Hrsg. u. übers. v. Theodor Nüßlein. Darmstadt 1994.
- Grieco, Allen J.:** From Roosters to Cocks. Italian Renaissance Fowl and Sexuality. In: Sara F. Matthews-Grieco (Hg.): *Erotic Cultures of Renaissance Italy*. London 2016.
- Hammerl, Stefan:** Strange Fruits. Die Geschichte des Phallusbaums. Versuch einer Annäherung an ein vergessenes Motiv. 2018. www.juwelen-hammerl.at/milionart/DER_PHALLUSBAUM.PDF (Zugriff: 01.12.2024).
- Haug, Walter:** Die niederländischen erotischen Tragzeichen und das Problem des Obszönen im Mittelalter. In: Johan H. Winkelmann u. Gerhard Wolf (Hgg.): *Erotik, aus dem Dreck gezogen* (Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik 59). Amsterdam, New York 2004, S. 67–90.
- Hoch, Adrian S.:** Duecento Fertility Imagery for Females at Massa Marittima's Public Fountain. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 69 (2006), S. 471–488.
- Jones, Malcolm:** Sacred and Profane. Reinforcement and Amuletic Ambiguity in the Late Medieval Lead Badge Corpus. In: Johan H. Winkelmann u. Gerhard Wolf (Hgg.): *Erotik, aus dem Dreck gezogen* (Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik 59). Amsterdam, New York 2004, S. 111–137.
- Koldeveij, A. M. (Jos):** A Barefaced ‘Roman de la Rose’ (Paris B. N., ms. fr. 25526) and Some Late Medieval Mass-Produced

- Badges of Sexual Nature. In: Bert Cardon u. Maurits Smeyers (Hgg.): Flanders in a European Perspective. Manuscript Illumination around 1400 in Flanders and Abroad (Corpus van Verluchte Handschriften/Corpus of Illuminated Manuscripts 8. Low Countries 5). Leuven 1995, S. 499–516.
- Müller, Markus:** Minnebilder. Französische Minnedarstellungen des 13. und 14. Jahrhunderts (Pictura et poesis 7). Köln, Weimar, Wien 1996.
- Opitz, Christian N.:** *Imagines provocativas ad libidinem?* Der nackte (Frauen-)Körper der profanen Wandmalerei des späten Mittelalters. In: Stefan Biesenecker (Hg.): Und sie erkannten, dass sie nackt waren. Nacktheit im Mittelalter (Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien 1). Bamberg 2008, S. 211–268.
- Ott, Norbert H.:** Zwischen Literatur und Bildkunst. Zum ikonographischen Umkreis der niederländischen Tragezeichen. In: Johan H. Winkelmann u. Gerhard Wolf (Hgg.): Erotik, aus dem Dreck gezogen (Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik 59). Amsterdam, New York 2004, S. 193–214.
- Reiss, Ben:** Pious Phalluses and Holy Vulvas. The Religious Importance of Some Sexual Body-Part Badges in Late-Medieval Europe (1200–1550). In: *Peregrinations. Journal of Medieval Art and Architecture* 6 (2017), S. 151–176.
- Saussure, Ferdinand de:** Grundfragen der Allgemeinen Sprachwissenschaft. Hrsg. v. Charles Bally u. Albert Sechehaye. 2. Aufl. mit neuem Register u. Nachwort v. Peter v. Polenz. Berlin 1967.
- Schlosser, Julius von:** Die Wandgemälde aus Schloß Lichtenberg in Tirol. Wien 1916.
- Schwembacher, Manuel:** „Ein Zimmer aldorten mit uhralten Gemehlden...“. Szenen ritterlich-höfischen Welttheaters in den gotischen Wandmalereien der Burg Lichtenberg. In: Manfred Kern (Hg.): *Imaginative Theatralik. Szenische Verfahren und kulturelle Potenziale in mittelalterlicher Dichtung, Kunst und Historiographic (Interdisziplinäre Beiträge zu Mittelalter und Früher Neuzeit 1)*. Heidelberg 2013, S. 409–428, 454–459.
- Simon, Ralf:** *Imagines agentes. Metapherntheorie aus dem Blickwinkel der memoria*. In: Peter D. Krause (Hg.): Rhetorik um 1800 (Jahrbuch Rhetorik 20). Tübingen 2001, S. 18–39.
- Smith, Matthew Ryan:** Reconsidering the ‘Obscene’. The Massa Marittima Mural. In: SHIFT. Queen’s Journal of Visual and Material Culture 2 (2009), S. 1–27.
- Stampfer, Helmut:** Moos. Ein Eppaner Adelssitz mit spätgotischen Malereien (Burgen 14). Regensburg 2016.
- Steinberg, Leo:** The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion. 2., erw. Aufl. London, Chicago IL 1996.
- Thomas, Alois:** Wurzel Jesse. In: Lexikon der Christlichen Ikonographie, Bd. 4 (1972), Sp. 549–558.
- Velten, Hans R.:** Groteske Organe. Zusammenhänge von Obszönität und Gelächter bei spätmittelalterlichen profanen Insignien im Vergleich zur Märchenliteratur. In: Johan H. Winkelmann u. Gerhard Wolf (Hgg.): Erotik, aus dem Dreck gezogen (Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik 59). Amsterdam, New York 2004, S. 235–263.
- Wenzel, Horst:** Beidhändigkeit. Schauplätze und deiktische Gebärden in Bildern und Texten der Vormoderne. In: Ludwig Jäger u. Horst Wenzel (Hgg.): Deixis und Evidenz (Rombach Wissenschaften: Scenae 8). Freiburg i. Br. 2008, S. 13–41.

Wipfler, Esther P.: *Fons. Studien zur Quell- und Brunnenmetaphorik in der europäischen Kunst.* Regensburg 2014.

Wolter-von dem Knesebeck, Harold: Zahm und wild. Thematische Spannungsverhältnisse und ihre (topographische) Organisation. Die Wandmalereien des Jagdzimmers von Schloß Moos in Eppan, in: Eckart Conrad Lutz, Johanna Thali u. René Wetzel (Hgg.): *Literatur und Wandmalerei II. Konventionalität und*

Konversation (Burgdorfer Colloquium 2001). Tübingen 2005, S. 479–519.

Zeppezauer-Wachauer, Katharina: Erotische Narrative. Mit der Mittelhochdeutschen Begriffsdatenbank (MHDBDB) auf den Spuren kulinarischer Sexualmimesis. In: Volker Leppin (Hg.): *Schaffen und Nachahmen. Kreative Prozesse im Mittelalter (Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung. Beihefte 16).* Berlin 2021, S. 69–94.