

## 4. Häutungen

### Enthüllung, Folter, Metamorphose

Innerhalb einer Geschichte der Durchdringung der Körpergrenze nimmt die Enthäutung bei lebendigem Leib eine besondere Stellung ein. In ihr gehen die äußerste peinliche Bestrafung – die Ebene der Folter – und die aufklärerisch-medizinische Ebene eine Synthese ein. Es ist insbesondere die bildende Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts, welche sich förmlich an dem Thema der Enthäutung abarbeitet. Diese intensive Auseinandersetzung reflektiert den epistemologischen Umbruch, der durch die sich etablierende Anatomie ausgelöst wurde. Die Frage der Gewalt bei der Überwindung der Leibesgrenze Haut und die der Darstellbarkeit eines «mehr als nackten Leibes» wurde imagologisch verarbeitet. Die Kunstwerke spiegeln die Absicht, die Zurschaustellung des seziierten Inneren als Bildthema zu etablieren und zu enttabuisieren, aber auch den psychischen Kampf des Künstlers mit dem Schrecken dieser maßlosen Entblößung, welcher nur im Schutz der mythischen (oder christlichen) Darstellung ansatzweise zu bannen war.

Hintergrund für eine Korrespondenz von Anatomie und strafweiser Enthäutung ist die von den Medizinhistorikern oft übergangene Tatsache, daß für die anatomische Sektion ausschließlich die Leichen von Straftätern Verwendung fanden und daß im Gerichtsverfahren bereits die Androhung der postmortalen Zerstückelung (oder Enthäutung) als eklatante Erhöhung der Strafe galt. Die Zerstörung der körperlichen Integrität einer Leiche war keineswegs problemlos durchführbar, sondern das Aufbrechen des Leibes kam einer Entehrung, einer zusätzlichen Degradierung des Verbrechens gleich. Die Anatomen mußten schwer kämpfen, um sich vom Stigma des «Menschenschinders» zu befreien (Bergmann 1997, S. 45) –. Auch den Selbstzeugnissen der Renaissancekünstler, wenn sie von den zumeist im Verborgenen durchgeführten Sektionen berichten, haftet oft etwas zugleich Heroisches wie Unheilvolles an.

Jonathan Sawday hat nachgewiesen, daß auf den anatomischen Abbildungen des 16. Jahrhunderts die Körper auffällig oft an ihrer eigenen Sektion aktiv mitwirken (1995, S. 110ff). Diese Selbstsektion bezeuge ein Lebendigbleiben des Präparats und deute an, daß der Körper seine anatomische Zergliederung «unterstütze». So zeigt eine Vielzahl von Holzschnitten und Kupferstichen aus Anatomieatlanten des 16. und 17. Jahrhunderts Ganzkörperfiguren, welche ihre Haut wie ein textiles Gewand lüften und dem Betrachter einen Blick auf das vormals Verhüllte gewähren. Solche Figuren präsentieren mit Gleichmut oder auch verbissener Freude ihre darunterliegenden schematisierten Muskeln (Abb. 17), den Verdauungstrakt (Abb. 18) oder die Reproduktionsorgane (Abb. 19). Anhand dieser Anatomiefiguren zeigt sich deutlich, inwieweit die Haut als eine Art umhüllendes Leder oder textiles Zelt verstanden wurde, in welchem sich das Eigentliche verbirgt. Besonders auf letzterer Abbildung wird der weibliche Körper als ein angefüllter, dem Betrachter präsentierter voluminöser Hohlraum entworfen, der die inneren Organe beherbergt.<sup>1</sup> Die Haut fungiert als feste Trennschicht vor dem innerleiblichen Raum, was dadurch betont wird, daß das Detail der Öffnung nochmals auf der Wand erscheint, so als handele es sich um ein Loch in einer Mauer.

Die Wirkungsästhetik der aktiven Partizipation erweckt den Anschein, als begehre der Körper seine eigene Sektion. Impliziert wird, daß die anatomische Zergliederung etwas ganz Natürliches sei, was sich im bereitwilligen Sich-Präsentieren oder in einem dem Anatomen zugewandten Kopf ebenso zeigt wie in der Verlagerung der dargestellten Szenerie weg vom Seziersaal hin in die ländlich-freie Natur (Sawday 1990, S. 123 u. 128). Sawday hat die These aufgestellt, daß der Konvention der anatomischen Selbstdemonstration im Kern die kalvinistische Doktrin des *nosce te ipsum* zugrunde liege, der zufolge es Aufgabe eines jeden Gläubigen war, sich kontinuierlich und rückhaltlos selbst zu betrachten und Gott gegenüber zu entblößen (1995, S. 110f). Die Kenntnis des inneren Selbst und die Entfernung der Haut konnten in der Metapher der Selbstanatomie eine passende Analogie finden. Sawday spricht von der späten Renaissance sogar im übergreifenden Sinn als von einer

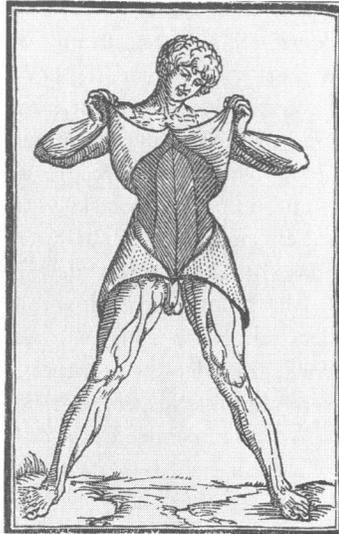


Abb. 17: Stehende Figur, die Unterleibsmuskeln zeigend aus: *Comentaria ... super anatomia Mundini* (1521)

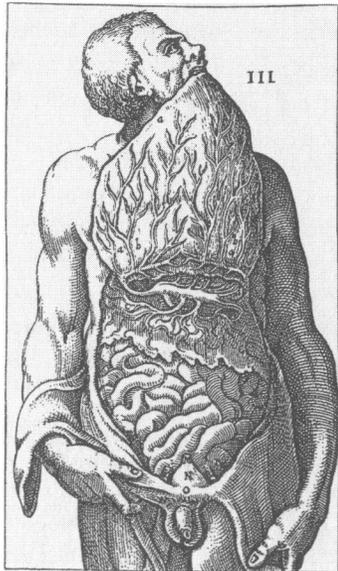


Abb. 18: Bauchhöhle aus: Juan de Valverde de Hamusco *Historia de la composicion del cuerpo humano* (1556)

«culture of dissection» (S. 2), welche in eigenartiger Diskrepanz zum neuzeitlichen Bewußtsein des autonomen, in sich geschlossenen Individuums stehe.

Das Paradox eines lebenden *écorché* zeigt sich deutlich in einem Holzschnitt aus der *Historia de la composicion del cuerpo humano* (1556) von Juan de Valverde de Hamusco (Abb. 20).<sup>2</sup> Die Muskelfigur hält nicht nur ihre eigene Haut wie eine Trophäe hoch, sondern präsentiert dem Betrachter auch das auf die Häutung verweisende Messer – so, als hätte sie eine Autovivisektion vollzogen. Das Messer ist kein Sektionsgerät, sondern eher ein Dolch; insofern läßt sie sich auch als Krieger deuten, welcher einen Kampf im eigenen Leib ausgetragen hat und siegreich daraus hervorgeht. Die Anatomiefigur stellt so eine frühe Synthese zweier Figurentypen dar: des Schinders und des Geschundenen, wie sie aus Mythos und Märtyrerlegende bekannt sind. Auch auf Giulio Bonasones Anatomiestudien verschmelzen diese beide Figuren zu einer einzigen (Abb. 21).<sup>3</sup> Die anatomische Enthäutung zur Demonstration des Muskelspiels wird hier zu einem Vorgang des Entkleidens stilisiert. Der *écorché* reißt sich mit einem pathetischen Gestus die Haut ab, um offenzulegen, was den Künstler wie auch den Anatomen interessiert

Als Strafritual, aber auch als archaischer Opferbrauch (etwa in altmexikanischen Kulturen) besitzt das Schinden, das in der Anatomieabbildung zur freiwilligen, befreienden Herauslösung umgedeutet wird, eine lange, grausame Tradition. Enthäutungen bei lebendigem Leib sind insbesondere aus asiatisch-orientalischen Kulturen geläufig, etwa bei den Skythen, Persern und Assyern (Kleine-Natrop 1961, S. 237 ff). In der bildenden Kunst Europas wird die Thematik der antiken und christlichen Überlieferung entnommen, deren Darstellungskonventionen sich teilweise überlagern. Der Mythos des Silen Marsyas, welcher Apoll zum Musikwettbewerb herausfordert, verliert und zur Strafe bei lebendigem Leib gehäutet wird, und die Schindung des Apostel Bartholomäus, der zu Tode gefoltert wird, weil er Polimius (den Bruder des armenischen Königs Astyages) zum christlichen Glauben bekehrte und der bei seiner Auferstehung seine alte Haut dem Weltenrichter zum Beweis seines Martyriums vorzeigt (de Voragine 1984, S. 624 ff),

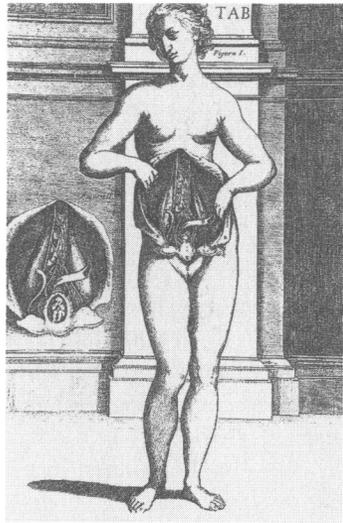


Abb. 19: Weibliche  
Reproduktionsorgane aus:  
Gaetano Petrioli *Tabulae  
anatomicae* (1741)

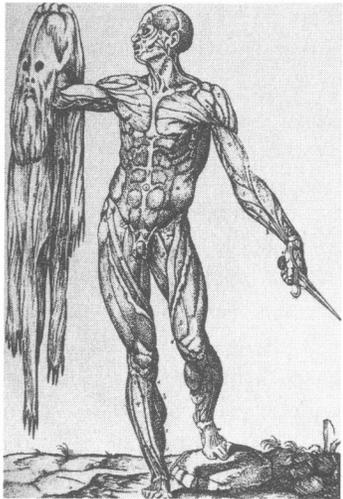
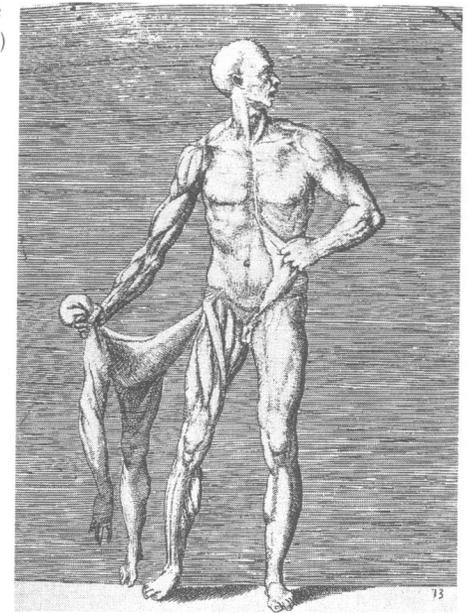


Abb. 20: Écorché aus: Juan de  
Valverde de Hamusco *Historia de  
la composicion del cuerpo humano*  
(1556)

Abb. 21: Giulio Bonasone  
*Anatomiestudie* (um 1565)



sind als Bildthemen des *exemplum doloris* in der Renaissance, im Manierismus und im Barock prominent. Beide Ikonographien gleichen sich zunehmend an. Für den vorliegenden Zusammenhang ist die Szenerie von Marsyas und Apoll aufschlußreicher als jene von Bartholomäus und seinen Schindern, da es in der mythischen Konstellation implizit auch um das Verhältnis des nachvesalischen Anatomen zu seinem Objekt geht. Da an dieser Stelle aus einer immensen Fülle von Bildern wenige ausgewählt werden müssen, beschränke ich mich im folgenden im wesentlichen auf den Marsyas-Mythos.

Literarische Erwähnung findet die Schindung des Marsyas bei Platon, Herodot, Ovid und Hygin. Davon ist allein die Tötungsschilderung in Ovids *Metamorphosen* für die bildenden Künste zu einem Modell geworden:

Als, ich weiß nicht wer, vom Ende der lycischen Männer / Diese Geschichte erzählt, da gedenkt ein anderer des Satyrn, / Den der Latona Sohn im Spiel auf der Flöte der Pallas / Einst besiegt und bestraft. «Was ziehst du mich ab von mir selber! / Weh! Mir ist's leid! O weh! Soviel ist die Flöte nicht wert!» So / Schrie er, doch ward ihm die Haut von allen Gliedern geschunden. / Nichts als Wunde war er. Am ganzen Leibe das Blut quoll. / Bloßgelegt offen die Muskeln; es schlugen die zitternden Adern / Frei von der deckenden Haut. Das Geweide konntest du zucken / Sehen und klar an der Brust die einzelnen Fibern ihm zählen. (6.382–91)

In dieser drastischen Schilderung beeindruckte die Künstler besonders die Formel, daß Marsyas *nisi vulnus erat*, nichts als Wunde war. Die Darstellung dieses «mehr als nackten» Leibes variiert jedoch aufgrund der unterschiedlichen Auffassungen über die Darstellbarkeit von physischem Schmerz. Während in der griechischen und römische Antike der am Baum hängende Marsyas im Moment direkt vor der Schindung ein prominentes Skulpturenmotiv war, dem zumeist ein messerschleifender Skythe als bedrohliches Pendant beige stellt war, wurde die Enthäutung in der Bildtradition in immer weiterem Maß vollzogen, bis der Silen schließlich zum anatomischen Demonstrationsobjekt wurde, an dem die Lage und Verknüpfung der menschlichen Muskeln zu zeigen war. Apoll greift auf den Darstellungen nach und nach in den Schindungsakt selbst ein, bis es schließlich zu einer Art ungleichem Zweikampf zwischen Gott und geschundenem Tier-Mensch kommt. Dieses Aktivwerden Apolls setzt ihn in direkten Bezug zum Anatomen, der seit Vesalius mit dem Objekt ebenfalls selbst konfrontiert wird.

Daß beim Enthäutungsakt ein enger Zusammenhang zwischen Leichensektion und peinlicher Bestrafung besteht, zeigt sich – neben den Marsyas-Szenen, auf die ich im folgenden eingehe – in dem berühmten Ölgemälde Gerard Davids *Die Schindung des Sisammes* (1498), einem Thema, das auf einem persischen Mythos aufbaut und unter anderem von Herodot überliefert ist (Abb. 22). Es handelt sich um das chronologisch spätere von zwei Einzelgemälden, die jeweils im Bildvordergrund eine große und in einer hinteren Ecke eine nicht-synchrone kleine Figurengruppe zeigen. Die vier

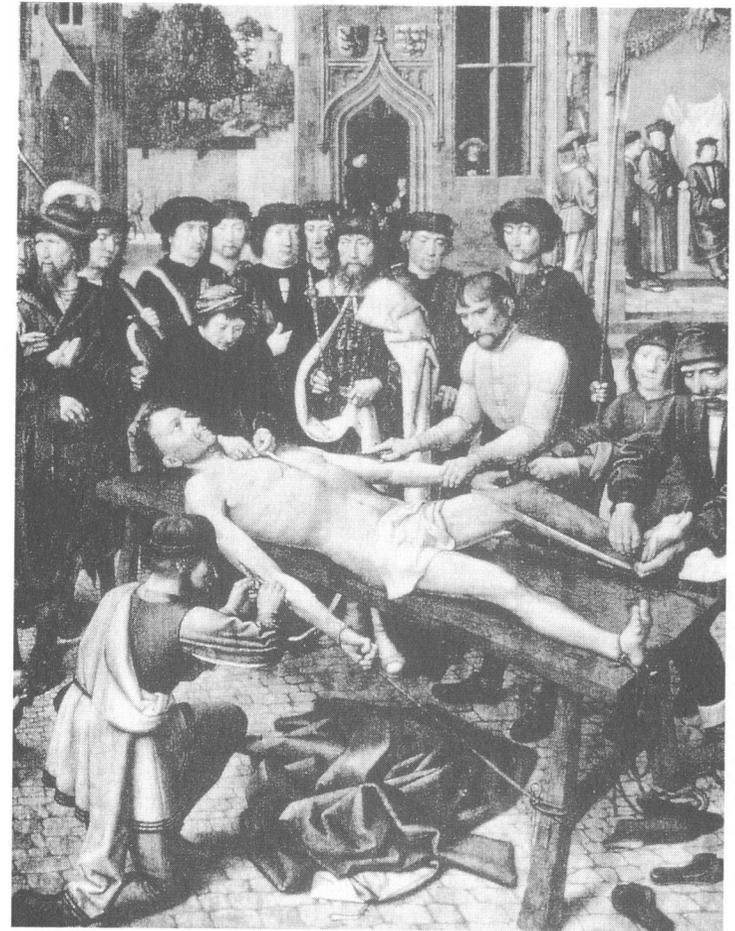


Abb. 22: Gerard David *Die Schindung des Sisammes* (1498)

Szenen stellen zusammenhängend die Bestechlichkeit des Richters Sisamnes dar, das anschließende Urteil des Königs Kambyses über diesen Fall, die Schindung des Sisamnes und die Nachfolge seines Sohns, der das Richteramt des Vaters übernimmt. Als fortwährende Mahnung hinsichtlich seiner zukünftigen Integrität und als Erinnerung an das schändliche Vergehen seines Vaters muß er auf einem mit dessen gegerbter Haut bespannten Richterstuhl Platz nehmen: Die Einschreibung des <Gesetzes> findet hier leibhaftig auf der Haut statt, die dem Individuum genommen und in den Besitz der öffentlichen Ordnung gestellt wird.

Dauids höchst realistisches Gemälde entstammt dem Typus der Gerechtigkeitsdarstellungen, wie sie seit dem Spätmittelalter in niederländischen und deutschen Rathäusern zu finden sind und die zu den frühesten Gemälden mit weltlicher Thematik zählen (Rost 1956, S. 513 f). Die Enthäutung des Richters bei lebendigem Leib findet hier auf einem Tisch statt, so daß die Schindung der anatomischen Sektion formal angeglichen wird.<sup>4</sup> Der zu häutende Leib – so scheint David anzudeuten – ist den Schindern kein Mensch mehr, er ist weniger als Mensch, sondern bloße Materie. Indem der Richter Sisamnes in dieser entwürdigenden Position enthäutet wird, deutet sich durch die Assoziation zum Sektionstisch eine zusätzliche Degradierung an, die ihn zum entmenschlichten Anschauungsobjekt macht. Die Verdinglichung des zu bestrafenden Körpers, wie sie sich in der sachlich-konzentrierten Handhabe der Schinder zeigt, steht im Gegensatz zu den entsetzlichen Qualen, die Sisamnes erleidet und die nur durch den an den Betrachter appellierenden Blick des Jungen (rechts im Bild zwischen zwei Folterern) zum Ausdruck kommen.

Im Mythos von Marsyas, im Martyrium des Apostels Bartholomäus und in der persischen Legende des ungerechten Richters Sisamnes wird, ganz unabhängig vom unterschiedlichen moralisch-ethischen Status der Opfer, im Akt der Häutung eines Mannes durch andere Männer mit äußersten Mitteln der Versuch unternommen, symbolisch die bestehende Ordnung wiederherzustellen. Marsyas, der sich mit einem Gott zu messen wagt, Bartholomäus, der das Sakrileg begeht, den Bruder des Königs zu einem anderen Glauben zu bekehren, und Sisamnes, der einen Grundstein

menschlicher Sozialordnung, die Würde der Richterzunft beschmutzt, indem er sich bestechen läßt – sie alle sind Gesetzesübertreter, die die herrschende Ordnung von Grund auf verletzen. Die öffentliche, tödliche Verletzung verweist diese Unmäßigen in ihre sozialen Grenzen zurück, gerade indem ihnen ihre Körpergrenze genommen wird. Die Enthäutung nimmt den Opfern mit ihrem Leben auch ihre Identität, sie löscht mit der Haut die <Person> aus. Es ist vielfach darauf hingewiesen worden, daß das belehrende Moment der Warnung und Abschreckung insbesondere bei Davids Gemälde, aber auch bei Marsyas-Darstellungen – zum Beispiel den griechischen Plastiken – bedeutsam für die große Verbreitung des Sujets und die Plazierung vornehmlich in öffentlichen Räumen war (Fehl 1995, S. 72 f).

Auf Dirck van Baburens manieristischem Gemälde *Die Schindung des Marsyas* (um 1623; Abb. 23) setzt Apoll zum jungfräulichen Schnitt am rechten Schienbein seines Opfers an. Marsyas hängt mit dem Kopf nach unten, zwischen einem Baum und mehreren Holzstümpfen eingespannt. Man kann diese Art der Aufhängung als symbolische Wiederaufnahme der beschämenden Situation interpretieren, in welcher der übermütige Satyr den Wettkampf verlor: Apoll schlug ihm tückisch vor, die Instrumente doch herumzudrehen, was mit der Kithara kein Problem ist, bei der Flöte aber sinnlos. Marsyas wird in diesem Bildtypus sozusagen in die Haltung einer funktionslosen Flöte gebracht, deren Nutzlosigkeit und Lächerlichkeit sofort evident ist.<sup>5</sup>

Auf Baburens Gemälde lassen die schmerzhaft aufgerissenen Augen, der vor Entsetzen klaffende Mund, die in Falten geworfene gehörnte Stirn, besonders aber die Rötungen des Kopfes, der Brust und der Hände die Körperlichkeit der terminalen Folter erkennen und deuten die Blutigkeit der Tötung an. Im Vergleich mit den Kupferstichen der 16. Jahrhunderts (vgl. Abb. 24 und 25) ist Apoll hier sehr viel engagierter an der Hinrichtung beteiligt, was die Grausamkeit der Darstellung erhöht. Sein Blick verrät Konzentration und Neugierde – wohl auch Lust an der Tat: es sieht aus, als grinse er. Der bis auf ein Lententuch nackte Silen, mit geöffneten Beinen in einer feminisierten, erniedrigenden Pose gefesselt, ist dem Willen des Gottes hilflos ausgeliefert. Der Schnitt, der am unteren Ende des

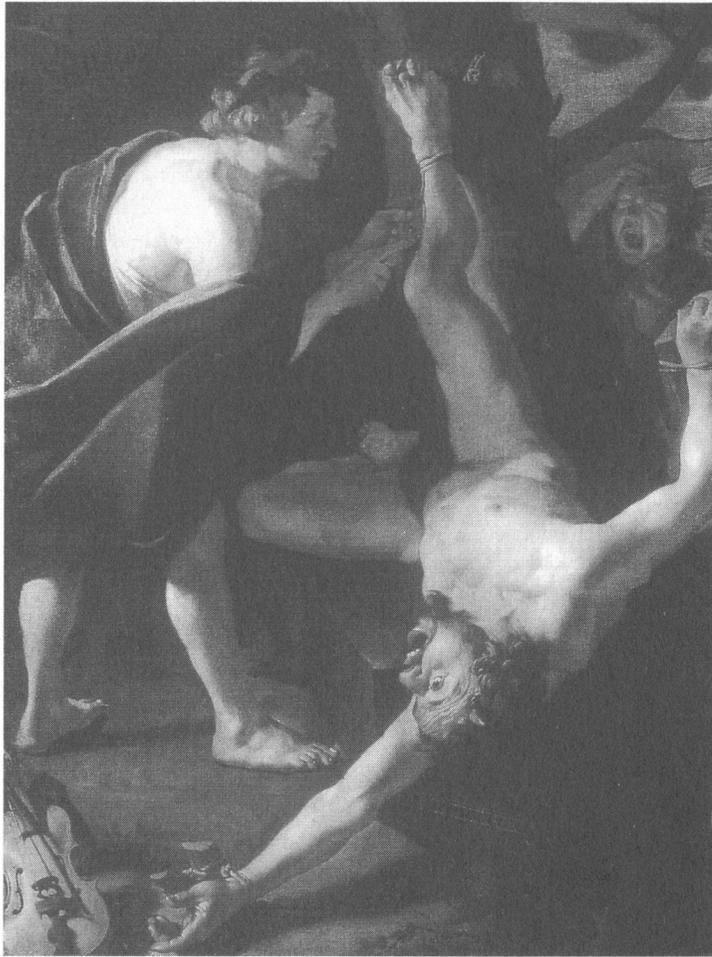


Abb. 23: Dirck van Baburen *Die Schindung des Marsyas* (um 1623)

Beins ansetzt, führt unweigerlich in Richtung des empfindlichen, hier noch im Schatten liegenden Genitalbereichs. Die Szene bekommt so eine latent sadistische Komponente. Sowohl die mittelalterliche und frühneuzeitliche Folter als auch das anatomische Theater sind als Körper- und Schmerzspektakel intendiert. Auf diese Schaulust des Betrachters rekurrieren auch die Künstler, wenn sie das Schindungsmotiv grausam oder blutig gestalten, wie sich hier eindringlich zeigt. Die heimliche Erotik dieser unermeßlichen Folterung liegt bei Baburen insbesondere in der Farbigkeit und Ausleuchtung des Inkarnats begründet. Die carravaggeske Lichtgestaltung läßt die Glätte der Haut in ihrer individuellen Beschaffenheit hervortreten und macht ihre Fragilität schmerzhaft deutlich. Auch die relative Bekleidetheit Apolls (im Vergleich mit früheren Darstellungen) läßt die Nacktheit und Blöße des Opfers besonders stark hervortreten. Das neuzeitliche Bewußtsein des Zurückgeworfenseins auf sich selbst im Schmerz und in der Todesangst läßt die Marsyas-Figur nicht – wie etwa Bartholomäus – den Blick gen Himmel wenden, sondern die Augen schreckgeweitet ins Nichts starren. Überhaupt zeichnet sich das Gemälde durch die radikale Abwesenheit des Jenseitigen aus. Das Bildfeld ist allein durch die physische Präsenz der Protagonisten und den Schmerz des Opfers ausgefüllt.

Auf einer Reihe von Kupferstichen des 16. Jahrhunderts hingegen, die in einem merkwürdigen Spannungsverhältnis zu den sensibleren wie den blutigen Adaptionen des Themas stehen, ist der griechische Silen ein identitätsloser, austauschbarer Muskelmann. Auch seine von Apoll hochgehaltene Haut repräsentiert kein Zwitterwesen aus Mensch und Tier, sondern ist insignifikante, haarlose Hülle, so etwa auf Melchior Meiers Stich *Apoll mit dem geschundenen Marsyas und das Urteil des Midas* (1581) (Abb. 24). Hier wird die Position des Arztes zum seziierten Leichnam im mythischen Gewand nachgestellt. Der Mythos mit seiner immanenten Tragik – oder Hybris – des vergeblichen Sich-Messens mit einem Gott wird ganz in den Dienst der *nuova scienza* gestellt, er dient nur noch als Folie und Rechtfertigung für die Darstellung eines *écorché* und seines Pendant, des wohlproportionierten Männerakts.

Apoll wendet sich von dem für ihn nutzlosen Muskelleib ab; es ist nur der Hautbalg selbst, welcher für ihn als Trophäe bedeutsam

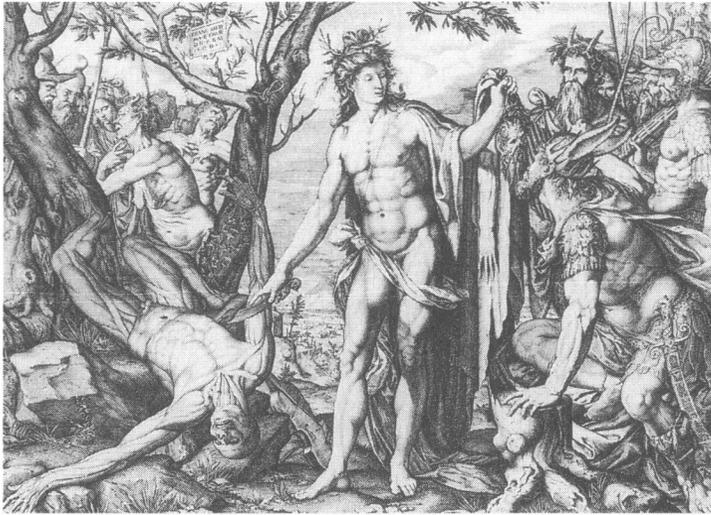
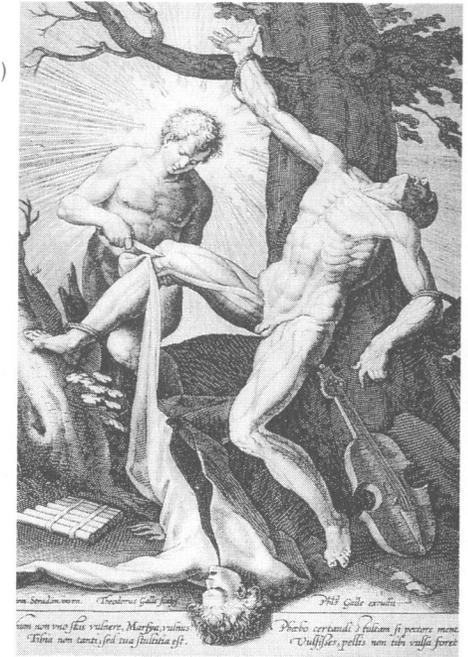


Abb. 24: Melchior Meier *Apoll mit dem geschundenen Marsyas und das Urteil des Midas* (1581)

ist und den er König Midas vors Antlitz hält, so daß dieser unausweichlich mit Marsyas' Gesichtsmaske konfrontiert wird.<sup>6</sup> Die geschundene Haut gleicht dem losen Tuch, welches Apoll um Schultern und Hüften trägt. Im Gegensatz zur weich und geschmeidig wirkenden Haut des Apoll und dem hochgehaltenen Hautsack ist Marsyas' geschundener Leib hart und starr: Die <kleidende> Haut des Apolls wird als umschmeichelnde und integrierende Hülle dargestellt, die den Körper erst zur lebendigen Materie macht, welcher Wärme und Kraft ausstrahlt – nicht zufällig ist der Gott in dieser Komposition konkurrenzlos zentriert. Durch seine Mittelstellung trennt Apoll zudem symbolisch den enthäuteten Marsyas von seiner Haut: Sie wird der rechten Figurengruppe beigelegt, die, mit antikisierten Rüstungen oder Helmen bekleidet, ungerührt auf den Balg starrt, während der *écorché* den trauernden, teilweise nackten Satyren und phrygischen Landleuten links zugeordnet ist. Doch auch diese sehen den hautlosen Leichnam nicht an; sein Anblick ist einzig für den Betrachter bestimmt. Der Künstler entwirft Apolls

Abb. 25: Giovanni Stradanus *Apoll schindet Marsyas* (um 1580–1600)



Körper als ideal geformten Muskelleib, als wolle er demonstrieren, daß erst das Anatomiestudium ihn befähige, den perfekten Körper zu bilden, bei dem dann alle diejenigen Muskeln durchscheinen, die bei dem geopfertem Marsyas freigelegt wurden.

Der Silen ist anatomisches Schauobjekt im gleichen Maße wie <Material> eines gottähnlichen Skulpteurs, der sich in der Figur des Apoll mithin auch selbst porträtiert. Deutlich wird dieser Kunstbezug etwa auf einem von Giovanni Stradanus entworfenen Stich, den Theodor Galle um 1580 bis 1600 angefertigt hat (Abb. 25). Gezeigt wird ein umgekehrter Pygmalion, der aus lebendiger Materie ein plastisches (in diesem Fall allerdings kein weibliches) Kunstwerk erschafft. Der die Figur umgebende phöbische Lichtnimbus läßt diese operative Aufklärung als Allegorie des wissenschaftlichen Geistes erscheinen. Daß es sich bei Stradanus weniger

um die Darstellung einer mythischen Tötung, sondern vielmehr um ein Herausschälen aus der (falschen) Form – eine Häutung im positiven Sinn des Begriffs – handelt, zeigt sich auch daran, daß die Muskeloberfläche des Geschundenen kein blutiges Relief, keine ‹einzige Wunde› ist, sondern eine aseptische, skulpturale Form – und das, obwohl in der Subscriptio explizit auf Ovid und dessen Formel *nisi vulnus erat* Bezug genommen wird. Die Haut fällt wie ein Double von Marsyas herab, dessen subkutaner Leib nun in seiner kraftstrotzenden, ekstatisch geworfenen Muskelpracht freigelegt ist. Das textile, haarlose Hautkleid wird als falsches Gewand entlarvt, welches dem Muskelleib nicht richtig zu passen scheint. Entsprechend ist die Haut eine separate zweite Figur, ein fremdes *alter ego*: Der Marsyas unter der Haut ist zwar austauschbar, aber dem Betrachter längst vertraut; genommen wird ihm seine fremdartige Hülle – das traditionelle Verhältnis von fremdem Inneren und vertrauter Oberfläche wird invertiert. Der dem Häuten inhärente Doppelaspekt des Tötens versus des Freilegens ist ganz auf die emphatische, transformierende Neubildung beschränkt.

Balthasar Permoser zeigt die Schindung des Marsyas durch Apoll in seinem um 1675 bis 1680 entstandenen Elfenbeinrelief (Abb. 26) als ein zwar unendlich grausames, aber notwendiges Herausschälen aus der tierischen Hülle. Die dramatische Häutung wird dem Opfer seinen Fellbalg nehmen. Der Tod ist als Prozeß der Enttierung gestaltet; das Nicht-Zivilisierte, ‹Wilde› in Marsyas ist es, was von Apoll, wie in einer schmerzhaften Geburt zum Menschen, entfernt wird. Der ungebändigte, animalische Trieb, der das Grenzenlose – den Sieg über eine Gottheit – begehrt, wird überwunden und unkenntlich gemacht. Der nunmehr haarlose Marsyas, in seinem Schmerz (oder seiner Wut?) mit häßlich verzogenem Gesicht, wirkt eher entkleidet als enthäutet. Auch dadurch, daß Apolls Messer nicht in den Leib schneidet, sondern bloß seitlich an ihm schabt, wird indiziert, daß es sich weniger um einen Akt der Tötung als vielmehr der gewaltsamen Modifikation handelt, an dem der Geschundene durch ein schmerzgequältes Sichheraus-Stemmen vielleicht sogar selbst Anteil hat. Apoll ist hier (wie bereits bei Stradanus) sowohl der schnitzende Künstler als auch der konzentriert arbeitende Anatom, der die verbergende

Abb. 26: Balthasar Permoser Apoll schindet Marsyas (um 1675–80)



Hautschicht abtrennt. Das Medium des Reliefs bietet sich für diesen Typus des Schinders als Bildhauer besonders an, da es den Vorgang des plastischen Herausarbeitens – das ‹Hervorschinden› (Herder<sup>7</sup>) – auf der Darstellungsebene verdoppelt.

Beiden Figuren ist die Hälfte des Bildfeldes zugewiesen; die Trennungslinie verläuft von links unten nach rechts oben. Apoll und Marsyas stehen daher, noch stärker als auf anderen Werken, in einem Spannungs- und Spiegelverhältnis zueinander, was auch durch die polare Anordnung der Musikinstrumente betont wird. Mit Bezug auf Nietzsches Tragödien-Abhandlung läßt sich die Enthäutungsszene, vielleicht insbesondere in der vorliegenden Form, daher als allegorischer Streit zweier intrapsychischer Mächte oder

Triebe im Subjekt verstehen: dem miteinander ringenden Apollinischen und Dionysischen. Edgar Wind hat betont, daß Marsyas dem Gefolge des Dionysos entstammt, ein Interpretationsansatz, der von der Forschung seitdem oft aufgegriffen wurde (S. 200). So könnte der Mythos von Apoll und Marsyas auch als «Urdrama der Individuation» gedeutet werden, wie Beat Wyss dies vorschlägt in dem Sinn, daß sich das Ich zum Beherrscher des übermütigen, triebhaften Es macht (S. 16). Wenn die Haut genommen wird – und dies mag auch ein Motiv für das Interesse der Renaissance und der Folgeperioden an dieser Thematik gewesen sein –, tritt psychologisch gesprochen eine Spaltung des Selbst ein. Nicht zufällig klagt der geschundene Satyr bereits bei Ovid, *quid me mihi detrahis?* – was ziehst du mich ab von mir selber?

Im 18. Jahrhundert verschwindet die Schindung des Marsyas (wie auch des Bartholomäus) als Bildsujet ebenso plötzlich, wie es im 16. Jahrhundert massiv auftrat. Die von Foucault aufgezeigte «Humanisierung» der Strafen durch das Verschwinden der peinlichen Folter läßt den Leib des Verbrechers aus dem Blick der Öffentlichkeit entwinden. Die Strafe manifestiert sich nicht mehr im Leib, dessen Mauern sie zuvor noch überwinden mußte, sondern der Leib des Delinquenten wird, im Gegenteil, durch zusätzliche (Gefängnis-)Mauern umgeben und so den öffentlichen Blicken entzogen.<sup>8</sup>

Die Häutung bleibt, nachdem die Schindungsdarstellungen in der bildenden Kunst verschwinden, lediglich als philosophische und literarische Metapher präsent. Dieser kulturgeschichtliche Wandel von realen Praktiken und hoher ikonographischer Präsenz hin zur Metaphorisierung ist nicht durch vereinzelt Wiederauftauchen von Schindungsritualen (oder auch deren Mythisierung) aufzuhalten. So wird in einigen Legenden und Gerüchten über die amerikanische Sklaverei von der Häutung von Sklaven bei lebendigem Leib berichtet. Es handelt sich dabei – wenn es sie tatsächlich gegeben hat – um eine Rückübertragung in brachiale, mittelalterliche Strafrechtsrituale, die ähnlich wie die späteren Lynchmorde kollektiven Charakter besitzen.<sup>9</sup> Auch ist von Schindungen in deutschen Konzentrationslagern während des Zweiten Weltkriegs

die Rede. Es heißt, daß aus abgezogenen Menschenhäuten Alltagsgegenstände (wie Lampenschirme und Buchumschläge) angefertigt wurden, die die Wohnräume der SS-Offiziere schmückten (Oettermann 1994, S. 109 ff). Hierbei wurden ausgewählte Opfer getötet und dann – zumeist partiell, etwa um eine Tätowierung herauszuschneiden – enthäutet. Bei dieser Umformung von Menschenhaut in Trophäen und der gleichzeitigen mutwilligen Degradierung von Körperteilen zu bloßen Gebrauchsgegenständen handelt es sich nicht um eine Praktik, die auf Freilegung von Dahinterliegendem zielt (wie die Anatomie) und auch nicht um Folter (wie in den Schindungszenen), sondern um die symbolische Behauptung von Macht über den ureigensten Besitz des Menschen – seine Haut. Indem die Haut der getöteten Häftlinge zu Pergament und anschließend zu Alltagsprodukten transformiert wird, wird den Toten symbolisch der Status des Menschseins abgesprochen: Mit ihrer Haut wird genauso verfahren wie sonst nur mit der Haut von geschlachteten und abgebalgten Tieren. Im Gegensatz zum gemalten Hautpergament auf den Gerechtigkeitsdarstellungen – etwa dem mit Sisamnes' Haut bespannten Richterstuhl bei David – handelt es sich hier, und dies darf natürlich nicht übersehen werden, um tatsächliche Menschenhäute; die faschistische Praxis der Machtdemonstration ist daher eher mit archaischen Ritualen, etwa der indianischen Tradition des Skalpierens von getöteten Feinden, zu vergleichen, wo es auch um den leibhaftigen Besitz der Haut geht. Ich untersuche hier jedoch die Häutung bei lebendigem Leib.

Plath hat in ihrem Gedicht *Lady Lazarus* (1962) auf die faschistische Praxis Bezug genommen und sie zugleich ins Subjektive überhöht:

I have done it again. / One year in every ten / I manage it – / A sort of walking miracle, my skin / Bright as a Nazi lampshade, / My right foot / A paperweight, / My face a featureless, fine / Jew linen. / Peel of the napkin / O my enemy. / Do I terrify? (1981, S. 244)

In dem enigmatischen, vielschichtigen Gedicht geht es um Transformationen und zyklischen Selbstmord; dieser wird mittels der aktiven Häutung und Entblätterung verbildlicht. Das lyrische Ich

nimmt durch die (sicherlich vermessene) Identifikation mit dem Judentum die Rolle eines Opfers an, das wie Lazarus in den Tod geht, um auferweckt zu werden. Der schmerzhafteste Vorgang der Häutung – «the big strip tease» (S. 245), wie es sarkastisch heißt – ist zwar für die Betrachtenden vielleicht bedrohlich, nimmt aber dem lyrischen Ich nicht grundsätzlich seine Selbstidentität, da ihm immer wieder eine neue Haut wachsen wird. Eine ähnliche Vorstellung von aktiver Schindung – als Bild einer qualvollen, aber notwendigen Herausschälung aus veralteten, inauthentischen Hüllen – findet sich in dem Roman *Häutungen* (1975) von Verena Stefan. Der Text übernimmt das Bild einer befreienden Metamorphose als feministisches Programm, das auf ein Abstreifen einer rigiden, «zu eng gewordenen» Haut zielt (S. 29). Man muß sich «erst von der alten Haut trennen, von allein löste sie sich nicht» (S. 105), wie es dort heißt. «Nach der Häutung folgt die Identitätskrise» (S. 10), schreibt Stefan im Vorwort – dieser vorübergehende, schmerzhafteste Selbstverlust führe aber zu einem authentischeren Selbst, so die implizite These.

Der Topos der Häutung als Reinigungs- und Wachstumsprozeß, als Herausschälung aus inauthentischen Formen und Identitäten, wie er bei Plath und Stefan angedeutet wird, geht kulturgeschichtlich aus einer euphemistischen Umdeutung und Metaphorisierung des grausamen Schindungsrituals hervor. Der Akt radikaler Selbstentfremdung wird zu einem Moment der Selbstwerdung stilisiert. Aus dem Bereich der Reptilien wird ein Vorgang zyklischer Erneuerung metaphorisch auf den Menschen übertragen. Allerdings ist zu betonen – dies wird im folgenden bei der näheren Diskussion von Plaths Werken deutlicher werden –, daß Enthäutung als positive Befreiung und als gelingender Wachstumsvorgang im wesentlichen nur bei männlichen Autoren «glückt». So wird in den genannten Beispielen von Autorinnen durch die Thematiken des Selbstmords, der Provokation und der Identitätskrise angedeutet, daß es sich um einen problematischen Wandlungsvorgang handelt.

Wenn es also bereits bei Goethe in einem Brief heißt, «doch der Mensch hat viel Häute abzuwerfen, biß er seiner selbst und der weltlichen Dinge nur einigermaßen sicher wird» (Bd. II/2, S. 433), oder, wie in einem Brief an Charlotte von Stein, «O Lotte was für

Häute muß man abstreifen, wie wohl ist mirs daß sie nach und nach weiter werden, doch fühl ich daß ich noch in manchen stecke» (S. 375), so entspricht diese Rhetorik in erster Linie dem maskulinen Gestus der Befreiung, nicht dem der psychischen Qual, des Opfers oder der Unsicherheit. Auch Nietzsche analogisiert das geistige Wachsen des Menschen mit einer Häutung, welche das Selbst kontinuierlich wandeln läßt, während die Umwelt diese Veränderungen oft gar nicht bemerkt:

Man verwechselt uns – das macht, wir selbst wachsen, wir wechseln fortwährend, wir stoßen alte Rinden ab, wir häuten uns mit jedem Frühjahr noch, wir werden immer jünger, zukünftiger, höher, stärker, wir treiben unsre Wurzeln immer mächtiger in die Tiefe – ins Böse, – während wir zugleich den Himmel immer liebevoller, immer breiter umarmen und sein Licht immer durstiger mit allen unsren Zweigen und Blättern in uns hineinsaugen. (Bd. 3, S. 246f)

Die Häutung wandelt sich in diesen literarischen und philosophischen Bildern von einem das Subjekt vernichtenden singulären Ereignis zu einem bewußten, transformierenden Willensakt; sie wird von einem finalen zu einem transitorischen Moment semantisch umkodiert. Es gibt nicht eine Haut, die das Menschsein, die Individualität und die Vitalität ausmacht, sondern darunter liegen immer neue Schichten, die zu entdecken sind. Die Metapher der nackten Wahrheit, die auf einem Mechanismus des fortwährenden Freilegens beruht, wird hier auf die sukzessive «Nacktheit» unter der Haut übertragen. Diese zweite Bedeutungsschicht des Häutungsbegriffs als transitorische Wandlung wird aber nur sehr langsam dominant. Noch bei Goethe ist die der Schindung inhärente, hier aber als notwendig aufgefaßte Gewaltsamkeit mitgedacht, wie das dem ersten Teil von *Dichtung und Wahrheit* (1811) vorabgestellte Motto «der nicht geschundene Mensch wird nicht erzogen» belegt.<sup>10</sup> Goethe nimmt dabei Bezug auf das Motto der *Confessions* (1782) Jean-Jacques Rousseaus, «intus, et in cute», welches verspricht, daß sich der Autor in den folgenden Bekenntnissen ganz und gar, bis ins Innerste und sogar bis unter die Haut preisgeben werde (S. 9).<sup>11</sup>

In Goethes *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1821) wird die Formel geprägt, «der Mensch ohne Hülle ist eigentlich der Mensch» (Bd. I/10, S. 607). Goethes Protagonist entwickelt diesen Gedanken im Laufe des berühmten Gesprächs über die *anatomia plastica* mit einem italienischen Bildhauer, welcher sich gerade bei der Skulptur eines antiken Jünglings bemüht hatte, «mit Einsicht die ideelle Gestalt von der Epiderm zu entblößen und das schöne Lebendige in ein reales Muskelpräparat zu verwandeln» (S. 607). Die Hüllenlosigkeit des anatomisierten männlichen Körpers wird auch hier mit einer ›inneren‹ Unverborgenheit gleichgesetzt, welche das eigentliche Menschsein ausmacht.

In seiner Schrift *Ideen über organische Bildung* (1806–07) stellt Goethe die Häutung als elementaren Vorgang im fortwährenden Gestaltwandel alles Lebendigen heraus. Er betont,

daß kein Leben auf einer Oberfläche wirken und daselbst seine hervorbringende Kraft äußern könne; sondern die ganze Lebenstätigkeit verlangt eine Hülle, die gegen das äußere rohe Element, es sei Wasser oder Luft oder Licht, sie schütze, ihr zartes Wesen bewahre, damit sie das, was ihrem Innern spezifisch obliegt, vollbringe. [...] Die Rinden der Bäume, die Häute der Insekten, die Haare und Federn der Tiere, selbst die Oberhaut des Menschen, sind ewig sich absondernde, abgestoßene, dem Unleben hingeebene Hüllen, hinter denen immer neue Hüllen sich bilden, unter welchen sodann, oberflächlicher oder tiefer, das Leben sein schaffendes Gewebe hervorbringt. (Bd. I/24, S. 395)

Die organische Entwicklung besteht nach Goethe in einem kontinuierlichen Abwerfen der obersten Schichten.<sup>12</sup> Daß diese Häute und Schuppen erst nach dem Heranwachsen von darunterliegenden neuen Membranen abgestoßen werden – daß es also niemals zur Entblößung kommt –, ergibt sich aus der These, daß alles Lebendige eines Eingehülltseins bedarf. Ein solches Bewußtsein der Notwendigkeit von Hüllen und Grenzen wird zunehmend zugunsten eines naturwissenschaftlichen Willens zum Wissen verdrängt. Anzue hat die vielen Funktionen aufgezeigt, die durch Primärerfahrungen von Berührung und Distanz entstehen und dauerhaft über die Haut symbolisiert werden. Das Erleben von Selbstkonstanz

und psychischer Geschütztheit und Einheit sind ebenso zentral wie die libidinöse Aufladung der Psyche oder die «Behälterfunktion» des Haut-Ich. Der durch die anatomische Wende eingeleitete Paradigmenwechsel läßt diese Grundfunktionen menschlicher Selbstwahrnehmung und -erfahrung auch auf philosophischer Ebene außer acht. Das Visualprimat verdrängt nicht nur die Bedeutung des Tastsinns für die Welterschließung, sondern auch die umfassenderen Funktionen der Haut, welche die Identität unmittelbar (im Wortsinn) begründen.

Im 2. Buch Makkabäer (7.1–42) des Alten Testaments wird das sogenannte *Martyrium der sieben Brüder und ihrer Mutter* geschildert. Als gläubige Juden weigern sie sich, Schweinefleisch zu essen, und werden daraufhin zum Tode verurteilt. Die Folterung beginnt mit dem Herausschneiden der Zunge und dem Abziehen der Kopfhaut «nach Skythenart», wie es heißt.<sup>13</sup> Die Verweigerung der Einverleibung von Fleisch führt so zur strafweisen Bloßlegung des eigenen. Minuziös wird die qualvolle Tötung aller sieben Söhne und der Mutter geschildert, die jeweils dem Sterbenden bei der Folterung zusehen müssen. Als letztes wird der Tod der Mutter berichtet, hier bleibt jedoch offen – im Gegensatz zur Todesschilderung der Söhne –, ob auch sie skalpiert wurde.

Dies ist nicht zufällig, denn die Enthäutung oder Skalpierung einer Frau würde ein offenbar bestehendes Tabu brechen, das bis in die Gegenwart hinein kaum seine Wirkung verloren hat. In der Medizingeschichte beispielsweise sind so gut wie gar keine weiblichen Figuren als *écorchés* überliefert; es gibt auch keine teilenthäuteten Torsi oder Schädel zur Freilegung und Demonstration des Nerven-, Lymph- und Adergeflechts.<sup>14</sup> Bis heute werden in Anatomieatlanten weibliche Körper nahezu ausschließlich gezeigt, wenn es um die Reproduktionsorgane oder um andere Organe in der Bauchhöhle geht (vgl. Abb. 9, 10 und 19), alle anderen Abbildungen sind die von männlichen Körpern. Der maskuline Körper wird als der ›normale‹, paradigmatisch menschliche Körper, der feminine als ein abweichender und sexualisierter, als eine spezifische Variante der männlichen Norm verstanden. Sofern es nicht um die Reproduktionsorgane geht, ist eine Abbildung des weiblichen Kör-

pers unüblich, da er als erotisch aufgeladener Leib verstanden wird und eine mögliche Sexualisierung dem kalten (männlichen) ärztlichen Blick im Wege steht. So stellen auch die bereits erwähnten, im späten 18. Jahrhundert vermehrt hergestellten weiblichen Ganzkörpermodelle aus Wachs mit offenem Unterleib und die zu öffnenden weiblichen Schädelmodelle keine Ausnahme dar, sondern erhärten vielmehr die These einer grundsätzlichen Geschlechterdifferenz innerhalb der anatomischen und künstlerischen Abbildung: Zwar ist der Frauenleib inzwischen auch ein «öffentlicher Ort» (Duden 1991), dies gilt bei genauerer Betrachtung aber nur für seine tiefen «Höhlen» und seine äußerste Oberfläche selbst. Das Dazwischen, das Gefäß- und Muskelgeflecht ist entweder aufgrund seiner Funktionalität und seiner potenten «Kraft» oder aufgrund seiner attribuierten obszönen Häßlichkeit der blutigen Verwundung weiterhin tabu. Die weibliche Haut wird als verbergender Schleier verstanden. Eine «Entkleidung» der Frau aus ihrer Haut würde den Mythos des Andersseins grundlegend zerstören. Auf der Haut ist die Frau Frau und im Inneren ihres (Unter-)Leibes auch. Die Schichten dazwischen sind mit einem Tabu belegt – insofern sie «Wunde» sind – oder männlich kodiert – insofern sie «Muskelleib» sind – und müssen in dieser Unbestimmtheit verharren, da sie sonst eine bestehende Ordnung des Begehrens grundsätzlich gefährden würden. Die Frau soll als das «verwundete» Geschlecht bestehenbleiben; die Haut bleibt Fetisch und Schleier, die notwendig das verhüllt, was sie nicht offenbaren darf. Plath hat diesen Zusammenhang erkannt, wenn sie ihr sich häutendes lyrisches Ich in *Lady Lazarus* fragen läßt «Do I terrify?».

In dem Anatomieatlas *De humani corporis fabrica librorum epitome* (1543), der Studienausgabe von Vesals *Fabrica*, finden sich zwei «Adam» und «Eva» betitelte archetypische Figuren, welche von Proportionen, Positionierung im Raum, Gestus und Gestalt her an griechische Skulpturen erinnern (Abb. 27). Der Männerleib wird als ein von transparenter Haut umhüllter, kraftvoller Muskel- und Adernleib vorgestellt, während der Frauenleib als oberflächlich unkonturierter, glatter Körper charakterisiert ist. Die Pose der weiblichen Figur deutet die klassische Haltung der *venus pudica* an, gleichzeitig verweist ihre Hand, die die Scham verhüllt,

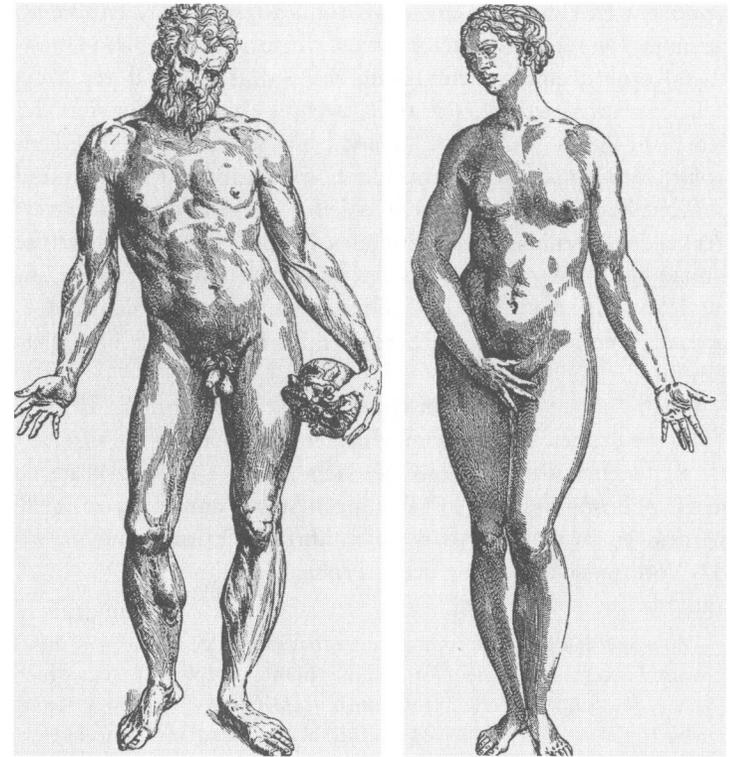


Abb. 27: sog. Adam und Eva aus: Andreas Vesalius *De humani corporis fabrica librorum epitome* (1543)

in einer Art Zeigegestus auf die unter der Haut liegenden Reproduktionsorgane und die Fähigkeit der Frau, Leben zu schaffen. Die Assoziation zur Gebärfähigkeit wird dadurch verstärkt, daß die männliche Figur in der spiegelverkehrt dazu angeordneten Hand einen Schädel hält, welcher als *memento mori* das Gegensymbol zur weiblichen Fruchtbarkeit darstellt. Vesal hat über einen *écorché* aus seiner *Fabrica* gesagt, daß die dort freigelegten Oberflächennuskeln auch beim Lebenden zu sehen seien (Roberts/Tomlinson 1992, S. 150). Für die vorliegende, äußerst seltene Darstellung von

unversehrten Figuren in einem Anatomieatlas gilt nun, daß Vesal, wenn er von jenen Oberflächenmuskeln spricht, nur den männlichen Körper meint, welcher für ihn der einzige ist, der durch Muskeln charakterisiert ist. Die transparente, elastische Qualität der Haut ist beim muskulösen Männerleib eine wünschenswerte Eigenschaft, da sie das durchscheinen läßt, was positiv mit Vitalität und Virilität konnotiert ist. Der Frauenleib hingegen bedarf einer verdeckenden, verhüllenden, glättenden Körperhaut, die das diffuse Innere nicht preisgibt. Die Kodierung von Weiblichkeit findet auf der Haut statt, die von Männlichkeit darunter, so ließe sich der Gegensatz pointieren, der hier bereits etabliert wird, aber über viele Jahrhunderte gültig bleibt.

Jonathan Swift schreibt in seiner satirischen Schrift *A Tale of A Tub* (1704) über die «wisdom which converses about the surface» (S. 83) – eine Weisheit der Oberfläche, welche im Gegensatz zu jenen philosophischen Anstrengungen stehe, immer in die Tiefe vordringen zu wollen. Als Beispiel führt er die Anatomie an, wo das Vordringen zu ständig neuen Problemen führe:

I do here think fit to inform the reader that in such conclusions as these, reason is certainly in the right, and that in most corporeal beings which have fallen under my cognizance, the *outside* hath been infinitely preferable to the *in*: whereof I have been further convinced from some late experiments. Last week I saw a woman *flayed*, and you will hardly believe how much it altered her person for the worse. (S. 84)

Es ist kein Zufall, daß Swift als Pointe seiner These die anatomisch gehäutete Frau anführt, deren «Persönlichkeit» sich, wie er ironisch formuliert, durch die Entfernung der Haut so sehr ins Negative verändere. Er betont, daß dieser scheußliche Anblick seiner Erkenntnis nicht zudringlich sei und das weibliche Äußere demgegenüber immer zu bevorzugen sei.

Zu einem Zeitpunkt, als männliche Muskelfiguren bereits unerläßlich für die Künftlerausbildung waren, schreibt Denis Diderot in seinem *Essai sur la peinture* (1766) über den prekären Zusammenhang von Enthäutung und Weiblichkeit:

Das Studium des Muskelmannes hat ohne Zweifel seine Vorteile; aber sollte nicht zu befürchten sein, daß dieser Geschundne beständig in der Einbildungskraft bleiben, daß der Künstler auf der Eitelkeit beharren werde, sich immer gelehrt zu zeigen, daß sein verwöhntes Auge nicht mehr auf der Oberfläche verweilen könne, daß er, trotz der Haut und des Fettes, immer nur den Muskel sehe, seinen Ursprung, seine Befestigung, sein Einschmiegen? Wird er nicht alles zu stark ausdrücken? wird er nicht hart und trocken arbeiten? werde ich nicht den verwünschten Geschundnen auch in Weiberfiguren wiederfinden? Weil ich denn doch einmal nur das Äußere zu zeigen habe, so wünschte ich, man lehrete mich das Äußere nur recht gut sehen und erließe mir eine gefährliche Kenntnis, die ich vergessen soll. (Bd. 1, S. 637 f)

Während bereits das Wissen um den männlichen *écorché* einen unwiderruflich verstörenden Effekt sowohl bei der Kontemplation des reproduzierten menschlichen (männlichen) Leibes als auch bei der Kunstproduktion hat, wird weibliche Hautlosigkeit hier als geradezu undenkbar dargestellt, eine Kenntnis davon sogar als «gefährlich» bezeichnet. Auffällig ist insbesondere der Selbstbezug, der sich durch den Wechsel von der dritten zur ersten Person – von der Identifikation mit dem Künstler zum nackten Ich – andeutet: Die entsetzliche hautlose Frau, die nun möglicherweise durch alle glattleibigen weiblichen Skulpturen, Gemälde und Zeichnungen hindurchschimmern wird, gefährdet das Bild vom Selbst und vom anderen (dem «schönen» Geschlecht) von Grund auf. Eine derartige «Entsublimation» (Žižek 1997, S. 78) des weiblichen Körpers ist irreversibel.

Die enthäutete Frau, dies scheint das durchgehende Muster zu sein, ist keine Frau mehr. Weiblich ist nur der schlammig-dunkle Nährboden in den Tiefen des Leibes oder die glatte, schöne Hüllen-Fassade, die diesen Leib umgibt, nicht jedoch die kraftvoll-vitale, aber profane Zwischenschicht aus Muskeln und Gewebe. Die Frau ist dabei nicht Oberfläche *oder* Container, sondern beides erweist sich, zumindest imagologisch, als die zwei Seiten einer Vorstellung: die Frau als Hohlraum mit einer abschließenden, glatten Außenhaut. Wäre diese Haut entfernt, so wäre ihr Körper auch kein «Behälter» mehr. Elisabeth Grosz hat betont, daß es zwar eine Fülle von theoretischer Literatur über weibliche Körperflüssigkei-

ten gibt, über männliche hingegen, abgesehen von vereinzelten medizinischen Studien, gar keine (S. 198 ff). Sie konstatiert zu Recht, daß der männliche Körper symbolisch nach und nach verschlossen wurde, zu einem «impermeable body», während der weibliche als «a leaking, uncontrolable, seeping liquid» konstruiert wurde. So ist in diesem Prozeß «of phallicising the male body» das Gegenkonzept des weiblichen Körpers als «a vessel, a container» entstanden, was sich deutlich bezüglich der Haut zeigt.

Ein paar ergänzende, teilweise sehr frühe Belege aus dem weiten Feld der westlichen Kulturgeschichte sollen die These des Tabus der hautlosen Frau erhärten. Den Apokryphen zufolge erhielt Adam, bevor ihm Eva geschaffen wurde, von Gott zwei andere Frauen. Lilit, die erste Gemahlin, weigerte sich, im Liebesakt unter Adam zu liegen, weil sie es als demütigend empfand. Die zweite Frau wiederum konnte Adam nicht begehren, denn er hatte bei ihrer Erschaffung zugehört:

Gott verzagte nicht, weil es Ihm nicht gelungen war, Adam eine passende Gehilfin zu geben. Er unternahm einen neuen Versuch und ließ ihn zusehen, während Er die Anatomie einer Frau aufbaute; dafür benutzte Er Knochen, Gewebe, Muskeln, Blut und Drüsenabsonderungen, überzog dann das Ganze mit Haut und fügte an verschiedenen Stellen Haarbüschel hinzu. Der Anblick widerte Adam so sehr an, daß er, selbst dann, als diese Frau, die erste Chawah, in ihrer vollen Schönheit stand, einen unbezwingbaren Widerwillen verspürte. Gott erkannte, daß Er erneut versagt hatte, und entfernte die erste Chawah. Wo sie blieb, weiß niemand mit Sicherheit. (Ranke-Graves/Patai 1986, S. 81)

Daraufhin formt Gott Eva, während Adam schläft. Nur so kann dieser endlich mit der dritten ihm zugesellten Frau einen Bund eingehen. Bezeichnend ist nicht nur, daß für die zweite Frau, deren Inneres den neugierigen Blicken Adams preisgegeben war, im Gegensatz zu den zwei anderen kein Name überliefert ist, sondern auch, daß sie unbekannt verschwindet: Die Namenlose, die hautlos in ihrer fleischlichen Blöße gesehen wurde, wird nicht zur Legende (wie die erste Frau Lilit), sondern zum Nichts. Selbst die glättende, sie umhüllende Haut löscht die primäre Erinnerung an das Darunter

nicht mehr aus. Der schöne Schein des Weiblichen kann, wenn das identitätslose Fleisch dem männlichen Blick einmal preisgegeben war, seine Wirkung nicht mehr entfalten.

Das Motiv des abgetöteten Begehrens durch Offenlegung des weiblichen Inneren spielt in Johannes von Tepl's Streitgedicht *Der Ackermann und der Tod* (um 1401) ebenfalls eine zentrale Rolle. In dem Dialog bemüht sich der personifizierte Tod, die Trauer eines Bauern um seine verstorbene Frau dadurch zu lindern, daß er ihm schildert, was eine Frau unter ihrer Haut, dem «gemalten Trugbild», mit all den in ihrem Leib stattfindenden Gärungs- und Zersetzungsprozessen, tatsächlich ist:

ein ganzer Unrat, ein Kotfraß, ein Wurmfraß, ein Stankhaus, ein widerwärtiger Spülzuber, ein faules Aas, ein Schimmelkasten, ein Sack ohne Boden, eine durchlöchernte Tasche, ein Blasebalg, ein gieriger Schlund, ein übelriechender Harnkrug, ein übelduftender Eimer, ein betrügerlicher Puppenschein, ein lehmiges Raubhaus, ein unersättlicher Löschtrug und ein gemaltes Trugbild. [...] Nimm und zieh ab der schönsten Frau des Schneiders Farbe, so siehest Du eine schmachliche Puppe, eine rasch welkende Blume und kurz dauernden Glanz und einen bald zerfallenden Erdenkloß! (S. 45)

Der Tod sagt dem Mann, daß ihm, wenn er nur «eines Luchses Auge» hätte und ins «Innere hindurchsehen» könne, «darob grauen» würde (S. 45). Es geht in diesem Text zwar auch allgemein um die Wertlosigkeit und Unreinheit des physischen Leibes unabhängig vom Geschlecht, dennoch ist die Wiederaufnahme des apokryphen Motivs kein Zufall. Auch die im Mittelalter populären allegorischen *Frau-Welt-Figuren* – etwa die Portalfigur des Konrad von Würzburg im Wormser Dom (13. Jh.) – zeigen von vorn die weibliche Schönheit in üppig gewandeter Gestalt, während man beim Betrachten von hinten dem Anblick von Innereien und zersetzendem Gewürm ausgesetzt ist. Daß das Innere bis weit ins Mittelalter primär mit dem Weiblichen identifiziert wurde, deutet an, daß die Tabuierung weiblicher Enthäutung, wie wir sie seit der Renaissance finden, ihre Ursprünge in dieser frühen kollektiven Zuschreibung hat.

Georg Simmel verweist auf eine vermeintliche biologische Ver-

schiedenheit der Geschlechter, indem er sie – bezeichnenderweise in der Abhandlung *Zur Psychologie der Frauen* (1890) – auf einen «Differenzierungsmangel» des weiblichen Körpers zurückführt:

Auf dem Gebiet des Körperlichen zunächst dürfte die Behauptung eines Differenzierungsmangels der Frauen Geltung haben. Durch die ganze Natur hindurch ist das weibliche Geschlecht weniger modifiziert als das männliche; das Weibchen ist überall den Jungen der eigenen Spezies ähnlicher als das Männchen [...]. Die Oberfläche des männlichen Körpers ist mehr differenziert als die des weiblichen. Das Knochengerüst tritt energischer hervor, macht sich durch Hebungen und Senkungen bemerkbar, während bei dem Weibe die gleichmäßigeren Fettpolster den Körper als eine mehr ebene, nur in großen Zügen gehobene und gesenkte Fläche erscheinen lassen. (1989, Bd. 2, S. 67)

Claudia Schmölders betont zu Recht den Scheincharakter dieses «sanften Porträts», wenn sie davon spricht, daß es «wie eine höfische Maske» das darunterliegende, «schauerliche Antlitz der Gorgo verbirgt» (S. 149 f). Wenn Simmel behauptet, die Frau hätte einfach mehr und gleichmäßigere «Fettpolster», die ihre Oberfläche glätten, so wird nichts über den Schrecken ausgesagt, den der männliche Betrachter mit der möglichen Freilegung dieser «Polster» assoziiert. Nietzsche spricht entsprechend, ähnlich wie bereits Swift, von einer «Tapferkeit», welche darin besteht, bei der Suche nach Wahrheit an der Oberfläche stehenzubleiben. Wie dieser illustriert er sein Argument mit dem Bild der weiblichen Haut:

Vielleicht ist die Wahrheit ein Weib, das Gründe hat, ihre Gründe nicht sehen zu lassen? Vielleicht ist ihr Name, griechisch zu reden, Baubo? ... Oh diese Griechen! Sie verstanden sich darauf, zu *leben*: dazu tut not, tapfer bei der Oberfläche, der Falte, der Haut stehenzubleiben, den Schein anzubeten, an Formen, an Töne, an den ganzen Olymp des Scheins zu glauben! Diese Griechen waren oberflächlich *aus* Tiefe! (Bd. 3, S. 15)

Das Beharren auf der Oberfläche (des Weiblichen) ist notwendig, um «zu leben». Dieses Leben würden die «Gründe» des «Weibes» in Frage stellen.

Rainer Maria Rilke beschreibt in seinem als fingiertes Tagebuch verfaßten Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) eine Szene, in der der Ich-Erzähler in den Pariser Straßen eine Frau beobachtet, die «ganz in sich hineingefallen» war, «vornüber in ihre Hände» (Bd. 3, S. 112). Er geht ihr nach, als sie plötzlich seine Schritte hört:

Die Frau erschrak und hob sich aus sich ab, zu schnell, zu heftig, so daß das Gesicht in den zwei Händen blieb. Ich konnte es darin liegen sehen, seine hohle Form. Es kostete mich unbeschreibliche Anstrengung, bei diesen Händen zu bleiben und nicht zu schauen, was sich aus ihnen abgerissen hatte. Mir graute, ein Gesicht von innen zu sehen, aber ich fürchtete mich doch noch viel mehr vor dem bloßen wunden Kopf ohne Gesicht. (S. 112)

Rilkes Protagonist, der in der vorangegangenen Szene leichtfertig davon gesprochen hatte, daß die Menschen doch mehrere Gesichter hätten und die meisten sie kontinuierlich wechseln würden, sofern sie nicht «sparsame, einfache Leute» seien, die immer das gleiche tragen (S. 111), ist entsetzt, daß diese Frau wortwörtlich «ihr Gesicht verliert» und sich darunter das nackte Fleisch befindet. Ihn fürchtet so sehr davor, daß er es vorzieht, wie gebannt in das «Gesicht von innen» zu sehen, auch wenn es ihn gleichfalls mit Entsetzen erfüllt. Was er in den Handflächen liegend erblickt, ist jenes Gesicht, das die Frau von sich sieht – ihr «inneres Gesicht» – und somit eine grenzenlose, erschreckende Intimität. Weder wird beschrieben, was er dort wahrnimmt, noch deutet der Autor an, was für eine enthäutete Physiognomie der Frau sein Blick erwarten würde. Statt dessen wendet sich der Text anschließend der allgemeinen Problematik der Furcht zu und läßt so das enthäutete Gesicht bloß andeutungshaft stehen.

Die Realgeschichte und Praxis der gewaltsamen Durchdringung und Zerstörung des Frauenleibes (Duerr 1993; Theweleit 1993 Bd. 1; Cameron/Frazer 1993) zeugt von einem immer wiederkehrenden Angriff auf den Unterleib der Frau und ihre primären und sekundären Geschlechtsorgane; nicht jedoch finden sich Angriffe auf die Schichten direkt unter der Haut oder die Haut selbst. Das

pure Abschälen und Entfernen der Oberflächenschichten scheint ein Gewaltakt zu sein, den Männer gegen andere Männer ausführen – jedenfalls nach antiker und biblischer Überlieferung und mittelalterlicher Strafpraxis. Kulturgeschichtlich wird (in Folter, Medizin und sexuellen Gewaltverbrechen) die Haut der Frau durchbohrt, während die des Mannes abgezogen wird, so läßt sich verallgemeinernd schließen.

Der Film *The Silence of the Lambs* (1990<sup>15</sup>) thematisiert erstmalig die Enthäutung von Frauen: Ein Psychopath, dem die ersehnte Geschlechtsumwandlung aufgrund früherer Straftaten verwehrt wurde, bringt junge Frauen in seine Gewalt. Nach einiger Zeit der Gefangenschaft, in der das weibliche Opfer (das von ihm wie ein Tier nur mit «it» angesprochen wird) seine Haut mit einer Speziallotion pflegen mußte, bis sie ausreichend glatt ist, tötet er die Frau und entfernt ihr die flächige Rückenhaut. Aus den anschließend gegebenen Stücken will er sich eine zweite, eine weibliche Haut nähren. Durch das zentrale Symboltier der Raupe, die sich zum schönen Schmetterling entpuppen kann, wird angedeutet, daß es sich um den Versuch eines magischen Transformationsrituals geschlechtlicher Identität handelt – als eine Verwandlung vom (häßlichen) männlichen Körper zum (schönen) weiblichen Körper.<sup>16</sup> Über das Unter-der-Haut-Liegende der jungen Frauen wird indes fast nichts preisgegeben: Gehäutet wird ein Teil des Rückens, also eine der geschlechtsneutralsten Stellen des Körpers, der zudem nur momenthaft ins Bild gebracht wird, so als ließe sich ein solcher hautloser Leichnam nicht repräsentieren. Der Tötungsakt selbst beruht weder auf einem strafenden, noch auf einen wissenserweiternden Motiv; er dient lediglich dem an sich «profanen» Zweck des Besitzes der Haut, die Buffalo Bill als «the essence of femaleness» (Halberstam 1995, S. 168) mißversteht. Daß dabei – wie zufällig – das Phantasma der hautlosen Frau berührt wird, macht den subtilen Horror des Films aus, der so auf die kollektive Abwehr weiblicher wie männlicher Zuschauer setzen kann. Objekt des pathologischen Verlangens ist jene weibliche Haut, die von jeher in der einen oder anderen Form als «fetishized signifier» (Halberstam 1991, S. 42) Ziel des männlichen Begehrens war. So läßt sich auch keine eigentliche Wende, sondern eher die Bestätigung der alten

Zuschreibung erkennen, der zufolge die Frau auf die glatte Oberfläche oder die Eigenschaft des Einschließens von Hohlräumen reduziert wird. Die hautlosen Rücken der Leichen hingegen sind *abject* – sie sind der Ort des weiblichen Körpers «where meaning collapses» (Kristeva 1982, S. 2). So zeigt sich auch hier, daß jene archaische Angst, die mit dem Verlust der Haut (als Container der Körperflüssigkeiten wie als symbolische Grenze) einhergeht, auf die weibliche Hautlosigkeit allein verschoben wurde. Die enthäutete Frau stellt so eine Bedrohung dar, für «the inner and the outer borders in which and through which the speaking subject is constituted» (S. 69).

In der hier vorgestellten *tour d'horizon* durch die Kulturgeschichte und Abbildungspraxis von Enthäutung wurde die enge Verknüpfung von Schindung und Wissensproduktion dargelegt, die sowohl Anatomie und Kunst verbindet als auch Vorstellungen von (Selbst-)Erkenntnis im allgemeinen auszeichnet. Das Überschreitende der medizinischen Menschensektion wird verdeckt, indem die Entfernung oder Lüftung der Haut vom anatomischen Präparat selbst vorgenommen wird – oder indem (wie im Fall einiger Mar-syas-Szenen) der zu Enthäutende sich aktiv aus seiner Haut herausstemmt. Die Haut wird so als störende Membran inszeniert, die der Anschauung und dem Wissen im Wege steht. Die Enthäutung steht für eine Reihe von gegensätzlichen Prozessen und Bedeutungsschichten. So bezeichnet sie einerseits, in Folter und Tötung, die extremste Einschreibung von Macht. Andererseits wird sie als Allegorie für einen Akt der Befreiung oder der (gewaltsamen) Modifikation verstanden. Sie markiert somit sowohl Verlust des Selbst als auch dessen Gewinn.

Diesem singulären Hautverlust steht ein Bild der kontinuierlichen Häutung gegenüber, indem das ständige Abwerfen oder Sich-Abschinden von Häuten und Hüllen als Vorgang der Reifung und Transformation interpretiert wird. Auch wenn Autorinnen diese Form der Häutung als Selbstwandlungsprozeß ebenfalls thematisieren, so ist die Vorstellung des hautlosen Körpers als positive Imago in der westlichen Kultur dennoch eine radikal maskuline. Das männliche Subjekt kann sich, als ultimative Erlösungsphanta-

sie, von seiner Haut befreien, während das weibliche in ihr gefangen bleibt. Die weibliche Haut wird als Maske verstanden; die Frau ist zwar «Biederweib im Angesicht», daß sie aber zugleich ein «Schandsack in der Haut» ist, darf der Mann nicht vergessen, um die Geschlechterdifferenz zu stabilisieren. Das Tabu weiblicher Hautlosigkeit liegt darin begründet, daß die männlichen Autoren und Künstler eine Ausgrenzung des anderen in sich vornehmen. Das, was unter der Haut nicht potenter Muskelleib ist, sondern blutige Fleischmasse, ist als männlicher Körperanteil unerwünscht und muß auf das als formlos bestimmte Weibliche projiziert werden.

### Anmerkungen

- 1 Der hier gezeigte Stich ist erstmals in Gaetano Petriolis *Tabulae anatomicae a celeberrimo pictore Petro Berrettino Cortonesi delineatae* (1741) gezeigt worden, er geht aber auf eine Zeichnung Pietro Berrettini da Cortonas zurück, die bereits um 1618 angefertigt wurde. Ich zeige den späteren Stich, da die Illusion des *hohlen* Leibes hier noch deutlicher herauskommt. Zum Vergleich beider Versionen siehe Roberts/Tomlinson 1992, S. 275.
- 2 Dieses Traktat ist im wesentlichen eine Nachahmung der Tafelsammlung des Vesalius, dessen Mitarbeiter Valverde zeitweilig war; die hier gezeigte Muskelfigur zählt jedoch zu den eigenständigen Entwürfen Gaspar Becerras für Valverdes Atlas (Poseq 1994, S. 6).
- 3 Bonasone fertigte – an die berühmte *écorché*-Serie aus Vesalius' *Fabrica* angelehnt – ebenfalls eine Serie von 14 Anatomiestudien an, auf denen sich Männer selbst enthäuten oder bereits hautlos sind. Die Datierung ist unklar, angesetzt wird ein Zeitraum von 1560 bis 1570 (Massari 1983, S. 109).
- 4 Vgl. zur Deutung dieses Gemäldes im Kontext der Anatomiegeschichte auch H. Böhme 1992, S. 134 ff.
- 5 Im Mythos heißt es, daß Marsyas auf einer Flöte spielt (was später manchmal als Panflöte verstanden wird, ursprünglich war es eine schmale Flöte aus nur einem Rohr). Apoll spielt auf einer Kithara, die aber bereits im Altertum nicht eindeutig von der Lyra unterschieden wurde. In der Renaissance wurde Apoll dann zunehmend mit einer Lira da Braccio abgebildet, so auch hier.
- 6 Midas war in einem anderen musikalischen Wettstreit, dem zwischen Apoll und Pan, zum Richter bestellt worden und hatte Pan zum Sieger erklärt. Apoll ließ ihm zur Strafe Eselsohren wachsen, wie auf dem Stich deutlich zu sehen. Die Zusammenfügung beider Musikwettstreit-Mythen in einem Bild ist Meiers Zutat (Rapp 1985, S. 69, Anm. 5).
- 7 In seiner Abhandlung *Plastik* spricht Johann Gottfried Herder in bezug auf die «schreckliche natürliche Unnatur» der als besonders realistisch geltenden Bartholomäus-Marmorplastik von Marco D'Agrate im Mailänder Dom (1562) davon, daß kein griechischer Bildhauer es vermocht haben könnte, eine Skulptur derart «hervorzuschinden» (1994, Bd. 4, S. 272).
- 8 Das leibliche Moment der Strafe wird zum möglichst zu vermeidenden Nebenaspekt, sie soll sich fortan ausschließlich an die «Seele» des Verbrechers richten (Foucault 1992).
- 9 Vgl. die Erwähnung von Enthäutungen bei Joel Chandler Harris *Uncle Remus: His Songs and Sayings* (1881) und Charles Chesnutt *The Conjure Women* (1899). Es handelt sich bei beiden Texten um klassische Beispiele sogenannter *vernacular culture*, der afro-amerikanischen Volkskultur.
- 10 Goethe zitiert den Spruch, der auf ein Fragment des attischen Komödiendichters Menander Bezug nimmt, auf griechisch (1986, Bd. I/14, S. 9; vgl. auch Kommentar S. 1074).
- 11 «Innerlich, bis unter die Haut» nimmt Bezug auf eine Satire des römischen Satirikers Aulus Persius Flaccus (34–62 n. Chr.), wo es heißt: «Ego te intus et in cute novi» («Ich kenne dich innerlich, bis unter die Haut»). Mit diesem Motto drückt Rousseau also die Gewißheit aus, sich selbst zu kennen und seinen Charakter rückhaltlos darzulegen. Zu Beginn des zweiten Teils wird das Motto erneut genannt (Kommentar S. 680).
- 12 Zur Kontextualisierung der Häutungsmetapher mit dem Bildungsbegriff bei Goethe vgl. Dane 1994, S. 141 ff.
- 13 Dem Verfasser des deuterokanonischen Buchs könnte der Marsyas-Mythos bekannt gewesen sein. In den Texten, die den Marsyas-Mythos überliefern, ist derjenige von Hygin (60 v. Chr. – 10 n. Chr.) der einzige, der auf den Skythen als Schinder verweist, eine Figur, die die antike Plastik übernommen hat. Das 2. Makkabäerbuch ist früher, vermutlich in der Zeit nach 160 v. Chr. entstanden.
- 14 Die einzige mir bekannte Ausnahme stellen drei Anatomiedarstellungen von Jacques Fabian Gautier d'Agoty (1710–1786) dar: In seiner *Anatomie des parties de la génération* (1773) findet sich eine von der Seite gezeigte hochschwängere hautlose Frau, deren Muskeln wie feste

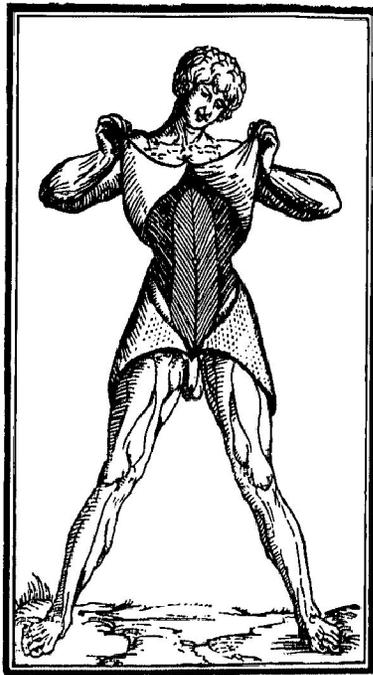
schraffierte Stoffbahnen um ihren Leib gewickelt erscheinen – oder gar wie eine Rüstung aussehen. Auch der geöffnete Uterus ist wie ein Schichtengewebe gezeigt (vgl. Abb. bei Stafford 1998, S. 176). Die *Anatomie générale* (1774) zeigt einen Frauentorso mit enthäuteter rechter Seite. Zudem fertigte Gautier d'Agoty den sogenannten «Anatomischen Engel» an, eine gewendete Frauenfigur, deren Rückenmuskeln so entblößt sind, daß die aufgeklappte Haut wie Flügel wirkt (vgl. Abb. bei Lemire 1993, S. 83). Alle Darstellungen sind äußerst stilisiert, artifizuell und hochtheatral; sie umgehen daher das Phantasma der gehäuteten Frau, obwohl sie es zeigen.

- 15 Demme, Jonathan, Reg. *The Silence of the Lambs*. Spielfilm. Nach dem Roman v. Thomas Harris. Columbia Tri-Star, 1990.
- 16 Kreiert wird so ein «posthumanes Geschlecht» (Halberstam 1991, S. 37 ff). Aus mythologischer Sicht ist das Rauben der (ursprünglich notwendig unversehrten) Haut eines Feindes und das sich damit Kleiden immer ein Akt der Stärkung des eigenen Schutzes im Glauben, daß sich die Kraft des anderen durch die Haut auf den neuen Besitzer überträgt (Anzieu 1992, S. 73).

**Claudia Benthien**

rowohlts enzyklopädie  
Herausgegeben von Burghard König

# HAUT



Literaturgeschichte –  
Körperbilder –  
Grenzdiskurse

*Fotos* Gunnar Brehm (Abb. 15, 16), Franco Cianetti (Abb. 10), Bernard Faye (Abb. 8, 9, 11), Simon Hunter (Abb. 38), Nina Kuo/Anne Billson (Abb. 40), Alan Richardson (Abb. 2), Tadasu Yamamoto/Jun Morioka (Abb. 39)

2. Auflage Februar 2001

Originalausgabe  
Veröffentlicht im Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH,  
Reinbek bei Hamburg, Juni 1999  
Copyright © 1999 by Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH,  
Reinbek bei Hamburg  
Umschlaggestaltung Jens Kreitmeyer  
Vignette: siehe Abbildung 17, Seite 78  
Satz Sabon und Syntax PostScript (PageOne)  
Gesamtherstellung Clausen & Bosse, Leck  
Printed in Germany  
ISBN 3 499 55626 X

**rowohlts  
enzyklopädie**

**ro  
ro  
ro**

Claudia Benthien

# Haut

Literaturgeschichte  
Körperbilder  
Grenzdiskurse

rowohlts enzyklopädie  
im Rowohlt Taschenbuch Verlag

## Inhalt

### 1. Die Tiefe der Oberfläche

Einführung 7

### 2. Grenzmetaphern

Die Haut in der Sprache 25

### 3. Durchdringungen

Körpergrenzen und Wissensproduktion in Medizin und  
kultureller Praxis 49

### 4. Häutungen

Enthüllung, Folter, Metamorphose 76

### 5. Seelenspiegel

Die Epidermis als Leinwand 111

### 6. Verrätselung

Die Fremdheit der Haut 131

### 7. Panzerhaut und Muttermal

Imagologie einer Geschlechterdifferenz 158

### 8. Andershäutigkeit

Wissenschafts- und Literaturgeschichte der Hautfarben 172

### 9. Blackness

Zur Problematik der Hautfarben im afro-amerikanischen  
Diskurs 195

## **10. Hand und Haut**

Anthropologie und Ikonographie der Hautsinne 222

## **11. Berührungen**

Zur Parallelität erotischer, emotiver und «seelischer»  
Hautempfindungen 242

## **12. Teletaktilität**

Die Haut in den Neuen Medien 265

## **13. Schluß** 280

Literatur 288

Namenregister 311

Sachregister 314