

5. Seelenspiegel

Die Epidermis als Leinwand

Es war freilich nicht fein, daß er sich mit meinem Namen diesen Spaß erlaubte; denn der Eigename eines Menschen ist nicht etwa wie ein Mantel, der bloß um ihn her hängt und an dem man allenfalls noch zupfen und zerren kann, sondern ein vollkommen passendes Kleid, ja wie die Haut selbst ihm über und über angewachsen, an der man nicht schaben und schinden darf, ohne ihn selbst zu verletzen. (Goethe 1986, Bd. I/14, S. 444)

Goethe stellt hier Namen und Haut in einen unmittelbaren Zusammenhang, indem er beide als unerläßliche Anteile der Identität charakterisiert.¹ Der Name gilt eigentlich als etwas Äußeres, von anderen Gegebenes, während dem Menschen die Haut bei der Geburt zufällt. Indem beides miteinander in Verbindung gebracht wird, sagt Goethe indirekt auch aus, daß die Haut fundamental identitätsgebend ist, denn sie identifiziert das Individuum wie ein Name. Um diese Verknüpfung von Selbst und Haut soll es nun gehen.

In Michelangelos Fresko *Das Jüngste Gericht* (1541) wird an zentraler Stelle die Auferstehung des Apostels Bartholomäus dargestellt, der seine Haut dem Weltenrichter vorzeigt, um sein Martyrium zu demonstrieren. Erst vor wenigen Jahrzehnten ist erkannt worden, daß Michelangelo sich auf der abgezogenen Haut des Märtyrers (Abb. 28) selbst porträtiert hat (Poseq 1994).² Das geschundene Gesicht gilt sogar als das einzige Selbstbildnis des Künstlers. Die Tatsache, daß sich in der Renaissance ein Maler in einer religiösen Darstellung selbst inseriert, war keineswegs unüblich; daß er seine Züge jedoch der faltigen, geschundenen Haut leiht (und nicht etwa der voluminösen, kraftvollen Gestalt des Auferstandenen), ist singulär. Leo Steinberg interpretiert die Szene dahin gehend, daß Michelangelo selbst, in Form des Hautbalgs, um Gnade bittet und damit allegorisch auf die nur Gott vorbehaltene



Abb. 28: Michelangelo Buonarroti
Jüngstes Gericht (Detail)
 (1534–41)

Möglichkeit verweist, daß die Haut des Künstlers nach dem Tod ›neues Fleisch‹ erhält. Steinberg bezieht sich auf ein Zitat aus Hiob, nach welchem der Mensch die Hoffnung auf individuelle Auferstehung in sich trägt. Dies wird so imaginiert, daß er aus der Erde aufsteigen und wieder mit seiner alten Haut bekleidet wird, um dann in seinem Fleisch Gottes ansichtig zu werden.³ Was die Bartholomäus-Szene des Freskos darstellt, ist jener kurze Moment, der über ein individuelles Schicksal entscheidet, «whether one rotted vesture is to be fleshed or not, salvaged or dropped» (S. 435).⁴ Bedeutsam erscheint mir diese Deutung insofern, als sie implizit die Haut als Repräsentation des Seelischen – und mithin des Individuellen und identisch Bleibenden – bestimmt. Die Haut (und nicht etwa die Seele) ist derjenige Anteil der Person, welcher nach dem Tod verbleibt, wiederbelebbar ist und den Menschen identifizierbar macht. In der von Michelangelo verbildlichten Bitte des Bartholomäus um ein ›Wiederauffüllen‹ der sterblichen Haut ist der vitalisierende, essenzzgebende Aspekt Gott vorbehalten, der identitäts- und charaktergebende Anteil hingegen, der sich auf der leib-

lichen Außenhülle manifestiert, dem Selbst und seiner Geschichte. In einem Sonett Michelangelos, das er seinem Geliebten Tommaso Cavalieri widmet, wünscht das lyrische Ich, daß der Geliebte nach dem Tod des Dichters mit dessen Haut umhüllt wird.⁵ Diese Geste des Sich-ganz-und-gar-Hingebens – eben mit Haut und Haaren – identifiziert das Selbst mit der äußeren Hülle des Leibes, die damit den einzigen zu übereignenden ›Wert‹ darstellt. Das Schenken der eigenen Haut nimmt auf die archaische Vorstellung des sich Kleidens mit einer zweiten Haut Bezug, als einer magischen Verdoppelung des Schutzes (Anzieu 1992, S. 73).

Der Gedanke des ›Wiederauffüllens‹ der Haut, wie er in der Bartholomäus-Szene dargestellt ist, referiert zudem auf den mythischen Glauben, daß das Seelische einer Person so lange am Leben bleibt, wie eine intakte körperliche Hülle die Individualität gewährleistet (S. 73). Ein ganz andersartiges Aufgreifen dieses Topos⁶ findet sich in Kleists *Anekdote aus dem letzten Kriege* (1810), wo von der Exekution eines Soldaten berichtet wird, der sich eine letzte Gnade erbittet. Als der Obrist ihn fragt, was er denn wolle, «zog er sich die Hosen ab, und sprach: sie möchten ihn in den ... schießen, damit das F ... kein L ... bekäme» (1961, Bd. 2, S. 268). Der letzte Wunsch des Soldaten, daß sein «Fell» ganz bleibe, exemplifiziert diese symbolische Bedeutsamkeit einer integren Haut ohne «Loch» auch nach dem Tod des Individuums. Kleists makabre Variante eines Schusses in den Hintern macht die Erbärmlichkeit dieses letzten Wunsches – danach, daß einem wortwörtlich nicht das Fell über die Ohren gezogen wird – aufs drastischste deutlich.

Der in diesen Beispielen variierte Gedanke, daß die äußere Hülle das Individuum repräsentiert, entspricht dem einen der beiden zu Beginn herausgearbeiteten Denkmodelle, wie Subjektivität am Leitfaden der Haut gedacht wird. Eine Vielzahl von Redewendungen wurde vorgestellt, die das Subjekt mit seiner Haut und ihren individuellen (oder auch stereotypen) Charakteristika gleichsetzen. Um diese bisher zurückgestellte Identitäts- und Deutungsproblematik der Fläche Haut und ihrer visuellen Semantisierungen soll es nun in einigen aspekthaften Annäherungen gehen.

Mit der Vorstellung der Haut als ›wahrem Selbst‹ geht der Wunsch einher, diese Fläche, die kennzeichnet und entlarvt, dem

fremden Blick zu entziehen. Mechanismen des Verbergens und Maskierens setzen ein. Der primären Verhüllung des nackten Leibes, wie sie etwa in der biblischen *Genesis* präfiguriert ist, ist der Wunsch nach Erkenntnis vorgängig: Das Essen von den Früchten des wissenerweiternden Baums ist es, was Adam und Eva die Augen öffnet, «und sie erkannten, daß sie nackt waren» (Gen 3.7). Vorher waren sie unbekleidet gewesen, ohne es zu wissen. Diese nun erkannte Nacktheit, die mit dem Sterblichwerden und der Vertreibung aus dem Paradies einhergeht, wird als *conditio humana* gesetzt: Im Gegensatz zu den Tieren müssen die Menschen ihre bloße Haut verhüllen. Diese entscheidende Differenz zwischen den Gattungen wird auch dadurch betont, daß Gott dem Paar am Ausgang des Paradieses «Röcke aus Fellen» (Gen 3.21) anfertigen wird, um sie damit zu kleiden: Was den Tieren bei der Geburt gegeben ist, müssen Eva und Adam sich erst als «zweite Haut» aneignen, um in diesem ursprünglichen Kulturakt der entstehenden Körperscham Menschen zu werden.

Im Anschluß an die Entdeckung ihrer Nacktheit nach dem Essen der verbotenen Früchte macht sich das Menschenpaar Schurze aus Blättern. Es geht hier um die Erkenntnis der geschlechtlichen Differenz: Die menschliche Scham wird dadurch initiiert, daß Mann und Frau nicht gleich sind und das als voneinander abweichend Wahrgenommene vor dem anderen verbergen. Auch wenn Adam zuvor seine (dritte) Frau Eva nach ihrer Erschaffung durch Gott, im Gegensatz zu allen Tieren, sofort als seinesgleichen identifiziert hatte – als «Fleisch von meinem Fleisch» (Gen 2.23) –, so beruhte diese Gleichheit auf einer primären Verkennung, wie sich nun herausstellt. Erst als Gott selbst sich nähert, verbergen sich beide *in toto*, von Kopf bis Fuß in den Bäumen. Jetzt löst das Gesehenwerden an sich Scham aus. Dies ist jene charakteristische Verschiebung der Scham vom Geschlecht auf das Antlitz und den ganzen Leib, der dem Auge Gottes verborgen bleiben muß, wie sie auch in der Sozialisation des Subjekts zu beobachten ist: Von der dem kleinen Kind anerzogenen Körperscham entwickelt sich nach und nach ein weiter gefaßter, «psychischer» Begriff des Sich-Schämens (der gleichwohl weiterhin über Körperanalogien gedacht wird).

«Der Mensch nur kömmt vom Weibe, / ganz blosz als wie er ist

mit mutternacktem Leibe / ohn Schupp, ohn Borst, ohn Horn, bringt nichts nicht an den / Tag, darmit er seiner Haut sich künftigt wehren mag.»⁶ Die existentielle Entblößtheit als Daseinszustand des Menschen, die Martin Opitz hier beschreibt, liegt in der Nacktheit seiner Haut begründet.⁷ Diese Nacktheit ist sogar «in einem radikaleren Sinne Außen als das Außen der Welt», wie Emmanuel Lévinas festhält: «Die menschliche Nacktheit fragt mich an – sie stellt das Ich, das ich bin, in Frage – sie fragt mich an in ihrer schutzlosen und wehrlosen Schwäche als Nacktheit» (S. 9). Der Mensch muß sich, «um sich seiner Haut zu erwehren», vor den penetrierenden Blicken der anderen schützen. Dazu ist es notwendig, sich zu verhüllen – auch wenn dies, wie in manchen Kulturen, lediglich durch symbolische Schmuckstücke oder eine spezifische, die Blicke regulierende innere Haltung geschieht. Es geht um die archaische Furcht vor dem magischen, besitzergreifenden Blick des anderen, vor einem Sehen, das «mir etwas abgucken» kann, wenn ich nicht achtgebe – und zugleich um die Angst vor dem Fasziniert- und Geblendetsein durch das Gesehene, dem Wunsch nach Besitz und Inkorporation.⁸ Vielfach ist dargelegt worden, inwieweit das Ablegen von Kleidungsstücken eine Zunahme an Blickreglementierungen und Wahrnehmungsverboten bewirkt (König 1990; Duerr 1988). Eine solche Einschränkung des visuellen Feldes trifft sowohl für den Nacktstrand des 20. Jahrhunderts als auch für die sogenannten «Naturvölker» zu: Es gilt, die in der jeweiligen Kultur als geschlechtlich oder erotisch kodierte Oberflächen systematisch zu ignorieren oder sie durch flüchtige, desinteressiert anmutende Blicke symbolisch zu entsinnlichen. Zudem, und das wird zuweilen übersehen, sind jene Blicke tabuiert, die den Körper des anderen als einen im ursprünglichen Sinn nackten wahrnehmen, d. h. als fragilen, alternden, «fleischlichen» Leib. Denn die hüllenlose Haut ist nicht nur erotisierte Fläche, sie ist auch schutzloses So-Sein.

Nur die Liebe ist in der Lage, diese Verwundbarkeit und Hüllenlosigkeit zuzulassen. Otto Rank notiert im Protokoll einer Sitzung der Wiener Psychoanalytischen Vereinigung den aufschlußreichen Satz, der Mensch habe «vielleicht den Haarpelz ausgezogen, um inbrünstiger umarmen zu können»⁹. Roland Barthes geht noch einen Schritt weiter, indem er Lieben gar als Zustand der Haut-

losigkeit beschreibt. Unter dem Stichwort «hautlos» heißt es, «besondere Sensibilität des liebenden Subjekts, die es verwundbar macht, den leichtesten Verletzungen bis ins Innerste ausgesetzt» (S. 124). In der biblischen Verwendung des Verbs «erkennen», was sowohl «sehen» als auch «lieben» und «schwängern» heißt, ist das Verwobensein von Blick, Begehren und Besitz noch mitgedacht. Es besagt, daß das Sehen des Nackten empathisch zu sein hat, um das individuelle Wesen des anderen in seinem diskontinuierlichen Sein erfassen zu können.

Das Wort Scham besitzt den gleichen indogermanischen Wortstamm wie das Wort Haut, welcher «bedecken» und «verhüllen» bedeutet.¹⁰ Scham und Haut stehen also etymologisch und gedanklich in einem engen Zusammenhang. Entsprechend ist der Wunsch des Sich-Verbergens untrennbar vom philosophischen wie vom psychoanalytischen Konzept der Scham. Wurmser zufolge stellt die Scham über die Entblößung der eigenen Geschlechtsorgane und die Offenlegung des sexuellen Verlangens ein Paradigma des Schamgefühls dar; das Wort «Scham» ist sogar in den meisten (westlichen) Sprachen als Bezeichnung der Geschlechtsorgane selbst üblich (Wurmser 1993, S. 76). Aus psychoanalytischer Sicht ist Scham in ihrer untersten Schicht die Überzeugung des eigenen Liebesunwerts, aufgrund eines immanenten Gefühls «dreckig», «unberührbar» oder «verdorben» zu sein (S. 164).¹¹ Scham taucht immer dann auf, wenn Zurückweisung, Verspottung oder die Androhung des Verlassenwerdens zu befürchten ist. Die Wahrnehmungsformen, die von Scham eingeschränkt werden, sind hauptsächlich visuell, aber auch taktil oder auditiv. Scham stellt einen «Schnittstellenaffekt» (Seidler 1988¹²) dar, der sich in einem intermediären Übergangsraum manifestiert. Bewältigt werden muß die Polarität oder Spannung zwischen einem Aspekt des Über-Ich, dem Idealbild, das ich von mir selbst besitze, und der Ich-Funktion der Selbstbeobachtung, dem Bild, das ich in Wirklichkeit von mir selber habe (Wurmser 1993, S. 76).

Der Psychoanalyse zufolge dient Scham als Abwehrhaltung gegen die zwei Partialtriebe des Exhibitionismus und des Voyeurismus (oder Skopophilie). Wurmser plädiert dafür, die Konzeptualisierungen dieser Triebe zu erweitern: das Konzept des Exhibi-

tionismus hin zu einer schon früh deutlich werdenden allgemeinen Notwendigkeit zum Selbstaussdruck (und zu dem Erreichen aggressiver und libidinöser Ziele durch diese Ausdrucksmittel), den Voyeurismus hinsichtlich der archaischen Wünsche, «Macht und Liebe, Kommunikation und Herrschaft, durch *Wahrnehmung* zu gewinnen» (S. 164). Er führt dafür die neuen Termini *Theatophilie* und *Delophilie* ein; ersteren als den Wunsch zu sehen, zu beobachten, ergriffen und fasziniert zu sein; zweiten als den Drang, sich zu zeigen, zu enthüllen, sich auszudrücken und zur Schau zu stellen (S. 257). Beide von frühester Kindheit an wirkende Partialtriebe haben eine aktive wie auch eine passive Form. Für die Theatophilie ist es die aktive Neugier und Schaulust (durch Sehen andere in sich aufzunehmen, mit ihnen zu verschmelzen, in ihr Inneres einzudringen) und das passive Erlebnis der Exhibition, des hilflosen Überwältigtseins und Fasziniertseins durch andere. Die aktive Form der Delophilie ist ein magisches Sich-zur-Schau-Stellen und der Wunsch zu gefallen, die passive Delophilie hingegen die Erfahrung der Bloßstellung und Enthüllung und die Furcht, überwältigt, verschlungen oder abgelehnt zu werden (S. 262). Die aktive Ausformung der Partialtriebe ist ersehnt, die passive hingegen gefürchtet – und daher beschämend. Die von Wurmser entwickelten Konzepte erscheinen insofern als nützlich, als daß sie zum einen die «pathologische» Konnotation der alten Termini nicht übernehmen und andererseits die bereits von Georg Simmel kritisierte «überwiegend sexuelle Färbung» des Schambegriffs (1986, S. 143) umgehen, denn sie beziehen sich auf jeglichen perzeptiven und expressiven Kontakt mit der Umgebung.

Phänomenologisch betrachtet ist Scham ein gehindertes «Weg!» (Schmitz 1982b, S. 41). Die Entfaltung dieses Fluchtimpulses ist dadurch behindert, daß die Atmosphäre der Scham von allen Seiten konzentrisch angreift, wie ringsum zeigende, auf den Beschämten sich richtende Finger suggestiv versinnbildlichen (S. 41). Dem von der Scham eingekreisten und «durchbohrten» Individuum bleibt kein Fluchtweg außer dem vergeblichen Versuch, sich in sich selbst zu verkriechen. Hans-Thies Lehmann deutet Scham daher als «Anti-Affekt» und «Ausdruckshemmung» (S. 824). Für ihn ist die Maske nahezu als Synonym der Scham zu betrachten: Das Erröten, welches die Körpergrenze akzentuiert, stelle eine Art «sym-

bolischen Tod» dar, der als physiologischer Reflex dem Totstellreflex bei Tieren ähne (S. 828). Ein anderer Ausweg aus der bedrohlichen Schamsituation ist es, den Affekt in Zorn und Aggression umzuleiten (und so durch Aufladung von Schuld zu überwinden). Im Gegensatz zur Schuld, die auf einen «Kodex von idealen Handlungen» referiert, nimmt Scham nach Wurmser auf ein «Bild des idealen Selbst» Bezug (1993, S. 135) und ist daher existentieller, weil im individualgeschichtlichen Sinn archaischer und weniger differenziert. Entsprechend haben Psychologen beobachtet, daß ein angeborener Körperfehler ungleich mehr Scham erregt als ein durch einen Unfall erworbener; es ist jener erste Körper, der das Ich symbolisiert und mithin beschämbar ist (Lehmann 1991, S. 832).

Der Zusammenhang von Scham und Haut wird im Verlauf dieses und des nächsten Kapitels eine zentrale Rolle spielen. Während es zunächst um Scham als sichtbare Manifestation «innerer» Empfindungen geht (etwa beim Erröten), spielt im folgenden Kapitel die Verbindung von Scham und unausweichlichem So-Sein eine Rolle. Scham wird in den dort vorgestellten Quellen entsprechend mehrfach in Verbindung mit stigmatisierter Haut thematisiert. Wie aber kommt es historisch dazu, daß das ungeschminkte Gesicht und der nackte Körper zu einer Fläche wird, auf der sich das Sein einer Person manifestieren kann?

Neben dem kollektiven Vorstellungswandel, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts schließlich zu einer planen und abgeschlossenen Haut-Leinwand führt, die aufgrund der entstehenden Distanz deutbar wird, gibt es noch einen weiteren Aspekt, der hier bedeutsam erscheint: die sich im 18. Jahrhundert von Grund auf ändernden Schminkpraktiken. Zu diesem Zeitpunkt tritt nämlich, nach einer Phase ostentativ geschminkter Haut im Barock, die durch betonte Künstlichkeit charakterisiert war, ein kosmetischer Paradigmenwechsel ein. Schminke hatte bisher eine egalisierende Wirkung, indem nicht nur Hautmakel, sondern auch Affekte und Gemütszustände unter der Farbmaske verborgen wurden und sich weitgehend der Wahrnehmung entzogen. Das Schminken war daher grundsätzlich dem Vorwurf der Maskierung und des «Betrugs» ausgesetzt. Im späten 18. Jahrhundert hingegen wird die kosmeti-

sche Praxis vom aufkommenden Natürlichkeitsideal bestimmt, was nicht zuletzt durch neues medizinisches Wissen über die Haut beeinflusst wurde (Dane 1994).

Zentral ist für das neue Kosmetikkonzept die bereits von Galen herrührende Unterscheidung zwischen *comotica ars* und *cosmetica medicamenta* oder, wie es in Zedlers *Universal-Lexikon* (1743) heißt, zwischen «Schminckkunst» und «Schminckarzneyen» (Bd. 35, Sp. 447 u. 454). Kurz gesagt besteht erstere primär in dem Versuch, Unregelmäßigkeiten und Makel der Haut – insbesondere die damals häufigen Pockennarben – abzudecken und zu kaschieren, wie es im 17. und frühen 18. Jahrhundert üblich war. Es wurde eine gleichmäßig weiße Grundierung angestrebt, ähnlich einer neutralen Leinwand, die dann artifiziell durch Rouge und Schönheitspflasterchen «verleibendigt» und «reindividualisiert» wird. Die *cosmetica medicamenta* hingegen zeichnet sich durch den Versuch aus, die Unreinheiten, Flecken, Narben und Falten der Haut durch eine Reihe von «Tinkturen», «Pomaden» und «Balsame» (Dane 1994, S. 52¹³) zwar auf heilend-pflegende Weise zu verringern, ohne aber weiterhin auf Abdeckung zu zielen. Es entsteht so gegen Ende des 18. Jahrhunderts ein neues Ideal glatter, transparenter Haut, deren Adern und Rötungen «natürlich» durchschimmern.

Dieses Ideal einer unverbergenden Haut entsteht wohl nicht zufällig zeitgleich mit der Popularisierung der Physiognomik als Lesekunst des «natürlichen» Seins. Beide Phänomene stehen in einem engen Zusammenhang miteinander. Denn erst nachdem die Praktiken der verdeckenden *comotica ars* im späten 18. Jahrhundert von Grund auf in Frage gestellt und kaum noch angewendet werden, wird die Epidermis zu einer semantisierbaren Fläche, auf der sich das Individuelle abbilden kann. Die Haut in ihrem «authentischen Sein» und ihrer pathischen Wandelbarkeit wird in dieser historischen Freilegung somit erst konstituiert. Sie wird erst jetzt zum «Exerzierplatz der Physiognomie», wie es drastisch in der Sprache der heutigen Dermatologen heißt (Fritsch 1985, S. 565). Neben dem eher statischen Ausdruck der Physiognomie ist es aber auch das bewegte Sich-Zeigen der Pathognomie, die bei der «Menschenkenntnis» zu beachten sind, worauf bereits Georg Christoph Lichtenberg in seiner gegen Johann Caspar Lavaters Physiognomik

gerichteten Streitschrift *Über Physiognomik; wider die Physiognomen* (1777) hingewiesen hat (Bd. 2, S. 78 ff). Denn der pathognomische Ausdruck ermöglicht gegenüber dem festen Porträt oder gar dem abstrakten Schattenriß eine viel differenziertere Deutung.

Literatur im allgemeinen, insbesondere aber der psychologisierte realistische Roman des 19. Jahrhunderts bedient sich bei seinen pathognomischen und physiognomischen Beschreibungen zumeist in einer intensiven Weise des klassischen Farbkodes der Malerei (zum Beispiel, indem Frauen zumeist eine hellere Haut besitzen). Es läßt sich in bezug auf die Hautbeschreibungen zuweilen geradezu von «literarischer Malerei» sprechen.

Hat nicht jede Leidenschaft ihre eigene Farbe? verändert sie sich nicht auf jeder Stufe der Leidenschaft? Die Farbe hat ihre Abstufungen im Zorn: entflammt das Gesicht, so brennen die Augen; ist er auf dem höchsten Grad, so verengt er das Herz, anstatt es auszudehnen; dann verwirren sich die Augen, die Blässe breitet sich über die Stirn, über die Wangen, die Lippen zittern und verblichen. Liebe und Verlangen, süßer Genuß, glückliche Befriedigung, färbt nicht jeder dieser Momente mit andern Farben eine geliebte Schönheit? (Diderot 1984, Bd. 1, S. 647)

Denis Diderot zufolge sind die Farbtöne auf dem Gesicht dargestellter Figuren, zusammen mit dem mimischen Ausdruck, pathognomisch deutbar anhand einer Skala von Gefühlen. In Maleritraktaten wird immer wieder betont, daß das Inkarnat, die Darstellung der menschlichen Haut, für den Künstler die größte Herausforderung sei. Ein Grund für die Schwierigkeit, ein «Gefühl des Fleisches» (S. 646) zu erlangen, liegt nach Diderot in der Komplexität dieser Farbmischungen begründet. Als einen weiteren Grund führt er die konstanten Wandlungen auf dem Gesicht des porträtierten Menschen an, das sich durch Schattierungen, Färbungen und Lichtpunkte – wie eine Landschaft durch darüberziehende Wolken – kontinuierlich verändert:

Aber was dem großen Koloristen noch endlich ganz den Kopf verrückt, das ist der Wechsel dieses Fleisches, das sich von einem Augenblick zum andern belebt und verfärbt. Indessen der Künstler sich an sein Tuch hef-

tet, indem sein Pinsel mich darzustellen beschäftigt ist, habe ich mich verändert, und er findet mich, wenn er dann den Kopf umdreht, nicht wieder. [...] Erscheint mir mein Freund Grimm oder meine Sophie, dann klopft mein Herz, die Zärtlichkeit und Heiterkeit verbreitet sich über mein Gesicht, die Freude scheint mir durch die Haut zu dringen, die kleinsten Blutgefäße werden erschüttert, und die unmerkliche Farbe des lebendigen Flüssigen hat über alle meine Züge die Farbe des Lebens verbreitet. Blumen und Früchte verändern sich vor dem aufmerksamen Blick des La Tour und Bachelier. Welche Qual nicht ist für sie das Gesicht des Menschen! Diese Leinwand, die sich rührt, sich bewegt, sich ausdehnt und so bald erschläft, sich färbt und mißfärbt, nach unendlichen Abwechslungen dieses leichten und beweglichen Hauchs, den man Seele nennt. (S. 646 f)

Die Gefühle, welche durch die Haut zu dringen scheinen, machen aus dem Gesicht eine luzid-transparente, vermittelnde Folie, die darin dem Leintuch des Malers gleichkommt, das die Farben aufsaugt, bindet und dem Betrachter erfahrbar macht.

In der Literatur des 19. Jahrhunderts zeigt sich die Technik der Semiotisierung von Charaktertypen mittels des Inkarnats, der Hauttönungen und -strukturen besonders auffällig bei Honoré de Balzac, der in der Sekundärliteratur auch als Physiognomiker ersten Ranges hervorgehoben wird (Scheel 1961). Balzacs literarische Pathognomik der Haut entwirft ein differenziertes System. Ausgewählte Gesichtsbeschreibungen aus seinem Roman *La femme de trente ans* (1842) sollen im folgenden vorstellen, wie die Haut – als eine «Leinwand, die sich rührt» – literarisch eingesetzt wird.

Die Gesichter werden in *La femme de trente ans* auffällig oft aus der Perspektive eines anderen Protagonisten geschildert (und nicht etwa aus jener der Erzählinstanz), eine Figur wird also durch die Augen einer anderen physiognomisch eingeführt. Dieses Deuten findet zumeist statt, ohne daß die andere Figur zurückblickt. Hier wird jene neuzeitliche Verhaltensmodifikation deutlich, die von Elias und anderen als zunehmende Notwendigkeit der unbemerkten Beobachtung des Interaktionspartners bestimmt wird: Im Rahmen der Internalisierung von Gefühlen wird es wichtig, die sich nicht mehr offen zeigenden Emotionen und Gedanken anderer dennoch zu entschlüsseln, was zu einer Reihe von Entschleierungs-

techniken führt. In der Literatur des 19. Jahrhunderts – wie das Beispiel Balzacs zeigt – ist dieses konstante Beobachten unter Elimination des Zurückblickens des Beobachteten bereits stark verinnerlicht. Der situative Blick, mit dem eine Figur eine andere ansieht, erfüllt auf der Erzählebene die Funktion, sowohl Authentizität als auch eine Atmosphäre der Präsenz zu schaffen. Bereits die Eingangssequenz des Romans ist in diesem narrativen Muster angelegt, so daß der Leser die Titelfigur Julie und ihren Vater aus der jeweils anderen Perspektive kennenlernt. Beide Figuren entdecken eine Vielzahl von Emotionen im Gesicht des anderen.

Der Hautton divergiert in dem Roman in bezug auf das Alter, das Geschlecht und die soziale Situierung der Protagonisten; der individuelle Teint ist einer klassischen Normierung unterworfen: Das Antlitz des jungen Mädchens Julie hat zu Beginn des Romans einen «weißen und rosigen Ton» (S. 10), während ihr Verlobter, Victor d'Aiglemont, ein «braunes, männliches Gesicht» (S. 21 f), ihr älterer Vater hingegen einen «gelben Schädel» (S. 9) besitzt und der Dorfpfarrer ein «rotes, aber altes runzeliges Gesicht» (S. 119). Das Gesicht des Oberst d'Aiglement wird weiter spezifiziert: «Seine breiten Wangen von kräftiger, gesunder Farbe weisen jene braunen und gelben Töne auf, die von außergewöhnlicher Kraft zeugten» (S. 22). Charakterzüge sind an eine spezifische Hauttönung gebunden. So wird über Julie, die spätere Marquise d'Aiglemont gesagt:

Wie fast alle Frauen mit sehr langem Haar war sie blaß und vollkommen weiß. Ihre wunderbar feine Haut – ein übrigens selten trügerisches Symptom – ließ auf eine ausgesprochene Empfindsamkeit schließen, die noch durch ihre Gesichtszüge ihre Rechtfertigung erhielt: Diese hatten jenes vollendet Wunderbare, das die chinesischen Maler ihren phantastischen Gesichtern verleihen. (S. 143)

Abgesehen von der etwas gewagt anmutenden These, daß die Haarlänge einer Frau ihren Hautton beeinflusst und Julie demnach aufgrund ihrer langen Haare eine derart weiße Haut besitzt, ist es auffällig, in welcher selbstverständlicher Weise Balzac an die Bedeutung der Merkmale als eines allgemein verbindlichen, voraussetz-

baren Systems anknüpft. Die Beschaffenheit der Gesichtsoberfläche Julies wird als untrügbares «Symptom» bezeichnet, das dem Physiognomiker – der sich zu einem Arzt stilisiert – erlaubt, Rückschlüsse auf den Charakter zu ziehen.

Die Deutung der Haut der Kinder der Marquise kehrt die in der Eingangssequenz etablierte geschlechtliche Kodierung dann geradezu um: Während der Sohn Charles eine frische, weiße Haut hat, so daß er dem auktorialen Erzähler zufolge einem kleinen Mädchen gleicht, hat die Tochter Helene zwar eine «blühende Hautfarbe», diese vermittelt aber dennoch den Eindruck eines «kränklichen kleinen Knaben»; überdies hat «die Weiße ihrer Haut den matten Ton der Olive», was auf «einen kraftvollen Charakter» schließen läßt (S. 175). In einem späteren Kapitel des Romans wird die nun herangewachsene Helene erneut physiognomisch vorgestellt: Sie hat eine klare weiße Stirn und eine griechische Nase, unter der sich ein «schwacher rußbrauner Ton der Haut» befindet, welcher auf einen «mutigen Charakter» hinweist (S. 195 f). Bei Balzac deutet eine helle Haut auch bei Kindern eine empfindsame, feminine Seele an – ganz im Einverständnis mit der klassischen Physiognomik –, das dunkler getönte Inkarnat hingegen ist Kennzeichen für einen dynamischen, maskulinen Typ. Arthur Ormond, ein junger Edelmann, den Julie kurz nach ihrer Vermählung mit d'Aiglemont kennen- und lieben lernt, hat «eines jener britischen Gesichter, deren Teint so fein, deren Haut so weich und weiß ist, daß man bisweilen glauben möchte, ein solches Gesicht gehöre zum zarten Körper eines jungen Mädchens» (S. 35). Nur ein feminisierter Mann, der sich an seiner blassen, feinen Haut sofort als solcher offenbart, scheint Balzac zu implizieren, kann in der Lage sein, die subtilen Empfindungen Julies nachzuempfinden. Ein wirkliches beiderseitiges Verstehen wird zwar als potentiell möglich, aber keineswegs als sicher hingestellt, indem offenbleibt, ob der Engländer die «feuchtglänzenden Spuren» tatsächlich sieht, welche die Tränen (aus unglücklicher Liebe zu ihm) für kurze Zeit auf ihren bleichen Wangen zurücklassen, ehe die Luft sie trocknet (S. 36). Ihr Ehemann jedenfalls nimmt in einer späteren, das Motiv wiederaufgreifenden Szene Tränenspuren auf Julies Gesicht explizit nicht wahr (S. 69), was ihn als gefühllosen, desinteressierten

Menschen entlarvt und ihn als Schuldigen für das Scheitern der Ehe.

Während Tönung, Falten und andere individuelle Merkmale des Teints als physiognomische Charakteristika gelten, rekurriert Balzac gleichfalls auf pathognomische Deutungen, angezeigt durch plötzliche, emotionell bedingte Veränderungen. Hierzu zählen weniger mimische Gesichtsausdrücke als vielmehr traditionelle Kennzeichen für Sensitivität und Kultiviertheit (Erröten, Erblassen), aber auch Modifikationen, die längerfristige Stimmungswechsel andeuten. So besitzt Julius Teint in der Phase höchster Verliebtheit noch «übermäßig glühende Wangen»; bereits wenige Textseiten später, als Balzac die Ehe zwischen ihr und d'Aiglemont als enttäuschende Illusion schildert, fehlen dem Gesicht der jungen Frau, «das freilich noch immer zart war [...], die rosigen Farben, die ihm ehemals einen so blühenden Glanz verliehen hatten»; das nunmehr «stumpfe Weiß ihres Gesichts», dessen «innerer Schein erloschen» ist, weist jetzt «bläuliche Schatten» unterhalb der Lider auf den «müden Wangen» auf (S. 32).

Der Teint der herangewachsenen Töchter Helene und Moina besitzt im Zustand des Glücks einen «märchenhaftem Glanz» (S. 243) und «mattweißem Schimmer» (S. 259), er ist «wetterleuchtend vor Gedanken und lebhaft gerötet» (S. 278). Das Glänzen und die lieblichen Farben der weiblichen Gesichtshaut werden als eindeutige Zeichen des seelischen Wohlbefindens interpretiert, während der matte, blasse Ton Indiz des Unglücklichseins ist. Trotz der kulturellen Eindeutigkeit von derartigen Zuschreibungen problematisiert Balzac andererseits die grundsätzliche Fähigkeit, das Gegenüber zu «lesen», indem er Fehldeutungen der Protagonisten untereinander als szenisches Mittel einsetzt. So mißinterpretiert eine Tante d'Aiglemonts Julies Blässe als Traurigkeit vor der bevorstehenden Trennung von ihrem Mann (und nicht als unglückliche Liebe zu einem anderen!). Das Antlitz Julies ist für sie im Verlauf des Romans immer wieder ein Bildschirm, auf dem sich offenbart, was in ihrer Nichte ihrer Ansicht nach vorgeht. Hierfür zwei Beispiele:

Die alte Dame gewahrte nicht ohne Überraschung die Veränderungen, die auf dem Gesicht der Frau d'Aiglemont vor sich gingen: Das Rot, das ihre Haut durchglüht hatte, erlosch unmerklich, und das Gesicht bekam einen matten, blassen Ton. In dem Maße, wie ihr ursprünglicher Fieberglanz sich verlor, schwand auch ihre Traurigkeit. (S. 41)

Die Marquise las, sie hörte nichts mehr; ihre Freundin sah, wie die heftigsten Gefühle, die gefährlichste Überbeanspruchung der Nerven sich auf dem Gesicht von Frau d'Aiglemont malten, die abwechselnd rot und blaß wurde. (S. 98)

Balzac zeigt, inwieweit das Wahrnehmen des Gegenübers grundsätzlich ein Deuten ist – denn der Leser wird nicht aufgeklärt, ob die sich auf der Oberfläche «manifestierenden» Emotionen tatsächlich dem entsprechen, was die Beobachtete empfindet. Das «Erlöschen» der Hautfarbtöne im ersten Zitat oder die Gefühle, die sich auf das Gesicht der Marquise «malen», wie im zweiten, sind als Zeichen auf der transparenten Leinwand von Julies Gesicht zwar vorhanden, ihre Übersetzbarkeit bleibt aber fragwürdig.

Daß dies so ist, wird auch durch den Verweis auf die unverstellte Kindheit deutlich, in der noch alle Empfindungen sich zeigen, wie sie sind, so daß das Kind zu einem «unbestechlichen Zeugen» wird: «Kinder haben eine klare Stirn, eine durchsichtige Haut; bei ihnen ist die Lüge wie ein Licht, das selbst ihren Blick erröten läßt» (S. 179). Die Kinder zeichnen sich also durch jene Diaphanie aus, mit denen bei Balzac auch die Haut der jungen Frauen beschrieben wird.¹⁴ Besonders in der Porträtierung Helenes wird die Eigenschaft der Transparenz angestrebt: Sie besitzt «durchsichtig zarte Haut» (S. 196), ebenso «weiße, kräftige Hände, denen das Licht, wenn es über sie hinglitt, eine durchsichtige und fast schimmernde Röte verlieh» (S. 197). Aus den «blauen Adern» ihrer Züge sprechen «Glückseligkeit und Liebe» (S. 250). Balzac stellt mittels der kindähnlichen, transparenten Haut der jungen Frauen somit eine Befindlichkeit dar, in der die Mechanismen des sich Verbergens, wie sie durch die Internalisierung von Gefühlen im Sozialisationsprozeß entstehen, noch nicht erfolgt sind. Julie als junges Mädchen und später ihre heranwachsenden Töchter werden in einem ursprünglichen Zustand unwillkürlichen Empfindens gezeigt, den sie

erst durch die Negativerfahrungen und das Leid späterer Jahre verlieren. All dies wird explizit mittels der Beschaffenheit des Inkarnats aufgezeigt: Daß sich die «Sprache der Verstellung» (Geitner 1992) – so paradox es klingt – auch auf und in der Haut manifestiert, wird durch die im Erzählverlauf angedeutete Verwandlung des lebendigen, transparenten, unwillkürlich «sprechenden» Teints in einen matten, glanzlosen und mithin von sich aus «stummen» angedeutet.

Erst als alte Frau um fünfzig ist Julies Gesicht schließlich wirklich «eiskalt». Es wird als ein «furchtbares Dichtwerk» bezeichnet, denn

im Alter ist alles bei der Frau Sprache geworden, haben sich die Leidenschaften in ihr Gesicht eingekerbt; sie ist Geliebte, Gattin, Mutter gewesen; die gewaltigsten Äußerungen von Freude und Leid haben dann ihre Züge durchglüht, durchquält, haben sich schließlich in tausend Fältchen darin eingenistet, die alle eine Sprache reden. (S. 269 f)

Die pathognomischen Zeichen sind zu physiognomischen Merkmalen geworden, die sich in das Gesicht gegraben haben. Die gealterte Frau ist, genau wie ein alter Mann, von Falten geerbt, in die sich die Geschichte eingezeichnet hat. Eine Geschlechterdifferenz bleibt aber insofern bestehen, als daß das alte weibliche Gesicht «furchtbar» (S. 269) anzusehen ist, während das männliche den Betrachter «tief beeindruckt», durch «schweren Kummer, der in diese herabgebeugte Stirn eingegraben war» oder «Tapferkeit, die in den Falten seiner welken Wangen eingeschrieben stand» (S. 28).

In seinen physiognomischen Reflexionen gegen Ende des Romans geht Balzac nur auf das weibliche Gesicht ein, indem er das Antlitz des jungen Mädchens mit dem der alten Frau kontrastiert. Die Haut wird, einer langen imagologischen Tradition entsprechend, mit der Wasser- und der Erdoberfläche analogisiert:

Das Gesicht einer jungen Frau hat die Ruhe, die Glätte, die unberührte Frische eines Wasserspiegels. Der wahre Gesichtsausdruck der Frau beginnt erst mit dreißig Jahren. Bis zu diesem Lebensalter findet der Maler in diesen Gesichtern nichts als Rosa und Weiß, als Lächeln und Aus-

drucksäußerungen, die immer den gleichen Gedanken wiedergeben, den Gedanken von Jugend und Liebe, einen gleichförmigen, tiefelosen Gedanken. Aber im Alter ist alles bei der Frau Sprache geworden, haben sich die Leidenschaften in ihr Gesicht eingekerbt. [...] Der ausgetrocknete See – wenn es erlaubt ist, dieses merkwürdige Gleichnis weiterzuführen – legt alsdann die Spuren all der Bäche frei, die ihn gefüllt haben. (S. 269 f)

Das tatsächliche Trockenwerden der Haut im Alter wird gleichnishaft erhöht im Bild des ausgedörrten Sees. Die junge Haut ist hingegen eine glatte, ruhige, kühle Wasseroberfläche. Erst die Haut der alten Frau erlangt bei Balzac Dreidimensionalität, indem sich die Falten in die Tiefe eingraben und so die ursprünglich spiegelglatte Ebene zerstören. Diese «Biographie» (Serres 1994, S. 372) im wörtlich verstandenen Sinn, die sich im Alter in das Gesicht der Madame d'Aiglemont zeichnet, kündigt

von dem Leid, das unbarmherzig genug gewesen war, dieses Antlitz auszuhöhlen, seine Schläfen einzutrocknen, seine Wangen einfallen zu lassen, die Augenlider wund zu machen und ihnen die Wimpern zu nehmen, die dem Blick soviel Anmut verleihen. [...] Die Eigentümlichkeiten ihrer Falten und Furchen endlich, der erloschene schmerzumflorte Blick, all das legte beredtes Zeugnis ab von Tränen, die, da sie vom Herzen heruntergewürgt werden, niemals zu Boden fallen. [...] Wirkliche Qualen verhalten sich scheinbar ruhig in dem tiefen Bett, das sie sich gegraben haben; sie scheinen dort zu schlafen, in Wahrheit jedoch nagen sie unaufhörlich an der Seele, so wie jene entsetzliche Säure sich durch das Kristall frißt. (S. 271 f)

Eingebunden ist in diese Passage über die zerstörerische Wirkung des Leidens eine poetologische Reflexion über die Grenzen der Dichtkunst, welche es letztlich nicht vermag, die Individualität von Gesichtern adäquat wiederzugeben: «Maler haben Farben für solche Bildnisse, aber Ideen und Worte sind nicht imstande, sie getreulich wiederzugeben» (S. 271 f). Der Dichter hingegen kann, «um die entsetzlichen Erschütterungen hinter dem Gesichtsausdruck sichtbar zu machen, nur die Ereignisse schildern, die zu jenen ge-

führt haben» (S. 272). Diese einschränkende Bemerkung über die Wiedergabefähigkeit der Literatur, die das ‹Gefühl› zwar andeuten kann, nicht jedoch das adäquate visuelle Bild produzieren, stellt die Analogie zwischen künstlerischem und poetischem Porträtieren letztlich in Frage. In Balzacs Semiotik der Oberflächen wird die (notgedrungen) unzureichende visuelle Beschreibung durch einen durchdringenden Blick ergänzt, der sprachlich vermittelt, was die Tönungen, Schattierungen und Falten in bezug auf den psychischen ‹Charakter› eigentlich aussagen sollen. Das Beispiel dieses einzelnen Romans muß für den vorliegenden Kontext genügen. Die Hautsemiotik der literarischen Malerei erreicht im 19. Jahrhundert (und vielleicht sogar mit diesem Autor) ihren Höhepunkt.

Nietzsche verweist auf das unüberwindliche Dilemma jedes Künstlers, mit Hilfe der äußeren Gestalt einen psychischen Zustand anzudeuten:

Daß gar der Maler und der Bildhauer die ‹Idee› des Menschen ausdrücke, ist eitel Phantasterei und Sinnentzug: man wird vom Auge tyrannisiert, wenn man so etwas sagt, da dieses vom menschlichen Leibe selbst nur die Oberfläche, die Haut sieht; der innere Leib gehört aber ebenso sehr zur Idee. Die bildende Kunst will Charaktere auf der Haut sichtbar werden lassen; die redende Kunst nimmt das Wort zu demselben Zwecke, sie bildet den Charakter im Laute ab. Die Kunst geht von der natürlichen *Unwissenheit* des Menschen über sein Inneres (in Leib und Charakter) aus: sie ist nicht für Physiker und Philosophen da. (1996, Bd. 1, S. 52 f)

Nietzsche wendet sich zu Recht gegen die hier am Beispiel Balzacs dargelegte traditionelle Darstellungspraktik in Literatur und Malerei, die sich der gemalten oder beschriebenen Körperoberfläche in einer Weise bedient, daß sie als Abbildfläche für das Eigentliche fungiert. Denn, so Nietzsche an anderer Stelle, es sei doch ein Charakteristikum jeder Oberfläche, daß sie ‹wie jede Haut, etwas verrät, aber noch mehr *verbirgt*› (Bd. 2, S. 597 f). Eine ‹Übersetzbarkeit› des Charakters mittels der Haut und den anderen Gesichtsmerkmalen wird erst im späten 19. Jahrhundert problematisiert, so daß im 20. Jahrhundert eindeutige Semiotisierungen

dann gar nicht mehr verfügbar sein werden, wie im folgenden zu zeigen ist. Die ‹natürliche Unwissenheit› über das Innere, von der Nietzsche spricht, kommt den physiognomisch-pathognomischen Lesarten immer wieder in die Quere.

Anmerkungen

- 1 Goethe kommentiert in diesem Zitat aus *Dichtung und Wahrheit* ein Billet Herders an ihn, in dem dieser ein Wortspiel mit den Namen ‹Goethe› und den Begriffen ‹Göttern›, ‹Goten› und ‹Kot› vorgenommen hat.
- 2 Ob das Vorhandensein der Züge Michelangelos auf der Haut des Geschundenen in seiner Zeit ein offenes Geheimnis darstellte oder ob die Zeitgenossen dies tatsächlich nicht erkannten, ist bisher ungeklärt (Steinberg 1980, S. 426).
- 3 ‹I know that my Redeemer liveth, and in the last day I shall rise out of the earth. And I shall be clothed again with my skin and in my flesh I shall see my God.› Steinberg stellt die These auf, daß Michelangelo diese von Thomas von Aquin eingeführte Version von Hiob 19.25–26 kannte (die in der deutschen Übertragung freilich etwas anders lautet). Er hatte sie auf einer derzeit populären Medaille des *Jüngsten Gerichts* gesehen, die Bertoldo di Giovanni für die Medicifamilie anfertigte. Auch dort wird das Jüngste Gericht als individuelle Hoffnung auf Auferstehung verstanden. Die Inschrift der Medaille lautet ‹Et in carne mea videbo deum salvatorem meum› (Steinberg 1980, S. 434 u. Anm. 34, S. 450).
- 4 Steinberg verweist auf einen Vers Michelangelos, wo es heißt, daß die menschliche Seele zu Lebzeiten noch in sterbliches Fleisch gekleidet sei – ‹l'anima della carne ancor vestita› –, welches sich mit den Jahren wandle und sich schließlich transformierend im Tode von ihr wieder löse – ‹or che'l tempo la scorza cangia e muda la morte› (Michelangelo 1863, S. 216 u. 349).
- 5 ‹O fussi sol le mie l'irsuta pelle [...] / che con ventura stringe si bel seno› (S. 179).
- 6 Martin Opitz zit. n. Grimm 1984, Bd. 10, Sp. 703.
- 7 Oliver König stellt die These auf, daß mit dem Entstehen der Nacktkultur (seit Beginn dieses Jahrhunderts) für die Nacktheit die Nebenbedeutungen der Hinfälligkeit und des Ausgeliefertseins verschwinden (S. 71). Wie die vorliegenden Studien zeigen, läßt sich diese These nicht

bestätigen; vielmehr scheint lediglich der Wunsch vorzuherrschen, diese Assoziationen zu verdrängen.

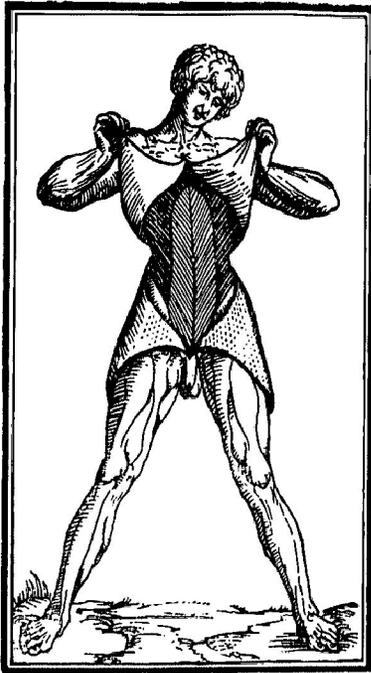
- 8 Verschiedene griechische Mythen wie das Schicksal Aktaions, Medusas oder Medeas drehen sich um diese Problematik von Blendung, Selbstverlust oder Vernichtung. Vgl. Benthien 1994b; H. Böhme 1988 u. 1997b; Caillois 1959; Rank 1913.
- 9 Nunberg/Federn 1976, S. 328. Zit. n. Knigge 1989, S. 102.
- 10 Die Wurzel <skam>/<skem> geht, wie <Haut> und <Haus>, auf den indogermanischen Stamm <kam>/<kem> (verdecken, verschleiern, verbergen) zurück.
- 11 Wurmser zufolge sind diese Selbsturteile «noch eigentlicher» (S. 157) als diejenigen der traditionellen psychoanalytischen Auffassung der Scham, wonach sie an den Kastrationskomplex gebunden ist (Scham der Frau aufgrund ihres <genitalen Defekts> und Scham des Mannes aufgrund seines Ausgeliefertseins an die Kastrationsangst).
- 12 Seidler 1988. Zit. n. Wurmser 1993, S. 251.
- 13 Dane (1994), S. 52. Dane zitiert diese Begriffe aus Goethes Erzählung *Der Mann von fünfzig Jahren* (1818); sie zeichnen sich dadurch aus, daß sie «sowohl für medizinische Heilmittel als auch für Reinigungs- und Pflegemittel verwendet» wurden.
- 14 Daß dem ein spezifisches Schönheitsideal zugrunde liegt, ist evident. «Die einzige Konstante, die es bei den verschiedensten Definitionen zur körperlichen Schönheit im Laufe der Jahrhunderte gab, war die helle Haut, besonders bei Frauen, dies hat sich erst im Laufe des 20. Jahrhunderts geändert. Auch auf Gemälden der Zeit kann man sehen, daß Frauen in der Regel mit hellerer Haut abgebildet wurden als Männer, und daß die gesellschaftlich höherstehenden Frauen immer eine hellere Haut haben als ihre Dienerinnen» (Dane 1994, S. 69 f).

Claudia Benthien

rowohlts enzyklopädie
Herausgegeben von Burghard König

HAUT

Literaturgeschichte –
Körperbilder –
Grenzdiskurse



**rowohlts
enzyklopädie**

**ro
ro
ro**

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

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