

7. Panzerhaut und Muttermal Imagologie einer Geschlechterdifferenz

Im folgenden geht es um zwei Haut-Motive, die sich verstreut in Literatur und Kulturgeschichte finden: das mythische Motiv der männlichen Panzerhaut und das der weiblichen *macula materna*, des «Muttermals». Beide Imagologien kondensieren geschlechtliche Körperbilder, die in dieser Untersuchung immer wieder Thema sind.

Im griechischen Mythos wird die Figur des Achill neben ihrer Stärke und ihrem Mut durch eine Haut gekennzeichnet, die nahezu unverwundbar ist. Dem Mythos zufolge hatte Achills Mutter, die Göttin Thetis, die «sterbliche Hülle» ihrer ersten sechs Söhne mit Ambrosia gesalbt und mit Aschenglut bedeckt, um sie – sich selbst gleich – unsterblich zu machen. Achill, der siebte Sohn, wurde ihr von ihrem Mann Peleus entrissen, als bereits alles bis auf seine Fußgelenke im Feuer unsterblich gemacht worden war (Ranke-Graves 1960, Bd. 1, S. 247; Grant/Hazel 1990, S. 9). So ist er unverwundbar, bis auf seine Fersen. Diese geheime Stelle ist aber seinen Feinden nicht bekannt, sondern nur den Göttern. Achill wird schließlich, nach unzähligen Kämpfen, in denen er unbesiegbar war, als Strafe für seinen Übermut und seine unmäßige Grausamkeit gegen die Trojer von Apoll mit einem Pfeil in die Ferse getötet.¹ Aufschlußreich an diesem Mythem ist, daß Sterblichsein und potentielle Verwundbarkeit gleichgesetzt werden: Nur die gegen physische Angriffe vollends resistente Haut würde das Subjekt göttlich machen. Erneut ist hier die nackte, empfindliche Haut *conditio humana*, die den Menschen hierarchisch zwischen der Unsterblichkeit der Götter und der dicken Fell- oder Schuppenhaut der Tiere situiert.

Auf dem Mythem der unverwundbaren Haut des Helden baut auch die Legende des «gehörnten» Siegfried auf, der im *Nibelungenlied* (um 1200) ebenfalls eine «Haut von solcher Härte, daß keine

Waffe sie versehrt» besitzt (S. 28). Siegfried erhielt diese Panzerhaut, als er im Blut eines von ihm getöteten Drachen badet und so «des Lindwurms Schuppen-Panzer», wie es in Hebbels *Nibelungen-Zyklus* (1860) heißt, auf ihn übertragen wird (1964, Bd. 2, S. 122). Die unverwundbare Haut ist eine Auszeichnung, die Siegfried sich aufgrund seines heldenhaften Muts und seiner Überwindung des Ekels davor, im heißen Drachenblut zu baden, «solange es noch rauchte» (S. 134), einträgt. Ähnlich wie im Achill-Mythos handelt es sich um eine Art Gerbung und Salbung der Haut, die ihr zusätzliche Stärke und Dicke verleiht. Doch auch Siegfrieds «Haut von Horn» (S. 120), diese mit dem Fleisch verwachsene Rüstung, besitzt eine Stelle, an der sie verletzlich bleibt: zwischen den Schulterblättern nämlich, wo ein Lindenblatt hinfiel, während Siegfried sich mit dem Blut salbte. Dieser Ort der Verwundbarkeit, diese «offene Tür» (wie Siegfried die Stelle bei Hebbel selbst bezeichnet) in dem sonst verschlossenen Körper-Behälter, wird ihm, ähnlich wie Achill, zum Verhängnis. Beide literarisch-mythischen Figuren sind daher nur beinahe unsterblich – göttlich. Das Verbleiben einer «Öffnung» in ihrer Haut bedingt ihr Verharren im Stadium des Menschseins.

In der ersten Liebesnacht mit Kriemhild, seiner Braut, vertraut Siegfried ihr den Ort seiner Verletzlichkeit an – die «Tür» in der Haut wird so zum intimen Einlaßort des Humanen an diesem sonst gottähnlichen Leib. Die Preisgabe der verwundbaren Stelle wird durch die Konstellation des Liebesgeständnisses symbolisch dem Verlust der Jungfernschaft Kriemhilds in der Hochzeitsnacht gleichgesetzt: Sie kommt dem «Opfer» der erotischen Hingabe gleich und ist daher auch ein Stück Feminisierung des Helden.² Hagen Tronje entlockt der besorgten (aber leider auch naiven) Braut das Geheimnis um die verletzliche Stelle, jenen ominösen Ort, von dem «in Liedern schon gesungen wird». Kriemhild vertraut ihm an, wo Siegfried «schwach» ist, als Hagen vorgibt, diesen «Fleck» des Freundes in zukünftigen Kämpfen mit seinem eigenen Leib decken zu wollen (S. 187). Er überredet sie sogar dazu, ein kaum sichtbares Kreuz auf das Gewand ihres Mannes zu nähen, um die Stelle exakt zu kennzeichnen.

Nachdem er sie kennt, liegt Siegfrieds Schwäche derart offenbar, daß Hagen ihn in einem Monolog mit einem Insekt vergleichen

kann, welches eine so transparente (und daher wie inexistente) Haut hat, daß es ebenso «rot und grün erscheint, / wie seine Speise» (S. 190). Kurz darauf tötet Hagen den Panzerhäutigen in einem unbeobachteten Augenblick hinterrücks mit einem Pfeil zwischen die Schulterblätter. Bei dem im Staub liegenden Toten knieend klagt Kriemhild darüber, daß es noch so viele von ihr unberührte, ungeküßte Stellen an seinem Leib gäbe, denn sie hätten vergebens geglaubt, daß die Zukunft noch vor ihnen läge:

Ich hab den Lebenden / Nur halb umarmt, das lern ich jetzt am Toten. /
O wär es umgekehrt! Ich küßt ihn noch / Nicht einmal auf die Augen!
Alles neu! / Wir glaubten, Zeit zu haben. / [...] Es gibt ja keinen Festtag
mehr! Die Seide, / Die goldnen Prachtgewänder und das Linnen, / Bringt
alles her! Vergeßt die Blumen nicht, / Er liebte sie! Reißt alle ab, / Sogar
die Knospen derer, die erst kommen, / Wem blühten sie wohl noch! Das
tut hinein / In seinen Sarg, mein Brautkleid ganz zu oben, / Und legt ihn
sanft darauf, dann mach ich so / *Sie breitet die Arme aus.* / Und deck ihn
mit mir selber zu! (S. 209)

Die vielen libidinös von ihr noch nicht gekennzeichneten Stellen seiner Haut möchte sie bedecken und schützen, indem sie Siegfrieds Leichnam mit ihrem Brautkleid und ihrem eigenen Leib ganz und gar umhüllt. Das Kleid als Verdoppelung ihrer Haut, zusammen mit Kriemhilds tatsächlicher Körperoberfläche, könnte den verwundeten Panzerleib ganz umschließen und so symbolisch seine Integrität wiederherstellen.

Aufschlußreich ist, daß Siegfried selbst sein Sterben als «Auslaufen» bezeichnet und seinen Körper mit dem Bild des schmelzenden Wachses als eine Art undicht gewordenen Behälter imaginiert: «Ich tropfe weg, / Wie eine Kerze, die ins Laufen kam» (S. 203). Dies deutet ein Körperbild an, wie es bereits (in bezug auf Kafkas Phantasma der durchlöcherten Haut in der *Strafkolonie*) thematisiert wurde: Der gepanzerte, stählerne Mann besitzt hier – im Gegensatz zur These Theweleits (1993, Bd. 2) – keinen im ganzen phallisch-verhärteten Leib, der durch und durch fest ist, sondern lediglich eine harte Haut, die das liquide Innere nur so lange zusammenhält, wie sie verschlossen und ohne Öffnungen ist.

Im Nibelungenlied fordert Kriemhild die des Mordes verdächtigen Männer auf, neben Siegfrieds Leiche zu treten, da einem alten Glauben zufolge die Wunden erneut zu bluten beginnen, «wenn man den Mordbefleckten bei dem Toten sieht». Hagen tritt vor, und die Wunden «flossen sehr» (S. 167): Sie geben eloquentes Zeichen seiner Schuld. Die sprechenden Wunden mit der heraustretenden Körperflüssigkeit als kommunizierendem Zeichen heben die durch die Panzerhaut radikalisierte Trennung zwischen Innerem und Äußeren auf.

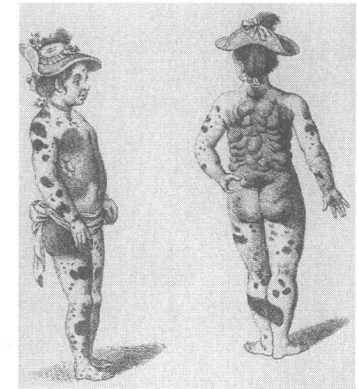
Die gepanzerte Haut ist eine männliche Körperimago, die nicht zufällig zwei paradigmatische Helden der westlichen Kulturgeschichte charakterisiert. Auch wenn hier lediglich Beispiele dieses Typus angeführt werden konnten, so handelt es sich nicht weniger um das übergreifende Konzept der narzißtischen Männerphantasie eines unverletzlichen, nicht-penetrierbaren, phallischen Körpers. Als Komplementärkonstellation zu dieser stählernen Haut (mit einer singulären, verwundbaren Stelle) findet sich in der Literatur das Motiv des Gezeichnetseins des weiblichen Körpers durch ein Hautmal. Diese «normale», verletzte Haut mit einem aufsitzenden, verdickten Mal bildet imagologisch das Pendant zum männlichen Körperbild der verstärkten Hülle mit einem fragilen Fleck. Die Frau besitzt hier eine glatte, weiche, permeable Oberfläche, auf der eine dunkle Verhärtung – als Einlaßort für das Böse? – zu finden ist.

Ob in Heinrich von Kleists *Michael Kohlhaas* und *Das Käthchen von Heilbronn*, ob in Friedrich de la Motte Fouqués *Undine* oder Nathaniel Hawthornes *The Birthmark*, ob in Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften* oder Toni Morrisons *Sula* – in diesen doch eigentlich so verschiedenartigen Texten ist es immer eine Frau, die ein solches dunkles Hautmal trägt. Es hat unterschiedlichste Funktionen inne; so dient es etwa der Wiedererkennung von verschollenen Familienmitgliedern, der Kennzeichnung von Individualität oder des moralischen «Verworfenseins». Auf einer Metaebene kann es von den Autoren zudem als Projektionsfläche eingesetzt werden, welche die vielzähligen Deutungen anderer Protagonisten spiegelt. So besitzt die Titelfigur in Morrisons Roman *Sula* (1973) über dem Auge ein Muttermal, das wie eine Rose mit Stengel (1982a, S. 52)

aussieht. Mit zunehmendem Alter dunkelt das Mal, jenes «scary black thing over her eye» (S. 97f). Es wird von anderen Figuren nicht nur mehrfach als Rose, sondern nacheinander auch als Mo-kassinschlange (S. 103), Klapperschlange (S. 104), als die stigmatisierende Asche ihrer verstorbenen Mutter (S. 114) und als Kaulquappe (S. 156) interpretiert. Das Mal Sulas entlarvt die Blicke der anderen als Spiegelungen, die in ihrem Gesicht sehen, was ihren vorgefaßten Bildern entspricht.

Ein solches «Muttermal» ist nicht notwendig ein Stigma, welches die Person, mit Goffman gesprochen, zum Diskreditierten bzw. (wenn das Stigma nicht bekannt ist) zum Diskreditierbaren macht, selbst wenn es eine soziale Information darstellt.³ Es kann jedoch dazu deklariert werden, wie es historisch lange Zeit der Fall war. Bis weit ins 18. Jahrhundert war der Aberglaube verbreitet, daß Male, Hautverfärbungen und -auswüchse auf schlechte Einflüsse während der Schwangerschaft rückführbar sind. Die Bezeichnung «Muttermal» (ebenso *naevus maternus*, *macula materna*) zeigt, inwieweit der Frau die alleinige Verantwortung für das Aussehen und die Makel der Nachkommen zugeschrieben wurde. Besonders effektiv war der Glaube an die Übertragung durch Sehen: Nahm die Frau während der Schwangerschaft (nach einer anderen Version bereits im Moment der Empfängnis) etwas Schockierendes, Abstoßendes oder Häßliches wahr, so prägte sich dieser Eindruck auf der Oberfläche der Leibesfrucht unwillkürlich im Sinne einer Analogieübertragung ein (Stafford 1993, S. 306 ff). Blickte sie auf einen Afrikaner oder eine Afrikanerin, konnte das Kind dunkle Flecken erhalten, sah sie auf ein Tier, erhielt es möglicherweise behaarte Hautpartien, Warzen oder Verhornungen. In Lavaters Deutung sind beispielsweise die pilzartigen Hautlappen und behaarten Auswüchse am Leib eines Mädchens (Abb. 29) dadurch entstanden, daß die Mutter während der Schwangerschaft mit einem Nachbarn in heftigen Streit über ein Wildbret geriet (S. 316). Anstatt das Schicksal oder eine ominöse Strafe Gottes als verantwortlich für derartige körperliche Mißbildungen zu veranschlagen, werden die Mütter zu Schuldigen gemacht. Die sogenannten «Muttermale» sind, im Gegensatz zu den kleineren «Leberflecken», grundsätzlich angeboren und auch seltener, sie bieten sich daher

Abb. 29: Mädchen mit Muttermalen aus: Johann Caspar Lavater *Essays on Physiognomy* (1792)



für derartige Interpretationen besonders an.⁴ Die durch das Mal bedingte Stigmatisierung des Kindes wird mütterlichen Verfehlungen angelastet.

Hawthorne spielt in *The Birthmark* (1843) auf diese Tradition der Mystifizierung und der Assoziation mit weiblicher «Unreinheit» indirekt an, ohne daß die Figur der Mutter als Protagonistin selbst auftritt. Die in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts verlegte Erzählung handelt von dem fanatischen Wissenschaftler und Alchimisten Aylmer und dessen Frau Georgina, deren perfekte Schönheit nur durch ein Muttermal auf der linken Wange beeinträchtigt wird. Bereits in seiner ersten wörtlichen Rede schlägt Aylmer seiner Frau vor, das Mal doch entfernen zu lassen, ein Gedanke, der ihn im Verlauf der Erzählung nicht mehr loslassen wird. Das *Birthmark* gleicht einer winzigen Hand, welche, je nach der Tönung von Georginas Haut, mal mehr und mal weniger hervortritt:

In the usual state of her complexion, – a healthy, though delicate bloom, – the mark wore a tint of deeper crimson, which imperfectly defined its shape amid the surrounding rosiness. When she blushed, it gradually became more indistinct, and finally vanished amid the triumphant rush of blood, that bathed the whole cheek with its brilliant glow. But if any shifting emotion caused her to turn pale, there was the mark again, a

crimson stain upon the snow, in what Aylmer sometimes deemed an almost fearful distinctness. Its shape bore not a little similarity to the human hand, though of the smallest pigmy size. Georgina's lovers were want to say, that some fairy, at her birth-hour, had laid her tiny hand upon the infant's cheek, and left its impress there, in token of the magic endowments that were to give her such sway over all hearts. (1982, S. 765)

Das Mal wird, wie in einem Märchenmotiv, von Georginas Verehrern als Zeichen einer guten Fee interpretiert, welche das Kind mit ihrer zarten Hand berührte und ihm die Macht gibt, fortan alle Herzen zu betören. Es tritt nur dann stärker hervor, wenn Georgina sich unwohl befindet und ihrem Gesicht die Farbe entweicht. Die karmesinrote Zwergenhand wird so zum Gradmesser ihrer auf der Haut sich abzeichnenden Empfindungen und Stimmungen; das Erröten in lebhaften und positiv erregten Momenten läßt die Konturen des Mals verschwimmen oder gar verschwinden, während die fahle Blässe es in seiner ganzen Schärfe zeigt. Dies ist insofern signifikant, als Aylmer in seiner Imagination das Mal seiner Frau explizit mit dem Tod in Verbindung bringt. Nachdem er ihm vor der Hochzeit kaum Aufmerksamkeit geschenkt hatte, wird es nun zum Kainszeichen menschlicher Schuld und Sterblichkeit, denn Aylmer selbst identifiziert sich mit dem Körper seiner Frau (S. 771).

Jules Zanger zufolge steht dieser Wahrnehmungswandel Aylmers in Verbindung mit der für ihn erschreckenden Menstruation Georginas (S. 364 ff.). Zanger zufolge war es im 19. Jahrhundert keineswegs gegeben, daß Männer vor ihrer Ehe von der weiblichen Monatsblutung wußten (was sowohl für die Figur Aylmers als auch für den zum Zeitpunkt des Schreibens von *The Birthmark* gerade sechs Monate verheirateten Hawthorne gilt). Daß das Mal als ein «crimson stain» wahrgenommen wird, soll demnach auf die monatliche «Befleckung» der Frau anspielen. Bis ins frühe 20. Jahrhundert, so Zanger, fand sich der Aberglaube, daß eine Pflanze eingeht, wenn eine menstruierende Frau sie berührt. Hawthorne greift dieses Motiv in einer späteren Szene in Aylmers Labor auf, als Georgina eine Pflanze anfäßt, die sofort bis auf die Wurzeln verkohlt.

Neben dieser möglichen Assoziation zur weiblichen Blutung ruft

das Mal zudem den christologischen Kontext einer postulierten Sündhaftigkeit des Weiblichen auf, der sich über das Motiv des Ergreifen des verbotenen Apfels und die Verführung Adams zur Sünde konstituiert hat. Nicht zufällig ist es daher eine Hand, die auf der Wange der jungen Frau erscheint. Sie symbolisiert Evas ungemäßes Ergreifen der Frucht und daran anschließend das Sterblichwerden durch die Vertreibung aus dem Paradies, die Mühsal des körperlichen Arbeitens und Gebärens (und den weiblichen Zyklus!), welche das irdische Leben fortan bestimmen:

It was the fatal flaw of humanity, which Nature, in one shape or another, stamps ineffaceably on all her productions, either to imply that they are temporary and finite, or that their perfection must be wrought by toil and pain. The Crimson Hand expressed the ineludible gripe, in which mortality clutches the highest and purest of earthly mould, degrading them into kindred with the lowest, and even with the very brutes, like whom their visible frames return to dust. (S. 766)

Das Mal als Zeichen der Vergänglichkeit und «symbol of imperfection» (S. 766) auf der weiblichen Haut steht in direktem Bezug zum verletzbaren Flecken in der Panzerhaut des Helden, welcher ebenfalls, wie angedeutet, als *signum humani* an einem sonst gottähnlichen Leib zu verstehen ist. Explizit wird bei Hawthorne gesagt, daß es Kennzeichen der Mortalität ist – genau wie die verwundbare Stelle Achills und Siegfrieds. Während aber die fragile Stelle in der männlichen Haut bildlich gesprochen eine Vertiefung oder Mulde bildet, stellt das «Muttermal» demgegenüber eine Erhebung auf der glatten, marmorartigen Fläche der weiblichen Haut dar – ein «bas-relief of ruby on the whitest marble» (S. 767). Aylmer glaubt, es entfernen zu können, da es anscheinend auf der Haut seiner Frau sitzt. In einem Traum jedoch wird ihm vermittelt (was er später auch bei seinem tatsächlichen Entfernungsversuch erkennen muß), daß das Muttermal möglicherweise tiefer eingewachsen ist, als er zunächst vermutete: «But the deeper went the knife, the deeper sank the Hand until at length its tiny grasp appeared to have caught hold of Georgina's heart» (S. 767).

Die junge Frau ist durch das Stigma im übertragenen Sinn «nicht

unberührt» – auch so läßt sich das Mal verstehen.⁵ Die Hand ist «stamped upon her cheek» (S. 774): Etwas hat von ihr Besitz ergriffen, sie gebrandmarkt und als ihm zugehörig markiert; das ist es, was der patriarchale Ehemann auslöschen möchte, nachdem sie seine Frau wurde. In Georginas Gesicht verbinden sich zwei antipodische Sexualbilder des Weiblichen: Traditionell steht der weibliche Körper in der judeo-christlichen Kultur entweder für das Reine und Unberührte (und damit das Eigene) oder, genau umgekehrt, für das schmutzige andere (v. Braun 1997, S. 19). Diese sich eigentlich widersprechenden Konzepte finden sich hier in einem einzigen Gesicht vereint, so daß der Zwang, beide gewaltsam zu trennen, fast eine kulturelle Notwendigkeit besitzt. Die dem Gesicht inhärente Spaltung in einen verworfenen und einen lebenswürdigen Teil wird thematisiert, wenn es heißt: «Her husband tenderly kissed her cheek – her right cheek – not that which bore the impress of the Crimson Hand» (S. 768).

Georgina, die das Mal im Verlauf der Erzählung selbst als verunstaltenden Makel erlebt, stimmt seiner Entfernung durch Aylmer schließlich zu. Der in seinem Perfektionswahn überglückliche Wissenschaftler vergleicht die «ecstasy», die ihm beim Erreichen dieses Ziels bevorsteht, mit derjenigen, die der zweite Schöpfer Pygmalion empfunden haben muß, «when his sculptured woman assumed life» (S. 768). Das Menschenexperiment findet unter Ausschluß des Tageslichts in einem mit unzähligen Tüchern und Teppichen verkleideten «boudoir» (S. 770), einem Nebenraum des Labors statt. Es ist eine uterine Höhle, in der Georgina neu geboren werden soll. Diese zweite Geburt stellt auch eine Art Initiation in einen tieferen Bund mit Aylmer dar, in dem die Frau zum Opfer der heiligen Wissenschaft mutiert. Dies wird durch die Szene am Eingang des Labors impliziert: Das im Moment des Übertretens der Türschwelle aufglühende Mal, in Aylmers paranoider Imagination einem leuchtenden magischen Auge gleichend, löst bei ihm einen unwillkürlichen, heftigen Schauer aus. Sein Erschauern wiederum läßt Georgina das Bewußtsein verlieren. Wie im christlichen Ehe-ritual muß Aylmer seine Frau über die Schwelle tragen – aber nicht in ihr gemeinsames Haus, sondern in sein nebulöses Labor.

Aylmer, «the pale philosopher» (S. 769), führt ihr dort eine

Reihe von Präparaten vor, die er entwickelt hat, um ihr zu beweisen, zu welchen chemischen Wundern er fähig ist. Unter ihnen befindet sich eine Tinktur, die Sommersprossen entfernen kann wie auch die Röte eines Gesichts: Beide ganz verschiedenartige Phänomene werden hier als außen auf der Haut sitzende Flecken verstanden. Im Gegensatz zu diesen externalen Hautveränderungen bedürfe ihr Mal aber «a remedy that shall go deeper» (S. 773), wie Aylmer inzwischen erkannt hat. Er entwickelt einen mysteriösen Trunk, nach dessen Einnahme Georgina in einen tiefen, tagelangen Schlaf verfällt. Der Experimentator beobachtet an der Seite der Schlafenden, wie das Mal blasser und blasser wird, bis es schließlich ganz verschwindet. Die nun makellos Schöne erwacht nur noch kurz, um ihrem Mann seine Hybris zu vergeben und um dann zu sterben: Die perfekte Schönheit ist gleich dem Tod.

Während das Mythem der Panzerhaut zeigte, daß die ganz und gar verpanzerte Haut dem Göttlichen und Unsterblichen entspricht, wird hier das Makelbehaftetsein als Grundmoment des Lebendigseins und als anthropologische Determinante bestimmt. Einem plötzlichen Impuls folgend küßt Aylmer die Zwergenhand auf der Wange seiner Frau, während Georgina in ihrem Transformations- und Todesschlaf liegt; er erkennt zu spät, daß das verhaßte Mal in Wirklichkeit ihre individuelle «Essenz» verkörpert, ohne die sie nicht mehr lebensfähig sein wird. Sein Traum, der das Mal mit ihrem Herzen in Verbindung brachte, hatte ihm dies eigentlich schon prophezeit.

In Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930–52) besitzt die Figur Clarisse ein Muttermal «in der Gegend der Leistenbeuge, halb versteckt im Schenkelschluß und am Rande der Haare, die dort ein wenig unregelmäßig auswichen» (1978, Bd. 1, S. 437). Sie erwähnt das Mal im Zusammenhang mit einer inszestuösen Annäherung ihres Vaters. Das «schwarze Medaillon» (S. 295) ist es nämlich, welches das Streicheln des Vaters an ihrem Körper herunter plötzlich innehalten läßt, so daß er sich besinnt und sich von ihr abwendet. Bei Musil ist es nicht das gesehene Mal, sondern das vom Vater ertastete, auch wenn Clarisse selbst es als «Auge des

Teufels» bezeichnet, dessen Blick «durch die Kleider drang» und die Männer wie «gebannt» (S. 437) anzog. Denn in der Nacht, als ihr Vater an Clarisses Bett kommt, ist es «stockfinster» in ihrem Zimmer. In der Erinnerung daran berührt Clarisse sich selbst und sucht «mit den Fingerspitzen durch ihr Kleid fühlend, das samt-schwarze Muttermal, mit dem es eine so sonderbare Bewandnis hatte» (S. 437). Clarisses Mal ist hier kein visuelles Zeichen, sondern ein taktiles. Zudem fungiert es nicht als Stigma eines postulierten Verworfenseins, sondern ganz im Gegenteil als magisches Schutzsymbol der (sexuellen) Reinheit: «die Flecken der Mutter auf der Haut der Tochter sind es, die vor der Befleckung durch den Vater schützen» (Meisel 1990, S. 181).

Andere Autoren hingegen setzen das «Muttermal» als unverwechselbares Erkennungszeichen ihrer Protagonistinnen in Situationen familiärer Zerrüttungen oder eines späten Sich-Wiederfindens ein. Hier ist es kein Stigma oder Schutzsymbol, sondern individuelles, unwandelbares, identitätsgebendes Zeichen. So erscheint dem Graf Ritter von Stahl in Kleists *Das Käthchen von Heilbronn* (1810) im Fiebertraum ein Engel, der ihm prophezeit, daß seine Geliebte und zukünftige Braut in Wirklichkeit die Tochter des Kaisers sei. Über den Traum wird in indirekter Rede berichtet, «wie der Engel ihm darauf, daß es eine Kaiserstochter sei, gesagt, und ihm ein Mal gezeigt, das dem Kindlein rötlich auf dem Nacken verzeichnet war» (1961, Bd. 1, S. 471). Kurz darauf nimmt von Stahl Käthchen, der Tochter des Waffenschmieds, ihr Halstuch ab, und sie zeigt ihm das Mal. Der Kaiser von Schwaben erkennt sie als seine uneheliche Tochter an, und sie heiratet den Grafen. In dieser Konstellation bezeugt das Mal unzweifelhaft eine adelige Herkunft, die zunächst als höchst unwahrscheinlich erschien, und hebt die Trägerin sozial an.

In Fouqués *Undine* (1811) ist die Verwendung des Motivs genau umgekehrt.⁶ Bertalda, eine vom Herzog adoptierte Waise, lebt seit ihrer frühen Kindheit ein angenehmes Leben am Hof, bis sie an ihrem Namenstag erfährt, daß ihre leiblichen Eltern noch leben. Undine, ihre Freundin und gleichzeitige Konkurrentin in der Gunst um den Ritter Huldbrand, behauptet, daß Bertalda die verlorengangene Tochter jenes abgeschieden im Wald lebenden alten Fi-

scherpaars sei, das Undine großgezogen hat. Bertalda ist empört über diese Behauptung vor versammeltem Hofstaat und Volk, auch das Herzogspaar verlangt Beweise. Als die Fischerin selbst aus der Menge hervortritt, stößt Bertalda sie harsch zurück:

Da näherte sich die alte Fischerin, beugte sich tief vor der Herzogin und sagte: «Ihr schließt mir das Herz auf, hohe gottesfürchtige Frau. Ich muß euch sagen, wenn dieses böse Fräulein meine Tochter ist, trägt sie ein Mal, gleich einem Veilchen, zwischen beiden Schultern, und ein gleiches auf dem Spann ihres linken Fußes.» (S. 86)

Bertalda wird aufgefordert, sich mit der Herzogin zu entfernen, die kurz darauf «totenbleich» zurückkommt; es wird bekanntgegeben, daß Bertalda tatsächlich Kind der Fischer ist und fortan mit ihnen zu leben hat. Auffällig ist auch hier, daß das Mal nicht einfach nur ein undefinierter, dunkler Fleck ist, sondern daß es, wie bei Hawthorne und Morrison, eine konkrete figürliche Form besitzt – in diesem Fall die einer Blume. Es wird so noch mehr in den Status eines Zeichens erhoben, als etwas, was vom Menschen «lesbar» und deutbar ist.

Das Mal wird von Kleist und Fouqué als Authentizitätsindiz verwendet, als etwas, das Auskunft über wahre Verwandtschaftsverhältnisse gibt und nicht lügen kann. Während bei Kleist Käthchen ein Mal auf ihrem Rücken trägt, das dem ihrer verstorbenen Mutter gleicht, das sie also im Sinne einer genetischen Übertragung «von ihrer seligen Mutter erbt» (Bd. 1, S. 434), ist Bertaldas *naevus maternus* der leiblichen Mutter zwar bekannt, sie selbst scheint ihn aber nicht zu besitzen. Deutlich wird hier eine signifikante schichtenspezifische Kenntnis bzw. Unkenntnis des Körpers der eigenen Kinder: Während der Waffenschmied Theobald bei Kleist und die Fischersfrau bei Fouqué die Körperhaut ihrer Töchter genau kennen, ist die Herzogin genauso überrascht wie alle anderen, als von einem Mal ihrer Adoptivtochter die Rede ist. Die höheren Stände haben keinen Zugang zum Körper ihrer Kinder, der einzig von Dienstpersonal gepflegt und umsorgt wird.

Daß der Rücken als Ort des Mals bei beiden Autoren ausgewählt wurde, läßt die eigene Hinterseite der Protagonistinnen zum Frem-

den werden, zu einer semiotischen Fläche, über die ihre Trägerinnen keine Kontrolle ausüben können und die von ihnen selbst nicht wahrgenommen werden kann. Das Mal auf dem Rücken wird zum paradigmatischen Unerkannten am Äußeren des eigenen Leibes. Entsprechend verwendet es der Vater Käthchens in der Gerichtsszene des Schauspiels als Analogie dafür, daß seine Tochter den Grafen von Stahl nie zuvor sah: «Nicht mit Augen, seit sie geboren ward, hat sie ihn gesehen; ihren Rücken, und das Mal darauf, das sie von ihrer seligen Mutter erbt, kannte sie besser, als ihn» (S. 434). Das Hautmal, wie es von Kleist und Fouqué konzipiert wird, übt eine geheime Existenz aus, von der die Trägerinnen selbst nichts wissen. Im Wortsinn <hinter ihrem Rücken> wird ihr Dasein durch ein genetisches Zeichen bestimmt, das sich sozial positiv wie negativ auswirken kann. Daß es allein der Körper ist, der die Wahrheit über die Identität eines Subjekts trägt, wird in beiden Texten durch die Betonung des Enthüllungsvorgangs der ansonsten dem Blick verborgenen zeichentragenden Stelle deutlich.

Um die Frage der <genetischen Markiertheit> der Haut werden sich hieran anknüpfend die nächsten zwei Kapitel zentrieren, welche die Problematik der Rassenzuschreibung anhand von <Hautfarben> untersuchen. Auch hier wird es nicht nur um Semiotisierungsprozesse gehen, sondern gleichermaßen, wie bereits in diesem Kapitel deutlich wurde, auch um die Dualität der Haut als verschlossener Schutzschicht oder als permeabler, transparenter Membran.

Anmerkungen

- 1 So wenigstens in der Version bei Homer; ansonsten ist es Paris, welcher Achilleus an der verwundbaren Stelle trifft.
- 2 Das Sterblichwerden durch die Liebe – wie es Siegfried im übertragenen Sinn geschieht – ist ein alter Tragödientopos, auf den etwa Jahn in seiner Bearbeitung des Medea-Mythos zurückgreift (Benthien 1994a). Siegfried wird bei Hebbel als sexuell unerfahren geschildert (Ehrismann 1981, S. 27); dadurch wird die Preisgabe seiner Verwundbarkeit als Teil seiner Hingabe interpretierbar.
- 3 Eine soziale Information kennzeichnet sich dadurch, daß sie «reflexiv

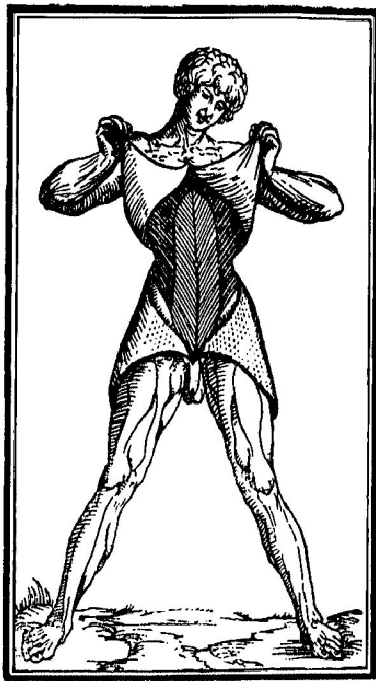
und verkörpert [ist]; das heißt sie wird durch eben die Person, von der sie handelt, vermittelt, und sie wird vermittelt durch körperlichen Ausdruck in der unmittelbaren Gegenwart derer, die die Äußerung empfangen.» *Deskreditierte* sind nach Goffman jene, deren Stigmen bekannt sind oder unmittelbar wahrgenommen werden, *Deskreditierbare* hingegen besitzen ein (noch) unerkanntes Stigma (1975, S. 58 u. 12).

- 4 Vgl. Meyers Konversationslexikon 1909, Bd. 14, S. 333 f.
- 5 Insbesondere in der Kontextualisierung mit Hawthornes Roman *The Scarlet Letter* wird dies deutlich: Das auf dem Kleid applizierte Schandmal der Ehebrecherin Hester Prynnes, der scharlachrote Buchstabe «A» (für *adulteress*), macht unmißverständlich klar, daß diese Frau eine verworfene ist, weil sie berührt wurde. Erst später im Erzählverlauf wandelt sich das Stigma zum Schutzzeichen der Unberührbarkeit, so daß Hester gerade wegen ihres Stigmas keinerlei sexuelle Übergriffe zu fürchten hat.
- 6 Für eine ausführliche Deutung insbesondere der Undine-Figur vgl. Stephan 1988, S. 249 ff.

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