

Entblößung und Verhüllung



V&R Academic

Aventiuren

Band 11

Herausgegeben von

Martin Baisch, Johannes Keller, Elke Koch,

Florian Kragl, Michael Mecklenburg, Matthias Meyer

und Andrea Sieber

Martina Feichtenschlager

Entblößung und Verhüllung

Inszenierungen weiblicher Fragilität und
Verletzbarkeit in der mittelalterlichen Literatur

V&R unipress

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISSN 2198-7009

ISBN 978-3-8470-0563-6

Weitere Ausgaben und Online-Angebote sind erhältlich unter: www.v-r.de

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Salzburger Stiftungs- und Förderungsgesellschaft.

© 2016, V&R unipress GmbH, Robert-Bosch-Breite 6, D-37079 Göttingen / www.v-r.de

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Titelbild: Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. germ. 848, Große Heidelberger Liederhandschrift (Codex Manesse) – Zürich, ca. 1300 bis ca. 1340, Seite: 281v

Inhalt

Vorwort	9
1. Einleitung	11
1.1 Textkorpus und Anordnung	12
1.2 Kategorisierung und Begrifflichkeit	14
1.3 Theoretische Vorüberlegungen	21
2. Vorführeffekte – Entblößung und Verhüllung in Wolframs »Parzival« .	33
2.1 Herzloydes Hemd	34
2.1.1 ›Leiber(l)tausch‹	34
2.1.2 Traum und Trauma	38
2.1.3 Exzess und Entäußerung Herzloydes	40
2.1.4 Zusammenschau	47
2.2 Condwiramurs <i>werlīchiu wāt</i>	50
2.2.1 Parzivals <i>ram</i>	51
2.2.2 Condwiramurs Hemd	52
2.2.3 Erzähler-Exkurs	56
2.2.4 Zusammenschau	59
3. Schaulust und Begehren: intertextuelle Bildlichkeit und imaginativer ›Lupeneffekt‹ – Jeschute und Enite	63
3.1 Wolframs Jeschute	64
3.1.1 Entblößung im Kontext eines aggressiven Übergriffes oder die Wiederkehr der ›Text-Macht‹	64
3.1.2 <i>velwen</i> und <i>roeten</i> – Jeschutes Verwandlung	68
3.1.3 Zusammenschau	80
3.2 Chrétiens Jeschute	81
3.3 Zusammenschau	91
3.4 Hartmanns Enite	95
3.4.1 ›Haut-Bilder‹: Enites individuelles ›Haut-Design‹	96

3.4.2	Investitur Enites	99
3.4.3	Zusammenschau	106
3.5	Chrétien's Enide	114
3.5.1	Enides Hemd	115
3.5.2	Nobilitierung	119
3.6	Zusammenschau	124
4.	Nabelschau und Spiegelbild – Geschlechterkonstruktion, Hierarchie und Nacktheit im »Lai de Narcisse«	129
4.1	Imaginierte Versehrung und körperliche Folgen	130
4.2	Spiegel und Erkenntnis	134
4.3	Zusammenschau	138
5.	Körper, Kleid und Krise: Isolde Weißhand, Brünhild und Kriemhild, Brangäne	141
5.1.	Isolde Weißhands Verhüllung	141
5.1.1	Die zwei Kleider	141
5.1.2	Verhüllung und Verpuppung	143
5.1.3	Körper als Material	147
5.1.4	(Missglückte) Annäherung und Peripetie	148
5.1.4.1	Erstarrung	149
5.1.4.2	Das Innere als separierte und separierende Einheit	150
5.1.5	Zusammenschau	152
5.2	Disziplinierte Körperlichkeit und entfesselte Wut im »Nibelungenlied«	156
5.2.1	Kriemhilds Epiphanie	158
5.2.2	Brünhild und das weiße Gewand	161
5.2.3	Kleid und Krise	167
5.2.4	Streit der Königinnen und berserkerhafter Schluss	170
5.2.5	Zusammenschau	175
5.3	Brangänes Hemdenerzählung	181
6.	Wolframs Gyburg	187
6.1	Gyburg als Mittlergestalt	188
6.2	Körperzeichen – Zeichenkörper – Wahrzeichen	192
6.3	Haut, Rede, Geschlecht	200
6.4	Inner- und intertextuelle Haut-Verbindungen – Das männliche Pendant: Willehalms <i>harnaschvarne</i> Haut	207
6.4.1	Willehalms Haut	208
6.4.2	Intertextueller <i>anegrif</i> des Erzählers	210
6.5	Zusammenschau	213

7. Schluss	217
Siglenverzeichnis	225
Abgekürzt zitierte Quellen	225
Abgekürzt zitierte Nachschlagewerke, Lexika und Reihen	225
Literaturverzeichnis	227
Primärliteratur	227
Sekundärliteratur	228

Vorwort

Diese Arbeit ist die überarbeitete Version meiner Dissertation, die ich im Februar 2013 an der Universität Salzburg verteidigt habe.

Danken möchte ich zuallererst Herrn Prof. Dr. Manfred Kern, der mich bei Themenfindung und Ideenentwicklung inspiriert und unterstützt hat, sich in langen Gesprächen kritisch mit meinen Thesen auseinandergesetzt und zur Schärfung der Überlegungen beigetragen hat. Er begleitete den Weg von der Idee zum Buch und hat mich als Doktorandin und Mitarbeiterin stets gefördert.

Nachdrücklich Dank gebührt auch Frau Prof. Dr. Elisabeth Schmid, die die Arbeit eingehend begutachtet hat. Ihre wertvollen Anregungen und ihre kritische Lektüre sind dem vorliegenden Buch wesentlich zugutegekommen.

Ebenso möchte ich meiner Zweitbetreuerin und geschätzten Kollegin Frau Ass. Prof. Dr. Anna-Kathrin Bleuler für ihre anregenden Kommentare, ihre konstruktive Kritik und ihren fachkundigen Rat danken. Für ihre Dialogbereitschaft und kollegiale Unterstützung danke ich außerdem ganz herzlich Frau Dr. Rachel Raumann. Die Gespräche mit meinen anderen Kolleginnen und Kollegen am Fachbereich haben mich stets ermutigt und mir zu Anregungen und neuen Gedanken verholfen, dafür sei ihnen allen herzlich gedankt.

Für die Aufnahme in die Reihe und viele weiterführende Hinweise danke ich den Herausgebern der Reihe »Aventiuren«.

Der Salzburger Stiftungs- und Förderungsgesellschaft, die diese Arbeit mit einem Druckkostenzuschuss gefördert hat, sei ebenfalls an dieser Stelle gedankt.

Unerwähnt möchte ich keineswegs Frau Mag. Antonia Six und Frau Barbara Strübler BA lassen, die mich beide in unschätzbare Weise organisatorisch und freundschaftlich unterstützt haben.

Besonderer Dank gilt außerdem meinen Eltern und Geschwistern, meinen Schwiegereltern sowie meiner Großmutter Katharina, die mir stets bedingungslos zur Seite gestanden sind. Am meisten Geduld musste aber wohl Florian mit mir aufbringen. Ich danke ihm für sein offenes Ohr und seine pragmatische Ader, für seine Unterstützung und Fürsorglichkeit in allen Phasen des Schreibens und Arbeitens an diesem Buch. Unserem Sohn Maximilian möchte ich

dieses Buch widmen, denn er ist mein größtes Glück und hat seit seiner Geburt eine völlig neue und ganz fragile Seite an mir *entblößt*.

1. Einleitung

›Entblößung‹, ›Verhüllung‹, ›Fragilität‹, ›Verletzbarkeit‹ – so lauten jene Schlagworte, die sich im Titel der vorliegenden Studie finden. Was sich auf den ersten Blick als Gegensatzpaar liest, nämlich ›Entblößung‹ und ›Verhüllung‹, liegt in der mittelalterlichen Literatur doch recht nahe beieinander, indem nämlich die ›Entblößung‹ häufig die Inszenierung einer Figur im fragilen Hemd meint. Die vorliegende Untersuchung wendet sich literarischen Konstellationen zu, in denen der weibliche entblößte oder eben kaum verhüllte Leib in Erscheinung tritt. Die betreffenden Szenen sind der hochmittelalterlichen deutschsprachigen und altfranzösischen Epik entnommen und es handelt sich um Beispiele, die das (im christlichen Kontext eigentlich tabubesetzte) Motiv der Nacktheit thematisieren. Es geht dabei erstens um die narrative und narratologische Ausgestaltung des genannten Motivs in einer Reihe von hochmittelalterlichen epischen Texten. Zweitens beschäftigt sich die Arbeit poetologisch mit der Relation zwischen Erzähler und Erzähltem bzw. Erzähler und Figur, die ja vor allem in Hinblick auf das Geschlechterverhältnis relevant und bisweilen auch prekär sich darstellt. Es bleibt zu fragen, inwieweit sich der Erzähler in seine eigene Erzählung verstrickt und welche (poetologischen) Mechanismen den geschlechtertheoretisch sensiblen Handlungsraum steuern. Drittens geht es um den Konnex zwischen weiblicher Entblößung, Fragilität und einem damit verbundenen krisenhaften Deutungspotenzial. Eine zentrale Frage richtet sich darauf, was die genannten poetischen Darstellungsformen kulturgeschichtlich und kulturtheoretisch in Hinblick auf die Inszenierung der fragilen, narrativ und imaginativ konstruierten weiblichen Nacktheit leisten. Am Körper und spezieller an der Haut der weiblichen Figur werden – wie noch zu zeigen sein wird – krisenhaft-prekäre Zustände sichtbar. Die Auffassung, dass die Blöße der Figur ihre Erscheinung im leichten Kleid, dem *hemde*, meint, ist in den mittelalterlichen Texten selbst artikuliert¹. Daher findet man auch, wenn man die

1 Z. B. ganz ausdrücklich der »Lai de Narcisse« (V. 430). Hier und im Folgenden zitiert nach:

mittelhochdeutschen Lexika aufschlägt und das Lemma *hemde* sucht, den Eintrag: »Haut«, »Hülle«, »Bedeckung«.² Das Kleid, das die weibliche Figur am Leib trägt, stellt sich als symbolische und symbolisierte Haut dar. Da das Hemd als unterste Schicht der Kleidung der biologischen Körperhülle am nächsten liegt, begreife ich es insofern als prekären Zwischenraum, als es abgrenzende und zugleich verbindende Funktionen innehat³ und es ein relativ breites Bedeutungsspektrum einnimmt, das zwischen »Haut«, »Hülle« und »Bedeckung« changiert. Es lässt sich begreifen als Ort, an dem sich Prozesse des Entblößens und Verhüllens abspielen und abzeichnen, an dem sich Momente der weiblichen Krise und der körperlichen Beschädigung manifestieren. Das Hemd, so die These, kann als literarische Zeichen- und Projektionsfläche im Spannungsfeld von Identität, Individualität und Subjektivität und ihrer literarischen Konstitution und Konzeption, Semantisierung und Diskursivierung verstanden werden.

1.1 Textkorpus und Anordnung

Das Textkorpus besteht aus deutschsprachigen und romanischen Beispielen. Den Dreh- und Angelpunkt bildet Wolframs von Eschenbach »Parzival«⁴, denn in diesem Text finden sich nahezu alle Konstellationen, die auch in die späteren Analysen Eingang finden. Herzeloyses Hemdentauch und ihre Selbstentblößung nach der Todesnachricht stehen am Beginn meiner Untersuchung. Als Nächstes widmet sich die Studie der Figur Condwiramurs. Die genealogische Relation und die Intimität der behandelten Situationen legen ein Zusammenlegen und Zusammenlesen der beiden Frauenfiguren nahe. Im Anschluss wird Jeschute in den Blick genommen: Die erste Begegnung zwischen ihr und Parzival liegt zwar textchronologisch vor der Condwiramurs-Szene, damit jedoch beide Jeschute-Szenen zusammengesehen werden können, wird die Reihenfolge innerhalb der Untersuchung umgestellt. Ganz entgegen der Chronologie wird der »Perceval« des Chrétien de Troyes erst nachträglich zum Vergleich hinzugezogen. Die anachronistische Reihung soll ein stärkeres kritisches Bewusstsein hinsichtlich der üblichen linearen, kultur- und literarhistorischen Relationierung und damit auch Konditionierung zwischen Vorgängertext und Bearbeitung

Narcisse: Conte ovidien français du XII^e siècle. Hg. v. THIRY-STASSIN, Martine u. TYSENS, Madeleine. Paris 1976 [= LdN].

2 MÜLLER, Wilhelm u. ZARNCKE, Friedrich: Mittelhochdeutsches Wörterbuch [= BMZ], I,624.

3 Hinsichtlich des Verhältnisses von Individuum und Umwelt, Figur und Umgebung.

4 Zitiert wird der Text in dieser Arbeit nach der folgenden Ausgabe: Wolfram von Eschenbach: Parzival. 2 Bde. Komm. u. red. v. NELLMANN, Eberhard, übertr. v. KÜHN, Dieter. Frankfurt/Main 2006 [= P].

fördern. Dieses Vorgehen soll zunächst dazu dienen, den Abstand zwischen Chrétien und Wolfram bzw. Hartmann etwas zu erweitern. Diese Distanzierung ermöglicht einen unverstellten Blick auf die Eigenheiten des jeweiligen Textes, den man aus dieser Perspektive heraus stärker als eigenständig wahrnehmen kann. Der Fokus liegt nunmehr auf z. B. spezifischen Erzähltechniken Wolframs, die – zunächst isoliert betrachtet und erst im Anschluss mit Blick auf den Prätext – stärker hervorgehoben werden können. ›Einfache‹ Abhängigkeitsrelationen sollen aufgebrochen werden und das Spezifische des mittelhochdeutschen Bearbeiters deutlich werden. Dieser Zugang ermöglicht es, das kreative Potenzial – etwa Wolframs – herauszustellen, weil die ›Abhängigkeit‹ von Chrétien erst rückblickend hergestellt wird. Mit anderen Worten: Wie liest sich Chrétien mit der Wolfram'schen oder Hartmann'schen Brille?

Das Beispiel der Jeschute lässt sich intertextuell verbinden mit Hartmanns von Aue Enite-Figur. Den beiden Frauenfiguren sagt Wolfram ja ein verwandtschaftliches Verhältnis nach: Jeschute sei die Schwester Erecs und damit die Schwägerin Enites. Die romanische Vorlage Chrétiens de Troyes wird hier zum Vergleich hinzugezogen. Der Bearbeitung die Vorlage hintanzustellen, stellt freilich auch eine Lektüremöglichkeit und einen Rezeptionsablauf dar, der dem des zeitgenössischen mittelhochdeutschen Publikums entsprechen könnte.⁵ Als weiteres romanisches Textbeispiel kommt der altfranzösische, um 1170 entstandene und anonym verfasste »Lai de Narcisse« zur Sprache und mit ihm eine stärkere Akzentuierung der sich auch im Titel der Arbeit findenden Aspekte der ›Fragilität‹ und ›Verletzbarkeit‹. Indem der »Lai de Narcisse« Nacktheit als ›Blöße im fragilen Hemd‹ bezeichnet (vgl. *Tote nue fors de cemisse / Et affublee d'un mantel*, LdN, V. 430f.), fungiert er geradezu als prägnanter Beleg für den engen motivischen Zusammenhang von ›Entblößung‹ und ›Verhüllung‹ sowie dafür, dass auch die Zeitgenossen dies so wahrgenommen haben könnten. Den Zusammenhang von Körper, Kleid und krisenhafter Erfahrung (beispielsweise gewaltsamer Übergriff und Defloration oder eben auch Zurückweisung) thematisiert der zweite größere textanalytische Teil der Arbeit, der den narratologisch und poetologisch aufschlussreichen Aspekt der Krise fokussiert. Einschlägig sind hierzu Szenen aus Heinrichs von Freiberg »Tristan«-Fortsetzung, genauer gesagt die missglückte (erotische) Annäherung zwischen Tristan und Isolde Weißhand in der Brautnacht, zudem die beiden Protagonistinnen des »Nibelungenliedes«, Brünhild und Kriemhild, und zuletzt Gyburg aus Wolframs von Eschenbach »Willehalm«. In der Hochzeitsszenen zwischen Isolde Weißhand und Tristan steht eine sexuelle Zurückweisung im Zentrum, die in der (vestmentär-körperlichen) Verschließung – ja eigentlich Verknotung – der

5 Diese Annahme bleibt spekulativ, da nicht bewiesen werden kann, wann welche Texte vermittelt wurden, d. h., ob das Publikum über eine entsprechende Textkenntnis verfügte.

weiblichen Figur mündet. Am »Nibelungenlied« interessieren mich einerseits Szenen des gewaltsamen Übergriffes und der Defloration, andererseits die Transformation der schönen, höfischen Dame Kriemhild in eine ›Berserkerin‹ am Schluss des Textes. Das Motiv von (gestohlener) Jungfräulichkeit und der Verknüpfung mit dem des weißen Hemdes wird auch in Gottfrieds »Tristan« thematisiert. Ich greife hier auf die so genannte ›Hemdenerzählung‹ der Brangäne zurück, die ein weiteres Argument darstellt für die zeitgenössische mittelalterliche Leseweise des metonymisch-metaphorischen⁶ Wechselspiels zwischen Hemd und Haut. Transformative Prozesse spielen letztlich auch in Zusammenhang mit Gyburg eine zentrale Rolle: Ihre Verwandlung von der Geliebten und Ehefrau Willehalms zur Frau in Rüstung und wieder zurück in die höfische Dame von Rang steht im Mittelpunkt meiner Analysen, denn all dies spielt sich auf dem Leib der Dame ab bzw. wird er zur Zeichenfläche, zum semantisierbaren und codierbaren Material der Erzählung und des Erzählers. Es wird außerdem zu zeigen sein, wie diese Texte allesamt in einem intertextuellen Zusammenhang stehen, in dem von Relationen des Verweisens die Rede sein wird. Die Anordnung der Texte stellt eine Möglichkeit dar, neue Textpotenziale und innovative Ergebnisse im Bereich der Textanalyse zu erschließen, indem sie gegen die üblichen chronologischen bzw. gattungstheoretischen Ordnungskategorien angelegt ist. Relationen zwischen den Texten, die aus intertextuellen Bezügen resultieren, sollen aufgezeigt werden, dabei aber übliche Abhängigkeits- oder Verweisbeziehungen aufgebrochen werden. Der Spezifik des Einzeltextes wird damit ein zentraler Platz zugestanden. Die jüngeren, mittelhochdeutschen Texte sollen als eigenständige, innovative und kreative Texte analysiert werden, weil die ›Abhängigkeit‹ vom Prätext erst rückwirkend hergestellt wird.⁷

1.2 Kategorisierung und Begrifflichkeit

Zur kulturwissenschaftlichen Ausrichtung der Studie, zu deren verschiedenen theoretischen Ansätzen ich später noch komme, gehört die Frage nach dem kulturell konstruierten Figurenkörper bzw. spezifisch konstruierter (weiblicher) Körperlichkeit. Das heißt, der Studie eignet auch ein Interesse an der Kategorie *gender* ›Geschlecht‹, die im Folgenden näher zu definieren und für die Untersuchung zu präzisieren sei. In Zusammenhang mit den englischen Begriffen *sex*

6 Der Zusammenhang bzw. das Zusammenspiel der Begriffe Metapher und Metonymie in Bezug auf das Motiv ›Hemd‹ bzw. ›Haut‹ wird im weiteren Verlauf der Arbeit geklärt werden.

7 Dabei geht es nicht darum, den Bearbeitungsstatus zu leugnen oder zu ignorieren, sondern es wird lediglich der Versuch unternommen, diese Praxis aus einem anderen Blickwinkel zu betrachten.

und *gender* wird zunächst unterschieden zwischen dem anatomischen Geschlecht (*sex*) und der kulturell konstruierten Geschlechtsidentität (*gender*).⁸ Judith BUTLER hat diese Differenzierung infrage gestellt bzw. modifiziert⁹, denn auch das biologische Geschlecht erscheint gesellschaftlich bzw. kulturell codiert und konstruiert – es existiert nicht als etwas Vordiskursives¹⁰. Damit lässt sich das biologische Geschlecht nicht losgelöst betrachten von gesellschaftlicher Sinnstiftung bzw. kultureller Codierung, sondern wird durch soziale Prozesse geformt. BUTLER insistiert damit auf der kulturellen Konstruiertheit und damit Veränderbarkeit sowohl von *sex* als auch von *gender*. Die Kategorien ›Geschlecht‹ und ›Körper‹ lassen sich damit nicht als ontologische Gegebenheiten verstehen, sondern beides – soziales wie anatomisches Geschlecht – wird performativ innerhalb des Diskurses entwickelt.¹¹

Natürlich ist diese in der Moderne entwickelte Begrifflichkeit kritisch auszuleuchten und ihre Anwendbarkeit auf historische Texte zu reflektieren und zu überprüfen: Sie kann nicht unhinterfragt auf historisch entfernte Zeit- und Kulturräume übertragen werden. Moderne Kategorien und Begrifflichkeiten wie *sex*, *gender*, ›Geschlecht‹, ›Identität‹ usw. sind für die mittelalterliche Literatur erst zu erschließen¹². Dabei ist folglich zu beachten, dass sowohl *sex* als auch *gender* Kategorien darstellen, die in einen historischen Zusammenhang eingebettet werden müssen. Die literarische Konstruktion von *sex* und *gender* bezieht sich auf unterschiedliche diskursive – literarische und außerliterarische – Zusammenhänge. Jene Geschlechterrollen und -modelle, die in meiner Untersuchung zur Sprache kommen, sind daher nicht als zeitgenössisches Abbild des außerliterarischen Geschlechterkonzeptes zu verstehen, sondern sie sind eingefasst in einen historisch-diskursiven Kontext, der die Geschlechterbeziehungen miteinbezieht. An und innerhalb von literarischen Texten werden sozio-

8 Zur Trennung von *sex* und *gender* siehe: SCHÖSSLER: Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft (2006), S. 120f.

9 Vgl. BUTLER: Das Unbehagen der Geschlechter (1991), S. 22f.

10 »Werden die angeblich natürlichen Sachverhalte des Geschlechts nicht diskursiv produziert, nämlich durch verschiedene wissenschaftliche Diskurse, die im Dienste anderer politischer und gesellschaftlicher Interessen stehen? Wenn man den unveränderlichen Charakter des Geschlechts bestreitet, erweist sich dieses Konstrukt namens ›Geschlecht‹ vielleicht als ebenso kulturell hervorgebracht wie Geschlechtsidentität. Ja, möglicherweise ist das Geschlecht (*sex*) immer schon Geschlechtsidentität (*gender*) gewesen, so daß sich herausstellt, daß die Unterscheidung zwischen Geschlecht und Geschlechtsidentität letztlich gar keine Unterscheidung ist« [Hervorhebung im Zitat]. Ebd. S. 23f.

11 Butler wurde der Vorwurf der ›Entkörperung‹ gemacht. Hierzu: DUDEN: Frau ohne Unterleib (1993), S. 24–33.

12 Einführend zu *Gender Studies* in der Literaturwissenschaft siehe VON BRAUN u. STEPHAN: Gender Studien (2000), S. 290–299. In den mediävistischen Bereich führt KLINGER: Gender-Theorien (2002), S. 267–297. Außerdem: KLINGER u. THIEMANN: Geschlechtervariationen (2006).

kulturelle Ordnungssysteme und Deutungsmuster neu ausverhandelt – und damit auch die Geschlechterkategorien bzw. -konzepte. Die Kategorie *gender*/ ›Geschlecht‹ lenkt die Aufmerksamkeit auf die im literarischen Diskurs ausverhandelten Konzepte von Körperlichkeit. Dabei steht die Frage im Vordergrund, wie Körper bzw. Geschlecht konstruiert und codiert wird.¹³

Weiblichkeit bedeutet in diesem Zusammenhang keinen fixierten Katalog von inneren und äußeren Anlagen, also psychischen und physischen Dispositionen, um mit Pierre BOURDIEU zu sprechen, sondern für die mittelalterliche Literatur ist von ganz unterschiedlichen Konstellationen zwischen den Geschlechtern bzw. Geschlechtlichkeit und ihrer Konstruiertheit auszugehen. *Sex* und *gender* stellen flexible Variablen und kulturell jeweils neu zu definierende, ja neu zu erschreibende Kategorien dar.¹⁴ Im Zuge meiner Arbeit fokussiere ich die kulturelle Konstruktion von *gender*. Das biologische Geschlecht, *sex*, muss als Kategorie innerhalb dieser Untersuchung zurückstehen, weil sich der ›anatomische Leib‹ in der Literatur ohnehin als poetisch inszeniert erweist und Rückschlüsse auf den ›realen‹ Körper spekulativ bleiben müssen. Es soll gezeigt werden, wie Männlichkeit und Weiblichkeit durch bestimmte literarische Strategien erzeugt und codiert, möglicherweise aber auch hinterfragt und unterminiert werden. Für die mittelalterliche Literatur kann gelten, dass sie sehr deutlich zwischen männlichen und weiblichen Figurenkörpern unterscheidet. Allerdings wird der Konstruktionscharakter von *gender* in mittelalterlichen Texten vor allem in Situationen der Überschreitung von (scheinbaren) Geschlechtergrenzen fassbar, wenn also soziale oder körperliche Geschlechtergrenzen (zeitweilig) außer Kraft gesetzt werden. Im Medium der Literatur bietet sich Gelegenheit, Geschlechtergrenzen, mögen sie sozial oder körperlich sein, auszuloten und zeitweise auch zu überschreiten.¹⁵ Dafür spricht unter anderem die Figuren- und Geschlechteridentität Gyburgs in Wolframs »Willehalm«¹⁶. Sie verwandelt sich – durch ihre eindeutige vestimentäre Inszenierung – von der höfischen Dame in einen kämpfenden Ritter ebenso schnell, wie sie sich etwas

13 Einen schönen Abriss über die Anwendbarkeit bzw. die Diskussion von Thesen der *Gender Studies* in der mediävistischen Forschung bietet SCHMITT: Poetik der Montage (2002), S. 24–32.

14 Beispielsweise behandelt dies LAQUEUR in seinem *one-sex model*. Vgl. ders.: Auf den Leib geschrieben (1996).

15 Damit in Zusammenhang steht der Begriff des *gender bending*, den ich vor allem als Form des Infragestellens der sozialen Geschlechtsidentität begreife. Das Aufbrechen von (stereotypen) Geschlechterrollen, etwa durch das Tragen von eindeutig geschlechtsspezifisch codierter Kleidung oder anderer ›Requisiten‹, kann somit als *gender bending* angesehen werden. Der performative Charakter und die dauernde Neuverhandlung des sozialen Geschlechts werden damit herausgestellt.

16 Hier und im Folgenden zit. n.: Wolfram von Eschenbach: Willehalm. Hg. v. HEINZLE, Joachim. Frankfurt/Main 2009 [= W].

später retransformiert. Diese Rollen erweisen sich – bei aller (scheinbarer) Disparität – als Möglichkeit des Wechsels von (Geschlechts-)Identität. Die Transformation Gyburgs zum Ritter, der hoch oben auf den Zinnen gegen Angreifer kämpft, erscheint so gelungen, dass selbst Willehalm dem Trug aufsitzt (W, V. 228,5–23). Das Beispiel zeigt, wie Geschlecht durch Kleidermittel erzeugt bzw. codiert wird, und verweist damit auf seine kulturelle Konstruiertheit.

BUTLER argumentiert, dass der Antagonismus zwischen ›Männlichem‹ und ›Weiblichem‹ patriarchale Strukturen instituiert bzw. aufrechterhält.¹⁷ Das heißt, eine rigide Trennung der Geschlechter ist der Ausgangspunkt patriarchaler Macht. Auch für die mittelalterliche Literatur kann das nicht in dieser Form gelten, da es Prozesse der Transgression gibt und die sind, wie das oben genannte Beispiel hat zeigen sollen, vielfältig. Geschlechteridentität ist demnach durchaus ambivalent zu verstehen.

Die Arbeit untersucht Konstellationen, in denen die Inszenierung von Körperlichkeit in Zusammenhang mit der Zuschreibung der Dichotomie ›männlich‹ und ›weiblich‹ als aufgehoben gezeigt wird. ›Transgression‹ ist ein damit in Verbindung stehender Begriff, der solche Prozesse und Verfahren zu illustrieren sucht. Transgressive Verfahren unterlaufen geschlechtsspezifische Zuschreibungen, sie heben geschlechts- und identitätsbildende Konstruktionen ganz oder zumindest teilweise auf oder überschreiten sie. Ebenfalls in den Blick geraten transgressive Prozesse, in denen die Identität des höfischen Körpers ganz oder teilweise ausgehebelt wird. Eine damit einhergehende zerstörte, ideale höfische Körperlichkeit lässt die vorgestellten Konstellationen in prekäre Situationen umschlagen. Zur Veranschaulichung kann hier Kriemhild angeführt werden, für die ein solches transgressives Verhalten ausgemacht werden kann. Ihr Agieren am Ende des »Nibelungenliedes« steht für eine Überschreitung der geschlechtsspezifischen Affektzuschreibungen, wonach der Zorn, der sie zur ›Berserkerin‹ werden lässt, als eigentlich männlich konnotiert gilt. Dieser Übertritt hat den Tod Hagens zur Folge und letztendlich auch ihre eigene Tötung, da das weiblich-transgressive Verhalten aus männlicher Sicht korrigiert werden muss.¹⁸

In den Bereich der gendertheoretisch ausgerichteten Literaturwissenschaft fallen Überlegungen zur meist (und für die mittelalterliche Literatur kann gelten: fast ausschließlich) männlich konnotierten Autorschaft bzw. zur als männlich angenommenen Erzählinstanz. Nach BOURDIEUS gesellschaftsdeterministischem Ansatz und auch nach Judith BUTLERS Theoremen wird Weiblichkeit vor allen Dingen durch das Kollektiv hervorgebracht: Der (weibliche)

17 Das antagonistische Verhältnis von *male* und *female* wird zur »heterosexuellen Fixierung des Begehrens« eingesetzt. Vgl. BUTLER: Das Unbehagen der Geschlechter (1991), S. 38.

18 Ausführlich dazu Kapitel 5.2.

Körper wird für und von der Gesellschaft konstruiert. Nicht nur das Geschlecht, sondern der gesamte Körper erscheint damit als kulturelle ›Schöpfung‹. Die Vorstellung dessen, was als weiblich erachtet wird, ist damit gesellschaftlich determiniert und wird unter anderem vom künstlerisch-literarischen Diskurs aus- und neuverhandelt. Dabei spielt eine Rolle, dass die Präsenz bzw. Präsentation des weiblichen Körpers dort, also in der mittelalterlichen Literatur, die männlich inszenierte Imagination ›übernimmt‹, die der Blick einer als männlich angenommenen Erzählinstanz steuert – daher kann man in diesem Zusammenhang durchaus vom ›männlichen Blick‹ sprechen. Mittelalterliche ›Frauen-Bilder‹ bedürfen eines männlichen ›Frauen-Bildners‹, der sich an der imaginierten Frauenfigur, am imaginierten Figurenkörper ›betätigt‹.¹⁹ Die Produktion (und dementsprechend auch die imaginative Reproduktion durch den Rezipienten) eines weiblichen Figurenkörpers geschieht im künstlerischen Akt des Schauens, Sagens und Schreibens. Weiblichkeit besteht gemäß dieser Auffassung vornehmlich als Kunstweiblichkeit: Der produktive Akt des Schöpfens bzw. Erschaffens einer weiblichen Figur wird in Anlehnung an kollektiv hervorgebrachte Frauenbilder²⁰ vollzogen, die, was unter anderem ihre körperliche Inszenierung betrifft, miteinander in Beziehung stehen (was aber nicht nur eine affirmative Relation meint, sondern durchaus auch ein agonales Verhältnis charakterisieren kann). Kunstweiblichkeit meint in diesem Zusammenhang eine normativ ge- und übersteigerte Konstruktion einer höfisch-zivilisatorischen, zum Ideal stilisierten Weiblichkeit.

Zunächst muss freilich in diesem Zusammenhang der Begriff des ›Imaginativen‹ bzw. der ›Imagination‹ näher erläutert werden, der sich – auf einer ersten allgemeinen Ebene – wie folgt umreißen lässt: Wird ein Text produziert oder rezipiert, ist ›Einbildungskraft‹²¹ gefordert.²² Sowohl der Autor als auch der Rezipient eines Textes müssen »imaginative Arbeit«²³ leisten. Auf der Produktionsseite des Textes werden Bilder – ›Imaginationen‹ – literarisch erzeugt und vorgestellt, die auf der Rezeptionsseite wiederum ›geschaut‹ werden können. Damit ist eine wesentliche Qualität des Begriffes der Imagination angesprochen: Vorstellungen und Bilder werden innerhalb der Fantasie sowohl des Produzenten als auch Rezipienten eines Textes angeregt. Ich möchte also innerhalb dieser Definition auf den Schau-Charakter insistieren, der in den mittelalterli-

19 Wolframs Erzählerfiguren können hier als Beispiel dienen. Das Verhältnis von Erzähler und weiblicher Figur im Text kommt eingehender noch in Kapitel 3.1 zur Sprache.

20 Vgl. BOVENSCHEN: *Die imaginierte Weiblichkeit* (2003), S. 12f. Außerdem: BRONFEN: *Nur über ihre Leiche* (1994), S. 96–107. VINKEN: *Angezogen* (2013), S. 36–44.

21 Diesen Aspekt betont auch das »Philosophische Wörterbuch«. SCHISCHKOFF: *Imagination* (1991), S. 325.

22 Vgl. KERN: *Imaginative Theatralität* (2013), S. 8.

23 Ebd. S. 8.

chen Texten angelegt zu sein scheint und der sich als wesentliches Konstituens des Begriffes der ›Imagination‹ begreifen lässt. ›Imagination‹ bedeutet somit immer auch eine (individuelle) ›Schau‹, ein ›Ansichtigmachen‹ oder ›Ansichtigwerden‹ – in diesem Fall der Körperlichkeit bzw. des (entblößten) Körpers einer Figur. Einerseits kommen hinsichtlich der Imagination Prozesse der Bilderzeugung und Bildfertigung, andererseits Techniken und Verfahren der Bildentschlüsselung, eben der Decodierung, in den Blick. Zum ersten Bereich zählen spezifische rhetorische Beschreibungstechniken, so etwa die antike griechische Form der Kunstbeschreibung als *Ekphrasis*, die als (lateinische) *descriptio* Eingang in die Poetiken fand.

Im Anschluß an Cicero, Quintilian und die »Rhetorica ad Herennium« wird der Vorstellung einer rhetorisch zu erzeugenden Verwandlung von Zuhörern in Augenzeugen gerade im Mittelalter breiter Raum zugebilligt, und die visuellen *descriptions* mittelalterlicher Texte scheinen sogar ihre antiken Vorbilder in den Schatten zu stellen.²⁴

Die *descriptio* steht vor allen Dingen im Dienst der Vergegenständlichung, Veranschaulichung und Plausibilisierung des Beschriebenen bzw. der Figur und damit der *narratio*.²⁵ Was die Decodierung betrifft, so ist seit dem Frühmittelalter die Aufteilung des menschlichen Geistesvermögens in *imaginatio*, *ratio* und *memoria* bekannt. Mithilfe dieser drei ›Gehirnkammern‹, die in unterschiedlichen Hirnregionen platziert sind, lässt sich ein »Standardmodell der Kognition«²⁶ ableiten:

Was das Auge gesehen hat, wird von der *imaginatio* zu einem Bild geformt, und dieses Bild wird an die *memoria* weitergegeben. Die *memoria* vergleicht das Bild mit anderen Bildern, die sie bewahrt, und identifiziert das Bild mit einem ihr schon bekannten. So begreift der Mensch, wen oder was er gesehen hat. Dieses Begreifen setzt eine Tätigkeit der *ratio* in Gang: Ein Nachdenken über das Gesehene.²⁷

Das heißt nun also für meinen Zusammenhang, dass gerade der *imaginatio* eine zentrale Funktion im Prozess der ›Bildgebung‹ zugestanden wird. Die *imaginatio* ist dafür verantwortlich, Bilder im Geist zu formen. Erst in und mit ihr werden äußere Eindrücke (z. B. eben auch mit literarischen Mitteln erzeugte Beschreibungen) zu inneren Bildern, ihr wird zentrale visuelle Eindringlichkeit zugesprochen. In der *imaginatio* werden ›Bilder im Geist‹ produziert, das Gelesene (mittelalterlich gedacht: das Gehörte) wird zum Geschauten.

Beschreibungen der Haut und des Hemdes liefern den motivischen Ausgangspunkt für die vorliegende Arbeit, und zwar in einem ersten Sinn in Form

24 WANDHOFF: *Ekphrasis* (2003), S. 23.

25 Vgl. hierzu: SCHMITZ: *Poetik der Adaptation* (2007), S. 221–223. HAMM u. MASSE: *Aeneasromane* (2014), S. 100.

26 WANDHOFF: *Ekphrasis* (2003), S. 24.

27 BUMKE: *Blutstropfen im Schnee* (2001), S. 36f.

der *descriptio*, der Art und Weise der mit rhetorisch-poetischen Mitteln erzeugten Beschreibung der Haut. Dabei lässt sich in einem anderen Sinn die Beschreibung der Haut (bzw. des als Äquivalent verstandenen Hemdes) durchaus auch als ›Einschreibung‹ verstehen. Die *descriptio* wird damit zur *inscriptio*, die sowohl poetologisch als auch kulturell signifikant ist. Anders gesagt: Die Haut trägt Spuren²⁸ und konkreter noch: *Einschreibungen* – an und in sich, die metapoetisch ein Akt des *Beschreibens* sind –, die *descriptio* gerät zur *inscriptio*.

Die Untersuchung widmet sich der Lektüre von einschlägigen Textstellen, in denen der nackte oder nur partiell verhüllte oder – im Gegenteil – der verhüllte und verschränkte Körper zur Anschauung gelangt. Die Szenen sind durch konkrete motivische Bezüge miteinander verschränkt. Diese Verbindung erlaubt es, intra- und intertextuelle Konnexionen klar und deutlich herauszuarbeiten. Die Studie soll zeigen, dass die mittelalterliche Literatur mit ikonischen Mustern operiert, wobei der zentrale Begriff des (szenischen) ›Musters‹ innerhalb dieser Arbeit bedeutet, dass es verfestigte, gleichsam topische und typische Erzählverläufe und Szenenentwürfe gibt, wenn es um die Inszenierung eines entblößten Körpers geht. Die einschlägigen Enthüllungs- bzw. Verhüllungsszenen orientieren sich an bestimmten Beschreibungsmustern, z. B. dem der *descriptio a capite ad calcem*. Dabei meint ›Muster‹ einschlägige szenische Konstellationen und narrative Verlaufsformen, während *descriptio* eine spezifische (rhetorische) Technik der Personenbeschreibung meint, an der sich die mittelalterlichen Autoren maßgeblich orientieren. Diese *descriptions* werden im weiteren Verlauf zu ›Mustern‹, indem die Texte nämlich auch untereinander korrespondieren. Als Muster gilt beispielsweise auch die spezifische Konstellation zwischen Erzähler und Figur (z. B. Jeschute und Wolfram, Condwiramurs und Wolfram, Gyburg und Wolfram), die ›typische‹ Auftrittssituation der höfischen Dame (z. B. Enite, Isolde, Gyburg) oder aber auch spezifische Topoi der Schönheitsbeschreibung (z. B. rote und weiße Haut) oder des Verhältnisses zwischen Mann und Frau (z. B. Ovids Topos von Liebe als Krieg). Im Bezug auf das ›Muster‹ ist es der Literatur möglich, Tabuisiertes anschaulich zu machen und gegen die Unterdrückung des Sujets der Nacktheit und Blöße – im wahrsten Sinn des Wortes – zu demonstrieren. Mit dem Begriff des ›Musters‹ können intertextuelle Konnexionen aufgezeigt werden, indem ein Szenenverlauf auf einen anderen verweist, ihn aber zugleich einer Umakzentuierung und Pointierung aussetzt. Der Begriff des ›Musters‹ referiert auf die Auseinandersetzung und ästhetische Neuverhandlung von Bekanntem.²⁹

28 Wie sie z. B. der Rost auf Gyburgs Haut oder Jeschutes Sonnenbrand darstellen.

29 Ein umfangreiches Kapitel zum ›Muster‹ in mittelalterlicher erzählender Literatur findet sich bei Armin SCHULZ: *Erzähltheorie* (2012), S. 191–291. »Erzählungen [...] [mit] mythi-

Im nächsten Abschnitt sollen jene theoretischen Ansätze und (kulturwissenschaftlichen) Theorien bzw. Theoreme zur Sprache kommen, die auch in der Untersuchung zur Anwendung gebracht werden. Aus den theoretischen Ansätzen lassen sich präzise Kategorien und ferner präzise Begrifflichkeiten zur Beschreibung von literarischen Phänomenen, die die weibliche Haut betreffen, ableiten. Mit anderen Worten ist mir daran gelegen, aus den rezipierten, theoretischen Modellen heuristische Kategorien zur interpretatorischen Texterschließung zu gewinnen, die dazu dienen sollen, die szenischen Konstellationen der vorliegenden Untersuchung sowie weitere, hier unbehandelt gebliebene Szenen und Szenenreihen einzuordnen und zu analysieren. Dieses Interesse plausibilisiert die Anwendung von ›aktueller‹ Theorie auf ›vormoderne‹ Texte. Die aus den modernen Theorien und Theoremen entwickelte Begrifflichkeit lässt es zu, vormoderne (textuelle) Phänomene *beschreiben* und *benennen* zu können. Es gilt für jeden Einzelfall zu prüfen, ob sich die gewonnenen Kategorien zur hermeneutischen Texterschließung eignen bzw. ob sie den erwünschten ›Mehrwert‹ erbringen. Vor der Folie von aktuellen theoretischen Modellen lässt sich der hermeneutische Blick schärfen, lassen sich Phänomene erkennen und beschreiben, die ohne diesen Hintergrund undefiniert und damit möglicherweise diffus geblieben wären. Den herangezogenen Modellen ist das Interesse am Körper als semantisierbarer, codierbarer Fläche gemeinsam. Dabei soll es nicht darum gehen, (post-)moderne Vorstellungen von z. B. Körperlichkeit unreflektiert auf mittelalterliche Literatur anzuwenden, sondern es geht um eine behutsame Annäherung an die mittelalterlichen, literarischen Konzepte von Kleid und Körper, die in ihrer historischen Bedingtheit adäquat erfasst bzw. beschrieben werden sollen.

1.3 Theoretische Vorüberlegungen

Ich möchte die folgenden Überlegungen mit einem Blick auf den wissenschaftlichen Diskurs zur Haut eröffnen und hier spezieller auf Theorien und Theoreme, die etwa ab der Mitte des 20. Jahrhunderts entwickelt wurden, eingehen. Die besprochenen Ansätze, die die Haut aus unterschiedlichen Blickwinkeln (kulturwissenschaftlich, diskursgeschichtlich, gendertheoretisch, so-

sche[m] Erzählmuster« behandelt SCHULZ auch im Aufsatz Spaltungsphantasmen (2004), S. 233–262. Auch Jan-Dirk MÜLLER definiert in seiner Einleitung zum Band »Höfische Kompromisse« die Begriffe ›Kulturmuster‹ und ›Erzählmuster‹. Ders.: Höfische Kompromisse (2007), S. 6–34. Unter dem Titel »Arbeit am Muster« beschäftigt sich Christian KIENING mit Erzählmustern, hier vor allem im Hinblick auf »König Rother«. Ders.: Arbeit am Muster (1998), S. 211–244. Am Beispiel der Brautwerbung im »Nibelungenlied« thematisiert und diskutiert Peter STROHSCHNEIDER Erzähltypen und -muster. Ders.: Einfache Regeln (1997), S. 43–75.

ziologisch, psychoanalytisch) betrachten, auf mittelalterliche Texte anzuwenden, erscheint allein schon wegen der zeitlichen Distanz problematisch. Es geht mir dabei jedoch um die Entwicklung einer spezifischen Heuristik, die mit Blickpunkt auf moderne kulturwissenschaftliche Theorien neue Textpotenziale und Verstehenshorizonte eröffnen kann. Gerade die Psychoanalyse, aber auch andere theoretische Zugänge, wie etwa soziologische Theorien der 60er- und 70er-Jahre, behaupten eine universelle Gültigkeit ihrer Ansätze, die freilich im Widerspruch zu ihrer vorgegebenen historischen Gebundenheit steht. Das heißt, dass diese Konzepte, Theorien und Theoreme, die auf einer Rezeptionsgeschichte (z. B. eines Textes) basieren, aus der Annahme einer transhistorischen Wirksamkeit entwickelt werden und damit einen universalistischen Anspruch verfolgen.

Nun könnte man von einer möglichen ästhetischen ›Tradition‹ der Entblößung und Verhüllung ausgehen, die sich in einer spezifischen ›ikonischen Qualität‹ der Texte äußert. Damit einher geht ein intertextuelles Verweissystem, dessen Wirken und Wirkung anhand der von mir behandelten Szenen und Szenografien noch deutlicher herausgearbeitet werden wird.

In den letzten drei Dezennien haben sich Arbeiten zur Inszenierung und Repräsentation des Körpers in der (mittelalterlichen) Literatur gehäuft.³⁰ Vor allem wird diskutiert, inwieweit sich der Körper als »Zeichenfläche, auf die sich kulturelle Einschreibungen eintragen«, auffassen lässt und in welcher Weise man ihn als »Effekt diskursiv hervorgebrachter kultureller Konstruktionen«³¹ be-greifen kann.

Der folgende Abschnitt soll einen Überblick über die wesentlichsten für meine Fragestellung relevanten kulturwissenschaftlichen Ansätze zu ›Haut‹³²

30 Die (mediävistische) Forschung zum Thema ›Körper‹ ist umfangreich. Im Folgenden sollen überblicksmäßig zuerst die für diese Untersuchung herangezogenen Sammelschriften, dann die entsprechenden Monografien zum Körper-Thema chronologisch nach dem Erscheinungsjahr aufgelistet werden. Jüngst zum Thema erschienen ist WALTER: *Reading skin in medieval literature and culture* (2013). GVOZDEVA u. VELTEN: *Scham und Schamlosigkeit* (2011). WOLFZETTEL: *Körperkonzepte im arthurischen Roman* (2009). BIESSENECKER: *Nacktheit im Mittelalter* (2008). KELLERMANN: *Der Körper* (2003). BARKHAUS u. FLEIG: *Grenzverläufe* (2002). BENNEWITZ u. KASTEN: *Genderdiskurse* (2002). LANDFESTER: *Schrift und Bild und Körper* (2002). LORENZ: *Leibhaftige Vergangenheit* (2000). FUNK u. BRÜCK: *Körper-Konzepte* (1999). ÖHLSCHLÄGER u. WIENS: *Körper-Gedächtnis-Schrift* (1997). Als Monografien sind unter anderem folgende Arbeiten erschienen: KRASS: *Geschriebene Kleider* (2006). TRINCA: *Parrieren und undersniden* (2008). ACKERMANN: *Im Spannungsfeld von Ich und Körper* (2009).

31 FUNK u. BRÜCK: *Fremd-Körper* (1999), S. 7. Julika FUNK und Cornelia BRÜCK diskutieren die Bedeutung des Konzeptes ›Körper‹ für die Auseinandersetzung mit Geschlechterdifferenz, aber auch das Verständnis und die Wahrnehmung des Körpers als ›Produkt und Effekt von Zeichenprozessen‹.

32 Einen Überblick zu Quellen und Ansätzen zum mittelalterlichen Verständnis von Haut gibt ERNST: *Haut* (2007), S. 149–200.

und ›Körper‹ geben. Es handelt sich dabei um eine repräsentative Auswahl an soziologischen, psychoanalytischen und gendertheoretischen Konzepten, die sich in den Kanon der Auseinandersetzung mit dem Körper und seiner literarischen Darstellung und Perzeption einordnen lassen. Die Anordnung richtet sich nach Sinnzusammenhängen: Claudia BENTHIEN und Anne HOLLANDER stehen am Beginn, da sich beide mit dem Zusammenhang zwischen Haut und ihrer Rezeption und Transformation in Kunst, Literatur und den Wissenschaften befassen. Danach werde ich auf Michail BACHTINS (Haut-)Theoreme zur Darstellung des grotesken Leibes in der Literatur eingehen. An diese die drei oben erwähnten Ansätze einschließende, kulturwissenschaftlich ausgerichtete Auseinandersetzung mit dem Haut-Begriff und der Körperdarstellung in der Literatur reiht sich Didier ANZIEUS psychoanalytisches Konzept des ›Haut-Ich‹, das wiederum auf literatur- und kulturwissenschaftliche Arbeiten Einfluss genommen hat. Einen anderen psychoanalytischen Ansatz verfolgt Jonathan SHAY, der das Phänomen des Kampftraumas mit Homers »Ilias« in Verbindung bringt. Seine theoretische Herangehensweise wird auf der Folie eines historischen Textes entwickelt. In Zusammenhang mit seinem psychoanalytischen Ausgangspunkt bzw. der damit verbundenen Freud'schen Theorie lässt sich davon ausgehen, dass Literatur soziogen funktioniert, indem sie kulturelle und soziale Konzepte erst erzeugt und kommuniziert³³. Der Umgang mit literarischen Motiven nimmt auf eine soziokulturelle Basis Bezug, wirkt dabei selbst prägend auf kulturell Ausgehandeltes zurück. Pierre BOURDIEUS gesellschaftsdeterministische Habitus-Theorie, die sich bereits stärker auf die Verbindung zwischen Körper und Gewand bezieht, leitet schließlich zu meiner eigentlichen Untersuchung über. Die gewählten Ansätze machen bestimmte Aspekte deutlich, die heuristisch interessant sind: etwa Imagologien, die die Haut betreffen, räumlich-soziale Vorstellungen des Körperganzen und der Wirkung des Individuums im Raum oder Aspekte der Selbst- und Fremdwahrnehmung.

In meiner Beschäftigung mit den gewählten theoretischen Ansätzen haben sich aber auch die Grenzen der diversen Begrifflichkeiten und Modelle, die die Haut betreffen, gezeigt. Ich bemühe mich daher um eine umfassende und perspektivenreiche Verwendung der jeweiligen theoretischen Zugänge und um einen reflektierten Einsatz der Begrifflichkeit.³⁴

Claudia BENTHIENS Ende der 1990er-Jahre in Buchform erschienene Dissertation beschäftigt sich mit der Haut als Projektions- und Zeichenfläche, die semantisierbar ist. Unter dem Titel: »Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder –

33 Natürlich ist es umgekehrt auch so, dass gesellschaftliche und kulturelle Konzepte auf Literatur einwirken.

34 Wo es mir nötig erschien, habe ich an Ort und Stelle verwendete Begriffe zu definieren versucht.

Grenzdiskurse«³⁵ untersucht sie die auf den ersten Blick gegensätzlichen Vorstellungen einerseits von der Durchdringung und Öffnung der Haut, die seit dem 17. Jahrhundert mit der Etablierung der Anatomie vorangetrieben wurde, und andererseits der sich dazu in Abgrenzung entwickelnden Metapher der Haut als »rigide[r] Grenzfläche«³⁶ zwischen Selbst und Welt. BENTHIENS Ansatz versteht sich als kulturwissenschaftlich ausgerichtete Literaturwissenschaft, die für Einflüsse aus verschiedenen anderen Disziplinen offen ist. Möglicherweise als kunsthistorisch orientiert oder zumindest inspiriert könnte ihr Begriff des ›skulpturalen Blickes‹ gelten. Diesen Ausdruck verwendet BENTHIEN in Zusammenhang mit Fremd- und Selbstwahrnehmung. Ein solcher Blick ist einer, »der die Proportionen und den Bau der Formen erforscht, ohne jedoch mit den eigenen Händen diese ›Plastiken‹ ändern zu können.«³⁷ Als »skulpturalen Blick« bezeichnet BENTHIEN also einen wahrnehmenden, beschreibenden Blick. Der »skulpturale Blick« beschreibt (auf meine Textanalyse bezogen) sowohl die Perspektive des Publikums als auch die des Erzählers – mit dem Zusatz, dass der Erzähler, der diesen »skulpturalen Blick« mitsteuert, wohl die Erwartungshaltung seiner Rezipienten mitdenkt und stellenweise absichtlich unterläuft. Die Folgen eines so gestalteten erzählerischen skulpturalen Blicks könnten mit den Schlagworten ›Erstarrung‹ und ›Dynamisierung‹ umrissen werden. Einerseits wird die vom Erzähler angeschaute Figur im Moment der Beschreibung ›fixiert‹ und ›erstarrt‹ gewissermaßen, andererseits erfährt das Geschehen im Moment der erzählerischen Inszenierung eine narratologische bzw. narrative Zuspitzung, wodurch die gesamte Erzählung dynamisiert wird.

Der Blick, die Wahrnehmung, der Moment der Schau spielt auch in den Überlegungen der Kunsthistorikerin Anne HOLLANDER zur Repräsentation des Körpers in der (bildenden) Kunst eine zentrale Rolle. Ihr ebenfalls kulturwissenschaftlich ausgerichtetes Buch »Seeing through clothes«³⁸ behandelt eine Rezeptionstheorie, die sich am (scheinbaren) Dualismus zwischen Hülle und Verhülltem, also meistens Kleid und Körper, und deren Erscheinungs- und Rezeptionsweise orientiert. Ihre kunsthistorische Betrachtungsweise geht vom Thema des verhüllten Körpers als eigenständiges Bildsujet aus. Sowohl BENTHIEN als auch HOLLANDER beziehen sich auf die Rezeption des Körpers bzw. auf ein spezifisches künstlerisch-poetisches Körperbild, das sich in Hinblick auf die Bedeutung und Funktionalisierung der Haut (und ihrer Hülle) als semantisierbarer Grenzfläche herausbildet. Gerade basale Fragen zur Körpersemantisierung und -wahrnehmung können mit den vorgestellten Theoremen näher

35 BENTHIEN: Haut (1999).

36 Ebd. S. 7.

37 Ebd. S. 133.

38 HOLLANDER: Seeing through clothes (1993).