

## 11. Berührungen

### Zur Parallelität erotischer, emotiver und «seelischer» Hautempfindungen

Anhand dreier literarischer Texte soll nun der im vorangegangenen Kapitel entwickelte Zusammenhang von Hautwahrnehmungen und leiblicher «Anwesenheit» diskutiert werden. Auch wird zu fragen sein, inwieweit sich Berührungswahrnehmungen der gesamten Körperoberfläche überhaupt in erotische und eher «neutrale» unterteilen lassen. Ausgewählt wurden zunächst zwei Erzählungen Robert Musils, die das Geschehen eingeschränkt aus der subjektiven Perspektive einer Figur schildern. Hier wird, ebenso wie in Michael Ondaatjes anschließend erörtertem Roman *The English Patient*, der kutanen Wahrnehmung eine besondere Rolle zugewiesen – oder es wird, wie bei Ondaatje, der schmerzhafteste Verlust dieser Wahrnehmungen zum Motiv des Erzählens.

Musils Erzählung *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (1906) konzentriert sich auf den inneren Konflikt der Titelfigur, deren psychische Entwicklung als Prozeß einer Individuation geschildert wird. Törleß' Wahrnehmungen, Gedanken und Empfindungen bilden den Filter des radikal subjektiv Erzählten. Im Mittelpunkt stehen die Gefühle des Internatsschülers zu seinem Klassenkameraden Basini, welcher bei einem Diebstahl erwischt wurde und daraufhin von Beineberg und Reiting, zwei Schülern des gleichen Jahrgangs, erpreßt, gequält und sexuell mißbraucht wird. Törleß wird in das sich über Monate erstreckende, zunehmend sado-masochistische Abhängigkeitsverhältnis zunächst nur als passiver Beobachter verwickelt, bis er schließlich selbst ein erotisches Verhältnis mit Basini beginnt, welches kontinuierlich von einer Ambivalenz geprägt bleibt – zwischen «Abscheu» und «Antrieb» (1957, S. 104) oder, wie es später heißt, einem «Schwanken zwischen Beschämung und Begierde» (S. 125).

Die inneren Sensationen, welche Törleß gegen seinen Widerstand zu Basini hinführen, finden ihren leiblichen Ausdruck oft-

mals auf der Haut seines ganzen Körpers. Die Geschehnisse rufen ein spezifisches Körpergefühl hervor, das er selbst als eine Art «Schauer» bestimmt – als Empfindung, «die für die anderen unverständlich war, für sein Leben aber offenbar große Wichtigkeit haben mußte» (S. 78). Denn Törleß «fühlte, daß er diese Ereignisse mit einem Sinne mehr in sich aufnahm als seine Gefährten» (S. 78). Ob Musil mit diesem zusätzlichen Sinn die Hautperzeptionen der Körperoberfläche meint, mit denen Törleß sich in übertragener Hinsicht von der Welt berühren läßt, oder einen «inneren Sinn» (als einem tieferen Verstehen), bleibt bewußt offen, weil es beides ist. Der Körper wird so «zum Träger und sensiblen Medium des Gefühls» (Frier 1976, S. 241).

Als Törleß zu Beginn in der Dachkammer den Schlägen Reitings und Beinebergs und dem Wimmern Basinis lauscht, reißt es ihn unwillkürlich von seinem Sitz herunter; es bringt ihn dazu, «seinen Leib gegen die Dielen zu pressen», so daß er «durch den nackten Leib hindurch sein Herz gegen das Holz schlagen» spürt (S. 77). Die Formulierung des «Hindurch» ist insofern aufschlußreich, als daß Musil hier, wie auch in verschiedenen anderen Textpassagen, die Haut als *empfundene* Begrenzung eines «in ihr befindlichen» Selbst beschreibt, als einen phänomenal-gespürten Raum. Dies ist ein Aspekt, den Schmitz in seiner Theorie der Leiblichkeit vernachlässigt hat: die Wahrnehmung der Körperoberfläche im Kontakt mit den sie umgebenden Stoffen. Die intensiven Empfindungen, welche Törleß an seiner Haut wahrnimmt, als er sich gegen den Dielenboden drückt, werden dann zu erotischen:

Törleß fühlte sich durch diese klagenden Laute angenehm berührt. Wie mit Spinnenfüßen lief ihm ein Schauer den Rücken hinauf und hinunter; dann saß es zwischen den Schulterblättern fest und zog mit feinen Krallen seine Kopfhaut nach hinten. Zu seinem Befremden erkannte Törleß, daß er sich in einem Zustande geschlechtlicher Erregung befand. (S. 77)

Die zunächst unerklärlichen «Schauer», die unbestimmten Sensationen an Rücken und Hinterkopf, führen schließlich zu einer Erektion. Während es sich zunächst eher um polymorphe, flächige

Empfindungen auf der Körperoberfläche handelt, kulminieren sie schließlich in genitaler Erregung.

An einer anderen Stelle beschreibt Musil Törleß' Empfindungen ähnlich als über den Körper verteilt. Sie sind hier nicht erotisch, sondern stehen in Zusammenhang mit dem Selbstbewußtsein, dem Zustand des Wachseins und dem Gefühl der Lebendigkeit: «Langsam zog sich der Traum von Törleß zurück, – langsam wie eine seidene Decke, die über die Haut eines nackten Körpers hinuntergleitet, ohne ein Ende zu nehmen» (S. 92). Das Wachsein wird mit einem Zustand des Unverhülltseins verglichen, mit einer Nacktheit, die von der Hülle des Traums nach und nach befreit wird. Diese Umhüllung durch Phantasien und Bilder wird durch das tatsächlich auf der Haut gespürte Tuch substituiert, welches Törleß plötzlich wahrnimmt: «Dann aber trat plötzlich wieder die Empfindung in sein Bewußtsein, wie sein Körper an allen Stellen von der milden, lauwarmen Leinwand des Bettes berührt wurde» (S. 93). Indem Musil betont, daß Törleß' Haut «an allen Stellen» berührt wurde, zeigt sich erneut, inwieweit es hier auch um ein passives, allumfassendes Hautempfinden geht. Die sinnliche Perzeption wiederum wird zu einem «Erinnerungsbilde» – also erneut zu etwas eher Imaginärem:

In seiner Haut, rings um den ganzen Körper herum, erwachte dabei ein Gefühl, das plötzlich zu einem Erinnerungsbilde wurde. Als er ganz klein war [...], da in ihm eine ganz unaussprechliche Sehnsucht war, ein Mäderl zu sein. Und auch diese Sehnsucht saß nicht im Kopfe, – oh nein, – auch nicht im Herzen, – sie kitzelte im ganzen Körper und jagte rings unter der Haut umher. [...] / Heute spürte er zum ersten Male wieder etwas Ähnliches. Wieder nur so rings unter der Haut umher. / Etwas, das Körper und Seele zugleich zu sein schien. Ein Jagen und Hasten, das sich tausendfältig, wie mit samtene Fühlfäden von Schmetterlingen an seinem Körper stieß. (S. 93)

Die Kindheitsgefühle, deren Törleß sich in diesem Übergangszustand vom Schlaf zum Wachsein bewußt wird und die er zugleich wie neu erlebt, sind durch die Vorstellung bestimmt, eine weibliche Geschlechtsidentität zu besitzen. Diese Sehnsucht «ein Mäderl zu

sein» wird als eine jubilierende, erregende Lebendigkeit der gesamten Körperoberfläche empfunden, unter welcher das Gefühl kribbelnd und kitzelnd umherjagt. Gleichzeitig heißt es aber, daß dieses «Etwas» sich an seinem Körper stieß, also *von außen* überall Hautsensationen hervorruft.

Ähnlich wie in Musils Drama *Die Schwärmer* wird die erwachende Sexualität des jungen Mannes hingegen dadurch bestimmt, daß die Empfindungen genital lokalisiert sind und sich nicht grenzenlos über den ganzen Körper ausbreiten. Letzteres, was als unwillkürlicheres Erlebnis geschildert wird, ist nur beim Mädchen und beim präpubertären Knaben der Fall. In den *Schwärmern* beschreibt ein Protagonist diesen qualitativen Unterschied zwischen «Knaben» und «Mann» einer Frau gegenüber folgendermaßen: «Als Knabe, verstehen Sie, als ahnungsloses Kind, empfing ich, sobald ich Sie sah, ein überall im ganzen Körper ausgebreitetes Glücksempfinden, vor dem ich mich durch nichts zu retten wußte. Um wieviel stärker ist das alles – bei einem Mann, wo es sich wie ein Abszeß lokalisiert und aufbricht!» (1957, S. 346). Derartig wird die irritierende Differenz von Kindheit und Erwachsenenalter auch von Törleß in der Situation auf dem Dachboden und in der darauffolgenden Nacht empfunden. Musil nähert sich mit dieser Gegenüberstellung erstaunlich nah an Freuds Konzeption der prägenitalen, infantilen Sexualität an, den sogenannten «polymorph perversen» Gefühlen, wie er sie in den *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905) entwickelt (Freud 1972, Bd. 5, S. 37 ff). Freud setzt den Übergang von der polymorphen Erregbarkeit aller Hautpartien zur genitalen Sexualität in der Pubertät an, in einen Zeitraum also, in dem sich der adoleszente Törleß befindet. Die noch kindliche Sexualität wird im obigen Zitat, im Vergleich mit späteren Erlebnissen, als wesentlich diffusere Sensation geschildert, die noch die gesamte Körperoberfläche in Erregung versetzt.

Als Basini plötzlich nackt vor Törleß steht, ist dieser zunächst durch das feminin-androgyne «Bild dieser Nacktheit» geblendet. Er erlebt eine visuelle Faszination, welche aber sofort von einer Hautempfindung der Wärme und des Brennens abgelöst wird:

Der plötzliche Anblick dieses nackten, schneeweißen Körpers, hinter dem das Rot der Wände zu Blut wurde, blendete und bestürzte ihn. Basini war schön gebaut; an seinem Leibe fehlte fast jede Spur männlicher Formen, er war von einer keuschen, schlanken Magerkeit, wie der eines jungen Mädchens. Und Törleß fühlte das Bild dieser Nacktheit wie heiße, weiße Flammen in seinen Nerven auflodern. [...] Ein betörend warmer Atem strömte aus der entblößten Haut, eine weiche, lüsterne Schmeichelei. Und doch war etwas daran, das zum Händefalten feierlich und bezwingend war. (1957, S. 105)

Anstatt sich den ihn zunächst überwältigenden Eindrücken hinzugeben, zwingt Törleß Basini, sich wieder anzukleiden und ihm zu berichten, was die anderen mit ihm tun. Er erfährt, daß sie ihn sexuell mißbrauchen, ihn quälen und prügeln, und zudem, daß Beineberg ihn mit Nadeln sticht, um zu sehen, «ob sich nicht an irgendeiner Stelle des Körpers etwas bemerkbar mache» (S. 109). Während Törleß von der nackten Haut Basinis geblendet und erregt wird, penetriert Beineberg ebendiese Körperoberfläche mit Nadeln zur gewaltsamen Entlockung von Perzeptionen. Erst als Törleß später allein im Bett liegt, ist es erneut «der Anblick Basinis, seiner nackten, leuchtenden Haut», welcher ihn mitreißt (S. 113). Törleß schläft traumlos ein, «eine unendlich angenehme Wärme breitete weiche Teppiche unter seinen Leib», er wacht schließlich davon auf – und sieht Basini an seinem Bett sitzen. Sofort löst dieser «das Hemd von seinem Leibe, schmiegte sich unter die Decke und preßte seinen nackten, zitternden Leib an Törleß an» (S. 113). Törleß «stammte gequält seinen Arm gegen Basinis Schulter. Aber die heiße Nähe der weichen, fremden Haut verfolgte ihn und umschloß ihn und erstickte ihn» (S. 114), so daß er schließlich den Widerstand aufgibt. Die Haut wird in dieser Sequenz als Organ der Empfindsamkeit beschrieben, welches eine nahezu physikalische Attraktion auslöst. Musil beschreibt die Verführungsszene als «atmosphärisches Feld» (Schmitz 1982b, S. 314), als ein unwillkürliches Angezogensein von Häuten und nicht (wie in der Literatur so oft) von Blicken oder anderen erotisch-visuellen Körpersignalen.

Der Eindruck, welchen der feminine Basini auf Törleß wider seinen Willen macht, wird als die eigene Haut sensitivierend und sti-

mulierend beschrieben, weil es Musil um den Übergangszustand vom Jüngling zum Mann geht. In dieser Phase der Adoleszenz richtet sich das Begehren noch nahezu kontingent auf ein Objekt. So wird mehrfach betont, daß es sich bei der homoerotischen Neigung lediglich um eine vorübergehende Leidenschaft handle, denn Basini «erregte» in Törleß kein «richtiges und – wenn auch noch so flüchtig und verwirrt – wirkliches Begehren» (S. 115). Basini, so heißt es weiter, besitzt mit seinen «schönen, von allem Geschlechtlichen noch fernen Formen eines ganz jungen Mädchens» (S. 115) kein ausgeprägt männliches Äußeres. Es wird ein Zustand geschildert, welcher noch nicht der heterosexuellen Matrix unterworfen ist, sondern sich erst im Laufe der Zeit in diese Richtung entwickelt. Törleß' Angezogensein von Basini ist aber signifikanterweise schließlich vorbei, als dessen «bläulich überhauchte Haut», durch die monatelangen Torturen auf dem Dachboden mit wunden Malen übersät, «wie die eines Aussätzigen» aussieht (S. 131).

Das plurale, über den ganzen Leib verteilte Fühlen wird kulturgeschichtlich nicht nur mit der infantilen und frühpubertären, sondern auch (und zumeist negativ) mit der weiblichen Sexualität assoziiert. So spricht Freud vom Kind, das «unter dem Einfluß der Verführung polymorph pervers werden» kann, und vom «unkultierten Durchschnittsweib, bei dem die nämliche polymorph perverse Veranlagung erhalten bleibt» (1972, Bd. 5, S. 97). Freud bezieht sich bei dieser These auf die Aussage des paranoiden Daniel Paul Schreber, dem zufolge «die Wollustempfindung – gleichviel aus welchem physiologischen Grunde – beim Weibe in höherem Grad als beim Manne, eine den ganzen Körper ergreifende sei» (Heilighenthal 1972, S. 190; Freud 1973, Bd. 7, S. 133 ff). Daß diese Behauptung kein veraltetes Denken der Jahrhundertwende darstellt, mag ein Zitat des Psychologen Lawrence Frank von 1971 verdeutlichen. Zur Entwicklung der Berührungsempfindungen der Geschlechter sagt er nämlich, daß sich «die taktil-kutane Empfindsamkeit, die die Geschlechtsteile während der Pubertät besitzen, verstärkt», so daß sie «beim Mann zum Zentrum seiner Sexualität wird, während die Frau die über den ganzen Körper verbreitete Hautsensibilität des Kindes beibehält»<sup>1</sup>. Ohne die deutliche Wertung an dieser Stelle näher kommentieren zu müssen – und ohne

auf die von Luce Irigaray und Hélène Cixous postulierte Überlegenheit des weiblichen Geschlechts eben aufgrund dieses pluralen Fühlens einzugehen –, soll doch hervorgehoben werden, daß dieses Denken auch das 20. Jahrhundert anscheinend bestimmt hat.

Vielleicht werden daher in Musils Erzählung *Die Vollendung der Liebe* (1911) zum Teil ganz ähnliche Sensationen beschrieben wie diejenigen über den Zögling Törleß, auch wenn hier eine bereits verheiratete Frau im Mittelpunkt steht. Geschildert wird im Stilmittel der erlebten Rede ein rudimentäres Handlungsgeschehen: Claudine, die Hauptfigur, unternimmt eine Zugreise, um ihre uneheliche Tochter in einem Internat zu besuchen. Während ihres Aufenthalts läßt sie sich nach langem Zögern von einer Reisebekanntschaft verführen. Bei den Empfindungen der Protagonistin läßt sich fast von einer ›Hautseele‹ sprechen, so sehr sind alle Gefühle und Wahrnehmungen an hautartige Metaphern und an Vorstellungen des Umhüllens und Berührens gebunden. Daß ein Denken, welches ›Haut‹ und ›Seele‹ zusammenbringt, Musil generell nicht fremd ist, zeigt sich daran, daß sich in den Notizen zu *Der Mann ohne Eigenschaften* explizit die Bezeichnung «das Hautich» findet (1978, Bd. 2, S. 1974) – was Anzieus Konzeption um ein halbes Jahrhundert vorwegnimmt! Musil löst in der *Vollendung* die Doppelheit des seelischen und des leiblichen Empfindens gänzlich auf, indem beide Wahrnehmungsarten, noch radikaler als im *Törleß*, phänomenal und perzeptuell ununterscheidbar sind und kontinuierlich ineinander übergehen. Erspürtes, Phantasiertes und Imaginiertes werden in den gleichen Bildern, mit den gleichen Wahrnehmungsmodi festgehalten, etwa mit denen der Kälte und Wärme, denen der Ausdehnung und des Zusammenziehens.

Ähnlich wie im *Törleß* sind die Hautwahrnehmungen und -imaginationen Claudines besonders intensiv beim Einschlafen und beim Erwachen, also in Übergangsphasen, in denen die Ich-Grenzen verschwimmen. In der ersten Nacht wacht sie auf, denn «sie fühlte plötzlich, daß es schneite» (1957, S. 177), und läuft barfuß zum Fenster:

Claudine fühlte eine plötzliche phantastische Hitze. Sie hätte leise schreien mögen, wie Katzen schreien vor Angst und Begierde, wie sie so

dastand, aufgewacht in der Nacht, während lautlos der letzte Schatten ihres seltsam empfundenen Tuns in die schon wieder glatten Wände ihres Innern schlüpfte. [...] Es war kühl im Zimmer, von ihrer Haut hob sich die Wärme des Schlafs, unbestimmt und widerstandslos schwang sie mit ihr wie in einer Wolke von Schwäche durch die Finsternis hin und her ... [...] Und doch begriff sie dunkel, daß es nicht jener Fremde war, der sie lockte, sondern nur dieses Dastehn und Warten, eine feinzahnige, wilde, preisgegebene Seligkeit, sie zu sein, Mensch, in ihrem Erwachen zwischen den leblosen Dingen aufgesprungen wie eine Wunde. Und während sie ihr Herz schlagen fühlte, als trüge sie ein Tier in der Brust, – verstört, irgendwoher in sie verflogen, – hob sich seltsam ihr Leib in seinem stillen Schwanken und schloß sich wie eine große, fremde, nickende Blume darum [...]. (S. 178 f)

Die Rede ist von Temperaturen, von Körperwärme und der Kühle des Zimmers. Diese Hautempfindungen sind synästhetisch, denn sie werden sowohl mit Lichteindrücken und Geräuschlosigkeit als auch mit einer inneren Kraftlosigkeit in Beziehung gesetzt, also mit Impressionen aus ganz anderen perzeptuellen Bereichen. Die ›naturwissenschaftliche‹ Genauigkeit der Körperwahrnehmungen in ihrer transitorischen Folge – von Temperaturen, vom Schlagen des Herzens wie von der empfundenen «Seligkeit», lebendig zu sein – steht in eigenartigem Kontrast zur Vagheit der Bewegungshandlungen und des Denkens: Gesprochen wird von Unbestimmtheit, von der Dunkelheit des Begreifens, von der Seltsamkeit des Tuns und der Regungen. Geschildert wird ein Übergangszustand, in welchem der wahrnehmende Leib hellwach und angeregt ist, das reflektierende Denken aber noch aussetzt. In dieser Stimmung empfindet Claudine ihren Leib als einen schützenden, sie bergenden Raum, der mit einem pochenden Herz ›angefüllt‹ ist, sich aber nur unvollkommen darum zu schließen vermag. Mensch (oder auch Frau) zu sein wird bestimmt als lebendiges Aufgesprungensein, «wie eine Wunde». Die Sinne sind als jene geöffnete ›Wunde‹ imaginiert. Sie werden als dasjenige aufgerufen, was den Menschen von der Dingwelt unterscheidet, als das, wodurch allein er «zur Welt» (Merleau-Ponty 1966, S. 7) ist.

Wenn es im obigen Zitat heißt, daß sich ihr Leib ›um ihr Herz schließt‹, wird das Selbst im Inneren des Leibes verortet, ohne daß

es aber mit dem ›Herz‹ gleichgesetzt wird, welches sie wie ein fremdes «Tier» schlagen spürt. Im gleichen Bild bleibend heißt es an anderer Stelle, daß ihre Vergangenheit «einst so nah um sie gewesen war wie ihr eigener Leib» (S. 185), und über den Körper, daß «sein Gefühl von sich, das, näher als alles andere, um sie geschlossen war» (S. 192). Als sie sich später mit dem Fremden bereits auf dem Weg in ihr Hotelzimmer befindet, wird über ihren Körper gesagt, er «zitterte dabei um sie wie ein Tier, das im Wald verfolgt wird» (S. 102). In diesen das Bild des Körpers als empfundener Umhüllung variierenden Passagen wird eine Vorstellung deutlich, die den Leib als ›Wohnort‹ und ›Schutzraum‹ um das Selbst herum entwirft, der es fest umschließt – ähnlich der bereits zitierten Formulierung aus den *Schwärmern*, daß der Mensch «in Fleisch gewickelt» (S. 316) sei.

Im Kontrast zu diesem sicheren Gefühl eines leiblichen «Beisichseins» (S. 189) steht eine Szene, in welcher Claudine direkt mit dem Fremden konfrontiert wird. Als sie ihn bei einem gemeinsamen Spaziergang ansieht, ist es plötzlich, «als ob tausend zu ihrem Körper aneinandergefügte Kristalle sich sträubten»; es ist von einem Licht die Rede, das «in ihrem Leib emporstieg», und «der Mensch, den es traf, sah darin mit einemmal anders aus, alle seine Linien kamen auf sie zu, zuckend wie ihr Herz, alle seine Bewegungen fühlte sie von innen über ihren Körper gehn» (S. 188). In dieser Vision wird Claudines Körper zum Ort einer ›profanen Erleuchtung‹. Das Licht ist Wärmesensation und nicht primär visuell. Sie fühlt den Fremden imaginär von innen *auf* dem Körper, *in* dem sie sich zugleich empfindet. Die Haut wird zu einer Art doppeltem Interface zwischen sich und der Welt. Kurz darauf ändert sich dieses Bewußtsein des ›Im-Leibe-Seins‹:

Und fühlte die Augen des Ministerialrats die ihren suchen ... und erschrak und verlangte nach sich und spürte plötzlich ihre Kleider wie etwas um die letzte ihr von sich gebliebne Zärtlichkeit Geschloßnes und fühlte darunter ihr Blut, sie glaubte seinen scharfen, zitternden Duft zu riechen, und hatte nichts als diesen Körper, den sie preisgeben sollte, und dieses geistigste, wirklichkeitsübersehende Gefühl von Seele als ein Gefühl von ihm – diese letzte Seligkeit [...]. (S. 189)

Hier wird die Körperoberfläche plötzlich zum Ort des Selbstbewußtseins, die sich als solche erst in einer Reihung verschiedener Sensationen etabliert: Das «Gefühl von Seele» wird bestimmt als «geistigstes, wirklichkeitsübersehendes» Gefühl des *Körpers*: als Empfindung der Kleidung auf der Haut und des pulsierenden Blutes darunter. Das um sie «geschloßne» der Kleider ist die einzige Gewißheit, die sie erhält, als sie «nach sich» verlangt – auch die Haut scheint hier nicht stabilisierend zu wirken.

Im Anschluß an diese höchste Wachsamkeit ihres Körpers durch die imaginären Berührungen des Ministerialrats verfällt Claudine in einen entgegengesetzten Zustand der Insensitivität und der Dumpfheit, was Musil erneut mit der potentiellen Wahrnehmungsfähigkeit der Haut in Bezug setzt: «sie schien plötzlich nur mit irgendeinem empfindungslosen Teil von sich, mit den Haaren oder den Nägeln oder als hätte sie einen Leib aus Horn, unter diesen Menschen zu sein» (S. 189). Bei Musil steht die Haut demnach sowohl für das empfindende oder insensitive Selbst als auch für die Möglichkeit des Rückzugs und des Verbergens – «man verkriecht sich hinter seiner Haut» (S. 400), wie es explizit in den *Schwärmern* heißt. In *Der Mann ohne Eigenschaften* ist gar die Rede davon, daß alles Seelisch-Geistige im Grunde den allumfassenden Wahrnehmungen der Haut entstammt: «Denn letzten Endes kommen alle Gedanken aus den Gelenken, Muskeln, Drüsen, Augen, Ohren und den schattenhaften Gesamteindrücken, die der Hautsack, zu dem sie gehören, von sich im ganzen hat» (Bd. 1, S. 408). Diese «Verlegung des Geistes an die Peripherie» (S. 408) ist ein Anliegen, das Musil in seinen literarischen Texten verfolgt hat.

Auffällig oft verwendet er Vergleichskonstruktionen, in denen ein ›innerer‹ Bewußtseinszustand durch eine Hautanalogie näher bestimmt wird. Einige Beispiele sollen dies belegen: Claudines Befindlichkeit wird als «aufgesprungen wie eine Wunde» beschrieben, ein anderes Mal wird sie von der Versuchung gelockt, sich wehrlos dem Fremden hinzugeben, um sich «wie mit Messern aufgebrochen zu fühlen» (S. 192). Sie erinnert ihre «Vergangenheit, die einst so nah um sie gewesen war wie ihr eigener Leib». Claudine ist empfindungslos, «als hätte sie einen Leib aus Horn»; sie zieht sich vor ihren Gefühlen ein «wie eine dünne Haut» (S. 172). Oder:

In Törleß' «Innerm» ist eine Bestimmtheit, die «mit gebieterischem Finger anpocht», so daß es ihm geht «wie einer Mutter, die zum ersten Male die herrischen Bewegungen ihrer Leibesfrucht fühlt» (S. 86); Anselm sagt zu Regine in den *Schwärmern*, sie sei «nichts als eine eiternde Wunde, die sich nicht schließen will» (S. 342).

Wenn das Selbstbewußtsein, die Emotionen und die Beziehungen der Protagonisten in Bildern einer von selbst geöffneten, gewalt- sam aufgebrochenen, eng anliegenden, verhornten, vereiterten oder auch «papierdünnen» (S. 354) Haut beschrieben werden, wird erneut deutlich, daß Musil seine Vorstellung vom «Hautich» bereits in den früher entstandenen, stark verinnerlichten, die subjektive Sinnlichkeit erforschenden Erzählungen *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* und *Die Vollendung der Liebe* erprobt hat. Die Haut-Metaphern und -Analogien erfüllen demnach nicht nur die Funktion des Ausschmückens oder des Drastisch-Sagens, sondern sie drücken Gefühle und Befindlichkeiten aus, die die Sprache nicht «direkt» zu fassen vermag. Die uneigentliche Rede ist daher notwendige Form des Wissens und des Ausdrucks. Hier allein «wird hörbar, was sowohl die Rede der wissenschaftlichen Ratio als auch die Rede des Alltags verschweigt» (Horn 1990, S. 87).

Nicht nur in bezug auf das präsentische Fühlen und das «innere» Erleben zeigen Musils Texte die nahe Verbindung von Haut und Selbstbewußtsein, sondern der Autor bedient sich sogar hinsichtlich des emotionalen Gedächtnisses und der Bildung des Charakters in der Zeit Haut-Metaphern, wenn es etwa heißt, daß alle «großen Leidenschaften der Seele eingebrannt werden» (S. 119) oder daß jede Stunde des Lebens nur «eine ganz kleine Blatterspur» hinterläßt (S. 349). In einem Briefentwurf an eine Jugendfreundin definiert er «Transplantation» als Vorgang des Hergebens eines Teils der eigenen Haut,

damit es einem anderen an einer wunden Stelle eingesetzt werde. Das wächst dann mit diesem zusammen und wird ein Teil von ihm und bleibt doch schließlich auch ein Teil vom Leib des anderen. [...] Denn so steht es mit Jugendfreundschaften. Man gibt einander irgendein oberflächliches Stückchen seiner selbst – nur ein Hautstückchen, ein Nichts, ein Wenig, wie man's um diese Zeit eben zu verschenken vermag. Aber das

trägt dann der andere unbewußt mit sich. Und wenn er dann einmal einsam ist, erinnert er sich plötzlich, daß er ja ein Stückchen eines andern lieben Menschen in sich trage, und wenn er zusieht, so ist es mit ihm gewachsen und verwachsen, und ist bei allem und jedem in ihm, und er ist gar nicht allein ... (1981, S. 55)

Daß dieser Vorgang der Einpflanzung des Hautstückchens für Philosophen, «die sich mit dem Problem der Individualität befassen», eine «Magisterfrage» wäre, wie Musil weiterhin notiert (S. 55 f), macht deutlich, daß es hier um weit mehr geht als um eine etwas makabere Analogie: Es steht die Frage der Identität auf dem Spiel – inwieweit es überhaupt möglich ist, von Individualität zu sprechen, oder ob nicht jeder Mensch aus einem Beziehungs-, Erfahrungs- und Erinnerungsgeflecht zusammengesetzt ist, bei dem nicht mehr identifizierbar ist, woher einzelne Fragmente stammen. In der Umdeutung, die Musil vornimmt, ist Transplantation nicht eine Verpflanzung von eigenem Gewebe an eine verwundete Stelle des eigenen Körpers, sondern die Haut wird einer anderen Person eingesetzt. Gleichzeitig gibt die Vorstellung des Transplantierens der Ich-Entwicklung etwas Gewalttames, indem – neben den physischen Schmerzen – die Notwendigkeit des Eingreifens einer außenstehenden Instanz betont wird. Der von Musil als «Verschenken» bezeichnete Vorgang wird so zu einem ambivalenten Opfer.

Die komplexe Verknüpfung von Identität, Erinnerung und Haut, wie sie in Musils Transplantations-Metapher exemplarisch bestimmt wird, ist in Ondaatjes *The English Patient* (1992) ebenfalls zentral. Der Roman ist für eine Beschäftigung mit Hautwahrnehmung in verschiedener Hinsicht interessant: nicht nur, weil das Tasten, Spüren, Schmecken, Riechen – also die Wahrnehmung mit den «niederen» Sinnen – in der Beschreibung zwischenmenschlicher Interaktion viel Raum einnimmt, sondern insbesondere weil die Titelfigur ein am ganzen Leib schwarz verbrannter Mann ist, dessen Hautempfindungen stark reduziert sind. Gefragt werden soll, was anhand dieser Figur über den Zusammenhang von Hautwahrnehmungen und Selbstbewußtsein zu erfahren ist, gerade weil die Haut kaum noch vorhanden ist.

Count Lazlo de Almásy, der ominöse «englische Patient», dessen Identität bis zur Unkenntlichkeit zerstört wurde und dessen Namen niemand bekannt ist, befindet sich in der Rahmenerzählung des Romans, gegen Ende des Zweiten Weltkriegs, schwerverletzt in einem zerbombten toskanischen Kloster, wo ihn Hana, eine junge Krankenschwester, mit altruistischer Hingabe pflegt. Wie sich erst am Schluß des Romans herausstellt, steht seine Verbrennung in direkter Beziehung zum Tod ihres Vaters, welcher im Kriegseinsatz so starke Brandwunden erlitt, daß «the buttons of his shirt were part of his skin, part of his dear chest» (S. 295).

Almásy erlitt die Verbrennungen am ganzen Körper hingegen nicht unmittelbar aufgrund einer kriegerischen Auseinandersetzung (wie in dem gleichnamigen Film angedeutet wird<sup>2</sup>), sondern durch die verhängnisvolle Liebe zu Katherine Clifton, der Frau eines Kollegen, welcher Almásys Expedition in die nordafrikanische Wüste unterstützt hatte. In einer dramatischen Szene – über die wir nur in fiebertraumartigen, zeitlich inkohärenten Erinnerungsfragmenten erfahren – läßt Clifton, der inzwischen von dem Verhältnis seiner Frau mit Almásy weiß, sein Flugzeug in der Wüste Uweinat abstürzen. Ziel war es gewesen, sich selbst, die sich bei ihm befindliche Katherine und auch Almásy zu töten, indem er einen Sturzflug auf Almásy ansetzt, den er abzuholen versprochen hatte. Der Plan scheitert, nur Clifton selbst stirbt, Katherine ist schwer verwundet, Almásy bleibt unversehrt. Er trägt die lebensgefährlich Verletzte in die «Cave of Swimmers», eine Höhle mit prähistorischen Wandzeichnungen, wo es zu einem letzten Gespräch kommt, bevor Katherine das Bewußtsein verliert.

Als Almásy sie aus dem Flugzeug gezogen hatte, sah er, daß der für ihren Mann tödliche Unfall auf der Oberfläche ihres Körpers nicht eine einzige Spur hinterlassen hatte: «There didn't seem to be a mark on her» (S. 257). Ihre Verletzungen sind innerliche, dem Blick nicht unmittelbar sichtbare, so daß Almásy nicht weiß, wie schwer sie sind. Seiner Erinnerung zufolge reibt er, bevor er sie zurückläßt, um in der Einöde nach Hilfe zu suchen, ihren nackten Körper mit «heiligen» Farbpigmenten ein, die er mit seinen Händen von den Höhlenwänden abnimmt – ein verzweifelter Versuch, ihren Leib in einer Art magischem Berührungsritual zu schützen:

He looked up to the one cave painting and stole the colours from it. The ochre went into her face, he daubed blue around her eyes. He walked across the cave, his hands thick with red, and combed his fingers through her hair. Then all of her skin, so her knee that had poked out of the plane that first day was saffron. The pubis. Hoops of colour around her legs so she would be immune to the human. (S. 247)

Und etwas später, nachdem ein Wechsel zur Ich-Perspektive stattgefunden hat, heißt es über die gleiche Szene: «When I turned her around, her whole body was covered in bright pigment. Herbs and stones and light and the ash of acacia to make her eternal. The body pressed against sacred colour» (S. 260f). Die in der berührenden Übertragung entstehende Färbung des Leibes von Katherine Clifton gleicht nicht nur einem Unvergänglichkeitsritus (oder einer Einbalsamierung), sondern ist auch ein Akt der taktilen Kennzeichnung von Zonen, Orten, Intensitäten und Berührungspunkten auf der Oberfläche ihrer Haut.

Es geht um die Sichtbarmachung von Berührungs- und Empfindungsspuren, um die Kennzeichnung von «kontingenten Singularitäten» (Serres 1994, S. 19) und damit um die Etablierung der Körperoberfläche als Ort, wo sich individuelle und kollektive Geschichte treffen. Denn die Haut mit ihrer einzigartigen «getreuen, loyalen Tätowierung» ist eher «Träger von Spuren» als «Bannerträger», der Ikonen oder Buchstaben nachahmt (S. 21). Serres verwendet für das Zeichentragen der Haut – worüber er nicht zufällig im Zusammenhang mit den impressionistischen Gemälden Pierre Bonnard's schreibt – den Begriff des «Moiré», des sich überlagernden, unruhigen und changierenden Farbenspiels.

Die Färbung der Haut Katherines durch die Hände ihres Liebhabers – freilich in einem Stadium der völligen Passivierung des weiblichen Körpers – ist ein Akt der Berührung, welcher nicht nur Kontakt mit der Oberfläche ist, sondern auch imaginäre Durchdringung. So sind die Phantasien Almásys, als er mit verbrannter Haut im Sterben liegend den Abschied erneut durchlebt, von der durchdringenden Vermischung mit dem Leib der Geliebten geprägt: Es geht um Vorstellungen der Verschmelzung, des In-sich-Aufnehmens, des Hineintauchens und des Sich-Bergens. Ondaatje be-

schreibt dies in Bildern ekstatischer Naturerfahrung und mit den archetypischen Formen des Baums, des Flusses und der Höhle. Die sinnlichen Erlebnisse und intensiven Emotionen sollen im Tod ihr Zeichen auf der Haut finden:

We die containing a richness of lovers and tribes, tastes we have swallowed, bodies we have plunged into and swum up as if rivers of wisdom, characters we have climbed into as if trees, fears we have hidden in as if caves. I wish for all this to be marked on my body when I am dead. I believe in such cartography – to be marked by nature, not just to label ourselves on a map like the names of rich men and women on buildings. We are communal histories, communal books. We are not owned or monogamous in our taste or experience. All I desired was to walk upon such an earth that had no maps. (S. 261)

In dieser Passage geht es zentral um den Gegensatz von Markierung und Beschriftung – «to be marked» versus «to label». Diese Opposition wird von Almásy als diejenige zwischen individuellem Spurentragen einerseits, der Namenskennzeichnung – als Integration in die symbolische Ordnung – andererseits verstanden. Während ersterer ein kommunaler und kommunikativer Akt ist, ein Spurenhinterlassen und Spurenannehmen, welches die Markierungen anderer daneben zulässt und so zu einer «communal history» wird, ist letzteres ein eroberndes Inbesitznehmen, ähnlich der Benennung von geographischen Orten oder Gebäuden nach ihren Entdeckern oder Besitzern. Jene *Landkarte der Haut*, wie Almásy sie kurz vor seinem Tod erträumt, ist also nicht durch Schrift und Namen charakterisiert, sondern von pluralen Erinnerungsspuren gezeichnet. Der Körper als Medium der Erinnerung ist nicht diskursiv, aber dennoch geschichtlich. Daß ausgerechnet ein Mann, welcher so schwere Brandverletzungen erlitten hat, daß von einer eigenen Haut kaum noch zu sprechen ist, phantasiert, daß seine Erinnerungen und Empfindungen auf der eigenen Haut und der Haut der Geliebten in Form eines taktile-erotischen Musters sichtbar bleiben, wird zum tragischen Zentrum des Romans. Der eigentliche schleichende Tod des Protagonisten, welcher die gesamte Erzählzeit durchzieht, besteht darin, daß er selbst keine Erinnerungsspu-

ren trägt oder bei sich behalten kann. Durch die Erwähnung, daß Katherine Almásy im Verlauf ihrer Beziehung eine Reihe von wirklichen Wunden zufügte – Bisse, Schnitte, kleine Verletzungen (S. 153 f) –, wird deutlich, wie bewußt Ondaatje das Tragen von Hautspuren und die individuelle Geschichte verwebt.

Die jetzigen schwarzen Verkrustungen auf Almásys Körperoberfläche, die purpurnen Verbrennungen seiner Schienbeine, jene Hautflächen, welche die «colour of aubergine» (S. 4) besitzen, «volcanic flesh» (S. 207) oder einfach «tarred black» (S. 96) sind, haben alles, was seine Geschichte war, ausgelöscht. Im Verlauf der gesamten Rahmenerzählung spricht Almásy seinen eigenen Namen nicht aus. Ob er ihn aufgrund des Traumas tatsächlich nicht mehr weiß oder ob er sich nicht vielmehr einfach weigert, ihn zu nennen, weil er nach dem Tod der Geliebten und dem Verbrennen seiner eigenen Haut nicht mehr derselbe ist, bleibt nicht zufällig offen. «All identification consumed in a fire» (S. 48), wie es im Krankenhaus über ihn heißt, bedeutet eben nicht nur, daß das ihn formal als Person Identifizierende zerstört wurde, sondern auch das Identitätsgebende. Almásy ist namenlos wie Widemans Albino Brother Tate. Diese eigentlich so verschiedenen literarischen Figuren verbindet der Zusammenhang von identitätsloser Haut, dem Verlust des Namens und der sozialen Ortlosigkeit.

In bezug auf den «englischen Patienten» von einer «hautlosen Wahrnehmung» zu sprechen, wie Dietmar Kamper dies vorschlägt<sup>3</sup>, entspricht nicht den von Ondaatje dargestellten Phänomenen. Denn Almásys Körper hat eben alle Sinnesorgane behalten *bis* auf seine taktilen. Zudem impliziert der Begriff der Hautlosigkeit, wie bereits dargelegt, eher einem phantasmatischen Zustand der Hüllenlosigkeit, in dem es nicht um Wahrnehmung geht. Almásy hingegen *kann* mit seiner Haut nicht mehr wahrnehmen, denn er ist «nonexistent except for a mouth, a vein in the arm, wolf-grey eyes» (S. 247), wie eine andere Figur treffend bemerkt. Dies ist auch der herausragende Eindruck der Verfilmung: das Paradox eines Protagonisten, der zwar unter dem Blick der Kamera konstant präsent ist, aber zugleich nicht mehr anwesend – weil er seine Haut verlor und damit nicht nur die mimische Ausdrucksfähigkeit und die Möglichkeit taktile Wahrnehmung, sondern

grundsätzlich den <Ort>, wo er visuell manifestierbar wäre. Entsprechend wird er im Roman als «ghost» (S. 28) und «bogman of history» (S. 96) bezeichnet – als Schreckgespenst der historischen Ereignisse.

Almásys Interaktion mit anderen ist im wesentlichen verbal. Die täglich gespritzte Morphiumdosis dient der Unterdrückung seiner Schmerzen, welche konstant da sind, auch wenn durch die Verbrennungen ein Großteil seiner Hautnerven zerstört wurde: «There is a face, but it is unrecognizable. The nerves all gone. You can pass a match across his face and there is no expression. The face is asleep» (S. 28). Das Gesicht, welches «schläft», steht metonymisch für den Tod der Haut, für das langsame Sterben des schwerverletzten Mannes. Die körperliche Ruhestellung zwingt den Kranken, sich seinen inneren Bildern hinzugeben, die vom Verlust Katherines beherrscht sind.

Im Gegensatz zur Filmversion kehrt Almásy im Roman erst nach drei Jahren zur Höhle der Schwimmer zurück, er weiß also hier mit Sicherheit, daß Katherine tot ist und ihr Körper längst verwest sein müßte. Dennoch entkleidet er sich vor der Höhle und nähert sich dem Leichnam nackt, «as I would have done in our South Cairo room, wanting to undress her, still wanting to love her» (S. 170). Erstaunlicherweise scheint der Körper unversehrt zu sein. Die Reste der Kleidung fallen wie Spinnenweben, «like cobweb», von ihm ab, als er ihn anhebt und in die Sonne hinausträgt, so daß auch Katherines Körper nackt ist. Ihn erstaunt die «airiness» (S. 171) des Gewichts. Almásy trägt den Leichnam «as if it was the armour of a knight» (S. 174) – eine «Rüstung», die anscheinend fast gewichtslos ist. Ondaatje verzichtet darauf zu beschreiben, wie der Leichnam wirklich aussieht – dies ist unsagbar (und erfordert in der Hollywood-Verfilmung notwendig die Verkürzung des Zeitabstands zwischen Unglück und Rückkehr auf wenige Tage). Aus den Andeutungen der Schwerelosigkeit und dem Bild des nackten Leichnams als «Ritterrüstung» ergibt sich aber, daß der Körper Katherines, entgegen den Erwartungen, nur noch aus Haut, Hülle, Oberfläche zu bestehen scheint. Er ist, wie durch ein Wunder, von innen verwest, ausgetrocknet und hohl.

Es ergibt sich so eine höchst symbolische Konstellation, welche

die Verwendung des Hautmotivs in bezug auf die Liebenden dem Mythischen annähert: Während von Katherine nur die Haut nachbleibt (die Almásy durch die Salbung mit heiligen Farben imprägniert hatte), wird von ihm nach dem Unfall sein Körper bis auf die Haut erhalten bleiben. Diese Konfiguration deutet auf zweierlei: Zunächst wiederholt sich hier die im Kontext der Enthäutung erarbeitete Geschlechterteilung in die (ideelle) männliche Hautlosigkeit und die Reduktion des Weiblichen auf die Haut als seine «Essenz» und Repräsentanz. Dem Verlust der männlichen Haut steht eine weibliche innere Versehrtheit (als Substanzlosigkeit) gegenüber. Des weiteren wird so von Ondaatje angedeutet, daß beide auf symbolischer Ebene nur zusammen ganz wären – «ein Leib» im christologischen Sinn.

Almásy trägt den ausgehöhlten Hautleib Katherines durch die Wüste zum Flugzeug. Mit bloßen Händen gräbt er Cliftons Flugzeug frei, und es gelingt ihm, das lädierte Gefährt wieder in Gang zu bringen. Er legt den Leichnam hinein und startet den Flug über die Wüste. Erst in der Luft wird er gewahr, daß im Tank ein Leck sein muß, denn es fließt Öl in das Cockpit. Es gibt einen Kurzschluß, und die kleinen Zweige, die sich mit Katherines Haut verflochten haben, fangen Feuer – ironischerweise handelt es sich um Akazienzweige, ein altes Symbol der Beständigkeit und der Unsterblichkeit. Das Flugzeug stürzt ab, weil die blätterartige, trockene Haut Katherines, «the woman translated into leaves» (S. 175), zu brennen beginnt. Schließlich brennt auch er selbst: «I fell burning into the desert. [...] I flew down and the sand itself caught fire. They saw me stand up naked out of it. The leather helmet on my head in flames» (S. 5).

Die Nomaden, welche ihn brennend und (mehr als) nackt aus dem Flugzeug steigen sehen, tragen den Schwerverwundeten auf einer Bahre in ihr Lager. Sie tränken große Filztücher mit Öl und bedecken seinen ganzen Körper damit, bis er «anointed» ist – er wird zum Gesalbten, wie er selbst diese Handlung in seiner Erinnerung mit dem heiligen Ritus verknüpft (S. 6). Wochenlang liegt der Kranke, der sich, umgeben von Fremden, auch nicht verbal verständigen kann, unbeweglich in enganliegende Tücher gehüllt. Nur im Schutz der Dunkelheit nimmt einer der Nomaden jeden Abend

vorsichtig die Tücher ab, um zu prüfen, wie seine Haut aussieht und um die Tinkturen zu erneuern. Nie ist das rohe Fleisch völlig entblößt: «Always there were ointments, or darkness, against his skin.» Ein Heiler reibt irgendwann seinen verbrannten Leib mit einer grün-schwarzen Paste ein, «the most potent healer of skin» (S. 9 f). Interessant sind diese Heilmethoden des Orients, weil sie sich von den später geschilderten okzidentalischen so entscheidend abheben: Während Almásy von den Beduinen täglich in frischgetränkte Tücher eingewickelt wird, die ihm eine Art ölige, geschmeidige zweite Haut geben, träufeln die Ärzte des italienischen Hospitals «tannic acid» auf sein rohes Fleisch (S. 48), eine dunkelfärbende Säurelösung, die die Haut zu einer harten, verschorften Kruste werden läßt, welche so dem Luftkontakt standhalten kann und «camouflages a burned man's rawness» (S. 117). Mit Bezug auf Anzieu lassen sich beide Praktiken, die dem Hilflosen widerfahren, mit den extremsten Phantasmen von Haut-Ich-Störungen kontextualisieren. In der orientalischen Heilmethode wird das masochistische Phantasma der Enthäutung wieder und wieder reproduziert – dem, hilflosen Kranken wird die schützende (gemeinsame) Haut abgezogen, aber er erhält anschließend eine neue. Die westliche Praktik der chemischen Hautverkrustung hingegen verstärkt auf symbolischer Ebene das narzißtische Phantasma eines autarken Haut-Ich-Panzers (S. 61 ff). Anzieu spricht im Zusammenhang mit der Phantasie einer derart verstärkten Haut auch explizit von einem «Ich-Krustentier», welches die fehlende Behälter- und Reizschutzfunktion des Haut-Ich durch einen rigiden Panzer ersetzt (S. 136). Beide Störungen des Haut-Ich stehen im Zusammenhang mit der frühkindlichen Phantasie einer gemeinsamen Haut mit der Mutter:

Im masochistischen Phantasma tut die grausame Mutter nur so, als ob sie ihre Haut dem Kind gibt; sie ist ein vergiftetes Geschenk mit der unheilvollen Absicht, dem Kind das an dieser Haut haftende eigene Haut-Ich wieder wegzunehmen und schmerzhaft zu entreißen, um so das Phantasma einer gemeinsamen Haut wiederherzustellen [...]. (S. 164)

Im narzißtischen Phantasma behält die Mutter die gemeinsame Haut mit dem Kind nicht, sondern gibt sie ihm weiter, und das Kind trägt sie triumphierend [...]. (S. 163)

Die narzißtische Persönlichkeit möchte sich mit ihrer eigenen, verstärkten und verdickten Haut begnügen und mit den anderen keine gemeinsame Haut haben, da dies ihre Abhängigkeit offenbaren würde. Die Notwendigkeit, ein ins Extreme verpanzertes Haut-Ich zu besitzen, führt zu der immer stärker werdenden Angst vor dem Zerfall des starr versiegelten psychischen Behälters. Was von Anzieu als unbewußte, in extrem fragilen Persönlichkeitsstrukturen bisweilen notwendige Ergänzungsleistung der Psyche interpretiert wird, transformiert Ondaatje in seinen mythisch-überhöhten Bildern in schmerzhaft physische Realität.

Der «englische Patient», welcher durch den Hautverlust in die schutzlose Regression eines (mehr als) nackten Neugeborenen gezwungen wird, ist fortan in einer existentiellen Weise von seinen Pflegepersonen abhängig. Insbesondere die Situation bei den Beduinen gleicht daher der eines zu früh geborenen Säuglings, dessen Weltkontakt nur über das Gewickeltwerden und die Nahrungszufuhr durch vorgekaute und mit fremdem Speichel vermischte Speisen erfolgt. Daß die Auswickelung aus den Tüchern immer im Schutz der Dunkelheit geschieht, deutet auf eine intuitive Verhinderung der Beschämung durch den offenen Anblick des an der ganzen Haut Verstümmelten. Anzieu hat hinsichtlich der Pflegesituation von Patienten mit starken Verbrennungen darauf hingewiesen, wie psychisch belastend diese aufgrund der extremen Abhängigkeit sei (S. 260ff). Ein wichtiger Abwehrmechanismus dieser Schamsituation bestünde Anzieu zufolge in einer (verbalen) Erotisierung der Beziehung, wie sie sich später zwischen Hana und ihrem Patienten zeigt, den sie zwar als Ersatz für den verstorbenen Vater, aber auch wie einen Geliebten umsorgt:

Every four days she washes his black body, beginning at the destroyed feet. She wets a washcloth and holding it above his ankles squeezes water onto him, looking up as he murmurs, seeing his smile. Above the shins the burns are the worst. Beyond purple. Bone. // She has nursed him for months and she knows the body well, the penis sleeping like a sea horse, the thin tight hips. Hipbones of Christ, she thinks. He is her despairing saint. [...] // She pours calamine in stripes across his chest where he is less burned, where she can touch him. She loves the hollow

below the lowest rib, its cliff of skin. Reaching his shoulders she blows cool air onto his neck, and he mutters. (S. 3 f)

Diese zwischen mütterlicher und erotischer Zuneigung changierende Szene zwischen Hana und dem verbrannten Mann wird bereits auf der ersten Seite beschrieben, was Berührung im allgemeinen und die Hautverletzung im speziellen ins Zentrum des Themas rückt. Im Verlauf der Erzählung überträgt sich Hanas libidinöse Energie nach und nach auf den Körper des Inders Kirpal Singh, genannt Kip, eines Pioniers der englischen Armee, der vorübergehend in dem toskanischen Kloster Quartier nimmt und mit dem sie ein Liebesverhältnis eingeht. Seine braune Haut mit ihren vielzähligen Tönungen wird nun zum ästhetisch-erotischen Objekt ihrer Lust. Kips Haut, ein (im doppelten Wortsinn) ‚gesundes‘ Partialobjekt, ersetzt die libidinöse Besetzung der versehrten Haut ihres Patienten. Die extensiven, detaillierten Hautbeschreibungen in bezug auf Kip haben demnach auch die Funktion aufzuzeigen, wie wichtig die Haut für die Wahrnehmung und das Begehren eines anderen ist, und sie bilden zudem eine Folie zur verbrannten, insensitiven und unansehnlichen Haut des Patienten.<sup>4</sup>

Ondaatje beschreibt in *The English Patient* im wesentlichen eine doppelte Verschränkung: den weiblichen Blick auf die männliche Haut (Hanas Wahrnehmung des Patienten und später Kips) und den männlichen Blick auf die weibliche Haut (in Almásys Erinnerungen an Katherine). Auch die Perzeptionen mit den Nahsinnen sind extensiv; es wird dargestellt, wie Körper tatsächlich erlebt werden: nicht primär visuell, sondern im wesentlichen synästhetisch. Eine Person wahrnehmen heißt, daß man in ihre auratische Nähe eindringt. Über Almásys und Katherines Liebesverhältnis wird entsprechend gesagt, daß sie besessen davon gewesen seien, in die Haut-Aura des Geliebten einzudringen: «Their bodies had met in perfumes, in sweat, frantic to get under that thin film with a tongue or a tooth, as if they each could grip character there and during love pull it right off the body of the other» (S. 173). Die Vorstellung des Verborgenseins des Charakters in den Gerüchen, Geschmäckern und Flüssigkeiten des Körpers und der Wunsch, ihn von dort wie eine Haut abzuziehen, machen deutlich, inwieweit

Ondaatje den Hautverlust Almásys als essentiellen Identitätsverlust versteht und der Roman konkret um diese Problematik kreist.

Anhand der Figur des verbrannten Mannes und dessen gescheiterter, beide Körper gewaltsam vernichtender Beziehung zu Katherine Clifton wurde dargelegt, inwieweit sensuelle und emotive Berührungen als nichtdiskursive, unsichtbare Spuren verstanden werden, die sich gleichwohl in die Haut eintragen. Dies verstehe ich ganz im Sinne von Serres' Bild eines «Hautkleides», als dem eigenen «nach außen gewendete[n] Gedächtnis» (S. 41). Erinnerung wird konkret an das Vorhandensein von Hautperzeption gebunden; das Verlorengelassen dieser Wahrnehmungen kommt einem Verlust des Gedächtnisses gleich. Die Haut als Fläche, deren sensorischer Tonus kontinuierlich durch äußere Reize aufrechterhalten werden muß, entspricht dem libidinösen Aufladen der Psyche, dem Erhalt einer «inneren Spannung» (Anzieu 1992, S. 139). Geht diese verloren, so führt das zur Fragmentierung des Selbst, des Gedächtnisses und der sozialen Beziehungen. Hier wird deutlich, inwieweit das Haut-Ich letzten Endes überhaupt kein *Bild-Ich* sein kann, keine visuelle Imago des Selbst (wie es die psychoanalytische Theorie nahelegt), sondern ein *Empfindungs-Ich*, das sich über taktile Spuren etabliert wie auch kontinuierlich aufrechterhält.

#### Anmerkungen

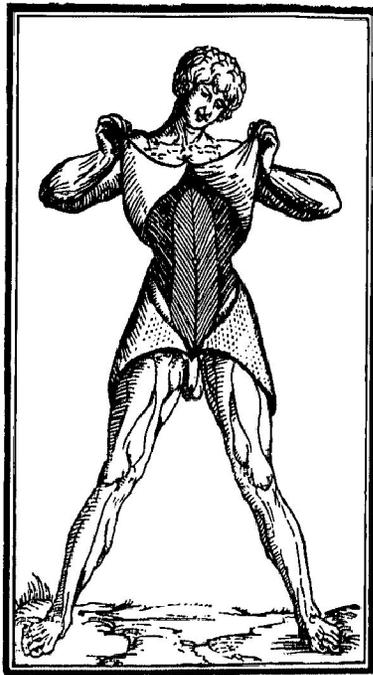
- 1 Frank 1954, S. 137. Zit. n. Montagu 1982, S. 133.
- 2 Minghella, Anthony, Regisseur von *The English Patient*. Spielfilm. Drehbuch von dems. u. Michael Ondaatje. Miramax, 1996.
- 3 Vortrag am 17. 4. 1997 mit dem Titel: «Körper auf Zeit. Die Narbenschrift einer hautlosen Wahrnehmung» im Rahmen des Symposions *Hautlabor* der Hochschule für Bildende Künste Hamburg.
- 4 Über die Fetischisierung der dunklen Haut an dieser Stelle erneut zu sprechen wäre repetitiv. Daß allerdings die männliche dunkle Haut im weiblichen Bewußtsein diese erotische Aufladung erhält – noch dazu aus dem Blick einer «weißen» Kanadierin und vor dem Hintergrund eines tamilisch-singalesisch-holländischen Autors – deutet eine postkoloniale positive Umkodierung von dunklen Tönen an, wie sie ähnlich bei Morrison zu beobachten war. Hierfür ein Beispiel aus der Perspektive Hanas:

«She learns all the varieties of his darkness. The colour of his forearm against the colour of his neck. The colour of his palms, his cheek, the skin under the turban. The darkness of fingers separating red and black wires, or against bread he picks up off the gunmetal plate he still uses for food. [...] She loves most the wet colours of his neck when he bathes. And his chest with its sweat which her fingers grip when he is over her, and the dark, tough arms in the darkness of his tent, or one time in her room when light from the valley's city, finally free of curfew, rose among them like twilight and lit the colour of his body.» (S. 127)

**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