

6. Verrätselung

Die Fremdheit der Haut

In der Miniatur *Kleider* (1913) von Franz Kafka wird die ›zweite Haut‹ der Kleidung mit der Körperoberfläche gleichgesetzt, dem «natürlichen Maskenanzug».¹ Mit der Kleidungs-Analogie, die in seinem Werk die «master trope» darstellt (Anderson 1992, S. 3), zeigt Kafka die Vergänglichkeit jugendlicher Schönheit auf. Das Älterwerden wird als ein trauriges und lächerliches ›In-der-Haut-gefangen-Bleiben‹ dargestellt, welche das Individuum lebenslang prägt, ohne daß sie abgelegt werden kann. Es handelt sich um eine absurde Allegorie, die das Tragen der Haut in seiner ureigentlichen Tragik erfaßt: Was man mit der Kleidung auf keinen Fall machen würde, nämlich sein ganzes Leben lang das gleiche Gewand zu tragen, muß man unweigerlich mit der einen, singulären Haut, die man besitzt. Indem das Altern, das Schmutzig- und Faltigwerden bei Kafka dem Menschen als Versäumnis und Schuld zugeschrieben wird, ist die Haut nicht nur Kleid, sondern auch Zwangsjacke und Schicksal. Das hier aufgegriffene Motiv des Staubigwerdens des Hautkleids in der Zeit – was vom Bild her nicht von einem lebendigen, sich bewegenden Individuum ausgeht, sondern eher von einer statischen Skulptur oder behängten Schneiderpuppe – kehrt in Kafkas Aufzeichnungen immer wieder.² Daß die vom Leben schmutzig, ›unmodern‹ und alt gewordene Haut «kaum mehr tragbar» sei, notiert der Autor in seinem Tagebuch auch über sich selbst: «Ausgezogene, abgenützte Gesichtshaut» (1990, S. 1000).³

Als Dokument für die physiognomische Beschreibung anhand der Strukturen und Qualitäten von Körper- und Gesichtsoberflächen sind Kafkas *Tagebücher* (1909–23) für eine Literaturgeschichte der Haut singulär. Aus diesem Grund sollen zentrale Aspekte seiner Beobachtungs- und Beschreibungsobsession hier erörtert werden. Nahezu alle Menschendarstellungen der Tagebücher sind im Präsens verfaßt, sie erzeugen so den Anschein diskursiver Beobachtung eines

leibhaftig anwesenden Gegenübers. Das Ideal, das dem zugrunde liegt, ist ein «schriftwerdender» Blick, der den bewegten Ausdruck ohne Verzögerung unmittelbar erfaßt. Im Gegensatz zu den literarischen Werken Kafkas, die weitgehend auf Gesichtsbeschreibungen verzichten oder sie bloß konventionell, ähnlich den realistischen Erzählern des 19. Jahrhunderts einsetzen, steht die Detailwiedergabe in den Tagebüchern im Mittelpunkt, so daß sie in der Geschichte des literarischen Porträts eine herausragende Stellung innehaben (von Matt 1989, S. 13 ff).⁴

Die Produktion literarischer Porträts bei Kafka stellt in erster Linie ein «Ritual der Verteidigung gegen die begegnende Person und die möglichen Folgen dieser Begegnung» (S. 37) dar, so daß von einer «enigmatischen Tendenz» (S. 24) der skurril und bizarr anmutenden Gesichtsbeschreibungen zu sprechen ist. Die Praxis des Porträtschreibens funktioniert somit umgekehrt zur Liebesmagie des Volksglaubens (der Anwesenheit beschwört), indem nämlich Kafka sich die beschriebene Person durch das produzierte Bildnis vom Leibe hält. Durch die mikroskopische Beschreibung einzelner Aspekte des Gesichts, an denen sich der Blick «muschelhaft festsaugt» (S. 44), verschwindet die Person als menschliches Gegenüber und wird zum Fremdkörper, zum bloß gegenständlichen Objekt. Der in Klammern stehende Satz in Kafkas berühmter Tagebuchaufzeichnung über die erste Begegnung mit seiner späteren Verlobten Felice Bauer, «ich entfremde ihr ein wenig dadurch, daß ich ihr so nahe an den Leib gehe» (1990, S. 432), pointiert diesen Mechanismus, der ähnlich auch bei Plath zu beobachten sein wird.

Der Aspekt der Gespanntheit der Hautoberfläche, wie er sich in der Miniatur *Kleider* findet, hält Kafka immer wieder in seinen Tagebüchern fest. Die Haut wird als eine über das individuelle und individualisierende Knochengerüst gespannte Membran gedacht, die wie ein Kleid mehr oder weniger gut «sitzt»:

Die Tänzerin Eduardowa ist im Freien nicht so hübsch wie auf der Bühne. Die bleiche Farbe, diese Wangenknochen, welche die Haut so spannen, daß im Gesicht kaum eine stärkere Bewegung ist, die große Nase – die sich wie aus einer Vertiefung erhebt [...]. (S. 11)

Kunstloser Übergang von der gespannten Haut der Glatze meines Chefs zu den zarten Falten seiner Stirn. (S. 75)

Im Waggon: Nasenspitze der alten Frau mit fast noch jugendlich gespannter Haut. Endet also die Jugend auf der Nasenspitze und fängt dort der Tod an? (S. 85)

Bernhard Kellermann hat vorgelesen [...] mit Mühe glatt rasiert, spitze Nase, über die Backenknochen geht das Wangenfleisch oft wie eine Welle auf und ab. (S. 127)

Frl. Gerloff, Lehrerin, eulenähnliches junges frisches Gesicht, voll lebhafter gespannter Züge. Der Körper ist nachlässiger. (S. 1056)

In all diesen Notizen geht es um das Verhältnis von harter und weicher Materie bei der Modellierung des Gesichts. Es sind Wahrnehmungen eines skulpturalen Blicks, der die Proportionen und den Bau der Formen erforscht, ohne jedoch mit den eigenen Händen diese «Plastiken» ändern zu können. So heißt es an einer Stelle über eine ungarische Jüdin, mit der Kafka im Coupé reist, ganz explizit «großes, gut ausgearbeitetes Gesicht» (S. 738) und über eine andere Frau, die er im Zug nach Paris beobachtet, daß ihre «Nase zu bald abgeschnitten schien» (S. 989).

Doch wird in den Akt des Sehens auch die Bewegtheit des plastischen Antlitzes integriert, welche vom maskenhaft-starren (im ersten Beispiel der Tänzerin) bis zum verflüssigten (im vierten über Kellermann) changiert. Die Fähigkeit sowohl zum mimischen Ausdruck als auch zu undefiniert-selbsttätiger Bewegung der Gesichtszüge hängt in Kafkas Beschreibungen mehr von der individuellen Art der Gespanntheit der Haut über den Knochen und Knorpeln ab als vom realen Alter einer Person oder ihrem aktiven Mienenspiel. Interessant ist auch, daß im letzten Beispiel der Körper als «nachlässig» bezeichnet wird: Kafka benutzt ein Adjektiv, das erneut ein Sich-Kleiden impliziert, d. h. einen dem individuellen Willen und Geschmack unterworfenen Akt. Er bezieht dies jedoch nicht auf den bekleideten Körper, sondern auf die Körperformen an sich und durch den Komparativ auch auf das Gesicht des Fräulein Gerloff. An anderer Stelle schreibt er über eine junge Frau, «Wangen unnötig mager» (S. 1040). Es wird durch derartige Kommentare angedeutet, daß der beschriebene Mensch auch für seinen «natürlichen

Maskenanzug» die Verantwortung trägt. Daß Körper, Gesicht und Haut etwas ausdrücken, das unweigerlich so ist, kann der Tagebuchautor nicht akzeptieren.

Der mikrologische Blick auf einzelne Fragmente des Gesichts nähert sich dem an, wie Menschen tatsächlich, und oftmals unwillkürlich, auf einen Makel im Antlitz von Fremden starren, wenn sie selbst von der Person nicht angesehen werden und sich auch sonst unbeobachtet fühlen. Kafkas Diktum zur rigorosen Selbstbeobachtung (Kremer 1989, S. 118) führt dazu, daß er im Tagebuch seine eigenen Wahrnehmungen gnadenlos aufschreibt. Das Fasziniertsein von Details im Gesicht einer Person läßt ihn wie ein impressionistischer, aber auch dermatologisch geschulter Maler die besonderen Flecken und Schattierungen in den Gesichtern festhalten:

Schön war Fr. Tschissik gestern. [...] Das in 2 Wellen geteilte vom Gaslicht hell beleuchtete Haar. Die ein wenig unreine Haut um den rechten Mundwinkel. [...] Das Puder, dessen Verwendung ich bisher gesehen habe, hasse ich, wenn aber diese weiße Farbe, dieser niedrig über der Haut schwebende Schleier von etwas getrübler Milchfarbe vom Puder herrührt, dann sollen sich alle pudern. (1990, S. 234 f)

Rohwolt [sic!]. Jung rotwangig, stillstehender Schweiß zwischen Nase und Wangen, erst von den Hüften an beweglich. Graf Bassewitz, Verfasser von ›Judas‹ groß, nervös, trockenes Gesicht, Spiel in der Taille, gut behandelter starker Körper. Hasenclever, jüdisch, laut, viel Schatten und Helligkeit im kleinen Gesicht, auch bläuliche Farben. [...] Pinthus, Korrespondent des B.T., dick, flacheres Gesicht [...]. (S. 1023)

Kafka hält sich die beschriebenen Personen nicht nur vom Leib, wie von Matt meint, sondern er nähert sich ihnen zugleich mit seinem Blick auf fast ungehörige Weise, so daß er die unterm Puder verborgenen Hautunreinheiten der Schauspielerin ebenso sieht wie kleine Schweißperlen neben der Nase des Verlegers. Das beschriebene Männerquartett ist wie eine flüchtige Skizze entworfen, auf der von jedem Gesicht lediglich die markantesten Flecken festgehalten werden, so daß die Personen möglichst stark miteinander kontrastieren.

Weiterhin fällt in allen bereits zitierten Passagen auf, daß man, trotz der Bewegtheit der Gesichter, nicht von einem pathognomi-

schen Ausdruck sprechen kann, da die Bedeutung der jeweiligen Züge rätselhaft bleibt. Natürlich ist hier auch die Textgattung zu beachten: In einem literarischen Text ist ein Autor eher bemüht, mittels des Ausdrucks und des Aussehens von Figuren deren Charaktere anzudeuten, als dies im Tagebuch der Fall ist. Dennoch läßt sich ein Verhältnis grundsätzlicher Fremdheit, gar Feindseligkeit dem anderen gegenüber nicht ableugnen, welcher als fleischlich-knochige Materie, nicht aber als menschliches Individuum beschrieben wird. Dieses stilistische Merkmal liegt nicht nur in einem ästhetischen Interesse begründet, also in der Erkundung, wie die menschliche Physiognomie tatsächlich beschaffen ist, sondern es steht mit dem Verhältnis von Selbst und Welt im Zusammenhang. Denn die Körper- und Gesichtsschilderungen Kafkas entwerfen eine vormoderne, groteske Vorstellung des Leibes, die den Leib des Gegenübers nicht grundsätzlich als finalen, abgeschlossenen, sondern als »im Entstehen begriffenen« (Bachtin 1985, S. 358) und mit dem Selbst verwobenen erfährt. Die Körperfremdbilder Kafkas sind daher oft auch aufgebrochene, die Einblick gewähren in Inneres oder die durch zentrale, unmäßig vorstehende Teile in die Welt hineinragen:

Im Gesicht hatte sie, wie ich zuerst nur partienweise sah so tiefe Falten, daß ich an das verständnislose Staunen dachte, mit welchem Tiere solche Menschengesichter anschauen mußten. Auffallend körperlich war die kleine besonders im etwas gehobenen Abschluß kantige Nase aus dem Gesicht gestreckt. (S. 290)

Schöne Mädchen. Eine mit glattem Gesicht, ununterbrochenen Hautflächen, Wangenrundung, hoch oben ansetzendem Haar, in dieser Glätte verlassenen und etwas aufquellenden Augen. (S. 295)

Frl. Kanitz. Verlockungen mit denen das Wesen nicht mitgeht. Das Auf und Zu, das Dehnen, Spitzen, Aufblühn der Lippen, als modellierten dort unsichtbar die Finger. (S. 812)

[...] großer starker Schauspieler mit zart getupften Nasenlöchern, deren Schwarz auffallend bestehen bleibt, wenn auch die Ränder des zurückgebogenen Gesichtes im Lichte verschwimmen [...]. Herr in der Loge öffnet beim Lachen den Mund bis zu einem rückwärtigen Goldzahn, der dann den Mund ein Weilchen so offen hält. (S. 964 f)

Es ist in diesen Zitaten die groteske Qualität von Gesichtern, die Kafka zugleich fasziniert und abstößt. In dem Augenblick, wo physiognomische Lesarten versagen, weil das Groteske dessen System sprengt, wird das Gesicht zu einem Körperteil wie die anderen auch. Es ist dann körperlich: bewegte, strukturierte Masse, die den Betrachter anzieht, kalt läßt oder entsetzt, der die Ausdrucksdimension aber abgesprochen wird. Besonderes Augenmerk erhält das Gesicht bei Kafka nur aus dem Grund, weil es zumeist (neben den Händen) der einzige Teil ist, dessen unbedeckte Oberfläche zu sehen ist. Das Vor- und Zurückdrängende der Gesichter ist so dominant, daß Kafka extra erwähnen muß, wenn eines «glatt» ist und «ununterbrochene» Hautflächen besitzt, wie im zweiten Beispiel.

Obwohl Gesichter beschrieben werden, handelt es sich um Motive der Groteske, die zwar oft, aber eben nicht nur durch den Unterleib repräsentiert werden; auch die hervorquellenden Augen und der aufgesperrte Mund spielen eine wesentliche Rolle. Ungewöhnlich ist, daß Kafka (im ersten Beispiel) einen staunenden Tierblick entwirft, aus dessen Perspektive das Gesicht mit seinen tiefen Falten erst grotesk erscheint. Er kehrt das karnevaleske Motiv um, indem hier das genuin Menschliche als grotesk hingestellt wird, während doch eigentlich die tierischen Elemente in der menschlichen Gestalt diesen skurrilen Charakter besitzen (Bachtin 1985, S. 358). Grotesk sind nicht nur die tiefen Öffnungen und die hervorragenden Teile der beschriebenen Gesichter, sondern insbesondere die Fokussierung auf nur ein Element des Ganzen, das wie magisch vergrößert erscheint.

In bezug auf die Öffnung und den Abschluß des Körpers erwähnt Kafka im Tagebuch auch seinen eigenen Körper, wenn er beispielsweise notiert «Einen Augenblick fühlte ich mich umpanzert» (1990, S. 149) oder aber schreibt:

Als ich heute nachmittag im Bett lag und jemand einen Schlüssel im Schloß rasch umdrehte, hat ich einen Augenblick lang Schlösser auf dem ganzen Körper wie auf einem Kostümball und in kurzen Zwischenräumen wurde einmal hier einmal dort ein Schloß geöffnet oder zugesperrt. (S. 433)

Während er die über seinen eigenen Körper verteilten imaginären Öffnungen – von Fremden willkürlich geöffnet und geschlossen – durchaus als heimliche Lust erlebt, ist Kafkas Beschreibung junger Frauen nicht nur von einer Abgeschlossenheit der Haut, sondern auch vom sorgsam Umwickeltsein ihrer Leiber geprägt, um dem drohenden (oder auch ersehnten) Strom der Vermischung zu entgehen:

Gestern in der Fabrik. Die Mädchen in ihren an und für sich unerträglich schmutzigen und gelösten Kleidern [...]. (S. 373)

Die von ihren Arbeitsschürzen besonders hinten fest umspannten Mädchen. Eine bei Löwy und Winterberg heute vormittag, bei der die Lappen der nur auf dem Hintern geschlossenen Schürze, sich nicht wie gewöhnlich aneinander fügten, sondern über einander hinweggiengen, so daß sie eingewickelt war, wie ein Wickelkind. Sinnlicher Eindruck dessen wie ich ihn auch unbewußt immer von Wickelkindern hatte, die so in ihre Windeln und Betten gepreßt und mit Bändern zugeschnürt sind, ganz wie zur Befriedigung einer Lust. (S. 242)

Das Mädchen im Nebenzimmer vorgestern [...]. Sie kam mir besonders stark angezogen vor, nicht nur in ihre Kleider, sondern auch in das ganze Nebenzimmer, nur ihre geformte, nackte runde, starke dunkle Schulter, die ich im Bad gesehen hatte, kam gegen ihre Kleider auf. (S. 44)

Die Frauen bedürfen, um nicht zu zerfließen, einer zusätzlichen Haut aus festen, ihre Leiber formenden Kleidern. Erst dieses windelartige Eingewickeltsein in eine zweite Haut macht sie erotisch. Die gelöste Umwicklung der tschechischen Arbeiterinnen in der Asbestfabrik seines Vaters im ersten Zitat wirkt sofort «unerträglich schmutzig» auf Kafka. So dokumentiert er auch mit Entsetzen die Schilderungen Anton Max Pachingers, welcher von den Aktphotos der unförmigen «Lieblinge» seines Freundes Alfred Kubin berichtet. Auf einem der Bilder, das eine massige Frau im Bett zeigt, «sind die Brüste, so wie sie ausgebreitet und geschwollen förmlich geronnen aussahn, und der zum Nabel gehobene Bauch gleichwertige Berge» (S. 275 f). Der fleischige weibliche Körper wird zur grotesken, uneindeutig begrenzten, zerfließenden und hügeligen Landschaft, die den Autor verschreckt, doch auch fasziniert.

Theweleit hat gezeigt, inwieweit die kollektive männliche Wunschkonstruktion der gepanzerten Frau auf der Angst vor Verschmelzungslust beruht und daher im wesentlichen der Entlebung des Objekts dient (1993, Bd. 1, S. 211). Er bezieht sich auf Erkenntnisse der neueren Psychoanalyse, nach denen die Ängste vor Auflösung der Ich-Grenzen – vor phantasmatischen Durchdringungen und verschwimmenden Objektbeziehungen – nicht aus dem ödipalen Dreieck, sondern aus einer früheren Phase symbiotischer Zweierbeziehung mit der ersten Bezugsperson entstammen. Störungen auf dieser frühen Beziehungsebene, auf der sich das Kind noch nicht als von der Mutter unterschiedenes Objekt wahrnimmt, bezeichnet Michael Balint als Bereich der «Grundstörungen». Auf dieser Stufe ist die psychische Instanz des Ich noch nicht vorhanden (oder erheblich gestört). Wenn Anzieu, Freud paraphrasierend, davon spricht, daß das Ich sich von Gefühlen ableitet, die auf der Körperoberfläche entstehen, und daß es als intaktes eine psychische Hülle darstellt, so wird deutlich, daß in Kafkas Körperbildern die Vorstellung einer solchen *per se* gegebenen Umhüllung, die zugleich schützt, begrenzt und Kontakt ermöglicht, recht fern ist. Die Haut wird als eine «darüber» gespannte (also sekundäre) beschrieben, oder sie ist entweder mit Malen, Wunden oder anderen Öffnungen behaftet (sie ist sowohl durchlässig als auch abstoßend). Oder aber sie ist «verflüssigt» (und daher weder schützend noch greifbar) bzw. lederartig verhärtet.⁵

Mehrere der von Kafka im Tagebuch notierten jüdischen Mythen stehen im Zusammenhang mit der Haut als Schutzwall und dem Berührungsverbot des eigenen Körpers. Dies indiziert die hohe symbolische Signifikanz der Körpergrenze als problematisierten Ort des Verkehrs zwischen Innen und Außen. Da ist die Rede davon, daß «die bösen Geister Eingang in den Menschen» finden, wenn man aus einem «unvollkommenen» Glas trinkt (1990, S. 201), oder davon, daß eine Frau sich durch supraportale kabbalistische Symbole nach der Geburt davor schützen muß, daß «Böses» in sie oder ihren unbeschnittenen kleinen Sohn eindringt (S. 316). Einem anderen Aberglauben zufolge müssen die Hände – um «böse Geister» zu verjagen – morgens sofort in Wasser getaucht werden; Kafka interpretiert die Begründung für dieses Ritual je-

doch als puristischen Vorwand, um die unwillkürliche Berührung des eigenen Körpers («die Achselhöhlen, den Popo, die Geschlechtsteile») im Schlaf möglichst zu verhindern (S. 201). Dieses ambivalente Verhältnis zur Berührung des eigenen (und fremden) Körpers, was Kafka hier als Phänomen der jüdischen Kultur ausmacht, ist zugleich eine Thematik, die sich durch das literarische Werk des Autors auf verschlungene Weise hindurchzieht.

In der Strafkolonie (1919), Kafkas berühmte Erzählung über eine ausgeklügelte Foltermaschine, die dem Delinquenten in einer langen Prozedur durch unzählige Nadeln die gesamte Körperoberfläche penetriert, ihm sein Urteil einpunktet und ihn schließlich tötet, wurde in der germanistischen Forschung zumeist als Vorgang der Einschreibung des Gesetzes interpretiert. Obwohl Kafka in der Erzählung eine «exemplarische Rückübersetzung verbaler Strafrechtsrituale in brachiale» vornimmt (Abraham 1990, S. 260), wurde die im alten Wortsinn «peinliche» Übertragung von Schrift auf und in den Körper selten in ihrer physischen Radikalität begriffen. Kafkas «Wörtlichnehmen metaphorischer Redeweise als künstlerischem Darstellungsprinzip» (Müller-Seidel 1987, S. 124) zum Trotz wurde der Vorgang des Auf-den-Leib-Schreibens zumeist allegorisch interpretiert (als Verkörperung abstrakter Sachverhalte wie Barmherzigkeit, Gerechtigkeit oder dem «Gesetz») oder texttheoretisch im Hinblick auf die Schriftlichkeit des Strafvollzugs, die den Körper zum Buch transformiert.⁶ Es ist signifikant, daß die Interpretationen bei dem Bericht des Offiziers über die Funktionen der Apparatur und des Vorgangs der tätowierenden Einschreibung stehenbleiben und den Schluß der Erzählung kaum beachten. Im ersten Teil handelt es sich bloß um die Beschreibung des exakt programmierten Tötungsvorgangs, erst im zweiten dann um die reale anarchische Selbstzerstörung der Maschine, in der ihr ursprünglicher Beherrscher sich selbst als Opfer vernichtet. Hier findet jedoch eine entscheidende Wandlung von der semiotischen Ebene der Schrift und des Ornaments auf der Epidermis des Körpers (im Bericht) zu einer nicht mehr zeichenhaften Ebene der tatsächlichen Durchlöcherung und Zerstörung der Körperoberfläche statt.

Die Erzählung, insbesondere ihr zweiter Teil, kreist somit um

das Körperbild der durchlöcherten Haut. Anzieu entwickelt für extreme Formen dieses Phantasmas den Begriff des *Haut-Ich-Siebs* – einer Ich-Repräsentanz, welche sich fortwährend selbst ausleert, keinerlei Schutz bietet und der Gefahr der Depersonalisierung unterliegt. Bei solchen Patienten ist die «Behälterfunktion» des Haut-Ich grundlegend gestört, was sich an der Angst zeigt, «daß eine lebenswichtige Substanz durch diese Löcher abfließt» (Anzieu 1992, S. 58). Es handelt sich also nicht um die Angst vor Zerstückelung und Fragmentierung – wie Jacques Lacan sie in seinem bekannten Spiegelstadium-Aufsatz dargestellt hat (1975) –, sondern explizit vor Entleerung, für die einige Patienten nach Anzieu eine eingängige Metapher benutzen: «Sie beschreiben sich selber als Ei mit einer durchlöcherten Schale, das Eiweiß, ja sogar Eigelb verliert» (S. 58). Es geht in der Erzählung explizit um diese Zerlöcherung der Haut, die Kafka bildhaft umsetzt.

Auffällig ist in dem Zusammenhang, inwieweit in der Erzählung mehrfach nackte mit besonders fest umwickelten, bekleideten Körpern kontrastiert werden. So trägt der Offizier, welcher später erbärmliches Opfer seiner eigenen Apparatur sein wird, trotz der starken Hitze jenes schattenlosen Tals einen «engen, parademäßigen, mit Epauletten beschwerten, mit Schnüren behängten Waffenrock» (1994, S. 206). Dem Verurteilten hingegen werden Hemd und Hose von hinten mit einem Messer durchgeschnitten, so daß sie von ihm abfallen und er ganz nackt dasteht: Das Entkleiden des wehrlosen Gefangenen als traditionelles Ritual der öffentlichen Degradierung wird durch die Plötzlichkeit der Entblößung und die irreversible Zerstörung der kleidenden Schutzhülle verstärkt. Das Aufschneiden der Kleidungsstücke nimmt symbolisch vorweg, was Ziel der Tortur sein wird: die Zerstörung der Integrität der Oberfläche und damit einhergehend die Entleerung des Inneren. Diese gewaltsame Entblößung des Verurteilten steht im krassen Gegensatz zur späteren bedächtig-langsamem Entkleidung des Offiziers, bevor dieser sich selbst in die Apparatur legt. Der Offizier streicht seine Kleidungsstücke «sorgfältig» glatt, dann wirft er sie aber «mit einem unwilligen Ruck» in die Abfallgrube (S. 240) – ihm wird die schützende Hülle nicht genommen, sondern er gibt sie freiwillig hin. Anschließend jedoch, so die grausame Pointe, wird

sein Leib nicht beschriftet und punktiert, sondern durchlöchert, so daß sich seine Körperflüssigkeit entleert:

Die Egge schrieb nicht, sie stach nur, und das Bett wälzte den Körper nicht, sondern hob ihn nur zitternd in die Nadeln hinein. Der Reisende wollte eingreifen, möglicherweise das ganze zum Stehen bringen, das war ja keine Folter, wie sie der Offizier erreichen wollte, das war unmittelbarer Mord. Er streckte die Hände aus. Da hob sich aber schon die Egge mit dem aufgespießten Körper zur Seite, wie sie es sonst erst in der zwölften Stunde tat. Das Blut floß in hundert Strömen, nicht mit Wasser vermischt, auch die Wasserröhrchen hatten diesmal versagt. Und nun versagte noch das letzte, der Körper löste sich von den langen Nadeln nicht, strömte sein Blut aus, hing aber über der Grube ohne zu fallen. (S. 244 f)

Der Offizier stirbt nicht an unerträglichen Schmerzen (wie es in der Konzeption der Maschine vorgesehen ist), sondern durch Verbluten. Die Tötung ist keine Folter, die auf einem ausgeklügelten System und funktionsfähigen Apparaturen beruht, sondern bloße Willkür einer anarchischen Maschinerie, die ihre tödlichen «Berührungen» schließlich sogar selbst steuert. Die Erzählinstanz deutet mehrfach an, daß es den Anschein hat, als spüre die Maschine das Gewicht und die Form des in ihr liegenden Körpers und neige sich ihm entsprechend entgegen. Das Verhältnis zwischen anthropomorphisierter Maschine und Körper wird in der Erzählung als ein ambivalentes von Berührung und Zerstörung beschrieben.

Das zentrale Phantasma der Traktierung der Haut erinnert an jenes, das bei stark masochistischen Patienten auftritt: In Fällen drohender Depersonalisierung, so Anzieu, vermittelt oft einzig die Erfahrung einer Schmerzhülle die Integrität des Selbst. Wichtig ist für diese Empfindung des Einsseins und Gehaltenseins, daß die gesamte Körperoberfläche Schmerzreize empfängt – wie es dann auch in übersteigter, letaler Form durch die Maschine in Kafkas Erzählung vollzogen wird. Anzieu zufolge gibt es zwei grundlegend verschiedene Formen des Hautkontakts, welche der Säugling zu differenzieren lernt: jene, die zu einer Erregung (oder im negativen Fall zu Schmerz) führen, und jene, die Informationen vermitteln.

Erstere stehen im Zusammenhang mit dem Masochismus, letztere mit dem Narzißmus (Anzieu 1992, S. 64). In bezug auf Kafkas *Strafkolonie* läßt sich ein Übergang von der Ebene der Bedeutungen – und dem Entziffern der Schrift «mit den Wunden» (Kafka 1994, S. 220) – im ersten Teil zur Ebene der Erregungen im zweiten Teil feststellen. Demnach wird also von der Maschine im zweiten Teil nicht länger Bedeutung übermittelt, sondern es findet eine perverse, überreizende, letale Stimulation statt. Generalisiert heißt dies, daß Kafka Berührungen nicht als Mitteilungen konzipiert (etwa als Zeigen von Zuneigung oder aber Haß), sondern wesentlich als Schmerz.

Daß sich die Erzählung grundsätzlich um pervertierte Formen von Berührung (im weitesten Sinn) dreht, wird auch in der Beschreibung des ersten Kontakts zwischen der Haut des Delinquenten und der Maschine deutlich, welcher ambivalent erotisch-peinvoll bleibt: «Als ihn die Spitzen berührten, ging ein Schauer über seine Haut» (S. 220). Durch die narrative Verschränkung von Papier und Haut wird Taktilität von Kafka *per se* problematisiert: Während die Haut des Verurteilten zu stark – nämlich ausschließlich mit bohrenden Nadeln – berührt wird, fährt der Offizier bei seinen Erläuterungen «mit dem kleinen Finger in großer Höhe, als dürfe das Blatt auf keinen Fall berührt werden, über das Papier hin» (S. 238). Auf dem Blatt sind, wie auf einem Schnittmuster, die Nadelstiche vorgezeichnet, die von der Maschine auszuführen sind. Während der Folter liegt die jeweilige Seite im «Zeichner», oberhalb der gläsernen Egge, durch die dann – medial vermittelt, wie durch einen Bildschirm – die gleiche Zeichnung auf der Haut zu sehen ist. Daß das Papier, welches die Haut repräsentiert, wie ein heiliges Pergament ganz und gar nicht berührt werden darf, die Haut selbst hingegen in durchdringender, zerstörerischer Form «berührt wird», erinnert an Kafkas generell höchst zwiespältige Haltung gegenüber Nacktheit und Berührung, wie sie in den Tagebüchern an vereinzelt Stellen deutlich wird.

So schreibt er beispielsweise: «Ich bin aber unfähig und öde wie immer und sollte eigentlich keine Zeit haben um über etwas anderes nachzudenken, als über die Frage, wieso es kommt, daß jemand auch nur Lust hat, mit dem kleinen Finger nach mir zu tasten»

(1990, S. 722 f). Die existentiellen Selbstzweifel, überhaupt einen Wert und körperlichen Liebreiz zu besitzen, illustriert er mittels der ersehnt-gefürchteten Berührung durch die Hand des anderen. Oft thematisiert der Autor im Tagebuch die Verzweiflung über seinen «körperlichen Zustand», mit dem sich im Leben «nichts erreichen» läßt (S. 263), dessen «Zukunft» in ihm «Verzweiflung» auslöst (S. 12) und der ihn nur sein «organisches Alleinsein» empfinden läßt, «wie wenn ich nur aus Knochen bestünde» (S. 985). Die Einsamkeit wird als Kontaktlosigkeit im ursprünglichen Sinn empfunden, als das Dasein einer Person, die nur ihre Knochen spürt, weil die Haut erst in der Berührung sinnlich erfühlbar wird. Ebenso wie im Tagebuch die Haut der charakterisierten Menschen primär als fleischliche Materie und darin als abstoßend beschrieben wird, ist hier auch die eigene Haut nicht Ort des Kontakts, sondern lediglich des Abschlusses.

Die Hautbeschreibungen in der Prosa und Lyrik bei Plath, um die es nun gehen soll, sind, ähnlich wie die Tagebücher Kafkas, im Hinblick auf ihre Enigmatisierungsstrategien und ihren Gestus der Abwehr und Aggressivität für den vorliegenden Kontext interessant. Im autobiographisch geprägten Schreiben der Autorin ist zudem das Bild der Wunde und das der Narbe von Bedeutung sowie die Wahrnehmung der eigenen Haut, entweder als undurchdringliche Mauer oder als eine äußerst fragile Schutzschicht. Bei Plath ist auch der Zusammenhang von (weiblicher) «Hautunreinheit», physischer Verletzung und Selbstverwerfung exemplarisch. Es finden sich nicht nur auf die individuelle Hautbeschaffenheit der anderen Figuren eingehende ausführliche Physiognomien, sondern die Ich-Erzählerin nimmt sich in vielen Prosatexten selbst ausdrücklich mittels der eigenen, im Spiegel gesehenen oder imaginierten Haut wahr. In Plaths lyrischem Werk ist die Häutung zentrale Metapher des Rollenwechsels oder der Fragilität des Ich. Zudem läßt sich hier zeigen, inwieweit Hauttönungen und -strukturen ihre bedeutungstragende Eindeutigkeit in der literarischen Beschreibung im 20. Jahrhundert bereits weitgehend verloren haben.

Zunächst einige Beispiele für die enigmatischen Hautbilder in der Prosa Plaths, die deutlich machen, inwieweit die Haut nicht

länger als charakter-visualisierendes Merkmal eingesetzt wird: In Plaths Roman *The Bell Jar* (1963⁷) hat die Haut einer jungen Frau «a bronzy polish under the pale dusting powder»; ihr Gesicht ist «dusky as a bleached-blonde Negress» (1971, S. 6 u. 9). Die Ich-Erzählerin Esther Greenwood sagt über sich selbst: «The city had faded my tan, though. I looked yellow as a Chinaman» (S. 6). Beide Tönungen werden mit Hautfarben anderer Völker kontextualisiert, ohne daß diese Bezugnahme aber auf deren Eigenschaften verweist. Das gebräunte Gesicht eines jungen Mannes «seemed almost black» (S. 67), während eine Prostituierte eine «rat-colored skin» hat (S. 64). Letzteres ist zwar eindeutig abwertend, sagt aber gleichwohl nichts Konkretes über die beschriebene Person aus. Esthers Mutter besitzt ein Gesicht, das gelblich wie eine Zitronenscheibe ist – «sallow as a slice of lemon» (S. 107) –, wohingegen dasjenige ihrer Zimmernachbarin in der Klinik «like maps of the craters on the moon» aussieht, denn es «had at one time been badly pitted with acne» (S. 174). Plath stellt hier zwar Analogien zu anderen Lebewesen und Gegenständen (Zitrone, Mond, Ratte) her, die aber die vorgestellten Personen nicht wirklich individualisieren oder ihr Wesen illustrieren (in dem Sinn, daß «Äußeres» auf «Inneres» verweist), sondern vielmehr nur deren Obskurität betonen. Die einzige Figur in *The Bell Jar*, die sich durch eine «neutrale» Haut auszeichnet, ist ein junger Professor, den Esther als ihren ersten Liebhaber auswählt; er besitzt eine «pale, hairless skin of a boy genius» (S. 186). Hier überrascht die Logik der Zuschreibung der Haarlosigkeit und Blässe zur Eigenschaft des jungen Genies, die als willkürliche Setzung erscheint und nicht weiter ausgeführt wird.

An die Stelle der Kodierung von Hauttypen und -farben, die die Literatur der Moderne weitgehend aufgibt, tritt bei Plath, ähnlich wie bei Kafka, ein gesteigertes Interesse an der physischen Materialität der Haut. Dieser mikroskopische Blick auf die Gesichtsoberfläche inspiziert individuelle Merkwürdigkeiten, fragt nach deren Ursprüngen oder sucht Analogien. Die folgenden zwei Beispiele aus den Erzählungen *Johnny Panic and the Bible of Dreams* (1968) und *Above the Oxbow* (1977) sollen dies verdeutlichen:

Her face, hefty as a bullock's, is covered with a remarkable number of tiny maculae, as if she's been lying under water for some time and little algae had latched on to her skin, smutching it over with tobacco-browns and greens. These moles are noticeable mainly because the skin around them is so pallid. (1979, S. 158)

The raised scar running diagonally from his right eyebrow across his nose and deep into his left cheek showed white against his tan. Pale, almost dirty, the scar tissue had a different texture from the rest of his skin; it was smoother, newer, like plastic calking a crack. (S. 167)

Die Erzählinstanz beschreibt die Gesichtshaut wie ein Mensch mit dem Blick auf das Fremde einer anderen Kultur, wie ein plastischer Chirurg oder ein Dermatologe. Die Beobachtungen der Verfärbungen und Strukturen sind neugierig und gründlich, sie besitzen eine präzise Sprache, nehmen aber keinerlei psychologische oder ästhetische Deutungen vor – in dem Sinn etwa, daß eine Narbe Mut signalisiere oder unzählige Leberflecken unschön seien. Das beschreibende Auge sieht so genau hin, wie es kulturell nicht gucken darf: detailgetreu, medizinisch, sachlich. Es blickt auf das Antlitz des Gegenübers wie auf totes Fleisch und nicht auf ein menschliches Gesicht. Nur deshalb können Vergleiche zu «Plastik» oder «Algen» erfolgen, anderen Formen von physischer Materie. Die andere Person ist etwas Fremdes, was weder mit Empathie noch mit Antipathie erblickt wird, sondern lediglich distanziert.

Auffällig ist, daß die Haut in Plaths Prosa mit allen Sinnen wahrgenommen wird, nur nicht durch Berührung. Während – wie in der Literatur üblich – vielfache visuelle Eindrücke der Figuren geschildert werden, ist ungewöhnlich, daß auch Geschmacksempfindungen, akustische Eindrücke und Geruchssensationen der Haut Berücksichtigung finden.⁸ Die Elimination der ertasteten und erspürten Körperoberfläche steht dagegen im Zusammenhang mit einem unausgesprochenen Berührungsverbot, was der psychoanalytischen Theorie zufolge mit der ursprünglichen Verleugnung der Getrenntheit einhergeht (dem Verlust der «gemeinsamen Haut», bzw. dem unbewußten Begehren, in einen symbiotischen Zustand zurückzukehren). Daß die Haut als Ort der Berührung, als libidinös aufgeladene Grenz- und Kontaktfläche nicht zum Tragen kommt,

mag an dem durchgehend präsenten Motiv «of wanting to incorporate and be incorporated» (Biven 1982, S. 215) liegen oder, wie Plath selbst im Tagebuch wünscht, «to crawl back abjectly into the womb» (1983, S. 59).

In einer autobiographischen Kindheitserinnerung beschreibt Plath die traumatische Situation nach der Geburt ihres jüngeren Bruders, die sie als plötzliche, gewaltsame Abtrennung vom Körper ihrer Mutter erlebt, von der sie bis dahin gestillt wurde: «As from a star I saw, coldly and soberly, the *separateness* of everything. I felt the wall of my skin: I am I. That stone is a stone. My beautiful fusion with the things of this world was over» (1979, S. 23). Die Haut wird hier als Mauer wahrgenommen, die das Selbst von der Welt abtrennt; auch das Gegenüber ist Stein. Das Ich, welches dies beschreibt, befindet sich in einer extrem distanzierten Position dieser (eigenen) Haut gegenüber, die es «kalt» und «nüchtern» ins Auge faßt. Durch den Ausschluß des Taktilen bei Plath und das hier benannte Gefühl der Getrenntheit von eigenem und fremdem Leib entsteht ein erhöhtes Bewußtsein der Diskrepanz zwischen «innerem» Selbst und äußerer Hülle. Berührung ist bei Plath, wenn sie überhaupt vorkommt, stark aggressiv geprägt durch Bisse, Schnitte, Operationen, Unfälle – eine in jeder Hinsicht «trennende» Form des Kontakts. Es geht also um Grenzproblematiken und ist daher nicht zufällig, wenn die Protagonistin Esther Greenwood in *The Bell Jar* den Beginn ihres psychischen Leidens als erlittene Unfähigkeit schildert, das unwillkürliche Eindringen der Umwelt (hier exemplarisch des Lichts) zu verhindern:

I feigned sleep until my mother left for school, but even my eyelids didn't shut out the light. They hung the raw, red screen of their tiny vessels in front of me like a wound. I crawled between the mattress and the padded bedstead and let the mattress fall across me like a tombstone. (1971, S. 101)

Die Haut-Ich-Instanz ist so fragil, daß die Protagonistin einer zusätzlichen Stütze bedarf, um die Einheit der Person zu bewahren. Daß diese dann zur Grabplatte wird, deutet die Situation der Ich-Erzählerin als unlösbaren, paradoxalen Konflikt. Die Augenlider

stellen keine schützenden Häutchen dar, sondern sind rohe, verwundete Hautlappen, die das Licht nicht abhalten. Die Erzählerin imaginiert sich als so ungeschützt und angreifbar, daß als logische Konsequenz später ihre Gesichtshaut vor Angst «stiff, like parchment» werden muß, als ihr eine Elektroschockbehandlung droht (S. 117). Die andere Person ist hingegen durch eine maskierende, dicke Haut wie verpanzert: Für die Protagonistin in *Stone Boy with Dolphin* wird das Gesicht ihres Begleiters entsprechend zu einer Wachs- oder Gummimaske – «his wax mask escorting her» (1979, S. 177) –, hinter der er selbst sich verbirgt – «intent, behind a glistening pink rubber mask» (S. 184).

Insbesondere jene Textpassagen, in denen Plath literarisch die Erfahrungen ihrer an einen Selbstmordversuch anschließenden Psychose verarbeitet, zeigen eine schmerzhaft spaltende zwischen fragilem Selbst und äußerer Hülle auf.⁹ In *The Bell Jar* betrachtet die Erzählerin, die nach dem Suizidversuch im Krankenhaus erwacht, zunächst ihren Körper, dann ihr Gesicht im Spiegel, ohne sich jedoch mit dieser ihr fremd und mißgestaltet erscheinenden Person identifizieren zu können:

I looked down at the yellow legs sticking out of the unfamiliar white silk pajamas they had dressed me in. The skin shook flabbily when I moved, as if there wasn't a muscle in it, and it was covered with a short, thick stubble of black hair. (1971, S. 141)

One side of the person's face was purple, and bulged out in a shapeless way, shading to green along the edges, and then to a sallow yellow. The person's mouth was pale brown, with a rose-colored sore at either corner. / The most startling about the face was its supernatural conglomeration of bright colors. (S. 142 f)

Die Ich-Erzählerin erlebt die äußere Gestalt als scheußliche, verfärbte Hülle, die ihr wie ein *alter ego* gegenübertritt – was durch die unpersönlichen Artikel, den distanzierten Beschreibungsstil und die Rede von «der» Person deutlich wird. Sie empfindet keinerlei Mitgefühl, sondern Ekel und Abscheu gegenüber diesem Körper, der als eine seelenlose, dreckige Marionette beschrieben wird. Bereits in der früher entstandenen Erzählung *Tongues of Stone* (1955)

– die ja schon im Titel die Unmöglichkeit festhält, daß das leidende Subjekt sich ausdrückt oder Tröstungen erhält – ist diese Begegnung mit dem makelbehafteten Antlitz im Spiegel präfiguriert. In dieser früheren Version des Themas wird zudem das Bild eines kontaminierten Körper-Behälters entworfen, der Berge von Unrat in sich ansammelt, so daß der giftige Abfall schließlich sogar durch die Augen sichtbar wird:

She imagined the waste piling up in her, swelling her full of poisons that showed in the blank darkness of her eyes when she stared into the mirror, hating the dead face that greeted her, the mindless face with the ugly purple scar on the left cheek that marked her like a scarlett letter.

A small scab began to form at each corner of her mouth. She was sure that this was a sign of her coming dessication and that the scabs would never heal but would spread over her body, that the backwaters of her mind would break out on her body in a slow, consuming leprosy. (1979, S. 264)

Das Phantasma, daß die Wunden nicht verheilen werden, sondern statt dessen lepraartig nach und nach die ganze Körperoberfläche befallen, um so eine entzündete, dunkle Kruste zu bilden, ist Ausdruck der existentiellen Scham einer Person, die mit dem Selbstmord eine narzißtische Krise zu lösen suchte und (sogar darin) gescheitert ist (Henseler 1974). Die erwähnte Narbe steht im direkten Kontext zu Plaths eigener Gesichtsnarbe, die sie nach dem Selbstmordversuch als bleibendes Stigma erfährt und literarisch verarbeitet, während sie ihrer Umwelt kaum sichtbar war.¹⁰

Der stigmatisierte Körper wird als ‹Gefängnis› erlebt. Er verdammt seine Trägerin dazu, wie Kain fortwährend mit dem Mal herumzuirren, ohne je den Frieden (den Tod) zu finden. So heißt es in der entsprechenden Szene in *The Bell Jar* explizit über den Körper, ‹it would trap me in its stupid cage› (1971, S. 130). Die Protagonistin imaginiert ihren Körper als einen Käfig, welcher sie zugleich gefangenhält und preisgibt – eine alptraumartige Situation ähnlich derjenigen, welcher Kafkas *Hungerkünstler* ausgesetzt ist. Plath beschreibt in *Tongues of Stone* diese Situation in immer neuen Metaphern. Da ist die Rede von ‹seelenlosem Fleisch› und

‹abgestorbenem Gehirn›, von ‹fahler Haut› mit ‹purpurnen Verwundungen›, offenen Narben und Verkrustungen und vom ‹Zurückgestoßenwerden in die Hölle ihres leblosen Körpers› (1979, S. 263 ff). Eine derartige Spaltung zwischen dem Psychischen und dem Somatischen, wie sie im Bild der lebenslänglichen Haft in einem kontinuierlich verrottenden Körper umschrieben wird, ist im Stadium der Psychose letzter Ausweg zum Erhalt eines integralen Selbst vor der Gefahr einer totalen Zerstörung (Anzieu 1992, S. 174). Das Gefühl, eine einheitliche Person zu sein, bei der Psyche und Körper integriert sind, stellt insofern eine potentielle Gefährdung dar, als daß ein Angriff auf einen der beiden Teile eine Zerstörung der ganzen Person bedeuten würde; ein Anteil des Selbst wird geopfert, um den anderen zu retten. In Plaths literarischen Körperbildern ist es der somatische Teil, der abgespalten ist, um den psychischen in seiner Integrität zu bewahren. Das Körper-selbstgefühl wird negiert, so daß ‹der› Körper als fremdgesteuerte Marionette wahrgenommen werden kann, als ein Objekt, das libidinös nicht besetzt ist: ‹a dull puppet of skin and bone that had to be washed and fed day after day after day› (1979, S. 262).

Die eigene Haut ist in besonderer Weise schambesetzt, wenn sie als makelbehaftet erlebt wird. Psychoanalytiker und Psychologen stellen bei vielen ihrer Analysanden eine intensive, teilweise sogar exzessive Beschäftigung mit der eigenen Haut fest, wobei die Körperoberfläche in den meisten Fällen als sehr viel entzündeter, vernarbter und ‹unreiner› empfunden wird, als es objektiv der Fall ist.¹¹ Die stigmatisierte Haut zeigt auf der Ebene der Sichtbarkeit den verborgenen ‹schlechten Charakter›, auf der Ebene des Tastsinns verhindert sie jede empathische Berührung, die dieses Gefühl der Unreinheit und Wertlosigkeit eliminieren könnte. Die als ‹abstoßend› imaginierte Haut bildet eine Art Kontaktblockade, die die ersehnt-gefürchtete Berührung unmöglich macht. Eine real verunstaltete Haut ist ein wortwörtlich so ‹umfassendes› Stigma, daß das Subjekt nicht fähig ist, sich von dem Makel zu distanzieren. Diese Erfahrung, die mancher Neurodermitiker oder Psoriatiker (an Schuppenflechte Erkrankter) am eigenen Leib macht (Schulte-Strathaus 1994; Holzegel 1995; Lévy u. a. 1997), kann in der psychischen Erkrankung zum imaginär gesteigerten Symptom werden,

das das Leiden in der Körperimago widerspiegelt. Derartig Leidende fügen ihrer Haut auch bewußt Verletzungen zu, indem sie die Haut durch starkes Kratzen reizen oder mit Gegenständen traktieren, um so eine Schmerzhülle zu erhalten, die das verlorengegangene Gefühl der Einheit, Abgeschlossenheit und Geschütztheit neu vermittelt.¹²

Plath hält folgendes Selbstporträt im Tagebuch fest, welches das verschlungene Verhältnis von Wahrnehmung der eigenen Haut und dem Selbstwertgefühl deutlich zeigt:

Nose podgy as a leaking sausage: big pores full of pus and dirt, red blotches, the peculiar brown mole on my under-chin which I would like to have excised. Memory of that girl's face in the med school movie, with a little black beauty wart: this wart is malignant: she will be dead in a week. [...] Body needs a wash, skin the worst: it is this climate: chapping cold, dessicating hot: I need to be tan, all-over brown, and then my skin clears and I am all right. I need to have written a novel, a book of poems, a *Ladies' Home Journal* or *New Yorker* story, and I will be poreless and radiant. My wart will be nonmalignant. (1983, S. 286)

Die schlechte Haut und das möglicherweise bösartige Mal am Kinn spiegeln in Plaths Selbstwahrnehmung die deprimierende Situation wider, mit der dichterischen Arbeit keinen Erfolg zu haben. Würde hingegen ein literarischer Text veröffentlicht, so die Folgerung, wäre die Haut «poreless and radiant». Das Dichten als Heilmittel bei Plath, als «cure» (Axelrod 1990), soll sich hier ausdrücklich als psychohygienische Reinigung der Haut bewähren. Die Autorin setzt den gegenwärtigen Zustand ihrer Haut mit ihren großen, schmutzigen Poren figürlich für ihr Unwohlsein ein: Erst der «porenlose» Zustand, in dem ihre Haut kein durchlässiges Sieb mehr, sondern eine glatte Leinwand ist, gäbe ihr Wohlbefinden und Selbstsicherheit.

In Plaths Lyrik fungiert der Körper oftmals als «an embarrassing reminder of the self's failures, an icon of the poet's vulnerability» (Lant 1993, S. 625). Im Gegensatz zu der gleichen Generation männlicher Dichter (beispielsweise Robert Lowell und Alan Ginsberg), bei denen der nackte, sich aller seiner Hüllen entledigende

Körper für Selbstbefreiung, Authentizität und Stärke steht, ist der weibliche Körper, «in terms of the figurative systems of Western discourse [...] vulnerable in that it is sexually accessible, susceptible to penetration, exploitation, rape, pregnancy» (S. 626). Der nackte weibliche Körper – über Jahrhunderte in den Künsten symbolisch überfrachtet, idealisiert und verteufelt – kann auch in der modernen Lyrik nicht so ungefragt wie der männliche das positive, eigentliche Selbst einer Person repräsentieren. Die Tradition der «nackten Wahrheit» – deren Metaphorologie Blumenberg untersucht hat (1960) – ist somit eine ausschließlich männliche, in welcher der weibliche Körper lediglich als Modell fungiert. Während die Dichter, beginnend mit Walt Whitman, Nacktheit als Gestus der Ehrlichkeit und Freiheit feierten, präsentierten die Dichterinnen seit Emily Dickinson ihr lyrisches Ich eher als ein zugerüstetes, verhülltes und in Masken verstecktes (Diggory 1979, S. 136).

Insofern erstaunt es nicht, wenn Nacktheit bei Plath mit Verwundung oder Makelhaftigkeit einhergeht und nicht mit Befreiung. In den Gedichten finden sich Bilder von Masken, Verbänden, Mumifizierungen, die die Haut zugleich stützen *und* verbergen. Es geht zwar auch hier um Transformationen, aber diese haben kein nackteres und damit authentischeres Selbst zur Folge. In dem bereits zitierten Gedicht *Lady Lazarus* ist die Selbsthäutung eine Metamorphose, welche sowohl Wachsen als auch Sterben ist. Beschrieben wird ein passiver, als Objekt präsentierter Körper, der den vergnügungsheischenden Massen wie eine Sensation im Monstrositätenkabinett eines Jahrmarkts vorgeführt wird und der gleichwohl ein inneres Bewußtsein von sich behält:

The peanut-crunching crowd / Shoves in to see / Them unwrap me hand and foot – / The big strip tease. / Gentlemen, ladies / These are my hands / My knees. / I may be skin and bone, / Nevertheless I am the same, identical woman. / The first time it happened I was ten. / It was an accident. / The second time I meant / To last it out and not come back at all. / I rocked shut / As a seashell. / They had to call and call / And pick the worms off me like sticky pearls. / [...] For the eyeing of my scars, there is a charge / For the hearing of my heart – / It really goes. (1981, S. 245 f)

Das lyrische Ich, das fortwährend zwischen aktiver Selbstkontrolle und leichenhafter Passivität changiert, häutet und tötet sich zyklisch, ohne damit einhergehend ›rein‹ zu werden. Explizit nimmt die Dichterin auf ihren Selbstmordversuch im Kellerschacht Bezug, wenn sie davon spricht, daß sie beim zweiten Versuch ›nicht wiederkommen wollte‹. Die Narben bleiben trotz des Abwerfens der Haut bestehen, sie ist immer noch »the same, identical woman«. Das lyrische Ich stilisiert sich zu einem leidenden, passiven Objekt, dessen Wunden die Voyeure gegen eine Gebühr betrachten und dessen Herz sie schlagen hören können. Daß diese von Würmern zerfressene *persona* noch lebt, scheint nicht sofort evident zu sein. Sie ist eine Art Marionette, die Metamorphose ist kein aktiver Vorgang, sondern auch sie ›geschieht‹ dem lyrischen Ich.

In dem Gedicht *Getting There* (1962) geht es, wie in *Lady Lazarus*, um Enthäutung und Reinheit, aber gleichzeitig – wie dort – um eine konstante Anwesenheit des Todes: »And I, stepping from this skin / Of old bandages, boredom, old faces / Step to you from the black car of Lethe, / Pure as a baby« (S. 249). Bereits in *Face Lift* (1961) verwendet Plath dieses Bild der Herausschälung des Selbst aus den Häuten seiner Geschichte, bis es wieder an den ersehnten Ursprung zurückkehrt, wo es noch »pink and smooth as a baby« (S. 156) war. Die dort geschilderte verheimlichte Schönheitsoperation wird, auch wenn einerseits ganz realistisch von einem in Mullbinden und Gaze gewickelten Gesicht, von schmerzenden Nähten und Chirurgen die Rede ist, zugleich als eine Art imaginäres ›Heraussickern des Alterns‹ aus dem Körper verstanden: »For five days I lie in secret, / Tapped like a cask, the years draining into my pillow. / Even my best friend thinks I'm in the country. / Skin doesn't have roots, it peels away easy as paper« (S. 156). Es bleibt ambivalent, ob dieses verjüngende *lifting* ein Herauslaufen von inneren Säften ist, die durch das angezapfte ›Körper-Faß‹ auslaufen, oder nicht vielmehr ein Abflocken der äußeren, wurzellosen Hautschichten. Beide Vorgänge sind Teil einer komplexen Transformation. Am Ende des Gedichts betrachtet das nunmehr verjüngte Ich ein Reagenzglas, in dem der abgestoßene, ausgelaufene Teil des Selbst, verbildlicht als alte, lappige Haut – »dewlapped lady« und »sock-face« (S. 156) –, nun gefangen ist.

Eine Aufspaltung des Selbst in zwei *personae* – eine artifiziell erzeugte, aber geliebte und eine verhaßte, aber authentischere – findet sich noch eklatanter in dem Gedicht *In Plaster* (1961). In diesem prosaischen, im Erzählstil gehaltenen Versbericht spricht das lyrische Ich über sein Double, mit dem es in einer erzwungenen, unerklärlichen Symbiose lebt: »This new absolutely white person« (S. 158) – die sich plötzlich neben dem »I« befindet und zugleich um es herum ist, denn es ist auch seine zweite Haut – steht für die begehrte reine, marmorne Oberfläche der Frau und zugleich für ihre soziale Maskierung. Diese Porzellanhülle wird zur idealen Körpermaske des fragilen Ich, da sie alle Eigenschaften besitzt, nach der es sich zeitlebens gesehnt hat. Gleichwohl verunsichert sie es von Grund auf. Geschildert wird ein symbiotisches Abhängigkeitsverhältnis, in dem beide Anteile einander stützen. Das Ich liegt zunächst neben der weißen Körpermaske, »shaped just the way I was«, die kalt, unbelebt und »unbreakable« ist (158). Nach und nach verschmelzen beide, da sie sich gegenseitig ergänzen: Das Ich gibt der weißen Hülle Inhalt, Wärme und Volumen, die Maske gibt dem Ich Halt und eine äußere Identität. In der dritten Strophe wird dieses Verhältnis im Bild der Vase und der blühenden Blume gefaßt: Während die Vase (»she«) die Blume (»I«) aufnimmt, lebensnotwendige Flüssigkeit speichert und ihr Halt gibt, so daß sie aufrecht stehen kann, macht die Blume die Vase erst ganz, indem sie sie mit Dasein und Vitalität füllt – »I gave her a soul« (159). Bereits hier deutet sich eine Konkurrenz zwischen beiden an, denn das lyrische Ich muß insistieren, »it was I who attracted everybody's attention« (159). In der vierten Strophe wird das Ich nach und nach schwächer und beginnt, die Porzellan-»She« zu bewundern, »her tidiness, and her calmness and her patience« (159).

Das Ich wird nun plötzlich in seiner Fragilität gezeigt, dessen haltlose Knochen durch die Gipsform gestützt werden müssen. Beide verschweißen sich so mehr und mehr miteinander. Während es zunächst heißt, daß die Beziehung beider sich intensiviere, geht diese Nähe anschließend verloren, und das Ich fühlt sich zunehmend von seiner Körpermaske bedroht und behindert; gleichzeitig fürchtet es den Verlust der Stütze. Dann wird deutlich, daß sich die Gips-/Marmor-/Porzellanhaut so fest um die eigentliche Haut her-

umgelegt hat, daß kein Zwischenraum zwischen beiden mehr besteht. «I» und «she» haben für eine Zeit einen gemeinsamen Körper gebildet, jetzt aber läßt die Porzellanhaut Luft hindurch (sie lockert ihre Umschließung), was bewirkt, daß die nunmehr überempfindliche, dem direkten Kontakt mit der Außenwelt nicht mehr gewachsene Haut sich löst und abblättert:

She stopped fitting me so closely and seemed offish. / I felt her criticizing me in spite of herself, / As if my habits offended her in some way. / She let in the drafts and became more and more absent-minded. / And my skin itched and flaked away in soft pieces / Simply because she looked after me so badly. (S. 159)

Anzieu hat dargestellt, inwieweit das «normale» Haut-Ich aus einer doppelten Oberfläche besteht, einer äußeren Hülle, die externe Reize aufnimmt, und einer Hülle der inneren Erregungen (S. 163). Zwischen beiden besteht notwendigerweise ein Abstand, der einen gewissen Spielraum zuläßt, so daß zwischen inneren und äußeren Wahrnehmungen differenziert werden kann und ebenso zwischen dem Bild, das andere von der Person haben, und dem Bild des Ich von sich selbst. Der Verlust dieses Abstands wird deutlich im Topos der Mumie, welche dem lyrischen Ich das Gesicht entwendet hat und es nun selbst wie eine aufgezeichnete Maske trägt:

And secretly she began to hope that I'd die. / Then she could cover my mouth and eyes, cover me entirely, / And wear my painted face the way a mummy-case / Wears the face of a pharaoh, though it's made of mud and water. (S. 159)

Eine narzißtische Persönlichkeit hat nach Anzieu das Bedürfnis, sich mit der eigenen psychischen Hülle zu begnügen, um mit dem anderen keine gemeinsame Haut haben zu müssen, die ihre Abhängigkeit offenbart und hervorruft. Um das geschwächte (bzw. das noch schwache) Haut-Ich zu stärken, kann es den Abstand zwischen beiden Oberflächen verringern und wenn möglich aufheben. Zur Folge hat dies, daß die verdoppelte Hülle zwar Sicherheit vermittelt, daß es ihr aber auch an Geschmeidigkeit fehlt und sie bei

der kleinsten narzißtischen Verletzung reißt oder brüchig wird (S. 163). Eine solche psychische Struktur der Stärkung des Haut-Ich durch das Verschweißen der inneren und der äußeren Oberfläche zu einer dicken, rigiden Schicht, wie Plath sie in ihrem Gedicht *In Plaster* figuriert, ruft viele Assoziationen wach, die die Dichterin auch explizit aufgreift: die Vorstellung, bei lebendigem Leib in einem Sarg zu liegen, das Bild des mumifizierten Körpers sowie die reale doppelte Umhüllung in der Gebärmutter im Leib der Mutter: «Living with her was like living with my own coffin; / Yet I still depended on her» (160).

Das Gedicht thematisiert die Unmöglichkeit des Ich, sich von einer Maske lösen zu können, mit der es an der Haut verwachsen ist: «She had supported me for so long I was quite limp – / I had even forgotten how to walk or sit» (159). Aus dem drängenden Wunsch, sich von der als Sarg und Gefängnis empfundenen Maske zu lösen, wird nach und nach die Erkenntnis der essentiellen Abhängigkeit von dieser Stüttschicht. *In Plaster* endet nicht (wie *Getting There* und *Face Lift*) mit der bereinigten, nackten, verletzlichen Unschuld des Säuglings, sondern mit der verzweifelten Hoffnung, eines Tages stark genug zu sein, sich von seinem «own coffin» zu befreien. Es ist ein Testament des Gefangenseins in Rollen, die sie äußerlich wie ein «saint» erscheinen lassen, während sie sich innerlich weiterhin «ugly and hairy» fühlt (S. 160). Die verdoppelte, verstärkte Haut, die zur Maske und zum Panzer wird, bietet letztlich keinen Ausweg aus jener Problematik von Ich-Fragilität und Selbstbegrenzung, wie sie Plath exemplarisch literarisiert hat.

Anmerkungen

- 1 «Oft wenn ich Kleider mit vielfachen Falten, Rüschchen und Behängen sehe, die über schönen Körpern schön sich legen, dann denke ich, daß sie nicht lange so erhalten bleiben, sondern Falten bekommen, nicht mehr gerade zu glätten, Staub bekommen, der, dick in der Verzierung, nicht mehr zu entfernen ist, und daß niemand so traurig und lächerlich sich wird machen wollen, täglich das gleiche kostbare Kleid früh anzulegen und abends auszuziehen. // Doch sehe ich Mädchen, die wohl schön sind und vielfache reizende Muskeln und Knöchelchen und ge-

der kleinsten narzißtischen Verletzung reißt oder brüchig wird (S. 163). Eine solche psychische Struktur der Stärkung des Haut-Ich durch das Verschweißen der inneren und der äußeren Oberfläche zu einer dicken, rigiden Schicht, wie Plath sie in ihrem Gedicht *In Plaster* figuriert, ruft viele Assoziationen wach, die die Dichterin auch explizit aufgreift: die Vorstellung, bei lebendigem Leib in einem Sarg zu liegen, das Bild des mumifizierten Körpers sowie die reale doppelte Umhüllung in der Gebärmutter im Leib der Mutter: «Living with her was like living with my own coffin; / Yet I still depended on her» (160).

Das Gedicht thematisiert die Unmöglichkeit des Ich, sich von einer Maske lösen zu können, mit der es an der Haut verwachsen ist: «She had supported me for so long I was quite limp – / I had even forgotten how to walk or sit» (159). Aus dem drängenden Wunsch, sich von der als Sarg und Gefängnis empfundenen Maske zu lösen, wird nach und nach die Erkenntnis der essentiellen Abhängigkeit von dieser Stützsicht. *In Plaster* endet nicht (wie *Getting There* und *Face Lift*) mit der bereinigten, nackten, verletzlichen Unschuld des Säuglings, sondern mit der verzweifelten Hoffnung, eines Tages stark genug zu sein, sich von seinem «own coffin» zu befreien. Es ist ein Testament des Gefangenseins in Rollen, die sie äußerlich wie ein «saint» erscheinen lassen, während sie sich innerlich weiterhin «ugly and hairy» fühlt (S. 160). Die verdoppelte, verstärkte Haut, die zur Maske und zum Panzer wird, bietet letztlich keinen Ausweg aus jener Problematik von Ich-Fragilität und Selbstbegrenzung, wie sie Plath exemplarisch literarisiert hat.

Anmerkungen

- 1 «Oft wenn ich Kleider mit vielfachen Falten, Rüschchen und Behängen sehe, die über schönen Körpern schön sich legen, dann denke ich, daß sie nicht lange so erhalten bleiben, sondern Falten bekommen, nicht mehr gerade zu glätten, Staub bekommen, der, dick in der Verzierung, nicht mehr zu entfernen ist, und daß niemand so traurig und lächerlich sich wird machen wollen, täglich das gleiche kostbare Kleid früh anzulegen und abends auszuziehen. // Doch sehe ich Mädchen, die wohl schön sind und vielfache reizende Muskeln und Knöchelchen und ge-

Jar nimmt hier bei einer Geburt im Krankenhaus teil, bei der ein Kaiserschnitt erfolgte; für den «Geruch» der Haut: «These cadavers were so unhuman-looking they didn't bother me a bit. They had stiff, leathery, purple-black skin and they smelt like old pickle jars» (S. 51).

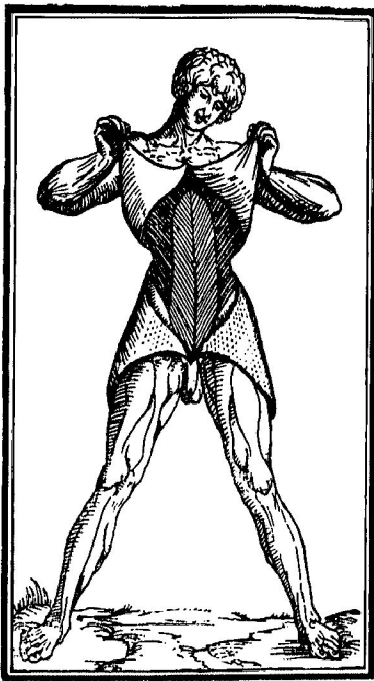
- 9 Plath nahm während einer psychischen Krise im Alter von 20 Jahren im Haus ihrer Mutter Schlaftabletten und legte sich in einen verborgenen, engen Schacht eines Kellerraums, dessen Öffnung sie verschloß. (Die Symbolik des von ihr gewählten Orts, der zugleich Grab und Mutter-schoß ist *und* verstärkende Stützhaut, soll an dieser Stelle nur erwähnt werden). Sie wurde jedoch nach Tagen gefunden und gerettet, ihr Gesicht war stark entzündet und verletzt. Sie behielt aufgrund einer tiefen Schürfwunde eine Narbe unter dem linken Auge (Stevenson 1992, S. 98).
- 10 In der Erzählung *Stoneboy with Dolphin* wird geschildert, wie die Protagonistin Dody Ventura auf einer Cambridger Party Leonard, einen von ihr verehrten Dichter, in die Wange beißt – eine Szene, die Bezug nimmt auf die reale erste Begegnung zwischen Plath und ihrem späteren Mann, dem Lyriker Ted Hughes. Im Verlauf des Textes reflektiert die Protagonistin diesen oral-sadistischen Akt, «which would mark her by tomorrow like the browned scar on her cheek» (1979, S. 186). Durch die Bißwunde, die auf Leonards Wange eine Narbe hinterlassen wird, gleicht sie Leonard sich an, macht ihn zu einem symbolisch Verbündeten, der wie sie gezeichnet ist. Indem Plath die Narbe in *Tongues of Stone* als «scarlett letter» bezeichnet, gleicht sie sich einem literarischen Vorbild an: Nathaniel Hawthornes schuldbeladener und ausgetoßener Protagonistin Hester Prynne (Hawthorne 1986).
- 11 Vgl. die exemplarische Fallschilderung Wurmser 1993, S. 185 f.
- 12 «Mutilation of the skin by cutting with razors, glass and knives is a more dramatic means by which an individual endeavours to maintain body boundaries and self-cohesion» (Biven 1982, S. 224).

Claudia Benthien

rowohlts enzyklopädie
Herausgegeben von Burghard König

HAUT

Literaturgeschichte –
Körperbilder –
Grenzdiskurse



**rowohlts
enzyklopädie**

**ro
ro
ro**

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

2. Auflage Februar 2001

Originalausgabe

Veröffentlicht im Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH,

Reinbek bei Hamburg, Juni 1999

Copyright © 1999 by Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH,

Reinbek bei Hamburg

Umschlaggestaltung Jens Kreitmeyer

Vignette: siehe Abbildung 17, Seite 78

Satz Sabon und Syntax PostScript (PageOne)

Gesamtherstellung Clausen & Bosse, Leck

Printed in Germany

ISBN 3 499 55626 X

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