

Michel Serres

Die fünf Sinne

Eine Philosophie
der Gemenge und Gemische

Übersetzt von
Michael Bischoff

Suhrkamp Verlag

Titel der Originalausgabe:
Les cinq sens. Philosophie des corps mêlés 1
 © 1985 Éditions Grasset et Fasquelle, Paris

Veröffentlicht mit Unterstützung
 der Maison des sciences de l'homme, Paris
 und dem Ministère français chargé de la culture

CC 6600 5488 F9
Humboldt-Universität zu Berlin
 - Universitätsbibliothek -
 Zweigbibliothek Kunstwissenschaften
 Bibliothek Theaterwissenschaften
 Kulturelle Kommunikation
 Inv. 7822: 7934

Zweite Auflage 1994
 © dieser Ausgabe:
 Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1993
 Alle Rechte vorbehalten
 Satz: Uhl + Massopust, Aalen
 Druck: Druckhaus Beltz, Hemsbach
 Printed in Germany

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme
 Serres, Michel:
 Die fünf Sinne: eine Philosophie der Gemenge
 und Gemische / Michel Serres.
 Übers. von Michael Bischoff.
 – 2. Aufl. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994
 Einheitssacht.: Les cinq sens <dt.>
 ISBN 3-518-58160-0

Inhalt

SEGEL, HÜLLE, SCHLEIER

Geburt	11
Tätowierung	17
x Leinwand, Hülle, Haut	30
Hermes und der Pfau	43
Subtil	62
Variation	73
»Pelz«	78
Nebel	84
Der gemeine Sinn	88
Mischung, Enthüllung	103

KÄSTEN, BOXEN

Heilung in Epidauros	111
Dreierlei Hörbares	139
Sanft und hart	147
Passagen, Durchgänge, Übergänge	155
Zellen	184

TAFELN

Animalische Geister	205
Gedächtnis	228
Statue	254
Tod	269
Geburt	297

Leinwand, Hülle, Haut

In den neunziger Jahren des letzten Jahrhunderts malte Pierre Bonnard einen Bademantel; er malte ein Bild, das einen Bademantel zeigt und eine Frau inmitten von Blättern.

Diese Frau, mit braunem Haar, von hinten gesehen, setzt zu einer Drehbewegung nach rechts an, als wollte sie sich verbergen; sie ist in einen sehr langen, sehr weiten gelborangen Bademantel gehüllt, der die stehende Gestalt vollständig bedeckt, vom Nacken bis zu den Füßen, kaum erkennt man die Nase, ein Stück vom Ohr, ein geschlossenes Auge, die Stirn, das Haar, eine Art Haarknoten. Der Bademantel verhüllt die Frau, das Tuch verhüllt die Leinwand. Der Stoff ist übersät mit Monden oder Halbmonden, besprenkelt mit Mondsicheln, die dunkler sind als er, eine vibrierende Fläche aus Lichtern und dunklen Partien, die einen über die anderen gestreut. Die unterschiedlich ausgerichteten, aber in regelmäßigen Abständen gesetzten Halbmonde erzeugen einen monotonen Eindruck. Die Aufmerksamkeit galt eher dem Übersätsein als dem Vibrieren, der Eindruck des bedruckten Stoffes hat den Vorrang vor der optischen Wirkung: Das Auge ist darum betrogen. Nachtgewand, das Lid gleichsam schläfrig gesenkt, Mondenlicht.

Das etwas wallende Gewand nimmt den Raum ein, wie ein chinesisches Rollbild steigt die Hülle senkrecht am Körper empor. Blattwerk beherrscht den Hintergrund, greift ein wenig auch auf den Stoff über, doch so wenig, daß man letztlich sagen könnte, das Bild reduziere sich auf den Stoff. Warum hat Bonnard nicht direkt auf den Bademantel gemalt? Warum hat er nicht den Stoff des Bademantels statt des Bildes ausgestellt? Warum malt er nicht auf den Stoff, sondern auf ein anderes Gewebe?

Wenn Sie die Blätter wegnehmen und den Bademantel ausziehen, berühren Sie dann die Haut der braunhaarigen Frau oder die Leinwand des Bildes? Pierre Bonnard gibt weniger zu sehen als zu fühlen; die Finger ertasten dünne Farbschichten und Häutchen, Blattwerk, Stoff, Leinwand, Glätte, Entblättern, Entkleiden, raffinierte Enthüllungen, dünne, schmeichelnde Schleier: Seine überaus taktvoll-taktile Kunst macht die Haut nicht zum

Objekt vulgärer Schaulust, sondern zum fühlenden Subjekt, zum handelnden Subjekt, das stets bedeckt bleibt. Der Stoff der Leinwand bedeckt sich mit Stoffen, Hülle schließt sich um Hülle und verhüllt doch nur lauter Hüllen, die Blätter überdecken einander im Blattwerk. Blätter, die unter den Seiten liegen. Ohne Zweifel lesen sie diese Seiten, auf denen ich über Bonnard schreibe, mit den Augen. Nehmen Sie die Blätter weg, blättern Sie um, dahinter eine neue Seite, und noch eine, gleichfalls bedeckt mit monoton wirkenden Flecken, das Auge wird bald nichts mehr finden. Bleibt noch, das bedruckte Blatt zu berühren, ein feines Häutchen, Träger von Sinn, das Blatt, die Seite, Gewebe-Stoff, Haut, sogar das Bild der Frau von Bonnard. Ich blättere den Bademantel.

Er bedeckt die Haut, um die Häutchen zu halten.

Das *Kind mit Eimer*, fünf Jahre später gemalt, ist Teil eines Wandschirms, das dritte von insgesamt vier Abteilen. Das Kind spielt auf dem fließenden Gewebe eines dieser Paravents, die man in gebrochener Linie aufstellt, damit sie die Sicht verstellen; es erscheint auf einem der Segmente. Ein Schirm, den man aufstellt, um sich zu entkleiden; ein Bau, den man errichtet, um darin seinen Bademantel abwerfen zu können; eine Leinwand, die man aufspannt wie ein Kleidungsstück, das nicht auf der Haut aufliegt; eine weitere Hülle.

Mit einem Kittel aus kariertem Stoff bekleidet, schwimmt das Kind auf dem Stoff des Wandschirms, auf der Leinwand des Bonnardischen Bildes, im Gewebe seiner Kleidung oder Umhüllung, und hüllt sich in ebenso viele Häute. Im Sand hockend, ganz rund, scheint es seinen Eimer zu füllen, unter einem runden Orangenbäumchen voller Blätter: ein kleiner Baum in einem Topf, ein kleiner Mann bei seinem Eimer, beide aus dem Sand oder der Erde hervorgekommen, beide umgeben von diesen schmiegsamen Mannigfaltigkeiten, die sie bedecken, einander überkreuzende Blätter, das gitterförmige Gewebe des Stoffes, das Tuch des Bonnardischen Bildes bedeckt sich mit Tuchen, bringt die Hüllen zum Ausdruck.

Welcher Wind wird dieses Kleid zum Wehen bringen, diese Blätter erzittern, diesen Wandschirm erschauern lassen, welcher Wind auf Ihrer Haut?

Fünfunddreißig Jahre später malt derselbe Bonnard einen *Weiblichen Akt vor dem Spiegel*, auch *Die Toilette* genannt. Eine nackte Frau in hochhackigen Schuhen, in Dreiviertelrückenansicht dargestellt, betrachtet sich im Spiegel. Wir sehen ihr Gesicht nicht von vorne.

Die beiden Spiegel und die Nacktheit, das verborgene Gesicht oder das gestohlene Bild, der zweite Spiegel ebenso leer wie der erste, alles drängt uns, den Nimbus der Optik zu spüren, noch einmal über Erotik und Darstellung zu reden. Nein.

Sie ist nackt, betrachten Sie ihre Haut: mit Tätowierungen bedeckt, chiniert, getigert, granuliert, mit Augenflecken geziert, nielliert, noch stärker gefleckt als der Bademantel eben, mit Flecken übersät, die weniger monoton sind, moiriert. Ihre Haut ist in ganz ungewöhnlicher Manier gemalt. Sie hat ihren Morgenmantel ausgezogen, fast könnte man meinen, die Abdrücke des Mantels sind noch auf ihrer Haut zu sehen. Doch auf dem Bademantel waren die Halbmonde gleichmäßig verteilt, auf mechanische, reproduzierbare Weise; auf dem Hautkleid dagegen verteilen die Abdrücke sich auf lebendige, zufällige, unnachahmliche Weise. Man könnte das Modell wiedererkennen. Die oberste Hautschicht, jene, die man malt, ist weder glatt und gleichmäßig noch monoton; sie leuchtet und bietet sich dar wie ein Chaos aus Farben, Formen und Tönen. Niemand anderes hat die Haut dieser besonderen Frau. Sie haben sie erkannt.

Im Gemisch der Schattierungen, im Chaos der Abdrücke und Striche haben Sie jene »Belle Noiseuse« erkannt, von der Balzac sagte, sie sei nicht vorstellbar; tatsächlich hat sie kein Bild im Spiegel, sie ist nicht darstellbar. Und hier nun steigt der Körper aus der Unordnung, steigt Aphrodite aus den Wellen, in ihrer Haut noch komplexer als das nautische Chaos und der Schaum der Brandung. Nein, der greise Maler des *Unbekannten Meisterwerkes* war nicht dem Wahnsinn verfallen, er nahm mehr als ein Jahrhundert der Malerei vorweg. Balzac träumte von Bonnard, der Gesichtssinn plante den Tastsinn, Vernunft und Ordnung dachten das Chaos des Singulären, Einzigartigen.

Die Reflexion im Spiegel gegenüber, den man nur zur Hälfte sieht, und das Spiegelbild der Frau sind auf eine Art Vorhang reduziert, einen Badezimmervorhang, der seinerseits gefleckt, moiriert, chiniert, mit Farben und Tönen übersät, der tätowiert

ist. Gemisch steht hier für Gemisch und Chaos für Chaos; die Haut hat zum Abbild den Vorhang, zum Reflex eine Leinwand, zum Phantom ein Stück Tuch.

Aber die Leinwand insgesamt, Fenster, Wand, Teller, Tisch, Früchte, Draperien, verstreute Tücher, die Leinwand könnte als Wandschirm oder Plakat oder Blatt oder Verhüllung dienen: gesprenkelter Vorhang, Tätowierung, vergleichbar der Haut.

Die Frau mit dem buntgescheckten Körper vor dem buntgescheckten Spiegelbild des Vorhangs hält in der Hand einen Schal: ein Stück des Vorhangs, der Leinwand, ihrer Haut? Einen Fetzen von jenem Fetzen, der an ihr haftet.

Pierre Bonnards *Weiblicher Akt vor dem Spiegel* lebt aus der Gleichwertigkeit oder Gleichsetzung von Leinwand, Hülle und Haut. Die Nacktheit bedeckt sich mit Tätowierungen, die Haut ist mit Abdrücken, Eindrücken, Impressionen übersät. Die nackte Frau schlüpft in ihren Bademantel, das Kind in seinen Kittel, bedruckte Stoffe, schlicht oder schillernd, die unsere besonderen Eindrücke nur schlecht, hölzern oder konventionell zum Ausdruck bringen. Der Maler bemalt die Leinwand, sagt man, um seine Eindrücke auszudrücken; er tätowiert sie, stellt seine empfindliche, ganz private, chaotische Haut aus.

Der eine stellt seine Haut zur Schau, der andere seine Bilder, ein dritter seine luxuriösen Hüllen.

Die nackte Frau vor dem Spiegel geht an ihre Toilette nicht anders heran als der Maler an seine Palette, und oft verfügt sie über ebenso viele Gefäße: Tuben, Fläschchen, Pinsel, Zerstäuber, Seife und Schminke, Lacke oder Cremes, Hautmilch und Wimperntusche, das ganze Arsenal der Kosmetik. Sie schminkt ihre Haut, legt Make-up und Rouge auf, wie der Maler Farbschichten auf die Leinwand aufträgt. Die Haut setzt sich hier der Leinwand gleich, wie eben die Leinwand sich der Haut gleichsetzte. Das Modell macht mit der Haut, was der Maler aus dem Modell macht; gewiß ist beiden die Virtuosität im Umgang mit optischen Effekten gemein, aber beide betätigen sich auch an einer gemeinsamen Mannigfaltigkeit, in die sie ihr Tastgefühl einbringen. Ihre von Haut umschlossenen Hände streichen über Haut.

Die Kosmetik ist die Kunst, den Körper zu schmücken. Die

Griechen bewiesen eine außergewöhnliche Weisheit, als sie Ordnung und Verzierung, die Kunst des Schmückens und die des Ordners, in ein und demselben Wort verschmolzen. »Kosmos« steht für Ordnung, Harmonie, Gesetzmäßigkeit und Anstand, für die Welt, für Himmel und Erde, aber auch für Schmuck, Verschönerung, Veredelung. Nichts geht so tief wie der Schmuck, nichts geht so weit wie die Haut; der Schmuck hat die Dimensionen der Welt. Das Kosmische und das Kosmetische, Wesen und Erscheinung, haben denselben Ursprung. Der Schmuck gleicht der Ordnung und die Verschönerung der Gesetzmäßigkeit; die Welt erscheint geordnet, ganz gleich, auf welcher Ebene man die Erscheinungen betrachtet. Jede Hülle zeigt sich auf das großartigste verziert.

Die nackte Frau vor dem Spiegel ahmt den Demiurgen nach, darin ist sie dem Physiker überlegen. Sie konstruiert die Ordnung einer Umhüllung, veredelt ihre Haut, verziert eine Schicht, eine Spielart von Welt, und unterwirft sie einem Gesetz. Der Maler läßt die Ordnung der Welt in der Ordnung des Scheins hervortreten; sie macht es ebenso. All das ist ständiges Thema im Diskurs über die täuschenden oder prachtvollen Effekte des Gesichtssinns und der Blendung, bei denen die bearbeitete Mannigfaltigkeit in Vergessenheit gerät: die Leinwand, die Hülle, die Haut, die von den Händen gewebt oder bemalt, geschmeidig gemacht oder gehärtet wird.

Objektiv. Die nackte Frau, die vor den zwei Spiegeln ihre Toilette macht, beschäftigt sich mit ihrem Selbstporträt: eine Künstlerin in ihrem Atelier. Sie bemalt ihr Gesicht, ihren Hals, früher auch ihre Brust, sie pflegt Finger und Nägel, zupft die allzu langen Haare aus den Brauen, formt eine Maske nach Art der Indianer oder Neger, gibt sich eine Identität. Sie bemalt ihre Gesichtshaut, malt eine Maske oder auf eine Maske; ihre Haut wird zur Leinwand, dann zur Hülle, als hätte das kosmetische Gewebe den Abdruck des Gesichtes erhalten, als ließe die so vollkommene Grundierung sich abreißen, als könnte das frische Fresko sich ablösen, beweglich wie eine Leinwand, ebensoweit vom Körper entfernt wie der Bademantel, wie der Kittel, wie der Wandschirm, ein schwimmendes Objekt, ein fliegendes Objekt. Eindruck oder Abdruck auf dem Überzug aus Parfüm, Hautmilch oder Schminke. Die Haut des Subjekts objektiviert sich;

man könnte sie im Museum ausstellen. Wie der Finger seine Spur über die Seite zieht, einen chaotischen oder geordneten, in jedem Falle aber einzigartigen Fingerabdruck hinterläßt, so prägt das Gesicht dieser Maske, die so dünn ist, daß sie in der leichten Luft segeln könnte, sein unauslöschliches Relief, seine Persönlichkeit auf. Die nackte Frau, die ihre Kosmetik betreibt, die Töne und Pasten mischt, bereitet damit die Gußform ihrer Impressionen vor.

Sehen wir uns die galanten Feste an, auf denen so viele Masken und phantastische Verkleidungen herumwirbeln und tanzen. Sie zeigen sich, stellen sich zur Schau, verbergen, fallen, werden gewechselt; plötzlich verliert sich die Haut, verliert sich die Person, und die abgestreiften Häute fliegen durch die Luft. Auf der Kirmes der Verliebten häuten die Tanzenden sich. Die abgestreiften Häute, die lebhaft, flink und leicht wie Geister durch die dünne Luft schweben, sind nur einen Augenblick lang zu sehen, Watteau und Verlaine haben sie festgehalten. Ein kurzer Ausbruch gefährlicher Freude, bei dem die Kosmetik, der für den Abend angelegte Schmuck, sich ablöst und zur Schönheit gerinnt, für die Ewigkeit.

Die Kosmetik geht in Richtung der Ästhetik im Sinne der Kunsttheorie; wir haben so gut wie Bonnard in den Straßen von Paris, so gut wie Boucher und Fragonard, sehen können, daß der Schmuck der Frauen sich gelegentlich ihrer Natur derart vollkommen anpaßt, daß es einem den Atem verschlägt, wie angesichts der Welt. Doch aufgrund derselben Harmonie bewegt die Kosmetik sich in Richtung der Ästhetik im Sinne der Empfindung: Die nackte Frau vor dem Spiegel tätowiert ihre Haut in der rechten Ordnung und nach gewissen Regeln, sie betont die Augen und den Blick, hebt den Ort des Kusses mit Farbe hervor, umkränzt die Zone der Sprache und des Geschmacks, unterstreicht das Gehör mit einem Ohrhänger oder Ohrring, stellt farbige Brücken und Verbindungen zwischen den Gruben und Hügel der Sinne her, zeichnet die Karte ihrer eigenen Rezeptivität. Durch die Kosmetik wird die wahre Haut sichtbar, wie sie selbst sich erlebt; durch den Schmuck tritt das einzigartige Gesetz des Körpers zutage, wie auf der Weltkarte die Welt ihre Landschaften durch Linien, Farben und Schraffuren sichtbar

macht. Die tätowierte Nackte, chaotisch und haselnußbraun, trägt auf ihrer Haut den vergänglichen gemeinsamen Ort ihres eigenen Sensoriums, Flächen und Reliefs, in denen die Ströme sich mischen, die aus den Organen des Gehörs, des Gesichtssinns, des Geschmacks, des Geruchssinns kommen oder von ihnen angezogen werden, moirierte Haut, auf der der Tastsinn die Summe des Sinnlichen bildet. Die Kosmetik reproduziert diese Summe oder Mischung, versucht sie zu malen, unter dem Einfluß unterschiedlicher gesellschaftlicher Konventionen, folgt instinktiv dieser zeitbedingten Tätowierung. So sind die Masken zu verstehen, die man in den Museen aufbewahrt: Jede hat ihre eigene Kartographie der Sinne; jede ihre eigene Kosmetographie, wenn ich so sagen darf; jede hat ihren eigenen Gesichtsabdruck oder, sehr präzise formuliert, ihre persönlichen Impressionen, was in unseren romanischen Sprachen nur ein anderer Ausdruck dafür ist, daß jeder seine eigene Maske aufgedrückt hat. Ohne Zweifel tragen wir deshalb keine Ringe in der Nase, wie es bei anderen Völkern üblich ist, weil wir den Geruchssinn vergessen haben.

Nein, die Frau setzt keine trügerische Maske auf, wie die Moralisten sagen, noch auch repariert sie, was irreparabel ist, wie die Jungen behaupten; sie zeichnet die *Carte de Tendre*, die Liebesgeographie des Tastsinns nach, und die Flüsse des Gehörs – Ströme des Geschmacks und Seen des Gehörssinns –, die schäumend vermischten Wasser, aus denen sich getreulich ihre Schönheit erhebt. Sie läßt die unsichtbare Karte ihrer Identität sichtbar werden, ihren für Impressionen zugänglichen Körper. Ihre Sinneswelt überzieht sich mit einer Fläche, genau auf der Höhe ihrer Oberfläche: Strich für Strich, Auge für Auge.

Wer hätte noch nie von einer ähnlichen Karte für die Welt geträumt, bis zur Identität getrieben, Maß für Maß, diesen unmöglichen Traum eines ultrafeinen Überzugs, der sich jedem fraktalen Detail der Landschaft anpaßte; diesen kosmischen Traum einer erlesenen Kosmetik für die Haut aller Dinge, die man abnahm und ausbreitete oder ausstellte, nachdem man sie wieder entrollt oder auseinandergefaltet hätte, um den Schaum des Meeres sichtbar zu machen, der feiner ist als die Fältchen in den Winkeln eines lachenden Auges, das pastellene Mauve dieses Flieders, dieses Stück Himmel, diese geneigte, feuchte Blumenkrone, den Kosmos in seiner Ordnung und seinem Schmuck.

Der Garten beseitigt und nivelliert diesen transparenten Überzug, der sich unendlich fein an jeden Gegenstand anschmiegt. Er objektiviert das Gesicht der Landschaft, die Membran ihrer Maske.

Bevor irgendeine Form entstehen, eine Farbe oder ein Ton aufgetragen werden kann, muß man den Träger berühren. Die Haut, den Überzug, die Hülle, die Leinwand. Das Bild entsteht auf einer entfalteten Mannigfaltigkeit, die Karte wird auf ein Blatt gezeichnet oder gedruckt.

Bonnard liebte alle möglichen Bildträger: Kulissen, Plakate, Papiere, Stoffe, Fächer, Buchbezüge, Umschläge, Wandschirme; er gestaltete sogar die Masken für *König Ubu*. Noch vor jedem Blick kommt die Textur der Leinwand. Das Auge lastet nicht auf dem Ort, es prägt dort nichts ein. Den Vorposten des Subjekts bildet die Haut. Jedes Ding hüllt sich in einen Überzug. Am Anfang steht der Tastsinn, am Anfang steht der Träger.

Mit den Fingerspitzen streichelt oder attackiert der Maler die Leinwand, der Schriftsteller drückt Riefen ins Papier, übt Druck darauf aus, preßt es, hinterläßt Marken und Eindrücke, während der Blick sich verliert, vor seiner Nase, der Blick wird durch die Berührung annulliert: zwei Blinde, die nur mit dem Stock sehen. Im entscheidenden Augenblick lassen Künstler und Handwerker sich auf einen Kampf ein, der mit Bürste oder Pinsel, mit Hammer oder Feder Haut an Haut geführt wird. Niemand hat jemals geknetet, hat jemals gekämpft, der sich geweigert hätte, Kontakt aufzunehmen; niemand hat jemals geliebt noch erkannt.

Das Auge, das stets auf Distanz bleibt, liegt auf der faulen Haut, bleibt gänzlich passiv. Kein Impressionismus ohne imprimierende Kraft, ohne die Pressionen des Tastsinns.

Mit seinen umhäteten Fingern läßt Bonnard uns die Haut der Dinge berühren.

Der Garten aus dem Jahre 1936 zeichnet fast in der Diagonalen den Weg ins Paradies. Keine Perspektive, keine Tiefe und kein rekonstruiertes Relief lassen den Eindruck einer Inszenierung des Blickes entstehen. Bonnard wirft uns einen Blumenstrauß ins Gesicht. Die braunhaarige Frau bedeckte sich mit dem Bade-

mantel, der Wandschirm verbarg was weiß ich, die Spiegel reflektierten lediglich Vorhänge vor der Nacktheit, das Auge wurde bestohlen. Hier nun entzieht das Paradies sich unserem Blick, verbirgt sich hinter einem Vorhang aus Blättern oder Bäumen, die bereits zum Paradies gehören. Und es bietet sich uns voller Milde dar. Wer dieses Gartenkleid, diese bedruckte Hülle, dieses Blatt geschmückt hat, der muß in die Flora hinabgetaucht sein, muß lange in deren Farben und Tönen gebadet haben.

Im selben Jahre erscheint *Akt beim Baden*. Eintauchen. Ich kann nicht behaupten, ich hätte diese nackte Gestalt bereits gesehen; ich kann nicht behaupten, daß ich sie kenne; ich versuche zu schreiben, was ich von dem, was Bonnard hat machen wollen, weiß und sehe. Das Eintauchen enthüllt nahe der sensiblen Haut, nahe den Erscheinungen oder Impressionen, die sie einhüllen und in denen sie badet, eine Art Membran, ein feines Häutchen, das sich zwischen die Umgebung oder das umgebende Gemisch und den Badenden oder die Badende schiebt oder das sich dort bildet, eine Mannigfaltigkeit, die dem Empfindenden und dem Empfundenen gemein ist, ein hauchzartes Gewebe, das ihnen als gemeinsame Grenze oder Schnittfläche dient, eine Übergangsschicht, die Ausgangspunkt und Zielpunkt der Impression, Imprimierendes und Imprimiertes trennt und eint, einen dünnen Stoff aus Impressionen, und das Bad enthüllt diese Hülle.

Das Bild mit der untertauchenden Gestalt enthüllt Bonnards Geheimnis und letztlich das Geheimnis des ganzen Impressionismus. Das Bad ist ein Versuch mit der Sinnesempfindung, Versuch im Sinne des Laboratoriums. Ein Experiment mit der Sinnesempfindung, die Erfahrung der Sinnesempfindung oder besser: Erfahrung oder Sinnesempfindung. Bonnard taucht nackt in das Schwimmbecken des Gartens, taucht mitten hinein in das Bad der Welt. Die nackten Gestalten, die Jahrhunderte der Malerei ausgestellt haben, sind nicht für Voyeure bestimmt; sie zeigen das Sinnliche; sie alle sind Badende. Es sind keine Modelle zum Malen, sondern Modelle für das, was man tun muß, um eines Tages malen oder denken zu können, was das ist: in den Ozean der Welt einzutauchen, zu fühlen, wie sich um einen herum diese Membran, dieses Gewebe, diese unsichtbare Hülle bildet.

Und sie vorsichtig, mit Takt und Feingefühl von diesem flach-

gewalzten Korridor zwischen der Haut und den Dingen abzulösen, abzuziehen und auseinanderzufalten, sie auszubreiten, auszustellen und langsam glattzustreichen, diese hauchdünne kosmische Hülle im Garten der Kosmetik auf der Haut der dem Bad entstiegenen Belle Noiseuse, und vor allem, diese Hülle nicht zu zerreißen, genau das ist dieses Bild.

Der Garten malt den Augenblick, da man dem Bad entsteigt. Ich weiß nicht zu sagen, ob sie das Gewebe der Dinge sichtbar macht oder die abgezogene Haut Pierre Bonnards, das Subjekt der Impression oder das imprimierte Objekt. Das Bad vereint sie, das Bad, in welches das mit Blättern und Blüten bedruckte Subjekt eintaucht.

Als Schweißtuch bezeichnet man ein Tuch, das dafür gedacht ist, den Schweiß abzuwischen; Leinentuch nennt man es, wenn es den Schweiß des Todes aufgenommen hat. Die Haut überzieht sich mit Schweiß, schwitzt Flüssigkeit aus, marmoriert sich, wird perlig und changierend wie die Haut des weiblichen Aktes. Das Schweißtuch materialisiert die flüssige Hülle, die von Schweiß oder Blut nasse Maske: Das Tuch ähnelt der Flüssigkeit; es zeigt wie diese eine gewisse Geschmeidigkeit, ist dennoch fest aufgrund der zurückgebliebenen Ablagerungen, und bleibt zugleich luftig aufgrund der Verdunstung. Der Film zwischen Haut und Bad enthält die Phasenübergänge und Austauschvorgänge. Auch der Bademantel im Badezimmer, umgeben von Wasserdampf, ließe sich als Schweißtuch bezeichnen.

In Turin kann man das Schweißtuch besichtigen, das den Leichnam Christi in dessen Grab umhüllte, die Hülle seines Gesichtes. Zu Lebzeiten den schlimmsten Folterungen ausgesetzt, mit Schweiß, Blut, Speichel und Staub bedeckt, mit Geißeln malträtirt, von Nägeln durchbohrt, von der Lanzenspitze geöffnet, wurde sein Leichnam in dieses Leintuch gehüllt und unter dieser Hülle begraben, die sich ihrerseits zwischen die grausame Welt und die von Abdrücken übersäte Haut geschoben hatte. Vorsichtig abgehoben, abgezogen, entfaltet, glattgestrichen und ausgestellt, wird die Hülle zum Bild, das die Spuren des Körpers, des Gesichts zeigt. Ecce homo.

Veronika heißt nach der Überlieferung jene Heilige, die das von einer flüssigen Maske bedeckte, mit Schweiß und Blut über-

strömte göttliche Antlitz des Gekreuzigten abwischte, und dieser Name bedeutet in den alten Sprachen das wahre und getreue Bild. Wahr und getreu, weil ein Abdruck, weil imprimiert, impressionistisch.

Veronika wird zur Schutzpatronin der Maler: Die Augen voller Tränen, blind vor Trauer und Mitgefühl, nimmt sie mit ihren Händen den Abdruck der Haut ab, die Schmerzensmaske, diese Heilige der Berührung und Liebkosung, geöffnete Hände – blicklos.

Bonnards *Garten* ähnelt dem Bademantel; die Welt hat größeren Reichtum und größeres Glück als die regelmäßig gewebte und bedruckte Hülle. Der Garten hebt die gesprenkelte Haut der nackten Frau bei der Toilette in die Dimensionen der Landschaft mit ihrem größeren Reichtum an Tönen und Farbflecken und ihrer größeren Fülle. Es ist das Schweißstuch des triefend seinem Bad in der Welt entstiegten Künstlers, das wahre Bild des Gartens.

Die einen beobachten, betrachten, sehen die Welt; die anderen liebkosen sie oder lassen sich von ihr liebkosen, sie werfen sich auf sie, rollen sich in sie ein, baden darin, tauchen hinein, und manchmal häuten sie sich. Die einen kennen das Gewicht der Welt nicht, flache, glatte Haut, in die große Augen eingelassen sind; die anderen überlassen sich ihrem Gewicht, ihre Haut erfährt lokal, im Detail, den Druck der Welt, wie ein Bombardement; ihre Haut wird tätowiert, sie ist gestreift, getigert, gefleckt, gekörnt, chaotisch übersät mit Tönen und Schattierungen, mit Wunden und Beulen überzogen.

Ihre Haut sieht – wie das Rad eines Pfaus.

Sie sieht, sie wird gesehen, sie changiert, sie entfaltet sich und stellt sich zur Schau. Ein halbes Jahrhundert lang hat Pierre Bonnard uns seine abgestreiften Häute gegeben. Wir glauben, Bilder vor uns zu haben; aber nein, die Spiegel bleiben leer, es sind Häute, hauchdünn und empfindsam. Ausgestellte Skalpe oder Trophäen, an die Wand gehängt.

Der Paradiesgarten entfaltet eine glücklich abgestreifte Haut.

Bonnards Bademantel, Bonnards Akte, Bonnards Garten, sie alle zeigen die überreiche Empfindsamkeit der Haut.

Das Auge verliert seine Vorrangstellung ausgerechnet dort, wo es die absolute Vorherrschaft genießt: in der Malerei. In seinen extremsten Bemühungen gelangt der Impressionismus zu seinem wahren, ursprünglichen Sinn, dem Tastsinn. Der wie eine Pfauenfeder mit Augen besetzte Akt erinnert uns an die Schwere und den Druck der Dinge, an das Gewicht der Luftsäule über uns und an deren Veränderungen. Die Umhänge, Vorhänge, Schals, Wandschirme, Bademäntel nehmen unter dem Druck irgendeiner Kraft den Charakter von Bedrucktem an, wie Bücher. Die Haut, hart und weich wie Wachs, nimmt diesen Druck auf, der mit der Kraft der Dinge und der Zartheit der Regionen variiert; daher diese Tätowierungen, Spuren und Marken, unser Gedächtnis und unsere Geschichte, das Pergament unserer Erfahrungen. Unser Hautkleid trägt und zeigt unsere Erinnerungen, nicht die der Gattung, wie es bei Tiger und Jaguar der Fall ist, sondern die des einzelnen: jedem die eigene Maske, das eigene, nach außen gewendete Gedächtnis. Wir hüllen uns in Umhänge oder Mäntel, weil wir uns schämen, unsere Vergangenheit und unsere Passivität zu zeigen; um unsere gezeichnete Haut zu verbergen, diese ganz private, chaotische Botschaft, diese unaussprechliche Sprache, die zu wenig Ordnung hat, als daß man sie verstehen könnte; um sie durch den konventionellen oder austauschbaren Eindruck der Kleidung zu ersetzen, durch die vereinfachte Ordnung der Kosmetik. Wir leben niemals vollkommen nackt, noch auch wirklich angezogen, niemals verhüllt, niemals enthüllt, genau wie die Welt. Das Gesetz zeigt sich stets zugleich mit einer ornamentalen Hülle. Geradeso, wie es bei den Phänomenen der Fall ist. Hüllen auf Hüllen, Häute auf Häuten, Mannigfaltigkeiten aus Impressionen.

Als *simulacrum*, Trugbild, bezeichneten die alten Epikuräer feine Häutchen, die durch die Luft fliegen, überall ausgeschickt und überall aufgenommen werden und deren Aufgabe es ist, Zeichen und Bedeutung herzustellen. Die Bilder von Bonnard und vielleicht auch von anderen erfüllen die Funktion solcher *simulacra*. Gewiß täuschen sie etwas vor. Aber vor allem: von der Haut des Malers und der feinen Umhüllung der Dinge ausgehend, begegnet die Hülle des einen den Hüllen der anderen,

und das Bild erfaßt den kurzen Augenblick ihrer Vereinigung.
Simultanes *simulacrum*.

Die Maler verkaufen ihre Haut, Modelle vermieten die ihre, die
Welt gibt ihre Häute her, ich habe die meinige nicht gerettet, da
ist sie. Abgezogen, imprimeriert, tiefend von Sinn, oft Schweiß-
tuch, zuweilen glücklich.