



Claudia Benthien

# Haut

Literaturgeschichte  
Körperbilder  
Grenzdiskurse

## Über die Verfasserin

Claudia Benthien, Dr. phil., geb. 1965, Studium der Germanistik, Amerikanistik, Kunstgeschichte und Kulturwissenschaft in Hamburg, Berlin, St. Louis und New York. 1989 bis 1991 Tätigkeit als Regieassistentin am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg. Seit 1992 Lehrtätigkeit im Bereich Germanistik, Kultur- und Theaterwissenschaft. 1995 bis 1997 Mitarbeit in einem DFG-Forschungsprojekt zur Theorie und Praxis der Kulturwissenschaft in Deutschland. Promotion 1998 in Neuerer Deutscher Literatur an der Humboldt-Universität zu Berlin. Seit 1998 Postdoktorandin am Graduiertenkolleg «Körper-Inszenierungen» an der Freien Universität Berlin; derzeit Arbeit an einer Studie zur Ästhetik und Performanz des Schweigens. Forschungsschwerpunkte: Geschichte der Sinne und des Körpers, Metaphorologie, Psychoanalyse und Körperbilder, Medizingeschichte, Post-Colonial Studies, historische Anthropologie, Neue Medien, Sprachtheorie. Zahlreiche Aufsätze zur deutschsprachigen und amerikanischen Literatur des 18. bis 20. Jahrhunderts, zur Kultur- und Metapherngeschichte des Körpers, zur Verschränkung von bildender Kunst und Medizin, zur Psychodynamik von Scham und Gewalt, zur Performance-Kunst. Als Herausgeberin (zus. mit I. M. Krüger-Fürhoff): *Über Grenzen. Limitation und Transgression in Literatur und Ästhetik* (1999)

rowohlts enzyklopädie  
im Rowohlt Taschenbuch Verlag

rowohlts enzyklopädie  
Herausgegeben von Burghard König

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)

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

## 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 III

### 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

Bislang ging es vorrangig um die Wahrnehmung und Deutung der Haut des Gegenübers, eines mit dem Blick «erfaßten» anderen. Untersucht wurden Imagologien und Vorstellungstopoi dieser Haut sowie das in Literatur und den anderen Künsten dargestellte Bewußtsein, daß auch die eigene Haut visuell wahrgenommen wird und möglicherweise unwillkürlich Rückschlüsse gibt über Verborgenes. Ausgespart wurde die Ebene der Selbst- und Fremdwahrnehmung des Körpers im Modus der Berührung, des Berührtwerdens und des eigenleiblichen Spürens. Deshalb wird zunächst Fragen der Begriffsgeschichte von «Berührung», «Gefühl» und «Empfindsamkeit» nachgegangen. Auch das Verhältnis der Hautsinne zu den übrigen Sinnen soll diskutiert werden, wie es kulturhistorisch und rezeptionsästhetisch entworfen wurde. Zentral wird das Verhältnis von Sehen und Tasten sein – oder, in der Terminologie des 18. Jahrhunderts (wo diese Gegenüberstellung von hoher Relevanz ist), dasjenige von «Gesicht» und «Gefühl». Diese beiden Sinneskomplexe wurden oft als komplementär oder konträr, zuweilen aber auch als analog verstanden. Abschließend wird die epistemologische Gleichsetzung von Haut und Tastsinn problematisiert – anders gesagt, es wird nach dem Verhältnis von Hand und Haut, aktiver Berührung und passiver Berührungsempfindung gefragt.

Im anschließenden Kapitel werden exemplarische literarische Texte des 20. Jahrhunderts vorgestellt, die auf ganz unterschiedliche Weise die hohe Signifikanz der Hautselbstwahrnehmung im Medium der Literatur thematisieren. Die notwendige Heterogenität des Materials, an dem in diesem und den beiden folgenden Kapiteln verschiedene Bedeutungsaspekte von Berührung und taktiler Perception aufgezeigt werden, hat zur Folge, daß auch hier die einzelnen Diskurse nicht in aller Komplexität erörtert werden kön-

nen. Es soll lediglich ein Problemzusammenhang aufgezeigt werden, der bisher nicht diskutiert wurde, für eine Kulturgeschichte der Haut aber unerläßlich ist: Es handelt sich um die enge Relation von Wahrnehmung und Selbstbild, um das *erspürte* Bewußtsein des Im-Leibe-Wohnens, der Begrenztheit des Körpers und der Ich-Identität. Diese Frage ist weniger eine Motivgeschichte, sondern behandelt eine anthropologische «Grundfrage», ähnlich dem einführenden Kapitel zur Haut in der Sprache.

Es gibt in vielen der vom Indogermanischen abstammenden europäischen Sprachen eine auffällige semantische Nähe zwischen dem als innerseelisch verstandenen Gefühl und dem Tasten der Haut: Ob etwas das Herz berührt oder die Haut durch einen Windzug berührt wird, ob man davon spricht, ergriffen zu sein oder eine Hand ergreift, ob man sich schlecht fühlt oder sich etwas kalt anfühlt, ob einen etwas bewegt oder man einen Stuhl bewegt, ob eine bedrückende Stimmung herrscht oder man einen Freund an sich drückt – immer ist es das identische Verb, welches für beide Ereignisse Verwendung findet. Diese Übereinstimmung der Bedeutungsfelder – des «inneren» Fühlens und des «äußeren» Berührens, Bewegens und Tastens, wie sie sich ähnlich in anderen Sprachen findet<sup>1</sup> – deutet möglicherweise eine ursprüngliche Wechselbeziehung des Seelischen und des Taktilen an. Ältere Sprachstufen im Wortfeld «Fühlen» sind demnach als «Indizes von historischen Auffassungen über Gefühle zu verstehen» (H. Böhme 1997a, S. 533). In dem Zeitraum, in welchem sich das Wort «Gefühl» im Deutschen durchsetzt – etwa im 17. Jahrhundert –, war es «zunächst noch nicht von der seit der Epoche der «Empfindsamkeit» herrschenden Strategie der Psychologisierung leiblicher Phänomene erfaßt», sondern wurde als sinnliches Empfindungsvermögen und Berührung verstanden (S. 522). Auch «Fühlen» wurde demnach bis ins 18. Jahrhundert hinein primär leiblich verstanden, als Sinneswahrnehmung und Körperselbstgefühl. Erst sukzessive setzte jene «Verseelung» (S. 534) der Gefühle ein, die schließlich dazu führt, daß man heute gezwungenermaßen erst durch den Kontext erkennt, ob es sich um ein «physisches» oder ein «seelisches» Ereignis handelt, wenn vom «Fühlen» (oder vom «Berührtsein», vom «Ergriffensein» oder «Empfinden») die Rede ist.

In Zedlers *Universal-Lexikon* (1753) werden im Artikel «Fühlen, Gefühl» gar keine «inneren» Emotionen im heutigen Verständnis behandelt, sondern nur jener der «fünff äußerlichen Sinne, der sich über den ganzen Leib ausbreitet» (Bd. 9, Sp. 2225). In *Grimms Wörterbuch* (1862) wird dann bereits klar zwischen einer körperlichen und einer innerseelischen Form des Fühlens differenziert, die zwar unter der gleichen Bezeichnung, aber in getrennten Sektionen besprochen werden. Die Autoren weisen darauf hin, daß «Fühlen» traditionell gleichbedeutend mit «Empfinden» war, sich inzwischen aber davon abhebt. Als Beispiel für die Verschiedenheit führen sie an: «Ich fühle deine Hand und empfinde Behagen, sie zu streicheln» (1984, Bd. 3, Sp. 426). Fühlen wird tendenziell als mehr sinnliches, Empfinden als mehr geistig-seelisches Erleben verstanden. Auch Vorstellungen des «Begreifens» und «Erfassens» lehnen sich konkret am Modell der Berührung und der Handaktivität an (H. Böhme 1996, S. 185 ff). Nach und nach haben Gefühle bloß noch uneigentlich mit Berührung und Kontakt zu tun, so wird gemeinhin angenommen (zum Beispiel in der Psychologie und Philosophie). Das leiblicheerspüren wird als Modell, als individualgeschichtlicher «Vorläufer» eines nunmehr innerlichen Empfindens deklariert – so wie in Anzieus psychoanalytischer Konzeption die Hautempfindungen als bloße Analogie für die innerseelischen, unbewußten Abläufe dienen. Diese postulierte Immaterialität des Fühlens, seine Enthebung aus einem leiblichen Fundament, erweist sich jedoch möglicherweise als Trugschluß, wenn nämlich deutlich wird, daß das Emotive und «Seelische» überhaupt nicht ohne Rekurs auf das Taktile auskommt.

Die Vielschichtigkeit und Uneindeutigkeit des Taktilen ist in dem vom Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert populären Genre allegorischer Fünf-Sinne-Darstellungen ablesbar. Während es in der Antike keinerlei bildliche Darstellungen der Sinne gibt, treten diese im Mittelalter erstmalig auf. Bereits hier beruht ihre Bewertung auf zwei fundamentalen Aspekten, die sich auf den Abbildungen spiegeln: zum einen die Frage nach der Tugendhaftigkeit der Wahrnehmung bzw. dem sündhaften Mißbrauch der Sinne, zum anderen die Problematik der Erkenntnisfähigkeit der einzelnen Perzeptionswerkzeuge (Nordenfalk 1976, S. 17).<sup>2</sup>



Abb. 32: Frans Floris *Das Gefühl* (1561)

In einer von Franz Floris 1561 entworfenen Folge werden die Sinne durch weibliche Figuren allegorisiert, die sich in einer Küstenlandschaft befinden und von charakteristischen Tieren umgeben sind. Der Figur wird jeweils ein Tier beigegeben: der Tradition entsprechend für das Sehen der Adler, für das Hören der Hirsch, für das Riechen der Hund und für das Schmecken der Affe. Für den Tastsinn, den *tactus*, sind es hingegen gleich drei (Abb. 32). Die Spinne in ihrem Netz repräsentiert das vorsichtige Tasten und Berühren und das handwerkliche Geschick, der Papagei, welcher die Figur in die Hand beißt, symbolisiert den Schmerz, und die Schildkröte, das Tier der Aphrodite, steht für sinnliche mit der Haut gespürte Lust, gleichfalls auch für das vorsichtige Sich-Zurückziehen bei Gefahren (Putscher 1978, S. 153; Museo del Prado 1997, S. 108). Der erhobene Zeigefinger der Figur führt die für das Taktile typische Geste des Zeigens und Warnens aus. Die Darstellung zweier Boote, eines Segelboots nahe dem Horizont und einer Scha-

luppe im rechten Bildvordergrund, deutet zudem auf die mediale Funktion der Hautsinne, welche die Fähigkeit zur aktiven Überbrückung und Aufhebung von Distanzen besitzen. Das mit Fischen gefüllte Netz, das aus dem großen Boot heraushängt, steht in Korrespondenz zum Netz der Spinne: In beiden Fällen nimmt der Fänger durch die Indizien der Schwere und Bewegung (als Eigenschaften des Taktilen) wahr, daß sich etwas in ihm befindet. Weben und Fischfang zeichnen sich zudem als Handwerke aus. Die Figur sieht den sie in die Hand beißenden Vogel mit schmerzerfülltem Gesicht an, während die anderen beiden Tiere keine Beachtung finden: Die Hautempfindung des Schmerzes übertönt alle sonstigen Wahrnehmungen, was dadurch betont wird, daß die kleine Bildinschrift «Tactus» direkt über den Papagei gesetzt wurde. Im 17. Jahrhundert gibt es dann eine Reihe von Allegorien des *tactus* selbst als Schmerz, in denen die Pluralität des Fühlens gänzlich auf diese Empfindung reduziert wird. Es handelt sich dabei oft um Szenen bei Operationen, die noch ohne Anästhesie stattfanden.

Während also bei Floris die Komplexität der Hautsinne repräsentiert ist, der lokale Tastsinn der Hand und die umfassenden Sinne der Haut des ganzen Körpers noch gemeinsam unter den Begriff des *tactus* gefaßt werden – nicht umsonst besagt die Bildunterschrift «tactus sensorium per totum corpus expansum est, ac proinde etiam eius organum» –, wird in späteren Werken der fünfte Sinn oft auf die aktive Hand und ihre haptischen Fähigkeiten reduziert. Dies sind zuweilen Darstellungen, in denen sowohl eine Figur im Akt der jeweiligen Wahrnehmung als auch das isolierte Organ abgebildet werden.

Des weiteren entsteht ein Bildtypus, in dem nicht eine einzelne Figur gezeigt wird, die den jeweiligen Sinn verkörpert, sondern ein gegengeschlechtliches Paar im Prozeß der Perzeption. Oft lehrt die Frau den Mann die jeweilige Sinnestätigkeit, beispielsweise indem sie ihm einen Spiegel vorhält, ihm auf einem Musikinstrument vorspielt, ihm eine Blüte unter die Nase hält oder ihm eine Frucht reicht. Der fünfte Sinn nun besitzt in der emblematischen Tradition kein derartiges gegenständliches Attribut wie die vier anderen. Doch ist dies nicht der einzige Grund, weswegen das *Gefühl* in diesen Szenen als direkter Hautkontakt, als innige, erotische Umar-

Abb. 33: Hendrick Goltzius *Das Gefühl* (1595)



*Quæ conspectu necent, manibus contingere uolunt,  
Ne mos peccati corrumpere male.*

mung entworfen wird. Denn das Medium ist hier kein zusätzlicher Gegenstand, sondern der konkrete Körper des anderen, was in einer von Hendrick Goltzius entworfenen Folge deutlich wird (Abb. 33). Der halbentkleidete Mann schließt die Frau, deren Brüste bereits entblößt sind, in seine Arme, während ihr eine Schildkröte – als negatives Symbol der geschlechtlichen Sünde – über den Schoß kriecht. Ort dieses erotischen Tête-à-tête ist ein durch Vorhänge und Drapierungen verhüllter Innenraum, der, im Gegensatz zu den vorangegangenen Szenen, die oft im Freien stattfindende Intimität und Nähe andeutet.

Bei Abraham Bosse ist der *tactus* hingegen der einzige Sinn, welcher auf ein Liebespaar beschränkt ist (Abb. 34). Ihm allein wird intime Zweisamkeit zugeordnet, wohingegen beispielsweise der Gehörsinn, der *auditus*, als Sinn der Kollektiverfahrung bestimmt



Abb. 34: Abraham Bosse *Tactus/Le Toucher* (17. Jh.)

wird, indem eine Gruppe miteinander musiziert. Der *tactus* wird hier erneut als Sinn des Erotischen interpretiert, indem die Szene als vertrauliches Stelldichein in einen abgeschlossenen Ort plaziert wird. Ein Edelmann und eine Dame befinden sich in einem Schlafgemach. Sie sitzt auf seinem Schoß, er hat seinen Hut bereits abgelegt, und ihr Strumpf ist herabgerutscht, so daß ihr nacktes Knie zu sehen ist. Der Mann berührt ihr Dekolleté, und sie krault ihm vertraulich den Bart, während eine Kammerzofe (von ihnen un bemerkt mit unwilligem Gesichtsausdruck) den Vorhang der Bettstatt herunterläßt. Im Kamin brennt ein wärmendes Feuer, was nicht nur auf das zu erwartende Ablegen der Kleidung und das spätere Liebespiel deutet, sondern der ikonographischen Tradition entsprechend auf eine weitere Qualität des Taktilen – der Empfindung von Temperatur.

Daß derartige, den *tactus* repräsentierende Szenen immer den Abschluß einer Fünf-Sinne-Folge markieren (und diesen Sinn da-

mit zugleich als niedrigsten klassifizieren), erscheint gleichsam evident: Während auf den auch zeitlich als vorangehend zu verstehenden Szenen die einzelnen Sinne geschärft und angeregt wurden, indem sich der Körper den verschiedensten Genüssen und Eindrücken aussetzte, stellt die in doppelter Hinsicht «sinnliche» Berührung des fünften Sticks Ziel und Höhepunkt der Stimulation dar. Die Folgen lassen sich so als Tableau einer Verführung interpretieren, welcher eine Eva-Motivik zugrunde liegt. Daher ist notwendig, daß es immer die Frau ist, die den Mann zu den «sündigen» Genüssen verführt (was bei Goltzius insbesondere auf der Allegorie des *gustus* deutlich ist, wo sie ihrem Begleiter eine Frucht reicht). Nicht nur Berührung im speziellen, sondern Wahrnehmung im allgemeinen tendiert auf diesen Folgen dazu, keine empirische Welterschließung zu sein, sondern aktiver, begehrteter Sinnesgenuß. Diese zweite existentielle Bedeutung der Sinne, wie sie bereits im Mittelalter in moralischen Kontexten thematisiert wird, erlangt hier erneut einen primären Stellenwert – aber mit einer konträren Semantik.

Der *paragone*, der Wettstreit zwischen den Kunstgattungen, wurde seit der Renaissance nicht mehr nur als Frage der Hierarchisierung der bisher als Schwesterkünste bezeichneten Malerei und Dichtkunst diskutiert, wie dies der antike Topos des *ut pictura poesis* vorgegeben hatte<sup>3</sup>, sondern vermehrt auch als Rivalität zwischen Plastik und Malerei. Hierbei ging es um den Primatanspruch zwischen der auch für die Tastsinne zugänglichen Skulptur und dem ausschließlich visuell zu rezipierenden Gemälde. Während in der Renaissance die Fähigkeit zur perfekteren Naturmimesis diskutiert wurde, stand seit dem 17. Jahrhundert die *Kunstrezeption* im Mittelpunkt. Der *Paragone* der Künste wird so nach und nach auch zu einem *Paragone* der Sinne.

Dies wird dann im 17. Jahrhundert direkt im Medium der Malerei thematisiert. So zeigt José Riberas Gemälde *El escultor ciego* (*Der blinde Bildhauer*) einen gealterten Künstler, welcher mit seinen Händen einen antiken Skulpturenkopf betastet (Abb. 35). Das dunkel gehaltene Gemälde illustriert die Welt eines Blinden, welcher, vom Licht abgeschnitten, die Dinge ausschließlich taktil, dafür aber konzentriert und gleichsam verinnerlichter erfährt. Das Motiv des blinden Bildhauers geht zurück auf die historische Ge-



Abb. 35: José Ribera *El escultor ciego* (Der blinde Bildhauer) (1632)

stalt des italienischen Künstlers Giovanni Francesco Gonnelli aus Gambassi, der, nachdem er sein Augenlicht verlor, unter dem Namen «il cieco di Gambassi» im 17. Jahrhundert Berühmtheit als blinder Bildhauer erlangte (Museo del Prado 1997, S. 180). Ribera fertigte während seines Rom-Aufenthalts eine Fünf-Sinne-Folge an, in der die Allegorie des Tastsinns ebenfalls als ein Blinder, welcher den Kopf einer Plastik ertastet, dargestellt wird. Aus diesem Grund erhielt auch das vorliegende, unabhängig entstandene Gemälde in der Forschung den Untertitel *El tacto*. Es wurde einer ganzen Reihe von Werken zum Vorbild, die dieses Sujet umsetzten. Der Tastsinn wird bei Ribera als Sinn der Kunst etabliert, dem nicht nur eine spezifische Wahrnehmungsästhetik, sondern auch eine besonders feinfühligke Produktionsästhetik zugrunde liegt.<sup>4</sup>

Livio Mehus zeigt in seinem Gemälde *Il cieco di Gambassi* (*Der Blinde von Gambassi*) ebenfalls einen Künstler, welcher mit der rechten Hand einen antiken Skulpturenkopf ertastet, während seine linke verzweifelt versucht, auch auf der planen Oberfläche eines Gemäldes zu erspüren, was sich darauf befindet (Abb. 36). Neben dem offensichtlichen Motiv des Wettstreits der Künste ist die Darstellung auch als abstrakte Allegorie der Medialität zu begreifen, in welcher der sensible Künstler die Dreidimensionalität der Skulptur mit der Fläche der Leinwand verbindet – und zwar nicht durch optische Übertragung, sondern mittels seines inneren Auges, seiner Einfühlung und seinen Händen. Daß der Künstler bei Mehus ungewöhnlicherweise entblößte Beine und Schultern hat, deutet – neben der Allusion, daß ihm prunkvolle Gewänder fehlen – auf seine Haut als Organ der Empfindsamkeit. Die Art der Entblößung, die an weibliche Figuren erinnert, feminisiert den Künstler und ordnet ihn einer Welt des Innenraums zu. Die Sinne der Haut, so scheint Mehus anzudeuten, sind nicht nur Organe des aktiven Ertastens von äußeren Gegenständen (wie bei Ribera), sondern auch des Selbstgefühls.

George Berkeley stellt in *An Essay towards a New Theory on Vision* (1709) die These auf, daß das perspektivische Sehen notwendig auf ursprüngliche Erfahrungen des Tastens zurückgreift. Das Auge allein sei bloß in der Lage, Flächen und Farben zu erkennen; Räumlichkeit und Körperhaftigkeit hingegen seien nur durch Be-



Abb. 36: Livio Mehus *Il cieco di Gambassi* (Der Blinde von Gambassi) (17. Jh.)

rührung und Betasten zu erfahren (Berkeley 1948). Erst das Tastgefühl lehre die Augen, «nach außen zu sehen», wie Etienne Bonnot de Condillac Berkeley später paraphrasiert (Condillac 1983, S. 155). Während das Visuelle nur Repräsentationen zeigt und mithin täuschbar ist, beglaubigt allein der Tastsinn die Materialität der Dinge und damit ihre Realpräsenz. Johann Gottfried Herder differenziert in seiner 1788 entstandenen Abhandlung *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume* Sehen und Tasten anhand der Gegenüberstellung von Malerei und Skulptur (1994, Bd. 4, S. 249). Er privilegiert die taktilen Wahrnehmungen, jene «schweren Begriffe, die wir uns langsam und mit Mühe ertappen», gegenüber den schnellen «Ideen des Gesichts» (S. 250), die lediglich «Traum» und «erzählenden Zauber» erfassen (S. 259). Herders These ist, im Anschluß an Berkeley, «daß Alles, was Form ist, nur durchs tastende Gefühl, durchs Gesicht nur Fläche, und zwar nicht körperliche, sondern nur sichtbare Lichtfläche erkannt werde» (S. 247). Das Gesicht nimmt demnach nur Gestalten wahr, während allein das Gefühl in der Lage ist, auch Körper zu erfahren.

Die Sensualisten (Berkeley, Condillac, Herder) berufen sich auch auf die im 18. Jahrhundert populären Versuche mit Blindgeborenen: Es wurde festgestellt, daß Blinde, die durch operative Eingriffe das Augenlicht erhielten, zunächst keine vollkörperlichen Gestalten und räumlichen Relationen sehen konnten, sondern nur eine zweidimensionale Fläche, wenngleich ihnen die Räumlichkeit doch zuvor haptisch sehr wohl wahrnehmbar war. Der «tastende unzerstreute Blinde» könne sich, so Herder, «von den körperlichen Eigenschaften viel vollständigere Begriffe» sammeln «als der Sehende, der mit einem Sonnenstrahl hinüber gleitet» (Bd. 4, S. 249f). Riberas Bildhauer ist Prototyp dieser idealen, konzentrierten haptischen Wahrnehmung – personifiziert in der Figur eines «edlen Blinden» (Manthey 1983, S. 193) –, wie ihn die ästhetische Theorie des späten 18. Jahrhunderts idealisiert hat.

Condillac betont in seinem *Traité des sensations* (1754), daß die in Anlehnung an den Pygmalion-Mythos modellhaft gesetzte Statue, welcher experimentell nach und nach die einzelnen Sinne gegeben werden, erst mit Erhalt des Tastsinns in der Lage sei, «ich»

zu sagen (S. 64). Zuvor, als sie nur sieht, riecht, schmeckt und hört, weiß sie noch nicht, daß sie einen Körper besitzt (S. 66). Erst wenn sie ihre Hände auf sich selbst legt, kann sie ihren Körper schließlich als leiblich-räumlichen entdecken. Auch von der Existenz fremder Objekte erfährt sie nur mittels der Taktilität, «weil sie sich in den von ihr berührten nicht wiederfindet» (S. 77). Im Gegensatz dazu würde sie, wenn sie die Hand auf ihren eigenen Körper legt, «ihr Ich in beiden wiederfinden, weil sie sich in allen beiden gleicherweise empfindet» (S. 78). In der Selbstberührung, so Condillac, «antwortet ein und dasselbe Wesen sich gewissermaßen hinüber und herüber: «Ich bin es»» (S. 79). Nur so kann es sich als existent und als einheitlich erkennen. Der Mensch erlangt Bewußtsein von sich durch das aktive Ertasten und Erspüren der eigenen Körperoberfläche.

«Der Gegenstand des Takts ist eine Gewalt, die wir erleiden; der Gegenstand des Auges und des Ohrs ist eine Form, die wir erzeugen» (Schiller 1962, Bd. 1, S. 400). Dieses aufschlußreiche Zitat aus den Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795) stellt die Nahsinne der Berührung – das, was Schiller «Takt» nennt – dem Hören und Sehen gegenüber, welche als Distanzsinne bestimmt werden: Während die Berührung unweigerlich «erlitten» wird und daher eine «Gewalt» darstellt, ist die Sinneswahrnehmung mit Auge oder Ohr eine willentlich und aktiv produzierte «Form» und mithin eine Art Selbsterzeugnis. Der kantischen Orientierung entsprechend wird die Sinnesthematik mit der Frage der Freiheit verbunden; die Skalierung der einzelnen Sinne wird anhand einer postulierten Freiheit oder Unfreiheit des wahrnehmenden Subjekts vorgenommen. Spricht Schiller aber, wenn er «Takt» sagt, von demselben Tastsinn wie die zuvor genannten sensualistischen Autoren, die den *tactus* als Erschließungssinn des Plastischen und Räumlichen charakterisieren? Die Haut, von der hier die Rede ist, kann sich nicht abwenden oder vor Eindrücken verschließen. Dies unterscheidet sie grundlegend von allen übrigen Sinnen. Ihre Sinnesorgane sind zudem nicht ausschließlich am Kopf, dem «edelsten Teil» des Menschen, lokalisiert wie die der anderen vier Sinne, sondern sie sind über die Oberfläche des ganzen Körpers verteilt. Um diesem Problem der Unwillkürlichkeit und der unmittelbaren

Leiblichkeit zu entgehen – um eine Befreiung von dem von Schiller formulierten «Erleiden» der Berührung und des Berührtwerdens zu erlangen –, hat man verschiedene epistemologische Strategien entwickelt. Die bedeutendsten sind die verkürzende Gleichsetzung des Tastsinns mit der Hand und die Reduktion der Vielfalt der Hautsinne auf ihre taktil-haptische Komponente. Beides zeigt sich in den aufgeführten Schriften zur Sinnesästhetik, in welchen (wie auch in neueren Abhandlungen zur Sinnesphysiologie) die Hautsinne als aktive Handsinne konzipiert sind, ohne daß ihr passives Element, ihr «Geworfensein» in die Empfindung, nähere Berücksichtigung findet.

Condillac hat diese Differenzierung zwischen aktiven und passiven Hautsinnen ansatzweise vorgenommen, indem er die taktilen Wahrnehmungen in zweierlei Arten unterteilt:

Die einen sind Ausdehnung, Gestalt, Raum, Festigkeit, Flüssigkeit, Härte, Weichheit, Bewegung, Ruhe; die anderen sind Wärme und Kälte und verschiedenerlei Lust- und Schmerzgefühle. Die Verhältnisse dieser letzteren sind ihrer natürlichen Beschaffenheit zufolge unbestimmt. [...] Die ersteren jedoch haben Verhältnisse, die sich mit größerer Genauigkeit erkennen lassen. (1983, S. 112)

Diese Unterteilung der Hautsinne in genaue (zur ästhetischen Wahrnehmung designierte) und ungenaue (zur ästhetischen Wahrnehmung ungeeignete) ist für die Kunsttheorie seit dem späten 18. Jahrhundert bestimmend. Condillac differenziert deutlich zwischen den von ihm als neutral und objektiv klassifizierten taktilen Wahrnehmungen von äußerer Form, Oberflächenbeschaffenheit und Bewegtheit im Gegensatz zu den hochgradig subjektiven, befindlichkeitsbestimmenden Wahrnehmungen von Wärme, Kälte, Lust und Schmerz. Ihm zufolge sind nur die taktilen Wahrnehmungen einer exakten Beurteilung von äußeren Gegenständen fähig – und können damit intersubjektiv gültige Auskünfte geben –, während die anderen Hautempfindungen ungenau sind. Erstere eignen sich darüber hinaus zur Rezeption (und Produktion) von plastischer Kunst, während letztere in einem vorreflektorischen Stadium verharren.

Auch Johann Jakob Engel betont in seiner Abhandlung *Über einige Eigenheiten des Gefühlssinnes* (1793), daß das Gefühl, im Gegensatz zu den anderen Sinnen, nicht nur ein einziges «Werkzeug» besitze, sondern ganz verschiedenartige, die noch dazu von unterschiedlichem «Bau» sind (1805, S. 207). Engel unterteilt die menschlichen Sinne – ganz der Tradition entsprechend – in gröbere (Geschmack und Geruch) und feinere (Gesicht und Gehör). Er bezieht sich des weiteren auf John Lockes Differenzierung ursprünglicher und abgeleiteter Qualitäten der Materie. Erstere sind Ausdehnung, Figur, Solidität, Bewegung als physikalische Eigenschaften der Dinge; letztere sind etwa Farben, Wärme, Kälte als jene Eigenschaften, die dem Menschen nur über Perzeption zukommen. Unter diesen Voraussetzungen schließt er für die Hautsinne: «Das Gefühl, insofern es abgeleitete Eigenschaften wahrnimmt, hat in dieser Hinsicht Analogie mit den gröbern; insofern es ursprünglich erkennt, Analogie mit den feinem Sinnen» (S. 207). Die feineren Sinne ermöglichen die «Empfindung des Schönen» in der Rezeption der Künste und liefern «uns Stoff zu wissenschaftlichen Kenntnissen». Die gröberen Sinne hingegen dienen nur der «Wollust» und sind mithin «bloß thierischer» Natur (S. 210 f).

Engel zufolge stelle für die Hautempfindungen von abgeleiteten Eigenschaften (Temperaturen; Lust und Schmerz erwähnt er nicht explizit, sie sind aber anscheinend eingeschlossen) «der ganze Körper nur Ein Organ» dar, dies mache die Besonderheit des Gefühlssinns aus, welcher in dieser Hinsicht «kein besonderes, nur ihm gehöriges, Werkzeug hat» (S. 207 f). Im Gegensatz dazu besitzt das Gefühl für die «ursprünglichen Eigenschaften der Ausdehnung und Figur» «zwei Organe», nämlich sowohl die Hände als auch

jeden andern Theil unsers Körpers, der sich um einen Gegenstand mehr oder minder herumbiegen kann; wir können gewissermaßen mit der Zunge, zwischen den Lippen, mit den Zehen, die wir nur so gar nicht zu dieser Verrichtung üben, und mit noch andern Juncturen des Körpers fühlen. (S. 208 f)

Aufgrund dieser Dualität, der Wahrnehmbarkeit von sowohl ursprünglichen als auch abgeleiteten Eigenschaften, ist die Ähnlich-

keit zwischen Gesicht, Gehör und Gefühl immer «nur unvollkommen» (S. 209), denn sie bezieht sich primär auf die Taktilität der Hände (und der anderen «Juncturen»), sie läßt das tendenziell ungenaue Erspüren «abgeleiteter Eigenschaften» mit der übrigen Körperoberfläche außen vor.

Gesicht, Gehör und feineres Gefühl haben Engel zufolge vor Geruch, Geschmack und niederem Gefühl voraus, daß sie eine schnellere Folge von sukzessiven Eindrücken unterscheiden können, daß sie «mit der Imagination mehr gleichen Schritt» halten und «einer Bestimmtheit, einer Abgemessenheit fähig» sind (S. 217 ff). Engel definiert einen «feinern Sinn» folgendermaßen:

Es ist ein solcher, der mannichfaltige Eindrücke, unvermischt und rein, in sehr naher Verbindung unterscheiden, und, wegen der Bestimmtheit und Abgemessenheit dieser Eindrücke selbst, ein genau bestimmtes Verhältnis zwischen ihnen wahrnehmen kann. Aus dieser Erklärung des feinem Sinnes, ergibt sich die des gröbern von selbst. (S. 224)

Die Binnendifferenzierung der Hautsinne in «feine» und «grobe» führt bei Engel schließlich dazu, den *tactus* in zwei Sinne zu unterteilen, in das gröbere «Gefühl» und das feinere «Getast» (S. 226) – Haut und Hand also. Dies wird dahingehend begründet, «daß das Gefühlsorgan, da es der ganze äußere Körper ist, mit dem des Getastes nicht mehr als mit allen andern Organen zusammenfällt» (S. 227). Das «Getast» der Hand hat als eigenständiger Sinn demnach mit dem kutanen Erspüren von Temperaturen, dem Fühlen von Schmerz oder den Berührungswahrnehmungen und Lustempfindungen der Körperoberfläche ebenso wenige Gemeinsamkeiten wie etwa mit dem Schmecken oder dem Sehen.

Die von Engel eingeführte Differenzierung findet eine Kontinuität unter anderem in Carl Gustav Carus' Unterteilung in einen «Hautsinn als Gefühl» und einen «Hautsinn als Getast», wie er sie in seiner Studie *Natur und Idee* (1861) vorschlägt. Carus zufolge entwickelt sich ersterer schließlich «auf höchster Stufe, und durch das motorische Element, zum Tastsinn», als welcher er dann «nicht bloß die räumlich-äußere mit ihm in Berührung kommende Welt, sondern zugleich die Localität des eignen Körpers zum Be-

wußtsein» bringe (S. 384). Im Unterschied zu Engel und Condillac stellt Carus als Unterscheidungskriterium zwischen «Gefühl» und «Getast» also nicht die jeweiligen Eigenschaften des Wahrgenommenen in den Vordergrund, sondern die Frage der motorischen Aktivität beziehungsweise Passivität einer Perzeption. Eine derartige Differenzierung zwischen dem Tasten und den unwillkürlicheren Hautempfindungen erscheint als sinnvoll, insbesondere wenn sie den Aspekt von Aktivität und Passivität in den Vordergrund stellt – und nicht, wie noch bei Engel, die «präziseren» versus die «diffuseren» Wahrnehmungseigenschaften als Unterscheidungskriterium einsetzt. Die unreflektierte Ineinssetzung von eigenleiblich gespürter Haut und aktivem Tasten, welche zusammen den «fünften Sinn» ergeben sollen, hat wahrnehmungstheoretisch zu vielerlei Verwirrungen und Unklarheiten geführt, die der Haut als Erkenntniswerkzeug und als Ort der Selbstempfindung nicht unbedingt zugekommen sind. Eine Trennung von beidem ist aber nur dann sinnvoll, wenn es dabei nicht weiterhin um Hierarchisierung geht, um einen *paragone* der Hautsinne, sondern lediglich um die Anerkennung ihrer Pluralität.

Hermann Schmitz stellt in seiner Phänomenologie der Leiblichkeit die Differenz zwischen aktiven und passiven Wahrnehmungen in den Vordergrund. Er unterteilt die Wahrnehmung in solche Perzeptionen, die «unmittelbar gegeben» sind («eigenleiblich» erspürt werden), und in jene, die «durch bloßes Beschauen und Betasten» erfahren werden (durch Sinneswahrnehmung erspürt werden). Die Selbstwahrnehmung des eigenen Körpers durch Sehen und Tasten ähnelt dabei der taktilen Perzeption von äußeren Gegenständen. Schmitz bezeichnet sie als «körperlich», während er die unmittelbar gegebenen Phänomene «leiblich» nennt (1982a, S. 11 f.). Als leiblich wird etwas verstanden, dessen Örtlichkeit «absolut» ist, als körperlich, sofern dessen Örtlichkeit «relativ» ist – also bezogen auf andere Orte des eigenen Körpers (S. 6). Relativ ist nach Schmitz ein Ort, der durch räumliche Orientierung bestimmt ist, sofern er sich also durch ein System von Lage- und Abstandsbeziehungen definieren läßt, wodurch mehrere solcher Orte einander wechselseitig identifizierbar machen. Das Gefüge dieser relativen Orte wird zum habituellen Körperschema, wie es aus der Psycho-

analyse bekannt ist (und durch Merleau-Ponty in die Philosophie eingeführt wurde); in ihm sind auch solche Körperteile enthalten, die nicht unmittelbar, sondern ausschließlich visuell oder taktil erspürbar sind wie Nägel oder Haare (S. 6 u. 25). Im Gegensatz hierzu definiert Schmitz die «absolut-örtliche Bestimmtheit» dahin gehend, daß sie auch ohne räumliche Orientierung identifizierbar ist. Absolute Orte bilden im eigenleiblichen Spüren Wahrnehmungsinselfeln (S. 6 u. 12).

Bedeutsam ist für unseren Zusammenhang, daß das Körperschema durch äußere Selbstwahrnehmung nicht nur entsteht, sondern auch aufrechterhalten wird, während die Leibesinselfeln unmittelbar, also wesentlich passiv, zu erspüren sind. Betasten und Besehen sind in dem Sinn Elemente aktiver Selbsterkundung, während eigenleibliches Spüren unwillkürlich geschieht. Der betastete (und besehene) eigene Körper hat nach außen eine scharfe, flächige Grenze an der Haut. Der spürbare Leib hingegen besitzt keine definierten Oberflächen, auch wenn er voluminös ist (Schmitz 1992, S. 39 f.). Die betastende, über den eigenen Körper streichende Selbstwahrnehmung ist Schmitz zufolge also, im Gegensatz zum eigenleiblichen Spüren, eine Subjekt-Objekt-Konstellation, in welcher der eigene Körper den Status eines Objekts erhält, das durch die Hand erkundet wird. Als Veranschaulichung für diese Spaltung führt Schmitz das Beispiel eines Fieberkranken an, der seine Stirn eigenleiblich gespürt als heiß wahrnimmt, sich dann beim Berühren der Stirn mit der Hand aber wundert, daß diese sich «eigentlich ganz kühl» anfühle (1982a, S. 13). Die Differenz zwischen beiden Wahrnehmungen besteht in einem verschiedenartigen Selbstbezug, welcher als der Unterschied zwischen «mir ist warm» (eigenleibliches Spüren) und «das ist (aber) kalt» (Betasten) auf den Punkt gebracht werden kann.

Das eigenleibliche Spüren ist nicht als ein weiterer, den anderen Sinnen zugeordneter Sinn zu verstehen wie der *sensus communis* der mittelalterlichen Philosophie oder Engels vom «Getast» differenziertes «Gefühl». Es handelt sich dabei im klassischen Verständnis gar nicht um einen Sinn, da es nicht um die Erschließung der Welt geht, sondern um ein präsentisches Gewahrwerden des Selbst als Leib in der Welt. Dies jedoch ist es, was auch die in diesem Ka-

pitel als ‹passiv› bezeichneten Hautsinne kennzeichnet, welche Schmitz zwar nicht direkt als ‹eigenleibliches› Spüren hervorhebt, die aber dennoch die wesentlichen Charakteristika teilen (Unmittelbarkeit, Inselstruktur, Absolutheit der gespürten Orte). Schmitz verkürzt die Selbstberührung allerdings, indem der betastete eigene Körper lediglich als ‹Objekt› verstanden wird, denn schließlich empfindet er den Kontakt mit seinen eigenen Händen auch, und der Körper erlangt so Bewußtsein von sich – was die Physiologie als das Phänomen der ‹doppelten Wahrnehmung› bezeichnet, mit einem berührenden und einem berührten Anteil (Grosz 1994, S. 35 f).

Die eigenleiblich erspürte Haut als Ort des Selbstbewußtseins ist es, die in der Literatur oft thematisiert wird und natürlich noch weniger, als etwa Berührungsgesten, kodierbar ist.<sup>5</sup> Dabei ist zu betonen, daß es oft, wenn von ‹Fühlen› in Texten die Rede ist, ambivalent bleibt, ob es sich um ‹seelisches› oder ‹leibliches› Empfinden handelt. Auch Schmitz' Theorie der Leiblichkeit zufolge sind Gefühle nicht körperlos, im Inneren verborgen; sie sind vielmehr in unbestimmte Weite ergossene, oft richtungsräumlich spürbare Atmosphären. Sie stellen ‹die Tonarten eigenleiblichen Spürens› dar, deren man nur ‹im unmittelbaren Betroffensein› gewahr wird (H. Böhme 1997a, S. 535). Merleau-Ponty hat ebenfalls betont, daß es dringend notwendig sei, ‹die Vorstellung des Leibes als eines Nachrichtenübermittlers preiszugeben› (1966, S. 29), denn Wahrnehmung sei ‹für uns definiert [...] als der Zugang zur Wahrheit› (S. 13). Demnach gibt es kein der Wahrnehmung vorgängiges Sein, sondern leibliche Anwesenheit wird erst im Moment des Perzipierens selbst erfahren – was im folgenden Kapitel anhand ausgewählter literarischer Texte dargelegt werden soll.

### Anmerkungen

1 Ann Jessie van Sant zeigt in ihrer Untersuchung *Eighteenth-Century Sensibility and the Novel* exemplarisch für den englischsprachigen Kontext, inwieweit die Literatur der *Sensibility* – die in dieser Hinsicht weitgehend mit der im deutschen Sprachraum entstehenden Literatur der *Empfindsamkeit* gleichzusetzen ist – das als ‹innerlich› verstandene Erleben

notwendig dem Vokabular der Berührung und des Kontakts entlehnt. ‹To touch the heart›, ‹to move the passions›, ‹to be impressed› oder ‹to agitate the mind› sind Umschreibungen, die – ähnlich wie die gleichartigen Ausdrücke im Deutschen – auf taktile Erfahrungen zurückgreifen (van Sant 1993, S. 93 f).

2 Vgl. zur späteren Ikonographie auch Kaufmann 1943.

3 Vgl. hierzu Lee 1967, S. 3. Die Debatte beruft sich insbesondere auf Horaz' Gleichnis ‹ut pictora poesis› aus der *Ars poetica* (welches besagt, daß Poesie wie Malerei sei), des weiteren auf Aristoteles' *Poetica*.

4 Vgl. Museo del Prado (Hg.). *Los cinco sentidos y el arte*. Madrid: Electa, 1997, S. 180.

5 Barbara Korte stellt die verkürzende These auf, daß alle Berührungen in der Literatur unter den Begriff der Kodierung subsumierbar sind. Korte 1996, S. 125 ff.