

Moritz Rauchhaus (Berlin)

## **Topo-Analyse hin zur Ewigkeit:**

### **Catherine Pozzi zwischen Journal und *Peau d'Âme***

*Peau d'Âme* has often been regarded as an enigmatic and mysterious text which prevented a broad attention and interpretation since its posthumous publication in 1935. But putting the perspective on Pozzi's Journal, particularly during the years 1920 and 1921, allows us to discover a significant intertextuality between both of them. Catherine Pozzi's perception of space in her every day writing does not differ from her philosophical work, since for her the concepts of center and periphery do not form a strict dichotomy. It becomes superfluous in a world without limits. The perception and philosophy of Catherine Pozzi tends to go beyond the boundaries of space which allows us, as readers of these two forms of writing, to comprehend her vision of a spatial and temporal eternity.

Keywords: *Catherine Pozzi, Peau d'Âme, Raumwahrnehmung, Paris, Montpellier,*

## **1 Eine Einleitung: Die Haut als Grenze**

Das beginnende 20. Jahrhundert entdeckte eine neue, individualitätsorientierte Mode für sich, die innovative Schnitte ausprobierte, über Tragekonventionen reflektierte und so auf eigene Weise die philosophische Debatte über die Sichtbarkeit beziehungsweise Durchlässigkeit der menschlichen Haut spiegelte.<sup>1</sup> Sie wird in dieser Zeit zur « Metapher des Getrennt-Seins schlechthin » (Benthien 1999: 7), bildet also nicht mehr nur die unbedeutende Zwischenstation auf dem Weg des Auges zur Seele einer Person, sondern geradezu eine Schwelle, die von beiden Seiten überwunden werden musste: *In ihr* kann sich ein Subjekt verstecken, aber sich *durch sie* erst als Individuum verstehen. Demnach formiert sich auch die menschliche Wahrnehmung um die eigene Haut herum, weil sie ihr gleichzeitig als Grenze und Tor zur Außenwelt dient:

---

<sup>1</sup> « Both types of women's magazines tried to transform masculine features by focusing on feminine fabrics or trim and by declaring other troubling features of new styles to be feminine. [...] It is widely acknowledged that fashion is modern » (Stewart 2013: xii).

im Zentrum der Wahrnehmung befindet sich nun das Subjekt, an dessen Rand die ganze Außenwelt und in der Mitte, als Teil von beiden, das Kleid.

Catherine Pozzi ist nicht nur selbst begeisterte Trägerin dieser neuen Mode,<sup>2</sup> sondern auch als Philosophin der Haut und ihrer Wahrnehmung mit dem zeitgenössischen Interesse am Individuellen befasst. Sie ist somit ebenfalls beteiligt an dem Aufwertungsprozess des beginnenden 20. Jahrhunderts, der die Modeschöpferin als eine intellektuelle Figur versteht, die mittels ihrer Kreationen ein Hautverständnis propagiert und somit zur Diskussion um Wahrnehmung beitragen kann.<sup>3</sup> Es verwundert folglich nicht, dass der Nietzsche-Herausgeber und *Chanel*-Chefdesigner Karl Lagerfeld als einer der einflussreichsten Nachfolger dieser Traditionslinie knapp 80 Jahre nach Pozzis Tod neben einer Modezeichnung, die die Philosophin in einem weißen Kleid darstellt, zu folgenden anerkennenden Worten kommt :

J'ai rendu un hommage à Catherine Pozzi, une femme fascinante, brillante, moderne, assez peu connue en France. [...] Elle a peu écrit, son œuvre est brève et d'une intensité rare : *Agnès*, une nouvelle autobiographique, *Très Haut Amour*, un recueil de six poèmes, un journal et un essai, tous écrits sous le signe de la plus haute exigence, de la plus haute spiritualité, du plus haut idéal. Elle était extrêmement élégante, je l'ai imaginée dans une robe d'esprit Vionnet, le soir où elle a rencontré Paul Valéry au Plaza (Babkine 2013).

Aus dem Zentrum der Gegenwartigkeit, der politischen und auch modischen Hauptstadt Frankreichs, klagt Karl Lagerfeld also über die ungerechtfertigte Aufmerksamkeitsperipherie, in der sich Pozzi befinde, um sie dann doch wieder nur auf ihre Bekanntschaft mit Paul Valéry zu beschränken. Zwar entstand ihr Werk in enger Auseinandersetzung mit Valérys Meinung, aber in einer gleichsam reziproken Auseinandersetzung, weil sie in einigen Fällen selbst Stichwortgeberin für seine Schriften gewesen zu sein scheint: So ist in seinem erstmalig 1934 erschienenen Dialog *L'idée fixe* die gesamte biologische Entwicklung des Menschen (« moelle, cerveau, tout ce qu'il faut pour sentir, pâtir, penser ») als aus der Haut kommend beschrieben,<sup>4</sup> die ihrem

---

<sup>2</sup> Cf. Bung (2006b).

<sup>3</sup> « Mag die Kirche mondäne Eleganz als diesseitige Eitelkeit verurteilen, in den Augen Catherine Pozzis eignet der Mode ein spezifisches Erkenntnisinteresse » (Bung 2006b: 169).

<sup>4</sup> « Nous avons beau creuser, docteur, nous sommes... ectoderme » (Valéry 1960: 216).

philosophischen Hauptwerk den Titel gibt: *Peau d'Âme*.<sup>5</sup> Mit einiger Wahrscheinlichkeit ließ Valéry, dem Pozzis Text seinen Vorstufen bereits gut bekannt war, für seinen 1931 entstandenen Text von ihr inspirieren.<sup>6</sup> Durch diese Nähe zu den Debatten und ihren bestimmenden Wortführerinnen ihrer Zeit lohnt sich ein detaillierter Blick auf ihr Schaffen, denn in all ihren Werken,<sup>7</sup> ob als Dichterin oder als Philosophin, wendet sie einen Blick auf die Welt an, der Grenzen wahrnimmt, aber in ihnen auch das Potential zur *Grenzüberwindung*: jedes wahrgenommene Hindernis auf der Welt, sei es räumlich, körperlich oder auch gedanklich, trägt folglich an seinen Rändern einen Hinweis auf die Unendlichkeit in sich. Die Methode dieser Welterkenntnis wollen wir, Gaston Bachelard folgend, eine « topo-analyse » nennen, denn für beide ist der Blick auf die räumliche Welt implizit auch ein Blick in die Seele des Schauenden.<sup>8</sup> Alle Raumerfahrungen sind entsprechend auch Körpererfahrungen, was wiederum Pozzis philosophisches Werk zu erhellen vermag, das an der menschlichen Haut und den von ihr umschlossenen Körper entwickelt wird.

---

<sup>5</sup> Über die genaue Herkunft des Namens gibt es verschiedene Theorien: Lawrence Joseph vermutet im Vorwort seiner Ausgabe (cf. Pozzi 1990a: 13) eine Inspiration aus der ägyptischen Mythologie und dem Märchen *Peau d'âne* von Charles Perrault. Andererseits taucht auch bei Nietzsche 1878 der Verweis auf die Eitelkeit als « Haut der Seele » auf (Nietzsche 1967, 84.), wobei Stephanie Bung darauf hinweist, dass es sich bei Pozzis Formulierung « nicht um einen genitivus possessivus, um die Haut *der* Seele, sondern um einen genitivus definitivus, um die Haut *aus* Seele [handelt] » (2006b: 179).

<sup>6</sup> Cf. Bung (2005: 139-149).

<sup>7</sup> Wie schon die Zusammenfassung Lagerfelds suggeriert, bietet es sich an, ihre Texte als Einheit zu lesen, weil sie gemeinsam entstanden sind und auch aufeinander verweisen: « Sie überschreibt Grenzen, auch jene zwischen den Textformen und Diskursen, weil in ihr die Sehnsucht nach etwas Grenzenlosem ist, und macht dabei Grenzerfahrungen, in denen sie für Momente die Trennung zwischen Ich und Du, zwischen Leben und Tod als aufgehoben erlebt » (Brink 1999a: 172).

<sup>8</sup> Das Konzept der *topo-analyse* definiert Bachelard in prägnanter Weise wie folgt: « La topo-analyse serait donc l'étude psychologique systématique des sites de notre vie intime » (Bachelard 1957: 27).

## 2 Grundprobleme des Schreibens: Zwei Körper unter einer Haut

Alle Versuche einer Verortung ihrer selbst sind ein Anschreiben gegen die vermeintliche Enge des Raumes<sup>9</sup> oder die Vergänglichkeit der menschlichen Existenz. Doch deren Überwindung kann selbstverständlich nicht mittels philosophischer Reflexion allein geschehen, denn sie stößt in ihrem Alltag weiterhin auf körperliche, nicht nur geistige, Grenzen. Deren Beschreibungen finden Einzug in ihr Journal, in dem sie den Raum mit ihrem Blick genau beobachtet und mit Worten ausmisst.<sup>10</sup> Die ersten Entwürfe zu *Peau d'Âme* entstehen zur gleichen Zeit und werden, wie hier gezeigt werden soll, viele im Journal geschilderte Erlebnisse verarbeiten. Es bietet sich an, beide Texte gemeinsam zu lesen, den Spuren des einen Werks im anderen zu folgen, gerade auch trotz des ersten Satzes der Einleitung zu *Peau d'Âme* von Lawrence Joseph, in der er zur Beschreibung des Textes das Wort « énigmatique » (Pozzi 1990: 7) verwendet. Eine solche Zuschreibung versucht geradezu eine ernsthafte Untersuchung des Textes, auch im Kontext des gesamten Schaffens Pozzis, zu verhindern. Alles Rätselhafte muss schließlich nicht mehr verständlich sein, sondern kann belacht, bewundert oder ignoriert werden, wie es bis dahin auch passiert ist. Das Enigmatische in Pozzis Sprache sollte nicht zum Eindruck verleiten, dass die argumentative Struktur defizitär sei. Ganz im Gegenteil. Ein Blick in ihre Journaleinträge aus den ereignisreichen Jahren 1920 sowie 1921<sup>11</sup> ermöglicht einen konkreteren Eindruck der Beziehung ihrer Erlebnisse und der Aufarbeitung im Schreiben zu gewinnen. Die ausschlaggebende Verbindungs-

<sup>9</sup> Der Begriff des *Raumes* soll hier allgemein verstanden werden als sinnlich wahrnehmbare Außenwelt um das sinnlich wahrnehmende Subjekt, ganz ähnlich wie ihn Gaston Bachelard versteht, wenn er seine Untersuchung der « Topophilie » (Bachelard 2006: 166) beschreibt.

<sup>10</sup> Entsprechend schlägt Anne Malaprade vor, Pozzis detaillierte Raumbeschreibungen als solche des Nicht-Mehr oder Noch-Nie zu lesen (cf. Malaprade 1994: 70).

<sup>11</sup> Es handelt sich dabei um die unmittelbare Anfangszeit des direkten Kontakts zwischen Pozzi und Valéry. Sie unternimmt zahlreiche Reisen und dokumentiert ihren Alltag in einem verschließbaren Heft, das sie von Valéry geschenkt bekam. Es soll das einzige seiner Art sein, was die Einschränkung des Korpus auf diesen Zeitraum zusätzlich legitimiert. So begreift sie – wie am Eintrag des Neujahrsabends 1921 deutlich zu erkennen ist – das Jahr auch als eine sinnhafte Einheit, die in gewissem Maße abgegrenzt ist und in sich betrachtet und verglichen werden kann: « Ici, le dernier soir de l'année : 1921, je te finis sur cette perplexité » (Pozzi 2005: 238).

stelle, die der Untersuchung ihre Richtung geben soll, findet sich am Schluss von *Peau d'Âme*:

J'ai deux corps, CHAIR-ET-SANG et PLAISIR-ET-PEINE : CHAIR-ET-SANG est un endormi, PLAISIR-ET-PEINE est comme un cri ; ils sont toujours inséparables. [...] tout le monde parle à CHAIR-ET-SANG, je ne parle qu'à PLAISIR-ET-PEINE. CHAIR-ET-SANG paraît persister, mais suit la seconde loi de thermodynamique et finit mal. PLAISIR-ET-PEINE paraît s'anéantir à la vitesse du cadran à secondes, et il a l'immortalité. Je quitterai CHAIR-ET-SANG un jour, emmené par PLAISIR-ET-PEINE (Pozzi 1990: 124).

Hier kann Pozzis Leserin einer stringenten begrifflichen Erarbeitung eines Gedankens folgen: Im Nachdenken über die Gestalt dieses Getrennt-Seins der beiden Körper drängt sich der Eindruck einer Körper- und Raumerfahrung als Projekt der Grenzenlosigkeit auf, die die starre Dichotomie von Innen und Außen hinter sich lässt. Catherine Pozzis Blick ist zweifellos von einer besonderen Wahrnehmung bestimmt, die sie in *Peau d'Âme* erarbeitet. Es handelt sich dabei um eine kontinuierliche Arbeit, an der sie von 1915 bis zu ihrem Tod 1934 unaufhörlich schreibt, die sie begleitet und auch deshalb eine Summe ihres Denkens genannt werden kann (cf. Malaprade 1994, 57). Dort reflektiert sie beispielsweise über die Umweltreize, die auf ihrem Weg durch den Körper ins Innere des Menschen zu Bildern werden. Der dafür notwendige Wahrnehmungskörper heißt entsprechend *Seelenhaut*.<sup>12</sup>

Wie aber läuft eine solche Wahrnehmung ab? Pozzi schreibt, dass die Qualitäten des Wahrgenommenen erst durch das interpretierende Wahrnehmen des Lebendigen entstehen, sonst sei alles für sich farb-, geschmack- und geräuschlos: « Mouvement vibratoire du monde extérieur expédiant du rond; réception du rond dans un vivant sur du rond pareil; spasme-résonance [...]; spasme-résonance, spasme-accord, sensation brute » (Pozzi 1990, 87).

Wir sammeln also die vom Weltall ausgesendete Energie, lassen sie auf uns zu einer Masse an Erfahrungen kulminieren und können erst am Schluss *Mensch* genannt werden. Descartes' kanonisch gewordene Formel klingt in ihrem « je-sens-donc-je-suis » (Pozzi 1990: 30) noch deutlich an, aber wird hier mit

---

<sup>12</sup> « Wobei sie damit nicht eine Haut meint, die die Seele umgibt, sondern die Seele selbst als Organ, als Haut, manchmal auch als Schleier oder als Kleid imaginiert, die den immateriellen Anteil der Menschen – seinen Geist, sein Ich – bedeckt und nach außen kommuniziert » (Bung 2006a: 92).

modernem physikalischen Vokabular reformuliert, wobei ihr *sentir*, das das *penser* des Vorbilds ersetzt, weit synästhetischer ist als die vermeintlich naheliegende deutsche Übersetzung 'fühlen'.<sup>13</sup> Aus der reinen *sensation*, die auch Tieren zukommen würde, gelangt der Mensch durch seine *Peau d'Âme* zu einer *perception*, die als eminent (mode-)schöpferischer Akt verstanden werden kann: « Cette longue robe de nature, peau d'ame ... J'entre dedans, et les choses sont » (Pozzi 1990: 119).<sup>14</sup>

Das anfangs angesprochene Subjekt im Schutz seiner Haut wird also eindeutig positiv wahrgenommen. Jedes Individuum ist sich selbst ein Zentrum, von dem aus das Außen erschlossen und womöglich auch integriert wird. Genau darin liegen Grenze und Befreiung von der Grenze begründet, denn mit dieser Erschaffung der Welt gelangt jedes Individuum zu einer Form von Ewigkeit, in der Gestalt einer überwundenen Zeitgrenze: « Quelle différence précise y a-t-il entre l'Univers hors de moi et l'Univers en moi? Celle-ci : hors de moi il est instantané. En moi, infini » (id.).

Dieser kursorische Überblick über ihre Wahrnehmungstheorie deutet bereits an, wie nachdrücklich menschliche Wahrnehmungsfähigkeit mit der Hoffnung auf eine körperlose Transzendenz in Verbindung gebracht wird. Diese sollen der vorliegenden Analyse als erkenntnistheoretischer Hintergrund für die Topo-Analysen im *Journal* dienen, die nun in ihrer chronologischen und inhaltlichen Reihenfolge nachverfolgt werden sollen.

---

<sup>13</sup> Eine erste Wahrnehmung, eine in der Philosophiegeschichte häufig diskutierte *sensation pure*, bezeichnet sie als träumerisch und widersinnig, denn echtes Wahrnehmen sei relational zu allem vorher Wahrgenommenen, was auf der Seelenhaut dann gespeichert liegt. Gedanklich umkreist ihre Philosophie also einen aus der Naturwissenschaft geborenen Sensualismus, zum Beispiel in der Tradition von Protagoras bis hin zum Relativismus Einsteins. Ihr Begriff von *sentir* ist allein durch die zeitliche Ebene erinnelter und verarbeiteter Wahrnehmungen mehr als nur bloßes Fühlen. Pozzi selbst, als passionierte Mathematikerin, spricht prägnanter Weise an anderer Stelle vom Wahrnehmen als einen « danse de nombre » (Pozzi 1990: 65).

<sup>14</sup> Zum impliziten Bezug auf die Haut als Kleid, cf. die hervorragende Studie von Bung (2006b) zu Pozzi als Zeitgenossin des beginnenden 20. Jahrhunderts und ihrem Verhältnis zur Mode sowie den Verweis bei Stewart (2008: 52).

### 3 Erste Grenze: Im Angesicht der fremden Haut

Am 22. Mai 1920 besichtigt sie ein Haus in Montpellier, dem Wohnort ihrer Mutter und schildert ihre Eindrücke anschließend minutiös in ihrem *Journal*.<sup>15</sup> Sie betrachtet es mit einer Kaufabsicht und stellt sich eine mögliche Zukunft darin vor. Dieser Gedanke wird jedoch dadurch gestört, dass sie sich mit der Vormieterin auseinandersetzen muss, deren Lebensstil sich auf dramatische Weise auf das Haus übertragen hat: « Il appartenait à une grande famille d'autrefois. A présent, une grue l'habite, en usufruit, et cette vie charnelle et contente » (Pozzi 2005 : 140). Generell scheint über die gesamte Beschreibung hinweg ein Reiz vom *Fleischlichen* auszugehen, indem sie sogar einen sich anbahnenden Wettbewerb zwischen dem Haus und ihr selbst als zukünftiger Bewohnerin vermutet: « Que ferai-je contre cette maison? Faudra-t-il qu'elle cède, comme cet appartement-ci a cédé, s'est empli de dure pensée ? » (Pozzi 2005: 140).

Das Haus ist ganz Körper geworden, denn Beschreibungen ihres Aussehens stehen neben denen ihrer Möbel, in denen sie wieder auftaucht.<sup>16</sup> So findet sich Pozzi mit der Grenze der Körperlichkeit des eigenen Körpers im Spiegel fremder Sexualität konfrontiert: Sie hat sich bisher nur ihren Studien hingeeben und begriff sich – trotz einer großen Passion für sportliche Aktivitäten<sup>17</sup> – nicht primär als durch ihren Körper bestimmt. Nun muss sie sich mit einem komplett gegensätzlichen Lebensentwurf auseinandersetzen, der den Wänden und Möbeln eingeschrieben ist. Ihre Besorgnis gilt also der

---

<sup>15</sup> Die Relevanz dieses Journaleintrags zeigt sich im theoretischen Gesamtkontext ihrer zuvor als *topo-analyse* beschriebenen Wahrnehmungsform, die, laut dem Stichwortgeber Bachelard, das Haus als wichtigsten ersten Betrachtungsgegenstand wählen sollte: « Pour une étude phénoménologique des valeurs d'intimité de l'espace intérieur, la maison est, de toute évidence, un être privilégié » (Bachelard 1957: 23) beziehungsweise in noch deutlicher an Pozzi erinnerndem Vokabular: « Car la maison est notre coin du monde. Elle est – on l'a souvent dit – notre premier univers » (ibid.: 24).

<sup>16</sup> « Mais dans toute la maison, il semble que, depuis deux cents ans, on n'ait pas cessé de faire l'amour. Des plafonds doux et ronds comme des seins. Sur chaque lit à la soie délicieuse, la forme – l'entéléchie – d'une femme est courbée de plaisir... » (Pozzi 2005: 140). Zur Bedeutung des Adjektivs *rond*, cf. Bachelard (1957: 208-214), der ihm ein eigenes Kapitel seiner Untersuchung von Räumen und Häusern widmet: « La phénoménologie du rond ».

<sup>17</sup> Cf. Pozzi (1935: 9).

Zukunft, in der sie ihre geliebten Studien nicht weiterführen kann, wenn das sie umgebende Haus eigentlich andere Beschäftigungen von ihr fordert.<sup>18</sup> Wieder lässt sich Pozzis Sensibilität für Räume erkennen, die auch für die Philosophin der Haut und der Grenzüberwindung signifikant werden wird. Wenn sie sich also als Gegenspielerin des Hauses betrachtet, dann besonders durch die vorherige Selbstinszenierung als rein denkendes Wesen, das auf den eigenen Körper nur in der Erscheinungsform des kranken und zum Tode verurteilten einging und zum Wohnen fast nicht in der Lage ist.<sup>19</sup>

Das Haus fordert sie auf körperlich heraus, wenigstens in ihrer eigenen Wahrnehmung, und mit der Annahme dieser Herausforderung weicht ihre Abneigung einer reservierten Neugier.<sup>20</sup> Die vorher vermutete Ruhe im eigenen Ich-Zentrum kann aber anscheinend nicht aufrechterhalten werden, wenn dieser Fremdeinfluss in ihr so starke Abneigung erzeugt. Im Angesicht der professionalisierten Körperlichkeit der *grue* gewinnt vorerst die negative Konnotation der *curiosité*: sie wird das Haus nicht kaufen. Es scheint, als sei Pozzi die Haut der Fremden sowie ihre damit verbundene Sexualität zu deutlich wahrnehmbar, wodurch ihre Vorstellung vom eigenen Leben in diesem Haus gestört wird. Das heißt, dass sie Grenzen sieht, die auf besondere Weise jedoch mit ihrer eigenen Überwindung zusammenhängen: Wenn ein Raum zu stark durch eine Partei ausgefüllt erscheint, ist ein Dialog auf Augenhöhe bis zur Unmöglichkeit erschwert. Das teilende Miteinander (die *Kommunikation* mit der Betonung auf der ersten Silbe) ist Pozzis Ideal und die Ablehnung des überdeterminiert Sexuellen bedeutet die Anerkennung der eigenen Sexualität, wie nun weiter ausgeführt werden soll.

---

<sup>18</sup> Paradigmatisch dafür steht der Journaleintrag vom 13. Februar 1920, als sie im Haus ihrer Mutter glücklich von ihren Studien berichtet: « Ainsi le bonheur. Je ne souhaite rien du tout que rester là, qu'apprendre » (Pozzi 2005: 126-127). Spuren davon lassen sich außerdem auch in der (wenigstens zu Teilen) autobiographischen Novelle *Agnès* finden, deren gleichnamige Protagonistin sich aus diesem Grund sehnlichst ein eigenes Zimmer wünscht (cf. Pozzi 1988: 28).

<sup>19</sup> Cf. Brink (1999b: 81).

<sup>20</sup> « Si je l'achète: curieuse, curieuse expérience... » (Pozzi 2005: 127).



#### 4 Zweite Grenze: Eigene Haut und fremde Haut

Die Beobachtung einer derartigen Reserviertheit gegenüber Körpern – menschlichen, dinglichen oder aus Haus und Mensch kombinierten – kehrt auch bei noch fremderer, gleichzeitig noch persönlicherer Sexualität wieder, nämlich bei der zwischen ihr und Paul Valéry. Diese hat einen Ort in den Ankündigungen und Träumen der Korrespondenz, manchmal aber auch einen ganz physischen: Am 1. April 1921 besucht sie ihn zum ersten Mal in seinem Haus. Hier bewegt sie sich auf der Suche nach Unendlichkeit des Geistes im Raum aus der gesellschaftlich-sozialen Peripherie in ein wohlhabendes, künstlerisch gebildetes Paris. Dabei ist bemerkenswert, dass dieser heimliche Besuch selbstverständlich nur dann möglich ist, wenn seine Familie nicht in der Stadt weilt. Doch obwohl Pozzi allein ist, muss sie unsichtbar bleiben. Aus der Abwesenheit der Bewohner heraus, wird in den noch übrig- und stehengelassenen Gegenständen nach Lebendigkeit gesucht:

Et j'ai vu la chambre – deux mètres sur deux, peut-être moins – où ils dorment. J'ai vu le lit dans lequel il passait des nuits à m'écrire, pendant qu'elle dormait ou feignait de dormir. [...] J'ai vu le lit pliant de la jeune fille, bord contre le dossier du vôtre, témoin naïf et toujours ignorant des échanges conjugaux de l'aube profonde (Pozzi 2005: 183).

Besonders der letzte Abschnitt zeigt die emotionale Steigerung, die diese Beschreibung als dynamisches Prinzip bestimmt, um in der imaginierten ehelichen Erotik zu gipfeln, die von der scheinbar unbeteiligten Perspektive der Kinder wahrgenommen wird. Pozzi scheint Wert darauf zu legen, dass sie als Adressatin seiner Briefe ein Teil des Zimmers ist. So erscheint sie nicht als vollkommen fremde Person, sondern eher als heimliche Mitbewohnerin, die den Blick nicht nur schweifen lässt, sondern gezielt katalogisiert, was signifikant für ihre Beziehung zu Valéry ist. Sie will sich seinen Alltag gleichsam einverleiben, darf dabei aber nur Gast bleiben.

Natürlich legt sie einen besonderen Fokus ihres Erzählens auf das Bett des Ehepaares, das in dem kurzen Absatz eine rasante Entwicklung durchlebt: Es funktioniert zuerst als materielle Grundlage des Briefeschreibens an die heimliche Geliebte. Danach ist es die Vorderseite des Faltbetts der Kinder, die nicht, oder vielleicht doch, mitbekommen, was dort in der *tiefen Morgendämmerung*

passiert. Der Fokus ihres Blicks hat sich damit über einige größere an das kleinste Zentrum herangetastet: von der Großstadt Paris geht er über das Haus Valéry direkt in den Raum, der Schreibtisch und Bett direkt nebeneinander präsentiert, als wären sie eins: Schlaf, familiärer Alltag und sein Werk gehen ineinander über und dabei immer mit ihr als Adressatin.<sup>21</sup>

Von der Vergangenheit wechselt der Bericht daraufhin wieder in die Gegenwart ihres Aufenthalts, als sich plötzlich auch Valéry's Körper verändert und eine Anziehungskraft entwickelt, der sich beide im Kuss vereint sofort hingeben. Dabei hört die Beschreibung des Hauses nicht auf. Abermals verschränkt Pozzi Räume mit Körpern und stößt dabei auf Grenzen:

Dans une des salles de la collection R., au-dessus [...] nous nous ommes embrassés avec violence. [...] Nous sommes redescendus. J'ai fui devant la silhouette entre deux portes, de votre mère qui, à demi aveugle, n'a rien deviné de la passante. [...] Seulement en plus, de la peinture, des tableaux partout (Pozzi 2005: 184).

Die Szene spielt sich in der Sammlung impressionistischer Kunst Ernest Rouarts ab, in dessen Haus die Familie Valéry wohnte. Die körperliche Annäherung in Form des leidenschaftlichen Küssens reagiert mit dem sie umgebenden Raum, sodass sie sich ihrem Ideal einer geistigen Verbindung nahe fühlen kann. Die eingeschlossene räumliche Enge des Familienlebens in dem vorher von ihr beschriebenen Schlafzimmer weicht einer künstlerischen Weite in den Sammlungen von Rouart. Diese, das kommt ihrem Narrativ entgegen, befanden sich in einem Obergeschoss des Hauses, sodass der Weg zu ihnen ein Aufstieg, der Weg von ihnen, zurück zur Wohnung Valéry's, ein Abstieg sein muss. Selbstverständlich ist sie nicht für den Aufbau der Wohnung verantwortlich und fingiert auch keine nichtexistierende Ebene des Hauses, aber durch die pointierte Benutzung der Lokaladverbien gelingt es ihr, eine Geschichte zu erzählen: *Oben* gab es romantische Vereinigung vor und in der Kunst, *unten* erwartet sie die halb erblindete Mutter Valéry's, vor der sich Pozzi verstecken muss. Die vorher beobachtete Heimlichkeit, die aus ihrer Beziehung

---

<sup>21</sup> Natürlich ist die Pozzi der Korrespondenz eine andere Figur als diejenige, die sich nun physisch an diesem Bett befindet. Trotzdem scheinen in ihrer Wahrnehmung beide miteinander zu verschwimmen, was eine epistemologische Funktion des Hauses ist, in das man in sich selbst wie in eine Landschaft schauen kann: « La maison, plus encore que le paysage, est un état d'âme » (Bachelard 1957: 77).

nicht auszuschließen ist, beziehungsweise immer vorgefunden wird, verstärkt sich ins Räumliche hinein: Wo die Kunst hängt, können sie sich ungestört treffen.

Aber wieso gelten im Umfeld von gerahmten Gemälden keine sozialen Regeln mehr? In dieser Szene ist das Zentrum des Erzählens immer dort, wo sie auch gerade ihren Blick hinwendet. Die ganze Welt um sie herum scheint mit ihrem Interesse zu wandern, sodass ständig neue Zentren aus der Peripherie ihres Wahrnehmens auftauchen, andere verschwinden. Somit wird aber in letzter Konsequenz das Konzept des Zentrums an sich überflüssig, weil im geistigen, von der Kunst beherrschten Raum keine Peripherie existieren kann. Potentiell kann alles interessant werden, nichts befindet sich nur am Rand, auch wenn es zufällig noch nicht erblickt wurde. Weil Valéry und Pozzi, den Schilderungen ihres Journals nach, in den ersten Jahren ihrer Bekanntschaft fast nie ungestört oder unbeobachtet Zeit miteinander verbringen können, vermittelt uns diese Szene also auch einen Eindruck von ihrem Ideal liebevollen Beisammenseins. Dieses ist gerade nicht in erster Linie körperlich. Im Obergeschoss seines Hauses sind statt Menschen die künstlerischen Vermächtnisse ihrer Zeit anwesend; dort beschreibt sie sich weder als krank noch bedrückt, sondern als leidenschaftlich in ihrer Nähe zu Valéry. Dass es sich mit diesem Kuss um eine Ausnahme in der sonst durch Enthaltbarkeit und Idealisierung des Geistes bestimmten Reflexion ihrerseits handelt, sollte demnach nicht nur mit « christlich beeinflusste[r] Leibfeindlichkeit verbunden mit dem Wunsch, der *condition de femme* zu entkommen » (Brink 1999a: 167) erklärt werden. Es geht um viel komplexere Beziehungen zu Körper- und Weltgrenzen, die die Liebe aufheben kann. Sie kann sich dem Kuss hingeben, weil es in der Galerie nicht mehr nur um die bloßen Körper geht, sondern deren Eingebettet-Sein in den Kontext der ausgestellten Kunst, die räumlich und zeitlich über diesen Ort hinausweist. Zentrum und Peripherie sind, wenigstens für kurze Zeit, vergessen. Aber auch nach diesem Moment bleibt Pozzi eine skeptische Philosophin, die eine endgültigere Form der Freiheit sucht – nicht nur die momentane. Diese Liebe wird ihr nicht reichen, weil ihr Ewigkeitsbegriff, der am Ende der Grenzüberwindung steht, mehr fordert. Dazu kommen wir noch einmal zu ihrem Wahrnehmungskonzept zurück:

Wie schon festgestellt, schickt das Weltall Energie umher, die verlorengehen würde, wenn sie nicht auf einen *lebendigen* Widerstand treffen würde: « Il existe, distinguée du corps, une surface vivante; elle reçoit l'excitant », signe qui fait sentir; l'excitant, grain ou morceau d'énergie » (Pozzi 1990: 113). Im aus dieser Anhäufung entstehenden *je* wird aufgenommen und verarbeitet: manche Wellen heißen *Gelb*, manche *Blau*, aber ohne ein Subjekt würde die Welle einfach weiterschwingen und nichts sein außer sie selbst. Folglich verhält sich das Universum gegenüber menschlicher Existenz vollkommen gleichgültig, weil es sich gar nicht verhält. Pozzis Leistung ist wieder einmal ein *Trotzdem*. Auch aus dem unbedeutenden Menschenleben heraus sieht sie einen Weg zu einer Form von Transzendenz. Der oben zitierte Wettbewerb zwischen ihr und dem verkörperten Haus der Prostituierten und auch der implizite Wettbewerb einerseits zwischen Pozzi und Valéry's Frau, andererseits zwischen Pozzi als Briefschreibende und Pozzi als physisch Liebender, sind Abbilder des Wettbewerbs zwischen den genannten Körperformen *chair-et-sang* und *plaisir-et-peine*. Die erste soll zu Gunsten der unsterblichen letzten überwunden werden.

Dabei sind Pozzi Grenzen der Wahrnehmung wie die Grenzen des Seins Resultate einer Fehleinschätzung ihrer vermeintlichen Un-Überwindbarkeit. Während alles Fleischliche einmal vergehen wird, rettet sich das Empfinden, der Intellekt, also all das, was unter *Seele* zusammengefasst werden kann, in die Ewigkeit. Pozzis Vorfriede geht so weit, dass sie sich schon Sorgen macht, im nun wirklich letzten Satz aus *Peau d'Âme*, was alles auf sie zukommen wird: « Mais que faire, pour me préserver des hasards de l'éternité? » (Pozzi 1990: 124).<sup>22</sup> Dementsprechend wird sie am Ende nicht nur die « grue » besiegt haben, sondern auch ihr Haus, ihren Körper und die Zeit selbst. Das Buch hält uns konkretere Ausführungen vor, aber eine Passage aus ihrem Journal mag uns schließlich noch einen Eindruck der Richtung zu vermitteln.

---

<sup>22</sup> In der Erstausgabe von 1935 ist dieser Satz nicht mit Fragezeichen notiert, sondern mit einfachem Schlusspunkt. Hier sei die ansonsten vorzüglich kommentierte Edition Lawrences zitiert, weil die Intention einer Frage durch den Aufbau des Satzes deutlich wird. Gleichzeitig ist die Offenheit der Frage, die implizite Ironie womöglich, in der ursprünglichen Interpunktion noch stärker erkennbar, die sich lediglich an dieser Stelle von Lawrences Neuausgabe unterscheidet.

## 5 Letzte Grenze: Meine Haut wird deine Haut

Der Eintrag vom 10. August 1921 deutet an, was unter der postulierten Trennbarkeit-Untrennbarkeit von *chair-et-sang* sowie *plaisir-et-peine* gemeint sein kann. Dort berichtet sie unter anderem von der Hochzeitsnacht mit Édouard Bourdet, dessen schweigender, weil schlafender Körper sie zu folgender Reflexion anregt:

Quand on est petit enfant, on connaît le goût du baiser de la chair. C'est l'odeur de maman, qui vous recueille serré, serré ; tant, qu'on retrouve l'instant profond où l'on était la même chose qu'elle. Je suis toute petite, je me perds en toi, maman ; j'ai joué avec les puissantes choses qui circonscrivent mon univers, et je suis étourdie, soudain effrayée ; je me jette sur toi, mes genoux serrent tes genoux et ma figure se fond au creux de ton épaule délicieuse (Pozzi 2005: 210).

An der Grenze des eigenen Universums liegt die Auflösung im fremden Körper, der sogar der ursprünglichere, beziehungsweise ‚eigenerer‘ Körper ist, da er der Mutter gehört. Darüber denkt Pozzi nach, während sie mit dem vom Beischlaf ermüdeten, reglosen Körper des Ehemanns konfrontiert ist. Die Situation ist anscheinend so fremd und unangenehm, dass ihr Geist sich in Grenz- und Körperüberwindung übt.<sup>23</sup>

Er wird zur Mutter, wird zum Selbst und dann denkt sie an die Befreiung von sozialen Abhängigkeiten als Wieder-Neugeborenes.<sup>24</sup> Die Fluchtbewegung geht zur Schulter der Mutter, an ihren Körper beziehungsweise den Widerstand zwischen Haut und Haut. Diese Passage hebt sich auch stilistisch vom Duktus der Tagebuchschreiberin Pozzi ab, indem sie hier eine sehr poetische Sprache wählt, die den Wert der Imagination, in die sie sich flüchtet, noch deutlich steigert. Die eingangs nach Benthien zitierte Beobachtung der Verfestigung der Hautwahrnehmung in diesen Jahren von Pozzis aktivem Schreibprozess wird hier auf entscheidende Weise hintergangen: der Körper wird zurückgeführt in einen anderen, gibt die schützende Funktion der Haut an eine andere ab und

---

<sup>23</sup> Cf. Brink (1999a, 178).

<sup>24</sup> Dass in dieser Situation nach der ehelichen Vereinigung die Assoziation einer der ersten Körperkontakte zur Mutter folgt, mag an der Erinnerung an Geborgenheit liegen, ziemlich sicher aber an der suggestiven Kraft dieser Erinnerung aus dem ersten Haus (das der Körper der Mutter in ganz besonderer Form ist): « La maison natale est plus qu'on corps de logis, elle es tun corps de songes » (Bachelard 1957: 33).

fordert aktiv die Durchlässigkeit des eigenen Außen, um mit dem Innen des Anderen gleich zu werden.

Die Relevanz dieses kurzen Textausschnitts wird außerdem vor dem Hintergrund evident, dass Pozzi in ihren letzten Jahren, fast zehn Jahre nach dem ersten Niederschreiben, den Wortlaut wieder aufnimmt und ihrer Novelle *Agnès* anhängt.<sup>25</sup> Dort sollte es, eingebettet in eine Hochzeitshandlung, ebenfalls die Funktion einer Reflexion während der Hochzeitsnacht erfüllen und außerdem ihrem *Journal* als Prolog dienen. Abermals zeigt sich die Verknüpfung aller ihrer Werke, die besonders auch im Zusammenspiel mit *Peau d'Âme* aufscheint.

## 6 Ohne Grenzen: Die Seelenhaut

Der eingangs zitierte Vorwurf des Enigmatischen darf die gründliche Lektüre der zahlreichen eingestreuten Zitate und Pozzis Mut zu sprachlicher Artistik nicht von dem durchaus bestehenden argumentativen Pfad abbringen. *Peau d'Âme* heißt dieser Text, um die Grenze, die Haut, und ihren Inhalt, die Seele, gleichzeitig zu zeigen, auch wenn – wie wir gesehen haben – das Leben vom Körper regiert zu werden scheint. Dass dies kein Widerspruch ist, ist aus der Veränderung der Titel leicht zu erkennen: *Peau d'Âme* wurde es erst kurz vor ihrem Tod genannt, davor hieß es noch größer und unspezifischer *Le corps d'Âme*, aber begonnen wurde es 1915 mit einem Titel, der stets mitschwang und zeigt, dass die Grenze der Welt das Fenster zu ihr ist: *De Libertate*.

Deshalb stehen die Raum- neben den Körperbeschreibungen, was auch so weit gehen kann, dass Häuser mit ihren Einwohnern verschmelzen, beziehungsweise sich beide aufeinander beziehen und den Körper des anderen gleichsam in die lebendige Welt hinein verlängern, wie es im Beispiel des zu kaufenden Hauses in Montpellier zu sehen ist. Schließlich wohnt die Seele, die sie beständig als existent annimmt, gewissermaßen in dem sie umgebenden Körper, der in Pozzis Fall, von der Schwindsucht bedroht, sehr deutliche Grenzen aufzeigt. Dieser Körper wohnt seinerseits in Häusern, die in Städten

---

<sup>25</sup> Cf. Pozzi (1988, 56).

oder Dörfern stehen, deren Summe dann die Welt ergibt. Jede Grenze verweist auf die am schwersten zu überwindende: die des eigenen Am-Leben-Seins.<sup>26</sup>

Das Denken findet im Körper statt, wie es auch vor oder nach ihm nicht möglich war und sein wird, aber verweist auf seinen Rand und auch darüber hinaus. So mündeten fast alle Beispiele immer auch in eine Auflösungsphantasie oder die Möglichkeit des Aufbruchs in die Körperlosigkeit, sowohl für Menschen als auch für Häuser. Pozzis Reisen, ihr Wohnen oder generell jede Form von Aufenthalt geschehen nicht unreflektiert und sicher nicht unkommentiert; an ihnen wird die ganze Bandbreite nicht nur ihrer Epistemologie, sondern auch der ihr zugrundeliegenden Methode erkennbar: Jeder Rand zwischen Zentrum und Peripherie ist nur so lange beschränkend, wie er als Schranke wahrgenommen wird. Auch darin besteht für Pozzi ein Grund zur Freude – bei allem Leid, das sie erlebt. Sie schreibt eine « hymne à la beauté du monde » (Malaprade 1994: 78), die noch, da ist Karl Lagerfeld uneingeschränkt Recht zu geben, auf den Ruhm wartet, den sie verdient hat.

---

<sup>26</sup> Stephanie Bung beschreibt dies als « Motor ihres Schreibens » (2006a: 90).

## Bibliographie

- Babkine, Bernard. 2013. « Mode et littérature, les liaisons heureuses », [http://madame.lefigaro.fr/style/mode-litterature-liaisons-heureuses-300613-405448#diaporama-495236\\_11](http://madame.lefigaro.fr/style/mode-litterature-liaisons-heureuses-300613-405448#diaporama-495236_11) (zuletzt eingesehen am 26.11.2016).
- Bachelard, Gaston. 2006. « Poetik des Raumes ». In: Jörg Dünne, Stephan Günzel (edd.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 166-179.
- . 1957. *La poétique de l'espace*. Paris: Bibliothèque de philosophie contemporaine.
- Benthien, Claudia. 1999. *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Brink, Margot. 1999a. *Ich schreibe, also werde ich. Nichtigkeitserfahrungen und Selbstschöpfung in den Tagebüchern von Marie Bashkirtseff, Marie Lenéru und Catherine Pozzi*. Königsstein/Taunus: Helmer.
- . 1999b. « Auf den Spuren einer anderen Passion. Zur (Un)Möglichkeit eines weiblichen Selbstentwurfs im Schreiben von Catherine Pozzi (1882-1934) ». In: Renate Kroll, Margarete Zimmermann (edd.): *Gender Studies in den romanischen Literaturen: Revisionen, Subversionen*. Bd. 2. Frankfurt a.M.: dipa-Verlag, 77-94.
- Bung, Stephanie. 2005. *Figuren der Liebe. Diskurs und Dichtung bei Paul Valéry und Catherine Pozzi*. Göttingen: Wallenstein.
- . 2006a. « Den Kosmos kommunizieren: *Peau d'âme* von Catherine Pozzi ». In: Margot Brink, Christiane Sollte-Gresser (edd.): *Écritures. Denk- und Schreibweisen jenseits der Grenzen von Literatur und Philosophie*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 89-104.
- . 2006b. « Le catholicisme et les robes: Geist und (textile) Materie im Tagebuch der Catherine Pozzi ». In: Stephanie Bung, Margarete Zimmermann (edd.): *Garçonnes à la mode im Berlin und Paris der zwanziger Jahre*. Göttingen: Wallstein, 164-182.
- Malaprade, Anne. 1994. *Catherine Pozzi, architecte d'un univers*. Paris: Larousse.
- Nietzsche, Friedrich. 1967. « Menschliches, Allzumenschliches I ». In: id.: *Werke: kritische Gesamtausgabe, Bd. 4.2, Menschliches, Allzumenschliches. Nachgelassene Fragmente 1876 bis Winter 1877-1878*. Berlin: Walter de Gruyter, 3-378.
- Pozzi, Catherine. 1935. *Peau d'Âme*. Paris: Éditions R. A. Corrêa.
- . 1988. *Agnès*. Paris: Éd. de la Différence.
- . 1990. *Peau d'Âme*. Paris: Éd. de la Différence.
- . 2005. *Journal 1913-1934*. Paris: Éditions Phébus.
- Stewart, Mary Lynn. 2008. *Dressing Modern Frenchwomen: Marketing Haute Couture, 1919-1939*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Valéry, Paul. 1960. « L'idée fixe ». In: id.: *Œuvres. Bd. 2*. Paris: Gallimard, 200-275.