

Dagmar Burkhart (Hamburg)

Der Mensch im Futural

Vier Hüllen des Körpers

Der Mensch ist ein Hüllen-Wesen. Seine unmittelbare, erste Hülle bildet die Haut. Seine zweite Hülle die Kleidung, seine dritte das Haus, und seine vierte die Umwelt bzw. der Kosmos¹. In archaischen Weltmodellen, welche die Stellung des Menschen im Universum erklären sollten, umschließt die Haut den als Mikrokosmos oder innersten Kreis verstandenen menschlichen Körper nach außen, ja die ganze Welt wird als etwas Umschließendes erfahren. Auch in oraler Überlieferung (Rätsel, gnostische Sprüche), in der Magie und in literarischen Texten (Dantes *Göttliche Komödie*) findet sich die auf konzentrischen Kreisen basierende Denkfigur. Noch im 19. Jahrhundert lässt Georg Büchner in seinem Drama *Dantons Tod* (1835) den vor der Hinrichtung stehenden Protagonisten die vierfach gestaffelte Einhüllung als Ausdruck seiner Welteinstellung formulieren: »Wir sind Dickhäuter, wir strecken die Hände nacheinander aus, aber es ist vergebliche Mühe, wir reiben nur das grobe Leder aneinander ab« und »Wir sind alle lebendig begraben und wie Könige in drei- oder vierfachen Särgen beigesetzt, unter dem Himmel, in unsern Häusern, in unseren Rücken und Hemden«².

Die Haut

Die erste menschliche Hülle, die Haut, formiert die Grenze zwischen Innerhalb- und Außerhalb befindlichkeit. Nach außen fungiert die Haut – das einzige Flächen- und Hüllorgan mit vielseitigen Stoffwechsel- und Schutzfunktionen – nicht nur als Umgrenzung, sondern auch als Kommunikationsmedium, nach innen kommt das ganze Arsenal ihrer Sensorik zum Tragen, wobei die Größenverhältnisse der Areale auf der Hirnrinde dem Anteil der jeweiligen Hautregion an den Empfindungspunkten entspre-

1 Dazu ausführlicher in Dagmar Burkhart: *Hautgedächtnis*. Hildesheim u. a. 2011.

2 Georg Büchner: *Dantons Tod*. Stuttgart 2002, S. 67.

chen. Besonders ausgeprägt ist die Tastleistung der Fingerkuppen, denn dort melden aus nur einem Quadratcentimeter etwa 300 Nervenfasern mechanische Reize von 2400 Rezeptorstrukturen. Entsprechend ausgedehnt zeigt sich ihre somatotopische Abbildung im Großhirn.

Die menschliche Haut erweist sich einerseits als biologisches Phänomen, andererseits als ein soziales, politisches und ästhetisches Konstrukt. Als biologische Erscheinung folgt sie den phylogenetischen und ontogenetischen Gesetzen eines Körperorgans mit den entsprechenden Funktionen. Als Kulturphänomen hat sie Anteil an Symbolisierungsprozessen: In Abgrenzung zur Natur, und damit auch zum Tierischen, partizipiert das Derma an kulturellen Bedeutungen, die sich nach Ernst Cassirer aus den »symbolischen Formen«³ Mythos, Sprache, Kunst, Erkenntnis und Religion konstituieren. So dient sie etwa heute als Bühne der Selbstinszenierung, wo Körperschmuck (Tattoo, Skarifikation etc.) als narzisstische Subjektivierung ehemals kollektiver tribalistischer Rituale zelebriert wird.

»Was am tiefsten im Menschen liegt«, hat Paul Valéry scheinbar paradoxal geäußert, »das ist die Haut«. Das »Mark, das Gehirn, alles, was man zum Fühlen, Leiden, Denken« und zum »In-die-Tiefe-Gehen braucht, sind Erfindungen der Haut«⁴.

An der fragilen Grenzregion zwischen Oberfläche und Tiefe bildet sie ein quasi maßgeschneidertes Futteral für den Körper. Damit provoziert sie eine der Grundfragen der Ontologie: die Opposition Erscheinung (phainomenon) versus Wesen (noumenon) und Idee (eidos). Platons Vorstellung vom Leib als Kerker der Seele ist hierin begründet. Nach der weltverachtenden christlichen Auffassung, wie sie z. B. in Martin Luthers Predigten oder in den Vanitasgedichten von Angelus Silesius zum Ausdruck gelangt, wird der Mensch als »Madensack« bezeichnet, dessen Vergänglichkeit ihm Demut abverlange. Erst seit der Renaissance und dann verstärkt im Zeitalter der Aufklärung ist in anatomischen Darstellungen die Haut – in ihrer Dialektik von Verbergen und Enthüllen – zur Ansicht des Körper-Inneren geöffnet. Grundsätzlich macht die Haut, wie Friedrich Nietzsche in *Menschliches – Allzumenschliches* (1878) geäußert hat, »den Anblick des Menschen erträglich«, indem sie »die Knochen, Fleischstücke, Eingeweide und Blutgefäße« umhüllt.

Nach Ansicht der philosophischen Anthropologie erschließt sich dem Menschen die Welt als Außenwelt, Innenwelt und Mitwelt, wobei der Begriff

3 Ernst Cassirer: *Zur Logik der Kulturwissenschaften*. Darmstadt 1994, S. 30–33.

4 Paul Valéry: »L'Idée fixe ou deux hommes à la mer«. In: Ders.: *Oeuvres. La Pleiade 2*. Paris 1960, S. 195–275, hier S. 215–216.

der Grenze eine bedeutsame Rolle spielt. Laut Helmuth Plessner erweisen sich Pflanzen, Tiere und Menschen als »grenzrealisierende« Lebewesen, während anorganische Körper (z. B. Steine) nur einen Rand haben, an dem sie einfach aufhören. Pflanzen sind offen organisiert, Tiere zentrisch, weil sie aus einem Mittelpunkt heraus (er)leben; der Mensch dagegen ist »exzentrisch«, weil er in ein reflexives Verhältnis zu sich selbst treten und sein Erleben erleben kann, welches in dem Doppelaspekt »einen Körper haben« und »ein Leib sein« gründet. Die Haut als Grenze meint das »reine Zwischen« Organismus und Umwelt; an der Haut realisieren sich also sowohl konturrierender Rand als auch lebendige Grenze.⁵

Die Auffassung der Haut als unmittelbarer Körper-Hülle des Menschen – das Ich *in* der Haut – zeigt sich als Vorstellung, die in zahlreichen Redensarten zum Ausdruck kommt, etwa »aus der Haut fahren«, »in jemandes Haut schlüpfen«, »nicht in jemandes Haut stecken mögen«, »eine dicke/dünne Haut haben« u. ä. Sie wird durch die Auffassung vom Ich *als* Haut in metonymischen Redewendungen wie »jemand ist eine ehrliche/gute/arme Haut«, »seine Haut zu Markte tragen« oder Sprichwörtern wie »Alte Leute, alte Häute«, »Ledige Haut/ schreit überlaut« etc. noch potenziert.

Haut-Signaturen geben Anlass, über die wesentlichen Fragen menschlichen Daseins zu reflektieren: der Nabel und Muttermale (ich nenne sie Alpha-Phänomene) über die Frage »Woher komme ich?«, Falten und Altersflecken über die Frage »Wohin gehe ich?« (Omega-Phänomene) sowie Dermatosen, Wunden und Narben über die Frage »Wie verwundbar bin ich? Wie viel Selbstheilungskraft besitze ich?« (Zoe-Phänomene). Auf die Ebene des Symbolischen gehoben erweist sich so die erste Hülle, das Integument, als Ort der *conditio humana*, der Endlichkeit des Menschen.

Gerade deshalb hat die Haut, im postreligiösen Zeitalter der Verpflichtung zum Selbst-Design⁶ gehorchend, Bedeutung als Ort der ständigen Optimierung. Jugendlichkeit im Aussehen wurde zum Erfolgskriterium von Repräsentanten einer Mittelschicht, die sich zunehmend an Stars des Show-Business orientiert. Anti-Aging-Konzepte sollen das realisieren, was

5 Helmuth Plessner: *Die Stufen des Organischen und der Mensch* [1928]. Berlin / New York 1975, S. 123–127, 152–157.

6 Boris Groys: *Die Kunst des Denkens*. Hamburg 2008, S. 9–11: »Solange Gott noch lebte, war die Gestaltung der Seele für den Menschen wichtiger als die Gestaltung des Körpers. [...] Mit dem Tod Gottes wurde das Design zum Medium der Seele – zur Offenbarung des verborgenen Innern. Damit hat das Design eine ethische Dimension bekommen, die es früher nicht hatte. Im Design wurde die Ethik zur Ästhetik, zur Form. Wo Religion war, ist Design geworden. Das moderne Subjekt hat eine neue Pflicht auferlegt bekommen – die Pflicht zum Selbstdesign«.

die Mehrheit der Menschen sich wünscht: Alt zu werden, dabei aber nicht zu altern (»Dorian-Gray-Syndrom«). Folgerichtig kam es zur Fetischisierung, ja Vergöttlichung des Ideals, und die Deifikation der schönen Haut brachte den Mythos ewiger Glätte hervor. Hauptfigur dieses Mythos ist die Diva Faltenlosigkeit, eine Gestalt, der man in den Industriestaaten und einigen Schwellenländern (Brasilien)⁷ exorbitante Verehrung entgegenbringt. Der Diva Haut geweihte Kultstätten sind Schönheitsfarmen, Kosmetik-Institute, Beauty-Salons und Kliniken für Schönheitschirurgie. Es bildete sich ein Ritus heraus, der quasi-zeremonielle Ritualformen in Worten, Bildern und Handlungen umfasst: permanente (auch durch Photoshop geschönte) Darstellung des normgebenden Schönheitsideals in den Medien, Werbung für Kosmetik-Produkte und deren Anwendung, ästhetische Dermatologie, d. h. Faltenbeseitigung durch Injektionen, Face-Lifting u. ä. – ein neomythologisches Programm, das nicht nur der Hautschönheit dient, sondern das Marketing-Konzept eines ganzen Industriezweigs darstellt: Schönheit im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit.⁸

Eine monokausale Begründung für den anhaltenden Schönheitskult in den Industrieländern, wodurch die alte Phantasmagorie vom Jungbrunnen als Erfüllung eines Menschheitstraums bedient wird, kann es angesichts der Komplexität des Phänomens nicht geben. Feststeht jedoch, dass die Religion ihre Kohäsionskraft verloren hat und seit der sexuellen Revolution die rigiden moralischen Regulative außer Kraft gesetzt wurden. Also musste die damit entstandene Leere durch substitutive Ideologien ausgefüllt werden: Überhöhung des Materiellen, Kult der Oberfläche, Glaube an die Macht der Publikationsmedien und an neue Technologien, welche die Erlösung des Körpers und damit Schönheit und Wellness versprechen. Wurden 2001 bereits 400 000 operative Anti-Aging-Eingriffe in der Bundesrepublik registriert, so verzeichnet die ästhetische Chirurgie seitdem jährliche Zuwächse von über zehn Prozent. Männer (»Adonis-Komplex«) sind mit etwa fünfzehn Prozent daran beteiligt. Der HNO-Arzt Werner Mang, Gründer von Europas größtem Konzern für kosmetische Operationen, hat die moderne ästhetische Chirurgie zu Recht einen »Spiegel unserer Gesellschaft« genannt. Seinem Buch *Verlogene Schönheit* (2009) gab er den

7 Das Interview von Peter Burghardt mit dem brasilianischen Schönheitschirurgen Ivo Pitanguy in der *Süddeutschen Zeitung* vom 08.05.2013 ist betitelt »Es werde Licht«, womit der demiurgische Aspekt der plastischen Chirurgie betont werden soll.

8 Dagnar Burkhardt: »Diva Haut. Der Kult um die erste Hülle des Menschen«. In: *Soziologie heute* 22/2012, S. 6–9; Dies.: »Design oder Sein?«. In: *Soziologie heute* 29/2013, S. 16–21.

bezeichnenden Untertitel »Vom falschen Glanz und eitlen Wahn«. Es ist aber genau das Gebäude aus Verheißungen der Glamour-Welt, von deren scheinbarer Einlösung die Schönheitsindustrie und der darin involvierte Arzt profitiert. Auswachsen dieses Schönheitswahns stellt Werner Mang sein Credo gegenüber, in erster Linie physisch benachteiligten sowie psychisch leidenden Menschen zu sozialer Kompetenz durch (Wieder-)Herstellung »natürlicher Schönheit« verhelfen zu wollen. Dagegen ist der (auch aufgrund der immer populäreren Ganzkörperrasur) zunehmende Trend zu Operationen v. a. im weiblichen Intim-Bereich (Labien-Korrektur etc.) ein weitgehend phallokratisches Phänomen. Dass auch ethnische Merkmale wie Dunkelhäutigkeit oder eine charakteristische Lippenformung ausgelöscht werden, dass immer mehr Asiatinnen ihre Augen- und Nasenform dem europäisch-amerikanischen Standard-Schönheitsideal annähern wollen, zeigt die Tragik gestörter Selbst-Bilder.

Der Diskurs über das Körper-Schöne stellt einen der herrschenden Diskurse unserer Zeit dar. Bemerkenswert erscheint dabei, dass es zu einer Verlagerung des ästhetischen Diskurses aus der Sphäre der Philosophie und Kunst in den Bereich der Ökonomie gekommen ist. Angst aufgrund ökonomischer Zwänge macht die Menschen verführbar: Angst vor dem Alter, Angst vor Partnerverlust, Angst vor dem Verlust des Arbeitsplatzes. Jeder fünfte Mann, der sich heute operieren lässt, glaubt, vital und jung aussehen zu müssen, wenn er sich um eine freie Stelle bewirbt. Das verlangt der Zeitgeist. Dass vom Bundestag ein Gesetz gegen plastische Operationen bei Minderjährigen auf den Weg gebracht werden soll, zeigt, welches Ausmaß der Schönheitswahn mittlerweile erreicht hat.

Das Vestimentäre

In der zivilisierten Welt folgt auf die erste Haut eine zweite Hülle, d. h. die Kleidung. Erving Goffman nennt in seinem Buch *Territorien des Selbst* (1974) die »Körperhülle« des Menschen, die Haut, den kleinsten aller möglichen persönlichen Räume, gefolgt in geringem Abstand von den Kleidern, welche die Haut bedecken. Metaphorisch heißt es im 4. *Epheserbrief* des Paulus »Legt von euch ab den alten Menschen, und zieht den neuen Menschen an, der nach Gott geschaffen ist«.

Signifikant sind Redewendungen wie »etwas sitzt wie angegossen«, etwas »passt wie eine zweite Haut«. So wird etwa in Franz Kafkas Miniatur *Kleider* (1913) die zweite Haut, nämlich die Kleidung, die man ständig wechselt,

mit der eigentlichen Haut, dem »natürlichen Maskenanzug«⁹, verglichen und so das Altern des Menschen als ein trauriges In-der-Haut-gefangen-Bleiben dargestellt. Auch für Wilhelm Genazino sind Kleider menschenähnlich, sie bilden seine Gestalt nach, deshalb eignen sie sich auch zur Selbsterkundung. Der Mensch »altert in seinen Kleidern, die Kleider altern mit«, doch nicht im gleichen Rhythmus. Deshalb ziehen viele Menschen aus der Empfindung, dass sie langsamer altern als ihre Kleidung, einen »beträchtlichen narzisstischen Gewinn«. In dem Kurzroman *Die Kassiererinnen* (1998) legt der Erzähler aus diesem Grund seine abgetragene Hose auf den Balkon, und beobachtet mit geheimem Triumph, wie sie langsam verfault und verwest.

In der kulturellen Semantik des Vestimentären spielen zwei Konzeptionen eine Rolle: Kleidung als Substitution des Körpers und Kleidung als Signifikant sozialer und psychologischer Dimensionen. Im Rahmen archaischen Denkens kann der menschliche Körper durch Kleidungsstücke ersetzt werden. Belege liefern rituelle Handlungen, in denen Kleider, Kopfbedeckungen, Schuhe oder der Gürtel den ganzen Menschen substituieren. So veranstalten zum Beispiel die Hinterbliebenen ein Begräbnis mit der Kleidung des Toten, wenn eine Leiche fehlt (wie z. B. im Falle von Ertrunkenen, Verschollenen etc.), da der Tote Anspruch auf eine Bestattung hat und durch das Ritual besänftigt werden muss, um Wiedergängerei zu verhindern.

Im historischen und sozialpsychologischen Denken, welches das mythische Denken ablöst, werden Kleider zu Chiffren für Status und Prestige (Soziosemiotik) sowie moralischer oder psychischer Verfasstheit (Psychosemiotik). Da Kleidung als äußere Hülle den Menschen und sein Inneres (seine Psyche, sein ethisch-moralisches Empfinden) umgibt, dominiert bei der popularphilosophisch fundierten Kleider-Semiotik die semantische Dichotomie Schein vs. Sein. Es handelt sich quasi um eine Popularisierung der Theoreme des Platonismus, welche die Kluft zwischen dem mit den Sinnen Erfassbaren, dem Variablen, und dem invariablen Seienden, den im Denken erfassbaren Ideen, umkreisen. Die Beurteilung eines Menschen nach seiner Kleidung und dem entsprechenden Auftreten, das sprichwörtliche »Kleider machen Leute«, hat ihre soziale Fundierung in der Ständegesellschaft mit ihren Kleiderordnungen für die verschiedenen Standesgruppen. Im Gegensatz zur schützenden, verbergenden und damit zweckmäßigen Kleidung ist Mode als ephemere Erscheinung durch das Kriterium des ewig Neuen gekennzeichnet, d. h. die Vergänglichkeit, der

9 Franz Kafka: *Drucke zu Lebzeiten*. Frankfurt a. M. 1994, S. 28 f.

Tod ist ihr eingeschrieben¹⁰. Zwischen erster und zweiter Haut steht die Maskierung: Im Gesicht wird die natürliche erste Haut zum Zweck des Kaschierens von Hautfehlern oder situativ bedingt (Foto-Shooting, Karneval) durch eine Make-up-Schicht (Schminke) oder eine Maske (Larve) als zweiter Außenhaut verhüllt. Diese soll, je nach Funktion, verschönern, verbergen oder abschrecken (Jagd, Krieg).

Das Haus

Eine dritte Haut bildet das Haus. Von den Schweizer Architekten Jacques Herzog und Pierre de Meuron stammt der Satz »Die Hülle thematisiert den Kern«, womit sie sagen wollen, dass der Charakter einer gelungenen Gebäudehülle den Geist des Innenlebens schon in der Außenhaut zum Ausdruck bringt¹¹. Das Wort *Haus* ist seiner Herkunft und Grundbedeutung nach mit *Haut* verwandt: Die enge etymologische Verwandtschaft der zwei Lexeme zeigt sich darin, dass sie beide das indogermanische Bedeutungselement (Sem) *skeu »bedecken, umhüllen« aufweisen. Laut *Duden-Herkunftswörterbuch* steht das gemeingermanische Wort *hus* dem althochdeutschen *hut* »Haut« nahe, das sich zu den Wörtern *Hode(n)*, *Hut* und *Hütte* ausdifferenziert; auß germanisch ist es mit griechisch *kýtos* und lateinisch *cutis* »Hülle; Haut« verwandt. Auf die gleiche Wurzel geht auch *Scheune* sowie das englische *skin* »Haut« zurück.

Dass der Mensch in engster Verbindung zu seinem Haus gesehen wird, zeigen (wie bei der Haut) Redensarten, die ihn *im* Haus positionieren (»Herr im eigenen Haus sein«) oder ihn *als* Haus begreifen, d. h. mit dem Haus identifizieren (»jemand ist ein fideles Haus«; »Na, du altes Haus!«). Die Unbehaglichkeit des in die Welt geworfenen Menschen ist nach Martin Heideggers Auffassung in *Sein und Zeit* (1927) der Preis für seine Freiheit. Demgegenüber kommt er 1951 nach der Erfahrung des Zweiten Weltkriegs zu der Feststellung »Auf der Erde sein, heißt wohnen«¹², ähnlich dem Diktum Otto Friedrich Bollnows, der Wohnen als »Grundverfassung menschlichen Lebens« bezeichnete. Walter Benjamin nannte das 19. Jahrhundert »wie kein anderes wohnsüchtig«, weil es die Wohnung als »Futteral des Men-

10 Walter Benjamin: *Das Passagenwerk*, Bde. 1 und 2. Frankfurt a. M. 1983, S. 1054 f.

11 Volker Steinkraus: *Haut und Architektur*. Hamburg 2003, S. 6. Auf: <http://www.hautgedaechtnis.de/pdf/Architektur%20und%20Haut%20Juni%202003.pdf>.

12 Martin Heidegger: »Bauen, Wohnen, Denken«. In: Ders.: *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen 1994, S. 139–156. Otto F. Bollnow: *Mensch und Raum*. Stuttgart 1963, S. 174.

schen« begriff und »ihn mit all seinem Zubehör« so tief in sie einbettete, dass »man ans Innere eines Zirkelkastens denken könnte«. Für ihn besteht das Wesentliche »in der Betrachtung des Wohnens« darin, dass in ihm

»einerseits das Uralte – vielleicht Ewige – erkannt werden muß, das Abbild des Aufenthalts des Menschen im Mutterschoße; und daß auf der anderen Seite, dieses urgeschichtlichen Motivs ungeachtet, im Wohnen in seiner extremsten Form ein Daseinszustand des neunzehnten Jahrhunderts begriffen werden muß. Die Urform allen Wohnens ist das Dasein nicht im Haus sondern im Gehäuse. Dieses trägt den Abdruck seines Bewohners.«¹³

In den 1980er Jahren wurde von der amerikanischen Trendforscherin Faith Popcorn der Begriff *cocooning* (Leben wie in einem Kokon) als Ausdruck des Wunsches nach Geborgenheit in einer behaglichen Wohnung geprägt.

Umwelt und Kosmos

Der Künstler und Architekt Friedensreich Hundertwasser (bürgerlicher Name: Friedrich Stowasser, 1928–2000) begreift Architektur als dritte Haut, die es getreu seiner Philosophie einer Architektur in Harmonie mit den Gesetzen der Natur nach humanen und ökologischen Gesichtspunkten zu revolutionieren gilt. Ausdruck seines Engagements waren u. a. seine »Nacktreten für das Anrecht auf die dritte Haut« in München 1967 und in Wien 1968. In seinem Spiralmodell der Welt werden seit 1972 die erste, zweite und dritte Haut ergänzt durch zwei weitere: eine vierte Haut, mit der er das soziale Umfeld (Familie, Freunde, Nation) meint, und eine fünfte, globale, Haut, also Umwelt, Menschheit, Universum. Deshalb verfasste Hundertwasser Manifeste und gestaltete Plakate zugunsten des Naturschutzes, gegen die Kernenergie, zur Rettung der Meere und der Wale und zum Schutz des Regenwaldes.

Materiell erscheint die vierte Haut als Umwelt, Environment, Atmosphäre; immateriell als Ideologie. Beispiel: der (in Texten und Filmen veranschaulichte) Holocaust: Im historischen Hautgedächtnis, das den Missbrauch des Menschen und seines Leibes als politisches Material gespeichert hat, finden sich merkmalfhafte Signaturen. In der von den Nationalsozialisten beherrschten Sphäre sind dies Narben von Misshandlungen und eintätowierte KZ-Nummern auf dem Mikrokosmos menschlicher Haut sowie die für Juden besonders entwürdigende Haar- und Bartschur (1. Haut). Voran-

13 Walter Benjamin: *Passagenwerk*, S. 291 f.

gegangen war diesen Angriffen eine ideologische Stigmatisierung bzw. rassistische Hetze im politisch-gesellschaftlichen Raum (4. Haut), Übergriffe auf Häuser und Geschäfte von Juden (3. Haut) und – durch den Zwang, einen gelben Judenstern zu tragen – Angriffe auf die Kleidung (2. Haut).

Film-Häute

Die Haut in ihrer Physis und Metaphysik bildet auch ein nie versiegendes Thema für die ästhetische Gestaltung. Bildende Kunst, Literatur, Oper, Performance, Fotografie und Film haben sich der menschlichen Hülle und deren Beschaffenheit als Gegenstand der Formgebung zugewandt. Signifikante Beispiele bieten sich in der Literatur (u. a. Hawthornes *The Birthmark*, Grass' *Blechtrommel*/Kap. »Herbert Truczinskis Rücken«), der Kunst (Meret Oppenheims *Pelzfrühstück*, Olivier Goulets auf dem Marsyas-Mythos¹⁴ basierende *Häusliche Häutung* u. ä.) und im (Musik-)Theater (Oper *Jenůfa* von Leoš Janáček). In dem Paragone der Künste stellt sich jedoch häufig der Film im Vergleich zum erzählenden Text als das geeignetere Medium für die Gestaltung der Haut-Thematik heraus, weil Geschehen durch bewegte Bilder effektvoller visualisiert werden kann. Jugend, Alter, Grauen und Lust erscheinen in diesem Medium als prägnante ästhetische Reize; dies gilt besonders für die Darstellung tätowierter Haut.¹⁵

Es gibt daneben eine Reihe von Filmen, in denen eine Figur durch ein besonderes Hautmerkmal gekennzeichnet ist, das ihre Identität konstituiert. Die Ursprünge finden sich in Mythen von der Verletzlichkeit der sterblichen Menschen und der Unverwundbarkeit der Götter. Das dramatische Potential des Stoffes erwächst aus der Figur des beinahe unverwundbaren Helden, dem Arkanum seiner verwundbaren Stelle und dem Geheimnisverrat. Mythische Narrative wie die von Achilles, der nur an der Ferse verwundbar war, sind immer wieder neu ausgelegt worden. Zu den heroischen Figuren mit einer »offnen Tür« in der Haut (so in Friedrich Hebbels Trauerspiel *Die Nibelungen*, 1861), durch die der Tod eintreten kann, gehört auch Siegfried, wie er in Richard Wagners Musikdrama *Götterdämmerung* (1876) und später in den berühmten Stummfilm *Siegfried* (1922–1924) von Fritz Lang Eingang gefunden hat. Hier wird dem mythischen Helden, der durch Baden im Blut des von ihm getöteten Drachen unverwundbar wer-

14 Dazu Claudia Benthien: *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*. Reinbek bei Hamburg 2001, Kap. 4.

15 Zum Tattoo-Thema im Film vgl. Dagmar Burkhart: *Hautgedächtnis*, S. 198–201.

den soll, eine kleine, beim Eintauchen durch ein Lindenblatt verdeckte Hautstelle zwischen den Schulterblättern zum tödlichen Verhängnis.

Entmythisiert, das heißt, seiner Rätselhaftigkeit und Transzendenz entkleidet, tritt das Motiv der Hautkennzeichnung bevorzugt auf in Filmen, in denen es in Form von Identifikations-Narben thematisiert wird. Dies geschieht häufig unter eindimensionalen Suspense-Gesichtspunkten, getreu dem bereits nach Arthur Conan Doyles Sherlock-Holmes-Geschichten entwickelten Klischee »Der Böse hat immer eine Narbe«. Diesem Diktum folgte auch der Hollywood-Klassiker *Scarface, shame of a nation* (Narben- gesicht, 1932, Regie: Howard Hawks), der den filmischen Trivialmythos von Gangsterboss Al Capone mit der Gesichtsnarbe als Markenzeichen begründete. Nach Filmen wie *The Gangster* (1947), *The Untouchables* (1958), *Al Capone* (1959) und *Capone* (1975), in denen die Lebensgeschichte (und damit auch die Ätiologie der Gesichtsnarbe) von Alphonse Capone (1899–1947), Verkörperung der organisierten Kriminalität, reproduziert wird, erlebte *Scarface* 1983 (Regie: Brian de Palma) mit Al Pacino in der Hauptrolle ein Remake als temporeiches Gewalt-Kino.

In dem amerikanischen Film *Hollow Triumph* (Falscher Triumph, 1948, Regie: Steve Sekely), der in England unter dem Titel *The Scar*, im deutschen Sprachraum unter *Die Narbe* und in Griechenland mit dem Titel *Tó stigmatismeno prosopo* (Das stigmatisierte Gesicht) lief, sollte eine Gesichtsnarbe bei der versuchten Übernahme der Identität eines (vermeintlich reichen) Doppelgängers der Identitätsstiftung dienen. Doch es ist gerade diese Narbe, durch die der Hochstapler und Mörder seinen eigenen Tod heraufbeschwört. In dem von John Woo gedrehten US-amerikanischen Thriller *Face/Off* (*Im Körper des Feindes*, 1997) mit John Travolta und Nicolas Cage wird das Phantasma der Gesichtshaut als Identitätsspeicher und die archetypische Angst vor Identitätsverlust in bizarres Gewaltkino überführt, während der nach dem Roman von Michael Ondaatje gedrehte Streifen *The English Patient* (*Der englische Patient*, 1996; Regie: Anthony Minghella) die menschliche Haut nicht nur als Identifikationshülle, sondern auch als erotische Bühne des Körperdramas begreift.

Kunstvolle Visualisierung von Begehren nach einer anderen Identität, nach der Utopie des In-eine-andere-Haut-Schlüpfens bilden Filme wie etwa der nach Thomas Harris' Roman von 1988 gedrehten Streifen *The Silence of the Lambs* (1991, *Das Schweigen der Lämmer*; Regie: Jonathan Demme), der das Horrorfilm-Genre revolutioniert hat. Hier löscht der Serienmörder Jame Gumb, genannt Billy, menschliches Hautgedächtnis dadurch aus, dass er sich aus der abgezogenen Haut seiner weiblichen Opfer Kleidungsstücke

schneidert, weil er sich als Transsexueller mit Hilfe ihrer Haut eine weibliche Identität schaffen will. Dadurch dass er sie, wie auch der Filmtitel andeutet, auf den Status von Opferlämmern reduziert, enthumanisiert er ihre Haut und deren Gedächtnis, in welches das Merkmal Mensch-Sein eingespeichert ist. In der Mitte des Films eignet sich auch der inhaftierte Psychiater und Serienmörder »Hannibal the Cannibal« eine fremde Identität an: Nachdem er einen Wachmann gekreuzigt und ausgeweidet hat, zieht er sich dessen abgetrennte Gesichtshaut über, um, als Schwerverletzter getarnt, aus dem Gefängnis in die Freiheit zu gelangen.

An diesen mit mythologischen und christlichen Schlüsselbildern angereicherten¹⁶ Film anknüpfend, wird die Frage der Identität in Pedro Almodóvars *La piel que habito/The Skin I Live In* (2011) betitelter Film-Adaptation des Thrillers *Mygale* (Vogelspinne, 1984; deutsch *Die Haut, in der ich wohne*, 2008) von Thierry Jonquet noch radikaler behandelt. Im Mittelpunkt des von Almodóvar vielfältig abgewandelten Plots steht ein an der Entwicklung einer neuartigen Haut arbeitender Schönheitschirurg, dessen Frau Gal durch Verbrennungen infolge eines Autounfalls verunstaltet wurde und Selbstmord begeht, als sie ihr Gesicht in einem Spiegel sieht; ferner dessen Tochter, die von einem jungen Mann vergewaltigt und in den Wahnsinn getrieben wurde. Um seinen Rachedurst zu befriedigen, kidnappt der Arzt den Vergewaltiger und erniedrigt ihn durch Einzelhaft in Nacktheit, Hunger und Durst. Schließlich raubt er ihm seine Geschlechtsidentität, indem er ihn nach einer Reihe von transgenetischen Haut-Operationen zwingt, mit dem Körper einer Frau weiterzuleben, sich zu prostituieren und Objekt der voyeuristischen Beobachtung seines Schöpfers zu sein. Der Film greift nicht nur demiurgische Mythen (Pygmalion und Galatea, Prometheus) und Trivialmythen (Frankenstein) auf, sondern ihm geht es auch um ästhetische Fragen und die Metaphysik der Oberfläche – vor allem das Phantasma der vollkommenen Haut und des weiblichen Körpers und Gesichts. Deshalb alludiert Almodóvar auf Filmwerke, in denen die vollkommene Gesichtshaut in ihrem ursprünglichen, und ihrem späterem, ereignishaft zerstörten Zustand thematisiert wird. Ein Paradebeispiel dafür liefert 1938 das schwedische Film-Melodram *En kvinmas ansikte* (Das Gesicht einer Frau, Regie: Gustaf Molander) mit der damals 23-jährigen Ingrid Bergman in der Hauptrolle, dann die amerikanische Version des Stoffes *A Woman's Face* (Die Frau mit der Narbe) von 1941 (Regie: George Cukor) mit Joan Crawford als Anna Holm. Hier wird das Publikum nicht abrupt mit dem weiblichen Narbengesicht konfrontiert, sondern sieht beim ersten Auftre-

16 Interpretiert in Dagmar Burkhart: *Hautgedächtnis*, S. 203 f.

ten Anna Holms zunächst nur die bestürzte Reaktion in den Blicken der Anderen. Allegorisch gelesen, handelt es sich bei dem um Auftragsmord und Liebe kreisenden Rührstück eigentlich um ein modernes Märchen. Anna Holm, die aufgrund ihrer Entstellung ins kriminelle Milieu abgerutscht und zur Erpresserin geworden ist, verkörpert das hässliche Entlein, aus dem ein schöner Schwan wird. Im Film bewirkt die Verwandlung ein Spezialist für plastische Chirurgie, der aus Anna nach zwölf Operationen (damals reine Utopie!) nicht nur eine strahlende Beauty macht, sondern durch seine Liebe auch ihre unter der psychischen Verhärtung verschüttete Liebesfähigkeit weckt.



Abb. 1: Standfoto aus dem Film *Brazil* (1985) von Terry Gilliam. DVD, Lizenzausgabe der SZ-Cinemathek, 2005.

Auch in dem surrealistischen Film *Brazil* (GB 1985) des gebürtigen Amerikaners Terry V. Gilliam, der Horrorvision von einem Überwachungsstaat mit paranoider, krimineller Bürokratie, spielen plastische Operationen, Haut- und Jugendkult eine signifikante Rolle. Auf dubiose Weise mit dem Diktator »Mister Helpman« liiert und unzufrieden mit der Ehrgeizlosigkeit ihrer Sohnes Sam, der sich in altruistische Batman-Phantasien flüchtet, schätzt Sams Mutter vor allem nützliche Äußerlichkeiten. So rivalisiert sie mit ihrer Freundin um den besten Schönheitschirurgen, der garantiert, ihr jugendliches Aussehen wiederherzustellen. In einer grotesken Szene des Films zurrst der Chirurg die Gesichtshaut der Mutter straff nach hinten, wobei er eigentlich eine Fratze generiert (Abb. 1). An einer späteren Stelle, als der Sohn unter dem Verdacht des Terrorismus steht und in höchster Le-

bensgefahr schwebt, trifft er bei einem Empfang auf seine Mutter und ihre Freundin. Die durch weitere Gesichtsstraffungen stark verjüngte Mutter ist von jungen Männern umgeben, mit denen sie flirtet und dabei nicht von ihrem (für ihr künstlich-jugendliches Aussehen verräterisch alten) Sohn gestört werden will. Die Freundin der Mutter trägt nach einer missglückten Schönheitsoperation, die sie eine »kleine Komplikation« nennt, einen das ganze Gesicht umrahmenden Verband. Später, mit noch voluminöserer Bandage, erklärt sie auf die besorgte Frage des Protagonisten, es handle sich lediglich um »die Komplikation einer Komplikation«. Sam kann dieser schönen, neuen Welt des bösen Scheins nur dadurch entfliehen, dass er wahnsinnig wird und sich auf diese Weise auch den Folterknechten des Diktators entzieht. Der Streifen *Brazil* alludiert auf vorgängige Dystopien, vor allem Huxleys *Brave New World* (1932), die er jedoch aufgrund seiner anarchisch-visionären Monty-Python-Machart in den Schatten stellt. Was in Huxleys kafkaesker Satire die stimmungsaufhellende Droge »Soma« symbolisiert, nämlich Einsatz von Wissenschaft und Technologie zur Kontrolle oder Sedierung der Gesellschaft, dem entspricht bei Gilliams bizarrer Groteske *Brazil* die Droge »Jugendlichkeit« im Sinne einer Auslöschung des lästigen Hautgedächtnisses. Endgültig als Farce entlarvt wird der Jugendlichkeitswahn dann in dem zur Hälfte in Zeichentrickmanier gestalteten Film *The Congress* (2013) des israelischen Regisseurs Ari Folman, in dem eine Schauspielerin in den besten Jahren von ihrem Studio das Angebot erhält, dass man sie jetzt, jugendlich aussehend, einscannen und ihr Computerabbild für künftige Filme nutzen könne, in denen sie somit auf ewig jung bliebe.

Kleidung als zweite Haut wird filmisch auf mehrfache Weise realisiert: Sie fungiert als Ersatz für den Menschen z. B. in dem Film *Dites à mes amis que je suis mort* (2004) der in Frankreich lebenden Regisseurin Nino Kirtadse über ein georgisches Trauerritual, bei dem eine Mutter neben der ausgebreiteten Kleidung ihres vor zehn Jahren gestorbenen Sohnes die Totenklage zelebriert; oder etwa in dem Spielfilm *Das Fräulein* (1980) mit Heidelinde Weis nach der Novelle von Ivo Andrić, dem Psychogramm einer krankhaft Geizigen, die auf tragisch-groteske Weise stirbt: Von der Angst vor Dieben getrieben, rennt sie im Spar-Dunkel ihrer Wohnung gegen den Kleiderständer mit ihrem feuchten Wintermantel, hält diesen für einen Einbrecher und wird im tödlichen Erschrecken vom Schlag getroffen.

Vor allem das Parömium *Kleider machen Leute* wurde immer wieder thematisiert, etwa in dem auf Gottfried Kellers gleichnamiger Erzählung (1874) beruhendem Film von Helmut Käutner (1940) und seinem den Uni-

form-Glauben verspottenden Streifen *Der Hauptmann von Köpenick* (1956). In dieser satirischen Tradition steht auch die amerikanische Gaunerkomödie *Catch Me If You Can* (2002) von Steven Spielberg, in welcher der von Leonardo DiCaprio verkörperte Hochstapler Abagnale mit einer PanAm-Pilotenuniform blufft. Schon 1926 fungierte in dem auf Nikolai Gogols Novelle *Der Mantel* (1842) basierenden Film von Grigori Kosinzew und Leonid Trauberg die von dem armen Kopisten Akaki erworbene pelzverbräunte Pelerine als ein Kleidungsstück mit hohem sozialem Reputationswert; vor allem aber zeigt sie sich auch als ein belebtes erotisches Objekt, in dem Akaki die ersehnte Lebensgefährtin imaginiert¹⁷.

In einer unendlichen Reihe von Filmen spielt das Haus eine Rolle als Behälter von Traditionen (Signatur: Das *alte* Haus), Erinnerungen, verdrängten Wünschen und Geheimnissen seiner Bewohner. Beispielsweise in *Das Haus der Lady Alquist* (1944, Regie: George Cukor) mit Ingrid Bergman ist Kern der Geschichte der Schatz im Dachboden, in *Der Anwalt (Un crime)* von Jacques Deray mit Alain Delon in der Hauptrolle aus dem Jahr 1993 ist es die Leiche im Keller.

Als vierte Haut des Menschen rückt die bedrohte Umwelt vor allem seit der Gefahr atomarer Kriegführung und der zunehmenden Zerstörung von Ökosystemen ins Blickfeld von Filmregisseuren. So entstand 1978/79 *Stalker* als fünfter Spielfilm des sowjetischen Regisseurs Andrei Tarkowski, der die Vernichtung der Natur durch die Zivilisation und die schleichende Zerstörung der menschlichen Seele reflektiert. Aus dem Jahr des Reaktorunfalls in Tschernobyl, 1986, stammt der englische Zeichentrickfilm *When the Wind Blows*, der auf dem Comic *Strahlende Zeiten* von Raymond Briggs basiert und die Folgen einer Atombombenexplosion thematisiert. Dagegen hat der Katastrophenfilm *The Day After Tomorrow* (2004) von Roland Emmerich die Gefahren der globalen Erwärmung zum Thema. In *Melancholia*, einer apokalyptischen Vision im Gewand eines Science-Fiction-Filmdramas aus dem Jahr 2011 von Regisseur Lars von Trier, geht es schließlich nicht mehr um Klimawandelfolgen oder radioaktive Verseuchung der Umwelt, sondern nun stürzt der Himmel endgültig über den unbehausten Menschen zusammen: In der Szene am Schluss des vielschichtigen Films sitzen drei Menschen in einer (auf das fragile irdische Haus wie auch die Symbolik der jüdischen Laubhütte anspielenden) »magischen Höhle« aus Zweigen, die sie behüten soll. Die Drei halten sich an den Händen, bis der Planet »Melancholia« mit der Erde kollidiert und alles in einem Flammenmeer untergeht.

17 Dagnar Burkhart: »Vestimentärer Code und Affekte«. In: *Welt der Slaven* Bd. LV, 2/2010, S. 209–233.

Das Futteral als Lebensschutz?

»Die Hülle thematisiert den Kern«, äußerten die Architekten Herzog und de Meuron, und alle Ausprägungen des dermalen Weltmodells haben dies bestätigt. Gleichsam summierend gibt Anton Tschechows in seiner Erzählung *Der Mensch im Futteral* (1898)¹⁸ dem Hüllenmodell bildhaften Ausdruck. Als Beispiel dient der Fall des Griechischlehrers Belikow, dessen Ich-Schwäche und Kommunikationsängste ihn am eigentlichen Leben hindern: »An diesem Menschen war die beständige und unbezwingbare Neigung zu beobachten, sich mit einer Schicht zu umgeben, sich sozusagen ein Futteral zu schaffen, das ihn absondern und von äußeren Einflüssen schützen sollte«, erzählt sein Nachbar Burkin. Die »Wirklichkeit regte ihn auf, jagte ihm Angst ein und hielt ihn in ständiger Unruhe [...]. Schlafrock, Nachtmütze, Fensterläden, Riegel, eine ganze Reihe aller möglichen Verbote und Einschränkungen [...]. Belikows Schlafzimmer war klein, es sah aus wie eine Schachtel, und das Bett hatte einen Baldachin. Wenn er sich schlafen legte, zog er sich die Decke bis über die Ohren«. Schließlich stirbt Belikow als Opfer einer als Ehrverletzung verstandenen Verspottung durch seine Umwelt. Doch als »er im Sarg lag, zeigte sein Gesicht einen sanften, angenehmen, ja sogar fröhlichen Ausdruck, so, als freue er sich darüber, das man ihn endlich in ein Futteral gelegt hatte, das er niemals mehr verlassen würde«¹⁹. Darüber hinausgehend entgrenzt der Erzähler die Hüllen-Metapher, wenn er am Ende fragt, ob wir nicht alle in einem Futteral aus gesellschaftlichen Zwängen leben und nur zu feige sind, aus unserem Gehäuse aus Lebenslügen auszubrechen: »Belikow hat man begraben, aber wie viele solcher Menschen im Futteral sind noch übriggeblieben, wie viele wird es noch geben?«²⁰

18 1939 von Isidor Annenski in der UdSSR verfilmt.

19 Der Mensch mit seiner Vorliebe für Hüllen verkörpert einen Typus, den Walter Benjamin als »Etui-Menschen« bezeichnet hat (*Illuminationen*. Frankfurt a. M. 1969, S. 311).

20 Anton Tschechow: *Der Tod des Beamten. Der Dicke und der Dünne. Der Mensch im Futteral*. Übersetzt von Kay Borowsky und Martin Schneider. Stuttgart 2005, S. 21, 27, 51.

Literatur:

- Benjamin, Walter: *Illuminationen*. Frankfurt a. M. 1969.
- Benthien, Claudia: *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*. Reinbek bei Hamburg 2001.
- Bollnow, Otto F.: *Mensch und Raum*. Stuttgart 1963.
- Büchner, Georg: *Dantons Tod*. Stuttgart 2002.
- Burkhardt, Dagmar: »Vestimentärer Code und Affekte«. In: *Welt der Slaven* Bd. LV, 2/2010, S. 209–233.
- Burkhardt, Dagmar: *Hautgedächtnis*. Hildesheim / Zürich / New York 2011.
- Burkhardt, Dagmar: »Diva Haut. Der Kult um die erste Hülle des Menschen«. In: *Soziologie heute* 22/2012, S. 6–9.
- Burkhardt, Dagmar: »Design oder Sein?«. In: *Soziologie heute* 29/2013, S. 16–21.
- Cassirer, Ernst: *Zur Logik der Kulturwissenschaften*. Darmstadt 1994.
- Groys, Boris: *Die Kunst des Denkens*. Hamburg 2008.
- Heidegger, Martin: »Bauen, Wohnen, Denken«. In: Ders.: *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen 1994, S. 139–156.
- Kafka, Franz: *Drucke zu Lebzeiten*. Frankfurt a. M. 1994.
- Plessner, Helmuth: *Die Stufen des Organischen und der Mensch*. Berlin / New York 1975.
- Steinkraus, Volker: *Haut und Architektur*. Hamburg 2003. Auf: <http://www.hautgedaechnis.de/pdf/Architektur%20und%20Haut%20Juni%202003.pdf>.
- Tschechow, Anton: *Der Tod des Beamten. Der Dicke und der Dünne. Der Mensch im Futteral*. Übersetzt von Kay Borowsky und Martin Schneider. Stuttgart 2005.
- Valéry, Paul: »L’idée fixe ou deux hommes à la mer«. In: Ders.: *Oeuvres*. La Pleiade 2. Paris 1960, S. 195–275.