

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Zwischen Innen und Außen –

Eine Analyse der Inszenierung und Funktion des Mediums
„Haut“ im Film“

verfasst von / submitted by

Marco Andre Morgenroth, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2017/ Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

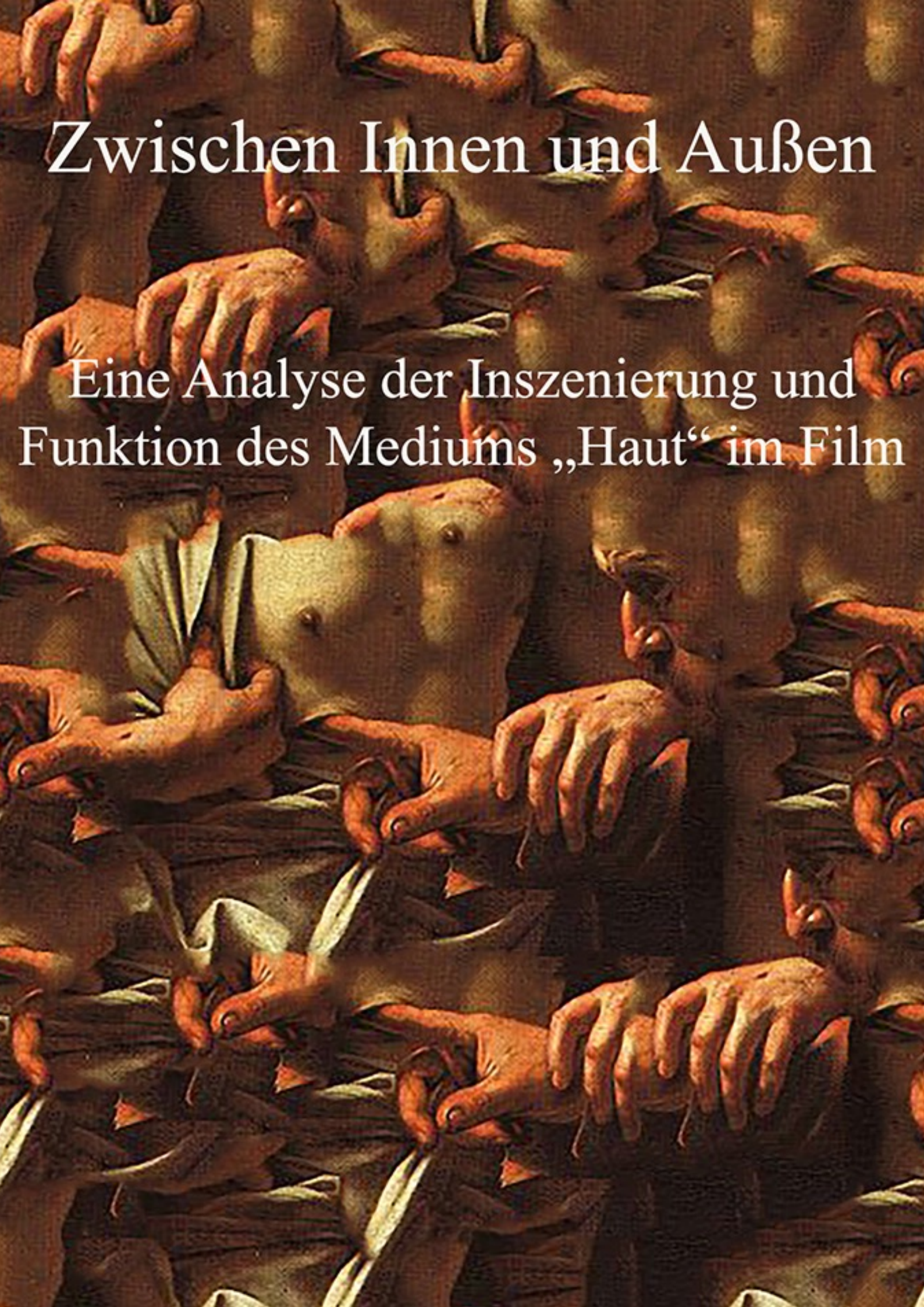
A 066 582

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium
Theater-, Film- und Medientheorie UG2002

Betreut von / Supervisor:

Dr. Rayd Khouloki



Zwischen Innen und Außen

Eine Analyse der Inszenierung und
Funktion des Mediums „Haut“ im Film

I. Nur ein kleiner Schnitt	3
II. Kulturhistorische Betrachtungen der Haut	7
1. Die Haut als Panzer und Ort der Bestrafung in Mythologie und Religion	7
2. Die Häutung - Die ultimative Strafe	8
3. Die Haut des Körpers in früher Anatomie und Medizin	9
4. Eine Haut, die sich verschließt - Die Haut in der Literatur	11
III. Identität in <i>La piel que habito</i> (2011)	18
1. Haut und Identität im Film	18
2. Kern oder Form?	21
3. Die Inszenierung der Haut in <i>La piel que habito</i> (2011)	22
4. Die Elemente der Psychoanalyse in <i>La piel que habito</i> (2011)	24
4.1 <i>Das Spiegel-Stadium</i>	24
4.2 <i>Die Kastrationsangst</i>	26
4.3 <i>Die neun Funktionen des Haut-Ichs</i>	27
5. Der Kern - Was von Vicente bleibt	30
6. Die Form - Robertos Vision	33
7. Ein neuer Kern formt sich - Vera/Vicentes Identität	36
8. Kern und Form	39
IV. Berührung und Kontakt in <i>Martyrs</i> (2008)	42
1. Haut, Berührung und Kontakt im Film	42
2. Die Sektion der menschlichen Existenz	45
3. Die Inszenierung der Haut in <i>Martyrs</i> (2008)	46
4. Die Elemente der Psychoanalyse in <i>Martyrs</i> (2008)	48
4.1 <i>Das Berührungsverbot und Hysterie bei Freud</i>	49
4.2 <i>Mütterliche Berührung und die Laut-Hülle bei Didier Anzieu</i>	50
5. Konstruktive Berührung versus destruktive Berührung	52
5.1 <i>Die Folter der mütterlichen Berührung</i>	53
5.2 <i>Die Folter der gewaltsamen Berührung</i>	56
5.3 <i>Die Folter der Berührungslosigkeit</i>	58
6. Totale Überreizung und totaler Reizentzug	64
7. Eine Existenz aus und in der Berührung	67
V. Schmerz und Lust in <i>Dans ma peau</i> (2002)	69
1. Haut, Schmerz und Lust im Film	69
2. Am Anfang war eine Wunde	71
3. Die Inszenierung der Haut in <i>Dans ma peau</i> (2002)	71

4. Die Elemente der Psychoanalyse in <i>Dans ma peau</i> (2002)	74
4.1 <i>Infantile orale Lustbefriedigung nach Freud</i>	75
4.2 <i>Der Masochismus bei Freud</i>	76
4.3 <i>Der sekundäre Masochismus bei Anzieu</i>	77
4.4 <i>Der Schmerz bei Anzieu und seine Umkehrung bei Esther - Die Schmerzhülle</i>	78
5. Esther und die Lust am Schmerz – Die Geschichte einer Affäre	79
5.1 <i>Eine zufällige Begegnung</i>	80
5.2 <i>Der Widerstand bricht</i>	83
5.3 <i>Im Rausch der Lust</i>	85
5.4 <i>Eine Affäre außer Kontrolle</i>	87
6. Eine Wunde, die nicht zu schließen ist	89
VI. Untersuchung der Wundnaht	91
Literaturverzeichnis	95
Filmverzeichnis	97
Abbildungsverzeichnis	101
Zusammenfassung	103

I. Nur ein kleiner Schnitt

„Unter der Haut, dort, wohin man nicht vordringen kann, befindet sich das ‚Herz‘ oder die ‚Seele‘ des Gegenübers. Die Augen sind die einzigen ‚Fenster‘ hinein in das verborgene Innere, sie müssen Zeugnis ablegen für das, was im Inneren unsichtbar und ungreifbar geschieht. Die Haut erhält eine Stellvertreterfunktion: Als Körpergrenze wird sie zum ‚Medium‘, indem sie statt des Eigentlichen angeblickt und berührt wird, weil eben nur sie zugänglich ist.“ (Benthien 2004, S.210f.)

Claudia Benthien beschreibt mit obigem Zitat die Literatur der Schriftsteller Georg Büchner, Hans Henny Jahn und Robert Musil, die sich in ihren Werken mit der Thematik einer Isolation des Menschen auseinandersetzen, die in dessen unumstößlicher Gefangenschaft in den Grenzen des eigenen Körpers begründet ist. Die menschliche Haut wird als Grenzmauer interpretiert, die einschließt und abwehrt. Sie verhindert das Ergründen, das wirkliche Erkennen eines anderen Menschen. Das Bedürfnis des uneingeschränkten Kontakts muss scheitern, da jeder Mensch in diesen Grenzen gefangen ist. Zum ‚Kern‘ oder zur ‚Seele‘ vorzudringen scheint unmöglich und man ist verdammt sich mit einem Kompromiss zu arrangieren. Um den anderen Menschen wirklich zu ergründen muss sich der Augen als Zeugen bedient werden, die zumindest eine visuelle Öffnung der Grenzen darstellen, oder die Grenze selbst, also die Haut muss als Vermittler, als Medium dienen.

Während in der literarischen Vorstellung Büchners, Jahnns und Musils die Erkenntnis an der körperlichen Grenze ‚Haut‘ Halt machen muss, geht die Erkenntnissuche im Leib nach einem ‚Herz‘ oder einer ‚Seele‘ im Film den Weg des Anatomen. Durch die Öffnung, die Verletzung und das Einreißen der Körpergrenze wird das „verborgene Innere“, das „unsichtbar“ und „ungreifbar“ erscheint, sichtbar und erfahrbar zu machen. Dabei müssen auch hier die Augen „Zeugnis ablegen“ in der visuellen Vermittlung des Films. Das „Eigentliche“, das in dieser Sektion der Haut und des Körpers freigelegt wird, ist die Psyche, die den Menschen ausmacht.

Im Film wird die Haut zum Medium der Menschlichkeit. Sie verbindet den Menschen mit der Umwelt und trennt ihn gleichzeitig von ihr. Es gibt das Bedürfnis nach innen vorzudringen und das nach außen durchzubrechen. Wird die Haut als Medium gewählt, also als vermittelndes Element, so schließt das die Ursprünge des Menschen mit ein.

„Beim Embryo bilden sich Haut und Gehirn aus der gleichen Membran, dem Ektoderm; beide sind ihrem Wesen nach Oberflächen. Ein großer Teil der embryonalen Wahrnehmung im Mutterleib vollzieht sich über die Haut. Der Tastsinn entwickelt sich von allen Sinnen als erster, bereits wenn der Embryo noch keine drei Zentimeter groß ist.“ (Benthien 1999, S. 12)

Was also im Zentrum der Debatte steht, wenn Haut im Film dargestellt wird, ist der Mensch an sich, was ihn ausmacht und in welchem Verhältnis er zu seiner Umwelt steht. Dadurch ergibt sich eine große Chance für Filmschaffende, denn ein so allumfassendes Thema gebündelt allein durch das Thema Haut, eröffnet die Möglichkeit mit einem Bild enorm viel ausdrücken zu können. Für mich,

der sich nicht als Filmschaffender mit dem Thema der Haut auseinandersetzt, sondern in Form einer wissenschaftlichen Arbeit, die versucht die Funktion und Inszenierung von Haut im Film zu analysieren, wird die Thematik ‚Haut‘ zur Herausforderung. Der Umfang und die Komplexität des Themas machen es nötig Einschränkungen vorzunehmen und eine Technik der Analyse zu wählen. Die Einschränkung erfolgt in der Konzentration auf drei Filmbeispiele, die jeweils exemplarisch für drei Aspekte der Hautthematik analysiert werden. Die drei Filmbeispiele sind LA PIEL QUE HABITO (2011) für den Block „Identität“, MARTYRS (2008) für den Block „Berührung und Kontakt“ und schließlich DANS MA PEAU (2002) für den Block „Schmerz und Lust“. Als Werkzeug der Analyse werde ich Erkenntnisse aus der Psychoanalyse verwenden, da mir diese als geeignet erscheinen die Thematik der menschlichen Entwicklung und Psyche im Zusammenhang mit Haut im Film zu untersuchen. Die Filmbeispiele stammen entweder eindeutig aus dem Horrorgenre oder beinhalten Elemente davon. In diesen Filmen wird die Haut und der Körper der Protagonistinnen extremer Einwirkung destruktiver Kräfte ausgesetzt. Wie in der Psychoanalyse die Erkenntnisse über die Funktionsweisen der Psyche aus der Behandlung der Pathologien gewonnen werden, so verhält es sich im Film ähnlich, wenn die Bedeutung der Haut für den Menschen im Film betrachtet werden soll. Dafür eignen sich Horrorfilme, da hier die Zerstörung des Körpers oftmals zentrales Element der Handlung ist. Die ausgewählten Filme gehen aber über reine Gewaltdarstellung hinaus. Mit Hilfe der Psychoanalyse kann aus der dargestellten Destruktion der Körper eine Bedeutung der Haut für den Menschen gezogen werden, die die Haut zu einem vielschichtigen Medium im Film werden lassen.

Eine Analyse der Funktion und der Inszenierung der Haut im Film würde sich auch unter den Aspekten der Erkenntnisse Linda Williams über die *body genres* und die physische Reaktion des Zuschauers anbieten. Aber ich bin der Meinung, dass dies einen weiteren Schritt in der Analyse darstellt und mit Hilfe der Psychoanalyse die Grundlage dafür untersucht wird. Eine fortführende Analyse der Funktion und Inszenierung der Haut im Film im Zusammenhang mit den *body genres* würde aber den Rahmen dieser Arbeit überschreiten (hierzu: Williams, Linda: *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*, 1991). Dieser Argumentation folgend verzichte ich auch auf eine Bezugnahme auf die Arbeiten von Laura Marks, da sie sich mit der *haptic visuality* meiner Meinung nach einen sehr speziellen Aspekt der Bedeutung und Funktion der Haut als Medium widmet, da sie dem Film selbst eine „Haut“ attestiert (hierzu: Marks, Laura: *The skin of the film: intercultural cinema, embodiment and the senses*, 2000)

In der Hauptsache werde ich mich in der Analyse der Filmbeispiele auf die Theorie *Das Haut-Ich* (1998) des Psychoanalytikers Didier Anzieu stützen. In dieser Theorie vereinigt er die

kulturgeschichtlichen Bedeutungsebenen der Haut mit biologischen Grundlagen sowie Erkenntnissen aus der Behandlung seiner Patienten und entwickelt auf der Grundlage dieser Erkenntnisse, seine Theorie, die die Haut zum ursprünglichen Ort der Entwicklung der menschlichen Psyche macht. Sein Haut-Ich, eine stabile und gesunde Form der menschlichen Psyche, bildet sich in der frühkindlichen Entwicklung durch den Hautkontakt mit der Mutter. Dieser ist Fundament für die Entwicklung einer eigenen Identität und trainiert durch die Erfahrung der Berührung die Wahrnehmung des Kindes. In seiner Theorie beruft sich Anzieu auf die Erkenntnisse Freuds zur frühkindlichen Entwicklung und im Besonderen auf dessen Erkenntnis, dass jede psychische Erfahrung auf Grundlage einer körperlichen stattfindet (Vgl. Anzieu 1998, S. 128). Dabei ändert er die Richtung der Psychoanalyse, die diese im 20. Jahrhundert genommen hat, wieder zu einer Annäherung von Psyche und Körper. Dabei ignoriert er aber beispielsweise nicht die Erkenntnisse Jacques Lacans zur Identitätsbildung des Menschen (Vgl. ebd., S. 207f.). Mit Anzieus Theorie als Grundlage, die ich an geeigneter Stelle durch die Erkenntnisse Freuds und Lacans anreichern werde, sollen die Filmbeispiele analysiert werden, die sich zentralen Punkten des Bedeutungskomplexes „Haut“ widmen. Da zur Analyse detaillierte Einführungen zu den jeweils wichtigen Erkenntnissen aus der Psychoanalyse nötig sind, verzichte ich auf ein allgemein einführendes Kapitel hierzu, sondern stelle jeder Analyse der Filmbeispiele ein spezifisches Einführungskapitel der Psychoanalyse voran. In Filmen wurde sich den drei bereits genannten Themenblöcken im Laufe der Filmgeschichte unter Einbeziehung der kulturgeschichtlichen Konnotationen und den Erkenntnissen der Psychoanalyse in vielen Beispielwerken gewidmet, von denen jeweils spezifisch zu jedem Block einige kurz vorgestellt werden. Ergänzung findet die Analyse der Filmbeispiele unter den Aspekten der Psychoanalyse durch die Untersuchung der Inszenierung der Haut im jeweiligen Beispielfilm. Diese Analyse der Inszenierung soll Aufschluss geben über die konfliktbeladene Vorstellung der Ästhetik der Haut in der Gesellschaft.

Durch die Untersuchung der Bedeutung und Inszenierung der Haut im Film unter den Punkten „Identität“, „Berührung und Kontakt“ und „Schmerz und Lust“ hoffe ich zeigen zu können, dass ‚Haut‘ im Film eine Reihe kulturgeschichtlicher Bedeutungskomplexe vereint und dass durch ihre Verwendung als Medium im Film versucht wird, der Psyche des Menschen in besondere Weise nahe zu kommen. Diese Nähe wird besonders in der Destruktion der Haut und des Körpers deutlich, da sich wie in der Psychoanalyse, die Erkenntnis ergibt, in dem sich mit der Behandlung einer Störung beschäftigt wird. In den drei zentralen Filmen wird eine gewaltsame Störung der Integrität und Stabilität des Körpers dargestellt, die durch den Horror, den die Darstellung der Destruktion

hervorrufen, die essentielle Bedeutung der Haut für den Menschen und seine Psyche hervorhebt. Wie in der Destruktion des Körpers, die in den Filmen dargestellt wird, muss auch die allumfassend formulierte These fragmentiert werden und ich hoffe die Teile am Ende dieser Arbeit wieder fein säuberlich vernähen zu können. Ob dabei am Ende Frankenstein's Monster entsteht oder vielleicht doch nur eine fast unsichtbare Narbe zurückbleibt, muss sich zeigen.

Ich möchte daher für jeden Themenblock eine These formulieren:

1. Identität:

Die Haut des Menschen definiert im Film nicht dessen Identität, ist aber Teil der Identitätsbildung.

2. Berührung und Kontakt:

Der Mensch ist im Film ein Wesen der Berührung und ohne sie kann er nicht existieren.

3. Schmerz und Lust

Der Schmerz kann als extremste Form der Berührung zur Wiederherstellung der eigenen Identität führen, falls das Gefühl der eigenen, körperlichen Identität gestört ist.

Anmerkung des Verfassers:

Mir ist bewusst, dass ein gendergerechter Sprachgebrauch in der heutigen Zeit von großer Bedeutung ist. Dennoch habe ich mich aus Gründen der besseren Lesbarkeit für die maskuline Form (im Sinne des ‚generischen Maskulinums‘) entschieden. An dieser Stelle möchte ich daher betonen, dass diese Form geschlechtsneutral gemeint ist.

II. Kulturhistorische Betrachtungen der Haut

1. Die Haut als Panzer und Ort der Bestrafung in Mythologie und Religion

Im antiken Griechenland wird die Haut als schützendes und Kraft spendendes Hilfsmittel im Kampf angesehen und als „[...] bearer of specific powers.“ (Connor 2004, S. 10). Macht besitzen besonders Häute von nichtmenschlichen Wesen oder Tierfelle, wie die vergiftete Haut des Zentauren Nessos oder das Goldene Vlies. Die Macht der Haut eines Wesens lässt sich durch die Aneignung dieser Haut auf einen selbst übertragen: „You could be more entire, more yourself, by taking on another skin.“ (ebd., S. 10). Die angeeignete Haut ist Ausdruck der eigenen Heldenkraft, muss sie doch erst im Kampf gewonnen werden, wie das Fell des Nemeischen Löwen durch Herakles oder die Haut des Riesen Pallas durch Athene, die ihren Schild, die Aegis bedeckt (Vgl. ebd., S. 10). Auch Zeus besitzt eine solche Aegis, die mit der Haut seiner Amme Amaltheia, einer Ziege, bezogen ist (Vgl. ebd., S. 32). Die Haut wird hier also als Trophäe dargestellt, die Macht besitzt ihren Träger zu stärken und zu schützen. Im Falle von Zeus Aegis kommt auch noch die Komponente des mütterlichen Schutzes durch die Haut seiner Amme hinzu. In der griechischen Mythologie versinnbildlicht der Mythos des Achill in besondere Weise diesen Aspekt des mütterlichen Schutzes. Seine Haut wird von seiner Mutter Thetis, einer unsterblichen Göttin, „[...] mit Ambrosia gesalbt und mit Aschenglut bedeckt“ (Benthien 1999, S. 158). Ziel ist es das Kind unsterblich zu machen, was aber durch das zu frühe Herausziehen aus der Glut durch dessen Vater verhindert wird und die berühmte Ferse als Schwachstelle in dieser „Panzerhaut“ zurückbleibt (Vgl. ebd., S. 158). Das Motiv der unverletzlichen Hülle durch die Salbung mit einer Substanz wiederholt sich auch im Bad des Nibelungenhelden Siegfried im Blut des Drachens, bei dem ebenfalls eine fatale Lücke im Panzer zurückbleibt. Claudia Benthien hebt hervor: „Nur die gegen physische Angriffe vollends resistente Haut würde das Subjekt göttlich machen. Erneut ist hier die nackte, empfindliche Haut *conditio humana*, die den Menschen hierarchisch zwischen der Unsterblichkeit der Götter und der dicken Fell- oder Schuppenhaut der Tiere situiert.“ (ebd., S. 158) Die Göttlichwerdung und Unsterblichkeit werden verhindert durch das Verbleiben im Menschsein, welches durch die Verletzbarkeit der Haut symbolisiert wird, die damit auch zum Kennzeichen, zur *conditio humana* wird. Aber wie Benthien weiter ausführt, ist das Streben nach der unverletzlichen und undurchdringlichen Haut eine „männliche Körperimago“ (ebd., S. 161), bei der „[...] es sich nicht weniger um das übergreifende Konzept der narzißtischen Männerphantasie eines

unverletzlichen, nicht-penetrierbaren, phallischen Körpers“ (ebd., S. 161) handelt. Diese Feststellungen zu der „männlichen Körperimago“ werden sich in den folgenden Beobachtungen wiederholen. Aber es wird auch deutlich, dass auch der geöffnete, eben nicht versiegelte Körper, als männlich angesehen und dargestellt wird, sei es in der Mythologie, Medizin oder Kunst. Was den weiblichen Körper und dessen Haut betrifft, so findet dieser in der Mythologie keinen vergleichbaren Platz.

2. Die Häutung - Die ultimative Strafe

Die Bestrafungsform der Häutung oder des Schindens findet nicht nur in der griechischen, sondern auch in der persischen Mythologie ihren Platz und dringt auch in die Überlieferungsgeschichte des Martyriums eines christlichen Heiligen vor. Ihre Anwendung findet sie, sobald eine extreme Übertretung der Ordnung stattgefunden hat, sei es nun der göttlichen oder weltlichen (Vgl. Benthien 1999, S. 84). Im persischen Mythos des Richters Sisamnes, wird dieser gehäutet, da er sich der Bestechlichkeit schuldig gemacht hat. Seine Haut wird als mahnende Trophäe, als Zeichen seiner Schuld auf einen Stuhl gespannt, auf dem sein Nachfolger sitzend, sich dieser ständigen Warnung bewusst sein soll (Vgl. ebd., S. 82 ff.). Der Heilige Bartholomäus soll als Strafe für missionarische Tätigkeit bei lebendigem Leib gehäutet worden sein, aber auch andere Tötungsarten sind überliefert. Bei der Legendenbildung und vor allem der künstlerischen Darstellung ist die Häutung aber die bei weitem dominierende Darstellung (Vgl. Kirschbaum 1994, S. 327). Ein erneuter Einsatz der Häutung als aussagekräftige Bestrafungsmethode für den Versuch sich über eine gegebene Ordnung hinwegzusetzen.

Es wurde bereits erwähnt, dass die Haut eines Wesens im Glauben der Antike Kräfte besaß und man sich diese mit der Haut aneignen konnte und sie als Symbol eines gewonnen Kampfes als Trophäe getragen werden konnte. Handelt es sich aber um die menschliche Haut, die abgezogen wird, so ist es nicht die Kraft die übertragen wird, sondern es ist der Vorgang der Entmenschlichung des Gegenübers, im Sinne einer Auslöschung und nicht einer Überhöhung zum Göttlichen hin. Den Menschen seiner *conditio humana*, seiner Haut zu berauben „[...] nimmt den Opfern mit ihrem Leben auch ihre Identität, sie löscht mit der Haut ‚die Person‘ aus.“ (Benthien 1999, S. 85). Ein besonders prominentes Beispiel in diesem Zusammenhang findet sich in Ovids Metamorphosen. Dort erleidet der Satyr Marsyas die Häutung als Bestrafung für seine Hybris zu behaupten ein Musikinstrument besser spielen zu können als Apoll. In seinen Wehklagen wird nicht nur der

extreme Schmerz deutlich, sondern auch der angesprochene Identitätsverlust und die Gleichsetzung der Haut mit der eigenen Person. „Quid me mihi detrahis? - Was ziehst du mich von mir ab?“ (Ovid 2010, S. 314f.) klagt er während der Schindung, die ihm die Haut raubt und seine Identität vernichtet. Der Marsyas-Mythos hat viele Künstler besonders der Renaissance und des Barock zu Darstellungen der Häutung angeregt, darunter Tizian oder Dirk van Barburen. In diesen Darstellungen erhält der Gott Apoll im Laufe der Zeit immer mehr die Rolle eines Anatomen zugewiesen, der den Körper seziiert und die Haut abträgt, um den Blick frei zu machen auf das darunter befindende Körperinnere, während in der Antike in der skulpturellen Darstellung die Häutung lediglich angedeutet wurde (Vgl. Benthien 1999, S. 82). Ähnliches bemerkt Benthien auch zu Darstellungen der Häutung des Sisamnes und stellt fest, dass dieser meist, wie auf einem Seziertisch liegend, geschunden wird (Vgl. ebd., S. 84). Der Heilige Bartholomäus wird beispielsweise von Marco d’Agrate auch als Skulptur (1562) im Mailänder Dom dargestellt, an der jeder Muskel sichtbar ist. Mit den Darstellungen dieser mythischen Figuren, wird die Haut und das, was sie verbirgt, zum Objekt der anatomischen Darstellungen, in denen es eine grundlegende Diskrepanz zwischen der Darstellung des weiblichen und der des männlichen Körpers gibt.

3. Die Haut des Körpers in früher Anatomie und Medizin

In der Medizin wurde die Haut lange vernachlässigt. So war es im 15. Jahrhundert noch üblich den Überlegungen Aristoteles’ zu folgen, die besagten, dass die Haut selbst keinerlei Rolle für die Empfindung von Reizen oder Berührungen spiele, was sich erst durch die Entdeckung der an die Haut anschließenden Nervenenden im 16. Jahrhundert ändern sollte (Connor 2004, S. 15). Das medizinische Bild der Haut machte seit der Antike eine Entwicklung durch, von der vollkommen versiegelten, schützenden Haut zur durchlässigen, perforierten Schnittstelle: „First of all a pure and inviolable covering then an expressive screen, the skin began through the medieval period to be thought of more as an organ of interchange or permeable membrane, traversable in two directions [...]“ (ebd., S. 21).

Dieses Bild der durchlässigen Haut, die Schadstoffe abführen kann, wurde aber begleitet von der gleichzeitigen Angst vor der Fähigkeit der Haut nicht nur Schadstoffe auszustoßen, sondern sie auch aufzunehmen, die Ausdruck fand in „[...] a closing of the pores that took place across Europe from the end of the medieval period until the nineteenth century.“ (ebd., S. 22). Erst mit den Anfängen der Dermatologie ab der Mitte des 19. Jahrhunderts, rückte man von dem Bild der inneren Säfte und

des Aus- und Einlassens ab, indem Hauterkrankungen nicht mehr mystifiziert wurden (Vgl. ebd., S. 25f.).

In der Anatomie stellte die Haut lange lediglich ein Hindernis dar und wurde ähnlich vernachlässigt, wie in der Behandlung der Krankheiten. Wichtig war es, das darunter liegende Innere des Menschen erkunden zu können (Vgl. ebd., S. 12). Die Abbildungen in den anatomischen Lehrbüchern der Renaissance und des Barock beispielsweise ließen die gehäuteten Körper, die *écorchés* (anatomische Modelle), die den Einblick in ihre Körper gaben, ihre entfernten Häute in den Händen halten oder sie aus ihnen schlüpfen, wie aus einem Kleidungsstück. Die Haut ist hier Dekoration und nicht selbst Ziel des Interesses (Vgl. ebd., S. 14). Aber diese anatomischen Abbildungen geben Einblick in ein streng nach Geschlechtern differenziertes Körperbild, indem gerade die Haut eine zentrale Rolle spielt. Claudia Benthien hat sich ausführlich mit den anatomischen Darstellungen beschäftigt und was sie über das Bild des weiblichen Körpers und die Rolle der weiblichen Haut aussagen. Wie bereits aus den Beobachtungen aus der Mythologie ablesen lässt, ist das Häuten eines weiblichen Körpers in der Darstellung nicht erlaubt, ein Tabu, wie Benthien bemerkt, „das bis in die Gegenwart hinein kaum seine Wirkung verloren hat.“ (Benthien 1999, S. 97). Dabei bezieht sie sich vor allem auf das Fehlen der Darstellungen des gehäuteten weiblichen Körpers in Medizinlehrbüchern und die Tatsache, dass der weibliche Körper, wenn er ohne Haut dargestellt wird, nur zur Betrachtung der Fortpflanzungsorgane dient und diese Muster bis in die Gegenwart anzutreffen sind (Vgl. ebd., S. 97). Die unversehrte Frauenhaut und auch die Darstellung des Unterleibes gefährden nicht die Sichtweise auf den sexualisierten, weiblichen Körper, „[...] die Schichten dazwischen sind mit einem Tabu belegt – insofern sie ‚Wunde‘ sind – oder männlich kodiert – insofern sie ‚Muskelleib‘ sind – und müssen in dieser Unbestimmtheit verharren, da sie sonst eine bestehende Ordnung des Begehrens grundsätzlich gefährden würden.“ (ebd., S. 98). Die Darstellung des weiblichen gehäuteten Körpers zu wissenschaftlichen Zwecken steht dem erotisierten Bild des abgeschlossenen, weiblichen Körpers gegenüber. Der männliche Körper wurde in der mythologischen Darstellung als unsterblicher, unverletzbarer Panzer inszeniert und wird doch in der Anatomie gleichzeitig zum gehäuteten Muskelmann. Diese sich zunächst widersprechenden Motive lassen sich durch das verbindende Element der Virilität und Kraft zur Übereinstimmung bringen. Der männliche Körper kann auch mit Haut sein darunter liegendes Muskelgeflecht und seine Adern präsentieren. Dass der Frauenleib aber nur mit Haut darzustellen ist, liegt in seiner immer gleichzeitig verhandelten Verpflichtung der männlichen Begierde gegenüber. Dies hat ihren Grund in der historisch männlichen Prägung der Medizin, Anatomie und auch der Kunst. Die Verbindung zur Darstellung des Frauenleibes und der weiblichen Haut in der Kunst ergibt sich

durch die enge Verknüpfung der anatomischen Studien der Renaissancekünstler, besonders des Manierismus. Das weibliche Ideal in der Kunst ist aus dem gleichen Gedankengut geboren, das einen gehäuteten Frauenkörper in der Anatomie tabuisiert. Im Gegensatz zum Virilität ausstrahlenden Männerkörper bedarf der Frauenkörper „[...] einer verdeckenden, verhüllenden, glättenden Körperhaut, die das diffuse Innere nicht preisgibt.“ (ebd., S. 100) Die weibliche Haut soll glatt, makellos und weich sein, dabei aber nicht durchscheinen lassen, aus was sie besteht, denn das Bild des edlen, muskulösen Körpers, der vor Kraft strotzt ist, schon dem Mann vorbehalten und was dann noch übrig bleibt in der Vorstellung steht dem männlichen Begehren im Wege: „Die gehäutete Frau, dies scheint das durchgehende Muster zu sein, ist keine Frau mehr. Weiblich ist nur der schlammig-dunkle Nährboden in den Tiefen des Leibes oder die glatte-schöne Hüllenfassade, die diesen Leib umgibt, nicht jedoch die kraftvoll-vitale, aber profane Zwischenschicht aus Muskeln und Gewebe.“ (ebd. S. 101). So wird der weibliche Körper und die weibliche Haut zu einem mythischen Ort der unversehrten, makellosen Schönheit, zu einer Überhöhung als nötige Gegenreaktion auf die ansonsten zwangsläufige Kategorisierung des weiblichen Körpers als abstoßend. Die Beobachtungen aus der Anatomie zeigen sich ebenso im weiblichen Schönheitsideal der Kunst und dadurch sich in die Gegenwart fortsetzend in Werbung, Fernsehen und Kino.

4. Eine Haut, die sich verschleißt - Die Haut in der Literatur

Das Körperbild eines mit der Außenwelt in Verbindung stehenden, nicht isolierten Körpers, verändert sich von antiken und mittelalterlichen Vorstellungen in der Neuzeit beginnend hin zum abgeschlossenen Körperbild der Aufklärung und Moderne (Vgl. Bachtin 1987, S. 360). Diese Entwicklung lässt sich auch in der Kunst ablesen, in der die Beliebtheit des Motivs des gehäuteten Körpers endet, in Zusammenhang mit dem Verschwinden der Häutung als tatsächlicher Bestrafungsart in der späteren Neuzeit. Damit wird die Abkehr der bildlichen Darstellung hin zu einer symbolischen Verwendung in Philosophie und Literatur eingeläutet.

Das Bild eines grotesken, seine Grenzen überschreitenden Körpers lässt sich in den Werken François Rabelais (1494 -1553) noch finden. Michel Bachtain geht in seiner Untersuchung zu Rabelais' Werk auf die Veränderung des „Körperkanon“ (Bachtin 1987, S. 361) in der Neuzeit ein:

„Alles, was absteht und vom Körper ausgeschieden wird, alle deutlichen Ausbuchtungen, Auswüchse und Verzweigungen, d.h. all das womit der Körper über seine Grenzen hinausgeht und wo ein anderer Körper anfängt, wird abgetrennt, beseitigt, verdeckt und gemildert. Ebenso werden

alle ins Körperinnere führenden Organe geschlossen. Zugrunde liegt diesem Motiv die *individuelle und streng abgegrenzte Körpermasse, die undurchdringliche und glatte Fassade des Körpers*. Die *glatte Oberfläche, die Körperebene* erlangt zentrale Bedeutung als Grenze des mit anderen Körpern und der Welt nicht verschmelzenden Individuums.“ (ebd., S. 361)

Die „glatte Körperoberfläche“ wird zum Leitmotiv des Körpers in der Gesellschaft, wie sich in der Literatur widerspiegelt und es entsteht das Motiv der Haut als ‚Mauer‘, welches sich aber, wie auch Claudia Benthien betont „[...] erst im Laufe der Rationalisierungs- und Psychologiesierungsschübe im Verlauf der Aufklärung und im Prozess der Modernisierung“ (Benthien 2004, S. 213) festigt. Die Haut wird zusehends als Gefängnis oder Grenze angesehen, wie beispielsweise eine Passage aus Georg Büchners *Dantons Tod* (1835) veranschaulicht: „Was weiß ich? Wir wissen wenig voneinander. Wir sind Dickhäuter, wir strecken die Hände nacheinander aus, aber es ist vergebliche Mühe, wir reiben nur das grobe Leder aneinander ab, – wir sind sehr einsam.“ (Büchner 1967 Bd. 1, S. 9).

Benthien führt an, dass diese Thematik auch Robert Musil und Hans Henny Jahn ein Jahrhundert später aufgreifen (Vgl. Benthien 2004, S. 209f.). Hervorstechend ist das Motiv der Einsamkeit, des Eindrucks isoliert und vom Kontakt zu einer anderen Person abgeschnitten zu sein. Mit der Entwicklung vom Körperlichen zur Vorherrschaft des Geistigen im Zuge der Aufklärung und des Fortschritts der Wissenschaft in der Moderne, entsteht das Bild, des in seinem Körper eingesperrten Menschen, dessen Grenzen zwar von den Gedanken überwunden werden können, aber nicht vom Gefühl. Hartmut Böhme sieht darin den „cartesischen anthropologischen Dualismus von Geist und Körper“ (Böhme 2001, S. 32), der zur Entfremdung des Menschen und seines Körpers geführt hat, denn „[s]chon dem neuzeitlichen, umwieviel mehr dem modernen Menschen ist sein Körper abgetrieben. Je vernünftiger die Vernunft, um so automatenhafter der Leib, besonders, wenn die Rationalität, wie schon Francis Bacon und erst recht Descartes oder Leibniz forderten, ihre Arbeiten wie eine Maschine, eine Rechenmaschine zu erledigen habe; [...]“.“ (ebd., S. 31f.).

Die rigider gewordene Grenzziehung zwischen Geist und Körper mag auch ein Grund dafür sein, dass in der Literatur und anderen künstlerischen Bereichen eine Faszination für extreme körperliche Darstellungen, Ausschweifungen und Dekadenz entstand. Ihre Skandalwirkung zeigt diese Entwicklung im Beispiel der Literatur des *Fin de Siècle* und im Besonderen an Octave Mirbeaus *Der Garten der Qualen* (1899). Dort sorgen die extrem gewalttätigen Folterpraktiken für die sexuelle Erregung einer englischen Lady aus gehobener Stellung, die sich an der extremen Körperlichkeit und dem Schmerz der Opfer erfreut und dabei Lust empfindet, die sie selbst am Körper spürt: „Und auch mir, teurer, geliebter Liebling, war, als ob die Gerte bei jedem Hieb mir in die Lenden dränge. Das war gräßlich und sehr angenehm!“ (Mirbeau 1974, S. 77) und an anderer

Stelle genießt sie die Beschreibung eines Gewaltakts: „Eine außergewöhnliche Leistung, Mylady! Ich habe einen Menschen umgestaltet von Kopf bis zum Fuß ... nachdem ich ihm die ganze Haut vom Leib gezogen hatte. Er war so schlecht gebaut! Hahaha!“ (ebd., S. 105). Während früher das Umbauen des Körpers, das Einreißen seiner Grenzen normaler Bestandteil der grotesken Literatur war, wird es später zum Ausdruck der ultimativen Qual und zum verbotenen Faszinosum. Die Literatur des 20. Jahrhunderts orientiert sich in weiterer Folge am Körperbild eines *homo clausus*, wie ihn Norbert Elias beschrieb:

„Die Vorstellung des einzelnen Menschen, daß er ein *homo clausus* ist, eine kleine Welt für sich, die letzten Endes ganz unabhängig von der großen Welt außerhalb seiner existiert, bestimmt dann das Bild vom Menschen überhaupt. Jeder andere Mensch erscheint ebenfalls als ein *homo clausus*; sein Kern, sein Wesen, sein eigentliches Selbst erscheint ebenfalls als etwas, das in seinem Innern durch eine unsichtbare Mauer, von allem was draußen ist, auch von allen andern Menschen, abgeschlossen ist.“ (Elias 1997, S. 52)

Das Leiden am Schicksal als *homo clausus* scheint auch Franz Kafka beschäftigt zu haben, wenn er in seinem Tagebuch notiert: „Die feste Abgegrenztheit der menschlichen Körper ist schauerlich [...]“ (Kafka 1990, S. 859) und bei keiner anderen Schriftstellerin wird dieses Leiden deutlicher als bei Sylvia Plath. In ihrem einzigen Roman *The Bell Jar* (1963), der kurz vor ihrem Selbstmord erschien, drückt sie die Gefühlslagen und Eindrücke der Protagonistin Esther in drastischen Haut- und Körpermetaphern aus. Esther über ihren Körper: „[...] it would trap me in its stupid cage [...]“ (Plath 1999, S. 167) und sie sucht Befreiung im Selbstmord, aber kann diesen durch Öffnen der Pulsadern nicht durchführen: „But when it came right down to it, the skin of my wrist looked so white and defenseless that I couldn't do it. It was as if what I wanted to kill wasn't in that skin or the thin blue pulse that jumped under my thumb, but somewhere else, deeper, more secret, and whole lot harder to get at.“ (ebd., S. 155) Die Haut verbirgt das Selbst in der „verborgenen Festung des Leibes“ (Benthien 2004, S. 210). Um sich aus dieser Festung zu befreien tritt die Häutung als Ausdruck der schmerzhaften Befreiung in der Literatur des 20. Jahrhunderts in den Fokus beispielsweise auch in der Lyrik Sylvia Plaths: „In Plaths lyrischem Werk ist die Häutung zentrale Metapher des Rollenwechsels oder der Fragilität des Ich.“ (Benthien 1999, S. 143) Die Häutung erhält so, neben der negativen Konnotation als Bestrafung und als „extremste Einschreibung von Macht“ (ebd., S. 107) zu sein, auch die Bedeutung der „Allegorie für einen Akt der Befreiung oder der (gewaltsamen) Modifikation.“ (ebd., S. 107).

Die Häutung als Befreiung zu sehen, bildet auch das zentrale Thema der feministischen Schriftstellerin Verena Stefan, die unter dem Druck männlicher Dominanz in ihrem autobiografischen Werk *Häutungen* (1975), das Bild der Häutung als emanzipatorische Metapher

aufgreift, aber in ihren Beschreibungen der Vorstellung des *homo clausus* und der Sehnsucht nach wirklichem Kontakt verhaftet bleibt:

„Wenn ich ihm in die augen sehen könnte

um ihm in die augen zu sehen!

Wenn ich ihn streicheln könnte

um ihn zu streicheln!

Wenn ich ihn küssen könnte

um ihn zu küssen!

Wenn ich den linien seines körpers nachgehen könnte

um den linien seines körpers nachzugehen!

Wenn er bei mir liegen würde

um bei mir zu liegen!

Wenn wir uns treffen würden, um uns zu begegnen,

Wenn wir uns sehen wollten, um uns zu ergründen,

Welch ein umsturz!

Nieder mit dem koitus!

Aber ob ich ihm in die Augen sehe, ihn streichle oder küsse, unsere hände greifen aneinander vorbei ins leere, die blicke splintern, sobald sie sich treffen.“ (Stefan 1981, S. 70)

Das Gefühl der männlichen Dominanz hat sich auf ihrer Haut eingeschrieben und lässt auch ihren Körper als Gefängnis erscheinen, durch dessen Haut das sich emanzipierende Ich einen Weg bahnen muss. Schließlich trägt sie diese Häute triumphierend als Zeichen ihrer Befreiung und Entwicklung:

„Dies ist das jahr der kürbisfrau! sie erhob sich, und ging in ihr zimmer. nicht mehr der möchte-gern-schmal-sein-frau, der hätte-ich doch-flache-brüste-frau...

Cloe trägt flicken ihrer alten häute an sich herum. sie ist bunt gescheckt und geht kichernd durch die strassen. im wechsel von licht und schatten schillern hier und da die hautverschiedenheiten auf. die sanfte kompromissbereite haut, die sei-doch-nicht-so-mimosenhaft-haut, die ich-strahle-ruhe-aus-haut, die sinnliche neugierige haut, die alles-erkennen-wollen-haut.

Wer kann bunte haut lesen?

Cloe bewegt die lippen. der mensch meines lebens bin ich.“ (ebd., S. 124f.)

Die Haut erhält in der Literatur schließlich neben der Konnotation als Gefängnis auch ihre aus der antike stammende Interpretation als kraftvolle und schützende Trophäe und die mythologische Facette der Bestrafung und Unterwerfung zurück.

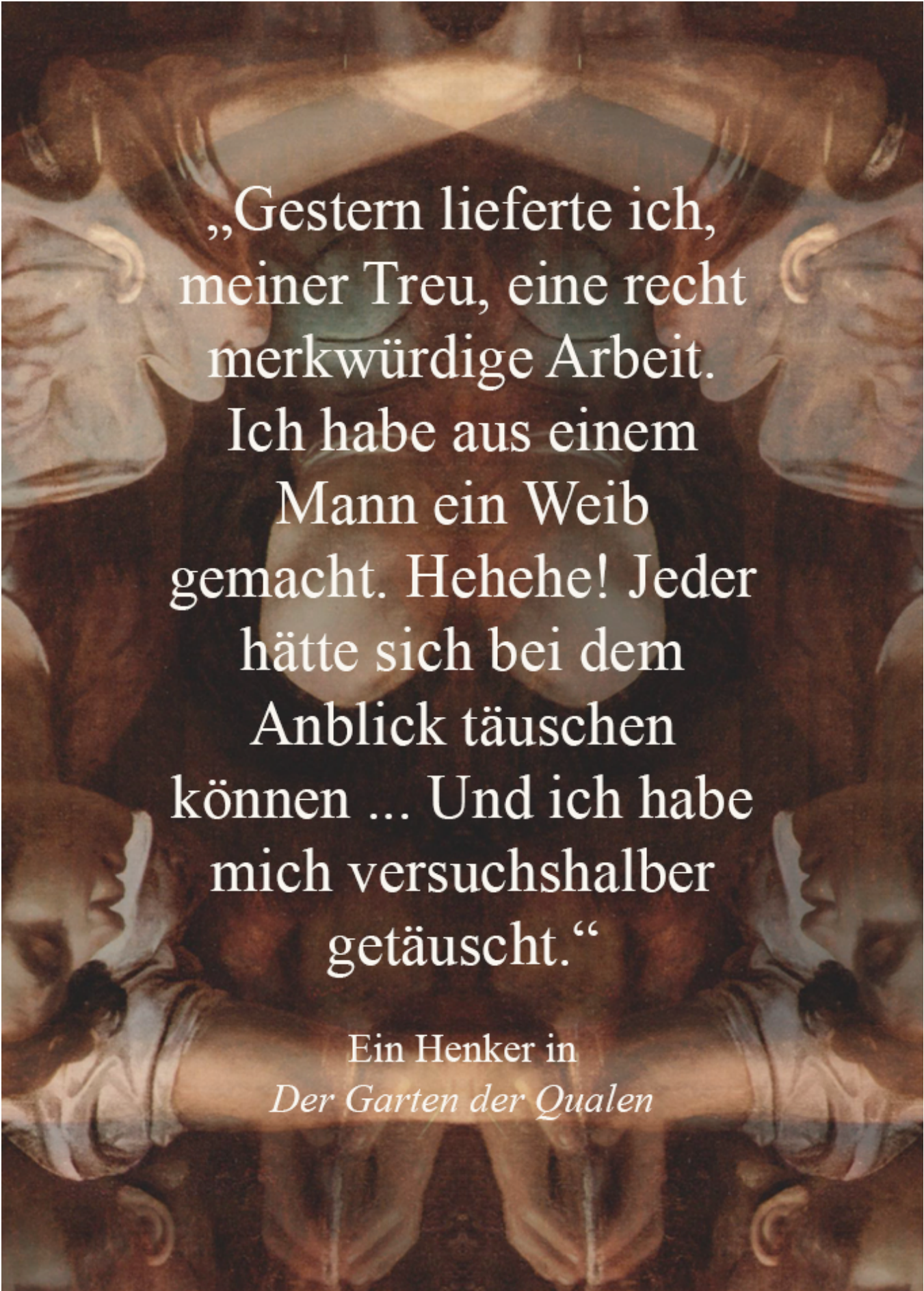
Die Haut in der Literatur war und ist Verhandlungsort und Treffpunkt des Individuums mit der Welt. In Zeiten, in denen sie als Gefängnis aufgefasst wird, verdeutlicht das Streben des Menschen nach Kontakt, Berührung und Austausch, um sich über die eigene Identität und die Beschaffenheit der Welt klar zu werden. Der Haut in der Literatur wohnt Kraft inne, die unterdrücken und befreien, schützen und verletzen kann, gerade weil sie eine Grenze ist. Aber es muss klargestellt werden: „Diese Erfahrung des ‚Innen‘ und ‚Außen‘ ist, obwohl sie uns unmittelbar einleuchtend erscheint, keineswegs die Grunderfahrung aller Menschen in allen Kulturen, sondern vielmehr ein spezifisch

neuzeitlicher europäischer Typ der Selbsterfahrung – und als solche hat sie auch Eingang gefunden in die psychoanalytische Theoriebildung.“ (Benthien 2004, S. 213).

Die Haut als Schnittstelle hat in Geschichte, Mythologie, Medizin, Anatomie, Kunst und Literatur und so vielen anderen Bereichen eine symbolische und emotionale Aufladung erfahren, dass diese „Selbsterfahrung“ des Innen und Außen zwangsläufig eine zentrale Rolle in der Erforschung der menschlichen Psyche einnimmt. Die Eindrücke jenseits der Haut, prägen das, was sich in ihrem Inneren befindet, die Psyche.

Das Kapitel zur antiken Sichtweise der Haut, hat gezeigt, dass die Haut als Symbol der Menschlichkeit gilt, da sie die Sterblichkeit gegenüber den Göttern symbolisiert. Der Wunsch nach Unverwundbarkeit und Unsterblichkeit ist tief mit der Vorstellung der Haut als Rüstung oder Panzer verbunden. Das Bild der Haut als schützender Panzer findet auch Eingang in das Vokabular der Psychoanalyse (Vgl. Anzieu 1998, S. 84f.) und den generellen Sprachgebrauch. Die Bestrafungsform der Häutung, die besonders in der Mythologie eine symbolische Bedeutung enthält, schlägt sich ebenfalls in der Psychoanalyse nieder, so bezieht sich Anzieu beispielsweise explizit auf den Mythos des Marsyas und nimmt diesen Mythos als Grundlage für die neun Funktion seiner Theorie *Das Haut-Ich* (1985). Die Häutung beabsichtigt eine Auslöschung der Identität des Bestraften als Mensch und als ein Individuum. Durch die Rolle der Haut in Anatomie und Medizin sind grundlegende Einflüsse auf die menschliche Psyche und dadurch auch auf die Psychoanalyse festzustellen. Es gab eine Vernachlässigung der Haut bei der Untersuchung des Inneren des Menschen. Diese Vernachlässigung lässt sich auch in der Psychoanalyse feststellen, so Anzieu (Vgl. ebd., S. 32). Die Haut als Ausgleichs- und Austauschorgan für den kranken Körper zu sehen, geht ebenfalls in den Bilderkosmos der Haut ein. Besonders stark sind aber die Besetzungen der Haut als Gefängnis, Mauer und Grenze, die nach den Rationalisierungsbestrebungen der Aufklärung zur vorherrschenden Kennzeichnung der Haut in der Literatur wurden. Der *homo clausus* leidet unter seiner Isolation und sehnt sich nach dem Kontakt und der Berührung eines Gegenübers und versucht seinerseits auch unter dessen Oberfläche zu dringen auf einer Sinnsuche, auf der Suche nach einer Seele. Das Bild der undurchdringlichen Mauer lässt die Haut als Empfindungsort für Schmerz in den Vordergrund treten, um in dieser extremen Form der Berührung und des Kontakts doch einen Einlass zu finden. Dadurch ergibt sich auch die Vorstellung der Haut als Ort der Befreiung aus dieser Isolation und auch aus einer Unterdrückung. Die Haut wird im Laufe der Zeit immer weiter psychologisiert und in zahlreichen verschiedenen Motiven zur Metapher für die Existenz des Menschen und seiner Entwicklung. Sie ist versiegelt, permeabel oder komplett offengelegt. Diese symbolische Bilderwelt beruht auf der Funktion der Haut als Organ der

Wahrnehmung, das uns mittels Berührung gleichzeitig die Welt und uns selbst erfahrbar macht. Sie ist zentrales Element der Identität des Menschen, die sich aus der Grunderfahrung ergibt, sich selbst als abgeschlossene Einheit betrachten zu können durch die Erfahrung der Berührung, die vermittelt: Das bin Ich und das bist Du. Dieser Prozess der Identitätsbildung ist angewiesen auf den Reiz von Außen und betont die Wichtigkeit der Haut als Schnittstelle und das Bedürfnis nach und die Lust an der Berührung. Um das Bedürfnis nach Berührung und Versicherung des Selbst erleben zu können ist manchmal auch der Schmerz, als extreme Form der Berührung nötig, um die Grenze der Haut zu überwinden. Mit der Haut wird gleichzeitig auch das Seelenleben des Menschen verhandelt. Wird sie als Symbol benutzt, steht sie für einen ganzen Bedeutungskomplex und bietet Einblick in die Entwicklung und Psyche des Menschen, was sie zu einem wichtigen Bedeutungsträger in der Psychoanalyse macht, die der Haut neben ihrer symbolischen Bedeutung für die menschliche Psyche auch eine Beteiligung an Pathologien der Psyche hinzufügt.



„Gestern lieferte ich,
meiner Treu, eine recht
merkwürdige Arbeit.
Ich habe aus einem
Mann ein Weib
gemacht. Hehehe! Jeder
hätte sich bei dem
Anblick täuschen
können ... Und ich habe
mich versuchshalber
getäuscht.“

Ein Henker in
Der Garten der Qualen

III. Identität in LA PIEL QUE HABITO (2011)

1. Haut und Identität im Film

Das Thema der Identität hat im Laufe der Zeit verschiedene Ausprägungen erfahren. Im visuellen Medium des Films ist die Frage nach der Täuschung des äußerlich Sichtbaren immer präsent und so stellt sich die Frage im Hinblick auf die Identität: „Können wir dem trauen, was wir sehen?“

Die Identität eines Menschen ist eng mit seinem Aussehen verknüpft, das uns ein Wiedererkennen ermöglicht durch die Einzigartigkeit der Gestalt. Aber es ist auch wesentliche Stütze der eigenen Identität sich im Spiegel als Selbst zu erkennen und dazu gehört im Wesentlichen sein Gesicht und seinen Körper wieder zu erkennen. Aber das äußere Erscheinungsbild gibt auch noch Aufschluss über die Identität *als* Mensch. Drei Spektren der Identität – der Identität für Andere, der Identität des Selbst und der Identität als Mensch – werden im Film über den Körper und in erster Linie über die Haut vermittelt. Im Zentrum steht dabei die Krise dieser drei Formen, durch Täuschung, Identitätsverlust oder durch den Zweifel an der Natur des Menschen. Welche Rolle spielt die Hülle und welche der Kern?

Der Zweifel an der Identität des Menschen als Mensch wird im Horror-Genre schon früh aufgegriffen, wie zum Beispiel in FRANKENSTEIN (1931). Hier ist der Versuch die menschliche Erscheinung zu imitieren offensichtlich gescheitert und der Horror steckt in der dadurch so schrecklich wirkenden Erscheinung. Aber der subtilere Horror des Zweifels an der menschlichen Identität, obwohl durch das Erscheinungsbild nicht bestätigt, wird zu einem zentralen Motiv vor allem des Sci-Fi-Horrors, wie bei THE DAY THE EARTH STOOD STILL (1951), INVASION OF THE BODY SNATCHERS (1978) oder UNDER THE SKIN (2013). Die menschliche Haut wird zur Maske, die von Aliens getragen wird. Der Körper ist eine Hülle, die gefüllt wird, was auch im Motiv des besessenen Körpers beispielsweise in THE EXORCIST (1973) oder AMITYVILLE HORROR (1979) aufgegriffen wird. Aber die menschliche Hülle dient auch zur Anthropomorphisierung von Robotern im Film, wie schon in ALIEN (1979), THE TERMINATOR (1984) oder EX MACHINA (2015). In früheren Beispielen wird zu meist mit der Enthüllung als Maschine der Eindruck des Menschlichen auch visuell nicht mehr aufrecht erhalten, beispielsweise durch die Zerstörung der Hülle und Freilegung des Skeletts. In moderneren Filmen, im Zuge der immer weiter fortschreitenden Entwicklung künstlicher Intelligenzen, zeigt sich eine Tendenz die mechanische Natur nicht mehr zu verdecken, sondern den Fokus auf die Frage zu legen: „Was macht den Menschen aus?“. In EX

MACHINA (2015) beispielsweise wird der Roboter Ava von Beginn an als solcher dargestellt, mit der transparenten Hülle, die den Blick auf das Innenleben der Maschine preisgibt. In starkem Kontrast dazu steht ihr menschliches Gesicht, das nicht nur durch seine Attraktivität, sondern besonders durch seine Lebensechtheit besticht. Wie bereits in BLADE RUNNER (1982) soll auch hier durch einen Test festgestellt werden, wie menschlich Ava ist. Die Diskrepanz zwischen äußerer Erscheinung und der gleichzeitigen Präsentation eines menschlichen Geistes verhandeln die Frage, ob eine menschliche Erscheinung überhaupt nötig ist, um die Identität als Mensch zu besitzen oder ob die menschliche Identität nicht sogar überflüssig wird, wenn erst die Bedeutung des menschlichen Körpers und schließlich die des menschlichen Geistes verschwindet, um Platz zu machen für die künstliche Intelligenz. Im Film HER (2013) verliebt sich der menschliche Protagonist sogar in ein Betriebssystem, ohne eine Möglichkeit zu haben dieses jemals als Körper zu sehen oder berühren zu können.

In LES YEUX SANS VISAGE (1960) versucht ein Vater mit fanatischem Eifer und grausamer Skrupellosigkeit seiner Tochter ein neues Gesicht zu geben, da ihr eigenes durch einen schweren Unfall schwer entstellt wurde. Er entfernt jungen Frauen die Gesichtshaut. Mit dem Gesicht der anderen Person wird aber auch zwangsläufig die Identität dieser Person angenommen zumindest oberflächlich. In FACE/OFF (1997) wird diese Thematik aufgegriffen, denn welche bessere Maske gibt es, als ein tatsächlich menschliches Gesicht? Mit dem Gesicht tauschen die beiden Antagonisten des Films auch ihr Leben und müssen automatisch, um dem Anspruch der Umwelt gerecht zu werden, auch einen Teil der Persönlichkeit des anderen annehmen, um nicht aufzufallen. In den Momenten, in denen sie aber ihr wahres Ich durchscheinen lassen, sorgen sie für Irritation bei ihrem Gegenüber, das das Bild nicht mit dem Gefühl zur Deckung bringen kann. Bestehen ernsthafte Zweifel an der Identität des Gegenübers, kommen gemeinsame Erinnerungen ins Spiel, die einen Beweis der Identität liefern sollen. Dass diese manipulierbar sein können, ist beispielsweise Thema in TOTAL RECALL (1990) oder RESTORATION (2016). Der Protagonist in RESTORATION (2016) lässt ein Backup seiner Erinnerung vornehmen und erwacht in einem völlig anderen Körper. Während er sich über seine Identität vollkommen im Klaren ist, muss er feststellen, dass jemand anderes seinen Platz in seinem Körper und seinem Leben eingenommen hat. Der Körper ist Teil der Identität, die sich zusammensetzt aus dem, was oder wer wir glauben zu sein und daraus, was die Umwelt glaubt. Der Schrecken entsteht, wenn Körper und Identität eben keine Einheit sind, sondern nur bewohnte Hülle oder vielleicht sogar ein Gefängnis. In THE SILENCE OF THE LAMBS (1991) häutet der Killer Buffalo Bill seine weiblichen Opfer an gewissen Körperstellen, um sich eine Hülle zu erschaffen, die ihn in ein weibliches Wesen transformieren soll. Seine Haut

ist sein Gefängnis und die fremde Haut wird mit der Macht besetzt, seinen als falsch empfundenen Körper in den richtigen zu verwandeln und Körper und Identität zur Deckung zu bringen.

In *LA PIEL QUE HABITO* (2011) finden wir nahezu alle diese bisher genannten Themenkomplexe. Der Protagonist Vicente findet sich nach einer erzwungenen Geschlechtsumwandlung in einem fremden, weiblichen Körper wieder. Er bewohnt diese Hülle, wie ein Alien und sein Selbst ist verborgen, denn es wurde nicht nur das Geschlecht äußerlich verändert, sondern auch sein Gesicht und seine komplette Haut neu modelliert. Er erhält sogar einen neuen Namen – Vera- Was ihm bleibt ist die Erinnerung, um seine Identität zu behalten, aber auch das kann ihn nicht vor dem Einfluss seines veränderten Äußeren bewahren. Er muss zu einer Einheit seines neuen Körpers und seiner alten Identität finden, um diese Krise zu überstehen und die Maske seines neuen Körpers nutzen, um seine Umwelt zu täuschen. Der Kern/Vicente und die Hülle/Vera finden zu einer Einheit/Vera/Vicente.

2. Kern oder Form?

Die Wahrnehmung der Haut als Grenze zwischen dem Selbst und dem Anderen, der Umwelt und damit auch seiner Mitmenschen, spielt in der Entwicklung des Menschen eine zentrale Rolle. Diese Entdeckung ist der Startschuss für einen gewaltigen Prozess an dessen Ende – falls es ein solches Ende gibt – die eigene Identität steht, wie durch die psychoanalytischen Betrachtung in diesem Block der Arbeit deutlich werden soll. Eine eigene Identität, die aus Erinnerungen, Erfahrungen, der Selbst- und Fremdwahrnehmung besteht. Die Haut verbindet in spezieller Weise genau diese Facetten der Identität, die geistig-seelischen, sowie die sensorisch-körperlichen Bestandteile. Was wir im Spiegel sehen, ist Teil unserer Identität, genauso wie das Bild, das Andere von uns haben. Wir sehen unser Alter, unser Geschlecht, wir sehen Krankheiten, Narben und Tattoos. Diese Haut riecht nach uns, sie schwitzt, wenn wir uns anstrengen, sie errötet, wenn wir uns schämen oder erregt sind. Sie spiegelt nicht nur wider, wie wir aussehen, sondern wer wir sind. Sie identifiziert uns als menschlich, aber sie identifiziert uns auch als ein Wesen, das die Summe seiner Erfahrungen ist. Dabei geht es nicht nur darum zu sehen, dass es unsere Haut ist, sondern auch darum es zu fühlen, sich selbst in dieser Haut zu fühlen, zu wissen, dass diese Haut zwar nicht meine Identität ist, aber dass sie Teil dieser Identität ist. In *LA PIEL QUE HABITO* (2011) wird der Protagonist Vicente diesem Teil seiner Identität beraubt. Durch eine neue Haut und ein neues Aussehen wird er in eine Identitätskrise gestürzt. Das Medium „Haut“ vermittelt den Konflikt zwischen Repräsentation und Identität und stellt die Frage: Wer bin ich? Das was ich sehe und anfasse oder das was ich fühle und glaube? Pedro Almodóvar widmet sich in seinem Film dieser Frage und gleichzeitig einem seiner immer wiederkehrenden Themen – der sexuellen Identität. Dafür webt er mit Hilfe des Mediums Haut ein dichtes Netz aus psychoanalytischen Referenzen, das in diesem Kapitel erläutert werden soll. Davor werde ich auf die besondere visuelle und symbolische Inszenierung der Haut im Film eingehen, um zusammen mit den Impulsen aus der Psychoanalyse die Grundlage für die Beobachtung zu schaffen, dass durch das Medium Haut die Problematik des Konflikts zwischen Identität und Repräsentation deutlich gemacht und gleichzeitig auf die Lösung hingewiesen wird. Durch Vera/Vicentes Transformation und seine Identitätskonflikt soll betont werden, welche enorme Rolle die Haut für die Identität eines Menschen spielt, aber auch wo die Grenzen ihrer Bedeutung liegen.

Ich benenne die Hauptfigur als Vera/Vicente, da ich glaube dadurch ihrer Identität und somit der Summe ihrer Erfahrungen und Facetten am besten gerecht werden zu können. Falls an mancher Stelle lediglich Vicente genannt ist, so ist dies zur Verdeutlichung eines Unterschieds geschehen.

Trotzdem verwende ich für Vera/Vicente sprachlich das maskuline Genus, da es mir durch die Ergebnisse meiner Untersuchung als die passende Zuordnung erscheint. Ich hoffe darlegen zu können, dass sich mit der Änderung des Erscheinungsbildes, nicht gleichzeitig die Änderung der Identität eintritt. Zu Vicentes Identität gesellt sich die Facette Vera hinzu, nicht im Sinne einer Verdrängung, sondern einer Bereicherung.

3. Die Inszenierung der Haut in LA PIEL QUE HABITO (2011)

Die weibliche Haut und damit der weibliche Körper wird in LA PIEL QUE HABITO (2011) in besonderer Weise inszeniert. Die Objektivierung und Überhöhung der weiblichen Haut als makellose Oberfläche und Sammelort männlicher Phantasie manifestiert sich im künstlich geschaffenen Körper und der Haut Vera/Vicentes und folgt dem, an anderer Stelle dieser Arbeit bereits erwähnten, Ideal der abgeschlossenen, makellosen weiblichen Haut. Der weibliche Körper wird hier als Schlachtfeld männlicher Besitzansprüche und unrealistischer Vorstellungen dargestellt. Roberto Ledgard ist Schönheitschirurg und verhilft Frauen dazu, sich diesen unrealistischen Ansprüchen und Vorstellungen anzupassen. Für ihn geht es um die äußere Erscheinung, sei es ein makelloser Körper oder beispielsweise seine Obsession für Kleider als Zeichen der Weiblichkeit. Vera/Vicente lehnt die weibliche Kleidung ab und zerreißt sie sogar, da er sich nicht mit seiner weiblichen Erscheinung identifizieren kann. Kleider sind eine Hülle, eine Haut, die sich Frauen anziehen sollen, um dem Mann, in diesem Fall Roberto, zu gefallen und um seinem Bild der Weiblichkeit zu entsprechen. Die Konstruiertheit dieser Vorstellung der weiblichen Haut wird im Film durch ihren Ursprung im Reagenzglas aus menschlichen und tierischen Zellen verdeutlicht. Diese Haut als Sinnbild eines Zwangs einem Schönheitsideal zu folgen, wird Vera/Vicente im wahrsten Sinne des Wortes übergestülpt: „Cosmetic surgery in this film points to the ruthless system of skin as a tell-tale sign of youth , beauty an health that is likely to result in what sociologist Susie Orbach has called ,beauty terror’“ (Aldana Reyes, 2014 S. 822f.). Vera/Vicente ist nicht nur im übertragenen Sinn Gefangener des Schönheitswahns. In Robertos Welt ist alles auf Hochglanz poliert und ebenso das Bild, das dem Zuschauer präsentiert wird. In edlem Setting und technisch bearbeiteten Bildern wird Vera/Vicentes Haut inszeniert wie ein Kunstwerk: „Resplendent, smooth, and pore-less, it reflects the light and shines through to us.“ (Dika 2014 S. 49) Beim Überlagern der kopflosen Puppe, an der Roberto die Hautstücke präpariert, und Vera/Vicentes Körper ist in einer Szene kein Unterschied zwischen seiner und der Haut der Puppe zu erkennen. Keine Falte, kein

Haar, keine Farbunterschiede und keine einzige Stelle, an der der Blick hängen bleiben kann. Der Blick gleitet förmlich ab, an der glatten, unzugänglichen Oberfläche, der die Dreidimensionalität fehlt. Die Konstruktion dieser idealen Haut wird umso mehr deutlich, betrachtet man die Linien, die die Nähte der Hautstücke abbilden und auf der Puppe noch sichtbar sind. Damit wird Vera/Vicente zum umgekehrten *ecorchèr*, das bewusst alles darunter liegende verdeckt. Wie eine Schneiderpuppe dient jene Puppe dazu Vera/Vicentes Hautkleid zu

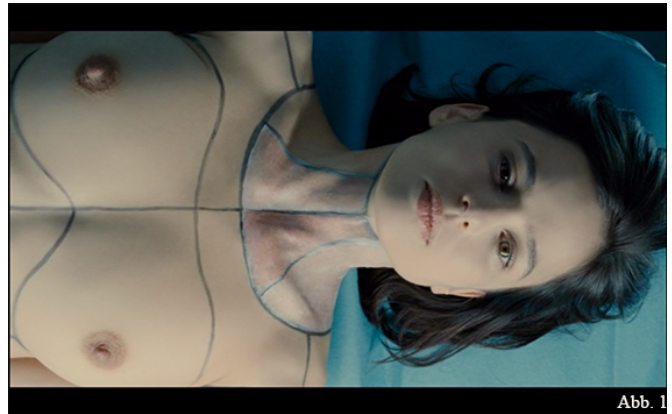


Abb. 1

gestalten. Als die einzelnen Stücke auf seinem Körper vernäht worden sind, sieht er selbst aus, wie diese von Nähten und Vermessungslinien überzogene Puppe. Diese Kunsthaut verkörpert das Ideal der abgeschlossenen weiblichen Haut, die nichts von den unreinen körperlichen Vorgängen darunter erahnen lässt. Sie besitzt nicht einmal Poren, die Öffnungen schaffen oder Falten, die Schatten werfen. Die Entwicklung des Hautbilds, das sich mit Beginn der Neuzeit etabliert hat, findet in einer solchen Darstellung seinen Höhepunkt. Der Kontrast zu natürlicher Haut wird im Laufe des Films deutlich, betrachtet man Robertos Haut im Vergleich. Anhand seiner faltiger und schlaffer werdenden Haut lässt sich die Zeit ablesen, die vergeht, während bei der reinen Betrachtung von Vera/Vicentes Haut, kein Hinweis darauf gegeben wird. Sobald die Narben verheilt sind, gibt es keine lesbaren Spuren mehr. Eine Art Spuren einzuritzen, wie es Vera/Vicente versucht, wird sofort durch das Transplantieren neuer Hautstücke verhindert, um wieder einen Zustand der „idyllic beauty“ (Price 2015, S. 307) herzustellen. Besonders auffällig wird der Kontrast, wenn Roberto und

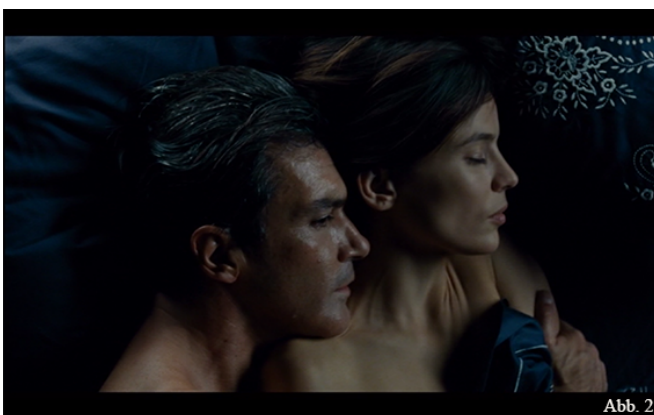


Abb. 2

Vera/Vicente gemeinsam im Bett liegen. Robertos Haut ist gebräunt, zeigt Zeichen seines Alters, wie Falten und Flecken. Das Leben hat sich in seine Haut geschrieben und wird auch aktiv darauf sichtbar, wenn sie durch Talg und Schweiß glänzt und das Pulsieren seiner Halsschlagader zu erkennen gibt. Zwar ist Roberto weit entfernt davon

eine mit Haut überzogene Studie der männlichen Muskeln zu sein, aber dennoch, gibt seine Haut wesentlich mehr über das Darunter preis als Vera/Vicentes. Daneben wirkt Vera/Vicentes Haut vollkommen eben, unberührt von Alter oder beispielsweise Sonnenlicht. Milchig und matt leuchtet

sie auf der dunklen Bettwäsche und jede Unebenheit, Verfärbung oder Linie müsste deutlich hervortreten, aber stattdessen ist sie eine reine, glatte Lasur. Diese weibliche Haut wurde von einem Mann konstruiert und einem Mann aufgezwungen, dessen restlicher Körper ebenso nach den Weiblichkeits-Vorstellungen eines Mannes konstruiert wurde. Vera/Vicente wird so zur Verkörperung eines idealen Frauenbildes, das so nur in der Künstlichkeit existiert und in der Kunst selbst. Vera/Vicente wird zu einem lebendigen Photoshop-Bild, bei dem jeder Makel einfach wegretuschiert wird und das den eigentlich unerfüllbaren Wunsch nach dem perfekten Äußeren, der perfekten Haut, symbolisiert und auf einem unrealistischen Schönheitsideal beruht. „Vera’s (Elena Anaya) skin, a new type of hybrid, that is resistant to pain and which can absorb scars, is meant to reflect these anxieties.“ (Aldana Reyes, 2013 S. 823) Die optimierte visuelle Präsentation des weiblichen Körpers als Kunstwerk wird im Film besonders deutlich durch die Art der Darstellung von Vera/Vicentes Körper auf dem Bildschirm in Robertos Zimmer. Vera/Vicente steht unter ständiger Beobachtung, aber anders als die Schwarzweißmonitore in der Küche, zeigt dieses Bild Vera/Vicente in hochauflösenden Farbbildern. Es ist die Wiederholung der Motive auf den großen Renaissance-Gemälden, die im Treppenhaus hängen, „pictures of reclining nudes with their bodies prominent to the viewer.“ (Dika, 2014 S. 49). Die Beobachter auf den Gemälden, Roberto als Beobachter am Bildschirm und der Zuschauer als Beobachter auf seinem Bildschirm bewundern die Schönheit des weiblichen Akts. Robertos Liege wirkt wie eine Sitzgelegenheit in einem Museum, die vor einem Kunstwerk zum Verweilen einlädt und zur eindringlichen Betrachtung. Der Fernseher bildet den Rahmen und lässt sogar ein Zoomen zu, um besonders schöne Stellen genauer betrachten zu können. Vicente ist ein lebendes Kunstwerk und ebenso wie dieses ein Objekt für Ästheten und Ausdruck eines auf natürliche Weise unerreichbaren Ideals.

4. Die Elemente der Psychoanalyse in LA PIEL QUE HABITO (2011)

4.1 Das Spiegel-Stadium

Vicente erlebt nach seiner Vaginoplastik eine Art zweites Spiegelstadium, wie es Jaques Lacan bei Kleinkindern beschrieben hat. In diesem Verständnis der menschlichen Entwicklung „looking at your own skin is an important process of developing the self“ (Price 2015, S. 311). Anders als in dieser Theorie gibt es aber bei Vera/Vicente kein Erkennen des Selbst im Spiegel, sondern die Unvereinbarkeit mit dem Spiegelbild tritt drastisch zu Tage. In seinem Zimmer hängt lediglich ein

kleiner, runder Spiegel, der das Betrachten seines gesamten Körpers unmöglich macht. Um seinen umgeformten Unterleib sehen zu können, muss er auf einen Stuhl steigen. Sein Kopf ist im Spiegelbild nicht zu sehen und macht ihn in der Reflexion zu einem gesichtslosen, zerteilten Körper. Er lüftet seinen Morgenmantel und starrt schockiert auf das Bild, das der Spiegel zurückwirft. Ein Erkennen und Akzeptieren dieses Bildes, als zu ihm gehörig und als ihn abbildend, scheint unmöglich, angesichts der traumatischen und erzwungenen Transformation. Das Zusammensetzen zu einem Bild seiner Selbst wird versinnbildlicht durch das Abschneiden seines Kopfes in dem zu kleinen Spiegel. Er kann visuell seinen neuen Körper nicht vereinbaren mit dem, was seine Person am deutlichsten kennzeichnet – seinem Gesicht. Das Erkennen im Spiegel ist nicht möglich ohne eine Krise auszulösen. Vicente weiß, dass dieses Spiegelbild zu ihm gehört, aber er ist verwirrt, weil es nicht das zeigt, wovon er seit dem ersten Erkennen seines Ichs überzeugt war. Ihm ist das Selbst-Erkennen verwehrt, weil er wie das Kind vor dem Spiegelstadium seinen Körper nur fragmentarisch wahrnimmt, da er sich nie ganz betrachten kann. Es gibt keine anderen Spiegel im Haus und auch Roberto sagt am Operationstisch sitzend, über Vera/Vicentes Körper gebeugt, der rein äußerlich der einer Frau ist: „Schade, dass du dich nicht selbst sehen kannst.“ Das angedeutete Erkennen im Spiegel kann nicht stattfinden, also auch nicht die Erkenntnis „So sehen mich die anderen.“

„Die Funktion des Spiegelstadiums erweist sich uns als Spezialfall der Funktion der *Imago*, die darin besteht, daß sie eine Beziehung herstellt zwischen dem Organismus und seiner Realität – oder, wie man zu sagen pflegt, zwischen der *Innenwelt* und der *Umwelt*.“ (Lacan 1986, S. 68) Vera/Vicente kann in dieser Gestalt keine Grundlage für das herstellen, was Lacan als „je“ bezeichnet und sich folglich nicht selbst als Subjekt wahrnehmen (Vgl. ebd., S. 64). Er entwickelt lediglich ein Verständnis dafür, wie Roberto ihn wahrnimmt. Vera/Vicente erkennt, dass er das Objekt von Robertos Begierden ist. Nach seiner Vaginoplastik muss er verstehen lernen, dass sich sein eigenes Körpergefühl von seiner äußeren Erscheinung nun vollkommen unterscheidet und dass ihn dieses Bild nach außen hin repräsentieren wird, „[...] the body formerly perceived as whole (Vicente's male body) is now seen in the mirror as fragmented (only torso), lacking (castrated) and alien (female)“ (Price 2015, S. 311). Das Konzept des Spiegelstadiums basiert auf dem Erkennen durch die Wahrnehmung von Außen, was identitätsstiftend wirkt (Vgl. Lacan 1986, S. 64). Der Konflikt, mit dem sich Vera/Vicente nun konfrontiert sieht, findet zwischen seinem Selbstbild und seiner Erscheinung statt. Er muss sich der Frage stellen, ob die Veränderung seiner Erscheinung, also des Spiegelbildes, auch sein Selbstbild verändern und zur Konstitution einer neuen Identität beitragen wird.

4.2 Die Kastrationsangst

Die Angst vor Kastration führt beim männlichen Kind laut Freud bei positiver Bewältigung zur Lenkung des sexuellen Interesses weg von der Mutter hin zu außerhalb der Familie stehenden Frauen und begründet damit die Ausrichtung des Kindes zur Gesellschaft hin. Die Kastration wird hier als Strafe angesehen, die vom Vater angedroht wird. Das Kind ordnet sich somit symbolische unter und kann seinen Platz in der Gesellschaft finden. In *Der Untergang des Ödipuskomplexes* (1924) und in *Einige psychische Folgen des anatomischen Geschlechtsunterschieds* (1925) geht Freud auf die Überwindung des Ödipuskomplexes durch die Kastrationsangst ein¹, was schließlich zur Kulturstiftung führt. (Vgl. Freud 1905, S128f., Freud 1925, S. 265 sowie Heise 2001, S. 110)

Im Film findet dieses symbolische Konzept nun nicht im Dreieck Vater-Mutter-Sohn statt, sondern zwischen Roberto-Norma-Vera/Vicente. Es wird aus der symbolischen, hypothetischen Sphäre gehoben und findet reale Anwendung. Vicente wird von Roberto kastriert als Bestrafung für die Vergewaltigung, also das Begehren, seiner Tochter Norma und für das Überschreiten des Verbotes. Durch die tatsächliche Ausführung wird der Effekt der Kastrationsangst, die symbolische Unterordnung in einem System der Gesellschaft und Gesetze, gestört. Der Effekt Orientierung zu geben und den Platz im Gefüge der Welt zu finden, wird der neuen Schöpfung Robertos verwehrt. Der kastrierte Mann, der keine Frau ist und keine Mutter werden kann, steht außerhalb der symbolischen Ordnung. Die Ausführung der Kastration ist ein Beweis von Robertos Dominanz Vicente gegenüber. Dahingehend wird Vicente zwar in eine Hierarchie eingeordnet, aber eben nicht in eine Ordnung, die seine eigene Entwicklung fördert, sondern seine Isolation verdeutlicht. Die Transformation wird zur Identitätskrise, zum „psychosexual trauma of being cut or fragmented“ (Price 2015, S. 306). Vicente wird seiner sexuellen Identität als Mann beraubt, und gerät dadurch in ein Vakuum der Zuordnung, denn die Gesellschaft kann ihn weder als Frau noch als Mann wahrnehmen. Vicente ist natürlich kein Kind, aber sein altes Leben ist beendet und er muss ein neues beginnen, was ihn durch seinen neuen Körper auch in der Bildung seiner Identität an den Anfang zurückführt. Damit wird durch Vicentes Kastration eines der Hauptthemen des Films verdeutlicht, nämlich die Frage nach der Konstitution von Geschlechterdifferenz und sexueller Identität: „Castration is the central trauma in ‚The Skin I Live In‘, and it is arguably a fear that lies at the basis of male infantile discoveries of sexual difference“ (ebd., S. 48)

¹ beim Jungen; er betont laufend die Unsicherheit, wie es beim Mädchen ablaufen könnte

4.3 Die neun Funktionen des Haut-Ichs

Wie schon im Falle der Kastrationsangst und des Spiegelstadiums werden im Film Theorien und Denkfiguren aus der Psychoanalyse dargestellt und aus dem symbolischen Rahmen gehoben. Didier Anzieu baut seine Theorie des Haut-Ichs auf den tatsächlichen biologischen und sensorischen Funktionen der Haut auf und überträgt diese auf die psychische Entwicklung des Menschen und schafft mit dem Haut-Ich, „[...] ein Bild, mit dessen Hilfe das Ich des Kindes während früher Entwicklungsphasen – ausgehend von seiner Erfahrung der Körperoberfläche – eine Vorstellung von sich selbst entwickelt als Ich, das die psychischen Inhalte enthält.“ (Anzieu 1998, S. 60). Läuft die Entwicklung ohne Störungen ab, kann der Mensch ein stabiles Haut-Ich entwickeln, das nötig ist zur Konstituierung einer eigenen Identität. In *LA PIEL QUE HABITO* (2011) erhält Vera/Vicente nach seiner Geschlechtsumwandlung eine neue Haut. Er wurde von Roberto wieder geboren mit weiblichem Geschlechtsteil. Diese Wiedergeburt ist ein gewaltsamer und unfreiwilliger Akt. Er steht am Anfang der Entwicklung eines neuen Haut-Ichs, ohne aber das alte verloren zu haben. Was verloren gegangen ist, ist der Grundstein seines alten Haut-Ichs. Bei der Betrachtung der verschiedenen Funktionen des Haut-Ichs kann sich der Frage nach Vera/Vicentes Identität genähert werden. Diese Funktionen dienen für Anzieu dazu „[...] systematischer die Parallele zwischen den Funktionen der Haut und den Ich-Funktionen [zu] ziehen, [...]“ (ebd., S. 131). Das Haut-Ich besitzt eine *Stützfunktion* und soll, ähnlich wie es die Haut mit dem Körper macht, die Psyche zusammenhalten (Vgl. ebd., S. 131ff.). Diese Funktion wird über die stützende Art und Weise des Haltens durch die Mutter aufgebaut. Vicente erhält als eine Art Ersatz für diesen mütterlichen Stützvorgang von Roberto einen eng anliegenden Anzug, der laut Roberto die neue Haut stützen und formen soll. Vera/Vicentes Psyche braucht nach dem Trauma der Geschlechtsumwandlung und Häutung die *Stützfunktion* des Haut-Ichs, die helfen soll diese zusammenzuhalten. Aber er erhält keine Stütze, sondern ein Korsett, das ihn einschnürt und in den Zwang einhüllt eine bestimmte Form anzunehmen, die Roberto erschaffen möchte: „Vera/Vicente’s suit is an oppressive one: it is ultimately designed not to fit Vera/Vicente’s body, but to shape it.“ (Aldana Reyes 2014, S. 824). Mit der Stützfunktion hängt die *Behälterfunktion* eng zusammen. Sie lässt die Haut als eine Art Tasche etwas beinhalten, nämlich die Psyche selbst. Die Angst, die im Zusammenhang mit der *Behälterfunktion* einhergeht, ist die vor der durchlöcherten Haut und dem Herausfließen der Psyche (Vgl. Anzieu 1998, S. 134ff.). Durch die Beschaffenheit von Vera/Vicentes Haut wird diese Angst

ins Gegenteil verkehrt, denn sie ist ohne jede Öffnung und absolut widerstandsfähig. Sie erzeugt ein Gefühl des Gefangenseins in diesem hermetisch abriegelten Behälter. Durch diese Abschottung der Haut wird die *Reizschutzfunktion* als eine weitere zentrale Funktion des Haut-Ichs gestört. Eigentlich sollte sie zur Regulation des Reizempfindens und zum Schutz einer eventuellen Reizüberflutung dienen (Vgl. ebd., S. 136f.). Die Reizempfindlichkeit dieser neuen Haut ist aber bewusst minimiert worden und so wird eine Stimulation durch Reize nicht oder nur in abgeschwächter Form weitergegeben, was die Schutzfunktion zwar erfüllt, aber zu einem hohen Preis.

Mit der Hemmung der Reizaufnahme wird die *Intersensorialität* des Haut-Ichs beeinträchtigt, also die Verknüpfungsfunktion verschiedener Sinneseindrücke (Vgl. ebd., S. 137f.). Die Schmerzunempfindlichkeit der Haut oder beispielsweise der nichtmenschliche Geruch, der vor Moskitobissen schützt, sind Gründe dafür. Die Vermutung liegt nahe, dass mit der alten menschlichen Haut, das gesamte Spektrum der Sinneseindrücke, die die Haut vermitteln kann, verloren gegangen ist. Weiterhin sind die *sexuelle Erregbarkeit* und *libidinöse Funktion* des Haut-Ichs blockiert. Die sexuelle Erregbarkeit, die durch unbewussten lustvollen Hautkontakt zwischen Mutter und Baby bei der Pflege, wird hier unterdrückt (Vgl. ebd., 138f.). Der schmerzhaft Kontakt, dem Vera/Vicentes neue Haut ausgesetzt ist, besteht beispielsweise aus der Zerstückelung durch die Transplantationen. Die Verbrennungen durch Experimente zur Bestimmung der Feuerfestigkeit der Haut, die bis zur sehr hoch angesetzten Schmerzgrenze ausgeführt werden, zählen ebenfalls dazu, bedenkt man die geringe Reizempfindlichkeit der Haut. Anstatt eines lustvollen Hautkontakts durch mütterliche Pflege, erfährt Vera/Vicentes neue Haut nur medizinisch-mechanische Untersuchungen. Selbst die sexuelle Erregung beim Geschlechtsakt bleibt aus und wird mit Gewalt verknüpft, da Vera/Vicente von Zeca vergewaltigt wird und später beim Geschlechtsakt mit Roberto noch immer Schmerz empfindet, an der einzigen Stelle des Körpers, die nicht aus künstlicher Haut besteht. Die *libidinöse Funktion* regelt das Verhältnis zwischen Reizen auf der Haut und der libidinösen Aufladung der Psyche (Vgl. ebd., S. 139). Eine damit verbundene Angst ist die Übererregung oder die Angst gar keine Erregung zu verspüren. In Vera/Vicentes Fall ist dieses Verhältnis zwischen geistiger und körperlicher Erregung gestört durch die geringe Reizempfindlichkeit der Haut. Seine neue Haut schottet ihn nicht nur von der Umwelt ab und bildet ein Gefängnis, sondern sie verhindert auch die Möglichkeit der *Eintragung taktil-sensorischer Spuren*, einer weiteren Funktion des Haut-Ichs (Vgl. ebd., S. 139). Diese Haut ist nicht nur extrem widerstandsfähig, sondern sie ist auch austauschbar. Vera/Vicente verletzt sich absichtlich und Roberto ersetzt die entsprechenden Teilstücke umgehend. Zurück bleibt eine makellose Oberfläche ohne jede Spur. Seine von Alter und

Erlebnissen markierte Haut wurde Vicente genommen und die neue lässt solche Eintragungen nicht zu. Auf der Haut lassen sich also keine Spuren der eigenen Entwicklung eintragen oder ablesen. Die bereits beschriebenen Funktionen des Haut-Ichs sind alle bei Vera/Vicente in unterschiedlicher Weise beeinträchtigt, was die wichtigste Funktion des Haut-Ichs stark beeinflusst und somit auch die Entwicklung einer eigenständigen Identität Vera/Vicentes in seinem neuen Körper. Die *Individuationsfunktion* des Haut-Ichs soll den Menschen von Anderen abgrenzen und ein Verständnis für die Beschaffenheit der eigenen Existenz und der eigenen Identität erzeugen (Vgl. ebd., S. 137). Die bisher genannten Funktionen sollten diese Konstitution der eigenen Identität unterstützen und dem Individuum zu einem starken Haut-Ich und somit einer eigenständigen Identität verhelfen. Aber, wie bereits erwähnt, ist Vera/Vicente zwar in gewisser Weise wieder geboren worden, aber sein altes Haut-Ich ist damit nicht verschwunden: „[s]olid emotional background also accounts for the continuity of Vicente’s personal identity in the most compromising of situations.“ (Weisel-Barth 2013, S. 114). Roberto hat Vera/Vicentes altes Haut-Ich und sein sich konstituierendes, neues Haut-Ich in die Arena dieses künstlichen Körpers gesteckt und dieses Gefängnis versiegelt. Isoliert muss Vera/Vicente um den Erhalt seiner Identität kämpfen und es kommt hinzu, dass Roberto mit der fremden Haut die größte, mit der *Reizschutzfunktion* verbundene Angst, in Vicentes Körper gepflanzt hat. Die Angst vor dem Eindringen eines Anderen in die eigene Psyche, was durch Robertos Kunsthaut geschieht, die so viel seiner Erinnerungen, Wünsche und Ansprüche enthält. Roberto dringt aber auch in Vera/Vicentes Privatsphäre vor, durch die Kameraüberwachung. Wie die Hautzellen auf der Petrischale unter Robertos Mikroskop, steht auch Vera/Vicente in seiner Gefängniszelle unter der ständigen Beobachtung des Wissenschaftlers, der sein Experiment überwacht.

Die hier leider nur kurz behandelten psychoanalytischen Modelle sollen eine Grundlage bieten, um die Frage nach der Beschaffenheit und Konstitution von Identität durch Haut und Körper beantworten zu können. „[T]he body is no longer a mere container of subjectivity itself or what psychoanalysts would call the ‚ego‘. Rather, it coexists with and is partly defined by the skin and social practices that surround it.“ (Aldana Reyes 2014, S. 826) Wie diese Beobachtung zur Identität auch in *LA PIEL CHE HABITO* (2011) zu machen ist und welche Entwicklung Vera/Vicente im Laufe des Films durchmacht, wird im Folgenden beleuchtet.

Die Erkenntnis „Das bin ich und das ist das Andere.“ findet durch Abgrenzung statt, also durch die beschriebene *Individuationsfunktion*, denn „Grenzziehung“ heißt nichts anderes als *Identifikation*. Mit anderen Worten: Ich finde meine Identität, indem ich die Anderen als *Andere* erkenne, zugleich

allerdings erkenne ich mich in den Anderen und die Anderen in mir.“ (Hölzer 2005, S. 116). Deswegen sind die Beobachtungen zur Entwicklung von Vera/Vicentes Identität auch nach der anfänglichen Selbstwahrnehmung Vera/Vicentes, der Fremdwahrnehmung durch Roberto und der späteren Selbstwahrnehmung von Vera/Vicente gegliedert. Vera/Vicente muss die Grenzen seiner Identität neu definieren, will er, dass sie Bestand hat.

5. Der Kern - Was von Vicente bleibt

Vera/Vicentes Identität, wie sie sich am Ende des Films darstellt, ist Ergebnis eines äußeren und inneren Transformationsprozesses. Welche Bedeutung hat der letzte Satz des Films „Ich bin Vicente.“, den Vera/Vicente zu seiner Mutter sagt? Er muss nach einem schwerwiegenden Trauma und in einer Zeit großer Belastung versuchen seine Identität zu schützen und die Angriffe auf diese seitens Roberto und seiner kosmetischen Modifikationen abwehren. Aber es ist nicht nur ein äußerer Kampf, den er führen muss, sondern auch in seinem Inneren gibt es Kräfte, die an seiner Identität als Vicente rütteln. Erst als er lernt, diese inneren Veränderungen zu akzeptieren und Kraft daraus zu schöpfen, kann er auch seine neue Gestalt als Teil seiner Selbst anerkennen und als Rüstung und Waffe einsetzen. Die Reaktion auf den Angriff auf seine eigene Identität ist zunächst Abwehr und Rückzug. Vera/Vicente befindet sich nicht nur in einem tatsächlichen Gefängnis, seinem Zimmer, das er nicht verlassen darf, sondern auch in einem körperlichen Gefängnis, einer Haut, die nicht zu ihm gehört (Vgl. Aldana Reyes 2014, S. 826). Er wurde mit einer künstlichen Schicht überzogen, die jeden Einfluss von Außen abwehrt. Sie ist versiegelt, porenlos und in extremer Weise widerstandsfähig. Ihr Geruch ist nicht menschlich und ihr geringes Schmerzempfinden lässt darauf schließen, dass auch andere Reize nur gedämpft durch sie dringen können „including pleasurable touch“ (Price, 2015 S. 310). Es ist ein Leben in einem hautengen Gefängnis, das nach dem weiblichen Ideal der makellosen, alles darunter liegende verdeckenden Haut geschaffen wurde. Seine neue Haut und sein neues Gesicht tragen keinerlei Anzeichen seines Geschlechts mehr. Auch die Zeichen, die sich im Laufe des Lebens in die Haut eines Menschen einschreiben oder sie kennzeichnen sind verschwunden. Die Haushälterin Marilia beispielsweise erkennt ihren Sohn Zeca nur aufgrund seines Muttermals. Vera/Vicente hat keine Male mehr auf seiner Haut, die ihn kennzeichnen. Die visuelle und taktile Verbindung zu seinem früheren Leben wurden mit seiner alten Haut ausgelöscht. In der Szene, in der Vera/Vicente von Roberto mit einem Wasserschlauch abgespritzt wird, ist auf seinem Rücken durch das nasse T-Shirt deutlich ein Tattoo zu sehen. Sein

neuer Körper trägt kein solches Zeichen, das er sich selbst gegeben hat. Die makellose Oberfläche lässt keine Erinnerung oder ein Erkennen zu, er ist „merely flayed and then dressed in someone else’s skin.“ (Aldana Reyes 2014, S. 826). Er befindet sich in ständiger Transferleistung ohne visuelle Stütze, die ihm versichert, wer er ist. „Sich mit sich selbst zu identifizieren heißt, einen Körper einzunehmen und sich in diesem Körper immer wieder aufs neue – mehr oder weniger mühelos – wieder zu erkennen, und zwar nicht nur im Spiegel. Um das zu erreichen, sind Erinnerungen vonnöten.“ (Hölzer, 2005 S. 170). Ihm bleiben lediglich seine Erinnerungen, in denen er noch unversehrt existiert, und seine eigene Gedankenwelt. Vicente befindet sich in einem langen Prozess der Bestrafung für sein Verbrechen und seine Häutung löscht in der Logik dieser Bestrafung seine Identität aus. Mehr noch: Durch das Überziehen mit einer künstlichen Haut, ist ihm das Zeichen seiner *conditio humana* nicht nur abhanden gekommen, sondern durch ein kaum noch menschliches Kunstprodukt ersetzt worden.



Abb. 3

Das einzig noch erhaltene Hautstück, das noch von Vicente übrig ist, wurde nicht nur aus dessen gewohnter Wahrnehmung genommen durch die Vaginoplastik, sondern ist nun auch eindeutiges Zeichen für den Verlust, den er erlitten hat. Genau an dieser Stelle ist er einerseits noch er selbst und andererseits ist er sich dort am fremdesten. Im Spiegel sieht Vera/Vicente den Unterleib einer Frau und muss sich zu dem Gedanken zwingen, dass es nun sein Unterleib ist. „The First cut in ‚The Skin I Live In‘ is a disempowering one: it emasculates, it reorders skin, grafts it into a different position that should by visual right stay within the confines of what we socio-culturally determine as woman.“ (Aldana Reyes 2014, S. 831). Das Nichterkennen und Nichtidentifizieren mit dem neuen Körperteil wird symbolisch durch das Fragmentieren des Spiegelbildes dargestellt. Der Phantomschmerz des transformierten Geschlechtsteils kann nicht gelindert werden, indem das bekannte, eigene Gesicht mit dem neuen Erscheinungsbild des Körpers zur Übereinstimmung gebracht wird. Wie Jesus zu seinem Jünger, dem ungläubigen Thomas, sagt: „Weil du mich gesehen hast, glaubst du. Selig sind, die nicht sehen und doch glauben. Joh 20, 20-24). Vera/Vicente muss glauben ohne zu sehen.

Eng verknüpft mit Vicentes Behauptung seines Selbst, ist die Debatte um Gender und sexueller Präsentation. „Womanhood is not merely a physical construction; it is also a psychological and interior state of mind.“ (Aldana Reyes 2014, S. 829). Die rein visuelle und materielle Konstruktion

des Weiblichen und sein unfreiwilliges Gefangensein in diesem Körper lösen keine Entwicklung in ihm aus, die darin mündet, dass er akzeptiert nun eine Frau zu sein. Er steckt in der fleischgewordenen Fantasie und Erinnerung Robertos fest und nicht in seinem lange ersehnten Traumkörper, der ihm durch den Zufall seiner Geburt verweigert wurde und jetzt endlich widerspiegelt, was er schon lange in seinem Inneren wusste. „A truly nomadic subject, the subjectivity of Vicente, is inherently male. [...] because he situates himself in opposition to the totalitarian taxonomic regime to which he is reduced by Ledger’s surgical horror.“ (ebd., S. 831). Robertos oberflächliches Verständnis von Identität und Gender spiegelt sich auch in seinen Versuchen wider Vera/Vicente, wie eine Frau zu kleiden oder ihm Make-Up zu kommen zu lassen. Vicente reagiert auf diesen Ausdruck des visuellen Regimes des Weiblichen mit Ablehnung, es ist Ausdruck seines Widerstands gegen diese Form von „imposed sexuality or gender“ (ebd., S. 828). In einem einzigen Rausch der Zerstörung, zerreißt er sämtliche Kleider, die Roberto ihn tragen sehen möchte, und verteilt die kleinen Fetzen im gesamten Zimmer, nur um sie gleich darauf mit Hilfe eines Staubsaugers verschwinden zu lassen. Er zerreißt diese Kleider als Sinnbild des Zwangs zum vermeintlich Weiblichen und gleichzeitige Ersatzhandlung, da er die Haut, die er eigentlich zerreißen möchte, nicht zerstören kann. Eine befreiende Häutung kann nicht stattfinden.

Versuche aus dem Haus zu entkommen, also ein bloßes Entkommen aus dem realen Gefängnis, oder Selbstverstümmelungen und Selbstmordversuche, die ihn aus dem Gefängnis seines neuen Körpers befreien sollen, scheitern. Dieses souveräne Sich-Entleiben sollte ihm beweisen, dass er immer noch die Kontrolle über seinen Körper besitzt (Vgl. Price 2015, S. 308). Er schneidet sich bei seinem ersten Versuch die Kehle durch und wäre wirklich gestorben, hätte Roberto dies nicht verhindert. Ein Versuch die eigene Identität zu retten und sich des Einflusses Robertos endgültig zu entziehen. Natürlich ist es ein traumatisches Erlebnis für Vera/Vicente, in einer „gendered skin“ (ebd., S. 307) fest zu stecken, die ihm aufgezwungen wurde und nicht seinem Gefühl für sich selbst entspricht. Die ultimative Freiheit im Suizid zu finden, wird Vicente aber verwehrt und er ändert seine Fluchtrichtung und zieht sich in sein Inneres zurück.

Der eigenen, natürlichen Haut beraubt, erhält er eine neue, dickere Haut, die ihn einschließt. Zusätzlich erhält er von Roberto noch einen hautengen, fleischfarbenen Anzug, den er „wie eine zweite Haut“ tragen soll, wie Roberto ihm aufträgt. Beide Häute Vera/Vicentes wurden ihm von Roberto aufgezwungen und sind nicht seine. Durch die versiegelte künstliche Haut und die stützende Stoffhaut ist Vicente doppelt gefangen, „for Vera [/Vicente] skin is not meant to protect the self, but to inhibit it, to create a fleshly prison that she cannot escape.“ (ebd., S. 308). Wie ein

Panzer umgeben diese Häute Vicente und sorgen für seine Abschottung und seinen Rückzug ins Innere. Während die gepanzerte Haut den antiken Helden unterstützte, ist sie für Vera/Vicente eine Bürde. Die doppelten Häute spiegeln sich in seiner doppelten Gefangenschaft, einerseits in seinem Zimmer und andererseits in seinem Körper. Ausgelöst durch ein Fernsehprogramm beginnt Vera/Vicente mit Yoga, das ihm einen alternativen Fluchtweg ermöglicht. Er schafft sich einen Ort in seinem Inneren zu dem niemand Zugang hat, nicht einmal Roberto mit seinen chirurgischen Fähigkeiten. „The differences in the emotional backgrounds of the two men explain Vicente’s resilience during several years of physical torture and psychological isolation. The solidity of his early family life accounts for the persistence of his agency and self-assertion in the face of enslavement.“ Weisel-Barth 2013, S. 113) Vera/Vicente kann sich auf ein stabiles Haut-Ich stützen, das er in seiner Vergangenheit mit Hilfe einer liebevollen Erziehung aufbauen konnte. Der Rückzug in sein Inneres durch Yoga wird dadurch erst ermöglicht. Die Lehrerin auf dem Bildschirm erklärt: „Aber passt auf, dass ihr die Form, Assana, nicht mit dem Kern des Ganzen verwechselt.“ Eine Warnung an Roberto und ein Mantra für Vera/Vicente.

6. Die Form - Robertos Vision

Vera/Vicentes Identität ist bedroht von Robertos Rache für die Vergewaltigung dessen Tochter Norma und von dessen Versuch seine traumatische Beziehung zu Gal, seiner untreuen, verstorbenen Frau, zu wiederholen (Vgl. Price 2015, S. 308). Zunächst erscheint die Gefangennahme Vicentes und der Wunsch ihn Leiden zu lassen als präzise geplante Rache. Aber Roberto ist viel zu sehr von der Idee seiner Forschung besessen und sein Projekt zur Transformation Vicentes wird zur Bestätigung seines Egos, das immer noch verletzt ist von Gals Betrug und seinem Versagen sie zu retten. Die Vergewaltigung seiner Tochter wird lediglich zum Grund dafür Vicente als Opfer auszusuchen und ihn der Vaginoplastik zu unterziehen. Durch die langwierige Prozedur des Weitens durch Einführen immer größerer Gerätschaften hat Roberto eine perfide Art gefunden, Vicente dazu zu zwingen, gewaltsam in sich selbst einzudringen und den Schmerz einer Vergewaltigung monatelang selbst zu erfahren.

Ob es schon die ganze Zeit Robertos Plan war, an Vicente seine neue Haut zu testen, ist nicht klar, genauso wenig, warum er dem Vergewaltiger seiner Tochter das Gesicht seiner verstorbenen Frau gibt. Vera/Vicente erleidet jahrelange Folter, indem an ihm die mutierte Haut getestet wird. Nach der letzten Hauttransplantation sagt Roberto: „Es wird keine weiteren Verbrennungen mehr geben.“

Zu diesem Zeitpunkt wird erst klar, was es bedeutet eine solche schmerzunempfindliche und feuerfeste Haut zu entwickeln – sie muss ausgiebig getestet werden. Neben der neuen Haut, erhält Vicente den Körper einer Frau und ein fremdes Gesicht. Er muss jahrelang große Schmerzen ertragen und dabei zu sehen, wie sein Körper Stück für Stück von dem Bild, das er von sich selbst hat, entfernt wird. Während Vera/Vicente seinem Körper immer fremder wird, lässt Roberto sich in seinem Schöpfungsrausch dazu hinreißen ihn nicht nur komplett in sein Lebenswerk zu hüllen, sondern das Ganze mit dem Gesicht der Auslöserin seiner Forschung zu krönen. „Vera’s body has literally become a product of Robert’s desire, his gaze materialized and moulded into a work of art.“ (ebd., S. 307). Roberto konnte seine Frau zwar zunächst vor dem Tod retten, aber er konnte ihr nicht ihre Schönheit wiedergeben und schließlich auch ihren Selbstmord nicht verhindern. „Ledgard’s quest to create fireproof skin is, of course emblematic of his longing to bring back the incinerated wife.“ (Weisel-Barth 2013, S: 112). Er durchlebt die schicksalhafte Phase seines Lebens neu, aber dieses Mal unter seinen Bedingungen und vermeintlich auch mit der vollen Kontrolle. Aber sein oberflächliches Verständnis für die Gefühle und die Identität anderer Menschen, lässt ihn die Kontrolle verlieren. Er begehrt das Objekt seiner Forschung, denn er kann sich nicht gegen die Erinnerungen wehren, die das Gesicht seiner verstorbenen Frau in ihm auslösen: „The woman as an object of desire, be it in its original version or in Vicente’s incarnation, is not readily accessible for Ledgar[d sic!], he must indirectly access her through fantasy.“ (Lange-Charion 2016, S. 451). Als Marilia ihn davor warnt, reagiert er aggressiv und antwortet ihr: „Woher willst du wissen, was ich fühle, wenn ich es nicht einmal tue.“. Er scheint mit der Zeit vollkommen zu vergessen, wen er dort eigentlich auf dem Bildschirm in seinem Zimmer betrachtet. Für ihn ist mit der Fertigstellung der Hülle eine verwirrende Situation eingetreten, denn was



Abb. 4

nun geschehen soll, weiß er nicht. Roberto wird von seinen eigenen Begierden in die Enge getrieben und verliert seine Distanz. Diese Verwirrung bleibt Vera/Vicente nicht verborgen und wird von ihm weiter vorangetrieben „Bin ich fertig?“ fragt er und als Roberto ihm bestätigt, dass er „vollendet“ ist, schlägt Vicente ihm ein gemeinsames Leben als Mann und Frau vor. Roberto reagiert gereizt und zum ersten Mal vollkommen verunsichert. Vera/Vicente hat den Finger in die Wunde gelegt und diesmal ist er es, der genüsslich darin bohrt: „it intimates that under Ledgard’s tyrannical rule of gender representation, Vicente’s identity as woman can only be formed once the

surgeon decides he looks like one.“ (Aldana Reyes 2014, S. 822). Roberto kehrt in sein Zimmer zurück und sieht sich Vera/Vicente/Gals überlebensgroßem Gesicht auf dem Bildschirm gegenüber und obwohl die Überwachungskamera auf dieses Gesicht gerichtet ist, scheint nun Roberto das Objekt der Beobachtung zu sein. „To presuppose [...] that the isomorphic relationship between inside and outside will always prevail, is Doctor Ledgard’s main mistake.“ (ebd., S. 827). Für ihn geht es um die äußere Form und nicht um ihren Inhalt (Vgl. ebd., S. 830). Nur dadurch ist zu erklären, dass er in seinem Forschungsobjekt immer mehr auch das Objekt seiner Begierde und seiner Vergangenheitsbewältigung sucht. Als er die Maske von Vera/Vicentes Gesicht nimmt, enthüllt er in seinem Verständnis seine neue Identität und kann ihn fortan nicht mehr Vicente nennen, sondern tauft ihn Vera, die das Gesicht seiner verstorbenen Frau trägt. Die Geschichte scheint sich zu wiederholen, denn Roberto ist nicht der einzige, der sich von dem neuen Gesicht täuschen lässt. So erlebt er Zecas Verführung seiner Frau erneut. In diesem Moment befindet sich Roberto am Scheideweg, denn er könnte beide töten und damit auch das Problem aus dem Weg schaffen, was mit Vera/Vicente zu tun sei, jetzt nach dem er vollendet ist. Aber er entscheidet sich dafür ihn am Leben zu lassen und nur Zeca zu töten. Roberto hat symbolisch seine Frau zurückerobert und basierend auf der Erinnerung an seine Frau, hat er sich seine eigene Traumfrau erschaffen, die sein meisterhaftes, chirurgisches Können darstellt und die Wunden der Vergangenheit, die ihn quälen, schließen soll. Die schützende Haut, mit der er Vera/Vicente überzogen hat, soll verhindern dass ihm diese Traumfrau wieder entrissen werden kann. „[He is] one obsessed with creating impenetrable skin as a way to contain and pacify the female body.“ (Price 2015, S. 308). Dass Vera/Vicente nach Rache streben könnte, zu seiner Familie zurückkehren und ein selbstbestimmtes Leben führen möchte, kommt Roberto nicht mehr in den Sinn, denn Vicente existiert für ihn nicht mehr. Seine neue Erscheinung und das, was diese in ihm auslöst, sind für Roberto Grund genug, dem Vergewaltiger seiner Tochter zu verfallen. Geblendet, wie er ist, bemerkt er nicht, dass unter der Haut, die er zwar oberflächlich so akribisch studiert hat und begehrt, eine vollkommen andere Entwicklung stattfindet. Die Frage, wer nun diesen Körper bewohnt, ist nicht eindeutig zu beantworten. Diese makellose Maske aus Haut lässt eine Schlussfolgerung – zumindest von außen betrachtet – nicht zu.

7. Ein neuer Kern formt sich - Vera/Vicentes Identität

Vera/Vicente hat einen Weg gefunden seine Identität vor den Angriffen von Außen abzusichern. Aber es gibt Veränderungen, die von ihm selbst ausgehen. Diese anzunehmen bedeutet nicht, die eigene Identität zu verraten, sondern ihr zum Überleben zu verhelfen durch einen Kampf „fought on and through the skin“ (Aldana Reyes 2014, S. 824). Zu sagen, dass er sich nur noch in sich selbst zurückzieht und nur noch in der Erinnerung lebt, ein Geist, der einen Körper bewohnt, ist falsch. Denn deutlichstes Zeichen, dass eine Veränderung mit ihm vor sich geht, ist seine Kunst. Dadurch gelingt es ihm eine Brücke zu schlagen zwischen dem Vicente vor der Entführung und dem, der nun in einem neuen Körper steckt. Der kreative Schaffensprozess hilft ihm bei der Verarbeitung des Traumas und des Verstehens seiner Gefühle. Wie die Idee zum Yoga, kommt auch die Beschäftigung mit der Kunst über den Fernseher in seine abgeschlossene Welt des Zimmers. Die unförmigen, geschlechtslosen Puppen aus Stofffetzen, deren Nähte deutlich zu sehen sind und die mit anderen Körpern vernäht sind, inspirieren ihn zur Nachahmung und eigenen Entwürfen. Nun benutzt er die Kleider und Teile des hautengen Anzugs, um auf selbstgeformten Büsten menschlicher Köpfe, neue Wesen zu erschaffen. Schon im Laden seiner Mutter stellte er selbst Schaufensterpuppen aus verschiedenen Materialien her und zog ihnen die Kleider an. Dies führt er nun fort, aber auf andere Weise. Es sind Wesen, die Masken aus Fragmenten tragen, ähnlich denen, die seine neue Haut bilden. Nur sind auf diesen die Spuren der Transformation deutlich zu sehen und auch noch das darunter liegende, ursprüngliche Gesicht. Er versucht über die ständige Wiederholung dessen, was ihm Wiederfahren ist, eine Idee davon zu bekommen, wer er nun ist. Er drückt damit nicht nur die Fremdheit aus in dieser Maske, die er als Haut trägt, sondern auch das Gefühl, eine Persönlichkeit mit mehreren Ebenen zu besitzen. Er kreiert Figuren, die miteinander vernäht sind und einen gemeinsamen Körper bilden. Er scheint das Gefühl zu haben, nicht nur *einen* Körper und nicht nur *eine* Persönlichkeit zu haben, die aber dennoch alle eins mit ihm sind. Nicht nur die Kleider werden von ihm zweckentfremdet,

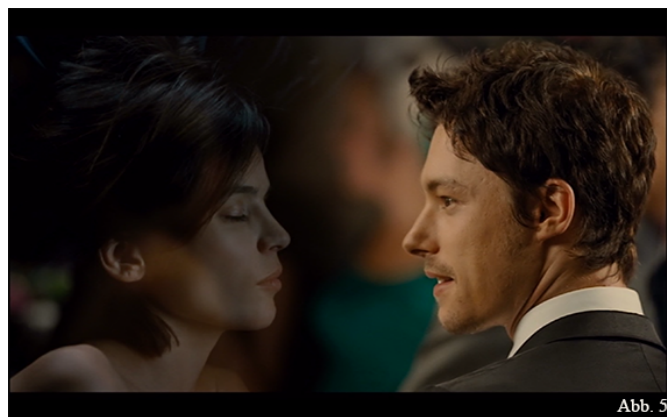


Abb. 5

sondern auch die Eyeliner-Stifte werden nicht benutzt, um Robertos Phantasie der Weiblichkeit zu betonen, sondern um die Wand des Zimmers als Leinwand und Tagebuch zu benutzen. Eine der ersten Zeichnungen, die an der Wand auftaucht, ist eine Art Janusgesicht. Ein Kopf mit in

verschiedene Richtungen blickenden Gesichtern, die sich aber auch gegenseitig betrachten. Vicente ist in einem Zustand der Zerrissenheit. Der Kopf hat einerseits mehrere Gesichter, die nach außen blicken, andererseits ist der Blick auch nach innen gerichtet. Ein Zeichen für Vera/Vicentes Zweifel an der Integrität seiner eigenen Identität. Er hat Zweifel an „[...] einem *Ich* [...], das sowohl materiell verkörpert ist als auch die Hauptperson in einer „Erinnerungen“ genannten Geschichte bezeichnet.“ (Hölzer 2005, S. 174). Das Materielle kollidiert mit seinen Erinnerungen und erzeugt einen Zustand der Orientierungslosigkeit. Er schreibt an die Wand, dass ihm das Opium helfe zu vergessen, also den Konflikt zwischen Erinnerung und Gegenwart zu betäuben. Ein weiteres Motiv, das in mehrfacher Ausfertigung an der Wand zu sehen ist, ist das einer nackten Frau, die anstatt ihres Kopfes ein Haus trägt. Was offen und nackt der Welt präsentiert wird, ist der weibliche Körper, was aber nicht zur Schau gestellt wird, ist der Kopf, der Sitz des Gehirns und der Gedanken. [T]hese are examples of ways in which he asserts his senses of self and agency,“ (Weisel-Barth 2013, S. 113). Die Fragmentierung seines Körpers, die Vicente schon bei der Betrachtung im Spiegel erlebt hat, setzt sich in seiner Kunst fort. In ihm geht eine Veränderung des Verständnisses seines Selbst vor, während er von Außen lediglich als Objekt wahrgenommen wird und seinen Körper als Hülle von dieser Entwicklung abzukoppeln scheint. „Vera/Vicente is perceived as a woman and thus distinct from man, and the true horror of the film lies in the objectification that her body goes through.“ (Aldana Reyes, S. 824). Auch er scheint diesen Körper als Objekt, als „skin show“ (Aldana Reyes 2013, S. 823) wahrzunehmen, losgelöst von seiner Identität, die er in seinem Kopf und seinen Gedanken und nicht gebunden an seinen Körper empfindet, „‘The Skin I Live In’ makes a very clear point.: we live through our skins, but this is not always a situation over which we have a choice.“ (ebd., S. 823). Die Veränderung, die sein neuer Körper hervorruft, ist die Entwicklung hin zu einer neuen, eigenen Form der Identität, die aus Vicente geboren wurde und ausgelöst wurde durch den Katalysator der erzwungenen äußerlichen Transformation zu Vera. Er muss sich verändern, um zu erhalten wer er war. Während dieser Veränderung erlangt er mentale und körperliche Stärke durch Yoga und die Kunst, die er erschafft. Vera/Vicentes Verhältnis zu seinem Körper ändert sich und er versucht ihn nicht mehr zu zerstören oder aus ihm auszubrechen, aber „what cannot be replicated is the process by which one becomes or thinks as ‚woman‘. (ebd., S. 827f.). Er schlägt den Weg der Täuschung ein und lauert auf eine Gelegenheit. Er weiß, dass Roberto der Illusion, die er selbst geschaffen hat, nicht widerstehen kann. Roberto lässt sich überzeugen, dass Vera/Vicente seinen Widerstand aufgegeben hat. Seine Schöpfung und die Erinnerung an seine Frau verführen ihn. Vera/Vicente erlangt immer mehr Kontrolle über Roberto und kann schließlich nach der Vergewaltigung durch Zeca die Enge des

Zimmers verlassen. Durch den Einsatz seines Körpers und der Errichtung einer Fassade, die seine wahren Absichten verschleiert hat, konnte sich Vera/Vicente das Vertrauen Robertos erschleichen (Vgl. ebd., S. 823). Dazu musste er sich aber erst darüber klar werden, was in seinem Inneren vor sich geht und wer er sein möchte. „The skin as hybrid opens up a door for the perception of identity as both transmorphic and unyielding.“ (ebd., S. 827). Die Weiterentwicklung und Erweiterung seiner Identität war unumgänglich, um nicht auch mental zum Objekt Robertos zu werden und ihm schließlich doch noch zu entkommen.

Als Vera/Vicente in Robertos Arbeitszimmer Vicentes Gesicht in der Vermisstenanzeige in der Zeitung sieht, beugt er sich herab und küsst das Foto, wie das eines Verstorbenen. Es ist ein stummer Abschied und gleichzeitig das Besiegeln eines Versprechens. Kurz danach erschießt er Roberto und nimmt so Rache für den Vicente, der auf diesem Foto zu sehen ist. Diesen Vicente gibt es nicht mehr, aber er existiert in der Persönlichkeit des neuen Vera/Vicente weiter. Durch Robertos Versuch Vicentes Identität auszulöschen und sie durch eine neue, aus seiner Fantasie und Erinnerung entstandene Identität zu ersetzen, wurde bei Vicente als Abwehrmechanismus die Weiterentwicklung seines Selbst initiiert. Seine neue Identität stellt keinen Verlust der alten dar, sondern deren Anreicherung mit seinen neuen Erfahrungen. Vera/Vicente „[...] has so many layers of skin that start to create depth, and it is the friction between these layers that produces Vicente’s new multi-bodied identity.“ (Price 2015, S. 314) Das Janusgesicht der zerrissenen Persönlichkeit ließ Vera/Vicente selbst nicht wissen wer er war. Das Bild in der Zeitung ruft ihm in Erinnerung, was ihm genommen wurde.

Danach zieht er sich Frauenkleider an und verlässt die Klinik. Am nächsten Tag betritt er den Laden seiner Mutter und trägt das Kleid, das er deren Mitarbeiterin eigentlich schenken wollte. Durch dieses Kleid und die Erinnerung, die damit verknüpft ist, kann sich Vera/Vicente vor ihr zu erkennen geben. „[Vera/Vicente’s] problematic skin having transformed to such an extent as to be unrecognizable, is replaced by the authenticity of the dress.“ (ebd., S. 312f.). Zu seiner Mutter sagt er unter Tränen: „Soy Vicente/Ich bin Vicente“. Er hat kein Muttermal wie Zeca, das er seiner Mutter zeigen kann und auch das Tattoo auf seinem Rücken ist verschwunden. Er hat nur diesen Namen und das Kleid. Die gemeinsamen Erinnerungen müssen, wie das Kleid, die Kluft überbrücken und der Mutter deutlich machen, dass er immer noch ihr Sohn ist und jetzt sogar mehr als das. „Ich bin Vicente“ kann nicht mehr heißen, ich bin der Vicente, der damals entführt wurde, sondern ich bin Vera/Vicente, der die Summe seiner Erlebnisse ist, außer- und innerhalb meines Körpers. Es bedeutet „the body transcended through it’s own being -in-itself.“ (Aldana-Reyes 2014, S. 832).

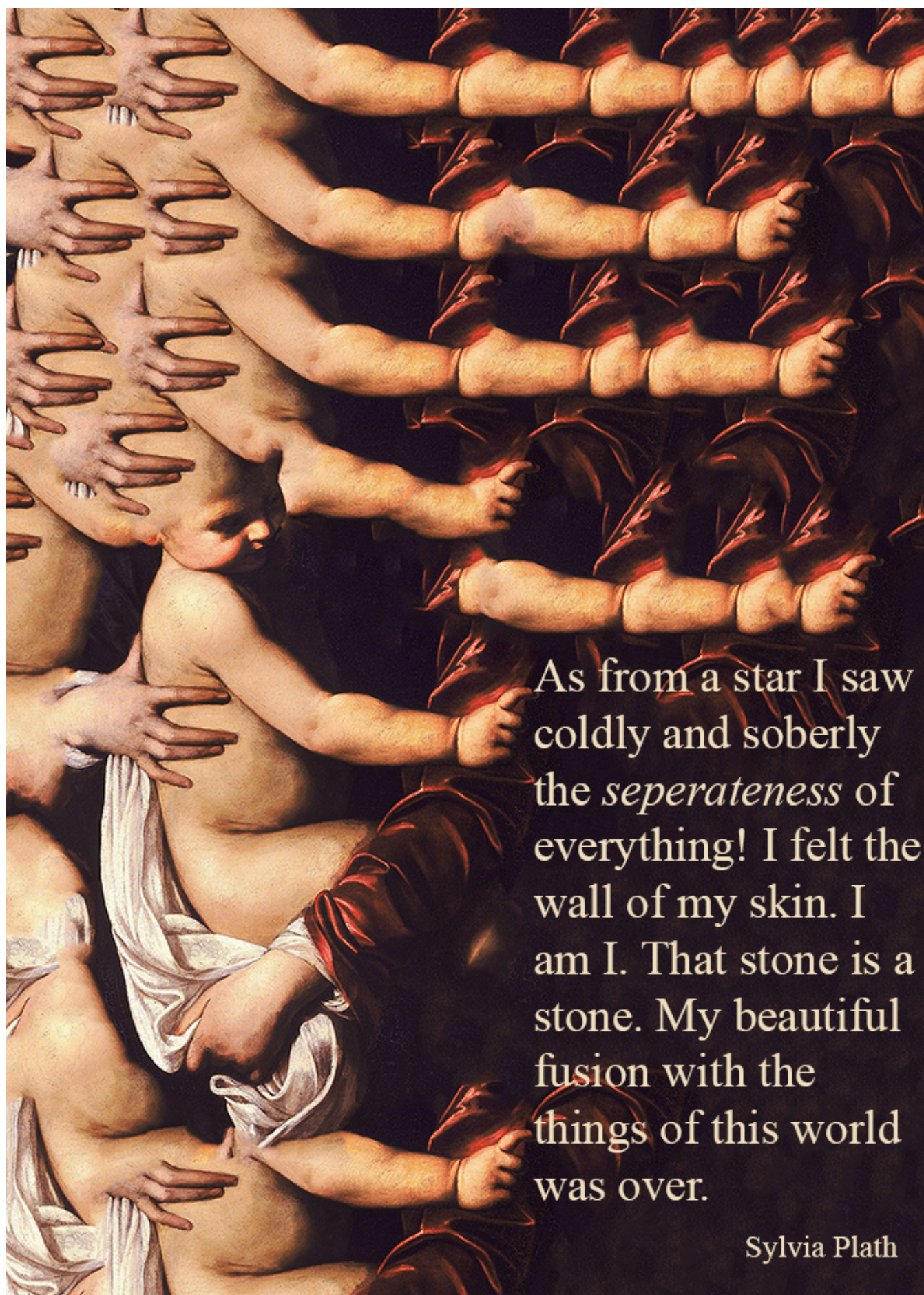
Der Versuch der Dekonstruktion von Videntes Persönlichkeit hat ihr Ziel verfehlt. Anstatt eine Hülle angefüllt mit Erinnerungen und Begierden eines Anderen zu sein, wurde diese Hülle vom Gefängnis zur Rüstung und Robertos Erinnerungen und Begierden zur Waffe. „Vera/Vidente’s fight is one that reveals how skin can be both simultaneously victim, because mortified and empowered survivor“ (ebd., S. 824).

8. Kern und Form

In *LA PIEL QUE HABITO* (2011) wird anhand der Bewältigung von Videntes Identitätskrise deutlich gemacht, dass die visuelle Erscheinung nicht gleichzusetzen ist mit der Identität, sondern dass sie Teil eines nie ganz abgeschlossenen Prozesses ist. Durch das Medium Haut werden im Film Diskurse über Schönheitsideale, Geschlechterdifferenz und die emotionale Entwicklung des Menschen nicht nur oberflächlich verhandelt, sondern gleichzeitig auch deren tiefergehende psychologische Komponente durch die Gegenüberstellung Robertos und Vera/Videntes hervorgehoben. Pedro Almodóvar macht die Haut zum Schlachtfeld der Körperpolitik und sexuellen Identität: „[Almodóvar] shows how, against all odds, one’s gender identity trumps one’s sexual presentation everytime.“ (Weisel-Barth 2013, S. 114).

Er bewegt sich dabei im Spannungsfeld der Psychoanalyse und sozio-kultureller Verweise, die um das Thema Haut und visuelle Erscheinung kreisen. Eben durch die Überbetonung der Vorherrschaft des Visuellen wird es als trügerisch entlarvt und seine Bedeutung für zentrale Aspekte unseres Lebens und eben unserer Identität hinterfragt. Die Haut ist hier ebenso Stein des Anstoßes als auch Kompromiss. Sie ist Schnittstelle zwischen Innen und Außen, dem Selbst und dem Anderen. Das Verhältnis zwischen Sehen und Fühlen wird über die Haut, wie durch kein anderes Medium verhandelt. Vera/Videntes Identität ist nicht von seinem Körper entkoppelt, aber gleichzeitig definiert sie sich nicht über ihn. Der Körper wird zum Instrument, das eine Täuschung und ein Entkommen ermöglicht. Die Botschaft von Vera/Videntes Yoga-Lehrerin, nämlich nicht den Kern mit der Form zu verwechseln, wird durch das Medium der menschlichen Haut relativiert, denn sie ist Teil von beidem und gleichzeitig deren Schnittstelle. Vera/Videntes Identität hätte sich nie zu dem entwickelt, was sie am Ende ist, wenn nicht durch die äußerliche Veränderung, auch wenn die Entwicklung aus der Rebellion gegen diese Veränderung stattfand. Die Antwort auf die eingangs gestellte Frage „Wer bin ich? Das was ich sehe und anfasse oder das was ich glaube und fühle?“ beantwortet Vera/Videntes Entwicklung, denn er musste alle diese Aspekte in die Bildung seiner

neuen Identität, die auf der alten Identität aufbaut, einbeziehen und in ein Gleichgewicht bringen, um zu überleben und die Identitätskrise zu bewältigen. Er musste die fremde Haut zu seiner Haut machen in der Arena seines eigenen Körpers mit eben dieser Haut als Gefängnismauer, Schutzwall, und Waffe.



As from a star I saw
coldly and soberly
the *seperateness* of
everything! I felt the
wall of my skin. I
am I. That stone is a
stone. My beautiful
fusion with the
things of this world
was over.

Sylvia Plath

IV. Berührung und Kontakt in MARTYRS (2008)

1. Haut, Berührung und Kontakt im Film

Berührung ist die früheste Form der Wahrnehmung. Sie ist nonverbale Kommunikation und die unmittelbarste Form Kontakt zu einem anderen Menschen aufzunehmen. Der Eindruck der Berührung wird am gesamten Körper durch die Haut erfahrbar. Diesem Eindruck kann sich nicht entzogen werden. Wenn uns etwas „berührt“, dann spricht es uns emotional an und wenn wir tatsächlich berührt werden, dann löst diese Berührung Emotionen aus. Die Berührung kann zärtlich, erregend, sanft, schmerzhaft, fest, unangenehm und noch mehr sein. Wird Berührung im Film gezeigt, dann spüren wir diese trotz der Macht der Spiegelneuronen nicht auf unserer Haut, aber die Emotionen, die eine Berührung weckt, kann durch die Darstellung der Berührung wachgerufen werden, so unterschiedlich diese Emotionen bei jedem Menschen auch ausfallen mögen. Berührung ist Emotion, Berührung ist Wahrnehmung und Berührung ist Kontakt. Im Film muss die Berührung, der Sinn der Nähe, durch die Sinne der Distanz, Sehen und Hören, vermittelt werden. Dieser Darstellung der Berührung liegt immer ihre essentielle Bedeutung für den Menschen zugrunde und ihr Medium ist die Haut.

Im Film wird Berührung meist dann als Ausdrucksmittel genutzt, wenn Worte nicht mehr viel aussagen können. In extremer Weise wird dies deutlich, wenn andere Sinne eingeschränkt sind. Für den Blinden sind Berührung und Hören Ersatz für das Sehen, so wie Berührung und Sehen für den Gehörlosen Ersatz für Sprache sein kann. In *PERFECT SENSE* (2011) sorgt eine globale Epidemie für den aufeinanderfolgenden Verlust der Wahrnehmung durch die einzelnen Sinne. Am Ende dieser Kette bleibt als einziger der Sinn für Berührung übrig und die Menschen suchen die Nähe des Anderen, wie Ertrinkende das Land. Bis zu diesem Zeitpunkt konnten sie immer noch einen Sinn durch den anderen ersetzen, aber übrig blieb der Sinn der Berührung und was ohne ihn geschieht wird im Film nicht mehr gezeigt.

Die junge, gehörlose Chieko leidet in *BABEL* (2006) unter der Isolation, die ihren Ursprung in der besonderen Kommunikationsbarriere hat, die ihre Gehörlosigkeit darstellt. In der anonymen Metropole Tokio sucht sie den Kontakt und die Berührung des anderen Geschlechts, dessen Zurückweisung ihr Gefühl der Einsamkeit verstärkt. Ihr Drang wird so groß, dass sie sich nackt einem fremden Polizisten präsentiert, der diese Situation nicht ausnutzen möchte und sie nicht

anrührt. Erst in der Umarmung ihres Vaters, von dem sie sich bis dahin immer weiter distanziert hatte, kann sie ihre Isolation durchbrechen.

In *EQUALS* (2015) wird in einer dystopischen Zukunft jede Emotion unterdrückt und in logischer Folge auch jeder Körperkontakt untersagt. Die Andeutung einer Emotion wird als Krankheitssymptom gesehen und medikamentös behandelt. Das Liebespaar Sias und Nia widersetzt sich durch ihre Beziehung den Regeln der Gesellschaft und zeugt sogar ein gemeinsames Kind. Da er denkt, seine Gefährtin hätte sich umgebracht, lässt sich Silas behandeln, um von der „Krankheit“ geheilt zu werden. Als er erkennt, dass Nia noch lebt, ist es bereits zu spät. Aber die Berührung ihrer Hand, ruft schließlich trotz der vermeintlichen Auslöschung jeder Emotion, bei Sias die Erinnerung an seine Gefühle für Nia hervor.

Für die stumme Ada ist in *THE PIANO* (1993) die Berührung der Tasten ihres Klaviers sinnliche Ausdrucksmöglichkeit. In der Beziehung zu den zwei Männern in ihrem Leben spielt die Berührung durch ihre Finger eine zentrale Rolle. So streichelt sie zwar ihren Ehemann, aber lässt keine Berührung seinerseits zu, sondern genießt die erregende Wirkung, die ihre Berührung auf ihn hat. Leidenschaftliche Berührung lässt sie nur durch den Nachbarn George Baine zu. Während Ada Klavier spielt, intensivieren sich die Berührungen der beiden von der Berührung seines Fingers auf ihrer Wade durch das Loch eines Strumpfes, über das Streichen ihres Nackens durch seine Hand bis hin zum Sex. Adas Klavierspiel ist hier Symbol der facettenreichen Empfindungen, die die Berührung der Fingerspitzen hervorrufen kann, so wie ihr Spiel Akkorde und Melodien erzeugt.

Die Möglichkeit der Berührung ist dem schwer verbrannten László Almásy in *THE ENGLISH PATIENT* (1996) nahezu gänzlich genommen, nicht nur wegen seiner zerstörten Haut, sondern auch wegen des Morphinnebels, der seine Empfindungen dämpft. Aber er kehrt kurz vor seinem Tod in der Erinnerung an vergangene, erlebte Berührungen der Geliebten zurück. Er erinnert sich an die Liebkosung ihres Körpers und auch daran, wie er ihren toten Körper mit der Farbe an seinen Fingern bedeckte. Er erlebt diese Erinnerung, während ihm seine Pflegerin Hana vorliest, ihn einhüllt in die Berührung ihrer Stimme.

Anonymität und Isolation in der Großstadt prägen die verschiedenen Handlungsstränge in *CRASH* (2004), in denen der entscheidende Moment eines Kontakts durch Berührung alles verändern kann.

„It's the sense of touch. In any real city, you walk, you know? You brush past people, people bump into you. In L.A., nobody touches you. We're always behind this metal and glass. I think we miss that touch so much, that we crash into each other, just so we can feel something.“ Diese Aussage einer Figur in *CRASH* (2004) beschreibt ein grundlegendes Verlangen nach dem Kontakt, der wie

auch immer herbeigeführt werden muss, um den Wunsch danach zu stillen. Ein Wunsch, der umso intensiver wird, je mehr er verwehrt bleibt.

In MARTYRS (2008) wird in einem ungewöhnlichen Umfeld, der Mensch als Wesen der Berührung dargestellt. Die genannten Filmbeispiele beschäftigen sich mit dem Verlangen des Menschen nach Berührung und den Auswirkung des Gefühls der Berührungslosigkeit. Der „sense of touch“, als Sinn der Nähe wird in MARTYRS (2008) zum Folterinstrument und die Angriffsfläche ist die Haut. Pascal Laugiers Film lediglich als Horrorfilm und als Gewaltorgie zu lesen ist falsch, denn was durch den Horror und die Gewalt klar wird, ist die Natur des Menschen als Wesen der Berührung.

2. Die Sektion der menschlichen Existenz

Die Haut des Menschen ist Fläche der Berührung und des Kontakts. Sie ist Ort der frühesten Kommunikation, die zwischen Mutter und Kind stattfindet, und hat wesentlichen Einfluss auf den Menschen. Die frühe Entwicklung der Aufnahmefähigkeit und Filterung von Erregungen der Haut in Form der Berührung werden durch diesen Hautkontakt erlernt und bilden die Grundlage für das Grundbedürfnis des Menschen nach Berührung. MARTYRS (2008) ist ein Film der Berührung, ein Film über die zerstörerische Kraft der Berührung und genau durch die Drastik dieser zerstörerischen Kraft betont der Film die enorme Bedeutung und kraftspendende Eigenschaft der Berührung. Dabei spielt in MARTYRS (2008) keinerlei Erotik oder irgendein Schönheitsideal eine Rolle. Während des Verfalls von Annas Körper, wird wie bei einer Sektion Schicht um Schicht ihre Psyche abgetragen und sie wird am Ende nicht nur ihrer Haut beraubt. Dabei ist es wichtig nicht nur die offensichtliche Gewalt zu betrachten, sondern die Komplexität der Folter macht diese in MARTYRS (2008) so erfolgreich. Denn in dieser Folter wird bis auf den Grund der menschlichen Existenz vorgedrungen. Was dabei in der erwachsenen Frau zum Vorschein kommt, ist das ursprüngliche, kindliche Verlangen nach Zuneigung. Die Berührung spielt in der Psychoanalyse eine besondere Rolle und hat eine lange Geschichte, die durch die Betrachtung des Berührungsverbots bei Freud und der Hysterie zu Anzieus Ausführungen über die essentielle Bedeutung der mütterlichen Berührung für die Entwicklung des Kindes führen. „For touch is unlike the other senses in this, that it acts upon the world as well as registering the action of the world on you.“ (Connor 2004, S. 262). Berührung ist ein Austausch, aber wird sie nur zur einseitigen, gewalttätigen Erfahrung, wird sie zum Folterinstrument. Anzieus Erkenntnisse werden zur Analyse der Folter und zu deren Auswirkungen auf Anna dienen. Im Zuge der Destruktion weiblicher Körper und der Isolation durch Entzug der Berührung, wird in MARTYRS (2008) eines ganz klar: der Mensch ist ein Wesen der Berührung und um diese zu erhalten bedarf er seiner Haut. Wird dem Menschen die Berührung durch Folter entzogen, gerät er in einen Zustand des Kindlichen, in dem er abhängig ist von der Zuneigung der Mutter und droht schließlich ganz ausgelöscht zu werden, denn ein Mensch, der nicht berührt wird, ist wie ein Gehäuteter, dessen Identität als Mensch mit der Haut abgezogen wurde.

3. Die Inszenierung der Haut in MARTYRS (2008)

Wie schon bei *LA PIEL QUE HABITO* (2011) steht der weibliche Körper und dessen Haut im Fokus des Films. Aber in *MARTYRS* (2008) wird eine komplett gegenteilige Strategie angewendet, um beim Zuschauer ein Bewusstsein für die Körperbilder weiblicher Figuren im Film zu generieren. Laut Amy M. Green erzielt der Regisseur Pascal Laugier die Schockwirkung seines Films „through the battering of the female body.“. (Green 2011, S. 22). Dieses „battering“ fordert natürlich eine ganz andere Ästhetik, als beispielsweise in *LA PIEL QUE HABITO* (2011). Die Frauenkörper sind nicht retuschiert oder suggerieren ein unerreichbares Schönheitsideal und vor allem fehlt den Bildern in *MARTYRS* (2008) jegliche Erotik, die sich auch trotz der gezeigten Nacktheit der jungen Körper niemals einstellt. Der weibliche Körper und seine Oberfläche wird als Empfänger für Gewalt und Destruktion inszeniert, als Ort der positiven und negativen Berührung. Im Film spielt hinsichtlich der Darstellung und Inszenierung der Haut die negative Berührung eine größere Rolle und wird im Folgenden ausführlicher beschrieben, da sich die Bedeutung der positiven Berührung aus der extremen Wirkung der negativen erschließt.



Abb. 6

Die Haut und der Körper der jungen Frauen im Film sind ständiger Verletzung ausgesetzt, seien es autoaggressive Handlungen als Folge eines Traumas oder Verletzungen durch andere Personen. Die Haut wird zerschnitten und zerkratzt. Sie wird als Einschreibungsfläche für Berührungen inszeniert, die im Film in erster Linie Verletzungen sind. Die sensorische Empfindlichkeit der Haut und die enorme Wirkung der Berührung werden auf diesen vernarbten und gemarterten Körpern sichtbar. Lucie beispielsweise fügt sich selbst tiefe Wunden mit einer Rasierklinge zu und ihre Haut lässt erahnen, dass sie bald von Narben übersät sein wird, hervorgerufen durch ihre Autoaggression, die bedingt ist durch die Schuldgefühle einem Opfer der Organisation nicht geholfen zu haben. Diese Frau ist in ihrer Vorstellung zu einem nackten, von Narben und Wunden gezeichneten Monster geworden, das sie verfolgt und verletzt. Der zwar offensichtlich weibliche Körper ist vollkommen entstellt und steht in starkem Kontrast zum Ideal der makellosen weiblichen Haut. Dieses Monster aus Lucies Vorstellung scheint real geworden zu sein in Form des Folteropfers, das Anna nach Lucies Tod im Keller des Hauses findet. Ihr äußeres Erscheinungsbild gleicht dem vernarbten Körper des Monsters. Wie Vera/Vicentes Bodysuit in *LA PIEL QUE HABITO* (2011) erscheint ihr

Körper, wie in einen Narbenanzug gehüllt (wie ihn die Schauspielerin wahrscheinlich auch trägt). Diese Frau kratzt und scheuert sich die Haut vom Leib, getrieben von einem unstillbaren Juckreiz, der ihr durch die Folter in den Kopf gesetzt wurde.

Die nackte weibliche Haut, die in MARTYRS (2008) zu sehen ist, ist niemals zur Befriedigung eines lüsternen Blicks inszeniert, sondern sorgt schon fast für das beschämte Abwenden des lustvollen Blicks durch extreme Darstellung der verwundeten Haut. Anna wird im Prozess ihrer Folter von Blutergüssen, Schwellungen und Platzwunden gezeichnet. Mit jedem weiteren Blick, den man auf ihren Körper wirft, werden es mehr Wunden. Ihre Haut wölbt sich, ist verformt, verkrustet und fast schwarz vor geronnenem Blut unterhalb der Haut. Ihre Haut ist dreckig und glänzt talgig und „Anna becomes increasingly less identifiable as female.“ (Green 2011, S. 24) Ihre Kleidung wird zu einer blutigen, verdreckten zweiten Haut, die ebenso wie ihr Körper kaum einen Vergleich mit der Vorstellung weiblicher Schönheit zu lässt, die bei LA PIEL QUE HABITO (2011) zu sehen ist und dem kulturgeschichtlich tradierten Schönheitsideal entspricht. Im Gegensatz zu Roberto Ledgard, der einen weiblichen Körper nach seiner Vorstellung konstruiert, sind die Folterknechte in MARTYRS (2008) daran den weiblichen Körper zu destruieren und mit ihm die Zeichen visueller Weiblichkeit. Amy M. Green zu Laugiers Inszenierungsweise: „He distorts the female body itself, hacking away at it until it loses all hint of the feminine and its connotations of compassion and its ability to give life.“ (ebd., S. 23). Die weibliche Haut soll hier nicht verdecken, was unter ihr vor sich geht, sondern wird bewusst aufgebrochen, nicht nur punktuell, sondern schließlich auch vollkommen. Die komplette Häutung Annas und das Entfernen aller Schichten über den Muskeln, lassen sie zu einer einzigen, großen Wunde werden, wie Ovid den gehäuteten Sartyr Marsyas beschreibt „[...] nisi vulnus erat - alles war eine einzige Wunde“ (Ovid 2010, S. 314f.). Mit der Haut wurden auch Teile ihrer primären und sekundären Geschlechtsmerkmale entfernt, was Anna optisch zu einem Wesen ohne Geschlecht und ohne Alter macht. „Anna suffers the removal of all external markings of gender. Her skinless form, with breasts and

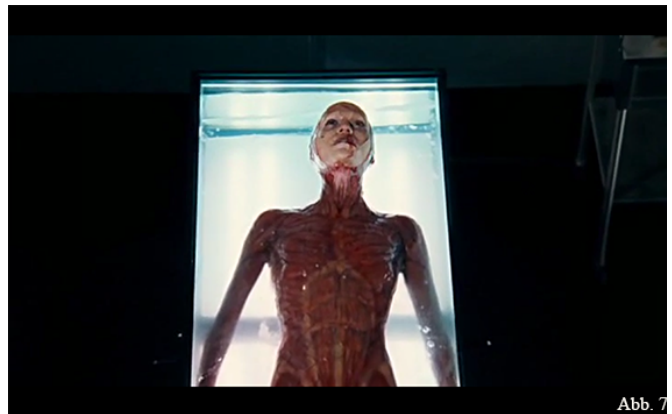


Abb. 7

external genitals removed [...]“ (Green 2011, S. 25). Lediglich ihr Gesicht bleibt erhalten. Susanne Kappesser beschreibt die gehäutete Anna als *Cyborg*, „[s]ie hat sich verwandelt in ein Wesen, das sich eindeutiger geschlechtlicher Zuweisungen entzieht. Damit nimmt sie monströse Züge an [...]“ (Kappesser 2012, S. 91f.). Annas Äußeres lässt ohne ihre Haut keine Verbindung mehr zu

ihrem Geschlecht zu, sie wurde über jegliche körperlichen Konventionen gehoben, über das „Biologisch-Menschliche“ (ebd., S. 92). Annas gehäuteter Körper ist damit auch den Konventionen weiblicher Schönheit und männlichen Ansprüchen entzogen worden. Claudia Benthien schreibt über den gehäuteten weiblichen Körper: „Der schöne Schein des Weiblichen kann, wenn das identitätslose Fleisch dem männlichen Blick einmal preisgegeben war, seine Wirkung nicht mehr entfalten.“ (Benthien 1999 S. 103). Der weibliche Körper und seine Haut wird in MARTYRS (2008) zur Verhandlungsfläche des weiblichen Schönheitsideals, wie es schon bei LA PIEL QUE HABITO (2011) der Fall war, aber hier wird der umgekehrte Weg gegangen. Nicht die Übersteigerung des Ideals, sondern sein Gegenteil sollen überholte Denkmuster hinterfragen und den weiblichen Körper als Ort der Gewalteinwirkung deutlich machen. Die weiblichen Körper werden im Film bis zur Unkenntlichkeit, ja sogar zur Unmenschlichkeit und Geschlechtslosigkeit verfremdet, motiviert durch die kranke Ideologie einer sektenhaften Organisation. Die Haut ist hierbei Spiegel und Angriffsfläche der Destruktion des weiblichen Körpers. Sie trägt die Spuren der Berührungen, die dem Körper und auch der weiblichen Identität Gewalt zu fügen.

4. Die Elemente der Psychoanalyse in MARTYRS (2008)

In MARTYRS (2008) spielt das Thema Berührung und Kontakt eine zentrale Rolle. Besonders intensiv werden die Darstellungen im Film, wenn sie an Mutter-Kind-Beziehungen erinnern und aus ihrer unnatürlichen Verkehrung in Gewalt ihren Schrecken ziehen. Hinweise aus der Psychoanalyse machen die thematische Tiefe dieser Darstellungen erfahrbar und lassen erkennen, dass in MARTYRS (2008) ein Horror der Berührung vorherrscht, der auch vom Zuschauer Besitz ergreift.

Das Berührungsverbot wurde als strenges Dogma der Psychoanalyse von Sigmund Freud formuliert und entstand in Zusammenhang der Behandlung seiner Hysterie-Patientinnen. Es führte in der Psychoanalyse zur Ersetzung der Berührung durch die Sprache. Der Einfluss der Berührung auf die Psyche des Menschen inspirierte Didier Anzieu zu wesentlichen Teilen seiner Theorie des Haut-Ichs. Die libidinöse Erregbarkeit durch Hautkontakt verknüpft er in seinem Modell des Haut-Ichs mit der mütterlichen Pflege und der damit verbundenen Bildung sexuell erregbarer Zonen auf der Haut. In Verbindung mit Freuds Berührungsverbot und dessen Erkenntnissen über die, die tatsächliche Berührung ersetzende, vokale „Berührung“, entwickelte Anzieu das Modell der lautlichen Hülle, die Funktionen eines gestörten Haut-Ichs ersetzen kann. Diese Funktionen können

sich aber nur durch die Berührung der Mutter entwickeln. Diese Erkenntnisse der Psychoanalyse betonen die Bedeutung der Berührung und dabei besonders der mütterlichen Berührung für den Menschen und werden auch in MARTYRS (2008) dargestellt. Dort erscheint die Berührung in der positiven Form als Ausdruck der Zuneigung und Fürsorge oder in der negativen Form des Entzugs und der Überreizung. Zur Analyse der Bedeutung des Hautkontakts und der Berührung im Film werden die bereits erwähnten grundsätzlichen Erkenntnisse Freuds und Anzieus im Folgenden erläutert, da sie anschließend eine wichtige Rolle in der Analyse anhand der Beispiele aus dem Film spielen werden.

4.1 Das Berührungsverbot und *Hysterie* bei Freud

Didier Anzieu verortet das Berührungsverbot vor dem ödipalen Verbot, wenn diese verbotene Berührung sexueller oder gewalttätiger Prägung ist und damit dem Tabu des Inzests und Vaternorms vorausgeht (Vgl. Anzieu 1998, S.183). Die Erkenntnis des enormen Einflusses der Berührung erhielt Sigmund Freud durch die Sitzung mit seinen Patientinnen, die an *Hysterie* litten und in besonderer Weise auf körperlichen Kontakt reagierten (Vgl. ebd., S. 180ff.). Von der anfänglich noch praktizierten Form des Handauflegens an „Stellen, an denen sich die Erregung mangels lustvoller Entladung staut.“ (ebd., S. 181f.), geht Freud über zum Auflegen der Hand auf die Stirn und schließlich entwickelt er das Prinzip des Berührungsverbots, das der „Gefahr der Erotisierung“ (ebd., S. 181) vorbeugt und legt den Grundstein für die Psychoanalyse.

Ich möchte an dieser Stelle ein wenig näher auf den Begriff der *Hysterie* eingehen. Freud versteht die *Hysterie* „[...] als Ausdruck eines psychischen Konflikts zwischen einem Wunsch, der nicht integriert werden kann, und der Abwehr dieser Wunschvorstellung.“ (Heise 2001, S. 70). Interessant für meine Betrachtung ist die *Konversionshysterie*: „In der Konversionshysterie drücken sich die Symptome durch den Körper aus, hier wird die psychische in motorische Energie umgesetzt.“ (ebd., S. 70) Anna O., die als erste Patientin der Psychoanalyse gilt, war bei dem Nervenarzt Josef Breuer in Behandlung, der später zusammen mit Sigmund Freud *Studien über Hysterie (1895)* verfasste (Vgl. Heise 2001, S. 25f.). Anna O. zeigt die enorme Bandbreite der Hysterie-Symptome, darunter „Kopfschmerzen, Sehstörungen, Erregungszustände, Lähmungen, Anästhesien.“ (Heise 2001, S. 25) Natürlich waren von der sogenannten *Hysterie* nicht nur Frauen, sondern auch Männer betroffen. Für Sigmund Freud waren es aber besonders seine *Hysterie*-Patientinnen, die zur Entwicklung des Berührungsverbotes beitrugen. Diese Ansammlung gewisser Symptome wurde über die

Jahrhunderte hinweg oft missverstanden, wie Steven Connor erläutert, indem er der Psychoanalytikerin Elizabeth Bronfen folgt: „But it is to say that the aggregation of those symptoms into the syndrome bearing the name of ‚hysteria‘ is and always was an error [...]. It has always been ‚hysteria‘ – the grouping and ordering of symptoms according to the aetology and explanatory framework implied by this name – rather than hysteria.” (Connor 2004, 119f.). Damit folgt Connor der Kritik an dem Sammelbegriff und der Stigmatisierung durch den Begriff ‚Hysterie‘. Die Menschen, die mit *Hysterie* diagnostiziert wurden, wiesen aber dennoch in vielen Fällen die Gemeinsamkeit auf an einer Über- oder Unempfindlichkeit der Haut zu leiden, was bei den Behandlungsversuchen den Körperkontakt zunächst als notwendig erschienen ließ. Die Haut ist bei den oftmals als „impressionable“ (ebd., S. 16) bezeichneten Patienten „ever hungry for the touch of new impressions, like a photographic plate itching for the touch of light.“ (Connor S. 16) und weiter: „The skin provides the metaphor for this impassioned passivity, but is transformed by it too, into an active enquirer after impressions.“ (ebd., S. 16). Besonders in der Berührung findet dieses Verlangen nach Eindrücken ihre Befriedigung und dadurch im Austausch mit anderen Menschen und im Hautkontakt. Georges Didi-Huberman bezeichnete die *Hysterie* in seinem kritischen Werk *L’Invention de l’hystérie* (1982) als „une maladie du contact, de l’impression“ (Didi-Huberman 1982, S. 90). Aufgrund der heftigen Reaktionen seiner Patientinnen wandte sich Freud von der Berührung der Patientinnen ab und entwickelte das Berührungsverbot.

Der Beginn der Psychoanalyse liegt also im Verbot der Berührung zwischen Analytiker und Patient. Als Ersatz der physischen Berührung dient ab sofort die Berührung durch die Stimme und Sprache². Didier Anzieu über die Wirkungsweise des Gesprächs in der Psychoanalyse: „Der verbale Austausch, der den Rahmen für die Behandlung bestimmt, kann nur wirksam sein, weil er auf einer neueren symbolischen Ebene auf das zurückgreift, was früher Inhalt des Blicks- und Berührungsaustausches war.“ (Anzieu 1998 S. 183). In der Psychoanalyse hat die Beschäftigung mit Berührung also eine lange Tradition und gerade durch die Distanzierung wird der Bedeutung, die der Berührung beigemessen wird, Rechnung getragen.

4.2 Mütterliche Berührung und die Laut-Hülle bei Didier Anzieu

Didier Anzieu wird stark von den Erkenntnissen zur Bedeutung der Berührung der Haut auf die Psyche beeinflusst. In *Das Haut-Ich* (1985) betont er, dass die Berührung zwischen Mutter und

² Wie sie Breuer bereits bei Anna O. mit seiner *talking cure* anwendete, Vgl. Heise 2001, S. 25

Kind die Grundlage für die Entwicklung einer gesunden Psyche darstellt, also eines stabilen Haut-Ichs, und entwickelt Ansätze der Berührung durch Geräusche und Worte, die er als Laut-Hülle bezeichnet.

Die mütterliche Berührung ist Grundlage zur Ausbildung der neun Funktionen des Haut-Ichs, die schon bei der Analyse von LA PIEL QUE HABITO (2011) erläutert wurden. Anzieu beruft sich auf Freud, wenn er schreibt: „Jede psychische Funktion entwickelt sich auf der Basis einer körperlichen, deren Funktionsweise auf die psychische übertragen wird.“ (Anzieu 1998, S. 128). Für die Analyse der Bedeutung der Berührung und des Hautkontakts in MARTYRS (2008) sind besonders die Funktionen des *handling*, *holding* und des *Reizschutzes* wichtig. Während das *holding* durch die Hände der Mutter dem Baby und in Folge dessen seiner Psyche Halt und Stabilität verleiht (Vgl. ebd., S. 131), sorgt das *handling*, also zum Beispiel die Pflege des Babys beim Waschen oder Füttern, für die Befriedigung der Bedürfnisse und Triebimpulse und dadurch für das Gefühl eines Raumes, den die Psyche ausfüllen kann (Vgl. ebd., S. 134). Durch die Berührungen der Mutter, die zunächst als Reizschutz des Kindes fungiert, kann sich beim Kind ein eigener Reizschutz entwickeln, der ein Gleichgewicht und einen Austausch der Reize ermöglichen soll (Vgl. ebd., S. 136).

„Einen Mangel an mütterlichem Streicheln und Umarmung erlebt die Psyche unbewußt als übertriebene, vorzeitige und gewaltsame Durchsetzung des Verbots, engen Körperkontakt zum anderen zu haben. Eine Überstimulierung durch die Mutter ist körperlich unangenehm, da sie den noch unvollkommenen Reizschutz des Kindes überfordert.“ (ebd., S. 53). Das Gleichgewicht in der Berührung und mütterlichen Pflege zu finden ist essentiell für die gesunde Entwicklung des Kindes. In seinem eigenen Tempo wird es den Kontakt zur Mutter immer öfter meiden, das *Phantasma der gemeinsamen Haut* ablegen und eine eigene Identität ausbilden, wie es zentrales Thema im Kapitel zu LA PIEL QUE HABITO (2011) ist. Bei seiner Betonung der Bedeutung des Hautkontakts zwischen Mutter und Kind beruft sich Anzieu auch auf die Erkenntnisse aus der Verhaltensforschung von Winnicott zu Menschenaffen (Vgl. ebd., S. 38f.). Die Bevorzugung einer warmen, mit Fell überzogenen Futterquelle, gegenüber einer ohne Fell, unterstreichen Anzieus Ansatz, dass es nicht nur der lebenserhaltenden Berührung und Pflege bedarf, sondern auch der zärtlichen Berührung, wie es in MARTYRS (2008) deutlich durch die Folter Annas gezeigt wird.

Im Film werden durch Annas Folter nicht nur diese essentiellen Erkenntnisse zur mütterlichen Berührung verhandelt, sondern es lassen sich auch Spuren dafür finden, was Didier Anzieu als *Laut-Hülle* bezeichnet. Sie kann beispielsweise einen zu gering ausgeprägten Reizschutz stabilisieren oder die Funktion des *holding* ersetzen. Diese Annahme beruht auf den Erkenntnissen Freuds durch

die Einführung des Berührungsverbots und Anzieu erschließt sich daraus „one can touch with the voice“ (Segal 2009, S. 201) und erklärt das Prinzip folgendermaßen: „Die psychoanalytische Technik, die ich anwende, besteht darin die akustische Hülle wiederherzustellen, die ihrerseits die primäre Berührungshülle verstärkt; ich zeige dem Patienten, dass er mich emotional ‚berühren‘ darf, und helfe ihm, symbolische Äquivalente der unzulänglichen Berührungen zu entwickeln, indem ich ihn mit echten und gehaltvollen Worten ‚berühre‘ [...].“ (Anzieu 1998, S.185) Es kann eine akustische Hülle entstehen, die essentielle Funktionen der Berührung ersetzen kann.

Mit diesen Erkenntnissen (die hier leider nur sehr oberflächlich dargestellt werden konnten und die zusammen mit den Beobachtungen aus dem Film schließlich, wie ich hoffe, zu einem schlüssigen Gesamtbild führen werden) lässt sich Annas Charakter im Film als ein Mensch beschreiben, der auf der ständigen Suche nach Berührung und Zuneigung, nach der mütterlichen Berührung ist. Jean Luc-Nancy beschreibt die Zuneigung als Leidenschaft der Berührung: „Now affection is above all passion and the movement of passion – of a passion, whose very nature is ‚to touch‘ – to be touched, to touch in return, to touch oneself with the touch ‚that comes from outside, of she who touches me and of she through whom I touch.“ (Nancy; Lapidus 2011, S. 12). Annas Aufopferung für Lucie, das Folteropfer im Keller des Hauses und sogar für die schwerverletzte Frau, die für diese Folter verantwortlich ist, sind Anzeichen dafür. Anna wuchs in einem Heim auf und scheint von ihrer eigenen Mutter vernachlässigt worden zu sein (Vgl. Green 2011, S. 26). Ihre Suche nach Zuneigung, also nach dem, was von den Psychoanalytikern Freud und Anzieu als so bedeutungsvoll für Psyche und Entwicklung des Menschen erachtet wurde, wird ins extreme Gegenteil gesteigert, da ihre eigene Folter darin besteht zwischen dem Entzug und der Überreizung durch Berührung gebrochen zu werden.

Die Erkenntnisse aus der Psychoanalyse helfen dabei, die perfiden Mechanismen der Folter in MARTYRS (2008) zu verstehen und dadurch die Wucht der gezeigten Bilder nachzuvollziehen, denn sie rühren an den ureigensten Instinkten und Bedürfnissen des Menschen.

5. Konstruktive Berührung versus destruktive Berührung

Im Film kommt es zu einer Gegenüberstellung konstruktiver und destruktiver Berührung. Im konstruktiven Spektrum ist alles zu verorten, was Didier Anzieu im Bezug auf Berührung durch die Mutter und die dadurch hervorgerufenen Entwicklung eines Haut-Ichs festgestellt hat. Dazu

gehören jene Berührungen, die die mütterliche Pflege begleiten. Durch sie entwickelt sich beim Kind ein Gefühl für lustvollen Hautkontakt, der auch für die sexuelle Entwicklung sowie die Empfänglichkeit für und das Verstehen von Berührungen wichtig ist (Vgl. Anzieu 1985, S. 58f.). Der mütterlich geprägte Hautkontakt in MARTYRS (2008) wird nicht nur durch Verweise auf die Pflege durch die Mutter verhandelt, sondern auch durch Umarmungen und vor allem durch das Ergreifen der Hände. Diese Berührungen sind konstruktiv für die Entwicklung des Menschen, stellen Grundbedürfnisse dar und sind positiv besetzt. Die Beispiele der destruktiven Berührung stellen nun dieses Spektrum der mütterlichen, zärtlichen Berührung auf den Kopf und werden dadurch zur perfiden Foltermethode. Die für den Menschen essentielle zärtliche Berührung wird Anna (und in ihrer Kindheit auch Lucie) entzogen und an ihr wird deutlich welche Folgen Vernachlässigung und Isolation für den Menschen haben, dessen Bedürfnis nach der Pflege und der Berührung der Mutter, die sich im Erwachsenenalter auf andere Personen überträgt, nicht befriedigt wird. Darüber hinaus wird die eigentlich zärtliche Pflege der Mutter, durch Füttern und Waschen hier zur Qual, besonders hervorgehoben mittels des Kontrasts zu Annas Rolle als „sister-mother“ (Green 2011, S. 21) für Lucie und schließlich auch für ein weiteres Folteropfer. Annas Folter besteht aus dem Dualismus des Entzugs und der Überreizung ihrer Haut. Die Berührungen, die sie noch erfährt, sind geprägt von Schmerz durch massive Schläge, die an die Stelle des Umarmens und Küssens rücken. Anna wird zerrieben zwischen den zwei Fronten des Entzugs jeglicher sinnlicher Reize und der Überwältigung durch Schmerz. „Folter ist die extremste Form der Einschreibung von Gewalt in den Körper und in die Psyche des anderen. Sie ist Wahrnehmungstötung [...]“ (Göring 2014, S. 115). Ihre Folter gipfelt schließlich in der Zusammenführung der zwei Foltermethoden zum endgültigen Entzug der Sinneseindrücke auf der Haut und der absoluten Reizüberflutung durch Annas finale Häutung.

5.1 Die Folter der mütterlichen Berührung

Um Annas Martyrium möglichst lange hinauszuzögern, muss sie am Leben gehalten werden. Sie muss mit Nahrung versorgt und gewaschen werden. Hier liegt der kleinste gemeinsame Nenner der mütterlichen Pflege und der Folter. Die mütterliche Pflege ist geprägt von Zärtlichkeit und Aufmerksamkeit für die Bedürfnisse des Kindes: „In its earliest days, the baby not only receives care but also gives out signals to its family circle. In the mother child-dyad it is no passive partner: by a sort of ‚feedback‘ loop it solicits as much as responds and can withdraw as much as be

neglected.“ (Segal, 2009 S.46). Während dieser Pflege, die aus intimen Hautkontakt besteht, wird die Bindung zwischen Mutter und Kind aufgebaut, das Gefühl des Kindes eine gemeinsame Haut mit der Mutter zu haben, wie es Anzieu beschreibt (Vgl. Anzieu 1998, S. 88). Genau diese Bindung ermöglicht es dem Kind sich schließlich von der Mutter und dem *Phantasma der gemeinsamen Haut* zu lösen und sich als eigenständigen Menschen zu erkennen. Jean-Luc Nancy beschreibt dieses Erkennen des Selbst durch die Trennung von der Mutter: „In seperating himself, he conquers this new possibility that he had only vaguely known: the possibility of rapport and contact.“ (Nancy; Lapidus 2011, S.11). Ist die mütterliche Pflege auf ein Minimum reduziert, gerät die gesunde Entwicklung des Kindes in Gefahr (Vgl. Anzieu 1998 S.129). Aber in ihrer Verbindung mit Berührung und Aufmerksamkeit bildet sie die Grundlage für die Entwicklung des Menschen und seiner gesunden Psyche. Sie bereitet auf das Leben vor, das zwar aus der Abhängigkeit zur Mutter entsteht, aber schließlich selbstständig wird. „Thus touch is first and foremost this rocking, this floating and rubbing that is repeating in sucking, renewing and replaying the desire to feel touched and to touch, the desire to be affected by the contact of the outside.“ (Nancy; Lapidus 2011, S. 13). Die auf das Minimum reduzierte mütterliche Pflege in Verbindung mit Gewalt und Vernachlässigung bereitet nicht auf ein langes Leben vor, sondern auf den Tod (Vgl. Green 2011, S. 25). Diese Vorbereitung auf den Tod widerfährt Anna als ein Teil ihrer Folter. Die Wärterin, die sich um diesen Teil der Folter kümmert, ist gekleidet, wie eine Pflegerin eines Krankenhauses. Ihr Gesicht ist meistens nie zu sehen. In der ersten Szene der Fütterung ist die Kamera auf Anna gerichtet, die auf einem Stuhl gefesselt sitzt. Die Wärterin ist ganz Torso und Hände. Sie hält eine Metallschüssel in der Hand, die einen grünlichen Brei enthält, den sie mit einem Metalllöffel aufnimmt und an Annas Lippen führt. Als diese den Mund leicht öffnet, wird ihr der Löffel in den Mund gerammt und das Geräusch, des an die Zähne schlagenden Löffels ist zu hören. Sie muss würgen und doch wird die Prozedur nicht unterbrochen.



Abb. 8

Verweigert Anna den Mund zu öffnen, wird sie mit der flachen Hand ins Gesicht geschlagen, an den Haaren gerissen oder am Kinn gepackt. Das Ausspucken des Breis wird ebenfalls mit heftigem Schlagen bestraft. Der Metallbecher mit Wasser wird ihr an den Mund gesetzt und einfach gekippt, ohne auf ihren Rhythmus einzugehen. Anna wird nach Beendigung der Fütterung allein zurückgelassen, besudelt von Brei und Wasser. Während dieser Fütterung wird kein einziges Wort

gesprochen, weder von Anna noch von der Wärterin. Die Kommunikation besteht aus Spucken und Schlägen. Anna ist förmlich in einen frühkindlichen Status zurückversetzt, abhängig von der sie fütternden Mutter, die aber kein Bedürfnis befriedigt, sondern Zwang und Gewalt ausübt. Es findet kein verbaler Kontakt statt, keine aufmunternde Berührung zu essen, sondern die Nahrung wird ihr gewalttätig eingeflößt. Es sind lebensverlängernde Maßnahmen durch Zwangsernährung, die Anna erlebt. Nach dem Essen wird sie einfach im Dreck zurückgelassen.

Eine weitere pervertierte Form der mütterlichen Berührung und Pflege findet beim Akt des Waschens statt. Das Waschen spielt in *MARTYRS* (2008) eine besondere Rolle und hebt einerseits Annas eigene mütterliche Funktion hervor und im Kontrast zur Wärterin verdeutlicht es die Härte der Folter. Bei Anzieu zählt das Waschen ebenso wie das Halten und Streicheln zum unbeabsichtigten, erregenden Hautkontakt zwischen Mutter und Kind (Vgl. Anzieu 1998, S. 59).

Das Waschen in der Folter dient hier nicht der Hygiene, wie sich am Beispiel des Nichtwechsels von Annas Unterwäsche, die sie von Anbeginn der Folter trägt, zeigt. Auch die Nichtversorgung ihrer Wunden, die ihr durch die Schläge zugefügt wurden, gehören zur Vernachlässigung seitens der Wärterin. Anna beispielsweise übernahm als Ersatzmutter die Aufgabe der Heilerin für Lucie, als sie deren selbst zugefügte Wunden versorgte und diese auf ihrem Rücken vernähte. Das Waschen durch die Wärterin findet ohne Ankündigung statt, als Anna auf der Matratze in der Ecke ihrer Zelle liegt. Die Wärterin beginnt sie unvermittelt und grob mit einem Schwamm abzureiben. Der Druck, den sie dabei ausübt, ist deutlich zu sehen und Anna verzieht das Gesicht deutlich vor Schmerz und Unwohlsein. Dabei ignoriert die Wärterin vollkommen, wie sehr Annas Haut verletzt ist. Diese Stellen werden nur abgerieben und beispielsweise nicht

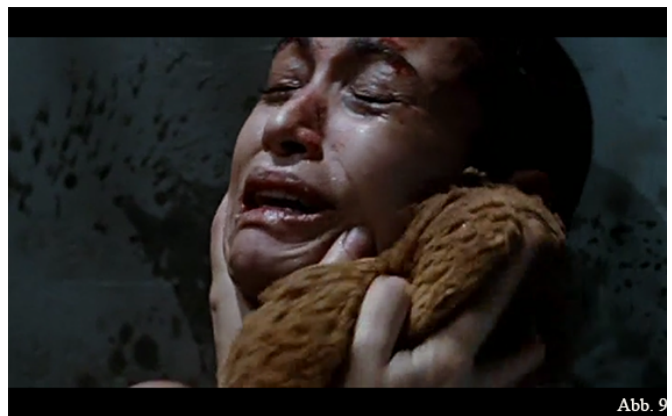


Abb. 9

desinfiziert, so wie es Anna bei dem Folteropfer aus dem Keller tat. Das Wasser mit dem Anna abgerieben wird, scheint kalt zu sein, da sie am ganzen Leib zittert, als es vorüber ist. Die Wärterin lässt sie einfach zurück, ohne sie abzutrocknen, genau wie Anna besudelt nach dem Essen zurückgelassen wurde.

Es gibt aber in *MARTYRS* (2008) auch Szenen des Waschens, die an die mütterliche Pflege erinnern. Das Folteropfer, das Anna im Keller des Hauses und in ihrem späteren Verlies entdeckt, ist von Wunden und Narben übersät. Annas erste Reaktion ist diese Wunden zu versorgen und sie zu desinfizieren. Anschließend entscheidet sie sich dafür die Frau in der Badewanne zu waschen. Die

vollkommen verstörte Frau ist durch die Maske, die sie trägt, blind und ihr Körper ist vollkommen geschwächt. Anna stützt sie und lässt sie vorsichtig ins Wasser gleiten. Ihre Berührung lässt die Panik der Frau verfliegen und sie beginnt sich im Wasser zu entspannen. Mit ihrer Hand und etwas Wasser, das sie schöpft, reinigt Anna vorsichtig das Gesicht der Frau. Die streichelnden Bewegungen beruhigen diese sichtlich. Der Schmutz beginnt sich von ihrer Haut zu lösen, während sie sich an Annas Hand festhält. Das Halten und Ergreifen der Hand soll später noch ausführlicher behandelt werden. Im Gegensatz zur Wärterin geht Anna nicht mit der gewaltsamen Berührung des Schwamms an die Wunden der Frau heran, sondern lässt die Wärme und Berührung des Wassers die Haut bedecken. „Das Paradox des bedeutungsvermittelnden Kontakts zwischen Mutter und Säugling kommt darin zum Ausdruck, daß die Mutter nicht nur auf die körperlichen, sondern auch auf die seelischen Bedürfnisse achtet, daß sie diese Bedürfnisse nicht nur befriedigt, sondern auch zeigt, daß sie sie richtig verstanden hat, indem sie sensorische Reize wie ein Echo reflektiert.“ (Anzieu 1998, S. 65). Im Sinne Anzieus folgt Anna dieser Beziehung zwischen Mutter und Kind im Gegensatz zur Wärterin. Bei der zärtlichen Waschung kommt es dann auch zu einem zweiten Moment, in dem Anna zur Heilerin wird. Sie befreit die Frau von der Maske, die in deren Schädel verankert ist. Eine weitere Waschungsszene findet zwischen Anna und der toten Lucie statt. Als letzte Form der Berührung wäscht Anna ihren Körper sanft mit einem Schwamm und reinigt sie vollkommen vom vielen fremden und eigenen Blut, das sich auf deren Haut angesammelt hat und wickelt sie anschließend in ein weißes Laken.

Im Film findet also eine Gegenüberstellung statt von konstruktivem und destruktivem Kontakt zwischen Mutter und Kind. Anna und das Folteropfer, sowie Anna und Lucie bilden Mutter-Kind-Paare, die in das positive Spektrum einzuordnen sind und die Wärterin und Anna, die durchlebt, was auch Lucie in ihrer Kindheit und unter der Folter der Organisation erlebte, sind dem negativen Spektrum zuzuordnen.

5.2 Die Folter der gewaltsamen Berührung

Während der Folter der mütterlichen Berührung erfährt Anna eine Mischung aus Vernachlässigung und Missbrauch, die auch züchtigendes Schlagen beinhaltet. Dieses Schlagen hat als Züchtigung einen Sinn, den Anna theoretisch nachvollziehen kann, da es eine Reaktion auf ihren Ungehorsam ist. „Anzieu zufolge gibt es zwei grundlegend verschiedene Formen des Hautkontakts, die der Säugling zu differenzieren lernt: jene, die zu einer Erregung (oder im negativen Fall zu Schmerz)

führen, und jene die Informationen vermitteln.“ (Benthien 1999, S. 141). Dieser Definition folgend hat das Schlagen, das Anna erlebt, wenn der Mann das Verlies betritt, keinen Sinn als Züchtigung und ist keine Reaktion auf ein Fehlverhalten, sondern Anna wird geschlagen, um sie zu zerstören, eben durch jene negative Erregung. Das dies alles dazu dient sie in den Zustand der Transzendenz zu versetzen, ist in diesen Situationen nicht relevant, denn es gibt für Anna kein Entkommen, kein Verhalten, das sie an den Tag legen könnte, welches den Mann vom Schlagen abhalten würde. In Annas neuer Umwelt besteht dieser Mann nur aus Schlagen.

Als der große, bullige Mann das erste Mal in ihr Verlies kommt, macht er Anna von ihren Fesseln los und führt sie an die Wand. Er spricht nicht und wirkt vollkommen ruhig. Er bleibt selbst dann ruhig, wenn er seinem Handwerk der zerstörerischen Berührung nachgeht. Er schlägt Anna mit voller Wucht und präzise ins Gesicht. Sie wirkt fast wie ein Kind mit ihrem zarten und kleinen Körper in Unterwäsche im Vergleich zu ihrem Gegenüber. Wenn Anna bewusstlos wird oder fällt, ergreift er sie an ihrem Hals, um sie aufzurichten. Er hält sie an Haaren und Kinn, wie es auch die Wärterin macht, um ihren Kopf aufrecht zu halten. In kleinen Pausen ergreift er ihr Gesicht am Kinn und streicht ihr Haar sanft aus ihrem Gesicht, nur um gleich darauf um so härter zu zuschlagen. Selbes geschieht, wenn er ihr über den mittlerweile geschorenen Kopf streicht und eine Kunstpause einlegt, um den nächsten Schlag intensiver zu machen. Jeder Schlag ist ein Schock, der sich über ihre Haut in ihrem ganzen Körper ausbreitet. Es ist ein Werk gewaltsamer Präzision. „To touch someone who cannot touch back is to touch without contact, to touch without touching“ (Laine 2007, S.41). Wann der Punkt gekommen ist, der ihm bedeutet aufzuhören, ist nicht ersichtlich. Irgendwann lässt er Anna bewusstlos am Boden liegen und steigt die Leiter wieder hinauf.

In Wolfgang Schmidbauers *Psychologie. Lexikon der Grundbegriffe* ist Folter „eine Methode durch Drohungen, Erniedrigungen und Schmerz Menschen für unerwünschtes Verhalten zu bestrafen.“ (Schmidbauer 2001, S. 90). Aber Anna wird für nichts bestraft und es geht auch nicht um den Gewinn von Informationen. Der Sadismus geht ihrer Folter vollkommen ab, er wird ausgeführt wie ein Handwerk. Es geht bei der Ausübung der Gewalt auch nicht um eine „narzisstische Bestätigung“ (ebd., S. 107) der Folterknechte. Die Folter dient dazu Anna vom Irdischen zu trennen und dafür wird ihre Verankerung im Irdischen, ihr Körper, zerstört. Im Laufe ihrer Folter wird Anna durch ihre Verletzungen im Gesicht immer schwerer zu erkennen. Ihr Alltag ist strukturiert durch das Abwechseln der gewaltsamen Pflegerin und des Schlägers. Die Kombination der mütterlichen Vernachlässigung und des sinnlosen Züchtigens ergeben zusammen die Wirksamkeit der Folter.

5.3 Die Folter der Berührungslosigkeit

Die extreme Gewalt, die auf Annas Körper und ihre Psyche einströmt, verdeckt beinahe die Tatsache, dass eine weitere Komponente von Annas Folter der Entzug der Berührung ist, der dem Zuviel an Berührung gegenüber steht und die beiden in Kombination zur perfiden Folter macht. Anna ist nämlich nicht nur der Überreizung durch gewaltsame Berührung ausgesetzt, sondern auch dem gänzlichen Entzug jeder positiven Berührung und auch nahezu aller anderen Reize.

Es gibt keine optische Stimulation in ihrem Verlies. Der Raum ist dunkel, wirkt klinisch und ist spartanisch ausgestattet, ohne besondere Merkmale. Es gibt keine Fenster und es fehlt an Farbe, wenn man das Blut nicht mit einbezieht. Die akustische Stimulation besteht lediglich aus dem Brummen der Klimaanlage und den Geräuschen, die Annas Folter hervorrufen, die nur gelegentlich von einem Stöhnen ihrerseits unterbrochen werden. Geruch kann nur durch Annas nie wechselnde Kleidung und durch den Eimer, der ihre Ausscheidungen enthält, entstehen. Der Geschmack wird nur gering stimuliert durch den immer selben grünen Brei, der an sie verfüttert wird. Anna befindet sich in einer sensorischen Isolation und am deutlichsten treten die Symptome des Entzugs der positiven Berührung zu Tage, „[...] der Entzug sinnlicher Reize [wird] ebenso wie die übermäßige Reizung eines Sinns als psychisches Folterinstrument eingesetzt. Zu den Instrumenten dieser sogenannten ‚weißen‘ Folter gehören Isolationshaft, Dunkelhaft und *camera silens*.“ (Löffler 2013, S. 229). Anhand einiger Beispiele möchte ich diesen Entzug, den Anna erlebt erklären.

5.3.1 Greifen

Einer der Urreflexe des Menschen ist der Greifreflex. Zwar geht dieser später in der Entwicklung verloren, aber das Greifen vermittelt immer noch das Bedürfnis nach Sicherheit oder eben die Versicherung dieser einem anderen Menschen gegenüber. In MARTYRS (2008) werden, wie schon bei den anderen Beispielen der Berührung, in ihrer Bedeutung gegensätzliche Darstellungen präsentiert. So gibt es auch hier das Beispiel für den positiven, konstruktiven Charakter des Greifens. Er findet besonders deutlich statt in der bereits beschriebenen Szene zwischen Anna und dem Folteropfer, das von ihr gebadet wird. Das Folteropfer ist zu diesem Zeitpunkt blind und lediglich die Folter gewohnt, von der sie allein optisch schwer gezeichnet ist. Anna ergreift die Hand der jungen Frau, um ihr zu vermitteln, dass sie sich um sie kümmern wird. Der Griff wird

erwidert und Anna intensiviert diesen durch den Griff ihrer zweiten Hand, sodass ihre Hände nun die der jungen Frau umschließen. Anna muss ihr diese Sicherheit deutlich vermitteln, um die folgenden Schmerzen ertragbar zu machen. Sie muss den Griff lösen, um die im Kopf verankerte Maske unter viel Blutverlust zu entfernen.

Dabei ergreift die junge Frau ihren Unterarm und hält sich förmlich an diesem fest, während sie die Schmerzen erleidet. Es ist kein Zugreifen im Sinne der Übertragung des Schmerzes, denn dazu ist der Griff nicht fest genug. Das Festhalten an Anna lässt sie wissen, dass sie nicht alleine ist und ihr



Abb. 10

geholfen wird. Danach hüllt Anna ihren Kopf in ein Handtuch, um sie vor dem Licht zu schützen. Dabei wandert die Hand der jungen Frau über Annas Arm in sich immer wieder lösenden Greifbewegungen, die die Kamera in Nahaufnahme einfängt. Es ist ein ständiges versichern, des Nichtalleinseins und des Signalisierens der Schutzbedürftigkeit. Als bestätigende Antwort darauf ergreift auch Anna die Schulter der jungen Frau und drückt diese mehrmals. Zwar versucht Anna sie auch mit Worten zu beruhigen, aber es ist die Berührung, das Greifen, das im Vordergrund steht und Kraft verleiht. Anna hat in der mütterlichen Rolle die Signale und Bedürfnisse der jungen Frau verstanden, aber als sie in einer ähnlichen Situation ist, ruft ihr Greifen nicht die mütterliche Fürsorge beim Gegenüber hervor.

Die Wärterin kommt und ergreift Annas geschwollenes Gesicht, um zu überprüfen, ob sie noch bei Bewusstsein ist. Die Folter ist zu diesem Zeitpunkt schon weit vorangeschritten. Anna ergreift ihren Unterarm und wandert mit ihrer eigenen Hand schließlich zur Hand der Wärterin und ergreift diese. Anstatt sie zurückzuziehen und Anna zu schlagen, greift die Wärterin ihrerseits zu. Sie scheint Annas Bedürfnis nach Berührung und Sicherheit zunächst zu verstehen. Sie streicht Anna sogar mit ihrer freien Hand über die Wange, zärtlich und sanft anmutend, „what appears to be a stolen moment of comfort [...]“ (Green 2011, S. 24). Dabei versichert sie ihr, dass sie nicht mehr lange leiden müsse. Es ist die erste zärtliche Berührung die Anna seit Beginn ihrer Folter erfährt. Aber diese Berührung ist nicht verwandt mit der Berührung, die sie der jungen Frau in der Badewanne gab. Hier ist es wie schon bei den anderen mütterlichen Gesten eine pervertierte Form, denn es liegt nicht der Versuch darin, den für die Heilung notwendigen Schmerz zu lindern, sondern um auf den tödlichen Schmerz, der auf sie wartet, vorzubereiten, „[...] the woman will not show Anna mercy and is instead perversely proud of Anna for having survived to the last stage.“ (ebd., S. 24). Das

Reagieren auf Annas Sicherheit und Hilfe suchendes Greifen ist eine Geste der Bewunderung und Ausdruck der kranken Ideologie, der die Wärterin folgt. Sie ergreift Annas Hand und streichelt ihr Gesicht, um die kommende Märtyrerin zu berühren und nicht um ein sensorisches Echo für die seelischen Bedürfnisse Annas zu senden. Diese Berührung ist kein Trost, sondern ein Todeskuss.

5.3.2 Selbstberührung und die Lauthülle

Eine der Schlüsselszenen im Film im Bezug auf Berührung ist der Moment, in dem Anna beginnt sich selbst die Berührung zu verschaffen, die ihr durch die Folter der Gewalt und Isolation verwehrt bleibt. Durch den Akt der Selbstberührung wird der enorme Verlust illustriert, den der Entzug positiver Berührung bei ihr hervorruft. Die Selbstberührung ist eine Reaktion auf diesen Entzug, aber wie schon von Anzieu angedeutet, gibt es auch die Möglichkeit durch die Stimme oder Musik berührt zu werden, im Sinne der Lauthülle. Anhand der Szene der Selbstberührung und anschließend Annas Dialog mit der toten Lucie möchte ich diese beiden Formen der Berührung untersuchen.

5.3.2.1 Annas Selbstberührung

Anna sitzt auf einem Stuhl in der Mitte des Raumes. Dieser Stuhl hat ein Loch, damit sie in einen darunter stehenden Topf ihre Notdurft verrichten kann. Sie trägt Metallfesseln an beiden Händen, die durch dicke Ketten mit der Wand verbunden sind. Die Kamera fährt ruhig um sie herum und fängt sie aus verschiedenen Blickwinkeln ein. Sie ist schwer gezeichnet durch die Schläge. Melancholische Klaviermusik untermalt die Szene. Sie scheint völlig in sich versunken zu sein und bewegt von Zeit zu Zeit die Lippen, als würde sie zu jemandem sprechen. Sie beginnt sich über das kurzgeschorene Haar zu streichen, immer wieder. Sie hält die Hände mit den Handflächen nach oben vor sich ausgestreckt und stützt ihre Stirn wiederholt in ihre Hände. Mit beiden Handrücken fährt sie sich über den Hals. Danach streicht sie sich mit einem



Abb. 11

Handrücken über ihre Wange. Sie berührt sich nicht nur selbst, sondern schmiegt sich in ihre eigene Hand, erwidert die eigene Berührung. Sie ist versunken in der Berührung der eigenen Haut. Der Entzug der Berührung und die Isolation Annas lassen ihr keine andere Möglichkeit ihr Bedürfnis zu befriedigen, als in der Selbstberührung. Aber inwieweit kann diese Selbstberührung überhaupt ein Ersatz sein für die echte Berührung eines anderen Menschen sein?

Maurice Merleau-Ponty setzt sich in seinem Werk *Le Visible et l'Invisible* (1986) mit der Erforschung der Wahrnehmung auseinander und, wie schon im Titel ersichtlich, geht es ihm in erster Linie um das Sehen. Da Berührung aber Teil der Wahrnehmung ist, beschäftigt er sich unter anderem auch mit dem *Sichberühren*. Dabei wird deutlich welche Unzulänglichkeit die Selbstberührung bietet und gleichzeitig aber doch den Eindruck einer Berührung im Körper auslöst durch etwas, das nicht von einem selbst kommt.

„Wenn meine linke Hand meine rechte berührt und ich mit meiner rechten Hand die linke Hand, die gerade berührt, bei ihrer Arbeit überraschen will, so mißlingt diese Reflexion des Leibes auf sich selbst immer im letzten Augenblick: in dem Augenblick, in dem ich meine rechte Hand mit meiner linken spüre, höre ich imgleichen auch auf, meine rechte Hand mit meiner linken zu berühren.“ (Merleau-Ponty 1986, S. 24)

Das Problem der Selbstberührung ist also die Reziprozität einer Berührung der Haut. Das Berühren der Haut des Anderen ist immer auch gleichzeitig eine Berührung meiner Haut durch den Anderen. Wenn ich es aber selbst bin, der mich berührt, so muss das Gefühl der Berührung in dem Moment verschwinden, wenn diese beiden Empfindungen kollidieren. Das Berührtwerden-von-sich-selbst und das Sich-Berühren schließt sich theoretisch gegenseitig aus.

„Aber dieses Mißlingen im letzten Augenblick nimmt dem Vorgefühl, mich berührend berühren zu können, nicht alle Wahrheit: mein Leib nimmt nicht wahr, sondern er ist gleichsam um die Wahrnehmung herum gebaut, die durch ihn hindurch ans Licht kommt; durch seine ganze innere Organisation, durch seine sensomotorischen Kreisläufe, durch seine Rückkoppelungen, durch welche die Bewegungen kontrolliert und reorganisiert werden, bereitet mein Leib sich sozusagen auf eine Selbstwahrnehmung vor, auch wenn niemals *er* selbst es ist, *den* er wahrnimmt oder *der* ihn wahrnimmt. (Merleau-Ponty 1986, S. 24f.)

Die Vorstellung und der Eindruck sich selbst berühren zu können bleibt also bestehen. Für Anna ist es genau dieser Aspekt der Selbstberührung, der ihr geben kann, was sie während der Folter entbehren muss. Es ist kein Ersatz, da nicht die Illusion entstehen kann wirklich von einem Anderen berührt zu werden, aber sie erhält nicht nur den Eindruck berühren zu können, sondern wird daran erinnert, dass sie selbst berührt werden kann. Es ist ein Hervorrufen der Erinnerung an zärtliche und fürsorgliche Berührung: „Die Einsamkeit wird als Kontaktlosigkeit im ursprünglichen Sinn empfunden, als das Dasein einer Person, die nur ihre Knochen spürt, weil die Haut erst in der

Berührung sinnlich erfüllbar wird.“ (Benthien 1999, 143). Während ihrer Selbstberührung sind zwei Formen zu beobachten, wie sie sich berührt, nämlich einerseits mit den Handflächen und andererseits mit den Handrücken. Erstere lassen den Eindruck des Berühren-Könnens stärker hervortreten, da sie zum Ertasten gedacht sind und mit mehr Nervenenden ausgestattet sind. Der Handrücken hingegen verstärkt den Eindruck des Berührt-werdens, da er weniger Empfindlich ist und so die Empfindung an der damit gestreichelten Stelle nicht so stark überlagert, wie es eine Berührung mit der Handfläche tun würde. Diese Eigenschaft des Handrückens ist in weiterer Hinsicht interessant, denn er ist Ausdruck der Liebkosung (caress), aber nicht im Sinne eines Ergreifens des Anderen oder eines Anspruchs auf den Anderen. Die Psychoanalytikerin Luce Irigaray hebt in *An Ethics of Sexual Difference* (1993) hervor, welche Wirkung die Berührung eines Anderen hat und bezogen auf Annas Isolation wird die besondere Schwere des Entzugs deutlich:

„The most subtly necessary guardian of my life is the other's flesh. Approaching and speaking to me with his hands. Bringing me back to life more intimately than any nourishment, the other's hands, these palms with which he approaches without going through me, give me back the borders of my body.“ (Irigaray 1993, S. 187).

In diesem Sinne ist die Selbstberührung Annas ihre Art der Lebenserhaltung, die die zärtliche Berührung versucht zu imitieren. Der *homo clausus* versucht in der Isolation Kontakt herzustellen. In Irigarays Bemerkung steckt auch die existenzielle Komponente der Berührung, indem sie Bezug nimmt auf das Gefühl der körperlichen Integrität durch Berührung und die Bemerkung, die Berührung als wichtiger für das Überleben als Nahrung.

Naomi Segal schreibt zur Berührung durch den Handrücken in ihren Beobachtungen aus dem Film *THE PIANO* (1993): „The touch of the back of the hand suggests the fingers in their least haptic, most patient mode; it is the obverse of grasping“ (Segal 2009, S.46). Im Anschluss daran zitiert sie Sartre, um der Bedeutung der Liebkosung Ausdruck zu verleihen und ich möchte dieses Zitat hier ebenfalls wiedergeben:

„[...] my body becomes flesh in order to touch their body with its own passivity - in caressing itself against it rather than caressing it. This is why the gestures of lovemaking have a languor that one might almost call studied: it is not so much that we *take hold of* a part of the other's body but that we bring our own body up against the body of the other. Not so much pushing or touching, in an active sense, but *placing* up against.“ (Sartre, 1943: *L'être et le néant*, nach Segal 2009, S. 204)

Anna berührt sich selbst mit dem Rücken ihrer Hand, da diese Berührung der Liebkosung eines anderen Menschen am nächsten kommt und die eigene Beteiligung daran am besten verschleiert. Es liegt eine Passivität in der Berührung und in ihr steckt Vorsicht, Respekt und Sanftheit im Sinne der Liebkosung, die auf emotionaler Ebene unverzichtbar ist für die Existenz als Mensch: „The

caress is a way of bringing into being that which one touches.“ (Connor 2004; S. 278). Damit steht sie der Berührung, die sie in der Folter erfährt, diametral gegenüber.

5.3.2.2 Die Lauthülle

Laut Didier Anzieu ist es möglich mittels der Stimme einem anderen Menschen das Gefühl zu geben berührt zu werden, wie weiter oben bereits an anderer Stelle in Zusammenhang mit Freuds Berührungsverbot erläutert wurde. Das Prinzip der Lauthülle steht in engem Zusammenhang mit der zweiten Funktion des Haut-Ichs, der *Behälterfunktion*. Naomi Segal beschreibt das Prinzip dahinter und welche Verbindung es zum Gefühl der Berührung gibt: „[...] an envelope of sound doubles up with that of touch to provide a sense of surrounding, continuity, and a dearth of such care may lead to feeling like a kernel without a shell [...]“. (Segal, 2009, S. 47).

Anzieu beschreibt, dass Laute und Worte eine Illusion der Berührung hervorrufen können. Dieses Umgeben mit einer Geräuschhülle in Verbindung mit dem Haut-Ich wurde von Bradshaw und Chatzidakis untersucht und für sie ist es ein Ausdruck eines „[...] desire for proximity and warmth. Such use of sound envelopment recalls Anzieu’s idea of skin-ego as *holding*“ (Bradshaw; Chatzidakis 2016, S. 355). Dadurch gründet die Lauthülle auch auf der *Stützfunktion* des Haut-Ichs. Anna scheint in ihrer Isolation und Vernachlässigung ein ähnliches Bedürfnis nach einer Lauthülle zu besitzen. Seit Beginn ihrer Folter wurde kein Wort gesprochen, die Wärterin spricht nicht mit ihr und genauso wenig der Schläger. Es gibt keine andere Quelle, die ihr ein Gefühl einer akustischen Hülle und damit einer Berührung verleihen könnte. Aber es gibt eine Szene, die sich an die Selbstberührung Annas anschließt, die den Mustern der akustischen Hülle folgt.

Die Szene beginnt mit einer Detailaufnahme ihres Gesichts und macht das Ausmaß ihrer Verletzungen deutlich. Ihr Blick trifft vermeintlich den Zuschauer. Sie beginnt einen inneren Dialog mit Lucie und fährt dabei fort sich selbst zu streicheln und zu berühren. Sie versucht aus der Erinnerung an Lucies Stimme Kraft zu schöpfen. Die Szene ist untermalt von einem neu beginnenden melancholischen Klavierthema. Es bleibt nicht nur dabei, dass sie sich Lucies Stimme in Erinnerung ruft, sondern Anna beginnt selbst zu sprechen. Davor waren es nur vereinzelte Laute, die aus ihrem Mund kamen. Nun aber ist ihre Stimme deutlich zu hören. Es sind die ersten Worte, die in diesem Verlies fallen seit Beginn der Folter: „Yes, I miss you“. Das Klavierstück untermalt auch die folgende Fütterungs- und Prügelszene. Danach liegt Anna, von den Verletzungen gezeichnet wie nie zuvor fast besinnungslos am Boden. Wieder ertönt Lucies Stimme in ihrem

Kopf, nur scheint die Stimme während des Sprechens näher zu kommen. Anna hebt den Kopf und blickt in die Richtung aus der die Stimme vermeintlich kommt. Sie lässt schließlich den Kopf sinken, als Lucies letzter Satz verklingt: „Not scared now!“.

Anna schafft sich ihre eigene Lauthülle, angefangen bei den nicht zu identifizierenden Lauten. Der Dialog, den sie in ihrem Kopf führt ist, nicht minder ein akustischer Reiz, ruft er doch die Stimme ihrer verstorbenen Freundin in Erinnerung. Die Erinnerung an die Stimme lässt sie diese selbst hören, wie ihre Reaktion des Kopfhobens zeigt. Sie kann die Stimme spüren. Durch ihre wirklich akustisch artikulierte Antwort, ist die akustische Hülle schließlich aktiviert und wird durch die Wirkung der Botschaft über die folgenden Folterungen aufrecht erhalten. Versinnbildlicht wird das für den Zuschauer durch die Fortsetzung des Musikthemas, das die Szenen einhüllt, wie es durch Lucies Stimme in Annas Kopf geschieht.

6. Totale Überreizung und totaler Reizentzug

In den vorangegangenen Kapiteln wurden die einzelnen Komponenten von Annas Folter beschrieben und versucht deutlich zu machen, was diese Folter so zerstörerisch macht. Die eine Komponente besteht aus der Überreizung der Haut und des Haut-Ichs durch die gewaltsame mütterliche Berührung und den Schmerz der Schläge. In Verbindung mit dem Modell des Haut-Ichs, das den enormen Einfluss der mütterlichen Berührung deutlich macht, wird erkenntlich, wie perfide dieser Teil der Folter ist. Die zweite Komponente bildet der Entzug jeder positiven Berührung, welche anhand der verzweifelten Reaktionen Annas dessen destruktiven Charakter unterstreichen. Eine „Anästhetisierung“ (Löffler 2013, S. 222) der Sinne, um sich vor den zu starken Reizen zu schützen, wird durch die Abwechslung von Zeiten der Überreizung und der verzweifelten Suche nach Berührung unmöglich gemacht. Abschottung ist dabei nicht möglich. Wieder kann Anzieus Modell des Haut-Ichs einen Zugang ermöglichen, genauso wie die Beobachtungen Merleau-Pontys zum reflexiven Aspekt der Berührung. Aber wie es die Wärterin ausdrückt, als sie Annas Wange streichelt in einer zynischen Geste der mütterlichen Zuneigung: „There is only one more stage. The last one.“ Die letzte Stufe der Folter besteht darin die beiden Komponenten der Überreizung und des Entzugs zu kombinieren. Dies geschieht durch die Häutung Annas in der totalen Überreizung durch den extremen Gewaltakt der Häutung und der nicht nur symbolischen Entfernung des Reizschutzes. Verbunden wird dieser finale Akt der Folter mit dem totalen Entzug jeder Möglichkeit jemals wieder eine positive Berührung empfinden zu können.

Die Szene findet statt kurz nach der Mitteilung der Wärterin an Anna, dass ihr Leiden bald ein Ende habe. Im Hintergrund hinter einer Tür, die an ein Krankenhaus erinnert, erstrahlt plötzlich Licht. Die Tür schwingt auf und heraus tritt, wie ein Chirurg gekleidet, der stämmige Mann, dessen Aufgabe es bisher war Anna zu verprügeln. Er wirft sich Anna über die Schulter und bringt sie in den grell erleuchteten Raum hinter der Tür. Dort wird sie in einer radförmigen Metallkonstruktion an den gespreizten Armen und Beinen angekettet. Das dominierende Geräusch ist das Klicken der Metallverschlüsse. Durch diese Konstruktion ist es möglich jeden Winkel ihres Körpers zu erreichen. Diese Konstruktion und das Einspannen des Körpers erinnern an den Vetruvianischen Menschen Leonardo da Vincis und die anatomische Untersuchung des Menschen. Das Rad wird gedreht und Anna kommt schließlich mit dem Gesicht nach unten zum Stehen. Die Kamera nimmt die Perspektive eines am OP-Tisch Stehenden ein und gezeigt wird nun, wie der Mann Annas Kleider aufschneidet und entfernt. Immer wieder wird währenddessen auf Annas angstverzerrtes Gesicht geschnitten. Der Mann nimmt eine andere feinere Schere zur Hand und nun verbleibt die Kamera bei Anna. Durch ihr nun schmerzverkrampftes Gesicht wird dem Zuschauer klar, was passiert. Die Kamera bleibt gnadenlos lange auf Annas Gesicht gerichtet und der Zuschauer erlebt aus nächster Nähe ihre Verrenkungen und ihr Stöhnen. Auf der Tonebene ist bald nur noch Annas Keuchen zu hören, jedes andere Geräusch ist ausgeblendet. Mehr ist von der Prozedur der Häutung nicht zu sehen und bemerkenswert ist, dass die Darstellung bis zu diesem Zeitpunkt ohne einen einzigen Tropfen Blut auskommt. Die Suggestion durch das bloße Zeigen der Schere und Annas Reaktion genügen dem Regisseur. Es gibt kein Abziehen der Haut in Detailaufnahme, keine markerschütternden Schreie des Opfers und auch keine hämischen Kommentare des Mannes. Dadurch folgt auch die Prozedur der Häutung der geschäftsmäßigen Ausführung der bisherigen Folter. Eine so schauerliche Vorstellung wie die Häutung eines lebenden Menschen bedarf keiner plakativen Bilder. In der darauffolgenden Szene sehen wir Anna im Rollstuhl in ein blutbeflecktes Laken gehüllt. Das, was in der vorherigen Szene noch nicht gezeigt wurde, wird nun offenbar. Zu sehen ist Annas gehäuteter Körper. Lediglich die Gesichtshaut wurde ihr gelassen. Der Mann, der ihr mit chirurgischer Präzession die Haut abzog, kettet sie nun mit den Armen zu beiden Seiten von sich gespreizt an ein weiteres Metallgestell. Er setzt ihre bloßen Füße auf den Boden und kippt sie aus dem Rollstuhl. Anna muss knien, während ihr die Fesseln in das bloßgelegte Fleisch der Handgelenke schneiden. Jede Berührung des Mannes und jede Berührung von Annas rohem Fleisch mit dem Boden oder den Fesseln fahren dem Betrachter selbst ins Fleisch. Der Mann schaltet eine Lampe über Annas Körper ein, die entweder zur Wärmezufuhr dienen könnte oder Anna

schlichtweg beleuchten und „ausstellen“ soll. Anna wird zum noch lebendigen *ecorché*. Danach verlässt der Mann den Raum. Anna bleibt zurück und die Kamera fängt ihren enthäuteten Körper aus der Distanz, ein, „offen liegen die Sehnen da, und ohne Haut pulsieren die bebenden Adern. Man könnte im Innern die zuckenden Organe und an der



Brust die durchscheinenden Fiebern zählen.“ (Ovid 2010, S. 314). Ovids Beschreibung des geschundenen Satyr Marsyas aus den Metamorphosen fasst den Anblick, den die gehäutete Anna bietet, in passenden Worten zusammen.

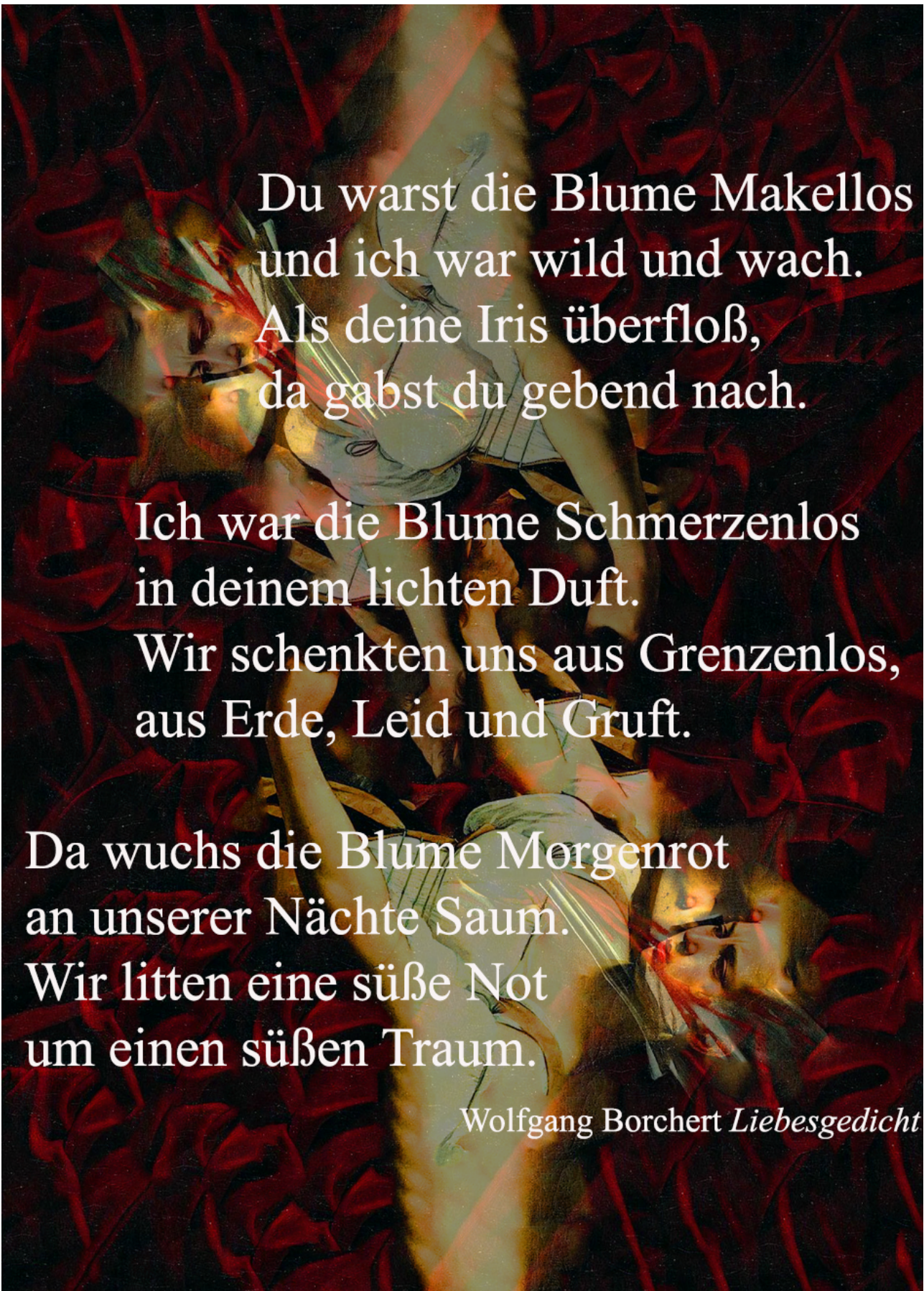
Anna wird schließlich durch die Kombination der beiden Foltermethoden in der Häutung des Organs beraubt, das ihr Berührungen überhaupt ermöglicht. Durch das Entfernen der Haut ist sie einerseits mit einem Schmerz konfrontiert worden, der alle vorhergehenden Reize bei weitem übertrifft und die Spitze der Überreizung darstellt, gleichzeitig ist ihr der Zugang zu der Welt der Berührung, zumindest der tatsächlichen Berührung, für immer entzogen worden. Sie befindet sich in einem Zustand jenseits der Berührung. Das Haut-Ich ist nicht nur seiner physischen Grundlage beraubt, sondern wurde schon zuvor durch das Alternieren von Entzug und Überreizung zerstört. Anna kehrt in einen Zustand des Pränatalen zurück, ohne Schutz- oder Kontaktmöglichkeit kann sie nicht mehr ohne Unterstützung existieren. Ihr Körper wird schließlich in eine Nährlösung und einen Behälter gebettet, der an einen Ersatz des Mutterleibes erinnert (Vgl. Green 2011, S. 25). Dort wird sie sterben, in einer mörderischen Version des Mutterleibes, der Annas umgekehrte Reise von der erwachsenen, selbstständigen Frau, über das Stadium eines vernachlässigten und misshandelten Kindes, das von einer perversen Mutterfigur abhängig ist, bis hin zum Status des Fötus widerspiegelt, den nicht erst das Leben erwartet, sondern der Tod.

Die Folter hat Didier Anzieus Theorie des Haut-Ichs vollkommen umgekehrt und verdeutlicht ex negativo die essentielle Bedeutung der Berührung und des Hautkontakts für den Menschen in seiner Entwicklung und Existenz. „More than being ‚in contact‘ we are contact itself. My entire being is contact. My entire being is touched/touches.“ (Nancy; Lapidus 2011, S. 13). Mit einer fatalen, endgültigen Berührung, im Sinne der Häutung, wurde Anna ihre Existenz als Mensch, als Wesen der Berührung, genommen. Aber anders als die mythischen Gehäuteten oder die Verbrecher wurde sie nicht für ein begangenes Überschreiten einer Ordnung bestraft, sondern erst ihre Häutung sollte

das Überschreiten der Grenze zwischen Irdischem und Göttlichen möglich machen. Ihre Haut, ihr Zeichen der *conditio humana* war ihr Anker in der irdischen, menschlichen Welt und durch dessen Entfernung konnte sie transzendieren.

7. Eine Existenz aus und in der Berührung

Eine Berührung kann vielfältig sein, wie anhand der Analyse von MARTYRS (2008) gezeigt wurde. Sie kann sich in ihrer Botschaft unterscheiden oder in ihrer Art der Ausführung. Dabei wohnt ihr eine zerstörerische oder aufbauende Kraft inne. Die Körper der gefolterten Frauen des Films tragen die Spuren der zerstörerischen Kraft und betonen dadurch umso stärker die Bedeutung der aufbauenden, zärtlichen, liebevollen Berührung, die dem Menschen in der frühen Phase der Entwicklung auf so prägende Weise vermittelt wird. MARTYRS (2008) ist ein Film der Berührung und in erster Line der mütterlichen Berührung, die ebenso zu Missbrauch und Vernachlässigung dienen kann, wie zu Zärtlichkeit und Pflege. Es entscheidet sich auf der Haut, welche Botschaft die Berührung in sich trägt. Annas grausame Folter wurde zur Expedition in die Tiefen der menschlichen Existenz und am Grund angelangt, stellt sich die Berührung als Fundament heraus, auf dem sich die Psyche bildet. Anna durchlief diese Entwicklung rückwärts und der Zuschauer wurde Zeuge der Sektion der menschlichen Psyche. Es ist erstaunlich, dass Pascal Laugier mit *Martyrs* das Kunststück vollbringt, in einem Film, der auf den ersten Blick vor Gewalt nur so strotzt, die Thematik der grundlegenden Bedeutung des zwischenmenschlichen Kontakts in Form der Berührung zu einem Leitmotiv zu machen. Die detaillierten Darstellungen der Berührung und die Referenzen auf die Mutter-Kind-Beziehung geben den Bildern den psychologischen Tiefgang. Wenn der Abspann beginnt, entlässt er den Zuschauer mit den körnigen, warmgetönten Bildern einer Super-Acht-Kamera, die die glücklichen Momente aus Lucies und Annas Kindheit einfängt. Es bedarf so einfacher, aber dafür so grundlegender Dinge, so scheint es, um glücklich zu sein. Am Ende zählt das Gefühl der Geborgenheit im Beziehungsgeflecht mit den Menschen, die uns nah sind, physisch und emotional.

A painting of a couple in a romantic embrace, surrounded by red rose petals. The man is on the left, looking down at the woman on the right. They are both wearing light-colored clothing. The background is dark, and the foreground is filled with many red rose petals.

Du warst die Blume Makellos
und ich war wild und wach.
Als deine Iris überfloß,
da gabst du gebend nach.

Ich war die Blume Schmerzenlos
in deinem lichten Duft.

Wir schenkten uns aus Grenzenlos,
aus Erde, Leid und Gruft.

Da wuchs die Blume Morgenrot
an unserer Nächte Saum.
Wir litten eine süße Not
um einen süßen Traum.

Wolfgang Borchert *Liebesgedicht*

V. Schmerz und Lust in DANS MA PEAU (2002)

1. Haut, Schmerz und Lust im Film

Die Berührung der Haut führt zu ihrer Erregung und die Darstellung dieser Erregung im Film ist meistens ein erotischer Akt. Dabei hat die einfachste Variante der gegenseitigen Erregung der Haut zwischen zwei Sexualpartnern durch zärtliche Liebkosung den größten Anteil. Aber die Lust am Verursachen des Schmerzes oder der Auslieferung an den Schmerz eröffnet im Film die Möglichkeit einen facettenreicheren Bedeutungshorizont darzustellen, als es die Inszenierung herkömmlicher sexueller Handlungen erlaubt. Dieser Horizont spannt sich von Fragestellungen nach der Lust an Gewalt über die nach der Natur der Liebe bis hin zur Frage nach der eigenen Existenz.

Die sadistische Lust am Schmerz einer anderen Person als Ausdruck eines Machtgefühls wird zum Beispiel in HEXEN BIS AUFS BLUTGEQUÄLT (1970) am Henker Jeff Wilkens und seiner enormen Bandbreite an Foltermethoden gezeigt. Das Leiden seiner Opfer ist Quelle seiner Erregung. Das Motiv des sadistischen Folterers und Henkers findet sich in erster Linie in Horrorfilmen und dort besonders in den Vertretern des *Torture Porn* wie beispielsweise HOSTEL (2005). Ob diese Filme nun eine Kritik an einer voyeuristischen Gesellschaft darstellen oder tatsächlich nur Gewaltorgien sind, kann ich hier nicht beantworten. Die Zerstörung des Körpers eines Menschen wird hier aber als lustvoller Akt für den Folterer inszeniert. Die Lust daran, einen Täter die selben oder noch schlimmere Schmerzen, als das Opfer erleiden zu lassen, findet sich in Filmen des *Rape and Revenge* eines weiteren Subgenres des Horrorfilms. In I SPIT ON YOUR GRAVE (2010) zieht das Opfer Befriedigung aus der Folterung ihrer Peiniger, die zuvor die Lust an ihrem Schmerz genossen haben.

Diesen Beispielen liegt kein Begehren einer anderen Person zugrunde, sondern die Lust an der Gewalt. Aber wenn das Begehren zweier Personen verhandelt wird, erhält der Sadist sein Gegenstück in Form des Masochisten. Das gegenseitige Lustgefühl entsteht in der Befriedigung des Verlangens des Partners. In AI NO KORÏDA/IM REICH DER SINNE (1976) entdecken die beiden Liebenden ihre jeweiligen Neigungen, wodurch sich ihre Beziehung intensiviert. Dem Mann bereitet es Lust von seiner Partnerin gewürgt zu werden, aber nur dann, wenn es auch für sie erregend ist. Die totale Befriedigung der Lust erreichen die beiden im Akt des Erwürgens. Sada tötet ihren Geliebten auf dessen Wunsch hin, nachdem sie gemeinsam die sexuelle Lust am

Schmerz erfahren haben. Als Erinnerung an den Geliebten schneidet sie ihm nach dessen Tod den Penis ab und nimmt ihn an sich.

Dass diese Lust am Schmerz auch zur Sucht werden kann und ähnlich existenzbedrohende Züge annehmen kann, wie in *AI NO KORÎDA/IM REICH DER SINNE* (1976), ist auch Thema in *NYMPHOMANIAC* (2013). Joe, die sexuell abgestumpft und gelangweilt ist, findet auf ihrer Suche nach sexueller Erregung im Besuch eines professionellen Sadomaso-Studios kurzzeitige Erfüllung. Sie beginnt sogar ihr Kind zu vernachlässigen, um sich der Befriedigung ihrer Lust hinzugeben.

SECRETARY (2002) erzählt die Geschichte der masochistischen Sekretärin Lee Holloway und ihrem Chef E. Edward Grey. In einem Kreislauf aus sich immer steigenden Bestrafungen für Arbeitsfehler in Form körperlicher Züchtigungen, gibt Lee ihre Selbstverletzungsrituale auf und schließlich finden die beiden ein Happy End in einer Ehe, in der sie ihr Spiel weiter ausleben können.

Die Beziehung zwischen Walter und Erika verläuft in *LA PIANISTE* (2001) ganz anders. Erika, die sich selbst verwundet und unter der Kontrolle der Mutter leidet, wünscht sich, von Walter gequält zu werden, was dieser aber ablehnt. Die Einvernehmlichkeit die in *AI NO KORÎDA/IM REICH DER SINNE* (1976) und in *SECRETARY* (2002) stattfindet, wird mit Erikas Vergewaltigung durch Walter zerstört und so auch das Prinzip der sadomasochistischen Beziehung. Der lustvolle Schmerz schlägt um in brutale Gewalt.

Der Schmerz als besonders intensive Erregung der Haut zieht die Protagonistin Esther in *DANS MA PEAU* (2002) immer weiter in eine sadomasochistische Beziehung mit sich Selbst. Der Schmerz ermöglicht ihr, den eigenen Körper wieder zu spüren und in dem Zufügen des Schmerzes wieder Kontrolle über ihren Körper zu erlangen. Sie ist gleichzeitig Folterer und das Opfer und verspürt die Lust beider Pole, da sie die einzige Möglichkeit darstellen, ihr wieder das Gefühl der Einheit mit sich Selbst zurückzugeben. Sie beginnt die eigene Haut zu erotisieren und in ihrer Verstümmelung einen Liebesakt zu sehen, der ihr das Zufügen und Erleiden des Schmerzes ermöglicht. In der sadomasochistischen Beziehung geht es um die Befriedigung der Begierden des Partners. Die Lust entsteht darin, dem Partner Lust zu bereiten, es ist eine Lust des Dialogs und der Rückmeldung. Esther braucht diesen Dialog und diese Rückmeldung, um sich der Integrität ihres Körpers und ihres Selbst zu versichern.

2. Am Anfang war eine Wunde

Esther ist in *DANS MA PEAU* (2002) nicht auf der Suche nach einem sexuellen Abenteuer, weil sie sich in ihrer Beziehung langweilt, sadistisch oder masochistisch veranlagt ist. Sie stolpert im wahrsten Sinne des Wortes in eine sadomasochistische Beziehung mit sich selbst, die aber immer größere Teile ihres Lebens einnimmt und sie, in fast schon kindlichem Egozentrismus, die Welt um sich herum vergessen lässt. Diese Welt ist es, die sie überhaupt erst in diese Lage gebracht hat. Im lauten Rauschen der Welt ist nur eine Sache verstummt, nämlich Esthers Gefühl für sich selbst. Auf sie stürmen Ansprüche, Aufgaben und Wünsche einer konsumorientierten Gesellschaft ein, die ihren Körper komplett in Anspruch nehmen. Und da ertönt auf einmal eine schon lange verloren geglaubte Stimme in diesem Rauschen, ein Schmerz, der das Rauschen, die Taubheit durchdringen kann. Eine zufällige Verletzung macht ihr einerseits die Unempfindlichkeit ihrer Haut deutlich und andererseits präsentiert sich ihr der Schmerz als geeignetes Mittel diese Taubheit zu überwinden. Esther verfällt dieser Verführung, wie einem attraktiven Fremden. Der Körper ist in *DANS MA PEAU* (2002) ein Konsumgut der Gesellschaft, das sich Esther durch dessen Verstümmelung wieder aneignet. Die Lust, die sie dabei empfindet, rührt an die Ursprünge der menschlichen Sexualität. Sie erlebt dabei die Lust des Masochisten und die des Sadisten, da sie beides für sich darstellt und in der Kombination des Erleidens und Zufügens des Schmerzes erlebt sie die Lust, die sie in ihrem Alltag so lange und unbewusst vermisst hat. Ein Unfall sorgt, wie das Zusammenstoßen mit einem Fremden, zu einer verhängnisvollen Affäre, an deren Ende Esther im Schmerz und in der Lust ‚Herrin‘ ihres Körpers zu sein, versinkt. Der Schmerz als extremste Form der Berührung sorgt in Esthers Fall des Verlusts der Einheit aus Körper und Geist, zu einer Wiederherstellung dieser Einheit und gibt ihr dadurch ihre Identität zurück.

3. Die Inszenierung der Haut in *DANS MA PEAU* (2002)

Wieder steht ein junger Frauenkörper im Mittelpunkt des Films, wie schon in *LA PIEL QUE HABITO* (2011) und *MARTYRS* (2008). Das männliche Begehren, das die Darstellung in *LA PIEL QUE HABITO* (2011) dominiert, spielt in *DANS MA PEAU* (2002) so gut wie keine Rolle, da es Esther selbst ist, die erotisches Verlangen nach ihrem Körper verspürt und zwar auf eine Weise, die der Außenwelt und dem Zuschauer unzugänglich erscheint. Die erotische Komponente ist also von ihr ausgehend und damit autoerotisch. Sie begehrt aber nicht die Vorstellung einer makellosen weiblichen Haut,

sondern findet gerade in ihrer Verletzung die Lust, die diese für sie verborgen hält. In dieser Hinsicht ist die Darstellung derjenigen in MARTYRS (2008) verwandt, die den weiblichen Körper und dessen Haut zerstört. Aber der entscheidende Unterschied ist der Punkt der Erotik und Lust, der in MARTYRS (2008) vollkommen und bewusst vermieden wird und in DANS MA PEAU (2002) eine so zentrale Rolle spielt. Die Inszenierung der Haut ist eine Mischung aus Abstoßung und Anziehung. Tim Palmer hat den Film in das *cinéma du corps* eingeordnet, in dessen Darstellung der Brutalität, die dem Körper dort widerfährt, für die Regisseure eine Gesellschaftskritik verborgen ist: „Theirs is a filmmaking that digs under the smooth shell of ordinary life’s implicit daily brutality searching through the often perverted violence that hides behind the most polished of facades and discourses, seeking the shock of aesthetic techniques and fictional creations that can pierce through and reconnect with other planes of reality intensities that teem under the surface of the global norm.“ (Palmer 2007, S. 158).

Esthers Haut und Körper wird als von ihr entfremdet dargestellt, ein Körper, den sie in den Dienst der Arbeit und der Beziehung zu ihrem Freund stellt. Ihre Haut wird wie sprichwörtlich zu Markte getragen. Ihre Haut wird dadurch an manchen Stellen taub und unempfindlich. Wie bereits an anderer Stelle im Bezug auf *Hysterie* festgestellt, haben solche Symptome oft psychische Ursachen und bei Esther scheint die Ursache in einer Überforderung im Alltag zu liegen. Dabei bleibt für Esther das Bedürfnis nach Berührung und Reiz so lange verdeckt, bis sie sich durch Zufall ihrer Unempfindlichkeit bewusst wird. Esther empfindet die Taubheit gewisser Hautstellen als befremdlich und trotzdem sind es genau diese Stellen, die durch die Verstümmelung erogen besetzt werden und schließlich in ihrer Öffnung zur Wunde hin zum Lustobjekt aus Schmerz werden. „From Esther’s point of view it is the clean and proper body that is figured as unbearable.“ (Hainge 2012, S. 572) und ihre Verstümmelung des Körpers ist demnach auch eine Form dem gesellschaftlich vorgegebenen Körperbild zu entkommen. Beispielsweise betrachtet sie das glatte, unversehrte Bein ihrer Freundin, während diese es mit einer Creme einreibt, mit einem distanzierten Ausdruck, indem keine Eifersucht auf deren Unversehrtheit liegt, sondern vielleicht eben diese Kritik und ein Unverständnis für die Bewahrung dieser Unversehrtheit im Dienste eines fremdbestimmten Körperbildes.

Bemerkenswert ist, dass in vielen Szenen in DANS MA PEAU (2002) auf eine direkte Darstellung der Verstümmelung verzichtet und durch einen Cut auf Esthers Gesicht ersetzt wird, in dem zunächst Ausdruckslosigkeit herrscht und das sich im Moment der Durchdringung der Haut vor Lust und Erleichterung verzieht. Diese Bilder werden durch das Geräusch der Hautverstümmelung durch die verschiedenen Gegenstände unterstützt, deren sich Esther bedient. Deutlich werden dann die

Verletzungen der Haut durch Esthers fasziniertes Untersuchen der Wunden, die sie teilweise beginnt wieder aufzureißen. Im Laufe des Films wird ihr zu Beginn noch unversehrter Körper immer weiter mit den Einschreibungen ihrer Verstümmelungen übersät.

Werden die Verstümmelungen doch bildlich dargestellt, rückt die Besonderheit der Materialeigenschaften der Haut in den Fokus. Esther sitzt beispielsweise in der Badewanne kurz nach ihrer Verletzung auf der Party. Die Wunde ist in einen Plastiksack gewickelt, damit sie nicht nass wird. Aber Esthers Faszination für die eigene Haut wurde schon geweckt. Sie zieht und dreht die Hautwülste in ihrer Lendengegend, erprobt die Elastizität und Beschaffenheit auf sehr konzentrierte Art und Weise. Besonders eindringlich wird sich der Beschaffenheit der Haut gewidmet, als Esther sich während eines Geschäftsessens mit einer Gabel, ihren Nägeln und schließlich mit einem Messer ihren Unterarm verletzt, von dem sie kurz zuvor halluzinierte, er sei vom Körper abgetrennt. „Represented through de Van’s camera the body becomes matter abstracted from mind, the source of peculiarly remote sensation, or else, complete disassociation and passive disconnect.“ (Palmer 2006, S. 176). Diesmal reicht die bloße Untersuchung mit den Händen und Fingern nicht aus und Esther geht mit einer erschreckenden Brutalität gegen die eigene Haut vor: „So striking about skin in this film is its phenomenal resilience, its resistance to Esther’s implements and excavations, at the same time as its fragile gouzy surface seems to finally give way to relief.“ (Brinkema 2009, S. 137)

Esthers Haut wird zur Einschreibungsfläche, die ihr durch die Wunden immer wieder versichert, dass sie zu Erregung fähig ist. Sie selbst beginnt ihre Haut zu überhöhen, indem sie sogar versucht Hautstücke zu konservieren und wie das Bild eines Geliebten im Geldbeutel trägt. Dass ihre Haut aber, sobald sie von ihrem lebenden Körper abgetrennt ist, zu verfallen beginnt, zwingt sie dazu ein Hautstück wie Leder zu gerben. Die eigene weibliche Haut ist erotisches Objekt für Esther, durch welche sie Zugang zu ihrem betäubten Selbst erhält. Die Haut ist im Film Verhandlungsort des modernen isolierten Großstadtmenschen der Konsumgesellschaft, wie er in der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts erscheint, und des *cartesianischen Dualismus* zwischen Körper und Geist. Esther muss durch die Haut dringen, um ein Gefühl für sich selbst zu erlangen, also eine Einheit aus Körper und Geist herzustellen. In seinem Essay zu Claire Denis’s *Trouble Every Day*³ schreibt Jean-Luc Nancy über den Körper: „The truth of a body appears in its dismembering, in its tearing apart, when the blood bursts out of the skin: the skin, instead of an envelope, becomes a surface to break. The mutilated body reveals its interiority, its depth, the secret of its life.“ (Nancy 2008, S. 8). Esther ist auf einer Suche, auf der sie sich immer tiefer in ihre Haut graben muss, bis sie schließlich an

³ *Trouble Every Day* von Tim Palmer ebenfalls zum *cinéma du corps* gezählt wird (Vgl. Palmer 2006, S. 171)

ihrem Grund auf den erlösenden Schmerz stößt, wie auf eine Quelle der Erregung, die nicht nur im übertragenen Sinn hervorsprudelt, sondern sich in Form ihres eigenen Blutes über ihr Gesicht ergießt. Um auf diese Quelle zu stoßen wird die Haut in diesem Film mit allem traktiert, was Esther finden kann, aber besonders ein Messer wird schließlich zu ihrem bevorzugten Werkzeug, das fast schon die Rolle eines Sexspielzeugs einnimmt.



Die weibliche Haut und der weibliche Körper werden geöffnet und verstümmelt, um Lust zu empfinden und diese zu befriedigen. Aber die Inszenierung zielt ganz darauf ab Esthers eigene Lust darzustellen, die für sie von eindeutiger Erotik gekennzeichnet ist, für den Zuschauer aber die Mischung aus Abstoßung und Anziehung darstellt, da Esthers Liebkosungen ihrer Wunden eindeutige Konnotationen eines sexuellen Akts hervorrufen und doch gleichzeitig für jeden Betrachter als eine Handlung erscheinen muss, die unheimliche Schmerzen und Ekel hervorruft. Um zu verstehen, dass sich diese Dopplung für Esther nicht ergibt, sollen die Erkenntnisse der Psychoanalyse helfen, die im Folgenden behandelt werden.

4. Die Elemente der Psychoanalyse in DANS MA PEAU (2002)

In DANS MA PEAU (2002) spielen die bisher in den Themenblöcken zu LA PIEL QUE HABITO (2011) und MARTYRS (2008) behandelten Erkenntnisse der Psychoanalyse eine wichtige Rolle. Die Entwicklung erogener Zonen durch den Hautkontakt mit der Mutter und die Empfindsamkeit der Haut für Berührungen, seien es nun positive oder negative, wurden bereits erläutert und bilden eine Grundlage für die folgenden Betrachtungen. Die Konstitution von Identität wurde untersucht, wie auch die Bedeutung der Berührung für die Existenz des Menschen. In DANS MA PEAU (2002) verliert die Hauptfigur Esther ein Gefühl für den eigenen Körper, ihre Identität, die mit ihm verbunden ist, und findet über die Lust an der schmerzhaften Berührung zu einem vollständigen Körpergefühl zurück, das aber flüchtig ist und von immer größeren Anstrengungen und Verletzungen hervorgerufen werden muss. In masochistischer Weise fügt sie sich Wunden zu, Berührungen des Schmerzes, um die Erregungsresistenz ihrer Haut zu durchbrechen. Dabei versinkt

sie in der infantilen Lust der Wiederholung oraler Stimulation und der Erlösung bringenden Erfahrung, im Schmerz ihren Körper und sich selbst zu spüren.

4.1 Infantile orale Lustbefriedigung nach Freud

Um Esthers Lust am eigenen Schmerz und der erotischen Beziehung zu ihrer eigenen Haut zu verstehen, hilft es sich zunächst mit einigen Überlegungen von Sigmund Freud zur kindlichen Sexualität zu beschäftigen. Er stellt fest, dass das kindliche Verhältnis zur Sexualität „autoerotisch“ (Freud 1920, S. 98) geprägt ist. In *Zur Einführung des Narzissmus* nennt er die zwei „primären Sexualobjekte“ (Freud 1914, S. 154) des Menschen, nämlich „sich selbst und das pflegende Weib“ (ebd., S. 154). Die Autoerotik ist mit dem Lutschen oder Saugen an erogenen Hautzonen verbunden (Vgl. Freud 1920, S.84). Hierbei werden Hautstellen erogen besetzt und durch rhythmisch wiederholtes Saugen oder Lutschen erregt, was er das „Wonnesaugen“ (ebd., S. 84) nennt. Er weist darauf hin, dass es beliebige Hautstellen sein können und ihre Erregung zu einer Befriedigungsreaktion führen kann, die einem Orgasmus ähnlich ist (Vgl. ebd., S.81). Er kommt auch auf die Verdrängungsreaktion bei Hysterikern im Erwachsenenalter zu sprechen, durch die nichtgenitale Hautstellen zur Erregungszone werden können (Vgl. ebd., S. 84). Das Bedürfnis zur Befriedigung des Reizes kann sich in einer Art „Spannungsgefühl“ (ebd., S. 85) äußern. Das Ziel der infantilen sexuellen Entwicklung und der sexuellen Organisation formuliert Freud folgendermaßen: „Den Ausgang der Entwicklung bildet das sogenannte normale Sexualleben des Erwachsenen, in welchem der Lusterwerb in den Dienst der Fortpflanzungsfunktion getreten ist, und die Partialtriebe unter dem Primat einer einzigen erogenen Zone eine feste Organisation zur Erreichung des Sexualzieles an einem fremden Sexualobjekt gebildet haben.“ (ebd., S. 98).

Bis es aber zu dieser Entwicklung kommt, durchlebt das Kind die prägenitale Sexualorganisation, darunter die orale, die er auch als „kannibalische“ (ebd., S. 98) bezeichnet und deren Sexualziel die „Einverleibung“ (ebd., S. 98) ist, also in erster Linie das Lutschen. Das erogene Besetzen, kann sich aber auf jede beliebige Hautstelle erstrecken und führt schließlich zur oben angesprochenen „einzigen erogenen Zone“. In seinem Aufsatz *Jenseits des Lustprinzips* (1920) geht Freud auch auf die dem Kinderspiel eigene Faszination der Wiederholung ein: „Wiederholungszwang und direkte lustvolle Triebbefriedigung scheinen sich dabei zu intimer Gemeinsamkeit zu verschränken.“ (ebd., S.22)

Esthers Versinken in der Befriedigung ihrer Lust am Schmerz folgt diesen Mustern der infantilen Sexualität, wie ich später an den Beispielen aus dem Film zeigen werde. Aber ihr Verfallen in infantile Verhaltensmuster ist nur eine Komponente, die ihre Lust ausmachen, nämlich die der rücksicht- und bedenkenlosen Hingabe. Der Kern ihrer Lust ist der Schmerz und dazu müssen wir den Masochismus genauer betrachten.

4.2 Der Masochismus bei Freud

Um sich Esthers Lustgewinn durch Schmerz anzunähern, bietet es sich an den Masochismusbegriff zu untersuchen. Beschränkt man sich dabei aber lediglich auf Freuds Gedanken dazu, die er in *Das Problem der Ökonomie des Masochismus* (1924) äußert, stößt man schnell an die Grenze der Anwendung auf Esthers Fall. In ihrem Fall dienen ihre Handlungen nicht dazu „geknebelt, gebunden, in schmerzhafter Weise geschlagen, gepeitscht, irgendwie mißhandelt, zum unbedingten Gehorsam gezwungen, erniedrigt zu werden.“ (Freud 1924, S. 374). Esthers Selbstverstümmelung dient zwar der „Schmerzlust“ (ebd., S. 373) wie Freud es nennt, aber sie wird nicht durch eine zweite, bestrafende Person zugefügt (zumindest nicht in der Form eines anderen Menschen) in Esthers Fall sind die Grenzen nicht so leicht zu ziehen, denn sie fügt sich die Schmerzen selbst zu und doch ist es nicht exakt eine Verletzung ihrer Selbst. In Esther scheint sich zu vereinigen oder nicht getrennt zu sein, was laut Freud durch das Aufeinandertreffen der Libido mit dem Todestrieb geschieht:

„Die Libido trifft in (vielzelligen) Lebewesen auf den dort herrschenden Todes- und Destruktionstrieb, welcher das Zellenwesen zersetzen und jeden einzelnen Elementarorganismus in den Zustand der anorganischen Stabilität (wenn diese auch nur relativ sein mag) überführen möchte. Sie hat die Aufgabe, diesen destruierenden Trieb unschädlich zu machen, und entledigt sich ihrer, indem sie ihn zum großen Teil und bald mit Hilfe eines besonderen Organsystems, der Muskulatur, nach außen ableitet, gegen die Objekte der Außenwelt richtet. Er heiße dann Destruktionstrieb, Bemächtigungstrieb, Wille zur Macht. Ein Anteil dieses Triebes wird direkt in den Dienst der Sexualfunktion gestellt, wo er wichtiges zu leisten hat. Dies ist der eigentliche Sadismus. Ein anderer Teil macht diese Verlegung nach Außen nicht mit, er verbleibt im Organismus und wird dort mit Hilfe der sexuellen Miterregung libidinös gebunden; in ihm haben wir den ursprünglichen, erogenen Masochismus zu erkennen.“ (ebd., S. 376)

Freud führt weiter aus, dass es in nur seltenen Fällen zu dieser scharfen Trennung kommt und es sich meistens um eine Vermischung in unterschiedlichem Verhältnis handelt (Vgl. ebd. S. 376). Aber unter Berücksichtigung dieses Hinweises äußert er folgenden und für die Betrachtung von Esthers Lust am Schmerz entscheidenden Gedankengang:

„Wenn man sich über einige Ungenauigkeit hinaussetzen will, kann man sagen, der im Organismus wirkende Todestrieb — der Ursadismus — sei mit dem Masochismus identisch. Nachdem sein Hauptanteil nach außen auf die Objekte verlegt worden ist, verbleibt als sein Residuum im Inneren der eigentliche erogene Masochismus, der einerseits eine Komponente der Libido geworden ist, andererseits noch immer das eigene Wesen zum Objekt hat. So wäre dieser Masochismus ein Zeuge und Überrest jener Bildungsphase, in der die für das Leben so wichtige Legierung von Todestrieb und Eros geschah. Wir werden nicht erstaunt sein zu hören, daß unter bestimmten Verhältnissen der nach außen gewendete, projizierte, Sadismus oder Destruktionstrieb wieder introjiziert, nach innen gewendet werden kann, solcherart in seine frühere Situation regrediert. Er ergibt dann den sekundären Masochismus, der sich zum ursprünglichen hinzuaddiert.“ (ebd., S. 377)

Dieser „sekundäre Masochismus“ birgt den Schlüssel zur Einordnung von Esthers Lustempfinden. Denn er stellt eine Wendung des auf ein anderes Objekt gerichteten Destruktionstriebes dar, der zurückkehrt zu seinem Ursprung, dem eigenen Selbst. Es ist kein Masochismus, der von einer anderen Person befriedigt wird, sondern es ist ein Masochismus mit sadistischem Charakter, der von einem selbst ausgeht, aber über den Umweg der Verfremdung von Außen. Esther verletzt sich selbst, aber bis zum ersehnten Spüren des Schmerzes ist sie gleichzeitig auch der Sadist.

4.3 Der sekundäre Masochismus bei Anzieu

In seinen Ausführungen zur *Schmerzhülle* geht Anzieu auch auf den sekundären Masochismus ein und bemerkt hierzu, dass dieser oft bei Patienten mit einer Borderline-Störung anzutreffen sei, die einen „schmerzenden Körper“ (Anzieu 1998, S. 265) aufweisen, der seinen Ursprung in einer vernachlässigenden Pflege der Mutter hat, die bei dieser Pflege lediglich ihre Pflicht erfüllte, ohne Lust bei der Sache (Vgl. ebd., S. 265). Als Symptom hält er fest: „Der Körper ist stillgelegt und beschränkt auf ein mechanisches Funktionieren, das zum Selbstzweck wird, ohne Befriedigung hervorzurufen.“ (ebd., S. 265).

Es kommt zu einer Unfähigkeit die Bedürfnisse des eigenen Körpers zu verstehen und zu unterscheiden, was in den Bereich der eigenen Körperlichkeit fällt oder der Umwelt angehört (Vgl. ebd., S. 265). Daraus resultierend ergibt sich ein Bedürfnis nach Anerkennung und Rückmeldung durch den Anderen, um ein Gefühl für sich selbst und die eigenen Bedürfnisse zu bekommen und die Versicherung dieser Rückmeldung sind beispielsweise Verletzungen: „Die körperlichen Spuren der Gewalt führen nicht nur zu einem sicheren Genuß, sondern auch zu dem Gefühl einer Selbstaneignung; erst aus der Position eines scheinbar schutzlosen Opfers kann er [der Patient] seinen Körper selber beherrschen.“ (ebd., S. 265).

Die Lust am Erleben des Schmerzes, der sekundäre Masochismus kann das Gefühl der eigenen Körperlichkeit herstellen und darin liegt die Lust oder der „Genuß“, wie Anzieu weiter ausführt: „Der sekundäre Masochismus ermöglicht es ihm [dem Patienten], durch die Erfahrung eigenen Schmerzes, den er genießen und den anderen genießen lassen kann, seinen Körper wieder zu bewohnen; d.h. Schmerz ermöglicht es ihm, seinen schmerzenden Körper mit Objekt-Libido zu besetzen.“ (ebd., S. 265). Mit dieser Möglichkeit einen „schmerzenden Körper“ libidinös zu besetzen, um die Integrität des Körpers und ein Gefühl für das Im-eigenen Leib-Sein zu erhalten, haben wir uns Esthers Faszination und dem Grund für ihre Selbstverstümmelung bis auf wenige Schritte angenähert.

4.4 Der Schmerz bei Anzieu und seine Umkehrung bei Esther - Die Schmerzhülle

Zu Beginn seiner Ausführungen zur *Schmerzhülle* erläutert Anzieu sein Verständnis des Schmerzes und des Verhältnisses zur Lust. Er weist darauf hin, dass der Schmerz in einem asymmetrischen Verhältnis zur Lust steht und mit dieser keineswegs identisch ist, aber auch nicht ihr Gegenteil darstellt (Vgl. Anzieu 1998, S. 258). In *DANS MA PEAU* (2002) fallen aber Lust und Schmerz zusammen und das lässt sich mit Anzieu nur erklären, indem man betrachtet, wie er die beiden Pole differenziert. Zunächst die Lust: „Mit Lust wird ein ökonomischer Prozeß bezeichnet, der gleichzeitig die Ichfunktionen bewahrt und die Ichgrenzen durch Fusion mit dem Objekt erweitert: - ich habe Lust, und das um so mehr, als ich dir welche bereite.“ (ebd., S. 258). Die Lust ist also ein Prozess, der die Integrität des Ichs aufrechterhält und trotzdem oder gerade deswegen eine Verbindung zu einem Objekt erlaubt. Die Lust ergibt sich dabei im Nehmen und Geben. Esthers Objekt ist aber sie selbst und somit ist die Lust, die sie empfindet, die Erfahrung überhaupt ein Ich zu sein, das sie bewahren kann. Das Bewahren und Erweitern fallen zusammen und ergeben die Bestätigung ihres Ichs. Diese Lust kann Esther aber nur durch die Erfahrung des Schmerzes machen, da nur er stark genug ist, die Taubheit zu vertreiben. Der Schmerz, ihr Schmerz wird zu ihrem selbstreferentiellen Objekt. Dadurch lässt sich Anzieus Betrachtung des Schmerzes umdeuten und das asymmetrische Verhältnis zwischen Lust und Schmerz zur Deckung bringen. „Jeder steht dem Schmerz allein gegenüber, und ich existiere nicht mehr als Ich: der Schmerz existiert.“ (ebd., S. 258) Esthers Schmerz verdrängt nicht ihr Ich, sondern lässt es überhaupt erst existieren, denn wenn ihr Schmerz existiert, existiert auch sie, „ich leide, also bin ich.“ (ebd., S. 260). Claudia Benthien's Beobachtungen zu Franz Kafkas *In der Strafkolonie* (1919) in Verbindung mit Anzieus

Theorie des Haut-Ichs verdeutlichen, wie Esthers Empfindung der Lust am Schmerz wohl am besten einzuordnen sind: „Das zentrale Phantasma der Traktierung der Haut erinnert an jenes, das bei stark masochistischen Patienten auftritt: In Fällen drohender Depersonalisierung, so Anzieu, vermittelt oft einzig die Erfahrung einer Schmerzhülle die Integrität des Selbst. Wichtig ist für diese Empfindung des Einsseins und Gehaltenseins, daß die gesamte Körperoberfläche Schmerzreize empfängt[...].“ (Benthien 1999, S. 141). Die Erinnerung an das mütterliche *holding* durch den Schmerz erzeugt Esthers Empfindung sich selbst zu spüren, eins zu sein mit ihrem Körper, das aus den Fugen geratene Selbstbild wieder zur Deckung zu bringen. Das ist der Kern ihrer Lust an der Selbstverstümmelung und von dieser Lust lässt sie sich verführen und wird in ihr versinken.

5. Esther und die Lust am Schmerz – Die Geschichte einer Affäre

Esther beginnt eine Affäre. Nicht mit einem anderen Mann oder einer anderen Frau, sondern mit sich selbst und doch auch wieder nicht. Denn diese Frau, deren Haut sie mit einer solchen Leidenschaft verletzt, ist zwar sie selbst und es ist auch ihre Haut, aber in Esthers Wahrnehmung verschwimmt das Gefühl für ihren eigenen Körper. In immer ausgeprägter werdenden Episoden, erlebt sie die Unempfindlichkeit der eigenen Haut und versucht sie zu überwinden. Sie erlebt das Gefühl, jemand Fremden zu berühren, wenn sie für alle Außenstehenden doch klar sich selbst berührt. Wenn Esther ihren Körper nicht spürt und ihn schwer verletzen muss, um den Schmerz zu erleben, der ihr versichert, dass es sie ist, der dieser Körper gehört, dann nimmt sie etwas wahr, das zwischen ihr und etwas Fremdem steht. Die Lust, die sie empfindet, diesen Zustand der Fremdheit durch Schmerz aufzulösen, um schließlich das Gefühl sie selbst zu sein genießen zu können, lässt diesen Vorgang wie einen Geliebten erscheinen, der ihr im Höhepunkt die höchste Lust bereitet. Beginnend mit einer zufällig erlittenen Wunde, entwickelt sich Esthers Affäre mit ihrer eigenen Lust am Schmerz und ihrem eigenen Körper von sporadischen Ausfällen, die von Zweifel und Unsicherheit geprägt sind, zu einem Akzeptieren und vollkommenen Versinken in der Leidenschaft für sich selbst. Anhand der Analyse einiger Szenen des Films möchte ich mich an den Phasen dieser Affäre orientieren. Die Idee zur Betrachtung von Esthers Selbstverstümmelung als eine Art Liebesbeziehung entlehne ich aus Eugenie Brinkemas Aufsatz *to cut, to split, to touch, to eat as of a body or a text* (2009). Dort schreibt sie über Esthers Rückzug in ein Hotel, die sich ganz der Selbstverstümmelung hingibt: „This erotic liaison necessitates all the deceptions of any affair

(skipping work to be with her lover herself; lying to her boyfriend; staging a car accident to justify both her wounds and her late arrival home)“ (Brinkema 2009, S. 139).

In *DANS MA PEAU* (2002) gibt es eine Szene, in der Esther aufwacht und ihren eingeschlafenen Arm in einer Mischung aus Faszination und Panik befühlte. Sie beruhigt sich erst, als das Kribbeln das Taubheitsgefühl vertreibt, nachdem ihr Freund ihren Arm durch Reibung wieder in ihre Wahrnehmung zurückbringt. Zunächst ist es das leise Kribbeln, das signalisiert, dass der eingeschlafene Arm in die eigene Wahrnehmung zurückkehrt. Es steigert sich zu einer Art lustvollen Schmerzes, dessen Intensivierung die Erlösung immer näher rücken lässt und den Arm wieder zu einem wirklichen Teil des Körpers macht. Es ist dieses Kribbeln, das Esther verführt, denn es lässt sie wieder etwas spüren in einer modernen Welt, die ihre Sinne tötet und den Menschen von sich selbst isoliert.

5.1 Eine zufällige Begegnung

Ein Zufall ist der Beginn der Affäre. Als Esther auf einer Party ein leeres Badezimmer in einem oberen Stockwerk aufsucht, ist dieser Bereich des Hauses zunächst dunkel und sie muss erst das Licht einschalten. Als sie sich kurz umwendet, friert ihr Blick ein und sie starrt auf etwas hinter sich auf dem Boden. Es sind blutige Fußspuren, die sich stark vom weißen Teppich abheben. Erst als sie diese Spuren mit dem Blick zu ihrer Quelle zurückverfolgt bemerkt sie, dass es ihre Spuren sind, „[...] following her every step like a broken shadow, a leaking ghost.“ (Brinkema 2009, S. 137). Sie beginnt erst jetzt ihr zuvor im Garten verletztes Bein zu untersuchen. Dort war es dunkel und in ihrer Wahrnehmung schien nur die Hose zerrissen. Ihre Wade ist nun blutüberströmt und durch die zerrissene Hose kann sie die tiefe Wunde begutachten. Jetzt scheint sie den Schmerz zu fühlen, sie zögert die Wunde zu berühren. Aus ihr tropft immer noch das Blut. Von einer plötzlichen Faszination gepackt, überwindet sie die Vorsicht und betastet die Wunde und beruhigt sich auf einmal. Sie bleibt wie in einer Starre sitzen und erwacht erst aus der Trance, als sie ihren Namen hört, der im unteren Stockwerk gerufen wird. Wie viel Zeit vergangen ist, weiß man nicht genau. Sie stürzt zum Waschbecken, fähig und nervös, wie als wäre sie bei etwas Verbotenem ertappt worden. Das Verbotene ist die Lust am eigenen Schmerz, der ihr in dieser Situation klar gemacht hat, dass sie in ihrem Leben oft wie narkotisiert ist und ein extremer Reiz ihr wieder das Gefühl geben kann etwas zu spüren. In der angespannten Situation der Party, auf der sie geschäftliche Kontakte knüpfen wollte, konnte sie ihren Körper nicht spüren, erst zurückgezogen und allein mit

sich, kann sie die Erregbarkeit ihrer Haut und ihres Fleisches erfahren. Dieses Muster wird sich später im Film wiederholen und intensivieren, genau wie Esthers Flucht in die Tiefen ihres eigenen Körpers und ihres Schmerzes als Reaktion auf die Situationen der Überforderung und des Eingengtseins in Arbeitswelt, sozialen Verpflichtungen und ihrer Beziehung, die ihr das Gefühl rauben, Herrin ihres eigenen Körpers zu sein. Schon zu Beginn des Films sitzt Esther in Unterwäsche zu Hause an ihrem Laptop und arbeitet. Selbst dort ist sie verbunden mit der Arbeit und wie Martine Beugnet bemerkt, wird ihr Körper dabei als eine Art Arbeitswerkzeug inszeniert, als Fortsetzung des Laptops, „[...] a body shaped to become the valuable property and tool of a specific working environment [...]“ (Beugnet 2007, S. 159)⁴. Ihr Freund beugt sich über ihre Schulter und kritisiert ihre langsame Arbeitsweise, zwar auf eine liebevolle Art, aber dadurch macht auch er einen Anspruch auf ihre Zeit und auf sie geltend. Es deutet sich hier an, dass Esther in Karriere und Beziehung unter Druck steht.

Die folgeschwere Entdeckung oder Begegnung auf der Party hinterlässt ihre Spuren und dringt auch in Esthers Büroalltag vor. Sie sitzt an ihrem Schreibtisch und korrigiert eine Analyse, die sie erstellt hat. Zunächst scheint sie gut voran zu kommen, doch sie gerät ins Stocken, vielleicht weil sie an eine schwierige Stelle gekommen ist. Sie beginnt die Finger zu Spreizen und im Raum umherzublicken. Sie kann sich nicht konzentrieren, denn irgendetwas scheint sie zu beschäftigen. Sie zieht sich daraufhin in das dunkle, enge und menschenleere Archiv ihres Büros zurück und zieht sich ohne Zögern die Hose aus, um die Wunde zu untersuchen. Ihr Gesicht ist nun in Nahaufnahme zu sehen. Es ist zunächst ausdruckslos, aber ihr Stochern in der Wunde ist zu hören, sie reißt förmlich daran. Sie ist offensichtlich „[...] mesmerized, entranced, hypnotized by the problem of her injury [...]“ (Brinkema 2009, S. 137). Wie fremdgesteuert folgt sie dem Verlangen, ein Impuls der sich ihrer Kontrolle entzieht. Kein Schmerz zeigt sich auf ihrem Gesicht, bis sie schließlich eine Grenze überschritten hat. Sie verzieht das Gesicht und ihr Blick wandert nach oben, wie in Ekstase. Sie masturbiert in gewisser Weise, um das Gefühl der ersten Begegnung mit ihrer Lust zu wiederholen und das Spüren des Schmerzes bringt ihr schließlich die Erlösung und birgt den Anschein eines Orgasmus. Sie kommt wieder zu Sinnen und der Rausch der Lust klingt ab. Es ist aber nicht wirklich reines Masturbieren, denn bis zu dem Moment, indem Esther den Schmerz spürt, ist es als würde sie an jemand anderem diesen lustvollen Akt ausführen, somit werden die Spuren des Schmerzes, also die Narben, auch zum Zeichen ihres Ausliefern an sich selbst, was ihr das eigene Körpergefühl vermitteln kann (Vgl. oben: 4.3 Der sekundäre Masochismus bei Anzieu). Aber Esther scheint nur kurz befriedigt, denn sie kramt aus einer nahen Schublade ein

⁴Wie die Rechenmaschine der Rationalisten (Vgl. Böhme 2001, 31f.)

Metallscharnier mit scharfen Kanten hervor. Sie sucht sich eine neue Stelle an ihrem Bein, die bislang unversehrt war, presst die Kante mit Kraft auf ihre Haut, bis deren Widerstand bricht, „[...] her self-incisions are in fact a means to re-inscribe her relation to her own self within the unified yet undeterminate of flesh.“ (Hainge 2012, S. 571). Esthers Gesicht ist fast ausdruckslos, von leichtem Zucken kurz belebt, mit halb offenem Mund, ist schweres Atmen zu hören, während das Malträtieren der Haut weitergeht.

Esthers Verlangen steigert sich. Was mit der zufälligen Verwundung begann, entwickelt sich zur heimlichen Masturbation am Arbeitsplatz, sie beginnt ihren sich sorgenden Freund zu belügen, der einen Witz darüber macht, dass sie bestimmt Sex mit einem anderen hatte, da er sich nicht erklären kann, was sie in dem dunklen Garten allein zu suchen hatte. Er bringt seinen Anspruch auf Esther und ihren Körper dadurch erneut zum Ausdruck. Esther hat den Drang ihrer Freundin im Büro von ihrer aufregenden Erfahrung zu erzählen, die sie herunterspielt, als sie deren Unverständnis bemerkt. Esther beginnt eine heimliche Affäre mit ihrem eigenen Körper, der sie und den sie zunächst wie etwas Fremdes behandelt, aber im Moment des spürbaren Schmerzes wieder als Einheit empfindet. Sie erhält das Gefühl zurück ihren eigenen Körper zu besitzen und ihn nicht teilen zu müssen. Sie sucht einen Ausweg aus der Lähmung, die sie in ihrem Alltag spürt, durch ihre Selbstverstümmelung in Form einer „[...] liberating function as a sort of jouissance, a form of action and sensation which acts as an antidote to the suffocation of life in the office and the couple.“ (Tarr 2006, S. 90). Aber Esther zögert immer noch, zu akzeptieren, dass sie dabei Lust empfindet. Sie sucht Bestätigung bei der Freundin und lässt sich von deren Unverständnis beeinflussen. Auch ihrem Freund verspricht sie sich nicht wieder zu verletzen und zunächst scheint ihr dies auch zu gelingen.

Esthers Affäre beginnt mit einer zufälligen Begegnung, die ihr deutlich macht, dass sie wie betäubt ist durch die Ansprüche der modernen Arbeitswelt, ihrer Beziehung und ihrer eigenen Ansprüche an sich selbst. Die Taubheit steigert sich in Stresssituationen, in denen sie wie in einem Rauschen, die Orientierung und Konzentration verliert. Um aus dieser Taubheit zu erwachen, hat sie nun den Schmerz entdeckt. Es ist eine abschreckende Erfahrung, denn erst durch die sichtbare Wunde, wird sie sich ihrer abgestumpften Empfindung bewusst. Bis zu dieser zufälligen Verletzung hat sich ihr kein Lösungsansatz für ihr Problem präsentiert. Aber nun kann sie die Erregung, die sie im Alltag nicht mehr spürt, durch ihre Selbstverstümmelung erleben. Inszeniert wird diese Verstümmelung als erotische Beziehung zum eigenen Körper, als ein rauschhaftes, lustvolles Entdecken, als „[...] a desire to explore the body in greater depth.“ (Hainge 2012, S. 569). Sie befindet sich in einem Zustand der Taubheit im Angesicht der vielen Verpflichtungen des Alltags, die auf sie einstürzen.

Martine Beugnet beschreibt, dass die Verstümmelung ihrer Haut für Esther ein Wiederherstellen eines Gleichgewichts ist: „In effect, initial anaesthesia of the senses brought about by the professional and domestic settings of Esther’s life progressively develops into a sensor overload that can only be matched by the relentlessness of the treatment she inflicts on her own body in order to reappropriate it.“ (Beugnet S. 161, 2007).

Esther wird es so wieder möglich ein Gefühl dafür zu bekommen ihren Körper zu bewohnen, im Sinne von Anzieus Begriff des sekundären Masochismus. Sie besetzt ihren Körper libidinös und erlebt das Gefühl des *holding* durch die Schaffung einer Schmerzhülle in den Situationen der „drohenden Depersonalisierung“, die sie im Alltag erlebt. (Vgl. oben: 4.3 sekundärer „Masochismus bei Anzieu“ sowie 4.4 Der Schmerz bei Anzieu und seine Umkehrung bei Esther - Die Schmerzhülle)

Esthers Selbstverstümmelung ist ihre Affäre, ihre Flucht aus dem Alltag, um wieder ein Gleichgewicht ihres Körpergefühls zu erreichen in der Erfahrung der Erregung. Es ist ihre Art eines „[...] way of claiming her body back for herself, occupying it with her own desires, stopping it being a cog in the wheel of production and reproduction.“ (Tarr 2006, S. 90).

5.2 Der Widerstand bricht

Esther erhält in ihrem Beruf mehr Verantwortung und auch ihr Freund möchte mit ihr zusammenziehen, was zur Folge hat, dass sich die Zustände intensivieren, in denen sie sich ihres eigenen Körpers entfremdet fühlt und überfordert vor ihrer Umwelt flieht, in die intensive Umarmung mit sich selbst, fernab des hektischen Alltags. Bei einem Abendessen mit einem Kunden am Ende eines langen, intensiven Tages, den sie laut einer Kundin am Tisch sehr gut gemeistert hat, überkommt sie wieder das Gefühl der Entfremdung. Während des Gesprächs, an dem sie zuerst noch teilgenommen hat, scheint ihr die Anspannung immer weiter zuzusetzen. Aus ihrer Perspektive gesehen verselbständigt sich ihre linke Hand und ergreift das Essen, das auf ihrem Teller liegt. Mit der rechten Hand bringt sie die linke wieder unter Kontrolle. Dabei wechselt die Perspektive zu einem anderen Winkel, leicht abgewandelt zu ihrer eigenen Perspektive und verdeutlicht das Moment der Entfremdung. Diese Szene wiederholt sich und wieder muss Esther die eine Hand mit der anderen unter Kontrolle bringen. Dabei bemerkt sie, dass ihr linker Unterarm abgetrennt vom Rest ihres Körpers auf dem Tisch liegt. Sie betastet mit der rechten Hand das leblose Stück, das ohne Blutfluss dort liegt, einfach sauber abgetrennt. Es ist hart und unnachgiebig, als sie es drückt

und wirkt wie Plastik. Natürlich bekommen die anderen Teilnehmer von dem stillen Drama nichts mit, das nur in Esthers Wahrnehmung real ist. Fahrig und nervös blickt sie die Tischnachbarn an, die ihrerseits immer wieder den Blick auf ihr ruhen lassen. Sie ist längst abgedriftet und kann dem Gespräch nicht mehr folgen. Der ständige, hektische Perspektivwechsel drückt ihre Nervosität und Überforderung aus und das Gefühl unter Beobachtung zu stehen und bewertet zu werden. Die befremdeten Blicke ihres Chefs intensivieren den Druck, den sie bei diesem wichtigen Geschäftsessen verspürt. Sie versucht sich nichts anmerken zu lassen und lässt den leblosen Unterarm mit Hilfe der rechten Hand unter dem Tisch verschwinden. Sie versucht ihn wieder an ihrem Körper anzubringen, wieder das Gefühl zu bekommen, dass er zu ihr gehört. Sie ist in einem Moment der Depersonalisierung gefangen, ihr Gefühl des Einsseins ist gestört und sie erlebt Teile ihres Körpers als nicht zu ihr gehörend. Um dieses Gefühl wieder herzustellen bedarf es der Bildung einer *Schmerzhülle*. Auf einmal ist der Unterarm wieder eins mit ihrem Körper. Sie betastet ihn an der Stelle der Trennung, wo nun nichts mehr zu sehen ist. Schon taucht sie wieder ein in ihre Suche nach dem Schmerz. Unbemerkt von den Blicken der anderen beginnt unter dem Tisch ein Vorspiel zwischen Esther und dem Schmerz. Sie pickt mit dem Messer in ihren Unterarm und drückt bis er blutet und bohrt immer tiefer. Sie blickt zwischen den Personen am Tisch hin und her, als versuche sie herauszufinden, ob sie etwas bemerken, ihr Gesicht entgleist ihr kurz, als sie den Genuss des Schmerzes endlich spürt. Sie befühlt mit den Fingerspitzen die Wunde und führt den blutigen Finger an die Lippen und saugt daran, als würde sie etwas kosten. Es deutet sich an, was Freud im Zuge seiner Beobachtungen zur kindlichen Sexualität erläutert, nämlich die fast schon kannibalischen Züge und das „Wonnesaugen“ (Vgl. oben: 4.1 infantile orale Lustbefriedigung nach Freud). Die Faszination den eigenen Körper zu spüren weitet sich nun auch darauf aus, ihn zu schmecken und ihn oral zu erfahren. Esther fährt fort mit sich steigender Intensität ihre Haut mit einer Gabel und mit ihren Nägeln zu penetrieren.

Ihr Blick richtet sich auf das blutige Fleisch auf den Tellern ihrer Tischnachbarn, die es zerschneiden. Der blutige Saft läuft aus dem faserigen Fleisch. Ihre Tischnachbarin häutet mit ihren langen, spitzen Nägeln eine Frucht. Esther kann der Erregung nicht mehr widerstehen und muss sich wieder zurückziehen. Sie begibt sich in den Weinkeller des Restaurants mit dem Messer und möchte dort fortführen, was unter dem Tisch begann. Das Vorspiel hat die Erregung gesteigert, die sie nun in Zweisamkeit mit sich selbst genießen muss. „Esther’s pleasurable solipsism is importantly, a logic that admits no others and resists any public declaration or recognition.“ (Brinkema 2009, S. 137). Aber Esther wird gestört und muss sich ertappt wieder an den Tisch begeben. Die Erregung des Verbotenen und die Aussicht auf eine Steigerung der Lust

lassen sie immer wagemutiger werden. Sie gibt den Widerstand auf und lässt sich verführen. Ihr Blick wandert aus dem Fenster zu einem Hotel gegenüber. Ein Ort für ein ungestörtes Ausleben ihrer Lust mit ihrer Affäre. Sie möchte allein sein, ohne den Blicken und den Erwartungen anderer ausgesetzt zu sein.

5.3 Im Rausch der Lust

Allein im Hotel überkommt es Esther schon im kleinen Vorraum zwischen Bade- und Schlafzimmer. Sie sitzt am Boden und saugt leidenschaftlich an ihrem blutigen Unterarm. Es ist ein Saugen und Liebkosen der Wunde, die sie wie den Mund eines Liebhabers mit den Lippen berührt. Hier wird das Motiv der Affäre mit sich selbst, die sich bisher nur angedeutet hat, deutlich. Esther wird ihr „[...] own lover, kissing, sucking carressing, and exploring the most intimate and innermost recesses of her flesh as only a lover can.“ (Hainge 2012, S. 570). Sie schneidet sich Stücke aus der Haut oder beißt sie heraus. Sie befühlt diese Stücke und isst sie anschließend. Freuds Beschreibung der kannibalistischen Züge in der prägenitalen Sexualorientierung des Kindes und die orale „Einverleibung“ des Lutschens deuten sich hier an (Vgl. oben: 4.1 infantile orale Lustbefriedigung nach Freud). Dass Esther in ihrer Lust wie im infantilen Kinderspiel versinkt, egoistisch, die Umwelt ignorierend, wird durch die Wiederholung des Schneidens, Bohrens und Beißens deutlich. Sie legt sich auf die Seite und durch ihren Rücken verdeckt, könnte man meinen, sie würde sich in einer Art „lover’s embrace“ (Brinkema 2009, S. 139) befinden, also tatsächlich eine andere Person leidenschaftlich küssen. Greg Hainge beschreibt es als „[...] a couple in the throes of passion.“ (Hainge 2012, 570). Die Hand des linken Unterarms, ihres Objekts der Begierde, streichelt dabei wie fremdgesteuert ihren Kopf. Eine Bewegung die an die Selbstberührung erinnert, die schon Anna in ihrer Isolation in MARTYRS (2008) an sich ausführt. Eugenie Brinkema beschreibt ebenfalls, dass Esthers Leidenschaft für ihre Wunde am Arm den Anschein eines Austauschs von Zärtlichkeit zwischen zwei Personen hat: „As Esther touches her skin’s slices and scratches - secreting away tastes of the blood that is both interior and exterior to herself - she begins to rip and dig into her flesh rapidly, biting into her forearm greedily, as little girls might practicing giving themselves a hickey.“ (Brinkema 2009, S. 139). In dieser Beobachtung wird ersichtlich, warum Esthers Selbstverstümmelung und Leidenschaft für ihren Schmerz eine Form des Masochismus ist, denn es ist keine Autoaggression, sondern in diesen Momenten ist Esther nicht ganz sie selbst, sondern ihr Körpergefühl ist aus den Fugen geraten und sie befindet sich im

Liebesspiel mit einem in der Wahrnehmungsperspektive verschobenen Teil ihres Selbst, der erst wieder zur Deckung gebracht werden muss, wie es dann später im Film durch den Splitscreen auch für den Zuschauer direkt erfahrbar wird. Brinkema bringt Esthers Rolle in der masochistischen Beziehung mit sich selbst auf den Punkt: „I like to hurt myself, such that myself and I do not line up in the declaring.“ (ebd., S. 132) Die Lust, die entsteht einem anderen Lust zu bereiten, kann sie sich selbst geben, da sie in diesem Moment sie selbst und jemand anderes ist (Vgl. oben: 4.4 Der Schmerz bei Anzieu und seine Umkehrung bei Esther - Die Schmerzhülle).

Im Rausch ihres leidenschaftlichen Liebesspiels schneidet sich Esther in den Oberschenkel knapp oberhalb des Knies. Eine neue Stelle lustvollen Schmerzes ist geboren, die nun in ihrer Wahrnehmung auftaucht. Sie legt sich auf den Rücken, um die tropfende Wunde über ihr Gesicht zu bringen. Der schwarze Stoff ihrer Hose, lässt ihre Beine wie ein fremdes Wesen wirken, das über sie kommt, um in sie einzudringen. Fast wie ein Schatten beugt sich die schwarze Masse über ihren Körper. Wie ein Schatten gehören diese Beine zwar zu ihr, sind aber doch in der Darstellung von ihr getrennt. Sie hat nur Augen für die Wunde, die über ihr schwebt und leckt sie ab. Die Wunde ist nun über ihrem Gesicht und wie im Moment der Ejakulation ergießt sich das Blut aus dem dunklen Schatten in Esthers Gesicht und sie schließt genüßlich die Augen, denn es ist gleichzeitig ihre Ejakulation und ihre Empfängnis. Sie reibt sich das Blut, das Ergebnis aus diesem fast schon pornografisch anmutenden „full face bright red money shot“ (Hainge 2012, S. 570) über das Gesicht, das nun vollkommen von ihrem Blut bedeckt wird. „[S]he covers her face in her blood, makes herself into the wound, makes herself all wound.“ (Brinkema



Abb. 14

2009, S. 139), ein Motiv, das schon aus MARTYRS (2008) und dem Vergleich mit dem gehäuteten Sartyr Marsyas bei Ovid bekannt ist – eine Reizüberflutung, eine Überflutung mit Blut. Sie fährt fort die Wunde zu lecken und an ihr zu saugen, die Wiederholung des Freudschen Wonnesaugens. Danach ist sie zur Ruhe gekommen und liegt am Boden. Sie betrachtet die Fetzen ihrer Haut, die sie sich herausgeschnitten oder gebissen hat und befühlt sie, wie als Beweis ihrer erlebten Lust, als eine Erweiterung der zugefügten Narben, die als Einschreibung auch als Beweis zu dienen haben. Der Rauschzustand ebbt ab und mit ihm kommt die Scham und das Schuldgefühl. Esther stürmt in das Badezimmer, um sich zu reinigen. Ihre Affäre hat eine neue Dimension angenommen, in der sich Esther vollkommen der Leidenschaft und des Gefühls der Erregung hingibt.

5.4 Eine Affäre außer Kontrolle

Esthers Affäre gerät immer weiter außer Kontrolle. Sie fingiert einen Autounfall, um ihre Verletzungen und ihre lange Abwesenheit erklären zu können, Ausflüchte, um ihre Affäre zu vertuschen, die niemand verstehen würde. Sie versucht die äußerlichen Abweichungen von der Norm, die sich in ihren Verletzungen manifestieren, durch Unfälle zu erklären. Aber es fällt ihr immer schwerer das Gerüst aus Lügen aufrecht zu erhalten und auch sich selbst zu belügen. Sie gibt allmählich auf und gibt sich ihrer Lust nun vollkommen hin.

Sie verliert auf der Straße die Fassung, als sie bemerkt, dass die Hautstücke in ihrem Geldbeutel, die Objekte ihrer sexuellen Begierde, hart geworden sind und sich zu zersetzen beginnen. Sie muss in das Hotel zurückkehren, um wieder einzutauchen in den Liebesakt mit ihr selbst. Zuvor kommt es in einem Einkaufszentrum zu einer Szene, die verdeutlicht welche Überforderung die Eindrücke aus der Umwelt mittlerweile für sie darstellen. Im Trubel der Menge folgt die Kamera ihrem nervösen, Blick, der sich mal zur Decke, mal zu Müll auf dem Boden und auf andere Menschen richtet. Die Geräusche der Menge werden zu einem lauten Rauschen, dieser erstickende Geräuschteppich legt sich über alles. Esther verliert sogar das Gleichgewicht und muss sich abstützen.

Sie stattet sich in einem Supermarkt mit einem Messer und Lebensmitteln aus. Hier fängt die Kamera fortwährend nur fragmentarische, unruhige Bilder ein. Sie findet Zuflucht in ihrem Hotelzimmer. Eindrücke aus dem Zimmer werden nun für den Zuschauer als Splitscreen dargestellt. Die Bilder entsprechen sich auf gewisse Weise und unterscheiden sich doch im Gezeigten und in der Art wie der „Blick“ über das Gezeigte wandert. Die verwirrenden Eindrücke aus dem Splitscreen, geben ein Gefühl für Esthers Wahrnehmung ihres eigenen Körpers, als etwas eigenartig Fremdes, das durch eine Verschiebung der Perspektive durch den Schmerz wieder zusammengefügt werden kann zum gewohnten Bild, zum gewohnten Gefühl der Einheit. Der Bildschirm wird zur offenen Wunde, genau wie Esthers Haut. Aber wie Brinkema klarstellt, ist der „split“ ein Hinweis darauf, dass etwas nicht mehr zusammengeführt werden kann. Es ist „[...] a tear that is both absence and surplus, a voided remainder that does not allow for any retroactive unity and cannot reassemble into wholeness.“ (Brinkema 2009, S. 141). Diese Betrachtung des Splitscreen verdeutlicht, was sich auch schon in der immer intensiver werdenden Lust Esthers andeutet. Sie braucht immer größere Stimulation, immer mehr Wunden und immer stärkere Signale, die ihr die

Einheit ihres Körpers versichern. Schließlich geht es soweit, dass Esther Anzeichen eines Identitätsverlusts zeigt. Der Splitscreen wird durch eine andere doppelte Darstellung abgelöst, nämlich durch Esthers Betrachtung ihres Körpers im Spiegel. Nur mit einer schwarzen Nylonstrumpfhose bekleidet erkundet sie ihren Körper im Spiegelbild. Ihr Bein ist dabei von Blut bedeckt. Sie dreht sich, beugt sich herab, lässt Wasser aus ihrem Mund über ihren Rücken und ihren Hintern fließen und betrachtet sich auch auf allen Vieren im Spiegelbild. Schließlich ist sie halb verborgen hinter einem Stuhl. Sie betrachtet lauernd,



was ihr Spiegelbild tut. Sie verschwindet hinter dem Stuhl und taucht wieder auf, um verduzt festzustellen, dass ihr Spiegelbild anscheinend tatsächlich ihr gehört⁵. Sie fährt sich mit der Fußsohle über Gesicht und Nase und spannt die Muskeln an, fasziniert von der Übereinstimmung zwischen Körper und Bild. Wie schon bei *LA PIEL QUE HABITO* (2011) wird der Spiegel in Anlehnung an Lacans *Spiegelstadium* zum Ort, an dem sich das Individuum seiner Selbst versichern kann, und das Scheitern des Erkennens wird zur traumatischen Erfahrung. Esther ist in ihrer Selbstwahrnehmung mittlerweile so gestört, dass sie im Spiegel die Übereinstimmung ihrer Handlungen mit dem, was sie spürt überprüfen muss. Sie probiert ihren Körper vor dem Spiegel aus, testet seine Fähigkeiten, als würde sie nicht mehr wissen, wie er funktioniert. Ihre Wahrnehmung scheint durcheinander geraten, wenn man beispielsweise ihr groteskes Betasten des Gesicht mit ihrem Fuß betrachtet.



Esther schneidet sich in die Stirn, das Blut fließt ihr über das Gesicht und sie schließt genüsslich die Augen. Das Handteller große Stück Haut, das sie sich herausgeschnitten hat, betrachtet und betastet sie eingehend. Sie knetet es und prüft seine Textur, sie spürt ein Stück von sich, ohne dass es mit ihr verbunden ist. Sie hat die Verkörperung ihrer Lust, ihrer Affäre von ihrem Körper isoliert und will dieses Stück unbedingt konservieren. Sie ist versunken in der eigenen Lust, hat den Widerstand

⁵ Eine kindlich anmutende Faszination, die an *peek a boo* und auch an Freuds Beobachtung zur infantilen Lust an der Wiederholung erinnert.

vollkommen aufgegeben und ihre Affäre soll von sporadischen Zusammenkünften zur Dauerbeziehung werden. Schließlich gerbt sie das Stück Haut, um diesen Zustand zu erhalten. Sie liebkost das Stück Haut, „[...] a hardened fetish [...]“ (Brinkema 2009, S.142), streicht damit über ihre Brust, lässt sich von diesem Stück ihrer eigenen Haut erregen und führt sie doch wieder zurück zu ihrer eigenen, indem sie das Stück in ihrem BH aufbewahrt, „[...] flesh retourning to flesh, some skin to some skin.“ (ebd., S. 142) Ausgestattet mit dieser ständigen Erinnerung an ihre Lust am eigenen Schmerz, an ihr eigenes Körpergefühl, macht sie sich auf zu einem neuen Arbeitstag, den sie nun glaubt bestehen zu können. Aber was sich schon durch die Teilung des Bildschirms im Splitscreen und ihrer Suche im Spiegelbild angedeutet hat, wird in der letzten Einstellung des Films deutlich, die uns eine Esther präsentiert, die entrückt auf dem Bett des Hotelzimmers liegt. Sie blickt vermeintlich in die Kamera, die Esther, in sich drehenden und in sich wiederholenden Bildern, einfängt. Sie ist verloren in ihrer Suche nach der Lust im Schmerz, ihre Affäre hat sie verführt und eine Grenze überschreiten lassen, über die sie nicht mehr zurückkehren kann. Tim Palmer beschreibt Esthers Zustand als „[...] socially isolated, personally traumatized and dangerously alone.“ (Palmer 2006, 178). Die Beziehung zu ihrem Freund scheint zerrüttet, wie aus der Nachricht deutlich wird, die sie ihm auf die Mailbox spricht, und auch ihr Arbeitsverhältnis kann nicht mehr lange ihrer Sehnsucht nach der Intimität mit sich selbst in der Abgeschlossenheit des Hotelzimmers standhalten.

6. Eine Wunde, die nicht zu schließen ist

Marina de Van hat mit Esther eine Figur geschaffen, die am modernen Zeitgeist krankt und in ihrem Alltag droht unsichtbar zu werden, das Gefühl für sich selbst zu verlieren, ihren Körper zu verlieren. Die Affäre, die Erregung, die sie zufällig entdeckt, bietet ihr einen Ausweg. Es ist eine komplizierte Affäre, deren Struktur der Lust durch Schmerz nicht leicht zu ergründen ist und auch durch die Annäherung mit Erkenntnissen aus der Psychoanalyse dennoch vage bleibt. DANS MA PEAU (2002) „[...] is literally making masochism strange by making it the stranger that is both of the self and the exterior to the self.“ (Brinkema 2009, S. 140). In dieser Affäre mit dem „stranger“ verliert sich Esther, um wieder eins zu werden mit ihrem „embodied self“ (Hainge 2012, S. 571). Die Haut in diesem Film ist gleichzeitig Verhandlungsort des Problems und dessen Lösung. Ein überhöhtes Lustobjekt, das in seiner Zerstörung von der Grenze zum Durchgang wird, welcher Esther erlaubt zu einer Einheit mit sich selbst zu finden, wenn auch nur für einen kurzen Moment

der Ekstase. Aber Esther findet darin keine Erlösung, denn sie befindet sich in einer Abwärtsspirale, an deren Ende nicht die Einheit mit dem Selbst steht, sondern die Auslöschung dessen. Eugenie Brinkema, die mit ihren Betrachtungen des Films, dieses Kapitel dominiert hat, soll das Schlusswort erhalten, welches Esthers Zustand auf schmerzhaft Weise zusammenfasst. Ihr Zitat lässt den Leser in einem ähnlichen Zustand zurück, in dem der Zuschauer Esther in ihrem Zimmer verlässt, mit einer Wunde, die nicht zu schließen ist: „As the kiss that expires all breath – the cannibal kiss that eats the other’s closeness and fatty flesh – female desire here is both the consuming split of subjectivity, of a feminine difference irreducible to one-ness, and a devouring autophagia that ingests and overwhelms the very split that makes such avariciousness for the otherness of the self possible in the first place.“ (Brinkema 2009, 139f.)

VI. Untersuchung der Wundnaht

Die Unterteilung des weit gefassten Themas der Haut im Film in die Blöcke „Identität“, „Berührung und Kontakt“ sowie „Lust und Schmerz“ hat in der genaueren Analyse gezeigt, dass diese einzelnen Aspekte in enger Verbindung zueinander stehen. Was oberflächlich betrachtet wie ein Flickenwerk aussieht aus willkürlich zusammengefügt Themengebieten, gibt bei der genaueren Betrachtung Aufschluss über die Komplexität des Themas Haut im Film und dass die Haut die Basis für Themen ist, die den Menschen im Verhältnis zu seiner Umwelt betreffen. Der Analyse lag das Grundbild der Haut als Schnittstelle zwischen Innen und Außen, dem Menschen und seiner Umwelt zugrunde. Die kulturhistorische Betrachtung der Haut, die den Filmanalysen vorangestellt wurde, hat ergeben, dass dieses Bild der Haut im Lauf der Zeit viele Veränderungen erfahren hat. Aber trotz einer eindeutigen Entwicklungsrichtung hin zum *homo clausus* bleiben die erworbenen Eigenschaften der Haut in Teilen erhalten. Die Ambivalenz der Häutung als Bestrafung und Befreiung, die Differenz zwischen dem Hautbild weiblicher und männlicher Körper und die rationalistische Trennung von Körper und Geist, finden Eingang in eine moderne Hautsymbolik, die im Film aufgegriffen wird. In dieser Entwicklung lässt sich ablesen, wie konfliktbehaftet diese Hautsymbolik ist, in der sich Themenkomplexe untersuchen lassen, die die Existenz des Menschen betreffen. Die Haut als *conditio humana* birgt in ihrer Darstellung und Bedeutung deswegen ein so großes Potential für Filmschaffende, da sie jeden Menschen auf so vielen Bedeutungsebenen ansprechen kann und durch sie gleichzeitig so viele kulturhistorische, psychologische und gesellschaftliche Aspekte des menschlichen Lebens angesprochen werden. Die Maximierung dieser Ansprache des Rezipienten geschieht durch die Destruktion der Haut und des Körpers, die eine Annäherung mit der Durchdringung der Haut repräsentiert, die eigentlich nicht möglich sein sollte.

Der Analyse von Pedró Almodóvars *LA PIEL QUE HABITO* (2011) wurde die These vorangestellt, dass im Film die Haut, ihr äußeres Erscheinungsbild und die damit verbundenen gesellschaftlichen Ansprüche, die Identität eines Menschen zwar nicht definieren, aber doch Teil des Prozesses der Identitätsbildung sind. Unter Zuhilfenahme der Erkenntnisse aus der Psychoanalyse konnte diese These bestätigt werden. Vera/Vicentes Identität blieb nicht unbeeindruckt von der gewaltsamen Veränderung seines Äußeren, aber der von außen wahrgenommene Identitätsverlust, stellte sich bei näherer Betrachtung als Bereicherung der Identität heraus. Die Identität des Menschen steht und fällt nicht mit seinem Erscheinungsbild, sondern sie ist einer ihrer Bausteine. In *MARTYRS* (2008) wird Anna dieses Bausteins der Identität, genau wie Vera/Vicente beraubt, aber sie erhält keinen Ersatz, da bereits die anderen Bausteine im Zuge der Folter abgetragen wurden und sie sich in ihrer

Entwicklung rückwärts bewegt und ihre Identität schließlich ganz ausgelöscht wird. In *DANS MA PEAU* (2002) versucht Esther durch Verletzung der Haut ihrer Identität als souveränes Wesen zu versichern und wendet sich dem offensichtlichen Repräsentanten ihrer Identität zu, ihrem Körper und dessen Haut.

Während im Block „Identität“ schon der Einfluss der Umwelt auf die inneren Vorgänge des Menschen beleuchtet wurden, beschäftigte sich der Block „Berührung und Kontakt“ in der Hauptsache mit der Haut im Film als Ort des Treffpunktes von äußeren Reizen in Form der Berührung und ihrer Bedeutung für Entwicklung und Psyche des Menschen. Die vorangestellte These ging davon aus, dass der Mensch ein Wesen der Berührung ist und die Berührung dadurch Grundlage der menschlichen Existenz ist. Durch die Analyse von *MARTYRS* (2008) unter besonderer Berücksichtigung der Erkenntnisse von Didier Anzieu zur Bedeutung des Hautkontakts zwischen Mutter und Kind konnte diese These bestätigt werden. In dem psychischen und körperlichen Verfall Annas und ihrer umgekehrten Entwicklung hin zu einem pränatalen Zustand durch die Folter der Berührung und Berührungslosigkeit wurde deutlich, dass es die positive Berührung in Form der Zärtlichkeit ist, die einen wesentlichen Bestandteil der Grundlage der menschlichen Existenz ausmacht. Vera/Vicente wird in *LA PIEL QUE HABITO* (2011) ebenso wie Anna isoliert und durch ihre unempfindliche Haut, der Berührungslosigkeit ausgesetzt, ihre Haut ist ein Panzer und Sinnbild des Gefängnisses, das der Körper darstellen kann. Aber hier führt es nicht zum Verfall Vera/Vicentes, denn seine psychische Basis wurde nicht im Zuge der Folter zerstört, so wie es bei Anna geschehen ist. Esther leidet in *DANS MA PEAU* (2002) auch unter der Berührungslosigkeit, die ihrem verstummten Körper widerfährt. Sie erlebt den Schmerz als zärtliche Berührung, da er der einzige Reiz ist, der zu ihr durchdringen kann.

In der Analyse zu *DANS MA PEAU* (2002) und „Schmerz und Lust“ treffen die beiden zuerst verhandelten Blöcke aufeinander und bilden im Film die Grundlage für die Lust, die Esther in ihrem Schmerz empfindet. Die These hierzu lautete, dass der Schmerz als extremste Form der Berührung ein Gefühl körperlicher Identität wiederherstellen kann, falls diese gestört ist. Die Lust entsteht dabei in der Befriedigung aus der wiedererlangten Übereinstimmung von Körper und Geist. Durch die Untersuchung der Lust am Schmerz in der Psychoanalyse wurden deren Ergebnisse auf Esthers Fall angewendet und die These konnte bestätigt werden. Der Schmerz wird hier als zärtliche Berührung eines Geliebten dargestellt. In der gestörten Wahrnehmung Esthers besteht eine Diskrepanz zwischen ihrem Körper und ihren Empfindungen. Erst der Schmerz ermöglicht ihr die Einheit wieder herzustellen, die durch den Einfluss der Umwelt zerstört wurde. Dadurch bildet der Block zu „Schmerz und Lust“ die Verbindung der Ergebnisse aus den ersten beiden Blöcken.

Die drei Filme, die in dieser Arbeit behandelt wurden, besitzen oberflächlich betrachtet als verbindendes Element ihre Konzentration auf die menschliche Haut. Besondere gesellschaftliche Konflikte werden deutlich durch die Konzentration auf die weibliche Haut und auf den weiblichen Körper. Schon durch die Inszenierung der weiblichen Haut in allen drei Filmen wird die Haut als geeignetes Medium ausgewiesen, um Kritik an Schönheitsidealen und damit verbundenem gesellschaftlichen Ansprüchen zu verdeutlichen. Dies geschieht in den drei Filmen auf sehr unterschiedliche Weise. In *LA PIEL QUE HABITO* (2011) wird ein tradiertes, männlich geprägtes Körperbild der Frau überbetont und somit als künstlich entlarvt. In *Martyrs* (2008) wird das Bild der makellosen, versiegelten Frauenhaut ins Gegenteil verkehrt, indem es sogar das stille Tabu bricht, eine Frau gehäutet darzustellen. In *DANS MA PEAU* (2002) ist der weibliche Körper Konsumgut der Gesellschaft, die jenes Körperbild aus *LA PIEL QUE HABITO* (2011) fordert und bei Esther dessen Zerstörung auf die Weise hervorruft, die in *MARTYRS* (2008) so überdeutlich gezeigt wird. Die weibliche Haut wird als Projektionsfläche der Begierden und Ansprüche der Umwelt inszeniert, was deutlich gemacht wird in ihrer künstlichen Makellosigkeit, ihrer Zerstörung oder in der Rückeroberung durch Schmerz.

Aber wie bereits festgestellt wurde, wird mit der Haut, viel mehr als das äußerlich Offensichtliche angesprochen. Jeder der drei Filme verhandelt auch jeden der anderen Themenblöcke. *LA PIEL QUE HABITO* (2011) kann genauso als ein Film über Schmerz und Lust gelesen werden, wie auch über Berührung und Kontakt. Genauso verhält es sich mit den anderen beiden Filmen. Aufbauend auf der Basis der Kulturgeschichte kommt die Analyse der Filme unter Zuhilfenahme der Psychoanalyse zu einem Ergebnis: Die Haut im Film ist Bestandteil der Identität. auf ihr spüren wir die Berührung, die essentiell für die menschliche Entwicklung und Existenz ist. Um das Gefühl der eigenen Identität und der eigenen körperlichen Existenz wiederherzustellen kann der Schmerz, als extreme Form der Berührung dienen, was ein Lustgefühl erzeugt und in der Folge die Befriedigung eines Grundbedürfnisses darstellt. Dieses Grundbedürfnis ist die Wiederherstellung von Körper und Geist mittels deren Schnittstelle, der Haut.

Ich möchte diese Arbeit, deren Thema mir sehr am Herzen liegt, mit einem Gedicht der Lyrikerin Katarina Frostenson beschließen. In ihrem Gedichtband *Sprache und Regen* gibt es ein Gedicht mit dem Titel *Der Schein von Marsyas*, dessen Inhalt mir sich nicht wirklich erschließen wollte, als ich zu Beginn meiner Recherche zu dieser Arbeit zufällig in einem Buchladen darauf stieß. Aber als ich es am Ende des Schreibprozesses wieder las, eröffnete mir das Wissen aus der intensiven

Beschäftigung mit dem Thema „Haut“ und den implizierten Bedeutungen, einen völlig neuen Zugang zu diesem Gedicht. Mit dem Mythos des Marsyas, der auch am Beginn dieser Arbeit behandelt wurde, schließt sich mit diesem Gedicht der Kreis der Beobachtung zum Thema der Haut, ihrer Funktion und Inszenierung im Film, denn ich hoffe deutlich gemacht zu haben, dass es dabei immer auch um Mythos, Kunst, Gesellschaft und vor allem um Emotion geht, um den Menschen und die Facetten der menschlichen Psyche.

„Der Schein von Marsyas

Du bist wunderbar
wie du hängst
Lichtung aus Tönen
roter Biss aus dem Wald, ein Wahnsinnslaut
der ganze Wald dröhnt von dir, dein
geschälter Körper schwere Frucht
senkrecht hinab, am Bein gebunden in dem
uralten Traum, in den Bäumen zu hängen, vom
Ast, dem roten
das Jungferband um den Huf
zwischen den Bäumen die Flöte, du siehst
hinaus unter ihrer Hand, das Gefühl
vom Messer wenn
sie mit der Gründlichkeit der Liebe die Schichten abschält
zum stärksten Schein
von Rot Grün pastos
bald rein leuchtend gebrüht
den Vögeln überlassen
das Einzige, was du kennst
es geschehen zu lassen
du hängst wie er, nur umgekehrt
in deinem umgekehrten Kreuz
dein Rotmund glänzt
dein Auge, das einzige, schaut auf
braun blau wie Puck
im Wald der Seitenblicke
alle denkbaren Posen träumen jagen begehren versinken –
der Cherub hat den Bogen von den Saiten genommen, der Hornmann
der mit dem Zuber wartet aufs Waschen, die Kind-
Zeit bedenkt den seltsamen Griff
im Augenblick des Tieres das Gedicht“ (Frostenson 2016, S. 5)

Literaturverzeichnis

- Aldana Reyes, Xavier (2013): Skin Deep? Surgical Horror and the Impossibility of Becoming Woman in Almodóvar's *The Skin I live In*. In: *Bulletin of Hispanic Studies* 90 (7), S. 819–834.
- Anzieu, Didier (1998): *Das Haut-Ich*. 2. Aufl. (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1255).
- Bachtin, Michail (1987): *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Aus d. Russ. von Gabriele Leupold. Hrsg. u. mit einem Vorw. vers. von Renate Lachmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bee, Julia; Görling, Reinhold; Kruse, Johannes; Mühlleitner, Elke (Hg.) (2013): *Folterbilder und -narrationen. Verhältnisse zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Göttingen: V&R unipress.
- Benthien, Claudia (1999): *Haut. Literaturgeschichte, Körperbilder, Grenzdiskurse*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Benthien, Claudia (2004): *Das Haut-Ich und die Literatur. Körperbilder der Dichterin Sylvia Plath*. In: Burkhard Brosig und Uew Gieler (Hg.): *Die Haut als psychische Hülle*. Bonn: VG Bild-Kunst.
- Beugnet, Martine (2007): *Cinema and sensation. French film and the art of transgression*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press.
- Böhme, Hartmut (2001): *Konjunktoren des Körpers*. In: Margrit Frölich, Reinhard Middel und Karsten Visarius (Hg.): *No Body is Perfect. Körperbilder im Kino*. Marburg: Schüren.
- Bradshaw, Alan; Chatzidakis, Andreas (2016): *The skins we live in*. In: *Marketing Theory* 16 (3), S. 347–360.
- Brinkema, Eugenie (2009): *To cut, to split, to touch, to eat, as of a body or a text. secretary and dans ma peau*. In: *Angelaki* 14 (3), S. 131–145.
- Brosig, Burkhard; Uew Gieler (Hg.) (2004): *Die Haut als psychische Hülle*. Bonn: VG Bild-Kunst.
- Büchner, Georg (1967): *Sämtliche Werke und Briefe. historisch-kritische Ausgabe; Band 1*. Hg. v. Werner R. Lehmann. Hamburg: Wegner (Hamburger Ausg. in 4 Bd., 1).
- Connor, Steven (2004): *The book of skin*. London: Reaktion Books.
- Didi-Huberman, Georges (1982): *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris: Editions Macula.
- Dika, Vera (2014): *The remake of memory. Martin Scorsese's Shutter Island and Pedro Almodovar's The Skin I live In*. In: *Atalante_Revista De Estudios Cinematograficos* (18), S. 43–51.
- Elias, Norbert (1997): *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Erster Band: Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp.
- Freud, Sigmund (1991): *Gesammelte Werke. chronologisch geordnet. 10. Werke aus den Jahren 1913-1917*. Hg. v. Anna Freud. London [u.a.]: Imago Publ [u.a.].
- Freud, Sigmund (1991): *Zur Einführung des Narzissmus (1914)*. In: Sigmund Freud: *Gesammelte Werke. chronologisch geordnet. 10. Werke aus den Jahren 1913-1917*. Hg. v. Anna Freud. Unter Mitarbeit von Marie Bonaparte. London [u.a.]: Imago Publ [u.a.].
- Freud, Sigmund (1998): *Das ökonomische Problem des Masochismus (1924)*. In: Sigmund Freud: *Gesammelte Werke. chronologisch geordnet. 13. Jenseits des Lustprinzips; Massenpsychologie und Ich-Analyse. Das Ich und das Es*. Hg. v. Anna Freud. Unter Mitarbeit von Marie Bonaparte. London: Imago Publ. [u.a.].
- Freud, Sigmund (1998): *Gesammelte Werke. chronologisch geordnet. 13. Jenseits des Lustprinzips; Massenpsychologie und Ich-Analyse. Das Ich und das Es*. Hg. v. Anna Freud. London: Imago Publ. [u.a.].
- Freud, Sigmund (1998): *Jenseits des Lustprinzips (1920)*. In: Sigmund Freud: *Gesammelte Werke. chronologisch geordnet. 13. Jenseits des Lustprinzips; Massenpsychologie und Ich-Analyse. Das Ich und das Es*. Hg. v. Anna Freud. Unter Mitarbeit von Marie Bonaparte. London: Imago Publ. [u.a.].
- Freud, Sigmund (2000): *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie (1905)*. In: Sigmund Freud: *Studienausgabe. Sexualleben. Band 5*. Hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey und Ilse Grubrich-Simitis. Frankfurt a. Main: S. Fischer, S. 37–145.
- Freud, Sigmund (2000): *Einige psychische Folgen des anatomischen Geschlechtsunterschieds (1925)*. In: Sigmund Freud: *Studienausgabe. Sexualleben. Band 5*. Hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey und Ilse Grubrich-Simitis. Frankfurt a. Main: S. Fischer, S. 252–272.
- Freud, Sigmund (2000): *Studienausgabe. Sexualleben. Band 5*. Hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey und Ilse Grubrich-Simitis. Frankfurt a. Main: S. Fischer.

- Frölich, Margrit; Middel, Reinhard; Karsten Visarius (Hg.) (2001): *No Body is Perfect. Körperbilder im Kino*. Marburg: Schüren.
- Frostenson, Katarina (2016): *Sprache und Regen*. München: Hanser
- Göring, Reinhold (2014): *Szenen der Gewalt. Folter und Film von Rossellini bis Bigelow*. Bielefeld: Transcript-Verl.
- Green, Amy M. (2011): The French Horror Film *Martyrs* and the Destruction, Defilement, and Neutering of the Female Form. In: *Journal of Popular Film and Television* 39 (1), S. 20–28.
- Hainge, Greg (2012): A full face bright red money shot. Incision, wounding and film spectatorship in Marina de Van's *Dans ma peau*. In: *Continuum* 26 (4), S. 565–577.
- Heise, Jens (2001): *Freud-ABC*. Stuttgart: Reclam.
- Hölzer, Henrike (2005): *Geblendet. Psychoanalyse und Kino*. Wien: Turia + Kant.
- Irigaray, Luce (1993): *An Ethics of Sexual Difference*. Übersetzt von Carolyn Burke und Gillian C. Gill. Ithaca: Cornell University Press.
- Kafka, Franz (1990): *Schriften, Tagebücher, Briefe. kritische Ausgabe. Tagebücher. Text/Red. dieses Bds.*: Hans-Gerd Koch. Hg. v. Hans-Gerd Koch, Jürgen Born und Gerhard Neumann. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Kappesser, Susanne (2012): Körper-Transzendenz. Postsexuelle Körper in *Martyrs*. In: Ivo Ritzer und Marcus Stiglegger (Hg.): *Film-Körper. Beiträge zu einer somatischen Medientheorie*. Siegen: Universi, Univ.Verl. Siegen.
- Kirschbaum, Engelbert; Braunfels Wolfgang (Hg.) (1994): *Lexikon der christlichen Ikonographie. 5. Ikonographie der Heiligen: Aaron bis Crescentianus von Rom*. Nachdruck. 8 Bände. Rom, Wien [u.a.]: Herder.
- Lacan, Jaques (1986): *Das Werk von Jacques Lacan. Schriften. 1. 2. Aufl.* Hg. v. Norbert Haas. Weinheim, Berlin: Quadriga.
- Laine, Tarja (2007): "It's the Sense of Touch". *Skin in the Making of Cinematic Consciousness*. In: *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture* 29 (1), S. 35–48.
- Lange-Churion, Pedro (2015): Pedro Almodóvar's *La piel que habito*. Of Late Style and Erotic Conservatism. In: *Bulletin of Hispanic Studies* 93 (3), S. 441–453.
- Löffler, Petra (2013): Atemnot, Kälte, Schwindel. *Sensory deprivation* und der Terror des Films. In: Julia Bee, Reinhold Göring, Johannes Kruse und Elke Mühlleitner (Hg.): *Folterbilder und -narrationen. Verhältnisse zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Göttingen: V&R unipress.
- Maurice, Merleau-Ponty (1986): *Das Sichtbare und das Unsichtbare. gefolgt von Arbeitsnotizen*. München: Fink.
- Nancy, Jean-Luc (2008): Icon of Fury. Claire Denis's *Trouble Every Day*. In: *Film-Philosophy* 12 (1), S. 1–9.
- Nancy, Jean-Luc; Lapidus, Roxanne (2011): Rühren, Berühren, Aufruhr. In: *SubStance* 40 (3), S. 10–17.
- Octave Mirbeau (1974): *Der Garten der Qualen. Ungekürzte Originalausgabe. 3. Aufl.* Wilhelm Heyne: München.
- P. Ovidius Naso (1997): *Metamorphosen. lateinisch-deutsch. Metamorphoses*. Hg. v. Michael von Albrecht. Stuttgart: Reclam.
- Palmer, Tim (2007): Under your skin. Marina de Van and the contemporary French cinema du corps. In: *Studies in French Cinema* 6 (3), S. 171–181.
- Plath, Sylvia (1999): *The Bell Jar*. London: Faber and Faber Limited.
- Price, Zachary (2015): Skin Gazing. Queer Bodies in Almodóvar's *The Skin I Live In*. In: *Horror Studies* 6 (2), S. 305–317.
- Ritzer, Ivo; Stiglegger, Marcus (Hg.) (2012): *Film-Körper. Beiträge zu einer somatischen Medientheorie*. Siegen: Universi, Univ.Verl. Siegen.
- Schmidbauer, Wolfgang (2001): *Lexikon Psychologie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Segal, Naomi (2009): *Consensuality. Didier Anzieu, gender and the sense of touch*. Amsterdam, New York: Rodopi.
- Stefan, Verena (1981): *Häutungen. 16. Aufl.* München: Frauenoffensive.
- Tarr, Carrie (2006): Director's Cuts. The aesthetics of self-harming in Marina de Van's *Dans ma peau*. In: *Nottingham French Studies* 45 (3), S. 78–91.
- Weisel-Barth, Joye (2013): Review of Pedro Almodóvar's "The Skin I Live In". In: *International Journal of Psychoanalytic Self Psychology* 8 (1), S. 111–114.

Filmverzeichnis

Whale, James (1931):

Frankenstein.

Drehbuch: Fort, Garrett; Faragoh, Francis Edward;

Wise, Robert (1951):

The Day the Earth Stood Still.

Drehbuch: North, Edmund H.;

Franju, Georges (1960):

Les yeux sans visage.

Drehbuch: Boileau, Pierre; Narcejac, Thomas; Redon, Jean; Sautet, Claude;

Armstrong, Micheal; Hoven, Adrian (1970):

Hexen bis aufs Blut gequält.

Drehbuch: Armstrong, Micheal; Hoven, Adrian

Friedkin, William (1973):

The Exorcist.

Drehbuch: Blatty, William Peter

Ôshima, Nagisa (1976):

Im Reich der Sinne. Originaltitel: Ai no korîda.

Drehbuch: Ôshima, Nagisa

Kaufman, Philip (1978):

Invasion of the Body Snatchers.

Drehbuch: Richter, W.D.;

Rosenberg, Stuart (1979):

The Amityville Horror.

Drehbuch: Stern, Sandor;

Scott, Ridley (1979):

Alien.

Drehbuch: O'Bannon, Dan;

Scott, Ridley (1982):

Blade Runner.

Drehbuch: Fenchel, Hampton; Peoples, David Webb

Cameron, James (1984):

The Terminator.

Drehbuch: Cameron, James; Hurd, Gale Anne;

Verhoeven, Paul (1990):

Total Recall.

Drehbuch: Shuset, Ronald; O'Bannon, Dan; Goldman, Gary;

Demme, Jonathan (1991):

The Silence of the Lambs.

Drehbuch: Tally, Ted;

Campion, Jane (1993):

The Piano.

Drehbuch: Campion, Jane

Minghella, Anthony (1996):

The English Patient.

Drehbuch: Minghella, Anthony

Woo, John (1997):

Face/Off.

Drehbuch: Werb, Mike; Colleary, Micheal;

Haneke, Micheal (2001):

La pianiste.

Drehbuch: Haneke, Micheal

Shainberg, Steven (2002):

Secretary.

Drehbuch: Wilson, Erin Cressida

De Van, Marina (2002):

Dans ma peau.

Drehbuch: De Van, Marina

Haggis, Paul (2004):

Crash.

Drehbuch: Haggis, Paul; Morescu, Robert

Roth, Eli (2005):

Hostel.

Drehbuch: Roth, Eli

González Inárritu, Alejandro (2006):

Babel.

Drehbuch: Arriaga, Guillermo;

Laugier, Pascal (2008):

Martyrs.

Drehbuch: Laugier, Pascal

Monroe, Steven R. (2010):

I Spit on Your Grave.

Drehbuch: Rockoff, Adam

Almodòvar, Pedrò (2011):

La piel que habito.

Drehbuch: Almodòvar, Pedrò; Almodòvar, Agustín;

Mackenzie, David (2011):

Perfect Sense.

Drehbuch: Aakeson, Kim Fupz

Glazer, Jonathan (2013):

Under the Skin.

Drehbuch: Campbell, Walter; Glazer, Jonathan;

Jonze, Spike (2013):

Her.

Drehbuch: Jonze, Spike

Trier, Lars von (2013):

Nymphomaniac.

Drehbuch: Trier, Lars von

Doremus, Drake (2015):

Equals.

Drehbuch: Parker, Nathan

Garland, Alex (2015):

Ex Macchina.

Drehbuch: Garland, Alex

Willis, Stuart (2016):

Restoration.

Drehbuch: Clayfield, Matthew; Willis, Stuart;

Abbildungsverzeichnis

Titelbilder:

Titelbild 1:

Caravaggio *Incredulità di San Tommaso* (Bearbeitung: Marco Morgenroth)

Quelle: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Incredulity_of_Saint_Thomas_\(Caravaggio\)#/media/File:Caravaggio - The Incredulity of Saint Thomas.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Incredulity_of_Saint_Thomas_(Caravaggio)#/media/File:Caravaggio_-_The_Incredulity_of_Saint_Thomas.jpg) (zuletzt aufgerufen am 12.04.2017)

Titelbild 2:

Caravaggio *Narciso* (Bearbeitung: Marco Morgenroth)

Quelle: [https://en.wikipedia.org/wiki/Narcissus_\(Caravaggio\)#/media/File:Narcissus-Caravaggio \(1594-96\)_edited.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Narcissus_(Caravaggio)#/media/File:Narcissus-Caravaggio_(1594-96)_edited.jpg) (zuletzt aufgerufen am 12.04.2017)

Titelbild 3:

Caravaggio *Madonna Dei Pelligrini* (Bearbeitung: Marco Morgenroth)

Quelle: https://it.wikipedia.org/wiki/Madonna_dei_Pellegrini#/media/File:Michelangelo_Caravaggio_001.jpg (zuletzt aufgerufen am 12.04.2017)

Titelbild 4:

Caravaggio: *Giuditta e Oloferne* (Bearbeitung: Marco Morgenroth)

Quelle: [https://en.wikipedia.org/wiki/Judith_Beheading_Holofernes_\(Caravaggio\)#/media/File:Caravaggio_Judith_Beheading_Holofernes.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Judith_Beheading_Holofernes_(Caravaggio)#/media/File:Caravaggio_Judith_Beheading_Holofernes.jpg) (zuletzt aufgerufen am 12.04.2017)

Filmstills:

Almodòvar, Pedrò (2011):

La piel que habito.

Drehbuch: Almodòvar, Pedrò; Almodòvar, Agustin;

Abb.1: 00:11:58

Abb.2: 00:50:09

Abb.3: 01:18:11

Abb.4: 00:16:43

Abb.5: 00:53:31

Laugier, Pascal (2008):

Martyrs.

Drehbuch: Laugier, Pascal

Abb.6: 01:21:49

Abb.7: 01:32:31

Abb.8: 01:06:45

Abb.9: 01:14:01

Abb.10: 00:52:03

Abb.11: 01:16:40

Abb.12: 01:22:59

De Van, Marina (2002):

Dans ma peau.

Drehbuch: De Van, Marina

Abb.13: 01:17:12

Abb.14: 00:56:13

Abb.15: 01:14:13

Abb.16: 01:18:23

Zusammenfassung

Diese Arbeit beschäftigt sich im Grunde mit der Bedeutung der Haut für den Menschen und wie diese im Film dargestellt wird und welche Funktion dadurch erfüllt werden soll. Durch die Untersuchung der Bedeutung und Inszenierung der Haut im Film unter den Punkten „Identität“, „Berührung und Kontakt“ und „Schmerz und Lust“ wird in dieser Arbeit gezeigt, dass ‚Haut‘ im Film eine Reihe kulturgeschichtlicher Bedeutungskomplexe vereint und dass durch ihre Verwendung als Medium im Film versucht wird, der Psyche des Menschen in besondere Weise nahe zu kommen. Diese Nähe wird besonders in der Destruktion der Haut und des Körpers deutlich, da sich wie in der Psychoanalyse, eine Erkenntnis ergibt, in dem sich mit der Behandlung einer Pathologie beschäftigt wird. Dadurch ergibt sich eine Konzentration in der Auswahl der Filme auf solche, die Elemente des Horrorgenres enthalten oder eindeutig dort einzuordnen sind. Zur Analyse der Inszenierung und Funktion der Haut in diesen Filmen dient vor allem die Theorie *Das Haut-Ich* (1998) des Psychoanalytikers Didier Anzieu, aber auch die Erkenntnisse Sigmund Freuds und Jacques Lacan sind Teil der Analyse, auf die sich Didier Anzieu ebenfalls beruft. In den drei zentralen Filmen wird eine gewaltsame Störung der Integrität und Stabilität des Körpers dargestellt, die durch den Horror, den die Darstellung der Destruktion hervorruft, die essentielle Bedeutung der Haut für den Menschen und seine Psyche hervorhebt. Wie in der Destruktion des Körpers, die in den Filmen dargestellt wird, muss auch das sehr weit gefasste Thema fragmentiert werden. Zum Block „Identität“ dient Pedro Almodóvars *LA PIEL QUE HABITO* (2011) als Grundlage der Analyse, für den Block „Berührung und Kontakt“ Pascal Laugier's *MARTYRS* (2008) und schließlich für „Schmerz und Lust“ Marina de Vans *DANS MA PEAU* (2002). Jedem Block wird eine kurze Einführung vorangestellt, die sich mit anderen Filmen und deren Herangehensweise an das jeweilige Thema beschäftigt. Daran anknüpfend werden die Elemente der Psychoanalyse vorgestellt, die in der daran anschließenden Filmanalyse eine zentrale Rolle spielen. Ergänzung findet die Analyse der Filmbeispiele unter den Aspekten der Psychoanalyse durch die Untersuchung der Inszenierung der Haut im jeweiligen Beispielfilm. Diese Analyse der Inszenierung soll Aufschluss geben über die konfliktbeladene Vorstellung der Ästhetik der Haut in der Gesellschaft. Als übergreifende Einführung der gesamten Arbeit dient zu Beginn eine Übersicht der kulturhistorischen Bedeutungskomplexe der Haut in Kunst, Geschichte, Mythologie, Literatur und Medizin. Besonders wird dabei auf die Haut als *conditio humana* eingegangen und auf die soziokulturelle Entwicklung des Menschen hin zum *homo clausus*, wie ihn der Soziologe Norbert Elias beschrieb. Die Basis dieser Betrachtungen bilden vor allem die Forschungen Claudia

Benthiens und Steven Connors. Diese Betrachtungen dienen dazu in Verbindung mit den spezifischen Aspekten aus der Psychoanalyse und den Beobachtungen zur Inszenierung der Haut die große Bandbreite der symbolischen Bedeutung der Haut im Film hervorheben.

