



v.

PLASTISCHE- CHIRURGIE IM SPIELFILM

Text von

JÜRGEN MÜLLER

Plastische Chirurgie im Spielfilm

JÜRGEN MÜLLER, Dresden

Wir sind Gefangene, Gefangene der Zeit, Gefangene unseres Denkens. Doch dem modernen Menschen stehen zwei Mittel zur Verfügung, die ihn, zumindest zeitweilig, über die unvermeidlichen Bestimmungen seiner irdischen Existenz erheben: die plastische Chirurgie und das Kino. Sich über die Realität hinwegsetzen, die Zeit zurückdrehen, den Zwängen des Lebens und seiner Vergänglichkeit entkommen – wie ein genauerer Blick zeigt, haben beide Phänomene mehr gemeinsam, als man zunächst vielleicht glaubt. Die perfekte Verkörperung dieser Verbindung ist der Filmstar, der, niemals alternd, entrückt in die Traumwelt des Zelluloids und konserviert in unserer Fantasie, sich ein Stückchen Ewigkeit borgt, um uns daran teilhaben zu lassen. So ist es kaum verwunderlich, dass das Kino das Thema plastische Chirurgie immer wieder explizit aufgegriffen und zum Anlass für Selbstreflexionen genommen hat.

Trotzdem hat der Film das Thema stets kritisch, ja abschätzig behandelt, es zur Projektionsfläche für Ängste gemacht und zur Zielscheibe des Spottes. Nur wenige Filmemacher haben sich ernsthaft darum bemüht, ein differenziertes Bild der plastischen Chirurgie und der gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, die sie – je nach Standpunkt – notwendig machen oder ermöglichen, zu entwerfen. Stets ist die Thematik Mittel zum Zweck – zum Aufbau von Spannung oder existenzialistischen Reflexionen über das Wesen der Identität – und muss schließlich sogar als Sinnbild der dekadenten Gesellschaft erhalten.

Schon früh findet sich das Motiv der Schönheitsoperation im Zusammenhang des Gangster-, Kriminal- oder Horrorfilms. Dabei fällt auf, dass mit diesem Themenkomplex eine geschlechterspezifische Codierung einhergeht: Frauen müssen zumeist verschönert werden, während Männer »lediglich« einer neuen Identität bedürfen. Sie ist eine Art Maske oder Tarnkappe für Verbrecher oder Flüchtende, denen sie erlaubt, unerkannt durch die Welt zu gehen oder aus einer scheinbar aussichtslosen Situation zu entkommen. Dabei kann die Operation expliziter Teil der Erzählung sein oder sie stellt eine Art »blinden Fleck« dar, das heißt, wir erfahren nur indirekt, dass sie stattgefunden hat, was in dramaturgischer Hinsicht natürlich spannende Möglichkeiten bietet.

Wenn im Folgenden einige Filmbeispiele vorgestellt werden, in denen sich das Motiv der Schönheits- oder Gesichtsoption findet, so ist damit der Versuch verbunden, eine Ikonographie sichtbar zu machen. Wie werden die Operationen dargestellt?

Und wie werden sie von den Personen erlebt, die einer solchen unterzogen werden? Schließlich welches Bild entwerfen die Filme vom Schönheitschirurgen? Mit einem Satz: Welches Urteil über die Schönheitschirurgie wird also in den hier vorgestellten Filmen gefällt?

Innen und außen

In William Wylers *Sackgasse* (*Dead End*) aus dem Jahre 1937 öffnet das Skalpell des Chirurgen gar den Weg in die eigene Vergangenheit, ohne dass uns die Operation jedoch gezeigt würde. Unerkannt kann der Gangster »Baby Face« Martin (Humphrey Bogart) an den Ort seiner Jugend, nach New York, zurückkehren, um seine Mutter und seine Jugendliebe wiederzusehen. Doch der Schwerverbrecher, dessen Spitzname nicht mehr recht zu seinem einer erstarrten Maske gleichenden Gesicht passen will, kann seiner wahren Identität nicht entkommen – seine Mutter verurteilt seine Taten und wendet sich von ihm ab. Schon bald wird für den Zuschauer deutlich, dass man zwar ein Gesicht operieren kann, aber die mittlerweile vergangene Zeit, in der seine Jugendliebe zur Prostituierten geworden ist, sich keinesfalls zurückdrehen lässt.

Auch mit dem Motiv der Schönheitsoperation verbindet sich zumeist die Frage menschlicher Identität, bei der dem Gesicht natürlich insofern eine besondere Rolle zukommt, als es zugleich Ausweis und Ausdruck unserer Persönlichkeit ist. Mit dem Blick in den Spiegel stellt sich daher immer auch die Frage, ob man noch derselbe ist oder, allgemeiner gesprochen, ob sich innen und außen entsprechen. Im Gesicht zeigt und verschleiert sich das Verhältnis von innen und außen, von Erscheinung und wahren Charakter. Der Blick in den Spiegel ist folglich in vielen der Filmbeispiele ein zentrales Motiv. Denn im existenziellen Erleben des Spiegelbildes findet man sich, oder man stellt fest, dass man sich verloren hat. Der Spiegel ist also in doppelter Hinsicht ein Emblem der Wahrheit, zeigt er doch gleichermaßen gewonnene oder verlorene Identität, wobei Letzteres im Kino weitaus häufiger anzutreffen ist.

In *Erpressung* (*A Woman's Face*, 1941) von George Cukor verbietet die von einer Narbe entstellte Anna Holm (Joan Crawford) das Aufhängen von Spiegeln in ihrem Haus. Dass die unversehrte Seite ihres Gesichts von atemberaubender Schönheit ist, bringt

fig. vorhergehende Doppelseite

Schönheitsoperation als Kunst-Performance: In Terry Gilliams Zukunftsvision Brazil (1984) sammelt die höhere Gesellschaft keine Kunst mehr – die Damen haben sich selbst zum Kunstobjekt gemacht, an denen konkurrierende Chirurgen einen bizarreren Wettstreit austragen.



fig. 1

das Janusköpfige ihres Charakters zum Ausdruck. Denn die verbitterte Frau wird dem Zuschauer zunächst als eine skrupellose Erpresserin präsentiert, die nur schwer in der Lage ist, menschliche Regungen zuzulassen. Bis sich schließlich der Schönheitschirurg Dr. Gustaf Segert (Melvyn Douglas) ihrer annimmt. Die Charakterisierung von Dr. Segert stellt gegenüber der sonstigen Zeichnung seiner Kollegen im Film eine echte Ausnahme dar. Denn der Chirurg erscheint hier als wahrer Wohltäter, in der Lage und willens, dem Schicksal verehrter Menschen eine Wendung zu geben. Was diese dann aus ihrer Chance machen, entzieht sich weitgehend seinem Einfluss. »Ich werde ein Monster erschaffen«, sagt er Anna vor der Operation, »mit einem schönen Gesicht und einem bösen Herzen.«

Tatsächlich kann sich Anna dem Einfluss ihres Geliebten, des ersten Menschen, von dem sie sich trotz ihrer Narbe akzeptiert fühlte, zunächst nicht entziehen. Dieser stiftet sie aus Habsucht dazu an, als angebliches Kindermädchen einen kleinen Jungen zu ermorden. Eigentlich, so die für die Ikonographie des Themas ungewöhnliche Botschaft des Films, ist Anna durch ihren Unfall, nicht zuletzt aber auch durch die sich an Äußerlichkeiten orientierende Gesellschaft böse geworden. Die Operation hat es ihr schließlich ermöglicht, sie selbst zu werden.

Wie sehr dies mit einem inneren Prozess der Selbsterkenntnis einhergeht, zeigt Cukor auf virtuose Weise in jener Schlüsselszene des Films, in der Anna nach der Operation zum ersten Mal in den Spiegel schaut. Alle erwartungsvollen Blicke, Annas wie auch

fig. 1

Zu Beginn seiner Karriere war Humphrey Bogart auf Schurkenfiguren festgelegt. William Wyllers Sackgasse (Dead End, 1937) zeigt ihn als Gangster »Baby Face« Martin, der nach einer erzwungenen Gesichtsoperation seiner Mutter begegnet.



fig. 2

fig. 2

Als er sich zu erkennen gibt, ohrfeigt die alte Frau ihren Sohn und wendet sich von ihm ab. Das neue Gesicht schreibt Martins Wandel zum skrupellosen Gewaltmenschen fest. Die Brücken zur Kindheit sind endgültig abgerissen.

die der Zuschauer, richten sich zunächst auf den Arzt, von dessen Augen aber nichts über den Ausgang der Operation abzulesen ist. Während Anna ein Spiegel gereicht wird, fährt die Kamera von ihr weg, so dass das Publikum zunächst nur die Rückseite des Spiegels zu sehen bekommt: Nur sie allein weiß, ob sie eine andere geworden ist, ob mit der äußerlichen Veränderung auch eine innere Läuterung einhergehen wird.

Unter ganz anderen, fast könnte man sagen umgekehrten Vorzeichen wird das Thema in Frank Capras *Arsen und Spitzenhäubchen* (*Arsenic and Old Lace*) von 1941 behandelt. Denn hier wird vorgeführt, dass der Versuch, Persönlichkeit und Charakter hinter einem künstlich gestalteten Gesicht zu verbergen, auch auf tragisch-komische Weise scheitern kann. Zugleich findet sich hier ein typisches Beispiel für ein klischeehaftes Zerrbild des plastischen Chirurgen, wie man es gerade in frühen Filmen häufiger antrifft.

Der von Peter Lorre gespielte Chirurg Dr. Einstein ist ein Trunkenbold, dessen Name allein schon eine Verballhornung jedes ernsthaften Wissenschaftlers darstellt. In dieser Figur mag ein wenig die Vorstellung vom Mad Scientist mitschwingen, und es versteht sich von selbst, dass diese Sinndimension durch Dr. Einsteins deutsche Herkunft und sein angebliches Doktorexamen in Heidelberg betont wird.

Weil er im betrunkenen Zustand sein Handwerk ausgeübt hat, ist sein Kumpan Jonathan (Raymond Massey) aufs Schlimmste entstellt. Als die beiden Verbrecher von der Polizei verfolgt und mit



fig. 3

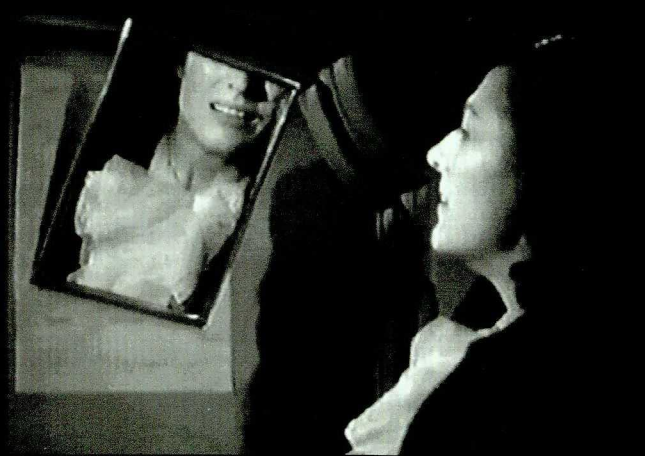


fig. 4



fig. 5



fig. 6

fig. 3 & 4

Joan Crawford gehörte zu den glamourösesten Stars des klassischen Hollywood. In George Cukors Expression (A Woman's Face, 1941) ist ihr Gesicht jedoch durch eine Narbe derart entstellt, dass sie sich fürchtet, in den Spiegel zu schauen.

fig. 5 & 6

Vorher-nachher, schön und hässlich: Die beiden Fotos derselben Frau, die Crawford als Anna beim plastischen Chirurgen sieht, zeugen von der Macht der Schönheitschirurgie.

fig. 9

Die Magie des Spiegels: Unendliche Vervielfältigung erzählt uns von der Gefahr des Selbstverlusts. Eine Bedrohung, der Crawford in ihrer Karriere fortwährend ausgesetzt war.

fig. 7 & 8

Nach der Operation spielt der Film mit der Neugierde des Zuschauers. Ein Verband enthält uns das »neue Gesicht« erst einmal vor.



fig. 7



fig. 8



fig. 9

einer Leiche im Gepäck in das Haus von Jonathans Tanten eindringen, zeigen sich sofort die bösen Auswirkungen der im Delirium durchgeführten Operation. Denn die Tanten erkennen ihren Neffen nicht, haben sein Gesicht aber erst kürzlich im Kino gesehen, erinnert er sie doch an das Filmmonster Frankenstein. Auch Jonathans ungeliebter Bruder Mortimer (Cary Grant) fragt diesen gleich bei ihrem Wiedersehen: »Woher hast du die Visage? Aus Hollywood?« Ein gescheiterter Identitätswechsel, bei dem offenbar eine höhere Gerechtigkeit dafür gesorgt hat, dass der wahre Charakter des Patienten durch die Operation noch offensichtlicher hervorgetreten ist.

Dass es sich bei der Chirurgie um ein zweifelhaftes Geschäft handelt, wird nicht nur durch das Klischee des Scharlatans deutlich, sondern auch durch eine Szene, in der die beiden Verbrecher Mortimer umbringen wollen. Genüsslich zieht sich Jonathan Operationshandschuhe an und öffnet einen Chirurgenkoffer mit all seinen Furcht einflößenden Instrumenten.

Mit den Augen der Anderen

In *Die schwarze Natter* (*Dark Passage*) von Delmer Daves aus dem Jahre 1947 sehen wir zunächst mit den Augen eines entflohenen Sträflings – ohne zu wissen, wie der Mann eigentlich aussieht. Vincent Parry (Humphrey Bogart) war verurteilt worden, weil er seine Frau umgebracht haben sollte. Allein aus den Reaktionen der anderen Personen, die gleichsam zum Spiegel werden, können wir schließen, in wessen Haut wir da hineinversetzt worden sind. Ein raffinierter filmästhetischer Trick der Spannungs-

erzeugung: Denn wäre dieser Mann wirklich ein gefährlicher Gewaltverbrecher, würde er uns gleichsam zur Mittäterschaft zwingen.

Erst nach und nach erfahren wir, dass er auf der Suche nach dem wirklichen Mörder ist. Um unerkannt den Mord an seiner Frau aufklären zu können, nutzt Parry die Hilfe eines Taxifahrers, der dem vermeintlichen Verbrecher auf seiner Flucht hilft. Er erkennt die Notsituation Parrys und führt ihn zu einem befreundeten plastischen Chirurgen, mit dessen Hilfe er eine neue »Identität« erlangt. In der Darstellung des Schönheitschirurgen wird hier mit einem seit dem 19. Jahrhundert bekannten Künstlerklischee gespielt: dem Freigeist, der sich außerhalb der bürgerlichen Gesellschaft bewegt. »Walter Coley, Specialist«, wie auf dessen Türschild zu lesen ist, schaut seinen Besucher eindringlich, fast ein wenig geringschätzig an, als habe er ein zu formendes Objekt vor sich, das erst durch ihn zu seiner eigentlichen Erfüllung gelangen könne. In genialischer Pose taxiert Dr. Coley, eine Zigarette rauchend, einen Arm über den anderen gelegt, mit den Augen des Spezialisten sein »Objekt« und philosophiert halblaut über die bevorstehende Operation, die trotz ihres gänzlich unkünstlerischen Anlasses offenbar nicht ohne ästhetische Erwägungen stattfinden kann.

Unser Doktor ist ein verkanntes Genie, das wegen seiner neuen Operationstechnik aus der Ärztekammer ausgeschlossen wurde. Auch die zu diesem Klischee passende Portion Wahnsinn fehlt nicht. So etwa, wenn Dr. Coley darüber sinniert, dass er seine Feinde wie Bulldoggen und Affen aussehen lassen könne. Ein Satz, der Parry derart einschüchtert, dass er ihn in der Narkose wieder und wieder hören muss.

fig. 10

Frank Capras tiefschwarze Komödie *Arsenic and Old Lace*, 1941 zeigt das groteske Resultat einer missglückten Operation: Sie macht die innere Bösartigkeit von Jonathan augenscheinlich, der nun alle an das Filmmonster Frankenstein erinnert.



fig. 10

fig. 11

Folterwerkzeug: Mit dem gefährlich glänzenden Chirurgiebesteck wollen Jonathan (Raymond Massey) und der Scharlatan »Einstein« (Peter Lorre) dem armen Mortimer (Cary Grant) zu Leibe rücken.

fig. 12

Spiel mit der Perspektive: In Delmer Daves' *Die schwarze Natter* (Dark Passage, 1947) taxiert der wenig Vertrauen erweckende Schönheitschirurg den Zuschauer wie seinen nächsten Patienten.

fig. 13

Im Zwischenreich: Der verbundene Vincent Parry (Humphrey Bogart) hat seine alte Identität verloren und seine neue noch nicht erhalten.

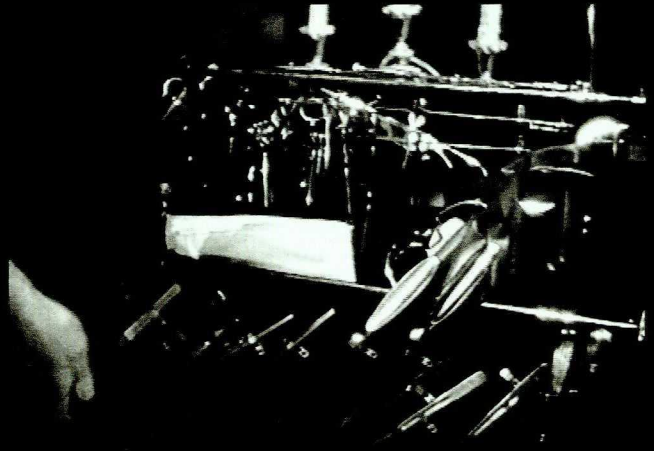


fig. 11



fig. 12



fig. 13

Entsprechend fantastisch ist das Bild der Operation, das der Film entwirft: Die Operation wird aus der Perspektive des narkotisierten Patienten als eine Folge surrealer Kaleidoskopbilder inszeniert: Aus dem Chloroformnebel tauchen Personen und Motive aus Parrys jüngster Vergangenheit auf. In dem Moment, in dem der Arzt Parrys Gesicht mit einem warmen Handtuch zudeckt, ist das Modell eines menschlichen Kopfes ohne Haut zu sehen – im Zusammenhang der Erzählung eine offenkundige Metapher für die Frage der Identität. »Well I've done a nice job«, konstatiert Coley, während wir im Umschnitt zum ersten Mal das nun bandagierte Gesicht des Hauptdarstellers sehen. »the artist in me wishes to see what a nice job I've done«. Was wir weiter oben als filmästhetischen Trick gekennzeichnet haben, enthüllt aber noch eine weitere Dimension, die das Kino

dem Thema abgewinnt und die eingangs geäußerte Behauptung von den Gemeinsamkeiten zwischen Kino und plastischer Chirurgie untermauert. Es erweist sich hier nämlich als idealer Ansatzpunkt cineastischer Selbstreflexion, besteht doch eine der zentralen Möglichkeiten filmischen Erzählens im Wechsel zwischen Innen- und Außenperspektive.

Kein anderes Medium kann uns deutlicher vor Augen führen, dass wir gleichzeitig Subjekt und Objekt des Wahrnehmens und Denkens sind. Und da diese Differenz konstitutiv für unser Menschsein ist, erleben wir das Kino in einem höheren Sinne als »realistisch«. Es kann die äußere Wirklichkeit nicht nur abbilden, sondern darüber hinaus uns diese Wirklichkeit zugleich auch mit den Augen unterschiedlicher Personen zeigen.

Das Gesicht ohne Haut als weitere Metapher des Identitätsverlusts: Im Kaleidoskop der Bilder sieht der Patient seine schöne Retterin (Lauren Bacall) als Fluchtpunkt.



Fig. 14

Ein Bild der Seele

In Georges Franjus Horrorfilm *Das Schreckenshaus des Dr. Rasano* / *Augen ohne Gesicht* (*Les yeux sans visage*, 1959) begegnen wir einem Wissenschaftler, der die Kontrolle über sein Handeln verloren hat. Ein berühmter Chirurg, dessen Tochter bei einem Unfall ihr Gesicht verloren hat, entführt junge Frauen, denen er die Gesichtshaut entfernt, um sie seiner Tochter zu transplantieren. Doch die Operationen misslingen, und am Ende befreit die junge Frau das letzte Opfer, um dann die Gehilfin ihres Vaters und schließlich ihn selbst umzubringen.

Es ist weniger die Geschichte, vielmehr sind es die alpträumhaften Bilder, die Franju gefunden hat, die *Augen ohne Gesicht* so

unvergesslich machen. Die verfluchte, labyrinthische Welt, in der das Mädchen leben muss und ihr grausames Schicksal, das sie von jeglichen sozialen Kontakten ausschließt, lassen die Operation als einzigen Ausweg erscheinen, der sich jedoch als noch schrecklicherer Albtraum entpuppt. Franju stellt das Ablösen der Gesichtshaut ausgesprochen drastisch dar. Das zarte Gesicht des Opfers steht dabei im grausamen Gegensatz zu den Instrumenten, dem Skalpell und den Klemmen, mit denen die Gesichtshaut abgetrennt und in geradezu sadistischer Langsamkeit abgehoben wird. Dem Zuschauer bleibt kein Schritt dieses grässlichen Unternehmens erspart.

Zwar erscheint die Gesichtshaut wie eine austauschbare Maske, doch scheinen sich sowohl die Körper der Getöteten als auch der Körper des unglücklichen Mädchens gegen die widernatürliche

fig. 15-18

In Georges Franjus *Augen ohne Gesicht* (*Les yeux sans visage*, 1959) versucht ein wahnsinniger Schönheitschirurg das durch einen Autounfall entstellte Gesicht seiner Tochter wiederherzustellen, indem er ihr die Haut junger Frauen transplantiert, ...

fig. 19

... doch die Operationen misslingen. Das Gesicht stößt die fremde Haut wieder ab.

fig. 20

Der ungeheure Moment: Die Gesichtshaut wird abgelöst, und nach dem nächsten Schnitt sehen wir aus der Perspektive des Opfers.

Prozedur zu wehren: Seine Züge verlieren nach und nach ihre Form, weil die transplantierte Gesichtshaut durch das Fleisch nicht angenommen wird.

Natürlich schreit dieser Film geradezu nach einer psychoanalytischen Deutung, aber man kann es auch dabei belassen, auf die an Cocteau erinnernden Bilder, den offensichtlichen Einfluss des Surrealismus hinzuweisen. Das Unvermögen, trotz großer Leistungen als Chirurg, ausgerechnet die Schönheit der Tochter nicht wiederherstellen zu können, ist gleichsam der Fluch, dessen Macht auch wissenschaftliche Forschung nicht zu brechen vermag. Wenn wir die junge Frau in einer weißen Maske umher-

laufen sehen, ist es, als wäre sie ein verwunschener Mensch, als würde sie in einem Zwischenreich leben.

In gewisser Hinsicht handelt es sich um eine Abwandlung des Frankenstein-Motivs, macht sich doch der Vater der Hybris schuldig, wenn er versucht, seine Tochter aus dem Zwischenreich der Gesichtslosigkeit zurück ins Leben zu holen. Er ist dabei zu äußerster Grausamkeit bereit, wenn es ihm nur gelingt, seine Tochter zu retten. Die plastische Chirurgie wird hier zu einem verbrecherischen Akt der Selbstüberschätzung. Im Scheitern der Transplantationsversuche gibt uns der Regisseur zu verstehen, dass der Mensch nur als Ganzheit zu denken ist. Es ist



fig. 15



fig. 16



fig. 17



fig. 18

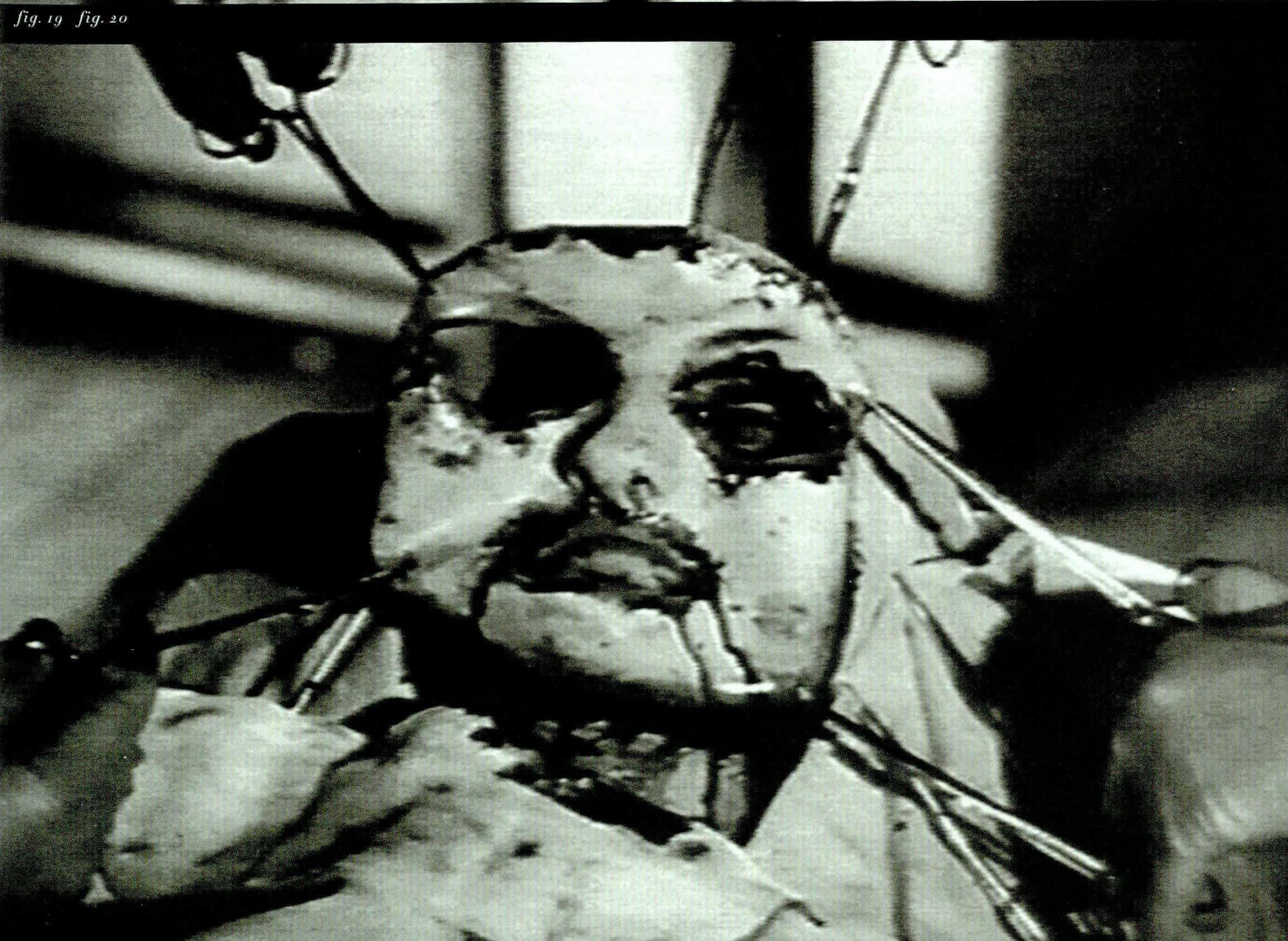


fig. 19 fig. 20

fig. 21-24

Die Hybris des Schönheitschirurgen: Dr. Rossiter, alias Dr. Schueler, genießt es, kleinkriminelle Frauen mit entstellten Gesichtern zu wahren Schönheiten zu transformieren, die er dann zu seinen Geliebten macht (Der rote Schatten Circus of Horrors, 1960, Regie: Sidney Hayers).

fig. 25

Das Bild erzählt von der Ambivalenz des Hässlichen: Trotz des entstellten Gesichts erhalten wir eine Vorstellung von der Attraktivität der jungen Frau. Wir werden zugleich angezogen und abgestoßen.

nicht möglich, die Haut »additiv« hinzuzufügen, um einen Menschen zu vervollständigen.

Eine weitere eindringliche Darstellung des plastischen Chirurgen liefert Sydney Hayers *Der rote Schatten* (*Circus of Horrors*, 1960). Darin wird die Geschichte von Dr. Rossiter (Anton Diffring) geschildert, der kurz nach dem Zweiten Weltkrieg England verlassen muss. Als seine Operation an der jungen Evelyn Morley (Colette Wilde) misslingt, flieht er vor der Polizei nach Frankreich und übernimmt dort als Dr. Bernhard Schueler einen heruntergekommenen Wanderzirkus. Seine chirurgischen Fähigkeiten nutzt er dazu, an Personal zu kommen. Er sucht kleinkriminelle Frauen mit entstellten Gesichtern, Prostituierte oder Diebinnen, die er durch eine Operation in wahre Schönheiten verwandelt. Da er sich nicht allein auf die Dankbarkeit der Frauen verlassen will, die fortan in seiner Manege auftreten müssen, legt er für jede seiner Patientinnen ein Dossier an, in dem auch deren kriminelle Vergangenheit belegt ist.

Der Zirkus, der die Freakshow als Ort des optischen Spektakels beerbt, wird im Rahmen der Filmhandlung zum Sinnbild der menschlichen Gesellschaft, in der allein das äußere Erscheinungsbild maßgeblich ist. Die Clowns sind durch ihre maskenhafte Schminke genauso eindeutig definiert, wie die Artisten durch ihre prachtvollen Kostüme. Demgegenüber steht die triebhafte Sphäre der hinter Gittern gehaltenen Tiere. So läuft die junge Frau Nicole (Carla Challoner), der der Chirurg eine Narbe entfernt hat, zu den Tieren, um ihnen ihr neues Gesicht zu zeigen. Voller Freude wiederholt sie fortdauernd einen einzigen Satz: »I am beautiful!« Damit scheinen ihre eigene Existenz und ihre Zukunft gesichert.

Wie trügerisch diese Vorstellung allerdings ist, zeigt das Beispiel von Schuelers anderen Patientinnen. Zwar befreit sie der Arzt von ihrer alten Identität, beutet sie aber materiell und sexuell aus. Die verschönerten Frauen sind zu reinen Objekten geworden, zu »Werken« eines gewissenlosen Arztes, der sie lieber ermorden als gehen lässt. Dieser strebt nicht zuletzt nach Anerkennung durch die Welt der Chirurgen, den Kollegen will er am Ende seiner Europatournee seine Leistungen vorführen. Dazu soll die Krönung seines Schaffens, Melina (Yvonne Romain), als »Helen of Troy« mit Beruhigungsmitteln betäubte Löwen bändigen. Als Schuelers Gehilfen sich ihm widersetzen, wird Melina in der Manege von den Löwen getötet – einzig ihr Gesicht bleibt ohne einen Kratzer.

Die Schönheitsoperation ist in Hayers Film eine zivilisatorische Leistung und könnte den operierten Frauen ein erfolgreiches Leben eröffnen. Von Interesse ist hier aber vor allem die Figur des Chirurgen. Rossiter operiert zunächst die reichsten Familien Englands, bis er durch einen Unglücksfall an den unteren Rand der Gesellschaft abrutscht. So perfektioniert er zwar seine Fähigkeiten, gibt aber sein Berufsethos vollkommen auf. Erscheint er doch von der Macht verführt, die ihm die plastische Chirurgie verleiht. Es versteht sich von selbst, dass er dafür mit dem Verlust des eigenen Gesichts als gerechte Strafe bezahlen muss.

Auch John Frankenheimer betont mit seiner Beschreibung der Schönheitsoperation die Ganzheitlichkeit des Menschen. In seinem Film *Der Mann, der zweimal lebte* (*Seconds*, 1966) erhält der hochrangige Bankangestellte Arthur Hamilton (John Randolph) unter mysteriösen Umständen zufällig Kontakt zu einer geheimen Firma, die anbietet, ihm eine neue Identität zu verschaffen. Die Organisation übernimmt die Abwicklung seiner derzeitigen Existenz, indem sie einen Leichnam beschafft, der an seiner statt beerdigt werden wird. »The question of death decision«, so erklärt ihm Geschäftsführer Ruby (Jeff Corey), »may be the most important of your life.« Hamilton, dessen Ehe schon lange nicht mehr funktioniert und der jeglichen Antrieb verloren zu haben scheint, nimmt das Angebot nach einigem Zögern an und entscheidet sich für den Feuertod.

Generalstabsmäßig wird alles für ihn geplant, und ein Team von professionellen Schönheitschirurgen operiert ihn. Der Zuschauer sieht, wie ein Inlay für das Kinn angebracht und die Nase wie durch einen Bildhauer modelliert wird. Alles passiert in einer klinischen Umgebung und für die damalige Zeit in realistischer Art und Weise. Als Hamilton nach einigen Wochen seine Verbände abnimmt, traut er seinen Augen nicht: Die Gesichtsoption hat ihm nicht nur die Möglichkeit einer neuen Identität eröffnet, sondern auch das abgelebte Alltags-Antlitz des Endvierzigers durch das jugendlich ebenmäßige Gesicht von Rock Hudson ersetzt. Ein »Meisterwerk«, wie Ruby meint.

Nach einem Fitnesskurs wird Hamilton als Maler Antiochus Wilson, auch Tony genannt, in einem schönen, abgelegenen Strandhaus einquartiert, wo er sich an seine neue Rolle als Künstler und Lebemann gewöhnen soll. Die schöne Nora, die mit ihm eine Affäre beginnt, will ihm dabei helfen und betont seine absolute Freiheit: »You don't have to prove anything.« Dennoch, oder vielleicht gerade deswegen, gelingt es ihm nicht, sein neues



fig. 21



fig. 22



fig. 23



fig. 24



fig. 25



fig. 26

fig. 26

Ein Bild somnambuler Zeit: In John Frankenheimers Der Mann, der zweimal lebte (Seconds, 1966) gehorcht die Welt nicht mehr den alltäglichen Raum-Zeit-Koordinaten.

fig. 27 & 28

Unmittelbar vor der Operation: Als gezeichnetes und vermessenes Ideal ist das neue Gesicht schon anwesend.

fig. 29 & 30

Noch ist unklar, wie das Gesicht unter der Verbandsmaske aussieht. Dann erscheint ein neuer Mensch!

fig. 31 & 32

Der Spiegel multipliziert nicht nur das Gesicht, sondern stellt die Identität des Blickenden in Frage.



fig. 27

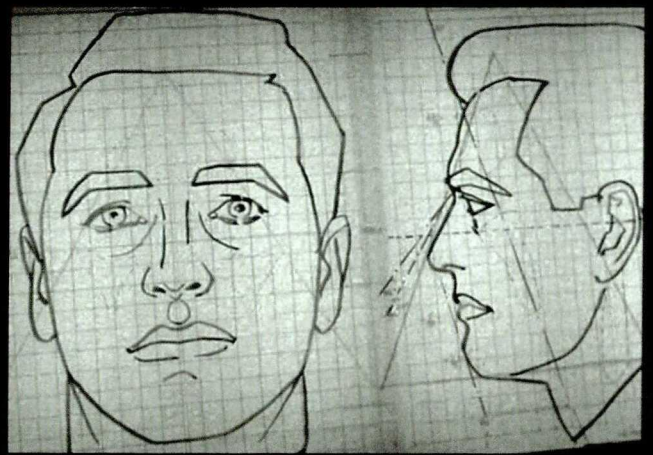


fig. 28



fig. 29



fig. 30



fig. 31



fig. 32

Leben anzunehmen. Nachdem er auf einer Party fast sein Geheimnis verraten hätte, beschließt er deshalb, als Maler Wilson seine Frau (Frances Reid) aufzusuchen, um herauszufinden, was er in seinem ersten Leben falsch gemacht hat.

Zurück in seinem alten Haus betrachtet er ein altes Foto von sich und vergleicht es mit seinem Ebenbild im Wohnzimmer-Spiegel. Wieder ist der Blick in den Spiegel die Schlüsselszene des Films, die symbolische Handlung schlechthin. In ihr kommt das durch die Operation gestörte Selbstbild zum Ausdruck. Mit dem Blick in den Spiegel sucht der Patient, seine Erscheinung und sein Selbstbild in Übereinstimmung zu bringen und sein Bewusstsein mit dem Sein zu vergleichen. Dabei ist völlig offen, wer die Oberhand behalten wird. Und so sagt auch das Spiegelbild in *Seconds* nur, dass es keine Auskunft geben kann, nicht

über Wilson und nicht über Hamilton. Erneut erweist sich der Mensch als der verlässlichere Spiegel, denn seine Frau hat die gesuchte Antwort: »See, Arthur had been dead a long long time before they found him in that hotel room«, sagt sie ihm und erklärt ihm auch warum. Er habe einfach nicht gewusst, was er wirklich gewollt habe, und sei deshalb nach jeder Erfüllung einer seiner Wünsche nur trauriger geworden. Der gordische Knoten scheint für Wilson zerschlagen; jetzt, wo er seinen Fehler erkannt zu haben glaubt, will er noch einmal von vorne beginnen und begibt sich zurück in die Firma. Die aber verlangt zur Durchführung einer erneuten Gesichtsoption den Namen eines potenziellen Neukunden. Wilson, alias Hamilton, will aber partout niemand einfallen. Vor lauter Begeisterung über die späte Selbsteinsicht verkennt er die Ernsthaftigkeit der Situation, bis er in

fig. 33 & 34

Die Zukunft ist schon da: In Flucht ins 23. Jahrhundert (Logan's Run, 1976. Regie: Michael Anderson) wird Jugendlichkeitswahn als gesellschaftlicher Zwang entworfen.

fig. 35 & 36

Die Schönheitsoperation ist Teil des Alltags. Deshalb erscheint ein alter Mensch wie ein Skandal in dieser »schönen, neuen Welt«.

fig. 37

Die Operationsmaschine offenbart ihr wahres Gesicht: Wie eine gefährliche Spinne will sie ihr menschliches Opfer im Netz der Laserstrahlen fangen.

den Genuss einer zweiten Schönheitsoperation kommt. Allerdings tritt der Chirurg hier nicht als Meister der Wiedergeburt auf, sondern als Totmacher. Seine Aufgabe diesmal: Wilson, alias Hamilton, in eine Leiche umformen, um für einen anderen Kunden der Firma den Ausstieg aus dessen Identität zu ermöglichen. Als der Arzt den Elektromeißel ansetzt, um das Gesicht zu verstümmeln, ist er fast traurig, dass er sein Werk zerstören muss.

Jugendkult

Auch in den 1970er Jahren ist die plastische Chirurgie eher Anhänger für fantastische Inhalte als Anlass für eine realistische Auseinandersetzung mit dem Thema. Der Sciencefiction-Film von Michael Anderson *Flucht ins 23. Jahrhundert (Logan's Run, 1976)* entwirft eine Gesellschaft, in der Jugendlichkeit endgültig zum gesellschaftlichen Zwang geworden ist.

Nach einer Umweltkatastrophe lebt die Menschheit im Jahr 2274 in einer riesigen Stadt unter der Erdoberfläche in einer Art Frei-

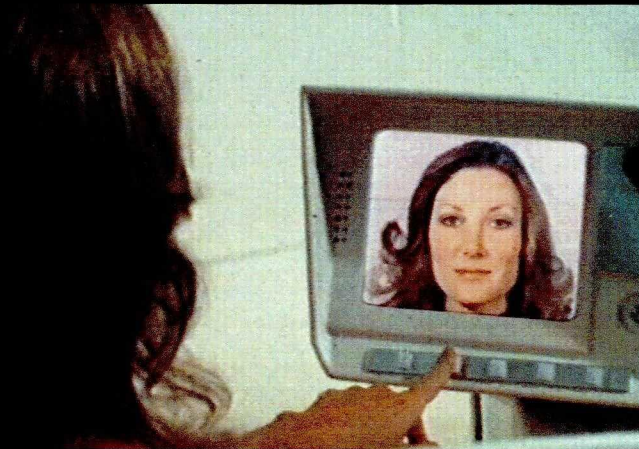


fig. 33



fig. 34



fig. 35



fig. 36

fig. 38-41

Zwang zur Schönheit: Billy Wilders Fedora (1978) ist eine Allegorie des Hollywoodsystems. Der Star hat gleichermaßen die Kontrolle über sein Äußeres und sein Leben verloren. Er wird in ein alterloses Ideal transformiert.

fig. 42

Die Maske als Gesicht: Einerseits haben wir es bloß mit einem Abguss zu tun, andererseits sehen wir die bei der Operation nötigen Skalpellsschnitte schon vor unserem inneren Auge und erkennen die Verletzlichkeit des Gesichts.

fig. 43

Der Stimme und Identität beraubt: Blankes Entsetzen spiegelt sich in den Augen der Operierten.

zeitparadies. Das Einzige, was die gesellschaftlichen Regeln verbieten, ist das Älterwerden. Nach 30 Jahren Lebenszeit läuft die in den Handflächen aller Bewohner installierte Lebensuhr ab. Dann muss sich jeder Bürger im so genannten Karussell durch ein Wiedergeburtsschritt »erneuern«, das heißt exekutieren, lassen. Diejenigen, die sich weigern, die Läufer, werden von der Alterspolizei, den Sandmännern, zu Tode gejagt. Logan 5 (Michael York), gerade mal 26, ist einer von diesen Jägern, die das System des Jugendstaates aufrechterhalten. Aber als der Zentralcomputer seine Lebensuhr um vier Jahre vorstellt, wird der Jäger selbst zum gejagten Läufer. Um seine Flucht aus der Stadt

zu erleichtern, sucht Logan einen Chirurgen auf, der ihm ein neues Gesicht anfertigen soll. Bemerkenswert ist das hier entworfene Gesellschaftsbild: Obwohl keiner ihrer unterirdischen Bewohner älter als 30 ist, gehört die Gesichtsoption im Leben der Stadt zum Alltag. Ein Besuch im so genannten New-You-Zentrum ist genauso selbstverständlich wie ein Gang zum Friseur, wobei die Wortkombination »New You« die Einheit von Jugend und Identität nahe legt. Den Genre-Konventionen des Science-fiction folgend, stellt sich der Mensch der Zukunft mit Hilfe eines Computerkatalogs sein neues Aussehen zusammen, um damit eine halbe Stunde später den Laden wieder zu verlassen.

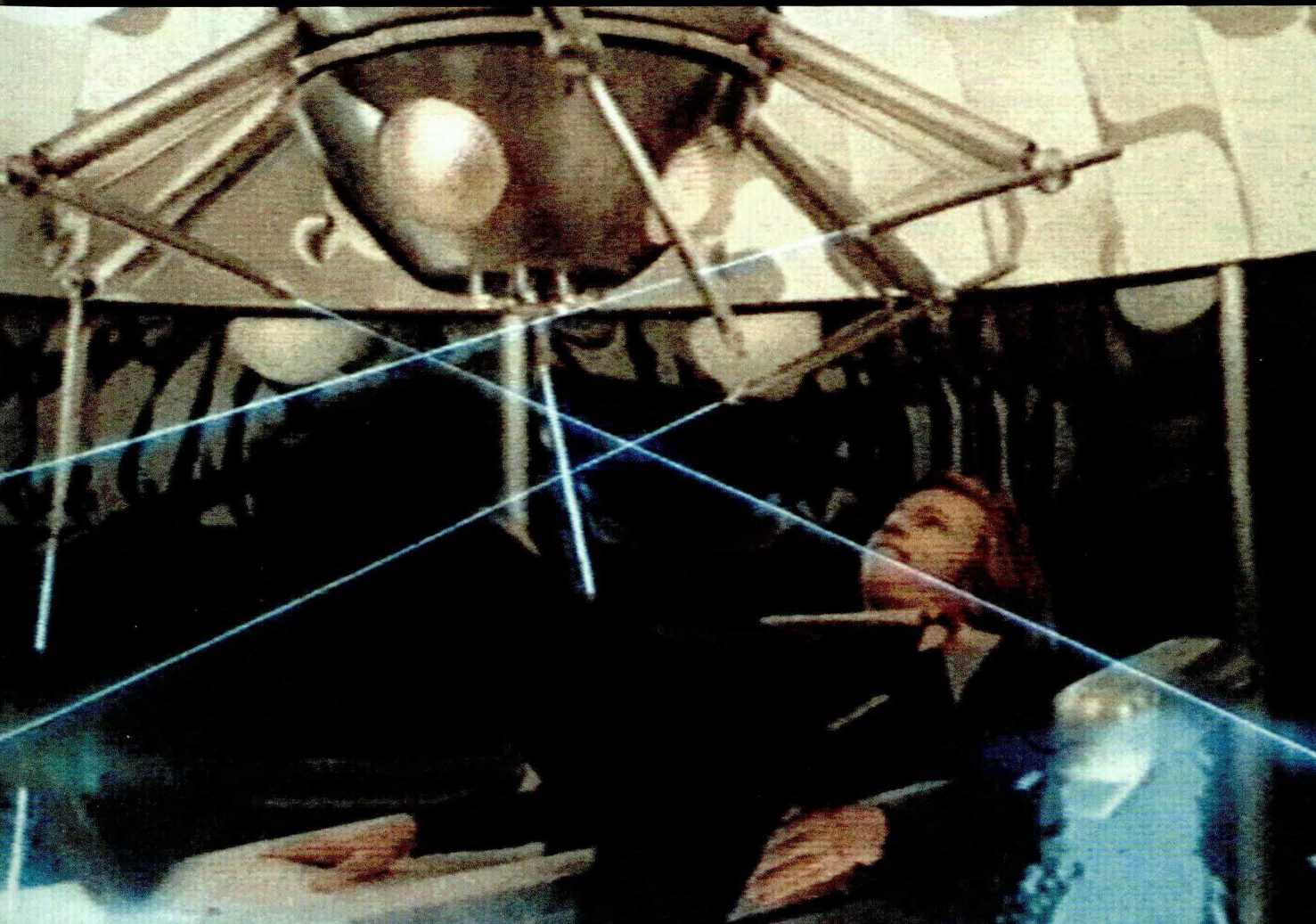




fig. 38



fig. 39



fig. 40



fig. 41

Entsprechend futuristisch wird der Operationssaal dargestellt: ein durch gläserne Wände eingefasstes Oval, in dessen Mitte sich eine Art frei drehbarer Zahnarztstuhl mit spinnenbeinartigen Metallarmen befindet. Mit leichtem Surren schneidet ein roter Laser aus einem der Metalltentakel in Logans Arm. Bevor das Blut hervortritt, schließt ein neuer Strahl die Wunde. »instantly before you feel a thing«, wie der Arzt erklärt. Aus dem Schönheitschirurgen als Künstler ist hier ein mit größter Präzision arbeitender Techniker geworden, der, wie er sagt, »proud of that machine« sei.

Die bis aufs Äußerste technisierte Behandlungssituation – der Arzt operiert per Schalter – wiegt Zuschauer und Patient in scheinbarer Sicherheit, bis der Doktor versucht, Logan mit der Laserapparatur zu töten. Inmitten von zischenden roten und grünen Laserstrahlen und dem Rauch der von ihnen stammenden Einschnitte kommt es auf dem Operationstisch zum Kampf, bei dem der Arzt Opfer seiner eigenen Maschine wird.

Die Schönheitsoperation illustriert den Zustand der Gesellschaft, die sich auf einem enormen technischen Niveau befindet, dies aber nicht moralisch zu nutzen in der Lage ist. Wie beim Friseur verändern die Menschen Gesicht und Körper weniger aus Not als vielmehr, weil sie ihres Anblicks einfach überdrüssig geworden sind. »A Sandman can get as sick of his face as anybody else«, antwortet der wie alle Einwohner überaus gut aussehende Logan dann auch dem Arzt, als dieser ihn fragt, was ihn zu einer Operation veranlasst hat – es bedarf offensichtlich keines plausibleren Grundes mehr. So wie die Gesellschaft sich eine scheinbar perfekte Form gegeben hat, so ist jeder Mensch formaler Architekt seiner selbst – Inhalte und Werte interessieren

nicht mehr. Der Mensch erscheint auf dem Operationstisch und im Leitbild der Gesellschaft als formbares Objekt ohne ausgeprägte Identität – die Perfektion wird zur Uniform. Eine solche Gesellschaft schafft sich die zu ihr passenden Mythen, und so ist die Traumfabrik Hollywood leicht als gegenwärtiges Vorbild dieser utopischen Menschenfabrik auszumachen.

Das bereits angesprochene selbstreferenzielle Potenzial des Themas hat Billy Wilder 1978 exemplarisch vorgeführt. Sein Drama *Fedora* arbeitet besonders deutlich das Verhältnis zwischen Schönheitsoperation und Filmwelt heraus. »Dieses weltberühmte Gesicht, das über 40 Jahr lang von der Leinwand strahlte, ist nicht mehr«, heißt es gleich zu Beginn, wenn die Nachrichtensprecherin den Tod der Schauspielerin Fedora bekannt gibt. Ihr strahlendes Aussehen verdankte Fedora dem Chirurgen Dr. Vando (José Ferrer). Besonders aufschlussreich ist folgender Dialog zwischen dem Filmproduzenten Barry Detweiler (William Holden) und Vando:

Detweiler: »Sie müssen ein Zauberer sein. Wie machen Sie das bloß?«

Vando: »Das ist kein großes Geheimnis, das steht in jeder Sonntagsbeilage. Ich lege sie [die Patienten] einige Monate auf Eis, tausche ihr Blut aus und pumpe sie dann voll mit Hormonen. Ich verwende Schaf-Embryos und Pavian-Samen. Ich operiere mit Laserstrahl, dann Gewebetransplantation, dann ein wenig Akupressur hier und ein wenig Hautstraffung da und natürlich strikte mentale und diätische Disziplin – Yoga und Joghurt sozusagen.«

Detweiler: »Und wie viel davon ist wahr?«

Vando: »Alles. Gar nichts. Je nachdem, wen sie fragen. Für

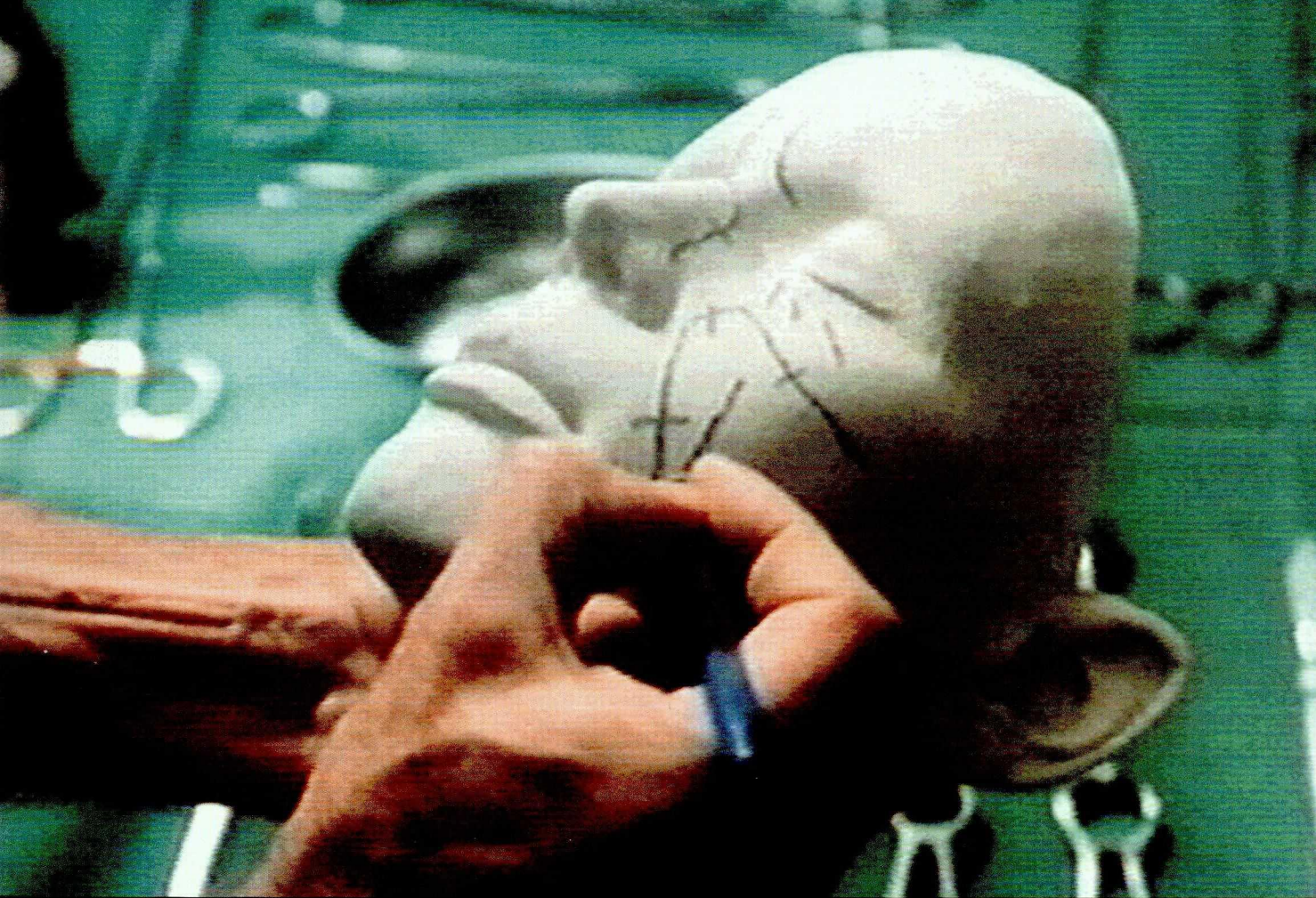


fig. 42 fig. 43

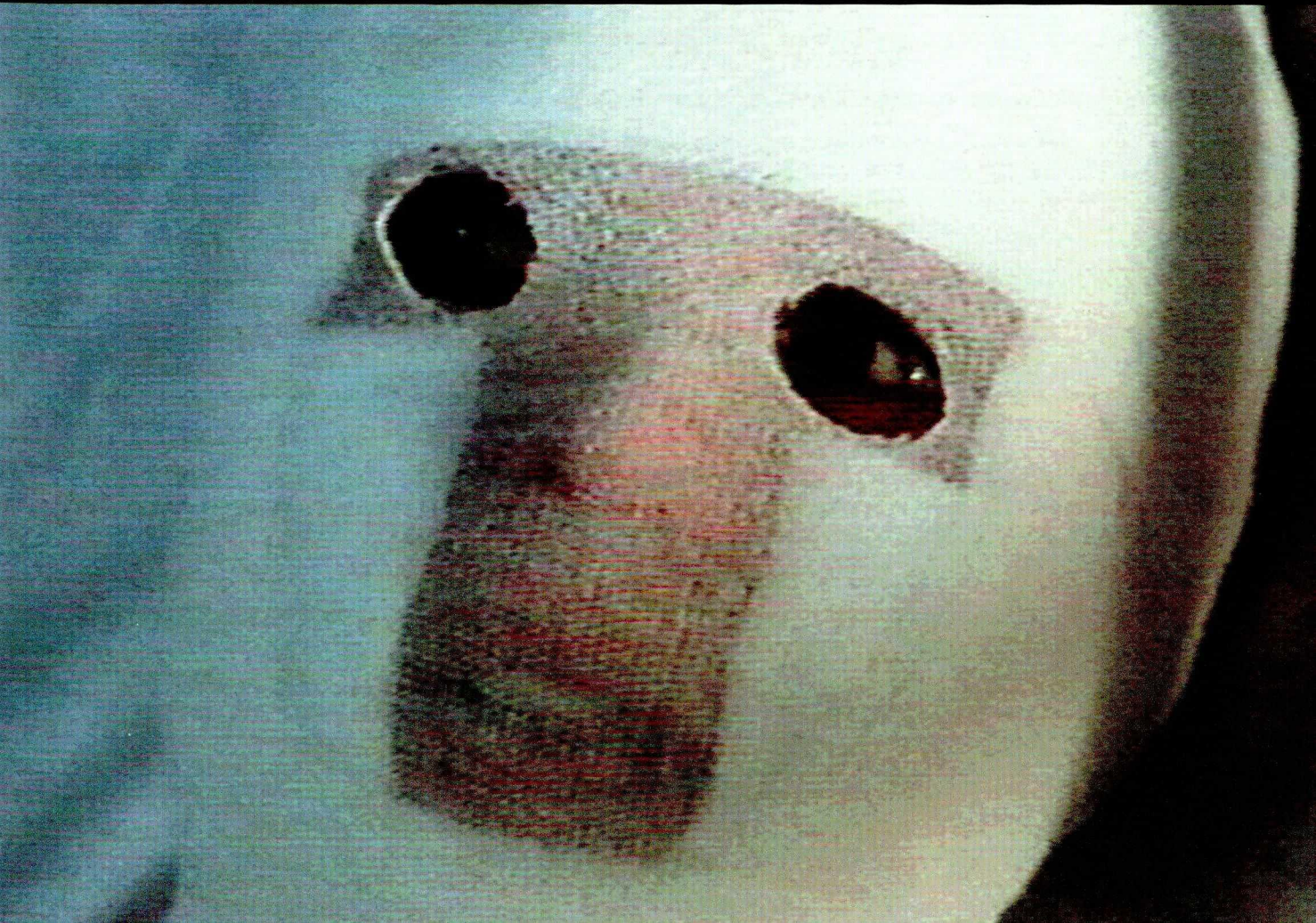




Fig. 44

meine Patienten bin ich ein Genie, für meine Kollegen ein Scharlatan, ein Quacksalber.«

Aufgrund der absurden Angaben über seine Methoden erscheint Vando einerseits tatsächlich wie ein zynischer Scharlatan. Gleichzeitig bleibt dadurch aber auch die Möglichkeit offen, dass es sich bei dem Chirurgen um ein etwas egozentrisches Genie handelt. Doch legt der letzte Satz auch die Vermutung nahe, dass man eben an seine Methoden glauben muss, damit sie funktionieren. Fedora scheint die ewige Jugend und Schönheit nicht nur Bewunderer, sondern auch Neider eingebracht zu haben, wie die bössartigen Unterstellungen der Gräfin Sobryanski (Hildegard Knef) verraten: »Eine Frau, die Selbstmord in Erwägung zieht, hat nur noch eines im Sinn, wie sehe ich aus, wenn man mich tot auffindet. Sie würde Pillen schlucken, sich die Pulsadern aufschneiden, ins Wasser gehen, sogar erschießen, aber niemals würde sie sich unter einen Zug werfen, weil sie will, dass man sie in Erinnerung behält als schön und verklärt und nicht verstümmelt und entstellt.« Entgegen dieser Ansicht weiß der Zuschauer seit der Eröffnungsszene, dass sich die Schauspielerinnen genau auf diese Art das Leben nahm.

Das Geheimnis der Schönheit birgt in *Fedora* gleichzeitig das Geheimnis der Identität. Die echte Fedora nämlich ist in Wirklichkeit die Gräfin Sobryanski, die aufgrund einer misslungenen Schönheitsoperation entstellt und an den Rollstuhl gefesselt ist. Die jugendliche Tote hingegen ist ihre Tochter, die in die Rolle schlüpfte und deren Leben als Filmstar Fedora weiterlebte. Während die Mutter zerbrach, weil sie ihr Gesicht verlor, scheidet die Tochter am Verlust ihrer eigenen Identität. Während die

Mutter nicht darüber hinwegkommt, nicht mehr in der Öffentlichkeit stehen zu dürfen, wird die Tochter ihres Privatlebens beraubt. Die Ursache des Scheiterns ist in beiden Fällen eine Inkongruenz von innen und außen. Wilder zeigt die Schönheitsoperation als tragische Maskerade und Selbstentfremdung im Dienste eines verlogenen Showbusiness, das die zur Makellosigkeit verdamnten Stars noch nicht einmal im Tode aus seinen unmenschlichen Zwängen befreit: Die tote Fedora erhält nach ihrer Entstellung durch den Selbstmord zum zweiten Mal ein neues Gesicht.

Geradezu sarkastisch ist die Tatsache, dass Regisseur Wilder ausgerechnet die entstellte, alte Fedora zur Fürsprecherin der Glamourwelt Hollywoods macht. Der schöne Schein ist nach ihrer Auffassung die einzige Existenzberechtigung des Kinos: »Das Publikum hatte es satt, was man ihnen da als Unterhaltung anbot: Cinema verité, die nackte Wahrheit, je hässlicher, umso besser. Sie wollten Glamour.«

Hybris und Dekadenz

Je mehr eine breite Öffentlichkeit auf das Phänomen der plastischen Chirurgie aufmerksam wird, desto stärker verschwindet auch das düstere, bedrohliche Element aus der cineastischen Darstellung des Themas. Dafür werden Chirurgen und Patienten nun zunehmend Zielscheibe von beißendem Spott und sozialer Satire. Das Bild vom Chirurgen als Künstler zwischen Genie und Wahnsinn sowie die Identitätsproblematik sind jedoch auch jetzt noch stets Teil der Auseinandersetzung.

fig. 44

*Ach Mutter! – In grellen Farben
zeichnet Terry Gilliams Brazil (1984)
die Konsequenz einer entfesselten
Schönheitschirurgie, die jedes
natürlich-biologische Verhältnis
von Eltern und Kindern auflöst.*

fig. 45–47

*Die Operation als Farce, der
Operateur als Friseur:
Facelifting als Performance!*



fig. 45



fig. 46



fig. 47



fig. 48



fig. 49



fig. 50



fig. 51

In Terry Gilliams *Brazil* (1984) wird Schönheitsoperation zum Sinnbild der dekadenten Gesellschaft erhoben. In dieser Zukunftsvision sammelt die höhere Gesellschaft keine Kunst mehr. Vielmehr haben sich die Damen selbst zu Kunstobjekten gemacht, an denen konkurrierende Künstler-Chirurgen einen bizarren Wettstreit austragen. Säure oder Skalpell – diese »wissenschaftliche« Auseinandersetzung zwischen unterschiedlichen Lehrmeinungen wird hier an lebendigen »Objekten« ausgetragen. Während sich die eine Patientin dabei in ein junges Mädchen verwandelt, endet die andere als amorphe Masse. Offenbar kann die Auflehnung gegen die Naturgesetze des Lebens nur im grotesken Extrem enden, das gleichzeitig ein Vorboten für den Untergang dieser Gesellschaft ist.

Eine ähnliche Perspektive, wenngleich weit weniger drastisch dargestellt, wird in der Komödie *Der Club der Teufelinnen* (*The First Wives Club*, 1996) von Hugh Wilson eingenommen. Hier ist es die Männergesellschaft, die den Frauen einen unnatürlichen Jugendwahn aufzwingt. Für die Frau, die sich nur als makellostes Idealbild geliebt fühlt, wird das Facelifting zur Sucht.

Bemerkenswert an diesem Film ist, dass der Chirurg hier erstmals als vernünftiger Arzt in Erscheinung tritt, der davor warnt, das rechte Maß zu überschreiten. Gleichwohl ist er – »Du bist mein Meisterwerk!« – nach wie vor ein Künstler, der sich schließlich der Überzeugung seiner Kundin und ihres Scheckbuches fügt.

Die Patientin wird hier zugleich als bedauernswertes Opfer, das am Ende mit seinen aufgeblasenen Lippen noch nicht einmal mehr eine Zigarette rauchen kann, wie auch als Zielscheibe makaberer Scherze vorgeführt, etwa wenn hinter ihrem Rücken getuschelt wird. »einige Teile von ihr« seien 50 Jahre alt. Doch

wird hier das verzweifelte Streben nach ewiger Jugend als Teil der Persönlichkeit akzeptiert, die sich in einer Männergesellschaft behaupten und den Gesetzen des Showbusiness unterwerfen muss. Dies erinnert daran, dass Identität ja selbst eine Konstruktion darstellt, die heute allerdings stärker als je zuvor durch das Wünschen bestimmt ist: Ein schöner Körper scheint der Garant zu sein, alles erreichen zu können – ein Phänomen, für das Hollywood nur die Vorreiterrolle übernommen hat.

Beim Thema »plastische Chirurgie« geht es dem Kino immer auch darum, einen idealistischen Identitätsanspruch vorzuführen, zu zeigen, dass Identität nicht mit dem Äußeren gleichgesetzt werden kann. In Walter Hills *Johnny Handsome – Der schöne Johnny* (*Johnny Handsome*) aus dem Jahre 1989 verwandelt sich ein von Geburt an entstellter Krimineller (Mickey Rourke) in einen geläuterten Beau. Der Schönheitschirurg (Forest Whitaker) erscheint hier als Wunderheiler, der mit sanfter Stimme die frohe Botschaft überbringt, jeder könne ein anderer werden, wenn man ihm nur die Chance dazu gebe. Allein der zynische Inspektor (Morgan Freeman) glaubt nicht an die wundersame Wandlung und behält am Ende Recht. Dabei bleibt allerdings unentschieden, ob »der schöne Johnny« nur nicht aus seiner Haut konnte oder es die Gesellschaft war, die die hässliche Seite seiner Persönlichkeit wieder hat zum Vorschein kommen lassen.

Maskeraden des Ich

Sind wir also einfach wir selbst oder werden wir dazu gemacht? Sind wir diejenigen, für die wir uns halten? Wenn wir uns so sehr



fig. 52



fig. 53

fig. 48 - 51

Der Konformitätsdruck, dem die Frauen ausgesetzt sind, potenziert die Allmacht des Chirurgen. Hugh Wilsons Komödie Der Club der Teufelinnen (First Wives Club, 1996) zeigt Facelifting geradezu als eine Sucht.

fig. 52 & 53

Ist die vollkommene Verwandlung und eine neue Identität möglich? In Walter Hills Johnny Handsome - Der schöne Johnny (Johnny Handsome, 1989) scheint dem Schönheitschirurgen zu gelingen, was einem Sozialarbeiter unmöglich wäre: Den entstellten Kriminellen (Mickey Rourke) zu einem geläuterten Menschen zu transformieren.

fig. 54

Die Welt steht Kopf. Für einen Moment hat die Wirklichkeit ihre Richtung und ihren Maßstab verloren.

fig. 54



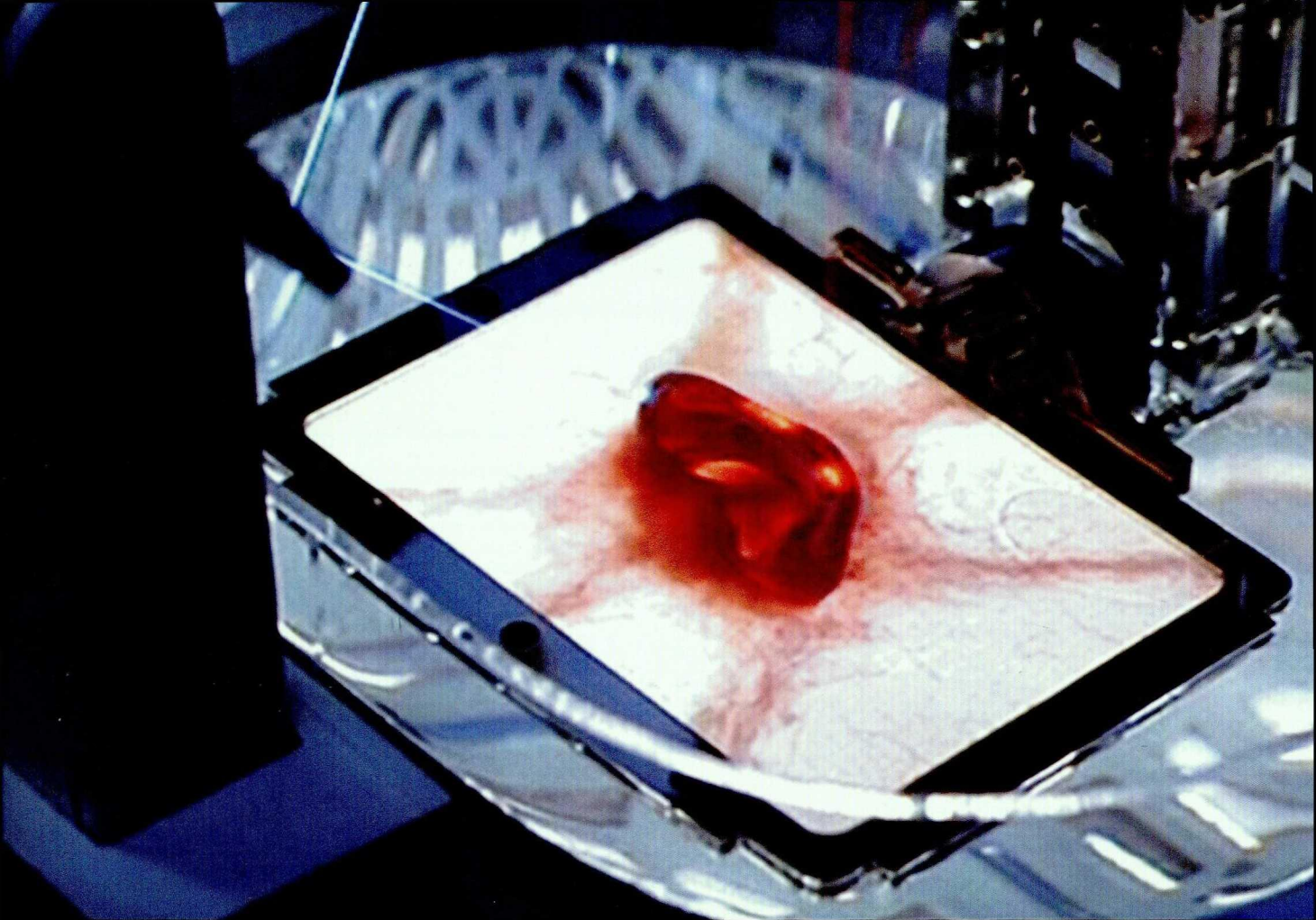


Fig. 55

über das Äußere definieren, das sich zunehmend nicht mehr als gottgegeben, sondern als gestaltbarer Ausdruck unseres inneren Wunschenkens erweist, dann können wir wohl nicht einmal mehr unserem Spiegelbild vertrauen.

Bei einem schweren Autounfall erleidet ein Mann in Wolfgang Petersens Film *Tod im Spiegel (Shattered)* aus dem Jahre 1991 eine Amnesie und muss sein entstelltes Gesicht durch langwierige Operationen wiederherstellen lassen. Doch nach langsamer Genesung kommen ihm Zweifel: Die wenigen Erinnerungsfetzen lassen sich nur schwer mit den Informationen in Übereinstimmung bringen, mit denen seine Ehefrau ihn in sein altes Leben zurückholen will. Am Ende stellen sich alle ursprünglichen Mutmaßungen des Zuschauers darüber, wer gut und wer böse ist, als irrig heraus: Die vermeintliche Ehefrau hat ihren Geliebten dazu benutzt, ihren Mann zu beseitigen, in dessen Haut sie den Betrogen schlüpfen lässt, um den Mord zu verschleiern.

Wichtiger als das Motiv der vertauschten Identität, das hier einfach als Aufhänger eines Thrillers benutzt wird, ist das realistische Bild, das Petersens Film von der Operation zeichnet. So sehen wir zunächst das vollkommen entstellte Gesicht nach dem Unfall. In einer nun eingblendeten Traumsequenz nimmt zersplitterndes Glas die Form eines Gesichts an, um gleich wieder auseinander zu brechen – eine zunächst noch unverständliche Metapher für die Auflösung einer Identität, die uns zugleich darauf aufmerksam macht, dass die Metamorphose nicht ohne Schmerzen ablaufen wird. Die splitternde Windschutzscheibe wird mit Bildern des entstellten Gesichts überblendet, die darauf folgende Sequenz zeigt schließlich die Operation. Selbst das Abschleifen der Narben bleibt dem Zuschauer nicht erspart, der

langwierige Prozess der chirurgischen Wiederherstellung eines Gesichts wird ebenso anschaulich wie schonungslos vor Augen geführt.

Im Rückblick weiß der Zuschauer, dass die von der Ehefrau hinter Licht geführten Ärzte aus dem nach dem Unfall verbliebenen »Material« ein ganz neues Gesicht modelliert haben. Als der Patient endlich wiederhergestellt ist, geht er in besinnungsloser Wut auf sein Spiegelbild los. Im Nachhinein wird klar, dass er seinen Feind im Spiegel erblickt hat, dessen Gesicht er jetzt trägt. Sein erster, unbewusster Impuls ist es, diese aufgezwungene Identität zu zerstören, und auch hier wird sich am Ende das eigentliche Ich gegen das Äußere durchsetzen.

Wie sehr sich unser aller Leben auf unsere wiedererkennbaren, unverwechselbaren Gesichtszüge verlässt, führt uns John Woo in *Face/Off – Im Körper des Feindes (Face/Off, 1997)* vor. Eine moderne Hightech-Chirurgie, die in einer Mischung aus OP, Alchemistenlabor und der Brücke des Raumschiffs Enterprise zelebriert wird, lässt das Gesicht zu einer austauschbaren Maske werden. Der Polizist Sean Archer (John Travolta) schlüpft so in die Rolle seines ärgsten Feindes, des Terroristen Castor Troy (Nicolas Cage), der Archers Sohn ermordet hat. Auf diese Weise will Archer von Troys im Gefängnis einsitzenden Bruder Informationen über einen geplanten Bombenanschlag auf L. A. bekommen. Doch Troy gelingt es, sich selbst in den Besitz von Archers Gesicht und damit von dessen Leben zu bringen. Das richtige Verhältnis wird für einen kurzen Moment wiederhergestellt, als sich beide auf zwei Seiten eines Spiegels gegenüberstehen.

Man mag erstaunt darüber sein, welches Misstrauen der Film als visuelles Medium der äußeren Erscheinung der Dinge entgegen-



fig. 56

fig. 55

In Face - Off - Im Körper des Feindes (Face - Off, 1997, Regie: John Woo) scheinen der Manipulation des menschlichen Äußeren keine Grenzen mehr gesetzt.

fig. 56

Immer cool bleiben: Der Gangster Castor Troy (Nicolas Cage) wartet auf sein neues Gesicht und macht derweil eine Zigarettenpause.

fig. 57-59

John Woos Film entwirft die Hightech-Vision einer plastischen Chirurgie, die eine permanente Transformation des Äußeren ermöglicht.

fig. 60

Das Gesicht als Membran zwischen innen und außen: ein schlafendes »Ich«?

bringt. Bei genauerer Betrachtung ist das jedoch nur konsequent, denn wer wüsste über die Macht des Augenscheins besser Bescheid und wer könnte das prekäre Verhältnis von innen und außen besser darstellen als das Kino?

»Is this your daughter, Mrs. Lefferts?«

»I don't know«, antwortet die sichtlich überforderte Frau mit den grauen Haaren. Erst ein Muttermal an der Hüfte macht es ihr möglich, ihre ermordete Tochter zu identifizieren. Officer Bud White (Russell Crowe) weiß den Grund für diese Irritation. »Sie irren sich, Officer«, hatte die nun in der Leichenhalle des Polizeipräsidiums Aufgebahrte kurz vorher zu ihm gesagt. Damals war ihre Nase bandagiert, dabei war die rothaarige Schönheit keineswegs Opfer einer Gewalttat geworden. Susan Lefferts war gerade dabei, sich in Rita Hayworth zu verwandeln.

Was uns der Regisseur von *L. A. Confidential* (1997), Curtis Han-

son, in aller Drastik vor Augen führt, ist das verzweifelte Ringen um Identität in einer Welt, in der Ideale ein unerschwinglicher Luxus, Selbstinszenierung und Prostitution, in welcher Form auch immer, die einzigen funktionierenden Überlebensstrategien sind. Es ist eine Männergesellschaft, die die Frauen zu Objekten ihrer Fantasievorstellungen degradiert. Doch die Huren, die sich zum Vergnügen ihrer Freier in Filmschauspielerinnen verwandeln lassen, sind im Grunde nur konsequenter, vielleicht sogar etwas ehrlicher als die anderen. Wer ist schon, was er vorgibt zu sein? Und in der Schönheit liegt ja auch immer ein bisschen Wahrhaftigkeit.

Aber was ist Schönheit? *L. A. Confidential* erinnert uns daran, dass sie nur als wiedererkennbarer Typus existiert. Sie ist in Hollywoods Glamourwelt kein besonderes, individuelles Merkmal eines Menschen, sondern wird zum Typus vermarktet. Das



fig. 57 fig. 58

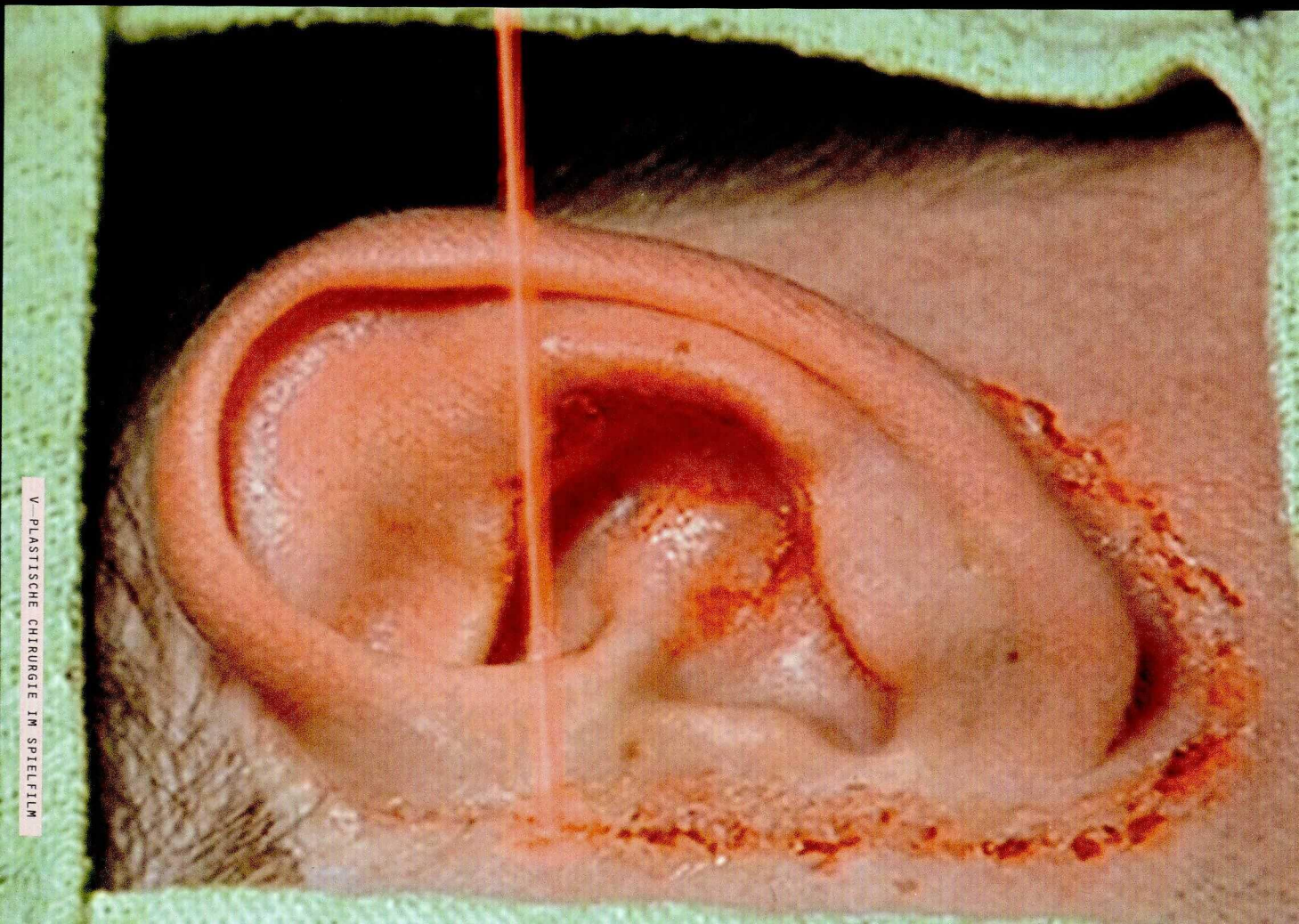




fig. 59 fig. 60





fig. 61



fig. 62

ist die Kehrseite eines Schönheitsideals, aufgrund dessen Frauen nicht sie selbst sein dürfen. Schönheit ist in dieser Welt kein Wert an sich, sondern eine Funktion.

Das Motiv der Schönheitsoperation steht in *L. A. Confidential* für die Täuschung und den Konformitätsdruck, denen sich die Menschen in der Medienwelt ausgesetzt sehen. Hollywood ist der Ort, der Schönheit zur käuflichen Ware werden lässt. Und man geht wohl nicht zu weit, wenn man Hollywood als Metapher der westlichen Welt und ihrer Werte erachtet, in der wenige für alle schön, glücklich und ewig jung sein müssen.

Die schöne Illusion

Um Schönheit als brüchige Basis des Selbstwertgefühls geht es in Cameron Crowes Film *Vanilla Sky* (2001), ein Remake des spanischen *Abre los Ojos* (1997) von Alejandro Amenábar. David Aames (Tom Cruise), 33-jähriger Millionenerbe, sitzt wegen Mordverdachts in Haft. Zusammen mit dem Psychologen Curtis McCabe (Kurt Russell) versucht er, die letzten Jahre und Wochen seines Lebens zu ordnen. Davids privilegiertes Leben erhält eine entscheidende Wendung, als er der schönen Tänzerin Sofia Serrano

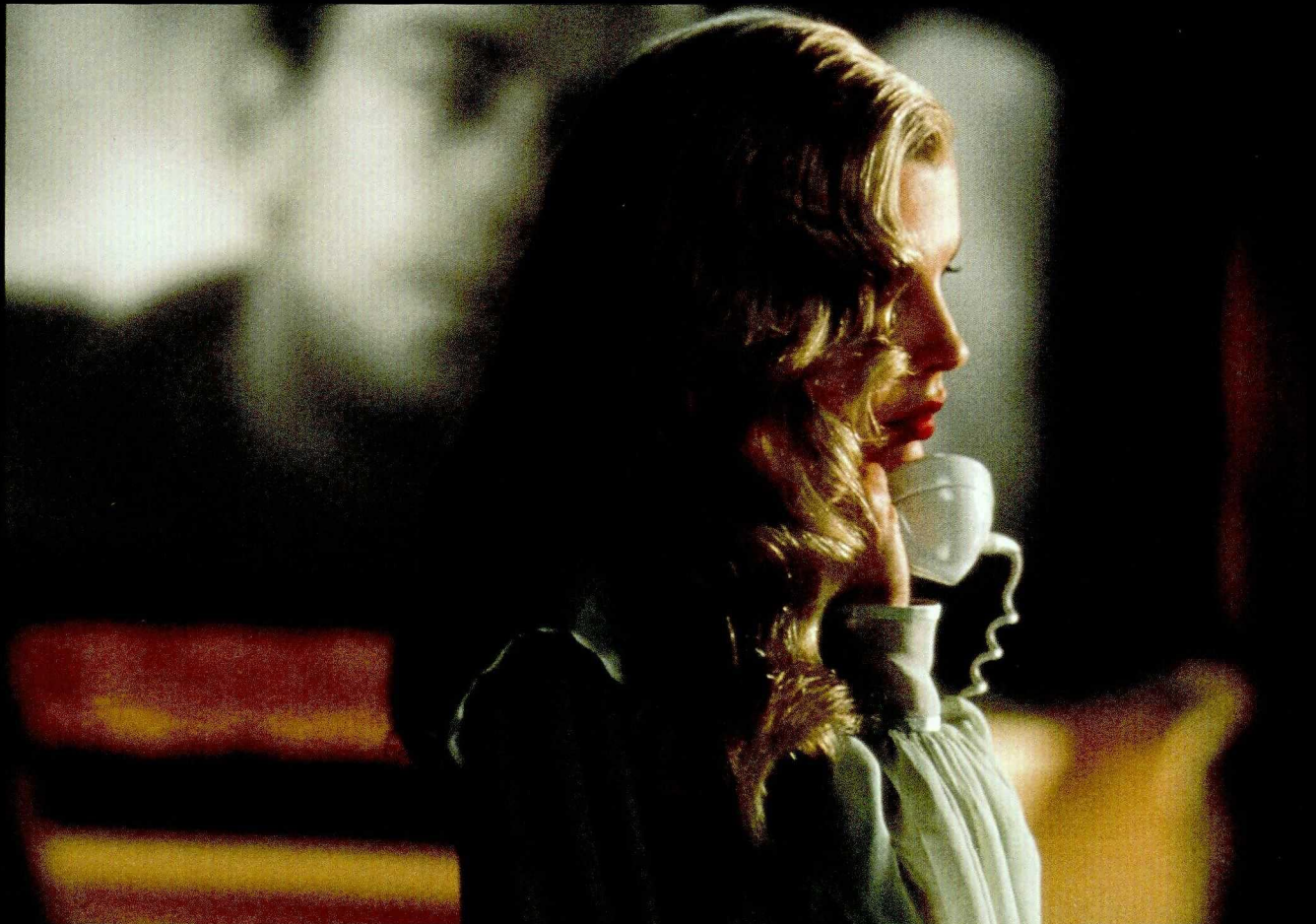


fig. 63

fig. 61

Der entsetzte Blick der Mutter ...

fig. 62

... die ihre tote Tochter nicht wiedererkennt: In Curtis Hansons *L. A. Confidential* (1997) werden junge Prostituierte zu Doppelgängerinnen berühmter Filmstars umgemodelt.

fig. 63

Vorbild und Abbild: Callgirl Lynn (Kim Basinger) gibt ihren Kunden die Illusion, mit Veronica Lake (Filmbild im Hintergrund) zu schlafen.



fig. 64

fig. 64

Ein weißes Haar! Der Fehler im Paradies und der Traum als Wiederholungszwang, Tom Cruise (alias David Aames) muss erkennen, dass seine Welt ein vollkommenes Hirngespinnst ist (*Vanilla Sky*, 2001, Regie: Cameron Crowe).

fig. 65

Allmacht und Ohnmacht: David Aames (Tom Cruise) sitzt dem Ärzteteam gegenüber wie ein Angeklagter.



fig. 65

begegnet. Kaum hat sein Glück begonnen, wird sein Gesicht durch einen von seiner enttäuschten Ex-Geliebten herbeigeführten Autounfall entstellt, seine rechte Körperhälfte in ihrer Bewegungsfreiheit stark beeinträchtigt. Davids schöne, nur von Oberflächlichkeiten geprägte Scheinwelt bricht zusammen. Obwohl das Gesicht bald gänzlich wiederhergestellt ist, weigert David sich vor dem Psychologen, seine speziell für ihn entwickelte Behandlungsmaske abzunehmen. Denn der Verlust seiner Schönheit war für David gleichbedeutend mit dem Verlust des Selbstwertgefühls. Die Folgen dieser Grenzerfahrung, die dem Zuschauer in Rückblenden vorgeführt wird, lassen sich auch durch die gelungenen chirurgischen Maßnahmen nicht rückgängig machen. Als die Behandlung einmal stagniert, fordert Aames die Ärzte zu gewagten Experimenten auf – der Verzweifelte scheut kein Risiko, um in sein altes Leben zurückkehren zu können. Doch Dr. Pomerantz, der ohne den sonst für seine Zunft im Film obligatorischen weißen Kittel auskommt und mehr an einen hoch dotierten Manager erinnert, appelliert an die Vernunft seines Patienten: »Wir sind keine Cowboys, wir können nicht an Ihnen herumdoktern.« Statt neuer Operationspläne präsentiert ihm die sechsköpfige ärztliche Expertenkommission in kühler Büro-Atmosphäre eine speziell für ihn entwickelte Latex-Gesichtsmaske, die bei der Regeneration der Haut helfen soll. Bei seinem ersten Auftritt in der Öffentlichkeit läuft der Verzweifelte Amok. Die verhasste Maske trägt er dabei am Hinterkopf – als makaberer Ausdruck seiner inneren Zerrissenheit und als Symbol der Unterschiedslosigkeit von Traum und albtraumhafter Wirklichkeit. Und tatsächlich erfährt David in einer surrealen Wendung des Films, dass er in einem Traum lebt, der

durch einen technischen Defekt gestört wurde. Als er nun vor die Wahl gestellt wird, entscheidet er sich dafür, aufzuwachen und ein Leben jenseits des schönen Scheins zu führen. Damit weist er aber auch den gesellschaftlichen Zwang, bestimmten äußerlichen Normen zu entsprechen, zurück. In einem der Schlüsselsätze des Films hatte er vor der Operation gegenüber seinem Schönheitschirurgen behauptet: »Hier geht es nicht um Eitelkeit, Eitelkeit ist nicht das Thema, sondern wie man in der Welt funktioniert. Es ist meine Aufgabe, da draußen zu funktionieren.« Nun, da sich diese Illusion als ausgesprochen brüchig erwiesen hat und sein bedingungsloser Glaube daran, dass das Schöne gleichbedeutend mit dem Wahren sei, für immer erschüttert ist, ist er bereit, sich wieder auf das Abenteuer Realität einzulassen.

Der unbestechliche Spiegel

Es fällt auf, dass sich die Angstbesetztheit des Themas, das in der Frühzeit vor allem als Stoff für Horrorfilme erhalten musste, im Laufe der Zeit relativiert. Dies kann sich sowohl in differenzierteren Betrachtungen über das Verhältnis von innen und außen, von Identität und äußerer Erscheinung manifestieren als auch in einer satirischen Behandlung des Themas, die dem Kunden des Chirurgen, der sich ja letztlich nur dem gesellschaftlichen Zwang zum Schönsein ausgesetzt sieht, aber ein gewisses Verständnis entgegenbringt. Entsprechend wird auch das Bild des Chirurgen differenzierter, wenngleich es, beispielsweise in Steven Spielbergs *Minority*



fig. 66 fig. 67

fig. 66

Gespaltenes Ich: Tom Cruise hat als David Ames die Kontrolle über sein Leben verloren.

fig. 67

Die Maske ist nicht weniger rätselhaft als der Spiegel. Vielleicht ist unsere Identität auch nur eine Art Maske, hinter der sich nichts weiter befindet.

fig. 68

Wir designen nicht nur unser Äußeres, sondern auch unser »Schicksal«.

Report (2002), durchaus absichtsvolle Anleihen bei den alten Klischees gibt. Der Vorgang der Operation selbst wird vor allem dann explizit gezeigt, wenn auf die ständig sich erweiternden medizinischen und technischen Möglichkeiten hingewiesen werden soll. So ist der »Gesichtstausch« in *Face/Off – Im Körper des Feindes* als Hinweis darauf zu verstehen, dass angesichts derart komplex gewordener Wirklichkeit ein grundsätzliches Misstrauen gegenüber dem bloßen Augenschein angebracht ist.

Während in den allermeisten Beispielen die Kritik am Jugendlichkeitswahn und an falscher Oberflächlichkeit in einer Gesellschaft, in der Identität zunehmend mit äußerlich sichtbaren Eigenschaften gleichgesetzt wird, im Vordergrund steht, erreicht der filmische Diskurs erst in *Vanilla Sky* wieder ein interessantes Reflexionsniveau. Stellt Cameron Crowes Film doch eine Frage, die über das Phänomen der plastischen Chirurgie weit hinausreicht: Wenn man sich der grundlegenden Konstruiertheit von Phänomenen wie Schönheit, Wahrheit, Liebe etc. bewusst wird, welche Rolle spielt dann eigentlich noch die »künstliche« Veränderung oder Manipulation der äußeren Erscheinung?

Die Filmemacher aller Zeiten stehen dem Phänomen plastischer Chirurgie ausgesprochen skeptisch gegenüber. Das Ausgeliefertsein an den eigenen Körper, das Leiden an Entstellungen wird durch das Ausgeliefertsein an den Chirurgen ersetzt. Dabei lassen sich verschiedene Kontexte herstellen. Nicht besonders spezifisch ist der Umgang mit dem Motiv der Schönheitschirurgie, wenn diese als Ausweis von Dekadenz gezeigt werden soll. In diesem Fall sind Eitelkeit der Menschen und des Ärztestandes das eigentliche Thema. Ein Kontext, der zumeist Komödien vorbehalten bleibt. Die zweite Möglichkeit der Verwendung dieses Motivs geht mit dem Problem der Hybris einher: Ärzte, die durch die Macht, die ihnen mit der Möglichkeit zur Schönheitsoperation verliehen ist, zum Bösen verführt werden. Dieses Motiv führt in den größeren Zusammenhang des Mad Scientist und kann in unterschiedlichen Genres verwendet werden.

Die wichtigste Verwendung des Motivs der Schönheitsoperation jedoch findet im Kontext des Identitätsproblems statt und ist wiederum keinem Genre vorbehalten. Denn mit der Schönheitsoperation wird das Problem von Sein und Schein zum Thema. In diesem Zusammenhang dient die Darstellung plastischer Chirurgie stets der Gegenüberstellung von innerer und äußerer Wirklichkeit. Dabei unterschätzt man dieses Thema in filmästhetischer Hinsicht nur zu leicht. Denn wie wir gesehen haben,

betrifft es nicht nur das »Was«, sondern auch das »Wie« der Erzählung. So gehen mit dem Thema der Schönheits- oder Gesichtsoption besondere Möglichkeiten spezifisch filmischen Erzählens einher. Nur das Kino kann zeigen, wie schwer es ist, nach einer Gesichtsoption in den Spiegel zu schauen. Nur der Film zeigt Bilder, bei denen wir vom Subjekt der Wahrnehmung zu deren Objekt werden. Nur er vermag, Verunsicherung und Zweifel vor Augen zu führen, wenn wir etwa erleben, wie Überlegenheit und Selbstgefälligkeit dahinschwinden und das schlechte Gewissen sich Raum verschafft. Das Vor-den-Spiegel-Treten und der Blick in denselben bedeuten in diesem Zusammenhang einen emblematischen Moment. Glauben wir doch als Zuschauer zu sehen, wie ein Mensch sich selbst fremd wird. Es ist deshalb kein Zufall, dass das Motiv des Spiegels so häufig zum Bild für den Verlust der Identität geworden ist.

Immer, wenn es um Identität geht, kann uns das filmische Erzählen in die Haut des anderen versetzen. Auf diese Weise veranschaulicht es die Diskrepanz von innerem und äußerem Menschen. Der Wechsel von innen und außen ist eine Art Bild gewordener Reflexion menschlicher Identität. Ein Inbild für die Frage nach der menschlichen Identität ist der Spiegel. Zeigt er doch keineswegs nur die Übereinstimmung von äußerer Erscheinung und innerem Wesen auf, sondern zumeist deren Auseinander-treten und Unerreichbarkeit. Und doch ist der Spiegel zugleich der Platzhalter der Identität, die allerdings keinen Zustand, sondern einen Anspruch darstellt.



fig. 68