

VII. DER OFFENE UND ZERSTÜCKELTE KÖRPER

„I am fixated upon the terrifying instant of transmogrification: the moment of the tearing apart of limb from limb, the twitching of the extremities, and the bloody, slippery oozing of the internal organs.“⁸¹⁵

Die Bildlichkeit des geöffneten und zerstückelten Körpers, die hier mit Bezug auf *Night of the Living Dead* und *Dawn of the Dead* beschrieben wird, kennzeichnet über diese Filme hinaus viele neuere Horrorfilme. Der Horrorfilm inszeniert die gewaltsame und blutige Öffnung des Körpers wieder und wieder als einen besonders schrecklichen, aber auch faszinierenden Moment. Er reißt die geschlossene Oberfläche der Haut auf, zerschneidet, durchbohrt und durchdringt sie; er entblößt das Leibesinnere, die Organe, das Gewebe, die Sekrete. Was ist das Gräßliche an der Durchdringung des Körpers, an dem Blick in sein Inneres? Im Hinblick auf die konstituierenden Merkmale des postklassischen Horrorfilms, wie sie in Kapitel III dargestellt worden sind, ließe sich zunächst antworten, dass die Repräsentationen des offenen und zerstückelten Körpers genrebedingt sind, d.h. sie werden gemäß den Intentionen des Genres, Schock und Angst zu erzeugen, ausformuliert. Zudem scheinen zumindest zwei weitere Momente, die Grauen generieren, evident: Einerseits werden in den Szenarien der physischen Zerstörung beunruhigende bis unerträgliche Vorstellungen von Verletzung und Schmerz evoziert. Andererseits lassen sie sich auch als gewaltsame, fast nihilistische Todesbilder lesen, die den Körper als „totes Fleisch“ repräsentieren und unermüdlich um die – phantastisch und spektakulär paraphrasierte – Todesthematik kreisen, deren Problematik im vorangegangenen Kapitel erörtert wurde.

Die Frage nach dem Schrecken des offenen und zerstückelten Körpers führt aber noch weiter. An diese Bildlichkeit sind nämlich zusätzliche Themen- und Motivkomplexe angeschlossen. So ist das Bild des offenen Körpers weder ohne die Vorstellung einer den Körper abschließenden oder einschließenden Hülle/Oberfläche – also der *Haut* – denkbar, noch ohne die Vorstellung von dem *Körperinneren als einem verborgenen Raum*, der durch die Verletzung bloßgelegt wird und hervortritt. Also ist in diesem Kapitel nicht nur nach dem geöffneten und fragmentarisierten Leib zu fragen, sondern es sollen auch die mit diesem Körperbild verknüpften Themenkomplexe der Haut und des Körperinnenraums in die Diskussion miteinbezogen werden.

815 Steven Shaviro: *The Cinematic Body*, S. 100.

VII.1. Zur Bildlichkeit der Haut

VII.1.1. Die Haut als Körpergrenze

Der menschliche Organismus wird in der westlichen Kultur seit der frühen Moderne zunehmend als eine abgeschlossene und eingegrenzte Einheit konzeptioniert. Bis in die Gegenwart reguliert diese Konzeption die Vorstellung des Körpers, die in Kunst und Literatur, später auch in Medizin und Biologie begründet wird.

„[...] der fertige, streng begrenzte, nach außen verschlossene, von außen gezeigte, unvermischte und individuelle ausdrucksvolle Körper. 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 Öffnungen 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.“⁸¹⁶

Die Funktion der Abgrenzung und Umhüllung des Körpers wird der Haut zugeordnet. Wie die Vorstellung und Wahrnehmung des Körpers überhaupt ist auch die Konzeptionierung der Haut kulturell erzeugt.

„Wenn der Körper Austragungsort gesellschaftlicher Diskurse und Machtverhältnisse, ein Kampfplatz ist, dann ist die Haut im besonderen und wörtlichen Sinn ein solcher Schauplatz.“⁸¹⁷

Wie der Körper in seiner Gesamtheit existiert die Haut nicht ausschließlich als „natürliche“, d.h. biologische Gegebenheit, sondern sie wird als Organ und als Wahrnehmungsgegenstand gleichzeitig durch eine Vielzahl kultureller, sprachlicher und symbolischer Differenzierungen und Praktiken generiert. In diesen Diskursen entsteht die Haut als „organische wie auch imaginäre Gegebenheit“⁸¹⁸, was in den vielen metaphorischen Umschreibungen der ihr zugewiesenen „biologischen“ Funktionen sichtbar wird: Die Haut wird als Umhüllung vorgestellt, die das ebenso empfindliche wie unansehnliche Körperinnere umkleidet und schützt. Zudem erscheint sie als Gefäß, das die körperlichen Sekrete zusammenhält und beinhaltet. Sie wird als „Körperkleid“ konzeptioniert, das mehr als nur den Leib ummantelt. Denn in dieser Semantik wird das Körperinnere zur Synekdoche für das Leben des Menschen schlechthin, aber auch für sein Selbst. Negativ gewendet kann daher die Haut

816 Michail Bachtin: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur, S. 361. Gerade auf den Aspekt der Geschlossenheit, Abgetrenntheit und Undurchlässigkeit des Körpers wird im Folgenden einzugehen sein.

817 Karl-Joseph Pazzini: Die Haut. Berührungssehnsucht und Juckreiz, S. 158.

818 Didier Anzieu: Das Haut-Ich, S. 13f.

auch zum „Gefängnis“ werden, die das Innere, somit also das Leben, das Selbst in sich festhält.⁸¹⁹ Als Hülle gewährleistet die Haut, anders formuliert, also den räumlich-zeitlichen Zusammenhalt sowie die Kontinuität des Organismus. Aber sie hält nicht nur die leibliche Einheit zusammen, sie begrenzt dadurch gleichzeitig die individuelle Körperlichkeit: Ihr wird als weitere, zentrale Funktion die der klaren Abgrenzung des Leibes gegenüber der Welt zugeschrieben.⁸²⁰ Die Haut als Grenze bildet die Bedingung, unter der der Körper erst als von der ihn umgebenden Welt abgetrennt gedacht werden kann. In ihrer Abgrenzungsfunktion markiert sie Opposition und Differenz von außen und innen, von Körper und Welt. In der alltäglichen Wahrnehmung zeigt sich der Körper also als eine durch die Haut begrenzte, undurchlässige, individuelle Einheit. Gerade die Haut als Abgrenzungsfläche ermöglicht es zudem, den eigenen Leib wie auch den des Anderen als voneinander abgetrennt wahrzunehmen.

„Die Haut ist mehr als Oberfläche, sie markiert die Körpergrenze und die Erfahrungsgrenze des Ich.“⁸²¹

Die Imagination der Zerlöcherung oder völligen Zerstörung der Haut (wie im Motiv der Häutung) erscheint auch und gerade deswegen als besonders schreckenerregend, da sie zu einer völligen Auflösung der körperlichen Struktur führt. In dem Moment, da die ihn begrenzende und zusammenhaltende Kontur aufgelöst wird, zerfällt der Körper – und mit ihm das Körperindividuum, die körperliche Identität – in das Amorphe schlechthin, die klar gezogene Abgrenzung zum Außen verfließt. Dieses „Außen“ ist, gerade im Bezug auf den Organismus, als das Erliegen oder die Abwesenheit von konturierender Struktur klassifiziert worden:

„[...] an outside begins at the point where the expansion of a structuring force stops. [...] A living organism exists only by virtue of the margin (dictated by the species, by the genetic code) through which it determines, defines and opposes itself, becom-

819 Wie die Semantik der Haut durch Sprache, vornehmlich durch Redewendungen, Sprichwörter und Metaphern, generiert wird und sich gleichzeitig an ihr ablesen lässt, ist ausführlich untersucht worden von Claudia Benthien: Im Leibe wohnen. Literarische Imagologie und historische Anthropologie der Haut; Dies.: Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse. In dieser Studie erfolgt eine Diskussion der sprachlich erzeugten Hautbilder im Zusammenhang mit dem sich in der frühen Moderne wandelnden Subjektbegriff und Körperbild. So beleuchtet die Autorin die wechselseitige Bedingtheit von Hautkonzept und Subjektconstitution: Geschlossenheit und Undurchdringbarkeit der Hauthülle gehen mit einer Verschließung auch der Subjektgrenzen einher. Die Haut wird hier im Spannungsfeld zweier gegensätzlicher Konzepte diskutiert: einerseits als diskursiv erzeugtes Konstrukt und andererseits als Gegenstand des physisch-taktilen Erlebens, also als leibliche Verankerung des subjektiven Empfindens. Zur Darstellung der Haut in Kunst und medizinischer Abbildung s. James Elkins: *Pictures of the Body. Pain and Metamorphosis*, bes. das Kapitel „Membranes“, S. 35-69.

820 James Elkins: *Pictures of the Body. Pain and Metamorphosis*, S. 36.

821 Carola Lipp: *Die Haut*, S. 44.

ing individual: limit, finiteness, individuality, the struggle waged against the outside – all these are correlative.“⁸²²

Zusammenfassend kann bereits jetzt die folgende kulturelle Vorstellung von Haut festgehalten werden: In der geschlossenen und undurchdringlichen Oberfläche der Haut wird die Vielzahl disparater innerkörperlicher Systeme und Elemente zu der „symbolischen Einheit“ des individuellen Körpers zusammengefügt, die die westliche, neuzeitliche Körperwahrnehmung auszeichnet und gewährleistet.

VII.1.2. Die poröse Haut

Allerdings ist die Vorstellung von der Haut als abschließender Grenzfläche als eine spezifisch moderne aufzufassen. Bis in die frühe Moderne hinein sind in Schriften zu Hygiene und Medizin Konzeptionen eines Körpers mit poröser und durchlässiger Oberfläche nachweisbar.⁸²³ So hat Barbara Duden dargestellt, dass das Körperinnere bis in das frühe 18. Jahrhundert hinein in Wissenschaft und Justiz als mit dem Makrokosmos verwoben aufgefasst wird. Die Verbundenheit des unsichtbaren Leibesinneren, dem Mikrokosmos, mit der ihn umgebenden Außenwelt wird erst ab dem 17. Jahrhundert durch den Wandel im medizinischen Weltbild, in der anatomischen Darstellung und in den hygienischen Praktiken sukzessiv aufgekündigt und für ungültig erklärt.⁸²⁴ Am Beispiel medizinischer Schriften aus dem frühen 18. Jahrhundert zeigt Duden, dass die Haut bis zu diesem Bruch als eine Hülle mit zahlreichen Leibesöffnungen (Augen, Nabel, Brustwarzen usw.) vorgestellt wird, dass sie darüber hinaus aber auch als Ganzes als Austrittsportal fungiert. Denn die Hautoberfläche und die Leibesöffnungen gelten als Ausgänge für das (auch heilsame) Austreten innerer Säfte, wobei die Öffnungen verschiedenste Sekrete austreten lassen können – im Gegensatz zum gegenwärtigen Körperbild, das den Körperöffnungen fixierte Funktionen zuweist. Säfte und Öffnungen sind im frühmodernen Körperbild mithin austauschbar. Schließlich gilt die Haut, und daran schließen moderne Konzeptionen der Haut – allerdings unter veränderten Vorzeichen – an, als Spiegel des uneinsehbaren Inneren.

„Die Haut ist fragil und Grenze. Aber ihr Sinn ist es nicht, Abgrenzung gegen die Umwelt zu sein; sie ist vor allem eine Fläche, auf der sich das Innere offenbart.“⁸²⁵

822 Jean Starobinski: *The Inside and the Outside*, S. 342. Starobinski verweist darauf, dass diese Auffassung des Außen sich gleichermaßen in der Biologie wie auch in den philosophischen Bestimmungen des Begriffs finden lässt.

823 Gion Conrau: *Unsere Haut*, S. 25ff. Der Autor führt beispielsweise die antiken medizinischen Vorstellungen von der Haut an, in denen sie als Grenzmembran erscheint, die den Austausch von Säften und Stoffen innerhalb und außerhalb des Leibes, mithin also von Mikro- und Makrokosmos, ermöglicht.

824 Barbara Duden: *Geschichten unter der Haut*, S. 22ff. S. dazu auch Claudia Benthien: *Im Leibe wohnen*, S. 69ff.

825 Barbara Duden: *Geschichten unter der Haut*, S. 144.

Eine vergleichbare Auffassung von der Haut als einer durchlässigen Grenze lässt sich auch in der Geschichte der Hygiene und Sauberkeit auffinden. Bis zum 18. Jahrhundert dominiert auch im Bereich der Reinlichkeit und Körperpflege die Vorstellung von der porösen, „offenen“ Haut.⁸²⁶ Die Grenzen des Körpers werden in dieser Konzeption als grundsätzlich nach innen wie auch nach außen hin durchlässig gedacht. Daher geht diese Vorstellung durchaus auch mit Angst und Sorge um die Instabilität und Fragilität der körperlichen Hülle einher.⁸²⁷ Die zahllosen Öffnungen der Haut, die die Oberfläche des Körpers durchsetzen, erscheinen beunruhigend und bedrohlich, da durch sie Substanzen in ihn eindringen können, die ihn schwächen oder sogar erkranken lassen: Wasser, kalte oder zu heiße Luft, giftige Dämpfe und üble Miasmen⁸²⁸. Aus diesem Grund werden beispielsweise Dampfbäder und Bäder bis in das 18. Jahrhundert als gefährdende Unternehmungen angesehen, da das Körperinnere im Bad mit Wasser und den darin enthaltenden Substanzen durchschwemmt wird und diesen schutzlos ausgeliefert ist.⁸²⁹ Andererseits können durch die Körperöffnungen Säfte und Dämpfe entweichen. Der poröse Körper ist demnach beständig durch den Austausch der verschiedenen Substanzen gefährdet, der gleichzeitig das fragile Gleichgewicht von Innerem und Äußerem bedroht und deren Ungleichgewicht Schwäche oder Krankheit nach sich ziehen kann.⁸³⁰

VII.1.3. Die Haut als identitätsstiftendes Organ

Zudem stellt die Haut das zentrale und konstituierende Element in der Fixierung der menschlichen Identität dar. Sie bildet die (Ober)Fläche des Körpers, auf die Zeichen von Alter, Geschlechtszugehörigkeit und ethnischer Identität projiziert und wieder abgelesen werden.⁸³¹ Ebenso werden auf ihr Krankheitszeichen, individuelle Merkmale (Male, Vernarbungen, Flecken) oder Zeichen sichtbar, die kulturelle, religiöse und soziale Zugehörigkeiten indi-

826 Philip Sarasin. *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765 – 1914*; Georges Vigarello: *Concepts of Cleanliness*.

827 Georges Vigarello: *Concepts of Cleanliness*, S. 9ff.

828 Noch bis ins 18. Jahrhundert gelten die Erdausdünstungen als gefährlich und krankheitserregend für den Organismus, s. dazu Alain Corbin: *Pesthauch und Blütenduft. Eine Geschichte des Geruchs*, bes. S. 35-52.

829 Georges Vigarello: *Concepts of Cleanliness*; Philip Sarasin: *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765 -1914*, S. 267-272.

830 Dass die Grenze zwischen Körper und Welt vom Mittelalter bis zum Barock viel undifferenzierter und durchlässiger vorgestellt und gedacht wird, hat auch Bachtin in seiner Studie zum „grotesken Leib“ nachgewiesen. Allerdings fokussiert diese Untersuchung die einzelnen Körperorgane, die mit ihren Öffnungen und Ausstülpungen die Körpergrenze durchlässig werden lassen und ihn mit der ihn umgebenden Welt verbinden und verweben. Gerade im Bezug auf die Körperöffnungen erlangt aber auch in diesem Körperbild die poröse oder durchlöchernte Haut eine zentrale Bedeutung. Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*.

831 Eine weitere Funktion der Haut, die hier nicht berücksichtigt wird, ist die eines Kommunikationssystems, das über Berührung und Empfindung taktile Erfahrungen und Wahrnehmungen vermittelt. Am Beispiel der körperlichen Kontakte zwischen Mutter und Kleinkind geht Montagu gesondert auf diesen Aspekt ein. Ashley Montagu: *Die Haut*.

zieren (Bemalungen, Tätowierungen, Durchlöcherungen). Gerade in dermatologischen und psychoanalytischen Zusammenhängen gelten die auf der Hautoberfläche sichtbaren und wahrnehmbaren Veränderungen zudem als Indices für Vorgänge und Veränderungen im Inneren des Körpers. Die Haut vermittelt zwischen den unsichtbaren (pathologischen) Vorgängen in der Körperinnen- und der Außenwelt. Als Fläche ist die Haut somit zeichenhaft oder, anders formuliert, semantisch codiert.

„Nur über die Zeichen, die am Leib erscheinen, oder die aus ihm strömen, lassen sich Vermutungen über sein Inneres anstellen.“⁸³²

Die Haut hält somit nicht nur den Organismus zusammen, sondern dient zudem als Einschreibungsfläche, auf der sich die Vorgänge des Körperinneren mitteilen und die die individuelle Körperlichkeit konstituiert. Dabei erhebt die westliche Kultur (bis in die Gegenwart hinein) eine glatte, makellose, möglichst alterslose, helle Oberfläche zum Ideal, auf der, einem ästhetischen Kanon entsprechend, nur bestimmte Zeichen sichtbar werden dürfen.⁸³³ Es ist nun gerade diese Fläche, die der Horrorfilm, besonders der Slasher Film, gefährdet und zerstört. Er schreibt auf sie die Zeichen eines gewaltsamen Durchdringens ein und prägt damit die als glatt und unversehrt gewünschte Fläche.

Die Vorstellung von der Durchdringung und Zerlöcherung der Haut erfährt ihre höchste Steigerung in der Bildlichkeit der Enthäutung⁸³⁴, wie sie sich in den Mythen der Antike und in der Hagiographie des Christentums findet, wie im Marsyas-Mythos oder in der Heiligenlegende des Apostels Bartholomäus.⁸³⁵ Der Schrecken dieses Motivs besteht über die evozierte

832 Barbara Duden: *Geschichte unter der Haut*, S. 125.

833 Elkins weist darauf hin, dass schon in der Kunst der Renaissance, bei Agnolo Bronzino (1503-1572), Michelangelo (1475-1564) oder Raphael (Raffaello Sanzio, 1483-1520) das Ideal der Haut als Marmor, als einer glatten, makellosen, hellen Fläche sichtbar wird, was mit dem Unsichtbarwerden der Haut als einem empirischen Organ einhergeht, also dem Unsichtbarwerden ihrer „realen“, unregelmäßigen, versehrten Materialität. Das idealisierte Inkarnat erscheint als gleichzeitig transparente wie lichtreflektierende Fläche. James Elkins: *Pictures of the Body. Pain and Metamorphosis*, S. 62-66. Eine vergleichbare Idealisierung der Haut findet sich im 19. Jahrhundert bei Jacques-Louis David (1748 -1825) oder Jean Auguste Dominique Ingres (1790-1867) sowie besonders auffällig in der zeitgenössischen, computerbearbeiteten (Werbe)Photographie.

834 Claudia Benthien: *Im Leibe wohnen*, S. 88-100. Sie geht ausführlich auf das Motiv der Schindung in den bildenden Künsten der Renaissance und des Barock ein.

835 Die Häutung stellt die Strafe für die Hybris des Satyrs Marsyas dar, der sein Flötenspiel mit dem Lautenklang des Apollon zu messen wagte. Bereits in der bildenden Kunst der Antike werden neben dem musikalischen Wettstreit und dem darauf folgenden Urteil häufig Schmerz und Qual des Gehäuteten herausgehoben. Wenn sich das Motiv in der Kunst der Neuzeit (besonders in Renaissance und Barock wird es häufig aufgegriffen) durch die Christianisierung auch gewandelt hat (die Marterung als Strafe für den gegenüber Gott gezeigten Hochmut), steht jedoch weiterhin oft die stark dramatisierte Materialität des geschundenen Leibes im Zentrum der Darstellung. Zum Mythos des Marsyas s. Eric M. Moormann; Wilfried Uitterhoeve: *Lexikon der antiken Gestal-*

Vorstellung von Qual hinaus in dem nicht nur lebens- sondern auch identitätsvernichtenden Moment dieser Strafe. Der Gehäutete ist nicht mehr wiedererkennbar, er hat mit der Hauthülle auch körperliche Identität und Individualität verloren. Gleichzeitig entblößt die abgezogene Haut die blutige, rohe, nasse und amorphe Fleischlichkeit des Organismus vollständig, während die Durchlöcherung der Haut durch Verletzung partiell bleibt. Die Behältnisfunktion der Haut wird durch die Häutung nicht nur eingeschränkt, sondern gänzlich vernichtet. Das Individuum „zerfließt“. Der Schrecken der Bildlichkeit der Häutung besteht also darin, dass die Durchdringung der Haut, die die opake Kontinuität der abschließenden Oberfläche verletzt, bis zur völligen Zerstörung getrieben wird.

Das Schreckensmoment, das die Szenarien von der Durchdringung der Haut implizieren und unermüdlich wiederholen, liegt mithin darin, dass die für die Moderne paradigmatische Wahrnehmung des Körpers als abgeschlossene, fest umgrenzte Einheit mit glatter und intakter Oberfläche suspendiert wird. Mit der Destabilisierung der Oberfläche und Grenze des Körpers geht die Destabilisierung der alltäglichen Körperwahrnehmung einher, die auf die Oberfläche des Körpers Ordnung und Geschlossenheit einschreibt. So greift *Hellraiser* (Clive Barker, 1987) auf die Bildlichkeit des geschundenen und enthäuteten sowie des zerstückelten Körpers zurück. Im Zentrum des Films steht die Schilderung der vernichtenden Folgen des Wunsches nach einer somatisch-sinnlich verstandenen Grenzüberschreitung. Auf seiner Suche nach Erfahrungen „jenseits aller Grenzen“ findet der Protagonist ein magisches Rätselobjekt, das ihm die Erfüllung aller seiner Wünsche verspricht, da es die gesuchte grenzüberschreitende Erfahrung ermöglicht. Dieses magische Objekt erweist sich als eine Art Büchse der Pandora, das eine blutige Höllenvision de Sadescher Provenienz heraufbeschwört, in der der Protagonist als leiblich verfasstes Subjekt vernichtet wird. Die Sequenz zu Beginn des Films zeigt die vollständige Zerstörung seines Körpers: Haken und Messer bohren sich durch seine Hautoberfläche, zerren sie auseinander, bis sie aufreißt. Zurück bleiben amorphe, rohe Fleischklumpen, Hautfetzen, Lachen von Blut, Körpersekreten und Schleim. Das Innere des Körpers wird nach außen gekehrt, leibliche Einheit und Individualität zerrinnen in Flüssigkeiten. Der Darstellung der körperlichen Vernichtung ist jedoch ein lustvolles Moment eingeschrieben: In der von *Hellraiser* imaginierten Phantasie der Zerstückelung existiert ein orgiastisches Moment. Durch die Aneignung/Aufzehrung frisch getöteter Körper ist es dem Protagonisten möglich, seine Körperlich-

ten, S. 436ff. Bartholomäus gilt in der christlichen Tradition als einer der zwölf Apostel. Nachdem er Wundertaten vollbrachte (u.a. Heilung der von einem bösen Geist besessenen Tochter des König Polimius), wird er vom Bruder des Polimius, Astyages, auf Bitten der Priester des Tempels gefangen genommen und gehäutet. In der bildenden Kunst wird er vielfach mit dem Schindmesser oder, seltener, mit der abgezogenen Hauthülle als Attribut dargestellt (wie beispielsweise auf dem Dreikönigsschrein des Kölner Doms). In Renaissance und Barock rückt die Darstellung des gehäuteten Märtyrers als *écorché* in den Mittelpunkt des Interesses. Die Dramaturgie hebt nun mit der Grausamkeit der Folter und der Evokation des empfundenen Schmerzes die stoffliche Verfassung des Leibes hervor. Gerade am Motiv der Häutung als einer Strafe wird also deutlich: „Haut und Hautzeichen sind in der europäischen Tradition Symbole der Macht über Menschen.“ Carola Lipp: Die Haut, S.43.

keit in einem qualvollen Prozess wieder zu restituieren. Im Verlaufe dieser Wiederherstellung wird der Körper in verschiedenen Stadien sichtbar: als ein nass-blutiger *écorché*, der sich eine Hauthülle nach der anderen aneignet, um langsam wieder eine menschliche, also geschlossene, intakte und individualisierte Körperlichkeit anzunehmen. Doch die Auflösung der leiblichen Einheit erweist sich als irreversibel: In einer Sequenz zum Ende des Films wiederholt sich die Zerfleischung des Protagonisten. Auf den Körpern der Zenobiten, der monströsen Herren des magisch heraufbeschworenen Universums, haben sich die selbstzerstörerischen und selbst entgrenzenden Folterpraktiken programmatisch eingeschrieben – ihre Leiber sind von Nägeln durchbohrt, mit Nadeln gespickt, die aufklaffende Haut von Klammern und Zangen auseinandergezogen, so dass ihr Leibesinnere, Knochen und Fleisch, sichtbar wird.

In *Trouble Every Day* steht die Haut im Mittelpunkt der filmischen Erzählung – als empfindliche und verletzbare Oberfläche, deren Zerstörung die Vernichtung des Individuums nach sich zieht. Dabei ruft *Trouble Every Day* die oben dargestellte Metaphorik auf, die sich in Bezug auf die Haut herausgebildet hat – Haut als Körperkleid, als schützende Hülle, aber auch als identitätszeugende Fläche. Zwei Protagonisten des Films sind infolge eines medizinischen Experiments an einer mysteriösen Krankheit erkrankt, die eine übersteigerte, im wörtlichen Sinn verzehrende Begierde nach menschlicher Haut hervorruft, nach dem Kontakt mit Haut, nach dem Besitz und schließlich der vollständigen Aneignung von Haut. In der Begegnung mit einem anderen Menschen enthüllen sich die Konsequenzen dieses krankhaften, kanibalischen Begehrens von Haut: Die Opfer werden zerbissen und zernagt bis die Haut sich in eine blutige, durchlöcherzte, zerstörte Oberfläche verwandelt. Ebenso werden die identitätsstiftenden Zeichen, als deren Träger die Haut ja fungiert, zerstört – die Opfer sterben als *écorchés*, als geschundene, nahezu enthäutete, nicht mehr wiedererkennbare Leiber. Gerade durch die *mise en scène* des Films wird die Haut als Körperhülle herausgestellt. Wieder und wieder werden – auch intakte – Hautflächen in Großaufnahme gezeigt, stellt die Kamera die Haut als ein feinstrukturiertes Relief mit Malen und Zeichen in langsamen Kamerafahrten in naher Einstellung aus. Darüber hinaus wird wieder und wieder festgehalten, wie Hände über Haut gleiten, wie Haut ertastet wird, wie sich Hautflächen berühren. Der Film stellt die Empfindlichkeit und Verletzbarkeit dieser Hautflächen dar, die dann zerstört werden: Der quälerische Tagtraum des Protagonisten zeigt aufgerissene und blutgetränkte Hautoberflächen, die später im Bild der Opfer wiederkehren. Die Oberfläche eines toten Körpers erscheint im nahen Blick der Kamera als blutiges, nassglänzendes, strukturiertes Relief und der blutdurchtränkte Faltenwurf eines zerrissenen Kleidungsstücks wird in der abstrahierend nahen Einstellung ebenfalls zur hautartigen Hülle, einer von einem Netz aus Flecken und Gefäßen überzogenen Hautfläche. Der Film inszeniert die Haut in einer übersteigerten Materialität, die ihre Zerstörung um so schrecklicher erscheinen lässt.

VII.2. Innen- und Außenraum des Körpers

Die Haut wird, wie oben gezeigt werden konnte, als Schutz und Hülle des Leibes sowie als Träger von identitätsstiftenden Zeichen aufgefasst. Für die Vorstellung des verschlossenen Leibes ist darüber hinaus auch die ihr zugeschriebene Eigenschaft als Grenzfläche von besonderem Interesse.

„An und auf der Haut und durch sie hindurch in beide Richtungen findet ein Grenzgeschehen statt. Sie ist Projektionsfläche, eröffnet einen dahinter liegenden Projektionsraum.“⁸³⁶

Die Haut als feste und undurchdringliche Grenzfläche schafft eine spezifische Raumkonfiguration, die aus dem Körperinnenraum sowie aus dem den Körper umgebenden Außenraum besteht.⁸³⁷ Der Körper ist somit in Oberfläche und Tiefe, „Kern und Schale“ unterteilt. Gleichzeitig ist er durch die Haut von diesem Außen abgegrenzt.

Die Vorstellung eines Inneren als einer Einheit entsteht durch den sie konstituierenden Akt der Begrenzung.⁸³⁸ Im Fall des Körpers stellt die Haut diese Abgrenzungsfläche dar, die die Körpereinheit schafft und abschließt. In anthropologischen wie auch medizinischen Konzeptionen ist daher die Begrenzung eines Organismus (als einer biologischen Struktur) wie auch des Individuums als einer fest umrissenen Identität die grundlegende Bedingung, unter der sie überhaupt gedacht werden kann. Erst durch den Akt der Abgrenzung vermag sich die physische Einheit und Identität zu bestimmen, zu definieren und sich in Differenz zu Anderen zu setzen. Hier zeigt sich die Differenzsetzung, die die Konzeption des Körperinneren und -äußeren bestimmt, ganz deutlich: Ein Inneres kann nur in Korrelation zu einem Äußeren gesetzt werden.

Die Haut als Kontakt- und Grenzfläche also, die zwischen Innerem und Äußerem trennt. Die Verwundungen, die der Horrorfilm dem Körper zufügt, öffnen diese Oberfläche, schaffen Risse und Öffnungen.⁸³⁹ Durch sie können Körperflüssigkeiten und Organe austreten, die sonst von der Hauthülle zurückgehalten werden. Das Innere des Körpers tritt nach außen. In dem Moment, in dem die unter oder hinter der Haut geborgenen Körpersubstanzen in den den Körper umgebenden Außenraum einsickern oder eintreten, erscheinen sie an einem ihnen nicht zugewiesenen Ort. Sie überschreiten eine Demarkationslinie und destabilisieren somit das räumlich differenzierte System,

836 Karl-Joseph Pazzini: Haut. Berührungssehnst und Juckreiz, S. 158.

837 Die Vorstellung von der Haut als einer abgeschlossenen Grenze, die die Dichotomisierung von innen und außen erst erzeugt, beginnt sich in der frühen Moderne auszubilden. S. Claudia Benthien: Im Leibe wohnen, S. 54. Wie im vorangegangenen Kapitel gezeigt wurde, wird zwischen dem Körperinnen- und Außenraum jedoch ein Austausch in Form von Filter-, Wahrnehmungs- und Informationsfunktionen gedacht.

838 Jean Starobinsky: The Inside and the Outside, S. 342f.

839 Diese Öffnungen entstehen zusätzlich zu den bestehenden, funktional wie semantisch determinierten Körperöffnungen wie Augen, Nase, Mund usw. Sie zerstören daher die Ordnung des Körpers, d.h. das fixierte, geordnete System von Körperein- und ausgängen.

in dem der Körper vorgestellt wird. In dem Moment, wo Körperflüssigkeiten aus dem Inneren austreten, gelten sie meist als unreinlich oder gar ekelhaft. ⁸⁴⁰ Dies gilt in besonderem Maß für das Austreten von Flüssigkeiten infolge von Verletzung oder Krankheit. Solange das Körperinnere (mit seinem Schleim, den Sekreten, Organen, Geweben) auf der Oberfläche nicht sichtbar wird, bleibt es Teil des verborgenen, eben „inneren“ Organismus. Quellen die Sekrete aus dem Körper heraus, werden sie als Symptome für eine pathologische Krise des Körpers sowie als ekelhafte Substanzen wahrgenommen. Die Oberfläche muss in der westlichen, neuzeitlichen Körpervorstellung das unter ihr Liegende also nicht nur schützen und umschließen, sondern auch umfassen und zurückhalten. Der verborgene Kern des Körpers darf nicht nach außen dringen. An dieser Stelle sei an die Konzeption der „strukturellen“ Verunreinigung bei Douglas erinnert, die bereits im Zusammenhang mit der Furcht vor Kontaminierung und dem Schreckensbild der Seuche erläutert wurde. ⁸⁴¹ Innerhalb eines (räumlich) strukturierten Systems ist das verunreinigende Element dasjenige, das sich nicht an dem ihm zugewiesenen „richtigen“ Ort befindet. Damit repräsentiert es eine Destabilisierung oder gar eine Auflösung einer räumlich begründeten Ordnung. In der Topographie des Leibes ist es nun sein Inneres, das als Ort für Sekrete, Blut und Organe ausgewiesen ist. Daher lässt sich das Austreten dieser Flüssigkeiten und Elemente als Gefährdung des körperlichen Ordnungssystems auffassen, das Ekel und Grauen erzeugt.

Das Bild des Körpers impliziert also eine Differenzsetzung von einer Oberfläche und einem Inneren oder einem hinter/unter der Oberfläche Liegenden. In diesem räumlich gedachten System ist der Körper aufgeteilt in einen verborgenen und abgeschlossenen Raum, in dem die organischen Lebensprozesse sich vollziehen, und eine grenzbildende Oberfläche und Umschließung. Die Durchtrennung und Öffnung der Körperhülle, die beide Körperräume voneinander abtrennt, lässt die Grenze zwischen dem Körperinneren und der Körperaußenwelt durchlässig werden.

VII.2.1. Die Konzeption des Körperinneren als Raum

Im Folgenden soll nach der Genese der Vorstellung vom Körperinneren als einem abgeschlossenen Raum gefragt werden. Seit der Renaissance ⁸⁴² haben sich verschiedene Repräsentationsverfahren ausgebildet, die die Körperhülle überwinden, in den Körper eindringen und ihn abzubilden versuchen. So richten gerade die anatomischen Praktiken der frühen Neuzeit einerseits den Blick auf das Innere des Körpers und versuchen, in ihn einzudringen, andererseits suchen sie das Körperinnere in Illustrationen zu entwerfen und zu

840 Mit Ausnahme der Tränen als dem Ausdruck von (weiblichem) Kummer oder von Trauer, die in der Literatur und Kunst häufig als „kristallklar“, „perlenartig“ oder als „Glastropfen“ beschrieben, d.h. in eine Metaphorik des Reinen gekleidet werden.

841 Mary Douglas: Reinheit und Gefährdung.

842 Auf die Anatomie vor der Renaissance, beispielsweise in der Antike oder im Mittelalter, kann hier nicht eingegangen werden. Die Renaissance wird als Ausgangspunkt der Betrachtungen gewählt, da in diese Zeit auch die Entstehung der (überlieferten) anatomischen Abbildung des Körperinneren fällt, die für die in dieser Arbeit gestellten Fragen von zentraler Bedeutung ist.

fixieren. Die Bilder vom Körperinneren, die Medizin und Kunst in dieser Zeit erzeugen, konfigurieren und etablieren die Vorstellungen von einer verborgenen, inneren Leiblichkeit, die bis in gegenwärtig zirkulierende Auffassungen vom Körperinneren hineinreichen. Dem weitreichenden Themenfeld der (anatomischen) Darstellung des Körperinneren kann in dieser Arbeit jedoch nur soweit nachgegangen werden, wie es sich für die hier verfolgte Fragestellung nach dem schreckenserzeugenden Moment des geöffneten Körpers als relevant erweist.

In der westlichen Geschichtsschreibung allgemein und gerade in der Medizingeschichte wird die Renaissance überwiegend als die Epoche angesehen, die das Projekt der Anatomie in besonders folgenreicher Weise aufgreift und damit die Prämissen für ein neuzeitliches, wissenschaftliches Verständnis vom Aufbau des menschlichen Leibes schafft. Die Anatomie, also die Sektion des menschlichen Körpers⁸⁴³, und die anatomische Abbildung, wie sie sich in dieser Zeit ausgebildet haben, entwickeln ein neues Bild vom Körper. Das anatomische Wissen strukturiert sich in der Renaissance anhand neuer Paradigmen, unter denen das Postulat des praktischen, selbst durchgeführten Versuchs am Leib als das bedeutendste und innovativste gilt. Der menschliche Körper überhaupt, besonders aber das Innere des Körpers rücken im späten 15. und 16. Jahrhundert in den Mittelpunkt des Interesses von Künsten und Wissenschaften.⁸⁴⁴ Vornehmlich wird dies an dem Verfahren der Sektion des menschlichen Körpers ersichtlich, das eine Blütezeit erlebt.⁸⁴⁵ In der frühen Neuzeit wird der menschliche Körper geöffnet und zergliedert. Die anatomischen Verfahren der Sektion erlauben den Blick in das sonst verborgene Körperinnere. Das Interesse an der Öffnung des menschlichen Körpers und an der Untersuchung seines Inneren ist im Vergleich zu vorhergehenden Epochen so groß und weitreichend, dass sich von einer „Kultur der Sektion“ in der frühen Neuzeit sprechen lässt.⁸⁴⁶ An diesen anatomischen Praktiken und Projekten ist ein Aspekt im Hinblick auf die hier gestellten Fragen besonders interessant. Das gesteigerte Interesse am Inneren des Leibes lässt sich nämlich vor allem als ein Wunsch nach der *Sichtbarmachung des Körperinneren* lesen. Darauf weist einerseits die Tatsache hin, dass zahlreiche Sektionen in

843 „[...] this definition comes in 1497, when the physician Alessandro Benedetti opens his treatise on anatomy by stating that what the Greeks call *anatomice*, „we call the dissection of the members“.“ Bernard Schulz: *Art and Anatomy in Renaissance Italy*, S. 35.

844 Martin Kemp, Marina Wallace: *Spectacular Bodies*, S. 69ff. Die Autoren zeigen auf, wie sich anatomische Studien einerseits und die bildenden Künste andererseits seit der Renaissance aneinander ausbilden, um ein neues, möglichst „naturgetreues“ Abbild des menschlichen Körpers zu schaffen. Für das 18. Jahrhundert wird die Interdependenz von medizinischer Darstellung des Körpers und der Abbildung des Körpers in der Kunst ausführlich nachgewiesen und diskutiert von: Barbara Maria Stafford: *Body Criticism. Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*.

845 S. Bernard Schulz: *Art and Anatomy in Renaissance Italy*; Andrew Cunningham: *The Anatomical Renaissance*; Jean Céard, Marie Madeleine Fontaine, Jean-Claude Margolin (Hg.): *Le Corps à la Renaissance*; Michael Sonntag: *Die Zerlegung des Mikrokosmos. Der Körper in der Anatomie des 16. Jahrhunderts*; David Le Breton: *La chair à vif. Usages médicaux et mondains du corps humain*.

846 S. Jonathan Sawday: *The Body Emblazoned. Dissection and the human body in Renaissance Culture*.

der frühen Neuzeit vor einem öffentlichen Publikum in zu diesem Zweck errichteten, so genannten „anatomischen Theatern“ stattfinden, die auf ein reges Interesse stoßen.⁸⁴⁷

„[...] the term “theatre” has a double meaning: it is both the (temporary) physical place in which a special kind of event is shown, and it is the showing itself. What is physically on show in this theatre are the “things themselves”: in this case, *the parts of the human body which are being laid open before our eyes*.“⁸⁴⁸

In zahlreichen europäischen Städten, wie in Bologna, Padua, Paris, Leiden, Amsterdam und London, werden anatomische Theater errichtet, die nur für öffentliche Sektionen vorgesehen sind und deren Zugang keineswegs nur einem Fachpublikum gestattet ist.⁸⁴⁹

Andererseits, und dieser Aspekt ist für die Frage nach der Konzeptionierung des Körperinneren besonders interessant, bildet sich zeitgleich die neuzeitliche, anatomische Illustration aus. Die Beobachtungen und Ergebnisse der Öffnung und Zergliederung des Körpers werden in Darstellungen und Illustrationen fixiert. Exemplarisch für das Interesse am Inneren des Leibraumes und seiner Repräsentation in der anatomischen Illustration kann Andrea Vesals Anatomiewerk *De humani corporis fabrica* angeführt werden, das neben dem didaktischen Text zahlreiche, sehr detaillierte anatomische Bildtafeln enthält.⁸⁵⁰ Gerade das Ineinandergreifen von Text und Abbildungen gilt als eine der folgenreichsten Neuerungen im Werk des Vesal. Die Abbildung erzeugt eine neue Relation zum Inneren des Körpers:

„[Seit Vesal] überholt das Bild die Beschreibung [...]. Es kann für sie eintreten, da es nun mehr bietet als die Beschreibung. Nicht nur die Möglichkeit des simultanen Erfassens größerer Zusammenhänge durch das Auge ist es, was dieses „mehr“ ausmacht: Es ist vor allem das Abbilden, das Abgebildet-sein. Erst damit ist der Mensch imstande, alles an sich selber zu entdecken, nachzuprüfen und im einzelnen noch

847 David Le Breton: *La chair à vif. Usages médicaux et mondains du corps humain*, S. 169-190. Der Autor hebt besonders das spektakuläre und theatralisch inszenierte Moment der öffentlichen Sektionen im anatomischen Theater hervor, auf das sich eine frühmoderne Form der öffentlichen Schaulust richtet: „La mise en scène de la dissection à la manière d’un spectacle morbide suscitant la fascination d’un public éclectique, amène les autorités universitaires à s’inscrire dans une sorte de rivalité avec le théâtre, et à concevoir de vastes salles circulaires, favorisant pour chaque spectateur la meilleure vue et la meilleure audition des propos du maître détachant un à un les organes du cadavre exposé. Les amphithéâtres anatomiques favorisent la visibilité du spectacle.“ S. 176f.

848 Andrew Cunningham: *The Anatomical Renaissance* (Hervorhebung C.S.), S. 72.

849 Jonathan Sawday: *The Body Emblazoned*, bes. S. 39-53 und S. 54-84.

850 Andrea Vesalii: *Humani corporis fabrica Libri septem*. “It was with the *De humani corporis fabrica* that a true harmony was achieved between text and image in medical illustration.” Bernard Schulz: *Art and Anatomy in Renaissance Italy*, S. 25. Einblicke in die Geschichte der anatomischen Abbildung bietet Ove Habelin (Hg.): *Iconographia Anatomica. Äldere Medicinska Planschverk*.

genauer festzustellen, was durch das Bild angehalten ist und so erst sichtbar wird.⁸⁵¹

Ebenso sind die zahlreichen Zeichenstudien Leonardo da Vincis anzuführen, die detailreich und präzise den Fortgang seiner anatomischen Studien am Leib, vornehmlich an Skelett und Schädel, dokumentieren.⁸⁵²

Die Abbildungen des geöffneten und zerlegten Leibes lassen sich als Strategien zur Visualisierung des Körperinneren auffassen, die genau diesen Körperraum erst erzeugen. Denn das Körperinnere wird in der frühen Neuzeit erstmalig als ein dreidimensionaler, den Gesetzen der Geometrie unterworfenen Raum vorgestellt, entworfen und repräsentiert. Es entstehen spezifische, bildnerische Verfahren, die die Vorstellung vom Körperinneren als einem dreidimensionalen, tiefen Raum generieren. So wird den anatomischen Repräsentationen der Künstler und Anatomen der frühen Neuzeit in kunstgeschichtlicher wie auch medizinhistorischer Literatur meist eine bis zu diesem Zeitpunkt unbekannte Realitätsnähe und Beobachtungsadäquatheit attestiert. In medizinhistorischer und kunstgeschichtlicher Literatur wird häufig das Anliegen der anatomischen Illustrationen dieser Zeit hervorgehoben, eine neue, wahrhaftige oder naturgetreue Darstellungsform zu erschaffen.⁸⁵³ Diese so genannte „Naturtreue“ der Abbildungen – also die vermeintliche Übereinstimmung der Darstellung mit dem in der Sektion des Leichnams selbst beobachteten Körperinneren – resultiert aus der Anwendung von spezifischen zeichnerischen und geometrischen Verfahren, die für die Repräsentationsformen der Renaissance kennzeichnend sind. Diese darstellerischen Techniken bilden sich zu einem formalen Kanon heraus, der bis zum Ende des 19. Jahrhunderts die Vorstellung von der naturgetreuen, realistischen und beobachtungsadäquaten Repräsentation eines Raumes oder eines Objektes in einer Abbildung beherrscht. Seit der Frührenaissance wird der dargestellte Bildraum einer zentralperspektivischen Flächenprojektion unterworfen, die es erlaubt, den Bildraum und die darin verteilten Elemente in einer in Maß, Proportion und Größenverhältnis „korrekten“ Weise darzustellen und einen homogenen, kontinuierlichen Bildraum zu erzeugen. Da sich die Konstruktion der Zentralperspektive aus der Geometrie herleitet, wird der Bildraum gleichzeitig also mathematisch rationalisiert. Diese Technik erlaubt es, eine dreidimensional erscheinende, eben „perspektivische“ Abbildung von Bildraum und Bildelementen zu konstruieren, die scheinbar mit dem Wahrnehmungseindruck des natürlichen Sehens übereinstimmt.⁸⁵⁴

Wichtig in Bezug auf das neuzeitliche Körperbild ist nun, dass die perspektivisch ausgerichtete Repräsentationsform auch auf die anatomische Darstellung des Körperinneren, wie auch auf die Darstellung des Körpers überhaupt, angewandt wird.

„Approaching the mid-sixteenth century, the union of anatomical illustration with renaissance pictorial realizations was complete. The transition effected in the 1493

851 Marielene Putscher: Geschichte der medizinischen Abbildung. Von 1600 bis zur Gegenwart, S. 14.

852 Edwin M. Todd: The Neuroanatomy of Leonardo da Vinci.

853 Mathias Pozsgai: Topographien des Anatomischen. Körperbilder in Anatomie und Literatur, S. 171ff.

854 Erwin Panofsky: Die Perspektive als „symbolische Form“.

Fasciculo di medicina led to an increasing development of visual concerns, especially regarding perspective [...].⁸⁵⁵

Auch und gerade der menschliche Körper wird der perspektivischen Raumkonstruktion unterworfen. So zeigt sich die neue, räumliche Darstellungsweise in den anatomischen Abbildungen bei Vesal; sie ist „[...] ganz auf den Betrachter konzentriert, der in ähnlicher Weise „in den Augenpunkt treten kann“, wie er sich mit den Gestalten der „Fabrica“ zu identifizieren vermag.“⁸⁵⁶ Mehr noch, entsprechend dem geometrischen System der Zeit werden Leib und Leibinnenraum neu entworfen und als räumliche Struktur konstruiert.⁸⁵⁷ Denn die Vorstellung einer Körpertiefe mit einer spezifischen, räumlich gedachten Anordnung von Knochengerüst, Muskulatur, Organen und Blutbahnen wird durch die in der Repräsentationstechnik der Renaissance neu gewonnene, perspektivische Konstruktion von Raum selbst erst ermöglicht oder zumindest in nachdrücklicher Weise mitbestimmt. Der Körper wird in der räumlichen Wahrnehmungs- und Darstellungsprojektion zu einem Innenraum, zu einem Behältnis, das wiederum durch die Sektion geöffnet, zerlegt und erforscht werden kann. Die Vorstellung von dem Körperinneren als einer „Körperhöhle“ entsteht. Der Blick und das Messer des Anatomen durchtrennen die Oberfläche der Haut und dringen in diesen verborgenen, unbekannten Innenraum ein.

„Der Blick des Arztes muß also einen Weg durchlaufen, der ihm zuvor noch nicht eröffnet war: Dieser Weg ist vertikal und verläuft von der Ebene der Symptome zur Gewebefläche; dieser Weg ist ein Weg in die Tiefe, der sich vom Sichtbaren zum Verborgenen hinunterbohrt; [...].“⁸⁵⁸

Insofern konvergieren die beiden hervorgehobenen Verfahren – die Zergliederung des menschlichen Leibes in der Anatomie und die Geometrisierung des Raumes – in der Sichtbarmachung und Repräsentation des Körperinneren.⁸⁵⁹

855 Bernard Schulz: *Art and Anatomy in Renaissance Italy*, S. 23.

856 Marielene Putscher: *Geschichte der medizinischen Abbildung*, S. 18. Die Anatomie des Vesal wird daher auch als „subjektive Anatomie“ betrachtet, da sie auf den Blickpunkt des Betrachters hin konstruiert ist. Im Horrorfilm ist es die Kamera, die diesen Blickpunkt einnimmt, um den geöffneten Körper zu betrachten. Den Zusammenhang von Zentralperspektive, filmischem Apparat und der Betrachterposition des Zuschauers als Subjekt greift die so genannte Apparat-Debatte auf. S. dazu u.a. Jean-Louis Comolli: *Machines of the Visible*; Jean-Louis Baudry: *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*; Ders.: *The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema*.

857 Wie die Abbildungen für anatomische Atlanten nach den komplizierten Vorgaben für perspektivisches Zeichnen entstanden, schildern detailliert Lorraine Daston, Peter Galison: *Das Bild der Objektivität*, S. 43f.

858 Michel Foucault: *Die Geburt der Klinik*, S. 149.

859 Hier seien beispielhaft die neuen, darstellerischen Verfahren Leonardo da Vincis genannt, das Körperinnere in seinem topographischen Bezug zur Körperoberfläche anschaulich werden zu lassen. Als exemplarisch für die geometrisch-rationalisierte Erfassung des menschlichen Körpers sind auch Albrecht

Das Anliegen, den Körper zu öffnen und abzubilden ist, besonders in der medizinisch-anatomischen Praxis, bis in die gegenwärtige Kultur hinein fortgeführt worden, wenn auch entsprechend dem jeweiligen historischen Kontext mit disparaten, medial differenzierten Verfahren und mit diversifizierten Fragestellungen.⁸⁶⁰ Es ist jedoch herauszustreichen, dass die dazu verwendeten Techniken weiterhin nach der Wahrhaftigkeit oder Realitätsnähe ihrer Darstellung befragt und beurteilt werden. Auch gegenwärtige Illustrationsverfahren stellen den Körper in einem dreidimensional entworfenen Raum dar und/oder greifen ebenso wie die Renaissancedarstellungen auf das Konstrukt der (zentral)perspektivischen Projektion zurück, um das Körperinnere als dreidimensional, als tiefen Raum, als Behältnis erscheinen zu lassen.⁸⁶¹

In dem Film *Mary Shelley's Frankenstein* wird die Anatomie zu einem zentralen Thema. Allerdings wird die Thematik modifiziert und in das Phantastische und Negative gewendet. Somit wird auch im Hinblick auf die Anatomie das prägnante Prinzip des Horrorfilms deutlich sichtbar, eine Thematik aufzugreifen, in der kulturelle Konflikte und/oder Ängste verhandelt werden, diese aber ins genretypisch spektakulär Phantastische und Grauenhafte zu übersteigern. Der Bezug auf die Anatomie ist im Film schon zu Anfang deutlich angelegt. Ein dem Vorspann vorangestellter Einführungstext ruft das Konzept der Wissenschaftsgeschichte als Fortschrittsgeschichte auf: wissenschaftliche Entdeckungen als exemplarische Beispiele für die moderne Weltaneignung und -erfassung, die in die Geheimnisse der Natur vordringen, um ihre inneren „Wahrheiten“ aufzufinden und zu dechiffrieren.⁸⁶² Die Geschichte des Anatom und Arztes Frankenstein wird mit der des Pioniers Robert Walton verknüpft, der unter größten Strapazen den Nordpol erreichen will. Er wird gewarnt: Am Beispiel des gebrochenen, gescheiterten Frankenstein, der in wissenschaftlichem Eifer die Grenzüberschreitung gewagt und mit moralischen Gesetzen gebrochen hat, soll er die Konsequenzen eines bedenkenlosen, vehementen Eindringens in die Natur (Geheimnisse) neu evaluieren. Er bricht die gefährliche Expedition ab. Durch die Gleichsetzung der Expedition mit der Forschung und den Experimenten Frankensteins wird die Metaphorik von der Anatomie des Leibes als einer – in diesem Fall gefährli-

Dürers Vermessungen des Leibes und seine geometrisch fundierte Proportionslehre hervorzuheben. S. Rosmarie Beier, Martin Roth (Hg.): *Der gläserne Mensch – eine Sensation*, S. 13ff; Kim H. Veltman: *Leonardo da Vinci: Untersuchungen zum menschlichen Körper und Prinzipien der Anatomie*. Die auf geometrischen Prinzipien fußende Visualisierung des Körperinnern als Raum ist demnach auch Prämisse für die in der Renaissance erfolgte Erhebung des menschlichen Körpers zu einem „Idealmaß“, das alle (räumlichen) Vorstellungen und Wahrnehmungen anleitet. Nur weil der Körper selbst in Wahrnehmung und Repräsentation einem geometrischen System unterworfen wird, kann er wiederum auch als Maß für geometrische Konstrukte, Perspektiven und Proportion fungieren, wie es beispielsweise in der Architektur der Renaissance erfolgt. Hier scheint sich eine Reziprozität von Körper- und Raumkonstruktion anzudeuten. Rudolf zur Lippe: *Naturbeherrschung am Menschen*, Bd. 2, S. 215ff.

860 Röntgenbild, Computertomographie, Ultraschall usw.

861 S. beispielsweise Frank H. Netter: *Atlas of Human Anatomy*.

862 Eine ausführliche Lektüre des Films *Mary Shelley's Frankenstein* im Hinblick auf das Unheimliche im Zusammenhang von Wissenschaft und Technik leistet Matthias Kettner: *Eine Projektion der Moderne: Mary Shelley's „Frankenstein“*.

chen und folgenreichen – (Entdeckungs)Reise in ein unbekanntes, unerforschtes Terrain aufgerufen, auf die noch einzugehen sein wird. Der Werdegang des jungen Frankenstein wird als von der rastlosen Neugierde getrieben geschildert, in die verborgenen Gesetze der Natur (besonders des Körpers) einzudringen, sie sichtbar, berechenbar und verwertbar zu machen: Rationalisierung der Welt. Besonders deutlich wird dies an seinen Experimenten mit der sich im Unwetter aufbauenden und entladenden elektrischen Spannung, deren Kräfte er sich zunutze machen will. Im Film wird dieses Experiment in großen Einstellungen von gewaltigen Bergpanoramen und mit schnellen Schnittfolgen als rauschhaft-spektakuläre Naturerfahrung inszeniert. Gerade das Unwetter mit Blitz und Donner gilt einer vormodernen Auffassung bekanntermaßen als eines der furchteinflößendsten Naturphänomene überhaupt, dem aufgeklärten Geist wird es zur (gebändigten) Antriebskraft. Den zweiten Hintergrund für Frankensteins Forschung bildet der Wunsch nach der Überwindung des Todes, da er den Tod seiner Mutter nicht verwinden kann. Hierbei wird ihr Sterben infolge einer unglücklichen Niederkunft als Machtlosigkeit, als Versagen der Medizin geschildert: Der Film zeigt Frankensteins Vater, ebenfalls Arzt, der seiner Frau nicht helfen konnte, mit blutbeschiertem Oberkörper auf einer riesigen Treppe sitzend. Im Vergleich zur phantastisch überdimensionalen Architektur erscheint er winzig – adäquater Ausdruck der Machtlosigkeit. Der Tod ist in *Mary Shelley's Frankenstein* ein traumatischer Schrecken, ein grässliches Versagen der Medizin. Es finden sich für ihn keine anderen Bewältigungsformen als die unheilgenerierenden Praktiken des Frankenstein. Hier zeigt der Film die spezifisch moderne Ratlosigkeit angesichts des nicht rationalisierbaren Phänomens Tod auf, die in Kapitel VI dargestellt worden ist. Während er gerade diese Leerstelle aufdeckt, inszeniert er gleichzeitig den Versuch, den Tod reversibel zu machen, als düster unheilvolle Praktik. Der junge Arzt Frankenstein nimmt im Jahr 1793 anatomische Studien in Ingolstadt auf. Der Film zeigt das anatomische Theater, in dessen Zentrum der grün-gräuliche Leichnam mit geöffneter Bauchhöhle aufgebahrt ist, aus der zentralen Aufsicht: Die Kamera übernimmt hier den objektivierten, distanzierten Blick auf den Leichnam, wie er sich mit den anatomischen Praktiken herausbildet.⁸⁶³ Doch Frankensteins Blick auf den menschlichen Körper treibt das Projekt, die (Körper)Natur zu überwinden und zu beherrschen, weiter und kehrt damit die Anatomie, die Praktik der Zergliederung, in ihr Gegenteil um: Aus Körperfragmenten will er einen neuen, „idealen“ Körper erschaffen, der den Tod überwinden kann. Das Verfahren des Frankenstein überführt damit die – geordnete und angeleitete – Zerstückelung des Körpers zurück zum Bild des ganzen Körpers und verweist damit auf die Reversibilität beider Körperbilder: des intakten und des zerstückelten Körpers.

Zunächst werden die Leichname zerlegt; der Film zeigt, wie sich der vermessende Blick auf den Körper einschreibt: Frankenstein zeichnet die Schnitte, die er setzen will, zuvor auf den Schädel und das Gesicht des Leichnams auf. Auf der Haut des Leichnams entsteht eine anatomische (Land)Karte – Instrumentarium der Strukturierung und Orientierung. Doch Frankensteins Praktiken führen über die Fragmentarisierung hinaus, denn die

863 Die Anatomiestunde wird zudem in Anlehnung an die berühmten Bearbeitungen dieses Motivs in der Malerei des Barock inszeniert. S. Martin Kemp, Marina Wallace: *Spectacular Bodies*.

einzelnen Fragmente werden zu einem neuen Körper zusammengesetzt.⁸⁶⁴ Die Zerstückelung des Körpers bedeutet zunächst die vollkommene Zerstörung der körperlichen Identifizierbarkeit. Dem Opfer wird nicht nur das Leben, sondern auch die physische Identität genommen. Doch das Experiment des Frankenstein stellt gleichzeitig die Restitution der Zerstückelung dar: Aus den Fragmenten soll ein neues Ganzes geschaffen werden. Die Entstehung von Frankensteins Geschöpf wird als eine alchemistische Geburt geschildert, in deren Verlauf der schleimige, nackte und unförmige Körper aus einer riesigen Kupferwanne stürzt – blind und unfähig auf den Füßen zu stehen wie jede neugeborene Kreatur. Doch dieser künstlich geschaffene Körper ist nicht wirklich „neugeboren“ und unberührt, sondern von den Verfahren Frankensteins gezeichnet: Blutig rote, rohe Nähte ziehen sich entstellend über ihn. Seine Entstehung aus disparaten, zusammengestückelten Körperfragmenten ist nicht zu verleugnen, die Nahtstellen der Fertigung aus Einzelteilen lassen sich nicht kaschieren. Die Einheit von Leib und Seele, aber auch die des individuellen Körpers ist verloren gegangen und lässt sich nicht mehr einholen. Die berühmte Zeichnung da Vincis, der Mensch nach Vitruv, die sich unter den Studienunterlagen Frankensteins findet, verweist im Film auf die körperliche Norm eines harmonisch proportionierten, intakten und unverletzten Leibes, von dem der Körper von Frankensteins Geschöpf abweicht. Am Schicksal der Verlobten Frankensteins, die von der rachesuchenden Kreatur getötet wird, wird diese Differenzsetzung wiederholt. Auch sie wird von Frankenstein wieder neu zusammengesetzt und zum Leben erweckt, aber der vormals schöne (Ideal)Körper kann nur in Form einer unvollkommenen, dysfunktionalen Kopie neu entstehen.

VII.2.2. Exkurs: Die Metapher der Reise im anatomisch-medizinischen Diskurs

Im Anschluss an die Diskussion des Filmbeispiels *Mary Shelley's Frankenstein* soll die Metapher der Reise im Hinblick auf die anatomische Forschung kurz dargestellt werden, die der Film aufgreift und perpetuiert. Die frühe Neuzeit bildet Metaphern heraus, die die Öffnung, Zergliederung und Repräsentation des Körperinnenraumes als Entdeckung und Erforschung eines neuen und unbekannten Terrains beschreiben. Der Anatom wird als Entdeckungsreisender aufgefasst, der sukzessiv in diesen Raum eindringt, ihn topographisch strukturiert und benennt. Diese Vorstellung reflektiert die Unternehmungen der europäischen Neuzeit, unbekannte, geographische Räume durch Forschungsreisen, durch kartographische Verfahren, durch Benennung und Kolonialisierung zu erschließen. Die kartographischen Verfahren, mit denen geographische Räume erfasst und vermessen werden, entsprechen den Praktiken der anatomischen Erforschung und Benennung des Körperinnenraums. Der Leibesinnenraum fungiert in dieser Metaphorik als ein bislang verborgenes, unbekanntes Gebiet, das sukzessiv entdeckt, erschlossen und

⁸⁶⁴ Die Bewegung, die die Erschaffung des Geschöpfes beschreibt, ähnelt dem Prinzip der Filmaufzeichnung: Eine Bewegung wird in einzelne Bilder zerlegt und in der Projektion wieder zusammengesetzt, wodurch der Eindruck des Belebten, des Lebendigen herrührt, der aber genau wie der erschaffene Körper im Film auch nur eine Kopie des „Echten“, des wahren Lebens sein kann.

benannt wird.⁸⁶⁵ Die Metaphorik, die die Erforschung des Organismus als eine – faszinierende, wie durchaus gefahrenvolle – Reise in einen unbekannten Raum paraphrasiert, ist bis in die Gegenwart hinein virulent: Sie lässt sich beispielsweise in dem Film *Fantastic Voyage* (Richard Fleischer, 1965) aufzeigen, in dem die „Expedition“ einer Gruppe von Ärzten in einem auf mikroskopische Größe geschrumpften U-Boot in die Blutbahnen des menschlichen Körpers inszeniert wird. Wenn es eines der kennzeichnenden Merkmale der Science Fiction ist, eine fremdartige, unbekannte und ferne Geographie zu visualisieren, erhebt *Fantastic Voyage* das Körperinnere zu einem solchen Raum. Mit seinen phantastischen Landschaften und Architekturen wird es zu einem Universum, zu dem den Körper der Reisenden wiederum umgebenden Außenraum; es entsteht eine Schachtelung von Körperinnenräumen. Die in Bezug auf das vormoderne Körperbild erwähnte Verbundenheit von Mikro- und Makrokosmos wird in der Projektion des Körperraums als Universum suspendiert, weil sie in eins fällt – innen wird zu außen.

„The space-within exists – and must exist however consciously it be avoided – equally, co-extensively, with the space-outside. The science-fiction type of film, therefore, was bound to get around to viewing the interior of the body as an artificially constructed inner space corresponding with the real body’s inner space, which in turn would be a trope for actual space: the “out there” space shared with all other man.“⁸⁶⁶

Die Perspektive, in der *Fantastic Voyage* den Körper darstellt, ist somit eine unmögliche, eine die nicht sein kann. Im Gegensatz zum Horrorfilm wird die Sichtbarwerdung des Körperinneren jedoch nicht als grausamer Schrecken inszeniert (obwohl ihm durchaus Gefahren innewohnen), sondern als Reise in ein „wundersames“ Land.⁸⁶⁷

Ebenso ist die Reismetaphorik in der Diskussion über das so genannte *Visible Human Project* (VHP) der *National Library of Medicine* in den USA virulent. Ein weiblicher und ein männlicher Leichnam werden in millimeterdünne Scheiben zerlegt und daraufhin digital aufgezeichnet und gespeichert. Diese Datenmenge bildet die Grundlage für zwei „neue“, digital erschaffene Körper.⁸⁶⁸ In beiden erwähnten Repräsentationsverfahren wird die Erforschung des Körperinneren als Vorstoß in die Raumtiefe und als ein Aufbruch in neue, unbekannte, noch nie zuvor gesehene Welten umschrieben; eine Metaphorik, die mithin im Genre Science Fiction wie auch in der Beschreibung und Rezeption von wissenschaftlichen Forschungsprojekten häufig anzutref-

865 S. Jonathan Sawday: *The Body Emblazoned*.

866 Zitiert nach Vivian Sobchack: *Screening Space. The American Science Fiction Film*, S. 95f.

867 Wozu wohl auch der Entwurf der Kulissen beiträgt, die das Körperinnere als ätherischen, von Lichtreflexen durchzogenen, weiten Raum darstellen: “The sets were [...] designed in a deliberately abstract fashion so as not to upset those with weak stomachs among the audiences”.Ebd., S. 96.

868 Heinz-Otto Pleitgen, Wilhelm Berghorn, Matthias Biel (Hg.): *The Complete Visible Human*. Die beiden fragmentarisierten und digital neu zusammengesetzten Körper sind in der Diskussion über das Projekt als „Adam“ und „Eva“ bezeichnet worden.

fen ist. Als Ziel kann in beiden Darstellungsformen der Versuch einer vollständigen Sichtbarkeit des Körpers ausgemacht werden.

VII.3. Strategien der Ordnung in den medizinischen Darstellungsverfahren des Körpers

Das nach seiner Öffnung sichtbar werdende, blutige und von Sekreten erfüllte Leibesinnere wird zunächst als amorph wahrgenommen. Den Anatomen der frühen Neuzeit erscheint das Leibesinnere beispielsweise zunächst als ein chaotischer und unstrukturierter Raum, der Orientierung und Benennung scheinbar unmöglich macht.

„[...] what they [the anatomists] confronted in reality was something else: a structure of such bewildering complexity, such a confusion of function and organic integrity, that the outcome of every such interior voyage hovered on the edge of disaster.
869

Die sich in dieser Zeit ausbildenden Verfahren der anatomischen Darstellung lassen sich somit auch als Strategien erkennen, das chaotische und formlose Leibesinnere in klare Formen und Strukturen zu transformieren. Eine analoge Funktion haben die zeitgleich entstehenden Praktiken der Benennung aller Teile und Regionen des Körperinnenraums.⁸⁷⁰ Die Entwicklung einer einheitlichen anatomischen Nomenklatur, die jeden einzelnen der „aufgefundenen“ Muskeln, Knochen oder Nerven mit einem Namen versieht, zielt auf eine Fixierung und Wiedererkennbarkeit der körperlichen Materie ab, die zunächst als amorph und undurchdringlich wahrgenommen wird. Der Körper soll lesbar gemacht werden. Daher wird in den anatomischen Schriften der frühen Neuzeit die Forderung nach einer Klassifizierung des Körperinneren erhoben. Der komplexe und undifferenzierte Organismus, der in der Sektion sichtbar wird, erfordert eine neue, auf ihn ausgerichtete Terminologie und Taxonomie, mit deren Hilfe er bezeichnet werden kann. Klassifikationsstrukturen werden ausgebildet, die den Organismus benennen und organisieren, ihn in räumliche Systeme einteilen und aufspalten.

„[...] the body, once it had been transported into the theatre, became the blank canvas upon which the dissector mapped complex interlaced structures. The body was the anatomists stage, upon which he outlined a complete text. [...] the Renaissance anatomy demonstration represented an inscription of knowledge on the body's surface [...].“⁸⁷¹

869 Andrew Cunningham: *The Anatomical Renaissance*, S. 176.

870 So entsteht das Indexverfahren zur Benennung der dargestellten Körperteile oder -räume: die einzelnen Regionen oder Organe eines anatomisch zerlegten Körpers werden mit indizierenden Linien und Ziffern versehen, die einer Auflistung der Namen entsprechen. Jonathan Sawday: *The Body Emblazoned*, S. 133.

871 Ebd., S. 131.

In der Renaissance und in der Folgezeit bildet sich der Formenkanon heraus, der die visuelle Repräsentation und Benennung des Körperinneren organisiert und beherrscht. Gleichzeitig wird die moderne anatomische Nomenklatur eingeführt, die das einzeln Erkannte benennt.⁸⁷² Somit sind die anatomischen Illustrationen als Strategien der Ordnung zu verstehen. Sie entwerfen mit Hilfe der oben skizzierten Praktiken ein „gesäubertes“, rationalisiertes und strukturiertes Körperbild und repräsentieren den wissenschaftlichen Blick auf einen objektivierten, vermessenen und erforschten Leib.⁸⁷³ Dabei zielt die Anatomie immer auch auf das (Körper)Fragment ab, auf die Auffindung und Hervorhebung der einzelnen Teile: bestimmte Regionen des Körpers oder Organe werden isoliert, indem beispielsweise die Sicht störende Strukturen entfernt oder verschoben werden. Da, wo die Öffnung des Leibes einen unbekannten Körperraum erzeugt und kolonisiert, fokussiert die anatomische Zerlegung des Leichnams im gleichen Moment den Körper *in Teilen*.⁸⁷⁴ Körperfragmente oder Abbildungen von Organen werden zudem auch stilisiert und arrangiert. Der Blick in das unübersichtliche und wirre Körperinnere wird auf einzelne Bereiche *gelenkt*. So repräsentiert die anatomische Illustration die geordnete und wiedererkennbare, fixierte Struktur, die die Verfahren der Benennung und Gliederung in den Körper eingeschrieben haben und die die Repräsentation wiederum im Bild eines überschaubaren Körpers perpetuiert. Der solchermaßen bezeichnete und strukturierte Körperinnenraum verliert nicht nur viel von seinem Schrecken, sondern erscheint in seiner – erfassten und wiedererkennbaren – Komplexität jetzt als schön.

„Ce que montrent, dans leurs attitudes diverses, choisies pour leur *elegantia*, pour leur beauté, les squelettes et les écorchés, c'est qu'élément après élément, dans cette analyse progressive des écorchés, tout élément est repérable, identifiable et donc

872 Marielene Putscher: Geschichte der medizinischen Abbildung, S. 15f.

873 Dass die olfaktorische und akustische Erfahrungsperspektive bei der Abbildung wegfällt, dürfte ebenfalls zu einem nicht geringen Teil zu der Verminderung von Ekel- und Schreckensgefühlen beitragen.

874 Gerade die frühe Neuzeit fokussiert den Körper als *Körper in Teilen*. Besonders das einzelne und individuelle Körperteil steht im Zentrum der Aufmerksamkeit, wie anhand literarischer Metaphern ebenso nachgewiesen werden kann wie an medizinischen Verfahren und Abbildungen. Das einzelne Körperteil tritt durch den fragmentierenden Blick und die zergliedernden Verfahren explizit hervor, so dass sich eine „Kultur der Sektion“ (Jonathan Sawday) in diesen Praktiken zu spiegeln scheint. Hillmann und Mazzio konstatieren: „[...] the emergence in early modern culture of what may be called a new aesthetic of the part, which is to say an aesthetic that did not demand or rely upon the reintegration of the part into a predetermined whole“. Das einzelne (Körper)Teil wird als ein autonomes aufgefasst, das auch ohne ein übergreifendes oder es umfassendes Ganzes thematisiert werden kann. Allerdings: Die destabilisierenden Effekte dieser zerlegenden Betrachtung und die Beunruhigung, die das Körperfragment auslöst, werden einzuebnen versucht, beispielsweise dadurch, dass die (Körper)Teile wieder in die übergreifende Ordnung eines Ganzen re-integriert werden. Das isolierte Körperteil, das die Integrität des menschlichen Leibes negiert, wird wieder in das Ganze überführt, indem es *in Relation* zu ihm gesetzt wird. Die antagonistische Spannung zwischen Entität und Einzelem durchzieht zahlreiche Abbildungen und Texte der frühen Neuzeit. David Hillmann, Carla Mazzio: The Body in Parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe, S. 14f.

beau. [...] Cette idée de la beauté vient aussi du réservoir antique des conceptions de la beauté. Elle repose sur la distinction et la définition des parties. Le confus, c'est le laid.⁸⁷⁵

Um diesen Effekt zu erzielen, werden für die anatomischen Darstellungen Verfahren aus der bildenden Kunst, hier besonders der Plastik, übernommen. Die geöffneten Körper erhalten einen skulpturalen Charakter, werden statuenhaft präsentiert. Die Verwendung der aus der Kunst übernommenen Darstellungstraditionen kaschiert, dass es sich um einen geöffneten Körper handelt. Er wird zum Kunstwerk verdinglicht. Eine gegenläufige Darstellungsstrategie sucht die Illusion der Lebendigkeit zu erzeugen, indem die anatomischen Modelle entweder in ruhender oder schlafender Position dargestellt sind oder auf den Abbildungen mit eigenen Händen, mitunter auch mit den Zähnen, die Hauthülle anheben oder zur Seite rafften, um den Blick in das Körperinnere zu ermöglichen.⁸⁷⁶ Mitunter erreicht diese Darstellung den Grad einer Erotisierung des Leibesinneren: Die aufgeschnittene Haut erhält die Textur von Stoff und wird mit einem Gestus der Enthüllung zurückgeschlagen sowie kunstvoll drapiert. Die Haut fungiert hier also als Kleidung, Schleier oder Faltenwurf, aus dem das Leibesinnere mit seinen Organen als zuvor verborgene „Nacktheit“ heraustritt.⁸⁷⁷

Das Innere des Körpers entsteht durch und als eine Ordnung, die auf die Kriterien der Unterscheidbarkeit, der Identifizierbarkeit und Wiedererkennbarkeit seiner einzelnen Elemente oder Regionen gegründet ist. Diese Verfahren zeigen auf, wie das Innere des menschlichen Körpers in der westlichen Kultur seit der frühen Neuzeit in spezifischen, rationalisierenden oder stilisierenden Repräsentationsformen visualisiert wird, die mit Hilfe der verschiedenen Darstellungstechniken einen übersichtlichen, perspektivischen, geordneten Anblick des Körperinneren ermöglichen – und somit den Schrecken vor dem Leichnam abmildern oder abwehren.⁸⁷⁸

875 Jackie Pigeaud: *Formes et normes dans le De Fabrica de Vésale*, S. 420f. Die Auffassung von der Schönheit des menschlichen Organismus ist in der Renaissance teilweise religiös, zumindest aber als naturphilosophisch zu verstehen. Die Schönheit des Organismus legt Zeugnis ab von der Schönheit, der Klarheit und erhabenen Organisation der Natur, in der sich wiederum der Schöpfer widerspiegelt. Dieser metaphysische Aspekt fehlt in den gegenwärtigen Körperauffassungen. Wenn das Innere des Körpers in anatomischer Darstellung als „schön“ wahrgenommen wird, dann als ein in hohem Maß differenzierter, komplexer, leistungs- und entwicklungsfähiger Organismus.

876 James Elkins: *Pictures of the Body. Pain and Metamorphosis*, S. 132f.

877 So schreibt Perniola über die anatomischen Darstellungen von Goffredo Bidloo (*Anatomia humani corporis*, 1685): „In these illustrations there is no hint of decomposition, nothing to remind us of slaughterhouses or dismemberment. The internal organs are as pretty as curving breasts, buttocks or vulva. The erotics of dressing go beyond the skin and dress the insides of the body. Even the underside of the skin, delicately folded back to face outward, remains clean and bloodless.“ Mario Perniola: *Between Clothing and Nudity*, S. 258f.

878 Dies reicht bis in die gegenwärtige medizinische Praxis hinein: Die Öffnung während eines chirurgischen Eingriffs erfolgt beispielsweise an einem isolierten Bereich. Der übrige Körper bleibt abgedeckt und unsichtbar. Nicht die Wahrnehmung des ganzen Körpers als einer geschlossenen Einheit und der

„Erst damit ist der Körper, auch der Leichnam, der von einem Anatomen studiert wird, wirklich von dem Lebenden, der ihn studiert, getrennt. Die Einfühlung läßt nach, die Identifikation wird zurückgenommen, die Angst vermindert, die Distanz erreicht.“⁸⁷⁹

Der Versuch, das Leibesinnere geordnet und darüber hinaus ästhetisiert zu erfassen und darzustellen, wird besonders in den so genannten Wachsmoulagen des 18. Jahrhunderts deutlich erkennbar.⁸⁸⁰ Die naturalistischen, bemalten und lackierten Wachsabgüsse anatomisch präparierter Leichen sind zunächst als Lehrmittel, hauptsächlich für die Ausbildung von Militärärzten, bestimmt. Gleichzeitig fungieren sie auch als didaktische Modelle für die Geburtshilfe.⁸⁸¹ Fast zeitgleich zu ihrer Entstehung werden die Florentiner und Wiener Sammlungen anatomischer Wachsmodelle auch einem öffentlichen Publikum zugänglich gemacht (mit der Ausnahme der gynäkologischen Modelle, die aus Gründen der Dezenz einem Fachpublikum vorbehalten bleiben). Die Wachsmoulagen stellen, meist lebensgroß und äußerst naturalistisch, präparierte Leichen dar: Skelette oder enthäutete Leichen (*écorchés*), aber auch Leichen, die nur an spezifischen Stellen präpariert sind, sowie Fragmente des menschlichen Leibes oder einzelne Organe. Dabei ist gerade bei der Darstellung des Körperinneren und der darin sich befindenden Strukturen eine mitunter überraschend lebensechte Wirkung zu konstatieren. Durch leuchtenden Farbauftrag und nass-glänzende Lackierung erscheinen die Organe und Gewebe aus Wachs tatsächlich in nahezu lebendiger Materia-

individuellen Körperoberfläche prägen den spezifisch medizinischen Blick, sondern die Fokussierung eines einzelnen Körperteils. Der chirurgische Eingriff bedient sich also einer „instrumentellen Wahrnehmung“ des Körpers, ohne die die Öffnung des Leibes und die Eingriffe in seinem Inneren kaum geleistet werden könnten.

879 Die sich ausbildende Nomenklatur und die strukturierte Abbildung bewirkten nach Putscher, dass das Körperinnere sich „verschachtelt und an Unheimlichkeit verliert“. Der Sichtbarmachung des Körperinneren ist seine gleichzeitige Rationalisierung inhärent. Marielene Putscher: *Geschichte der medizinischen Abbildung*, S. 16ff.

880 S. dazu Martin Kemp, Marina Wallace: *Spectacular Bodies*, S. 32-68.

881 Florenz gilt im 17. und 18. Jahrhundert als Zentrum der Bossierkunst, der Wachsbildnerei. Neben Totenmasken und Votivgaben werden seit dem 17. Jahrhundert auch Abdrücke erkrankter und toter Körper angefertigt. So fertigt Giulio Gaetaio Zumbo (1656-1701) für Cosimo III. Medici erstmals Wachsplastiken an, die an Pest und Syphilis erkrankte Körper darstellen. Ebenso stellt er Leichen dar, die den menschlichen Körper in verschiedenen Stadien der Verwesung zeigen. Im Auftrag des Großherzogs der Toskana, Peter Leopold von Habsburg, richtet der Anatom Felice Fontana (1720-1803) im 18. Jahrhundert eine umfangreiche Sammlung anatomischer Wachsbildnisse ein, die als Lehrmittel dienen sollen. Eine „Zwillingssammlung“ der florentinischen Sammlung entsteht kurz darauf in Wien im Auftrag des Kaisers Josephs II., an der von diesem 1786 gegründeten medizinisch-chirurgischen Josephs-Akademie (Josephinum), einer Ausbildungsstätte für Militärchirurgen. Die Wachsabdrücke der Wiener Sammlung entstammen ebenfalls den zeroplastischen Werkstätten in Florenz. S. Manfred Skopec, Helmut Gröger (Hg.): *Anatomie als Kunst. Anatomische Wachsmodelle des 18. Jahrhunderts im Josephinum*; Benedetto Lanzo, Maria Luise Azzaroli Puccetti u.a.: *Le cere anatomiche della Specola*.

lität. Aber auch in der Darstellung der äußeren, intakten Körperstellen sind die Wachsplastiken einem überwältigenden Realismus verpflichtet: Echtes Haar, Augenbrauen und Wimpern, spezifische Pigmente für den Farbauftrag, die den Wachskörpern einen lebendigen Glanz verleihen, zielen auf einen Effekt übersteigerter Lebensnähe ab.⁸⁸² Gleichzeitig sind diese Verfahren für die Wachsmoulagen insofern kennzeichnend, als dass sie nicht nur einen „realistischen“, sondern auch einen ästhetisierenden Effekt generieren. Es lässt sich übereinstimmend mit dieser Feststellung beobachten, dass die Haltung der jeweiligen Wachskörper den klassischen Darstellungsmodi der bildenden Kunst entstammt, die die Repräsentation des menschlichen Körpers seit der Renaissance anleiten.⁸⁸³ Haltung und Körpersprache der jeweiligen Moulagen erzeugen einen raumgreifenden, dynamischen Bewegungseffekt. In diesem Zusammenhang ist auch erhellend, dass weibliche Körper in einer passiven, dahinsinkenden Haltung repräsentiert werden; beispielsweise auf einem seidenen Ruhebett liegend. Die geschlechtliche Differenzierung des Körpers in der Kunst wird also ebenso übernommen. Einzelne Organe oder Körperfragmente werden dagegen wie Preziosen auf drapierten seidenen Tüchern, auf vergoldeten Sockeln oder in Glasvittrinen ausgestellt, die das einzelne Körperfragment wie ein Kunstwerk einrahmen. Es zeigt sich also, dass auch in der besonders „naturnahen“ (da dreidimensionalen) Darstellung des geöffneten und fragmentarisierten Leibes in der Wachsmoulage ein zunächst schockierender Einblick in das Innere des Körpers durch stilisierende und ästhetisierende Verfahren, die aus der Bildhauerei und der Plastik entnommen sind, abgemildert oder sogar aufgehoben wird.⁸⁸⁴

Zusammenfassend zeigt sich bereits an dieser Stelle die Ausrichtung der Verfahren, den toten und geöffneten Körper darzustellen. Rationalisierung, Abstrahierung und Ästhetisierung zielen darauf ab, ein amorphes, verwirrendes, blutiges und unbegreifliches Körperinneres repräsentierbar werden zu lassen.

„It is nearly impossible to come to terms with the inside of the body. Organs and cut flesh are virtually excluded from fine art in favour of the abstract pairing of skin and skeleton, and in medical illustration they are largely replaced by subtle abstractions that turn the body toward the domains of geometry, architecture, or sculpture – or toward the weightlessness of the cathode ray tube.“⁸⁸⁵

Der Horrorfilm, insbesondere der Slasher Film, bricht dagegen zunächst mit den rationalisierenden oder ästhetisierenden, an die Traditionen der bildenden Kunst angeschlossenen Darstellungsverfahren. Er führt die Haut als durchlässige Grenzfläche vor, zeigt sie in ihrer Durchdringbarkeit und Verletzlichkeit. Im Gegensatz zur der anatomischen Öffnung des Leibes stellt er das Durch-

882 Manfred Skopec, Helmut Gröger (Hg.): *Anatomie als Kunst*.

883 Ebd.

884 Auch die zeitgenössischen medizinischen Darstellungen des Körperinneren folgen diesen Prinzipien, wenn auch mit anderen Verfahren. Besonders das Prinzip der Abstraktion ist für die aktuellen Bilder vom Körperinneren, wie sie durch PET (Positron-Emission Tomography), CAT (Computerized Axial Tomography) und MRI (Magnetic Resonance Imaging) erzeugt werden, kennzeichnend.

885 James Elkins: *Pictures of the Body. Pain and Metamorphosis*, S. 134.

dringen der Körperhülle nachdrücklich als einen Akt unstrukturierter Vorgehens dar. Das gewaltsame, planlose Eindringen in das Leibesinnere mit Messern, Dolchen, Äxten und Sägen zerstört die Ordnung des Körperinneren, wie sie von den medizinischen Verfahren der Visualisierung entworfen wird und wie sie in gegenwärtigen kulturellen Körpervorstellungen verankert ist. Der im Horrorfilm geöffnete Körper ist somit zunächst als ein Gegenentwurf zu dem geordneten und klar strukturierten, mitunter auch ästhetisierten Bild vom Körperinneren zu sehen, das die anatomischen Darstellungen projizieren.

VII.4. Das Körperinnere als Topos des Schreckens

Es konnte oben gezeigt werden, inwiefern die Vorstellung des Körpers von einer räumlich gedachten Ordnung bestimmt wird, die ihn in Innen- und Außenraum unterteilt. Auch wurde dargestellt, dass das Körperinnere seit der frühen Neuzeit in anatomischen Diskursen wie auch in der Kunst als *verborgener Raum* aufgefasst wird, den es sichtbar zu machen gilt. Gerade weil er sich den Blicken zunächst entzieht, wird der Körperinnenraum zu einem Ort und einer Quelle der Neugierde.

„Die Haut ist nicht transparent, der Blick ins Innere bleibt auf ihrer Oberfläche haften. Was im Inneren geschieht, muß vorgestellt werden. In Vorstellungen über etwas, das im Inneren des Menschen prozessiert, wird wiederum ein Bild des Außen einer Membran eingegeben: eine Schachtelung.“⁸⁸⁶

Es soll also sichtbar werden, was sich hinter oder unter dieser Oberfläche verbirgt. Daher dringen Blicke, anatomische Instrumente und bildproduzierende Apparate durch die Haut in das Innere des Organismus ein. Unter dem fragmentarisierenden Blick und den Schnitten der Anatomie zerfallen die individuellen Züge und Merkmale des Körpers und seine von der Haut umhüllte und begrenzte Einheit:

„Das Individuum als das Unteilbare löst sich im Geschehen der Sektion durch Schnitte und Verwesung auf.“⁸⁸⁷

Diesem kulturellen Bestreben, das Innere des Körpers sichtbar zu machen, steht jedoch ein Moment nahezu antagonistisch gegenüber: das Moment des Schreckens, das mit der Vorstellung von der Öffnung des menschlichen Körpers und dem Anblick des Leibesinneren verbunden ist. Das Öffnen des Körpers wird als krisenhaft und beunruhigend wahrgenommen, die Vorstellung, dass das Körperinnere nach außen tritt, generiert zudem, wie bereits gezeigt werden konnte, überwiegend Ekel.⁸⁸⁸ Somit ist das Eindringen in das Körperinnere in ein Spannungsfeld eingebettet, das sich zwischen dem Streben nach

886 Karl-Joseph Pazzini: *Haut*, S. 157.

887 Peter Moeschl: *Die Bilder des Körpers. Zur sinnlichen Wahrnehmung in der Medizin und im Alltag*, S. 82.

888 S. dazu Gisela Schneider: *Über den Anblick des eröffneten Leichnams*.

Sichtbarkeit und Sichtbarmachung sowie dem Schrecken und Ekel, den genau dieses auslöst, aufbaut. Die drei folgenden Zitate beschreiben eloquent das Grauen vor dem geöffneten Leib und die damit einhergehende Furcht vor dem Blick in sein Inneres:

„Wenn du auch die nötige Liebe für diese Sachen haben magst, so wirst du vielleicht durch deinen Magen davon abgehalten werden, und wenn dieser dich nicht davon abhält, dann wird die Furcht, die Nachtzeit in der Gesellschaft solcher gevierteilter und enthäuteter, schrecklich aussehender Leichen zu verbringen, dich vielleicht abschrecken.“⁸⁸⁹

„Ich müsste sie [die zu untersuchenden Körper] also tot untersuchen, sie aufschneiden, ihre Knochen herausholen, ihre zuckenden Eingeweide durchwühlen! Welch gräuliche Einrichtung ist ein anatomisches Theater, stinkende Leichname, fahles, schleimiges Fleisch, Blut, die ekelhaften Gedärme, scheußliche Gerippe und pestilenzartige Ausdünstungen!“⁸⁹⁰

„Der Anblick der menschlichen Fleischkammer, der abgetrennten Glieder, der fratzenhaften Köpfe, der blutigen Senkgrube, in der wir herumliegen, der empörende Geruch, der von all dem ausströmte, alles das erfüllte mich mit einem solchen Abscheu, daß ich die Flucht ergriff [...]“.⁸⁹¹

Die mit dem Anblick des geöffneten Leichnams und seiner zertrennten und zerstückelten Einzelteile einhergehenden Empfindungen von Furcht und Grauen sind weitverbreitete kulturelle Empfindungen, die jedoch nicht als universelle oder als naturgegebene Reaktionen gewertet werden können. Vielmehr werden in diesen Empfindungen deutlich die westlichen, kulturell bedingten Körperwahrnehmungen sichtbar, die von Vorstellungen wie Intaktheit, Abgeschlossenheit und Individualität des menschlichen Leibes geprägt sind.

Wie die bisherige Untersuchung nahelegt, sind es besonders zwei Momente, die die Öffnung des Körpers als grauenerregend erscheinen lassen: Zunächst erscheint sie schrecklich, weil die identitätsstiftende Oberfläche des Körpers zerstört wird. Der Moment, in dem die abgrenzende Hauthülle geöffnet und entfernt wird, erscheint als Auflösung von körperlichen Abgrenzungen und damit als Auflösung von Identität, die sich gerade auch durch Körpergrenzen konstituiert. Durch dieses Entgrenzungsmoment scheint auch die strikte Trennung zwischen dem körperlichem Selbst und dem Anderen

889 Leonardo da Vinci: Tagebücher und Aufzeichnungen, S. 91.

890 Jean Jacques Rousseau: Schriften, S. 724, zitiert nach Pozsgai: Topographie des Authentischen.

891 Zitiert nach H. Roessler: Hector Berlioz und seine medizinische Karriere, S. 2. In den angeführten Beschreibungen lassen sich in der Darstellung des empfundenen Schreckens teilweise typische Elemente aus der Rhetorik und der Ikonographie des Horrors wiedererkennen: die Einsamkeit, die Nacht, Blut und Verwesung, der Leichnam, die Gegenwart des Todes usw. In der Bildlichkeit des geöffneten Körperinneren und der zerlegten Leiche überschneiden sich disparate Diskurse.

gefährdet.⁸⁹² Andererseits wird der Anblick des geöffneten Leibes als unerträglich wahrgenommen, da er die Ordnung des Körpers zerstört: Inneres tritt nach außen.⁸⁹³ Die Durchtrennung und Öffnung der Körperhülle lässt die Grenze zwischen Körperinnerem und Außenwelt durchlässig werden; dem Auge sonst Verborgenes wird sichtbar, Blut, Flüssigkeiten, inneres Gewebe und Organe brechen hervor. Im Hervortreten des Körperinneren ist somit immer auch eine Gefährdung des kulturell fixierten Körperbildes impliziert, da die Wahrnehmung des Körpers als ein abgeschlossenes Behältnis mit unversehrter Oberfläche verletzt und aufgehoben wird. Schließlich ist auch der Aspekt einer Ordnung des Körpers für die Empfindungen von Schreck und Grauen relevant – einer Ordnung des Körpers, die bei seiner Öffnung und Zerstückelung zerstört wird. Die Struktur des Körpers löst sich im Augenblick, in dem er eröffnet wird, auf, Deformierungen entstehen, Sekrete fließen aus, Organe quellen hervor.

Was Žižek hier für *The Elephantman* konstatiert, gilt daher für viele Darstellungen des geöffneten Leibes im Horrorfilm: Der Betrachter begegnet „[...] nichts anderem als dem Körper, dem die Haut abgezogen wurde“.⁸⁹⁴ Dieser Blick auf das geöffnete Leibesinnere erschüttert das „wesentlichste, phänomenologische Verhältnis zum lebenden Körper, das auf der radikalen Trennung zwischen der Oberfläche der Haut und dem, was sich darunter befindet, beruht.“⁸⁹⁵ Das Verhältnis zwischen Oberfläche und Innenraum wird instabil.

„Wir möchten an die Unheimlichkeit, ja an den Ekel erinnern, der uns befällt, wenn wir versuchen uns vorzustellen, was unter der Oberfläche eines schönen nackten Körpers vor sich geht – Muskeln, Lymphdrüsen, Venen ... kurz gefasst: Unser Verhältnis zum Körper setzt den Ausschluß dessen, was sich unter der Oberfläche befindet, voraus; und dieser Ausschluß ist ein Effekt der symbolischen Ordnung, er kann nur erscheinen, sofern die körperliche Realität von der Sprache strukturiert wird. In der symbolischen Ordnung sind wir nicht wirklich nackt, auch wenn wir keine Kleider tragen, da die Haut selbst als „Kleid des Fleisches“ dient.“⁸⁹⁶

892 Die für die Identitätserfahrung grundlegende Wahrnehmung von körperlichen Abgrenzungen ist nach Schneider die Ursache für die heftige Abwehr, die der geöffnete Körper hervorruft: „Neben dieser Unstrukturiertheit [der Eindrücke] liegt auch hier der eigentliche Schrecken in einer massiven Identitätsbedrohung. [...] Sehen wir uns nun einem menschlichen Leichnam gegenüber, zergliedert, aufgeschnitten und z.B. in der Pathologie wie ausgeweidet, so brechen unsere Möglichkeiten, unser Identitätsgefühl durch Identifizierung und Abgrenzung zusammengehalten, zusammen. Archaische Auflösungsängste werden in uns lebendig, wir haben das Empfinden, in ein Nichts zu fallen, was sich als Schwindel oder gar als Ohnmacht äußern kann [...]“ Gisela Schneider: Über den Anblick des eröffneten Leichnams, S.198.

893 So wird das Innere des Körpers – in Umkehrung zu den Bemühungen der Anatomie – sonst auch meist zurückgedrängt. Wenn als Folge einer Verletzung oder eines Unfalls eine neue Körperöffnung entsteht, durch die Körperinneres nach Außen quellen könnte, wird diese sofort mit zahlreichen Hilfsmitteln verschlossen: mit Verbänden, Nähten, Knoten, Nadeln, Klammern usf. James Elkins: *Pictures of the Body. Pain and Metamorphosis*, S. 112ff.

894 Slavoj Žižek: *Metastasen des Genießens*, S. 90.

895 Ebd., S. 98.

896 Ebd., S. 98.

Der Blick des Horrorfilms in das Innere des Leibes folgt nicht den diskursiv festgelegten Wahrnehmungsstrukturen, sondern negiert diese.⁸⁹⁷ Das unsichtbare und gelegnete – das nach Žižek ausgeschlossene – Körperinnere kehrt sich nach außen.

Jeepers Creepers (USA, 2001) kreist um die Themen des Einverleibens und Konservierens von Organen – ein gerade in Bezug auf den Körper kulturell tabuisierter, zumindest aber mit Schrecken belegter Vorstellungskomplex.⁸⁹⁸ Ein phantastisches Wesen, ein *Creeper*, zerstört die Ordnung des Körpers, da es sich von einzelnen Körperteilen oder Organen ausgewählter Menschen nährt. Um zu dem jeweils begehrten Organ (Herz, Lungen, Zunge, Augen usw.) zu gelangen, zerbohrt und zerwühlt es den Körper seiner Opfer und hinterlässt ihn geöffnet, lückenhaft und beraubt. Auf diese Weise wird der Körper geöffnet, die anatomische Ordnung des Körperinneren zerstört. Anstelle des einzelnen Organs klafft als Zeichen der Beraubung eine blutige Höhle, die der Blick anstelle der gewohnten organischen Struktur erfasst. In Bezug auf die aufgefundenen, ihrer Organe „beraubten“ Opfer fällt der Satz: „It's not like watching a movie – there are parts missing.“ Durch die Abwesenheit des geraubten Organs wird der Blick noch tiefer ins Körperinnere gelenkt, hinter dem geöffneten Körperinnenraum ein zweiter eröffnet, so dass sich die Körpertiefe verdoppelt. In der letzten Einstellung des Films hängt der seiner Augen beraubte Leichnam eines Opfers wie eine formlose Hülle von einer Deckenbefestigung herab. Der *Creeper* steht dahinter und blickt durch die augenlose Körperhülle – mit den Augen des Opfers, die er sich einverleibt hat. Die Körpertiefe wird durch dieses Arrangement verdoppelt. Dennoch wird in *Jeepers Creepers* die anatomische Ordnung des Körpers, wenn auch unvollkommen, wieder hergestellt. Zum einen präpariert das Wesen die geraubten Leichname, indem es die geöffneten Leiber wieder zunäht, die Lücken, die es zurückgelassen hat, wieder verschließt. In mehreren Einstellungen werden die mit langen Narben versehenen Körper gezeigt, wobei die Narben die Nahtstellen der Wiederverschließung des Leibes sind. In einer Sequenz zu Beginn des Films sind die kunstvoll vernähten und zusammenge-
nähten Leichen zu phantastischen Stilleben arrangiert worden. Mit ihrer zudem glatt und glänzend präparierten Oberfläche gleichen sie den oben erwähnten anatomischen Wachsfiguren. Zum anderen erfüllen die geraubten Organe bei ihrem neuen Besitzer – metonymisch – den gleichen Zweck wie zuvor. Einmal verschlungen verleihen die Augen dem Wesen so beispielsweise neue Sehkraft, das Herz ihm Stärke und Mut usw. Die Warnung vor dem monströsen Wesen lautet: „It eats lungs so it can breathe and eyes so it can see“. In einem anderen (phantastischen) Körper treten die Organe also wieder in die bekannte organische und anatomische Ordnung ein – jedoch in

897 Peter Moeschel: Die Bilder des Körpers, S. 288f.

898 Was die Filmkritik *Jeepers Creepers* auch als Methode vorwirft: „The film cannibalises ideas and images from so many other film chillers“. Tatsächlich lassen sich narrative Elemente und Motive aus vielen anderen Horrorfilmen in *Jeepers Creepers* wiederfinden: Die unheilvoll sich an einem Ort versammelnden Rabenvögel aus *Birds* (Alfred Hitchcock, 1963), der dunkle und bedrohliche Lastwagen, der die Protagonisten zunächst ohne ersichtlichen Grund über einsame Straßen verfolgt aus *Duel* (Steven Spielberg, 1971) sowie die Motive des Kannibalismus, die bereits besonders eindrücklich in *The Texas Chainsaw Massacre* (Tobe Hooper, 1974) und *The Silence of the Lambs* (Jonathan Demme, 1990) thematisiert werden.

Form einer dysfunktionalen Kopie. Es zeigt sich also, dass der Schrecken des offenen und zerstückelten Körpers in *Jeepers Creepers* wieder abgemildert wird, indem der Film die Ordnung des Körpers trotz aller Verletzungen, Verstümmelungen und kannibalistischen Verzehrungen nach ihrer Desintegration wiederherzustellen sucht.

VII.5. Die Visualisierung des Körperinneren

Der Blick ins Innere des Körpers bleibt also auf der Oberfläche, der Haut, haften. Das dahinter oder darunter Liegende muss vorgestellt werden. Daher wird nicht nur die Haut zur Projektionsfläche, sondern eben auch das von ihr Umhüllte wird zu einem Projektionsraum, in dem sich die Vorstellung vom Körperinneren entfaltet. Da er nicht unmittelbar einsichtig ist, erscheint der hinter oder unter der Haut liegende Organismus als ein geheimnisvoller Ort, der Fragestellungen, Phantasmen und Ängste generiert.

„Der Leib ist undurchsichtig. Er ist ein Ort verborgenen Geschehens. Solange der Mensch lebt, lässt sich sein Körper nicht öffnen, sein Inneres lässt sich nicht entschlüsseln, nicht sehen.“⁸⁹⁹

Die oben dargestellten Verfahren der Sektion und der anatomischen Darstellung, die sich in der frühen Neuzeit ausbilden, lassen sich daher als Strategien der Sichtbarmachung des verborgenen Körperinnenraums auffassen, die – historisch diversifiziert sowie unter veränderten technischen Vorzeichen – bis in die Gegenwartskultur heranreichen.⁹⁰⁰ Gerade die oben dargestellten Strategien in der medizinischen Abbildung weisen auf die Nachdrücklichkeit des Anliegens hin, das Körperinnere sichtbar zu machen. Zwar wird der Anblick des geöffneten Körpers als krisenhaft und erschreckend erfahren, gleichzeitig gewährleistet jedoch eine Vielzahl von Praktiken, dass dieser durch Rationalisierung und/oder Ästhetisierung abgemildert und somit kulturell tolerierbar gemacht wird. Auf diese Weise wird ermöglicht, das Körperinnere repräsentierbar, es *sichtbar* werden zu lassen.

Die Szenarien des Horrorfilms teilen, bei aller Diversifikation in der Umsetzung, das Anliegen der Visualisierung des Körperinneren.⁹⁰¹ Aber in der

899 Barbara Duden: *Geschichte unter der Haut*, S. 125.

900 Wie am Beispiel der anatomischen Wachsmoulagen nachgewiesen werden konnte. Als weitere Visualisierungstechniken wären Röntgenbild, Computertomographie, Ultraschall usw. aufzufassen.

901 Dass der offene Körper nicht nur Schrecken erzeugt, sondern dass vielmehr der Blick ins Innere des Leibes auch als faszinierend wahrgenommen wird und Neugierde erregt, darauf verweisen die bereits erörterten Praktiken seiner öffentlichen Zurschaustellung, wie die anatomischen Theater und die Wachsmoulagen. Ergänzend sei der „gläserne Mensch“ genannt, der im frühen 20. Jahrhundert die Betrachtung des Körperinneren ohne Schrecken und Ekel erlaubt, da er fixiert, formenstarr, klar und transparent ist. Als ein später Nachfahre der anatomischen Spektakel mag die Ausstellung „Körperwelten“ gelten, über die sich eine kontrovers geführte Auseinandersetzung entsponnen hat, die sich hauptsächlich mit der juristischen und ethischen Problematik befasst, die mit der Ausstellung von Leichnamen verbunden ist. Für die hier ver-

Repräsentation des Körperinneren im Horrorfilm werden erhebliche Differenzen zur medizinisch-anatomischen Darstellung sichtbar: Zwar zielt auch der Horrorfilm auf die Bloßlegung des Leibesinneren ab – aber das Moment dieses Sichtbar-werdens will nachdrücklich als Beunruhigung und Grauen, als Faszination und Schaulust gelesen werden.

„Wir erfahren, wie der Killer das Geheimnis des Körpers, sei er männlich, weiblich oder gar tierisch, erkundet. [...] Wir folgen mit derselben (Neu)Gier dem erzählenden Mörder, der wissen will, was sich hinter der äußersten Hülle, der menschlichen Haut versteckt, der es uns mitteilt – nicht selten sich der Lustmaschinerie der Pornographie bedienend.“⁹⁰²

Auch der Horrorfilm stellt sich damit als ein Verfahren zur Überwindung der Unsichtbarkeit der Körperhülle dar; ein Verfahren allerdings, das im Gegensatz zum „rationalisierten“ Bild des Körpers in der anatomisch-medizinischen Tradition ein phantasmatisches, schockierendes und unübersichtliches Abbild des Körperinneren erzeugt. Der Blick des Horrorfilms sucht im Körperinneren eben nicht nach einer wiedererkennbaren Ordnung; vielmehr zerstört er vehement die Strukturen des medizinisch-ästhetischen Körperentwurfs.

Das visuelle Eindringen in den Körper, das auf eine Bloßlegung und Sichtbarmachung seines Inneren abzielt, hat Linda Williams als den spezifisch „pornographischen Blick“ bezeichnet.⁹⁰³ Sie erläutert am Beispiel des pornographischen Films, wie sich der Blick in das Innere des Körpers als ein Drang nach Wissen und Geständnissen verstehen lässt, der die unsichtbaren „Wahrheiten“ des Körpers ans Licht befördern soll.⁹⁰⁴ Der Voyeurismus sei

folgten Fragen ist der Aspekt der vermeintlich „sensationalistischen“ Zurschaustellungen von toten Körpern interessant. Der Ausstellungskatalog wirbt damit, dass es sich bei den Exponaten nicht um „künstliche Anatomiemodelle, sondern wirkliche Tote“ handle. Aus diesem Grund wird der Ausstellung eine „profane Körperästhetik“ und ein „sensationalistisches Spiel mit dem eigenen Ekel“ attestiert. S. dazu: Landesmuseum für Technik und Arbeit (Hg.): Körperwelten. Einblicke in den menschlichen Körper. Zur Diskussion um die Ausstellung s. Franz Josef Wetz, Brigitte Tag (Hg.): Schöne, neue Körperwelten.

902 Annette Keck, Ralph J. Poole (Hg.): Serial Killers. Das Buch der blutigen Taten, S. 229. Die Autoren beziehen sich in ihrem Nachwort auf die Textsammlung zum Thema Serienmörder. Was aber hier als das Vergnügen am literarischen Text ausgemacht wird, gilt in noch größerem Maß für den Film, der das aufgedeckte Geheimnis des Körperinneren mit seinen spezifischen Verfahren naturalistisch und scheinbar lebensecht simulieren kann.

903 Linda Williams: Hard Core. Macht, Lust und die Traditionen des pornographischen Films. Die speziellen Fragestellungen, die das Thema der Pornographie aufwirft, können hier nicht aufgegriffen werden.

904 Vor dem Hintergrund der von Williams vertretenen Position, dass der pornographische Film die vollständige, bildliche Enthüllung der verborgenen, körperlichen Mechanismen anstrebe, wäre der Titel eines pornographischen Films aus dem Jahr 1927, *Wonders of the Unseen World*, programmatisch zu verstehen. Er wäre darüber hinaus als ebenso zutreffend für die spektakuläre Inszenierung des Körperinneren aufzufassen, die viele Horrorfilme auszeichnet, wie auch für einen Science Fiction-Film wie *The Fantastic Voyage*, der

wie ein Erkenntnistrieb strukturiert, der danach suche, die dem Blick und dem Wissen entzogenen körperlichen Orte sichtbar zu machen, mehr noch, sie ihm geständnishaft zu entreißen. Hier rekurriert Williams auf eine These, die Foucault in *Der Wille zum Wissen* entwickelt und die in Kapitel II bereits diskutiert worden ist: dass das Geständnis zur vorherrschenden Form der Rede über Sexualität geworden sei. Sie entwickelt den Gedanken insofern weiter, als dass der kinematographische Apparat diese dem Körper entrissenen Geständnisse und Wahrheiten überhaupt erst sichtbar machen kann und sie zudem aufzeichnet und reproduziert. Der (pornographische) Film stellt sich somit als die vergegenständlichte Schaulust dar, die den Blick auf und in den Körper antreibt und ermöglicht.⁹⁰⁵ Mit den Merkmalen des pornographischen Blicks lässt sich auch der Blick in den Körper im Horrorfilm beschreiben. Das „Prinzip der maximalen Sichtbarkeit“, das nach Williams über die Visualisierungsstrategien des pornographischen Blicks regiert, wirkt auch im Anliegen des Horrorfilms, das unsichtbare Körperinnere zu enthüllen, den Körper sozusagen zu enthäuten und auszustellen.⁹⁰⁶

„These films literalize obscenity. In their insistence on cannibalism and on the dismemberment of the human body, their lurid display of extruded viscera, they deliberately and directly present to the eye something that should not be seen, that *cannot* be seen. [...] The zombies’ almost ritualistic violation of the flesh allows me to regard, for an ephemeral instant, what is normally invisible: the hidden insides of bodies, their mysterious and impenetrable interiority.“⁹⁰⁷

Nach Williams ist dem Film als Medium das Anliegen der Sichtbarmachung des Physischen überhaupt inhärent. Wie bereits in Kapitel II, im Zusammenhang mit der Repräsentation des Körpers im Film, dargestellt wurde, ist es eines der zentralen Eigenschaften des Films, den Körper aufzuzeichnen, ihn zu reproduzieren, ihn zu projizieren, ihn zur Schau zu stellen.⁹⁰⁸ Dass die Geschichte der kinematographischen Apparatur einen ihrer Anfangspunkte in den komplizierten Aufzeichnungsanordnungen eines Eadweard Muybrides findet, der am Ende des 19. Jahrhunderts zunächst den Bewegungsablauf des Pferdes, dann den des Menschen aufzeichnet, ist für dieses Anliegen des Films kennzeichnend.⁹⁰⁹ In den Aufzeichnungsapparaten des 19. Jahrhun-

die Entdeckung des Körperinneren in die Metapher einer Reise in eine unbekannte Welt einkleidet.

905 Dabei bezieht Williams diese These besonders auf den dem pornographischen Film immanenten Widerspruch, dass es einerseits sein Anliegen sei, gerade das Moment der weiblichen Lust aufzuzeigen, dieses aber andererseits anatomisch gewissermaßen „unsichtbar“ ist. Somit zeige sich der pornographische Film als „Versuch, das unwillkürliche Geständnis körperlicher Lust“ sichtbar zu machen. Linda Williams: *Hard Core*, S. 84.

906 Es ist in diesem Zusammenhang aufschlussreich, dass die bevorzugte Kameraeinstellung des Horrorfilms um Öffnungen der Körperoberfläche zu zeigen, die nahe ist.

907 Steven Shaviro: *The Cinematic Body*, S. 100.

908 Nach Williams zählt auch die Festschreibung geschlechtlicher Differenzen des Körpers in der kinematographischen Repräsentation dazu. S. Linda Williams: *Film Body: An Implantation of Perversions*.

909 S. Lorenz Engell: *Bewegen beschreiben. Theorie zur Filmgeschichte*, bes. S. 41–49.

derts, den „Maschinen des Visuellen“⁹¹⁰, vergegenständlichen sich die auf den Körper abzielenden Befragungsverfahren, die versuchen ihm seine geheimen und unsichtbaren „Wahrheiten“ zu entreißen. Die für das 19. Jahrhundert konstatierte „visuelle Obsession“ manifestiert sich auch und gerade in den Verfahren, die den Blick auf und in den Körper ermöglichen und dokumentieren. Es lässt sich im Hinblick auf den Körper eine Kontinuität der Techniken des Sichtbarmachens⁹¹¹ konstatieren, die mit den oben diskutierten anatomischen Abbildungen einsetzt und in den modernen Verfahren der Photographie oder des Röntgenbildes kulminiert.⁹¹²

„The second half of the nineteenth century lives in a sort of frenzy of the visible. It is, of course, the effect of the social multiplications of images: ever wider distribution of illustrated papers, waves of prints, caricatures, etc. The effect also, however, of something of a geographical extension of the field of the visible and the representable: by journeys, explorations, colonisations, the whole world becomes visible at the same time that it becomes appropriable. [...] Thanks to the same principles of mechanical repetition, the movements of men and animals become in some sort more visible than they had been: movement becomes a visible mechanics. The mechanical opens out and multiplies the visible and between them is established a complicity all the stronger in that the codes of analogical figuration slip irresistibly from painting to photography and then from the latter to cinematography.“⁹¹³

Im Hinblick auf den Körper sind es neben der filmischen Apparatur und Projektion, die im zunächst ganz wörtlichen Sinn als Kinematographie, als Bewegungsbeschreibung, entstehen, auch die nahezu zeitgleich entwickelten Verfahren der Röntgenaufnahme⁹¹⁴, die Sichtbarmachung von Krankheitserregern mittels der im 19. Jahrhundert verbesserten Mikroskopie sowie die Entwicklung des Zystoskops⁹¹⁵, die die „Ausdehnung der Felder des Sichtbaren und Darstellbaren“⁹¹⁶ erzeugen. Wie die photographischen Reihenaufnahmen Muybridges lassen sich auch die Graphen und Chronophotographien

910 Jean-Louis Comolli: *Machines of the Visible*.

911 Eine ausführliche Untersuchung darüber, wie im 18. Jahrhundert das Wissen über den Körper in Abbildungen fixiert und damit in visuelle Repräsentationen übersetzt wird, hat Stafford vorgelegt. Sie schreibt: „The illustrative drive to turn elusive information into riveting spectacle, or into palpable demonstration, was one of the chief educational tools for attaining enlightenment“. Das Wissen über den Körper und die nicht wahrnehmbaren Vorgänge in seinem Inneren bildet sich also über die Techniken der Sichtbarmachung aus, die ihrerseits das Bild des Körpers gleichzeitig erschließen und konstruieren. Barbara Maria Stafford: *Body Criticism*, S. 17.

912 Zur Photographie im 19. Jahrhundert als einem Medium, das sich an den Schnittstellen von Wissenschaft, Technologie und Kunst herausbildet, s. Peter Geimer (Hg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit*. Die Beiträge darin untersuchen, inwiefern die Photographie Bildwelten erzeugt, die nicht im Bereich dessen liegen, was der Mensch mit seinen Sinnen wahrnehmen kann, und die somit gleichzeitig den Raum des Sichtbaren und des Wissens ausweiten.

913 Jean-Louis Comolli: *Machines of the Visible*, S. 122f.

914 Kathodenstrahlen, Wilhelm Conrad Röntgen, 1895.

915 Blasenspiegel, Maximilian Nitze (1848-1906).

916 Jean-Louis Comolli: *Machines of the Visible*, S. 122f.

Etienne Jules Mareys unter die Techniken einreihen, die physische Prozesse zeigen und aufzeichnen, die vom Menschen nicht wahrgenommen werden können. Die Daten, die diese Aufzeichnungsapparate liefern, lassen eine unbekannte und unsichtbare Welt, hier die der körperlichen Bewegungsabläufe, erstmals erkennbar werden.⁹¹⁷ Sie sind in diesem Sinn „Enthüllungen“ des Körpers.

Die Hegemonie des Visuellen, die Comolli dem 19. Jahrhundert attestiert, ist in vielleicht sogar gesteigerter Form durchaus auch für die gegenwärtige Kultur zu konstatieren – der Versuch des Horrorfilms, das Körperinnere an die sichtbare Oberfläche treten zu lassen, es abzubilden und zu inszenieren, führt die „Strategien der maximalen Sichtbarkeit“ zu einem konsequenten Ende – angereichert mit dem Moment des Spektakulären und Phantastischen.

917 Joel Snyder: Sichtbarmachung und Sichtbarkeit, S. 146. Snyder hebt zudem hervor, dass durch die Geräte und ihre Aufzeichnungen nicht nur der Zugang zu einer bisher unbekannten Welt ermöglicht wird, sondern dass sie auch ihre eigenen Forschungsfelder konstituieren, deren Grenzen sie selber abstecken.