

VIII. SCHLUSS

Der postklassische Horrorfilm versucht Unzeigbares zu zeigen: Einerseits sucht er das Phantastische und Unvorstellbare sichtbar zu machen, andererseits visualisiert er gerade in Bezug auf das Physische angstbesetzte, kulturell tabuisierte oder verdrängte Topoi, wie die Beispiele von Monstrosität, Krankheit, Sterben und Tod belegen. An der Fülle der Körperbilder, die das Genre generiert, wird allerdings auch sichtbar, dass diese Topoi diversifiziert verhandelt und repräsentiert werden und sich daher keineswegs eine konsistente Position des Horrorfilms zu den jeweiligen Thematiken festhalten lässt. Vielmehr zeigen sich die vom Horrorfilm entworfenen Bilder der monströsen, kranken, sterbenden und toten Körper als heterogen und disparat. So sind in diesen Bildern Momente des Angst- oder Schreckenerzeugenden mit dem Spektakulären, dem (kinematographisch) Überwältigenden und Verblüffenden verklammert. Sie lassen sich als Phantasien lesen, in denen Ängste verhandelt und affirmiert werden, sie erscheinen aber auch als durchaus attraktive Wunschphantasien von Unsterblichkeit, von phantastischen Fähigkeiten und Zuständen, von dem Abstreifen zivilisatorischer Schichten der körperlichen Enkulturation und Zurichtung. So wird begreiflich, inwiefern diese Körperbilder nicht nur Grauen, Ekel und Schrecken, sondern gleichzeitig auch Vergnügen generieren können.

Es ließ sich darüber hinaus zeigen, dass das Feld des Horrorfilms sich durch ikonographische, thematische und narrative Heterogenität ebenso auszeichnet wie durch historische Diskontinuität, da es nicht möglich ist, eine große, ungebrochene Entwicklungslinie von der Entstehung des Horrorgenres bis zu den aktuellen Filmen zu ziehen. Nachgewiesen werden konnte allerdings der starke Einfluss von zeitlich vorgelagerten, populären Unterhaltungsformen auf den postklassischen Horrorfilm, wie sich am Beispiel des theatralischen Horrors des Sensationsstücks und des Grand Guignol einerseits, wie auch an einer öffentlichen Kultur des Spektakulären andererseits zeigen ließ, wobei unter letzteres auch die so genannten „Freak Shows“ zu zählen wären, also die Ausstellung fehlgebildeter Menschen, wie sie im 18. und 19. Jahrhundert praktiziert wurde, sowie bedingt auch die *morgue*, das berühmte Pariser Leichenschauhaus, das in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einer auch von Touristen aufgesuchten Attraktion avancierte. Diese bestehenden kulturellen Unterhaltungs- und Repräsentationsformationen gehen in den postklassischen Horrorfilm ein, der ebenfalls die Zurschaustellung einer als abweichend oder tabuisiert wahrgenommenen Körperlichkeit als Spektakel und Sensation fokussiert. Gleichwohl gehen diese Unterhaltungsformen nicht vollständig im Horrorfilm auf, da sich durch die mediale Vermittlung und differierende Rezeptionsformen und -situationen deutliche Unterschiede eröffnen. In manchen filmischen Narrations- und Inszenierungsverfahren, die auf die Erzeugung von Spektakulärem und Verblüffendem abzielen, werden die frühen Formen populärer Unterhaltung aber als

direkte Bezüge ebenso sichtbar wie sie sich auch in den Anliegen des postklassischen Horrorkinos spiegeln, eine Plattform bereitzustellen, auf der Abweichendes, Anderes und Furchteinflößendes als Schaustück, als Sensation repräsentiert wird und öffentlich rezipiert werden kann.

Es wurden verschiedene prägnante Bilder des Körpers als Ort des Schreckens und der Furcht, die der postklassische Horrorfilm anbietet, diskutiert. Im Bild des alternenden, sterbenden und verwesenden Körpers wird, wie gezeigt werden konnte, gerade die Vorstellung von physischer Ganzheit und Integrität in einem resignativen, mitunter nihilistischen Gestus demontiert. Zum Schreckensbild geronnen, scheinen diese Körperbilder einen Tod zu visualisieren, der umso grauenhafter wird, da die traditionellen, religiösen oder rituellen Bewältigungsverfahren des Sterbens an Bedeutung verloren haben. Das Motiv der „schönen Leiche“ verschleiert und verleugnet dagegen gerade die bedrohliche Desintegration von Identität und Intaktheit des Leibes nach dem Tod. Selbst die durchbohrte und versehrte weibliche Leiche erscheint vielfach als arrangiertes und stilisiertes *tableau*, in dem die Schönheit der toten Frau verdinglicht wird. Mit dem immateriellen, ätherischen und diffusen Körper des Gespenstes entwickelt der Horrorfilm dagegen einen Beitrag zu den bestehenden Todesvorstellungen, der auffallend häufig von christlichen Vorstellungen geprägt ist, wobei diese sich allerdings nur als vage, mitunter auch synkretistische Bezüge lesbar machen lassen. Deutlich wird in der Gespenstergeschichte die Frage nach einem Leben nach dem Tod gestellt, wobei (christliche) Jenseitsvorstellungen in dieser Fragestellung erkennbar werden. In der Figur des Gespenstes scheinen sich Hoffnung auf oder die Furcht vor einem jenseitigen Leben zu bestätigen. Der vielgestaltige und immaterielle Körper des Gespenstes zeigt eine mögliche Fortexistenz der individuellen leiblichen Gestalt an, die aber wie ein verlassenes, brüchiges Abbild wirkt. Die leibliche Einheit und Intaktheit nach dem Tod ist nur scheinbar gewahrt und durch Metamorphosen und Transformationen bedroht.

Im Bild des Körpers, der von phantastischen Krankheiten befallen ist, werden dagegen Ängste vor Verunreinigung verhandelt. Im Schreckensbild von Vampirismus oder einem „infektiösen“ Kannibalismus, wie er beispielsweise für die wiederbelebten Untoten der Zombiefilme kennzeichnend ist, wird die Furcht vor Verunreinigung vor allem als Furcht vor der Korrosion etablierter sozialer Grenzziehungen und Strukturen sichtbar. Der Krankheitserreger durchbricht Standes- und Klassengrenzen und negiert somit das komplexe System sozialer und kultureller Identitäten und Ordnungen. Die phantastische Krankheit bedroht daher niemals nur das Individuum, sondern immer auch den Gesellschaftskörper. Nicht dass der Biss des Vampirs oder des Kannibalen zunächst scheinbar tötet, macht daher die eigentliche Bedrohung dieser Wesen aus, sondern dass dieser Biss infektiös ist, die phantastische Krankheit überträgt und damit einen neuen Erreger erzeugt. Wenn im Horrorfilm mit allen Mitteln versucht wird, Vampire oder Zombies zu bekämpfen, werden darin in phantastisch übersteigerter Form die sozialen und kulturellen Abgrenzungsverfahren paraphrasiert, mit und in denen die Gesellschaft Verwerfungen von körperlichen Zuständen vornimmt, indem sie Pathologien definiert und benennt und Demarkationslinien zwischen Gesunden und Kranken zieht. Die Bedrohung dieser Ordnungen, ausformuliert im apokalyptischen Bild der Seuche, macht das eigentlich furchteinflößende Moment der phantastischen Infektion aus. Modifiziert, aber auch zugespitzt zeigt sich dieses Moment im Bild des parasitären Organismus, der in einen Wirtskörper

eindringt. Dieses bedrohliche Szenario verweist auf eine Metaphorik, die sich bereits im 19. Jahrhundert im Zusammenhang mit der Entstehung der Mikrobiologie ausbildet: Mit der Theorie von den Mikroorganismen als den Erregern und Überträgern von Infektionskrankheiten entsteht gleichzeitig eine neue Vorstellung, die bis in die Gegenwart hineinreicht: die eines unsichtbaren, aber ubiquitären und aggressiven Fremdkörpers, der in den menschlichen Leib eindringt, ihn besetzt und übernimmt. In den Szenarien, in denen sich feindliche Organismen des menschlichen Körpers bemächtigen, entwirft der Horrorfilm eine Bildlichkeit, die dem Mikroorganismus aggressive Intentionalität und die Fähigkeit der Tarnung, des Vervielfältigens und Kopierens zuschreibt. Er wird somit zu einer bedrohlichen Chiffre nicht nur für Verseuchung und Verschmutzung durch das Eindringen des Fremdkörpers, das physische Abgrenzungslinien negiert, sondern auch zu einer Schreckensvision für den Verlust von körperlicher Identität.

In der Darstellung der Haut, wie sie in Kapitel VII diskutiert wurde, besonders in der Vorstellung der Haut als einer durchlässigen Hülle des Körpers, lassen sich Aspekte herausheben, die es erlauben, Verbindungslinien zu der Metaphorik der Mikroorganismen zu ziehen. In Kapitel V ist gezeigt worden, wie vornehmlich im späten 19. Jahrhundert, aber auch bis in das 20. Jahrhundert hinein, Angst vor der Ubiquität der unsichtbaren Krankheitserreger virulent wird und bleibt und mit der Angst vor den ebenso unsichtbaren Vorgängen der Ansteckung, der Infiltration, der Verseuchung des Körpers durch die winzigen Lebewesen einhergeht. Infolge der Mikrobiologie wird die Körpergrenze nach einer Verfestigung wieder durchlässig und durchdringbar, wenn auch nun in einer mit dem menschlichen Auge nicht mehr wahrnehmbaren Dimension, die nur mit optischen Apparaten sichtbar gemacht werden kann. Der Zustand der Sauberkeit meint im späten 19. Jahrhundert und im 20. Jahrhundert die Abwesenheit von Mikroorganismen – die Asepsis. Verschluss und „gefestigt“ wird der stets gefährdete Körper nun durch die ebenso unsichtbare, biochemische „Schutzhülle“ der Medikamente.

Im Bild des monströsen Körpers bündeln sich heterogene Topoi: Das Monstrum stellt mit seiner phantastischen Leiblichkeit eine Verletzung der Naturgesetze und -kontinuitäten dar: In der Ordnung der Natur mit seinen nach Arten, Gattungen und Geschlechtern differenzierten Lebewesen findet es keinen Platz. Die irreguläre Abweichung von körperlicher Norm, die das Monstrum bezeichnet, unterläuft das System der strikten Unterscheidung von Arten und Gattungen nach anatomischen Merkmalen. Innerhalb der vorausgesetzten Naturkontinuität erscheint das Monstrum als ein Bruch, als Markierung eines nicht näher zu fassenden Unterschieds. Die Merkmale des monströsen Organismus wiederholen sich nicht; seine Gestalt lässt sich nicht in die Klassifikation einpassen und verletzt damit die Annahme von der Regelmäßigkeit der Natur. Die deviante Physis des Monstrums steht somit außerhalb dieser Ordnung der Natur und wird in Wissenssystemen, die auf dem Prinzip der Ordnung errichtet sind, notwendig als destabilisierendes Phänomen sichtbar.

Die monströse Gestalt des Tiermenschen wird im Horrorfilm zu einer Metapher des Bestialischen, Unmenschlichen schlechthin ausgestaltet. Das Schreckensbild des Grenzwesens, das menschlich und animalisch zugleich zu sein scheint, entwirft eine Vision vom Verlust der Vernunft, der rationalen Überlegenheit des Menschen über die Natur und von der unkontrollierbaren Entfesselung von Trieb, Bedürfnis und Affekt. Der ins Tierische verwandelte

Körper wird somit zum Sinnbild für die Bedrohung des Menschlichen durch das kreatürlich Naturhafte. Werwolf oder Katzenmensch bezeichnen die ins Grauenhafte verzeichnete Vision eines Menschen, der in die Natur zurückkehrt und die Grenzen seines sozialen Körpers verlässt. Wenn die Schilderungen dabei explizit den Körper als den gefährdeten Ort kennzeichnen, an dem die Naturverfallenheit zu einem zerstörerischen Ausbruch kommt, reproduzieren sie damit einen wohlbekannten Diskurs, der den Körper zum Sitz und Ausdruck der Naturbefangenheit des Menschen deklariert. In dieser Auffassung fungieren die Bedürfnisse, Triebe und Begierden des Leibes als Zeichen der Naturdeterminiertheit des Menschen. In der Figur des Tiermenschen eröffnet der Horrorfilm somit auch das antagonistische Spannungsfeld von Natur und Kultur und zeigt diesen Dualismus am phantastischen Körper des Monstrums auf.

Im geöffneten und zerstückelten Körper des Horrorfilms wird die Ordnung des Körpers zerstört und revoziert, die seine kulturelle Wahrnehmung bedingt. Im Rückgriff auf die Geschichte der anatomisch-medizinischen Darstellungsverfahren des geöffneten und fragmentarisierten Leibes konnte plausibel gemacht werden, dass diese sich als ordnungs- und sinnstiftende Strategien begreifen lassen, die den Schrecken des Leibesinneren abmildern sollen, die gleichzeitig das – zunächst unbegreifliche und unbekannte – Körperinnere kartographieren, indizieren und benennen. Somit wird eine wiedererkennbare Ordnung in das Körperinnere eingeschrieben, die einzelne Elemente klassifiziert und Strukturen etabliert. Diese Verfahren konvergieren mit spezifischen, auch aus der bildenden Kunst übernommenen Repräsentationsformen, die den geöffneten Leib als dreidimensional, die Elemente in ihm als differenziert und wiedererkennbar darstellen, die ihn ästhetisieren und stilisieren. In diesen Repräsentationen des offenen und fragmentarisierten Körpers werden neue Vorstellungen und ein neues Bild vom Körper erzeugt, dessen Ausdruck sie wiederum sind. Wenn berücksichtigt wird, dass das Körperinnere dem Menschen zunächst nicht unmittelbar einsichtig ist, können die Verfahren, mit denen das Körperinnere geordnet und abgebildet wird, als Strategien der Sichtbarmachung aufgefasst werden, die einen eigentlich verborgenen und unzugänglichen Ort visualisieren. Sie als naturgetreue Abbildungen zu verstehen, griffe dabei jedoch zu kurz, sie müssen gleichzeitig als Projektionen begriffen werden, die sich auf einen unbekannten Raum richten.

Vergleichbar mit den anatomischen Repräsentationen des Körperinneren zielt auch der postklassische Horrorfilm auf eine solche Visualisierung ab, jedoch nicht mit ordnendem Gestus, sondern in Form einer ebenso schockierenden wie spektakulären Enthüllung, die das Innere des Körpers und den Anblick der monströsen, zerstückelten oder verwesenen Physis zur Schau stellt. Als ein zentrales Anliegen des Horrorfilms lässt sich mithin also die Sichtbarmachung von Verborgenen oder Unvorstellbarem, von den phantastischen Zuständen und Mutationen des Körpers ausmachen. Diese erhalten dabei den Status einer enthüllten, bisher nie gesehenen physischen „Wahrheit“, die als phantastische, grauerregende, aber auch erstaunliche und überwältigende formuliert wird. Dennoch wird gleichzeitig diese vermeintliche Wahrheit, die den Sensationscharakter des Genres mitbegründet, in vielen Horrorfilmen als Effekt filmspezifischer Techniken und als Projektion explizit gemacht.

Sichtbarkeit ist auch in der schwarzromantischen Literatur ein zentraler Topos. Wenn auch der Horrorfilm diese immer wieder thematisiert, stellt er

sich nachdrücklich in ihre Tradition. Dabei problematisiert er gerade die scheinbar unmittelbare Evidenz des Sichtbaren: Ist die monströse und/oder grauenhafte Erscheinung „real“ oder ist sie Vision, Traum, Halluzination? Die Kategorien des Realen und Phantastischen oszillieren in Horrorfilmen auffallend häufig, die Grenzen zwischen ihnen lösen sich auf. Dies wird meist als eine Krise besonders der visuellen Wahrnehmung formuliert, deren Zuverlässigkeit und Evidenz zunehmend in Zweifel gezogen wird. Dies geschieht nicht nur auf der Ebene des Narrativen, auf der sich die Erscheinungen und Ereignisse als wandelbar und trügerisch erweisen und immer wieder hinterfragt werden, sondern auch in den genrespezifischen Inszenierungen von Phantasmagorien und halluzinatorisch erscheinenden Zuständen und Begebenheiten. Spiegel, Glas, Filmmaterial und reflektierendes Metall, die vom Horrorfilm auffallend häufig in zentralen Sequenzen und Einstellungen eingesetzt werden, fungieren meist als Bildträger, auf denen Phänomene oder bedrohliche Wesen nur erscheinen, um im nächsten Augenblick wieder zu verschwinden. Schatten, Reflexe, Spiegelungen und optische Verzerrungen werden dabei zu instabilen, immateriellen Bildträgern, die Grauenhaftes offenbaren, aber nicht aufzeichnen und festhalten können. Sie stecken ein vielschichtiges Feld des Sichtbaren ab, in dem sich Projektionen und Vervielfältigungen überschneiden und ineinander laufen.

Die gespenstische Bildlichkeit des Horrorfilms, die phantastischen Räume, die er so unvermittelt wie spektakulär eröffnet und die mit der diegetischen „Wirklichkeit“ kollidieren, die immateriellen Erscheinungen und verblüffenden Verwandlungen, die in eine Welt hereinbrechen, die der Film – zunächst – als von Kausallogik und Naturgesetzen determiniert schildert, zeigen damit immer wieder die Ambivalenz des Erscheinenden auf, den gänzlich instabilen Status des vermeintlich visuell unvermittelt und eindeutig wahrnehmbaren Wirklichen, eine Krise der Kategorie des Sichtbaren. Indem der Horrorfilm die genrespezifisch phantastischen und spektakulären Effekte in sein Zentrum rückt, verweist er gleichzeitig auf die Illusionsverfahren, die sie erzeugen und macht somit die Täuschungsanfälligkeit der visuellen Wahrnehmung, die das Medium überhaupt und das Genre insbesondere bedingt, explizit.

Ob es sich nun um die Vampire oder Zombies handelt, die weder tot noch lebend sind, die Monstren, deren Physis tierische und menschliche Merkmale vereint, oder die Dämonen und Teufel, die geschlechtliche Identitäten wechseln – die Wesen des Horrorfilms erscheinen auffallend häufig als Grenzfiguren, Hybridisierungen in einer phantastischen Körperlichkeit, in der als unvereinbar gedachte, binäre Kategorien konvergieren. In der spezifischen Körperlichkeit, die der Horrorfilm präsentiert, scheint das beunruhigende Potential auf, das aus einer Erschütterung und/oder Krise von kulturell etablierten und vornehmlich als binär oder oppositionell gedachten Kategorien erwächst. Zumeist werden zudem dabei genau diejenigen Kategorien im Horrorfilm durchlässig und instabil, die in und mit dem kulturellen Diskurs als naturalisierte und essentialisierte verfestigt sind: tot-lebendig, menschlich-tierisch, weiblich-männlich. Dabei oszilliert dieser Topos im Horrorfilm: Einerseits scheint gerade dieses Genre die kulturellen Dichotomisierungen in Zweifel zu ziehen, andererseits formuliert der Horrorfilm das Brüchigwerden von kulturellen Distinktionen immer als ein hypertroph paraphrasiertes beunruhigendes, wenn nicht gar unfasslich bedrohliches Moment. Das Grenzwesen ist und bleibt ein Monstrum, das kulturell gezogene Demarkationslinien

überschreitet, eine Korrosion, eine Durchlässigkeit oder Defizite in kulturellen und sozialen Grenzziehungen und Kategorien anzeigt – woraus sein grauerregender Status resultiert. Das Grenzwesen im Horrorfilm ist ein (kategorial) unbestimmtes und unbestimmbares Element, das die bestehenden Strukturen und Ordnungen destabilisiert, verwirft und bedroht. Als solches kann es auch als seismographische Aufzeichnung sozialer und kultureller Spannungen und Konflikte gelesen werden, die sich in der Verhandlung von Körperkonzeptionen wie in einem Brennglas bündeln.

Auch die Grenzerfahrung, die häufig vom Horrorfilm als eine bedrohliche, zerstörerische oder tödliche thematisiert wird, lässt sich nur vor dem Hintergrund kultureller Dichotomisierungen begreifen. Die Demarkationslinie, die in der Grenzerfahrung überschritten wird, bezeichnet eine für die westliche Kultur zentrale Differenzsetzung: den Unterschied zwischen Eigenem und Anderem, zwischen Bekanntem und Vertrautem. Diese Differenzsetzungen strukturieren die Auffassung und Darstellung des Fremden und Unbekannten. Was von der jeweiligen kulturellen Perspektivierung aus außerhalb dieser Demarkationslinie angesiedelt ist, gilt meist als das Beunruhigende und Bedrohliche schlechthin. Daher wird das Fremde und Andere zum Topos der Gefährdung, sein Einbruch in die bestehende Ordnung, also das grenzüberschreitende Moment, wird als ein destabilisierendes und erschreckendes Ereignis wahrgenommen. Die Grenzerfahrung, also das Überschreiten der Demarkationslinien, stellt Zugehörigkeiten ebenso in Frage wie die etablierte Ordnung, in der die Welt gedacht wird.

Das Fremde und Andere wird in der Darstellung häufig diskriminiert und abgewertet – als „barbarisch“, gefährlich, bedrohlich usw. –, aber auch als Gegenbild zur eigenen Ordnung aufgewertet, romantisiert und verklärt. Dieses Gegenbild fungiert dabei als Widerspruch oder als Kritik an der bestehenden Ordnung und zeigt deren Defizite, Träume und Sehnsüchte auf. Beispielhaft können hier die Chinoiserien des 18. Jahrhunderts aufgeführt werden, der Orientalismus des 19. Jahrhunderts, aber auch das Bild des „edlen Wilden“, das im Zusammenhang mit der Erschließung unbekannter Territorien und dem Kolonialismus entstand. Gerade der Kolonialismus liefert zudem ein anschauliches Beispiel dafür, dass das Andere auch vereinnahmt und verschlungen werden kann – eine weitere Form, sein vermeintlich bedrohliches Potential zu neutralisieren.

Kaum ein anderes Genre schildert dieses Andere so nachdrücklich als einen bedrohlichen und tödlichen Bereich wie der Horrorfilm, der es mitunter aber auch als das überraschend verlockende Gegenbild zur bestehenden kulturellen Ordnung inszeniert, wobei es dann als die dionysische, hedonistische oder machtvolle Seite des Dämonischen geschildert wird. Die genannten, sich vielfältig überschneidenden Differenzsetzungen sind also für Topoi und Motive der Phantastik und des Horrorfilms von zentraler Bedeutung. Gerade im Bild des Phantastischen und Grauensvollen werden alle ausgegrenzten und abgetrennten Bereiche, wie am Beispiel des Todes oder des Monströsen gesehen werden kann, potenziert und übersteigert. Die Thematik der auch und gerade körperlich verstandenen Grenzerfahrung erlaubt es, die Begegnung mit dem gänzlich Fremden und Anderen zu imaginieren und in phantastisch übersteigter Form auszuschmücken.