

I. EINLEITUNG

I.1. Fragestellung der Arbeit

„The contemporary horror film [has an] unquestionable obsession with the physical constitution and destruction of the human body.“¹

Der Horrorfilm verhandelt disparate Topoi: Sterben, Krankheit und Tod, das Monströse und das Phantastische, formuliert als das radikal Andere, Gewalt und Grauen. Besonders auffallend und nachdrücklich aber befasst sich gerade der postklassische Horrorfilm² mit Körperlichkeit. Entsprechend der hier aufgeführten Topoi lässt er vornehmlich den versehrten, zerstückelten, verwesenen oder monströs mutierten Körper *sichtbar* werden. Horrorfilme entwerfen damit eine Bildlichkeit des Körpers, die auf den ersten Blick als Gegenstück zu dem in verschiedensten Medien inflationär ausgestellten und fluktuierenden, alterslosen, gesunden und perfekten Hochglanzkörper fungiert.³ Dennoch wäre es unzureichend, das Körperbild des Horrorfilms nur als ein Gegenbild aufzufassen: als negativ, ausschließend und verwerfend. In Bezug auf den Körper entwickelt der Horrorfilm durchaus keine rein negative Ästhetik, sondern findet auch und gerade in dem, was nicht zu sehen sein darf – Verletzung, Zerstückelung, Mutation, Verwesung –, Schönheit oder zumindest Erstaunliches, Sehenswertes, Faszinierendes, Spektakuläres. Es sind offenbar gerade die Erscheinungsformen des Körpers, die in anderen sozialen und kulturellen Diskursen ausgeschlossen und verworfen werden, die der Horrorfilm visualisiert, die er mit vehementem Einsatz aller filmspezifischen Mittel inszeniert und zur Schau stellt und die damit auch zum Schauwert des Genres avancieren. Im Horrorfilm wird in der Darstellung des Körpers eine ornamentale Ästhetik entfaltet, die ihn in einer Vielfalt von Formen und Texturen erscheinen lässt. Somit eröffnen Horrorfilme die Möglichkeit, den Körper aus einer verschobenen Perspektive heraus zu sehen, die abweichend von der kulturell vorherrschenden formuliert ist. Horrorfilme entwerfen mithin ein radikal anderes Körperbild, das aber nicht nur als Negation aufzufassen ist, sondern auch als Faszinosum, Schaustück, Sensation fungiert. Die Fokussierung des Horrorfilms auf diese spezifische Materialität des Körperlichen – die Zustände oder Prozesse von Versehrtheit, phantastischer Krankheit, Ver-

1 Pete Boss: Vile Bodies and Bad Medicine, S. 15.

2 Die Genrefrage und die Bestimmung des Begriffs „postklassischer Horrorfilm“ werden in Kapitel III diskutiert. Hier sei nur eine zeitliche Eingrenzung vorangestellt: Beim postklassischen oder neuen Horrorfilm handelt es sich um den Horrorfilm seit den späten 1960er Jahren.

3 Dass das aktuelle Körperbild differenziert ist, d.h. dass eine Vielzahl negativ wie auch positiv konnotierter Körperbilder zirkuliert, soll hier sofort eingeräumt werden. Dennoch ist ebenfalls festzuhalten, dass unter den positiv konnotierten Körperbildern das Bild des gesunden, alters- und makellosen Körper eine Vorrangstellung erlangt hat.

wesung oder monströser Mutation – steht im Zentrum der Fragestellungen dieser Arbeit. Wenn der Horrorfilm eine „abweichende“, als skandalös, unerträglich, hässlich oder ekelhaft codierte Körperlichkeit sichtbar macht, dann ist nach diesem Moment der Sichtbarmachung zu fragen, also nach den Strategien, mit denen diese *Sichtbarkeit* erzeugt wird.

Die im Horrorfilm imaginierten Zustände und Transformationen des Körpers sind zwar durchaus disparat, eine Gemeinsamkeit eignet ihnen jedoch: Sie erscheinen hauptsächlich als angst-, grauen- oder ekelerregend. Dieser Duktus der Darstellung liegt in den Traditionen, Intentionen und Interessen des Genres begründet. Zusätzlich aber greift der Horrorfilm mit diesen Repräsentationen – und dies weist über die Genrekonventionen hinaus – auf kulturell erzeugte Konzeptionen des Angst- und Grauenenerregenden oder Ekelhaften zurück, formuliert diese um und schreibt sie fort. Diese Voraussetzung eröffnet die Möglichkeit, die Darstellungen des Horrorfilms als Konzeptionen zu diskutieren, in und mit denen kulturelle Ängste und Konflikte im Hinblick auf den Körper ausgetragen, verhandelt und perpetuiert werden. Die Körperbilder des Horrorfilms werden hier also nicht nur als genrespezifisch formulierte Repräsentationen befragt, sondern sie sollen daraufhin untersucht werden, inwiefern sie – offen oder chiffriert – auf kulturelle Vorstellungen rekurrieren und/oder diese revozieren. Sie werden als Konstrukte aufgefasst, in denen diverse Schichten, Lagen oder Fragmente von kulturellen Vorstellungen sichtbar werden.

Ausgehend von dieser These erscheint es fruchtbar, die aktuellen Diskussionen über Körperkonzeptionen in die Betrachtung des Horrorfilms mit einzubeziehen. Die seit den 1980er Jahren expandierende Körperdebatte in den Kulturwissenschaften, aber auch in Medizin und Kunst hat – jeweils unterschiedlich, aber mit Wechselbeziehungen – die scheinbar nicht hinterfragbare biologisch-materiell gegebene Verfasstheit des Körpers problematisiert. Gerade die Materialität des Körpers sieht sich einer zunehmenden kritischen Befragung ausgesetzt, die an der Natur des Körpers zweifelt und diesen als kulturelles, diskursiv oder performativ erzeugtes Konstrukt denkt, konzipiert, versteht. Damit aber werden bestehende und traditionelle Körperauffassungen teilweise radikal in Frage gestellt, was besonders im Hinblick auf die Naturalisierung oder Essentialisierung des Bedeutungskomplexes Körper in der westlichen Kultur einen irritierenden Effekt auslösen mag. So erklärt es sich, dass im Hinblick auf diese Diskussion von einer Krise des Körpers gesprochen worden ist, wobei die Debatte gleichzeitig als signalhafter Ausdruck einer solchen Krise wie auch als Reaktion auf diese bewertet werden kann: Die aktuelle gesellschaftliche und kulturelle Verhandlung darüber, was Körperlichkeit auszeichnet, destabilisiert Sicherheiten und stellt vermeintliche Evidenzen und Selbstverständlichkeiten in Frage. Die Position des Körpers in gesellschaftlichen und kulturellen Zusammenhängen und die Konzeption des Körperlichen müssen folglich, so der Befund der Körperdebatte, neu bestimmt werden. Die Körperdebatte hat die kulturellen Ängste und sozialen Konflikte infolge der Neubestimmungen des Körpers beobachtet und seismographisch aufgezeichnet, aber sie werden auch, und dies ist hervorzuheben, von ihr ausgelöst und über sie ausgetragen.

Vor diesem Hintergrund können die radikalen Körperdarstellungen des Horrorfilms als der symptomatische Ausdruck einer Krise des Physischen oder einer kulturellen Verunsicherung über Position und Bestimmung des

Körpers gelesen werden.⁴ Durch eine synoptische und vergleichende Lektüre soll plausibel gemacht werden, dass sich das Unbehagen über den sukzessiven Verlust eines tradierten Körperverständnisses und über die Entwürfe einer „Zukunft des Körpers“, die teilweise apokalyptisch und teilweise utopisch-euphorisch verfasst sind, in den verstörenden und gewaltsamen Bildern des Horrorfilms abbildet. Dabei spiegelt und perpetuiert der Horrorfilm die vielfältigen Körperdiskurse nicht nur, sondern schreibt sie selber fort, erweitert sie und trägt somit zur ständigen Ausdifferenzierung der Körpersemantik und zum stetigen Anwuchern der Körperbildlichkeit bei. Die in den Beiträgen der Körperdebatte neu erarbeiteten Konzeptionen des Körpers und die Körperbilder des Horrorfilms sollen daher als in einer Wechselbeziehung stehend aufgefasst und aneinander gelesen werden.

Wenn die Vorstellungen und Wahrnehmungen des Körpers als kulturell generierte aufgefasst werden müssen, weil das Konzept einer gegebenen Körternatur nicht zu halten ist, dann wären sie auch auf ihre historische Dimension zu befragen. Dass Vorstellungen von Körperlichkeit und Konzepte des Körpers historisch diversifiziert sind, ist in der Tat ein früher Befund in der Körperdebatte gewesen, der den Weg zu einer Neuperspektivierung gewiesen hat, die den Körper in seinen vielfältigen historischen Erscheinungsformen sichtbar werden lässt. Die Entwicklung einer historischen Perspektive in Bezug auf Körperlichkeit, also die Prämisse von der Historizität von Körperkonzeptionen, bildet die zweite aus der Körperdebatte abgeleitete Voraussetzung für die hier vorgenommene Befragung der Körperbilder des Horrorfilms.

Sie ist besonders im Hinblick auf die Strategien der Sichtbarkeit im postklassischen Horrorfilm von Bedeutung. Die Körperkonzeptionen, die das Genre visualisiert, lassen sich nur dann beschreiben, wenn ihre historischen Implikationen und Dimensionen herausgearbeitet werden. Die Frage lautet also, *welche historischen Körperdiskurse oder -konzeptionen sich in den Horrorfilm einzeichnen* und in ihm fortschreiben. So sollen die Bedeutungsschichten seiner Körperbilder aufgedeckt werden, die in vielen Fällen nicht nur zeitgenössische Facetten zeigen, wie es die relative „Neuheit“ des Genres nahe legt, sondern in denen sich neben aktuell zirkulierenden auch historische Vorstellungen überlagern, die teilweise weit über das 19. Jahrhundert hinaus zurückreichen. Vergleichbar fällt der Befund im Hinblick auf die Ikonographie des Genres aus, in der sich Bildtraditionen aus der Schwarzen Romantik ebenso wiederfinden wie Motive aus Medizin und Kunst, Religion und Mythos.

Es gilt also aufzuzeigen, wann und wie die semantischen Konfigurationen des Horrorfilms auf historische Körperkonzeptionen zurückverweisen. Gleichzeitig sind diese Rekurse dahingehend aufzuarbeiten, ob und in welcher Weise sie die aufgerufenen Konzeptionen aktualisieren, modifizieren und/oder sie unverändert übernehmen. Es geht im Folgenden darum, wie die Körperbilder in verschiedenen historischen Diskursen in Erscheinung treten, unter denen der des postklassischen Horrorfilms hier bevorzugt berücksichtigt werden soll. Die ausführliche Behandlung einiger Fallbeispiele soll dabei deutlich machen, welche Einschreibungen, Schichtungen und Überlagerungen sichtbar werden, wenn man die Diskursfelder – Monstrosität, Krankheit, Tod – einzeln auffächert. Der postklassische Horrorfilm wird also nicht als

4 Chris Shilling: *The Body and Social Theory*.

isoliertes Feld betrachtet, dessen Artikulationen ausschließlich von Genrekonventionen bestimmt werden. Vielmehr wird er als ein Konglomerat von historischen Ideen aufgefasst, als Fluchtpunkt, an dem disparate, kulturelle Körperkonzeptionen zusammenlaufen. Es geht in dieser Arbeit bei der Beschreibung dieser Körperkonzeptionen somit um eine Schau des historisch Gewordenen, das sich besonders deutlich auf dem Diskursfeld des postklassischen Horrorfilms nachzeichnen lässt.

Der Horrorfilm wird dabei als kultureller „Text“ verstanden.⁵ Damit wird der Film als eine Artikulation aufgefasst, die untrennbar mit dem gesellschaftlichen und historischen Kontext verknüpft ist, in dem sie entsteht und erscheint, d.h. mit den Rede- und Repräsentationsformen, Wahrnehmungs- und Denkweisen und den Symbol- und Metaphernbildungen, die innerhalb eines solchen Kontexts zirkulieren und ihn gleichzeitig herstellen. Durch dieses Eingebettetsein des jeweiligen Filmtextes in das kulturelle Umfeld ist auch seine Lesbarkeit gewährleistet, die dadurch erzeugt wird, dass der (Horror)Film auf die verschiedenen Bedeutungs-, Sprach- und Bilderordnungen in diesem verweist. Der Horrorfilm als ein ästhetisches und semiotisches System also, das allerdings durch ständige Differenzierungs- und Vervielfältigungsprozesse in Bewegung gehalten wird und dessen Inhalte und Grenzen durch intertextuelle Bezüge stets neu gebildet und verschoben werden, dessen Bedeutung durch Verweise auf andere Texte sowie durch Reflexionen permanent modifiziert und erweitert wird. Im System Horrorfilm überlagern sich mithin verschiedenste Bedeutungen und Bezüge; durch Vervielfältigungen und Spiegelungen ist das Genre mit zahlreichen kulturellen Feldern verwoben.

Der erste Überblick zeigt bereits, dass die Heterogenität der Körperbilder des Horrorfilms eine Fülle von Fragestellungen und thematischen Aspekten mit sich zieht. Wenn kulturelle – und hier auch historische – Konzeptionen vom Monströsen, von Krankheit und Tod, von der Behandlung und Darstellung kranker, zerstückelter und verwesender Körper mit in die Arbeit einbezogen werden sollen, bedingt dies somit auch eine Disparität der Ansätze und unterschiedlichste Rückgriffe. Ein solches Vorhaben ist dann nicht mehr ausschließlich als filmhistorisch zu beschreiben, es greift über das Feld der Filmwissenschaft hinaus in kulturhistorische, kunst- oder medizinhistorische Bereiche. Die historische Perspektivierung der Körperkonzeptionen kann das bereits vielfach bearbeitete Themenfeld Horrorfilm um neue Aspekte erweitern. Mit der Fülle der herangezogenen Fragestellungen geht jedoch einher – und dies steht vielleicht auf der Sollseite eines solchen Vorhabens –, dass nicht jeder Aspekt erschöpfend dargestellt und diskutiert werden kann.

Der postklassische Horrorfilm stellt den Ausgangspunkt dieser Untersuchung dar. Daher ist in einem gesonderten Kapitel auf die Bedingungen, Bestimmungen und Kennzeichen einzugehen, die dieses Untersuchungsfeld konstituieren. Die Problematik des Genrebegriffs ist dabei ebenso zu behan-

5 Mit diesem Begriff ist der Bezug zu den im letzten Jahrzehnt expandierenden und sich etablierenden Kulturwissenschaften und ihrer Konzeption von Kultur als einem Phänomen *und* einem wissenschaftlichen Untersuchungsfeld hergestellt. Allerdings kann im Rahmen dieser Arbeit nicht weiter auf die vielschichtigen und vielfältigen kulturwissenschaftlichen Konzeptionen und Debatten eingegangen werden. Daher sei an dieser Stelle nur vorangestellt, dass der Film in dieser Arbeit als ein kultureller Text aufgefasst wird – eine Auffassung, die im Fortgang der Untersuchung an Kontur gewinnen wird.

deln wie die Frage nach den Repräsentations- und Narrationsverfahren, die den postklassischen Horrorfilm kennzeichnen und/oder von anderen Filmgenres abgrenzen. Die eingangs dargelegte Beobachtung, im neuen Horrorfilm werden meist versehrte, monströse oder zerfallende Körper ausgestellt, muss in diesem Zusammenhang den Blick auch auf die Verfahren lenken, mit denen der Horrorfilm eine solche Körperlichkeit inszeniert. Die Ästhetik des Körpers im Horrorfilm ist, so die Vermutung, als ein Effekt genrespezifischer Verfahren zu bewerten, die eine Analyse der Narration und Ästhetik des Genres aufdecken soll. Ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt dabei der Begriff des „postklassischen Films“. Postklassische Filme, so der Befund der Filmtheorie, bedienen sich besonderer narrativer und kinematographischer Verfahren wie im Bereich der Montage und der *mise en scène*. Auf diese Merkmale wird ausführlich einzugehen sein, an dieser Stelle sei zunächst nur herausgestrichen, dass die Abkehr von einer klassischen filmischen Erzählform und narrativen Organisation als eines der zentralen Kennzeichen des postklassischen Films ausgemacht worden ist. Wichtig ist dabei, dass diese Tendenz im Zusammenhang mit einer sich gleichzeitig manifestierenden Betonung von aufwendig inszenierten Effekten zu sehen ist, der Hervorhebung von Schauwerten, von gerafften oder ausgedehnten Handlungssegmenten sowie von auffälligen Kamera- und Montagetechniken. Diese Hegemonialstellung bestimmter Verfahren führt zu einer Ästhetik des Spektakulären, die die Narration marginalisiert und gleichzeitig zunehmend eine somatisch erlebbare Filmrezeption ermöglicht. Die nahezu haptische Wahrnehmung von Schnelligkeit, Dynamik, Rhythmus, von desorientierenden Raumstrukturen und überwältigenden Klangeffekten überlagert die Rezeption der narrativen Organisation oder löst sich zeitweilig gänzlich von ihr ab und wird zu einem autonomen Erfahrungsmoment. Auf die Inszenierung des Körpers in Momenten von Flucht und Kampf, Angst, Agonie und Transformation haben diese filmischen Praktiken, wie zu sehen sein wird, einen großen Einfluss. Gerade der postklassische Horrorfilm erzeugt und entwirft spektakuläre Filmkörper, die ohne die genannten Verfahren nicht in vergleichbarer Weise sichtbar werden könnten. Aufgrund dieser Beobachtung lässt sich eine Affinität zwischen dem zerstückelten und versehrten Körper des Horrorfilms und dem narrativ fragmentarisierten Gattungskorpus des postklassischen Films ausmachen⁶: Einheit und Kohärenz der Filmnarration lösen sich zunehmend auf – dieses Kennzeichen trifft, wie zu sehen sein wird, besonders auf den postklassischen Horrorfilm zu. Im gleichen Maß zerfallen ebendort auch die Konturen eines tradierten Körperbildes: der intakte, integere und fest umrissene Körper mit einer ebenso klar und eindeutig konturierten Identität. Körper und Textkörper werden einem Prozess der Fragmentarisierung unterworfen, ein Prozess, der die Prinzipien der Einheit und Abgeschlossenheit verwirft, die das traditionelle Körperbild ebenso bestimmen wie die klassisch erzählende Filmform.

Als Orientierungspunkt für die Auswahl der Filmbeispiele wird in dieser Arbeit die explizite Vermarktung, Rezeption und Verhandlung eines Films als „Horrorfilm“ gesetzt, da damit trotz der filmtheoretischen Schwierigkeiten in Bezug auf den Genrebegriff eine akzeptable Evidenz erlangt werden kann. Dies resultiert darin, dass in der Auswahl besonders die „Prototypen“, also die bekannten und „typischen“ Vertreter des Filmfeldes berücksichtigt

wurden. Um der Heterogenität des Genres gerecht zu werden, sollen allerdings auch Randbeispiele, Subgenres und Genrehybride mit in die Untersuchung einbezogen werden, um der zunehmenden Unschärfe gerade an der Grenzlinie des Feldes Rechnung zu tragen.

Die Auswahl von Filmen konzentriert sich auf Horrorfilme nach 1968, also auf Filme die dem so genannten neuen oder postklassischen Horrorfilm zugerechnet werden.⁷ Seit dieser Zeit ist für das Genre eine Hinwendung zu einer radikalen Bildästhetik zu konstatieren, die im Kontext der Entwicklungen und Brüche der Geschichte des Mediums im Allgemeinen zu verorten ist. Seit dem Ende der 1960er Jahre richtet sich das Interesse des Horrorfilms vornehmlich auf eine neuartige Inszenierung von Schrecken und Grauen. Mit einem drastischen und „realistischen“ Gestus werden besonders Gewaltmomente ausgestellt.⁸ Auch und gerade wenn diese Darstellungen durch illusionistische Verfahren, hochgradige Stilisierung sowie aufwendige Animationstechnik erzeugt werden, ist ihr Effekt der einer vermeintlichen „Realitätsnähe“. Die sich rasant entwickelnde Filmtechnik ermöglicht dabei Darstellungen in graphischer Deutlichkeit, die selbst das Unerträglichste, Ekelhafteste und Unfasslichste auf der Leinwand auszustellen vermag. Dieser Gestus des tabubrechenden „Alles-Zeigens“ macht einerseits die Attraktivität und Einzigartigkeit des Genres aus, wird andererseits aber auch immer wieder Anlass zu seiner Abwertung.⁹ Dort, wo eine assoziative und zurückhaltende Darstellung, die den Schrecken im Ungewissen belässt, zugunsten einer deutlichen und drastischen Inszenierung zurücktritt, wird die Verhandlung der Topoi Angst und Grauen, Sterben und Tod offensichtlich schnell zum Skandalon.¹⁰

7 Die Filme wurden in ihrer Originalfassung gesichtet und werden mit ihrem Originaltitel aufgeführt. Bei der ersten Nennung eines Filmtitels werden Regie und Produktionsjahr angeführt.

8 Wobei es auch hier Gegenpositionen gibt: Gerade in den letzten Jahren ist eine Reihe von Horrorfilmen entstanden, die in Absehung drastischer Effekte auf eine klassische Erzählform und zurückhaltende Bebilderung zurückgreifen und damit auf die Ästhetik eines atmosphärisch Schauerlichen rekurrieren.

9 Drastische Darstellungen von Grausamkeiten und Blutigem lassen sich fraglos auch in anderen Medien nachweisen – in der Malerei verschiedener Epochen beispielsweise, auf Flugblättern bis ins 19. Jahrhundert hinein, im Elisabethanischen Theater, im populären Theater usw., um nur die naheliegendsten Beispiele zu nennen – aber in Bezug auf den Film und hier besonders auf das Horrorgenre rücken diese in den letzten 30 Jahren deutlich in den Vordergrund, wobei diese Entwicklung auch die Darstellungs- und Narrationsverfahren des Genres nachhaltig und grundlegend modifiziert. Die effektvolle Darstellung von Grausamkeiten hat sich dabei sogar innerhalb dieses Zeitraums gewandelt und immer wieder gesteigert.

10 Wobei sich die noch bis in die frühen 1980er Jahre hinein kontrovers geführte Debatte über die Schock- oder Ekelästhetik des neuen Horrorfilms inzwischen beruhigt hat. Die in den 1970er und 1980er Jahren noch als schockierend und unerträglich rezipierten Filme wie *Night of the Living Dead* (George Romero, 1969), *Dawn of the Dead* (George Romero, 1978), *The Texas Chainsaw Massacre* (Tobe Hooper, 1970) oder *Halloween* (John Carpenter, 1978) gelten mittlerweile als Klassiker des neuen Horrorfilms und haben als stilbildende und innovative Filme nachträglich Aufwertung und Legitimation erfahren. Der Unwille der Film- und Kulturkritiker richtet sich nun auf die Remakes dieser Filme in den letzten Jahren wie *The Texas Chainsaw Massacre* (Marcus Nispel, 2003) oder *Zombie* (Zack Snyder, 2003), die, so die Filmkritik, als Konzeptfilme für ein jugendliches, von MTV geprägtes Publikum ausgerichtet seien und den ra-

Doch nicht nur die drastischen Darstellungen allein kennzeichnen den neuen Horrorfilm seit den späten 1960er Jahren, sondern dass diese, wie bereits herausgestellt, vornehmlich in Bezug auf Körperlichkeit entstehen. Der Horrorfilm fokussiert den Körper als Ort und Quelle extremer Empfindungen, Zustände, Transformationen. In der Darstellung dieser Momente entfaltet er seine aufwendigsten und differenziertesten Verfahren.

Die Körperbilder des Horrorfilms lassen sich nach einem ersten Überblick in vier Gruppen einteilen.¹¹ Diese Einteilung soll in erster Linie dazu dienen, ihre konstituierenden Merkmale besonders deutlich herausstellen zu können. Bedacht werden sollte dabei allerdings, dass diese Einteilung in gewisser Hinsicht eine konstruierte und aufgrund von methodischen Erwägungen vorgenommene ist. Denn wenn sich auch die Merkmale der einzelnen Körperbilder recht deutlich konturieren und die Topoi, die sie verhandeln, isolieren lassen, so überlagern sie sich in den Filmen häufig oder treten gleichzeitig in Erscheinung. Wenn auch hier aus Gründen der Übersichtlichkeit und Deutlichkeit genau diese Aspekte und Kennzeichen getrennt voneinander behandelt werden, stehen sie im Film doch häufig synoptisch nebeneinander.

Zunächst wäre der *monströse Körper* zu behandeln, der für den Horrorfilm vielleicht als die genrespezifischste körperliche Erscheinung gelten kann. Wie in der Diskussion des Horrorgenres noch zu sehen sein wird, ist es gerade das Monstrum, das in filmtheoretischen Bemühungen als genrekonstituierende Größe zu Definitions- und Abgrenzungsfragen herangezogen wird. Ungeheuer, Monstren, Tiermenschen und Transformierte – die monströsen Erscheinungen und Wesen des Horrorfilms sind vielfältig und differenziert. Sie zeichnen sich durch eine phantastische Anatomie aus und repräsentieren

dikalen Gestus und die beunruhigende Wirkung ihrer Vorgänger zu Gunsten einer modischen Filmästhetik und eines zwar blutigen, letztlich aber harmlosen Spektakels opferten. Als exemplarisch für diese Kritik an der „Wiederverwertung“ der originalen Filmtexte kann folgender Kommentar zum Remake von *The Texas Chainsaw Massacre* gelten: „The result is a movie that’s more overtly gory than the original but far less unnerving and upsetting. [...] In short, what we have is a hallmark 1970s horror product cunningly rebranded for a jaded 21st-century audience: a perfect example of a trend currently sweeping the horror genre.“ Kim Newmann: *Horrors*, S. 13. Auffallend an dieser Kritik ist, dass sie letztlich mit den gleichen Wertungen operiert, wie die, die in den 1970er Jahren das Original ablehnte: Die Steigerung und Perfektionierung der Blut- und Ekeffekte werde mit der Erzeugung eines differenzierten Grauens verwechselt, was letztlich die Qualität der Filme mindere.

- 11 Auch eine Diskussion des künstlichen Körpers wäre im Rahmen einer solchen Arbeit denkbar. Und in der Tat bilden Homunkuli, der Golem oder Frankenstein's Kreatur eine eigene Gattung der Schreckenswesen in der Phantastik. Dennoch sind die künstlichen und menschengeschaffenen Körper letztlich nicht in der Phantastik, sondern in einem technologischen Diskurs verortet. Folgerichtig bevölkern ihre Nachfahren, wie die Roboter, Replikanten und Avatare auch weniger den Horrorfilm als vielmehr die Science Fiction. Im neuen Horrorfilm spielen sie nur eine marginale Rolle, weshalb auch auf ihre Behandlung in dieser Arbeit verzichtet wird. Auch in diesem Zusammenhang wird die Durchlässigkeit der Genrengrenzen auffällig sichtbar: Die Filme der *Alien*-Reihe sind ein besonders deutliches Beispiel für die Hybridisierung von Science Fiction und Horrorgenre. Vgl. dazu Rolf Aurich u.a. (Hg.): *Künstliche Menschen. Manische Maschinen. Kontrollierte Körper*; Pia Müller-Tamm, Katharina Sykora (Hg.): *Puppen, Körper, Automaten*; Klaus Völker: *Künstliche Menschen*.

meist eine bald unverhüllt drastisch, bald verhalten formulierte Bedrohung. Gerade diese beiden Momente – die phantastische Körperlichkeit und die Bedrohung, die von ihr ausgeht – stehen im Zentrum der illusionistischen Verfahren des Horrorfilms; sie stellen also häufig die Schaustücke des Genres dar. Der Körper dieser Grenzwesen fungiert allerdings auch als Fluchtpunkt, an dem die Frage nach dem Monströsen, die immer auch eine Frage nach dem Abweichenden und Anderen ist, sichtbar wird. Die Erscheinung des Monströsen zeigt, und dies besonders im Horrorgenre, kulturelle Unsicherheiten und Ängste auf, die sich dann entfalten, wenn die bestehenden Demarkationslinien zwischen Norm und Abweichung oder Menschlichem und Nichtmenschlichem destabilisiert werden. Genau dadurch aber, dass das Monstrum diese Differenzsetzungen bezeichnet, werden die Klassifikationsprinzipien und Ausschlussmechanismen sichtbar, die das Monströse überhaupt erst erzeugen. Es gilt also, den Diskursen des Monströsen nachzugehen und die Bedingungen aufzuzeigen, unter denen es gedacht und vorgestellt werden kann. Dabei muss auch auf die kulturhistorischen Schichten des Begriffs zugegriffen werden, um seinen vielen und wandelbaren Facetten gerecht werden zu können. Die Diskurse des Monströsen, die es erzeugen, abgrenzen und klassifizieren, sollen den Hintergrund für die Lektüre des monströsen Körpers im Horrorfilm bilden. Dabei wird zu erschließen sein, wie der Horrorfilm das Monströse formuliert und ob und inwiefern das Genre dabei auf die bestehenden Diskurse zurückgreift und/oder sie modifiziert. Die Frage, welche kulturellen Ängste in diesen Repräsentationen allerdings genau sichtbar werden, wie sie akzentuiert, ob sie affirmiert oder gar ins Gegenteil gewendet werden, soll dabei als Leitfaden dienen.

Ein weiteres Themenfeld des Horrors stellen unerklärliche und unbekannte körperliche Zustände und Symptome dar. Dabei ist auffallend, dass besonders Fälle von Vampirismus oder dämonischer Besessenheit im Horrorfilm vielfach als *phantastische Krankheiten* oder geheimnisvolle Infektionen geschildert werden. Diese Befallenheit wird als explizit körperlicher Zustand gezeigt, bei der gerade physische Symptome und Mutationen eine unerklärliche Veränderung anzeigen und den Einbruch des Phantastischen in die Wirklichkeit markieren. Das eigentlich Unvorstellbare und Verborgene wird ganz und gar körperlich – und damit sichtbar. Im Zentrum der Schilderung stehen dabei besonders die Transformationen des „kranken“ Körpers, die ihn verwandeln: Er wird sich selbst in Erscheinung und Verhalten „fremd“. Meist werden diese physischen Transformationen als beunruhigend, angsterregend und ekelhaft geschildert, mitunter aber auch stark ästhetisiert, wobei letzteres besonders für die weiblichen Figuren zu konstatieren ist. Meist bedrohen sie die Intaktheit und Identität des Körpers, mitunter verleihen sie ihm aber auch neue phantastische Qualitäten und Vermögen.

In den Beschreibungen rätselhafter körperlicher Zustände greift der Horrorfilm, so die Beobachtung, häufig auf meist durchaus „bekannte“ Krankheitsbilder zurück. Die eigentlich phantastischen Krankheiten weisen beispielsweise Parallelen zur Bildlichkeit der Tuberkulose, der Syphilis oder von Aids auf. Dabei ist weniger von Interesse, ob und inwiefern der Horrorfilm eine konkrete Symptomatik oder ein klinisches Krankheitsbild als solches übernimmt, sondern dass er die kulturellen Vorstellungen und Ängste aufruft, die diese Krankheiten evozieren. Aufgrund dieser Beobachtungen soll also im Zentrum der Fragestellungen stehen, in welcher Weise der Horrorfilm *krankte Körperlichkeit* thematisiert. Dabei geht es nicht um Krankheit als ein

ausschließlich medizinisch-biologisches Phänomen, sondern als ein kulturelles Konstrukt, das sich aus Ängsten und Projektionen, Wertungen und Ausgrenzungsverfahren zusammensetzt. Die vielfältigen Bedeutungsschichten des Themenfeldes Krankheit sollen als Hintergrund aufgespannt werden, vor dem die Untersuchung der vom Horrorfilm erzeugten Bilder des kranken Körpers erfolgen kann. Am Phänomen Krankheit – hier besonders an der Pest, der Syphilis oder Aids – werden einerseits soziale Konflikte und Ausschlussverfahren verhandelt, andererseits werden auf sie häufig kulturelle Ängste projiziert (und gleichzeitig von ihr ausgelöst), wie es etwa Vorstellungen von Verunreinigung oder von Dekadenz und Verfall darstellen, schließlich wird in Bezug auf sie eine *spezifische Metaphorik und Ikonographie* erzeugt. Die teilweise ins Mittelalter (Pest), in die Frühe Neuzeit (Syphilis) oder das 19. Jahrhundert (Tb) zurückverweisenden Ängste und Vorstellungen in Bezug auf den kranken Körper treten im Horrorfilm in einer genrespezifisch modifizierten Form in Erscheinung: ins Phantastische gewendet oder spektakulär bis ins Hypertrophe übersteigert.

Eine zentrale Thematik des Horrorfilms stellen das Weiteren *Sterben und Tod* dar. Der Tod ist als Bedrohung im Horrorfilm allgegenwärtig, sei es durch die Hand des Killers im Subgenre des Slasher Films, sei es durch phantastische Mächte, magische Verfluchungen oder infolge von Grenzüberschreitungen und verbotenen Initiationen. Im Zusammenhang mit der Todesthematik ruft der Horrorfilm disparate, aber aneinander angeschlossene Topoi auf. So inszeniert er Alter und Zerfall als körperliche Prozesse, thematisiert besonders im Genre des Vampirfilms die *Verknüpfung von Eros und Thanatos* sowie die Vorstellung von Unsterblichkeit und entwirft schließlich bemerkenswert häufig *Jenseitsvorstellungen*. Die von Gespenstern, Vampiren, Zombies und Dämonen ausgelösten Begegnungen mit dem Tod und/oder einem wie auch immer gearteten Totenreich werden dabei teilweise als grausige Höllenvisionen ausgestaltet, aber auch in ästhetisierte oder artifizielle Formen gekleidet. Der Horrorfilm bildet somit eine eigenständige und vielfältige Todesbildlichkeit aus, für die er bestehende kulturelle Vorstellungen und Ängste bündelt, sie aber auch umformuliert. Dies ist umso betrachtenswerter, als dass gerade im Hinblick auf die Todesthematik meist von einer aktuellen, sozialen und kulturellen Verdrängung gesprochen wird, die Sterben und Tod aus der Alltagswirklichkeit ausgrenze.¹² In der Tat scheint der Horrorfilm in seinem Insistieren auf drastischen Bildern des Alterns und Sterbens, von körperlichem Zerfall und Verwesung soziale und kulturelle Tabuisierungen zu umgehen, was einen Erklärungsansatz dafür bieten kann, warum das Genre vielfach als „schockierend“ oder abstoßend wahrgenommen wird. Im Horrorfilm wird sichtbar, was nicht (mehr) zu sehen sein soll: der Körper in Agonie, in Sterbe-, Alters- und Zerfallsprozessen. Im Anschluss an diesen Befund lässt sich die Frage stellen, ob die Auseinandersetzung mit der Todesthematik weniger tabuisiert ist, als sich vielmehr an einen anderen Ort verschoben hat. Der Horrorfilm wäre dann als ein höchst vitaler Beitrag zu einem vermeintlich verdrängten und unterdrückten Todesdiskurs zu bewerten.

12 Zu den bekanntesten Vertretern der These von der Todesverdrängung zählt Philippe Ariès: *Geschichte des Todes*. Im Kapitel VI wird auf diese These und die stark expandierende Diskussion über die Todesthematik insgesamt einzugehen sein.

Verknüpft mit der Todesthematik, aber durchaus nicht in ihr aufgehend, ist der *Topos des offenen und zerstückelten Körpers*, dem daher ein eigenes Kapitel gewidmet wird. Hier wird untersucht, inwiefern das Bild des geöffneten und versehrten Körpers bestehende Körperkonzeptionen unterläuft oder negiert. Die Zurschaustellung des offenen Körpers erscheint (auch) deswegen als grauenerregend, weil in der kulturellen Wahrnehmung, wie auch in der Vorstellung das Konzept eines intakten Körpers mit geschlossener und unversehrter Oberfläche bestimmend ist. Demgegenüber ist der Körper des Horrorfilms fragmentarisiert, verletzt und gehäutet – ein Leib, der seine körperliche Identität verliert und dessen Konturen zerfließen. Doch ebenso wie sich der geöffnete Körper im Horrorfilm als Schreckensvision zeigt, wird er gleichzeitig auch zur Quelle von Faszination und Schaulust. Mit den illusionistischen Verfahren des Films wird eine sonst verborgene und nicht sichtbare Körperbildlichkeit imaginiert und visualisiert und damit gleichzeitig zu einem Schaustück des Genres erhoben. Mit der Thematik des offenen Körpers rückt die sich in der frühen Neuzeit ausbildende Anatomie mit ihrer reichen Darstellungstradition ins Blickfeld, die mit deutlichen Modifikationen bis in die Gegenwart hineinreicht. An den anatomischen Darstellungen des geöffneten Körpers oder des Körperinneren lässt sich ablesen, wie sich die westliche Vorstellung und Konzeption des Körpers als einem begrenzten, abgeschlossenen Organismus mit einer geordneten Struktur des Inneren ausbildet, wobei die Darstellungsmodi diese Konzeption gleichzeitig erzeugen. Aufschlussreich erscheint demnach eine vergleichende Lektüre der Bildlichkeit des geöffneten Leibes in der medizinischen Abbildung und seiner Darstellung im Horrorfilm. Dabei wäre nach den genannten Modi der Darstellung zu fragen, wie sie beschreibbar sind und wie sie die Abbildung des Körpers organisieren und regulieren. Letztlich gilt es zu untersuchen, wie die verschiedenen Verfahren der Darstellung (im Horrorfilm, in der anatomischen Abbildung) dazu beitragen, dass die eine Inszenierung des geöffneten oder fragmentarisierten Körpers grauenerregend erscheint, die andere aber toleriert wird.

Die vielfältigen historischen Bezüge in den genannten Themenfeldern werden sich meist nicht eindeutig herausarbeiten lassen – es ist eher von einer Überlagerung und Schichtung verschiedener Motive und Vorstellungen auszugehen. Manche Rückgriffe dagegen treten unmittelbar einsichtig zutage. So ist der postklassische Horrorfilm als später Nachfahre der Schwarzen Romantik zu sehen, in deren ästhetischen Traditionen er steht, mit denen er aber auch bricht oder sie modifiziert weiterführt. Mit Gothic Novel und Schwarzer Romantik bilden sich Ende des 18. Jahrhunderts erstmalig Strömungen aus, die das Schauerliche, Unheimliche oder Erhabene zum Gegenstand eines ästhetischen Vergnügens erheben. Darstellungen des Morbiden und Grauenhaften sind zwar schon in früheren Epochen auszumachen, jedoch erfüllen sie dort andere Funktionen und stehen auch in einem nicht vergleichbaren Kontext. So haben die Darstellungen von Skeletten und von verwesenden Leichnamen (beispielsweise in Totentänzen, in der Grabplastik, in illuminierten Handschriften) im Mittelalter oder der frühen Neuzeit einen nachdrücklich didaktischen und moralischen Charakter, außerdem können sie nicht ohne Berücksichtigung des religiösen Kontextes erfasst werden, in dem sie entstehen. Die Ausstellung von Grässlichkeiten und Monstrositäten in der höfischen Welt der Renaissance und des Barock oder in den so genannten Wunderkammern ist dagegen (auch) als Form der inszenierten Zurschaustellung

zu begreifen. Der Blick auf die Monstrositäten, ihre Abbildungen oder Nachahmungen ist ein Blick, der fasziniert und zerstreut werden will und der daher dem heutigen Blick auf den Horrorfilm schon näher kommt. Jedoch zeigt sich in ihm auch ein sich in der Neuzeit ausbildendes Interesse an den Naturerscheinungen und ein Staunen über ihre Vielfältigkeit, was für die Rezeption des Horrorfilms ein irrelevantes Moment darstellt. Die Schwarze Romantik dagegen erschafft erstmalig eine phantastische und schauerliche Welt um ihrer selbst willen. Zudem ist sie explizit als eine populäre Unterhaltungsform aufzufassen, die sich auf einem zunehmend expandierenden Buchmarkt etabliert. Auch als solche steht der Horrorfilm in ihrer Tradition, wenn sich auch die Form und Reichweite der Verbreitung sicherlich stark gewandelt haben.

Wie sich bereits bei einem ersten Blick auf das Genre herausstellt, ist es häufig der weibliche Körper, der im Zentrum der Inszenierung von Verfolgung, Gewaltsamkeit und Agonie steht. Er wird meist im Moment der namenlosen Angst, als versehrter und toter oder als dämonisch besessener Körper präsentiert. In einem Zustand außer sich – vor Angst, Schmerz oder Raselei – wird die Frau als reines Körperwesen dargestellt. Genau dieses Moment – die Frau als von Emotionen oder Affekten determiniert und überwältigt, als Körper schlechthin – rückt der Horrorfilm in das Zentrum seiner phantastisch übersteigerten Darstellung. Der weibliche Körper fungiert somit als Ausstellungsstück des Genres, als Spektakel. Die Körperrepräsentationen des Horrorfilms sind demnach deutlich erkennbar geschlechtlich differenziert, wobei die Bildlichkeit des Genres in vielen Fällen auf bestehende Geschlechterstereotypen zurückgreift, diese aber auch fortgeschrieben werden, wie es besonders in der Figur des weiblichen Opfers, der macht- und schutzlosen, bedrohten Heldin (einer zeitgenössischen Umformulierung der *Femme fragile*) oder – ins Negative und Bedrohliche gewendet – des weiblichen „Monstrums“ augenfällig wird – der Figur des weiblichen Vampirs, der Hexe oder der Besessenen, einer dämonisierten *Femme fatale* also, die gefährliche und zerstörerische weibliche Sexualität konnotiert. Die geschlechtliche Differenzierung der Körper in den Inszenierungsstrategien des Horrorfilms soll in dieser Arbeit allerdings nicht im Mittelpunkt der Fragestellungen stehen, obwohl sie vorausgesetzt und dort mit in die Diskussion einbezogen wird, wo ihre Berücksichtigung für eine Analyse der Körperbilder des Genres notwendig ist, wie im Fall der Darstellung der weiblichen Leiche beispielsweise oder der Ästhetik des Anämischen im Vampirfilm.

Einer der Gründe für diesen Verzicht liegt darin, dass die feministische Filmtheorie die Frage nach der Formulierung von Weiblichkeit im Horrorfilm bereits ergebnisreich bearbeitet hat. Zu diesem Themenfeld liegen zahlreiche Studien vor.¹³ In welchem Maß gerade die weiblichen Figuren zu Opfern von Gefahr und (männlicher) Gewalt werden, ist eine Fragestellung, die die feministische Diskussion an das Genre herangetragen hat. Aber auch der scheinbar gegenteilige Befund ist einer Analyse unterzogen worden: inwiefern

13 Linda Williams: Wenn sie hinschaut; Dies.: *Film Bodies: Gender, Genre and Excess*; Dies.: *Learning to Scream*; Barbara Creed: *Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection*; Dies.: *The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*; Carol J. Clover: *Men, Women and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film*; Dies.: *Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film*; Annette Brauerhoch: *Die gute und die böse Mutter. Kino zwischen Melodrama und Horror*; Barry Keith Grant (Hg.): *The Dread of Difference. Gender and the Horror Film*.

weibliche Körper gleichzeitig auch als monströs und damit bedrohlich ausgestellt werden, d.h. die im Film projizierte und inszenierte Weiblichkeit dämonisiert und diffamiert wird.

1.2. Die Schwarze Romantik als eine zentrale Bezugsgröße für den Horrorfilm

Die so genannte Schwarze Romantik ist zweifellos ein wichtiger Bezugspunkt für den Horrorfilm, so dass sich, auch wenn Differenzen nicht übersehen werden dürfen, einige Kontinuitätslinien zwischen ihr und dem Horrorfilm ziehen lassen.¹⁴ Dass der Horrorfilm ihre Stoffe adaptiert hat – bei den bekanntesten Verfilmungen von Schauerliteratur dürfte es sich um *Frankenstein* und *Dracula* sowie um diverse Kurzgeschichten von Edgar Allan Poe handeln – ist dabei nur einer der auffälligsten Gründe. Mit den Stoffen der Schwarzen Romantik übernimmt der Horrorfilm jedoch auch eine Fülle erzählerischer Motive, eine genrespezifische Ikonographie sowie schließlich ein bestimmtes Figurenarsenal. Besonders die Verhandlung einer spezifischen Thematik – des Abgründigen und Geheimnisvollen, des Unheimlichen und Grauenhaften, von Fluch und Tod – ist ein Interesse, das Schauerliteratur und Horrorfilm teilen.

Am Versuch, den Begriff Schwarze Romantik zu umreißen, zeigt sich die Weite und Heterogenität des Feldes, auf das der Horrorfilm zugreift, bereits deutlich: Mit der Gothic Novel wird im Allgemeinen die literarische Gattung des angelsächsischen „Schauerromans“ bezeichnet, die sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ausbildet und sich in verschiedene Formen diversifizieren lässt. Im Deutschen bezeichnet der Begriff Schwarze Romantik eine literarische Strömung der Früh- wie auch Spätromantik, synonym wird diese auch als Schauerromantik bezeichnet. Für eine klare Begriffsdefinition erweist sich zudem als problematisch, dass Schwarze Romantik oder Gothic mitunter sowohl als Genrebezeichnungen – also für einen spezifischen Textkorpus – verwendet werden, wie auch ausweitend als eine allgemeine ästhetische Kategorie, die dann auch auf Malerei oder Ballett und Oper bezogen wird. Zumindest zeitlich lassen sich Schwarze Romantik und Gothic Novel eingrenzen – zwischen der zweiten Hälfte des 18. und dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts – allerdings können hier wie dort Spätformen oder Modifikationen nachgewiesen werden, die auch diese Einordnung mitunter problematisch werden lassen (wie im Fall des Romans *Dracula* von Abraham Stoker aus dem Jahr 1897, der in der Tradition der Gothic Novel steht, ihr aber nicht mehr zugerechnet wird). Schließlich stoßen Bestimmungsversuche des Genres auf die Schwierigkeit, es von der allgemeineren und epochenübergreifenden Kategorie der Phantastik abzugrenzen, da es zwischen beiden Bereichen Überschneidungen gibt, sie aber keineswegs gänzlich übereinstimmen.¹⁵

14 Zu thematischen Überschneidungen und Kontinuitäten zwischen Gothic Novel und Horrorfilm vgl. Jack Morgan: *The Biology of Horror. Gothic Literature and Film*.

15 Schwarze Romantik und Phantastik teilen Eigenschaften – wie beispielsweise das Interesse an einer spezifischen Thematik und Motivik – sind aber nicht synonym. Wie die Schwarze Romantik lässt sich die Phantastik nicht als eine eigenständige Gattung festschreiben, sie existiert vielmehr in verschiedenen literarischen Formen und darüber hinaus erscheint sie in verschiedenen Medien wie

Für die Bestimmung der Schwarzen Romantik ist wesentlich, dass sie als eine Teilströmung der Romantik Merkmale und Interessen mit dieser teilt und daher auch im engen Zusammenhang mit ihr begriffen werden muss.¹⁶ Allerdings geht die Ästhetik der Schwarzen Romantik nicht vollständig in der Romantik auf; sie verfolgt eigene Problemkonstellationen, wirkungsästhetische Prinzipien und bildet ein spezifisches, das Genre konstituierende Stoffangebot aus. Romantik und Schwarze Romantik stehen in Opposition zu den rationalisierenden Bestrebungen des 18. Jahrhunderts, die darauf abzielen, Volks- und Aberglauben, populäre Mythologie aber auch Angst vor Naturerscheinungen einzudämmen, um den Weg für eine von der Vernunft angeleitete Welterfassung zu bereiten. Die Forderung, dass tradierte „unvernünftige“ Vorstellungen überwunden oder aufgehoben werden müssen, ist für das Selbstverständnis der Aufklärung¹⁷ programmatisch. Ihre dezidiert didaktische Kritik bezieht sich auf Angst vor Naturerscheinungen oder übernatürli-

Literatur, Malerei und Film. Leichter fällt es, die Schwarze Romantik von den Bereichen der utopischen oder wissenschaftlichen Phantastik (Science Fiction) oder der Fantasy abzugrenzen, die an die Phantastik angeschlossen sind. Dennoch ist aus der Forschungsliteratur zur Phantastik deutlich ersichtlich, dass auch dieser Begriff bisher nur unzureichend bestimmt worden ist. So kommt Durst in seiner Theoretisierung des Phantastischen in der Literatur zu dem Ergebnis, dass einer abschließenden und vollständigen Erörterung der Gattung immer noch die „fehlende terminologische Normierung“ entgegenstehe. Uwe Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*, S. 333. Vgl. auch Reimer Jehmlich: *Phantastik – Science Fiction – Utopie. Begriffsgeschichte und Begriffsabgrenzung*.

- 16 Zu diesem Absatz und im Folgenden Winifried Freund: *Deutsche Phantastik. Die phantastische deutschsprachige Literatur von Goethe bis zur Gegenwart*; Mario Praz: *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*; Christian W. Thomsen, Jens Malte Fischer (Hg.): *Phantastik in Literatur und Kunst*; Norbert Miller: *Von Nachtstücken und anderen erzählten Bildern*; Uwe Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*; Rosemary Jackson: *Fantasy. The Literature of Subversion*; Hans-Joachim Brittnacher: *Ästhetik des Horrors*; Wolfgang Trautwein: *Erlesene Angst – Schauerliteratur im 18. und 19. Jahrhundert*; Horst Conrad: *Die literarische Angst. Das Schreckliche in Schauerromantik und Detektivgeschichte*; James B. Twitchell: *Dreadful Pleasures. An Anatomy of Modern Horror*; Irène Bessi  re: *Die Darstellung des Phantastischen in der Literatur und im Film*.
- 17 Der Begriff Aufklärung ist vielfältig und greift in verschiedene Bereiche aus; er kann als Epochenbegriff, als Erkenntnisbegriff und als politischer Begriff aufgefasst werden. Diese Komplexität verstärkt sich noch dadurch, dass die Aufklärung im 20. Jahrhundert einerseits zum Gegenstand der Vernunftkritik wurde, wie beispielsweise bei Horkheimer und Adorno, der Begriff andererseits weiterentwickelt und neubestimmt wurde, wie von Habermas oder Foucault, wobei seine Ausdeutungen dann unterschiedlich ausfallen. In dieser Arbeit soll er im weitesten Sinn als Epochenbegriff verwendet werden, wobei er besonders in seinem Verhältnis zur Romantik/Schwarzen Romantik relevant ist. Die Verwendung des Begriffs in diesem Zusammenhang erscheint sinnvoll, da die Aufklärung und die Romantik/Schwarze Romantik zunehmend nicht mehr nur als Gegenbewegungen, sondern als sich komplementär verhaltende Bewegungen aufgefasst werden und damit besonders ihr enges Wechselverhältnis in den Blickpunkt gerückt ist. Der Aufkl  rungsbegriff wird mithin besonders in seiner Ausrichtung auf die Ästhetik, wie auch in seiner erzieherischen Ausrichtung von Interesse sein. Eine Ausnahme stellt der Fall dar, wenn von der Aufkl  rungskritik bei Horkheimer und Adorno die Rede ist.

che Vorstellungen wie im Gespenster- oder Wiedergängerglauben¹⁸, da diese als beispielhaft für einen unaufgeklärten, unmündigen Vernunftgebrauch aufgefasst werden, aus dem Naturfurcht oder Aberglauben überhaupt erst resultieren.¹⁹

„[...] trotz allem will die Aufklärung kein inneres Verhältnis zu den Nachtseiten des Lebens und zu den dunklen, abgründigen Mächten; Todessehnsucht bleibt ihr fremd; sie ist vordergründig, sie will das „Klare“, Helle, will „lucidus ordo“.“²⁰

Dass die schwarzromantische Ästhetik die Erzeugung von irrationalen Ängsten in ihren Mittelpunkt rückt und emphatische Paraphrasen von Furchtzuständen und abergläubischen Vorstellungen, von Wahnsinn, Krankheit und Sterben vorträgt, ist vor dem Hintergrund der aufklärerischen Zielsetzungen sicherlich bemerkenswert.²¹ Denn die Schwarze Romantik erhebt gerade das Ungeordnete, Dunkle und Irrationale²² zu autonomen ästhetischen Kategorien. Ihre Thematik wird an ihren zentralen Figuren und Konstellationen ablesbar: Mit Wiedergängern und Gespenstern werden die Topoi Sterben und Tod aufgerufen, in Höllenvisionen Jenseitsvorstellungen verhandelt, in der Figur des Vampirs konvergieren Eros und Thanatos²³, das Monstrum bezeichnet eine beunruhigende und bedrohliche Differenz, die Motive des Fluchs und des Teufelspaktes zeichnen ein vormodernes Weltbild, konnotieren Ausgeliefertsein an unkontrollierbare Mächte und an zyklische Naturkräfte, das genretypische „Delikt“ der Grenzüberschreitung mit den schrecklichen Folgen erhebt die Bestrafung zu einem exzessiven, blutigen Ritual. Es ist auffallend, wie viele dieser Topoi der postklassische Horrorfilm übernimmt. Von einer Kontinuität in Ikonographie und Thematik kann dennoch, wie sich im Verlauf der Untersuchung zeigen wird, nur bedingt gesprochen werden, da der Horrorfilm zwar auf diese Topoi zurückgreift und sie fortschreibt, dabei aber auch umformuliert und modifiziert.

Mit besonderer Nachdrücklichkeit wird von der Schwarzen Romantik eine durch die Aufklärung überwundene und scheinbar obsolet gewordene Welterfahrung verhandelt: die des Nichtempirischen, Übernatürlichen und Geheimnisvollen. Aus diesem Grund ist besonders die Schwarze Romantik

18 Jean Delumeau: Angst im Abendland. Die Geschichte kollektiver Ängste im Europa des 14. bis 18. Jahrhunderts.

19 Christian Begemann: Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung. Zur Literatur und Bewußtseinsgeschichte im 18. Jahrhundert.

20 Walter Rehm: Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik, S. 277.

21 Auf den Zusammenhang zwischen dem aufklärerischen Vorhaben, Furcht und irrationalistische Vorstellungen zu entmachten und der „Rückkehr“ genau dieser Wahrnehmungs- und Vorstellungsformen in der Ästhetik der Schwarzen Romantik wird im Zusammenhang mit der Todesthematik abermals einzugehen sein.

22 Im Hinblick auf Schwarze Romantik, Phantastik und Horror ist häufig vom Irrationalen als Thematik die Rede. Im Allgemeinen meint der Begriff in diesem Zusammenhang einen dem Verstand nicht erkennbaren oder zugänglichen Gegenstandsbereich oder eine als nicht rational erachtete Erkenntnisform, wie Gefühl, Traum, Vision oder Intuition.

23 Zum Topos der Verschränkung von Tod und Sexualität s. Thomas Macho: Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung, S. 267-284.

vielfach als Opposition zur Aufklärung aufgefasst worden, als eine Kritik an ihrem Rationalismusparadigma und sogar als reaktionäre Gegenbewegung.²⁴ In dieser Auffassung von Romantik und Schwarzer Romantik gründet schließlich auch ihre Abwertung als realitätsfremd, eskapistisch und grundsätzlich irrationalistisch. Allerdings wird sie zunehmend weniger als eine oppositionelle, denn als sich zur Aufklärung vielmehr komplementär verhaltende Bewegung aufgefasst, die das Programm der Letzteren kritisiert, aber zugleich auch ergänzt und erweitert.²⁵ In ihrer Hinwendung zu den Kategorien des Wunderbaren, Phantastischen und Unheimlichen impliziert sie eine Kritik an der Aufklärung, die auf die Defizite einer zunehmend rationalisierten Welterfassung hinweist und ihre Folgen benennt. Sie zeigt die Stellen auf, an der die Vernunft als verabsolutierte Instanz der Welterfassung unzureichend und eine ausschließlich rationalistische Weltsicht brüchig wird.²⁶

„[...] in dem Erlebnis des Irrationalen, durch das nun die Romantik sich aus der Bewußtheit erlösen will. Das hilft ihr zur Einheit des Weltbegreifens, bestimmt ihre Stellung zum Übersinnlichen und befestigt sie in der Deutung des Lebens als eines Durchsichtigen, hinter dem das für sie Wesentliche durchblickt.“²⁷

Dass die romantische Kritik das Weltbild der Aufklärung und die absolut gesetzte Vernunft problematisiert, kann daher auch als ein notwendiger Teil der Aufklärung selbst angesehen werden.²⁸

Das wechselseitige Bedingungsverhältnis zwischen einer fortschreitenden Rationalisierung der Welterfahrung und Weltaneignung einerseits und der romantischen Strömung andererseits lässt sich bereits an ihren thematischen Schwerpunkten plausibilisieren. Die zentralen Kategorien, mit der die schwarzromantische Ästhetik eine vormoderne Weltdeutung vorlegt – wie Fluch, Schicksal, Verhängnis, Schuld und Sühne – können ebenso als Einspruch gegen die Hegemonie der Vernunft in Ästhetik, Ethik und Menschenbild der Moderne gelten, wie die von ihr ausformulierten Erfahrungen vermeintlich archaischer Affekt- und Triebstrukturen – wie Begehren, Gier, Hunger, Grauen und Panik. Während das klassische Kunstprogramm gemäß der aufklärerischen Didaktik die Verhandlung des Schönen, Vernünftigen und Moralischen postuliert, konfiguriert sich gleichzeitig ein Raum, in dem die aus der ästhetischen Produktion ausgegrenzten Erfahrungen und Thematiken zur Darstellung gebracht werden: Gewaltsames und Blutiges, Angst und Grauen, Sterben und Tod.

24 Karl Heinz Bohrer: Kritik der Romantik.

25 S. Hans Richard Brittnacher: Ästhetik des Horrors; Wolfgang Preisendanz: Die geschichtliche Ambivalenz narrativer Phantastik der Romantik.

26 Schon vor dem Einsetzen der eigentlichen Romantik wird das Paradigma der instrumentellen Vernunft und ihre Differenzsetzung zur Trieb- und Gefühlsnatur des Menschen beispielsweise im Sturm und Drang antizipierend thematisiert. S. Walter Hinderer: Die Depotenzierung der Vernunft.

27 Walter Rehm: Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik, S. 368.

28 Wolfgang Preisendanz: Die geschichtliche Ambivalenz narrativer Phantastik der Romantik.

„Die Atavismen der Phantastik, ihre Archaik, ihre unübersehbaren regressiven Tendenzen legen bei aller rabiaten Überzeichnung doch auch Defizite des Aufklärungszeitalters bloß, seine Anomien und seinen Perspektivismus, aber auch die Anonymität, Angst und Einsamkeit seiner Gesellschaftsmitglieder. Auch an einer Literatur, die es nicht mit der Moderne hält, sondern deren verdrängte, ausgegrenzte und tabuisierte Seiten zur Darstellung bringt, das Böse, das Wahnsinnige und das Häßliche, lassen sich wesentliche Aufschlüsse zur Kulturgeschichte und Sozialgeschichte der Moderne gewinnen.“²⁹

Es zeigt sich also, dass der Rationalisierungsschub in den Strategien zur Welterfassung infolge der Aufklärung bestehende kollektive Ängste – wie Naturfurcht, abergläubische Vorstellungen oder auch Furcht vor unkontrollierter Gewaltausübung – zwar eindämmt und entmachtet, dass aber mit den sozialen und kulturellen Umbrüchen gleichzeitig neue Ängste und Konflikte entstehen. Die Schwarze Romantik eröffnet die Möglichkeit, diese Ängste – phantastisch umschrieben – zu behandeln oder auch zu übersteigern. Am Beispiel von spezifischen Themenkomplexen der Schwarzen Romantik und in ihrer Folge des Horrorfilms, wie sie insbesondere Sterben und Tod, aber auch Krankheit oder Monstrosität darstellen, soll dieses wechselseitige Verhältnis in den folgenden Kapiteln detailliert behandelt werden. Im Hinblick auf diese zentralen Themenkomplexe lässt sich aufzeigen, dass mit den aufklärerischen Rationalisierungsbestrebungen in Bezug auf angstbesetzte Topoi fast zeitgleich ihre Umformulierung in furchterzeugende Phantasmen einhergeht.

Das Interesse der Schwarzen Romantik richtet sich auf die „Nachtseiten“ der menschlichen Existenz, auf das Abgründige, Abseitige, Geheimnisvolle oder Grauenhafte.³⁰ Entscheidend für die Schwarze Romantik ist dabei, dass diese ikonographische und thematische Fokussierung zwar schon in der frühen Aufklärungszeit einsetzt, sie dort jedoch noch in einen rationalisierenden Rahmen eingebettet ist (wie im Fall des *explained supernatural* beispielsweise, der Enttarnung des Spuks als einer theatralischen Inszenierung mittels detektivischer Nachforschungen) und zudem häufig durch ein moralisch-didaktisches Anliegen funktionalisiert wird. Mit der späteren Schwarzen Romantik erlangt die Ästhetik des Phantastischen jedoch einen zunehmend autonomen Status, der nicht durch rationale Dekonstruktionsverfahren unterlaufen oder durch moralisch-diskursive Ansätze legitimiert wird. Genau hier liegt das Skandalon der Schauerliteratur begründet, die sich gegen die klassische Ästhetik wendet und die Momente des Schauerlichen und Grauenhaften aus einer Einbindung in moralische oder soziale Funktionalisierung herauslöst und sie ausschließlich um ihrer selbst willen präsentiert. Sie sind somit nur noch eingeschränkt oder gar nicht mehr für die Affirmation oder Kritik sozialer Normen oder für kulturelle Sinnstiftungsprozesse mobilisierbar. Somit wird in der Schwarzen Romantik offenbar der Versuch unterlaufen, die ästhetisch-literarische Produktion für moralische Programme zu vereinnahmen, d.h. sozial-kulturelle Vorstellungen von Moral durch ästhetische Produktion zu affirmieren. Einer Rationalisierung und Funktionalisierung entzieht sich die schwarzromantische Ästhetik einerseits dadurch, dass sie gezielt und nachdrücklich das Imaginäre und Phantastische ins Zentrum rückt.

29 Hans Joachim Brittnacher: Ästhetik des Horrors, S. 22.

30 Mario Praz: Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik, S. 43-65.

Andererseits verwendet sie narrative Verfahren und ästhetische Organisationsprinzipien, die der Möglichkeit entgegenstreben, das zur Darstellung Gebrachte für moralische oder gesellschaftliche Konzeptionen zu vereinnahmen. Besonders in späteren schwarzromantischen Werken, wie beispielhaft bei Hoffmann oder Poe, wird eine Einbindung des Schauerlichen und Grausigen in moralische Diskurse oder Kategorien zunehmend aufgegeben.³¹

Das thematische Interesse der Schwarzen Romantik findet eine nahezu zeitgleiche Spiegelung in der Fragestellung nach dem Erhabenen in der Ästhetik. Im 18. Jahrhundert dringt mit dem Erhabenen³² eine Kategorie in den ästhetischen Diskurs, die genau die Momente fokussiert, die das Rationale übersteigen.³³ Die Hinwendung zum Schrecklich-Erhabenen vollzieht sich demnach nicht nur, wie oben skizziert, in literarischen oder künstlerischen Positionen, sondern auch in kunsttheoretischen Diskussionen. Die Auseinandersetzung mit dem Erhabenen im 18. Jahrhundert formuliert dieses als einen *Zustand* oder als eine *Empfindung* angesichts der Kunst- oder Naturbetrachtung. Mit der Thematisierung eines Gefühls oder einer Empfindung des Erhabenen im Zusammenhang mit den Qualitäten von Dingen stellt die ästhetische Diskussion ein empirisch-sensualistisches Moment in das Zentrum ihres Interesses. Hierbei ist besonders Edmund Burkes ästhetische Schrift *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen* von Bedeutung, die 1757 in London erscheint. In diesem Text nimmt Burke eine Untersuchung genau jener Empfindungen des Erhabenen vor, die über die Grenzen der Vernunft hinausweisen. Burke bestimmt die ästhetische Erfahrung des Erhabenen als einen spezifischen Zustand des Erschauerns und des gemäßigten Schreckens. Er formuliert diese Erfahrung im Rückgriff auf das Somatische, denn sie wird von körperlichen Phänomenen oder Symptomen begleitet, die denen von Schmerz oder Furcht ähneln: Zittern, Schreien und Seufzen, Zähnezusammenpressen usf.³⁴ Wichtig für die

31 Inwiefern sich die Kategorie des Phantastischen oder Grausigen nicht nur bei E.T.A. Hoffmann, sondern auch in einigen Erzählungen von Clemens Brentano oder Achim von Arnim als autonome Kategorie, die nicht an eine moralische Funktion zurückgebunden ist, ausweist, ist dargelegt worden von Karl Heinz Bohrer: Das Romantisch-Phantastische als dezentriertes Bewußtsein. In der Spätromantik und schließlich im Fin de siècle verstärkt sich diese Tendenz, die zudem auch den Surrealismus und die moderne Phantastik kennzeichnet.

32 Der Begriff des Erhabenen ist vielschichtig und historisch diversifiziert. So bezeichnet er in der Antike eine rhetorische Kategorie oder hat mitunter auch eine theologisch-religiöse Komponente. An dieser Stelle geht es um das Erhabene als Steigerung und/oder Gegenpol des Schönen, wie es im 18. Jahrhundert konzipiert wird. Allerdings bestehen auch hier divergente Ausprägungen des Begriffs fort: Zum einen zeigt er sich in einer empirisch-sensualistischen Bedeutung, wie in der oben besprochenen englischen Tradition, zum anderen besteht er als rhetorisch-poetische und künstlerische Kategorie in der Ästhetik fort. Zu den verschiedenen Bedeutungsfacetten des Begriffs und seinen Definitionen s. Christine Pries: Das Erhabene.

33 María Isabel Peña Aguado: Ästhetik des Erhabenen, S. 17ff.

34 Edmund Burke: Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen, S. 171. Die von Burke vorausgesetzte physisch-psychologische Wechselwirkung in der ästhetischen Erfahrung findet sich in vergleichbarer Weise im Zusammenhang mit dem Horrorfilm in Williams' rezeptionstheoretischen Ansatz, auf den noch ausführlich einzugehen sein wird.

Burkesche Bestimmung des Erhabenen ist also einerseits seine Nähe zur Kategorie des Schreckens, andererseits die Betonung des Physiologischen in seiner Wahrnehmung, also eine Betonung der Sinne, Instinkte und Affekte.³⁵ Burkes Ästhetik stellt somit Schrecken und Furcht als zentrale Momente der ästhetischen Erfahrung heraus. Im Hinblick auf den Horrorfilm ist dabei hervorzuheben, dass diese von Burke vorausgesetzte physisch-psychologische Wechselwirkung in vergleichbarer Weise von rezeptionstheoretischen Ansätzen der Filmtheorie veranschlagt wird, die sich explizit auf den Horrorfilm berufen.³⁶ Wichtig ist in diesem Zusammenhang auch, dass Burke zu erklären sucht, inwiefern eine ästhetische Erfahrung des Schrecklichen Vergnügen hervorrufen kann – eine Fragestellung also, die sich auf das Interesse am Schrecklichen oder Furchteinflößenden als einer sensualistischen Erfahrung des Vergnügens richtet. Angesichts der Ablehnung und/oder des Entsetzens, das der Horrorfilm mitunter auslöst, und seiner gleichzeitigen Popularität lässt sich diese Fragestellung gerade auch an ihn herantragen.

1.3. Wirkungsästhetische Kategorien: Das Unheimliche und das Ekelhafte

Das Ekelhafte und das Unheimliche werden hier – eingrenzend – nur als wirkungsästhetische (also als kulturelle und nicht anthropologische oder psychoanalytische) Kategorien betrachtet, die die Rezeption des Horrorfilms in entscheidendem Maß regulieren oder, anders gesagt, in denen die Rezeption des Horrorfilms häufig beschrieben und empfunden wird. Daher sollen sie ausschließlich als Modi der ästhetischen Wahrnehmung behandelt werden. Die Diskussion dieser Begriffe soll dabei auf die Aspekte eingeschränkt werden, die für den Horrorfilm und die Körpersemantik des Horrorfilms unmittelbar relevant sind.

1.3.1. Zum Begriff des Ekelhaften und des Abjekten

Der verwesende Körper als grauenhafte Bedrohung stellt eines der zentralen Themen des Horrorfilms dar. Aber auch in anderen Künsten sowie in der kulturellen Wahrnehmung überhaupt erscheint er als *das* Objekt des Ekels schlechthin. „Jedes Buch über den Ekel ist nicht zuletzt ein Buch über den verwesenden Leichnam“.³⁷ Der verwesende Leib zeigt sich dabei allerdings nur als die extremste Erscheinungsform einer defigurierten und aufgelösten und daher kulturell verworfenen Körperlichkeit. Hier soll diesem in vielen Horrorfilmen beobachtbaren, engen Bezug von Ekel und Körperbildlichkeit nachgegangen werden, denn die heftige Empfindung Ekel lässt sich offensichtlich gerade im Rekurs auf eine spezifische Körperlichkeit erschließen, die kulturell gesetzte Normen in größtmöglichem Maß verletzt. Theoretisie-

Obwohl die Autorin sich nicht auf Burke bezieht, scheinen hier deutliche Parallelen auf. Linda Williams: *Film Bodies. Gender, Genre and Excess*.

35 Klaus Poenicke: *Eine Geschichte der Angst? Appropriationen des Erhabenen in der englischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, S. 87.

36 Wie bei Linda Williams: *Film Bodies. Gender, Genre and Excess*.

37 Wlfred Menninghaus: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, S. 7.

rungen des Ekel als einer Empfindung sollen dagegen zurückgestellt und ihnen nur soweit nachgegangen werden, wie sie in Bezug auf Körperlichkeit formuliert worden sind.

Im Zentrum der Aufmerksamkeit steht somit der Ekel als Modus der ästhetischen Wahrnehmung, also als ein Affekt infolge der Darstellung einer spezifischen Körperlichkeit – in Plastik und Malerei, in der Literatur und eben – in neuer Radikalität und in einem neuen „realistischen“ Gestus – im neueren Horrorfilm. Den Ekel als Untersuchungskategorie für Horrorfilme einzuführen, kann gerade dort erkenntniserweiternd sein, wo sich besonders der postklassische Horrorfilm von einer evokativen Darstellung des Schauerlichen oder Grausigen abwendet und eine übersteigerte Materialität von körperlichen Auflösungs- und Verwesungsprozessen in den Mittelpunkt seiner Inszenierung rückt. Diese lassen sich mit den Kategorien des Schauerlichen oder Grausigen allein nämlich nur unzureichend beschreiben. Schon die in Lektüre und Kritik des Genres häufig erfolgten Hinweise auf eine Ästhetik des Ekel, weisen darauf hin, dass das Ekelhafte im Horrorfilm eine prominente Position einnimmt.

Der Ekel ist als Gegenstand der Ästhetik, der Anthropologie, der Psychoanalyse und Zivilisationstheorie diskutiert worden. Der Begriff meint einerseits zunächst die heftige körperliche Empfindung einer Abwehr, die Theoretisierungen des Ekel erstrecken sich aber auch auf sein Objekt, also auf einen Gegenstand, auf den dieser sich bezieht. Daraus ergibt sich, dass der Begriff einerseits als menschliches Empfindungsvermögen bestimmt wird³⁸, das zu einem ästhetischem Urteil führen kann – d.h. also als wirkungsästhetische Kategorie –, sodann aber auch als eine Eigenschaft von Objekten, so beispielsweise eines Kunstwerks oder eben des Körpers.

Zu einer autonomen Kategorie innerhalb der Kunsttheorie wird der Ekel um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Zu diesem Zeitpunkt erlangt die Auseinandersetzung mit dem Idealschönen ein neues Interesse innerhalb der Philosophie und wirft neue Fragestellungen auf. In der sich als ein eigenständiges theoretisches Feld neu ausbildenden Kunsttheorie rückt zeitgleich mit der Erörterung der Kategorien des Schönen und Erhabenen die Kategorie des Ekelhaften als ein autonomer Themenkomplex in das Zentrum der theoretischen Bemühungen, allerdings als verworfene, also als negativ bestimmte Kategorie, denn das Ekelhafte wird nicht nur als das dem Schönen und Erhabenen absolut entgegengesetzte aufgefasst, sondern es wird der künstlerischen Darstellung für unwürdig befunden und avanciert somit zum Skandalon: „Das „Ästhetische“ ist das Feld jenes „Gefallens“, dessen schlechthin Anderes der Ekel ist [...]“³⁹ Der Ausschluss des Ekelhaften aus der Kunstproduktion begründet die Ästhetik der Aufklärung und des Idealismus. Dies schlägt sich auch und besonders in den klassizistischen Idealen in Architektur und Körperbild nieder.

Doch schon die Romantik rehabilitiert die Kategorie des Ekelhaften. Denn das klassische Schönheitsideal wird nun brüchig und von der romantischen Kunstproduktion zunehmend in Frage gestellt. Auf das wechselseitige

38 So theoretisiert beispielsweise Kolnai den Ekel als „prägnanten Bestandteil des Gefühlslebens“ aus phänomenologischer Perspektive. Aurel Kolnai: Der Ekel, S. 33.

39 Winfried Menninghaus: Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung, S. 15.

Bezugsverhältnis von Aufklärung und Romantik, das sich gerade auch in der Kunstauffassung und Kunstproduktion niederschlägt, ist oben bereits eingegangen worden. Die Romantik betreibt eine Abkehr vom klassischen Schönheitsideal und distanziert sich gleichzeitig von dem Postulat der Nachahmung des (Natur)Schönen, unter dem die Kunstproduktion des 18. Jahrhunderts angetreten war. Dass das Interesse der Romantik daher nicht nur auf das Bizarre und Phantastische sowie, in seiner „schwarzen“ Ausprägung, auf das Grausige ausgerichtet ist, sondern sich auch dem Ekelhaften zuwendet, ist also innerhalb des Kontexts des romantischen Programms begründbar. Und in der Tat legitimieren Romantik und besonders die Schwarze Romantik nachdrücklich den Ekel als wirkungsästhetische Kategorie.⁴⁰ Er soll in die Kunstproduktion und in das Feld des Ästhetischen überhaupt – hier als Gegenstand der Erörterung – eingeholt werden. Dabei sind Bedeutung und Funktion des Ekelhaften in der romantischen Ästhetik durchaus nicht festgelegt, sondern heterogen und vielschichtig.⁴¹ Besonders bedeutsam für die Bildlichkeit des Horrorfilms ist sicherlich der in der romantischen Kunsttheorie erstmalig diskutierte Befund, dass ästhetische Reize sich verbrauchen und an Wirkung verlieren und daher stetig verstärkt und verschärft werden müssen. Das Ekelhafte wird hier also zu einer wirkungsästhetischen Instanz, zu der die Kunstproduktion nahezu zwangsläufig greifen muss, will sie einen Abstumpfungsprozess auf Seiten der Rezeption überwinden.⁴² Dass dieser Abstumpfungseffekt als eine Verrohung der ästhetischen Sensibilitäten und als ein Symptom für den Zerfall des „Geschmacks“ diagnostiziert wird, antizipiert die Debatten um die ästhetische Moderne – und letztlich auch die zeitgenössischen Debatten um den Horrorfilm. Auch der modernen und postmodernen Ästhetik, und hier besonders den populären Medien, wird attestiert, dass für sie ein Steigerungsimperativ gelte, d.h. dass sie in einer Spirale von Gewöhnung und Abstumpfung einerseits und einer notwendig zunehmenden Intensivierung der Affekte und Effekte andererseits gefangen seien.⁴³ Der in der Romantik unternommene Versuch einer Funktionalisierung des Ekelhaften im Dienst einer Kunstproduktion, die den Rezipienten stärker und heftiger affizieren will, ist somit als Vorläufer auch der aktuellen Debatten um eine Ästhetik des Schocks oder Ekels aufzufassen, wie sie sich im Zusammenhang mit dem Horrorfilm ausbilden.

Am eindeutigsten und nachdrücklichsten zeigt sich das Ekelhafte dabei in der Schwarzen Romantik, hier vor allem in einer gleichzeitig gelangweilten, blasierten wie auch raffiniert verfeinerten Haltung gegenüber dem Verbrechen, wie sie die Schurkenfiguren der Romantik, vor allem aber der Schwarzen Romantik verkörpern, und die als schön-morbider, moralischer Zerfall deklariert wird. Das Ekelhafte tritt hier also als elegante, aber ethisch brüchige Schönheit, somit als Dekadenz auf. Die Ästhetik des Ekelhaften wird dann bei Baudelaire und im *Fin de siècle* fortgeschrieben und dabei gleichzeitig zunehmend expliziter gemacht. Gerade bei Baudelaire, aber auch bei Poe

40 Ebd., S. 189–224.

41 So avanciert das Ekelhafte zu einer zentralen Beschreibungskategorie für zeitgenössische Zustände und Befindlichkeiten oder für die Kritik des modernen Geschmacks. Ebd., S. 192ff.

42 Ebd., S. 193f.

43 Im Zusammenhang mit den Gewaltdarstellungen des postklassischen Horrorfilms und der Kategorie des filmischen Exzesses wird darauf noch einzugehen sein.

oder Huysmans ist die Bildlichkeit der Verwesung als Chiffre für die Faszi-
nation des Ekelhaften auffallend gesteigert und wird auch mit dem Erotischen
verschaltet.

Meist jedoch wird das Ekelhafte im Rekurs auf Körperlichkeit vorge-
stellt, gedacht und theoretisiert.⁴⁴ Eine ganze Reihe von körperlichen Zonen,
Substanzen, Erscheinungen werden als ekelhaft klassifiziert, so dass der Kör-
per zum Ort einer „Topographie des Ekels“⁴⁵ zu avancieren scheint. Ob es
dabei körperliche Phänomene sind, die nur in den Kategorien des Ekelhaften
beschrieben werden können, oder es sich nicht vielmehr um eine Semantisie-
rung des Körpers mit historisch-kulturellen Diversifikationen handelt, auf-
grund derer spezifische Körperlichkeit oder spezifische physische Symptome
überhaupt erst als ekelhaft wahrnehmbar und beschreibbar werden, diese
Frage beantworten die Theoretisierungen des Ekels kontrovers. Vor dem Hin-
tergrund der aktuellen Körperdebatten, auf die in Kapitel II einzugehen sein
wird, soll hier davon ausgegangen werden, dass kulturelle Semantisierungs-
prozesse dem Körper das Ekelhafte einschreiben, das körperlich Ekelhafte
mithin kulturell und historisch relativ ist. Daher soll zunächst die als ekelhaft
erachtete Physis beschrieben und diskutiert werden. Es sei jedoch sofort auf
die ausführliche Lektüre der verschiedenen Körperbilder des Horrorfilms
hingewiesen, die sich in den folgenden Kapiteln anschließen. In die Reprä-
sentationen des monströsen, kranken oder toten Körpers gehen immer auch
Facetten des Ekelhaften ein, auf die die Inszenierungen des Horrorfilms mit-
unter explizit abzielen und die seine Rezeption regulieren.

Blickt man auf die Erscheinungsformen des Körperlichen, die kulturell
als ekelhaft kodiert sind, gelangt man zu einem Konglomerat disparater und
heterogener physischer Erscheinungen und Symptome: Da wären einmal die
Zeichen des Alters wie Runzeln, Schläffheit und Formlosigkeit der Gestalt
oder der Haut zu nennen, dann die Deformationen wie Warzen, Ausstülpun-
gen, Wülste oder Verwachsungen, sodann nahezu alle Körperflüssigkeiten
mit Ausnahme der Tränen, wobei die Sekrete besonders im Moment ihres
Austretens aus dem Körper als ekelhaft erachtet werden, sowie schließlich
der tote und besonders der verwesende Körper.⁴⁶ Zusammenfassend ließe

44 Die Vorstellungen des Ekelhaften beziehen sich allerdings nicht nur auf den Körper, auch Substanzen, Nahrungsmittel oder Tiere werden als ekelhaft kodiert. Selten bezieht sich die Ekelempfindung auf Artefakte. Kolnai bemerkt dazu: „Ekel bezieht sich niemals [...] auf Anorganisches, Lebensfreies [...]“. Zu den Ausnahmen zählt er den „Schmutz“. Aurel Kolnai: S. 516.

45 Winfried Menninghaus: Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung, S. 15.

46 Im Zusammenhang mit der Bestimmung des Ekels nehmen zudem Geruch und Geruchssinn eine zentrale Bedeutung ein. Für Kolnai stellen sie die Hauptträger der Ekelempfindung dar, wie auch der Tastsinn. Als den eigentlichen „Stammesort des Ekels“ bestimmt er den Geruchssinn. Aurel Kolnai: Der Ekel, S. 531 und S. 533. Gerüche werden vielfach mit dem Begriff des Ekelhaften umschrieben, ein Befund, der beispielsweise für Töne selten auftritt. Das Geruchsempfinden kann hier nicht theoretisiert werden, zumal die olfaktorische Dimension für die Filmrezeption eine wenig wichtige Größe darstellt. Dennoch ließe sich die Frage stellen, wie es den Bildern des Horrorfilms gelingt, Ekel ohne wahrnehmbaren Geruch zu generieren. Denkbar wäre, dass seine Bilder mit einem imaginären Geruch angereichert sind, dass also eine drastische und plastische Darstellung den Geruchssinn aufruft, der sonst im Kino nicht bedient wird und dass gerade dieses Moment einer olfaktorischen Assoziation einen der Attrakto-

sich aus dieser Auflistung schließen, dass es im Bezug auf den Körper gerade das Unebene, Versehrte, Formlose und Zersetzte ist, was als ekelhaft erscheint. Der Verlust von Form und Grenze des Körpers sowie das Austreten von Körperinnerem, wie beispielsweise den Körpersekreten, zeigen in der Tat eine extreme Form der Zerstörung von Körpernormen an und markieren gleichzeitig eine existenzielle Bedrohung. Schließlich lassen sie sich auch als Symptome eines Zerfalls begreifen, die eine fortschreitende Instabilität von körperlicher Ordnung und Struktur herbeiführen. An dieser Stelle wird also bereits deutlich, dass das Ekelhafte eine Krise oder eine Auflösung von bestehenden Körperkonzeptionen anzeigt. Oder, anders gesagt, als ekelhaft gilt, was die Ordnung des Körpers und seine Grenzen destabilisiert oder ganz auflöst⁴⁷, was eine bestehende Körpernorm radikal revoziert.

Das seit der Neuzeit bis in die Gegenwart hereinreichende Körperbild der westlichen Kultur zeichnet sich gerade durch eine undurchdringliche, glatte Oberfläche aus. Der Körper wird als individuell und unvermischt, als streng begrenzt und nach außen verschlossen, als klar umrissene Entität gedacht.⁴⁸ Die spezifischen Erscheinungsformen des Ekelhaften lösen diese Einheit auf, lassen die Grenzen des Körpers zerfallen, so dass er sich mit der ihn umgebenden Welt vermischt, überziehen ihn mit Öffnungen und klebrigen Flüssigkeiten. Die Qualitäten und Attribute des Ekelhaften beschreiben also eine beträchtliche Differenz zur bestehenden Körperkonzeption. Zwar variieren die Bilder des körperlich Ekelhaften entsprechend des jeweiligen historischen Kontexts, doch ist gleichzeitig durchaus eine Kontinuitätslinie in den Auffassungen von ekelhafter Physis aufzufinden, die bis zu den aktuellen Körperbildern reicht. Die Kategorien, die das Ekelhafte bestimmen, sind auch als

ren des Genres ausmacht. Doch kann festgehalten werden, dass es besonders Gerüche spezifischer Substanzen sind, die als ekelhaft wahrgenommen werden – von Substanzen die ihrerseits bereits als ekelhaft konnotiert sind, da sie infolge von Zersetzungs-, Fermentierungs-, Fäulnis und Verwesungsprozessen entstehen.

- 47 Im Verlauf der Untersuchung der Körperbilder, besonders in Kapitel VII, soll auf die Thematik einer Ordnung des Körpers, die Funktion und Bedeutung von Körpergrenzen und auch den Aspekt der Verunreinigung eingegangen werden, der besonders im Hinblick auf das Austreten von Körperflüssigkeiten von Bedeutung ist.
- 48 Michail Bachtin: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur, S. 361. Bachtin stellt diesem Körperbild den „grotesken Körper“ entgegen, wie er in Darstellung und Rede bis in die frühe Neuzeit hinein zu beobachten ist. Im Zusammenhang mit der populären Kultur und einer Kultur des Lachens, also der öffentlichen Satire und Groteske, geht er diesem Körperbild am Beispiel von Rabelais' Werk nach. Die Konzeption des grotesken Körpers kann hier nicht weiter diskutiert werden, obwohl er viele Merkmale mit dem körperlich Ekelhaften, wie es hier verstanden wird, teilt: „Der *groteske Körper* ist, wie schon mehrfach betont, ein *werdender*. Er ist *nie fertig und abgeschlossen*, er ist *immer im Entstehen begriffen und erzeugt selbst stets einen weiteren Körper*; er *verschlingt die Welt und lässt sich von ihr verschlingen*. [...] alle diese *Ausstülpungen und Öffnungen* zeichnen sich dadurch aus, dass an ihnen die Grenze zwischen zwei Körpern oder Körper und Welt überwunden wird.“ S. 358. Der im Zusammenhang mit dem Horrorfilm grundlegende Unterschied zwischen groteskem und ekelhaftem Körper liegt u.a. offensichtlich in der wirkungsästhetischen Ebene: Der groteske Körper erzeugt (befreiendes und anarchisches) Gelächter, der ekelhafte Körper steht für Bedrohung und produziert Abscheu und Abwehr.

Folge von bestehenden Dichotomisierungen zu sehen, die den Körper mit einem Raster überziehen und körperliche Substanzen, Zonen, Formen verwerfen und ausschließen. Denn das klassische, aus der Antike abgeleitete Körperideal, das die Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts festschreibt – feste Konturen, klar umrissene schmale Form, glatte und unversehrte Hautoberfläche –, das offensichtlich mit gewissen Abweichungen bis in aktuelle Vorstellungen von körperlicher Schönheit hineinwirkt, entsteht nur durch und mit Differenzsetzungen.⁴⁹ Geformt – formlos, glatt – uneben, fest – weich oder flüssig: Gerade diese Dichotomisierungen bestimmen das idealisierte Körperbild, indem sie sein Gegenteil ausschließen und verwerfen. Andererseits ist genau dieses Gegenteil, eine amorphe, feuchte oder schleimige, versehrte oder vernarbte, mithin also ekelhafte Körperlichkeit, notwendig, um ein Körperideal oder eine Körperrorm (im Ausschluss von abweichenden Körperbildern werden beide Kategorien eingesetzt) überhaupt erst gewinnen zu können.⁵⁰

Der ekelhafte Körper kehrt somit offenbar einen Abstraktionsprozess um, der das Idealbild des Körpers erzeugt: Eine Reihe von Verwerfungen, Ausgrenzungen und Sublimierungsprozessen verdrängt die ungeordnete und formlose Materialität des Körpers oder mildert sie zumindest ab. So verlangt das klassische Schönheitsideal, dass Sehnen, Knochen oder Gedärm unter einer idealisierenden Hauthülle kaschiert werden, die Form des Körpers wird mithin geglättet und stilisiert.⁵¹ Die Glätte und Undurchdringbarkeit der Haut verhindert dabei, dass die Fülle des Körperinneren – also das Ekelhafte schlechthin – sichtbar wird. Der idealschöne Körper ist Körper ohne Anzeichen von Organen und organischen Prozessen. Und da, wo Konzeption wie auch Darstellung des Körpers Öffnungen in dieser als makellos gewollten Hülle nicht ignorieren können, werden diese einem aufwendigen Reglement unterworfen, das sie entweder idealisiert (wie die Augen beispielsweise), marginalisiert, normiert oder ganz tabuisiert.

Den extremsten Gegenpol zum klassischen Körperideal stellt der verwesende Körper dar. Die an ihm sichtbar werdenden Zersetzungsprozesse lösen klar umrissene Formen auf, lassen Grenzen durchlässig werden, wandeln harte und trockene Substanz in weiche und feuchte. In der verwesenen Substanz konvergieren alle Merkmale, die das Ekelhafte auszeichnen: Formlosigkeit und Ungestalt, Auflösung und klebrig-feuchte Textur. Verwesung als

49 S. Winfried Menninghaus: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, S. 76-150. Menninghaus belegt ausführlich, wie gerade die klassische Kunsttheorie den glatten und makellosen, somit auch stark ästhetisierten Körper der antiken Plastik als ideale Körperschönheit begründet. Die besondere Schönheit liegt dabei in einer ununterbrochenen, makellosen Oberfläche, die Körperöffnungen verkleinert, stilisiert oder kaschiert und die wie mit einem Schleier oder Nebel überzogen wirkt, der alle Materialität oder Porosität der Hautfläche abschattiert. Diese Merkmale finden sich in auffallendem Maße auch in der aktuellen Werbe- und Modephotographie, wo eine wie mit einem Schleier überzogene Körperoberfläche durch computergestützte Bildbearbeitung erzeugt wird.

50 Die Differenzsetzung von Norm und Abweichung in Bezug auf den Körper wird im Zusammenhang mit dem Bild des monströsen Körpers in Kapitel IV ausführlich diskutiert.

51 Winfried Menninghaus: *Ekel. Geschichte und Theorie einer starken Empfindung*, S. 82f.

Prozess und Zustand ist mithin der zentrale Gegenstand des Ekels, welcher seinerseits im Rekurs auf die Verwesung begründet wird.⁵²

„Das Ekelhafte als ein Product der Natur, Schweiß, Schleim, Koth, Geschwüre u. dgl., ist ein Todtes, was der Organismus von sich ausscheidet und damit der Verwesung übergibt.“⁵³

Gerade Körpersekrete erscheinen als ekelhaft, weil sie Zersetzungsprozesse und Fäulnis konnotieren oder als Teil von solchen aufgefasst werden. Am Beispiel der Haut zeigt sich ebenfalls, inwiefern das Ekelhafte als Chiffre für Zersetzung fungiert⁵⁴, denn gerade in faltiger oder hängender Textur wird die Haut zu einem Synonym von Alter und Verfall.⁵⁵ „[...] skin also has to be a continuous surface, unbroken except for orifices.“⁵⁶ Wenn es aber gerade Zersetzungs- und Verfallsprozesse sind, die das Ekelhafte schlechthin konnotieren, so ist nach den Bedingungen dieser Semantisierung von Verwesungsprozessen zu fragen. Denn trotz seiner engen und bedrohlichen Verbundenheit mit dem Tod ist der Verwesungsprozess auch und gerade als Folge kultureller Bestimmungen als das Ekelhafte, mithin also als das Unerträgliche und Abgestoßene, kodiert.

Die Arbeit Julia Kristevas befragt das Abstoßende in Bezug auf Körperlichkeit. Sie theoretiert den Ekel und das Ekelhafte im Zusammenhang mit Körperbildern ausgehend von psychoanalytischen Theorien. Kern ihrer Untersuchung ist der neu eingeführte Begriff des Abjekten (*l'abject*) als einer zentralen Kategorie, die es ermöglicht, kulturelle Verwerfungs- und Ausschlussverfahren zu beschreiben.⁵⁷ Ohne dass hier eine vollständige und umfassende Diskussion des Begriffs geleistet werden könnte, soll er doch dort umrissen werden, wo er aus der Perspektive des Horrorfilms und seiner Körperdarstellungen relevant wird.

52 Wie schon von Kolnai herausgestellt: „Der Urgegenstand des Ekels ist der Erscheinungskreis der Fäulnis. Dazu gehören auch: Verfall eines lebendigen Körpers, Verwesung, Zersetzung, Leichengeruch, im allgemeinen der Übergang des Lebendigen in den Zustand des Toten.“ Aurel Kolnai: Der Ekel, S. 536.

53 Karl Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen, S. 313, zitiert nach Winnfried Menninghaus: Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung.

54 Auf die Konzeption der Haut sowie des Körperinneren wird im Zusammenhang mit dem offenen und zerstückelten Körper in Kapitel VII noch einzugehen sein. An dieser Stelle sollen zunächst am Beispiel der Haut nur die Merkmale hervorgehoben werden, die die Vorstellungen des Ekelhaften bestimmen.

55 Menninghaus hat darauf hingewiesen, dass seit der Antike das Ekelhafte im Bild der alten und abstoßenden Frau, der *vetula*, vorgestellt und verhandelt wird. Winfried Menninghaus: Ekel. Geschichte und Theorie einer starken Empfindung, S. 16. Als Gegensatz zum Bild der alternden oder zerfallenden Haut hebt Elkins die Darstellungen des Inkarnats in der Renaissance, beispielsweise bei Angelo Bronzino (1503-1572) und Raffaello Sanzio (1483-1520) hervor. Es erscheint hier als Marmor, also als abstrahierte, glatte, idealisierte Fläche. Ein solches Verfahren ist sicherlich auch für die Porträtmalerei des 19. Jahrhunderts, besonders bei Gesellschaftsmalern wie Jacques-Louis David (1748-1825), Jean Auguste Dominique Ingres (1790-1867) oder James Tissot (1836-1902) zu veranschlagen. James Elkins: Pictures of the Body. Pain and Metamorphosis, S. 59f.

56 James Elkins: Pictures of the Body. Pain and Metamorphosis, S. 61.

57 Julia Kristeva: Powers of Horror. An Essay on Abjection.

Der Begriff des Abjekten, den Kristeva als Ersatz für den des Ekelhaften einführt, leitet sich aus dem Verb „abicer“ (wegwerfen) her. Kristeva stellt sich also mit dieser Begriffsprägung gerade nicht in die Tradition der Theoretisierung des Ekels wie sie beispielsweise im 18. und 19. Jahrhundert erfolgt ist.⁵⁸ Kristeva konturiert die Bedeutung des Begriffs folgendermaßen:

„Abject. It is something rejected from which one does not part, from which one does not protect oneself as from an object. [...] It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite.“⁵⁹

Hier scheinen disparate Bedeutungsfacetten auf, die in die Konzeption des Abjekten einfließen. Da wäre einmal der Aspekt, dass im Abjekten offensichtlich Fragen nach der Selbstabgrenzung verhandelt werden, sodann erschließt der Begriff die Dimension von sozialer und kultureller Ordnung, genauer ihrer Destabilisierung und Gefährdung. Beide Bedeutungsfelder werden nun auch und gerade im Horrorfilm verhandelt: dort, wo das Phantastische als das negativ und bedrohlich konnotierte Andere der jeweils diegetisch gesetzten Struktur oder Ordnung einbricht sowie auch im Zusammenhang mit dem monströsen oder toten Körper als einer unfasslichen Bedrohung.

Das Abjekte ist nach Kristeva ein zentrales Moment im Hinblick auf den Prozess der Identitätsbildung und -verfestigung. Es stellt zunächst einen unfassbaren Bereich an den Rändern des Selbst dar, der dem Ich entgegengesetzt ist. Als eine Form von „Ur“-Opposition, also einer elementaren und universellen Opposition, steht es dem Ich als einer gefestigten und abgeschlossenen Identität bedrohlich entgegen. Gleichzeitig ist es aber auch als die Bedingung des Ich zu begreifen, das sich eben nur durch Verwerfungsprozesse konstituieren kann. Kristeva konkretisiert das Abjekte anhand der Vorstellung des mütterlichen Körpers in seiner Relation zur symbolischen Ordnung⁶⁰: Der prädifferentielle und begriffslose Zustand, wie ihn Kristeva in der Subjekt-Objekt-Verschmelzung des Mutter-Kind-Verhältnisses verortet, muss überwunden werden, damit die Identität sich konstituieren kann. Dies verläuft nach Kristeva über Abgrenzungsprozesse, in denen das Ich sich aus diesem prädifferentiellen Ursprungszustand herauschält. Diese Identitätswerdung ist also als Enkulturation zu verstehen, die ein kulturelles Ich, das Subjekt, erzeugt. Ebenso wird die undifferenzierte Materialität dieses Zustandes verworfen (wie ihn Kristeva im schwangeren Leib verkörpert sieht): seine Ununterscheidbarkeit und Formlosigkeit, die Flüssigkeiten und

58 Winfried Menninghaus: Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung, S. 518f.

59 Julia Kristeva: Powers of Horror. An Essay on Abjection, S. 4.

60 Es geht hierbei nicht um einen empirischen mütterlichen Körper. Es geht vielmehr um einen Zustand von Undifferenziertheit und Subjekt-Objekt-Verschmelzung in der präödpalen Mutter-Kind-Beziehung. Dieser mütterliche Körper muss nach Kristeva als Bedingung der Identitätsfindung und Selbstabgrenzung verworfen werden. Auch zeigt sich an dieser Stelle der Rückgriff Kristevas auf Jacques Lacan und seine Konzeption der symbolischen Ordnung, die von der ebenfalls symbolisch (und nicht real oder empirisch) aufgefassten Vaterfigur repräsentiert wird.

das Fließende.⁶¹ Denn genau diese spezifische Materialität und Textur erscheint als Bedrohung der Grenzen und der Stabilität der Identität. Und da Identität immer auch als körperliche zu denken ist, wird mit und im Abstoßungsprozess auch eine spezifische, nämlich amorphe Körperlichkeit verworfen, die der fließenden Sekrete und inneren Körpersubstanzen, die mit der Vorstellung des undifferenzierten Urzustands verknüpft sind. Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum, wie Bachtin beobachtet, „alle Merkmale des Unvollendeten und Unfertigen“ ebenso aus den Körperbildern entfernt werden, wie auch alle „Erscheinungen des Innerkörperlichen“⁶². Genau diese Qualitäten und Attribute kennzeichnen den werdenden Körper: Die Differenz zwischen Ich und Welt ist noch nicht ausgebildet. Ebenso wird die kulturelle und soziale Tabuisierung von organischen Verwertungs- und Umsetzungsprozessen, von Körpersekreten und Ausscheidungen plausibel: So wie die ersteren auf die Unfertigkeit, die Nicht-Abgeschlossenheit des Körpers verweisen, betonen die letzteren die stets bedrohte Grenze zwischen Körper und Welt oder brechen sie sogar zeitweise auf.

In der Enkulturation des Subjekts werden die formlosen, flüssigen, und porösen Körperaspekte verdrängt, kontrolliert und/oder unsichtbar gemacht, während die (scheinbar) konstanten und stabilisierenden Bestandteile des Körpers (wie die Haut als Grenze zwischen innen und außen) bestimmend werden.

Die Verwerfung der prädifferentiellen Körperlichkeit setzt Kristeva auch mit einer „ursprünglichen Verdrängung“ gleich, die, vergleichbar mit der Freudschen Bestimmung der Verdrängung, in bedrohlich verzerrter Form immer wiederkehrt – so in Gestalt des Abjekten. Das Abjekte ist demnach als Gegenstand der Verwerfung aufzufassen, das Ekelgefühle als Zeichen heftiger Abwehr hervorruft. Bezogen auf Körperlichkeit bedeutet das Abjekte ein undifferenziertes Abgestoßenes, das nicht (mehr) Teil der eigenen Physis ist. Da das Abjekte nach Kristeva mit der Vorstellung einer – verworfenen – Symbiose mit dem mütterlichen Körper untrennbar verknüpft ist, konnotiert es immer die Körpersekrete und Substanzen des Körperinneren. Die gewaltsame Abtrennung von diesen Substanzen ist für die festumrissene, individuelle Körperidentität konstitutiv. Die Wiederkehr des Abjekten bedroht demnach immer auch die stabile, abgeschlossene, somatische Identität. Der Ekel angesichts des Abjekten ist als Ausdruck der Furcht zu begreifen, diese im Abgrenzungsprozess gewonnene Identität zu verlieren, in den Zustand eines instabilen, amorphon und verfließenden Seins zurückzufallen. Daher werden Texturen, die das Abjekte evozieren, kulturell ausgegrenzt, kontrolliert oder tabuisiert, daher sind auch und gerade, wie oben bereits gezeigt, die Vorstellungen des Körperinneren, von Körperflüssigkeiten und Zersetzungsprozessen kulturell als ekelhaft konnotiert. Sie evozieren einen Körper, dessen Grenzen sich auflösen und der sich mit anderen Körpern oder der ihn umgebenden Welt vermischt, d.h. dessen Identität, Singularität und Individualität

61 Dieser Verwerfungsprozess verläuft nach Kristeva notwendigerweise über den Spracherwerb. Hier schließt Kristeva an de Saussures Sprachtheorie an, nach der das Zeichen immer eine Unterscheidung, einen Ausschluss anderer Zeichen bedeutet. Dieser Prozess von Abstrahierung und Differenzierung bildet nach Kristeva den Gegensatz schlechthin zum ununterschiedenen, symbiotischen Zustand der Mutter-Kind-Verschmelzung und markiert damit die Abtrennung von ihm.

62 Michail Bachtin: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur, S. 361f.

verfließt – das Andere einer festen Körperidentität. Daher ist der Ekel angesichts von Körpersekreten und Verwesung mehr als nur die Reaktion auf eine Verletzung ästhetischer Ideale oder bestehender Körpernormen. Er ist auch Ausdruck einer Bedrohung der physischen Identität durch einen Regress in ein vorindividuelles Stadium, Ausdruck einer existenziellen Angst. Genau deswegen strahlt der Ekel vor dem Abjekten auch stets in die Alltagswahrnehmung von Körperlichkeit mit hinein. Ständig und unaufhörlich müssen die Grenzen des Körpers aufrechterhalten und gegen die ihn umgebende Außenwelt, aber auch gegenüber dem eigenen Körperinneren abgegrenzt werden. Denn auch und gerade das visuell nicht wahrnehmbare Körperinnere evoziert das Abjekte.

„The body’s inside in that case, shows up in order to compensate for the collapse of the border between inside and outside. It is as if the skin, a fragile container, no longer guaranteed the integrity of one’s “own and clean self” but, scraped or transparent, invisible or taut, gave way before the dejection of its contents. Urine, blood, sperm, excrement then show up in order to reassure a subject that is lacking its „own and clean self“.“⁶³

Somit kann plausibel werden, warum das Körperinnere, welches schließlich Teil des körperlichen Selbst ist, zu etwas Bedrohlichem und daher Ekelhaftem werden kann. Es steht für die Gefahr, die einmal gefestigte, aber immer bedrohte und labile Identität könne infiltriert werden, sich vermischen und auflösen. Die Durchdringung der Körpergrenzen oder auch die Vermischung des Körpers mit seiner Umwelt oder mit anderen Körpern stellt die körperliche Identität in Frage. Aus dieser Perspektive erhält auch der Ekel vor der Verwesung einen neuen Bedeutungsaspekt: Der Verwesungsprozess vernichtet körperliche Identität und stellt somit die Umkehr der Ich-Konstituierung dar. Er löst die gezogenen Grenzen auf und lässt das festumrissene Körperbild verschwimmen.

Um sich vor dem Abjekten zu schützen, entfaltet die westliche Kultur Ordnungssysteme, die es entweder ganz ausgrenzen oder ihm einen eigenen Raum außerhalb sozialer Strukturen zuweisen. Diese werden beispielsweise in den Differenzsetzungen von rein – unrein oder innen – außen sichtbar. Diese Oppositionen regulieren auch die Wahrnehmung von Körperlichkeit, wie noch zu sehen sein wird, ebenso die von Ekelhaftem, oder, in Kristevas Terminologie, Abjektem.⁶⁴

Im Hinblick auf die Darstellung des Ekelhaften im Horrorfilm ist zunächst einmal auffällig, dass die Hauptträger der Ekelempfindung, nämlich Geruchs- und Tastsinn, vom Medium Film gar nicht adressiert werden (können). Doch die visuelle Repräsentation des Ekelhaften findet sich in vielen Horrorfilmen. Dabei bezieht sich das Genre meist auf Verfall und Verwesungsphänomene, die, wie oben bereits ausgemacht wurde, als die Chiffren für das Ekelhafte schlechthin aufzufassen sind. Der „Erscheinungskreis der

63 Julia Kristeva: Powers of Horror. An Essay on Abjection, S. 53.

64 Im Zusammenhang mit der Darstellung des Körperinneren sowie auch des verseuchten, also infizierten Körpers im Horrorfilm wird auf diese Differenzsetzungen noch ausführlicher einzugehen sein. Dabei soll auch Mary Douglas’ Theoretisierung von Unreinheit diskutiert werden, auf die Kristeva rekurriert.

Fäulnis“⁶⁵ markiert im Horrorfilm meist einen beunruhigenden Grenzraum zwischen Leben und Tod. Denn die verwesenden und verfallenden Leiber des Horrorfilms sind keineswegs endgültig tot, sondern meist unheimlich belebt. Dadurch werden sie zu Grenzfiguren, die zwischen scheinbar eindeutig oppositionellen Kategorien stehen. Die belebte, aber zerfallende Physis des Zombies oder des Wiedergängers im Horrorfilm destabilisiert somit die kulturellen Vorstellungen von Binärität, die gerade im Hinblick auf Leben und Tod als essentiell aufgefasst und diskursiv naturalisiert werden. In diesem Sinn stellt der verwesende Körper des Horrorfilms die Grenzfigur (*fusion figure*)⁶⁶ schlechthin dar, in der als unvereinbar gedachte, kulturelle Kategorien zusammenfallen. Genau aus diesem Grund erscheint die Grenzfigur als bedrohlich.

Das Ekelhafte ist an die Kategorie des Bedrohlichen anschließbar, geht jedoch nicht vollständig in ihr auf. Vielmehr fügt es der verwesenden Körperlichkeit weitere Bedeutungsfacetten hinzu. Vorgänge der Zersetzung fungieren kulturell, wie oben gesehen wurde, als Chiffren für die Auflösung von (Körper)Grenzen. Im Horrorfilm repräsentiert das verwesende, untote Wesen die grauerregende Vorstellung einer Vernichtung körperlicher Identität. Der Körper, zerfließend und zerfallend, ist nicht mehr wiedererkennbar oder identifizierbar und in der Tat stellen die meisten Wiedergänger im Horrorfilm ein namenloses Grauen dar.⁶⁷

Halbflüssige oder schleimige Texturen zeichnen im Horrorfilm eine hauptsächlich monströse oder mutierende, also eine werdende und unfertige Körperlichkeit aus. Transformationsprozesse brechen die glatte, äußere Körperhülle auf und lassen Sekrete hervorsickern. So in *Bram Stoker's Dracula*, in dem der Vampir in einem unruhigen Zustand zwischen Wachen und Schlafen im Sarg gezeigt wird. Rastlos und zuckend windet er sich in einem transparenten, grünlichen Hautsack, der von Schleim überzogen ist. Der Körper ist darunter nur vage und als amorphe Form zu erkennen, auch innerhalb des Hautbeutels pulsiert schleimige Flüssigkeit. Die recht offensichtlich eingesetzte pränatale Bildlichkeit – der Hautsack als monströse Gebärmutter – wird in einer späteren Einstellung bestätigt: Hier sieht der Zuschauer den Vampir zum ersten Mal als jungen Mann, während er zuvor nur als uraltes Wesen in Erscheinung trat. Eine monströse wie phantastische (Wieder)Geburt also, die in radikaler Umkehrung der Altersprozesse den alten und defigurierten Körper in einen jungen und schönen verwandelt. Die Transformationszene markiert dabei das Stadium der Formlosigkeit und des Übergangs, innerhalb dessen sich der Körper vielgestaltig und ungeformt gleichzeitig zeigt. Dabei verliert auch die Geschlechtlichkeit des sich transformierenden Körpers an Eindeutigkeit. Gerade in dieser Szene ruft der Schleim die Assoziation an Geburt und Körperinneres auf, er repräsentiert hier die spezifische Materialität des noch formlosen, pulsierenden Lebens vor jeder Differenzierung und vor der Konkretisierung körperlicher Identität. Im Bild einer

65 Jens Malte Fischer: Produktiver Ekel. Zum Werk Howard Phillips Lovecrafts, S. 316.

66 Noel Carroll: *Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*.

67 Hier kann noch einmal auf den Geruch als Träger der Ekelempfindung hingewiesen werden. Die Fragestellung, ob es eine der Attraktionen des Horrorfilms darstellt, dass er Geruchsassoziationen aufruft, ist gerade im Hinblick auf die Bilder von körperlicher Verwesung besonders interessant. Der Geruch der Verwesung gilt als einer der ekelhaftesten Gerüche überhaupt.

„widernatürlichen“ und phantastischen Geburt inszeniert der Horrorfilm den Schrecken der amorphen Ungestalt.

In *Gothic* (Ken Russel, 1986) erscheint das formlos wimmelnde Leben als das Ekelhafte schlechthin. Die einladend auf einer silbernen Platte präsentierte Nahrung verwandelt sich in einer zweiten Einstellung in ein heftiges Gewimmel sich windender Maden. Auch die Maden, die hier zahllos in Erscheinung treten, evozieren den Schrecken des formlosen, lebendigen Gemischs. Als zusammenhängende und amorphe Masse, in der das einzelne Wesen kaum auszumachen ist, bilden sie die Vorstellung eines vorindividuellen Lebenszustands an seinem Ursprung ab: Ihre Existenz ist an einen warmen und feuchten Ort gebunden sowie untrennbar verknüpft mit und nahezu ununterscheidbar von den Substanzen, von denen sie sich nähren und in denen sie ausgebrütet werden. Zugleich rufen somit gerade die Maden den Topos der Verwesung wieder auf, denn sie gelten als eine seiner Begleiterscheinungen. Kolnai schreibt über Ungeziefer als Objekt des Ekels:

„Zusammenfassend läßt sich kaum mehr sagen, als dass es sich auch beim ekelhaften Getier um den Eindruck eines „sinnlos“ wogenden, formlosen, das Subjekt irgendwie „anspringenden“, mit einem konkret fühlbaren Moderhauch des Verfalls, des Lebens-„Zerfressenen“ behafteten Lebens handelt.“⁶⁸

Kolnai erhebt die „Beziehung des Ekels zum positiv Vitalen, zum Bewegungshaften“, also das Oszillieren zwischen gesteigert Lebendigem und bereits Verfallendem, zum spezifischen Kennzeichen des Ekels und seiner Objekte.⁶⁹ Der Eindruck gesteigerter, wimmelnder und verschwenderischer Vitalität bei gleichzeitiger Nähe zu Zerfalls- und Verwesungsprozessen scheint den Zusammenbruch oder zumindest die Destabilisierung der dichotomisierten Bedeutungskomplexe Leben und Tod zu markieren. Das Madengewimmel ist ein Phänomen, das kulturell etablierte Bedeutungsfelder überschreitet und ihre Kontur somit „unsauber“ werden lässt.

In *The Fly* (David Cronenberg, 1985) wird das Ekelhafte aus einer Vermischung der Gattungen gewonnen: Ein Mann mutiert zu einem Insekt. Infolgedessen verliert sein Körper zunehmend seine kulturell definierte Normgestalt und wandelt sich zu einem konturlosen Zwischenwesen, das weder der Kategorie des Menschlichen noch dem Bereich des Tierischen zuzuordnen ist. Die fortschreitende Auflösung des Körpers, die klebrigen und schleimigen Substanzen, die den langsamen und qualvollen Transformationsprozess begleiten, die nach außen gekehrten Verwertungs- und Zersetzungsprozesse von Nahrung – im Fliegen-Mensch-Wesen kulminieren die disparaten Bedeutungsbereiche, die das Ekelhafte kennzeichnen.⁷⁰ Ebenso wie die Made gilt auch die Fliege als Begleiterscheinung von Schmutz und Fäulnis. Die Transformation eines Menschen zum Insekt erscheint umso dramatischer, da gerade diese Gattung in der westlichen Kultur als ekelhaft wahrgenommen wird. Doch der Film formuliert den Ekel vornehmlich im Hinblick auf die tragische

68 Aurel Kolnai: Der Ekel, S. 541.

69 Ebd., S. 536.

70 Menschliche Gestalt und phantastisch mutiertes Mensch-Insekten-Wesen: Die Fallhöhe in *The Fly* ist umso prägnanter, als dass der Körper des männlichen Protagonisten, der die Transformation infolge eines an sich selbst vorgenommenen Experiments erleidet, zunächst als idealschöner Körper inszeniert wird.

und unumkehrbare Transformation, die nicht vollzogene Umwandlung, die in einem Zwischenbereich stagniert, in der die menschliche Gestalt nicht mehr, die Gattung Insekt noch nicht erkennbar ist. Das Ekelhafte besteht gerade in dem phantastischen Mutationsprozess, der nicht zum Abschluss kommt, im Zustand des formlos Unfertigen.

1.3.2. Zum Begriff des Unheimlichen

Die zweifellos bekannteste Bestimmung des Unheimlichen hat Sigmund Freud vorgelegt.

„[...] das Unheimliche. Kein Zweifel, daß es zum Schreckhaften, Angst- und Grauerregenden gehört, und ebenso sicher ist es, daß dies Wort nicht immer in einem scharf zu bestimmenden Sinne gebraucht wird, so daß es eben meist mit dem Angst-erregenden überhaupt zusammenfällt. Aber man darf doch erwarten, daß ein besonderer Kern vorhanden ist, der die Verwendung eines besonderen Begriffswortes rechtfertigt. Man möchte wissen, was dieser gemeinsame Kern ist, der etwa gestattet, innerhalb des Ängstlichen ein „Unheimliches“ zu unterscheiden.“⁷¹

Die freudsche Begriffsbestimmung setzt also mit der Frage ein, was das Unheimliche vom Angsterregenden unterscheidet und wie sich die Differenz zwischen beiden Begriffen bezeichnen lässt. Dabei ist hervorzuheben, dass Freud grundsätzlich zwischen dem Unheimlichen in der Fiktion und dem Unheimlichen des Erlebens unterscheidet. Seine Konzeption verwirft eine ästhetische Bedeutung des Begriffs und zieht nur die analytische in Betracht. Das Interesse der freudschen Bestimmung des Unheimlichen richtet sich also hauptsächlich auf die psychoanalytisch-therapeutische Ausrichtung des Begriffs. Daher ist es umso überraschender, dass Freud den Begriff aus einer beispielhaften Lektüre von E.T.A. Hoffmanns „Der Sandmann“ gewinnt, einem „klassischen“ phantastischen oder schwarzromantischen Text. Damit begründet Freud selbst die Tradition der psychoanalytischen Lektüre von (literarischen) Texten, die bis in die Gegenwart hineinreicht. Bereits erwähnt wurde die psychoanalytische, auf Lacans Freud-Lektüre rekurrierende Analyse von Filmtexten, wie sie die so genannte Screen-Theory leistet. Auch hat sich die psychoanalytische Interpretation für die feministische Filmtheorie als besonders ergiebig erwiesen.

Die von Freud vorgenommene, etymologische Herleitung des Wortes gelangt zu folgendem Ergebnis:

„Das deutsche Wort „unheimlich“ ist offenbar der Gegensatz zu heimlich, heimisch, vertraut und der Schluß liegt nahe, es sei etwas eben darum schreckhaft, weil es nicht bekannt und vertraut ist. Natürlich ist aber nicht alles schreckhaft, was neu und nicht vertraut ist; die Beziehung ist *nicht* umkehrbar.“⁷²

Das Unheimliche bildet aber nicht nur den Gegensatz zum Vertrauten oder eben Heimlichen, es geht nach Freud auch aus ihm hervor. Er konstruiert also

71 Sigmund Freud: Das Unheimliche, S. 137.

72 Ebd., S. 138f.

das Heimliche und Unheimliche als Differenzpaar, das jedoch aufeinander verweist. Im Begriff des Unheimlichen ist damit das Heimliche impliziert, das zwei verschiedene Bedeutungsfelder umfasst, einmal das Vertraute und Behagliche⁷³ und einmal das Verborgene, Geheime, Geheimgehaltene. Die Relation der beiden Begriffe, des Unheimlichen und des Heimlichen, bestimmt Freud folgendermaßen:

„Unheimlich sei alles, was ein Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und *hervorgetreten ist*.“⁷⁴

Eine spezifische Form von Angst, eben ein Gefühl von Unheimlichkeit, tritt also als Effekt einer Enthüllung auf, eines Erscheinens von etwas zuvor oder eigentlich Nichtsichtbaren oder Verborgenen. Dieses Moment einer Enthüllung verschaltet Freud nun mit seiner Konzeption der Verdrängung. Der Begriff der Verdrängung ist zunächst einmal als ein Vorgang der Abwehr bestimmt. Allgemein lässt er sich als ein psychischer Mechanismus umschreiben, der Gedanken und Triebregungen aus dem Bewusstsein eliminiert, die die Stabilität der Psyche und Handlungsfähigkeit des Subjekts beeinträchtigen können. Dieser – unbewusste – Vorgang gewährleistet die Identität des Individuums, in dem Moment, da es durch Triebregungen oder Affekte überwältigt zu werden droht. Der Verdrängungsmechanismus stellt die stärkste unter den unbewussten Abwehrtechniken dar, daher können die Momente, die das psychische Gleichgewicht am nachhaltigsten bedrohen, durch ihn auch am effektivsten abgewehrt werden. Allerdings ist er auch der für das Individuum folgenreichste oder sogar gefährlichste „Mechanismus“, was sich darin manifestiert, dass er in enger Relation zur Neurosenbildung steht.

Die psychoanalytische Theorie der Verdrängung besagt nun weiter, dass jeder „Affekt einer Gefühlsregung, gleichgültig von welcher Art, durch die Verdrängung in Angst verwandelt“⁷⁵ wird. Das Verdrängte ist mithin auch als etwas Verborgenes oder an die Grenze der Wahrnehmung Verschobenes aufzufassen, das im Moment seiner Wiederkehr oder seines Ausbrechens als Angsterregendes in Erscheinung tritt. Der Verdrängungsprozess verschiebt oder verzerrt somit eigentlich vertraute Affekte. Das Unheimliche wäre mithin als die Wiederkehr von etwas Altbekanntem oder Vertrautem zu begreifen, das durch die Verdrängung „entfremdet“ worden ist. Der doppelte Transfermechanismus, einmal die Verschiebung oder Abdrängung, sodann das spätere Wiederaufrufen transformiert Affekte oder Empfindungen und lässt sie fremd und damit unheimlich werden. So wird plausibel, wie das Unheimliche als etwas bestimmt werden kann, das im „Verborgenen hätte bleiben sollen und hervorgetreten ist“⁷⁶. Mit der Kategorie des Unheimlichen tritt also nach Freud nicht das gänzlich Fremde und Andere auf, sondern etwas Vertrautes, das verfremdet und modifiziert worden ist und dabei ins Angsterregende umschlägt. Somit eröffnet die Freudsche Konzeption eine Differenzsetzung, die im Prozess der Verdrängung durch Verschiebung und Transformation brüchig wird. Gerade diese Differenzsetzungen sind für Phantastik

73 Die Verwendung des Wortes „heimlich“ in diesem Sinn ist mittlerweile allerdings nicht mehr gebräuchlich.

74 Ebd., S. 143.

75 Ebd., S. 160.

76 Ebd., S. 161.

und Horror zentral: Die Dichotomisierung von Vertrautem und Fremdem, Selbst und dem Anderen. Als Ordnungsprinzipien liegen sie der phantastischen Narration zugrunde, die den Einbruch des fremdartig Phantastischen in die vertraute Welt schildert und ihr beunruhigendes Potential daraus gewinnt, dass diese beiden distinkten semantischen Felder ineinander übergehen.

Freud untersucht den Begriff des Unheimlichen im Hinblick auf seine Konzeption der Verdrängung als einen psychischen Prozess. Dieser Aspekt soll für die vorliegende Untersuchung jedoch nicht weiter verfolgt werden. Der Begriff soll vielmehr als wirkungsästhetischer behandelt werden. Dabei zeigt sich an der Reziprozität des Begriffs, der immer auf sein Gegenteil, das Heimliche, also Vertraute und Bekannte verweist, dass er auch und gerade als wirkungsästhetischer immer nur relativ zu bestimmen ist. Was als unheimlich wahrgenommen wird, ist immer von der Erfahrung der Alltagswirklichkeit bestimmt, denn das Unheimliche bezeichnet hier die entscheidende Differenz oder Abweichung. Und in der Tat lässt sich für die Kategorie des Unheimlichen eine historisch und kulturell bedingte Diversifikation festhalten, die sich auch am Wandel des Horrorgenres zeigt. Den ästhetischen und narrativen Kontinuitäten stehen hier ebenso zahlreiche Modifikationen und Transformationen zur Seite, die das Feld des Unheimlichen umfassen. Dennoch greift auch und gerade der Horrorfilm auf die diese Kategorie begründende Differenzsetzung von Vertrautem und Unheimlichem zurück. Meist lässt er das Unheimliche vehement und unvermittelt mit einer Wirklichkeit kollidieren, die er zunächst als eine dem Zuschauer vertraute und bekannte schildert, d.h. er greift in dieser Beschreibung auf die vorherrschende Wirklichkeitsauffassung mit spezifischen naturwissenschaftlichen Gewissheiten zurück. Unheimlich am Eintreten der Geister, Untoten oder Vampire in die diegetisch gesetzte Wirklichkeit ist zudem, dass sie Fremdkörper darstellen, die aus einem von der Wirklichkeit kategorial abgegrenzten Raum (dem Jenseits, der Hölle usw.) nach dem Tod *verwandelt* wiederkehren, aber dennoch als ehemals vertraute Menschen wiedererkennbar sind.

Wenn die Freudsche Bestimmung des Unheimlichen als das Fremdwerden von etwas Vertrautem und die Erscheinung von etwas Verborgenen auch im Hinblick auf die Körperdarstellungen des Horrorfilms aufgegriffen werden soll, wäre der unheimliche Körper, so die Vermutung, dann mithin als ein Körper aufzufassen, der Transformationen und grundlegenden Verwandlungen unterworfen worden ist. In der Tat inszeniert der Horrorfilm, wie noch zu sehen sein wird, Körper, die sich verändern, von dem vertrauten Erscheinungsbild abweichen, die die bekannten, als „normal“ kodierten Körpervorstellungen aufbrechen oder negieren. Gleichzeitig werden sie trotz der Verwandlungen weiterhin als „eigene“ Körper inszeniert und wahrgenommen: Der Ursprung des Unheimlichen liegt also im eigenen Leib verortet, es stammt aus ihm selbst. Die klare Differenzsetzung von fremd und bekannt/vertraut zerfällt in der Kategorie des Unheimlichen, im unheimlichen Körper fallen beide Momente zusammen. Hier rücken besonders die genretypischen Verwandlungsszenen ins Blickfeld, die die Transformation des Menschen in eine Bestie beschreiben, wie im Fall des Tiermenschen. Der menschliche Körper in seinem vertrauten Erscheinungsbild wird hier in Folge des Umwandlungsprozesses fremd, weist aber, und dies ist entscheidend, weiterhin Residuen der menschlichen Physiognomie auf. Ein tierischer Körper, wie er der kulturellen Vorstellung entspricht – ein Wolf beispielsweise oder eine Katze – erscheint nicht als unheimlich, höchstens als bedrohlich oder gefähr-

lich. Dass jedoch an dem nicht vollständig transformierten Leib der ehemalige Körper noch erkannt werden kann, macht seine Unheimlichkeit aus. Auch beim kranken Körper bezeichnet die Kategorie des Unheimlichen die Fremdwerdung des Bekannten, das aber immer auch bekannt bleibt. Der vom Vampirismus oder von einer phantastischen Seuche befallene Körper verändert sich, entwickelt unbestimmbare und unbekannte Symptome, wird sich selbst fremd. Es scheint also, dass sich in der Kategorie des Unheimlichen, wenn sie auf den Körper bezogen wird, auch die Angst vor dem Verlust der bekannten und vertrauten körperlichen Identität manifestiert, die sich in Transformations-, Mutations- oder Zerfallsprozesse auflöst.

