Catherine Shelton

Unheimliche Inskriptionen

Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm

[transcript] Film

https://doi.org/10.14361/9783839406339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Catherine Shelton
Unheimliche Inskriptionen

https://doi.org/10.14361/9783839406339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Catherine Shelton (Dr. phil.) arbeitet als freie Journalistin in Köln.

https://doi.org/10.14361/9783839406339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Catherine Shelton

Unheimliche Inskriptionen. Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm

[transcript]

https://doi.org/10.14361/9783839406339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bei der vorliegenden Untersuchung handelt es sich um eine von der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln angenommene Dissertation.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

© 2008 transcript Verlag, Bielefeld

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Lektorat & Satz: Catherine Shelton
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
ISBN 978-3-89942-833-9

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet:
http://www.transcript-verlag.de

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

INHALT

I. Einleitung 9

I.1. Fragestellung der Arbeit 9

I.2. Die Schwarze Romantik als eine zentrale Bezugsgröße für den Horrorfilm 20

I.3. Wirkungsästhetische Kategorien: Das Unheimliche und das Ekelhafte 26

I.3.1. Zum Begriff des Ekelhaften und des Abjekten 26

I.3.2. Zum Begriff des Unheimlichen 38

II. Der Körper 43

II.1. Zentrale Positionen in der aktuellen Körperdebatte 43

II.2. Die diskursive Erzeugung des Körpers 53

II.2.1. Zur Stellung des Körpers im genealogischen Programm Michel Foucaults 55

II.2.2. Die Erzeugung des Körpers im Zugriff der Macht-Disziplinen 58

II.2.3. Der Körper und die Entstehung der Körperwissenschaften 70

II.2.4. Der sexuelle Körper 73

II.2.5. Die öffentliche Rede und die Wahrheit des Körpers 77

II.2.6. Der sichtbare Körper: Die Filmapparatur und die Wahrheit des Körpers 80

II.3. Körperbezüge in der Gesellschaft der Moderne 82

II.4. Zur Position des Körpers in der Filmtheorie 91

II.4.1. *Body genre*: Der Körper im Horrorfilm 97

II.4.2. Zum Bild des Körpers im Film 100

III. Der Horrorfilm 109

III.1. Zur Problematik des Genrebegriffs 109

III.2. Versuch einer Klassifikation des Horrorgenres 113

III.3. Der Horrorfilm im Kontext der filmgeschichtlichen Entwicklung seit den späten 1960er Jahren 120

III.3.1. Der postklassische Horrorfilm 120

III.3.2. Der postklassische Film 123

III.3.2.1. Die Entstehung des postklassischen Films: Ökonomie 125

III.3.2.2. Die Entstehung des postklassischen Films: Genre 131

III.3.2.3. Die Entstehung des postklassischen Films: Narration und Ästhetik 139

III.4. Spezifische Präsentationsformen im postklassischen Horrorfilm 151

III.4.1. Zur Gewaltdarstellung 151

III.4.2. Das Spektakuläre als filmisches Moment 156

III.4.3. Der postklassische Horrorfilm als „Kino der Attraktionen“? 159

III.4.4. Zum Konzept des filmischen Exzesses und seines Einsatzes im postklassischen Horrorfilm 162

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

IV. Der monströse Körper 165
IV.1. Überblick: Die Diversifikation der Diskurse des Monströsen 165
IV.2. Der monströse Körper im Spannungsfeld von Norm und Abweichung 176
IV.2.1. Exkurs: Die Erzeugung des normierten Körpers in den Macht-Disziplinen 180
IV.2.2. Das *tableau* der Lebewesen 183
IV.3. Die Wissenschaft von den Monstrositäten 188
IV.4. Fallbeispiel: Monstrosität in *The Elephant Man* 191
IV.5. Das Motiv des Tiermenschen im postklassischen Horrorfilm 198
IV.5.1. Natur-Kultur-Dualismus 201
IV.5.2. Der Körper als Sitz der „inneren Natur" des Menschen 204
IV.5.3. Die Konzeption des Tieres 207
IV.5.4. Fallbeispiel: Der Tiermensch im Spannungsfeld von Natur und Kultur in *Company of Wolves* und *Cat People* 209

V. Der kranke Körper 221
V.1. Fallbeispiel: Die phantastischen Krankheiten in *Bram Stoker's Dracula* 221
V.2. Vampirismus als Krankheit 224
V.3. Zum Begriff der Krankheit 225
V.3.1. Repräsentationen von Krankheit im postklassischen Horrorfilm 231
V.4. Zur Bildlichkeit der Tuberkulose 236
V.5. Zur Bildlichkeit der Syphilis 239
V.6. Zur Bildlichkeit der Seuche 247
V.7. Der besessene Körper im postklassischen Horrorfilm 264

VI. Der tote Körper 271
VI.1. Die Thanatopraxis in der Gesellschaft der Moderne 273
VI.2. Das rationalisierte Todesbild der Moderne 276
VI.2.1. Der Rationalismus und seine Auswirkungen auf die Verhandlung des Todes in der Gesellschaft der Moderne 277
VI.2.2. Der Zivilisationsprozess und die Tabuisierung des Todes 281
VI.3. Exkurs: Der Bedeutungswandel des Friedhofs 284
VI.3.1. Die Ausgrenzung des Friedhofs im 18. Jahrhundert 285
VI.3.2. Die „Rückkehr" des Friedhofs in der Ikonographie der Schwarzen Romantik 287
VI.4. Die Bildlichkeit des toten und verwesenden Körpers im postklassischen Horrorfilm 291
VI.4.1. Der tote Körper als Bedrohung 295
VI.4.2. Die „schöne Leiche" als ästhetisiertes Todesbild 301
VI.4.3. Der immaterielle Körper: Das Gespenst im postklassischen Horrorfilm 304
VI.5. Der unzerstörbare Körper des Killers im Slasher Film als Personifikation des Todes 313

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

VII. Der offene und zerstückelte Körper 319
VII.1. Zur Bildlichkeit der Haut 320
VII.1.1. Die Haut als Körpergrenze 320
VII.1.2. Die poröse Haut 322
VII.1.3. Die Haut als identitätsstiftendes Organ 323
VII.2. Innen- und Außenraum des Körpers 327
VII.2.1. Die Konzeption des Körperinneren als Raum 328
VII.2.2. Exkurs: Die Metapher der Reise im anatomisch-medizinischen Diskurs 335
VII.3. Strategien der Ordnung in den medizinischen Darstellungsverfahren des Körpers 337
VII.4. Das Körperinnere als Topos des Schreckens 342
VII.5. Die Visualisierung des Körperinneren 346

VIII. Schluss 351

Literatur 357

https://doi.org/10.14361/9783839406339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839406339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Horrorfilm[2] mit Körperlichkeit. Entsprechend der hier aufgeführten Topoi lässt er vornehmlich den versehrten, zerstückelten, verwesten 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.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Grauenerregenden 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

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Körpernatur 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.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 ausmachen[6]: 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

6 Tania Modleski: The Terror of Pleasure, S. 159.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 usf., 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 Unwillen 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-

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Ekeleffekte 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 Frankensteins 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 Genregrenzen 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.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 *kranke Körperlichkeit* thematisiert. Dabei geht es nicht um Krankheit als ein

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 des 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.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Raserei – 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.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

I.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

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Aufklärung[17] 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: Dreadfull Pleasures. An Anatomy of Modern Horror; Irène Bessière: 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 Aufklärungsbegriff 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 Aufklärungskritik bei Horkheimer und Adorno die Rede ist.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

che Vorstellungen wie im Gespenster- oder Wiedergängerglauben[18], 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 Irrationale[22] 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 Thanatos[23], 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.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

„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.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Erhabenen[32] 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.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

I.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.

I.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 Winfred Menninghaus: Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung, S. 7.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

rungen des Ekels 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 Ekels, 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 Ekels 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 wird[38], 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.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Meist jedoch wird das Ekelhafte im Rekurs auf Körperlichkeit vorgestellt, gedacht und theoretisiert.[44] Eine ganze Reihe von körperlichen Zonen, Substanzen, Erscheinungen werden als ekelhaft klassifiziert, so dass der Körper 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 Semantisierung des Körpers mit historisch-kulturellen Diversifikationen handelt, aufgrund 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 Hintergrund der aktuellen Körperdebatten, auf die in Kapitel II einzugehen sein wird, soll hier davon ausgegangen werden, dass kulturelle Semantisierungsprozesse 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 Repräsentationen des monströsen, kranken oder toten Körpers gehen immer auch Facetten des Ekelhaften ein, auf die die Inszenierungen des Horrorfilms mitunter 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, Schlaffheit und Formlosigkeit der Gestalt oder der Haut zu nennen, dann die Deformationen wie Warzen, Ausstülpungen, 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-

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 auflöst[47], 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 anarchistisches) Gelächter, der ekelhafte Körper steht für Bedrohung und produziert Abscheu und Abwehr.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Körpernorm (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 verwesten 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.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 fungiert[54], 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 theoretisiert 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 Portraitmalerei 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.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Der Begriff des Abjekten, den Kristeva als Ersatz für den des Ekelhaften einführt, leitet sich aus dem Verb „abicere“ (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 Ordnung[60]: 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 herausschält. 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 präödipalen 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.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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, amorphen 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.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Widergängers im Horrorfilm destabilisiert somit die kulturellen Vorstellungen von Binarität, 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 grauenerregende 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 Transformationsszene 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 Caroll: 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.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

„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.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

I.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 Grauenerregenden 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 Angsterregenden 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.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Behagliche[73] 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 Verborgenem. 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.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 usf.) 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 Verborgenem 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-

https://doi.org/10.14361/9783839406339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839406339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839406339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

II. Der Körper

II.1. Zentrale Positionen in der aktuellen Körperdebatte

Der Körper ist in den Kulturwissenschaften, aber auch in anderen Bereichen wie beispielsweise in der Kunst[77] zu einem zentralen Bezugspunkt von Befragung und Auseinandersetzung geworden. Seit den 1980er Jahren expandieren die Beiträge zur Körperdebatte in nahezu unüberschaubarer Weise. Dabei ist, so heterogen sich das weite Diskussionsfeld auch präsentiert, eine Gemeinsamkeit in den Beiträgen auszumachen: Die Selbstverständlichkeit der materiellen Gegebenheit des Körpers und die scheinbar unmittelbar einsichtige Evidenz des Körperlichen wird nachdrücklich in Frage gestellt. Die Verunsicherung darüber, was den Körper, was Körperlichkeit überhaupt ausmacht, mündet in unterschiedlichen Fragestellungen und in disparaten Versuchen, die Konzeption des Körpers zu reformulieren. Zwei der exponiertesten und folgereichsten Positionen der Diskussion seien im Folgenden fokussiert: einmal die – zeitlich etwas vorgelagerte – zivilisations- und vernunftkritische Position in der Folge von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, zum anderen die poststrukturalistische Konzeption des Körperlichen, die besonders auf Michel Foucaults Analyse spezifisch moderner Macht- und Herrschaftsformen rekurriert. Gemeinsam ist beiden Standpunkten die Annahme, der Körper sei in historische und gesellschaftliche Machtrelationen eingespannt; sie divergieren aber erheblich in der Ausdeutung dieser Relation zwischen Körper und Machtstrukturen. Besonders am Begriff der „Natur" werden die Differenzen manifest: Sehr unterschiedlich wird die Frage beantwortet, wie sich die Kategorie der Natur und die jeweilige Auffassung vom Körper zueinander verhalten; d.h. ob und inwieweit der Körper als Natur gedacht und wie der Bezug zwischen Körpernatur und ihrer kulturellen Überformung in Machtstrukturen ausgedeutet wird.

Die zivilisationskritische Befragung des Körpers greift auf die westliche Zivilisationsgeschichte sowie ihre Implikationen für das Verhältnis des Einzelnen wie auch des gesellschaftlich-kulturellen Kollektivs zum Körper zurück.[78] Geschichte wird als eine Geschichte der Machtstrukturen oder -verfahren rekonstruiert, die auf den Körper zugreifen und dadurch die Auffassung

77 Zu Bildern des Körpers in der Kunst vgl. u.a. James Elkins: Pictures of the Body. Pain and Metamorphosis; Florian Rötzer: Die Zukunft des Körpers I und II; Gabriele Brandstätter, Hortensia Völckers (Hg.): ReMembering the Body; Martin Kemp; Marina Wallace: Spectacular Bodies. The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now, bes. S. 149-211. In diesem Band werden beispielsweise acht Positionen gegenwärtiger Kunst vorgestellt, die sich mit den Konzeptionen des Körpers in der Medizin (im 18. und 19. Jahrhundert) auseinandersetzen.

78 S. dazu Eugen König: Körper – Wissen – Macht. Studien zur historischen Anthropologie des Körpers.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

vom Körper wie auch den Bezug zu ihm folgenreich prägen. Horkheimer und Adorno konstatieren eine für die abendländische Zivilisation bestimmende Abwertung des Körperlichen bei seiner gleichzeitigen Unterwerfung unter ihn beherrschende politische und ökonomische Strukturen. Die „menschlichen Instinkte und Leidenschaften" seien im Verlauf der Zivilisationsgeschichte verdrängt und entstellt worden.[79] Dies münde in einer „Verstümmelung" des Verhältnisses zum Körper.[80] Diese Abwertung des Körperlichen ist als Folge eines ideengeschichtlichen Abspaltungsprozesses zu begreifen: Die Dichotomisierung von Geist und Körper. Der Geist-Leib-Dualismus als eine für den abendländischen Zivilisationsprozess grundlegende Denkfigur erlaubt, ja befördert die Devaluation des Körperlichen und inauguriert gleichzeitig den Körper als Objekt von Herrschaft und Kontrolle, da er den Verstand hierarchisch über das Natur(Wesen) des Körpers positioniert. Der Ausschluss des Verstandes und des Bewusstseins aus der Natur bildet die notwendige Voraussetzung für die Ausbildung von beobachtendem Wissen über sie, für die Begründung der Wissenschaften von der Natur.

„Erst Kultur kennt den Körper als Ding, das man besitzen kann, erst in ihr hat er sich vom Geist, dem Inbegriff der Macht und des Kommandos, als der Gegenstand, das tote Ding, „corpus" unterschieden."[81]

Wenn der Körper also in dieser Denkfigur als Objekt der Macht fungiert, wird der Geist in einer antagonistischen Gegenüberstellung als ihr Instrument aufgefasst, als „Vernunft, als systematische „subjektive" Subsumtionslogik, die sich ihr „Objekt" bis zur Unkenntlichkeit unterworfen hat."[82] Da der Körper zu einem Gegenstand von Herrschaft wird, zieht dies in einem weiteren Schritt auch seine Nutzbarmachung als Instrument nach sich, das auch und gerade ökonomischen Zwängen unterworfen wird. Die Eingebundenheit des Körpers in ökonomische oder politische Machtstrukturen zeigt sich also gewissermaßen als äußere Entsprechung eines internalisierten Herrschaftsbezuges zwischen der – absolut gesetzten – Vernunft und dem ihr unterworfenen und von ihr kontrollierten Objekt, dem Körper.

Im Verlauf der Zivilisationsgeschichte wird nun, so Horkheimer und Adorno, die Geist-Leib-Spaltung nicht aufgehoben, sondern verstärkt – und dies paradoxerweise auch und gerade in der aufklärerischen „Befreiung des europäischen Individuums" durch die politisch-ökonomischen Umwälzungen, die zur Herausbildung der Gesellschaft der Moderne führen. Zwar werden Herrschaftsformen, die direkt auf eine Unterwerfung des Physischen ausgerichtet sind (wie in der Strafpraxis oder in der Leibeigenschaft) infolge der Reorganisation von Staats- und Gesellschaftsformen eingeschränkt, der Zugriff der Machtkonfigurationen auf den Körper wird durch diesen Prozess aber nicht aufgehoben, sondern nur transformiert: Sie schreiben sich zunehmend in das Verhältnis des Einzelnen zu seinem Körper ein, werden also internalisiert. Obwohl der Zugriff „äußerer" Machtverfahren und -ansprüche zurückgedrängt oder zumindest modifiziert wird, bleibt der Körper also wei-

79 Max Horkheimer; Theodor W. Adorno: Interesse am Körper, S. 146.
80 Ebd., S. 246.
81 Ebd., S. 247.
82 Dietmar Kamper: Vom Schweigen des Körpers, S. 7.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

terhin in einer Relation von Herrschaft und Unterwerfung verankert, da er zum Objekt einer stetigen Beherrschung durch das „Selbst" wird. Der internalisierte, individuelle wie auch sozial-kulturelle Körperbezug wird dabei gleichzeitig zum Instrument wie zum Ausdruck einer fortwährenden Selbstkontrolle.[83] Die stetige und gleichsam automatisierte Anpassung von körperlichen Entäußerungen und Affekten an soziale Normen und Verhaltenskonventionen ist allerdings nur eine Seite des internalisierten Herrschaftsbezugs. Als – äußerer – Ausdruck desselben Vereinnahmungsprozesses ist die Zurichtung des Körpers aufzufassen, die in seine Disziplinierung, Instrumentalisierung und Verwertung mündet – wie sie besonders in ökonomischen Zusammenhängen, im Bereich der Arbeit, des professionellen Sports[84], der Pornographie und Prostitution usf. sichtbar wird.[85] Ob internalisierte Selbstkontrolle oder Zurichtung und Instrumentalisierung – in beiden Fällen ist der Bezug zum Körper nur in Machtstrukturen erfahrbar. Die Unterdrückung des Körperlichen findet daher ihren ebenso ambivalenten wie paradoxen Ausdruck in seiner Abwertung einerseits, wie in seiner Überbetonung andererseits, die in der mitunter fetischistischen Repräsentation des Körpers im Sport, in den Künsten oder in den Medien sichtbar wird.[86] Den durch permanente Verdrängung und Unterdrückung des Körperlichen verzerrten und deformierten Bezug zum Körper charakterisieren Horkheimer und Adorno als „Hassliebe":

„Der Körper wird als Unterlegenes, Versklavtes noch einmal verhöhnt und gestoßen und zugleich als das Verbotene, Verdinglichte, Entfremdete begehrt. […] In der abendländischen, wahrscheinlich in jeder Zivilisation ist das Körperliche tabuiert, Gegenstand von Anziehung und Widerwillen."[87]

An diesem Punkt zeigt sich die Bedeutung des Naturbegriffs für die auf Horkheimer und Adorno rekurrierende, zivilisationskritische Analyse des Körpers. Dem Körper wird eine vorgeschichtliche „Natur" als materiell-biologisches Fundament zugrunde gelegt, die sich in seinen Empfindungen, Entäußerungen, Begierden und Symptomen, eben im Zustand der Körperlichkeit und den damit verbundenen Vorgängen zeigt. Im Verlauf der Ge-

83 Die Auffassung des Zivilisationsprozesses als einer sukzessiven Umwandlung von „Fremdzwängen in Selbstzwänge" findet sich auch bei Norbert Elias, der diese Transformation im Übergang von der feudalen, mittelalterlichen Gesellschaft zur Gesellschaft der Frühen Neuzeit ausführlich dargestellt hat. Norbert Elias: Über den Prozess der Zivilisation, Bd. 2, S. 324. Im Zusammenhang mit der Verhandlung des toten Körpers, mit seiner Tabuisierung und den Affekten, die er auslöst, wird auf Elias' Bearbeitung dieser Fragestellung noch einzugehen sein.

84 S. dazu die Beiträge in Irene Diekmann; Joachim H. Teichler (Hg.). Körper, Kultur und Ideologie. Sport und Zeitgeist im 19. und 20. Jahrhundert.

85 Zur Instrumentalisierung des Körpers in der Moderne s. Rudolf zur Lippe: Anthropologie für wen?, ein Beitrag, der empathisch die zivilisationskritische Position vertritt.

86 Horkheimer und Adorno weisen in diesem Zusammenhang auf die pathetische Überhöhung des Körpers im Faschismus und den verzerrten „Körperkult" des Nationalsozialismus hin. Max Horkheimer; Theodor W. Adorno: Interesse am Körper.

87 Ebd., S. 247.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schichte und im Vollzug von Zivilisationsprozess und Fortschritt hat sich aufgrund der Anpassung an soziale Strukturen, an kulturelle Normen und Konventionen eine fortschreitende Distanzierung von dieser ursprünglichen Körpernatur vollzogen. Diese wird durch sukzessive und permanente Affektmodulation und Selbstkontrolle einerseits verfremdet und deformiert, andererseits unterdrückt und geleugnet.

„Die Körper mit ihrer genuinen Vielfalt der Sinne, Leidenschaften und Wünsche sind in ein Kontrollgefüge von Ver- und Geboten eingespannt und über eine Kette von Repressionsmaßnahmen zu einfältigen und ‚stummen Dienern' gemacht worden."[88]

Die Verbindung zu einer ungeformten Körperlichkeit ist also im Lauf eines Prozesses von Unterdrückung, Beherrschung, Kontrolle und Zurückdrängung des Körperlichen verloren gegangen. Als ein Verstummen des Körpers und seiner „direkten Rede in der bürgerlichen Öffentlichkeit"[89] wird dieser Entfremdungsprozess diagnostiziert, als eine fortschreitende „Entkörperlichung"[90]: Auch als „Mittel der Orientierung in der Welt" sei der Körper suspendiert worden.[91] Gerade daraus resultiert das unausgewogene Verhältnis zum Körper, das schon Horkheimer und Adorno für die Gesellschaft der Moderne konstatieren: Ausbeutung, Kontrolle und Verachtung einerseits, Verdinglichung und Begehren andererseits sind die kennzeichnenden Merkmale eines zwiespältigen gesellschaftlichen Bezugs zum Körper.[92]

Wenn auch die kulturelle Zurichtung des Körpers im Hinblick auf die Erhaltung des Sozialen und seine Funktionsfähigkeit durchaus als grundlegend und notwendig erachtet wird – affekt- und triebgesteuerte Körper drohen Destruktivkräfte zu entfesseln –, wird doch der Verlust an körperlicher Unmittelbarkeit oder Authentizität aufgerechnet, dessen Konsequenzen in gesellschaftlichen oder individuellen, pathogenen Formen sichtbar werden.[93] Gerade weil der Prozess der Abstrahierung und Entfremdung von der Natur des Körpers irreversibel ist, kann diese als verzerrte oder unterdrückte nur in

88 Dietmar Kamper; Christoph Wulf: Die Parabel der Wiederkehr, S. 12.
89 Dietmar Kamper: Vom Schweigen des Körpers, S. 7.
90 Dietmar Kamper: Ästhetik der Abwesenheit. Die Entfernung der Körper, S. 48.
91 Ebd., S.7.
92 So ist das in den Medien und in der Werbung vorherrschende Körperbild (der Körper als junger, leistungsfähiger, gesunder Organismus) nach Adorno und Horkheimer als Ausdruck eines „faschistischen Körperkults" zu bewerten, der nur ein spezifisches, strahlendes und gehärtetes Bild des Körpers zulässt und somit keineswegs die Revokation der Körperzurichtung oder der Entfremdung vom Körper darstellt. Den fatalsten Ausdruck dieses ambivalenten sozialpathogenen Bezugs zum Körper machen Horkheimer und Adorno im Antisemitismus aus: Am vermeintlich unzivilisierten Körper der „Anderen" würden genau jene Regungen bekämpft, die auch am eigenen Leib unterdrückt und zugerichtet werden.
93 Mit solchen pathogenen Erscheinungsformen befassen sich – hier stellvertretend für viele andere Beiträge – Volker Rittner: Krankheit und Gesundheit. Veränderungen in der sozialen Wahrnehmung des Körpers; Hans-Peter Dreitzel: Der Körper in der Gestalttherapie; Michael Wimmer: Der gesprochene Körper. Zur Authentizität von Körpererfahrungen in Körpertherapien.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Form von Spuren oder einer „Narbenschrift“[94] unter oder hinter den Schichten kultureller Einschreibungen zum Vorschein kommen.

„Der Körper ist allerdings zum Schweigen gebracht worden. Die Rekonstruktion der Geschichte des Körpers ist damit notwendig eine Kritik an der Macht, die ihn stumm werden ließ.“[95]

An den Versuch, diese Spuren am Körper ausfindig zu machen und zu entziffern, um die Momente und Mechanismen der Metamorphosen zu rekonstruieren, knüpft sich mitunter auch die Hoffnung, dass die verschüttete, natürliche Substanz des Körpers als Garant für unverfälschtes, sinnliches Erleben wiedereinholbar sowie ein unmittelbarer Bezug zum Körper erneut herstellbar wäre. Besonders an die „Sprache“ des Körpers wird in diesem Zusammenhang die Erwartung herangetragen, dass sie die unverfälschte Wahrheit des Körpers offenbaren könne – in jenen Momenten, in denen die „unbewusste“ Gestik oder das pathologische Symptom unter der kulturellen Zurichtung als untrügliche Zeichen der Körpernatur aufscheinen und das Maß ihrer Deformierung anzeigen. Die Körpersprache fungiert in einer solchen Spurensuche als Anzeichen für die Subjekthaftigkeit des Körpers, der „sprechende“ Körper als „Subjekt des natürlichen Lebens“.[96] Aber auch die Sinne und die durch diese vermittelten Eindrücke rücken als Fundamente einer unmittelbaren Selbst- und Welterfahrung, die das Subjekt körperlich verankern, ins Blickfeld – besonders die so genannten „Nahsinne“ wie Geruchs-, Geschmacks- oder Tastsinn.[97] Im Gegensatz zum Seh- und in geringerem Maße auch zum Hörsinn lassen sie sich nicht in Distanz zum Körper setzen. Dort wo Auge und Ohren in der Wahrnehmung Entfernung erzeugen und Abstraktionsprozesse ermöglichen, vermitteln Nase, Mund und Haut distanzlose Empfindungen direkt auf das Körperliche einwirkender Zustände. In der westlichen Kultur überwiegend abgewertet, werden diese Vermögen nicht denselben Anforderungen und Zurichtungen unterworfen, wie Seh- und (in geringerem Maß) auch Hörsinn. Von den Zugriffen der modernen Körperdiskurse und -politik vermeintlich weitgehend unberührt, werden sie als ungeformte und unvermittelt agierende Sinnesvermögen zum Fluchtpunkt einer Hoffnung auf Sinnlichkeit als Grundlage von sinnstiftender Wahrnehmung.[98] Somit werden sie zu den Instanzen einer wahrnehmenden und erfahrenden Körperlichkeit erhoben, die ein vielschichtiges, sich in heterogenen Wahrnehmungsfeldern konstituierendes Subjekt erzeugen.

94 Dietmar Kamper; Christoph Wulf: Lektüre einer Narbenschrift. Der menschliche Körper als Gegenstand und Gedächtnis von historischer Gewalt.
95 Dietmar Kamper: Vom Schweigen des Körpers, S. 7.
96 Dietmar Kamper, Christoph Wulf: Zwischen Archäologie und Pathographie: Körpersubjekt, Körper-Objekt, S. 4. Zur Körpersprache s. die Beiträge in Dietmar Kamper; Christoph Wulf (Hg.): Der andere Körper.
97 Dietmar Kamper; Christoph Wulf (Hg.): Das Schwinden der Sinne; Michel Serres: Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische.
98 Dietmar Kamper; Christoph Wulf: Blickwende. Die Sinne des Körpers im Konkurs der Geschichte.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

„Ich schmecke, also existiert ein Fragment eines Körpers: und, Gesichtsfront, Kopf, Maske. […] Ich empfinde, also bilden sich Stücke. Der Empirismus bietet ein lokales *cogito*. Die Sinne erzeugen den Körper stückweise, auf der Grundlage ihrer jeweiligen Tätigkeit. […] Um seine sensorischen Keime herum baut er sich Stück für Stück auf, […] Der Flickenteppich wächst langsam zusammen, Stück für Stück, schlecht oder gut vernäht, die flatternden Fetzen in der Eile nur ungenügend aneinander geheftet ... teilbares Individuum, immer noch verstreute Glieder."[99]

Leiblichkeit als Quelle eines spontanen Ausdrucks oder als Plateau für sinnliche Welterfassung wird somit zum nicht hintergehbaren Ort wahrhaftiger, unverfälschter (Selbst)Erfahrung ausgerufen. Gerade diese Prämisse leitet das Projekt an, Leiblichkeit unter den Schichten des kulturellen Konstrukts „Körper" wiederzugewinnen.[100]

Die Neukonzeptionierung des Körpers als Zeichenträger und als diskursiv oder performativ erzeugtes Konstrukt in der poststrukturalistischen Debatte hat allerdings zu einer Verlagerung der Fragestellungen und Interessen in der Körperdiskussion geführt und die Hoffnung, Körperlichkeit aus den distanzierenden, instrumentalisierenden und verfremdenden gesellschaftlichen Machtstrukturen herauslösen zu können, haltlos werden lassen. Während die Versuche, eine unverfälschte Verfasstheit des Körpers wieder freizulegen, mittlerweile als wenig aussichtsreich in den Hintergrund getreten sind, gewinnt das Projekt einer historischen Perspektivierung des Körpers zunehmend an Gewicht und Kontur. Nicht die verschüttete Naturhaftigkeit des Körpers – ohnehin ja vielleicht nur eine ideengeschichtliche Projektion – gilt es wieder einzuholen, sondern es sind die Umbrüche und Momente innerhalb der Geschichte aufzuzeigen, die den Körper und den Bezug zu ihm geprägt und geformt haben. Ein kulturhistorisches Interesse also, das sich nicht auf einen wie auch immer gearteten „Ursprung" richtet, sondern auf die am Körper ablesbaren Momente seiner Transformationen. Eine solche Entzifferung des Körpers bestimmt diesen als historisch und kulturell relativ. Er wird als ein Palimpsest aufgefasst, auf dem die verschiedenen Schichten sozialer und kultureller Einschreibungen und Formungen wie Stratifikationen sichtbar werden: der Körper also als ein „uraltes Objekt kultureller Praktiken".[101] Ihren Ausdruck finden diese in den historisch diversifizierten und heterogenen Körperkonzepten und -bildern, anhand derer die Verwandlungen des Körpers nachvollziehbar werden.[102] Diese Auffassungen belegen somit auch eine zu-

99 Michel Serres: Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische, S. 301.

100 Wobei allerdings bereits Horkheimer und Adorno zugestehen: „Der Körper ist nicht wieder zurückzuverwandeln in Leib". Interesse am Körper, S. 248.

101 Dietmar Kamper; Christoph Wulf: Zwischen Archäologie und Pathographie: Körpersubjekt, Körper-Objekt, S. 4.

102 Zum Konzept einer Historisierung des Körpers sowie dem Körper als Gegenstand der Geschichtswissenschaft s. Klaus Schreiner; Norbert Schnitzler: Gepeinigt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und der frühen Neuzeit; Richard van Dülmen: Körper-Geschichten; Burhardt Krause: Fremdkörper – Fremde Körper – Körperfremde. Kultur- und literaturgeschichtliche Studien zum Körperthema; Birgit Wiens, Claudia Öhlschläger (Hg.). Körper, Gedächtnis, Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nehmende Instabilität der als fundamental erachteten Unterscheidung zwischen Kultur und Natur.

„Wenn diese Körper nicht nur eine individuelle Geschichte haben, sondern auch als Körper überhaupt historischem Wandel unterworfen sind, dann sind Natur und Materie des Körpers, so wie wir sie wahrnehmen, vorstellen, repräsentieren und bearbeiten, keine verlässliche Referenz mehr außerhalb des Sprechens und Handelns. […] entscheidend ist, dass dieses Verhältnis [zwischen Natur und Kultur] letztlich unfassbar bleibt und keine systematische, für alle Zeiten und Kulturen festlegbare Grenze die Natur unseres Körpers von seiner kulturellen Kodierung oder Formung trennt."[103]

Vor dem Hintergrund dieser Thesen wird der Körper verstärkt aus einer kultur- und sozialhistorischen Perspektive betrachtet. Welche Spuren auf ihm Einschreibungen hinterlassen haben, welche Wandlungen und Umbrüche in der Geschichte den Körper bezeichnet und markiert haben, kann als Fragestellung zahlreicher disparater Untersuchungen herausgestellt werden, wie beispielsweise kunst- oder medizinhistorischer Studien.[104]

Dennoch ist die zivilisationskritische Position in Bezug auf die Körperauffassung nicht folgenlos geblieben: Wenn auch die Annahme einer ursprünglichen Körpernatur, die von sozialen und ökonomischen Relationen unterworfen und deformiert wird, im Zusammenhang mit der Auffassung vom Körper als einem sozial-kulturell erzeugten (und eben nicht verdrängten und unterdrückten) Konstrukt zurückgewiesen wird, bleibt dagegen die Ausgangsthese, der Körper sei in Machtrelationen eingespannt, für die Körperdiskussion weiterhin zentral. Allerdings werden diese Machtstrukturen und -verfahren neu begriffen und beschrieben, ihr Zugriff auf den Körper in einer neuen Konstellation gedacht. In diesem Zusammenhang gewinnt der Machtbegriff von Michel Foucault eine besondere Bedeutung, den er im Hinblick auf die Konzeptionierung des Körpers entwickelt. Seine These, dass Machtstrukturen dezentral aufzufassen sind und – angekoppelt an Wissensformationen – mit und durch Diskurse und gesellschaftliche Praktiken agieren, ist mithin auch und gerade für die Körperdebatte unhintergehbar geworden. Aufgrund der Bedeutung der foucaultschen Machtanalyse im Zusammenhang mit dem Körperbegriff soll im folgenden Kapitel ausführlich auf sie eingegangen werden.

Zunächst seien hier jedoch einige der grundlegenden Annahmen der semiotisch ausgerichteten, poststrukturalistischen Position in der Körperdebatte nachgezeichnet. Diese formuliert eine nachdrückliche Skepsis und Kritik an der Auffassung von körperlicher Materialität als gegebener „Natur". Daher

103 Philipp Sarasin: Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765 – 1914, S. 11f.

104 Arthur E. Imhof (Hg.): Der Mensch und sein Körper. Von der Antike bis heute; Dietmar Kamper, Volker Rittner (Hg.): Zur Geschichte des Körpers; Rudolf Schenda: Gut bei Leibe. Hundert wahre Geschichten vom menschlichen Körper; Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hg.): Transfigurationen des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte; Wolfgang Alber u.a. (Hg.): Übriges. Kopflose Beiträge zu einer volkskundlichen Anatomie. Eine breit angelegte Anthologie zum Aspekt der Historizität des Körpers haben vorgelegt: Michel Feher u.a.: Fragments for a History of the Human Body.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

rücken auf das Physische abzielende Fragestellungen, wie die nach der Körpersprache oder nach der Konstitution der Selbsterfahrung in und mit den Sinnen, in den Hintergrund. Nicht als Leib, sondern als Projektionsfläche für ein semiotisches Bedeutungsraster steht der Körper hier zur Untersuchung. Der Körper wird als zeichenhaft, also als Träger und Ausdruck von kultureller Bedeutung gedacht. Daher stehen auch nicht somatische Funktionen und Phänomene und ihre Überformung durch Enkulturation im Zentrum der Analyse, sondern es werden körperliche Prozesse und Entäußerungen ausschließlich als Artikulation von sozialem und/oder kulturellem Sinn thematisiert. Körperlichkeit wird als gänzlich vergesellschaftete Bedeutungsinstanz untersucht. Der zweite Schwerpunkt innerhalb dieser Debatte liegt in der Analyse von Körperidentitäten. Körperliche und damit auch und gerade geschlechtlich verfasste Identität wird als diskursiv oder in kulturellen Praktiken performativ erzeugte konzipiert. Der Aspekt der Performanz ist somit für die Auffassung von körperlicher Identität entscheidend. In beiden Argumentationssträngen wird Körperlichkeit also als ein Effekt kultureller Verfahren und Diskurse dekonstruiert.[105] Die poststrukturalistische Debatte entfaltet daher einen Ansatz, die Materialität des Körpers – seine Biologie, seine „Natur" – zu problematisieren.

Von dieser Position aus betrachtet, zeigt sich der Körper als Konstrukt, als ein Konglomerat heterogener, historisch verankerter, kultureller Diskurse und Praktiken. Gleichzeitig wird die Annahme, es existiere Körperlichkeit vor oder unabhängig von sozialer und kultureller Prägung, von der poststrukturalistischen Körperkritik zurückgewiesen. Wird in der Zivilisationskritik der Körper noch als durch soziale Normen und Praktiken überformt oder deformiert gedacht und damit die Hoffnung formuliert, dass er durch diese Kritik als Ort ursprünglicher Erfahrung und Selbstvergewisserung wiedergewinnbar wäre, entlässt der poststrukturalistische Ansatz auch dieses – wenn auch verschüttete und überformte – materielle Fundament. Die Vorstellung von natürlicher Körperlichkeit, die im Verlauf von Zivilisationsprozessen von gesellschaftlichen Normen unterdrückt oder reguliert wird, impliziert ja immer noch die Vorstellung, dass unter oder hinter diesen sozialen und kulturellen, dem Körper aufoktroyierten Schichten eine natürlich-ursprüngliche Physis auffindbar sei. Genau diese Vorstellung aber, die im Körper eine wahrhaftige, verlorene aber wieder einholbare Natur verortet, ist selbst als ein Effekt spezifischer Körperdiskurse und -Praktiken zu verstehen. Denn dass dem Körper Naturhaftigkeit zugeschrieben werden kann, ist erst infolge der Dichotomisierung von Natur und Kultur möglich, die den Körper als Organismus, als Biologie dem Bereich der Natur zuordnet. Die (Natur)Wissenschaften vom Körper, die seine materielle Faktizität zu entschlüsseln suchen, tragen zu seiner Naturalisierung ebenso bei, wie – so die poststrukturalistische Kritik – auch jene Positionen, die einen Verlust an Ursprünglichkeit in körperlicher Selbsterfahrung monieren.

Der Körper, so die Vertreter dieser Auffassung, erlerne keine Empfindungs-, Wahrnehmungs- oder Verhaltensweisen, die sich auf ihn einschreiben und ihn von seiner ursprünglichen Naturhaftigkeit entfremden, vielmehr wird er von diesen gänzlich durchdrungen und durch sie in seinem spezifi-

105 Einen Überblick über die Beiträge zu dieser These, die mitunter stark divergieren, gibt Chris Shilling: The Body and Social Theory, hier bes. das Kapitel „The Socially Constructed Body", S. 70-99.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schen Wahrnehmen und Verhalten erst erzeugt. Mithin ist der Körper also nicht der Sitz einer verfälschten oder überformten Natur, die mitunter durch die Schichten kultureller Prägung durchscheint und die durch eine kritische, archäologisch vorgehende Untersuchung des Körperlichen freigelegt werden kann. Die Vorstellung eines Zugriffs auf den Körper vor oder abseits seiner kulturellen Verfasstheit muss also als gescheitert betrachtet werden. Daher steht für die poststrukturalistisch beeinflusste Körperdebatte die Zeichenhaftigkeit des Körpers im Vordergrund – als Ausdruck seiner kulturellen und sozialen Durchdrungenheit und Eingebundenheit. Die Befragung des Körpers als einem Konglomerat kodifizierter Zeichen und entzifferbarer Spuren steht somit auch im Vordergrund der selbstgesetzten Aufgaben des poststrukturalistischen Ansatzes. Der Körper, in allen seinen Teilen, Entäußerungen und Empfindungen von einem Raster kultureller Bedeutungen durchzogen, wird als semiotisiert aufgefasst. Eine Lektüre des Körpertextes kann daher die Bedingungen und die Genese dieser Bedeutungsschichten entschlüsseln. Da Körperlichkeit und Körper in verschiedenen sozialen und historischen Formationen immer wieder neu definiert und erzeugt werden, gewinnt – neben dem Aspekt der Zeichenhaftigkeit von Körpern – auch die Historizität von Körperkonzeptionen eine herausragende Bedeutung in den aktuellen Körperdebatten. Jede Gesellschaft, jede historisch-soziale Konstellation gewinnt und fertigt neue Körperbegriffe, neue Körperbilder, disparate Vorstellungen von körperlicher „Natürlichkeit". Auch aus der geschichtlichen Perspektive muss also die Auffassung vom Körper als einer natürlich gegebenen und damit ahistorischen Invariante zurückgewiesen werden – gerade durch die Annahme, dass er nur in wechselnden, historisch verorteten, diskursiven Formationen auftritt, wird seine Historizität augenfällig.

Besonders engagiert wird die Debatte um die Dekonstruktion des Körpers vor dem Hintergrund der Geschlechterstudien geführt.[106] Hier sind die Arbeiten Judith Butlers als besonders maßgeblich hervorzuheben. Ohne dass an diesem Ort auf die folgenreichen Thesen Butlers erschöpfend eingegangen werden könnte, seien sie doch als ein weiterer Beleg für die tiefgreifende Skepsis an der Materialität des Körpers angeführt, die die theoretische Auseinandersetzung mit dem Körper bestimmt. Butler untersucht, wie geschlechtlich differenzierte Körperidentitäten in und mit Machtverfahren und kulturellen Praktiken erzeugt werden. Die für die feministische Körperdebatte seit den 1970er Jahren prägende Unterscheidung von *sex* und *gender*, also von körperlicher Geschlechtlichkeit und kultureller Geschlechtsidentität, weist sie als nicht zureichend zurück. Mehr noch: Nach Butler befördert diese Differenzierung erst recht die Vorstellung einer wahrhaftigen und ursprünglichen „weiblichen" Körperlichkeit, die beispielsweise in der physischen Fähigkeit zur Fortpflanzung und Kindesaufzucht verankert wird. Denn diese Denkfigur, die zwischen einem anatomischen, biologischen Geschlecht (*sex*) und seinen kulturellen Wahrnehmungen, Vorstellungen und Formungen (*gender*) unterscheidet, essentialisiere ersteres als außerkulturellen und außerdiskursiven Bezugspunkt und schreibe so den Dualismus von Kultur und Natur fort. Gerade die biologische Bestimmung des Geschlechts zieht Butler nun radikal in Zweifel:

106 Marie-Luise Angerer (Hg.): The Body of Gender. Körper. Geschlechter. Identitäten; Julia Funk, Cornelia Brück (Hg.): Körper-Konzepte.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

„Werden die angeblich natürlichen Sachverhalte des Geschlechts nicht in Wirklichkeit diskursiv produziert, nämlich durch die wissenschaftlichen Diskurse, die im Dienste anderer politischer und gesellschaftlicher Interessen stehen? Wenn man den unveränderlichen Charakter des Geschlechts bestreitet, erweist sich dieses Konstrukt namens „Geschlecht" vielleicht als ebenso kulturell hervorgebracht wie die Geschlechtsidentität. Ja, möglicherweise ist das Geschlecht (sex) immer schon Geschlechtsidentität (gender) gewesen, so daß sich herausstellt, daß die Unterscheidung zwischen Geschlecht und Geschlechtsidentität letztlich gar keine Unterscheidung ist."[107]

Das Konzept der kulturellen Geschlechtlichkeit, also der geschlechtlich kodierten Identität, ließe sich somit als Teil derjenigen Machtpraktiken und Wissensformationen entlarven, die dem Körper auch biologische Geschlechtlichkeit zuschreiben. Diese liegt mithin nicht als ahistorisches Fundament außerhalb kultureller Praktiken und Zuschreibungen, sondern ist vielmehr als ihr Effekt aufzufassen. Wobei der Machtbegriff an dieser Stelle im Sinn Foucaults aufzufassen ist: Macht wird als dezentral agierende und nachdrücklich als produzierende und nicht unterdrückende Struktur begriffen. Wie in der Erörterung von Foucaults Körperkonzeption ersichtlich werden wird, lässt sich die Vorstellung der kulturell erzeugten, geschlechtlichen Körperlichkeit nahezu nahtlos an Foucaults Thesen zur kulturellen Genealogie des Körpers anschließen. Aber Butlers Studie führt einen weiteren Aspekt in die poststrukturalistische Auffassung von Körperlichkeit ein. Sie verweist auf die Fiktionalität auch und gerade von körperlicher, geschlechtlicher Identität. Diese entsteht nämlich als Produkt von wiederholt ausagierten, performativen, kulturell normierten Praktiken, die sich an dem Bild einer idealisierten Geschlechteridentität ausrichten. Durch stetige Wiederholung der performativen Akte erlangt diese Identität eine Stabilität, die ihr als einer kulturell generierten Fiktion oder einem Phantasma gar nicht zukommt.

„Die „performative" Dimension der Konstruktion ist genau die erzwungene unentwegte Wiederholung der Normen. […] Performativität ist weder freie Entfaltung noch theatralische Selbstdarstellung, und sie kann auch nicht einfach darstellerischer Realisierung (performance) gleichgesetzt werden. Darüber hinaus ist Zwang nicht notwendig das, was der Performativität eine Grenze setzt; Zwang verleiht der Performativität den Antrieb und hält sie aufrecht."[108]

Die vermeintliche Faktizität des geschlechtlichen Körpers, also seine Biologie oder Natur, ist somit als eine wiederholte und ständige Aneinanderreihung performativer Akte aufzufassen, die sich zu einer Substanz verfestigen, deren imaginären Charakter Butler entlarven will. Geschlecht, also der geschlechtlich differenzierte Körper, ist somit als kulturelle Bedeutung aufzufassen, die durch beständige Imitation und Reproduktion konstituiert wird. Die zirkuläre Struktur dieser Konstruktion tritt durch die Analyse offen zu Tage: Die Performativität des geschlechtlichen Körpers entspricht und folgt

107 Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 24.
108 Judith Butler: Körper von Gewicht, S. 139.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

einem kulturell erzeugten Ideal, das durch die stetige Wiederholung gefestigt und naturalisiert wird.

Der starken Gewichtung des Semiotischen und des Performativen in der Erörterung des Körperlichen in der poststrukturalistischen Debatte oder in den Geschlechterstudien werden jedoch auch Einwände entgegengesetzt. So wird beispielsweise problematisiert, dass eine solche Fokussierung den Bereich der Körperwahrnehmungen und -empfindungen, also den Körper als „gespürten Leib“[109], zu radikal und zudem vorschnell ausklammere. Eine Darlegung von Theorien des Somatischen, beispielsweise vor dem Hintergrund der Phänomenologie, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden, sie führt zu weit von der hier angestrebten Untersuchung fort. Es soll jedoch darauf hingewiesen werden, dass sich an diese Kritik auch Hoffnungen anschließen, gerade die körperlich verankerte Selbstwahrnehmung als den Umschlagplatz authentischer, sinnlicher Welterfassung wieder zu gewinnen.[110] So werden disparate kulturelle Praktiken, wie die Inszenierungen der „body art“ oder der Extremsport unter dem Aspekt befragt, ob sie als Ausdruck eines Versuchs bewertet werden können, die Distanzierung vom Leib aufzuzeigen oder in neuen Erlebniszuständen sogar umzukehren.

II.2. Die diskursive Erzeugung des Körpers

„[…] Dann nahm ein Scharfrichter, […] eine etwa anderthalb Fuß lange, zu diesem Zweck hergestellte Zange aus Stahl, zwickte ihn [den Verurteilten Damiens] damit zuerst an der Wade des rechten Beines, dann am Oberschenkel, darauf am rechten Ober- und Unterarm und schließlich an den Brustwarzen. Obwohl dieser Scharfrichter kräftig und robust war, hatte er große Mühe, die Fleischstücke mit seiner Zange loszureißen; er mußte jeweils zwei- oder dreimal ansetzen und drehen und winden; die zugefügten Wunden waren so groß wie Laubtaler. Bei diesem Zangenreißen schrie Damiens sehr laut, ohne freilich zu lästern; danach hob er das Haupt und besah sich. Derselbe Scharfrichter nahm nun mit einem Eisenlöffel aus einem Topf die siedende Flüssigkeit, die er auf jede Wunde goß. […] Bei jeder Peinigung schrie er so unbeschreiblich, wie man es von den Verdammten sagt: „Verzeihung mein Gott! Verzeihung mein Herr!“ Trotz all dieser Schmerzen hob er von Zeit zu Zeit das Haupt und besah sich unerschrocken. […]“[111]

Die quälend deutliche, berühmte Schilderung der öffentlichen Marter und Hinrichtung des Königsmörders Damiens im Jahre 1757 ist hiermit noch nicht abgeschlossen, es folgt die ebenso detaillierte Beschreibung der mühevollen Vierteilung des Delinquenten und seiner Verbrennung. Es finden sich in diesem Dokument einige Elemente, um die die zentralen Fragestellungen des vorliegenden Vorhabens kreisen und die im Verlauf der Untersuchung immer wiederkehren werden: Da wäre zunächst einmal die öffentliche Inszenierung von „Grausamkeiten“, zum anderen die Darstellung des Körpers als

109 Bärbel Tischlederer: Entkörperlichung, Whiteness und das amerikanische Gegenwartskino, S. 15.
110 S. Dietmar Kamper; Christoph Wulf: Die Wiederkehr des Körpers.
111 A. L. Zevaes: Damiens le régicide, S. 201-214, zitiert nach: Michel Foucault: Überwachen und Strafen, S. 10.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dem Ort des Leidens und der Qualen, mit dessen Verletzlichkeit auch eine übersteigerte Materialität zum Ausdruck kommt, sowie die Präsentation des geschundenen Körpers als Spektakel.[112]

Angesichts dieser oder jeder anderen Dokumentation von Schmerzen und Marter die Materialität des Körpers und die mit ihr untrennbar verbundene Verwundbarkeit abstreiten zu wollen, scheint zunächst unsinnig. Gerade im Rekurs auf die leibliche Erfahrung tritt vermeintlich eine unmittelbare Selbstevidenz des Physischen zu Tage, in der eine (natürlich) gegebene, materielle Basis des – eben leiblich verfassten – Subjekts nicht hintergangen werden kann. Um so mehr mag es Irritationen auslösen, wenn Foucault schreibt:

„Wir glauben jedenfalls, daß der Körper nur den Gesetzen seiner Physiologie unterliegt und daß er der Geschichte nicht ausgesetzt ist. Auch das ist ein Irrtum: er ist dem Wechsel der Lebensweisen unterworfen; er ist den Rhythmen der Arbeit, der Muße und der Feste ausgesetzt; er wird vergiftet – von Nahrungen und von Werten, von Eßgewohnheiten und moralischen Gesetzen; er bildet Resistenzen aus. Die ‚wirkliche' Historie stützt sich im Gegensatz zu der der Historiker auf keine Konstanz: nichts am Menschen – auch nicht sein Leib – ist so fest, um auch die anderen Menschen verstehen und sich in ihnen wiedererkennen zu können."[113]

An der Vorstellung einer primären, essentiellen Verfasstheit des Körpers abseits von oder vor Kultur und Geschichte werden an dieser Stelle Zweifel erhoben und gleichzeitig wird eine Neukonzeptionierung des Körpers skizziert: Nicht nur die menschlichen Verhaltensweisen werden von historisch sich wandelnden Lebensformen, Normen, Moralvorstellungen reguliert, sondern der Leib selber wird von ihnen geformt. Entscheidend ist hier der Gedanke, dass die kulturelle Prägung sich dem Körper nicht nur aufschreibt, sondern ihn erzeugt und durchdringt, da er für die Auffassung einer vorkulturellen, i.e. „natürlichen" Ursprünglichkeit des Körpers weitreichende Konsequenzen impliziert. Denn wenn selbst eine – wie auch immer vorstellbare – „Natur des Körpers" als kulturell konstruiert zu denken ist, wie es Foucault hier nahezulegen scheint, sieht sich die Annahme einer Authentizität des Leibes, die hinter allen kulturellen Einschreibungen wieder auffindbar sein könnte, einer schwerwiegenden Kritik ausgesetzt. Für die hauptsächlich in den Kulturwissenschaften geführte Körperdiskussion ist die foucaultsche Neuperspektivierung des Körpers daher maßgeblich und folgenreich gewesen: Die zentrale Fragestellung der Debatte lautet, ob die Bestimmungen des Körpers mit der These von der diskursiven, also kulturellen Erzeugung des Körpers oder gegen sie zu formulieren sind.[114] Dabei hat Foucault in eigentlichem Sinn nie eine Theorie des Körpers vorgelegt. Die Frage nach dem Ort des Körpers in einem gesellschaftlich-politischen Komplex sowie nach seiner Geschichte ist bei Foucault mit den Fragestellungen nach dem (Erkenntnis)Subjekt in der Relation zu Wissen und Macht verklammert, denen sein

112 Foucault fokussiert an dieser Stelle allerdings vornehmlich den Zugriff einer auf den Körper abzielenden, hier gewaltsam agierenden Machtausübung.

113 Michel Foucault: Nietzsche, die Genealogie, die Historie, S. 79.

114 S. Scott Lash: Genealogy and the Body: Foucault, Deleuze, Nietzsche; Brian Turner: The Body and Society. Explorations in Social Theory; Chris Shilling: The Body and Social Theory, bes. S. 74-81.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Hauptinteresse gilt. In zahlreichen wissenschaftshistorischen Arbeiten bildet immer wieder die Skepsis gegenüber dem Subjektbegriff der Geistes- und Sozialwissenschaften mit seinen erkenntnistheoretischen, subjektphilosophischen und geschichtsphilosophischen Konsequenzen den Ausgangspunkt der foucaultschen Überlegungen. Wie der Mensch zum Subjekt und Objekt der Erkenntnis und der Wissenschaften wird und wie sich dieser Prozess im Gefüge von Macht- und Wissensformationen entfaltet, sind die zentralen Problemstellungen, um die Foucaults Arbeiten kreisen und die in einer fundamentalen Neubestimmung des Subjektbegriffs münden. Um die foucaultsche Konzeption des Körpers deutlich und in ihrer Relevanz für die aktuellen Körperkonzeptionen sowie auch für das Interesse dieser Arbeit herauszuarbeiten, soll im Folgenden ausführlich auf drei seiner Texte eingegangen werden. Dabei muss eine auf die Befragung der in ihnen entworfenen Konzeptionen des Physischen abzielende Lektüre dieser Texte notwendigerweise zahlreiche ihrer weiterführenden und übergreifenden Perspektiven und Aspekte vernachlässigen; sie kann und will also keine Vollständigkeit in der Rekonstruktion des foucaultschen Programms beanspruchen.

II.2.1. Zur Stellung des Körpers im genealogischen Programm Michel Foucaults

In seinem Aufsatz „Nietzsche, die Genealogie, die Historie“ entwirft Foucault im Rekurs auf Nietzsche[115] eine genealogische Methodik, die seine Untersuchungen zur Interdependenz von Erkenntnis (Wissen) und Macht programmatisch anleiten soll. Es gilt, die Genealogie als ein historisch-analytisches Verfahren zu inaugurieren, also als Vorgehensweise, aber auch als Projekt (hier ist es schwer zu trennen; Genealogie wird von Foucault gleichzeitig als Methode *und* Projekt verstanden), und sie so von einer „klassischen“ Geschichtsschreibung – von Foucault mit Nietzsche Historie genannt – abzugrenzen, deren Prämissen in einer idealistischen Geschichtsauffassung begründet sind. In dieser Opposition fungiert die Genealogie nietzscheanischer Prägung als Gegenbegriff sowie gleichzeitig als Gegenprojekt zu einer Historie, die sich selbst als objektivierende, metahistorische Instanz begreift, sich selbst also nicht als Teil der Geschichte versteht. Die idealistische Verblendung der Historie besteht nach Foucault also in der Verkennung ihrer eigenen historischen Verortung, die den eigenen Standpunkt nicht mitbedenkt. Die Genealogie Foucaults dagegen enthält das für ihr Geschichtsprogramm methodisch unverzichtbare Moment der Selbstreflektivität, das die Möglichkeit eröffnet, den konkreten, historischen Standpunkt einzubeziehen und somit die vermeintlich objektive, metageschichtliche Haltung aufzugeben. Durch diese in Anlehnung an Nietzsche geleistete Bestimmung wird ein Wandel im Selbstverständnis des „wirklichen“ Historikers vollzogen, der sich seiner unhintergehbaren Einbindung in bestimmte geschichtliche Wahrnehmungs- und Wissenszusammenhänge bewusst sein und werden muss. Aus

115 Zu Übereinstimmungen, aber auch zu den Differenzen in der Auffassung von Genealogie bei Friedrich Nietzsche und Michel Foucault siehe Malte Brinkmann: Das Verblassen des Subjekts bei Foucault, bes. S. 242-244, sowie die Beiträge der Frankfurter Foucault-Konferenz, zusammengetragen in Axel Honneth (Hg.): Michel Foucault. Zwischenbilanz einer Rezeption.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

einer konkreten historischen Verortung kann der Blick auf die Geschichte nicht entlassen werden.

Die Konsequenz dieser Einsicht zeigt sich primär in der Anerkennung der Partikularität der erzielten Erkenntnisse und Forschungsergebnisse. Die Folgen des historischen Perspektivismus reichen aber noch weiter: Für die Genealogie ist nicht nur ein objektives, metahistorisches Erkennen unerreichbar, sie muss sich auch als Teilnehmerin an sozialen und historischen Kämpfen und Konflikten begreifen, die sich gerade im Kampf um die Wahrheitsfindung und Welterfassung manifestieren.

„Die historische Analyse dieses großen Wissenwollens der Menschheit macht sichtbar, daß es keine Erkenntnis gibt, die nicht auf Ungerechtigkeit beruht (und daß es daher in der Erkenntnis kein Recht auf Wahrheit und keine Begründung des Wahren gibt) und daß der Erkenntnisinstinkt böse ist (daß es in ihm etwas Mörderisches gibt und daß er für das Glück der Menschen nichts tun kann und will).“[116]

Auch das Wissenwollen der Genealogie hat an den Kämpfen um Wissenskonfigurationen und Erkenntnissuche teil, in die nach Foucault immer Machtansprüche eindringen.[117] Durch die Rekonstruktion einer unendlichen Anzahl von Ereignissen als lineare, teleologische Narration der Wahrheit setzt sich die Historie zudem auch noch dem Metaphysikverdacht aus, da sie somit „[…] eine ewige Wahrheit, eine unsterbliche Seele, ein immer identisches Bewußtsein voraussetzt“[118]. In den heterogenen, disparaten geschichtlichen Ereignissen eine innere Kohärenz, eine sinnhafte Notwendigkeit ihrer Abfolge und Entstehung zu sehen, die aus der ahistorischen Perspektive des Historikers als immer gleiche wiedererkannt werden kann, behauptet eine auffindbare Wahrheit des geschichtlichen Geschehens und damit seine verlässliche Objektivierung. Durch die Abstraktion vom einzelnen Ereignis, durch die Projektion allgemeingültiger Entwicklungslinien in ein vergangenes Geschehen wird eine Kontinuität der geschichtlichen Entwicklung, ihr sinnhaftes Ineinandergreifen konstruiert. Mehr noch, die Historie suggeriert, dass sich gerade nur in Absehung des einzelnen, des kleinen Ereignisses die Linie des Wesentlichen, der universelle Spannungsbogen bedeutsamer Entwicklung enthüllt. In dieser Ausrichtung auf „die Fernen und in die Höhen“[119] verkennt die Historie aber nicht nur die geschichtliche Wirklichkeit, sondern leugnet auch ihren eigenen Wunsch nach der Festlegung von „Fixpunkten und Koordinaten von unzähligen entschwundenen Ereignissen“[120], deren Funktion eine stabilisierende ist.

Der diskursiven Erzeugung von „linearen Genesen“ und „monotonen Finalitäten“ durch die historischen Wissenschaften ist demnach ein Geschichtsprogramm entgegenzusetzen, das den eigenen Blick als in eine konkrete historische Konfiguration eingebettet begreift. Der Blick des „wirklichen“ His-

116 Michel Foucault: Nietzsche, die Genealogie, die Historie, S. 87.
117 Im Zusammenhang mit Foucaults Körperkonzeption wird später noch ausführlicher auf seinen Machtbegriff einzugehen sein. An dieser Stelle soll jedoch zunächst die Kritik an der Historie weiterverfolgt werden, da sie als Voraussetzung für Foucaults Körperdiskussionen unverzichtbar ist.
118 Michel Foucault: Nietzsche, die Genealogie, die Historie, S. 79.
119 Ebd., S. 81.
120 Ebd., S. 81.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

torikers richtet sich somit auf die einzelnen Ereignisse, die Einzelheiten und die Zufälligkeiten, mit denen die Brüche und die Diskontinuitäten der Geschichte herausgestellt werden können. Anhand zweier sich gegenüberstehender Begriffe lässt sich die Divergenz der beiden Geschichtsauffassungen deutlich hervorheben – Foucault stellt dem Begriff „Ursprung" das Wort „Herkunft" entgegen. Die „wirkliche Historie" kann nicht an einen reinen Ursprung der Dinge glauben, denn die mythologisierende Rede vom Ursprung impliziert immer die mögliche Auffindung einer vor aller Historie liegenden Wahrheit der Dinge, eines Erkenntnisgrundes, eines Orts oder Moments unverfälschter Wahrheit. Der Rekurs auf den Ursprung der Geschichte muss jedoch zwangsläufig scheitern, denn die Rekonstruktion des Ursprungs wird ja immer von einem konkreten, historischen Standpunkt aus vorgenommen, der sich vermittelnd, vielleicht sogar verfälschend zwischen den Ursprung und den Versuch, diesen zu erfassen, schiebt. Die Vorstellung eines Ursprungs ist somit eine uneinholbare Chimäre. Darüber hinaus setzt die Rede vom Ursprung jene idealistische Auffassung von ahistorischen, unverrückbaren Wahrheitsinhalten voraus, die aufgrund des perspektivischen Programms der Genealogie ja, wie oben bereits erläutert, zurückgewiesen werden muss. Was die genealogische Fragestellung dagegen leisten kann, ist eine Analyse der Herkunft oder der Entstehung der geschichtlichen Wahrnehmungen, Gegenstände, Subjekte. Die Herkunfts- und Entstehungsanalyse konzentriert sich auf den historisch-konkreten Moment und nicht auf die große Epoche, auf die Einzelheit und nicht auf die übergreifende Entwicklungslinie. Indem in der Erforschung der Herkunft die Zufälligkeit des Anfangs, die Partikularität der Entwicklung, die Überlagerung verschiedener Facetten freigelegt werden, zeigt sich die Heterogenität der geschichtlichen Entwicklungen, wird Geschichte in ihren Diskontinuitäten, Zufällen, Wendungen und Umbrüchen sichtbar.

In diesem Zusammenhang rückt nun der Körper als Bezugspunkt der genealogischen Analyse in das Zentrum des Arbeitsprogramms, da er für Foucault vornehmlich als Projektionsfläche der sozial-politischen (Macht)Praktiken sowie der Wissensformen hervortritt, deren Geschichte somit an ihm ablesbar wird:

„Der Leib – und alles, was den Leib berührt – ist der Ort der *Herkunft*: am Leib findet man das Stigma der vergangenen Ereignisse, aus ihm erwachsen auch die Begierden, die Ohnmachten und die Irrtümer; am Leib finden die Ereignisse ihre Einheit und ihren Ausdruck, in ihm entzweien sie sich aber auch und tragen ihre unaufhörlichen Konflikte aus. Dem Leib prägen sich die Ereignisse ein […]. Als Analyse der Herkunft steht die Genealogie also dort, wo sich Leib und Geschichte verschränken. Sie muß zeigen, wie der Leib von der Geschichte durchdrungen ist und wie die Geschichte am Leib nagt."[121]

Im Projekt einer genealogischen Geschichtsschreibung, die der Herkunft und Entstehung von Machtpraktiken und Wissensformen nachspürt, fungiert der Körper als Palimpsest, an dessen übereinander geschichteten Einschreibungen sich historisch wirksame Diskurse und Praktiken beobachten lassen. Er wird zum Ausgangspunkt für den genealogischen Blick auf Herkunft und

121 Ebd., S. 75.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Entstehung bestimmter sozialer Praktiken, Wahrnehmungen und Ideen. Die von Foucault auch in anderen Schriften verfolgte Fragestellung nach der Genese des Subjekts in der aufklärerischen Erkenntnistheorie, in der Vernunftphilosophie[122] sowie nach der Identität des Subjekts wird hier um eine körperliche Perspektive ergänzt, denn nur durch Einbeziehung des physischen Aspekts lässt sich Herkunft und Entstehung des modernen Individuums überhaupt erst begreiflich machen. Der auf den Körper gerichtete Blick erfüllt die Anforderungen der genealogischen Geschichtsrekonstruktion, da er Einzelheiten und Details, Kämpfe und Konflikte einer Entstehungsgeschichte aufdeckt. Geschichtliche Veränderungen und Umschwünge werden gerade in ihrer Partikularität an den Verwandlungen und Veränderungen des Körpers nachvollziehbar.

„Die wirkliche Historie hingegen richtet ihre Blicke auf das Nächste – auf den Leib, das Nervensystem, die Ernährung und Verdauung, die Energien; sie wühlt in den Dekadenzen […]."[123]

Es sei jedoch nochmals darauf hingewiesen, dass sich Foucault nicht mit einer Geschichte des Körpers um ihrer selbst willen begnügt. Es ist ihm nicht allein um eine Geschichte oder Theorie des Körpers zu tun; die Hinwendung zum Körper wird vielmehr konzeptionell notwendig, da Foucault ihn als Schnittpunkt sieht, in dem sich heterogene geschichtliche Entwicklungen und Veränderungen kreuzen, auf die sich sein Hauptinteresse richtet. Vor dem Hintergrund einer der zentralen Fragestellungen in Foucaults Werk, der Verschränkung von Macht und Wissen in der Konzeption des Subjekts, wird deutlich, dass in dem „von Geschichte durchdrungenen Leib" vornehmlich die Konvergenz von Machtpraktiken und Wissensproduktion aufgedeckt und analysiert werden soll, die auf den Körper abzielen.

II.2.2. Die Erzeugung des Körpers im Zugriff der Macht-Disziplinen

Die Frage, wie Macht- und Wissensformen ineinander greifen, wie sie den Körper und das Verhältnis des Subjekts zu ihm erzeugen, werden von Foucault gemäß den methodologischen Vorüberlegungen zum genealogischen Programm in *Überwachen und Strafen* detailliert bearbeitet. In diesem Text gewinnt die bisher noch etwas vage verbliebene foucaultsche Körperauffassung an Kontur. Doch auch diese Studie ist nicht als eine Theorie oder Geschichte des Körpers angelegt, sie präsentiert sich zunächst als eine Geschichte der Strafpraktiken und ihres grundlegenden Wandels zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert, in der das Gefängnis eine vorherrschende Stellung in der Strafpraxis erlangt. Somit zeigt sich *Überwachen und Strafen* als ein den Postulaten der genealogischen Methode entsprechendes Vorhaben mit perspektivischem Blick. Was im Nietzsche-Aufsatz noch als programmatische Anleitung formuliert ist, wird hier umgesetzt. Der Blick des Genealogen rich-

122 Zur Genese des Erkenntnissubjektes s. Michel Foucault: Die Ordnung des Diskurses.

123 Michel Foucault: Nietzsche, die Genealogie, die Historie, S. 81.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tet sich auf die Entstehungsgeschichte einer Institution und die in ihr sichtbar werdenden Funktionsweisen und Praktiken. Das für dieses Vorhaben entscheidende Merkmal der geschichtlichen Rekonstruktion besteht in der Blickrichtung: Die Genese bestimmter Straf- und Disziplinarmaßnahmen soll vornehmlich am Körper abgelesen werden.

„Es soll also der Versuch unternommen werden, die Metamorphose der Strafmethoden von einer politischen Technologie des Körpers her zu untersuchen, aus der sich vielleicht eine gemeinsame Geschichte der Machtverhältnisse und der Erkenntnisbeziehungen ablesen läßt."[124]

Dies erfüllt zum einen das von Foucault geforderte Kriterium des sich selber einschränkenden Blicks auf die Geschichte, der die Projektion „hoher" Epochen vermeidet und auf die Konstruktion kausaler Notwendigkeiten und teleologischer Zeitläufe verzichtet. Über die methodischen Forderungen an das eigene Projekt hinausgehend, scheinen die Gründe, eine Geschichte der Strafpraktiken unter dem Aspekt des Körperlichen zu schreiben, mehr als evident. Denn wie das eingangs angeführte Zitat verdeutlicht, sind die Maßnahmen von Bestrafung und Züchtigung zu der Zeit, mit der Foucault seine Untersuchung beginnt, also im Frankreich des ausgehenden 17. Jahrhunderts, vornehmlich auf den Körper ausgerichtet.[125] Diese Züchtigungs- und Hinrichtungspraxis kann aus einer nachaufklärerischen Perspektive gewiss nur mit Entsetzen und Unverständnis zur Kenntnis genommen werden. Foucault verweist auf die Verurteilung von Folter und Exekution durch die Aufklärung und stellt den Begriff der „Grässlichkeit" heraus, mit der sie die herrschende Strafpraxis kritisierte.[126] In diesen bis in das späte 18. Jahrhundert hinein vorherrschenden Verfahren der Bestrafung und Züchtigung ausschließlich die Exzesse eines unkontrollierten, moralisch verfallenen Staatsapparates zu sehen, griffe nach Foucault jedoch zu kurz. Vielmehr lassen sie sich als ein streng gegliedertes System der Qualen verstehen, die den Körper mit den Zeichen juristischer und königlicher Macht markieren und Teil eines in all seinen Elementen festgelegten Rituals sind. Die genaue Lektüre des Strafkataloges und der Formen seiner Anwendung macht dann auch auf eine systematische „Straf-Technik" aufmerksam. Die durch die Marter erzeugten Schmerzen erweisen sich nämlich als sorgfältig abgemessen und kalkuliert, indem sie sich in Relation zum begangenen Delikt setzen lassen. Die Schwere und Art der Folter entspricht der Schwere und Qualität des Verbrechens, sowie dem Rang der angegriffenen Person. Ein weiteres, wesentliches Element dieser Züchtigungs- und Strafökonomie ist ihre öffentliche Zurschaustellung. Gerade in ihrer Fähigkeit, in einem öffentlichen, Aufsehen erregenden und grässlichen Ritual zu strafen, erweist sich die Macht und die Größe von Justiz und Monarchie, deren Zeuge die zahlreichen Zuschauer werden.

124 Michel Foucault: Überwachen und Strafen, S. 34.

125 Eine Verordnung aus dem Jahr 1670, die bis zur Französischen Revolution in Kraft bleibt, listet einen Katalog verschiedenster Züchtigungen auf: Zurschaustellung, Pranger, Halseisen, Peitsche, Brandmarkung, dazu müssen die verschiedenen Formen der Todesstrafe veranschlagt werden: Tod durch Erhängen, Räderung, Verbrennung, Vierteilung, Enthauptung usf. Michel Foucault: Überwachen und Strafen, S. 44.

126 Ebd., S. 73.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Somit dient die öffentliche Strafe zudem einer Rehabilitation der königlichen Macht, die durch die Straftat verletzt wurde. Andererseits soll sich durch die ritualisierte und spektakuläre öffentliche Inszenierung das Ereignis der Erinnerung der Menschen einprägen, denn auch in dieser Erinnerung bestätigt sich fortwährend die Größe der Justiz. Deshalb ist auch die Unauslöschbarkeit der Strafe wichtiger Bestandteil des Registers an Foltermethoden: Auch in den Narben, die sich auf den Körper eingraben, in den Verstümmelungen, die er erfährt, oder in der Ausstellung der Leichen an öffentlichen Plätzen zeigt sich die Macht von Monarchie und Gesetz. Dabei markiert die Folter den Körper des Delinquenten mit den unauslöschlichen Zeichen ihrer Strafmacht.

Die auf öffentliche Brandmarkung ausgerichtete Strafpraxis enthält jedoch ein weiteres Moment, für das der Körper als Ort zentrale Bedeutung gewinnt. Durch die Verstümmelung und den Zerfall des Körpers des Delinquenten im genau kalkulierten Ritus der Strafe wird die Verletzung, die der Täter in Form der Gesetzesüberschreitung dem Machtbereich des Königs zugefügt hat, wieder ausgelöscht. Die Tat erschöpft sich nicht nur – wie im heutigen Verständnis – in dem dem Opfer zugefügten Schaden und in der Gesetzesverletzung als solcher, sie attackiert gleichzeitig den Monarchen, seine Autorität und Souveränität. Erst in der öffentlichen Ahndung dieses Angriffs lässt sich die Souveränität wiederherstellen. Je vollständiger der Zusammenbruch und die Unterwerfung des Täters in der öffentlichen Züchtigung und/oder Hinrichtung, als desto unanfechtbarer erweist sich die Macht des Königs. In dem Maße, wie der Körper des Verurteilten während des Strafrituals gebrochen, verstümmelt und zerstört wird, ersteht der symbolische Körper des Königs wieder neu. Vor diesem Hintergrund gewinnen besonders die Momente des Grässlichen sowie der Zurschaustellung, der Öffentlichkeit an Bedeutung. Foucault hebt hervor, dass in diesem System die öffentliche Zurschaustellung von Folter und Hinrichtung für den erfolgreichen Vollzug des Strafritus notwendig sei. Denn in der Anteilnahme und Neugierde des Publikums liege nicht Voyeurismus und Freude am Schrecklichen, sondern darin offenbare sich, so Foucault, der Versuch einer Wahrheitsfindung. Das Verhalten, das der Verurteilte während der Folter und der Hinrichtung zeigt, wird mit einer Semantik verschaltet, in der die physischen Veränderungen und die Agonie Zeichen darstellen, die für Schuld oder Unschuld, Erlösung oder Verdammnis des Täters nach dem Tod stehen. Wunden, Schmerzen und Leiden sowie die Haltung, mit der all dies ertragen und hingenommen wird, sind also Elemente einer Semiotik der öffentlichen Straf- und Hinrichtungspraxis, in der die Wahrheit des Urteils, die Schuld des Gestraften ablesbar wird.

Es bleibt also aus dieser historischen Rekonstruktion der Folterverfahren bereits festzuhalten, dass vornehmlich der Körper (des Delinquenten) der Ort ist, an dem sich die juristische und/oder königliche Macht in physischen Zeichen, Narben, Brandmarkungen und Verstümmelungen in ihrer Größe ausweist. Gleichzeitig verweist auch sein physisches Leiden, seine Qual, seine Agonie auf eine Bedeutung, denn sie bilden den Nachweis für Wahrheit und Irrtum, Recht und Unrecht des Strafverfahrens und seiner Vollstrecker. Der Körper und seine Entäußerungen stellen sich als polysemantisches Gebilde dar, in dem die ‚ursprünglich' physischen Regungen und Reaktionen zu Zeichen werden, die den Zugriff der Macht, Justiz, Strafpraxis und Öffentlichkeit auf den Körper des Bestraften mit Bedeutung aufladen. Somit zeigt sich

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der Körper in dem öffentlichen, theatralischen Spektakel der Marter und Exekution vornehmlich als Objekt der Macht und ihres ritualisierten Zugriffs. Bereits hier ist Foucault ein Nachweis der Zeichenhaftigkeit des Körpers und seiner Symptome und Äußerungen gelungen. Die Untersuchung der Funktion des Körpers in einer öffentlichen Strafpraxis verdeutlicht, wie weit er in Bedeutungsprozesse eingebunden ist, die selbst die vermeintlich natürlichsten Regungen zum Ausdruck eines Sinns werden lassen, die in einem konkreten, historischen Kontext kodiert werden. Somit wird an dieser Stelle bereits nachvollziehbar, inwiefern Foucaults Analyse das Fundament für all jene nachfolgenden Körperkonzeptionen werden kann, die den Körper als gänzlich in semiotische Prozesse eingeflochten untersuchen.

Im Fortgang der Untersuchung stellt Foucault die tiefgreifenden Veränderungen heraus, die für die Strafpraxis im 18. Und 19. Jahrhundert zu konstatieren sind.[127] Der signifikanteste Wandel besteht in einer „Humanisierung" der Strafverfahren im Zuge der Strafrechtsreformen des 18. Jahrhunderts. Vor dem Hintergrund der Ausbreitung aufklärerischer Ideen entstehen Forderungen nach „Milde" in der Praxis der Bestrafung. Jedoch bemerkt Foucault darüber hinaus auch eine neue Ausrichtung der Strafe. Es zeigt sich

„[…] eine Verschiebung des Zielpunktes dieser Gewalt: es geht nicht mehr um den Körper in einem Ritual der übermäßigen Schmerzen, in einem Spiel der brandmarkenden Martern; es geht um den Geist oder vielmehr um ein Spiel von Vorstellungen und Zeichen, die diskret, aber mit zwingender Gewißheit im Geiste aller zirkulieren. Nicht mehr der Körper, sondern die Seele, sagte Mably."[128]

Die Strafpraxis richtet sich also nicht mehr vornehmlich auf den Körper, sondern auf seine Psyche, also auf die innerliche Disposition des Delinquenten. Bereits hier wird ein individualisierender Zugriff auf das zu strafende Subjekt erkennbar, der die auf das einzelne Subjekt ausgerichteten Wirkungsmechanismen der später dominierenden Strafform des Gefängnisses und anderer Disziplinaranstalten antizipiert. Das „reale" Spektakel der grässlichen Strafen rückt zugunsten der Produktion von Vorstellungen und Ideen aus dem Blickfeld. In der Genese der *Vorstellung* von physischer Qual also liegt die strategische Erneuerung der Strafverfahren und als Konsequenz daraus ihr Zugewinn an Effizienz.

„Die Bestrafung hat also nicht mit dem Körper zu tun, sondern mit der Vorstellung. Oder vielmehr: der Körper ist weniger Leidenssubjekt, denn Vorstellungsobjekt. Die Erinnerung an einen Schmerz kann den Rückfall verhindern, ebenso wie das Schauspiel, und sei es künstlich, einer körperlichen Strafe die ansteckende Wirkung eines

127 Dass sich diese Zäsur allerdings nicht ganz so eindeutig setzen lässt, dass verschiedene Strafformen im 18. wie 19. Jahrhundert koexistieren und sich erst in einer langfristigen Entwicklung sukzessiv voneinander ablösen, weist nach Pieter Spierenburg (Hg.): The Emergence of Carceral Institutions: Prisons, Galleys and Lunatic Asylums 1550–1900. Er hebt zudem hervor, dass mitunter auch alte Strafformen, wie die Versendung von Gefangenen in Strafkolonien, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wiederbelebt werden.

128 Michel Foucault: Überwachen und Strafen, S. 129.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Vergehens vereiteln kann. Aber nicht der Schmerz selber ist das Instrument der Bestrafungstechnik.“[129]

Vor dieser aufklärungskritischen Neubewertung des Humanisierungsprozesses in den Strafverfahren wird evident, warum Foucault die neuen Methoden weniger als milder, sondern vielmehr als effektiver und gezielter beschreibt. Auf der Seite der Strafverfahren setzt also mit den Versuchen, eine Strafe angemessen einzusetzen, ein Prozess der Objektivierung und Rationalisierung ein, der als Folge, wie zu sehen sein wird, eine Individualisierung des zu Strafenden mit sich führt.[130] In der Verschiebung der Methoden zeigt sich eine neue Auffassung von Angemessenheit und Effizienz, die in einer Korrelation mit den veränderten sozial-ökonomischen Bedingungen zu sehen ist.

In einer als Hauptstück von *Überwachen und Strafen* anzusehenden Untersuchung arbeitet die foucaultsche Analyse eine weitere Phase des Strukturwandels in den Strafinstitutionen heraus. In dieser Phase konvergieren die bereits skizzierten rationalisierenden Tendenzen in den Strafverfahren, ein sich neu ausbildendes, ökonomisch ausgerichtetes Weltbild und eine veränderte Auffassung des zu strafenden Subjekts in der Herausbildung einer neuartigen Strafform: dem Gefängnis.[131] Gleichzeitig rückt der Körper des Delinquenten wieder in den Blickpunkt der Strafverfahren, allerdings in einer gegenüber den eingangs beschriebenen Methoden der Folter erheblich veränderten Perspektive. Der in der Gefängniszelle inhaftierte Delinquent sieht sich laut Foucault vier Sanktionen ausgesetzt: Da ist zunächst einmal die Isolierung in Zellen, des Weiteren die Leistung von Zwangsarbeit, eine lückenlose zeitliche Gliederung des Tagesablaufs zum Zwecke der bessernden Umformung und Disziplinierung des Inhaftierten sowie schließlich die Beobachtung des einzelnen Gefangenen und die Dokumentation seines Betragens. Aus ihnen extrapoliert Foucault vier die moderne Strafgewalt kennzeichnende Prinzipien: Isolierung, Produktivität des Einzelnen, Disziplinierung sowie eine Akkumulation von Wissen über das stets kontrollierte Individuum. Die Brisanz der foucaultschen Analyse zeigt sich nun in der provokativen These, dass diese aus Reformationsbestrebungen hervorgegangene Modernisierung und vermeintliche Humanisierung des Strafvollzugs in eine Disziplinartechnologie umschlägt, die keineswegs auf die Gefängnisse beschränkt bleibt, sondern, den Weg über Bildungsinstitutionen, Militärkasernen und medizinische Anstalten[132] nehmend, in der gesamten Gesellschaft wirksam wird.

129 Ebd., S. 120.

130 S. dazu Malte Brinkmann: Das Verblassen des Subjekts bei Foucault, S. 249f. Foucault selbst verwendet in der Kapitelüberschrift den Terminus „Die verallgemeinerte Bestrafung“ und an anderer Stelle schreibt er „[…] daß aus der Bestrafung und Unterdrückung der Ungesetzlichkeiten eine regelmäßige und die gesamte Gesellschaft erfassende Funktion wird; daß […] mit größerer Universalität und Notwendigkeit gestraft wird“. Überwachen und Strafen, S. 93 und 104.

131 Die Inhaftierung existiert als eine Strafform unter vielen anderen bereits zuvor. Foucault geht es hier um den Aufstieg des Gefängnisses als der vorherrschenden Strafform des 19. und 20. Jahrhunderts.

132 Ausgehend von Foucaults Prämissen untersucht Armstrong den medizinischen Blick auf den kranken Körper im 20. Jahrhundert. Er stellt am Beispiel Großbritanniens dar, inwiefern der medizinische Diskurs den kranken Körper spezifischen sozialen Räumen zuordnet und gleichzeitig neue Räume er-

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

„Daß das Zellgefängnis mit seinem Zeitrhythmus, seiner Zwangsarbeit, seinen Überwachungs- und Registrierungsinstanzen, seinen Normalitätslehrern, welche die Funktionen des Richters fortsetzen und vervielfältigen, zur modernen Strafanlage geworden ist – was ist daran verwunderlich? Was ist daran verwunderlich, wenn das Gefängnis den Fabriken, den Schulen, den Kasernen, den Spitälern gleicht, die allesamt den Gefängnissen gleichen?“[133]

Mit der Formulierung dieser These lässt Foucault deutlich erkennen, dass es ihm nicht nur um eine Geschichte der Strafformen oder um die „Geburt des Gefängnisses“ als einer modernen Institution geht, sondern um die Symptomatik des Gefängnisses als einer „Disziplinarmacht“, die, so Foucault, auf und in allen sozialen Strukturen und Feldern agiert. Über die Geschichte des Gefängnisses hinaus führt die Analyse in stetig abstrahierender Bewegung zu einer Bestimmung der modernen Disziplinarmacht und ihrer Wirkungsweisen.[134]

Als das für die vorliegende Untersuchung wesentliche Merkmal des foucaultschen Machtbegriffs ist der Zugriff auf den Körper des Individuums herauszustellen, eine Eigenschaft, die sich bereits in der Strukturanalyse des modernen Gefängnisses gezeigt hat.

„Im Laufe des klassischen Zeitalters spielte sich eine Entdeckung des Körpers als Gegenstand und Zielscheibe der Macht ab. Die Zeichen für jene große Aufmerksamkeit, die damals dem Körper geschenkt wurde, sind leicht zu finden. Die Aufmerksamkeit galt dem Körper, den man manipuliert, formiert und dressiert hat, der gehorcht, antwortet, gewandt wird und dessen Kräfte sich mehren.“[135]

Nicht mehr die rituelle, spektakuläre Züchtigung des Körpers, seine Markierung mit den Zeichen juristischer und königlicher Macht bildet das Ziel der strafenden Institution, sondern die Zurichtung des Körpers zu einem produktiven, gehorsamen und in seinen Bewegungsabläufen perfektionierten Organismus. Die Methoden, derer sich die Machttechniken zur Abrichtung des Körpers bedienen, nennt Foucault die „Disziplinen“; beispielhaft führt er Militär, Medizin, Pädagogik und Ökonomie sowie als ihre Wirkungsbereiche Kaserne, Krankenhaus, Schule und Internat sowie Fabrik an.

---

schafft, in denen die unterschiedlich erkrankten Körper getrennt erfasst, beobachtet und kontrolliert werden können. Das Verfahren, den Raum für kranke Körper einzuteilen und abzugrenzen, erzeugt neue soziale Relationen, in die sich in Form des institutionalisierten Gesundheitswesens die Macht-Disziplinen einschreiben. Gleichzeitig generiert die abgrenzende Beobachtung wiederum „neue“ Krankheitsbilder und Problemfelder. David Armstrong: Political Anatomy of the Body. Medical Knowledge in Britain in the Twentieth Century.

133 Michel Foucault: Überwachen und Strafen, S. 292.

134 Wenn im Folgenden die Kontur von Foucaults Machtbegriff nachgezogen werden soll, kann dies sicherlich nicht der Bedeutungsweite des Begriffs gerecht werden, die in anderen und späteren Studien weitergeführt und ergänzt worden ist. Den Interessen dieses Vorhabens gemäß, muss sich der Blick in Absehung anderer Implikationen auf die Korrelation von Macht, Wissen und Körper beschränken.

135 Michel Foucault: Überwachen und Strafen, S. 174.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Der Zugriff der Disziplinen auf den Körper erfolgt in vier Schritten. Da ist erstens die Verteilung der Körper im architektonischen Raum zu nennen, der zu diesem Zweck in kleine, abgeschlossene Einheiten parzelliert wird. Damit wird das Individuum verortet, vereinzelt und zu jedem Zeitpunkt auffindbar gemacht. Die Topographie und Struktur des modernen Disziplin-Raumes wird als zellförmig charakterisiert. Dieser Gliederung des äußeren Raumes entspricht eine Differenzierung des inneren Raumes durch die Klassifizierung der Individuen in Ränge, Funktionen und Positionen. Zweitens verwenden die Disziplinen zeitliche Reglementierungen, die einerseits den Tagesablauf innerhalb einer beliebigen Institution nach Tätigkeiten gliedern, um Ablenkung und potentielle Störungen in der täglichen Routine auszuschließen. Die Zeit wird in eine produktive Zeit transformiert. In einer zweiten, feineren Differenzierung der Zeit werden auch die einzelnen physischen Tätigkeiten einer Segmentierung unterworfen. Bewegungsabläufe, wie sie beispielsweise beim Exerzieren und bei der Kalligraphie erlernt werden müssen, werden in kleinste Einheiten unterteilt, optimiert, in Reihenfolgen angeordnet und durch ständige Wiederholung perfektioniert.[136] Dabei wird das Maß an Effizienz vor allem dadurch erreicht, dass es jede Bewegungseinheit in einer Idealzeit auszuführen gilt. Die Zeit als Schema gliedert nicht nur den Tagesablauf in Arbeits- und Ruhephasen, sondern wird als Feinraster in die Anatomie des Körpers hineinverlegt. Jede Geste wird gemäß einer festgelegten Idealdauer ausgerichtet und geht im gesamten Bewegungsablauf schließlich in eine weitere, ebenso zeitlich und qualitativ vorherbestimmte Geste über. Im Zusammenschluss der körperlichen Bewegung mit einem Instrument der Ausführung wie der Waffe oder der Schreibfeder soll die Relation zwischen dem Körper und dem einzelnen Bewegungsablauf, der Geste also, sowie dem Werkzeug zur Herausbildung von physischen Kräften und Fähigkeiten vervollkommnet werden, wobei das Ziel dieser Perfektionierung die ökonomische Nutzbarmachung darstellt. Hier ist ein bedeutender Punkt in der Analyse erreicht, denn die Instrumentalisierung des Körpers, die auf Produktivität hin abzielt, ist, wie im Eingangskapitel dargestellt, eines der zentralen Themen für die Körperdebatte.

„Mit dieser Unterwerfungstechnik bildet sich ein neues Objekt aus, das den mechanischen Körper langsam ablöst: den festen und beweglichen Körper, dessen Bild die Träumer der Disziplinarvollkommenheit so lange begeistert hatte. Dieses neue Objekt ist der natürliche Körper: ein Träger von Kräften und Sitz einer Dauer; es ist der Körper, der für spezifische Operationen mit ihrer Ordnung, ihrer Zeit, ihren inneren Bedingungen, ihren Aufbauelementen empfänglich ist.“[137]

Hier zeigt sich erstmalig das neue Konzept des natürlichen, des organischen Körpers. Es löst die infolge von René Descartes wirkungsmächtige Auffassung vom Körper als einer Maschine ab. Das neue Konzept bildet Ausgangs-

136 Dies sind die Beispiele Foucaults; als weitere, zeitgenössische Formen des Körpertrainings ließen sich die Bewegungsabläufe beim Sport (besonders im professionellen Sport, der Leistungen in Sekundenbruchteilen misst) oder die serielle Fertigungsarbeit mit ihren genau ausgemessenen Bewegungsabläufen in der Fabrik aufführen.

137 Michel Foucault: Überwachen und Strafen, S. 199.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

punkt und Grundlage für die modernen Körperdiskurse der Naturwissenschaften, besonders für die Medizin.[138]

Descartes schreibt noch, dass er den menschlichen Körper als

„[…] eine Art von Maschine betrachte[t], die aus Knochen, Nerven, Muskeln, Adern, Blut und Haut so eingerichtet und zusammengesetzt ist, daß, auch wenn gar kein Geist in ihr existierte, sie doch genau die selben Bewegungen ausführte, die mein Körper jetzt unwillkürlich ausführt und die also nicht vom Bewußtsein ausgehen."[139]

Diese Auffassung des Körpers erlaubt eine Rückführung aller physischen Prozesse und Bewegungsabläufe auf rein mechanische Prinzipien, die als universelle physikalische Gesetze in der gesamten Natur wirksam sind, in den „unbeseelten Körpern"[140] und den Pflanzen ebenso wie in den Körpern von Tieren und Menschen. Denn aus der Vielfalt sinnlich wahrnehmbarer Eigenschaften und Erscheinungen von Körpern, ihren Prozessen und Transformationen lassen sich, so Descartes, durch – streng wissenschaftstheoretisch abgesicherte – Beobachtung jene notwendigen und allgemeingültigen Prinzipien abstrahieren, die allen Körpern zugrunde liegen, wie beispielsweise das Prinzip der Ausdehnung[141] oder der Bewegung. Diese methodische Reduktion der Naturerscheinungen auf wenige Grundprinzipien impliziert nun auch die Möglichkeit, den Körper als einer Universalmechanik unterworfen zu sehen, die nicht nur Bewegungsabläufe, sondern auch organische Prozesse wie den venösen und arteriellen Kreislauf steuert.[142]

„Er wird diesen Leib für eine Maschine ansehen, die aus den Händen Gottes kommt und daher unvergleichlich besser konstruiert ist und weit wunderbarere Getriebe in sich birgt als jede Maschine, die der Mensch erfinden kann."[143]

Dass Schöpfung und Universum auf universalen physikalischen Prinzipien gründen, sich also bildhaft gesprochen, Gott als Mathematiker, Physiker oder eben Universalmechaniker erweist, erlaubt die Betrachtung des menschlichen

138 Zur Theorie des Körpers bei Descartes und ihren Konsequenzen für die Auffassung des Körpers in Medizin, Biologie und Ökonomie der Moderne s. Helmut Bast: Der Körper als Maschine. Das Verhältnis von Descartes' Methode zu seinem Begriff des Körpers. Zur cartesischen Körperauffassung s. Wolfgang Röd: Descartes. Die Genese des Cartesischen Rationalismus, S. 131-136; Gordon Baker, Katherine J. Morris: Descartes' Dualism, S. 59-91.

139 René Descartes: Meditationen über die Grundlagen der Philosophie. S. 151.

140 René Descartes: Von der Methode des richtigen Vernunftgebrauchs und der wissenschaftlichen Forschung, S. 37.

141 S. René Descartes: Regeln zur Ausrichtung der Erkenntniskraft, bes. Regel 14, S. 61-72.

142 S. dazu beispielsweise die ausführlichen Ausführungen zum Herzmechanismus, den Descartes als Beispiel für die von mechanischen Prinzipien determinierten Körperfunktionen wählt. René Descartes: Von der Methode des richtigen Vernunftgebrauchs und der wissenschaftlichen Forschung, S. 38ff.

143 Ebd., S. 45.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Körpers als Gegenstand der Naturwissenschaften[144] und die Produktion von gesicherten Erkenntnissen über ihn.

Während auf Descartes' Körperauffassung, die im Zusammenhang seiner wissenschaftsbegründenden Erkenntniskritik, seines Versuches, eine Methode zu gesicherter Erkenntnis zu entwerfen, zu sehen ist, an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden kann, soll doch auf die Differenz in den beiden Körperauffassungen verwiesen werden. Die Ablösung des mechanistischen Körperbildes durch ein biologisch-organisches Konzept des Körpers stellt Foucault nämlich als entscheidende Erneuerung in der Auffassung des Physischen durch die Disziplinen heraus. Die cartesische Konzeption sieht den Körper noch als immer schon universalmechanischen Gesetzen unterworfen. Genau an dieser Stelle kann die foucaultsche Analyse den Umbruch nachweisen, der in der Wendung zur Konzeption des gelehrigen Körpers liegt. Der mechanische Determinismus wird durch ein Körperkonzept abgelöst, das auf seine optimale Formbarkeit und Gelehrigkeit im Hinblick auf unterschiedlichste Bewegungsabläufe und Fähigkeiten ausgerichtet ist.[145] Die Implikationen dieses Wandels im Körperbild sind besonders vor dem Hintergrund der ökonomischen Entwicklung, des Frühindustrialismus und Industrialismus mit dem Einsatz von normierten und standardisierten Arbeitsabläufen in Manufakturen und Fabriken bedeutsam, die eine effiziente Zurichtung und Spezifizierung des Körpers zur Bewältigung dieser Fertigungsprozesse erfordern.

Weiterhin strukturieren die Disziplinen die Zeit, indem sie einen Zukunftsbezug setzen, auf den Handlungen und Lernübungen abzielen. Damit wird ein teleologisches Moment in die Praxis der Übung eingeführt. Die Zeit wird auf einzelne, abgeschlossene Lehrabschnitte verteilt, an deren Ende es ein Ziel zu erreichen und eine Prüfung zu bestehen gilt, deren Bewältigung eine Versetzung in einen höheren Lehrabschnitt und einen höheren Rang zur Folge hat. Als neuartig ist an dieser Strukturierung hervorzuheben, dass sie den Gedanken einer individuellen Entwicklung als Evolution und Fortschritt für die Disziplinarpraxis nutzbar macht.[146] In einem vierten Schritt werden die in den bisher beschriebenen Verfahren noch einzeln stehenden Elemente zusammengezogen, um einen gelehrigen und produktiven Körperapparat zu erzeugen, der zahlreiche, spezifische Funktionen erfüllen kann. Der Körper wird so zu einem flexiblen, kompatiblen und mobilen Instrument, über das

144 Auf den in diesem Kontext bedeutenden, von Descartes mitbegründeten Geist-Körper-Dualismus ist unter II.1. bereits eingegangen worden.

145 Den Aspekt der Formbarkeit und Gelehrigkeit im Zusammenhang mit körperlichen Fähigkeiten oder „Techniken" hebt bereits Mauss hervor. Er bezeichnet die Körpertechniken, also die physischen Fähigkeiten in Form erlernter Bewegungsabläufe und Haltungen, als kulturell und historisch spezifische Form des körperlichen Verhaltens. Gleichzeitig fasst er sie als „Dressur" auf und hebt wie Foucault auch den Leistungsbezug dieser funktionalen Zurichtung heraus: „Die Techniken des Körpers können nach ihrer Leistung, nach den Resultaten der Dressur klassifiziert werden. Die Dressur ist, wie beim Bau einer Maschine, das Streben nach oder der Erhalt einer Leistung. Hier handelt es sich um menschliche Leistung". Marcel Mauss: Die Techniken des Körpers, S. 208.

146 Foucault verwendet den Begriff „Entwicklungsindividualität". Hier wird eine Konzeption von Erzeugung von Individualität sichtbar, die dem üblichen Verständnis dieses Begriffs vollkommen entgegengesetzt ist – eben als einer Genese von Individualität durch die Mechanismen der Disziplinen. Michel Foucault: Überwachen und Strafen, S. 207.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sich nutzbringend verfügen lässt. Seine Fähigkeiten und Kräfte, zuvor unterteilt und einzeln perfektioniert, werden durch strategische Anordnung zur optimalen Ausnutzung zusammengeführt.

Nach der bisherigen Rekonstruktion lässt sich bereits ein zentrales Merkmal des neuen Körperbildes festhalten, das auch für die aktuellen Körperdebatten einen thematischen Schwerpunkt darstellt: dass individuelle Körperlichkeit ein Effekt eines spezifischen Zugriffs auf den Körper und seiner ebenso spezifischen Zurichtung ist – wobei Foucault diesen Effekt den Wirkungsweisen der Disziplinen zuschreibt.

„Sie [die Zuchtgewalt] richtet die unsteten, verworrenen, unnützen Mengen von Körpern, Elementen, kleinen abgesonderten Zellen, organischen Autonomien, evolutiven Identitäten und Kontinuitäten, kombinatorischen Segmenten ab. *Die Disziplin „verfertigt" Individuen*: sie ist die spezifische Technik einer Macht, welche die Individuen sowohl als Objekte wie als Instrumente behandelt und einsetzt."[147]

Brisanz und Eigenwilligkeit der foucaultschen Ausarbeitung liegen gerade in der Behauptung, der – nur vermeintlich natürlich gegebene – Körper mit individuellen Anlagen entstehe als einzelner und besonderer erst durch Formung, Ausbildung und den individualisierenden Zugriff auf ihn. Dabei wirken die Disziplinen einmal unvermittelt auf den Körper, indem sie ihn Übungen, Prüfungen und einem Training unterziehen, andererseits zielen sie indirekt auf ihn, indem sie ihn im Raum verorten und ihn durch Überwachung kontrollieren.

Die Produktion und Akkumulation von Wissen über die einzelnen beobachteten Körper bildet dabei eine wichtige Voraussetzung für den effektiven Einsatz der Disziplinen. Das Wissen über den jeweiligen Körper bildet sich durch Beobachtung und Dokumentation heraus. Es fungiert als Grundlage für die Beurteilung der Entwicklung des Körpers, seines besonderen Verhaltens in Übungen und Prüfungen. Es ist auf eine Dokumentation der Besonderheiten und Eigentümlichkeiten ausgerichtet, mit dem Ziel diese durch Übung und Training entweder zu eliminieren oder aber nutzbar zu machen. Das Wissen über die Körper resultiert in einer „[…] Differenzierung – nicht der Taten, sondern der Individuen selber: *ihrer Natur, ihrer Anlagen*, ihres Niveaus, ihres Wertes."[148] Auf die weitreichenden Folgen der Wissensanhäufung über die Körper wird später noch ausführlich einzugehen sein. An dieser Stelle soll zunächst nur hervorgehoben werden, dass sich in der Korrelation von Wissen und Disziplinartechniken die komplexe Verflechtung von Wissenschaft und Macht abzeichnet, auf die Foucault immer wieder hinweist und deren Aufdeckung ein Ziel seiner Arbeiten darstellt.

In dem oben skizzierten, räumlich-zeitlichen Raster wird das körperliche Individuum erzeugt. Es ist in diesem feinmaschigen Netz jederzeit sichtbar und das Wissen des Individuums um diese lückenlose Überwachung resultiert schließlich in einer permanenten, automatischen Selbstkontrolle. Diesen Effekt der internalisierten Überwachung bezeichnet Foucault als Panoptismus. Das aus einer Überwachungsarchitektur – dem Grundriss von Gefängnisbauten – abgeleitete Prinzip des Panoptismus veranschaulicht die Funktionswei-

147 Ebd., S. 220 (Hervorhebung C.S.).
148 Ebd., S. 234 (Hervorhebung C.S.).

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sen der Macht[149], deren auf den Körper ausgerichteten Wirkungsmechanismen herausgearbeitet werden:

„Die Wirksamkeit der Macht und ihre Zwingkraft gehen sozusagen auf ihre Zielscheibe über. Derjenige, welcher der Sichtbarkeit unterworfen ist und dies weiß, übernimmt die Zwangsmittel der Macht und spielt sie gegen sich selber aus; er internalisiert das Machtverhältnis, in welchem er gleichzeitig beide Rollen spielt; er wird zum Prinzip seiner eigenen Unterwerfung.“[150]

Die oben dargestellte These Foucaults, die in den Gefängnissen zur Kontrolle und Besserung des Delinquenten eingesetzten Mechanismen und Disziplinen würden als Disziplinar- und Kontrolltechniken auf die gesamte Gesellschaft übergreifen, konkretisiert sich im Panoptismus-Modell, welches sie um einen entscheidenden Aspekt erweitert: dem der permanenten Introspektion und Selbstdressur. Gerade die ständige Sichtbarkeit des körperlichen Individuums und seine Folgen – die ständige Selbstüberwachung – ermöglicht das lückenlose Funktionieren der Macht. Nur unter Berücksichtigung dieses Aspektes kann begreiflich werden, inwiefern Foucault von einem gleichzeitig „produktiven wie unterworfenen Körper“ sprechen kann[151], denn die internalisierte Selbstbeobachtung und -disziplin kann nicht mehr als angelernte, oktroyierte Verhaltensweise erlebt werden. Die Zurichtung, die Dressur, das Training des Körpers stellen mit Foucault also keine verfälschenden Prägungen des Körpers dar, sondern erzeugen ihn gerade erst in seiner Individualität – umso wirkungsvoller und umfassender durch die Internalisierung der Kontroll- und Disziplinierungsmaßnahmen.[152] Denn durch diese Verinnerlichung werden

149 Zu Foucaults vielschichtigem Machtbegriff, auf den hier nur bedingt eingegangen werden kann, s. auch Hans Herbert Kögler: Michel Foucault, bes. S. 91-117.

150 Michel Foucault: Überwachen und Strafen, S. 260.

151 Ebd., S. 37.

152 Das Konzept der Internalisierung von Selbstkontrolle erlaubt den Vergleich mit Norbert Elias‘ Theorie, dass sich gesellschaftliche Zwänge auf Grund sozial-ökonomischer Veränderungen und Notwendigkeiten in Selbstzwänge umwandeln, die eine notwendig gewordene, effizientere Affekt- und Triebkontrolle der verschiedensten physischen Entäußerungen und Regungen gewährleisten. Die Verinnerlichung von gesellschaftlichen Zwängen und ihre permanente, unbewusste Beachtung wird zur Prämisse für das Funktionieren einer vielschichtig differenzierten Gesellschaft. Elias schreibt: “Durch die Interdependenz größerer Menschengruppen voneinander und durch die Aussonderung der physischen Gewalttat innerhalb ihrer stellt sich eine Gesellschaftsapparatur her, in der sich dauernd die Zwänge der Menschen aufeinander in Selbstzwänge umsetzen; diese Selbstzwänge, Funktionen der beständigen Rück- und Voraussicht, die in dem Einzelnen entsprechend seiner Verflechtung in weitreichende Handlungsketten von klein auf herangebildet werden, haben teils die Gestalt einer bewußten Selbstbeherrschung, teils die Form automatisch funktionierender Gewohnheiten.“ An anderer Stelle formuliert Elias: „Der Kontroll- und Überwachungsapparatur in der Gesellschaft entspricht die Kontrollapparatur, die sich im Seelenhaushalt des Individuums herausbildet.“ Norbert Elias: Über den Prozeß der Zivilisation, S. 342 und S. 338. Während die Analogien bei Elias und Foucault im Zusammenhang mit der Verflechtung des Einzelnen in ökonomische Strukturen und seine Diszi-

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die Selbstzwänge naturalisiert – und gerade dadurch als Effekte der Machtmechanismen verschleiert. Die Differenz zwischen dem Effekt der Disziplinen und dem Körper als einer gegebenen Substanz, in den die Effekte eingreifen, zerfällt; die Disziplinen durchdringen den Körper vollständig.

Allerdings muss in diesem Zusammenhang auf eine Ambivalenz des Körperbildes hingewiesen werden, die auch in der knappen Rekonstruktion sichtbar wird. Die bisherigen Fragestellungen an Eigenschaft und Funktion des Körpers bei Foucault haben bereits erkennen lassen, dass sein Entwurf sich nicht am Leib als einer sinnlich erlebenden und empfindenden Einheit oder als an einem materiell verfassten Naturwesen orientiert. Vielmehr ist der Körper bei Foucault gemäß des genealogischen Programms der Ort, an dem sich Verschiebungen und Diskrepanzen von historischen Macht- und Wissenskonfigurationen offenbaren und somit auch entziffert werden können. Der Körper fungiert also auch in der Genealogie als Objekt der Untersuchung, der Wissenschaft. Damit wird in Bezug auf die These, der Körper sei nur Folge und Effekt der Disziplinen und somit also auch der Machtverhältnisse, die die Gesellschaft durchsetzen, ein Oszillieren der Prämissen bemerkbar. Denn einerseits scheint der individuell geschulte und nutzbar gemachte Körper „nur" Produkt der Disziplinar- und Machttechniken zu sein, andererseits ist er jedoch die stofflich-materielle Grundlage, in die die Effekte sich einschreiben, an der sie sichtbar werden. Das folgende Zitat unterstützt letztere Lesart:

„[…] die Machtverhältnisse legen ihre Hand auf ihn [den Körper]; sie umkleiden ihn, markieren ihn, dressieren ihn, martern ihn, zwingen ihn zu Arbeiten, verpflichten ihn zu Zeremonien, verlangen von ihm Zeichen."[153]

Wenn sich die Disziplinen mit ihren Strategien und Effekten *am* Körper manifestieren, scheint hinter ihren Markierungen, Dressuren und weiteren Wirkungen eben doch ein Körper in einer natürlich-materiellen Verfasstheit auffindbar zu werden, der erst durch die Eingriffe der Disziplinen einer Transformation, einer Veränderung unterworfen wird. Dieser, wenn auch schemenhafte, sich durch keine gegebenen Eigenschaften auszeichnende Körper scheint also als den Disziplinartechniken zugrunde liegend gedacht zu sein. Einer vollständigen Dissoziation des Körperlichen in Effekte, Praktiken und Verhaltensweisen, sollten sie auch noch so elementar aufgefasst sein, stellt sich scheinbar doch ein substanziell-materielles Fundament entgegen[154]. Die-

plinierung mit dem Ziel der produktiven Nutzbarmachung evident sind, öffnen sich im Bezug auf die Konzeption des Körpers allerdings erhebliche Divergenzen. Dass im Selbstzwang eine natürliche Regung oder ein individueller Trieb des Einzelnen unterdrückt werde, wird von Foucault ja gerade vehement dementiert.

153 Michel Foucault: Überwachen und Strafen: S. 37.

154 Zu dieser Problematik in der Körperkonzeption s. besonders Malte Brinkmann: Das Verblassen des Subjekts bei Foucault, S. 270f. Er bezeichnet die Materialität des Körperlichen als die „verschwiegene Anthropologie des Körpers" bei Foucault. Auch Judith Butler hat auf dieses Oszillieren im Foucaultschen Körperbegriff gerade im Verhältnis zur Macht hingewiesen. Sie schreibt: „Dieser Unterschied ist beunruhigend, denn sofern die Macht auf den Körper einwirkt, scheint dieser schon vor ihr zu bestehen, und soweit sie

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

se Problematik findet sich, wie gezeigt worden ist, in verschiedenen, widerstreitenden Positionen der aktuellen Körperdebatte wieder, die die Frage erheben, ob der Körper ausschließlich als Produkt von Diskursen und kulturellen Praktiken zu denken ist oder ob nicht vielmehr ein – wenn auch nicht mehr beschreibbares, verloren gegangenes – biologisch-materielles Fundament des Physischen nicht entlassen werden kann. Es sind besonders die Geschlechterstudien, die in dieser Diskussion eine neue Perspektive eröffnet haben, indem sie, wie oben skizziert, körperliche Identität als eine performativ erzeugte Entität definiert haben. Nach dieser irreversibel vollzogenen „Entkörperung“[155] in der Körperdebatte scheint eine Rückkehr zum Konzept einer präkulturellen und vordiskursiven Körperlichkeit unmöglich geworden zu sein. Die Körperkritik Foucaults hat diese Entwicklungen maßgeblich vorbereitet.

II.2.3. Der Körper und die Entstehung der Körperwissenschaften

Die Körperauffassung, die in Foucaults Analytik sichtbar wird, geht nicht vom Körper als Leib, als dem Ort der sinnlichen Erfahrung der Welt und als dem Sitz der Empfindungen und Gefühle aus. Auch werden keine Fragestellungen über einen vorkulturell-natürlichen Körper und den Prozess seiner Enkulturation formuliert. Vielmehr zielt das dargestellte Körperverständnis auf eine Konzeption des Körpers als einem Objekt der Disziplinar- und Machttechniken ab, deren Effekte und Praktiken an ihm sichtbar werden.

Die Disziplinen als Instanzen zur Erzeugung der Körper sind somit Teil eines Netzes von Praktiken, in dem eine auf das Physische ausgerichtete Macht wirksam wird, deren Ziele in der Zurichtung und in der Nutzbarmachung der physischen Kräfte und Fähigkeiten liegen. Das durch Beobachtung angesammelte Wissen über den Körper ist dabei von herausragender Bedeutung in diesem Disziplinierungsprozess und belegt die folgenreiche Verzahnung von Wissensformen und Macht, die einander bedingen und unterstützen.

„Eher ist wohl anzunehmen, daß Macht Wissen hervorbringt (und nicht bloß fördert, anwendet und ausnutzt); daß Macht und Wissen einander unmittelbar einschließen; daß es keine Machtbeziehung gibt, ohne daß sich ein entsprechendes Wissensfeld konstituiert, und kein Wissen, das nicht gleichzeitig Machtbeziehungen voraussetzt und konstituiert.“[156]

Auf dieses enge Verhältnis soll hier nochmals am Beispiel der hierarchisch gegliederten Institutionen wie des Gefängnisses, des Internates oder der Klinik eingegangen werden, um den Aspekt der Erzeugung des Individuums mittels der Disziplinen genauer zu prüfen. Wie bereits dargestellt, werden die

ihn formt, wird der Körper in einer gewissen Weise oder in einem gewissen Maß durch die Macht erzeugt. Man kann diesen Zwiespalt in Foucaults eigener Beschreibung deutlich ausmachen.“ Judith Butler: Noch einmal: Körper und Macht, S. 52.

155 Judith Butler: Körper von Gewicht, S. 10.

156 Michel Foucault: Überwachen und Strafen, S. 39.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Insassen der Gefängnisse durch die architektonische Gliederung der Gebäude in Zellen vereinzelt und verortet, was es ermöglicht, Wissen über den einzelnen Gefangenen durch Beobachtung und Dokumentation zu produzieren. Durch diese Praktiken wird individuelle Körperlichkeit als Folge *und* Objekt der Beobachtung und dem daraus resultierenden Erkenntnisgewinn erzeugt. Die permanente Sichtbarkeit des Beobachtungsobjekts ist dabei einerseits Voraussetzung der lückenlosen Anhäufung von Daten, ist aber andererseits Ausdruck der Kontroll- und Überwachungsgewalt der jeweiligen Besserungs- oder Erziehungsinstitution. Schon in dieser historisch sich erstmalig etablierenden Situation im Gefängnis, aber auch im Internat und Fabrikgebäude zeigt sich bereits die Überlagerung des unterwerfenden, kontrollierenden und des forschenden, neugierigen Blicks. Während bereits dargelegt wurde, dass das Bewusstsein der ständigen Überwachung im Raum in der internalisierten Selbstüberwachung mündet – Stichwort Panoptismus – ebnet diese Blickkonfiguration einer weiteren Entwicklung den Weg: Sie ermöglicht den Übergang von der disziplinären Praxis in Schule, Kaserne oder Gefängnis zu den modernen Humanwissenschaften als Wissenschaften vom Subjekt. Die für diesen Übergang bedeutsamste Praxis ist die der Prüfung, wie sie beispielsweise in Internat oder Kaserne, aber auch in der Klinik stattfindet. Für Foucault ist die Prüfung ein Instrument der Disziplinartechniken, an dem sich die Korrosion der Demarkationslinie zwischen Macht und Wissen besonders gut nachvollziehen lässt. Im Verlauf der Prüfung bildet sich das Subjekt als Gegenstand der Wissens- und Machtstrategien im Fokus des beobachtenden und beurteilenden Blicks heraus. Denn außer der Dokumentation der einzelnen Eigenschaften und individuellen Verhaltensweisen, wie sie bereits durch die Beobachtung des vereinzelten Kranken oder Häftlings hervorgebracht wird, leistet die Prüfung zusätzlich einen neuen Beitrag, der den Übergang der Disziplinartechniken zur Wissenschaft vom Subjekt befördert. Die Ergebnisse von Prüfung und Beobachtung werden nämlich nicht nur dokumentiert, sondern differenziert und spezifiziert. Die Klassifikation von Eigenschaften und Merkmalen in Übersichten, Tabellen und Listen fungiert wie ein Raster, das Vergleich und Differenzierung ermöglicht und somit zur Entstehung von Normen und ihren Abweichungen führt. Die kategorisierende, spezifizierende Auflistung agiert also zweifach, zunächst in der Dokumentation und Bewertung bestimmter Fähigkeiten und Charaktereigenschaften, die dann wiederum dem jeweiligen Individuum als spezifische Wesensmerkmale zugeordnet werden. In diesem Verfahren konstituiert sich das Individuum folglich nicht nur als ein Wesen mit bestimmten, ihm individuell zugesprochenen Eigenschaften, sondern auch erstmalig als Objekt der Wissenschaften, über das Erkenntnisse angehäuft und Aussagen gemacht werden können. In den Überlegungen zur Genese der modernen Humanwissenschaften wird abermals deutlich, dass Foucault der These von der oppressiven Umgestaltung einer „wahren" Natur des Menschen durch Macht- und Wissensformen oder von ihrer (gewaltsamen) Anpassung an bestehende Normen widerspricht. Vielmehr entsteht das Konzept des modernen, körperlich differenzierten Individuums mit spezifischen physischen wie psychologischen Eigenschaften erst durch die Überlagerung von überwachenden und wissenschaftlichen Praktiken, durch Beobachtung und Klassifizierung. Die wissenschaftskritische Implikation dieser These, die die Möglichkeit der wahren Erkenntnis des Untersuchungsobjekts Mensch bestreitet, führt in der Konsequenz zu einer Entlarvung der modernen Humanwissenschaften als Praktiken der „objektivieren-

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

den Vergegenständlichung und subjektivierenden Unterwerfung“[157] des Menschen. Im Kontext dieser Analyse erscheint die Charakterisierung der Macht als einem produktiven Mechanismus in einem neuen Licht.

„Man muß aufhören, die Wirkungen der Macht immer negativ zu beschreiben, als ob sie nur „ausschließen“, „unterdrücken“, „verdrängen“, „zensieren“, „abstrahieren“, „maskieren“, „verschleiern“ würde. In Wirklichkeit ist die Macht produktiv und sie produziert Wirkliches. Sie produziert Gegenstandsbereiche und Wahrheitsrituale: das Individuum und seine Erkenntnis sind Ergebnisse dieser Produktion.“[158]

Das vereinzelte, stets beobachtete und klassifizierte Objekt der Humanwissenschaften konstituiert sich also als körperliches Individuum im Spannungsfeld von Macht- und Wissensformen und genau darin liegt das produktive Moment der Machtmechanismen, auf das Foucault hinweist.[159]

Im Hinblick auf die Konzeption des Körpers sind abschließend zwei besonders bedeutsame Aspekte hervorzuheben: zum einen die unhintergehbare Produktivkraft der modernen Wissenschaften vom Körper und der Psyche des Menschen. Da *körperlich verfasste Individualität als Produkt der Macht- und Wissensformen* gedacht werden muss, wird die Vorstellung einer naturgegebenen, „wahren“ Identität abseits von kultureller und sozialer Verformung und Unterdrückung als Chimäre dekonstruiert und der Möglichkeit einer Befreiung des körperlichen Individuums von sozial-kulturellen Zwängen oder der Restauration einer ursprünglichen Natürlichkeit des Physischen widersprochen. Zum anderen muss die Bedeutung der *normierenden und differenzierenden Effekte der Wissenschaften und ihrer Strategie der Klassifikation* unterstrichen werden, da sie sich für die Ausbildung eines physischen Ideals

157 Ebd., S. 247.
158 Ebd., S. 250.
159 Auch und gerade der Hygiene-Diskurs ist nach Sarasin als eine der Erscheinungsformen der „Mikrophysik der Macht“ (Foucault) aufzufassen. Als produktive Macht-Wissenskonfiguration dringt er seit dem 18. Jahrhundert zunehmend in jeden Bereich des gesellschaftlichen wie individuellen Lebens ein. Der hygienische Diskurs formt das Verhältnis des Menschen zu seinem Körper, wie auch das Verhältnis zur ihn umgebenden Lebensumwelt. Dabei prägt er nicht nur zunehmend die kulturelle Wahrnehmung des Körpers (als gesund, gepflegt usf.), sondern bildet seit dem 19. Jahrhundert auch Wissen, Instrumente und Praktiken aus, die auf den individuellen wie gesellschaftlichen Umgang mit dem Körper zugreifen. Der hygienische Diskurs erhebt Gesundheit und Wohlergehen zu unabdingbaren Postulaten des individuellen wie gesellschaftlichen Lebens und rückt die Sorge und Aufmerksamkeit um den Körper somit auch in das Zentrum einer institutionellen, einer gesundheitspolitischen Regulierung des Umgangs mit dem Körper. Die Hygiene des 19. Jahrhunderts stellt sich dar als ein „[…] riesiges Feld von Wissen, Praktiken und Technologien. […] eine Rezeptsammlung der Normalisierung zum Hausgebrauch, eine Anleitung zur Selbstunterwerfung ... War Hygiene nicht ein Diskurs und eine Praxis, die das Subjekt in ein diszipliniertes, sich selbst kontrollierendes verwandelt haben, in ein von den Ängsten um Sauberkeit, vor Grenzüberschreitungen und vor dem Verlust des Gleichgewichts neurotisiertes Subjekt? Schlug die medizinische Aufforderung zur Sauberkeit nicht in bürgerliche Moral um?“ Philipp Sarasin: Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765–1914, S. 17 und S. 21.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

– im medizinischen wie auch ästhetischen Hinblick – als außerordentlich folgenreich erweisen. In der Korrelation von Wissenschaften und den Disziplinartechniken mit ihren Beobachtungen, Beschreibungen und Korrekturen bildet sich eine Typologie heraus, die körperliche Normen festschreibt, Differenzen problematisiert und Abweichungen nicht zulässt. Dies geschieht nicht nur in dem von Foucault behandelten Beispiel der Pädagogik, die durch normierende Sanktionen ein Individuum mit idealen Lern- und Verhaltensweisen konzipiert. Analoge Mechanismen werden vielmehr auch in der Medizin, der Biologie und der Kunsttheorie wirksam, also in allen Wissenschaften, die ein Normbild des menschlichen Körpers entwerfen und eine Abweichung von dieser Norm als Defekt, Verstümmelung und Monstrosität ausschließen. In Kapitel IV, im Zusammenhang mit den monströsen Körpern des Horrorfilms, wird auf diese für die Entwürfe von physischer Abweichung, Anomalie und Mutation in Ikonographie und Ästhetik des Horrors bedeutenden Konsequenzen ausführlich einzugehen sein.

II.2.4. Der sexuelle Körper

Es konnte bisher deutlich gemacht werden, dass Foucault seine Auffassung von der modernen Machtform und von ihrem Verbund mit den Humanwissenschaften am Beispiel des Körpers ausformuliert. Diese Erörterung soll nun um die Aspekte bezüglich der Machtformen erweitert werden, die Foucault in *Der Wille zum Wissen* aufdeckt. Auch in der Geschichte der Sexualität, die vornehmlich als Geschichte der Entstehung der Wissenschaften von ihr behandelt wird, bildet der Körper den Bezugspunkt der Analyse. Allerdings gibt sich der Rekurs auf den Körper hier nicht sofort zu erkennen, vielmehr erläutert Foucault dezidiert, dass er auch das Themenfeld der Sexualität im Hinblick auf Strategien von Machtformationen und -mechanismen sowie ihrer Verflechtung mit Wissensproduktion untersucht und dass auch in diesem Kontext auf eine Theorie des Physischen, wie sie beispielsweise anhand einer Rekonstruktion der Geschichte sexueller Verhaltensformen formuliert werden könnte, verzichtet wird. Im Zentrum der Analyse steht vielmehr

„[…] das Problem, das fast alle meine Bücher bestimmt: wie ist in den abendländischen Gesellschaften die Produktion von Diskursen, die (zumindest für eine bestimmte Zeit) mit einem Wahrheitswert geladen sind, an die unterschiedlichen Machtmechanismen und –institutionen gebunden.“[160]

In der Entstehung des Erkenntnisbereichs Sexualität in dem Beziehungsgeflecht von Humanwissenschaften und Macht zeigt sich am Beispiel dieses spezifischen Wissensfeldes abermals die oben bereits skizzierte Interdependenz von dezentralen, in allen Bereichen der Gesellschaft zirkulierenden Macht-Wissensformen und ihrem Objekt – dem sich durch sie konstituierenden Individuum – noch einmal deutlich, freilich mit einer wichtigen Verschiebung in der Akzentuierung. Die zentralen Machtpraktiken werden nun nicht in den Disziplinen, sondern in dem Verfahren des Geständnisses und letztendlich im Diskurs über Sexualität ausfindig gemacht und die hier erörterte Körperkonzeption ist nicht die des produktiven, gelehrigen und zuge-

160 Michel Foucault: Der Wille zum Wissen, S. 8.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

richteten, sondern die des sexualisierten und/oder des pathogenen Körpers. Während an dieser Stelle auf den neu eingeführten Begriff der Bio-Macht in der Gesamtheit seiner Konsequenzen und Implikationen nicht eingegangen werden kann, muss aber die Rolle und Funktion des sexualisierten Körpers in Foucaults Macht-Wissensanalyse beleuchtet werden. Der bisher dargestellten Konzeption des Physischen werden durch diese Betrachtung neue Aspekte zur Seite gestellt.

Foucault greift auf die bereits dargelegte Auffassung der Machtpraktiken als produktive zurück und plausibilisiert diese These nun im Rückgriff auf sozialpolitische Lebensbereiche unter besonderer Berücksichtigung des Themenkomplexes Sexualität. In seiner Kritik an der Repressionshypothese – Sexualität sei in der Rede[161], vor allem seit Beginn des 19. Jahrhunderts, des „viktorianischen" Zeitalters, aus dem sozialen Lebensraum ausgeschlossen worden – wendet er sich abermals gegen die Vorstellung, dass die moderne Macht meist unterbindend und oppressiv wirksam wird. An die These, dass die freie Rede über Sexualität einen emanzipatorischen oder subversiven Effekt habe, den die Machtverhältnisse zu unterdrücken versuchten, trägt er die skeptische Fragestellung heran, ob sich der angeblich freie und befreiende Diskurs über Sexualität überhaupt den bestehenden Machtverhältnissen entziehen und sie somit subversiv unterlaufen kann oder ob er nicht vielmehr den gleichen Macht- und Wissenskonfigurationen angehört wie die Verbot- und Unterdrückungsmechanismen, die er anklagt. Dabei richtet sich Foucaults Kritik auch gegen die Vorstellung, dass die kritisch-befreiende Rede über Sexualität eine von den Machtformen verzerrte oder unterdrückte Wahrheit über die Sexualität und die sexuellen Körper freilegt, mit der sie ihren emanzipatorischen Anspruch legitimiert. Das Sprechen über Sexualität wird von Foucault also nicht im Rahmen einer Geschichte der Verbote und der Subversionen behandelt, die auf Wahrheit und die Befreiung des Sexuellen zustrebt, sondern in einem anderen, übergreifenden Kontext neu verortet, nämlich in den Relationen von

„[…] Instanzen der diskursiven Produktion (die sicher auch Momente des Schweigens einsetzen), der Produktion von Macht (die manchmal Verbotsfunktionen besitzt) und der Wissensproduktionen (die oft Irrtümer und systematische Verkennungen in Umlauf setzen) […]."[162]

Abermals werden also Wissens- und Machtstrategien, hier in Gestalt von Diskursen, am Beispiel des Körpers verhandelt. Am Körper lassen sich die Spuren des Zugriffs der Macht- und Wissensformationen nachweisen, aber gerade eben nicht ausschließlich in Form von Spuren des Unterdrückten, Verdrängten, Deformierten, denn die agierenden Machtformen werden ja als produktive und generierende begriffen. Dabei ist das erzeugende Potential

161 Foucaults Analytik der Macht- und Wissensformen entfaltet sich hier im Rekurs auf die Diskursivierung der Sexualität, i.e. das Sprechen über Sexualität. Auseinandersetzungen mit der Sexualität in den Medien des 19. Jahrhunderts, in der Kunst etwa, dem Theater, der Photographie und im Film, lassen sich ebenso unter dem Aspekt der Zensur, des Skandals und des Verbots verhandeln, für sie würde sich also die „Repressionshypothese" ebenfalls geltend machen lassen.

162 Michel Foucault: Der Wille zum Wissen, S. 22f.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der Macht- und Wissenszustände in zweifacher Hinsicht auffindbar: Nach Foucault ist einerseits der Diskurs über das Sexuelle selbst, der in verschiedenen Disziplinen und Institutionen, in den Wissenschaften und Künsten entsteht, ihr Produkt, sowie andererseits der diskursiv erzeugte sexuelle Körper, wobei sich das Interesse der Untersuchung vornehmlich auf eine Herstellung des sexuell pathologischen Körpers richtet.

In Abkehr von einer Denkfigur, die das Sexuelle immer als Zielscheibe von gewaltsamen Transformationen und Unterdrückungsstrategien sieht, wie sie sich anhand von Moralvorstellungen und Verhaltensnormen zeigen oder wie sie im Verschweigen und in der Zensur wirksam werden, weist Foucault eine Entwicklung nach, die in die entgegengesetzte Richtung verläuft. So initiieren und intensivieren die „polymorphen Techniken der Macht“[163] vielmehr den Diskurs der Sexualität, anstelle ihn zu unterdrücken, katapultieren ihn an eine im Laufe der Jahrhunderte immer weiter expandierende Öffentlichkeit und integrieren ihn darüber hinaus schließlich in sozialpolitische Strukturen, wie in die Gesundheits- und Bevölkerungspolitik, wobei die Orte, Instanzen und Institutionen, an oder in denen Sexualität verhandelt wird, sich kontinuierlich vermehren und die Diskurse differenzierter und vielfältiger werden.[164] So entstehen mit Beichten erste Artikulationen des Sexuellen, die sich dann auf die autobiographische (Skandal)Literatur ausweiten und sich schließlich in den Auseinandersetzungen um die Kindeserziehung, die physische Hygiene und Bevölkerungsgesundheit (Geschlechtskrankheiten, Homosexualität, Regulierung der Prostitution) niederschlagen. Genau in dieser Ausrichtung auf Schutz, Förderung und Regulierung der öffentlichen Gesundheit sowie ebenso der Geburtsraten und des Bevölkerungszuwachses zeigt sich dann auch die „auf das Leben“ abzielende Ausrichtung der modernen Machtform, die Foucault veranlasst, sie als „Bio-Macht“ zu bezeichnen. Des Bereiches der Sexualität bemächtigt sich die Bio-Macht also weitaus weniger, um den Diskurs über sie zu eliminieren und zu zensieren (obwohl sie auch in dieser Form wirksam wird), als ihn vielmehr auf alle Bereiche des sozialen Lebens auszuweiten und ihn in alle gesellschaftliche Strukturen, Verhältnisse und Institutionen zu implantieren.[165]

Besonders evident entfaltet sich das produktive Moment des Macht-Wissens allerdings im Zugriff auf den Körper durch Pädagogik, Medizin und Psychologie. Diese Wissenschaften bemächtigen sich sukzessiv des Berei-

163 Ebd., S. 22.

164 Als ein weiteres Beispiel für die expandierenden Diskurse des Sexuellen sei auf den Aufstieg und die weite Verbreitung zahlreicher Formen von Therapien verwiesen, die eine individuelle „sexuelle Gesundheit“ gewährleisten sollen und die in Anspruch zu nehmen eine gesellschaftlich tolerierte, in manchen Fällen sogar eingeforderte Praxis darstellt. Zu einer kritischen Darstellung der Arbeitsweisen und Normenbildung innerhalb der und durch die sexologischen Therapien s. André Béjin: Niedergang der Psychoanalytiker, Aufstieg der Sexologen; André Béjin: Die Macht der Sexologen und die sexuelle Demokratie. Zudem ist ein inflationäres Anwuchern des Themas in den Medien zu beobachten.

165 Die Ausweitung des Diskurses über Sexualität (beispielsweise in Medizin und Gesundheitspolitik) im 19. Jahrhundert und wie diese mit der Ausbildung eines institutionalisierten, sozialen und politischen Zugriffs auf den Körper verzahnt ist, untersuchen die Beiträge in: Catherine Gallagher; Thomas Laqueur (Hg.): The Making of the Modern Body. Sexuality and the Nineteenth Century.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ches der Sexualität, der zuvor hauptsächlich in der christlichen Ehelehre verhandelt wird[166], und produzieren ein vielfältiges und differenziertes Wissen über sie, indem sie nicht nur Phänomene beobachten, Erkenntnisse über Verhaltensweisen und Empfindungen durch Befragung und Überwachung fördern, sondern auch den Körper selbst „ausfragen, überwachen, belauern, erspähen, durchwühlen und betasten“[167]. Die durch Beobachtung, Überwachung und Befragung angesammelten Daten – die im Zusammenhang mit der Strafpraxis bereits bekannten Methoden – bringen eine Fülle von Formen des Sexuellen hervor, die von den Wissenschaften – ähnlich dem Raster, das die physischen Normen dauerhaft fixiert – mit Begriffen versehen in Klassifikationen und Schemata eingeordnet werden. Auf diese Weise lassen sich nicht nur die sexuellen Differenzen herstellen und Abweichungen festlegen, sie können so als Sexual-Pathologien auch wissenschaftlich fixiert und objektiviert werden. Die durch Observation und Geständnisse zu Tage geförderten Phänomene werden durch die Klassifikation zu Symptomen, zu Nachweisen physischer oder psychischer Pathologien.[168] Die Wissenschaften „transformieren“ die Vielgestaltigkeit der Sexualität also in ein *tableau* von Abweichungen, Verwirrungen und Symptomen, die mittels Diagnose und Therapie auf den sexualisierten und pathologisierten Körper rück-projiziert werden.

„Die Mechanik der Macht, die dieses Disparate [der Sexualität] verfolgt, behauptet, es allein dadurch zu unterdrücken, daß sie ihm eine analytische, sichtbare und stetige Realität verleiht; tatsächlich hämmert sie es den Körpern ein, läßt sie in die Verhaltensweisen gleiten, macht sie zu einem Klassierungs- und Erkenntnisprinzip und konstituiert sie als Daseinsberechtigung und natürliche Ordnung der Unordnung. Handelt es sich um eine Ausschließung der abweichenden Sexualitäten? Keineswegs, vielmehr um die Spezifizierung und regionale Verdichtung einer jeden. Wenn man sie ausstreut, so geht es darum, das Wirkliche mit ihnen zu durchsäen *und sie dem Individuum einzukörpern*.“[169]

Gerade in der systematischen Erforschung, Aufdeckung und Thematisierung abweichender Verhaltensweisen werden die pathologischen Formen der Sexualität konstituiert und benannt, die dem einzelnen Körper als Merkmal, als Symptom seiner individuellen Verirrung und Krankheit wieder eingeschrieben werden. Die wissenschaftliche Diskursivierung der Sexualität bringt

166 Zur christlichen Moraltheologie der Ehe s. Jean-Louis Flandrin: Das Geschlechtsleben der Eheleute in der alten Gesellschaft: Von der kirchlichen Lehre zum realen Verhalten.

167 Michel Foucault: Der Wille zum Wissen, S.61.

168 Foucault vergleicht die Bestrebungen des 19. Jahrhunderts, sexuelle Diversifikationen zu klassifizieren, mit den Methoden der Insektenforschung, die gerade rare und exotische Arten konserviert und zur Schau stellt. „[…] es gibt die Exhibitionisten von Lasègue, die Fetischisten von Binet, die Auto-Monosexualisten von Rohleder; es wird die Mixoskophilen, die Gynekomasten, die Presbyophilen, die sexoästhetisch Invertierten und die dyspareunistischen Frauen geben. Diese schönen Häresiennamen bezeichnen eine Natur, die sich weit genug vergessen hat, um dem Gesetz zu entgehen, sich zugleich aber noch so weit ihrer selbst entsinnt, um weiterhin Arten zu produzieren, selbst wo es keine Ordnung mehr gibt.“ Ebd., S. 59.

169 Ebd., S. 59 (Hervorhebung C.S.).

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

durch diese Klassifizierungsverfahren eine Vielzahl pathologischer „Spezies" hervor – Foucault nennt beispielsweise das sexualisierte Kind oder die hysterische Frau – die sich in das *tableau* der Abweichungen und sexuellen Differenzen einordnen lassen, wobei die Spezifizierung hauptsächlich anhand physischer Eigenschaften und Verhaltensweisen erfolgt. Der sexualisierte Körper bildet also einerseits das Produkt der vielfältigen und sich vervielfältigenden Diskurse über die Sexualität, andererseits wird er gerade durch die Zuschreibung abweichender Formen des Begehrens und des physischen Verhaltens als individuell (pathologisch) markiert. „Sie [die Macht] schließt sie [die Sexualität] nicht aus, sondern schließt sie als *Spezifizierungsmerkmal der Individuen in den Körper* ein."[170]

II.2.5. Die öffentliche Rede und die Wahrheit des Körpers

Durch das Bestreben, gerade die „peripheren Sexualitäten"[171] zu erforschen und zu überwachen, werden die divergierenden Formen der Sexualität als abgeschlossene Erkenntnisbereiche erst hervorgebracht, dann durch über sie abgefasste Berichte, Statistiken und Geständnisse in Umlauf gesetzt und somit in die sozialen Relationen und Wissensbestände eingespeist. Die These, der Diskurs des Sexuellen habe sich stetig vermehrt und diversifiziert, kann also im Rekurs auf die Wissenschaften, die das Sexuelle als Gegenstand von Erkenntnisinteresse und Forschung einkreisen, plausibel gemacht werden. Der Diskurs bemächtigt sich des Sexuellen keineswegs ausschließlich mittels der Verfahren der Ausgrenzung und Zensur, sondern im Gegenteil durch Integration aller seiner Formen in die wissenschaftliche wie auch öffentliche Rede. Sexualität wird, wie Foucault gerade am Beispiel der Pädagogik und ihrer Beschäftigung mit der infantilen Sexualität zeigen kann, durch die geförderte, ja geforderte Rede über sie nicht nur überwacht und reglementiert, sondern als Phänomen erkannt und objektiviert. In Form von Berichten, Bekenntnissen, Dokumentationen dringt sie im 19. Jahrhundert in alle Bereiche der Gesellschaft ein. Vor allem aber bringt der institutionalisierte Diskurs seinen Gegenstand erst hervor: den sexualisierten Körper, der als individuelle Entität das Objekt der pädagogischen und medizinischen Betrachtung bildet. Die Diskurse über die Sexualität und ihre Objekte, die sexuellen Körper, sind also in einer reziproken Relation zu denken. Auch darin erweist sich das erzeugende Moment in der Diskursivierung des Sexuellen.

Wesentlichen Anteil an der Hervorbringung und Klassifikation von Wissen über den sexuellen Körper hat das Verfahren des Geständnisses, dem Foucault im Prozess der Diskursivierung des Sexuellen einerseits sowie in der Genese der Wissenschaften von der Sexualität andererseits eine besondere Bedeutung zuspricht. Die Herkunft der Rede über die Sexualität lässt sich nach Foucault aus der Praxis der Beichte und der besonderen Funktion herleiten, die ihr eignet: dem abzulegenden Geständnis über Verfehlungen, das die „Wahrheit" über das körperliche Verhalten hervorbringen soll. Die Praxis des Geständnisses hat sich zwar im Laufe der historischen Entwicklung vom strengen und vertraulichen Ritual der Beichte abgelöst, sie ist damit aber

170 Ebd., S. 63 (Hervorhebung C.S.).
171 Ebd., S. 58.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nicht abgeschafft worden, sondern hat sich vielmehr verwandelt und hat in Gestalt von Schriften, Tagebüchern, Briefen oder in Formen psychoanalytischer Selbstexegese auf alle Bereiche der Gesellschaft übergegriffen. Geständnisse werden in allen sozialen Relationen produziert oder erzwungen, am offensichtlichsten in der Justiz, aber auch in den Schulen, Krankenhäusern und Praxen. Durch die Methoden der Aufzeichnung und Dokumentation in den Wissenschaften werden die Resultate des Geständnisses zudem in Berichten, Protokollen und Dossiers fixiert und veröffentlicht. So ist das Bekenntnis zur bis heute bevorzugten, allgemein praktizierten, ubiquitären Form des Sprechens über Sexualität geworden – was sich für den aktuellen Zeitbezug durch einen Blick auf die Medienlandschaft, auf Interviews, Talkshows usf. bestätigen lässt. Die Abkopplung dieser Praxis von religiösen Traditionen und ihre Verbreitung sowie ihre dauerhafte Fortsetzung in einer säkularisierten Gesellschaft bereitet den Grund für die expandierende Diskursivierung des Sexuellen. Die Rede über die Sexualität findet in der Form des (öffentlichen) Geständnisses ihren in den westlichen Gesellschaften vorherrschenden Ausdruck, da gerade diese Form der Äußerung als Garant für die Auffindung von Wahrheit gewertet wird. Das Geständnis wird genau darum zu einem in allen Bereichen des Sozialen praktizierten Verfahren, da es im Körper verborgene und verschwiegene Phänomene aufzufinden und zu erkunden scheint.[172] Im Geständnis enthüllt sich mit dem einzelnen Vergehen, der persönlichen Besonderheit des Verhaltens und Begehrens die spezifische (pathologische) Aberration des Gestehenden, die ihn von anderen unterscheidet und abgrenzt. Daher kann als einer der folgenreichsten Effekte des Geständnisses die Individualisierung des Bekennenden gelten.

„[…] vom Geständnis von Stand, Identität und Wert, die jemandem von einem anderen beigemessen werden, ist man zum Geständnis als Anerkennen bestimmter Handlungen und Gedanken als der eigenen übergegangen. Lange Zeit hat sich das Individuum durch seine Bezeugung seiner Bindung an andere (Familie, Gefolgschaft, Schirmherrschaft) ausgewiesen; später hat man es über den Diskurs ausgewiesen, den es über sich selbst halten konnte oder mußte.“[173]

In der Praxis des Bekennens, in der sich der Mensch als besonderer, einzelner und differenzierter ausweist, etabliert sich das Individuum als Effekt genau dieser Praxis.[174] Das Individuum erzeugt im Geständnis eine Wahrheit über

172 Foucault schränkt die Bedeutung des Geständnis-Prinzips als Ausdrucksform nicht auf den Diskurs des Sexuellen ein. Als Methode und Praxis mit dem Ziel der Wahrheitsproduktion und Wissensakkumulation ist es vielmehr für alle wissenschaftlichen Bereiche relevant und wirksam. Daher bezeichnet er die modernen Wissenschaften auch als „Geständnis-Wissenschaften“. Vergegenwärtigt man sich die Befragungsverfahren zur Aufdeckung der Anamnese des Patienten in Medizin und Psychoanalyse, aber auch bei Einstellungstests, erscheint die Allgegenwärtigkeit des Geständnis-Prinzips außerordentlich evident. Ebd., S. 83.

173 Ebd., S. 76.

174 Die Frage, ob der Individualisierungs-Effekt durch die differenzierende Introspektion, in der sich das „Geständnis-Tier“ (Foucault) als von anderen unterschieden im Selbst-Bezug erlebt, wirksam wird oder ob die Individualisierung nicht vielmehr durch das extern an den Bekennenden herangetragene Klassi-

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

seinen Körper und über sich, die dann von Differenzierungs- und Klassifizierungsmechanismen der Wissenschaften aufgegriffen, eingeordnet und schließlich erklärt wird. Die Wahrheit, die durch das Geständnis zu Tage gefördert wird, wird also als interpretations- und erklärungsbedürftig erachtet, und aus diesem Grund kann die Praxis des Bekenntnisses in die Verfahren der Wissenschaften eingegliedert, bzw. von ihnen übernommen werden. Die Wahrheit, die im Geständnis über den Körper produziert wird, enthüllt sich erst durch die – vom historischen und kulturellen Kontext bestimmte – Deutung und Auswertung in Protokollen, Berichten, Abhandlungen und Diagnosen. Sie entsteht also zwischen dem individuellen Bekenntnis, das ein verborgenes Empfinden und Begehren enthüllt und damit auf den empfindenden und begehrenden Leib verweist, und der Auslegung dieses Geständnisses durch die Lektüre und Entzifferung, die die Wissenschaften vornehmen.

„Sie [die Wahrheit der Sexualität] konstituiert sich zweiseitig: gegenwärtig, aber unvollständig und für sich selber blind beim Sprechenden – kann sie sich nur bei dem vollenden, der sie zusammenliest.“[175]

Das für die Konstruktion von Körperbildern nun entscheidende Moment dieser zweischichtig erzeugten Wahrheit liegt in der Annahme, es könne auf diese Weise ein Wissen über Natur und Wesen des sexuellen Körpers sowie der Sexualität als solcher aufgedeckt und gesichert werden. Gerade aufgrund der Herkunft des Geständnisses aus einem intimen, religiösen Ritual, in dem der Gestehende rückhaltlos und einmalig seine Innenwelt offenbart, sowie aufgrund der Fixierung durch die Wissenschaften wird die mögliche Annäherung an eine latente und verborgene Wahrheit des Körpers suggeriert. Mehr noch: Dadurch, dass die Macht-Wissensformen der Sexualität Untergründigkeit und Latenz attestieren, die nur mit beschreibungsadäquaten Instrumentarien und methodischer Auslegung sichtbar gemacht werden können, wird eine Sexualität vorstellbar, die unabhängig und außerhalb von jedem Wissen über sie existiert. Nun weist aber Foucault, wie bereits dargelegt, die Möglichkeit einer ursprünglichen Natur des Körpers außerhalb der Macht-Wissensdiskurse über ihn dezidiert zurück. Wie sich nun anhand der dargestellten Erzeugung des sexualisierten Körpers in den Verfahren der Macht-Wissensgefüge nachweisen lässt, gilt diese Auffassung ebenso und besonders für den Bereich des Sexuellen. So formuliert Foucault:

„Diese [die Sexualität] ist nämlich nicht als eine Naturgegebenheit zu begreifen, welche niederzuzwingen die Macht sich bemüht, und auch nicht als ein Schattenreich, den das Wissen allmählich zu entschleiern sucht. ‚Sexualität‘ ist der Name, den man einem geschichtlichen Dispositiv geben kann. Die Sexualität ist keine zugrundeliegende Realität, die nur schwer zu erfassen ist, sondern ein großes Oberflä-

fikations- und Spezifikationssystem erzeugt wird, bleibt, wie Brinkmann bemerkt, offen. Die Individualisierung ist dabei als eine Vorstufe zur Subjektivierung zu verstehen, die als Folge der Objektivierung der Bekenntnispraxis durch die Wissenschaften im 19. Jahrhundert (Foucault denkt hier offensichtlich besonders an Medizin und Psychoanalyse) erzeugt wird. S. Malte Brinkmann: Das Verblassen des Subjekts bei Foucault, S. 292f.

175 Michel Foucault: Der Wille zum Wissen, S. 86.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

chennetz, auf dem sich die Stimulierung der Körper, die Intensivierung der Lüste, die Anreizung zum Diskurs, die Formierung der Erkenntnisse, die Verstärkung der Kontrollen und der Widerstände in einigen großen Wissens- und Machtstrategien miteinander verketten."[176]

Es werden also nicht nur die Prozesse sichtbar, die die sexuellen Körper sowie die Sexualität als Dispositiv konstituieren, es zeigen sich auch die Strategien, mit denen die Macht-Wissenskonfigurationen eben diese Prozesse verschleiern, indem sie die Kategorien Körper und Sexualität naturalisieren und essentialisieren. Die „Körpernatur" ist aufgrund ihrer heterogenen und verwirrenden Erscheinungsformen und verborgenen Phänomene auf den wissenschaftlichen Diskurs angewiesen, der an sie die ordnende und objektivierende Deutung heranträgt und somit Systeme wahrer Aussagen über sie produziert. Die diskursive Erzeugung des sexuellen Körpers und der Sexualität in den Macht-Wissensformationen verleugnet sich dabei als eine den Gegenstand ihrer Untersuchung erst produzierende Erscheinung. Körperlichkeit bildet sich als ein kulturell-wandelbares Begriffsfeld innerhalb einer ebenso wandelbaren und geschichtlich verankerten Macht-Wissens-Struktur heraus. Ihre Heraufkunft in einem bestimmten „epistemologischen Feld"[177], ihre Einbindung in die Wissenschaften, die sie generieren und regulieren, wird von Foucault gemäß der genealogischen Programmatik aufgezeigt.

Die „Einpflanzung der Perversionen"[178] erfolgt dabei nach dem Prinzip, das sich schon anhand des Disziplinierungsprozesses der Körper und der Anhäufung des Wissens über sie herausarbeiten ließ: Der Körper wird durch die Disziplinarpraktiken beobachtet und überwacht sowie durch die Wissenschaften befragt und durch diese Verfahren individualisiert.

II.2.6. Der sichtbare Körper: Die Filmapparatur und die Wahrheit des Körpers

Macht, so wie sie sich in ihrer Relation zu Diskurs- und Wissensformen konstituiert, ist, wie eine Rekonstruktion der Foucaultschen Thesen dargelegt hat, also als produktiv aufzufassen: Die Macht-Wissenskonfigurationen erzeugen den Körper. Wie lässt sich der Film als Apparatur und kulturelle Praktik in diese Konstellation integrieren? Und wie lassen sich die diskursiv erzeugten Körperkonzeptionen an die Körperbilder des Films anschließen? Diese Fragen eröffnen ein weites Themenfeld, das hier nicht grundsätzlich erörtert, sondern nur angerissen werden kann. Dabei sollen die zuvor dargestellten Überlegungen den Ausgangspunkt bilden.

Im Film steht der Körper als zentraler Topos im Mittelpunkt der Inszenierungsverfahren. Im Horrorfilm wird der tote und verwesende, der monströse oder der geöffnete Körper präsentiert. Besonders das verborgene Körperinnere wird immer wieder enthüllt und damit sichtbar gemacht. So heterogen sich die vom Genre inszenierte Körperlichkeit auch darstellt, so lassen sich doch gemeinsame Merkmale finden: Es ist ein eigentlich verborgener Körper, den der Horrorfilm zeigt und ausstellt. Die immateriellen Körper der

176 Ebd., S. 128.
177 Michel Foucault: Die Ordnung des Diskurses, S. 24.
178 Michel Foucault: Der Wille zum Wissen, S. 50.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Gespenster, die aus dem Jenseits erscheinen, die untoten Körper, die aus dem Grab wiederkehren, die monströsen, tierhaften Körper, die aufgrund eines Fluches plötzlich hervorbrechen – die Liste der Beispiele ließe sich weiterführen und auf alle diese Körperbilder wird noch einzugehen sein. Festhalten lässt sich allerdings bereits hier, dass der Horrorfilm einen Körper visualisiert, der eigentlich verborgen und unsichtbar ist, und dass der Moment der Visualisierung das Entdecken einer verblüffenden oder grauenerregenden, bislang aber undenkbaren Wahrheit markiert. Der Horrorfilm mit seinen filmischen Strategien und seiner Apparatur ließe sich also als *ein Prozess der Sichtbarmachung* beschreiben, der in den Körper hineindringt, seine Schichten abträgt und ihn für den Zuschauerblick öffnet. Es wird ein sonst nicht sichtbarer Anblick zur Schau gestellt – der tote Körper oder das Körperinnere – und zwar mit einem Gestus der Enthüllung, der das Enthüllte als Wahrheit konnotiert. Dabei ist es völlig unerheblich, dass das Genre des Horrorfilms ein phantastisches ist und seine Körperbilder Phantasmen darstellen – innerhalb der filmischen Narration erhält das schockierende und grauenhafte Bild des Körpers den Status einer Wahrheit allein aus dem Grund, dass es zuvor verborgen, geheimnisumwittert, unzugänglich, also in eine Rätselkonstruktion eingebunden war. Der gleichzeitig schockierende wie auch erlösende Blick der Kamera auf das bisher Unsichtbare entreißt den Körper dieser Rätselkonstruktion und bringt das Verborgene ans „Licht der Wahrheit". Der alterslose Vampir verfällt in diesem Licht zur jahrhundertealten Kreatur und schließlich zu Staub; das Monstrum wird als Grenzwesen erkannt – in diesen Momenten zeigt der Körper des Horrorfilms sein „wahres Gesicht". Vor dem Hintergrund der Geständnisverfahren, die, wie mit Foucault geschildert worden ist, immer eine verborgene und unverständliche Wahrheit des Körpers befördern wollen, ließe sich der Moment, in dem das Monstrum endlich gezeigt oder der Körper aufgerissen wird, als ein Moment charakterisieren, in dem die Wahrheit über den phantastischen und unbegreiflichen Körper des Horrorfilms enthüllt werden soll.[179]

Die Erzeugung der Körper durch die produktiven Praktiken der Beobachtung und Befragung scheint sich also auf manche Verfahren des Films – hier des Horrorfilms – übertragen zu lassen. Ebenso wie die Befragungs- und Beobachtungstechniken, die Foucault schildert, kann die kinematographische Apparatur als ein Aufzeichnungsverfahren aufgefasst werden, das nach einer Wahrheit des Körpers sucht, die nur durch Enthüllung aufgezeigt werden kann und die von ihm buchstäblich ans Licht gebracht wird. Die Foucaultschen Machtmechanismen scheinen sich in der kinematographischen Apparatur und ihren Projektionen zu vergegenständlichen. Diese Überlegung eröffnet eine – unter vielen – Möglichkeiten, die Affinität des Films zum Körper überhaupt zu erklären. Dabei rückt besonders die Tendenz zur expliziten Zurschaustellung von Körpern in Genres wie dem Horrorfilm in den Blickpunkt:

„[…] wanting to „see all" extends not just into the appropriation of wholeness and unity but also into the desire for *everything,* all of the body, everything; cinema plays on the hidden visible to be suggested, glimpsed, revealed, plays on the shown and the limits of the shown and the expectations and pleasures produced in the dis-

179 Besonders im Zusammenhang mit dem geöffneten und zerstückelten Körper wird auf diese Überlegung abermals einzugehen sein.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

placement and use of those limits. At the end of cinema is the pornographic film sold on „showing everything", the act, the scene, and hence „more and more" […]."[180]

Linda Williams hat in ihrer Untersuchung über den pornographischen Film darauf hingewiesen, dass dieser darauf abzielt, eine bildliche Enthüllung eigentlich unsichtbarer Vorgänge und Mechanismen herzustellen.[181] Wenn dieser Entdeckungsgestus als Anliegen und Reiz des pornographischen Films ausgemacht werden kann, würde dies bedeuten, so Williams, „daß eine Machtmaschinerie noch größeren Einfluß auf den Körper und seine Lüste gewonnen hat."[182] Die Wissenschaften vom Körper, die, wie Foucault schreibt, den Körper „ausfragen, überwachen, belauern, erspähen, durchwühlen und betasten"[183], um seine Wahrheit zu befördern, fänden also in der Filmapparatur eine ebenfalls produktive Praktik zur Aufzeichnung und Visualisierung von verborgenen Körperwahrheiten. Die filmischen Zugriffe auf das Innere, auf das Verborgene des Körpers sind somit vergleichbar den (Geständnis)Wissenschaften strukturiert, die ebenfalls auf das vermeintlich Verhüllte abzielen.

II.3. Körperbezüge in der Gesellschaft der Moderne

Die moderne Körperlichkeit ist, wie die Untersuchung bisher ergeben hat, als ein kulturelles Konstrukt aufzufassen, das in Machtstrukturen und Diskursformationen eingebunden ist und von ihnen hervorgebracht wird. Das Selbstverhältnis des Menschen zu seinem Körper ist allerdings gleichzeitig auch durch die Relationen zur ihn umgebenden Lebenswelt, d.h. den konkreten sozialen, ökonomischen und politischen Strukturen geprägt.[184] Die gesellschaftliche Modernisierung und Rationalisierung bildet dabei gerade in den westlichen Industrieländern eine Fülle von Verhaltensmustern, Disziplinierungs- und Differenzierungspraktiken aus, die die Beziehung zum wie auch den Umgang mit dem Körper prägen. Die Vorstellungen vom Körper und die Wahrnehmung von Körperlichkeit werden in diesen lebensumweltlichen Bezügen zum Körper erlebt, ausagiert und dadurch gleichzeitig verfestigt. Somit lassen sich vielleicht die in der Lebenswelt erfahrenen und verhandelten Körperpraktiken als Vergegenständlichungen genau der Machtformen und Diskurse beschreiben, die auf den Körper ausgerichtet sind. Es scheint hier also

180 Steven Heath: Questions of Cinema, S. 184f.
181 Linda Williams: Hard Core.
182 Ebd., S. 25. Williams sieht beispielsweise auch eine Analogie zwischen dem für die Rezeption des pornographischen Films so charakteristischen Voyeurismus und dem Erkenntnistrieb. Dass sich in Bezug auf die enthüllte Wahrheit des Körpers auch mitunter eine Abenteuer- oder Reisemetaphorik nachweisen lässt, zeigen Beispiele aus der Frühgeschichte des pornographischen Films: So heißt ein Film aus dem Jahr 1927 *Wonders of the Unseen World*.
183 Michel Foucault: Der Wille zum Wissen, S. 61.
184 Einen Überblick über die soziologischen Fragestellungen, die dieses Verhältnis von Körper und seiner sozialen und kulturellen Umwelt untersuchen gibt Bryan S. Turner: The Body and Social Theory. Explorations in Social Theory.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

eine reziproke Struktur auf, in der Macht- und Wissensformationen durch ihren Zugriff auf den Körper Konzeptionen herstellen, die in Praktiken und Performanzen dann erfahrbar und erlebbar werden, wobei diese wiederum auf die Körperkonzeptionen zurückwirken.

Die Körpererfahrung in der Moderne wird durch die Kategorien Temposteigerung, Zeitknappheit, Intransparenz und Anonymität geprägt. Besonders deutlich lassen sich diese Modi der Körpererfahrung für die Arbeitswelt darstellen, sie sind aber letztlich für nahezu alle sozialen und kulturellen Bereiche der modernen Gesellschaft geltend zu machen. Die in vielen Beiträgen der Körperdebatte hervorgehobene Tendenz zur Verdrängung von Körperlichkeit in der Gesellschaft der Moderne lässt sich beispielhaft an der Arbeitswelt – aber nicht nur dort – belegen, die vornehmlich körperferne Aufgaben und Beschäftigungen einfordert und damit Bewegungsabläufe umstrukturiert oder auf Einzelbewegungen reduziert. Durch ein hohes Prozesstempo, durch Zeitknappheit und Erwartungsüberlastung entstehen einerseits eine neue Körperwahrnehmung sowie andererseits veränderte Krankheitsbilder.[185] Das

„Knipsen, Einschalten, Anlassen, Knopfdrücken, ruckartige Ziehen sind neue Bewegungen der Moderne: sie sind, weder den Personen noch den Dingen Zeit lassend, so künstlich wie ergiebig; […] Ruckartige Bewegungen, unscheinbar und mühelos die Dinge aus ihrer Ruhe herausreißend, konzentrieren Leistungen in einem Moment – eine Effizienz, für die davor eine ganze Sequenz von Handlungsschritten notwendig war.“[186]

Der Körper wird den Bedingungen industrieller Produktion unterworfen, wie beim Einsatz von Maschinen in der Landwirtschaft und in der Industrie, oder er wird entsprechend der Veränderungen innerhalb der Arbeitswelt funktionalisiert und an sie angepasst – so wie er beispielsweise aufgrund der fortschreitenden Computerisierung aus heterogenen Tätigkeiten entlassen und marginalisiert wird.[187] Dadurch, dass der Körper in Einsatz und Tätigkeiten

185 Die Bezüge zwischen den gesellschaftsstrukturellen Prämissen sowie den spezifischen Körperbildern und Krankheitsbildern, die von diesen erzeugt werden, untersucht beispielsweise Peter E. S. Freund: The Civilized Body. Social Domination, Control, and Health.

186 Volker Rittner: Handlung, Lebenswelt und Subjektivierung, S. 44. Vergleichbar mit dieser Position beobachtet zur Lippe: „Unsere Körper werden als solche immer weniger gebraucht. Unsere Glieder dienen immer mehr der Auslösung mehr oder weniger verselbständigter Systeme. Unsere Leiber sind immer öfter und immer eindeutiger nur noch der Träger des einsam arbeitenden Kopfes oder anderer, auf Unabhängigkeit gedrillter Teilsysteme wie vor allem der Arme und Hände.“ Rudolf zur Lippe: Anthropologie für wen?, S. 106. Die Erkenntnis, dass der Körper durch rationalisierte Weltaneignungsformen und ökonomische Prozesse vereinnahmt und transformiert wird, findet sich in Bezug auf eine Analyse der Arbeitsprozesse bereits bei Karl Marx. S. Eugen König: Körper – Wissen – Macht, bes. der Exkurs „Die Fabrikation des modernen Körpers. Der arbeitende Mensch bei Marx und das Disziplinarindividuum bei Foucault“, S. 63-67.

187 Michel Bernard: Der menschliche Körper und seine gesellschaftliche Bedeutung, S. 10ff.; Hartmut Böhme: Konjunkturen des Körpers; Karl-Heinrich Bette: Körperspuren. Zur Semantik und Paradoxie moderner Körperlichkeit,

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sukzessiv eingeschränkt wird, wird er zunehmend als in einzelne Körperteile zerlegt, als fragmentarisch wahrgenommen. Denn die selektive Instrumentalisierung fordert nur spezifische, als produktiv erachtete Körperfähigkeiten und Bewegungsabläufe ein, andere werden dagegen stillgestellt und ignoriert.[188] Die gezielte Ausrichtung der Aufmerksamkeit auf partikulare Körperteile lenkt auch Empfindungs- und Wahrnehmungsformen um: Das Aufkommen neuer Krankheitssymptome, die Fokussierung auf bestimmte Körperteile in der medizinischen Behandlung sind als Beispiele schnell ausgemacht.

Die Marginalisierung oder funktionsspezifische Instrumentalisierung des Körpers sind dabei als Effekte der modernen Ökonomie aufzufassen. Allerdings: Das gleiche ökonomische System instrumentalisiert den Körper nicht nur oder unterwirft ihn seinen Anforderungen an Produktivität, sondern es schließt ihn auch an den Waren- und Kapitalkreislauf an. Körperbedürfnisse und Körperbefindlichkeiten werden erzeugt, die durch den Konsum bestimmter Waren und Dienstleistungen bedient werden.[189] Auch hier zeigt sich, dass das ökonomische System die Effekte der Körperpolitik, wie sie von Foucault beschrieben werden, perpetuiert, da sich im Konsum von Kleidung, spezifischer Nahrung, von Sport- oder Gesundheitsangeboten – vermeintlich – eine körperliche Individualität ausdrückt. Auswahl und Verbrauch von bestimmten Waren (Medikamente, Körperpflegeprodukte, Sportartikel, Freizeitangebote usf.) wirken individualisierend, da sie eine partikulare physische Disposition oder Neigung aufzuzeigen und zu bedienen scheinen.

Über Konsum und Bedürfnissättigung ist der Körper schließlich in ein weiteres System eingebunden, in dem er als „Repräsentationskörper“[190] fungiert. Als solcher wird er zum Träger von gesellschaftlicher Semantik und zur Projektionsfläche, auf der soziale Differenzierung abgelesen werden kann. Pierre Bourdieu hat in seiner Studie zur Ökonomie der Kultur aufgezeigt, inwiefern kulturelle Bedürfnisse und Praktiken sozialisationsbedingt, also durch Herkunft und Ausbildung bestimmt sind und wie sie gleichzeitig zum Ausdruck sozialer Distinktion und kultureller Kompetenz werden.[191] Konsum von kulturellen Angeboten sowie auch die Formen, in denen der jeweilige sie sich aneignet, Habitus und Lebensführung fungieren dabei als „kulturelles Kapital“, als Wissen, das soziale Unterschiede repräsentiert und legitimiert. In dieses System ist auch und gerade der Körper als semantisierter Träger integriert: Durch ihn und mit ihm wird soziale Bedeutung und Abgrenzung

bes. S. 18-46; Rainer Gensch: Der Körper als Werkzeug – der Körper als Werkstück: die Professionalisierung der Beziehung von Körper und Arbeit.

188 Karl-Heinrich Bette: Körperspuren. Zur Semantik und Paradoxie moderner Körperlichkeit. Als Beispiel für die fortschreitende Marginalisierung und Verdrängung des Körperlichen in der Arbeitswelt verweist er auf die vollständige Vermummung des Körpers bei der Produktion von Computerchips, bei der die Angestellten in Spezialkleidung und Overalls gänzlich eingehüllt, die Produktionsräume von Schmutzteilchen, Bakterien und Staub vollständig freigehalten sind. S. 21f.

189 S. Mike Featherstone: The Body in Consumer Culture.

190 Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft.

191 Ebd., bes. das Kapitel „Der Habitus und der Raum der Lebensstile“, S. 277-354. Eine ausführliche Diskussion von Bourdieus Thesen findet sich in Chris Shilling: The Body and Social Theory, im Kapitel „The Body as Physical Capital“, S. 127-150.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

erzeugt. Klassenspezifische Körperbilder leiten nach Bourdieu – ohne dass dieser Vorgang intendiert oder gewusst ist – Lebensführung, Geschmack und Bedürfnisse an, also selbst die Vorlieben, die, wie Appetit auf bestimmte Lebensmittel, als „angeboren" und naturbedingt gelten. Infolge dieses gesellschaftlich erzeugten Bezugs zum Körper, das sich in Lebensgewohnheiten, eben beispielsweise in der Ernährung, manifestiert, wird der „Klassenkörper" hergestellt, der als materialisierter Ausdruck eines ständigen Auswahlprozesses erscheint, der diese Verhaltensmöglichkeiten aufgreift und jene verwirft. Somit sind auch und gerade die vermeintlich individuellsten Merkmale des Körpers, wie Gewicht, Statur, Beweglichkeit und Gesundheit als „unwiderlegbarste Objektivierung des Klassengeschmacks"[192] zu begreifen:

„Der Geschmack: als Natur gewordene, d.h. inkorporierte Kultur, Körper gewordene Klasse, trägt er bei zur Erstellung des „Klassenkörpers"; als inkorporiertes, jedwede Form der Inkorporation bestimmendes Klassifikationsprinzip wählt er aus und modifiziert er, was der Körper physiologisch wie psychologisch aufnimmt, verdaut und assimiliert, […]"[193]

Ebenso gilt für Körpertechniken, wie Haltung und Gestik, Wahrnehmungs- oder Sprachformen, oder für die äußere Zurichtung mittels Kleidung und Körperpflege, dass sie als Zeichen einer sozialen Semantik, also als „Kulturprodukte"[194] aufzufassen sind, die die Körper im gesellschaftlichen (Klassen)System differenzieren. Der Körper wird somit zum Träger von Zeichen, die soziale Abgrenzung herstellen und reproduzieren, zum sichtbaren Ausdruck sozialer Distinktion. Diese Repräsentationssemantik belegt die weitreichende Funktionalisierung des Körpers als einem Kommunikationsmittel, ein Sachverhalt, der von der Körperdebatte ebenfalls zunehmend erschlossen und analysiert wird. Eingebunden in das sozial-kulturelle Umfeld wird die Inszenierung und Wahrnehmung von Körperlichkeit zum Medium und zum Ausgangspunkt von diversifizierten Kommunikationsprozessen und -versuchen. Die kulturelle Codierung von Körper, Körpersprache und -haltung wird dabei bewusst oder unbewusst, affirmativ oder subversiv als Instrument zur Vermittlung und Verhandlung von sozialer und kultureller Identität eingesetzt. Identitätsstiftung und -wahrung rekurriert auf den Körper als dem Topos, an dem sie ausagiert und inszeniert wird, durch den sie erst erzeugt werden kann.[195]

Der Funktionalisierung oder Instrumentalisierung des Körpers im Kontext einer fortgeschrittenen Modernität steht nun gleichzeitig eine auf den

192 Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede, S. 307. Zum Zusammenhang zwischen Klassenangehörigkeit und Essverhalten in der modernen Gesellschaft s. auch Bryan S. Turner: The Discourse of Diet; zum Wandel von Bedeutung und Funktion der Diät als einem Verfahren zur Disziplinierung des Körpers in der mittelalterlichen, feudalen und modernen Gesellschaft s. Bryan S. Turner: The Body and Society, hier das Kapitel „The Disciplines", S. 159-174.

193 Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede, S. 307.

194 Ebd., S. 310.

195 Mit den heterogenen Erfahrungsformen von körperlicher Präsenz und den Inszenierungen von körperlicher Identität befassen sich die Beiträge in Erika Fischer-Lichte; Anne Fleig (Hg.): Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ersten Blick gegenläufig scheinende Tendenz zum „Körperkult", also zu einer Aufwertung des Körpers, entgegen. Die „paradoxe Gleichzeitigkeit" von Entkörperlichung und Körperaufwertung ist dabei nicht als ein zeitlich genau gegengleich laufender Prozess, sondern als Reziprozität von Entwicklungen zu begreifen, die sich gegenseitig bedingen.[196] Die Aufwertung des Körpers lässt ihm ein Übermaß an kollektiver wie individueller Aufmerksamkeit zukommen.[197] Hier fungiert er als ein Bezugspunkt, der Konkretheit, Gegenwärtigkeit und Authentizität als Erfahrungskategorien zu ermöglichen scheint. Der Rückgriff auf ein körperliches, unmittelbares Erleben könnte als entlastende oder kompensatorische Reaktion verstanden werden, die der Automatisierung, Marginalisierung oder „Unnatürlichkeit" der alltäglichen Körpererfahrung entgegenstehen soll. Die Vorstellungen von unmittelbarer Körperlichkeit, Erlebnisfähigkeit, Intimität oder Sinnlichkeit, die hier an den Körper herangetragen werden, sind dabei allerdings als kulturelle Konstrukte und mitnichten als „natürlich" gegebene Bedürfnisse zu begreifen. Diese Vorstellungen von Körperlichkeit werden über die Freizeit-, Mode- und Unterhaltungsindustrie in ökonomische Strukturen rückübersetzt und von diesen dann wieder als physische Normen oder Ideale ausgestellt. Die Gesundheit und das Wohlbefinden des Körpers, seine Jugendlichkeit und Schönheit sind demnach auch das Ziel zahlreicher Praktiken und Verfahren, die einen idealen Körper zu erzeugen suchen.[198] Gleichzeitig werden genau diese Aspekte (Fitness, Jugendlichkeit, Spontaneität und Erlebnisfähigkeit usf.) als Idealbilder in der Werbung und in den Medien nahezu fetischistisch überhöht allgegenwärtig zur Schau gestellt. Gerade im Bereich des (Hochleistungs)Sports, der Party- und „Erlebniskultur", also in diversen Freizeit-Eskapismen, aber eben auch in den Inszenierungen von Fernsehen und Film erfährt das Körperliche eine beispiellose Aufmerksamkeit und Aufwertung. Diese mag die Funktion einer „signalhaften Betonung"[199] einnehmen, die einer zunehmenden Abstrahierung oder Entkörperlichung von Kommunikation, Handlungszusammenhängen und Erlebnissen entgegensteuern soll. Eine solche Aufwertung des Körpers in unterschiedlichen Strategien und kulturellen Praktiken wäre somit als Symptom wie auch als Reaktion auf eine zunehmende Körperdistanzierung zu werten, gleichzeitig befördern auch diese Praktiken seine Instrumentalisierung wie auch die Techniken der Zurichtung. Sie sind daher keineswegs als eine Umkehr der Instrumentalisierung oder selektiven Wahrnehmung des Körpers zu bewerten, vielmehr stehen sie in gleichzeitiger „kausaler Beziehung mit der Marginalisierung des Somatischen"[200]. Auch durch diese Praktiken kann der Körper nicht als intakte, soziale und umfassende Erfahrungs- oder Sinninstanz zurückgewonnen werden. Die Hervorhebung einer „natürlichen" oder unmittelbar „erlebten" Körperlichkeit in vielen, zeitgenössisch virulenten kulturellen Praktiken vermag seine gleichzeitige fortschreitende Marginalisierung oder Instrumentalisierung in einem alltäglichen Lebens- und Erfahrungsumfeld nicht umzukehren. Daher ist auch

196 Karl-Heinrich Bette: Körperspuren. Zur Semantik und Paradoxie moderner Körperlichkeit, S. 42ff.

197 Ebd., S. 65-118; Hartmut Böhme: Konjunkturen des Körpers.

198 S. dazu auch Sander L. Gilman: Making the Body Beautiful. A Cultural History of Aesthetic Surgery.

199 Karl-Heinrich Bette: Körperspuren. Zur Semantik und Paradoxie moderner Körperlichkeit, S. 161.

200 Hartmut Böhme: Konjunkturen des Körpers, S. 29.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die Betonung des Natürlich-Körperlichen in disparaten gesellschaftlichen und kulturellen Feldern (wie eben im Fall des Extremsports oder im Bereich der biologischen Gesundheitskost und Naturmedizin, der Bäder- und Massagetherapien usf.) nicht als ein vergleichbar ungebrochener oder dem Körperlichen „näherer" Bezug zur Leiblichkeit aufzufassen, sondern als ein weiterer, kulturell oder semantisch determinierter Rekurs, der sich der vermeintlichen Renaturalisierung des Körpers und seiner Wahrnehmung verschreibt.[201]

In der Transplantationsmedizin[202] und der Prothetik[203], in der Gentechnologie sowie in Nano- und Biotechnologien, die das medizinische Operationsfeld nachhaltig ausweiten, kulminieren die Verfahren zur Erzeugung eines „idealen" Körpers, gleichzeitig haben auch und gerade diese Diskurse und Verfahren einen nachweisbar körperbildenden Effekt, d.h. sie modifizieren die Wahrnehmung des Körpers. Einerseits erscheint er in seiner verletzbaren, alternden und endlichen leiblichen Verfasstheit als defizitär, wobei gerade diese Mangelhaftigkeit überwunden werden soll, andererseits lassen Biotechnologie und Medizin die Vision eines perfekten, unzerstörbaren und effizient agierenden Organismus entstehen, die sich in das Verständnis und die Vorstellung von Körperlichkeit rückwirkend einschreibt. Dabei ist in der Vision des perfekten Körpers ein kultureller Topos zu erkennen, der eine Modifikation historischer Idealvorstellungen darstellt: Die zeitgenössische Projektion eines vollkommenen Organismus ist zwar ins Extrem getrieben, aber nicht gänzlich neu. Der Versuch der Beherrschung und Formung der (Körper)Natur durch den Menschen, der in der Biotechnologie eine weitere Praktik findet, ist als Folge jener Dichotomisierung von Kultur und Natur zu begreifen, die den Körperbezug überhaupt prägt.

---

201 Wie bereits von König beobachtet: „In Kritik und Protest gegen die moderne Körpertechnologie glaubt die lebensphilosophisch inspirierte anthropologische Suche nach der verlorenen Natur, sich im menschlichen Körper eines „Natürlichen" und „Ursprünglichen" als des „eigentlich" Wahren versichern zu können. Galt einst die Vernunft als Garant für Freiheit und Menschlichkeit, so hier der „natürliche", der „authentische" Körper. […] Der „authentische" und der Industriekörper sind zwei Seiten derselben Medaille; der Kult des Authentischen ist nur die Kehrseite des blinden Fortschrittsoptimismus." Eugen König: Körper – Wissen – Macht, S. 117.

202 Die Transplantation von Organen ist eine kontrovers diskutierte und an kulturelle Empfindlichkeiten rührende Thematik. Kritiker der Transplantationsmedizin heben u.a. hervor, dass der Körper des hirntoten Patienten nur noch als „Ding oder Rohstoff" wahrgenommen werde. Die Instrumentalisierung des Körpers kulminiere also in der Auffassung und Nutzung des Körpers (der hirntoten Patienten, die nach dem Transplantationsgesetz von 1997 als Tote statuiert sind) als „Ersatzteillager". Vgl. Anna Bergmann: Zerstückelte Körper – Zerstückelter Tod: Verkörperung und Entleiblichung in der Transplantationsmedizin. Diese Debatte verdeutlicht eindringlich, inwiefern der Körper in der fortgeschrittenen Moderne als instrumentalisiert und dem Postulat der Zweckhaftigkeit unterworfen wahrgenommen wird.

203 Horn weist auf, wie mit und durch die Entwicklung der modernen Prothetik die Vorstellung vom Körper als einem modularen System entsteht, das in funktionale Einheiten und Elemente zerlegbar ist. Die notwendige Standarisierung der Ersatzglieder befördert die Auffassung vom Körper als einer anatomischen Maschine mit auswechselbaren, kalibrierten Funktionseinheiten. Eva Horn: Prothesen. Der Mensch im Lichte des Maschinenbaus.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

„[…] daß hier starke Motive einer sehr alten Feinderklärung wieder erscheinen: Gegner ist der endliche, imperfekte, verletzliche, sterbliche und schmerzimprägnierte Körper. Die Reproduktionsmedizin und die Humangenetik arbeiten erkennbar an dem alten Programm der *perfectio naturae*, das nun auf die „Natur" des Menschen selbst gerichtet wird."[204]

Genetik und Gentechnik sowie Reproduktionsmedizin erlauben es, den als defizitär erlebten Körper zunehmend aus seinen biologischen und organischen Funktionen zu entlassen und diese durch implantierte Programme, Techniken und Praktiken zu ersetzen.

Schließlich durchdringt die fortgeschrittene Prothetik die Körpergrenzen und lässt die Maschine, das Anorganische in den Körper ein. Das Eindringen des Technischen in den Körper in Form der Prothese vereinigt das Organische und das Anorganische und hebt den Dualismus auf, der beide Formen als streng voneinander abgetrennt erachtet.[205] Die Vermischung zwischen Organismus und Artefakt, zwischen Biologischem und Technischem, Natürlichem und Künstlichem also, scheint eine traditionsreiche, aber zunehmend problematische Differenzsetzung zu suspendieren – besonders deutlich wird dies vor dem Hintergrund der technischen Manipulationen des Organischen oder des Versuchs, intelligente, d.h. lernfähige, sich selbst regulierende und autonome künstliche Systeme zu schaffen, die die Eigenschaften lebender Organismen aufweisen, wie Ausbildung komplexer Eigenschaften, Selbstdeterminierung und Adaptionsfähigkeit.[206]

„Was sich hier ankündigt, ist eine allgemeine Einführung von Maschinen in den Menschenkörper, die so einen anderen Körper herstellen und sich asymptotisch, von einem körperlichen, organischen, lebendigen Ursprung herkommend, Automaten annähern."[207]

Wenn die traditionellen Demarkationslinien zwischen Menschlichem und Nichtmenschlichem, zwischen Körper/Organismus und Maschine zunehmend brüchig zu werden scheinen, die Bestimmungen von körperlicher Identität mehr und mehr hinterfragt werden, muss diese Entwicklung nicht zwangsläufig als eine ausschließlich bedrohliche aufgefasst werden. Donna Haraway beispielsweise hat versucht, das emanzipatorische Potential der Vorstellung einer Identität, die nicht an feste Körpergrenzen gebunden ist, für eine Neu-

204 Hartmut Böhme: Konjunkturen des Körpers, S. 40.

205 Mit den Demarkationslinien, die zwischen Mensch, Maschine und Tier gezogen werden und die immer wieder neu verhandelt werden müssen, befassen sich die Beiträge in James J. Sheehan; Morton Sosna: The Boundaries of Humanity. Humans, Animals, Machines, bes. das Kapitel "Humans and Machines", S. 135-256.

206 Barbara Becker: Cyborgs, Robots und „Transhumanisten" – Anmerkungen über die Widerständigkeit eigener und fremder Materialität.

207 Michel Tibon-Cornillot: Die transfigurativen Körper. Zur Verflechtung von Techniken und Mythen, S. 148. Zur Prothese als einem Mittel, defizitäre Körperlichkeit zu ersetzen oder zu perfektionieren sowie als einem Verfahren, das die Grenzen des Körperlichen zu destabilisieren sucht, indem Körperlichkeit durch Technologie ersetzt wird, vgl. auch Marie-Anne Berr: Der Körper als Prothese. Als Text.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

konzeptionierung des Körpers zu nutzen. Anhand des Cyborg, einer Mensch-Maschine-Figur aus der zeitgenössischen Science Fiction[208], gewinnt sie das Modell einer Identität, die sich eben nicht aus Abgrenzung und Eindeutigkeit, sondern gerade aus Verschmelzungen und Durchlässigkeit konstituiert. Denn Cyborgs sind ja gerade künstlich erzeugte Hybride, in denen sich Organismus und Maschine verflechten.

„Im Verhältnis von Mensch und Maschine ist nicht klar, wer oder was herstellt und wer oder was hergestellt ist. Es ist unklar, was der Geist und was der Körper von Maschinen ist, die sich in Kodierungspraktiken auflösen. Insofern wir uns sowohl im formalen Diskurs […] als auch in Alltagspraktiken […] wissen, sind wir Cyborgs, Hybride, Mosaike, Chimären. Biologische Organismen sind zu biotischen Systemen geworden, zu Kommunikationsgeräten wie andere auch. Innerhalb unseres formalisierten Wissens über Maschinen und Organismen, über Technisches und Organisches gibt es keine grundlegende, ontologische Unterscheidung mehr.“[209]

Insofern kehrt Haraways Cyborg-Modell die oben konstatierte Durchdringung des Organischen durch die Maschine vom Bedrohlichen ins Positive um: Hier ist die körperlich verfasste Identität nicht mehr gefährdet durch die Maschine – vielmehr hat die Aufhebung der Dichotomie menschlich/nichtmenschlich ein befreiendes Potential. Dualismen wie diese, die für die abendländische Kultur bestimmend sind, regulieren nach Haraway nicht nur die Ausbildung von Identität, sondern auch und gerade den Zusammenhang zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung. Individuelle wie auch kulturelle Identität formiert sich in der Gegenüberstellung von dichotomisierten Begriffspaaren, wie männlich/weiblich, zivilisiert/primitiv, animalisch/menschlich usf, die das „Andere“ in diesen Differenzsetzungen immer ausschließt und verwirft.[210] In und durch sie werden zudem tradierte Zuschreibungen

208 Allerdings: Geprägt wird der Begriff Cyborg bereits 1960 im Umfeld der Raumfahrt und der daran angeschlossenen medizinisch-biologischen Forschungsfelder, die sich mit der Aufgabe befassen, den menschlichen Organismus durch Eingriffe und Manipulationen an das lebensfeindliche Umfeld des Weltraums anzupassen und somit überlebensfähig werden zu lassen. Hier bezeichnet er einen Körper, der durch die Steuerung von homöostatischen Prozessen für den Einsatz im Weltraum vorbereitet wird (Senkung der Körpertemperatur, Ersetzung der Lungenatmung durch eine Solar- oder Kernenergiezelle, Minimierung der Ausscheidungen usf.), ein selbstreguliertes Mensch-Maschine-System also. Simon Ruf: Über-Menschen. Elemente einer Genealogie des Cyborgs.

209 Donna Haraway: Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften, S. 67.

210 Gerade im Hinblick auf individuelle Identität werden die dichotomischen Begriffspaare meist körperlich gedacht, d.h. Identitätsbildung und -affirmation wird über und durch Körperbilder erzeugt. Dass die Heterogenität von körperlichen Erscheinungsformen allerdings auch den Ausgangspunkt für die Konstruktion kultureller Identität darstellt, lässt sich an der Thematisierung und Darstellung des anderen oder fremden Körpers in europäischer Anthropologie, Ethnologie, Medizin und Biologie zeigen. Die Fokussierung und Beschreibung der physischen Differenzen dient hier immer auch der eigenen Selbstvergewisserung. Kerstin Gering (Hg.): Fremde Körper. Zur Konstruktion des Anderen in europäischen Diskursen.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

perpetuiert und als Essentialisierungen verfestigt. Zudem werden in ihnen und durch sie Hierarchien ausgebildet, die die Abgrenzung und Abwertung des jeweils Anderen befördern.[211] Es zeigt sich also, dass in diese stets asymmetrischen Dualismen Machtrelationen implantiert sind, die die Konzeption und Wahrnehmung des Anderen, beispielsweise also des Animalischen oder Fremden, immer mitregulieren. Sie sind daher in ihren Konsequenzen mit dem Leib-Geist-Dualismus zu vergleichen, der ebenfalls, wie eingangs gezeigt, Machtstrukturen in die Verhandlung von Körperlichkeit einspeist. Wenn der Körper dagegen, so Haraway, nicht mehr als abgeschlossene und stabile Einheit aufgefasst wird, sondern als ein prozessuales, durchlässiges und polymorphes Gefüge, dessen Identität stetig neu erzeugt werden muss, wird der Vollzug der Identitätsstiftung, der auf Abgrenzung und Abwertung des Anderen basiert, obsolet. Damit würden aber auch die herrschaftsbildenden Demarkationslinien und Abgrenzungsverfahren aufgelöst, über die sich die Identitätsbildung bislang vollzieht. Die Cyborg-Identität, als eine innerlich differenzierte, heterogene, nicht abgeschlossene, kann gerade ohne Abgrenzung mit anderen Identitäten kommunizieren und sich mit ihnen vermischen. Übergänge und Hybridisierungen würden möglich, die beispielsweise die klassische Geschlechterdichotomisierung unterlaufen könnten. Eine Unterwerfung des Ausgegrenzten, mit dem Ziel die eigene Identität zu stabilisieren und zu behaupten, würde mithin hinfällig. Der Ansatz Harawaysz zielt also darauf ab, etablierte Identitätskonzepte aufzubrechen wie auch die Prozesse aufzudecken, über die sich – die immer auch im Körperlichen verankerte – Identitätsbildung vollzieht.

Einen weiteren bedeutenden Aspekt für das Verhältnis zum Körper und die Körperwahrnehmung in der modernen Gesellschaft stellen schließlich die neuen Informationstechnologien, die digitale Prozessierung von Information und die elektronischen Medien dar.[212] Zwar ist der Körper in Medien immer schon abwesend gewesen, wie beispielsweise in der Schrift, aber die neuen Medien treiben die „Anonymisierung, Abstraktion und Entkörperlichung der Kommunikation“[213] voran. Sie verändern gleichzeitig die Formen der Speicherung, Übertragung und Prozessierung von Wissen nachdrücklich und entscheidend und scheinen somit die Möglichkeit in Aussicht zu stellen, das menschliche Erkenntnisvermögen von seinen körpergebundenen Voraussetzungen zu befreien. Dass die neuen Informationstechnologien bestimmte kognitive Leistungen wie Erinnerung, Speicherung und Verarbeitung von Informationen nicht nur übernehmen, sondern auch signifikant ausweiten, scheint die Herauslösung von Wahrnehmung und Erkenntnis aus einer alltäg-

211 Im Kapitel „Der monströse Körper“ wird auf den Natur-Kultur-Dualismus und die aus ihm hervorgehenden Demarkationslinien zwischen Mensch und Tier noch ausführlich einzugehen sein, denn gerade in der Figur des Monstrums werden genau diese Abgrenzungen unterlaufen.

212 S. dazu Florian Rötzer (Hg.): Die Zukunft des Körpers I und II; Barbara Becker: Cyborgs, Robots und „Transhumanisten“ – Anmerkungen über die Widerständigkeit eigener und fremder Materialität; Bernhard Vief: Vom Bild zum Bit. Das technische Auge und sein Körper; Michel Tibon-Cornillot: Die Expansion des Körpers. Zum Verhältnis von Technik und Sinnlichkeit; Gertraud Koch: Die Konzeption des Körpers in der Informatik; Paul Virilio: Die Eroberung des Körpers. Vom Übermenschen zum überreizten Menschen.

213 Bärbel Tischlederer: Entkörperlichung, Whiteness und das amerikanische Gegenwartskino, S. 98.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

lichen, sinnlich gebundenen Welterfahrung und -aneignung zu ermöglichen.[214] Somit befördern die neuen Technologien einerseits die Vorstellung einer fortschreitenden Abstandnahme zum Körper; erweitern diese andererseits um einen phantasmatischen Aspekt: Die Phantasie, den Körper in elektronischen Kommunikationsnetzwerken oder „virtuellen Welten", wie die des Cyberspace, hinter sich lassen zu können, hat dabei häufig einen utopisch-befreienden Ton. Hier wird die Metapher von einem „Sprung aus den Fesseln des Fleisches in die reine Welt der „Matrix", der grenzenlosen Informationsströme"[215] zu einer Vision der Befreiung von Leiblichkeit als dem Ort von Erfahrung und Wahrnehmung. Die Delegation von Wissensverarbeitung und Kommunikationsprozessen an die neuen Informationstechnologien führt also mithin zu einer fortschreitenden Entkörperlichung auch von Kommunikation, von Weltaneignung und -erfassung. Doch die Hoffnung, mit den Körpergrenzen den Körper selbst zu überwinden, die häufig an die neuen Medien geknüpft werden, lässt dabei noch eine weitere (Wunsch)Vorstellung erkennen: Identität körperlos konstituieren zu können. In den virtuellen Räumen kann Identität frei gewählt und ausagiert werden, als Ort und Träger von physisch gebundener Identität, deren Erzeugungsmechanismen oben skizziert worden sind, scheint der Körper hier mithin obsolet zu werden[216]. Die Vorstellung, dass sich der Mensch mittels der neuen Techniken und Praktiken zunehmend von der materiellen Welt distanzieren und abstrahieren kann, erhält dabei – je nach Position – einen utopischen oder bedrohlichen Charakter.

II.4. Zur Position des Körpers in der Filmtheorie

Entsprechend dem gesteigerten Interesse, das dem Körper im Allgemeinen in kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzungen in den letzten 20 Jahren entgegengebracht wird, ist auch eine zunehmende Diskussion über die Bedeutung des Körpers in der Filmtheorie zu verzeichnen.[217] Dabei lassen sich bei

214 Luc Steels: Die Zukunft der Intelligenz; Patti Maes: Künstliches Leben trifft auf Unterhaltung. Lifelike Autonomous Agents (LAA – Lebensähnliche, autonome Systeme); Hans Moravec: Körper, Roboter, Geist.

215 Elisabeth List: Vom Enigma des Leibes zum Simulakrum der Maschine. Das Verschwinden des Lebendigen aus der telematischen Kultur, S. 126.

216 Allerdings gilt es, diese Befreiungsutopie skeptisch daraufhin zu befragen, ob sie die Vision von frei konstituierter und körperloser, polymorpher Identität auch wirklich einlösen kann. Denn selbst die fiktiven Identitäten der chatrooms, der MUDs („Multi-User-Dungeons") oder MOOs („Multi-User-Dungeons, Object-Oriented") rufen (fast) immer bereits vorliegende, kulturelle Vorstellungen von Körperlichkeit und Individualität oder sogar Stereotypen auf, die dadurch wieder festgeschrieben werden. Die Möglichkeit einer „körperlos" konstruierten Identität als dem Ausgangspunkt von Kommunikation wird – so der Befund von Funken – im Netz nicht genutzt, „da glaubwürdige Interaktionen im Netz grundsätzlich mit textbegleitenden, referentiellen Körpermetaphern und Emoticons versehen sind." Christiane Funken: Körpertext oder Textkörper – Zur vermeintlichen Neutralisierung geschlechtlicher Körperinszenierungen im elektronischen Netz, S. 121.

217 S. Jürgen Felix (Hg.): Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper; Margrit Fröhlich, Reinhard Middel, Karsten Visarius (Hg.): No Body is

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

aller Disparität der Fragestellungen die Beiträge – etwas vereinfacht – in zwei Bereiche gliedern: Einerseits ist da der Ansatz, der die Rolle des Körpers in der Wahrnehmung und Aneignung von Filmen beleuchtet – also ein rezeptionstheoretischer Ansatz, andererseits ein Interesse, das sich auf die Repräsentation des Körpers im Film richtet, also auf die Körperbilder, die der Film selbst herstellt. Die Untersuchung der Körperbilder im Horrorfilm in dieser Arbeit ist somit innerhalb des zweiten Diskussionszusammenhangs anzusiedeln. Dennoch sei hier auch der Ansatz kurz umrissen, der versucht, den Körper als Ausgangspunkt für eine sensorisch ausgerichtete Filmwahrnehmung zu gewinnen. Hier ist besonders die Konzeption einer explizit körperlich verankerten Rezeption bei Linda Williams zu berücksichtigen, die diese unter anderem auch im Rekurs auf den Horrorfilm formuliert hat.

Nimmt man die Rezeptionstheorien in den Blick, lässt sich dort zunächst einmal eine vielsagende Abwesenheit des Körpers konstatieren. Der Zuschauer sowie der Prozess der Filmwahrnehmung und -aneignung wird vornehmlich unter anderen Prämissen als der der physischen Verfasstheit konzipiert. Dabei rückt die Filmwahrnehmung einmal als ein kognitiver Prozess der fortschreitenden Hypothesenbildung und Bedeutungserzeugung ins Blickfeld[218] oder aber als ein mit psychoanalytischen Modellen beschreibbarer Vorgang, in dem Momente der Schaulust, des Begehrens und der Identifikation interagieren.[219] Auf den Körper als einem Ort der Wahrnehmung wird dagegen nur selten rekurriert, das sinnliche Moment der Filmrezeption bleibt meist ausgeblendet. Im Licht des oben dargelegten Befundes der Körperdebatte, der eine vermeintliche Natürlichkeit oder Unverfälschtheit körperlicher Empfindungen ausschließt, scheint es zunächst auch äußerst problematisch, den Körper zur Prämisse einer unmittelbaren, sinnlich erfahrenen Filmrezeption zu erheben. Körperliche Wahrnehmung kann hier in der Tat nicht meinen, dass mit diesem Begriff eine ausschließlich im Biologischen begründete und damit vordiskursive und ursprüngliche Filmerfahrung erschlossen werden könnte. Auch die Wahrnehmungsweisen und Erfahrungsdimensionen, die mit oder durch die Sinne, also durch Körperlichkeit vermittelt werden, sind als vergesellschaftete, kulturell hergestellte Formen der Rezeption zu begreifen, selbst wenn sie vermeintlich „rein“ physische Symptome wie Herzklopfen, Zusammenzucken oder Aufregung umfassen. Daher muss ein auf Körperlichkeit gegründetes Modell der Filmrezeption das Postulat erfüllen, nicht auf eine „private und von sozialen Einflüssen bereinigte Rezeptionsform“[220] abzuzielen:

Perfect. Körperbilder im Kino. Zum Zusammenhang von Körperlichkeit und Medialität überhaupt s. Annette Keck, Nicolas Pethes (Hg.): Mediale Anatomien. Menschenbilder als Medienprojektionen; Barbara Becker, Irmela Schneider (Hg.): Was vom Körper übrig bleibt. Körperlichkeit, Identität, Medien.

218 S. dazu David Bordwell: Narration in the Fiction Film; Kristin Thompson: Neoformalistische Filmanalyse.

219 S. dazu Christian Metz: The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and Cinema; Laura Mulvey: Visual Pleasure and Narrative Cinema; Mary Ann Doane: Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator.

220 Thomas Morsch: Der Körper des Zuschauers. Elemente einer somatischen Theorie des Kinos, S. 271.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

„[…] der im Kino sitzende Körper ist immer schon vergesellschafteter, dessen Konzeptionalisierung die Historizität der Kinoinstitution und der körperlichen Erfahrung zu berücksichtigen hat.“[221]

Ein Modell, das versucht den Aspekt des Körperlichen in die Theoretisierung der Filmwahrnehmung zu integrieren, kann daher nicht hinter die in der Körperdebatte der letzten beiden Jahrzehnte formulierte Skepsis an einer scheinbar unmittelbar gegebenen, vorgesellschaftlichen und auf einer physischen Plattform aufbauenden Erfahrungsdimension zurückgehen.

So scheint es problematisch, wenn Steven Shaviro den Versuch unternimmt, die Filmwahrnehmung als unvermitteltes und körperliches Erleben und somit als eine medienspezifische Rezeptionsform zu begründen. Er schreibt:

„[…] film (even more than other visual forms, and in sharp contrast to the articulations of language) is inescapably literal. Images confront the viewer directly, without mediation. What we see is what we see, the figures that unroll before us cannot be regarded merely as arbitrary representations or conventional signs. We respond viscerally to visual forms, *before* having the leisure to read or interpret them as symbols.“[222]

Hier wird nahegelegt, dass die Wahrnehmung des Filmbildes vor oder abseits eines Prozesses der kognitiven Bedeutungserzeugung durch Begriffe, Kategorien und Einsatz von kulturellem Wissen anzusiedeln ist. Weder, so Shaviro, die narrative Struktur des Films selbst stellt also die Bedeutung des Filmbildes her, noch ist es ein vom Zuschauer erbrachter Dekodierungsprozess, der eine wie auch immer geartete Semiotik des Filmbildes dechiffriert. Vielmehr affiziert das Filmbild den Zuschauer direkt und unvermittelt – bevor dieser der Zeichenhaftigkeit gewahr wird und diese als solche prozessieren kann. Die Faszination des Filmbildes liegt also auf einer Affektebene, die einer kognitiven oder semiotischen Vermittlung vorausläuft und die zudem in Shaviros Modell einen von der letzteren gänzlich abgetrennten und unabhängigen Bereich markiert. Mit dieser These wendet sich Shaviro gleichermaßen gegen die zwei vorherrschenden Modelle der Zuschauerschaft, die den Prozess der Filmrezeption zu konzeptionieren suchen: einmal gegen das psychoanalytisch formulierte Modell, das die Faszination des Films mit Identifikationsangeboten begründet, die der Film für den Zuschauer bereitstellt und sie darüber hinaus in der Schaulust und der Realitätsillusion verortet, die der Film bedient und vermittelt, zum anderen gegen das neoformalistische Modell, das die Filmrezeption als einen kognitiven Prozess der sukzessiven Hypothesenbildung erachtet, innerhalb dessen sich die Bedeutung des Films generiert. Sein Ansatz dagegen sucht die Filmwahrnehmung als einen somatisch begründeten Wahrnehmungsakt der direkten und unvermittelten Affizierung durch das Filmbild zu plausibilisieren.

Die physische Reaktion auf das jeweilige Filmbild, so Shaviro, geht der kognitiven Erfassung oder einem psychologischen Identifikationsprozess

221 Ebd., S. 271.

222 Steven Shaviro: The Cinematic Body, S. 26 (Hervorhebung C.S.).

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

voraus, daher ist die erste und stärkste Reaktion des Zuschauers ein Empfinden der Absorption, der Faszination, der Überwältigung durch das Filmbild. Genau hier nimmt der Körper seine herausragende Position in Shaviros Entwurf ein, denn dieser wird zum primären Mittel der Filmwahrnehmung.

„In film, the old structure of aesthetic contemplation becomes a kind of physical affliction, an intensification and disarticulation of bodily sensation, rather than a process either of naïve (ideological and imaginary) belief or of detached, attentive consideration."[223]

Seismographisch reagiert der Körper auf den Reiz der Filmbilder, die direkt auf ihn einwirken. Das Filmbild stimuliert und affiziert den Körper in überwältigender, nach Shaviro nahezu gewalttätiger Weise und stellt somit eine direkte Verbindung zwischen dem Wahrgenommenen und dem wahrnehmenden Körper her. Aus diesem wirkungsästhetischen Modell folgt dann auch Shaviros Annahme, dass die für die traditionelle Ästhetik ausschlaggebende Distanz zwischen Zuschauer und Dargestelltem durch das Filmbild aufgehoben werde.

„Cinema allows me and forces me to see what I cannot assimilate or grasp. It assaults the eye and ear, it touches and wounds. It foregrounds the body, apart from the comforting representations that I use to keep it at a distance."[224]

Der Zusammenbruch der ästhetischen Distanz – die in der klassischen Ästhetik nur durch eine kognitiv vermittelte, reflektierende Kunstbetrachtung gewahrt werden kann, die der Film gerade nicht anbietet – resultiert im „Ausgeliefertsein" des Körpers an die projizierten Filmbilder. Diese Besonderheit der Filmwahrnehmung liegt im Charakter des Filmbildes begründet, das sich nach Shaviro nicht nur durch Zeichenhaftigkeit oder Symbolik auszeichnet, sondern durch eine einzigartige Nähe zum „Realen", das es reproduziert. Das Filmbild sei „nichts als Bild" und unterscheide sich somit tiefgreifend von den durch andere Künste oder durch Literatur vermittelten Inhalten. Nach Shaviro stellt es keine Repräsentation, sondern eine direkte und unvermittelte Präsentation von sensorisch erfahrbaren Reizen dar. Dieses besondere Merkmal eignet ihm aufgrund seiner Technizität: Der filmische Apparat produziert und projiziert eine Abbildung von Objekten und Geräuschen, denen zunächst keine Bedeutung zu Eigen ist. Aus diesem Grund, so Shaviro, setzt eine Entschlüsselungsleistung oder Bedeutungsgenese durch den Zuschauer zeitverzögert ein, die die Immanenz der körperlich verorteten Filmerfahrung erst nachträglich modifiziert und das Wahrgenommene zu Zeichen und Symbolen transformiert.

Da Shaviro eine von ihm so genannte „mimetische" Relation zwischen dem auf der Leinwand Wahrgenommenen und dem Wahrnehmenden annimmt, erscheint es folgerichtig, dass er Körperlichkeit als einen zentralen Topos des Films überhaupt erachtet: Sein Modell zieht eine Verbindungslinie zwischen dem Filmkörper und dem Körper des Zuschauers, die deren Emp-

223 Ebd., S. 52.
224 Ebd., S. 260.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

findungen und Zustände – die „fiktiven“ wie die „realen“ – miteinander verschaltet. Die Darstellung von Filmkörpern sei das herausragende Anliegen des Films – und diese erreicht durch die filmspezifische Apparatur wiederum eine Unmittelbarkeit, die ihr in anderen Künsten nicht gegeben ist. Dem Filmkörper eignet eine Ähnlichkeit mit dem „realen“ Körper, die in einem faszinierenden oder verstörenden Eindruck von Lebensnähe und Immanenz resultiert. Dieser Eindruck einer – scheinbar – weder semiotisch noch symbolisch vermittelten, körperlichen Materialität kennzeichnet den Film nach Shaviro grundsätzlich und in weitaus höherem Maß als andere Medien und Künste. Aus genau diesem Grund vermag der Film nun auch die Distanz zwischen Filmkörper und Zuschauerkörper – zumindest für die Dauer einer Sequenz – deutlich zu reduzieren, da die Simulation der auf der Leinwand gezeigten physischen Zustände den Zuschauer eben direkt über den Körper erfasst.[225]

„The very proximity of the body, conducted and hyperbolically magnified by the cinematic apparatus, provokes and compels us, forcing us to move beyond a certain limit. Cinema is a kind of non representational contact, dangerously mimetic and corrosive, thrusting us into the mysterious life of the body.“[226]

Allerdings muss gegen Shaviros Konzept eingewandt werden, dass auch und gerade die Körpersensationen, die durch den kinematographischen Apparatus aufgerufen werden, kulturell bedingt sind. Sodann muss das Sehen eines Films als eine kulturelle Praktik aufgefasst werden und kann damit keine prädiskursive Erfahrung darstellen. Schließlich ist auch das Kino selbst als Institution wie als gesellschaftliches Ereignis mit sozial-kulturellem Sinn aufgeladen, der eine – vermeintlich unvermittelte – Filmerfahrung immer mitstrukturiert. Kino und Film sind als kulturelle Praktiken und Produkte durch ihre Historizität ebenso wie durch ihre Funktion und Wahrnehmung innerhalb gesellschaftlicher Prozesse geprägt. Als Momente oder Bereiche ästhetischer Erfahrung sind sie also immer schon ein Stück weit reguliert. Noch bedeutsamer für die vorliegende Untersuchung ist allerdings die Frage nach der von Shaviro gesetzten, überwältigenden Immanenz und Eigenständigkeit des Bildes auf der Leinwand. Zwar kann dem beobachtetem Eindruck einer überwältigenden Lebensnähe des Filmbildes und seines Effektes auf den Zuschauer zugestimmt werden, sie resultiert allerdings nicht primär aus seiner spezifischen Materialität oder Technizität. Am Beispiel des Körpers im Horrorfilm lässt sich gerade diese Problematik aufzeigen: Der Körper im Horrorfilm ist nicht primär aufgrund seiner durch eine lebensnahe, filmische Inszenierung in den Vordergrund gerückten Materialität unheimlich oder grauenhaft, sondern er ist es (auch), weil in und mit ihm kulturelle Konzeptionen des Unheimlichen oder Grauenhaften sichtbar werden. Erst dadurch, dass der Horrorfilm diese Konzeptionen aufgreift, modifiziert und fortschreibt, kann er überhaupt den Topos eines unheimlichen und/oder schreckenerzeugenden Körpers darstellen und vermitteln. Die spezifische Wirkung des Horrorfilms beruht also nicht auf der überwältigenden Immanenz des Filmbildes allein (denn die zeichnet ja alle Filme aus), sondern darauf, dass er in seinen ästhe-

225 Hier lässt sich Shaviros Konzeption der Filmrezeption an Linda Williams *body genres* anschließen, auf die noch einzugehen sein wird.

226 Steven Shaviro: The Cinematic Body, S. 258.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tischen wie narrativen Darstellungsverfahren auf kulturelle Vorstellungen von Phantastischem oder Schrecklichem zurückgreift. Auch um die scheinbar unmittelbaren, mimetischen Empfindungen des Schreckens, wie Zusammenzucken oder Wegschauenmüssen, zu generieren, die für die Rezeption des Horrorfilms so charakteristisch sind, muss die Darstellung des Filmkörpers auf bestehende Auffassungen oder Vorstellungen von unheimlichen, monströsen oder grausigen Körpern rekurrieren, ansonsten ließen sich Schreck und Angst als primäre Reaktion nicht plausibilisieren. Auch eine direkte oder elementare Wahrnehmung des Filmbildes wird also immer auf einer Entschlüsselung seines Sinns, einer wie auch immer gearteten Dekodierungsleistung des Zuschauers begründet sein müssen. So sehr die Wahrnehmung des Filmbildes auch in den Sinnen verankert sein mag, ist sie es niemals ausschließlich. Ohne ein „Lesen" des Filmbildes kann es weder – wie im Horrorfilm – Grauen noch Vergnügen nach sich ziehen. Daher ist der Versuch einer Beschreibung der spezifischen Qualitäten des Filmbildes, bzw. des in ihm abgebildeten Körpers allein nicht ausreichend. Es ist vielmehr einerseits eine Untersuchung zu den Inszenierungsstrategien des Horrorfilms zu leisten, die die mit Shaviro herausgestellte Immanenz des Filmkörpers als (illusionistischen) Effekt erzeugen, andererseits sind aber unbedingt die Konzeptionen von Körperlichkeit zu berücksichtigen, auf die der Horrorfilm zurückgreift, um Schrecken und Überwältigung herzustellen.

Auch Linda Williams hat versucht, in ihren Arbeiten den Körper als Voraussetzung der filmischen Erfahrung und Rezeption anzusetzen.[227] Dass ihr Modell dabei auch dem Körper auf der Leinwand eine maßgebliche Funktion zuschreibt, macht es für die vorliegende Untersuchung von Körperbildern im Horrorfilm als Ausgangspunkt besonders relevant. Im folgenden Kapitel soll daher gesondert darauf eingegangen werden. Allerdings ist ihre Konzeption eines körperlich verankerten Rezeptionsprozesses in einem psychoanalytischen Modell von Schaulust begründet, das das Vergnügen des Zuschauers an der Darstellung von Filmkörpern in den von Williams so genannten Körpergenres – dem pornographischen Film, dem Horrorfilm und dem Melodrama – in den Kategorien von entweder sadistischer, sadomasochistischer oder masochistischer Phantasie erklärt. Die Körpergenres bieten dem Zuschauer die Möglichkeit eines Identifikationsprozesses an, der einen von der eigenen, geschlechtlich gebundenen Identität befreiten Blick auf das Geschehen auf der Leinwand erlaubt. Die Szenarien der Körpergenres – die Darstellung des Körpers „außer sich", in Zuständen extremer Lust, Angst oder emotionaler Aufgewühltheit – korrespondieren mit unbewussten „Urphantasien", die das Vergnügen der Zuschauer an diesen Genres erzeugt und bedient. Williams' Erörterung fokussiert also letztlich die Frage nach spezifischen Formen des Zuschauerblicks auf das Geschehen. Die vorliegende Arbeit wird dagegen ausschließlich die Analyse der Körperbilder – eben der des Horrorfilms – in den Mittelpunkt der Untersuchung rücken. Dabei muss die Thematisierung des psychoanalytisch formulierten Modells der Filmrezeption zurückgestellt werden.

Schließlich sei noch Vivian Sobchacks Entwurf einer Phänomenologie der Filmwahrnehmung erwähnt, in der ebenfalls der Versuch unternommen

227 S. Linda Williams: Film Bodies: Gender, Genre and Excess.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wird, den Körper als eine Instanz der Filmerfassung zu begründen.[228] Hierin greift Sobchack auf Merleau-Pontys Phänomenologie und im Besonderen auf sein Konzept des Leibes als dem elementaren und primären Ort der Welterfassung zurück.[229] Die leibliche Verortung der Wahrnehmung wird hier zur Prämisse für eine nicht kognitive, elementare Wahrnehmungsform und für die Selbstgewissheit als einer Form des Selbstbewusstseins und Selbstbezugs. Über den Leib erschließt sich daher auch die Wahrnehmung des Films, er bildet die primäre Instanz für den Zugang zur filmischen Erfahrung.

Es wurden einige Positionen in der Filmtheorie aufgezeigt, die versuchen, die Filmwahrnehmung leiblich zu verorten und den Körper somit als das Fundament der Filmrezeption zu erschließen – wobei die oben aufgezeigte Problematik, die der Annahme einer unvermittelt körperlich rezipierten Filmwahrnehmung inhärent ist, stets mitzubedenken ist. Zugleich muss berücksichtigt werden, dass, wie bereits dargestellt wurde, gerade angesichts der aktuellen Körperdiskussionen die Möglichkeit, den Körper als den Ort authentischer Erfahrung oder unverfälschter Aufzeichnung von Erlebtem wiederzugewinnen, höchst problematisch ist.

II.4.1. *Body genre:* Der Körper im Horrorfilm

Linda Williams stellt in ihrer einflussreichen Bestimmung des von ihr so genannten „Körpergenres" die Frage nach der Position des Körpers im Film.[230] Melodrama, pornographischer Film und Horrorfilm stellen nach Williams Körpergenres dar, die den Ausgangspunkt ihrer Untersuchung bilden. In diesen drei Genres erlangt die Darstellung des Körpers eine zentrale Stellung und eine spezifische Qualität. Die *body genres* stellen den Körper vornehmlich in einem Zustand von unkontrollierter (Über)Erregtheit dar, der Ekstase, der Angst, der überwältigenden Emotion. Über diese Ausstellung von übersteigerten Empfindungen hinausgehend wird das Körperliche zum eigentlichen Topos dieser Filme. Das physische außer sich Sein markiert einen unkontrollierten, einen zumindest im öffentlichen Raum unterdrückten oder sogar tabuisierten Zustand – weshalb seine Repräsentation zu einer schockierenden, aber auch faszinierenden Sensation gerät.

„Visually, each of these ecstatic excesses could be said to share a quality of uncontrollable convulsion or spasm - of the body „beside itself" with sexual pleasure, fear and terror, or overpowering sadness."[231]

Der Körper – und dabei vornehmlich der weibliche Körper – wird in der Inszenierung zu einem Spektakel: Spasmen, Angst und Agonie, Schreien und Weinen stellen einen Zustand abseits sozial-kulturell tolerierter Verhaltensweisen dar, einen Zustand der Unbeherrschtheit und kulturellen Selbstvergessenheit. Dass die Körpergenres genau diese Zustände teilweise als übertriebene Phantasien ausstellen, macht das Moment des Spektakulären, ihre Sen-

228 Vivian Sobchack: The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience.
229 S. dazu Eveline Mörth: Der Leib als Subjekt der Wahrnehmung.
230 Linda Williams: Film Bodies: Gender, Genre and Excess.
231 Ebd., S. 4.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sation aus. Dass darüber hinaus meist der weibliche Körper als der ekstatische und überwältigte zur Schau gestellt wird, als Opfer seiner eigenen (Über)Emotionalität sowie auch als Opfer von Angriffen und Aggressionen (wie besonders im Horrorfilm), macht zu einem wesentlichen Teil die genretypisch voyeuristische Haltung der drei Filmgattungen aus (die sich im Fall des Melodramas allerdings etwas differenziert präsentiert, denn dieses Genre ist ausdrücklich auf eine weibliche Zuschauerschaft ausgerichtet). Der weibliche Körper wird in der Inszenierung der *body genres* zur Verkörperung von extremer Emotionalität und unkontrollierter Empfindung schlechthin. Das Moment der Sensation erscheint also in einer bedeutsamen Duplizität: einmal als jene extremen, physisch begründeten Empfindungen, die die Körpergenres ausstellen, die zum anderen das aufsehenerregende Spektakel eben dieser Filmgattungen, mithin also ihr wirkungsästhetisches Potential ausmachen. Durch die explizite Inszenierung der Materialität des Körperlichen und seiner Zustände entsteht die somatisch ausgerichtete Wirkung, die die Rezeption der *body genres* auszeichnet. Gerade in der für die Körpergenres charakteristischen Rückkopplung zwischen Dargestelltem und Zuschauerempfindung sieht Williams die Reziprozität des sensationellen Momentes begründet: Die Verkörperungen von Lust, Angst und Schmerz auf der Leinwand resultieren in einer „unwillkürlichen Mimikry der Empfindungen“[232] auf der Seite des Zuschauers. Damit wird die Distanz des Zuschauers zum Dargestellten geschwächt, die in der traditionellen Ästhetik für den Kunstgenuss als notwendig erachtet wird.

„The success of these genres seems a self-evident matter of measuring bodily response. […] What seems to bracket these particular genres from others is an apparent lack of proper aesthetic distance, a sense of over-involvement in sensation and emotion.“[233]

Im Zusammenbruch der ästhetischen Distanz zum Geschehen[234] sieht Williams auch die kulturelle Abwertung der drei untersuchten Genres begründet, was besonders für den pornographischen Film evident erscheint. Die Körpergenres – so Williams – werden als manipulierende, direkt auf den Körper des Zuschauers zugreifende Textformen wahrgenommen, die eine somatische Reaktion des Zuschauers erzeugen. Die spezifische, eben distanzierte Relation von Zuschauerblick und Identifikationsangebot, die andere Filmgenres bevorzugt herstellen, wird im Fall der Körpergenres grundlegend und direkt modifiziert. Die rationalisierende und sinnstiftende Rezeption der filmischen Narration, wie sie in anderen Genres erfolgt, schlägt hier in eine unmittelbare, physisch affizierende Erfahrung um.

Für den Horrorfilm bedeutet die These von einer mimetischen Anteilnahme am Gesehenen durch den Zuschauer, dass dieser zwangsläufig sich

232 Ebd., S. 4.
233 Ebd., S. 5.
234 Dieser Effekt im Horrorfilm ist auch als „optischer Distanzverlust zwischen dem Zuschauer und dem verwundeten Körper“ bezeichnet worden, der einerseits die gezeigte Verletzung besonders „authentisch“ erscheinen lasse, andererseits eine heftig abstoßende Wirkung beim Zuschauer hervorrufe. Stefan Höltgen: Take a Closer Look. Filmische Strategien der Annäherung des Blicks an die Wunde, S. 22.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

einstellenden Empfindungen unterworfen wird, in denen sich das Dargestellte spiegelt – also Angst, Schreck, Grauen und Ekel. Auch im Fall des Horrorfilms lässt sich die Abwertung des Genres auf den Zusammenbruch der ästhetischen Distanz zum Gesehenen zugunsten einer gesteigerten Beteiligung seitens des Zuschauers zurückführen. Die Beispiele lassen sich schnell auffinden: Bei einem Horrorfilm sind auf der Seite des Zuschauers „Fortschauen-müssen", Anspannung, Zusammenzucken, Aufschreien, Gefühle des Ekels oder der Angst bekannte Phänomene. Wenn also die körperlich verankerte Rezeption mit dem Dargestellten – dem Körper in Angst und Agonie – konvergiert und dadurch Empfindungen von Anspannung oder Grauen erzeugt werden, lässt sich somit der im Horrorfilm inszenierte Körper als einerseits Schauplatz und andererseits als Quelle des (auch vom Zuschauer empfundenen) Schreckens ausmachen. Der Körper des Zuschauers wird dabei zu einem Aufzeichnungsinstrument, das die filmische Darstellung von Grauen und Angst in einer vorwiegend somatisch ausgerichteten Wahrnehmung wiedergibt.[235]

Im Konzept des Körpergenres werden dem Körper mithin disparate, aber interagierende Funktionen zugeordnet: Der Körper ist zugleich Topos und Ausstellungsstück des Sensationsgenres, Projektionsfläche für hypertroph inszenierte, extreme Empfindungszustände und zuletzt Quelle und Ort einer genrespezifischen, physisch begründeten Rezeptionsform. Dass er in den Körpergenres eine derartige Wirkungsmacht entfalten kann, setzt allerdings eine besondere Präsentationsform voraus, die von Williams als ein System des Exzesses bezeichnet wird. Auf das Modell filmischen Exzesses soll im folgenden Kapitel im Bezug auf die Filmform Horrorfilm eingegangen werden. An dieser Stelle sei allerdings bereits herausgestrichen, dass die in der *body genre*-Debatte angenommene, herausragende Position des Körpers auch und gerade als Effekt genrespezifischer filmischer Verfahren zu sehen ist. Durch das System des filmischen Exzesses, das, wie zu zeigen sein wird, das narrative System des Films zurückdrängt, gelingt eine Inszenierung des Körpers, die seine Materialität hervorhebt und seine Funktion als Verkörperung eines handelnden Charakters – zumindest partiell – marginalisiert. Die ausgedehnten Szenen, in denen der Körper in Angst, Schmerz und Agonie gezeigt und explizit ausgestellt wird, tragen zum Fortgang der Filmhandlung nur wenig bei, lassen den Handlungsverlauf häufig sogar retardieren. Narrativ sind sie also nicht unmittelbar zu plausibilisieren, vielmehr gehen sie in der Darstellung des Körpers als Spektakel auf – sind mithin also als exzessiv aufzufassen. Die Relation zwischen dem Leinwandkörper und der Affizierung des Zuschauerkörpers wird also mittels einer gattungsspezifischen Inszenierung oder Präsentationsform errichtet. An dieser Stelle eröffnet sich ein neuer Aspekt, der an die Konzeption des Körperlichen angeschlossen werden kann: das Moment des Spektakulären im Film. Es zielt vornehmlich auf Verblüffung und Überwältigung des Rezipienten, auf – im Fall des Horrorfilms – Schreck, Grauen, Desorientierung ab. Diese Ausrichtung des Films auf heftige, somatisch spürbare Affekte lässt sich nun nach Genres – wie dem

235 Dieser Prozess wird nicht allein durch das *Was* der Präsentation generiert, sondern gleichermaßen durch das *Wie*, also durch spezifisch filmische Verfahren wie der Montage und *mise en scène*. Auch und gerade der Horrorfilm bildet gattungsspezifische Darstellungsstrategien aus, die zur spektakulären Inszenierung des Körpers beitragen, bzw. sie erst ermöglichen. In Kapitel III wird darauf einzugehen sein.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Horrorfilm – sowie auch nach Bildmotiven, die diesen Effekt erzeugen – wie das des Körpers –, ausdifferenzieren. Ein erstes Verständnis der Funktion und Bedeutung des Körperlichen im Horrorfilm lässt sich durch die Verfolgung beider Fragestellungen erreichen.

II.4.2. Zum Bild des Körpers im Film

Die Diskussion von Körperbildern im Film ist als Bezugspunkt für diese Arbeit besonders relevant. Allerdings ist das Interesse an den vom Film produzierten Körperbildern bisher noch vergleichsweise wenig systematisch und umfassend verfolgt worden. Eine ausführliche Untersuchung der Körperbilder des Horrorfilms ist beispielsweise noch nicht vorgenommen worden – wobei sich disparate Ansätze und Arbeiten durchaus mit Einzelaspekten von Körperbildern im Film oder in verschiedenen Filmgenres befassen. Im Folgenden sollen kurz die Überlegungen dargestellt werden, die das *Verhältnis des Films zur Körperlichkeit* einerseits, sowie die *Inszenierung von Körperlichkeit* andererseits betreffen.

Zunächst einmal ist hervorzuheben, dass der Film in der Filmtheorie als das „anthropozentrische Medium" schlechthin ausgewiesen wird: In noch größerem Maß als in den bildenden Künsten stehe der Körper „in all seinen Facetten im Mittelpunkt dieses Mediums und seiner seduktiven Strategien".[236] In diesem Befund wird Körperlichkeit schlechthin als die vorherrschende Thematik des Films ausgewiesen, die er in zahllosen Bildfolgen ausstellt und gleichzeitig als Thema und Motiv narrativ verhandelt. Durch seine Fähigkeit, Bewegung und Ton aufzuzeichnen und abzubilden gilt der Film darüber hinaus als das Medium, das die Lebendigkeit des menschlichen Körpers am adäquatesten inszeniert. Bevorzugt beobachtet der Film daher auch den menschlichen Körper in Bewegung:

„Es [das Kino] hat die unerschöpflichen Ausdrucksmöglichkeiten des menschlichen Gesichts ebenso erforscht wie es in seinen Bewegungsbildern immer wieder die Dynamik des „ganzen" Körpers, die unzähligen Facetten seiner Leiblichkeit und physiognomischen Expressivität erfaßt hat."[237]

Dabei ist es besonders die Fähigkeit des Films, den bewegten Körper zeitgleich aus verschiedenen Blickpunkten zu zeigen, die ihn vor anderen Medien auszeichnet, denn gerade auch diese Polyperspektivität trägt zum Eindruck von Bewegungsfluss und Lebendigkeit bei.[238] Die Illusion von Lebensechtheit und lebendiger Materialität, die der Film in seiner Darstellung von

236 Markus Stigllegger: Zwischen Konstruktion und Transzendenz. Versuch zur filmischen Anthropologie des Körpers, S. 9. Darüber hinaus hebt Schneider die zentrale Bedeutung des Eindrucks von Lebendigkeit und körperlicher Bewegung im Film für die Kinodebatte der ersten beiden Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts hervor. Irmela Schneider: Anthropologische Kränkungen – Zum Zusammenhang von Medialität und Körperlichkeit in Mediendiskursen, S. 17ff.

237 Margrit Fröhlich et al (Hg.): No Body is Perfect, S. 7.

238 Gertrud Koch: Schritt für Schritt – Schnitt für Schnitt. Filmische Welten, S. 278.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Körpern erreicht, schwächt die für die Künste traditionelle Kategorie der Fiktionalität des Dargestellten: Die in der filmischen Inszenierung eigentlich fingierte und gestaltete Körperlichkeit erscheint als überwältigend eigenständig und real.

„Den stürzenden, den fallenden Körper, die schwindelnden und balancierenden Körper sehen wir äußerlich unbewegt und gleichzeitig höchst agitiert von allen Seiten und aus Perspektiven, die nur dem technischen Auge der Kamera einzunehmen möglich sind […].“[239]

Gerade den Filmkörpern eignet daher die Möglichkeit, einen nachdrücklichen Eindruck von physischer Materialität zu vermitteln. Dieser Qualität des filmischen Körperbildes wird denn auch eine besondere Faszinationskraft zugeschrieben, die über das Potential verfüge, die Distanz zum Dargestellten mitunter zumindest zeitlich begrenzt zu überschreiten bzw. zusammenbrechen zu lassen.[240] Die im Film projizierten Körper verfügen also über einen das narrative Gefüge des Films übersteigenden Überschuss, der über die „bloße Ver-Körperung filmischer Figuren hinausweist“[241]. Zwar ist besonders für den narrativ organisierten Film, den so genannten Erzählfilm, der Rückgriff auf die Abbildung des Körpers als Träger der von der Narration erzeugten, fiktionalen Identität charakteristisch – das vom Film erzeugte Bild des Körpers „verkörpert“ den Protagonisten, der wiederum die Handlung vorantreibt –, aber die im Film sichtbar werdende Körperlichkeit gewinnt dabei eine Eigenständigkeit, die die Funktionalisierung durch die narrative Struktur übersteigt. Die Zeichenhaftigkeit des Bildes tritt also zugunsten einer überwältigenden Materialität des Körperlichen zurück, wobei diese vermeintliche Unmittelbarkeit des Körperbildes allerdings nachdrücklich als ein Effekt der Illusionsverfahren des Kinos auszuweisen ist. Schließlich ist, gemäß dem Prinzip der Darstellung, die Anwesenheit des Körpers im Film immer eine imaginäre und auch phantasmatische: die ästhetische Repräsentation eines Abwesenden.

Neben der übersteigerten Materialität des Filmkörpers ist eine zweite Eigenschaft hervorzuheben, die die Darstellung des Körperlichen im Film auszeichnet: Der Körper im Film ist fragmentarisiert. Zunächst einmal scheint dies im Hinblick auf das oben gesagte widersprüchlich: Eine Zerstü-

239 Ebd., S. 282.

240 Was hier für die Darstellung des Körperbildes veranschlagt wird, ist gerade in der früheren Filmtheorie dem Film als spezifische Eigenschaft zugerechnet worden: die Affinität zum Lebendigen, zur „physischen Realität“. So beobachtet Kracauer, dass sich „Filme an die Oberfläche der Dinge klammern. Sie scheinen um so filmischer zu sein, je weniger sie sich direkt auf inwendiges Leben, Ideologien und geistige Belange richten.“ Das Wesen des Filmischen richte sich darauf, die überbordende Fülle der materiellen Realität in all ihren Facetten und Phänomenen aufzuspüren und festzuhalten: „Mit anderen Worten, der Film strebt trotz seiner Fähigkeiten, alle möglichen Arten sichtbarer Dinge unterschiedslos zu reproduzieren, aufs entschiedenste der ungestellten Realität zu.“ Siegfried Kracauer: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, S. 13 und S. 95. Die Annahme, dass der belebte und bewegte Körper daher das bevorzugte Motiv und Thema der Filmdarstellung sei, greift also auf Kracauers Theorie zurück, die dem Film auch eine Ausrichtung auf das Lebendige und Materielle zuschreibt.

241 Thomas Morsch: Der Körper des Zuschauers, S. 277.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ckelung des filmischen Bildes vom Körper müsste ja dem Eindruck der Lebensnähe gerade entgegenwirken. Die Fragmentarisierung des Filmkörpers entsteht durch filmspezifische Verfahrensweisen, besonders durch das der Montage. Sie erlaubt es, den Körper in Montagesequenzen in eine Abfolge einzelner Bilder von Körperteilen zu zerlegen, die in großer Einstellung beispielsweise eine Hand, ein Auge, ein Gesicht usf. zeigen.

„The body in films is also moments, intensities, outside a simple constant unity of the body as a whole, the property of a some *one*; films are full of fragments, bits of bodies, gestures, desirable traces, fetish points – if we take fetishism here as investment in a bit, a fragment, for its own sake, as the end of the accomplishment of a desire. […] *Cinema can and does fragment the body* (hands moving over a piano in *Letter from an Unknown Women*, the movement up over a women's body, from feet to face, at the beginning of *Suspicion*) but the human person, the total image of the body seen, is always the pay-off (as the examples indicate: the hands express the pianist Stefan that Louis Jourdan plays; the movement up is the appraising rhythm of the male gaze, Johnnie-Cary Grant fixing the woman, Lisa-Joan Fontaine, for the film, as its centre, its focus). And yet again, cinema does fragment, plays – within the limits of the narrative – on the passage between fragmented body and the image obsession of the body whole, in order."[242]

So ist die Entität des Körpers im Film letztlich als ein phantasmatischer Effekt der filmischen Strategien aufzufassen, die ihn aus Teilansichten zusammensetzen. Auch die vermeintliche Lebensnähe der filmischen Abbildung des Körpers entsteht als Folge dieser spezifischen Repräsentationsformen: Gerade durch die isolierten und fragmentarisierten, aber überlebensgroßen Bilder einzelner Körperteile in naher Einstellung, wie der einzelnen Hand oder des aufgerissenen Augenpaares, erhalten sie den Anschein lebendiger Materialität.

„Der kinematographische Körper ist dazu verdammt, partial zu sein: fragmentarisiert in Bildsegmenten und in Einzelbildern erstarrt."[243]

Die intakte Einheit des menschlichen Körpers als einem Ganzen ist im Film somit einerseits bruchstückhaft geworden und verloren gegangen, andererseits entsteht die wirkungsmächtige Illusion physischer Integrität aus genau diesem Prozess der Zergliederung, denn der Filmkörper konstituiert sich gerade aus Bildfragmenten.[244]

---

242 Steven Heath: Questions of Cinema, S. 182 und S. 184 (Hervorhebung C.S.).

243 Gertrud Koch: Schritt für Schritt – Schnitt für Schnitt. Filmische Welten, S. 272.

244 Der Verlust von körperlicher Einheit und Intaktheit in der Darstellung des Körpers wird als ein für die Moderne symptomatisches Merkmal veranschlagt. Gerade die Kunst, aber auch die Photographie, zeigen den Körper seit dem späten 18. Jahrhundert häufig fragmentarisiert. Dabei ist der „zerstückelte Körper" häufig als eine Metapher aufzufassen, die den Verlust von Einheit und Kohärenz in der Welterfahrung und Weltaneignung paraphrasiert – was als eines der konstituierenden Merkmale für die moderne Disposition schlechthin aufgefasst wird. Die Ikonographie des zerstückelten Körpers oder

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Zerstückelung des Körpers als grundlegende Praktik des Films, eben der Montage, wird als Bild im Horrorfilm doppelt sichtbar: einmal in den filmspezifischen Verfahren, die beispielsweise die Hand mit dem Messer, die schreckensgeweiteten Augen oder den abgeschlagenen Kopf einzeln in einer großen Einstellung zeigen, sodann aber auch in dem Motiv des zergliederten Körpers, das immer wieder vom Genre aufgegriffen wird. Dabei lässt sich bezüglich dieser Motivik seit den 70er Jahren eine Intensivierung beobachten:

„[…] the Hollywood feature film, cinema, has involved itself increasingly in violence of the body in film: the body cut, sawn, rent, dismembered."[245]

Der Film wird also als das Körpermedium schlechthin erachtet, das die Materialität des Körpers lebensnah oder übersteigert und besonders wirkungsmächtig repräsentiert.[246] Dabei zeichnet sich dieser Inszenierungsprozess durch eine Codierung des Körpers aus, der mit disparaten Bedeutungen aufgeladen wird, wie beispielsweise im Fall des monströsen oder toten Körpers im Horrorfilm. Diese Beobachtungen leiten nun zu dem zweiten Themenfeld über, dem der Köperbilder im Film.

In dieser Arbeit wird eine solche Fragestellung auf die Analyse der Körperbilder des neueren Horrorfilms eingegrenzt, eine umfassendere Untersuchung kann hier nicht geleistet werden. Im Hinblick auf die oben dargestellten Aspekte der aktuellen Körperdiskussionen ist es allerdings unumgänglich, zumindest punktuell aufzuzeigen, wo sich Schnittstellen zwischen den Beobachtungen der Körperdebatte und der Darstellung von Filmkörpern aufzeigen lassen. Dass sich die diagnostizierte Verunsicherung über die Rolle und Funktion des Körpers sowie über den Status von Körperlichkeit überhaupt als Hintergrundfolie für eine Lektüre der Körperbilder des Films aufspannen lässt, und zwar besonders der des Horrorfilms, ist eine der Voraussetzungen für die hier angestrebte Untersuchung. Und gerade das oben aufgezeigte, spe-

amputierten Körperteils wird dabei als ein Ausdruck aufgefasst, der die desintegrativen Effekte verhandelt, die die spezifisch moderne, zergliederte und diskontinuierliche Erfahrung in einer verwandelten sozialen, politischen, städtischen Umwelt auslöst. S. Linda Nochlin: The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity. Zur Korrosion kohärenter Erfahrungszusammenhänge im Zuge der Umbrüche im 19. Jahrhundert s. auch Lorenz Engell: Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte, S.14-23; Lorenz Engell: Bewegen beschreiben. Theorie zur Filmgeschichte, S. 7-67.

245 Steven Heath: Questions of Cinema, S. 185. Der Autor konstatiert zudem, dass sich die Gewalt des Films vornehmlich gegen den weiblichen Körper richtet. Die Fragmentarisierung des Körpers als Topos des Schreckens ist durchaus als Konstante in der Filmgeschichte aufzufassen – bereits im frühen Film wird beispielsweise das Motiv der Enthauptung vielfach inszeniert, wie in den Filmen *Execution of Mary, Queen of Scots* (Edison, 1895) oder *Beheading of a Chinese Prisoner* (Sigmund Lubin, 1900).

246 Der Versuch des Films, physische Präsenz somatisch erfahrbar zu inszenieren, wird dabei auch in den Kontext der bereits behandelten Praktiken gestellt, die versuchen, der Entfremdung des Körpers durch eine Fokussierung auf physisches Erleben entgegenzuwirken. Marcus Stigleggger: Zwischen Konstruktion und Transzendenz. Versuch zur filmischen Anthropologie des Körpers, S. 21ff.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zifisch moderne Verhältnis zum Körper, das von Infragestellung, Zurückdrängung und Ängsten, aber auch von nachdrücklicher Aufwertung gekennzeichnet ist, lässt sich für eine Untersuchung der Körperdarstellungen im Film fruchtbar machen. Besonders in Bezug auf die oben dargelegte Tendenz zur „Entkörperlichung" in der Gesellschaft der Moderne, an der die spezifische Position des Körpers und die Körperpraktiken dieser Gesellschaft ablesbar werden, lässt sich nämlich konstatieren, dass das Kino darauf mit gegensätzlichen Verfahren reagiert.[247] Einerseits wird das Schwinden des Körpers im Film fortgeschrieben, andererseits wird es zum Ausgangspunkt einer Schreckensvision und schließlich werden auch Gegenbilder dazu entworfen. So zeigen Filme wie *Body Snatchers* (Abel Ferrara, 1994), *The Terminator* (James Cameron, 1984) und *Terminator 2 – Judgement Day* (James Cameron, 1990) oder *The Matrix* (Larry und Andy Wachowski, 1999) einen Körper, der von tief in ihn hineingreifenden Techniken besetzt wird, die ihn fremd und seelenlos werden lassen. Die Maschinen und die Computer, von denen der Körper umgeben ist und auf deren Bedienung hin er zugerichtet wird, überschreiten im Film die Körpergrenze und wuchern in ihn hinein. Die Techniken ergreifen vom Körper Besitz und entfremden ihn. In diesen Körperbildern wird die Angst um die Identität und Integrität des Körpers sichtbar, die vor dem Hintergrund der oben aufgezeigten Körpertechniken der Moderne begreiflich wird. Gleichzeitig wird gerade in *The Matrix* thematisiert, dass Körperlichkeit immer nur eine vorgestellte und imaginierte ist. Dass sie als ein illusionäres, tückisch manipuliertes Konstrukt entlarvt werden kann, ist der Ausgangspunkt dieses Films – aber auch ein Potential, aus dem die Protagonisten eine Möglichkeit für das Überleben gewinnen können. Filme wie *Bladerunner* (Ridley Scott, 1982), *Total Recall* (Paul Verhoeven, 1990) oder der Manga-Animationsfilm *Ghost in the Shell* (Mamoru Oshii, 1995) verhandeln schließlich die Ängste, die entstehen, wenn, wie oben dargestellt, die Konzeptionen des Menschlichen, der leiblich verfassten Identität überhaupt, brüchig werden. Alle Filme thematisieren auf unterschiedliche Weise die instabil oder sogar hinfällig gewordene Demarkationslinie zwischen Mensch und Maschine. Das beunruhigende Potential dieser Thematik erschöpft sich aber durchaus nicht in der Vorstellung von der Erzeugung eines künstlichen Menschen, vielmehr liegt es in der Ununterscheidbarkeit von Mensch und künstlicher Maschinen-Kreatur begründet, die ihm nicht nur äußerlich täuschend gleicht, sondern auch Bewusstsein und Autonomiebestrebungen entwickelt. Dabei wird der Automatenmensch, der *Replicant* oder *Cyborg*, gerade in dem Moment menschlich, indem er Erinnerungen, Lernfähigkeit, Überlebenswillen und Identität entwickelt, die die bisherigen Konzeptionen des Menschlichen der Maschine oder dem künstlichen Organismus grundsätzlich absprechen.[248] Die Frage, was die menschliche, leiblich verfasste Identität in Abgrenzung zum künstlichen, intelligenten Organismus letztlich auszeichnet, lassen zumindest *Blade Runner* und *Ghost in the Shell* unbeantwortet. Damit konstatieren sie eine vergleichbare Verunsicherung,

247 Bärbel Tischlederer: Entkörperlichung, Whiteness und das amerikanische Gegenwartskino, S. 82.

248 S. zum Themenbereich des künstlichen Menschen, den damit verknüpften Ängsten und Phantasmen u.a. Forest Pyle: Making Cyborgs, Making Humans: Of Terminators and Blade Runners; Rolf Aurich, Wolfgang Jacobsen, Gabriele Jatho (Hg.): Künstliche Menschen, manische Maschinen, kontrollierte Körper.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wie sie auch in der Debatte um Körperidentitäten sichtbar wird. Die Auflösung der traditionellen Differenzsetzungen wie fremd/vertraut oder lebendig/künstlich wird hier zum Hintergrund für beunruhigende Zukunftsszenarien.

Auch im Kunstkino werden Konzeptionen von Körperlichkeit verhandelt, so wie sie oben skizziert worden sind: *The Pillow Book* (Peter Greenaway, 1995/1996) zeigt beispielsweise den Körper als semantisierte Vermittlungsinstanz, als Träger von kulturellen Codes und visualisiert so das Konzept des Körpers als einem Palimpsest, also als einem aus übereinanderliegenden, immer wieder über- und beschriebenen Schichten bestehenden Bedeutungskonglomerat. Hier ist es die Körperhaut, die mit Schriftzeichen bedeckt wird und die als Metapher für die kulturellen Bedeutungen fungiert, die sich immer wieder neu auf und in den Körper einschreiben. Überblendungen, die verschiedene Filmbilder des Körpers übereinanderschichten, heben diesen Aspekt auch auf der ästhetischen Vermittlungsebene hervor. *Beau Travail* (Claire Denis, 1999) dagegen beleuchtet die Instrumentalisierung des Körpers im Militär und zeigt die endlosen Rituale auf, mit und in denen er diszipliniert, zugerichtet und idealisiert wird. Gleichzeitig decken gerade diese Sequenzen genau die Fetischisierung des (männlichen) Körpers auf, die der Film selbst in seinen Körperbildern ausstellt. *Crash* (David Cronenberg, 1995) thematisiert den Körper im Verhältnis zur Prothese: das Eindringen von Fremdtechnologie in den Körper, das in den oben erwähnten Filmen als bedrohliches Moment paraphrasiert wird, wird hier zu einer obsessiven Praktik, die die Grenze von lebendigem Leib und toter Apparatur überwindet und den Körper zum Ausdruck und Ort einer transgressiven Praktik (und Phantasie) macht. Und der Hollywoodfilm *Pretty Woman* (Garry Marshall, 1989) zeigt auf, wie der weibliche "Repräsentationskörper" nach entsprechender Zurichtung zum Ausdruck eines erfolgreichen sozialen Aufstiegs wird. Durch Kleidung, veränderte Haltung, neu erlerntes Ess- und Sprachverhalten wird der Wechsel von der Straßenprostitution in ein gehobenes und respektiertes gesellschaftliches Umfeld ermöglicht. Im Actionfilm gerät dagegen vornehmlich der männliche Körper ins Zentrum der Aufmerksamkeit.[249] In den Verfolgungs- und Kampfszenen des Genres wird besonders die männliche Physis zu einem eindrücklich inszenierten Schauspiel, das über den jeweiligen spektakulären Körpereinsatz hinaus auch hier die Materialität des Körpers zum eigentlichen Thema des Films werden lässt.

„The American action cinema is defined by the spectacular visual display that it offers to its audience, a display within which the body of the hero or heroine functions as a central term."[250]

Das Actiongenre inszeniert den Körper als effiziente und disziplinierte, hochdifferenzierte Maschine, die mittels Zurichtung und Übung über zahlrei-

249 S. dazu Drew Bassett: Muskelmänner. Stallone, Schwarzenegger und die Entwürfe des Maskulinen; Yvonne Tasker: Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema; Rikke Schubart: Passion and Acceleration: Generic Change in the Action Film; Sandra Rausch: Männer darstellen/herstellen. Gendered Action in James Camerons *Terminator 2.*

250 Yvonne Tasker: Spectacular Bodies. Gender, Genre and the Action Cinema, S. 153.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

che Fähigkeiten verfügt und so zu einem Instrument, zu einer Waffe wird. In den gewaltsamen und häufig tödlichen Konflikten des Actiongenres steht der Kampfkörper für die Verteidigung des Seins ein und bildet gleichzeitig dessen stets bedrohten Angriffspunkt – so kann er auch zu einer Metapher für die unhintergehbare Bedeutung von Physis schlechthin werden. Doch auch die Schwäche und Verletzlichkeit des Körpers werden im Actionfilm verhandelt: Schweiß, Erschöpfung und Leiden markieren die Fragilität des physischen Seins und die endliche Verfügbarkeit menschlicher Energie und Vitalität. Hier lässt sich eine Parallele zu den Anliegen des Horrorfilms ziehen, der ebenfalls – wenn auch mit anderen stilistischen Mitteln – Verwundbarkeit und Sterblichkeit des menschlichen Körpers in den Vordergrund rückt. Dass beide Genres, der Actionfilm wie auch der Horrorfilm, häufig in der Rezeption abgewertet werden, lässt sich mithin auch durch diesen nachdrücklichen Rekurs beider Genres auf Körperlichkeit erklären.[251] Durch die Fokussierung auf den Körper wird dieser zu dem Ort, an dem Konflikte ausagiert, territoriale Abgrenzungen verteidigt, existenzielle Situationen der Bedrohung durchlebt werden. Der Kampf als der Topos des Actionfilms schlechthin spiegelt sich immer nur im Körper, in seinem Einsatz, seiner Anspannung, seinem Leiden. Und auch die Bedrohung durch das Unheimliche oder Phantastische zielt immer auf Körperlichkeit, kann an ihr erst sichtbar werden. In der Bedrohung durch das Phantastische und durch den Kampf steht immer der Körper auf dem Spiel.[252]

Andererseits suchen zahlreiche neuere Filme den Körper als Träger von Authentizität und Natürlichkeit zu inszenieren – und rücken ihn dabei ins Zentrum einer Aufmerksamkeit, die die in der Körperdiskussion aufgezeigte Skepsis an der unvermittelten Gegebenheit des Physischen wieder umzukehren scheint. Hier lässt sich also eine gegenläufige Tendenz in den Körperbildern des (Gegenwarts)Kinos ausmachen, die sich zudem gegen die von den Körperdiskussionen konstatierte Entfremdung vom Körper in der Gesellschaft der Moderne zu wenden scheint. In vielen neueren Filmproduktionen ist das Anliegen, „natürliche" Körperlichkeit zu inszenieren, ebenso nachweisbar, wie die Versuche, eine solche Körperlichkeit durch narrative Verfahren aufzuwerten. Vermeintliche Natürlichkeit, Instinktsicherheit, Spontaneität und Sinnlichkeit werden in Filmen wie *Titanic* (James Cameron, 1997), *Erin Brockovich* (Steven Soderbergh, 1999) oder *Gattaca* (Andrew Niccol, 1997) einem entfremdeten, überformten, unterdrückten oder künstlich erzeugten, seelenlosen Körper entgegengesetzt und diesem Körperbild gegen-

251 So erklärt Karsten Visarius die Abwertung eines spektakulär inszenierten Actionfilms wie *Face/Off* (John Woo, 1997) durch die Filmkritik mit der „Abwertung des Körpers überhaupt, eine Art Abscheu vor der rohen Physis. Darin bringt sich der Rest des Ressentiments gegen die proletarische Herkunft des Kinos und seine Betonung des physischen Seins zur Geltung. Die Kampfszenen des Kinos zeigen ja den Körper in höchster physischer Anspannung […]. Und sie zeigen auch seine Unzulänglichkeit, seine Hinfälligkeit, seine Defizienz […]" Karsten Visarius: Die vertauschten Köpfe. John Woos Experiment mit dem Actionfilm in FACE/OFF, S. 180.

252 Auch Stigleggler weist darauf hin, dass das Moment der Gewaltsamkeit im Film meist durch und mit dem Einsatz des Körpers inszeniert wird: „[…] neben der Sexualität wird immer wieder die Gewalt im Film als einer der körperlichsten Akte präsentiert". Marcus Stigleggler: Zwischen Konstruktion und Transzendenz. Versuch zur filmischen Anthropologie des Körpers, S. 23.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

über aufgewertet.[253] Denn in diesen Filmbeispielen wird der "natürliche" Körper sowie der direkte und ungestörte Bezug zu ihm zur Grundlage von individueller Handlungsfähigkeit, Emotionalität und unverwechselbarer Individualität erhoben – und darüber hinaus zum Fundament einer sinnlich vermittelten, also „echten" Wahrnehmung, die dem jeweiligen Protagonisten letztendlich zu Überlegenheit und Erfolg verhilft oder ihn zumindest positiv von seinem Umfeld abhebt. Somit wird der Körper in diesen Filmen zu einer Instanz erhoben, auf der sich Identität und Individualität erst entfalten können. Wenn er hier als Ausdruck von individuellem Charakter verhandelt wird, ist daran besonders auffällig, dass ihm gerade diese Eigenschaften zur gleichen Zeit in der Körperdebatte gänzlich abgesprochen oder zumindest problematisiert werden. Anhand der Beispiele zeigt sich bereits, dass für das aktuelle Kino zwei gegenläufige Tendenzen in der Darstellung des Körpers zu konstatieren sind, nämlich „Entkörperlichung und Körperaufwertung".[254] Die auffallend akzentuierte Präsenz des Körpers im zeitgenössischen Kino sucht dabei einem kulturellen Entkörperlichungsprozess zumindest teilweise entgegenzusteuern, kann diesem aber nichts entgegensetzen.[255] Zudem ist zu bedenken, dass auch und gerade der Film Prozesse der Semiotisierung des Körperlichen vorantreibt und verfestigt.

253 S. dazu Bärbel Tischlederer: Entkörperlichung, Whiteness und das amerikanische Gegenwartskino; Dies.: Zur Aufwertung des Körpers im Film. Tischlederer plausibilisiert diese These anhand einer Analyse von *Titanic* und *Erin Brockovich*. In *Titanic* werden Eigenschaften wie Fähigkeit zu Gefühlen und Vitalität den europäischen Auswanderern aus der Unterschicht zugeordnet, die, wie der Film suggeriert, am Ende der Reise zu Mitgliedern einer amerikanischen, „freien" und demokratisierten Gesellschaft werden können. Diese Eigenschaften werden als die Mittel dargestellt, mit denen sich Glücks- und Freiheitsansprüche der Auswanderer umsetzen lassen. Körperkontrolle, Entfremdung vom Leib, Unterwerfung und Disziplinierung des Somatischen werden dagegen in *Titanic* zu Merkmalen einer buchstäblich dem Untergang geweihten Epoche und der aristokratischen Gesellschaftsschicht erhoben. S. 205-238.

254 Bärbel Tischlederer: Entkörperlichung, Whiteness und das amerikanische Gegenwartskino, S. 60.

255 Ebd., S. 248.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839406339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

III. Der Horrorfilm

III.1. Zur Problematik des Genrebegriffs

Eine Untersuchung, die sich mit Konzeptionen des Körpers und mit Körperbildern im Horrorfilm beschäftigt, setzt zunächst einmal einen Korpus von Filmen voraus, die sich unter dem klassifizierenden Begriff „Horrorfilm“[256] subsumieren lassen. Von der Annahme, dass sich ein solcher, noch zu bestimmender Filmkorpus als Untersuchungsgegenstand voraussetzen lässt, geht auch diese Arbeit aus. Allerdings sei gleich darauf hingewiesen, dass der Gattungsbegriff „Horrorfilm“ in diesem Arbeitskontext als eine Art Hilfskonstruktion benutzt wird, die sich für diese – begrenzte – Untersuchung als sinnvoll und praktikabel erwiesen hat, dass aber für die hier vorgenommene Konturierung des Filmfeldes keine allgemeine Gültigkeit beansprucht wird. Den Versuch, eine Filmgattung, hier den Horrorfilm, grundsätzlich und umfassend zu bestimmen, kann und will diese Arbeit nicht leisten – abgesehen davon, dass ein solches Unterfangen ohnehin erhebliche theoretische Schwierigkeiten mit sich führt. In diesem Zusammenhang soll im Folgenden kurz auf die seit den 1960er Jahren besonders im Rückgriff auf das klassische Hollywood-Kino erfolgten Bestimmungen des Begriffs „Genre“ hingewiesen werden, sowie auch auf die mit diesem Begriff einhergehende erhebliche Problematik[257].

Die Kategorisierung von Filmen in verschiedene Genres ist ein seit der frühen Filmgeschichte praktiziertes Verfahren, und zwar im Bereich der Produktion (Genreimage) wie auch der Rezeption (Genrebewusstsein des Publikums) von Filmen. Allerdings fragt erst die frühe Genredebatte[258] nach den Prämissen des Begriffs und den Konsequenzen, die er aufwirft, einerseits, und nach den Möglichkeiten der Klassifikation von Filmgenres andererseits. Die Filmtheorie definiert Filmgenres zunächst anhand der wiederholten und/oder standardisierten Anwendung von ikonographischen oder narrativen Merkmalen und Motiven, i.e. anhand formaler, filminterner Kriterien.[259] Fil-

256 Zum Genre Horrorfilm, seiner Geschichte und seinen Motiven existiert eine Fülle von Literatur, von der in dieser Arbeit nicht alles berücksichtigt werden konnte.

257 S. dazu Peter Hutchings: Genre Theory and Criticism; Steve Neale: Genre; Barry Keith Grant: The Film Genre Reader II.

258 Die ersten Erörterungen, die das Thema Genre grundsätzlich fokussieren, entstehen in den 1950er Jahren, hauptsächlich in Frankreich. Steve Neale: Genre and Hollywood, S. 10f.

259 André Bazin: Der Western oder: Das amerikanische Kino par excellence; André Bazin: Die Entwicklung des Western. „Klassische“ Hollywood-Genres, wie Western, Gangsterfilm oder Melodrama werden häufig als Beispiele für die Ausbildung von Genres überhaupt und ihrer spezifischen Merkmale verwendet.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

me, die einem Genre angehören, müssen nach diesen Klassifikationsprämissen in ihrer Organisation einer spezifischen Konfiguration von Motivik, Ikonographie und Narration entsprechen:

„[…] in order to be recognized as a genre, films must have both a common topic […] and a common structure, a common way of configuring that topic. Even when films share a common topic, they will not be perceived as members of a genre unless that topic systematically receives treatment of the same type.“[260]

Genre als Kategorie setzt sich somit aus einem Korpus von Filmen zusammen, die eine Reihe von Merkmalen teilen, wobei diese gleichzeitig die Vorlage für weitere Filme bilden. Genres werden also als Filmklassen aufgefasst, die bestimmten invarianten und formalen Kriterien genügen. Die Relation zwischen dem einzelnen Film und dem Genre, dem er zugeschrieben wird, lässt sich demnach auch als eine Relation zwischen *type* und *token* beschreiben, zwischen einem allgemeinen Schema oder Muster und seiner jeweiligen, aktualisierten Konkretisierung oder Artikulation.[261] Allerdings birgt diese Genreauffassung die Problematik, in einen Zirkelschluss zu geraten. Die normative Zuschreibung eines Konglomerats an Merkmalen, die ein Filmgenre als Untersuchungsgegenstand erst konstituiert, um es dann anhand derselben Kriterien zu analysieren, sei, so die Kritik an der frühen Genredebatte, eine tautologische Definition. So werde ein Korpus von Filmen vorausgesetzt, der ein bestimmtes Genre bildet – dieses bedarf aber einer Definition, die nun genau aus der Gruppe von Filmen extrahiert wird, die eben diesem Genre angehören.

„To take a genre such as a „Western“, analyse it and list its principle characteristics, is to beg the question that we must first isolate the body of films which are „Westerns“. But they can only be isolated on the basis of the „principal characteristics“ which can only be discovered from themselves after they have been isolated.“[262]

Die Konzeptualisierung von Genre als einem Prozess eröffnet dagegen die Möglichkeit, diese statische und ahistorische Definition beschreibungsadäquat zu erweitern. Gerade durch Variation oder sukzessive Modifikation bestehender Genrekonventionen bilden sich neue Genres aus. Zudem differenzieren sich Genres auch „intern“ aus, wodurch mitunter erhebliche Verschiebungen in der Motivik und ihrer Repräsentation entstehen.

„Genres are not just *post facto* categories, then, but part of the constant category-splitting/category-creating dialectic that constitutes the history of types and terminology.“[263]

260 Rick Altman: Film/Genre, S. 23.
261 Ebd., S. 18f.
262 Andrew Tudor: Theories of Film, zitiert nach Peter Hutchings: Genre theory and criticism, S. 66f. S. dazu auch Jörg Schweinitz: „Genre“ und lebendiges Genrebewußtsein. Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft, S. 106f.
263 Rick Altman: Film/Genre, S. 65.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Auffassung von Genre als einem ständigen Prozess der Erweiterung und Modifikation einerseits, sowie andererseits die Annahme der fortschreitenden Genese neuer Genres ist allerdings ohne den Bezug zum Aspekt der (Film)Produktion kaum denkbar. Daher beziehen die Bestimmungsversuche seit den 1970er Jahren zunehmend den Produktionsmodus in die Genrediskussion ein. Sie weisen darauf hin, dass sich die standardisierte, formelhafte Verwendung ikonographischer Elemente und die thematische Uniformität in bestimmten Filmgruppen immer in einem konkreten, historischen Kontext ausbilden, also innerhalb einer spezifischen ökonomischen Struktur und ihrer Produktionsverfahren – wie beispielsweise innerhalb des Studio-Systems im Hollywood der 1930er und 1940er Jahre. Dieser Ansatz lokalisiert die genrekonstituierenden Merkmale nicht nur in den innerfilmischen Eigenschaften, also innerhalb des filmischen Textes, sondern bezieht die Bedingungen und Ziele der filmexternen Produktionsebene in die Erörterung des Begriffs ein. Schließlich heben folgenreiche Bestimmungsversuche der 1970er und 1980er Jahre als drittes Kriterium das Genrebewusstsein hervor, also die durch die Rezeption von Filmen ausgebildeten Erwartungen und das filmkulturelle Wissen des Publikums. Die kulturell geprägten Aneignungsverfahren des Zuschauers schließen die Produktions- und die Rezeptionsebene aneinander an. Es lassen sich nun drei – interagierende – Ebenen differenzieren, auf denen ein Genre sich konstituiert:

„The master image for genre criticism is the triangle composed of artist/film/audience. Genres may be defined as patterns/forms/styles/structures which transcend individual films, and which supervise both their construction by the filmmaker, and their reading by an audience.“[264]

Genrebewusstsein ist somit als eine kulturelle Aneignung und Verhandlung von Filmen zu verstehen, die wiederum Genres konstituiert – als eine Form des kulturellen Konsenses, der historisch wandelbar und flexibel ist und der durch die Filmproduktion gleichzeitig bedient und gefestigt wird. Durch seine historische Instabilität hält das Genrebewusstsein andererseits die Filmindustrie dazu an, sich beständig an ihm neu auszurichten und zu modifizieren.[265]

Die spätere Genredebatte problematisiert die Fokussierung der Genreforschung auf den Hollywoodfilm, die die Filmgenrebildung in anderen Kultu-

264 Tom Ryall: Teaching through Genre, S. 27f.

265 Allerdings zeigt sich hier auch eine gegenläufige Bewegung: Um diesen zunehmenden Ausdifferenzierungsprozess zu steuern und einzugrenzen, unterstützt und erzeugt die Filmindustrie wiederum die Herausbildung von Genres. Somit wird Genrebeschreibung mit Irmela Schneider (auch) als eine „Form von Selbstbeschreibung des Filmsystems“ lesbar, die auf die Einschränkung von Diversifikationsprozessen abzielt: „Selbstbeschreibungen eines Systems stellen einen konstitutiven Faktor dar, um die Einheit und Identität eines Systems zu sichern und zu stabilisieren.“ Irmela Schneider: Genre, Gender, Medien. Eine historische Skizze und ein beobachtungstheoretischer Vorschlag, S. 24.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ren[266] oder generische Strukturen in Autorenfilmen ausklammert, sowie die statische und ahistorische Definition von Filmgenres.[267] Darüber hinaus wird auch zugestanden, dass ein Filmgenre in seiner äußeren Kontur bis zu einem gewissen Grad immer unscharf bleibt, da – gerade zeitgenössische – Filme meist Elemente diverser Genres miteinander verweben und/oder auf filmexterne Genres aus Literatur oder Kunst verweisen. Zudem verändern sich Filmgenres, bilden Subgenres oder kommen zum Stillstand[268], wobei sich dieser Wandel in Interaktion mit den Entwicklungen in dem jeweiligen sozialen, ökonomischen und politischen Kontext vollzieht, in dem sie entstehen. Filmgenres lassen sich also nicht ausschließlich immanent, sondern immer nur im Vergleich zu anderen Filmgenres definieren.[269] Ein spezifisches Filmgenre ist nicht als ein statischer und homogener Korpus von Filmen mit scharf gezogenen Abgrenzungslinien aufzufassen, sondern als eine Gruppe von Filmen in einem Klassifikationssystem verschiedener Filmfelder, die sich gegenseitig ausschließen oder überlagern.

266 Wie beispielsweise den japanischen Samurai-Film, den Hongkong Schwertkampf-Film oder das indische Melodrama mit seinen charakteristischen Musik- und Tanzeinlagen.

267 Aktuelle Beiträge zur Genredebatte untersuchen zudem die Reziprozität von Genres und den von ihnen inszenierten Geschlechteridentitäten. Geschlechterrollen werden demnach genrespezifisch inszeniert (als Beispiel lässt sich die Inszenierung der Femme fatale im *film noir* anführen oder die spezifische Modellierung des Helden im Actionfilm), genau diese Inszenierung und Konzeption von Geschlechteridentitäten (und/oder -stereotypen) konfiguriert wiederum Genres. Vgl. dazu die Beiträge in Claudia Liebrand, Ines Steiner (Hg.): Hollywood Hybrid. Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film.

268 Oder werden *a posteriori* ausgebildet, d.h. ein Genrebegriff wird erst nachträglich auf eine Gruppe von Filmen appliziert, wie im Fall des *film noir*, der von der französischen Filmkritik der späten 1950er und 1960er Jahre retrospektiv als Filmgenre konstruiert wird. Robert Stam: Text and Intertext. Introduction, S. 150. Gerade am *film noir* hat sich eine langlebige Debatte entzündet, ob dieser als Stil, Schule, Zyklus oder Bewegung aufzufassen sei. Der Begriff *film noir* ist somit ein Schlüsselbegriff der Filmgeschichte und -theorie. S. dazu Burkhard Röwekamp: Vom film noir zur méthode noire. Eine Evolution filmischer Schwarzmalerei; Paul Schrader: Notes on film noir.

269 Ein weiterer Ansatz innerhalb der Genredebatte, der an dieser Stelle nur erwähnt werden kann, führt einen strukturell-anthropologischen Aspekt in die Diskussion ein: Genres fungieren hier als modernisierte und popularisierte Form des Mythos. Da die Mythenbildung im Wesentlichen von invarianten, daher beschreibbaren Bedürfnissen des jeweiligen sozial-kulturellen Kontexts bestimmt wird, erfüllen auch Genres – als populäre Analogien zum Mythos – eine entsprechende Funktion. Das Genre verhandelt soziale und kulturelle Konflikte, die in einer Kultur bestehen. Die spezifische Ikonographie und Narration des Genres fließen zusammen, um eine – imaginäre – Auflösungsmöglichkeit der jeweiligen Konflikte anzubieten. Somit zeigen sie soziale Widersprüche und Gegensätze auf und/oder ebnen sie ein. Dabei hängt die erfolgreiche Verhandlung von Konflikten in generischen Narrationen davon ab, wie schwer der Konflikt ist und ob das Genre flexibel genug ist, auch auf veränderte Haltungen und Erwartungen zu reagieren. S. dazu auch Thomas Schatz: The Structural Influence: New Directions in Film Genre Study.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

„[genres] do not exist by themselves; they are named and placed within hierarchies or systems of genres, and each is defined by reference to the system and its members."[270]

Zusammenfassend lässt sich bereits festhalten, dass Filmgenres als wandelbare und diversifizierte Strukturen aufgefasst werden können, die sich innerhalb eines gegebenen kulturellen, historischen und ökonomischen Kontexts (und durch diesen) prozessual herausbilden und modifizieren. Gleichzeitig erfüllen sie eine „regulierende Funktion zwischen Produzent und Rezipient"[271], d.h. sie stellen einen Verhandlungspunkt dar, der Erwartung und Bewusstsein des Publikums und die Strategien der Filmindustrie immer wieder neu aneinander ausrichtet. Die ästhetischen und formalen Definitionskriterien zur Genrebestimmung müssen also durch die Bezugnahme auf die kontextuellen Prämissen sowie auf die Aneignung von Filmgenres durch das – jeweils historisch und kulturell differenzierte – Publikum ergänzt werden. Filmgenres lassen sich also als ein polyvalentes System von prospektiv wie reziprok agierenden Konventionen, Produktionsverfahren und Aneignungsformen beschreiben:

„[…] as systems of orientations, expectations and conventions that circulate between industry, text and subject."[272]

So soll, infolge des oben dargelegten, der Horrorfilm nur im weitesten Sinn als Genre verstanden werden, d.h. als ein offenes, vielfältiges Feld von Filmen, dessen Bedeutung in der Rezeption in einem bestimmten, also begrenzten, kulturellen und historischen Kontext entsteht. Inwiefern kann also – die Problematik des Begriffs mitbedacht – vom Untersuchungsgegenstand Horrorfilm die Rede sein und wie lässt sich dieser Untersuchungsgegenstand eingrenzen und umschreiben? Eine kurze Darstellung der filmtheoretischen Bemühungen um die Klärung des Gattungsbegriffes „Horrorfilm" soll dem Begriff eine erste Kontur verleihen.

III.2. Versuch einer Klassifikation des Horrorgenres

Die Versuche, eine Bestimmung des Horrorfilms vorzunehmen, lassen sich zunächst etwas vereinfacht in folgende Bereiche aufteilen: in eine Ästhetik des Horrorfilms, die ihn als Stilprinzip auffasst, in eine Wirkungsästhetik, die gerade die Rezeption des Horrorfilms in den Mittelpunkt ihrer Aufmerksamkeit stellt, und in einen ideologiekritischen Ansatz, der seine Thematik und seine spezifische Repräsentationsform daraufhin untersucht, ob sie bestehende Macht- oder Diskursformationen reproduziert und damit affirmiert, wie es beispielsweise die feministische Erörterung des Horrorfilms im Hinblick auf

270 Ralph Cohen: History and Genres, zitiert nach Steve Neale: Questions of Genre, S. 168.
271 Jörg Schweinitz: „Genre" und lebendiges Genrebewußtsein, S. 106.
272 Steve Neale: Genre, zitiert nach Peter Hutchings: Genre theory and criticism, S. 72.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Geschlechterrollen vornimmt. Allerdings überlagern sich die genannten Aspekte häufig – wie in den im Folgenden erörterten Ansätzen beobachtet werden kann.

Hier sei zunächst auf die Bestimmungen eingegangen, die den Horrorfilm anhand eines Stilprinzips, also eines ästhetischen Prinzips, als Genre einzugrenzen versuchen. Dabei wird der Horrorfilm über seine Thematik und seine Motive definiert. Die durchaus bestehende Diversifikation seiner narrativen Strukturen und seiner Motivik wird durch Definitionsbemühungen, die versuchen, immer wiederkehrende Handlungsschemata zu extrahieren, allerdings mitunter eingeebnet.

„Der Horrorfilm thematisiert die Bedrohung des oder der Protagonisten durch einen Gegner, der entweder selbst übernatürlicher (im Sinne von: mit (natur)wissenschaftlichen Kausalitätskonstruktionen nicht erklärbarer) Herkunft oder das Werkzeug eines übernatürlichen Wesens ist, mit dem Ziel, bei dem Rezipienten ein Gefühl der Angst zu erzeugen."[273]

Zwar kann dieser Definitionsversuch nicht alle Unklarheiten bezüglich einer Eingrenzung des Genres beseitigen, aber er zeigt bereits zwei wesentliche Kriterien für den Horrorfilm auf, auf die auch andere Bestimmungen zurückgreifen: Eine Narration, die erstens die (noch nicht näher bestimmte) Kategorie des Übernatürlichen oder Phantastischen in ihr Zentrum stellt und die – zweitens – Angst generieren soll, womit auch die Ebene der Rezeption zumindest vage umfasst wird.

„[…] films in which terror is the principal ingredient and *raison d'être*; in which such terror is bound up with fantasy elements of various kinds, with metaphysical uncertainties, with shivers from beyond; and which has at its centre beings that exist in the limbo between man and demon, animal and man, the terrestrial and the galactic, life and death."[274]

Diese Akzentuierung kann stellvertretend für eine ganze Reihe von Bestimmungsversuchen stehen, die mit inhaltlichen Abgrenzungskriterien arbeiten und dabei gerade das Moment des Übernatürlichen oder Phantastischen[275] hervorheben:

„Das wichtigste Kriterium im Horrorfilm ist die Bedrohung des Protagonisten durch etwas Widernatürliches, Fremdes, das in seine normale Alltagswelt einbricht und – obwohl für ihn unvorstellbar – mit der Zeit als vorhanden akzeptiert werden muß."[276]

273 Frank Hofmann: Moderne Horrorfilme, S. 19.
274 S. S. Prawer: Caligari's Children. Film as Tale of Terror, S. 38.
275 „[…] Horror soll diejenige Klasse von Erlebnisweisen bezeichnen, in denen ein Subjekt aus inneren und äußeren Gründen einem gefährdenden, unsagbaren Anderen ausgeliefert, bzw. mit ihm verbunden ist und dieser Gefährdung nicht entfliehen kann." Thomas Wegner: Die psychologische Funktion des Horrors, S. 15.
276 Martina Lassacher: Der Horror, wie er in die Welt kam. Einleitende Bemerkungen zu einem umstrittenen Genre des Films, S. 5.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Das Kriterium des Übernatürlichen oder Unvorstellbaren fungiert als Abgrenzungsparameter zu denjenigen anderen Filmgenres, die ebenfalls angsterzeugende Momente erhalten und/oder Blutiges, Grauenhaftes oder Unvorstellbares inszenieren, wie (manche) Kriegsfilme, Science Fiction[277], Psycho-Thriller oder Serial-Killer-Filme. Dabei heben viele Definitionsversuche als das zentrale Element des Horrorfilms das Motiv vom „Halbwesen" oder phantastischen Wesen hervor, aus dem sich die Abgrenzung des Genres zur Science Fiction oder zum Psycho-Thriller gewinnen lässt:

„Als den zentralen Mythos des Horror-Genres erachten wir den Mythos vom Halbwesen […]. Dieser Mythos realisiert sich in einem Klima des Phantastischen, das durch Bedrohlichkeit und die Unerklärbarkeit der Erscheinungen charakterisiert ist."[278]

In der etwas schematischen, aber plausiblen Herausarbeitung zentraler Narrationsmerkmale des Horrorfilms gründen die hier aufgeführten Definitionsversuche auf den schon früh von Robin Wood vorgelegten Ansatz, der den Ausgangspunkt ernsthafter theoretischer Bemühungen um das zuvor eher vernachlässigte Horrorgenre darstellt:

„[…] normality is threatened by the Monster. […] Although simple, the formula provides three variables: normality, the Monster, and crucially, the relationship be-

277 Die Nähe von Science Fiction und Horror – im dem Sinn, dass beide Genres eskapistische Repräsentationen des Irrealen und des Anderen seien – wird hervorgehoben in Kim Newman (Hg.): Science Fiction/Horror. A Sight and Sound Reader. In einer Genre-Hybridisierung wie *Alien* (Ridley Scott, 1979) werden in der Tat Überschneidungen in Thematik und Ikonographie evident, dennoch können die Differenzen zwischen den Genres nicht eingeebnet werden. So ist die Science Fiction im Diskurs des Technischen verortet und führt zudem die Tradition der Utopie fort – beides Aspekte, die im Horrorfilm im Allgemeinen nicht anzutreffen sind.

278 Georg Seeßlen; Claudius Weil: Kino des Phantastischen, S. 9. Elmar Reß legt eine auf Seeßlen und Weil basierende, vergleichbare Deutung des Horrorfilms als „Mythos vom Halbwesen" vor. Er unterscheidet sechs Erscheinungsformen des „Halbwesens" (Lebend-Tote, Tiermenschen, Doppelgänger, den Teufel usf.), die Eingang in den Horrorfilm gefunden hätten. Elmar Reß: Horrormotive im Film, S. 32f. Auch Russel bezeichnet das Monster als das konstituierende Element des Horrorgenres. Er versucht, die verwirrende Vielfältigkeit der Monstren in einer nahezu zoologischen Taxonomie überschaubar werden zu lassen. S. David J. Russel: Monster Roundup. Reintegrating the Horrorgenre. Ebenso identifiziert Tudor das bedrohliche Wesen als den Mittelpunkt der Horrornarration, wobei dieses zwar meist als ein phantastisches Wesen erscheint, aber auch „weltlicher" Natur sein kann: „The nub of the horror-movie, then, is the threatening creature which serves as the major focus for the narrative. Beyond that, both the source of monstrous threat and the nature and character of those who combat it are foregrounded to varying degrees." Andrew Tudor: Monsters and Mad Scientists. A Cultural History of the Horror Movie, S. 19. Zu den monströsen Wesen des Horrorfilm s. auch Herbert M. Hurka: Filmdämonen.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tween the two. […] It is the third variable, the relationship between the normality and the Monster, that constitutes the essential subject of the Horrorfilm."[279]

Während der Begriff des Übernatürlichen oder Phantastischen in den oben zitierten Definitionen zunächst unbestimmt bleibt, unternimmt Wood in seinem einflussreichen Aufsatz den Versuch, die genrekonstituierenden Kategorien zu konkretisieren. Normalität ist für Wood ein „ideologisch" (und nicht inhaltlich) zu erschließender und daher auch historisch und kulturell bedingter Begriff. Er bezeichnet im Hinblick auf den Horrorfilm die Affirmation und/oder Adaption jeweils gesellschaftlich bestehender, dominierender Normvorstellungen durch filmische Narration und Repräsentation.[280] Die Kategorie des Monsters ist dabei der Normalität antagonistisch entgegengesetzt, d.h. sie bezeichnet einerseits alles – jedes Wesen, jedes Phänomen, jede Handlung –, was diese Ordnung überschreitet und gefährdet, sowie andererseits all das, was von ihr verworfen und ausgeschlossen wird. Wenn das Monster nach Wood Vorstellungen von Andersartigkeit oder Abweichung – phantastisch verzerrt – repräsentiert, zeigt es damit gleichzeitig also das gesellschaftlich Ausgegrenzte oder Verdrängte auf. Sein bedrohlicher und grauenerregender Charakter resultiert aus einer Abweichung von der sozialkulturell determinierten Vorstellung von Normalität, die es durch seine Existenz zu revozieren scheint.[281] An diesem Punkt wird die inhaltliche Analyse des Horrorgenres mit einem kulturkritischen und einem psychoanalytischen Ansatz verbunden, da Wood hier auf ein Modell von kulturell und gesellschaftlich generierten Verdrängungs- und Unterdrückungsmechanismen zurückgreift.[282] Woods Thesen sind mittlerweile erweitert worden: Das Monströse repräsentiert demnach weniger oder nicht nur die gesellschaftlich kanalisierte, kontrollierte und unterdrückte Abweichung als vielmehr die beunruhigende Infragestellung von Geschlecht und körperlich verfasster Identität wie auch die grenzüberschreitenden Momente ihrer partiellen Auflösung.

„The horror genre as traditionally defined, as the expression of repressed sexuality, is defunct, and postmodern horror has been energized by something else. Sexual

279 Robin Wood: An Introduction to the American Horror Film, S. 117f.

280 Nachdrücklich hebt Wood hervor, dass er den Begriff der Normalität neutral, also ohne Wertung verwende. Er definiert Normalität als „conformity to the dominant social rules". Der Horrorfilm, so Wood, formuliere eine invariante, konstante Konzeption von Normalität: „the heterosexual monogamous couple, the family, and the social institutions (police, church, armed forces) that defend them." Ebd., S. 118. Zu vergleichen ist die Position Tania Modleskis, die beobachtet, dass im modernen Horrorfilm häufig Schule oder Familie Ziel von Angriffen würden. „Many of these films are engaged in an unprecedented assault on all that bourgeois culture is supposed to cherish – like the ideological apparatuses of the family and the school." Tania Modleski: The Terror of Pleasure. The Contemporary Horror Film and Postmodern Theory, S. 158.

281 Daher bezeichnet Wood das Monster im Horrorfilm auch als „return of the repressed." Robin Wood: An Introduction to the American Horror Film, S. 115.

282 So geht Wood im Rückgriff auf Horowitz von zwei verschiedenen Formen der (gesellschaftlichen) Unterdrückung aus, der *repression* und der *oppression*. S. dazu auch Annette Brauerhoch: Die gute und die böse Mutter. Kino zwischen Melodrama und Horror, S. 139ff.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

terror has become part of a much larger anxiety about gender, identity, morality, power and loss of control, […]. The Films of David Cronenberg, David Lynch, and Neil Jordan use a cross-disciplinary, gender-subverting body discourse for psychosexual issues.“[283]

Das angsterzeugende Moment des Horrorfilms liegt nach diesen Prämissen also in der Destabilisierung oder Überschreitung kultureller Ordnungen und Grenzziehungen. Die Differenzsetzung von Normalität und Monster und die zwischen diesen Kategorien errichtete Demarkationslinie lässt sich auf die narrative Struktur des Horrorfilms übertragen, die somit als „System von Beziehungen“ zwischen „Monster“ und „Normalität“ lesbar wird.[284] Denn in der – wie auch immer gearteten – Normalität mögen sich zwar die sozialkulturell dominierenden/zirkulierenden Normvorstellungen eines gegebenen gesellschaftlichen Kontextes spiegeln oder wiedererkennen lassen, sie stellt aber zunächst einmal immer eine filmisch formulierte Normalität innerhalb der diegetischen Welt dar. Der Begriff der Normalität muss also auch und gerade die filmisch erzeugte, eben die im Film dargestellte, „Realität“ umfassen, in die das Monster einbricht und die es verwüstet. Normalität meint hier also nicht eine Kategorie, die ausschließlich an außerfilmischen Gesetzen gemessen werden kann. Sie markiert eine fiktive, aber möglicherweise nach „realistischen“ oder empirischen Normvorstellungen formulierte Ordnung, mit der der Film antritt. Der Einbruch des Monströsen destabilisiert also eine fiktive Normalität, die der Film zu seinem Beginn gesetzt hat.

Das Motiv von dem Einbruch einer anderen Welt, dem Einbruch des Irrealen und Übernatürlichen in die – vom jeweiligen Text gesetzte – „reale“ Welt, die infolge dieser Durchdringung in Unordnung gerät, übernimmt der Horrorfilm aus der Schwarzen Romantik. Hier wie dort bewirken die grenzüberschreitenden Kräfte eine Korrosion der bestehenden Weltwahrnehmung, lassen Gewissheiten brüchig werden, erzeugen Destabilität. Wie die Schwarze Romantik stellt auch der Horrorfilm Realität und/oder Normalität zur Disposition und stellt die Beunruhigung und die Konflikte dar, die daraus resultieren.

„Ein brutales, unnormales und unerwartetes Ereignis bewirkt ein Umkippen, und es vollzieht sich das berühmte ‚Eindringen des Phantastischen in das alltägliche Leben’. Das phantastische Erzählen ist also durch eine Diskontinuität gekennzeichnet, die sich aus der Begegnung zweier Welten ergibt, aus dem Schock, der durch diese Begegnung ausgelöst wird, aus dem Geheimnis und dem Rätsel, die daraus resultieren, […].“[285]

Auch der Horrorfilm wird von dieser Differenzsetzung beherrscht, die als strukturelle Figur den Bereich der Normalität oder „Realität“ von dem des Irrealen und Monströsen abtrennt und somit das Grauen als Folge einer unzulässigen Vermischung beider Bereiche erst ermöglicht. Und auch hier wird

283 Linda Badley: Film, Horror and the Body Fantastic, S. 14.
284 Eckhard Pabst: Das Monster als die genrekonstituierende Größe im Horrorfilm.
285 Irène Bessière: Die Darstellung des Phantastischen in der Literatur und im Film, S. 48.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ein dualistisches Weltbild entworfen, das immer als von antagonistischen Kräften determiniert erscheint. Dass der Bereich des Übernatürlichen oder Irrealen erst in Relation zu einer Kategorie des Realen gedacht werden kann, ist die Bedingung dieser Differenzsetzung, die auch Schwarze Romantik und Horrorfilm nicht überwinden können:

„Fantasy re-combines and inverts the real, but it does not escape it: it exists in a parasitical or symbiotic relation to the real. The fantastic cannot exist independently of that „real" world, which it seems to find so frustratingly finite."[286]

Allerdings unterwirft der Einbruch des Irrealen in die alltägliche Wahrnehmungswelt die Kategorie des Realen einer Krise. Die monströsen oder gespenstischen Phänomene lösen Zweifel an der Zuverlässigkeit der Wahrnehmung sowie an der Beschaffenheit des Realen überhaupt aus, zwischen Wirklichkeit und Erscheinung kann nicht mehr streng unterschieden werden. Gerade die Unfassbarkeit des phantastischen Phänomens, das als Schatten, Halluzination, Vision, Phantasmagorie erscheint, sich nicht fixieren lässt, sich bei Morgenlicht in Nebel oder Staub auflöst, problematisiert die Wahrnehmung und die Verfahren der begrifflichen Kategorisierung. Die Phantastik thematisiert also auch

„[..] an uncertainty as to the nature of the „real", a problematization of categories of „realism" and „truth", of the „seen" and „known" (in a culture which declares „seeing is believing")."[287]

So plausibel der weniger inhaltlich als narrativ-strukturell operierende Bestimmungsversuch von Wood also in der Erörterung verschiedener (nicht aller) Horrorfilme werden mag, muss doch als sein Defizit festgehalten werden, dass er letztlich zu wenig genrespezifisch ist. Ein bedrohliches, i.e. angsterzeugendes Konzept von Andersartigkeit lässt sich nämlich auch auf das außerirdische Wesen der Science Fiction oder sogar auf den unerkannt und verdeckt in ein gesellschaftliches System eindringenden Agenten (besonders im Hinblick auf die Agenten-Filme aus der Zeit des Kalten Krieges) oder Saboteurs applizieren, die ebenfalls Demarkationslinien – hier zwischen ideologischen Systemen – überschreiten und damit destabilisieren. So versuchen denn auch viele Arbeiten zum Horrorgenre das Moment des Phantastischen oder Übernatürlichen als genrekonstituierendes Element zu gewinnen, das im Rückgriff auf literaturtheoretische Ansätze, als Gegensatz zum rationalistisch „Erklärbaren" oder „Fassbaren" bestimmt wird. Dabei stellt die Erörterung des Phantastischen bei Todorov einen häufigen Bezugspunkt dar.[288] Seiner – anhand der phantastischen Literatur entwickelten – These zufolge entsteht das eigentümliche Moment des Phantastischen genau dann, wenn ein innerhalb einer Erzählung auftretendes Ereignis oder Wesen mit den bestehenden, (natur)wissenschaftlichen Erklärungsmodellen nicht mehr plausibel zu beschreiben oder zu begründen ist – und zwar weder für den/die

286 Rosemary Jackson: Fantasy. The Literature of Subversion, S. 20.
287 Ebd., S. 49.
288 Tzvetan Todorov: Einführung in die phantastische Literatur.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Protagonisten noch für den Leser.[289] Hier wird bereits sichtbar, dass die Spannung des Genres aus dem Konflikt zweier unvereinbarer Ordnungen resultiert: einer empirisch-rationalistischen und einer phantastischen Logik, sowie aus der Frage, welche der beiden Ordnungen sich durchsetzen kann.[290] Der Begriff des Phantastischen lässt sich also aus seiner Differenz zum rational und wissenschaftlich Erklärbaren gewinnen. Ebenso wie für die oben eingeführte Kategorie der Normalität gilt für die Kategorie des rational Erklärbaren oder Fassbaren, dass sie eine vom Werk gesetzte, also im Fall des Horrorfilms eine innerfilmische Ordnung bezeichnet.

Nach Noël Carroll wird Horror von der Einsicht erzeugt, dass eine Erscheinung mit den als gültig erachteten Denkfiguren nicht mehr hinreichend erklärt werden kann und somit mit dem naturwissenschaftlich-rationalistisch konfigurierten (westlichen) Weltaneignungs-Modell kollidiert. Diese Überzeugung wird, so Caroll, im Horrorgenre durch ein Objekt des Horrors (*object of horror*) ausgelöst, i.e. durch ein Phänomen oder ein Wesen, das durch eine Vermischung von getrennt und oppositional gedachten Kategorien gekennzeichnet ist: Tod/Leben, Einheit/Vielheit, menschlich/nicht-menschlich usf. Das Objekt des Horrors ist also durch eine kategoriale Unreinheit bestimmt, die sich beispielsweise in seiner phantastischen Physiognomie manifestiert, die widersprüchlich und damit eben un- oder übernatürlich erscheint. Die narrative Struktur des Horrorgenres zielt nun laut Caroll darauf ab, dieses Horror-Objekt durch spezifische erzählerische und repräsentative Techniken zu inszenieren. Das Vergnügen des Rezipienten resultiert mithin daraus, wie überzeugend, kunstvoll oder geschickt die zentralen Momente der Horrornarration – die Entdeckung, die Bestätigung und das Visualisieren des Horror-Objekts – eingesetzt und verwendet werden. So lässt sich nach Caroll auch die Frage beantworten, wie es möglich ist, dass Rezipienten (Leser/Zuschauer) Interesse an einem Wesen oder einem Phänomen entwickeln, von dem sie genau wissen, dass es nicht existiert. Das Vergnügen am Horror entsteht durch die Neugier, wie ein eigentlich unfassbares, übernatürliches oder nicht vorstellbares Wesen durch die Inszenierung eingeführt und *sichtbar gemacht* wird.

„The point of the horror genre, […], is to exhibit, disclose, and manifest that which is, putatively in principle, unknown and unknowable. […] What is revealed and disclosed, of course, are monsters and their properties. These are appropriate objects of discovery and revelation, just because they are unknown […] because they are outside the bounds of knowledge, i.e., outside our standing conceptual schemes.“[291]

289 Wie auch bei Wood kommt dem Begriff des Phantastischen bei Todorov zudem eine soziale Funktion zu: Das Phantastische eröffne die Möglichkeit, gesellschaftliche und kulturelle Repressions- und Zensurverfahren zu umgehen, indem tabuisierte Themen in phantastischer Paraphrasierung dargestellt werden können. Im Gewand des Phantastischen finden also Abfuhr- oder Subversionsmechanismen ihren Ausdruck.

290 Dieter Penning: Die Ordnung der Unordnung. Eine Bilanz zur Theorie der Phantastik.

291 Noël Caroll: The Philosophy of Horror, S. 127 und 184. Für eine vergleichbare Auffassung von der Konzeption des Monsters siehe James B. Twitchell: Dreadful Pleasures. An Anatomy of Modern Horror: „In part they [modern monsters] imply to incomplete systems of signs. In part, they are images of

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Kategorie des Über- oder Widernatürlichen, manifestiert im phantastischen Körper oder Phänomen des Horror-Objekts, wird nach Caroll durch ein spezifisches narratives Verfahren als Gegenstand des Schreckens, aber auch des Interesses oder Vergnügens sukzessiv zur Erscheinung gebracht. Die Inszenierungspraktiken, die das Unfassbare sichtbar werden lassen, stellen somit einen zentralen Bestandteil des Horrorgenres dar.

III.3. Der Horrorfilm im Kontext der filmgeschichtlichen Entwicklung seit den späten 1960er Jahren

Der Untersuchungsgegenstand Horrorfilm soll in dieser Arbeit zeitlich eingeschränkt werden – auf den Horrorfilm seit den späten 1960er Jahren. Somit werden einerseits die Kriterien, die genau dieses Gattungskorpus auszeichnen, im Folgenden darzustellen sein, andererseits müssen die Merkmale des neueren Horrorfilms in den filmgeschichtlichen Kontext gestellt und in Bezug auf diesen herausgearbeitet werden. Ohne die Berücksichtigung des Wandels in den Repräsentationsverfahren des Films seit den späten 1960er Jahren sowie des Weiteren in der Filmwahrnehmung überhaupt – in der Filmgeschichte häufig mit Begriffen wie „Ende des klassischen Films", „New Hollywood" und schließlich „postklassischer Film" etikettiert – ist auch die Entstehung des neuen Horrorfilms gar nicht zu erfassen. Die Umbrüche im Genre des Horrorfilms vollziehen sich im Rahmen der filmgeschichtlichen Entwicklung generell; andererseits treiben die horrorfilmspezifischen Darstellungsverfahren und Thematiken einige besonders charakteristische Merkmale des Films seit den späten 1960er Jahren in das Extrem. Hier wären als Stichworte Gewaltsamkeit und Gewaltdarstellung, das Spektakel, ein explizites Zitatverfahren und die Ausrichtung auf ein jugendliches Publikum zu nennen.

III.3.1. Der postklassische Horrorfilm

In den Überlegungen zum Genrebegriff ist die Bedeutung der Historizität für Filmgenres überhaupt sowie auch für den Horrorfilm hervorgehoben worden. Auch im Genre des Horrorfilms lassen sich zeitliche Zäsuren setzen oder Brüche auffinden.[292] So wird der Horrorfilm in eine klassische und eine neue oder postklassische Phase unterteilt.[293] Der Umbruch zwischen diesen Phasen wird entweder zu Anfang der 1960er Jahre oder zu ihrem Ende festgelegt.

horrors not because they do dreadful things to us […] but because they block our attempts to classify, categorize, and hence control them." S. 24.

292 Einen Überblick über die Geschichte des Genres anhand ausgewählter Filmbeispiele von 1919 bis 2004 bietet Ursula Vossen (Hg.): Horrorfilm. S. auch Stephen Prince (Hg.): The Horror Film.

293 Gregory A. Waller: American Horrors, S. 2ff. Für eine detaillierte und ausführliche Darstellung der Geschichte des Genres, unterteilt in zwei Phasen (1931-1960 und 1961-1984), s. Andrew Tudor: Monsters and Mad Scientists. A Cultural History of the Horror Movie. Die Veränderungen im Horrorgenre

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dabei sind es vornehmlich zwei amerikanische Filmproduktionen aus dem Jahr 1968, die die bis zu diesem Zeitpunkt gültigen, ästhetischen wie narrativen Traditionen erweitern und modifizieren und somit den neuen Horrorfilm inaugurieren: auf der einen Seite *Night of the Living Dead* (George Romero, 1968), auf der anderen Seite *Rosemary's Baby* (Roman Polanski, 1968). So unterschiedlich beide Filme auf den ersten Blick in Ästhetik und Thematik auch erscheinen mögen, treten in ihnen jedoch zwei Merkmale hervor, die nach Waller für den neuen Horrorfilm grundsätzlich charakteristisch sind: einmal, dass die Handlung aus dem der Ästhetik der Gothic Novel verpflichteten Szenario herausgelöst und in einen zeitgenössischen Kontext gestellt wird, zum anderen, dass in der Formulierung des Monströsen auf die Dimension des Phantastischen verzichtet wird – im Fall von *Night of the Living Dead* erscheint das Monströse nahezu sinnlos und unerklärbar, in *Rosmary's Baby* zeigt sich das Monströse in den Wahrnehmungen der Alltagswelt, den verschwörerischen, aufdringlichen Nachbarn, der brüchig gewordenen Ehe, dem Verlust an Vertrauen, kurz: an einem vagen, aber allgegenwärtigen und mitunter auch ins Paranoide umschlagenden Gefühl der Bedrohung.

„Romero and Polanski redefine the monstrous – thereby defining the role of the hero and the victim as well – and situate horror in the everyday world of contemporary America."[294]

Allerdings lassen sich beide Kriterien auch für bereits früher entstandene Filme wie *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), *Peeping Tom* (Michael Powell, 1960), *The Birds* (Alfred Hitchcock, 1963) oder *Repulsion* (Roman Polanski, 1965) als zentral veranschlagen – alle genannten Filme beziehen ihren beunruhigenden Effekt auch und gerade daraus, dass die Handlung in einem zeitgenössischen Umfeld angesiedelt ist und das Monströse ohne Bezug auf das Figurenarsenal des klassischen Horrors (also Gespenster, Dämonen, Vampire usf.) formuliert wird – es erscheint entweder als ebenso unerklärliches wie bedrohliches Moment in einer bisher als „friedvoll" oder „normal" erachteten Umwelt oder wird als psychopathologisches Moment in die einzelnen Protagonisten hineinverlegt (der psychisch kranke Mensch als Monstrum). Dass das Monströse näher an eine als Alltagswirklichkeit kodifizierte Erfahrungswelt heranrückt, das Andere oder Fremde also in der Gesellschaft selbst verortet wird anstatt von Außen in sie einzubrechen, macht nach Tudor die Qualität des neuen Horrorfilms bereits in den frühen 1960er Jahren aus:

„[…] the second three decades bring the genre's central threat much closer to us. In these years the horror movie can be seen as expressing a profound insecurity about ourselves, and accordingly the monsters of the period are increasingly represented as part of an everyday contemporary landscape. That is why of all horror movie creatures it is the psychotic that is pre-eminent."[295]

seit 1985 diskutiert ebenfalls Andrew Tudor: From Paranoia to Postmodernism? The Horror Movie in Late Modern Society.

294 Gregory A. Waller: Essays on the American Horror Film, S. 4.

295 Andrew Tudor: Monsters and Mad Scientists, S. 48.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zudem ist zwar die Verlegung des Handlungsorts in eine vom jeweiligen Film formulierte Gegenwart durchaus als eine stilistische Neuerung zu bewerten, die viele neue Horrorfilme kennzeichnet; sie trifft aber mitnichten auf die Gesamtheit des Gattungskorpus zu – gerade die Horrorfilme der 1990er Jahre greifen die klassische, i.e. die „schwarzromantische" Kulisse des Genres wieder auf – häufig als Zitat oder als Pastiche wie in dem auffallend stilisierten *Bram Stoker's Dracula* (Francis Ford Coppola, 1989), wie in *Mary Shelley's Frankenstein* (Kenneth Branagh, 1994), *Interview with a Vampire* (Neil Jordan, 1994), *Sleepy Hollow* (Tim Burton, 2000) oder auch *The Others/Los Otros* (Alejandro Amenábar, 2000), wobei es sich hier bezeichnenderweise häufig um Literaturverfilmungen klassischer Stoffe der Phantastik handelt. Die Kategorie des Phantastischen dagegen wird zwar in der folgenreichsten und prominentesten Neuerung des Genres, dem sich in den 1970er Jahren ausbildenden Subgenre des Slasher Films, nahezu ausgelassen, andererseits in der gleichen Dekade in Filmen wie *The Exorcist* (William Friedkin, 1973), *The Omen* (Richard Donner, 1975), *Carrie* (Brian de Palma, 1976), *Suspiria* (Dario Argento, 1976) und *Inferno* (Dario Argento, 1979) spektakulär inszeniert – was auch für viele Horrorfilme der 1980er und 1990er Jahre gilt.

Wie sich aus den angedeuteten Schwierigkeiten bereits ablesen lässt, ist also eine rein zeitlich argumentierende Klassifikation des Genres „neuer/postklassischer Horrorfilm" problematisch und defizitär. Darüber hinaus lässt sich der neue Horrorfilm ohnehin kaum als ein homogenes Feld abstecken, sondern weist eine große Diversifikation in Thematik und filmästhetischen Verfahren auf: Da wäre das Subgenre des Slasher Films zu nennen, das in den 1970er Jahren in Form unabhängiger, kleiner und billiger Produktionen entsteht und das mit Produktionen wie *Scream* (Wes Craven, 1996) in den 1990er Jahren eine Neubelebung erfährt, sowie die aufwendigen Großproduktionen der 1970er Jahre, wie *The Exorcist*, *Jaws* (Steven Spielberg, 1974) oder *The Omen*, die untrennbar mit der ökonomischen Reorganisation und Konsolidierung Hollywoods nach der Krise der 1960er Jahre verknüpft sind, und wozu als neuere Beispiele *Bram Stoker's Dracula*, *Interview with a Vampire* und *Sleepy Hollow* zu zählen wären, wie auch der Horror-*Science-Fiction*-Hybrid *Alien* (Ridley Scott, 1979). Weiter lassen sich viele neue Horrorfilme als Autorenfilme lesen, wie etwa *Carrie* (1976) oder *Dressed to kill* (1980) von Brian de Palma, Paul Schraders *Cat People* (1982), Stanley Kubricks *The Shining* (1980) oder Andrzej Zulawskis *Possession* (1981) sowie insbesondere die Filme David Cronenbergs oder Dario Argentos. Und schließlich wäre zudem zu berücksichtigen, dass sich der neue Horrorfilm auch nach dem kulturellen Kontext ausdifferenzieren lässt, dem er entstammt: Horrorfilme aus Asien wie *Audition* (Takashi Miike, 1999), *The Isle* oder *Ringu* (Hideo Nakata, 1997), britische Horrorfilme wie *The Company of the Wolves* (Neil Jordan, 1984), *Hellraiser* (Clive Barker, 1986) oder *28 Days Later* (Danny Boyle, 2002), der spanische Horrorfilm und der italienische Horrorfilm usf. Es gilt diese Heterogenität innerhalb des Genres stets mitzubedenken, der sicherlich kein noch so differenzierter Definitionsversuch gerecht werden kann – der außerdem Gefahr läuft, normativ zu agieren. Dass darüber hinaus der Versuch, das Phantastische in einer rationalisierenden Klassifikation zu erfassen, mithin ein widersprüchliches Unternehmen darstellt, ist auch für das zeitgenössische Horrorgenre bereits angemerkt worden:

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

„Moreover, given the appparently uncontrollable flux and violence of the genre in its contemporary state, the appeal of a cool classical classification seems pitted against the aims of the inherently transgressive film group that it seeks to define.“[296]

Die überbordende Fülle mitunter schockierender, grotesker und ekelerregender, wie auch enigmatischer, elegischer, düsterer und exzentrischer Phantasmagorien, die den neueren Horrorfilm kennzeichnen, lässt sich ohne einen Verlust an „Artenvielfalt“ kaum schematisieren. Ob allerdings die Klassifikation des Genres nicht nur angesichts seiner Heterogenität problematisch ist, sondern auch aufgrund eines ihm häufig zugeschriebenen, grenzüberschreitenden Moments, sei zunächst einmal dahingestellt.

„In regarding the terror-film or horror-movie as a genre one is not, of course, implying that there is some obligatory set of rules every work in that category must obey. The works so designated are united, rather, by what Wittgenstein called „family resemblances“ – likenesses analogous to those which bind together the members of a family.“[297]

Daher soll im Folgenden also von einem Definitionsversuch abgesehen und statt dessen versucht werden, die zentralen und charakteristischen Merkmale herauszustellen, die sich in vielen neueren Horrorfilmen finden lassen – ganz im Sinn der von Prawer für die Eingrenzung des Genres mobilisierten wittgensteinschen „Familienähnlichkeiten“. Hier wären zum einen die zunehmend drastischen *Gewaltdarstellungen* zu nennen, die das Genre seit den späten 1960er Jahren kennzeichnen, sowie andererseits das *Moment des Spektakulären* (oder Sensationellen) und das Konzept des *filmischen Exzesses*, das diesem Genre in besonderem Maß eignet und welches letztlich mit einer *Schwächung der filmischen Narrations- und Organisationsformen* einhergeht, wie sie vom klassischen Film formuliert werden. Da gerade der letzte Aspekt für den zeitgenössischen Film allgemein veranschlagt wird, wird es, wie bereits hervorgehoben, notwendig sein, diese Merkmale darüber hinaus in Bezug zu stellen zu den Umbrüchen und Veränderungen des Films seit den späten 1960er Jahren.

III.3.2. Der postklassische Film

Die Filmgeschichte setzt die Entstehungszeit des so genannten postklassischen Films einheitlich mit dem Ende der 1960er Jahre an. Der Begriff bezeichnet einen Korpus von Filmen, die zwischen den späten 1960er Jahren und der Gegenwart überwiegend in Hollywood entstanden sind, obwohl sich nicht alle (Hollywood)Filme dieses Zeitraumes darunter subsumieren lassen, andererseits auch viele europäische oder vielleicht auch asiatische Filme als postklassische zu bezeichnen wären.[298] Häufig wird der Strukturwandel in

296 David J. Russel: Monster Roundup. Reintegrating the Horror Genre, S. 234.
297 S. S. Prawer: Caligari’s Children. The Film as Tale of Terror, S. 33.
298 Im Zusammenhang mit der Ausbildung des postklassischen Kinos lässt sich auch eine „anwachsende Internationalisierung der Filmkultur“ konstatieren. Tim Corrigan: Movies without Walls, S. 4. So finden sich postklassische Fil-

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der amerikanischen Filmindustrie zur zeitlichen Eingrenzung herangezogen: Der Begriff umfasst den nach dem Zusammenbruch des (klassischen) Studio-Systems und dem Aufstieg des (zunächst) konkurrierenden Mediums Fernsehen entstandenen, populären Film.[299] Dass der so genannte postklassische Film allerdings kein homogenes Feld ohne Diversifikationen oder Brüche darstellt, sei hiermit sofort eingeräumt, dennoch soll der Versuch unternommen werden, den Begriff und seinen Gegenstand zu umgrenzen. Was zeichnet den postklassischen Film aus und inwiefern hängen diese Merkmale auch und gerade von – historisch wandelbaren – ökonomischen Strukturen und Produktionsverfahren ab?

„[…] how aesthetic, economic, and technological pressures behind the production and distribution of contemporary movies have massively altered how those movies are received by viewers, and, as a consequence of those new patterns of reception, how those movies now address their audiences."[300]

Das Phänomen des postklassischen Films lässt sich aus verschiedenen Perspektiven betrachten, so beispielsweise der ökonomischen, der filmhistorischen oder der ästhetischen. Der letztgenannte Blickpunkt soll hier bevorzugt berücksichtigt werden, weil er für das Bemühen, den neuen Horrorfilm in Bezug auf Ästhetik und Narration zu charakterisieren, besonders aussagekräftig ist. Da aber diese verschiedenen Aspekte nicht sauber zu trennen sind und sich häufig überlagern, sollen im Folgenden zunächst auch ökonomische und filmhistorische Faktoren knapp berücksichtigt werden, insofern sie für die Entstehung des postklassischen Films – und damit auch des neuen Horrorfilms – ausschlaggebend sind.

---

me im populären französischen Kino wie *Diva* (1980) oder *37, 2 Degree le Matin* (1985) von Jean-Jaques Beineix, *Pola X* (1999) von Léos Carax oder Nikita (1989) und *The Messenger: The Story of Joan of Arc* (1999) von Luc Besson, der Horrorfilm *Les Temps des Loups* oder *8 Femmes* (2001) von François Ozon; im britischen Kino bei Neil Jordan und schließlich auch im populären Hongkong-Kino, wie beispielsweise die Filme von John Woo und Wong Kar Wai. Gleichzeitig werden in diesem übergreifenden Stil auch die Referenzen und Bezüge sichtbar, die gerade die konstatierte „Internationalisierung" auszeichnet: So rekurrieren viele Filme des populären Hongkong-Kinos explizit auf amerikanische Gangster- und Actionfilme, wobei sie diese Elemente aber modifizieren, häufig beispielsweise in extremen ästhetischen und dramaturgischen Übersteigerungen. Und genau diese Stilelemente haben mittlerweile wieder im Hollywoodkino Eingang gefunden, sind also sozusagen reimportiert worden, wie sich am Beispiel von *Face/Off* (John Woo, 1997), *Mission Impossible* (Brian de Palma, 1996) und *MI2* (John Woo, 2000), der *Matrix*-Triologie und schließlich von *Kill Bill Vol. 1* und *Kill Bill Vol. 2* (Quentin Tarantino, 2003) zeigt, die explizit auf verschiedene Formen des asiatischen, populären Films anspielen. Eine vergleichbare Tendenz lässt sich auch für das zeitgenössische populäre indische Kino ausmachen, dessen spezifische Elemente (die opulent ausgestatteten Sing- und Tanznummern) vom indischen, traditionellen Tanz, aber auch von klassischen Musicals und Musikvideos beeinflusst sind und die wiederum zunehmend in „westlichen" Filmen Eingang finden, wie in *Moulin Rouge* (Baz Luhrmann, 2001).

299 S. Tim Corrigan: Movies without Walls.

300 Ebd., S. 1.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

III.3.2.1. Die Entstehung des postklassischen Films: Ökonomie

Das postklassische Kino geht – so einhellig die Filmgeschichtsschreibung – aus einer tiefgreifenden Krise Hollywoods und der daran angeschlossenen Transformation von Filmproduktionsverfahren und Filmästhetik hervor. Es ist somit vor dem Hintergrund eines historischen Rearrangements in der populären Filmkultur zu bewerten.

Zum Ende der 1960er Jahre gerät Hollywood in eine schwerwiegende und folgenreiche ökonomische Krise.[301] Für diese Krise und den sich daran anschließenden Umbruch werden die im Folgenden aufgeführten, disparaten Gründe veranschlagt. Zunächst einmal ist das so genannte Entflechtungsurteil (Paramount Decree) von 1948 ausschlaggebend, dessen (Spät)Folgen bis in die 1960er Jahre hineinreichen.[302] Eine der tiefgreifendsten Auswirkungen dieses Urteils auf die Filmproduktion stellt sicherlich die Auflösung der festgefügten organisatorischen Struktur des Studio-Systems dar, also eines in der Filmindustrie über Jahrzehnte vorherrschenden Produktionsmodus.[303] Das integrierte und standardisierte Produktionsverfahren, das die Fertigstellung von bis zu einem Film pro Woche garantiert, ist nicht mehr aufrecht zu erhalten. Als noch bedeutsamere Konsequenz des Paramount-Urteils muss aber vor allem das steigende Risiko bei der Filmverwertung beurteilt werden. Da der Absatz der Filme nach der Auflösung der Kinoketten nicht mehr durch festgefügte Vertragssysteme wie der Blockbuchung (*block booking*) gesichert ist, verschärft sich einerseits das Risiko der Filmverwertung und andererseits die Konkurrenz der Filmstudios untereinander.[304] Jeder Film muss fortan

301 In der Zeit um 1965 werden jährlich etwa eine Milliarde Eintrittskarten verkauft, zum Ende des Zweiten Weltkrieges, auf dem Höhepunkt wirtschaftlicher Prosperität Hollywoods, dagegen vier Milliarden. Lorenz: Engell: Sinn und Industrie, S. 258.

302 Das Paramount-Urteil zwingt die großen Produktionsfirmen Hollywoods dazu, ihre eigenen Kinoketten abzustoßen, die bis zu diesem Zeitpunkt den Absatz jedes ihrer Filme zu von ihnen vorgegebenen Konditionen garantierten. S. dazu Michael Conant: The Impact of the Paramount Decrees.

303 Das Ende des Studio-Systems wird mit dem Jahr 1960 angesetzt. S. dazu David Bordwell; Kristin Thompson; Janet Staiger: The Classical Hollywood Cinema. Janet Staiger bezeichnet das Studio-System auch als das „autarke" (*self-contained*) Studio, S. 330. In dieser Struktur sind Produzenten, Schauspieler, Regisseure und das technische Personal durch Verträge an ein Studio gebunden, das wiederum den gesamten Produktionsprozess kontrolliert, vom Ankauf von Drehbüchern, über die Besetzung und die Dreharbeiten, bis hin zum Vertrieb und zur Ausstrahlung des fertiggestellten Films in den eigenen Kinoketten.

304 Vor dem Entflechtungsurteil erlaubte die vertikale Unternehmensstruktur einen nahezu abgesicherten oder zumindest kalkulierbaren Absatz aller Filmprodukte: „It was through these two functions – distribution and exhibition – that the eight major corporations co-operated to keep out potential competitors." Douglas Gomery: The Hollywood Studio-System, S. 24. In der heutigen Medienlandschaft spielt der Besitz von Kinoketten nur noch eine marginale Rolle, obwohl die marktregulierenden Bestimmungen in den 1980er Jahren während der Amtszeit von Präsident Ronald Reagan wieder gelockert worden sind Robert Blanchet: Blockbuster. Ästhetik, Ökonomie und Geschichte des postklassischen Hollywoodkinos, S.127-130.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

einzeln vermarktet werden; das Risiko für den Vertrieb eines einzelnen Films erhöht sich nachhaltig.

Zusätzlich zu den oben aufgeführten Umbrüchen und dadurch neu entstehenden Unsicherheiten in der Filmverwertung ist als weiterer ausschlaggebender Grund für die Krise die sich fortsetzende Konkurrenz durch das Fernsehen zu nennen. Die angestrebte wirtschaftliche Kooperation mit dem Medium Fernsehen gelingt nur zum Teil und geht (zumindest in dieser Dekade) auf Kosten der Filmindustrie. Weiterhin sind es die häufig getroffenen Fehlentscheidungen der Studios, (zu) große Summen in (zu) wenige, aufwendige, aber konservativ inszenierte Großproduktionen zu investieren, die zu wiederholten Misserfolgen führen. Schließlich ist der folgenreiche gesamtgesellschaftliche Wandel, den die westlichen Industrienationen in den 1960er Jahren durchlaufen, festzuhalten – auf den das klassische Erzählkino in Hollywood zunächst einmal nicht angemessen reagiert.[305] Und letztlich muss als weiterer wichtiger Aspekt aufgeführt werden, dass das große, relativ homogene, viele Gesellschaftsschichten umfassende Massenpublikum der klassischen Hollywood-Ära im Lauf der 1950er und 1960er Jahre in diversifizierte Publikumsgruppen zerfällt. In Hollywood entsteht das Bewusstsein für ein nach verschiedenen Faktoren wie Alter oder ethnischem und kulturellem Kontext differenziertes Publikum aber erst Anfang der 1970er Jahre.[306] Die – von der Filmindustrie zunächst nicht wahrgenommene – Fragmentarisierung des Publikums hat einen erheblichen Anteil an der Krise der späten 1960er Jahre.

„[the] decline resulted from the American industry's obstinate refusal to face a single fact: that the composition of the weekly American film audience was changing as rapidly as the culture itself."[307]

Die wirtschaftliche Krise Hollywoods resultiert in einer umfassenden Restrukturierung der Filmindustrie – so verlieren die meisten der großen Filmstudios ihre Eigenständigkeit und werden in große, internationale (Misch)-

305 Als Stichworte für folgenreiche Ereignisse und gesellschaftliche Veränderungen oder Irritationen wären hier u.a. zu nennen: der Koreakrieg, die Ermordung John F. Kennedys, Martin Luther Kings und Robert Kennedys, der Vietnamkrieg und die Antikriegsbewegung, die Bürgerrechtsbewegung, der vehemente Aufbruch der Jugend- und Popkultur, die 68er-Bewegung in Deutschland und Frankreich usf. Lorenz Engell: Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte, S. 257ff.; Renate Hehr: New Hollywood. Der amerikanische Film nach 1968, S. 8ff. und S. 30f.

306 Jim Hillier: The New Hollywood, S. 13ff. So bildet sich ein Publikum aus, das sich besonders auf das „Kunstkino", also europäische und japanische Filme konzentriert; zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang auch das Phänomen des „Kultfilms" mit eigener Rezipientengruppe sowie ein zunehmend jugendliches Publikum mit eigenen Interessen usf. S. auch Robert B. Ray: A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980, S. 129-152.

307 David Cook: A History of Narrative Film, zitiert nach Thomas Schatz: Old Hollywood/New Hollywood, S. 199. Der Autor schreibt selbst dazu: „The most telling change of all, of course, was the loss of the mass audience, […] to commercial television. […] By and large, films now were appealing to a more limited portion of the public." S. 24.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Konzerne eingegliedert.[308] Die Ausbildung von Medienkonglomeraten kennzeichnet die bis in die Gegenwart hineinreichende, so genannte *corporate era* Hollywoods.[309] Nach einer kurzen Umbruchphase, die von Unübersichtlichkeit und Experimenten gekennzeichnet ist, beginnt Hollywood jedoch mit der Entwicklung von Gegenstrategien, die schnell zu einer Restabilisierung der Filmindustrie führen.[310] Die (ökonomischen) Ziele werden neu abgesteckt: Erschließung neuer Publikumsschichten, Einführung neuer Vermarktungsmethoden, Differenzierung des Produkts Film usf. Für den Modus der Filmproduktion und letztlich auch für die Ästhetik des Films ergeben sich aus dieser Umstrukturierung der Filmindustrie tiefgreifende Konsequenzen: Die Akzentuierung verlagert sich vom Produkt zum Profit.[311]

Bereits im Lauf der 1960er Jahre werden immer weniger, dafür aber immer aufwendigere Filme produziert, die größere Einspielergebnisse in Aussicht stellen. Filme mit großem Budget, die in der Geschichte Hollywoods bis dahin eher als Einzelfälle auftreten, werden von der Ausnahme zum Regelfall[312]: Das so genannte *blockbuster*-Konzept setzt sich in steigendem Maß durch und dominiert mit wenigen Unterbrechungen die Filmproduktion der 1970er Jahre bis in die Gegenwart hinein.[313] Typisch für eine Großproduktion ist, dass sie vornehmlich als ein Film mit hohem, sichtbarem Produktionsaufwand (*production value*) konzipiert wird, wobei technische Innovationen oder zur Schau gestellte Ausstattung den eigentlichen Filminhalt (meist) überlagern. Zudem wird der Kinostart der Großproduktionen zunehmend als Ereignis organisiert – und dementsprechend auch so rezipiert. Eine wichtige Voraussetzung dafür stellt wiederum die Vermarktung des Films über verschiedene Werbeformate dar, die gleichzeitig mit dem *blockbuster*-Konzept stetig an Bedeutung gewinnt.[314] In den frühen 1980er Jahren entstehen bereits

308 So wird Paramount 1966 an Gulf and Western Oil, 1967 United Artists an Transamerica, Warner 1967 an Seven Arts und später an Kinney National Services, MGM an einen Hotelkonzern verkauft usf. Vgl. Tino Balio: The Recession of 1969.

309 Beispielsweise gehört Universal/MCA zusammen mit dem Musikunternehmen Polygram erst dem kanadischen Getränkehersteller Seagram, der 2000 von dem französischen Mischkonzern Vivendi übernommen wird. Warner Brothers wird 1968 in das Konglomerat Kinney National Services, später Warner Communications, eingegliedert, das 1995 mit dem Verlagshaus Time und 2000 schließlich mit dem Internetprovider AOL fusioniert. Robert Blanchet: Blockbuster. Ästhetik, Ökonomie und Geschichte des postklassischen Hollywoodkinos, S. 134ff.

310 Peter Figlestahler: Zwischen Krise und Boom. Der wirtschaftliche Aufschwung Hollywoods.

311 James Monaco: American Film Now, S.15-23.

312 Die ersten Vorläufer des *blockbuster*-Kinos entstehen bereits in den 1950er Jahren – als Reaktion auf die Konkurrenz durch das Fernsehen: „[…] the postwar period's two distinct types of movie – the commercially successful, quickly outmoded blockbuster and the small-audience, retroactively applauded cult film – neither had flourished during the Studio Era." Robert B. Ray: A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980, S. 143.

313 Thomas Schatz: Old Hollywood/New Hollywood, S. 190-194. Inwiefern sich dieses Konzept auf die Großproduktionen des frühen Hollywoods zurückführen lässt, verfolgt Sheldon Hall: Tall Revenue Features. The Genealogy of the Modern Blockbuster.

314 Zum Einsatz verschiedener Werbestrategien oder -faktoren wie Stars, Musik und Filmtrailer vgl. Justin Wyatt: High Concept Filmmaking, S. 23-64. Der

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die ersten Filme, deren Werbekosten die reinen Produktionskosten überschreiten, der Einfluss der Vermarktungs-Strategien auf die Rezeption des Filmes wird daher entsprechend größer – die Wahrnehmung eines Films wird bereits vor dem eigentlichen Kinobesuch von effizient gestalteten Postern, Trailern und kalkuliert getexteten Werbeslogans erzeugt.

Eine konzentrierte Form und folgerichtige Weiterentwicklung des *blockbuster*-Konzepts stellt das in den späten 70er Jahre aufkommende, so genannte *high-concept filmmaking* dar, das die bestehenden Strategien bündelt und die Konzeption eines Films als Publikumserfolg nochmals stärker rationalisiert und systematisiert. Die Profitorientierung des Hollywoodkinos erfährt dadurch einen weiteren, bedeutenden Schub. Da gerade diese ökonomischen Strategien die Narrationsformen und die Ästhetik des postklassischen Films entscheidend prägen, sind sie von nicht zu überschätzender Bedeutung für die Ausbildung neuer Filmformen und -stile. Als Folgen einer im steigenden Maß kalkulierten Filmproduktion lassen sich festhalten:

„[..] a style of filmmaking molded by economic and institutional forces. […] a narrative which is very straightforward, easily communicated, easily comprehended, and easily marketable."[315]

Die narrative Reduktion ist hier von zentraler Bedeutung. Durch die Vereinfachung der Narration soll erreicht werden, dass das Thema/die Geschichte eines Filmes schneller und leichter kommunizierbar wird – gerade hier wird der Einfluss der Vermarktungsstrategien auf den Prozess der Filmgestaltung, und somit auch auf die Ästhetik des Films im Ganzen, sichtbar.[316] Je klarer, prägnanter und schneller vermittelbar ein Filmkonzept sich darstellt, desto besser kann es in die verschiedenen Vermarktungsformate übertragen werden, die lange vor der Veröffentlichung das narrative Image eines Filmes festlegen. Verwandt mit dem Konzept eines prägnanten und leicht zu vermittelnden Narrativs ist das Verfahren, Elemente in einen Film zu integrieren, die dem Zuschauer bereits bekannt sind (die so genannte *build-in awareness,* d.h. eine Form kulturellen (Vor)Wissens auf Seiten des Zuschauers, auf die das Konzept des jeweiligen Films ausgerichtet ist), wie es besonders bei Verfilmungen von Bestsellern oder bekannten Fernsehserien der Fall ist, bei

aggressiven Vermarktungsstrategie entspricht die Herkunft des Begriffs: als *blockbuster* wird im Zweiten Weltkrieg eine Bombe mit hoher Sprengkraft bezeichnet. In den 1950er Jahren wird er dann zunehmend für die Vermarktung von großen und aufwendigen Filmproduktionen übernommen. S. Robert Blanchet: Blockbuster. Ästhetik, Ökonomie und Geschichte des postklassischen Hollywoodkinos, S. 132ff.

315 Justin Wyatt: High Concept Filmmaking, S. 11.

316 So wie auf einem effektiven und damit „effizienten" Filmposter beispielsweise ein Bild oder eine Graphik metonymisch für den ganzen Film einsteht – ein Thema oder Motiv gerinnt zu einem einzigen, möglichst einfach zu lesenden und einprägsamen Bild, das durch breitangelegte Werbekampagnen oder begleitende Vermarktungsprodukte (wie Bücher, Tonträger, Computerspiele, Kleidung, Spielfiguren usf.) wiederum unendlich vervielfältigt wird. Ebd., S. 109-148. Die für die westliche, (spät)kapitalistische Gesellschaft bezeichnende Tendenz zur Hegemonialisierung des Bildes und zu einem beschleunigten Wandel in Mode und Stil spiegelt sich damit auch deutlich in der Ästhetik der Filmwerbung.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Fortsetzungen zu erfolgreichen Filmen, Neuverfilmungen und Epigonen, aber auch bei Filmzitaten und intermedialen Referenzen.

Die narrative Vereinfachung geht mit dem gleichzeitigen Aufstieg des „Stils" als einem vermarktbaren Faktor einher, der wandelbaren Strömungen unterliegt, die der Film aufgreift und modifiziert, aber auch selbst erzeugt.[317] Nachhaltiger noch als die Ausbildung (modischer und damit vergänglicher) Stilelemente ist dagegen die starke Anbindung des Filmbildes an die Musik, die sich bereits in den 1970er Jahren ausbildet, aber infolge der Entstehung von Musiksendern wie MTV und der zunehmenden Verbreitung von Musikvideos zu einem zentralen Merkmal des postklassischen Films wird. Auch anhand dieser Entwicklung wird der Einfluss von Vermarktungsstrategien auf die Filmästhetik evident.[318] So werden typische Elemente des Musikvideos für Filme adaptiert, wie beispielsweise in der so genannten Modulsequenz, d.h. einer Sequenz, die aus einer Abfolge fragmentarischer Bilder besteht. Zu einer Einheit zusammengefasst wird sie durch das darüber gelegte Musikstück, das diese Einheit gleichzeitig deutlich aus dem narrativen Fluss des Films herauslöst und exponiert. Für den Handlungsfortgang ist das Montage-Modul von marginaler Bedeutung und stellt somit ein tendenziell retardierendes Moment dar, das in der Produktion von Schauwert und (Oberflächen)Effekten aufgeht. Daher gilt die Modulsequenz auch als ein weiteres Anzeichen für die zunehmende Marginalisierung der Narration im postklassischen Hollywoodfilm.[319]

---

317 Ebd., S. 17f. Symptomatisch für diesen raschen Wandel sind die von Wyatt für die 1980er Jahre aufgeführten Stilbeispiele teilweise „modisch" bereits veraltet.

318 Ökonomisch betrachtet ist die relativ neue, enge Zusammenführung von Musik und Bild im postklassischen Hollywoodfilm eine konsequente Folge der bereits angeführten Tendenz zur Konglomeratbildung – besonders im Hinblick darauf, dass ein Medienmischkonzern oft beide Produkte, den Film und die (Film)Musik dazu vertreibt. Die in den 1980er Jahren anwachsende Popularität der Musikvideos, die sich gleichzeitig zu einer stilistisch eigenständigen Form ausbilden, wird schnell zu einem weiteren Instrument innerhalb der Vermarktungsstrategie für den Film – und vice versa. So treten Schauspieler manchmal in den Musikvideos auf, oder es werden Filmsequenzen in dieselben eingebaut. Häufig besetzen Tonträger mit Filmmusik die obersten Plätze der Verkaufs- und Hitlisten. S. dazu Robert Blanchet: Blockbuster. Ästhetik, Ökonomie und Geschichte des postklassischen Hollywoodkinos, S. 180-184.

319 Tim Corrigan. A Cinema without Walls, S. 176ff. Die Modulsequenz ähnelt der klassischen Montagesequenz, ohne jedoch notwendigerweise deren Funktion zu übernehmen, erzählerische Zeit und erzählerischen Raum zu raffen und die Handlung so tendenziell zu beschleunigen. Auch arbeitet die klassische Montagesequenz nicht notwendigerweise mit einem Musikstück. In den letzten Jahren hat die Modulsequenz wieder an Bedeutung verloren – zugunsten einer Renaissance der klassischen Performanzsequenz, d.h. einer Tanz- und Gesangsnummer, die auf die Traditionen des Musicals rekurriert. Dieses Phänomen lässt sich genreübergreifend für Hollywood- wie für Autorenfilme nachweisen, wie beispielsweise für *On connait la chanson* (Alain Resnais, 1997), *Dancer in the Dark* (Lars von Trier, 2000), *Moulin Rouge* (Baz Luhrmann, 2001), *Monsoon Wedding* (Mira Nair, 2002), *8 Femmes* (François Ozon, 2002) und *Chicago* (Rob Marshall, 2002).

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

„[…] this style is based upon two major components: a simplification of character and narrative, and a strong match between image and music soundtrack throughout the film. […] perhaps the most important component of this style is the relation of the image to the soundtrack, since frequently a major portion of these films is composed of extended montages which are, in effect music video sequences.“[320]

Eine weitere Vermarktungsstrategie der Filmindustrie bezieht sich nicht auf das Produkt selbst, also auf den Film und seine Modifikationen oder auf seine intensivierte Vermarktung, sondern auf dessen Distribution und Verwertung. Durch die seit den frühen 80er Jahren zunehmende Verbreitung von Video, Kabelfernsehen, Pay TV und letztlich DVD entstehen gewaltige Veränderungen am Absatzmarkt: Die Möglichkeit der Mehrfachverwertung durch die Ausdifferenzierung in den Unterhaltungsmedien hat einen entscheidenden Anteil an der in den 1980er und 1990er Jahren wieder anwachsenden Prosperität der amerikanischen Filmwirtschaft.[321] Allerdings bringen diese Entwicklungen auch destabilisierende Effekte mit sich: Die Bedeutung des Kinos als des einzigen Ortes der Filmrezeption reduziert sich durch die Ausdifferenzierung der Ausstrahlungsmöglichkeiten weiter. Die Distributionsmöglichkeiten haben sich in vielen Fällen von der Leinwand auf die kleinen Bildschirme von Fernsehen oder PC verschoben, vom öffentlichen in den privaten Raum verlagert.[322] Zudem differenziert sich auch das Publikum weiter aus – gerade zu einem Zeitpunkt, zu dem konzentrierte Vermarktungsverfahren den Erfolg eines Filmes beim Publikum absichern sollen, wird es zunehmend problematischer, dieses auch eindeutig zu bestimmen. Es entsteht ein instabiles, sozial und kulturell stark diversifiziertes, uneinheitliches Publikum, dessen Kontur sich nicht mehr klar definieren lässt.[323]

Von dieser Situation profitieren zum Teil die kleinen, unhabhängigen Produktionen, die seit den frühen 1980er Jahren abermals stark ansteigen. Denn durch Kabelfernsehen und Video erhöht sich die Nachfrage nach Filmen, die durch die Großproduktionen allein nicht gesättigt werden kann, was wiederum die Möglichkeiten, auch unabhängige, kleine Filme gewinnbringend zu vermarkten, entscheidend verbessert.[324] Gerade für das Horrorgenre

320 Justin Wyatt: High Concept Filmmaking, S. 16f.

321 Tino Balio: Hollywood in the Age of Television; Justin Wyatt: High Concept Filmmaking, S. 81-94. Der typische Weg der Verwertung einer Großproduktion verläuft beispielsweise so: Vier bis fünf Monate nach dem Start in amerikanischen Kinos erscheint der Film auf Video und DVD, nach sechs bis acht Monaten wird er für Pay TV und Pay per View freigegeben. Etwa ein Jahr nach dem Kinostart erfolgt dann die Erstausstrahlung im Kabelfernsehen und öffentlichen Fernsehen. Der ausländische Filmstart liegt meist drei bis sechs Monate nach dem amerikanischen – wobei Großproduktionen wie *Star Wars* oder *Lord of the Rings* mittlerweile auch zeitgleich in den USA und in Europa anlaufen.

322 S. dazu Miriam Hansen: Early Cinema, Late Cinema: Transformations of the Public Sphere, S. 135ff.

323 Tim Corrigan: Movies without Walls, S. 16-33.

324 Seit Beginn der 1980er Jahre hat sich das Medienformat Video zu dem weltweit wichtigsten Absatzmarkt für die Filmindustrie entwickelt. Nahezu 90 Prozent der amerikanischen Fernsehhaushalte verfügen über einen Videorekorder. Der DVD-Markt steigt seit 1997 stark an. Robert Blanchet: Blockbuster. Ästhetik, Ökonomie und Geschichte des postklassischen Hollywoodfilms, S. 105-116.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

erweist sich dieser Absatzweg als entscheidend für den (ökonomischen) Erfolg.[325]

III.3.2.2. Die Entstehung des postklassischen Films: Genre

Mit der ökonomischen Krise der 1960er Jahre geht zeitgleich eine ästhetische Stagnation einher. Mittelmaß beherrscht die Hollywoodproduktion in dieser Dekade, welche auch als das „langweiligste und innovationsärmste Jahrzehnt" in der Geschichte Hollywoods bezeichnet wird.[326] Die Erneuerung und Modifikation des amerikanischen Erzählkinos bahnt sich abseits der großen Studios an, deren Krisenstrategie es zunächst einmal ist, auf bewährte, konservative Formeln zu setzen.[327] Kleine, unabhängige Produktionsgesellschaften bieten dagegen Nachwuchsregisseuren Arbeitsmöglichkeiten.[328] Da das Risiko eines finanziellen Misserfolges bei den kleinen Budgets überschaubar ist, erlaubt die Arbeit mit den unabhängigen Studios formale Innovationen oder Experimente, die im Rahmen einer Großproduktion nicht möglich sind.[329] Gerade aus dem Umkreis dieser unabhängigen Produktionen

325 Wie sich am Beispiel von *The Texas Chainsaw Massacre* (Tobe Hooper, 1974) oder *Nightmare on Elm Street* (Wes Craven, 1984) zeigen lässt, die als unabhängige Filme mit kleinem Budget entstehen, im Kino kaum gespielt werden, sich aber auf dem Videomarkt sehr gewinnbringend durchsetzen. Heute gelten sie als „Klassiker" des Genres. S. Tim Corrigan: Movies without Walls, S. 281.

326 Hans C. Blumenberg: Das Neue Hollywood, S. 23f.

327 In den wenigsten Fällen erfolgreich, wie im Fall von *The Sound of Music* (1965) oder *Doctor Zhivago* (David Lean, 1966). Eine ganze Reihe aufwendiger und ästhetisch konservativer Filme wie *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1962) oder die infolge von *The Sound of Music* produzierten Filme wie *Camelot* (Joshua Logan, 1967), *Those Were the Happy Times* (Robert Wise, 1967) oder *Hello Dolly* (Gene Kelly, 1968) erweisen sich dagegen als kostspielige Misserfolge, die die Studios immer tiefer in die roten Zahlen absinken lassen.

328 Wie die zu diesem Zeitpunkt noch unbekannte AIP (American International Pictures) und der mit ihr verbundene Produzent Roger Corman: Schon seit dem Ende der 1950er Jahre produzieren sie mit winzigen Budgets Filme für ein hauptsächlich jugendliches Publikum: Teenagerhorrorfilme wie *I was a Teenage-Werewolf* (Gene Fowler, 1957), skurrile Science Fiction-Filme oder Filme, die das Thema Gewalt und Kriminalität im *High-School*-Milieu aufgreifen. In den 1960er Jahren kommt die Reihe von Cormans Edgar Allan Poe-Adaptionen wie *House of Usher* (1960), *The Pit and the Pendulum* (1961) oder *The Premature Burial* (1961) hinzu, die in einem farblich exzessiven, übersteigert schwarzromantischen Stil formuliert sind.

329 Neben dem explizit auf ein Teenager-Publikum abzielenden, billigen, so genannten *exploitation film* produziert die AIP auch Filme wie den Horrorfilm *Dementia 13* (Francis Ford Coppola, 1962), *Targets* (Peter Bogdanovich, 1967) oder später *Boxcar Bertha* (Martin Scorsese, 1972). Die Bedeutung dieses kleinen Studios für die Entwicklung des postklassischen (Hollywood)Films lässt sich also an zwei Aspekten festmachen: zum einen an der „Entdeckung" des jugendlichen Publikums (das Hollywood zu diesem Zeitpunkt „verloren" hat) und der Ausrichtung der Filmproduktion auf eben dieses – eine Strategie, der Hollywood wenig später in umfassender und konsequenter Weise folgt. Zum anderen stellt es gerade jungen und (zunächst noch) unbekannten Regisseuren eine Plattform für experimentelle und innovative Filmarbeit zur Verfügung, von denen einige wiederum zu den bekanntesten

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gehen daher die folgenreichsten Impulse für die Erneuerung des amerikanischen Films hervor. Der überraschende und unerwartete finanzielle Erfolg einiger dieser Filme führt nämlich dazu, dass auch die großen Studios Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre plötzlich zunehmend junge Regisseure und neue Genres fokussieren.[330] Die Phase der „Hollywood-Avantgarde", eines jungen, experimentierfreudigen und vom europäischen Kunstfilm inspirierten Kinos, auch als New Hollywood bezeichnet[331], währt zwar nur wenige Jahre, ist aber in verschiedener Hinsicht folgenreich.[332]

„These were the years, […], when filmmakers were enjoying a degree of freedom and flexibility that would be compromised when studio heads realized how lucrative the market for youth-oriented anti-Establishment films could be. Consequently, movie screens were reflecting some of the most innovative and iconoclastic works ever produced by a commercial industry […]."[333]

Zwar setzen sich nach einer kurzen Phase des Aufbruchs und der Erneuerung (auch als amerikanische Nouvelle Vague bezeichnet) wieder aufwendige und konventionellere Großproduktionen durch[334], die zu einer für das postklassi-

Vertretern des New Hollywood werden und den postklassischen Film in entscheidendem Maß prägen. Zur Arbeit verschiedener Regisseure bei AIP/Roger Corman vgl. Jim Hillier: The New Hollywood, S. 38-73; Hans C. Blumenberg: Das Neue Hollywood, S. 26-36.

330 Als Filmbeispiele wären u.a. zu nennen: *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967), *The Graduate* (Mike Nichols, 1967), die englische Produktion *2001: A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1965/68), *Faces* (John Cassavetes, 1968), *Midnight Cowboy* (John Schlesinger, 1968), *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969), *The Wild Bunch* (Sam Peckinpah, 1968), *M.A.S.H.* (Robert Altman, 1969) usf.

331 Die Bezeichnungen New Hollywood und postklassischer Film werden häufig synonym gebraucht, häufig aber auch voneinander abgegrenzt: So wird mit New Hollywood vielfach das junge, vom europäischen Kunstfilm beeinflusste und politisch orientierte Kino bezeichnet, wie es beispielsweise in den späten 1960er und frühen 1970er Jahren auftritt, während „postklassischer Film" das populäre und aufwendige Großproduktionskino bezeichnet, wie es für die 1970er, 1980er und 1990er Jahre typisch ist. Der Eingrenzung des Begriffs postklassisches Kino auf das populäre Kino folgt auch diese Arbeit – wobei herausgehoben werden muss, dass diese Abgrenzung nicht immer in dieser Klarheit aufrechtzuerhalten ist. Zudem finden sich einige der im Folgenden aufgeführten, ästhetischen und narrativen Verfahren in beiden Filmgruppen.

332 Zu dieser „ersten Welle" in der Erneuerung des Hollywoodfilms – einerseits die innovativen Filme der Nachwuchsregisseure sowie andererseits die Filme für den Jugendmarkt infolge des Erfolgs von *Easy Rider* – vgl. Renate Hehr: New Hollywood. Der amerikanische Film nach 1968, S. 12-20.

333 Thomas Schatz: Old Hollywood/New Hollywood, S. 197.

334 Nach Tino Balio setzt die Renaissance der Großproduktionen schon zu Anfang der 1970er Jahre wieder ein, mit einerseits den Katastrophenfilmen wie beispielsweise *Airport* (George Seaton, Henry Hathaway, 1970) und seinen zahlreichen Epigonen oder *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972). Es folgen *The Exorcist*, *Jaws* und *Star Wars* (George Lucas, 1977) – die prominentesten und erfolgreichsten Großproduktionen der 1970er Jahre, die alle aus den ehemaligen „Randgenres" wie Gangster-, Science Fiction- und Horrorfilm stammen. Tino Balio: The Recession of 1969. Zur experimentellen

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sche Kino typischen Filmform avancieren. Dabei übernimmt der im steigenden Maß wieder erfolgreiche Hollywoodfilm aber viele von den in der „Experimentierphase“ neu gewonnenen Formeln. Zu den kennzeichnenden Merkmalen des postklassischen Hollywoodkinos, die sich in dieser kurzen Übergangsphase ausbilden, gehören die anwachsende Bedeutung von Genres, die zuvor hauptsächlich in B-Filmen ihr Forum gefunden hatten, die Adressierung der Filmproduktion an ein jugendliches Publikum[335], die Modifizierung und Transformation der klassischen Narrationsstrukturen sowie die zunehmende Darstellung von Gewalt als Spektakel. Darüber hinaus wird auch das Konzept des europäischen Autorenfilms[336], von dem sich die Regisseure des New Hollywood beeinflussen lassen, für die amerikanische Filmproduktion übernommen – allerdings modifiziert und unter verschobenen Prämissen. Während der Autorenfilm sich ursprünglich als Gegenentwurf zum seriellen Produktionsmodus Hollywoods begreift, wird der Begriff nun zu einem Distinktionsmerkmal für ein auratisches, „künstlerisches“ Filmprodukt, das dieses von weniger aufwendigen und komplexen Formen, wie etwa den gängigen Fernsehformaten, abgrenzen soll. Das Konzept des Autorenfilms, wie es von Hollywood übernommen wird, steht also nicht mehr in Opposition zum populären Kino und seinen Produktionsformen, sondern wird im Gegenteil von diesen vereinnahmt.[337]

„[…] tightly bound to changes in production and distribution strategies, such as the rise of an international art cinema and the introduction of the Arriflex camera, all of

„Übergangsphase“ und ihrem Ende durch die Rückkehr zur Großproduktion vgl. auch Justin Wyatt: High Concept Filmmaking, S. 65-81.

335 Jugendliche und das Publikum unter 30 Jahren bilden bis in die Gegenwart hinein das größte Kontingent unter den Filmbesuchern. So ist es wenig überraschend, dass die Filme mit den größten Budgets und Einspielergebnissen in den 1980er und 1990er Jahren meist aus dem Bereich des jugendlichen Spektakelkinos stammen (wie Action- und Horrorfilme, Fantasy oder Science Fiction). Robert Blanchet: Blockbuster. Ästhetik, Ökonomie und Geschichte des postklassischen Hollywoodkinos, S. 149-153.

336 Die Autorentheorie gelangt Anfang der 1960er Jahre in die USA, nahezu zeitgleich mit den Filmen des italienischen Neorealismus und der französischen Nouvelle Vague, die in dieser Zeit zunehmend ungehindert auf den amerikanischen Markt dringen. Sie erreichen zwar kein großes Publikum, werden aber in Universitätsvierteln und Großstädten in Repertoirekinos gezeigt. Einem kleinen, kinematographisch interessierten Publikum werden somit die Filme von Jean Luc Godard, Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergmann oder Akira Kurosawa bekannt, darunter auch den Studenten der Filmhochschulen und den Nachwuchsregisseuren, auf die Filme wie Theorie einen großen Einfluss haben. Renate Hehr: New Hollywood, S. 8ff. und S. 24f.; Geoff King: New Hollywood Cinema. An Introduction, S. 85-115.

337 Am Beispiel des Regisseurs Francis Ford Coppola zeigt es sich, dass das Konzept des Autorenfilms sukzessiv in die Hollywoodproduktion integriert wird. Ein Horrorfilm wie *Bram Stoker's Dracula* wird durch den *auteur* Coppola für ein großes Publikum zugänglich gemacht, was gerade für das Horrorgenre, das meist auf ein Teenager- oder Fanpublikum abzielt, keineswegs typisch ist. Vgl. dazu Thomas Austin: „*Gone with the Wind plus Fangs*“: Genre, Taste and Distinction in the Assembly, Marketing and Reception of Bram Stoker's Dracula.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

which encouraged reconceptualizing films as more personal and creative documents."[338]

Das Konzept Autorenfilm als kommerzielle Strategie, die auch die Rezeption eines Filmes als „persönlich", „authentisch" oder künstlerisch anleiten soll, ist nur ein Beispiel dafür, wie die in der Umbruchsphase erneuerten Ansätze in modifizierter Weise aufgegriffen werden, um den klassischen Erzählfilm zu erneuern und auszudifferenzieren.[339] Dabei ist dieser Aspekt zudem bedeutsam, weil die narrativen und stilistischen Verfahren des (europäischen) Autorenfilms, die mit dem klassischen Erzählmodus brechen, in modifizierter Form in viele Filme des Neuen Hollywood wie später auch des postklassischen Kinos Eingang finden,[340] so die Fragmentarisierung der Handlung, die Verabschiedung der großen, abgeschlossenen Erzählung oder auffällige, stilistische Verfahren, die die Unaufdringlichkeit der klassischen Montagepraxis außer Kraft setzen, wie extrem lange Einstellungen, Kamerafahrten, übergangslose Schauplatzwechsel oder auffällige Verfremdungen wie *slow motion*-Sequenzen, die beispielsweise in *Bonnie and Clyde* oder in *The Wild Bunch* verwendet werden und die seit den 1990er Jahren ein nahezu unverzichtbares Element in jedem Gangster- oder Actionfilm darstellen.[341]

Bedeutsam im Hinblick auf den Horrorfilm ist auch der „Aufstieg" derjenigen Genres in die finanziell aufwendigen Großproduktionen, die zuvor als B-Filme für ein (vorwiegend) jugendliches Publikum wenig Beachtung finden, darunter der Science Fiction-Film, der Gangsterfilm und eben der Horrorfilm. Gerade an diesem lässt sich diese Verschiebung belegen: Der frühe amerikanische Horrorfilm stellt zunächst eine Randerscheinung in

338 Tim Corrigan: Cinema without Walls. Movies and Culture after Vietnam, S. 101.

339 So werden viele Regisseure des Neuen Hollywood als Autoren aufgefasst, was ohne den Einfluss des europäischen Kunstfilms und der Autorentheorie nicht denkbar ist: John Cassavetes, Robert Altmann, John Schlesinger, Sam Peckinpah, Bob Rafelson, Martin Scorsese, Francis Ford Coppola und Steven Spielberg. Für das Hollywoodkino der späten 1980er und 1990er Jahre können zudem John Carpenter, James Cameron, Quentin Tarantino, David Lynch oder Ethan und Joel Coen genannt werden, die mit Ausnahme der letzteren vor allem in dem Bereich (ehemaliger) B-Genres arbeiten: Science Fiction, Gangster- und Horrorfilme.

340 Zum Einfluss des europäischen Autorenfilms, besonders der Nouvelle Vague auf das Neue Hollywoodkino vgl. Robert B. Ray: A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980, S. 269-295. Man vergleicht den Einfluss und Effekt, den die ersten dieser Filme (*Bonnie and Clyde*, *The Graduate* und *2001: A Space Odyssey*) auf den amerikanischen Film haben explizit mit dem der ersten Nouvelle Vague-Filme wie *A bout de Souffle* (Jean Luc Godard, 1959) oder *Hiroshima Mon Amour* (Alain Resnais, 1959). Glenn Man: Radical Visions. American Film Renaissance 1967-1976.

341 Als weitere Stilmittel, die das postklassische Kino, wie auch teilweise das Fernsehen, von der Hollywood-Avantgarde und dem europäischen Autorenkino übernommen haben, wären beispielsweise plötzlich eingefrorene Bilder (*freeze-frames)* zu nennen*,* die inzwischen fast schon eine visuelle Konvention in Fernsehserien darstellen, spezifische, beschleunigte und disruptive Montageverfahren, oder Plansequenzen. Auf diese Verfahren wird im Zusammenhang mit der Ästhetik des postklassischen Films wie auch des Horrorfilms noch einzugehen sein.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Form von B-Filmen dar; erst seit den 1970er Jahren tritt er zunehmend auch als kostspielige und weit rezipierte Großproduktion in Erscheinung. Im Hinblick auf die Verlagerung des B-Films in die Großproduktion, die sich im Laufe der 1970er Jahre vollzieht, lässt sich also in doppeltem Sinn von einer „Verjüngung" des Hollywoodfilms sprechen.[342]

„The Movie Brat generation's awareness of Hollywood history led them to inject a „retro" quality into their films […]. Older, minor genres that had previously been designed to attract young audiences were elevated to the level of A pictures: rock-and-roll musicals (*American Graffiti*), monster movies (*Jaws*), science fiction tales (*Star Wars*), and action serials (*Raiders of the Lost Arc*)."[343]

Darstellungsverfahren und Motive von B-Filmen der 1950er und 1960er Jahre oder des *exploitation films* gehen in den postklassischen Film, auch und gerade in die Großproduktionen, mit ein. Gleichzeitig wird die herkömmliche Aufspaltung in Genres unscharf.

„Typisch für das Neue Hollywood sind der selbstbewußte Gebrauch von Genre-Stereotypen und die Wiederbelebung von Genres, die in den 50er Jahren als B-movies betrachtet wurden, der Science-Fiction-Film, der Monsterfilm (*creature-feature*) und die vielen anderen Variationen des Horrorfilms."[344]

Die klassischen Genres, wie der Western, das Musical oder das Melodram, durchlaufen zunächst entscheidende Veränderungen (wie die Entwicklung vom Western zum so genannten Spät-Western zeigt[345]), differenzieren sich aus (wie das Beispiel des italienischen Westerns belegt) oder lösen sich ganz auf. So werden einzelne Elemente, Erzähl- oder Inszenierungskonventionen, die traditionell bestimmend für ein Genre sind, aus ihm herausgelöst und in andere integriert. Dabei werden charakteristische Elemente oder Motive entweder intensiviert oder gar umgekehrt, wie in den Western der späten 1960er

342 Thompson bezeichnet die Veränderungen im amerikanischen Erzählfilm infolge der Umbrüche um 1969 als „juvenilization". Kristin Thompson: Storytelling in the New Hollywood, S. 8.

343 Ebd., S. 8. Ein weiteres wichtiges Element, das in diesem Zitat angesprochen wird, ist die Tendenz zur Nostalgie im postklassischen Film. Dies ist vornehmlich an den Epochenfilmen zu erkennen, die verschiedene Phasen der (amerikanischen) Geschichte des 20. Jahrhunderts aufgreifen in Filmen wie *American Graffiti* (George Lucas, 1973), *The Great Gatsby* (Jack Clayton, 1974), *The Last Tycoon* (Elia Kazan, 1975), *New York, New York* (Martin Scorsese, 1977), sodann später *C'era una Volta in America* (Sergio Leone, 1982/84) *The Cotton Club* (Francis Ford Coppola, 1984) oder *Bugsy* (Barry Levinson, 1991) usf. Die Tendenz zur Nostalgie, also zum aufwendig ausgestatteten Film, der die Atmosphäre einer Dekade in Kulisse, Kostüm und Musik verdichtet, wird auch als „die wesentliche ästhetische Kraft im amerikanischen Film von heute" bezeichnet. „Sie durchzieht alle Genres und beherrscht […] die Produktionsstrategie […]". James Monaco: American Film Now, S. 36.

344 Thomas Elsaesser: Augenweide am Auge des Maelstroms?, S.76.

345 S. beispielsweise zu den Transformationen des Westerns Renate Hehr: New Hollywood, S. 34-40; Glenn Man: Radical Visions. American Film Renaissance 1967-1976, S. 69-95.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und 1970er Jahre, in denen sich genretypische Differenzsetzungen, wie die von Zivilisation und (bedrohlicher) Natur/Wildnis auflösen oder gar vertauschen.[346] Filmgenres werden selbstreferentiell, entwickeln also ein „Bewusstsein" für die sie konstituierenden Gesetze und Konventionen, was sich in Übertreibung, Brechung oder schließlich auch Ironisierung zeigt.

„Das traditionelle Genre-Kino kam in den 60er Jahren an sein Ende: die jeweiligen Erzählkonventionen waren mittlerweile in einem Umfang ausgeformt und beherrscht, daß man sich ihrer nur noch typifizierend oder ironisierend bedienen konnte."[347]

Der gewandelte Umgang mit verschiedenen Filmgenres und ihren Konventionen stellt ein zentrales Merkmal des postklassischen Films überhaupt dar.[348] In diesen Verfahren weist sich die als problematisch empfundene Situation aus, dass viele filmische und generische Konventionen bereits erschöpfend behandelt sind, woraus das Bemühen um die Modifikation und Erneuerung eben dieser Konventionen resultiert. Ein weiterer Lösungsversuch besteht in der Ironisierung der Genrestereotypen durch einen reflexiv-distanzierten Gestus, der meist mit einem Moment der Selbstreferentialität einhergeht: Genrestereotypen werden durch dieses Verfahren akzentuiert und damit „aufgedeckt" – während die klassische Filmnarration Genrestereotypen verwendet, aber diese Verwendung gleichzeitig leugnet oder „naturalisiert". Die ironisierende Behandlung von Genrekonventionen kann dabei durchaus die Grenze zur Parodie überschreiten – abhängig davon, wie direkt oder wie versteckt sie eingesetzt wird. Das erhöhte Genrebewusstsein des postklassischen Films findet schließlich auch in der zunehmenden Integration von intertextuellen und extratextuellen Bezügen seinen Ausdruck. So lässt sich auch die (spielerische) Rückwendung zu klassischen Formen als ein weiteres Merkmal herausstreichen, das dieses Verfahren überschreitende Pastiche bestehender, klassischer Stilformen oder ein mitunter eklektisches Zitatverfahren.

Vor dem Hintergrund der Transformation und/oder Auflösung der klassischen Genres und der sie konstituierenden ästhetischen Konventionen sowie der Ausbildung von neuen Genres ist nun auch und gerade die Genese des neuen Horrorfilms zu sehen; er bildet sich nahezu zeitgleich mit dem post-

346 S. Ulrich Gregor, Enno Patalas: Geschichte des Films, Bd. 2; Lorenz Engell: Sinn und Industrie, S. 196ff.

347 Werner Faulstich; Helmut Korte: Fischer Filmgeschichte, Bd. 4, S. 23. Vergleichbar argumentiert Robert B. Ray: „[…] the 1960s represented the beginnings of the transition period. For while the traditional stories, heroes, and genres persisted, the movies subjected these thematic conventions to increasingly heavy doses of irony, parody, and camp." A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980, S. 256. Er weist auch auf die Bedeutung des Fernsehens in diesem Prozess hin, das der Generation nach dem Zweiten Weltkrieg Filme aus allen Dekaden zugänglich macht und somit Genrebewusstsein und Filmgeschichte popularisiert, gleichzeitig aber auch in den eigenen Formaten verschiedene Genrekonventionen verwendet, aufarbeitet oder parodiert. S. 256-269.

348 Geoff King: New Hollywood Cinema. An Introduction, bes. S. 116-146.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

klassischen Film aus.[349] Dabei gelten auch für den Horrorfilm die oben skizzierten Verfahrensweisen im Umgang mit Genrekonventionen: Das Genre ist in seiner klassischen Form (über)determiniert, verschiedene Praktiken suchen die etablierten Formen zu erweitern: So werden Genrekonventionen einerseits deutlich ausgewiesen und gleichzeitig ironisiert, wie es in *The Fearless Vampire Killers* (Roman Polanski, 1966) zu sehen ist, der die klassische, schwarzromantische Kulisse des Vampirfilms in das nahezu artifiziell Märchenhafte übersteigert. Gleichzeitig werden die bekannten Motive und Figuren des Vampirfilms übertrieben oder parodiert, das Genre somit kommentiert und mit komödienhaften Elementen erweitert. Als ein späteres Beispiel für explizit gemachtes Genrebewusstsein lassen sich die Filme Brian de Palmas auffassen, in denen die Bezüge auf die Filme Alfred Hitchcocks offengelegt und deutlich ausgestellt werden – in einem Maß, dass diese Filme häufig auch als Hitchcock-Hommagen oder gar -Epigonen deklariert werden. Auch in diesen Filmen wird das Verfahren des intertextuellen Bezugs angewandt.

Im Fall von *Night of the Living Dead* oder *The Texas Chainsaw Massacre* werden dagegen Genrekonventionen erneuert, so wird die erwähnte, schwarzromantische Kulisse in diesem Fall nicht übersteigert oder ironisch kommentiert, sondern durch eine neue ersetzt: Die Handlungen beider Filme sind in einem gegenwärtigen US-amerikanischen Kontext angesiedelt, der gleichzeitig betont unspektakulär, wenig geheimnisvoll und nahezu als banal inszeniert ist. Das spektakuläre Element, i.e. der Horror, bricht also in ein – im Bruch mit den damaligen Genrekonventionen – betont alltäglich gehaltenes, aktuelles Umfeld herein. Und mit Filmen wie *Halloween* (John Carpenter, 1978) und *Friday the 13th* (Sean S. Cunningham, 1979) bildet sich ein gänzlich neues Subgenre aus, das des Slasher Films, das sich allerdings aus Filmen wie *Psycho* herleitet. In den späten 1980er Jahren stagniert dieses Subgenre, um dann in den 1990er Jahren wieder aufzuleben – wobei *Scream* (Wes Craven, 1996) die Regeln des Slasher Films wiederum deutlich ausstellt und auf seine Vorgänger rekurriert: In diesem Film stellt das eigentlich kriminalistische Element des Rätselspieles ein „selbstbewusstes" Stilelement dar, das den Slasher Film als Genre in den Vordergrund rückt. Die Jugendlichen einer amerikanischen Kleinstadt versuchen, die Identität des Killers herauszufinden, der eine Reihe blutiger Morde unter ihnen verübt. Gleich die Eröffnungssequenz des Films, die den ersten Mord schildert, konfrontiert das Opfer wie auch den Zuschauer mit einem telefonischen Ratespiel über das Genre des Slasher Films, dessen Fragen den Charakter eines Fernsehquiz' haben. Allerdings mit brutalen Konsequenzen: Da das weibliche Opfer den Namen des Mörders aus *Friday the 13th* nicht kennt, muss es sterben. Im Verlauf des Films werden die weiteren Morde mit denen aus bekannten Klassikern des Genres verglichen, oder es wird auf die genretypische Tendenz zur Serialität in Horror-Fortsetzungsreihen angespielt. Ein Horrorfilmfan erklärt zudem den Fortgang der Mordserie und die Handlungsweise des Täters mit Genrekonventionen, wobei auf diese Weise eine reflexive Schicht eingefügt wird. Dabei heben die Kommentare über den Slasher Film seine Regeln hervor, gleichzeitig sind sie aber als Aussagen über die im Film sich ereignende Mordserie auch Teil der Diegesis. Sie sind somit doppelt lesbar, wobei dieses Verfahren der Doppelkodierung wiederum als ein charakteristisches Merkmal

349 Thomas Schatz: Old Hollywood/New Hollywood: S. 244 und das Kapitel: „*Psycho*, *The Birds*, and the Rise of the American Horror Film", S. 261-276.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

postklassischer Filmästhetik ausgewiesen wird.[350] *Scream* ist ein besonders eindrückliches Beispiel für diese Verfahren, da der Film seine Referenzen explizit macht, aber genau diese Strategie findet sich auch in vielen weiteren, neueren Horrorfilmen. So wird in *Jeepers Creepers* (Victor Salva, 2001) mit dem dunklen Lastwagen mit schwarz verklebten Fenstern, die keinen Fahrer sehen lassen, auf *Duel* (Steven Spielberg, 1971) verwiesen. Genau wie dort verfolgt das bedrohliche Gefährt die Protagonisten aus – zunächst – unerklärlichen Gründen. Die zahlreichen Rabenvögel, die sich unheilverkündend, aber ohne weitere Erklärung, am Eingang zur Behausung des Monstrums versammeln, rekurrieren auf die titelgebenden Tiere aus *The Birds*. Außerdem wird der Slasher Film *Prom Night* (Paul Lynch, 1979) in der Einleitungssequenz im Dialog der beiden Hauptfiguren erwähnt. Schließlich ist die aus der Aufsicht gefilmte Einstellung, in der bei Nacht der Wagen der verfolgten Protagonisten an einer Tankstelle neben zwei Zapfsäulen aus den 1950er Jahren steht, an die Bildlichkeit von Matthew Barneys Film *Creamaster 2* anschließbar, der sich (auch) mit dem populären Mythos des Serienmörders und der daraus entstandenen Bildlichkeit beschäftigt – ein medienübergreifendes, extrafilmisches Moment. Im postmodernen Horrorfilm steht nicht mehr allein die Grenze zwischen dem „Alltäglichen und dem Phantastischen […], sondern auch […] die Grenze zwischen Fiktionen erster und zweiter Kategorie“[351] auf dem Spiel. Das prominenteste Beispiel für solche Referenzverfahren stellt sicherlich die aufwendige Großproduktion *Bram Stoker's Dracula* dar, die aufgrund ihrer überwältigenden und eklektischen Zitatenfülle als postklassischer (Horror)Film schlechthin identifiziert wird.[352]

Als Pastiche – das bewusste Aufgreifen klassischer, tradierter Stilformen – kann dagegen ein Film wie *The Others* gewertet werden. Dieser Film übernimmt die narrative und ästhetische Motivik des klassischen Horrorfilms in der Tradition der Gothic Novel, in dem die Bedrohung unsichtbar bleibt und hauptsächlich indirekt präsentiert wird. Durch die Verwendung einer weit in das 19. Jahrhundert zurückreichenden Ikonographie der Schwarzen Romantik, wie auch auf die narrativen Verfahren des klassischen Films, wird eine melancholische, elegische und vage unheimliche Atmosphäre erzeugt.[353]

Eine weitere Ausdifferenzierung des Genres – neben dem Slasher Film – findet sich in den Horrorfilmen, die blutige und explizit ekelerregende Effekte mit grotesk-komödienhaften Elementen verbinden, wie in *Braindead* (Peter Jackson, 1991), der *Evil Dead*-Serie (Sam Raimi, 1982, 1986, 1995) bis hin zu *From Dusk Till Dawn* (Robert Rodriguez, 1995).[354] Schließlich wäre als

350 S. dazu Jürgen Felix: Ironie und Identifikation. Die Postmoderne im Kino.

351 Georg Seeßlen, Fernand Jung: Horror. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms, S. 34.

352 Thomas Elsaesser: Augenweide am Auge des Maelstroms? Die zeitgenössische Filmkritik notiert dazu: „It's a post-modern allusionism, a welter of things to make reference to without any of them mattering much. The most interesting and, surprisingly enough original is a Christian interpretation.“ Richard Dyer, Dracula and Desire, S. 10.

353 Auch im Fall von Alejandro Amenábar wird darauf hingewiesen, wie viele Stilmittel und Inszenierungsverfahren er explizit von Alfred Hitchcock übernommen habe. S. Wolfgang M. Hamdorf: The Others.

354 Was auch als „Übergang von Splatter zu Slapstick“ erachtet wird. Drehli Robnik: Der Körper ist OK. Die Splatter Movies und ihr Nachlaß, S. 242. Beide Genres exponieren den Körper im Zustand des Extrems, allerdings um schein-

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

weiteres Verfahren im Rekurs auf Genrekonventionen noch die Kombination disparater Genreformeln zu nennen, wie beispielsweise in *Near Dark* (Kathryn Bigelow, 1987), einem Vampirfilm, der mit Elementen des (Spät)Westerns durchsetzt ist, oder wie in den Filmen *Silence of the Lambs* (Jonathan Demme, 1990) oder *Seven* (David Fincher, 1995), die eigentlich in der Tradition des Serial-Killer-Films stehen, in die aber mit der Präsentation der Opferkörper als spektakulär-blutige Stillleben oder der Repräsentation des Täters als faszinierendes Monstrum (Hannibal Lecter) sowie mit der Evokation einer unheimlich-irrealen Atmosphäre und eines (vage) religiösen, geheimnisvollen Bezugspunktes auch Elemente aus dem Horrorfilm einfließen.

III.3.2.3. Die Entstehung des postklassischen Films: Narration und Ästhetik

Die bedeutendste ästhetische Innovation schließlich ergibt sich für den postklassischen Film aus dem Bruch mit den Narrationsverfahren des „klassischen (Erzähl)Films“ oder synonym gebraucht, des „narrativen Films“ oder „Erzählkinos“.[355]

Die zentralen Merkmale dieser Filmform lassen sich in aller Kürze wie folgt darstellen[356]: Der klassische Film zeichnet sich durch eine Erzählhaltung aus, die er teilweise aus der Tradition des bürgerlichen Romans des 19. Jahrhunderts und dem so genannten *well made play* übernimmt. Dabei bildet er narrative Verfahren und eine Organisations- und Vermittlungsform aus, die den Eindruck eines geschlossenen, plausibel sich vollziehenden Handlungsverlaufs erzeugen und zugleich ein System zeitlicher Kontinuität und einen kohärenten filmischen Raum entwerfen. Montage und *mise en scène* sind dabei die beiden zentralen, den klassischen Film konstituierenden Praktiken, die den Effekt von Einheit und Kohärenz generieren.[357] Gerade die

bar gänzlich gegensätzliche Effekte zu erzeugen – hier Grausen, dort Gelächter.

355 Diese Begriffe bezeichnen in der Filmtheorie und -geschichte eine spezifische, dramaturgisch organisierte Filmform, die sich im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts ausbildet und bis in die Gegenwart hinein – wenn auch mit Modifikationen – vorherrschend ist. Sie wird von anderen Filmformen, wie dem Dokumentarfilm, dem Kunst- oder Experimentalfilm, dem sowjetischen Revolutionsfilm, dem Neorealismus, der Nouvelle Vague und schließlich auch dem postklassischen Film abgesetzt, die als explizite Gegenentwürfe aufgefasst werden.

356 Eine erschöpfende Darstellung der Narrations- und Organisationsformen des klassischen Kinos an dieser Stelle würde zu sehr vom Thema der Arbeit fortführen. Zudem dürften sie durch die einflussreichen Arbeiten von Bordwell und Thompson, auf die hiermit verwiesen sei, als bekannt vorausgesetzt werden. David Bordwell, Kristin Thompson, Janet Staiger: The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960; David Bordwell: Narration in the Fiction Film.

357 Zu erwähnen wäre in diesem Zusammenhang die Praxis des so genannten „unsichtbaren Schnitts“ (*continuity editing*), also eines Montageverfahrens, das zu jedem Zeitpunkt nahtlos erscheinen und damit zeitliche und räumliche Kontinuität suggerieren soll. Schnitt- und Nahtstellen, die die Montage erzeugt, werden durch ein komplexes, standardisiertes Regelwerk kaschiert, das die filmischen Fragmente so zu einem Bildstrom zusammengefügt. Zum diffe-

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Montage bildet ein differenziertes Regelwerk aus, nach dem das filmische Material, das ja zunächst ein Konglomerat diskontinuierlicher Bildfragmente darstellt, arrangiert wird. Zeitliche Verkürzungen, Auslassungen oder Dehnungen wie auch räumliche Segmentierung ermöglicht dieses Regelwerk, indem es sie kaschiert.

Die vermeintliche Selbstevidenz und die „Realitätsnähe" des klassischen Films ist also ein Effekt disparater filmischer Verfahren, die verhindern (sollen), dass Film und filmische Narration als Konstrukte erkannt werden. Sie zielen darauf ab, die Elemente des Artifiziellen und des Arbiträren der filmischen Erzählung durch das System der kausal motiviert fortschreitenden Handlung, des unsichtbaren Schnitts, durch konventionalisierte Schnittfiguren usf. auszublenden und den Eindruck von Wirklichkeitsnähe und Wahrscheinlichkeit zu erzeugen – unabhängig davon, ob die filmische Narration plausibel und/oder „realistisch" ist oder nicht.

„[…] warum diese Herrschaft [des Narrativen] kaum mehr als eine solche sich preisgibt: weil das Schema durchgehender, spannender Handlung zur zweiten Natur des Kinos geronnen ist. […] Nichts erscheint als Eingriff, es gibt keine Unterbrechung; in dem Maße wie der kontinuierliche Geschehensfluß, die domestizierte Gestalt des Kinos, wie ein Naturgesetz des Films (das „Filmische") sich durchsetzt, wird affirmativ-konformistisch in dessen Abläufen selber ein Stück Natur erblickt."[358]

Der vermeintliche „Realismus" des klassischen Erzählfilms, d.h. die kinematographisch erzeugte Wirklichkeitsillusion, ist also ein Effekt der ästhetischen Konventionen, die vom Film perpetuiert, aber auch fortgeschrieben und vom Rezipienten erlernt und akzeptiert werden.[359]

Für den postklassischen Film gilt nun, dass er diese klassischen filmischen Konventionen aufbricht oder modifiziert. Tim Corrigan schreibt:

„[…] the central tendencies of film narrative have been, in a technical and cultural sense, to waste narrative time […] In terms of that classical paradigm, contemporary movies put in play an extraordinary exaggeration of narrative incident, character-images, and technical form to the extent that the excessive quality of these elements usurps any motivational significance."[360]

renzierten und sich stets weiter ausbildenden Regelwerk des „unsichtbaren Schnitts" s. Rudolf Kersting: Wie die Sinne auf Montage gehen. Zur ästhetischen Theorie des Films/Kinos; Stephen Heath: Questions of Cinema.

358 Rudolf Kersting: Wie die Sinne auf Montage gehen. Zur ästhetischen Theorie des Films/Kinos, S. 259.

359 Allerdings gilt gerade für die akzentuierte oder gar ironische Hervorhebung von filmischen Elementen in beispielsweise postklassischen Filmen, dass diese durchaus erkannt werden können, ohne das Vergnügen der Filmwahrnehmung zu schmälern, es unter bestimmten Voraussetzungen sogar erhöhen können. Im Zusammenhang mit dem postklassischen Film und insbesondere der Ironisierung/Parodie von Genres ist auf diesen Aspekt bereits eingegangen worden.

360 Tim Corrigan: Movies without Walls, S. 166.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Diese neuen, narrativen wie ästhetischen Verfahren markieren den Übergang zum postklassischen Film. Am Beispiel von *Heaven's Gate* (Michael Cimino, 1980) lässt sich ein erster Überblick über die charakteristischen Modifikationen in den Narrations- und Inszenierungskonventionen gewinnen:

„Heaven's Gate […] reflected a contemporary dissipation across images that simply do not seem to make sense anymore […], that seem to lack a singular narrative motivation […], and that create elaborate visual spectacles which distract from rather than concentrate viewers on the barely visible story."[361]

Das Gewicht im ausgewogenen Narrationssystem verlagert sich also; Inszenierung und Montage beanspruchen im postklassischen Film mehr Aufmerksamkeit als der Fortgang der Erzählung. Gerade der neue und gesteigerte Einsatz von Kamerafahrten, Plansequenzen und der Montage extrem kurzer Einstellungen unterläuft dabei das oben dargestellte System des „unsichtbaren Schnitts", das auf Unaufdringlichkeit und Natürlichkeit des Erzählflusses ausgerichtet ist. Zudem werden einzelne Bilder oder ganze Sequenzen nicht mehr narrativ motiviert, sie büßen an narrativem Sinn ein. Bis zu einem gewissen Grad losgelöst von der Erzählung stehen sie für sich selbst, tragen dafür aber vermehrt zum Schauwert des Filmes bei oder werden zu einem selbständigen Spektakel. Die Präsentationsform des postklassischen Films fokussiert im Gegensatz zur klassischen, möglichst unbemerkbaren narrativen Organisation auffällige Inszenierungsverfahren und die Herstellung von Effekten. Dies führt zur zeitweiligen Ablenkung von der Handlung und Zerstreuung des Zuschauerblicks.[362] Gleichzeitig rückt besonders die übersteigerte Wahrnehmung der Filmtechnologie und der filmischen Verfahren in den Vordergrund der Filmrezeption.[363] Zusammenfassend lässt sich zunächst also festhalten, dass eine Schwächung des Narrativen zugunsten eines vermehrten und auffälligeren Gebrauchs von Verfahren der *mise en scène*, der Montage oder des Einsatzes von Spezialeffekten sowie der Musik[364] eintritt.[365] So lässt sich die Akkumulation von auffallenden und spektakulären

361 Ebd., S. 14.

362 Robnik Drehli: Das postklassische (Hollywood)Kino.

363 Thomas Elsaesser: American Graffiti und Neuer Deutscher Film – Filmemacher zwischen Avantgarde und Postmoderne, S. 313. Elsaesser hebt an dieser Stelle auch hervor, dass sich das Gewicht auf einen „Hyperrealismus und Hyperillusionismus" verlagere.

364 Auf die expandierende Rolle der Musik im Film und den Wandel ihrer Funktion kann hier nur hingewiesen werden. Musik wird zu einem bestimmenden und exponierten Merkmal im postklassischen Film. Ihre Funktion beschränkt sich nicht mehr ausschließlich auf die Untermalung der Handlung, sondern sie avanciert selbst zu einem narrativen Element, das die Erzählung vorantreibt oder retardieren lässt. Die Musiksequenz des postklassischen Films zeichnet sich somit durch eine erhöhte narrative Kompetenz aus, die Handlungszeit ausdehnt, rafft, oder Entwicklungen in komprimierter Form illustriert, zudem fügt sie ein stark emotionalisierendes oder stilisierendes Element in den Film ein. „The soundtrack also accompanies a set of formal techniques which often hamper or actually halt the narrative progression […]." Justin Wyatt: High Concept Filmmaking, S. 79.

365 Sicherlich lassen sich nicht allen Filmen der letzten drei Jahrzehnte diese Merkmale zuschreiben, es kann sich bei der folgenden Darstellung nur um die

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Effekten – die, wie gezeigt, auch für seine Vermarktung zunehmend an Bedeutung gewinnt – als eines der charakteristischen Merkmale des postklassischen Films identifizieren:

„[…] a high-tech visual style and production design which is self-conscious to the extent that the physical perfection of the films visuals sometimes „freezes" the narrative in its tracks."[366]

Auch im Bruch mit dem Paradigma der (psychologisch) motivierten Figurenentwicklung, die den klassischen Film regiert, zeigt sich, dass von etablierten Darstellungskonventionen abgewichen wird: Handlungen und Entscheidungen von Filmfiguren bleiben häufig entweder undurchschaubar und unberechenbar oder sie werden nur schemenhaft motiviert.

„Probably the most pervasive change in film narrative during the last fifteen years concerns the attenuation of plot and the related breakdown of character motivation."[367]

Beschreibung einer – allerdings sehr deutlich ausgeprägten – Tendenz handeln. Darüber hinaus existieren weiterhin auch klassisch-narrativ organisierte Filme. Von einigen Filmwissenschaftlern wird die These vom Untergang klassischer Erzählformeln denn auch zurückgewiesen. So vertritt Kristin Thompson die Auffassung, dass das klassische Narrationsmodell in leicht modifizierter Form immer noch gültig sei. Sie verwendet im Zusammenhang mit den veränderten Narrationsstrategien den Begriff der „Revitalisierung" des klassischen Films. Kristin Thompson: Storytelling in the New Hollywood, S. 3f. Zudem ist in diesem Zusammenhang stets mitzubedenken, dass auch der klassische Hollywoodfilm das Element des Spektakulären, also der Zurschaustellung von aufwendigen und überwältigenden Kulissen, Kostümen, Massenszenen usf., in die filmische Narration integriert. S. dazu auch Geoff King: New Hollywood Cinema. An Introduction, bes. S. 178-223. Als fruchtbarer Ansatz bietet sich hier die Unterscheidung zwischen dem Prinzip „unsichtbarer Schnitt" und dem standardisierten Regelkanon der filmischen Verfahren (Montage, *mise en scène*) an, wie sie oben erörtert worden sind. Letztere haben sich seit den 1960er Jahren stark gewandelt, wie bereits skizziert wurde und in diesem Kapitel noch ausführlicher zu zeigen sein wird – als Stichworte seien hier der zunehmende Einsatz langer oder schneller Kamerafahrten, Plansequenzen, schneller Montage alternierender, kurzer Einstellungen, abrupter Wechsel der Tiefenschärfe, optischer Verfremdungen und Verzeichnungen usf. genannt, wobei die Effekte dieser Praktiken einen selbständigen, d.h. nicht mehr narrativ kontrollierten, Ereignischarakter des filmischen Apparatus zur Schau stellen. Gleichzeitig aber bleibt das Prinzip des unsichtbaren Schnittes insofern erhalten, dass auch postklassische Filme letztlich auf die Verkettung einzelner Segmente zu einem fortlaufenden Bild- und Erzählstrom abzielen. Für die Erzeugung dieses Eindrucks zählt ausschließlich, dass die Kontinuität nicht verletzt und ein „filmisches Ganzes" suggeriert wird, in welcher Form die jeweiligen Verfahren diesen Effekt generieren, ist dabei variabel. Rudolf Kersting: Wie die Sinne auf Montage gehen, S. 280ff.

366 Justin Wyatt: High Concept Filmmaking, S.25.

367 Tim Corrigan: Movies without Walls, S. 161.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Diese Entwicklungen entsprechen den oben erwähnten Vermarktungsstrategien, die seit den späten 1970er Jahren und den 1980er Jahren Kino zunehmend als Ereignis organisieren. Gleichzeitig nämlich wird dieser Ereignischarakter des postklassischen (Hollywood)Films durch den gezielten Einsatz von filmtechnischen Innovationen erzeugt, wie der computergestützten Bildanimation oder des digitalen Mehrkanaltons, die wiederum prägend für seine Ästhetik sind.[368] Spezifische ökonomische und (film)technische Faktoren wirken also deutlich auf den für das postklassische (Hollywood)Kino kennzeichnenden Stil ein, oder, anders ausgedrückt: Es entsteht zwischen den Bereichen der filmischen Technik, Ökonomie und Ästhetik eine sich wechselseitig verstärkende Zusammenwirkung. Zwar lässt sich diese Aussage in ähnlicher Weise auch für den Film der Studio-System-Ära treffen, aber entscheidend ist hier die Verschiebung oder Modifikation dieser Faktoren im historisch veränderten Kontext, die auch die narrativen und ästhetischen Formen des Films nachhaltig umbildet. Gerade an dem „Ereignis- oder Sensationscharakter", der dem postklassischen Film immer wieder attestiert wird, lässt sich dieses Beispiel verdeutlichen, denn genau dieses Merkmal wird durch das Zusammenspiel disparater Faktoren erzeugt: durch die bereits skizzierten, neuen, medial breit gefächerten Vermarktungsstrategien (die wiederum aus einer Reorganisation der ökonomischen Struktur der Filmindustrie insgesamt resultieren) einerseits, durch die Entwicklung digitaler Ton- und Bildsysteme, die das audiovisuelle Erleben eines Films grundlegend modifizieren und auch intensivieren, andererseits, sowie schließlich durch die Schwächung des klassisch narrativen Konzepts, das hinter die Inszenierung von Spektakel und Effekten zurücktritt.

Die Skelettierung der narrativen Formen lässt also die aufwendigen Verfahren des zeitgenössischen Kinos in den Vordergrund der Wahrnehmung rücken, die ihrerseits zunehmend darauf abzielen, eine „sensorische" Filmrezeption zu erzeugen. Diese Strategie der Filmgestaltung ist auch als eine „emotionale Filmsprache" bezeichnet worden, die explizit auf „emotionale Aktivierung" abziele.[369] Über die visuelle Wahrnehmung hinaus wird in aufwendigen Großproduktionen, in Science Fiction und gerade auch in Horrorfilmen beispielsweise zunehmend eine Abfolge von außerordentlichen auditiven Effekten produziert, die sich nicht „nur" auf Dialog, Musik und Geräusche beschränken.[370] Mittels eines stark ausdifferenzierten, dynamischen

368 Zu computergestützten Bild- und Tonverarbeitungsverfahren s. Robert Blanchet: Blockbuster. Ästhetik, Ökonomie und Geschichte des postklassischen Hollywoodkinos, S. 186-200.

369 Christian Mikunda: Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung. Mikunda betont, dass die emotionale Filmsprache, so wie er sie auffasst, parallel zur erzählenden Sprache des Films existiert. Er beschreibt diese Strategien als Systeme, „die die kinematographischen Codes in Bezug auf deren Fähigkeiten steuern, dieses oder jenes Phänomen emotionaler Wirkung in Szene zu setzen." S. 21f.

370 Ein Film der klassischen Periode verfügt über den so genannten monauralen Lichtton, bei dem alle akustischen Signale (Dialog, Musik und Geräusche) über einen einzigen Kanal ausgegeben werden. Von einzelnen Experimenten abgesehen, ist dieser limitierte Einsatz des Filmtons bis in die 1970er Jahre dominierend. Die Gewichtung liegt auf Dialog und Musik, die hauptsächlich den Fortgang der Narration wie auch die Atmosphäre übertragen, Toneffekte sind stark abstrahiert und werden formelhaft und reduziert eingesetzt. Die zeitgenössischen, digitalisierten Tonsysteme verfügen dagegen über sechs

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Klangraums vermitteln zeitgenössische Filme nicht nur einen weitaus dramatischeren akustischen Eindruck, sondern darüber hinausgehend nahezu taktile und haptische Eindrücke:

„Ce qui est rendu est une „boule" des sensations. […] C'est que le son doit ici raconter un afflux de sensations composites, et pas seulement la réalité sonore proprement dite de l'événement […]."[371]

Neben der Ausdifferenzierung der Tonspur sind es zudem die Entwicklungen in den Montageverfahren, die die Ästhetik des Films auffallend und umfassend verändern. So kommt beispielsweise Thompson in ihren detaillierten Sequenzanalysen zu dem Ergebnis, dass sich das filmspezifische Verfahren der Montage bedeutend verändert, genauer beschleunigt hat: Die Anzahl der Schnitte pro Film habe sich im postklassischen Film gesteigert, die Filmnarration in wechselnden Bildeinstellungen sei also schneller geworden[372], was die Autorin auf den in den 1980er Jahren sich ausbreitenden Einfluss der Musikvideo-Ästhetik zurückführt. Die beschleunigte Abfolge einzelner Bilder innerhalb einer Sequenz führt zu einer Dynamisierung aber auch fortschreitenden Fragmentarisierung der klassisch-narrativen Formeln. Schließlich unterliegen auch die Verfahren der *mise en scène* seit den 1980er Jahren einem Wandel: So wird die Plansequenz zu einem zentralen und auffallenden Merkmal des neueren Hollywoodkinos, wie sich beispielsweise anhand von Action-, Kriegs- und Horrorfilmen zeigen lässt.[373] Die Plansequenz exponiert die Mobilität der Kamera, die die Protagonisten begleitet, Räume durchmisst und Bewegungen mit schnellen, kurzen Schwenks verfolgt oder durch unvermittelte Tiefenschärfeverlagerungen (*rack focus*) akzentuiert. Diese mitunter rasante Bewegungschoreographie der Kamera trägt ebenfalls zu einer dynamisierten, beschleunigten und sogar desorientierenden Wahrnehmung des filmischen Raums und Geschehens bei, wobei diese Effekte auch somatisch spürbar werden, wie beispielsweise im Fall von *Irreversible* (Gaspar

Kanäle, die einen entsprechend komplexeren Einsatz von Klangeffekten ermöglichen, zumal diese Kanäle die ausdifferenzierte Tonspur getrennt wiedergeben und an verschiedenen Orten im Kinosaal hörbar machen, um den so genannten Surround Sound zu erzeugen, d.h. einen räumlich ausgerichteten Toneffekt. Gerade die Geräusche und aufwendig erzeugten Toneffekte stehen im postklassischen Kino im Mittelpunkt der auditiven Rezeption; Filme erzeugen durch eine Fülle ausdifferenzierter Geräusche dynamisch-räumliche Tonfelder. S. dazu Michel Chion: L'Audio-Vision.

371 Ebd., S. 96f.

372 Die durchschnittliche Anzahl von Einstellungen pro Stunde liegt bei 600 pro Film im klassischen, bei 800 bis über 1.000 im postklassischen Kino. Kristin Thompson: Storytelling in the New Hollywood, S. 17f. S. auch Robert Blanchet: Ästhetik, Ökonomie und Geschichte des postklassischen Hollywoodfilms, S. 204-212. Der Autor legt detailliert dar, dass sich die durchschnittliche Einstellungslänge pro Film (DEL) von maximal 10,2 Sekunden in den 1960er Jahren auf 4,8 Sekunden in den 1990er Jahren reduziert hat. Die Aussagefähigkeit solcher Statistiken ist sicherlich begrenzt (wie viele Filme wurden ausgewertet, welcher Art usf.), aber sie können zumindest die Tendenz zur Beschleunigung des Montageverfahren zusätzlich verdeutlichen.

373 Wie beispielsweise in *Bram Stoker's Dracula*, *Casino* (Martin Scorsese, 1995) oder *Saving Private Ryan* (Steven Spielberg, 1998).

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Noé, 2002), dessen permanent kreisende und rotierende Kamerafahrten beim Betrachter nahezu Schwindel- und Übelkeitsgefühle auslösen. Die sich nach innen schraubende Bewegung zieht den Betrachter besonders zu Beginn des Films unablässig in das Geschehen hinein. Die radikal bewegte Kamera und die schwindelerregenden, hektischen Schnittfolgen erzeugen eine übersteigerte Unmittelbarkeit und werden somit über das dadurch vermittelte Geschehen hinaus selbst zu einer Attraktion mit zunehmend somatisch wahrnehmbarer Wirkungsbreite, die das Narrativ des einzelnen Films übersteigt oder sich sogar von ihm abtrennt.[374]

„Das Kino der Trick- und Toneffekte […] vermittelt das Erlebnis einer Art Verdoppelung der Sinne, ein Raumgefühl des Überall-und-nirgendwo-Seins, dem keine zeitliche Dimension mehr zugeordnet ist.“[375]

Anhand der genannten filmischen Verfahren lässt sich also plausibel machen, wie genau jenes spektakuläre Moment entsteht, welches mithin dem postklassischen Kino als charakteristisches Merkmal attestiert wird.[376] Diese sind als filmischer Exzess aufgefasst worden, also als nicht notwendigerweise an die Erzählung gebundene und von ihr motivierte oder kontrollierte Verfahren. Auf beide Begriffe, den des *Spektakulären* und den des *filmischen Exzesses*, die für das Verständnis des postklassischen (Horror)Films und seiner Ästhetik von zentraler Bedeutung sind, wird im Folgenden noch einzugehen sein.

Im Horrorgenre findet sich die Tendenz zur Schwächung der klassischen Narrationsprinzipien in besonders deutlicher Form.

„[…] these films tend to dispense with or drastically minimize the plot and character development that is thought to be essential to the construction of the novelistic. […] The people in the film [*Friday the 13th*] are practically interchangeable, since we learn nothing about them as individuals, and there is virtually no building of a climax – only variations on the theme of slashing, creating a pattern that is more or less reversible.“[377]

Als frühe Beispiele können *Suspiria* und *Inferno* aufgeführt werden. Beide Filme greifen den Topos der Initiationsgeschichte in Form einer gefahrenvollen und todbringenden Reise in eine phantastische, irreale Welt auf, erzählen dabei allerdings keine plausibel und logisch konstruierte Geschichte: Sie setzen Elemente, Figuren, Sequenzen bruchstückhaft zusammen, ohne auf eine sinnhaft geschlossene Einheit abzuzielen. Die Protagonisten sehen sich in

374 Dieser rasante und dramatisch übersteigerte Kamera- und Montagestil hat sich mittlerweile vom Action- oder Horrorgenre ausgehend auf andere Genreformen ausgeweitet: auf Science Fiction-, Katastrophen-, Kriegs- und Gangsterfilme: „Der Suspense-Action-Stil hat in den siebziger Jahren so überhand genommen, dass man ihn schon gar nicht mehr als ein Genre bezeichnen kann. Er hat ein halbes Dutzend anderer Genres verschluckt.“ James Monaco: American Film Now, S. 43.

375 Thomas Elsaesser: American Graffiti und Neuer Deutscher Film – Filmemacher zwischen Avantgarde und Postmoderne, S. 313.

376 Robnik Drehli: Das postklassische (Hollywood)Kino.

377 Tania Modleski: The Terror of Pleasure, S. 161.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dieser Welt mit phantastischen Phänomenen, bedrohlichen Gestalten und unerklärlichen Entdeckungen konfrontiert. Soweit entspricht dies durchaus noch den Genrekonventionen, die das Phantastische meist als eine rätselhafte, irreale und bedrohliche Welt inszenieren. Aber im Gegensatz zu klassischen Horrorfilmen werden die Rätsel in *Suspiria* und *Inferno* nicht gelöst, die Ursachen der Bedrohung nicht erklärt und gebannt, die Handlungen der Figuren nicht erklärt. Beide Filme verzichten auf eine plausibilisierende Erklärung oder Herleitung der Handlung oder der Figuren, letztlich also auf die Strategie der Rationalisierung des Phantastischen oder des Horrors. Der Fortgang der Handlung erscheint mitunter völlig unmotiviert, ebenso wie der teilweise nicht nachvollziehbare Einsatz der Musik. Das Konstrukt der kausalen Verkettung, das die Handlung zu einem Ziel- und Endpunkt treibt, fehlt. Somit ist in beiden Filmen zunächst kein „narrativer Sinn" aufzufinden. Dazu trägt bei, dass beide Filme in besonderem Maß mit artifiziellen Figuren bevölkert sind, die auf die Archetypen des Märchens rekurrieren: unschuldige und unwissende Heldinnen, böse Stiefschwestern und -mütter, bucklige Zwerge und Unholde, sowie Hexen und Zauberinnen. Dies wird durch den ebenso artifiziellen Charakter der filmischen Inszenierung verstärkt, die größtenteils ganz auf Realitätsbezüge verzichtet oder sie zumindest stark verfremdet. Beide Filme spielen in stilisiert-kulissenhaften Räumen, die sich gleichermaßen durch eine desorientierende, „unlogische" räumliche Organisation wie durch unwirkliche Künstlichkeit auszeichnen und zusätzlich durch „unnatürlich" starke Farbgebung verfremdet sind. Die Todesdarstellungen in diesen Filmen sind drastisch, blutig und gewaltsam, jedoch gleichzeitig ebenso stark stilisiert und verfremdet, mithin teilweise ästhetisiert, so dass auch sie unwirklich und (alp)traumhaft erscheinen. Beide Filme lassen keine metaphorische Dechiffrierung ihrer Handlung zu, auch lässt sich in ihnen keine wie auch immer geartete moralische Haltung erkennen (wie sie zwar in trivialer aber distinkter Form in vielen Slasher Filmen auszumachen ist). In ihnen scheint keine sinnhafte Deutungsmöglichkeit angelegt zu sein. Zugunsten einer exzessiven filmischen Ästhetik und eines übersteigerten Akzentuierens des visuellen Reizes treten die narrativ organisierenden Elemente zurück. Auffallend ist besonders in *Inferno,* dass die Geheimniskonstruktion, die im Zentrum des Films steht, nicht aufgelöst, ihre bedrohliche Dimension aber als eine hyberbolische, ästhetische Vision entworfen wird. Stil und Effekt dieser (und vieler anderer postklassischen Horrorfilme) stehen für sich selbst.[378] Damit postulieren die beiden Filme die Autonomie ihrer Ästhetik gegenüber dem auf Plausibilität und Realismuseffekt ausgerichteten Regelwerk der ökonomisch und stringent organisierten Narrationsverfahren des klassischen (Horror)Films.[379]

---

378 „Two people look at each other during a lecture. A girl takes a taxi in the rain. Although nothing really happens in these scenes, Argento's absolute film approach turns them into set pieces. Other directors would have cut these sequences back and conveyed the essential plot information in a few brief cuts, but Argento makes ordinary events mysterious, exciting, erotic or horrifying. Previously, the murders in Argento's films (particularly the first death in *Suspiria*) have been set pieces; *Inferno* is all set piece, and thus all of a piece" Kim Newman: Nightmare Movies. A Critical Guide to Contemporary Horror Films, S. 109.

379 Im Zusammenhang mit der Literatur (am Beispiel einiger literarischer Texte des 19. Jahrhunderts) sind vergleichbare Prinzipien herausgestellt und als

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Mit der Schwächung der klassisch-narrativen Organisation eng verbunden ist auch die Preisgabe einer zielorientierten und abgeschlossenen Erzählung in den meisten neueren Horrorfilmen. Wie die beiden oben aufgeführten Filme streben nur wenige Horrorfilme einem Abschluss zu, der die Rätselkonstruktion auflöst, das bedrohliche und phantastische Element rationalisiert oder eliminiert, nach dem Einbruch destabilisierender, phantastischer Kräfte wieder eine Konsolidierung der Zustände erreicht. Häufig bleibt die Erzählung unabgeschlossen, der Einbruch des Phantastischen unerklärlich, das weitere Schicksal der Protagonisten oder der Welt, in der sie leben, ungewiss, wie in den *Zombie*-Filmen, wie in vielen Filmen David Cronenbergs oder John Carpenters. Auch hier zeigt sich, dass der Horrorfilm die Konstruktion einer scheinbar plausiblen oder folgerichtig gefügten, diegetischen Welt ebenso negiert wie die klassischen, filmischen Verfahren, die diesen Effekt erzielen. Er verzichtet darauf, die dargestellten Ereignisse und Handlungen durch eine kausal motivierte Ordnung zu rationalisieren. Auch wird die Erwartung eines endgültigen Abschlusses häufig explizit negiert, wie bei den Schockmomenten am Schluss eines Horrorfilms, an dem das besiegt geglaubte Monstrum noch einmal plötzlich auftaucht und damit seine unzerstörbare Vitalität zur Schau stellt – ein Moment, der zumindest im Subgenre Slasher Film schon fast zur Konvention geworden ist, wie in *Carrie*, *Halloween*, *Friday the Thirteenth*, *The Evil Dead*, *Nightmare on Elm Street*, *I know what you did last summer* usf. In dieser narrativen Figur, der erschreckenden Schlusspointe, liegt auch die Serialität begründet, die das Genre, auch hier wieder besonders den Slasher Film, auszeichnet: Außer *Carrie* haben alle der beispielhaft aufgeführten Filme mindestens eine, in den meisten Fällen wesentlich mehr Fortsetzungen.[380]

Die Marginalisierung der narrativ-organisatorischen Prinzipien des klassischen Modells zugunsten einer dynamisierten und beschleunigten Präsenta-

„Ästhetik des Bösen" bestimmt worden. Von einer Ästhetik des Bösen ließe sich da sprechen, wo der Text/das Kunstwerk die Produktion und Vermittlung von Sinn verweigert. Dies meint, dass die ästhetischen Organisationsformen sich einer Wertung des Dargestellten in jeglicher Form enthalten und es weder als Allegorie noch als symbolische Repräsentation lesbar werden lassen. Der „böse" Text ist somit ausschließlich auf die Entfachung einer emotionalen Imagination ausgerichtet. Karl Heinz Bohrer: Das Böse – eine ästhetische Kategorie? Eine vergleichbare Haltung scheint, wie oben bereits ausführlich dargestellt worden ist, den postklassischen Horrorfilm, genauer seine spezifischen ästhetischen und narrativen Organisationsformen zu kennzeichnen. Auch ließe sich vielleicht die Frage stellen, ob das Genre aufgrund seiner thematischen Fokussierung – das Grauenhafte und Grausame, das Dämonische und Teuflische – eine konstituierende und grundsätzliche Affinität zu einer „Ästhetik des Bösen" ausbilden könne. Die Konzeption einer „Ästhetik des Bösen" soll hier allerdings nicht für die Darstellungsformen des postklassischen Horrorfilms aufgearbeitet werden. Zum einen weil sie in Bezug auf einen bestimmten Textcorpus in einem konkreten, kulturellen und historischen Umfeld entwickelt worden ist. Ob sie überhaupt auf die Lektüre anderer Texte, wie hier den postklassischen (Horror)Film übertragbar ist, bliebe zu untersuchen. Zum anderen soll dies unterbleiben, weil der Rekurs auf das „Böse" insofern problematisch ist, da der Begriff mit einer Fülle historischer Bedeutungsschichten überfrachtet ist und daher als kunsttheoretischer Begriff kaum einsetzbar scheint.

380 S. dazu auch Tania Modleski: The Terror of Pleasure, S. 160.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tionsform lässt sich ebenfalls in vielen weiteren Horrorfilmen ausmachen. So stellen gerade die Sequenzen, in denen Protagonisten und auch Zuschauer mit der bedrohlichen Welt des Phantastischen und ihren Phänomenen und Gefahren konfrontiert werden eine nahezu rauschhafte, filmische Choreographie aus, die die Möglichkeiten des kinematographischen Apparatus überhaupt sowie die genretypische Effekt-Technik in einem Übermaß exponiert, so dass sie losgelöst von narrativem Sinn selbst zu Attraktionen werden. Als exemplarischer Fall kann *28 Days Later* (Danny Boyle, 2002) gelten. Die Angriffe der kannibalischen Zombies werden in extrem schnell montierten Sequenzen dargestellt, die eine Bewegungskette in zahlreiche Fragmente auflösen. Gleichzeitig erscheinen sie beschleunigt, sind also in *fast motion* gedreht, was den Überfall einerseits noch desorientierender wirken lässt, andererseits den Eindruck natürlicher Bewegung verfremdet und die Begegnung mit den monströsen Gestalten noch irrealer und bedrohlicher, diese noch entmenschlichter erscheinen lässt. Der unerwartete Schock aufgrund der Konfrontation mit dem Monstrum findet seinen Ausdruck in einer filmischen Inszenierung, die diesen als Affekt „gegen" den Zuschauer richtet. Gesteigert wird dieser sorgfältig manipulierte und inszenierte Effekt besonders in der kontrastreichen Gegenüberstellung dieser Sequenzen mit solchen, die die entvölkerte Stadt oder die Einsamkeit der stets bedrohten Flüchtenden schildert. Hier überwiegen lange und statische Einstellungen und eine extrem stilisierende *mise en scène*, die aus dem zerstörten Land eine verlassene, phantastische Landschaft werden lassen.

Aus ihrer einstigen Funktion, narrativen Sinn zu vermitteln, lösen sich die filmischen Verfahren des neuen Horrorfilms also weitgehend ab. Im Gegenteil: Anstelle die Handlung voranzutreiben, stellen sie ein retardierendes Moment dar, das die erzählte Zeit unverhältnismäßig ausdehnt und auf deren Kosten Charakterzeichnungen von Figuren oder die Motivation ihrer Handlungen in den Hintergrund gerückt werden. Sie dienen auch meist nicht der Vorbereitung oder Motivation einer folgenden Handlung, und die in ihnen vermittelten Informationen (ein Protagonist wird ermordet oder wird durch einen Fluch zum Monstrum) ließen sich auch knapper darstellen. Anders gesagt werden sie also nicht von der klassisch-narrativen Organisation regiert. Umgekehrt ließe sich sagen, dass diese in ihrer reduzierten Form nur noch als eine Rahmenstruktur fungiert, die die für das Genre zentralen Verfolgungs- oder Tötungssequenzen lose miteinander verbindet. Diese aufwendigen und stark dramatisierten Sequenzen werden zu blutig-phantastischen „Ausstattungsstücken", die den Schauwert des Horrorgenres ausmachen und die mit der Logik einer Nummernrevue präsentiert werden. Die narrative Struktur der *Nightmare on Elm Street*-Reihe – „episodes of spectacle punctuated by brief narrative links" [381] - kann hier stellvertretend für viele neuere Horrorfilme als beispielhaft genannt werden. Die postklassischen Horrorfilm sind

„[…] um Special Effects herumgebaut, ohne Rücksicht darauf, daß diese Grand Guignol-Versatzstücke der erzählenden Substanz des Films schaden."[382]

381 Jeffrey Sconce: Spectacles of Death: Identification, Reflexivity, and Contemporary Horror, S. 113.

382 James Monaco: American Film Now, S. 49.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Für viele neuere Horrorfilme ist darüber hinaus gerade der „Stil", also eine pointierte Ausstellung häufig modischer Effekte prägend: So beispielsweise für *The Hunger* (Tony Scott, 1982), der sich durch eine Ästhetik auszeichnet, die deutlich auf Stil- und Modemagazine rekurriert, was besonders in der Inszenierung der Hauptfigur sichtbar wird.[383] So wird dem Film von der Filmkritik auch eine Verlagerung der Aufmerksamkeit vom Narrativ auf den Oberflächeneffekt vorgeworfen – ein berechtigter Einwand. Zugleich weist gerade diese Problematik den Film als beispielhaft für die postklassische Ästhetik und die diese beeinflussenden Vermarktungsstrategien aus, wie sie oben genannt worden sind. Als ein weiteres Beispiel lässt sich *Near Dark* aufführen, der Motive des Vampirfilms mit Elementen aus dem Western und dem Road Movie verknüpft. Dabei erzeugt er in einigen Sequenzen eine Bildlichkeit, die sich stark an die für die 1980er Jahre typische, vage „nostalgische" Werbung annähert, die wiederum Elemente aus dem Western einsetzt – ein sich in sich selbst widerspiegelndes Zitierverfahren: weite, staubig-trockene Landschaften in ausgeblichenen Ockertönen für die Tagessequenzen, Gegenlichtaufnahmen, auffällige Hell-Dunkel-Kontraste, mitunter grobkörniges Filmmaterial, das einen „patinösen" Eindruck vermittelt, usf.

Andererseits stellen diese Sequenzen und Bilder aber eine Akkumulation wirkungsvoller genrespezifischer, ästhetischer Verfahren aus – und damit auch den Schauwert des postklassischen Horrorfilms dar. Über eine als exzessiv zu charakterisierende, mitunter ästhetisierte, mitunter ins Grausige übersteigerte Bebilderung von Tod und Sterben, von physischer Mutation oder Transformation hinausgehend, wird in ihnen eine nahezu auf sensorische Überwältigung des Zuschauers ausgerichtete Darstellung des Phantastischen und Bedrohlichen generiert. Dabei ist es gerade die Erscheinung des phantastischen Wesens oder Phänomens, das den filmisch konstruierten Wirklichkeitseffekt und die klassischen, narrativen Prinzipien zusammenbrechen lässt oder sie zumindest stark zurückdrängt: Sie geht mit dem Einsatz einer dramatisierten und dynamisierten filmischen Choreographie einher, einer gesteigerten Verwendung von Montageverfahren, extravaganter *mise en scène*, von Musik und Geräuschen und von Spezialeffekten. Die „reale" diegetische (Alltags)Welt tritt hinter einer farbigen, überwältigenden und/oder grausigen Phantasmagorie zurück: So ruft in *Hellraiser* das magisch-phantastische Objekt (eine Art Zauberwürfel) eine düster-blutige Höllenvision mit den ihr entsprechenden Wesen herbei, dunkle und desorientierende Räume eröffnen sich auf einem Speicher, Korridore eines Krankenhauses dehnen sich ins Endlose, Nebel verschleiern räumliche Abgrenzungen, Wände werden durchlässig. Und in *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1982) und *The Haunting* (Jan De Bont, 1999) ist der Einbruch der phantastischen Wesen aus dem Jenseits von vergleichbaren räumlichen Verzerrungen und Ausdehnungen begleitet sowie zudem noch von einem Feuerwerk strahlender Lichteffekte und einer Akkumulation von verwirrenden, übereinander geschichteten Geräuschen und Stimmen.

383 Zu *The Hunger* schreibt Wyatt: „[…] the movie functions as a combination of visually arresting images which overwhelm their narrative function." Justin Wyatt: High Concept Film, S. 26.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

„What distinguishes the horror film is that the appearance of the overtly unreal monster directly challenges and perturbs the film's virtual construction and the maintenance of a cinematic reality effect."[384]

Hier rückt auch die besondere Bedeutung des Mehrkanaltons für den Horrorfilm in den Vordergrund, der oben bereits als eine zentrale Eigenschaft des postklassischen Ereigniskinos herausgestellt worden ist. Gerade die ausdifferenzierten und vielschichtigen Toneffekte des Horrorfilms zielen auf eine sensorisch erfahrbare Rezeption ab und verdichten oder steigern Empfindungen von Beklemmung, Anspannung oder Schreck. Neben der unheilvollen oder dramatischen Musik sind es die kunstvoll stilisierten Geräuscheffekte, die dem Geschehen eine übersteigerte und hyperbolische Lebendigkeit verleihen, wie die dumpfen Basstöne, die dem Knurren oder Grollen von Monstren beigemischt sind und die als vibrierende Tonwellen spürbar werden, wie die schmatzenden und tropfenden Geräusche, die Feuchtigkeit und Schleimigkeit und damit eine spezifische Textur monströser, ekelhafter Körperlichkeit suggerieren, ebenso wie die hellen, spitzen und hohen Geräusche, wie das Singen oder Zischen von Metall beim Einsatz von Messern, Beilen, Sägen usf.

„De la même façon, pour le son, l'impression de réalisme est souvent liée à une sensation d'inconfort, de fluctuation du signal, de brouillage et de bruits de micro, etc., effets qu'on peut naturellement simuler au studio, en post-synchronisation, et mettre en scène (dans *Alien*, par exemple, l'inconfort acoustique a été étudié pour renforcer l'effet de réalisme)."[385]

Die dynamisierte und beschleunigte Inszenierung von Raum, Zeit und Geschehen im postklassischen Film durch den Einsatz bestimmter Mittel wie Montage, Kamerachoreographie, Spezialeffekte usf. lässt sich also gerade für den neueren Horrorfilm veranschlagen. Durch diese Verfahren erhalten die Szenarien des Horrorfilms, gemäß der genrespezifischen Intentionalität, Angst und Entsetzen auszulösen, eine übersteigerte, nahezu sensorisch oder haptisch erfahrbare Effektivität. Sie lassen sich daher als Anschlag auf die Wahrnehmung des Zuschauers beschreiben – der umso wirkungsvoller ausfällt, da die Ikonographie des Horrorfilms eine Motivik ausstellt, die überwiegend als skandalös oder zumindest als schwer erträglich wahrgenommen wird: Sterben, Tod und Verwesung, Monstrosität, Mutation und Grausamkeit. Die Wirkung des Horrorfilms – Desorientierung, Schreck und Überwältigung – resultiert also einerseits aus einer ihn konstituierenden Imagologie so wie andererseits aus einer genrespezifischen, kinematographischen Präsentations- und Organisationsform.[386] Der Einsatz filmischer Strategien, wie er für das postklassische Kino überhaupt charakteristisch ist, ist in diesem Kapitel bereits skizziert worden, der der typischen Motivik im Horrorfilm soll – im Zu-

384 David J. Russel: Monster Roundup. Reintegrating the Horror Genre, S. 240.
385 Michel Chion: L'Audio-Vision, S. 93.
386 Das desorientierende oder überwältigende, partizipatorische Moment, das dem Horrorfilm eignet, macht ihn für rezeptionstheoretische Ansätze, wie ihn Linda Williams mit dem Konzept des „Körpergenres" vorgelegt hat, besonders fruchtbar.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sammenhang mit seinen Körperdarstellungen – in den folgenden Kapiteln detaillierter dargestellt werden. Zunächst aber ist es erforderlich, auf die schon erwähnten, für den Horrorfilm zentralen Aspekte der *Gewaltdarstellung*, des *filmischen Exzesses* und des *Spektakulären* gesondert und ausführlich einzugehen. Durch gerade diese Momente zeichnet sich die Ästhetik und Wirkungsbreite des Horrorfilms aus und sie prägen auch seine Körperpräsentationen in entscheidendem Umfang.

III.4. Spezifische Präsentationsformen im postklassischen Horrorfilm

III.4.1. Zur Gewaltdarstellung

Für den neueren Horrorfilm lässt sich als eines der auffälligsten und zentralsten Merkmale die Radikalität der (Gewalt)Darstellung festhalten. Dies gilt für Verfolgungs- und Mordsequenzen ebenso wie für die Darstellungen von Metamorphosen und für die Repräsentation von Sterben, Tod, Verwesung, Kannibalismus, wobei hier sofort die markante Position von Körperlichkeit in diesem Genre ins Auge fällt.

Allerdings findet sich die explizite Darstellung von Gewalt nicht ausschließlich im Genre des Horrorfilms, sondern ist für den Film seit den späten 1960er Jahren, wie auch für den postklassischen Film insgesamt kennzeichnend. Dies gilt für die Katastrophenfilme der 70er Jahre, die so genannten Spätwestern, wie auch in besonderem Maß für den Gangster- und Actionfilm oder auch den Kriegsfilm.[387] Auch für die europäischen Filme lässt sich die Gewaltdarstellung als ein dominierendes Prinzip etwa anhand der James Bond-Reihe oder des italienischen Westerns belegen, besonders auffällig ist sie auch im japanischen Gangsterfilm oder im Hongkong-Film.

„Das erste und wichtigste Merkmal des Neuen Hollywoodfilms ist die Gewalt. Die Darstellung der Gewalt vereinigt in sich alle Funktionen, die früher Suspense, Erotik und Romantik eingenommen hatten. […] Die Höhepunkte in New Hollywood-Filmen sind nicht mehr die Liebesszenen, sondern die Gewaltszenen. Darin hebt sich das Kino noch heute stark vom Fernsehen ab; und wo es nicht die Gewalt ist, da ist es wenigstens die Angst vor der Gewalt und die Reaktion, die die Ausübung von Gewalt auslöst.“[388]

387 Wobei die zunehmende Darstellung von drastischer Gewalt in Filmen (und im Fernsehen) häufig als Ursache für „reale“ Gewaltdelikte ausgemacht wird. Eine andere (seltenere) Position dagegen betrachtet die ansteigenden Gewaltdarstellungen im Film als eine Reflektion auf eine gesamtgesellschaftliche Entwicklung und die zunehmende Wahrnehmung von Gewalt in der Alltagswirklichkeit: „It is not film and television that teaches violence, but the violent reality spills over on to the large and small screens. Sometimes it appears uninvited, but more often its presence is fully approved of by the producers and the creative filmmakers.[…] At a time of furious social antagonisms the trade mark of the American Cinema is violence.“ Jerzy Toeplitz: Hollywood and After. The Changing Face of American Cinema, S. 136f.

388 Lorenz Engell: Sinn und Industrie, S. 266f.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zwar existiert das Moment der Gewalt auch im klassischen Film, allerdings mit dem Unterschied, das sie meist nicht explizit ausgestellt, sondern tendenziell eher suggeriert und damit vornehmlich der Vorstellung des Zuschauers überlassen wird:

„When acts of violence and their effects were explicitly shown in classical movies, the camera refrained from dwelling on the gory details; the violence was not *eroticized*, as we might put it.“[389]

Was hier als „Erotisierung“ von Gewaltdarstellungen gekennzeichnet wird, also ihre exzessive, auch voyeuristische Inszenierung unterscheidet den Film seit den späten 1960er Jahren vom klassischen Erzählfilm. Filmen wie *Bonnie and Clyde*, *The Wild Bunch* und *A Clockwork Orange* (Stanley Kubrick, 1970/71) wird dabei eine Schlüsselrolle zugeschrieben, da sie Gewalt erstmalig nicht nur explizit ausmalen, sondern auch stark stilisiert oder ästhetisiert inszenieren.[390] Zudem ist seit den 1970er Jahren auch eine fortschreitende Dekontextualisierung der Gewaltmomente innerhalb eines Filmes zu beobachten: Die einzelne Gewaltszene löst sich aus dem narrativen Gefüge zunehmend heraus und steht als isoliertes Moment für sich selbst. Gerade dem postklassischen Action- und Horrorkino kann dabei die Struktur einer Nummern- oder Attraktionsrevue attestiert werden, innerhalb derer die Gewaltszenen die eigentlichen Schaustücke ausmachen.[391]

„[…] cinema's visual and kinetic violence is measured in moments, which reach a peak of sensation and then wane, ready to cycle back toward the next one. The violent moment is a hypermoment, a hypostatized moment.“[392]

Als Schaustück unterliegt die Gewaltszene zudem dem Anspruch, immer wieder neu überwältigen, faszinieren oder schockieren zu müssen, der durch weiterschreitende Formen der Stilisierung, Übersteigerung und Beschleunigung einzulösen gesucht wird. Die Intensivierung und Radikalisierung von Gewaltszenen lässt sich somit in einer zirkulären Logik von Übersteigerung einerseits und Gewöhnung andererseits beschreiben, die eine stetige Steigerung beider Momente zur Folge hat.

„Violence becomes more and more intense in the effort to restore the possibility of having an effect, creating a shock, provoking a response – aspirations that arose in

389 William Rothman: Violence and Film, S. 40.

390 J. David Slocum: Violence and American Cinema: Notes for an Investigation; Marsha Kinder: Violence American Style: The Narrative Orchestration of Violent Attractions.

391 Die Logik der Nummernrevue zeichnet neben dem zeitgenössischen Horror- oder Actionfilm auch das klassische Musical aus, wobei allerdings hier die übersteigerte Bewegung, der Rhythmus sowie der Glamour der einzelnen Gesangs- und Tanzszenen als überwältigende Sensationsmomente fungieren sollen.

392 Leo Charney: The Violence of a Perfect Moment, S. 48.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

the first place only in response to the absence of immediate presence that cinema has continued to reaffirm.“[393]

Im Zusammenhang mit der fortschreitenden Etablierung von Gewaltszenen im Film seit den späten 1960er Jahren sind auch die seit 1968 veränderten amerikanischen Zensurpraktiken zu berücksichtigen. In diesem Jahr führt die amerikanische Filmindustrie ein System ein, das bis in die Gegenwart hinein die Altersfreigabe von Filmen reguliert und das den seit den 1920er Jahren bestehenden, in den 1960er Jahren aber anachronistisch erscheinenden so genannten Hays Code ersetzt. Die Lockerung und schließliche Ersetzung des Hays Codes durch eine nach Alter gestaffelte Freigabe wird von der Filmindustrie einerseits mit dem gesamtkulturellen Wandel begründet, folgt allerdings andererseits auch ökonomischen Interessen. Denn die Einrichtung einer Selbstzensur verhindert einerseits den drohenden Eingriff staatlicher Zensurmaßnahmen, andererseits ermöglicht die gestaffelte Altersfreigabe auch, das Produkt Film stärker zu differenzieren und von den im Fernsehen gezeigten Programmen abzusetzen, in denen Gewaltdarstellungen bis in die Gegenwart hinein stärker restringiert werden. Das neue, auf Altersklassen ausgerichtete System hat einen entscheidenden Anteil an dem ästhetischen Wandel im amerikanischen Film.[394]

Die Entstehung einer gewaltzentrierten Repräsentationsform im neuen Horrorfilm ist also nicht als ein isoliertes, ausschließlich genrespezifisches Merkmal zu bewerten, sondern sie ist im Kontext eines Wandels filmischer Darstellungsverfahren überhaupt zu sehen. Dabei ist allerdings herauszustreichen, dass auch im Rahmen dieser umfassenden Entwicklung die Gewaltdarstellungen im Horrorfilm an Radikalität und Brutalität häufig inkommensurabel sind.

„Another way in which the contemporary horror genre differs from preceding cycles is in its degree of graphic violence.“[395]

Aufgrund seiner drastischen Gewaltdarstellungen ist der neue Horrorfilm häufig Gegenstand heftiger Kritik geworden. Die Kritik an ihnen lässt sich – etwas vereinfachend – in zwei Argumentationsfiguren unterteilen. Die Diskussion um die Rezeption von Horrorfilmen von Kindern und Jugendlichen (weniger im Kino als in einem privaten Umfeld) und deren möglicherweise schädlichen Folgen ist eine hauptsächlich filmextern geführte Debatte, in deren Zentrum soziale, pädagogische und psychologische Interessen stehen. Hierbei geht es vornehmlich um Fragen des Jugendschutzes, der Formen von

393 Ebd. S. 49.

394 Zu den *Hays* oder *Production Codes* s. Robert Blanchet: Blockbuster. Ästhetik, Ökonomie und Geschichte des postklassischen Hollywoodfilms, S. 138ff.

395 Noël Caroll: The Philosophy of Horror, S. 211. Ähnlich bewertet Waller die Frage der Gewaltdarstellung im neueren Horrorfilm: „Nonetheless, there is no question that violence is a major element in the genre, as it is in virtually all dreams and narratives of facts that we would label as horror stories.“ Gregory A. Waller: American Horrors. Essays on the Modern American Horror Film, S. 6.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Gewalt in Gesellschaft und Medien und ihrer Relation zueinander.[396] In den letzten Jahren ist der Horrorfilm in dieser Debatte zugunsten der Computerspiele in den Hintergrund getreten.[397] Sie führt weit über die in dieser Arbeit abgesteckten Fragestellungen hinaus und kann hier nur erwähnt werden. Die zweite Argumentationslinie bezieht sich jedoch auf die Ästhetik des Horrorfilms als Genre und ist damit filmintern. Ihre Position ließe sich wie folgt umreißen: Die Qualität eines Horrorfilms zeichne sich dadurch aus, dass die Kategorie des Phantastischen oder Monströsen zwar in die Erzählstruktur des Filmes integriert wird – aber, und dies ist entscheidend, als Unsichtbares, nicht Zeigbares. Auf eine drastische Repräsentation des Schreckens werde beispielsweise in klassischen Horrorfilmen verzichtet, dieser der Imagination des Zuschauers überlassen.

„Early terror-films showed monsters, but had per force to be very reticent in showing sexual activity and violence […] The Val Lewton cycle tried even greater reticence, believing that no monster actually shown can be as frightening as the monster the audience will produce for itself if the right suggestions are implanted by what it actually sees on the screen." [398]

Die suggestive, aber eben subtile und indirekte Evokation eines nicht sichtbaren oder zumindest nur vage oder partiell sichtbaren Monströsen oder Phantastischen wird hier also zur eigentlichen Qualität eines „guten", gelungenen Horrorfilms ausgerufen – sowie gleichzeitig auch zu einem Merkmal erhoben, das ausschließlich dem klassischen Horrorfilm eignet.

„Verglichen mit solchen Produktionen [des neuen Horrorfilms] bestechen Filme wie *Das Phantom der Oper* oder *Dr. Jeckyll & Mr. Hyde* durch poetische, heute nicht selten märchenhaft erscheinende Qualität. […] so waren die besten Horrorfilme stets diejenigen, die mit behutsamer Montage am wenigsten Details zeigten, die Unbehagen und Verunsicherung mehr durch Andeutung als durch offene Darstellung erzeugt haben."[399]

396 Ausführlich beschäftigt sich die soziologisch orientierte Studie von Winter mit den Aneignungsformen des Horrorfilms. Die Analyse der Horrorfan-Kultur ergibt dabei einen Überblick über die vielfältigen Strategien und Formen der Aneignung wie auch des Gebrauchs von Horrorfilmen in den entsprechenden Fangruppierungen. Rainer Winter: Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozess.

397 Im Zentrum dieser Diskussion stehen vor allem die so genannten Ego-Shooter, Mordsimulationsspiele, von denen viele auf dem Index für jugendgefährdende Computerspiele stehen oder bundesweit beschlagnahmt oder wieder eingezogen wurden, wie *Doom*, *Wolfenstein 3D*, *Dark Forces*, *Mortal Combat*, *Resident Evil*, *Duke Nukem* usf. In der Kritik an diesen Spielen wird häufig beklagt, dass das Jugendmedienschutzgesetz des Bundes kein generelles Ausleihverbot für indizierte Computer- und Videospiele ermöglicht. Die Spiele werden mit den Morden von Jugendlichen an Gleichaltrigen in den USA und in Deutschland in Verbindung gebracht. Die jeweiligen Täter sollen vergleichbare Computerspiele intensiv genutzt haben. Werner Glogauer: Gewaltspiele mit schlimmen Folgen.

398 S. S. Prawer: Caligari's Children. The Film as Tale of Terror, S. 42f.

399 Walter Stock: Der klassische Horrorfilm, S. 92.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

In beiden Zitaten wird deutlich, dass diese Position in ihrer Zuschreibung von Qualitätskriterien recht normativ agiert: Die naturalistische Darstellung in Horrorfilmen wird meist als geschmacklos, ekelerregend oder voyeuristisch eingestuft. Zum Skandalon wird sie dabei darüber hinaus, wenn sie körperlich wahrnehmbare Affekte erzeugt und in einer sensorischen Filmrezeption kulminiert. Als beispielhaft für diese Kritik kann hier die Beurteilung des Films *Night of the Living Dead* angeführt werden (aus dem Jahr seiner Erstveröffentlichung):

„Der Grusel auf den Romero setzt, kommt somit nicht aus der psychischen Anspannung, sondern ist ausschließlich Ekel […].“[400]

Bemerkenswert ist, dass die Differenz von klassischem und postklassischem Horrorfilm an der Darstellung des Phantastischen festgemacht wird – hier ein indirektes, „nur“ evozierendes Darstellungsverfahren, das das Phantastische und/oder Gewaltsame im Bereich des Assoziativen belässt, dort eine drastisch-naturalistische Präsentationsweise. Zwar kann diese Dichotomisierung in solcher Eindeutigkeit sicher nicht aufrecht erhalten werden – nicht alle neueren Horrorfilme stellen ein Übermaß an drastischer Gewalt aus, während andererseits auch der klassische Horrorfilm Abweichungen und Überschreitungen von Darstellungskonventionen kennt – , aber sie kann im Hinblick auf die zunehmende Dominanz der Gewaltdarstellung seit den späten 1960er Jahren für das Horrorgenre durchaus plausibel gemacht werden. Als Kriterium zur Abgrenzung des postklassischen Horrorfilms vom klassischen Horrorfilm kann die Form der Gewaltdarstellung allein jedoch nicht genügen.

Die Problematik der Gewaltwahrnehmung im und durch den Film ist allerdings ein bereits von der frühen Filmtheorie adressiertes Themenfeld. Der Reiz der Gewaltdarstellung im Film wird dabei darauf zurückgeführt, dass der Film Phänomene oder Situationen zur Wahrnehmung anbietet, die in der faktischen, „realen“ Lebenswelt den Zuschauer entsetzen, bedrohen oder überwältigen würden. So vergleicht Siegfried Kracauer das Bild des Grauens im Kino mit dem Spiegelbild des Medusenhauptes im Schild des Perseus: Nur als Abbild kann es betrachtet werden, da sein direkter Anblick den Betrachter sonst vor Entsetzen zu Stein erstarren lassen würde.[401] Gewalt und Grauen können nach Kracauer also nur über Bilder vermittelt werden, weil ihre unvermittelten Auswirkungen und Folgen den Mensch vor Angst handlungs- und wahrnehmungsunfähig werden ließen: Der Film

„[…] fördert Phänomene zutag, deren Erscheinen im Zeugenstand folgenschwer ist. Es bringt uns Auge in Auge mit Dingen, die wir fürchten.“[402]

Diese „strukturelle“ Disposition des Films, die es ihm ermöglicht, lebensecht dargestellte Gewaltmomente oder Greuel zur Anschauung zu bringen, resultiert aus der filmspezifischen absoluten Trennung des „raum/zeitlichen Bereichs des Dargestellten vom raum/zeitlichen Raum des Zuschauers, also der

400 Joe Hill: Zombie, S. 13.
401 Siegfried Kracauer: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, S. 395f.
402 Ebd., S. 395.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

filmischen Steigerung des dramatischen Prinzips der „vierten Wand“[403]. Das Prinzip der vierten Wand, der unsichtbaren, aber unüberschreitbaren Grenze zum sich dahinter eröffnenden, diegetischen Raum ist also auch als imaginäre Schutzfunktion zu begreifen, der die dargestellten Gewaltsamkeiten vom Zuschauer abwehrt. Mehr noch als die Photographie oder das Theater ist das Kino mithin der Ort, der von seiner Möglichkeit, Gewalt und Grauen lebensnah zu simulieren, nachdrücklich Gebrauch macht. Dies gilt somit für den Film im Allgemeinen, besonders aber für gewaltzentrierte Genres wie den Kriegs-, Action-, oder eben den Horrorfilm. Dass die Funktion der Gewaltdarstellung vielleicht weniger eine sozial und kulturell entlastende ist, wie bei Kracauer angedeutet, sondern vor dem Hintergrund der öffentlichen Unterhaltungskultur zu beurteilen ist, kann im Folgenden durch eine Diskussion des Begriffs des Spektakulären plausibel gemacht werden. Im Kontext einer Konzeption des Spektakulären, das die öffentliche Schaulust befördert und bedient, lässt sich die Affinität des Kinos – und somit auch des Horrorfilms – zu Gewaltdarstellungen und deren Funktion im filmischen Text erschließen.

III.4.2. Das Spektakuläre als filmisches Moment

Als ein weiteres zentrales Merkmal des neuen Horrorfilms muss das bereits erwähnte Moment des Spektakulären oder Sensationellen erachtet werden, das besonders in der Inszenierung des Phantastischen oder Grausigen aufgeht. Neue Horrorfilme zeichnen sich, wie bereits gezeigt werden konnte, durch eine Repräsentationsweise aus, in der die klassische Narration hinter die Aneinanderreihung von Spezialeffekten, von langen Kamerafahrten/Plansequenzen oder schnell geschnittenen Montagesequenzen zurücktritt, wobei diese Verfahren auf die Erzeugung eines spektakulären Effektes ausgerichtet sind, sich aber aus der narrationsgebundenen Funktion der Vermittlung von Sinn weitgehend lösen. Dass die Hegemonie der Narration von dem Moment des Spektakulären zurückgedrängt oder überlagert wird, gilt als eines der auffälligsten Merkmale des postklassischen (Hollywood)Kinos schlechthin.[404]

Ein erstes Verständnis des Begriffs und der Funktion des Sensationellen oder Spektakulären lässt sich im Rückgriff auf die populären Unterhaltungs-

403 Miriam Bratze-Hansen: Dinosaurier sehen und nicht gefressen werden: Das Kino als Ort der Gewalt-Wahrnehmung bei Benjamin, Kracauer und Spielberg, S. 251. Der Begriff entstammt der Ästhetik des 18. Jahrhunderts, die die Forderung nach Distanz zwischen den Figuren auf Gemälden oder auf der Bühne und ihrem Betrachter aufstellt, da sie für den versunkenen Kunstgenuss eine notwendige Voraussetzung sei. Eine strikte Trennung von Bild- oder Bühnenraum und dem den Zuschauer umgebenden Raum durch spezifische Darstellungsverfahren ist die Folge, beispielsweise dadurch, dass Figuren auf Gemälden und auf der Bühne den Zuschauer nicht direkt anblicken dürfen. Der frühe Film durchbricht diese „unsichtbare Wand“ zwischen Darsteller und Zuschauer, zwischen diegetischer und „realer“ Welt, indem der Zuschauer direkt adressiert und aus dem selbstversunkenen Schauen aufgestört wird. Erst der klassische Film stellt die Abgeschlossenheit der filmischen Welt und damit die Distanz zum Zuschauer wieder her.

404 S. Tim Corrigan: A Cinema without Walls; Drehli Robnik: Das postklassische (Hollywood)Kino.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

formen des 19. Jahrhunderts gewinnen.[405] Die Formen der Vergnügung und Unterhaltung, wie die Varietés, das Vaudeville oder der Jahrmarkt mit seinen Attraktionen bilden in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine öffentliche Kultur des Spektakulären und Sensationellen aus.[406] Seinen exemplarischen Ausdruck findet diese darüber hinaus im Bühnenmelodram oder im so genannten Sensationsstück des populären Theaters. Aus diesen Bühnenformen übernimmt der Film, hier insbesondere das filmische Melodram, spezifische Attribute, wie die übersteigerte Emotionalität, die episodische Erzählform oder die Dominanz des Zufalls als narratives Prinzip.[407] Das Moment des Spektakulären verweist also auf die Tradition des populären Bühnenmelodramas, wobei für die Darstellungsverfahren und Motivik des Horrorfilms besonders das sich um 1860 ausbildende, so genannte Sensationsstück interessante Vergleichsmöglichkeiten bietet. Höhepunkt des Sensationsstücks ist die *sensation scene*, in der die Verfahren der aufwendigen Bühneninszenierung kulminieren, um ein bewegtes und schockierendes *tableau* von Gewalt und Zerstörung zu zeigen: Das Spektakel entsteht aus der Zusammenführung von technischer Virtuosität, „stürmischer, sogar chaotischer Aufregung“ und höchstmöglicher „Realitätsnähe“[408] – Kriterien, die für den zeitgenössischen Horrorfilm nahezu identisch sind. Die Verknüpfung von bestimmten Motiven – zerstörerische Katastrophen, Krieg und Gewalt, Sterben und Tod – führen zusammen mit einer Ausweitung bühnentechnischer Möglichkeiten zu einer neuen Abbildung der Weltwahrnehmung:

405 So eröffnen sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts neue Felder und Formen des Spektakulären als einer Unterhaltung für das urbane Massenpublikum, in deren Kontext auch die Genese des frühen Films als einer Attraktion oder eines Spektakels verortet werden muss: Die *morgue*, das berühmte Leichenschauhaus in Paris kann ebenso dazu gezählt werden wie die Wachsmuseen mit ihren lebensechten Darstellungen schockierender oder berüchtigter Ereignisse wie Morde und Hinrichtungen, oder die Panoramen mit ihren gewaltigen Schlachten- oder Naturszenarien. S. Vanessa R. Schwartz: Cinematic Spectatorship before the Apparatus: The Public Taste for Reality in Fin de siècle Paris.

406 Wobei hier nur darauf hingewiesen werden kann, dass sich das Spektakuläre auch in anderen kulturellen und historischen Zusammenhängen nachweisen lässt. So wird gerade die höfische Kultur des Barock als eine Kultur des Spektakels aufgefasst. Die Verfahren der prächtigen Inszenierung in Theater, Ballett und höfischer Zeremonie, die gerade das Artifizielle und den illusionistischen Effekt hervorheben und auf Überwältigung abzielen, können auch als eine Kultur des Spektakulären und der (halböffentlichen) Zurschaustellung begriffen werden. Dies gilt zum Teil auch für Darstellungen in der Kunst des Barock, in Malerei und Fresco sowie für die Architektur dieser Epoche, für die *tromp d'œil*-Effekte und die übersteigerten Phantasien, die ebenfalls auf Verblüffung und Überwältigung ausgerichtet sind. Bryan S. Turner: The Body and Society. Explorations in Social Theory, S. 15ff.

407 Rick Altman: Dickens, Griffith and Film Theory Today, S. 342.

408 Als Beispiele für berühmte *sensational scenes* führt Gunning an: sinkende Schiffe, ein Sturm auf ein Gefängnis, brennende Häuser und eine Galgenhinrichtung. Tom Gunning: Horror vacui. André de Lorde und das Melodram der Sensationen, S. 238.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

„Das Sensationsstück zeigt die moderne Umwelt als eine Abfolge von Schocks und ständigen Angriffen auf die Sinne."[409]

Die prominenteste und konsequenteste Ausformung erreicht das Sensationsstück im Grand Guignol, das 1897 in Paris eröffnet wird und das als eine Spätform des Bühnenmelodramas gelten kann. Die *sensation scenes* des Grand Guignol zeigen Zerstörung und Wahnsinn, grausame Experimente und Mord. Wie auch im Sensationsstück sind sie – vielleicht sogar in noch größerem Maß – auf einen spektakulären Effekt ausgerichtet, der auf die Rezeption einwirken soll. Der Begriff der *sensation* bezeichnet in diesem Zusammenhang zunächst einmal ein aufregendes oder heftiges Gefühl[410] und ist auf den „Effekt einer Szene ausgerichtet und ihren massiven Angriff auf die Sinne des Publikums".[411] Das Grand Guignol will mit seiner Inszenierung von *sensations* einen Effekt erzeugen, der auf die (körperliche) Empfindung des Rezipienten ausgerichtet ist und der sich als Überwältigung, Angst und Grauen umschreiben lässt – ein Anliegen, das in vergleichbarer Form auch den Horrorfilm auszeichnet.

„Diese heftige Empfindung ist alles andere als sublim, und in keiner Weise geht es um die Beschwörung, um die erhabene Macht des Sehens, eine moralische Vision zu erzeugen. Das Grand Guignol rührt nicht die Seele, sondern den Magen."[412]

Die somatisch ausgerichtete Rezeption, die das Grand Guignol erzeugt, wird nun wiederum gerade durch eine Zurschaustellung von Körperlichkeit erreicht: Der Körper wird in Verletzung und Verstümmelung sichtbar, wofür neuartige, illusionistische Verfahren entwickelt werden. Das Moment des Körperlichen im Grand Guignol und im Sensationsstück verdoppelt sich also: Es steht im Mittelpunkt einer spektakulären Inszenierung, die wiederum auf die Genese einer sensorisch wahrnehmbaren Reaktion abzielt: eine Reziprozität des Somatischen.

„In der Materialität der Affekte spiegelt sich der Gegenstand dieses Theaters wider. Das Grand Guignol entwickelte eine Obsession für den physischen Körper."[413]

Der zeitgenössische (Horror)Film hat mit seinen Verfahren die Anliegen der *sensational scene* konsequent weiterführen können. Auch er mobilisiert seine gesamten technischen Möglichkeiten, um ein möglichst „realitätsnahes" Spektakel des Horrors zu erzeugen. Gerade in den Sequenzen, in denen Protagonisten und auch Zuschauer mit der bedrohlichen Welt des Phantastischen und ihren Phänomenen und Gefahren konfrontiert sind, stellt der Horrorfilm die Möglichkeiten des kinematographischen Apparatus überhaupt wie auch die genrespezifische Effekt-Technik in einem Übermaß aus, so dass sie losgelöst von narrativem Sinn selbst zu Sensationen werden können. Es lassen sich

409 Ebd., S. 239.
410 Die deutsche Bedeutung des Begriffs – aufsehenerregendes Ereignis, Neuartigkeit – ist in diesem Zusammenhang zurückzustellen.
411 Tom Gunning: Horror vacui, S. 238.
412 Ebd., S. 241.
413 Ebd., S. 241.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

somit (wenn auch sicherlich nicht ungebrochene) Kontinuitätslinien von der populären Bühnentradition des 19. Jahrhunderts bis zum neuen Horrorfilm ziehen:

„In diesem Sinne sind die jüngsten Erben der melodramatischen Tradition – und sicherlich des Theaters von de Lorde – in den Horrorfilmen der siebziger und achtziger Jahre zu suchen. Denn diese haben die Sichtbarmachung des Grauens durch physische Effekte und sensationalistisch-sensorische Methode (*sensational approach*) wiederentdeckt und damit wahrhaft grauenerregende Kunstwerke fabriziert."[414]

III.4.3. Der postklassische Horrorfilm als „Kino der Attraktionen"?

Die bereits herausgestellten Merkmale ermöglichen es, den zeitgenössischen Horrorfilm an Tom Gunnings Begriff vom „Kino der Attraktionen"[415] anzuschließen. Er beschreibt eine spezifische Darstellungsform im frühen Film vor 1907. Dieser stellt nach Gunning vornehmlich den Akt des Zeigens und Zurschaustellens von spektakulären Ansichten und Bildern selbst in den Mittelpunkt – und nicht etwa die Vermittlung eines narrativen, geschlossenen Systems, also einer Handlung oder Geschichte:

„[…] the relation to the spectator set up by the films of both Lumière and Méliès (and many other filmmakers before 1906) had a common basis, and one that differs from the primary spectator relationship set up by narrative film after 1906. I will call this earlier conception of cinema „the cinema of attractions"."[416]

Der frühe Film zeichnet sich also dadurch aus, dass er weniger erzählt, als dass er etwas zeigt oder ausstellt. Dass der Akt des offenen Zurschaustellens dabei nicht etwa verschleiert, sondern im Gegenteil offen in den Mittelpunkt der filmischen Verfahren gestellt wird, lässt sich an der spezifischen Relation nachweisen, die zwischen dem frühen Film und dem Zuschauer erzeugt wird: Schauspieler blicken offen in die Kamera, verbeugen sich und zwinkern dem Zuschauer zu, weisen auf besonders spektakuläre oder schockierende Momente hin – Elemente, die im klassischen Erzählfilm vermieden werden, da

414 Ebd., S. 250.

415 Den Begriff gewinnt Tom Gunning aus der Filmtheorie Sergej Eisensteins. Hier bezeichnet die „Attraktion" einen starken, sinnlichen Affekt, den ein Filmbild auf den Zuschauer ausübt. Die Montage der Attraktionen meint bei Eisenstein die Montage solcher stark affizierenden Bilder zu einer Sequenz, die eine neue, „bewusste" Form der Filmrezeption erzeugen soll und sich von der Rezeption des klassisch-narrativen „Illusionskinos" Hollywoodscher Provenienz abheben will. Um genau dieses Aspektes willen rekurriert Gunning – trotz der erheblichen Differenzen im Kino Eisensteins und des frühen populären Kinos - auf den Begriff der Attraktion: der Relation zwischen Film(Bild) und Zuschauer. „I pick up this term partly to underscore the relation to the spectator that this later avant-garde practice shares with early cinema: that of exhibitionistic confrontation rather than diegetic absorption". Tom Gunning: The Cinema of Attraction, S. 232.

416 Ebd., S. 230.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sie die geschlossene, diegetische Welt des Films und damit seine Realismusillusion aufbrechen. Der frühe Film stellt also nicht nur überwältigende Bilder und damit seine Möglichkeiten des Zeigens offen aus, sondern auch die Adressierung an den Zuschauer.[417] Die meisten frühen Filme lassen sich als Sketche oder vorgeführte *tableaux vivants* auffassen, sie zeigen eine lose und nicht notwendig miteinander verknüpfte Abfolge von Bildern, Tricks, szenischen Anordnungen, dazu Kuriositäten, Vaudeville-Nummern oder Sehenswürdigkeiten. Die konstituierenden Elemente des klassischen Erzählfilms, die narrative Struktur mit einer kausal verketteten Handlung und einer plausiblen Charakterisierung der handelnden Personen, also die Dramatisierung der Ereignisse, fehlt dagegen in den frühen Filmformen oder ist zumindest von marginaler Bedeutung. Der frühe Film ist also eher in der Tradition des Jahrmarkts und des Variétés mit seinen Schaunummern als in der des Theaterstücks zu bewerten. Genau wie die Schaunummern oder der Jahrmarkt mit seinen ausgestellten Sensationen (wie den „Monstren" oder „Freaks" beispielsweise, von denen in Kapitel IV die Rede sein wird) will das Kino der Attraktionen vornehmlich Affekte wie Staunen, Überwältigung, Überraschung und Schreck erzielen. Ähnlich wie bei der Konzeption des Sensationellen oder des Spektakulären ist der Begriff der Attraktion dabei eng an die Rezeption gebunden, er weist auf den Effekt des Staunens und Überwältigtseins hin, auf den der frühe Film abzielt – ohne dass sich die gezeigte Attraktion in einen narrativ erzeugten Sinn integrieren ließe. Die exhibitionistische Qualität des frühen Films beruht also darauf, dass er sich vornehmlich auf seine Fähigkeiten, mit dem Gezeigten Überraschung und Faszination auszulösen, konzentriert. Dabei setzt das Kino der Attraktionen eine sehr charakteristische Abfolge von filmischen Elementen ein: einen betont eruptiven, nahezu aggressiven und ganz auf die Überraschung und Überwältigung abzielenden Rhythmus. Gerade dieser Aspekt ist für die Rezeption von neuen Horrorfilmen zentral: Der Film adressiert den Zuschauer nicht nur „direkt", sondern übersteigert die Konfrontation des Zuschauers mit dem spektakulären Bild in einer Form, dass sie als „Anschläge" auf das Auge oder auf die Sinne erfahren werden.[418]

Die Attraktion des Zeigens als solches ist nun genau das Element, mit dem auch der postklassische (Horror)Film identifiziert wird. Auch dieser zielt mit der dezidierten Ausstellung kinematographischer Verfahren und Effekte auf die (auch sensorische) Überwältigung des Zuschauers ab, der einer schnellen Abfolge heftiger Reize oder schockierenden Anordnungen von irrealen Szenarien ausgesetzt wird. Bedeutsam im Hinblick auf den neueren Horrorfilms ist also gerade der Aspekt, dass sich die „Attraktion" in Absehung von klassisch-erzählerischer Organisation konstituiert. Die für das frühe wie auch das postklassische Kino, und hier insbesondere den Horrorfilm, als zentral veranschlagte Marginalisierung des Narrativen zugunsten einer Hervorhebung des Affektes legt somit nahe, dass sich Parallelen zwischen disparaten, historischen Filmformen – und ihren Funktionen – eröffnen. Ebenso eignet offensichtlich beiden Filmformen – dem frühen wie dem Horrorfilm –

417 Tom Gunning: An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator, S.121ff.

418 Ebd., S. 121f. Gunning hebt dabei hervor, dass das Staunen oder die Überwältigung, die der frühe Film auslöst, keineswegs aus dem Irrglauben des Zuschauers resultieren, bei diesen Bildern handle es sich um die „Realität", sondern aus dem nahezu perfekten Illusionseffekt des Films selbst.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die Ausrichtung auf eine sensorische Überwältigung des Zuschauers sowie auf einen zerstreuten, von immer neuen Sensationen abgelenkten Zuschauerblick, wie sie für die Wahrnehmung von Jahrmärkten und (in der zeitgenössischen Variante) Vergnügungs- und Themenparks typisch sind.[419]

„Clearly in some sense recent spectacle cinema has reaffirmed its roots in stimulus and carnival rides, in what might be called the Spielberg-Lucas-Coppola cinema of effects. But effects are tamed attractions."[420]

Bei allen Ähnlichkeiten zwischen frühem und postklassischem Film im Hinblick auf das Spektakel darf der Blick auf die ebenso bestehenden Differenzen nicht verstellt werden: Der postklassische Horrorfilm rückt zwar die spektakulär inszenierten Effekte in den Vordergrund, kleidet diese allerdings weiterhin in eine durchaus klassisch operierende, erzählerische Ökonomie, die allerdings ausgehöhlt wird und in den Hintergrund tritt.[421] Trotz der mitunter isolierten und verdichteten Präsentation von Attraktionen gehört er damit nicht mehr dem pränarrativen Attraktionskino an.

419 Die deutliche Analogie in der im wörtlichen Sinn schwindelerregenden Wahrnehmung von manchen postklassischen Filmen und den Angeboten des modernen Vergnügungsparks weisen auch die Werbeslogans für das zeitgenössische Aktions- und Spektakelkino aus: „Take the Ride of Your Life", „It's a Killer Ride!" oder „Go for a Ride you'll never forget!" (Der Ausdruck „ride" bezeichnet ja auch die Fahrt auf einer Achterbahn o.ä.). Robert Blanchet: Blockbuster. Ästhetik, Ökonomie und Geschichte des postklassischen Hollywoodkinos, S. 213.

420 Tom Gunning: The Cinema of Attraction: Early Film, it's Spectator, and the Avant-Garde, S. 234. Hier sind Filme wie *Jaws*, die *Star Wars*-Triologie, die *Indiana-Jones*-Triologie (Steven Spielberg, 1980, 1983, 1988) oder *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1976-79) als exemplarische Beispiele für das „Kino der Effekte" gemeint – eine Entwicklung die sich mit *Die Hard* (John Mc Tiernan, 1987), *Bram Stoker's Dracula* (Francis Ford Coppola, 1989), *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993), *Independence Day* (Roland Emmerich, 1995), *Episode I: The Phantom Menace* (George Lucas, 1999), *The Matrix* (Larry und Andy Wachowski, 1999) oder der *Lord of the Rings*-Triologie (Peter Jackson, 2001, 2002, 2003) fortsetzt – es lassen sich mühelos weitere, zahlreiche Beispiele für das postklassische „Ereigniskino" finden.

421 Nach Gunning lässt sich das Prinzip des Kinos der Attraktionen als eine „Unterströmung" auch für den klassischen Film nachweisen. Hier wird dieses Prinzip zwar von der narrativen Struktur kontrolliert und ökonomisch geleitet oder funktionalisiert, es tritt aber beispielsweise im (vermarkteten) Schauwert eines Films zutage. Tom Gunning: An Aesthetic of Astonishment, S. 123. Obwohl die narrativen Verfahren des klassischen Films sich also erstrangig aus dem bürgerlichen Roman und dem so genannten *well made play* des 19. Jahrhunderts herleiten, sind auch ihm (kontrollierte) Momente des Spektakels inhärent. S. dazu auch Rick Altman: Dickens, Griffith, and Film Theory Today.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

III.4.4. Zum Konzept des filmischen Exzesses und seines Einsatzes im postklassischen Horrorfilm

Im Zusammenhang mit dem postklassischen Kino, aber auch mit bestimmten Genres (wie dem Melodrama oder dem Horrorfilm) wird häufig der Begriff des filmischen Exzesses als eines konstituierenden Merkmals verwendet. Da dieser Begriff auch und gerade für die *body-horror*-Debatte, also für die Diskussion, inwiefern der Horrorfilm ein hauptsächlich somatisch rezipiertes Kino darstellt, zentral ist, soll seine Bedeutung hier kurz umrissen werden.

In der Bestimmung des Begriffs „Exzess" finden sich Einflüsse der russischen Formalisten ebenso wieder wie die der auf diese rekurrierenden neoformalistischen Filmanalyse. Der Terminus lässt sich aus den Bestimmungen des (Film)Texts als einem System narrativ organisierender Strukturen ableiten. Exzess ist zunächst als eines von verschiedenen Prinzipien aufzufassen, die in einer narrativen (filmischen) Struktur wirksam sind. Die narrative Organisation des klassischen Erzählfilms strebt, wie dargestellt, immer danach, jedes wahrnehmbare Element des Films (Bild und Ton) kausal zu motivieren, so dass die von *mise en scène* und Montage vermittelte Handlung in ihrem Ablauf plausibel und folgerichtig erscheint. Das permanente Streben der filmischen Organisation nach Motivation möglichst aller ihrer Elemente ist somit Teil der vom klassischen Erzählfilm erzeugten Realismusillusion. Im Widerspruch zu dem klassisch narrativen System des Films stehen nun die Elemente, die von ihm nicht vereinnahmt werden können, d.h. die nicht vollständig auf eine narrative Funktion zurückgeführt werden können.

„„Filmic system" therefore, always means at least this: the „system" of the film in so far as the film is the organization of a homogeneity *and* the material outside inscribed in the operation of that organization as its contradiction."[422]

Nach der formalistischen Bestimmung sind es also zwei Bestrebungen, die in einem (filmischen) Text einander entgegen wirken: einerseits die organisatorischen (narrativen) Strukturen, die auf Einheit und Geschlossenheit des Texts/Werks abzielen, sowie andererseits die Überfülle des Filmbildes (und Tons), die das narrative Einheitsstreben übersteigt und ihm so entgegenwirkt.

„[…] just as every film contains a struggle of unifying and disunifying structures, so every stylistic element may serve at once to contribute to the narrative and to distract our perception from it. Excess is not only counternarrative; it is also counterunity."[423]

Wenn dieses System narrativer Organisation als narrative Ökonomie bezeichnet werden kann (der Einsatz eines jeden Elementes ist zielgerichtet und zweckgebunden), müssen also Elemente, die dieses System narrativer Einheit übersteigen, notwendigerweise als nicht-ökonomisch und „ungerechtfertigt", also als Exzess, aufgefasst werden. Elemente oder Momente, die der Funktionalisierung durch die narrative Regulation des Films entweichen:

422 Stephen Heath: Film and System: Terms of Analysis, S. 100.
423 Kristin Thompson: The Concept of Cinematic Excess, S. 134.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

„Yet it happens too that this regulation runs into it's own loss, goes off in evasions and abandonments. […] scenes that are oblique to the line of the narrative, that do not have its sense, its direction; scenes that stop, evade the action of the film, […]"[424]

Da aber die Elemente des Filmes niemals gänzlich in das narrative System eingebunden werden können – sie besitzen über ihre Funktion in der Narration hinaus also immer eine Form von „Mehrwert" – lassen sich letztlich in jedem Film „exzessive" Momente und/oder Elemente finden. Denn das filmische Material, ob Bild oder Ton, verfügt über einen scheinbar irreduziblen Überschuss an Bedeutung oder Bedeutungsmöglichkeiten. Daher ist entscheidend, in welchem Maß und mit welchen Mitteln der filmische Exzess, i.e. die überbordende Fülle von Bild und Ton, durch die Anbindung an die narrative Struktur eingeebnet oder funktionalisiert wird. Die narrative Organisation des klassischen Films zielt gerade darauf ab, das Moment des Exzesses stets zurückzudrängen und so weit als möglich zu reduzieren.[425]

Exzessive Momente im Film treten also immer in Relation zu der jeweilig gegebenen filmischen Struktur auf, sie lassen sich nicht ohne Rückgriff auf den filmischen Kontext bestimmen. Bei einem exzessiven Element im Film kann es sich um eine ganze Sequenz handeln wie auch um eine einzelne Einstellung, eine Figur, um den Einsatz von Musik usf.

„Unmotivated events, rhythmic montage, highlighted parallelism, overlong spectacles – these are the excesses in the classical narrative system […] Hollywood's excesses, like those of the novel, systematically point toward the embedded melodramatic mode that subtends classical narrative from *Clarissa* to *Casablanca*."[426]

Es lassen sich also verschiedene Formen von „unmotivierten", also dem narrativen Einheitsstreben des Films entgegenlaufenden, filmischen Elementen unterscheiden. Andererseits kann kein Element im Film als ein „rein", also ausschließlich, exzessives betrachtet werden – es existiert immer im Kontext des Films und ist daher auch – im weitesten Sinn – narrativ „gerechtfertigt"; es ist vielmehr graduell weniger stringent mit der Handlung verknüpft.[427]

---

424 Stephen Heath: Questions of Cinema, S. 135.

425 Kristin Thompson: The Concept of Cinematic Excess, S. 131.

426 Rick Altman: Dickens, Griffith, and Film Theory Today, S. 346.

427 Im Zusammenhang mit der Position des Körpers in der Filmtheorie ist bereits darauf hingewiesen worden, dass diese den Körper als das bevorzugte Motiv des Films bestimmt hat – gerade aufgrund des Eindrucks von Lebendigkeit, den der im Film repräsentierte Körper erzeugt. Genau aufgrund dieses Eindrucks macht Barker den Körper darüber hinaus als das exzessive Element innerhalb der narrativen Struktur schlechthin aus. Die unkontrollierbare physische Präsenz überschreite die Einheit des filmischen Textes und sprenge seine narrativen Strukturen. Gerade in seiner überwältigenden Materialität stellt er ein exzessives Element dar, das von der Narration nicht kontrolliert werden kann – beispielsweise in den Momenten, in denen sich diese Materialität durch unwillkürliche Gesten, Bewegungen oder Gefühlsregungen verrät. Dieses Moment, in dem sich der Körper aus seiner Einbindung in die Narration „befreit", lässt sich allerdings nach Barker eindeutiger für den Bereich des Dokumentarfilms nachweisen als für den Erzählfilm, da dieser ein weit höhe-

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Diese zunächst ausschließlich im Umfeld der neoformalistischen Filmanalyse bestimmte Bedeutung des Begriffs lässt sich nun erweitern, so durch die Anwendung des Begriffs auf die Ebene der Rezeption. Innerhalb einer auf die Rezeption des (Film)Texts ausgerichteten Erörterung des Begriffes gewinnt er eine neue Kontur. So lässt sich Exzess als das Moment in einem (filmischen) Werk bestimmen, das ganz auf den Affekt, also auf Aufregung und Spannung abzielt, anstelle beispielsweise auf die Genese von moralischen oder sozialen Sinnentwürfen. Es erscheint als von jeder Bedeutung losgelöst und wird ausschließlich um seiner selbst willen eingesetzt. Michael Palm unterscheidet weiterhin zwischen Exzess und Maßlosigkeit: Während der Exzess auf ein „zuviel" oder „darüber hinaus" verweist und damit Vorstellungen von Maß oder Norm voraussetzt, vereinigt das Maßlose viele verschiedene Momente, die miteinander verknüpft sind und die bei „voluminöser Präsenz, Affekt, Staunen" ansetzen.[428] Dadurch, dass das Maßlose diese – eben körperlich erfahrbaren – Effekte hervorbringt/hervorbringen kann, wird es nach Palm an Linda Williams Konzeption des *body genres* anschließbar. Williams zählt das Melodrama, aber eben auch den Horrorfilm zu den *body genres*, da beide weniger narrative Plausibilität als vielmehr spektakuläre, (auch) somatisch rezipierbare Eindrücke in den Mittelpunkt ihrer Inszenierung rücken. Exzess wäre damit als eine Abweichung von der Norm einer standardisierten, narrativen Struktur zu verstehen und ließe sich an dieser Stelle wieder mit der eingangs aufgeführten Bestimmung zusammenführen:

„Die Struktur dieses Exzeß-Modells ist bipolar, weil es von der Annahme eines geschlossenen, der Kausalität und Normalität verpflichteten Textkorpus (als dem einen) ausgeht, das dann vom Exzeß (dem anderen) beschritten und übercodiert wird."[429]

res und differenzierteres Kontingent an Inszenierungs- und Narrationsverfahren einsetzt. Jennifer M. Barker: Bodily Irruptions: The Corporeal Assault on Ethnographic Narration.

428 Michael Palm: Was das Melos mit dem Drama macht, S. 213.

429 Ebd., S. 212.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

IV. Der monströse Körper

IV.1. Überblick: Die Diversifikation der Diskurse des Monströsen

Das „Monstrum als genrekonstituierende Größe“[430] erscheint, wie gesehen, in Studien zum Horrorfilm wiederholt als zentraler Begriff. Dabei sind es ebenso die Definitionsüberlegungen zum Genre, die von der Perspektive der Ikonographie oder Motivgeschichte aus argumentieren, als auch narrationstheoretische Beiträge, die die Figur des Monstrums als eines der bestimmenden Elemente in den darstellenden und erzählenden Verfahren des Horrorfilms herausheben. Ob die filmische Erzählung überhaupt erst durch das Auftreten eines monströsen Wesens oder Phänomens in den Bereich des Phantastischen überführt wird, oder ob das Monstrum Krise und Bedrohung der Protagonisten in einer phantastischen Initiationsgeschichte verkörpert – die Literatur, die sich dem Genre widmet, extrahiert aus der Darstellungsvielfalt des Horrorfilms als eines seiner gewichtigsten Merkmale die Konfrontation mit dem Monstrum.[431] Dabei steht das Monstrum oder das Monströse nicht isoliert: Nur aus dem antagonistischen Spannungsverhältnis zum Begriff der Normalität bezieht es seine spezifische Bedeutung für den Horrorfilm. Der Einbruch des Monströsen und Phantastischen in eine scheinbar geordnete, sinnhaft gefügte, rational durchdringbare (Alltags)Welt, eine Welt der „Normalität“ also, ist denn auch eines der prominentesten erzählerischen Motive des modernen Horrorfilms. Das Monstrum ist also für die Ästhetik des Horrorfilms von zentraler Bedeutung, wie in genreorientierten und auch filmhistorischen Texten bereits herausgestellt worden ist[432].

Zunächst erscheint das Monstrum als zentrales Motiv des Horrorfilms und als Gegenstand der Diskussion über ihn als selbstevident. Bereits bei dem Versuch einer etymologischen Begriffsklärung zeigt sich jedoch die Vieldeutigkeit des Begriffs: Monstrum lässt sich sowohl auf „monere“ (mahnen, warnend verkündigen) zurückführen wie auch von „monstrare“ (zeigen) ableiten. Dadurch ergibt sich der vieldeutige Charakter des Begriffs Monstrum, der einerseits „Wahrzeichen, Wunderzeichen“ andererseits „Ungeheuer, Ungetüm, Scheusal“ und schließlich auch „Ungeheuerlichkeit“ meint. In

430 Eckhard Pabst: Das Monster als genrekonstituierende Größe im Horrorfilm.

431 Definitionsvorschläge zum Horrorfilm, die auf den Begriff des Monstrums rekurrieren, haben u.a. vorgelegt: Noël Carroll: Philosophy of Horror; Elmar Reß: Horrormotive im Film; Frank Hofmann: Moderne Horrorfilme; Siegbert Salomon Prawer: Caligari’s Children; Martina Lassacher: Der Horror, wie er in die Welt kam. Einleitende Bemerkungen zu einem umstrittenen Genre des Films: David J. Russel: Monster Roundup. Reintegrating the Horror Genre.

432 Und lässt sich natürlich an der Filmgeschichte selbst ablesen: In einer unübersehbaren Anzahl von Horrorfilmen stellt das Monstrum das zentrale Element des Filmes dar, was sich oft auch bereits am Titel ablesen lässt.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

den kulturellen Vorstellungen und Konzeptionen des Monstrums oder des Monströsen, werden, wie zu zeigen sein wird, alle diese Bedeutungsfacetten wieder aufgerufen. Zusätzliche Bedeutungsüberschneidungen ergeben sich dadurch, dass bis ins 19. Jahrhundert hinein mit dem Begriff Monstrosität eine Fehlbildung oder Missgestalt gemeint, mit Monstrum dagegen eine widernatürliche Geburt und ein göttliches Mahnzeichen bezeichnet ist, wobei aber diese Unterscheidung nicht durchgängig und konsequent verwendet wird. Ab dem 19. Jahrhundert gilt der Begriff Monstrosität schließlich als Synonym für Fehlbildungen, was auch für die zeitgenössische medizinische Nomenklatur gilt[433], während mit Monstrum vorwiegend die imaginären Gestalten bezeichnet werden.

Dieser Polysemie des Begriffs selbst entspricht sein heterogener ideengeschichtlicher Hintergrund, in dem disparate Diskurse – der Naturwissenschaft, der Kunst, der Religion – konvergieren. Dass sich diese zahlreichen Überlagerungen und Überschneidungen verschiedener Disziplinen und Wissensbereiche im Begriff des Monstrums nicht säuberlich differenzieren lassen, beispielsweise in eine medizinische Begriffs- und Ideengeschichte hier und eine kunsthistorische dort, soll zugestanden werden. Gleichzeitig wird dieses Themenfeld gerade durch seine Vielfältigkeit und Überschneidungen besonders interessant, da diese die kulturelle Verunsicherung und Beunruhigung aufzeigen, die an die Erscheinung des Monstrums angebunden sind.

Gerade für die Verhandlung des Monströsen in Kunst und Medizin lassen sich zahlreiche Spiegelungen und Dopplungen aufzeigen, die sich auch darin manifestieren, dass die medizinhistorische Aufarbeitung der Konzeption und Geschichte des Monstrums zum großen Teil auf Kunstwerke als Quellen der Dokumentation und Präsentation monströser Körper zurückgreift. Zur Interdependenz von verschiedenen Wahrnehmungen und Konzeptionen des Monströsen, die eine scharfe Trennung zwischen den naturwissenschaftlich-medizinischen sowie ästhetischen problematisch werden lassen, schreibt beispielsweise Patrick Tort:

„L'image mythologique du monstre précède et influence nécessairement toute observation de monstres, véritables et il y a lieu de souligner comme une évidence le lien qui rattache en ce domaine toute observation à la mythologie."[434]

Und Dudley Wilson weist darauf hin, dass sich in der Wahrnehmung des Monströsen in Mittelalter und Renaissance ein Verständnis des Begriffs abzeichnet, der disparate Aspekte, wie die medizinische Bedeutung, aber auch Vorstellungen vom Ungewöhnlichen und Anormalen bündelt:

„During the Middle Ages and the Renaissance the word „monster" had, as we have seen, a considerably wider resonance than the purely medical, and frequently tended to be applied to much of what was thought to be *unusual and out of the way*. This was particularly so in the period during which travel brought to people with more

433 „Monstrositas: (lat. monstrum Ungeheuer) sg. Mißgeburt mit Fehlen von Körperteilen (M. per defectum), örtl. Fehlbildung (M. per fabricam alienam), mit überzähligen od. übermäßigen Fehlbildungen (M. per excessum) od. als Doppelfehlbildung (M. duplex)." Pschyrembel Klinisches Wörterbuch.

434 Patrick Tort: L'ordre et les monstres, S. 17.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

and more immediacy a sense of the unusual, the recently discovered, something which, because it comes from so far away, does not have to fit in with one's *notions of what is normal and acceptable*."[435]

Zudem wird lange Zeit zwischen fiktionalen Monstren und den realen Monstrositäten nicht streng getrennt:

„As we have seen, the unusual may sometimes be confused with the imaginary and, in the descriptions of the natural world which we find at this time, the distinction between creatures which actually exist and those which are invented is by no means clear."[436]

Im Folgenden soll ein Überblick über die Behandlung des Monströsen in kultureller Imagination und Konzeption skizziert werden. Dabei müssen die Interdependenz der diversen Wissensbereiche, in denen es verhandelt wird, sowie seine verschiedenen Wahrnehmungsformen stets mitbedacht werden. Zudem kann auf die überwältigende Diversifikation des Monströsen hier nicht in umfassender Vollständigkeit hingewiesen werden. Der Formenvielfalt des Gegenstandes selbst und des Diskurses über ihn entsprechend führt die Auseinandersetzung mit dem Monströsen an verschiedenste kulturelle und historische Orte.[437] Die Genealogie des Monstrums lässt sich mit Hans Richard Brittnacher bis zur Tierverehrung der frühgeschichtlichen Naturreligionen und den daraus resultierenden gestalterischen Zeugnissen und kultischen Praktiken zurückverfolgen, die sich anhand von Vorstellungen des Tieres als Gottheit, Urahne des Menschen, als Dämon und Schutzgeist aufzeigen lassen.[438] In diese Frühzeit lassen sich auch die ältesten – d.h. die schamanischen und totemistischen sowie mythologischen – Bedeutungsschichten der Figur des Tiermenschen, des Werwolfs oder Bärenmenschen datieren. Die antike und altorientalische Mythologie imaginiert Halbgottheiten, Gottheiten und Fabelwesen als Hybride aus Mensch und Tier. Sphinxe, Zyklopen, Gorgonen, Minotauren, Satyrn, Zentauren – schon diese knappe Auflistung, der noch zahllose weitere Wesen hinzugefügt werden könnten, belegt die verwirrende Heterogenität und Vielfältigkeit der monströsen Erscheinungsformen der Antike, die das ikonographische Repertoire in den westlichen Darstel-

435 Dudley Wilson: Signs and Portents, S. 12 (Hervorhebung C.S.).

436 Ebd., S. 12.

437 So schreibt Fischer: „L'histoire des monstres touche à différents domaines: culturel, social, juridique, scientifique. Elle concerne aussi le domaine des arts quand l'historien se penche sur l'étude de l'imagerie ou des pierres statuaires dont l'objet est la représentation du monstre […]." Jean-Louis Fischer: Monstres. Histoire du Corps et de ses Défauts, S. 7.

438 „Dieser das Tier als etwas Erstaunliches und ihm selbst Verwandtes betrachtende Frühmensch ist so alt wie die Kultur selbst. […] Er ist Jäger und sein Dasein ist auf das engste mit dem Tier verbunden. Aber er macht sich schon ernsthafte Gedanken über die ihn umgebenden Tiere; er erlebt sie so, wie er sich selbst erlebt. […] Deshalb schafft dieser Altmensch aber auch keine Zoologie, sondern das Tierdasein deutende Erzählungen, Mythen und Gedichte […]." Hans Findeisen: Das Tier als Gott, Dämon und Ahne, S. 3. S. auch Hans Richard Brittnacher: Ästhetik des Horrors, S. 185; Hans Peter Duerr: Traumzeit. Über die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation; J. R. Porter, W.M.S. Russell (Hg.): Animals in Folklore.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

lungstraditionen des Monströsen mitbegründen.[439] Beispielsweise sind für die Darstellungen des Monströsen in der Romanik wie auch in der Gotik antike und altorientalische Elemente nachweisbar, die die Formensprache des Monströsen entscheidend beeinflussen.[440] Gerade die Darstellung des Bösen, das im christlichen Mittelalter als Dämon- oder Teufelsgestalt personifiziert wird, speist sich aus den Quellen der heidnischen Vorstellungswelt und paganen Kunst der Antike und des Alten Orients.[441] Die Dämonen und Teufel des Mittelalters zeigen sich in einem monströsen Leib, der als Zeichen tierhafter Sinnlichkeit und Triebhaftigkeit aus Elementen einer bestialischen Anatomie zusammengesetzt ist: Hörner, Hufe, Schweif und Bocksbein verweisen auf antike Vorbilder wie Satyr und Minotaurus, aber auch auf altorientalische monströse Vorfahren.[442] „Die Fähigkeit der Kultur des abendländischen Mittelalters, Fremdes zu assimilieren […]"[443] gilt Jurgis Baltrusaitis als spezifisches Merkmal der Kunstproduktion dieser Epoche und ist für die Darstellung des Monströsen, wie am Beispiel der Dämonen- und Teufelsgestalten plausibel gemacht werden kann, in besonderem Maße zutreffend. Der Motivkomplex des Monströsen wird in vielen Kunstepochen, vornehmlich in der Renaissance, im Manierismus, in der Romantik, im Symbolismus sowie im Surrealismus weitergeschrieben[444], wobei er den ästhetischen und sozial-

439 Am Beispiel der Chimäre zeigt Ginevra Bompiani auf, wie ein Wesen der antiken Mythologie in der Renaissance und dann wieder im 19. Jahrhundert aufgegriffen, dabei aber auch transformiert wird. Die Figur der Chimäre, ursprünglich ein Hybrid aus drei Tieren, der Ziege, der Schlange und dem Löwen, lässt sich als vielgestaltig variiertes Motiv auf mittelalterlichen Darstellungen, in der Kunst der Renaissance und des Barock und auch des 19. Jahrhunderts, beispielsweise bei Gustave Moreau, nachweisen. Eine ähnliche Wirkungsgeschichte ließe sich auch für weitere monströse Gestalten der Antike aufzeigen. S. Gineva Bompiani: The Chimera Herself. Eine Zusammenstellung phantastischer Wesen aus Mythos, Sage und Märchen hat vorgelegt: Jorge Luis Borges: Einhorn, Sphinx und Salamander. Das Buch der imaginären Wesen.

440 Jurgis Baltrusaitis: Das phantastische Mittelalter; Herbert Schade: Dämonen und Monstren; Gestaltungen des Bösen in der Kunst des frühen Mittelalters, bes. S. 49-56; Peter Dinzelbacher: Monster und Dämonen am Kirchenbau. Zur Behandlung des Monströsen im Mittelalter allgemein: Ulrich Müller, Werner Wunderlich (Hg.): Dämonen, Monster, Fabelwesen.

441 Wolfgang von Einsiedel: Der Böse und das Böse; Hans Richard Brittnacher: Der Leibhaftige. Motive und Bilder des Satanismus; Heinz Mode: Fabeltiere und Dämonen in der Kunst, S. 34ff.; Günther Mahal: Der Teufel. Anmerkungen zu einem nicht allein mittelalterlichen Komplex.

442 Neben dem Ziegenbock, der bereits in der Antike als Symbol hemmungsloser Sinnlichkeit gilt, der aber auch in der Bibel negativ konnotiert ist und dessen Hörner und Hufe, Ohren und Ziegenbart in die Darstellung der Teufelsgestalten eingehen, gehören auch die Anatomien von Wolf, Fuchs, Affe und Schwein in die Teufelsdarstellungen des späten Mittelalters. Herbert Vorgrimler: Geschichte der Hölle, S. 363f.

443 Jurgis Baltrusaitis: Das phantastische Mittelalter, S. 14.

444 Vgl. Viktor Hamburger, Wolfgang Born (Hg.): Monsters in Nature and Art; Gert-Horst Schuhmacher: Monster und Dämonen. Unfälle der Natur. Eine Kulturgeschichte, bes. S. 23-27. Auch Lascault hebt nachdrücklich die Ubiquität des Monströsen gerade in der Kunst hervor: „Depuis ces images premières, les formes monstrueuses persistent, omniprésentes, dans l'art occidental. Par delà les variations, les influences, les modes, une constante demeure,

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

kulturellen Diskursen der jeweiligen Epochen entsprechend variiert und umformuliert wird. Herbert Schade schreibt in diesem Zusammenhang von „Gezeiten des Dämonischen in der abendländischen Kunst“[445], in denen die Thematik des Monströsen und Unheimlichen dominant wird, und weist auf das 12. Jahrhundert hin, sodann auf die Malerei von Hieronymus Bosch (ca. 1450-1516), den bereits erwähnten Manierismus und nennt für das späte 18. Jahrhundert und den Beginn des 19. Jahrhunderts beispielhaft William Hogarth (1697-1764), Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), William Blake (1757-1827), Johann Heinrich Füssli (1741-1825) und vor allem José Francisco de Goya (1746-1828). Die Ikonographie des Monströsen findet sich im Genre der phantastischen Literatur, besonders in der Gothic Novel und der Schwarzen Romantik in Form der unheimlichen Schreckensgestalten, der Widergänger, Werwölfe und anderen Tiermenschen wieder und ist auch im Horrorfilm weiterhin virulent, der in vielen seiner monströsen Figuren und Motive auf die phantastische Literatur rekurriert[446]. Schon in dieser Skizze wird die Kontinuität der kulturellen Imagination des Monströsen in Kult, Mythos, Religion und Kunst sichtbar, die allerdings durch die kulturell, historisch und regional bedingten Variationen und Wandlungen auch zu großer Disparität der Formen und Gestalten führt. So konstatiert Heinz Mode ein Fortleben der Darstellungstradition des Monströsen aus Altem Orient und Antike bis in zeitgenössische Zusammenhänge:

„Für uns ist es von großer Bedeutung, daß die Mischwesen unserer jüngsten Vergangenheit meist noch von den mythischen Schöpfungen des Orients und des klassischen Altertums leben und daß einige dieser synthetischen Kreaturen zwar inhaltlich erhebliche Wandlungen erfuhren, aber in ihrer äußeren Gestalt noch nach Jahrtausenden beinahe unverändert weiter existieren. Neben dieser Kontinuität der Mischwesenformen – parallel zur etwa fünf Jahrtausende währenden Klassengesellschaft – hat es einige Epochen gegeben, in denen die Bereitschaft zur Entwicklung immer neuer, vor allem bildlicher Typen bestand.“[447]

Der Motiv- und Ideengeschichte des Monstrums in Kunst, Mythos und Religion steht die kulturelle Wahrnehmung und Rezeption der Monstrositäten

dont l’histoire enregistre les avatars.“ Gilbert Lascault: Le monstre dans l’art occidental, S. 44.

445 Herbert Schade: Dämonen und Monstren, S. 82.

446 Zum Motiv des Tiermenschen in der Literatur sowie besonders der Schwarzen Romantik und der Gothic Novel vgl. z.B. Klaus Völker: Von Werwölfen und anderen Tiermenschen; Judith Halberstam: Skin Shows. Gothic Horror and the Technologies of Monsters; W. M. S. Russel, Claire Russel: The Social Biology of Werewolves.

447 Heinz Mode: Fabeltiere und Dämonen in der Kunst. S. 17. Gleichzeitig fällt nach dieser knappen Übersicht bereits das kunst- und kulturhistorische Bemühen auf, in der Formenvielfalt des Monströsen Regelhaftigkeiten aufzufinden, anhand derer sich auch für seine Darstellung Kontinuität nachweisen lässt. In der Formensprache des Überraschenden, Bizarren, Chaotischen und Abweichenden soll eine ästhetische Ordnung gefunden werden, innerhalb derer das Deviante klassifiziert werden kann und die eine Ikonographie auch des Monströsen ermöglicht. Auf die Bemühungen, die abweichende Vielgestaltigkeit des Monströsen in eine Ordnung zu integrieren, die die Abweichung zur Normabweichung werden lässt, wird später noch einzugehen sein.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gegenüber, also der Verwachsungen, Anomalien und Fehlbildungen der menschlichen und tierischen Anatomie.[448] Der von Fehlbildung gezeichnete Körper ist Ort und Quelle von Neugierde und Faszination, aber auch Projektionsfläche für kulturelle Angst und Abscheu. Dadurch wird er immer wieder zum Gegenstand vielfältiger sozialer Ausschlussverfahren. Gleichzeitig bildet er jedoch auch den Ausgangspunkt von Beschreibung und Dokumentation sowie von Versuchen, die Ursachen und Entwicklungen der physischen Deformationen zu erschließen. So wird das Monströse immer auch in einem medizinischen Kontext verhandelt, in dem die theoretischen Überlegungen und Erklärungsansätze zu Fehlbildung und Fehlgeburt entstehen. Die Historizität dieser Diskurse bedingt, dass sich auch Wahrnehmung und Verhandlung der Monstrositäten, also der fehlgebildeten Körper, als extrem vielgestaltig darstellen.[449]

Die Bedeutung von Fehlbildung und Fehlgeburt wird seit der Antike in naturtheoretischen Fragestellungen erörtert.[450] Die ethisch-christlichen Diskurse des Mittelalters werten die Fehlgeburten und -bildungen als eine Folge von Sünde und Vergehen, also als Zeichen göttlichen Zorns und als Strafe.[451] In populären Vorstellungen bis teilweise in das 17. Jahrhundert hinein werden monströse Geburten und Wesen aber auch als Erscheinungen, Wunder oder Prodigien aufgefasst, die Warnungen, Mahnungen oder Prophezeiungen verkörpern.[452] Eine weitere Lesart weist die Ursache der monströsen Geburt den Vorstellungen, Tagträumen und Eindrücken zu, denen die Mutter während ihrer Schwangerschaft ausgesetzt war. Eine verführte, „fehlgeleitete" oder monströse Imaginationskraft vermag demnach reale Monstrositäten zu produzieren.[453] Und schließlich wird die monströse Geburt oder Gestalt den

448 S. dazu bes. Lorraine Daston, Katharine Park: Unnatural Conceptions: The Study of Monsters in Sixteenth- and Seventeenth-Century France and England; Lorraine Daston, Katharine Park: Wunder und die Ordnung der Natur 1150–1750, bes. S. 205-252; Jean-Louis Fischer: Monstres. Histoire du Corps et de ses Défauts.

449 Zur Entstehung und Geschichte der Teratologie vgl. Gert-Horst Schumacher: Monster und Dämonen. Unfälle der Natur; Michael Hagner: Monstrositäten haben eine Geschichte.

450 Auf die Konzeptionen des Monströsen in der Antike, so bei Plinius, Cicero und Aristoteles, wird bis in die Neuzeit hinein rekurriert. S. John Block Friedman: The Monstrous Races in Medieval Art and Thought; Katharine Park, Lorraine Daston: Unnatural Conceptions: The Study of Monsters in Sixteenth- and Seventeenth-Century France and England.

451 Zum Zusammenhang von Sünde und Fehlgeburt in der christlichen ethischen Auffassung des Mittelalters und der frühen Neuzeit s. Arnold I. Davidson: The Horror of Monsters.

452 Lorraine Daston, Katharine Park: Wunder und die Ordnung der Natur 1150–1750, S. 56-69.

453 Die Vorstellung von der monströsen Imaginationskraft der Mutter in naturtheoretischen Diskursen seit der Antike untersucht ausführlich Marie-Hélène Huet: Monstrous Imagination. Sie dechiffriert dieses Erklärungsmodell als einen (männlichen) Diskurs, der um die beunruhigende Vorstellung kreist, dass die weibliche Imaginationskraft die Fortpflanzung beeinflussen und damit entstellen könnte. Ihre Analyse will zeigen, dass in dieser Vorstellung auch die Konzeption der Vaterschaft destabilisiert und geschwächt wird, was ihren beunruhigenden Effekt erklärt. Die hier aufgeführten Erklärungsmodelle für die monströse Geburt koexistieren bis zu dem Zeitpunkt, da die naturwis-

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wundersamen, unerklärlichen und bedrohlichen Erscheinungen zugeordnet, wie sie auch Unwetter, Erdbeben, Vulkanausbrüche und ungewöhnliche astronomische Konstellationen darstellen. In diesem Diskurs wird das Monströse also als Wunder aufgefasst, wobei das Moment des Staunens eine ebenso große Rolle spielt wie Beunruhigung und Furcht.

Mit dem Beginn der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts lassen sich Texte und druckgraphische Illustrationen (Holzschnitte) nachweisen, die monströse Geburten thematisieren und darstellen und die im Umfeld der aufkommenden Produktion von populärer Literatur in Form von Flugblättern und Pamphleten entstehen. Überwiegend deuten sie monströse Geburten als Warnung vor individueller oder kollektiver Sündenhaftigkeit oder als Zeichen des göttlichen Zorns – ein vergleichbares Erklärungsmodell wird im Hinblick auf Seuchen und „Plagen" (Epidemien) eingesetzt.[454] Mit diesen Illustrationen rückt ein weiterer bedeutender Aspekt im Umgang mit dem monströsen Körper in den Blickpunkt: seine Zurschaustellung. Die Exhibition von Menschen mit fehlgebildeten Körpern wird an den europäischen Höfen der Renaissance und des Barock, aber auch auf Wochenmärkten, in Tavernen und Kaffeehäusern praktiziert und kulminiert in der Varieté- und Jahrmarktskultur des ausgehenden 19. Jahrhunderts.[455] Hier wird die Zurschaustellung der Monstrositäten in die städtische und kommerzialisierte Unterhaltungskultur integriert, deren fester Bestandteil sie wird. Dabei wird immer wieder, besonders aber auf Jahrmärkten und im Varieté, das vermeintlich Exotische und Andersartige der fehlgebildeten Körperlichkeit inszeniert und durch Stilisierungen wie Kostüm, Choreographie und Kulisse effektvoll hervorgehoben.[456]

---

senschaftliche Teratologie sie ablöst und die Theoriebildung in Bezug auf das Monströse monopolisiert.

454 Dudley Wilson: Signs and Portents. Monstrous Births from the Middle Ages to the Enlightenment, S. 30-71. Die frühen teratologischen Darstellungen auf Flugblättern bilden die Quelle der mediko-artistischen Studien, auf die oben bereits hingewiesen worden ist. S. dazu Gert-Horst Schuhmacher: Monster und Dämonen. Unfälle der Natur.

455 Zur öffentlichen Zurschaustellung und Wahrnehmung von fehlgebildeten Menschen im 19. Jahrhundert vgl. Isabel Pflug: Verkörperung von „Abnormalität": Die Freak Show als cultural performance des 19. Jahrhunderts; Leslie Fiedler: Pity and Fear: Images of the Disabled in Literature and the Popular Arts sowie das umfangreiche Bildmaterial bei Leslie Fiedler: Freaks. Myths and Images of the Secret Self; Martin Monestier: Les Monstres. Le fabuleux univers des „obliés de Dieu". Diese Studien dokumentieren anhand historischer Photographien und Lithographien den Umgang mit dem monströsen menschlichen Körper als Attraktion und Sensation. Eine Parallele zur Zurschaustellung von Monstren in organisierter Form und zu ökonomischen Zwecken weist Foucault in der öffentlichen Darstellung des Wahnsinns bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts auf. „Bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts […] bleiben Irre Monstren – etymologisch heißt das: Lebewesen oder Sachen, die des Zeigens wert sind. […] Der Wahnsinn ist etwas geworden, was man anschauen kann, nicht mehr ein Monstrum im Inneren des Menschen, sondern ein Lebewesen mit eigenartigen Mechanismen, eine Bestialität, in der der Mensch seit langem beseitigt ist." Hier ist es also der Skandal des Irrsinns, der monströs erscheint und der zum öffentlichen Schauspiel, zur Sensation und zum Spektakel wird. Michel Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft, S. 138ff.

456 Pflug hat darauf hingewiesen, dass die städtische und kommerzialisierte Unterhaltungskultur des 19. Jahrhunderts, zu der Varieté und Jahrmärkte zu zählen sind, den Körper überhaupt auffallend deutlich fokussiert. Dazu gehö-

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Seit dem 17. Jahrhundert werden Monstrositäten zunehmend als Naturphänomene aufgefasst, die sukzessiv aus den religiösen, moralischen und wundergläubigen Diskursen herausgelöst und in die naturwissenschaftlich-medizinische Forschung integriert werden.[457] In der gleichen Epoche begründet sich die wissenschaftliche Teratologie: In der Wahrnehmung des Monströsen entsteht Raum für einen neugierigen und naturwissenschaftlichen Blick. Die Monstrosität wird zum Objekt der Wissenschaft. Als früher Ausdruck dieses Paradigmenwechsels ist die Inventarisierung der Monstrosität in den Wunder- und Kunstkammern[458] des Barock anzusehen, wo sie als Verkörperung des launenhaften, wunderlichen, bizarren Spiels der Natur(formen) ausgestellt wird, also als Folge des spielerischen, überraschenden *lusus naturae*.[459] In den aus den älteren Wunderkammern hervorgegangenen Naturalienkabinetten verschiebt sich die Bedeutung des Monströsen ein weiteres Mal. An diesem Ort wird in neuen Präsentationsverfahren das Bemühen erkennbar, die Monstrosität zu „naturalisieren", was auch in den zeitgleichen, naturtheoretischen Diskussionen angestrebt wird. Im 18. Jahrhundert schließlich etabliert sich das Bild einer Naturordnung mit regelhaften, deterministischen Gesetzmäßigkeiten, dementsprechend soll auch das Naturphänomen

ren nicht nur die so genannten Freak Shows, die monströse Körperlichkeit ausstellen, sondern auch der Zirkus mit Akrobatik, Dressur und Slapstick, die Revue mit Tanznummern und Striptease usf. Isabel Pflug: Verkörperung von „Abnormalität": Die Freak Show als cultural performance des 19. Jahrhunderts S. 286f.

457 Dass die „Naturalisierung" der Monstrositäten nicht als ein kontinuierlich fortschreitender Prozess aufzufassen ist, stellen Daston und Park heraus. Sie weisen darauf hin, dass die Erklärung der Monstrosität durch natürliche Ursachen wie auch ihre Auffassung als Prodigien oder Gotteszeichen vom Mittelalter bis ins 17. Jahrhundert hinein häufig nebeneinander stehen. Lorraine Daston, Katharine Park: Wunder und die Ordnung der Natur 1150–1750, S. 208f.

458 Wunderkammern, also ausgestellte Sammlungen kostbarer, seltener oder bizarrer (Kunst)Gegenstände existieren seit dem Mittelalter in verschiedenen Formen, die Sammlungen von Kirchen und Klöstern stehen neben denen von Königen und Fürsten, im 16. Jahrhundert kommen die Sammlungen des aufstrebenden Bürgertums, der Gelehrten, Apotheker und Mediziner hinzu. Sie umfassen meist Naturalia, Artificialia und in beschränkterem Umfang auch Mirabilia und stellen somit eine Abbildung der Welt en miniature dar. Kostbarkeit oder Seltenheitswert eines Objektes rechtfertigen seinen Platz in der Sammlung und seine Zurschaustellung. Die Sammlungen, so sie denn nicht schon vorher aufgelöst oder veräußert werden, gehen im späten 18. und im 19 Jahrhundert in Naturkundemuseen (Naturalia) oder Kunstmuseen (Artificialia) über. Patrick Mauriès: Das Kuriositätenkabinett; S. dazu auch Horst Bredekamp, Jochen Brüning, Cornelia Weber (Hg.): Theater der Natur und Kunst. Wunderkammern des Wissens; Lorraine Daston, Katherine Park: Wunder und die Ordnung der Natur, 1150–1750.

459 So spiegelte besonders die berühmte Wunder- und Kunstkammer Erzherzog Ferdinands II. das Interesse des Sammlers an den Wundern der Natur, an Monstrositäten und fehlgebildeten Menschen. Beispielsweise enthielt sie Portraits von Haarmenschen und Zwergen. In der Sammlung des Doktor Ruysch befand sich ein fehlgebildeter Säugling, konserviert in einem Glas. Auch für andere Wunderkabinette ist die Zurschaustellung von Monstrositäten nachweisbar. Patrick Mauriès: Das Kuriositätenkabinett, S. 109-115.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Monstrosität in diese Ordnung integriert werden.[460] Auf diesen Punkt wird im Folgenden noch ausführlicher einzugehen sein.

Dass eine moderne Verwissenschaftlichung des Phänomens der abweichenden und ungewöhnlichen Physiognomie und Anatomie die Projektion von Ängsten nicht notwendigerweise unterbricht, sondern sie sogar festschreibt und reproduziert, zeigt sich am Beispiel der Physiognomik. In ihren Debatten wird die abweichende, fehlerhafte Physis zum Ausdruck des Fremden, Unbekannten und Bedrohlichen schlechthin. Mit der Entstehung der Physiognomik nach Johann Caspar Lavater werden Anatomie und Physiognomie des Menschen abermals zum Zeichen seiner moralischen und seelischen Disposition.[461] Während aber die vormoderne, religiös-christliche Lesart den fehlgebildeten Körpers als ein Indiz für Schuldhaftigkeit und Sündhaftigkeit des Menschen – also als ein Zeichen göttlicher Strafe – wahrnimmt, formulieren die „Physiognomischen Fragmente" Lavaters die Überzeugung, die Anatomie und Gesichtszüge des Menschen mittels *wissenschaftlicher* Kriterien und Methoden als Abbild seiner moralischen Veranlagungen erkennen und bestimmen zu können.[462] Die Physiognomik konzipiert ein semiologisches Modell, in dem das sichtbare Äußere des Menschen auf ein verborgenes Inneres verweist, wobei die Relation zwischen beiden als eindeutig beschreibbar aufgefasst wird. Die Physis des Menschen erhält also einen Zeichencharakter, den der physiognomische Diskurs mit einem wissenschaftlichen Instrumentarium zu entschlüsseln verspricht.[463] Im 19. Jahrhundert entsteht mit den kriminalanthropologischen Forschungen ein Diskurs, der die Physiognomik mit der Kriminologie und Justiz verknüpft.[464] Cesare Lombroso glaubt in dem Typus des „geborenen Verbrechers" eine eigenständige Gattung des Menschen zu erkennen, dessen Physiognomie auf eine degenerierte innere Natur verweise. Die von ihm entwickelte Semiotik des angeborenen Verbrechertums dekodiert bestimmte Merkmale des menschlichen Körpers als Zeichen einer atavistischen und fehlentwickelten Psyche, die den geborenen Kriminellen kennzeichnet und es somit erlaubt, ihn – auch unabhängig vom Nachweis einer begangenen Straftat – zu identifizieren. In dieser Semiotik „[…] hatte der Körper einen prominenten Stellenwert. Er war der Träger von Degenerationszeichen, die wegen der Einheit von Körper und

460 Michael Hagner: Vom Naturalienkabinett zur Embryologie.

461 Michael Hagner: Monstrositäten haben eine Geschichte; Patrizia Magli: The Face and the Soul.

462 Hans Richard Brittnacher: Der böse Blick des Physiognomen; Kirstin Breitenfellner: Physiognomie und Charakter.

463 Dass das Innere des Menschen zunächst einmal verborgen, nicht einsehbar und unzugänglich ist, sich also der Transparenz verweigert, bildet für die Physiognomie nach Lavater den eigentlich beunruhigenden, sogar bedrohlichen Befund. Dies betrifft in gesteigertem Maß die „fremde" und „unbekannte" sowie aberrante Physis. Dem Mangel an Einsehbarkeit soll mit einem Modell begegnet werden, das die beunruhigenden und vielfältigen verborgenen Bedeutungen eindeutig zu entschlüsseln und zu objektivieren vermag. Wie in Phantastik und Horror ist auch im physiognomischen Modell das Verborgene das Bedrohliche, seine Strategien zielen daher folgerichtig auf die Sichtbarmachung eines versteckten und uneinsehbaren Inhalts ab. Vgl. Ursula Geitner: Klartext. Zur Physiognomik Johann Caspar Lavaters.

464 Peter Strasser: Verbrechermenschen. Zur kriminalwissenschaftlichen Erzeugung des Bösen.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Seele auf einen asozialen Charakter verwiesen".[465] In dieser Lektüre des Körpers – die empirische Grundlage zu Lombrosos Erklärungsmodellen bildete sein Studium von Schädel- und Kieferformen – sind es gerade die abweichenden und auffälligen Physiognomien, die zu dechiffrierbaren Zeichen einer angeblich entsprechenden, seelischen oder psychischen Disposition werden. Die Dokumentationen devianter Physiognomien, wie in den von Lombroso vorgelegten Photographien und Portraitzeichnungen von Verbrechern, werden somit zu „Steckbriefen"[466], zu Nachweisen einer (wieder)erkennbaren, körperlichen Erscheinung des Täters, zum „Begriffs-Bild"[467] des Verbrechers. Als Ursache der verbrecherischen Natur ist nach Lombroso die fehl- oder unterentwickelte Seele dieses Menschentypus anzusehen, die auf einer früheren Evolutionsstufe stagniere, was den verbrecherischen Menschen ebenso wie den Urmenschen sowie den Angehörigen eines „unzivilisierten" Volkes kennzeichne.

Diese Erklärung der verbrecherischen Natur ist von der Kriminalanthropologie unter der Bezeichnung „Atavismus-Modell" diskutiert worden. Der Verbrecher als „monströser Typus"[468] erscheint in diesem Modell als Folge einer fehlentwickelten, regressiven (inneren) Natur. Aufgrund dieses Atavismus in Psyche und Physis wird er zur Personifikation eines biologistisch erklärbaren Anachronismus, der als eine Bedrohung für die bürgerliche Gesellschaft des 19. Jahrhunderts angesehen wird. Auf die gesellschaftlich relevante Implikation, dass „[…] *erst durch den Akt der Physiognomisierung* […] der Körper des Verbrechers wahrhaft zur Gestalt des Fremden, dessen Erscheinung als Corpus der Unwerte fungiert […]"[469], wird, hat Strasser hingewiesen. Die Denunziation der physischen Differenz kulminiert schließlich in der Rassenkunde und Rassenhygiene während des Nationalsozialismus. In der rassenbiologischen Diffamierung bestimmter Bevölkerungsgruppen wird auf die bereits im 19. Jahrhundert vorbereitete und etablierte Position rekurriert, die menschliche Physiognomie lasse sich als leiblicher Ausdruck der psychischen Eigenschaften deuten, allerdings erweitert um die Konzeption einer Kollektivphysiognomik, mittels derer über die psychophysische Wertigkeit ganzer ethnischer Gruppen entschieden werden könne.[470] Die Stigmatisierung des körperlich Anderen durch die Physiognomik, die den „hässlichen" oder abweichenden Körper als Analogie zu einer ebensolchen inneren Natur begreift und ihn zum monströsen Menschentypus macht, operiert also ebenso mit der Rhetorik der Monstrosität wie die Kriminalanthropologie und die Rassenkunde, die in der fremden Physiognomie den Verbrecher, den be-

465 Peter Becker: Der Verbrecher als „monströser Typus", S. 148.

466 Claudia Schmölders: Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik, S. 120.

467 Ebd., S. 121.

468 Peter Becker: Der Verbrecher als „monströser Typus".

469 Peter Strasser: Verbrechermenschen. Zur kriminalwissenschaftlichen Erzeugung des Bösen, S. 94 (Hervorhebung C.S.).

470 Der Anteil von Biologie und Medizin an der naturwissenschaftlichen Fundierung der Stigmatisierung bestimmter Bevölkerungsgruppen durch physiognomische Bestimmung und Diagnostik ist in medizinhistorischen Untersuchungen nachgewiesen worden. S. u.a. Kirstin Breitenfellner: Der „jüdische Fuß" und die „jüdische Nase"; Klaus Taschwer: „Lösung der Judenfrage"; Benno Müller-Hill: Murderous Science. Elimination by Scientific Selection of Jews, Gypsies, and others, Germany 1933-1945.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

drohlichen, gesellschaftlichen Fremdkörper oder das gänzlich Unzivilisierte zu erkennen glauben.[471]

Die knappe Rekonstruktion der disparaten Diskurse des Monströsen zeigt bereits die „Unfaßlichkeit des Phänomens“ [472] auf, dem zu Recht ein diversifizierter Ursprung attestiert wird, der seine vielseitige Geschichte und kulturelle Wahrnehmung auszeichnet.[473] Dabei kann die Feststellung der Mannigfaltigkeit der monströsen Erscheinungsformen den Ausgangspunkt zur Diskussion des Begriffs Monstrum bilden, dessen Kontur sich durch die ideengeschichtliche oder historische Rekonstruktion allein offenbar nicht zeichnen lässt.

Zu Fragen bleibt dann nämlich nach den Bedingungen, unter denen die monströsen Körper, die monströsen Erscheinungen als solche überhaupt erst sichtbar werden können. Da die jeweils gegebenen Auffassungen des Hässlichen, Abstoßenden und Erschreckenden, also des Monströsen, dem kulturhistorischen Wandel unterworfen und mithin variierend sind, ist es notwendig, nach den Voraussetzungen zu fragen, die das Monströse denkbar werden lassen. Damit rücken zwei kulturelle Differenzsetzungen ins Blickfeld, die die Konzeption und Wahrnehmung des monströsen Körpers bedingen. Zum einen entfaltet sich die Auffassung des monströsen Körpers innerhalb des Spannungsverhältnisses von *Norm und Abweichung*. Die Differenz vom Üblichen oder vom Ideal – und es wird sich zeigen, dass im Begriff der Norm beide Bedeutungsfacetten enthalten sind – ist das konstituierende Merkmal

471 Zu den Bildern eines bedrohlichen Fremden, die die europäische Kultur am (rassistischen) Bild der fremden Physiognomie ausgerichtet hat, s. beispielsweise Annemarie Hürlimann, Martin Roth, Klaus Vogel (Hg.): Fremdkörper – Fremde Körper; Kerstin Gernig (Hg.): Fremde Körper. Zur Konstruktion des Anderen in europäischen Diskursen. Die Gleichsetzung des Fremden und Anderen mit dem Bedrohlichen und Monströsen ist eine traditionelle Denkfigur in der westlichen Kultur: Die phantastischen Völker in Plinius Naturgeschichte, die Völker der Einfüßler (Sciopods), Hundsköpfigen (Cynocephali), Mundlosen (Astomi), Nasenlosen (Sciritae) usw., im Mittelalter auch als monströse Völker bezeichnet, werden als Bewohner entlegener, unbekannter Länder beschrieben, von deren geographischen Gegebenheiten keine oder nur wenig Kenntnis vorliegt. Die Beschreibungen von phantastischen Völkern in Enzyklopädien, Reiseberichten und Landkarten finden sich bis in die Zeit der Renaissance, wobei sie sich seit der Neuzeit auf die Einwohner der „Neuen Welt“ beziehen. Immer aber werden sie an der Peripherie der bekannten, „zivilisierten“ Welt verortet. In das Bild des phantastischen oder monströsen Volkes mischen sich also auch Konzeptionen des Fremden. John Block Friedman: The Monstrous Races in Medieval Art and Thought, bes. S. 37-58; dazu auch Rosi Braidotti: Signs of Wonder and Traces of Doubt: On Teratology and Embodied Differences, S. 142ff.; Margriet Hoogvliet: Hic nulli habitant propter leones et ursos et pardes et tigrides. Die Zoologie der *mappae mundi*; Lorraine Daston, Katharine Park: Wunder und die Ordnung der Natur 1150–1750, S. 30-45.

472 Thomas Macho: Ursprünge des Monströsen. Zur Wahrnehmung verunstalteter Menschen. S. 11f.

473 Im Zusammenhang mit dem Wissen über die Monstren verwendet Lascault den Begriff der monströsen Imagination. Seiner Auffassung nach ist das Wissen um die Monstren selbst monströs, da es als formloses und riesenhaftes Wissen zutage tritt und zugleich aus einem unstrukturierten Gemisch von Allgemeinwissen, rationalem Wissen sowie Träumen und Delirien besteht. Gilbert Lascault: Le monstre dans l’art occidental, S. 36.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

monströser Körperlichkeit. Gleichzeitig wird sie gerade durch die Deviation zur *Ausnahmeerscheinung* innerhalb des in Gattungen und Arten gegliederten Naturreichs. Monströse Körper zeichnen sich durch Irregularitäten aus, aufgrund derer sie in ein regelhaftes Natursystem scheinbar nicht mehr zu integrieren sind. Die monströse Gestalt negiert also gleichzeitig die jeweils gegebene physische Norm wie auch die Vorstellung eines in Klassen geordneten Reiches aller Lebewesen. Zu einer beunruhigenden oder beängstigenden Erscheinung wird sie mithin, weil sie kulturell etablierte Kategorien negiert und zu destabilisieren droht.

Zum anderen verweist der monströse Körper durch seine tierhaften Attribute und Eigenschaften auf die beunruhigende Nähe des Menschen zur (zu seiner) Natur. Im monströsen Körper des Tiermenschen wird – in Phantastik und Horror drastisch übersteigert – die Naturhaftigkeit des Menschen in überwältigender Deutlichkeit erkennbar. Gerade der Horrorfilm präsentiert den monströsen Körper des Tiermenschen als Sinnbild eines erschreckenden Rückfalls ins Kreatürliche, ins Naturhafte. Der Schrecken des Monströsen ist also zweitens vor dem Hintergrund der *Kultur-Natur-Relation* zu befragen, also vor der kulturell gezogenen Demarkation zwischen Mensch und Tier(Natur). Beide Differenzsetzungen sollen im Folgenden im Hinblick auf den monströsen Körper diskutiert werden.

IV.2. Der monströse Körper im Spannungsfeld von Norm und Abweichung

Tiergötter, Fabelwesen, Ungeheuer, Freaks – welche Gemeinsamkeiten weisen diese Wesen, die von der Literatur unter dem Namen „Monstrum" subsumiert werden, auf? Wie oben aufgezeigt, entstammen sie den unterschiedlichsten kulturellen und historischen Orten. Es lässt sich aber bereits bei einem ersten Überblick ein gemeinsames Merkmal herausstellen, das Monstren oder Monstrositäten eignet:

„Eine Gemeinsamkeit der vielen als „monströs" apostrophierten Wesen besteht in ihrer exzessiven Abweichung von der Norm physischer Integrität."[474]

In dem Maße, wie die Abweichung, also das Monströse, nur als das von der Norm Divergierende denkbar wird, konstituiert sich auch die Norm als Gegensatz zur Abweichung. Die Relation beider Momente ist als reziprok aufzufassen. Es wäre dieser These folgend also die Vorstellung einer physischen Norm, die die Wahrnehmung der körperlichen Fehlbildung als Deformität, Deviation und Anomalie bedingt, während die Vorstellung des monströsen Körpers wiederum die ideale oder normale Physis erst sichtbar werden lässt. Die Konzeption des normalen Körpers stellt also die konstituierende Bedingung der Wahrnehmung des monströsen Körpers als solchen dar: Monströs ist dieser vornehmlich aufgrund seiner Abweichung. Dass der monströse Körper als solcher überhaupt erst rezipiert werden kann, setzt mithin nicht nur die Vorstellung von einer – wie auch immer gearteten – Normalität des

474 Hans-Richard Brittnacher: Ästhetik des Horrors, S. 183f.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

menschlichen Körpers voraus, sondern auch deren verbindliche Geltung und Akzeptanz innerhalb eines gegebenen kulturellen Kontextes. Die Frage, unter welchen Voraussetzungen der monströse Körper, das Monstrum überhaupt als solche sichtbar werden können, ist somit in die Frage nach den „Bedingungen der Möglichkeit […], eine Vorstellung des Abartigen, Entstellten, Fremden oder Unvollkommenen auszubilden“[475] zu integrieren. Fasst man demnach die Relation der Vorstellungen des normalen und vollkommenen Körpers zur Vorstellung des monströsen Körpers als eine sich wechselseitig bedingende auf, wird die Diskussion des Begriffs der Norm, insoweit er sich auf die Erzeugung von Körperbildern beziehen lässt, auch das Verständnis von der Konzeption des physisch Monströsen vorantreiben. Auf die für die Konzeption des Monströsen folgenreichen Begriffe Norm und Normalität verweist Dudley Wilson ausdrücklich:

„[…], the monster – whether or not seen as sign or portent – was definitely regarded as a being outside human society, where human society is equated with normality. Throughout this study we shall see associations between the monstrous and what is foreign to our everyday human existence. When the New World begins to be discovered in the 16th century, its inhabitants are seen as aspects of humanity so unusual as to be put into the monster class. What is bigger, what is smaller, what denies its normality by self-mutilation or even by excessive and „abnormal“ self-decoration, what has too many or to few limbs, what is neither human nor animal – all these categories of creature are detached from „us“ in a way which might well have been designed to remove uneasiness, but which in fact created uneasiness, and even an atmosphere of taboo.“[476]

Der Begriff der Norm impliziert zwei Bedeutungsmomente, er umfasst die Normgebung genauso wie die Idee eines Durchschnitts oder eines Üblichen. Norm im Sinn eines Standards oder Durchschnitts ist als Resultat von Entscheidungen und Fixierungen anzusehen, die Qualitäten oder Quantitäten von Objekten oder Prozessen innerhalb einer gegebenen, gesellschaftlichen oder ökonomischen Struktur (verbindlich) vereinheitlichen. Die Norm ist hier als Ausdruck einer Auswahl und Fixierung und somit als eine kontingente Größe zu begreifen. Normalistische Verfahren haben dabei meist einen autoritativen und ausschließenden Charakter und zielen auf die Verdichtung, Durchsetzung und auch Essentialisierung von Normgefügen ab.[477]

Die dem Begriff der Norm eigentümliche Vieldeutigkeit, die zwischen Forderung, Durchschnitt, Standard aber auch Vorbild, Ideal oszilliert, hat Georges Canguilhem folgendermaßen akzentuiert:

„[…] l’ambiguïté du terme *normale* qui désigne tantôt un fait capable de description par recensement statistique – moyenne des mesures opérées sur un caractère présenté par une espèce et pluralité des individus présentant ce caractère selon la moyenne

475 Thomas Macho: Ursprünge des Monströsen, S. 33.
476 Dudley Wilson: Signs and Portents, S.4.
477 Die Essentialisierung von Normen ist besonders im Hinblick auf Medizin und Biologie zu konstatieren.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ou avec quelques écarts jugés indifférents – et tantôt un idéal, principe positif d'appréciation, au sens de prototype ou de forme parfaite."[478]

Aufgrund dieser Polysemie wird die Norm als Bezugssystem auf vielen Feldern kultureller Praktiken und Tätigkeiten als Anspruch, Wert und Forderung wirksam. Sie stellt einerseits die Vorstellung oder Konzeption einer maßgeblichen, vorbildhaften Beschaffenheit oder eines maßgeblichen Zustands dar, sowie andererseits einen durch Beobachtung, Vergleich, Messverfahren oder Statistik gewonnenen Qualifikationsterminus, der wiederum auf die Klassifikation von Zuständen oder Objekten abzielt (wie statistisch errechnete Durchschnitte von Häufigkeiten von Eigenschaften oder wie das vereinheitliche Maß zur vergleichenden Darstellung oder Messung).[479] In letzterer Funktion wird der Norm ein objektiver Status zugeschrieben, der kaschiert, dass sie in Folge eines Auswahl- und Fixierungsprozesses gesetzt wird und mithin kulturell und historisch relativ ist. Als gesellschaftliche Praxis (in der Normgebung) wie auch als Form der kulturellen Wahrnehmung (im Normalen oder Anormalen) unterliegt die Norm dem Wandel des historisch-konkreten Kontextes. Canguilhem weist darauf hin, dass somit in genau dem, was als das Normale erachtet wird, die Norm erkennbar wird und sich reproduziert. Als folgenreichste Implikation des Begriffs kennzeichnet Canguilhem jedoch seine polarisierende Dynamik, d.h. die ihm inhärente, antagonistische Relation zu einem Gegenbegriff.

„So geht denn auch jede Präferenz für eine mögliche Ordnung – zumeist implizit – einher mit der Aversion gegen die mögliche Gegenordnung. Das in einem bestimmten Wertungsbereich vom Bevorzugten Differierende ist keineswegs das Indifferente, *sondern das Abstoßende oder besser das Abgestoßene, das Abscheuliche*. […] Mit anderen Worten: ob implizit oder explizit, Normen beziehen das Wirkliche stets auf Werte und bringen – entsprechend dem polaren Gegensatz zwischen einem Positiven und einem Negativen – die Unterscheidung von Qualitäten zum Ausdruck."[480]

In der Norm ist also eine Wertung der Objekte oder ihrer Qualitäten impliziert, die sich in der Verwerfung des nicht der Norm entsprechenden, also des Un-Normalen oder Anormalen manifestiert, das meist negativ, also als Defizit, Fehlerhaftigkeit oder Irregularität, aufgefasst wird.

Normen sind also keineswegs als neutrale Maßstäbe für Beschreibung und Darstellung von Qualitäten zu begreifen, auch wenn gerade wissenschaftliche Diskurse darauf ausgerichtet sind, sie zu objektivieren oder, wie im Fall von Biologie und Medizin, auch zu essentialisieren. Durch die Fixierung einer Norm werden nicht nur Qualitäten oder Zustände verworfen, sondern auch exkludiert. Die Vorstellung von Norm konfiguriert sich also in

478 Georges Canguilhem: La connaissance de la vie, S. 155.

479 Zudem reguliert der Begriff der Norm oder Normalität bis zu einem gewissen Grad auch soziales Verhalten und gesellschaftliches Zusammenleben in Form einer allen Gesellschaftsmitgliedern bekannten, positiv konnotierten „normalen" Verhaltensform. Auf diesen Aspekt kann hier aber nicht weiter eingegangen werden.

480 Georges Canguilhem: Das Normale und das Pathologische, S. 164 (Hervorhebung C.S.).

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

einer Differenzsetzung, die immer mit Wertungen operiert. Erst diese in der Vorstellung von Norm implizite Wertung lässt das Abweichende oder Deviante als Fehlerhaftigkeit, als Bedrohung oder Skandalon fassbar werden.

In der Konzeption des Körperlichen zeigt sich die Abwertung des nicht der Norm entsprechenden gleich zweifach: In der Medizin gilt die von der Norm abweichende Anatomie als fehlerhaft, sie wird also pathologisiert[481], die von der ästhetischen Norm, also dem physischen Ideal abweichende Physiognomie wird als hässlich oder sogar abstoßend beurteilt.[482] In beiden Fällen wird der anormale, der deviante Körper als monströs apostrophiert, da der Begriff des Monströsen einerseits das Scheußliche, Ungeheure und Furchterregende, in der medizinischen Nomenklatur dagegen das Fehlgebildete bezeichnet.[483] In den Konzeptionen des Physischen, ob ästhetischer oder medizinischer Natur, wird also die Abwertung des nicht der Norm entsprechenden als Folge der normierenden Verfahren deutlich. Das Heterogene wird als Möglichkeit der körperlichen Verfasstheit verworfen, indem es zum Anormalen deklariert wird.

„Normieren und normalisieren, das bedeutet: einem Daseienden, Gegebenen eine Forderung aufzwingen, von der aus sich Vielfalt und Disparatheit dieses Gegebenen als ein nicht bloß fremdes, sondern *feindliches Unbestimmtes* darstellen."[484]

Im Hinblick auf die Ästhetik lässt sich der Terminus weniger als Forderung, denn als Richtmaß begreifen, der auf das Vorbildhafte und Maßgebliche verweist. Die ästhetische Norm etabliert eine verbindliche, standardisierte Formensprache in der Kunst, in der Architektur und im Gartenbau beispielsweise durch Proportionsformeln, Harmonielehre, zentralperspektivische Flächenprojektion und die Regel des „Goldenen Schnitts". Dass auch und gerade die Darstellung des Körpers in Malerei und Plastik Anteil an der Bestätigung des Ideals einer schönen Normgestalt des Menschen hat, wird in Muster- und Skizzenbüchern deutlich, in der sich das Interesse der Kunst an der menschli-

481 Gerade in diesem Zusammenhang ist es bedeutsam, dass die Herkunft der Norm im medizinischen Diskurs des 19. Jahrhunderts, hier insbesondere in der Physiologie, aber auch der Biologie und Psychiatrie, verortet wird. Philipp Sarasin: Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765-1914, S. 254. Wie körperliche Normen auch und gerade im 19. Jahrhundert eingesetzt werden, um Wahrnehmungs- und Beschreibungsformen für Geschlecht und Rasse auszubilden, beschreibt Sarasin ausführlich. Ebenda, S.187-211.

482 Dass nicht nur im Bild des fehlgebildeten, sondern auch in dem des kranken Körpers Vorstellungen von Anormalität und Hässlichkeit konvergieren, lässt sich besonders deutlich an den Darstellungen gesunder und kranker Körper im 19. Jahrhundert darstellen. Sander L Gilman: Health and Illness. Images of Difference, S. 51-66.

483 Die medizinische Nomenklatur unterscheidet vom „normalen" Neugeborenen bis zur Totgeburt folgende Zwischenstufen der physischen Abweichung: Norm, Variation, Anomalie, Fehlbildung, Monster, subletale Maximalform und Letalform. Als Monstrum ist die (nach der tödlichen Form der Fehlbildung) größte Abweichung von der Norm bezeichnet. Gert-Horst Schumacher: Monster und Dämonen. Unfälle der Natur.

484 Georges Canguilhem: Das Normale und das Pathologische, S. 163 (Hervorhebung C.S.).

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

chen Anatomie und Physiognomie manifestiert.[485] Hervorzuheben ist als prominentes Beispiel die Zeichnung des so genannten „Vitruv-Manns“ von Leonardo da Vinci. Dieser normierenden Präsentation des menschlichen Körpers, die auf eine Erfassung der idealen Maße und Proportionen ausgerichtet ist, kann eine Aberration vom harmonischen und funktionsfähigen Aufbau des Leibes nur als Unvollkommenheit erscheinen.[486]

Die Diskussion der Differenzsetzung von Norm und Abweichung stellt die Bedingungen, unter denen der monströse Körper gedacht werden kann, dar. Wie die Vorstellung eines normalisierten und normierten Körpers in den konvergierenden Diskursen und Praktiken der Humanwissenschaften und der gesellschaftlichen Institutionen erzeugt wird, hat Michel Foucault aufgezeigt.

IV.2.1. Exkurs: Die Erzeugung des normierten Körpers in den Macht-Disziplinen

„Strafbar ist alles, was *nicht konform* ist […] Die Ordnung, der durch die Disziplinarstrafen zum Respekt verholfen werden soll, ist zweifacher Art: es ist eine „künstliche“ Ordnung, die ausdrücklich durch ein Gesetz, ein Programm, ein Reglement gesetzt ist; es ist aber auch eine Ordnung, die auf beobachtbaren und natürlichen Prozessen beruht […].“[487]

In den Disziplinarinstitutionen entstehen Verhaltensnormen, deren Einhaltung durch Regelwerke, Vorschriften und Sanktionen gewährleistet und eingeübt wird. Nachdem sich die Verhaltensweisen in Schule, Kaserne und Fabrik durch Sanktionen und Disziplinarmaßnahmen als Norm konsolidiert haben, setzt ein wissenschaftlicher Diskurs ein, „der die Norm begründet, analysiert und spezifiziert, um sie präskriptiv zu machen“[488]. Foucaults Analyse zufolge (ent)stehen die Humanwissenschaften also in einer folgenreichen Wechselbeziehung zu den sanktionierenden Disziplinartechniken, die in der im Zitat erwähnten zweifachen Herkunft der Ordnung resultiert. Während die gesetzte, „künstliche“ Ordnung Ausdruck der Disziplinartechniken ist, speist sich der Diskurs der Wissenschaften aus den „beobachtbaren und natürlichen Prozessen“, aus denen eine Ordnung extrahiert wird. Die Begründung und Klassifikation von beobachteten Phänomenen und Prozessen durch die Wissenschaften führt nachträglich zur Sicherung und Festigung dieser aus als

485 Vgl. Claudia Schmölders: Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik, S. 109ff. In der Fokussierung auf eine Norm als Maßstab und deren Abweichungen sieht Schmölders die Gemeinsamkeit von textueller Physiognomik und physiognomischen Schemaillustrationen begründet.

486 In der Kategorie der Norm, so wie sie für die Vorstellung und Wahrnehmung des menschlichen Körpers wirksam wird, überschneiden sich ästhetische und medizinische Diskurse. Zu den Auswirkungen der medizinischen Konzeption von Körpernorm und ihre gesellschaftlichen Konsequenzen vgl. beispielsweise Leslie Fiedler: The Tyranny of the Normal.

487 Michel Foucault: Überwachen und Strafen, S. 231 (Hervorhebung C.S.).

488 Ebd., S. 237.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

natürlich bezeichneten Vorgängen deduzierten Ordnung[489]. Dieses in den Überwachungs- und Strafsystemen der Disziplinarinstitutionen und -techniken wirksame Verfahren lässt sich nun auch in der Ausbildung von Körpernormen beobachten. Der Zugriff der Macht- und Disziplinartechniken auf den Körper mit dem Ziel seiner Nutzbarmachung für ökonomische oder militärische Zwecke mit ihrem produktiven Moment in der Herstellung eines differenziert agierenden, gelehrigen, vielseitig einsetzbaren Organismus ist bereits beschrieben und in seinen Konsequenzen diskutiert worden. Dass individuelle physische Eigenschaften und Merkmale dem einzelnen Körper durch Beobachtung und Klassifikation zugeschrieben werden können, ist infolge der foucaultschen Thesen zur Genese der analytischen und zusammengesetzten Identität in den Humanwissenschaften bereits dargelegt worden. Im Folgenden soll nun die Entstehung einer auf Körperlichkeit bezogenen Norm in Foucaults genealogischer Rekonstruktion ansatzweise nachvollzogen werden.

In diesem Zusammenhang ist auf die normierenden Effekte der Disziplinen und Wissenschaften auf den Körper näher einzugehen. Die Bedeutung und die Kraft der Norm entfaltet sich in den Disziplinen, deren Aufgabe es ist, ihre Einhaltung zu gewährleisten:

„In den Disziplinen kommt die Macht zur Norm zum Durchbruch. Handelt es sich dabei um das neue Gesetz der modernen Gesellschaft? Sagen wir vorsichtiger, daß seit dem 18. Jahrhundert die Macht der Norm zu den anderen Mächten hinzutritt und neue Grenzziehungen erzwingt […].“[490]

Das Prinzip der Norm wird zunächst in dem Strafsystem wirksam, das sich in Internaten und Kasernen etabliert. Foucault hat eindringlich beschrieben, wie dieses Strafsystem die Differenzierung der Individuen, der körperlichen Individualität, ihrer Merkmale und Anlagen mit dem Ziel hervorbringt, die (Produktiv)Kräfte des Menschen optimal verfügbar zu machen und den gehorsamen, gelehrigen, nutzvollen Körper herzurichten. Die „normierende Sanktion“ hat an der Durchsetzung der Disziplinen und ihrer Integration in alle Teile der Gesellschaft einen großen Anteil; zusammen mit der hierarchischen und funktionellen Überwachung sowie dem Verfahren der selektierenden Prüfung bildet sie eines der drei wesentlichen Instrumente im Prozess der gesellschaftlichen Ausstreuung der Machtdisziplinen.[491] Das Strafsystem beruft sich auf die Norm als Maßstab der Evaluation von Verhalten, Fähigkeiten, Beschaffenheiten, Tauglichkeiten. Es existiert zu dem Zweck „Abweichungen zu reduzieren“ und „ist darum wesentlich korrigierend“.[492] Dem zu korrigierenden Zustand entspricht als sein Korrelat der ideale, „richtige“ Zustand, der, um als Maßstab wirksam zu sein, einer gesamtgesellschaftlichen Ratifikation bedarf. Doch nicht nur die soziokulturelle Anerkennung der Norm allein, sondern erst die Strategien zu ihrer Durchsetzung gewährleisten ihre Konsolidierung. Einer als ideal gesetzten Position wird ein negatives Äquivalent gegenübergestellt, zwischen diesen beiden extremen Polen er-

489 Zur Korrelation von Wissenschaften und Disziplinarsystem in der Produktion von Norm bei Foucault vgl. Elke Dauk: Denken als Ethos und Methode, S. 120-124.

490 Michel Foucault: Überwachen und Strafen, S. 237.

491 Ebd., S. 220.

492 Ebd., S. 232.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

streckt sich ein System der mehr oder minder feinen Graduierungen. Das Raster von graduellen Abweichungen etabliert eine Hierarchie der Qualitäten und Kompetenzen der Individuen wie auch der individuellen Körper, die sich an dem als Ideal oder Durchschnitt errichteten Maßstab ausrichtet. Jeder physische Zustand und jede Handlung wird daraufhin einer qualifizierenden Bewertung unterworfen. Nach Foucault sind es gerade die hierarchisch abgestuften Differenzierungen, durch die die Individuen als solche erkannt, beschrieben und erzeugt werden, denn erst wenn Norm und Abweichung in Bezug zueinander gesetzt werden, entsteht die Möglichkeit eines Vergleichs, einer wertenden Prüfung *der einzelnen* Anlagen, Werte und Fähigkeiten. Er schreibt:

„Die Individuen werden untereinander und im Hinblick auf diese Gesamtregel differenziert, wobei diese sich als Mindestmaß, als Durchschnitt oder als optimaler Annäherungswert darstellen kann. […] Hand in Hand mit dieser wertenden Messung geht der Zwang zur Einhaltung einer Konformität."[493]

Es ist hervorzuheben, dass nach Foucault Norm keineswegs identisch mit Ideal ist, der Begriff der Norm kann vielmehr auch das Durchschnittliche als Maßstab fixieren. In jedem Fall ist aber in der Idee der Norm ihre Durchsetzung impliziert, die Ausrichtung von Handlungsweisen oder Objekten an ihr als einem Bezugssystem. Dies entspricht der Auffassung Georges Canguilhems, dass das Konzept des „Normalen" immer auch als ein normierendes Konzept aufzufassen sei.[494] Daher kann Foucault auch formulieren, die Disziplinarmechanismen mit ihrem verfeinerten und differenzierenden Strafsystem, wirkten „normend, normierend, normalisierend."[495] Dem Machtbegriff Foucaults entsprechend, ist die „Macht der Norm" ebenfalls ein differenziert agierendes System von Definitionen, Instrumenten und Mechanismen, das nicht nur als ausschließendes, unterdrückendes und negierendes funktioniert, sondern durch Klassifikation, Abmessung, Bestimmung und Hierarchisierung generierend wirkt. Das der foucaultschen Machtdefinition eigentümliche Oszillieren zwischen Repression und Produktion charakterisiert auch die Auffassung von der Macht der Norm, die Diversifikation unterdrückt und auslöscht, Partikularität und Individualität aber durch ihre Grenzziehungen erst sichtbar macht. Dass sich in der Erzeugung eines Körperbildes nach normierten Kriterien von Gehorsamkeit, Gelehrigkeit, Produktivität, Gesundheit und Agilität ein produktives Moment der Normierungsmacht entfaltet, ist vor dem Hintergrund der foucaultschen Machtanalyse nachvollziehbar.

Vergleichbar deutet Sarasin im Bezug auf den Hygienediskurs des frühen 18. und des 19. Jahrhunderts die Bezüge von Macht und Normen. Er beschreibt, wie gerade die Vorstellung des gesunden Körpers, die der Hygienediskurs entfaltet, die Konstruktion, Etablierung und Verfestigung körperlicher Normen vorantreibt. Denn gerade dieser Diskurs operiert mit Differenzen, mit denen der Normkörper (der bürgerliche Körper im Gegensatz beispiels-

493 Ebd., S. 236.

494 „[…] que toujours le concept du „normal", dans l'ordre humain, reste un concept normatif […]" Georges Canguilhem: La connaissance de la vie, S. 169.

495 Michel Foucault: Überwachen und Strafen, S. 236.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

weise zum Körper des Proletariers, des Kranken oder des „Wilden“) sichtbar wird, wobei diese Differenzsetzungen biologistisch begründet und damit naturalisiert und essentialisiert werden. Die Vorstellung von abweichender Physis, auch und gerade dann, wenn sie als Monstrosität wahrgenommen wird, hat an der Stabilisierung und Verfestigung einer normalen, körperlichen Identität großen Anteil. Sie entsteht daher auch nicht am Rande des hygienischen oder medizinischen Diskurses, sondern in seinem Zentrum.[496]

Den dargestellten Aspekten muss nun eine weitere Bedeutungsdimension beigestellt werden: Besonders folgenreich für das Bild des normalen und des monströsen Körpers ist nämlich die Durchsetzung des Begriffs der Norm in der Medizin und den Naturwissenschaften des 17. und 18. Jahrhunderts. In dieser Zeit entsteht ein neues Verständnis der Natur als ein regelhaftes, auf Gesetzmäßigkeiten und deterministischen Abläufen basierendes System.

IV.2.2. Das *tableau* der Lebewesen

Michel Foucault beschreibt den Bereich der Abweichung, oder wie er sagt, der Anomalie, wie er sich im 18. und 19. Jahrhundert ausbildet, an drei Figuren. Dabei ist die Figur des „Menschenmonsters“[497] an dieser Stelle von besonderem Interesse. Das Menschenmonster verletzt in seiner Anomalie die Gesetze der Natur. Es bezeichnet die Grenze und das Moment der Umkehrung des (Natur)Gesetzes. Foucault schreibt:

„Das Monster widerspricht tatsächlich dem Gesetz.[…] Das Monster ist ein Gesetzesbruch, welcher sich automatisch außerhalb des Gesetzes stellt, und das ist eine seiner ersten Zweideutigkeiten. Die zweite besteht darin, […] daß das Monster das große Modell aller kleinen Abweichungen ist.“[498]

Das Monstrum ist Gegenstand der Naturgeschichte, die ja gerade um die „absolute und unüberwindliche Unterscheidung der Arten und Gattungen“[499] kreist, wie es im *tableau* der Lebewesen deutlich wird, auf das im Folgenden eingegangen werden soll. Weil es gerade diese Ordnungs- und Differenzierungssysteme destabilisiert und durchbricht, erscheint das Monstrum als Mischwesen „zweier Bereiche, des menschlichen und des animalischen.“[500] Das zentrale Kriterium für das Erscheinen des Monstrum ist also, dass es als Vermengung distinkter, biologischer Kategorien sichtbar wird: als eine Mischung von Arten oder Geschlechtern, wobei diese Kategorien wiederum in der Vorstellung eines nach Arten und Gattungen geordneten Naturreichs verankert sind.

Im 17. Jahrhundert etabliert sich eine neue Form des Denkens, die sich auch in einer neuen Theorie der Natur und der Lebewesen, die hier als bevorzugtes Beispiel behandelt werden soll, manifestiert. Als fundamentale Kategorie des Wissens etabliert sich nach Foucault die Ordnung oder der Ordnungsgedanke.

496 Philipp Sarasin: Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765–1914.
497 Michel Foucault: Die Anormalen, S. 76.
498 Ebd., S. 77.
499 Ebd., S. 84.
500 Ebd., S. 86.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

„[…] man kann […] sagen, daß das 17. Jahrhundert das Verschwinden der alten magischen oder abergläubischen Anschauungen und den Eintritt der Natur in die wissenschaftliche Ordnung bedeutet.“[501]

Die Erkenntnis- oder Denkordnung, die den Wissenschaften und Wissenssystemen einer Epoche zugrunde liegt, bezeichnet Foucault mit dem Begriff der Episteme. Als Episteme, also als Fundament aller Wissenschaftsformen und Erkenntnisstrukturen des 17. Jahrhunderts, lässt sich nun der Ordnungsgedanke kennzeichnen.

Besonders für die Genese der empirischen Wissenschaften wird der Gedanke eines Ordnungssystems wirksam; Foucault weist diesen Bruch des Denkens und in der Wissensorganisation besonders für die Grammatik, die Ökonomie und die entstehenden Naturwissenschaften nach. Das Wissen des 17. Jahrhunderts konfiguriert sich neu durch die Idee, der Welt der Dinge und der Lebewesen läge ein Ordnungssystem zugrunde, das mittels der Analyse als der „universalen Methode“ der Epoche aufgefunden und aufgezeigt werden könne.

„Jetzt wird eine völlige Aufzählung möglich werden, sei es nun in der Form einer erschöpfenden Bestandsaufnahme aller Elemente, die die ins Auge gefaßte Gesamtheit konstituiert, sei es in Form einer Kategorisierung, die in ihrer Totalität das untersuchte Gebiet gliedert, sei es schließlich in der Form einer Analyse einer bestimmten Zahl von Punkten, die zahlenmäßig ausreichen, wenn man sie aus der ganzen Serie herausnimmt.“[502]

Die wesentliche Aufgabe der Naturtheorie besteht im „klassischen Zeitalter“ in der Beobachtung der zahllosen Naturphänomene sowie der systematischen und repräsentierenden Anordnung der vielfältigen Lebewesen in einem gegliederten (Zeichen)System, beispielsweise in dem für die Epoche so charakteristischen *tableau*.[503] In dieses System verortet und eingeordnet werden die Dinge und Lebewesen durch die Methode der Analyse und des Vergleichs, der sich aber nicht – wie in der Renaissance – auf die Evidenzen der Ähnlichkeiten stützt. Vielmehr wird der Vergleich nun durchgeführt, indem die Dinge und Lebewesen auf ein Maß und eine Ordnung bezogen werden. Durch die Festlegung der Identität eines Lebewesens (anhand wiederkehrender Eigenschaften) und, davon ausgehend, der Fixierung der graduell abgestuften Unterschiede, die in weitere Identitäten gefasst werden, kann jedes Lebewesen seinen Platz in der Anordnung finden. Diese Auffindung und Festlegung von Identitäten und Differenzen ist nach Foucault die konstituierende methodische Operation, die die Anordnung überhaupt erst ermöglicht:

„Die Aktivität des Geistes […], wird also nicht mehr darin bestehen, die Dinge *auseinanderzurücken*, […] sondern vielmehr darin, zu *unterscheiden*: das heißt die

501 Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge, S. 87.
502 Ebd., S. 88.
503 D. G. Charlton: New Images of the Natural in France. A Study in European Cultural History 1750–1800.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Identitäten festzustellen, dann die Notwendigkeit des Übergangs zu allen Graden, die sich davon entfernen.“[504]

Das Vergleichen und Unterscheiden von Dingen und Lebewesen mittels der operativen Kategorien von Ordnung und Maß ermöglicht es also, diese zu erfassen, anzuordnen und zu analysieren. In der vergleichenden und allgemeinen Übersicht, dem *tableau*, wird jedem Lebewesen eine Identität zugewiesen, die sich durch spezifische Merkmale auszeichnet und durch die es sich von den anderen Lebewesen unterscheidet. Die Mannigfaltigkeit der Organismen, die Vielfalt ihrer Erscheinungen und Eigenschaften wird in ein Ordnungssystem übersetzt, das sie nach differenzierenden Merkmalen gliedert. So wird als das Gliederungsprinzip des Ordnungssystems die Korrelation von spezifischem Merkmal und Aberration erkennbar. Foucault akzentuiert dieses Charakteristikum der Gliederung selbst deutlich:

„Das heißt, daß jede Bezeichnung durch eine bestimmte Beziehung zu allen anderen möglichen Bezeichnungen geschehen muß. Das zu erkennen, was einem Einzelwesen eigen ist, heißt, vor sich die Einteilung oder die Möglichkeit zu haben, die Gesamtheit der anderen zu klassifizieren. *Die Identität und das, was sie markiert, werden durch das Residuum der Unterschiede definiert*.“[505]

Um die differenzierenden Merkmale zu kennzeichnen und als arten- oder gattungsspezifisch zu benennen, setzt sich der klassifizierende Vergleich eine grundlegende Prämisse: Eigenschaften müssen, um eine Art oder Gattung definieren zu können, wiederholt zum Ausdruck kommen. Erst die Möglichkeit, ein Merkmal in Lebewesen und Dingen *wiederzuerkennen*, erlaubt ihre Zuordnung zu einer Gruppierung, die sich durch die Auflistung spezifischer Merkmale ja erst konstituiert. „Es muß in der Natur Kontinuität vorhanden sein“, so Foucault über die Voraussetzung des klassifizierenden Denkens in der Naturtheorie[506].

Als Beispiel für die Erkenntnis und Anordnung der Lebewesen mittels der Klassifikation und der vergleichenden Übersicht nennt Foucault das System der Natur von Carl von Linné. Linnés Natursystem unterteilt das Reich der Lebewesen in verschiedene Ordnungen und dann in sechs Klassen (Würmer, Insekten, Amphibien, Fische, Vögel, Säugetiere), wobei er die Einteilung nach folgendem Schema vornimmt: Bei jeder Klasse von Lebewesen werden „Herz, Lunge, Kiefer, Sinne, Ruthe (Fortpflanzung), Bedeckung und Füße“ einer vergleichenden Betrachtung unterzogen, so dass sie nach Funktion der zentralen Organe (darunter fällt auch beispielsweise die Temperatur und Farbe des Blutes), Art der Haut oder des Haarkleides sowie Art der Fortpflanzung eingeteilt werden.“[507] Ist eine Klasse von Lebewesen erkannt und festgelegt, wird sie einer abermaligen vergleichenden und unterscheidenden Betrachtung unterzogen, die sich für die Klasse der säugenden Tiere beispielsweise an den Merkmalen „Füße, Hörner, Zähne, Schwanz und Sinneswerkzeuge“ orientiert, wodurch sich dann die verschiedenen Geschlechter-

504 Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge, S. 88.
505 Ebd., S. 188 (Hervorhebung C.S.).
506 Ebd., S. 190.
507 Carl von Linné: System der Natur, S. 46.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gruppen und letztendlich die einzelnen Arten bilden lassen. Durch diese sich immer feiner verzweigende Rasterung enthält jedes Tier in diesem gewaltigen *tableau* seinen Platz, auf dem es sich aufgrund von Übereinstimmung und Differenzierung der anatomischen und organischen Merkmale wiederfindet. Für notwendig erachtet Linné das Ordnungssystem, da die „zahlreichen Geschöpfe" und die „große Mannigfaltigkeit der verschiedenen Arten" ohne Hilfsmittel nicht überschaubar seien.[508] Um die aus der unübersichtlichen Vielfalt entstehende Verwirrung zu meistern, sei der Mensch auf ein strukturierendes Instrumentarium angewiesen, dessen Aufgabe es sei, das Reich der Natur und die Gesamtheit der Lebewesen übersichtlich zu ordnen und es dem Naturbetrachter somit ermögliche, sich darin zurechtzufinden.[509]

„[…] also lässet sich auch das ganze Heer der Kreaturen zuerst in deren Reiche abtheilen, jedes Reich aber in gewisse Ordnungen, jede Ordnung in Klassen, und jede Klasse in Geschlechter*, bis man zu den einzelnen Arten kömmt, hernach die bestimmten Merkmale ihres Geschlechts, und endlich das Zeichen ihrer Art führen müssen*. Auf diese Weise ist man imstande, irgend eine neue entdeckte Kreatur folglich *an ihren gehörigen Ort einzuschalten*, denn man darf ihre allgemeinen Merkmale nur genau untersuchen, so entdeckt man bald, ob sie zur ersten oder dritten Ordnung gehöre. Hat man sie in die gehörige Ordnung eingeschaltet, so gehet man weiter, um die besonderen Kennzeichen hervorzusuchen, und diese weisen derselben folglich die Klassen an, wohin sie gehöret. Hat man endlich dieses gefunden, so bringt man durch die Untersuchung bestimmter Umstände mit leichter Mühe auch das Geschlecht und die Art heraus."[510]

Die Naturtheorie des 17. Jahrhunderts stellt sich also als eine systematische Anordnung der Lebewesen in einem differenziell gegliederten Wissensraum dar. Durch die Ausrichtung dieser Einteilung und Anordnung am Maß, an einer Summe spezifischer und spezifizierender Eigenschaften, schreibt sie in die Welt der Lebewesen eine Norm – hier im Sinn des Üblichen, Gewöhnlichen und Konstanten zu verstehen – ein. Die Ordnung der Lebewesen im *tableau*, die, dem Verständnis der Epoche entsprechend, die Ordnung der Natur als System spiegelt, entsteht durch die Fixierung einer körperlichen Norm nach dem Vergleich von regelhaft wiederkehrenden Eigenschaften. Die Identität einer Gruppe von (gleichen) Lebewesen gründet sich auf Kontinuität, die Differenz manifestiert sich in der regelhaften Variation dieser Eigenschaften, während die irreguläre Abweichung das System unterläuft. Innerhalb der Naturkontinuität erscheint das Monstrum nun als ein Bruch, als eine

508 Ebd., S. 37.

509 Ein vergleichbares Instrumentarium scheint aber auch dem Kunsthistoriker notwendig, der sich mit den mannigfaltigen und überbordenden Formen des imaginären Monströsen konfrontiert sieht. Lascault erstellt jedenfalls ein vergleichbares *tableau* des Monströsen, in dem die Fabelwesen nach Arten, Gattungen und Merkmalen klassifiziert sind. Der Effekt einer solchen Klassifikation ist aber der Verlust des Monströsen oder zumindest einiger seiner zentralen Eigenschaften. „La classification transforme le spectateur du monstre: il n'est plus étonné ; il échapppe à la surprise, au scandale que pourrait constituer pour lui cet écart par rapport à la nature." Gilbert Lascault: Le monstre dans l'art occidental, S. 183.

510 Carl von Linné: System der Natur, S. 37f. (Hervorhebung C.S.).

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Markierung eines nicht näher zu fassenden Unterschiedes. Die Merkmale des monströsen Organismus wiederholen sich, wie es scheint, nicht; ihre Gestalten sind irreguläre Abweichungen, die sich nicht in die Klassifikation einordnen lassen und die Annahme von der Regelmäßigkeit der Natur verletzen. Die deviante Physis des Monstrums steht somit außerhalb dieser Ordnung der Natur und wird in einer Epoche, deren Wissenssysteme auf dem Prinzip der Ordnung errichtet sind, notwendig als destabilisierendes Phänomen sichtbar.

„La définition de la monstruosité physique fournie par Lémery n'est pas fondamentalement différente de celle donné par Winslow et par le discours le plus habituellement tenu sur ces matières: *elle se fonde sur l'écart très sensible qu'une structure déviante présente par rapport à une norme de l'espèce identifiée comme conformité à „l'ordre de la nature*". Définition en quelque sorte intensive de la monstruosité, elle ne trouve d'appui que chez l'observateur qui en fait spontanément le rapport à l'organisation normale: est monstrueuse toute différence de structure apte à susciter chez qui la considère un scandale perceptif, une appréhension différentielle désorientée […]."[511]

Aufgrund seiner undefinierbaren und irregulären Gestalt droht das Monstrum die Annahme der Ordnung der Lebewesen zu revozieren. Es erscheint daher konsequent, dass gerade das 17. Jahrhundert sich um neue Strategien im Umgang mit dem monströsen Körper bemüht. Allerdings wird durch dieses Unternehmen eine Problematik sichtbar, die den Schrecken und die Unruhe, die das Monstrum generiert, eher noch hervorhebt, anstatt sie zu bannen:

„[…] Monster *konterkarierten* die harmonischen Beziehungen zwischen der natürlichen Ordnung und dem wissenschaftlichen Diskurs in zweifacher Hinsicht. Erstens, wenn es nur eine Wissenschaft des Regelhaften gab, Monster jedoch irregulär gebildete Gestalten waren, konnte es keine Wissenschaft von den Monstren geben. Zweitens war die Wissenschaft prinzipiell auf Wiederholungen in den Phänomenen der Natur angewiesen, was im Hinblick auf Monster, da es kaum zwei Identische zu geben schien, unmöglich war. Diese beiden Aspekte paßten nicht recht in das Wissenschaftsbild des 18. Jahrhunderts, so daß es zunächst nicht danach aussah, als könne es eine Wissenschaft von den Monstren geben."[512]

Es ist also die unfassbare Gestalt des Monstrums, seine physische Diversifikation, die beunruhigt, weil sie sich der Klassifikation widersetzt. Die Vorstellung von der Kontinuität der Natur, also der Regelhaftigkeit ihrer Lebensformen und Organismen, scheint auf die Vielgestaltigkeit des Monströsen nicht zuzutreffen. Es ist also vor allem der Ordnungsgedanke und -wille der Wissenschaften des 17. und 18. Jahrhunderts, vor dessen Hintergrund sich die Brisanz des Monströsen in seiner Diskrepanz zur herrschenden Naturauffassung entfaltet. Nur so wird die scheinbar widersprüchliche historische Konstellation begreiflich, dass auch und gerade in einem Zeitalter, welches die Monstren nicht mehr als Prodigien und prophetische oder mahnende Erscheinungen auffasst, also wundergläubige und religiöse Deutungen des Monströ-

511 Patrick Tort: L'ordre et les monstres, S. 63 (Hervorhebung C.S.).
512 Javier Moscoso: Vollkommene Monstren und unheilvolle Gestalten, S. 58.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sen zurückweist, sie dennoch eine Quelle der Beunruhigung bleiben. Um ihren Schrecken zu entmachten, ihre irreguläre Vielgestaltigkeit kausal wie formal zu erklären und sie in eine Sinnkonstruktion zu integrieren, die der neuen Auffassung von der Natur als Ordnungssystem entspricht, muss sich also eine Wissenschaft vom Monströsen gründen, die das „Unklassifizierbare einordnen" und das „Einzigartige generalisieren" kann.[513] Gerade im Kontext der Epoche der Aufklärung sind diese Zielsetzungen programmatisch: ist sie doch mit dem Ziel der Eliminierung, zumindest der Verringerung, von Angst und Furcht angetreten. Dazu zählt auch und gerade die Eindämmung von Naturfurcht und der Furcht vor beunruhigenden, rätselhaften, bedrohlichen oder eben monströsen Naturphänomenen:

„Seit je hat Aufklärung im umfassenden Sinn fortschreitenden Denkens das Ziel verfolgt, von den Menschen die Furcht zu nehmen und sie als Herren einzusetzen."[514]

IV.3. Die Wissenschaft von den Monstrositäten

Die neuen, naturwissenschaftlichen Erörterungen des Monströsen im 17. und 18. Jahrhundert, die seine Integration in das System der natürlichen Lebewesen vorantreiben, lassen sich als Praktiken erkennen, die eine „Entzauberung des Monströsen" leisten sollen.

„[…] Monster wurden zum Gegenstand von integrativen Praktiken, die auch das Deviante und Wilde in aufgeklärte Normalitäten umschaffen sollten."[515]

Als grundlegende Bedingung des Wandels in Wahrnehmung und Erforschung des Monströsen ist der neue Gedanke anzusehen, Monstrositäten als natürliche Wesen und nicht mehr als göttliche Zeichen und prophetische Erscheinungen aufzufassen. Erste Ansätze einer solchen Auffassung entstehen bereits um 1600.[516] In diesen frühen naturwissenschaftlichen Diskursen werden Versuche deutlich, die Genese der Monstrosität ohne den Rekurs auf das Wunderbare, Göttliche oder Übernatürliche zu erklären. In den Abhandlungen des 17. Jahrhunderts zur Thematik der Monstrosität, wie beispielsweise in der Lehre von William Harvey (1578-1657), wird versucht, die Ursachen der physischen Deformation im Organismus, im Körper selbst nachzuweisen, was auch Harveys Theorie der Entwicklungshemmung, also der Epigenesis kennzeichnet.[517] Gleichzeitig bereiten die Bemühungen, den Begriff des

513 Ebd., S. 58.

514 Max Horkheimer, Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung, S. 9. Vgl. auch Christian Begemann: Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung.

515 Michael Hagner: Vom Naturalienkabinett zur Embryologie. Wandlungen des Monströsen und die Ordnung des Lebens, S. 81. Vgl. auch Adolf Holl (Hg.): Wie werden aus Monstren Menschen?

516 Javier Moscoso: Vollkommene Monstren und unheilvolle Gestalten. Zur Naturalisierung der Monstrosität im 18. Jahrhundert, S. 59f.

517 Die Theorie der Epigenese besagt, dass alle Lebewesen aus dem Ei als Ausgangsort der Entwicklung hervorgehen. Sie durchlaufen sukzessiv bestimmte

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Monstrums zu überdenken und ihn neu, d.h. im Sinne einer systematischen Naturtheorie, zu definieren, die Entstehung der Teratologie als einer Wissenschaft von den angeborenen Fehlbildungen vor. Das Monstrum wird zur Monstrosität, also zu einer Anomalie im System der natürlichen Organismen. Vor diesem Hintergrund ist auch das Interesse der frühen Teratologie zu beurteilen, eine Taxonomie der Monstrositäten zu entwickeln. Diesem Erkenntnisinteresse entsprechend, sind die frühen teratologischen Lehren durch Bestrebungen gekennzeichnet, für die irreguläre Diversifikation der monströsen Erscheinungsformen ein klassifizierendes System der Identifikation und Anordnung zu entwickeln. In der Aberration der Monstrosität sollen Gesetzmäßigkeiten der Natur aufgedeckt werden, die das Fundament für eine Klassifikation der monströsen Körper bereitstellen.[518] So werden Thesen diskutiert, nach denen auch dem fehlgebildeten Körper ein Entwurf zugrunde liege, der sich in der symmetrischen Anordnung der Organe und ihrer Funktionsfähigkeit zeige. Beispielsweise gilt die Symmetrie der Doppelbildungen nun als Nachweis einer Regelhaftigkeit innerhalb des Irregulären. So eröffnet sich die Möglichkeit, Gesetzmäßigkeiten in der pathologischen Anatomie anzunehmen und aufzufinden. Durch diese Verfahren wird das Monströse „naturalisiert“:

„La même époque historique, qui selon M. Foucault, a naturalisé la folie, s’emploie à naturaliser les monstres. […] Au XIXeme siècle, […] le monstre est dans le bocal de l’embryologiste où il sert à enseigner la norme.“[519]

Beispielhaft lassen sich die neuen Strategien im Umgang mit dem Monströsen, die zur Naturalisierung des Phänomens beitragen sollen, an den Naturalienkabinetten des 18. Jahrhunderts darlegen, in denen das auf die Kategorie der Ordnung gegründete Denksystem des 17. und 18. Jahrhunderts seinen topographischen Ausdruck findet. In den wissenschaftlichen Sammlungen, den Naturalienkabinetten, den Herbarien und botanischen Gärten werden die Gegenstände und Lebewesen aus dem Naturreich gesammelt, nebeneinander gestellt, übersichtlich geordnet und bezeichnet. Im Naturalienkabinett manifestiert sich der Versuch, mittels der Sammlung, Konservierung und Anordnung der Naturobjekte Wissen über Natur und Kosmos zu fördern und zu erweitern. Die Gegenstände der Sammlung repräsentieren die vielfältigen und vielgestaltigen Phänomene der Natur und bilden als Mikrokosmos eine anschauliche Analogie zum Makrokosmos der Natur. Als besonders auffällige Phänomene, als „Wunder oder Launen der Natur“ finden gerade die Monstrositäten ihren Platz in den Naturalienkabinetten, wo das Interesse zunächst hauptsächlich ihrer dauerhaften Konservierung und ihrer sorgfältig inszenierten Präsentation – die auch ästhetisierende Anordnungen und Dekorationen

Entwicklungsstadien, die für bestimmte Arten übereinstimmend verlaufen, und bilden dabei die organischen Strukturen aus. Gert-Horst Schuhmacher: Monster und Dämonen, S. 130-134. S. auch Michael Hagner: Vom Naturalienkabinett zur Embryologie.

518 Zu den Versuchen des 18. Jahrhunderts, die Monstren zu klassifizieren und somit eine wissenschaftliche Teratologie zu begründen, sowie der Problematik, die dies im Rahmen des zeitgenössischen Naturverständnisses aufwirft, s. Patrick Tort: L’ordre et les monstres.

519 Georges Canguilhem: La connaissance de la vie, S. 178.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

umfasst – gilt. Gerade da sich der Rang eines Naturalienkabinetts nach Rarität und Ausgefallenheit seiner Sammlung bemisst, bilden die Monstrositäten begehrte Sammlungsobjekte. Die bevorzugte Art der Präsentation stellt deshalb auch die Konservierung und möglichst lebensnah wirkende Ausstellung des monströsen Lebewesens in Spiritus dar; anatomische Sektionen werden aus diesem Grunde an den kostbaren Sammlungsstücken selten durchgeführt.

Der überschaubar gegliederte Wissensraum im Mikrokosmos der Naturalienkabinette bildet die räumliche Entsprechung der Ordnungssysteme und *tableaus* in der Naturtheorie. In beiden Ordnungssystemen wird versucht, dem Monstrum einen ihm bestimmtem Platz zuzuweisen, denn wenn es als erklärbares, natürliches Phänomen in die Ordnung der Natur und ihrer Lebewesen integrierbar werden soll, muss es sich im Natursystem verorten lassen können.[520]

„Solche klassifikatorischen Absichten trafen sich mit den Integrationstendenzen der aufgeklärten Rationalität, denn die Unterbringung in einem geschlossenen Raum bedeutete auch die Einfügung in ein Ordnungssystem, das das Unheimliche und Schauerliche des Monströsen bannen sollte."[521]

Das Naturalienkabinett eröffnet einen Raum für Integrationsverfahren, die das Abweichende, das bisher Unerklärliche und daher auch Schreckenerregende des Monstrums durch seine Eingliederung in die vorherrschende Wissenskonfigurationen zu naturalisieren und neutralisieren versuchen. Die „Entmythologisierung" des Monstrums vollzieht sich in den Naturalienkabinetten darüber hinaus auch durch die Strategien der Visualisierung und Zurschaustellung.[522] Durch Verfahren, die das Monströse (als in das Natursystem

520 Michael Hagner: Vom Naturalienkabinett zur Embryologie.

521 Ebd., S. 81.

522 In dieser Funktion ist das Naturalien- oder Kuriositätenkabinett gleichzeitig auch als Vorläufer des Schreckenskabinetts zu begreifen. Das Schreckenskabinett stellt einen „stimulierenden musealen Grenzraum" dar, in dem Bizarres, Schauerliches und Grausiges zur Furchterzeugung und zum Vergnügen öffentlich ausgestellt wird. Das Naturalienkabinett mit seinen Kuriositäten, Monstrositäten und Naturwundern entwickelt sich mithin in zwei Linien weiter: Einerseits geht es in die späteren naturwissenschaftlichen Museen ein, die andere Linie führt zur Jahrmarktskultur, den Wachsfigurenkabinetten und zu den so genannten Freak Shows des 19. Jahrhunderts, also einer Kultur der öffentlichen und kommerziellen Zurschaustellung von physischer Differenz. Wolfgang Munsky: Die Welt als Schreckenskabinett, S. 471. Das Schreckenskabinett als eine Darbietung von grausigen Präparaten oder Funden, die die systematische wissenschaftliche Sammlung karikieren, wird dann wieder von der phantastischen Literatur und dem Horrorfilm als Topos aufgegriffen. Als späte Nachfahren des Schreckenskabinetts kann beispielsweise das Haus der Metzgerfamilie in *The Texas Chainsaw Massacre* gelten, in der aus den Knochen der Opfer gefertigte Objekte und Präparate von den Wänden herabhängen, oder die Behausung des kannibalistischen Monstrums in *Jeepers Creepers,* das mit den präparierten und kunstvoll arrangierten Körpern seiner Opfer geschmückt ist.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

eingeordnet) sichtbar machen, wird die teratologische Naturalisierung des Monströsen weitergeführt und ergänzt.[523]

IV.4. Fallbeispiel: Monstrosität in *The Elephant Man*

The Elephant Man (David Lynch, 1980)[524] erzählt einerseits die Geschichte eines Monstrums, zeigt des weiteren aber auch die Wahrnehmungskonfigurationen auf, die das Monströse bedingen, und stellt schließlich die Inszenierungsverfahren heraus, die das es zum Abweichenden und Ekelhaften schlechthin werden lassen. Somit ist der Film *The Elephant Man* als eine Reflexion über das Monströse, seine kulturellen Bedingungen und seine soziale Verhandlung zu begreifen, die verschiedene mit dieser Thematik verbundenen Aspekte aneinander anschließt. Daher ist *The Elephant Man* auch nicht eindeutig als Horrorfilm bestimmbar, was noch einmal auf die in Kapitel III dargestellte Problematik der Genreklassifikation hinweist, obwohl er durchaus nachdrücklich auf ikonographische und motivische Elemente des Horrorfilms wie auch des literarischen Horrors zurückgreift (wie beispielsweise die Kulisse des viktorianischen London mit seinen nebligen Straßen und bedrohlichen, labyrinthischen Gassen, die düstere Schwarz-Weiß-Inszenierung, die dunkel bedrohliche, evozierende Musik, die mitunter als bedrückend und klaustrophobisch inszenierten Räume, die Motive des Alptraums und des Monstrums usf.).[525]

Die Eingangssequenz des Films beginnt mit den Augen einer Frau, die in naher Einstellung gezeigt werden, dann schwenkt die Kamera langsam nach unten und zeigt ihren Mund. Eine langsame Überblendung offenbart, dass es sich um die Photographie einer schönen, jungen Frau handelt, deren Gesicht nun vollständig zu sehen ist. Durch die vage geheimnisvolle Musik und die langsame Kamerabewegung wird die Schönheit des Gesichts hervorgehoben und mit einer Aura des Geheimnisvollen, Melancholischen aufgeladen. In die Musik mischt sich schließlich ein dunkler, stampfender Ton und eine weitere Überblende zeigt nun einen Elefanten, wobei Bildausschnitt und Ausleuchtung das Tier riesig, dunkel und bedrohlich erscheinen lassen. Die Montage alterniert fortan zwischen dem Elefanten und den verfremdeten Bildern einer

523 Schuhmacher weist darauf hin, dass ab dem 17. Jahrhundert die Darstellungen des Monströsen in der Fachliteratur „realistischer" werden und die Anzahl der phantastischen Bilder abzunehmen beginnt. Die Naturalisierung des Monströsen zeigt sich also auch in dem Versuch „naturgetreue" Darstellungen der Monstrositäten anzufertigen. Gert-Horst Schuhmacher: Monster und Dämonen, S. 42ff. und 130f.

524 Der Film beruht auf der historischen Gestalt des John Merrick, der an der so genannten Von-Recklinghausen-Krankheit litt, die seine extremen Fehlbildungen verursachte. Zum historischen Fall des John Merrick vgl. Ashley Montagu: The Elephant Man: A Study in Human Dignity. Auf die komplexen Verknüpfungen zwischen literarischer Vorlage (die zeitgenössischen Aufzeichnungen des Arztes Sir Frederick Treves: The Elephant Man and Other Reminiscences), historischer Rekonstruktion, Verfilmung und dem populären Mythos des Elefantenmenschen soll hier nicht weiter eingegangen werden.

525 Vgl. dazu Serge Daney: Le monstre a peur, S. 37.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Frau, die sich schreiend am Boden wälzt und ihren Kopf hin- und herwirft, dazu erklingen monströs verzerrte Schreie sowie das Brüllen des Elefanten, der sein mächtiges Haupt schüttelt und drohend den Rüssel erhebt. Die Sequenz endet mit dem Bild von Wolken, die das sonderbare Geschehen verhüllen und die mit dem Geschrei eines Neugeborenen unterlegt sind.

Diese Sequenz wird deshalb so ausführlich referiert, weil sie eine Differenzsetzung einführt, die den ganzen Film durchzieht und von der noch die Rede sein wird: Mensch und Tier. Es klingt aber auch eine weitere Differenzsetzung an, die bereits diskutiert worden ist, die zwischen körperlichem Ideal/körperlicher Norm und Abweichung. Die Photographie stellt, so erfährt der Zuschauer später, die Mutter des Elefantenmenschen dar. Ihre in der Eingangssequenz inszenierte Schönheit kontrastiert mit der monströs entstellten Physis ihres Sohnes, die darum noch tragischer und katastrophaler erscheint. Beide Körper markieren kulturelle, diametral entgegengesetzte Extreme: Das Ideal und die größtmögliche Abweichung davon. Die Figur der Mutter erscheint im Film allerdings nicht, da sie, wie die Narration es will, schon früh verstorben ist. Doch ihr Sohn trägt das besagte Photo immer bei sich und stellt stolz die darauf abgebildete Schönheit aus. Auch als Tote, als Abwesende ist die Mutter in der idealisierenden Verdinglichung des Bildes als vollkommener oder schöner Körper immer anwesend.

Das erste Mal erscheint der Elefantenmensch auf einem Jahrmarkt, ausgestellt als Sensation, wo er von einem Arzt „entdeckt" wird. Die Kamera zeigt, wie der Arzt in ein labyrinthisches Gewirr von Gängen und Schaustellerbuden eintaucht, in denen Puppen, Automaten, Fakire und Monstren im Glas, vor allem aber lebende Monstren als Objekte der Schaulust ausgestellt werden: künstliche, exotische, abweichende Körper, die die Neugierde und die Sensationsbedürfnisse des städtischen Publikums bedienen. Hiermit inszeniert der Film die Praxis der öffentlichen Zurschaustellung von fehlgebildeten Menschen auf den Jahrmärkten des 19. Jahrhunderts, die oben bereits skizziert worden ist. Die Kamerafahrt durch die Buden und an den Bühnen vorbei gleicht dabei dem schweifenden Blick des urbanen Flaneurs, der unterhalten und abgelenkt werden will. Dieser Blick richtet sich auch auf die Körper, die der Jahrmarkt ausstellt: von der Norm abweichende Körper, die mit und durch soziale und kulturelle Ausschlussverfahren an den Rand der Gesellschaft verschoben werden. Diese Exklusion findet ihre räumliche Entsprechung im Jahrmarkt, der sich als ambivalenter Ort zeigt: Einerseits liegt er an der Peripherie der festgefügten, sozialen Struktur, er ist ohne festen Ort und repräsentiert das anrüchige Geschäftemachen auf der Straße, ein wenig respektables Vergnügen. Das städtische Publikum erfährt den Besuch auf dem Jahrmarkt mit seinen exotischen Wesen als spektakulären Ausflug in eine „andere" Welt, d.h. als grenzüberschreitenden und doch nicht ganz ungesicherten Eintritt in eine außerhalb des kulturellen Raumes liegende Sphäre. Andererseits ist der Jahrmarkt als Bestandteil der urbanen, öffentlichen Unterhaltungskultur durchaus eng mit dem sozialen Raum verknüpft. Und schließlich ist er auch über den Warenkreislauf an diesen angeschlossen: Der Besuch des Jahrmarkts und der Anblick der Monstrositäten sind (Unterhaltungs)Waren, auch das vermeintlich am Rande der Gesellschaft Stehende ist den Gesetzen der Warenökonomie unterworfen.[526] Als kommerzielles und

526 Vgl. dazu Isabel Pflug: Verkörperung von „Abnormalität": Die Freak Show als cultural performance des 19. Jahrhunderts. Die Autorin hebt hervor, dass

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

öffentliches Spektakel fungiert er, hierin vergleichbar mit dem Variété oder den visuellen Vergnügungen wie den Panoramen oder dem sich Ende des 19. Jahrhunderts ausbildenden Film, als Freizeiteskapismus. Der Jahrmarkt stellt also einen Grenzraum dar, in dem die bürgerliche Ordnung dem von ihr Ausgegrenzten begegnet. Die Kamerafahrten inszenieren ihn folgerichtig als desorientierend labyrinthischen (Zwischen)Raum ohne klare und überschaubare Struktur, als beunruhigende Version einer allerdings modernen Unterwelt.

„Auf diesem Jahrmarkt gibt es keine Fröhlichkeit. Er erinnert ein wenig an jenen Jahrmarkt, den wir am Beginn des FAUST (1926) von Friedrich Wilhelm Murnau sehen, gespenstisch und aus der Zeit gefallen, der nur auf das kommende Unheil hinweisen kann, und der in seinem nebelhaften Helldunkel dem Tod mehr als dem Leben zugehörig scheint. Treves' so merkwürdig entschlossene Suche scheint ein Abstieg in die Hölle zu sein, in der sich, wie in den Bildern Hieronymus Boschs, der Körper ausstellen will in seiner grenzenlosen Verletztheit. Doch es ist eine synthetische, eine geschaffene Hölle; eine Hölle, die sich direkt aus dem unlösbaren Widerspruch zwischen dem Fortschritt der Technik und der mehrfach zurückgebliebenen Natur des Menschen entwickelt."[527]

Die „anderen" Körper, die hier ausgestellt werden, zeichnet der Film ebenfalls als ambivalent: Sie erscheinen gleichzeitig als spektakulär und abstoßend, unheimlich und faszinierend. Als oszillierende Attraktionen werden die auf Grund ihrer Abweichung kulturell verworfenen und ausgewiesenen Körper wieder eingeholt. Inwiefern Konzeptionen von Normalität und Abnormalität das Monströse überhaupt erst sichtbar machen können, ist oben dargelegt worden. Am Beispiel dieser filmischen Inszenierung des Jahrmarkts zeigt sich, inwiefern diese Differenzsetzungen durch das Verfahren der Zurschaustellung bestätigt werden. Ausgestellt als Repräsentation von Abnormalität kann der aberrante Körper als Gegensatz von physischer Norm erfahren werden und diese affirmieren und festigen.[528]

Die lange, bewegte Kamerafahrt endet inmitten einer diskutierenden Menschenmenge vor der Schaubude, in der ein Elefantenmensch vorgeführt

die so genannte „Freak Show", also die öffentliche Ausstellung von körperlicher Abnormalität, als fester Bestandteil der Unterhaltungsindustrie des 19. Jahrhunderts anzusehen sei, d.h. einer etablierten, kommerzialisierten Form der populären Unterhaltung. In genau diesen Kontext ist auch der zeitgleich entstehende Film zu verorten.

527 Georg Seeßlen: David Lynch und seine Filme, S. 49.

528 Nach Pflug gibt die „Freak Show" den Besuchern die Möglichkeit, sich der eigenen, physischen Normalität zu versichern, wobei die Öffentlichkeit ein zentraler Aspekt dieses Vorgangs ist. Sie fungiert als Zeugenstand, als eine Instanz, vor der Normalität Abnormalität gegenübergestellt und somit bestätigt wird. Einer solchen Bestätigung bedarf es nach Pflug besonders im 19. Jahrhundert, da die Demarkationslinien zwischen Mensch und Tier durch die Darwinsche Evolutionstheorie destabilisiert werden. Dadurch erlangt die Konzeption der körperlichen Norm als Abgrenzungsparadigma gesteigerte Bedeutung. Mit und durch sie kann menschliche von tierischer Körperlichkeit abgesetzt und körperliche Identität als genuin Menschliche bestätigt werden. Isabel Pflug: Verkörperung von „Abnormalität": Die Freak Show als cultural performance des19. Jahrhunderts, S.283f und S. 288.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

werden soll. In ihrer Bewegung auf etwas zu verstärkt sie den Eindruck der Zielgerichtetheit in der Narration. Sie fungiert somit als eine Art Einleitung, die das Auftreten des Monstrums vorbereitet. Doch die Kamera verweigert dem Zuschauer zunächst den Blick darauf, nur die aufgebrachten Äußerungen des Publikums vermitteln etwas von der Monstrosität des ausgestellten Wesens: „[…] freaks are one thing […] I have no objections to freaks, but this is monstrous" äußert einer der Anwesenden. Hier wird unterschieden zwischen dem „Freak" und dem „wahren" Monstrum, wobei letzteres als ein Skandalon aus der Praxis der Zurschaustellung ausgeschlossen wird. Das Monstrum findet noch nicht einmal im Grenzraum des Jahrmarkts als Sensation seinen Ort.[529] Gezeigt wird es dem Arzt und dem Zuschauer erst in einer späteren Szene. Hier begibt sich der Arzt auf die Suche nach dem Mann, der das Monstrum ausstellt, und findet ihn in dunklen Gassen und klaustrophobischen, verlassenen Hinterhöfen – wieder ein Raum, der außerhalb des Sozialen liegt und daher als angstbesetzt erscheint. Mit unruhig flackernden Schatten und einer verhaltenen, dunklen Musik zeichnet der Film diesen Raum mit Versatzstücken aus Schauerromantik, Phantastik und Horror. Die Zurschaustellung des Monstrums wird von seinem „Besitzer" als Enthüllungsmoment inszeniert, der sich mit einer Lampe dem geheimnisvollen Wesen im Dunkeln nähert und dabei die Schreckensgeschichte von der Mutter des Elefantenmenschen erzählt, die im schwangeren Zustand von Elefanten angegriffen wurde. Nur ein schrecklicher und düsterer Ursprungsmythos, so die Suggestion, kann die Existenz dieses Wesens erklären. Wenn der Film zeigt, wie der Elefantenmensch von seinem „Besitzer" als mysteriös-schreckliche Sensation vorgeführt wird, deckt er gleichzeitig die Verfahren der Inszenierung auf, derer sich auch und gerade der Horrorfilm bedient, um das Unsagbare und Grauenerregende zu erzeugen und zu zeigen. *The Elephant Man* verweist hier auf die immer schon bestehende Vermitteltheit der Geschichte vom Monstrum. Dieses selbstreflexive Moment, welches in Kapitel III als kennzeichnend für den postklassischen Horrorfilm diskutiert wurde, wiederholt sich im Motiv der inszenierten Zurschaustellung, welches noch zweimal im Film aufgegriffen wird. Einmal in der Sequenz, in der der Arzt den Fall Joseph Merrick vor seinen Kollegen in der Klinik präsentiert. Der unübersichtliche, enge und verwinkelte Raum des Jahrmarkts und der Hinterhöfe ist dem klaren und großen Auditorium der Klinik gewichen, in dem die Zuschauerschaft schweigend und gesammelt Platz genommen hat. Der Blick, der sich nun auf das Monstrum richtet, ist nicht mehr der staunende, voyeuristische und unterhaltungssuchende Blick eines flanierenden und zerstreuten Publikums, sondern der konzentrierte und kontrollierte wissenschaftliche Blick. Keine Unru-

529 Seeßlen hebt hervor, dass auch die Gestalt des historischen John Merrick offensichtlich als Skandalon empfunden wurde, so dass seine Zurschaustellung als „Verletzung der Anstandsgrenzen" verboten wurde – nicht etwa aufgrund humanistischer Bedenken, sondern weil seine extreme Körperlichkeit für die zeitgenössische Wahrnehmung noch die im Kontext des Jahrmarkts tolerierten physischen Abweichungen überschritt. Georg Seeßlen: David Lynch und seine Filme, S. 50. Pym schreibt dazu: „The inexplicably „inhuman" […] are filleted of their humanity and reclassified as dressed-up and mounted „attractions". Merrick's singularity, however, was that he was something more: the extent of his monstrosity placed him beyond the classifiable pale; he called into question the stability of even this new, post Darwinian world." John Pym: „I pray to God he is an idiot". The Elephant Man, S. 65.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

he und keine aufgeregten schockierten Debatten begleiten die Präsentation. Der Elefantenmensch wird hinter einem Wandschirm präsentiert, so dass der Zuschauer nur seinen Schattenriss wahrnehmen kann, er wird entkleidet, damit die Deformationen seines Körpers erkennbar werden können, auf die mit zwei langen Stäben gezeigt wird. Die Exhibition ist vollständig: nicht nur werden ihm alle Kleider entnommen, dem wissenschaftlichen Blick entgeht auch nicht, dass seine Genitalia von Entstellungen verschont geblieben sind, worauf der Arzt im Lauf seiner Vorlesung nachdrücklich hinweist. Das Monstrum ist also zum Objekt der Wissenschaft avanciert. Es ist oben bereits dargestellt worden, wie wissenschaftliche Diskurse und Verfahren seit dem 17. Jahrhundert darauf abzielen, Monstrosität aus den Diskursen des Wunderbaren oder Übernatürlichen herauszulösen und zu naturalisieren. Dadurch, das versucht wird, ihr einen Platz im Natursystem zuzuweisen und sie in die Ordnung der Lebewesen zu integrieren, scheint es möglich ihren Schrecken zu bannen. Zudem wird in der Teratologie das Anliegen sichtbar, die Regelhaftigkeit gerade auch von physischen Irregularitäten zu begründen. Als Normabweichung, als wissenschaftlich erfasstes und bezeichnetes Phänomen, verliert die körperliche Fehlbildung ihren beunruhigenden Effekt. Die beschriebene Szene deckt genau diese Verfahren im Umgang mit der monströsen Physis auf und inszeniert den kontrollierenden wissenschaftlichen Blick als eine Instanz, die durch Bezeichnung und Klassifikation Ordnungssysteme erhalten und destabilisierende Effekte entmachten will. Gleichzeitig formuliert diese Szene einen weiteren wichtigen Aspekt: Die wissenschaftlichen Verfahren konvergieren mit der Ausstellung physischer Abnormalität, wie sie auf den Jahrmärkten praktiziert wird. Einige Elemente in dieser Sequenz verraten, dass die Inszenierungsverfahren zwar andere geworden sind, das Moment der Zurschaustellung jedoch gleichgeblieben ist. Da sind die Scheinwerfer, die sich auf den Elefantenmenschen und den Arzt richten, die Gliederung des Hörsaals, der mit ansteigenden Sitzreihen und Rednerbühne einem Bühnenraum gleicht und alle Blicke auf einen Punkt bündelt und schließlich der Applaus zum Abschluss der Präsentation, die damit zur Vorstellung wird. Auch in diesem Kontext wird das Monstrum zum Objekt des Blicks, wenn dieser auch gänzlich von dem Zuschauerblick des Jahrmarkts differiert. Ein drittes Mal wird dieses Motiv zum Ende des Films aufgegriffen und variiert. Zu diesem Zeitpunkt ist John Merrick in den wohlhabenden und aristokratischen Kreisen der Gesellschaft bekannt geworden, die ihn im Krankenhaus besuchen und sich seine Lebensgeschichte erzählen lassen. Doch letztendlich bleibt er auch hier Objekt eines schaulustigen Blickes und ausgestelltes Spektakel. Allerdings verläuft die Zurschaustellung in geordneten und kontrollierten Bahnen und erscheint als gesellschaftliches Ritual, als gepflegte Konversation im Krankenzimmer. Sie kulminiert in John Merricks Besuch eines Theaters. Auch hier wird ihm am Ende der Vorstellung Beifall gespendet, was ihn selbst zu einem Akteur, zum Theaterspektakel werden lässt. Das Publikum wendet sich ihm zu, seine Zuschauerloge wird zur Bühne. Dem Status einer Sensation und eines Objekt des Blickes entkommt der Elefantenmensch, so die Behauptung des Films, nie.

Besonders die Szene im Theater verweist abermals auf den Aspekt der Vermitteltheit – diesmal der des Films und seiner Wahrnehmung: Für den staunenden John Merrick ist das Bühnengeschehen mit fliegenden Wesen, bewegter Kulisse und Lichteffekten ein märchenhaftes Wunder, die Kamera dagegen deckt die Illusionstechnik auf, die das vermeintlich märchenhafte

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Geschehen und damit auch das Stauen und die Überwältigung des Zuschauers überhaupt erst erzeugen. Der Blick auf den bild- oder „wundererzeugenden“ Apparatus – hier des Theaters – verweist auch auf das Anliegen des Horrorfilms, Phantastisches und Übernatürliches sichtbar zu machen, und zeigt die Verfahren, derer er sich dabei bedient. Gleichzeitig reflektiert er den Status des frühen Films als Bestandteil einer Kultur des Spektakels und des Sensationellen, wie sie sich im ausgehenden 19. Jahrhundert in Varietés, Vaudeville, populärem Theater usf. manifestiert. Das Geschehen auf der Bühne zitiert die theaterhaft inszenierten Filme George Méliès', die hauptsächlich das Märchenhafte, Wunderbare, Phantastische und Schauerliche fokussieren und die unter Aufbietung aller Illusionstechnik auf Verblüffung und Überwältigung des Zuschauers ausgerichtet sind.

Zudem schildert *The Elephant Man* die Geschichte des Versuchs einer Menschwerdung: Der Elefantenmensch erscheint zunächst als tierhaftes Wesen mit entstelltem und deformiertem Leib, rauh-runzeliger Haut, verängstigt, der Sprache nicht mächtig, grunzend und röchelnd. Der Arzt attestiert ihm zudem einen unerträglich starken, durchdringenden Geruch. Im Verlauf seines Aufenthaltes im Krankenhaus erlernt er jedoch die Sprache, erhält die Kleidung eines englischen Herrn, beginnt zu lesen und konstruiert ein minutiöses Architekturmodell. Je mehr er sich im Habitus den „Menschen“ annähert, desto mehr verlieren diese die Angst vor ihm. Den Höhepunkt dieser Menschwerdung stellt ein kostbares Necessaire dar, welches er geschenkt bekommt – als Accessoire des eleganten Herrn markiert es seine scheinbar vollkommen abgeschlossene Transformation. Doch diese Verwandlung kann niemals vollkommen gelingen, sie bleibt eine stetige, mühevolle Annäherung an eine unerreichbare (Körper)Norm, die stets bedroht ist. In dem Moment, da John Merrick dem Schutz der Klinik und des Arztes entzogen wird, wird er wieder zum Monstrum – angestarrt, gejagt und öffentlich verfolgt und verhöhnt. Damit erhebt *The Elephant Man* die kulturell erzeugte, letztlich unhintergehbare Differenz von Norm und Abweichung zu seiner zentralen Thematik. Er enthüllt diese Differenzsetzung als ein rigides soziales Ausschlussverfahren. Die Versuche, diese Differenz brüchig werden zu lassen und damit die kulturelle Dichotomisierung von Normalität und Abnormalität zu überwinden, indem dem Monstrum Menschlichkeit zugestanden wird, scheitern jedoch letztendlich. Den Bemühungen des Elefantenmenschen und seiner wenigen Vertrauten um Normalität steht immer wieder die Schau- und Sensationslust entgegen, die sich auf die aberrante Körperlichkeit richtet, die ihn nur als Monstrum wahrnehmen kann. Die Vorstellungen von Normalität und Anormalität werden auch und gerade durch den vermeintlich überlegenen, „zivilisierten“ Umgang mit der Monstrosität perpetuiert und affirmiert – besonders die oben diskutierten Szenen im medizinischen Hörsaal und im Theatersaal weisen deutlich darauf hin.

„The transfiguration was not far advanced. There was still more of the man than of the beast. This fact – that it was still human – was the most repellent attribute of the creature. There was nothing about it of the pitiableness of the misshapened or the deformed, nothing of the grotesqueness of the freak, but merely the loathing insinuation of a man being changed into an animal. […] Some palm trees in the background

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

of the picture suggested a jungle and might have led the imaginative to assume that it was in this wild that the perverted object had roamed."[530]

In dieser Beschreibung des historischen John Merrick klingt die Thematik der Mensch-Tier-Relation an, die auch der Film aufgreift und die für die Wahrnehmung des monströsen Körpers einen weiteren wichtigen Bezugspunkt darstellt. Abwehr, Ekel, Schockiertheit: Die Wirkung seines Körpers entspringt nicht nur dem hohen Maß an Abweichung, die er manifestiert, sondern auch seinem ambivalenten Status als Mensch-Tier-Wesen. Diese schockierende Hybridisierung findet in dem Konstrukt seines Namens eine Entsprechung, der zwei distinkte kulturelle Kategorien zusammenführt. Als Grenzwesen destabilisiert der Elefantenmensch die festgefügten, binär konfigurierten Felder von Menschlichem und Nichtmenschlichem. Das ebenso Schockierende wie Unerträgliche seiner Physis liegt also gerade darin begründet, dass er in einem nicht bestimmbaren Zwischenbereich erscheint und damit die Abgrenzungen zwischen den Lebewesen, wie sie die abendländischen Beschreibungssysteme ausgebildet haben, unterläuft. Im regelhaften *tableau* kann der Elefantenmensch als Verkörperung der irregulären Abweichung schlechthin keinen Platz finden. Damit erscheint er als Bruch innerhalb der angenommenen Kontinuität der Natur. Er markiert eine nicht einholbare Differenz zur physischen Norm wie auch zu den regelhaft wiederkehrenden Eigenschaften der physischen Identität, so wie sie das nach Differenzen gegliederte Natursystem den verschiedenen Lebewesen zuschreibt.

Die verfremdete Eingangssequenz und die Geschichte von dem Angriff des Elefanten auf die schwangere Frau in *The Elephant Man* sind im Zusammenhang der Mensch-Tier-Differenzsetzung als zentrale Indices zu begreifen. Beide behaupten einen in den Bereich des nahezu Phantastischen verschobenen Ursprung des Monströsen.[531] Nur so scheint die Existenz eines Wesens begründbar, das sich jeglichen Klassifikationsbemühungen entzieht, da es die Ordnung der Lebewesen und damit der Natur schlechthin zu revozieren scheint. Zudem findet eine weitere Thematik durch die oben ausführlich geschilderte Sequenz ihren Eingang in den Film: die eines angenommenen Antagonismus zwischen Mensch und Tier. Das Tier wird in der Eingangssequenz von *The Elephant Man* als bedrohlich und aggressiv inszeniert. Die alternierende Montage stellt dem riesigen Elefanten zudem eine junge

530 So beschreibt Sir Frederick Treves, Londoner Chirurg (1853-1923), ein Portrait des von ihm „entdeckten" Elefantenmenschen. In seiner Schilderung der Begegnung mit Joseph Merrick verwendet er häufig die Bezeichnung „the thing" oder „the creature". Er schreibt: „There stood the most disgusting specimen of humanity that I have ever seen. […] but at no time had I met with such a degraded or perverted version of a human being as this lone figure displayed." Zitiert nach Ashley Montagu: The Elephant Man. A Study in Human Dignity, S. 18.

531 Seeßlen interpretiert die Eingangsequenz als einen symbolischen „Vergewaltigungstraum, (dessen Autorenschaft am ehesten auf den Zuschauer zurückverwiesen ist)". Wenn man berücksichtigt, dass der Akt der Vergewaltigung oft – fälschlicherweise – als Ausdruck reiner Naturhaftigkeit und ungezügelter Triebhaftigkeit gelesen wird (während er jedoch ganz gegenteilig einen kulturell und semantisch aufgeladenen Akt darstellt), ist es letztlich auch in Seeßlens Lesart die Natur, die sich in dieser Szene dem Menschen zerstörerisch entgegenstellt. Georg Seeßlen: David Lynch und seine Filme, S. 48.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und fragil erscheinende Frau entgegen, was einen effektvollen Kontrast von verletzlicher und massiver, übermächtig erscheinender Körperlichkeit etabliert. Der Elefant, der sich aus völlig unerklärlichen Gründen gegen die schwangere Frau wendet, wird damit zur Manifestation der unkontrollierbaren Naturkräfte, die, einmal entfesselt, den Menschen bedrohen.

Die mühevolle und letztlich nicht vollendete Transformation des Elefantenmenschen in den Menschen John Merrick lässt sich also auch als die Beschreibung einer Bewegung lesen, die von – scheinbarer – Kreatürlichkeit und unzivilisierter Existenz zu menschlicher Würde führt. Somit wird auch verständlich, dass der Moment, da Merricks „Besitzer" ihn im Verlauf eines Wutanfalls in einen Käfig mit Affen sperrt, den Tiefpunkt in Merricks Existenz markiert – jegliche Menschlichkeit wird ihm abgesprochen, die scheinbar bereits erreichte Enkulturation wird mit einer höchst symbolischen Geste verworfen. In diesem Zusammenhang ist auch die Aufmerksamkeit bedeutsam, die der Film dem Prozess des Spracherwerbs zuwendet, den John Merrick durchläuft. Die Sprache wird hier zum Ausweis von Menschlichkeit und Zivilisation schlechthin, den sich Merrick erwerben muss, um vom Monstrum zum Menschen werden zu können. Als Zeichen der Menschwerdung ist sie noch bedeutender als Merricks Versuche, minutiöse Architekturmodelle zu konstruieren oder sich die Kleidung und Haltung des eleganten Gentleman anzueignen.

The Elephant Man thematisiert disparate Aspekte, die die Wahrnehmung und kulturelle Konstitution des Monströsen bedingen: zunächst einmal den Status des Monstrums als Sensation, als Objekt eines voyeuristischen oder wissenschaftlichen Blicks und der inszenierten Zurschaustellung, sodann die kulturelle Differenzsetzung von Norm und Abweichung und die sozialen Ausschlussverfahren, die mit ihr verknüpft sind, und schließlich die Demarkationslinien zwischen Mensch und Tier, die das Monstrum destabilisiert und die verteidigt und affirmiert werden müssen. Auf diesen Aspekt wird im Folgenden im Zusammenhang mit der Figur des Werwolfs und des Katzenmenschen weiter einzugehen sein.

IV.5. Das Motiv des Tiermenschen im postklassischen Horrorfilm

Während das antagonistische Verhältnis von Mensch und Tier sowie die kulturelle Wahrnehmung des Tierischen in *The Elephant Man* lediglich einen Subtext bilden, stellen sie in den phantastischen Inszenierungen des Tiermenschen im Horrorfilm dagegen das zentrale Motiv dar.

Die Tiermenschen stellen im Reich der monströsen Gestalten ein großes Kontingent; gerade das Genre des Phantastischen bildet ein reiches Inventar an Tiermenschfiguren aus, von denen der Werwolf und der Katzenmensch am häufigsten variiert worden sind. Das Grauen, das der Tiermensch hervorruft, gründet einerseits auf der Aberration seiner Körperlichkeit von einer (jeweils gültigen) Norm des Körperlichen, andererseits aber in seiner spezifischen, körperlichen Verfasstheit als Grenzwesen. In der Figur des Tiermenschen verschmelzen menschliche und animalische Anatomie und Physiognomie. So wird der Tiermensch als Amalgam von Lebewesen, die unterschiedlichen Ordnungen angehören, in zweifacher Weise zum Skandalon,

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

einerseits da er durch die differenzierenden Klassifikationssysteme dem Reich der natürlichen Lebewesen nicht zuzuordnen ist, anderseits weil er in seiner hybriden Gestalt die kulturell gezogene Demarkationslinie zwischen Humanem und Inhumanem übertritt. Der Tiermensch stellt mithin eine Störung der binär konfigurierten Kategorien dar, die das Menschliche und Animalische voneinander abgrenzen. [532] Während er sich vom Menschen zum Tier und mitunter wieder zum Menschen verwandelt, überschreitet er kulturelle Grenzziehungen und destabilisiert distinkte Kategorien, die zwar kulturell gesetzt sind, die aber als Naturgesetze diskursiv essentialisiert und naturalisiert werden.

„Im körperlichen Extremismus des Monstrums verschränken sich die Sphären des Menschlichen und des Tierischen und wird die Idee eines in Arten geordneten Tierreichs revoziert. […] Das Monströse stellt also auch die prekäre Grenze zwischen Menschlichem und Nichtmenschlichem dar. Es bestimmt und bedroht zugleich die Gattungsnorm Mensch. Es bedroht sie, indem das Monstrum alles das verkörpert, was den Menschen als Menschen aufzulösen droht, […] das Widermenschliche schlechthin."[533]

Deutlich wird dieser irritierende biologische Zwischenstatus in der Transformationsszene, die in der Darstellungstradition von Phantastik und Horror fest verankert ist: In dieser verwandelt sich die Gestalt des Menschen, sie erhält neue Körperteile wie lange Reißzähne, Krallen, Schweif oder ein Haarkleid, die, wie oben ausgeführt wurde, als Attribute des Animalischen schlechthin gelten. Der menschliche Leib verliert seine vertraute Form und Gestalt und mutiert – meist qualvoll – zum tierischen, zum monströsen Körper. Der wandelbare, zwitterhafte Körper des Zwischenwesens wird zum Ort des Abscheus und des Schreckens, da er weder eindeutig menschlich ist, noch den bekannten Tiergattungen zugeordnet werden kann. Dabei beschreiben Phantastik und Horror die monströse Metamorphose von Mensch zum Tier nicht nur als Verwandlung der menschlichen Gestalt, sondern auch als Verlust von Eigenschaften, die das Menschliche kulturell konstituieren, wie die Fähigkeit zu vernunftgelenktem Handeln beispielsweise, wie Affekt- und Triebkontrol-

532 So hat Caroll in seiner Untersuchung des Horrortexts den Gegenstand des Horrors als Figur der Verschmelzung („fusion figure") definiert, die Grenzlinien zwischen den Kategorien überschreitet. Noël Caroll: The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart. Auf das Phänomen des Transvestismus bezogen, hat Garber der transvestischen Figur eine vergleichbare Funktion zugeordnet: Auch diese Figur destabilisiert binäre Kategorien, meist die naturalisierte geschlechtliche Binarität, oder unterläuft sie subversiv. Als solche zeigt sie eine „Kategorienkrise" schlechthin auf, d.h. sie deckt Defizite der Kategorienbildung auf oder verweist auf soziale und kulturelle Spannungen, Konflikte und Diskrepanzen, die entstehen, wenn diese Kategorien verhandelt werden. An dieser Stelle wird die kategoriale Unbestimmtheit des Grenzwesens in Bezug auf den monströsen Körper diskutiert. Sie kann aber durchaus, wie noch zu zeigen sein wird, auch für andere Erscheinungsformen des Körperlichen im Horrorfilm veranschlagt und fruchtbar gemacht werden, wie für den verseuchten, i.e. unreinen Körper oder den Körper des Zombies, Wiedergängers und Vampirs. Marjorie Garber: Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst.

533 Hans Richard Brittnacher: Ästhetik des Horrors, S. 184.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

le und die moralische Betrachtung des eigenen Tuns. Stattdessen nimmt der verwandelte Mensch die Verhaltensweisen des Tieres an, die hauptsächlich als Jagd-, Tötungs- und Fresstrieb beschrieben werden. Er verfällt in ein wehrloses Ausgeliefertsein an physische Bedürfnisse, die ihren expliziten Ausdruck in seiner vernunftlosen Raserei finden, in seiner blutgierigen Gefräßigkeit, die meist im Hunger nach der (vormals) eigenen Gattung kulminiert – eine vollständige Regression in ein gänzlich von Trieb und Instinkt determiniertes Stadium. „Das Monstrum ist vor allem Körper, elementares, leibliches Gegebensein.“[534] Die Bedingungen der monströs-tierischen Existenz werden als gewaltsame Schreckensphantasie geschildert, deren implizierte Naturphobie evident ist: Das Tierische wird in den Darstellungen des Phantastischen und des Horrors zu Metaphern für das Bestialische, für das Unmenschliche schlechthin, für den Verlust der Vernunft, der rationalen Überlegenheit des Menschen über die Natur und die Entfesselung von Trieb, physischem Bedürfnis und Affekt. Der ins Tierische verwandelte Körper wird zum Sinnbild für die Bedrohung des Menschlichen durch das kreatürlich Naturhafte – Bedrohung der menschlichen Existenz selbst, die durch die Verwandlung dem Verlust preisgegeben wird, sowie der Menschen, die dem Monstrum zum Opfer fallen. Werwolf oder Katzenmensch bezeichnen die ins Grauenhafte verzeichnete Vision eines Menschen, der in die/seine Natur zurückkehrt und „die Grenzen seines sozialen Körpers verlässt“[535]. Wenn die Schilderungen des Horrors nun explizit den Körper als den gefährdeten Ort kennzeichnen, an dem das Animalische zum Ausbruch kommt und das Menschliche – häufig in zyklischen Phasen, was die Naturverfallenheit des Körpers noch hervorhebt – zurückdrängt, reproduzieren sie damit einen wohlbekannten Diskurs, der den Körper zum Sitz und Ausdruck der Naturbefangenheit des Menschen deklariert. Dieser Auffassung gelten die Bedürfnisse, Triebe und Begierden des Leibes, seine Fortpflanzungsfähigkeit, aber auch seine Verletzlichkeit und Sterblichkeit zum Zeichen und Nachweis der Naturdeterminiertheit des Menschen.

„Mit dem Leib findet der Mensch an sich selbst ein Stück eingebauter Bestialität vor, eine beständige Bedrohung seines zivilisierten Daseins.“[536]

Horror und Phantastik inszenieren diese Auffassung in ihren drastischen, hypertrophen Bildern, die den Körper als den krisenanfälligen, instabilen Sitz der Natur des Menschen zeigen, die in den bestialischen Entäußerungen des Tier-Leibes konsequent zum Ausdruck kommt. Dabei lässt sich der Rückfall in eine rein leibliche, kreatürliche Existenz mit Brittnacher allerdings auch als genrespezifische Paraphrase einer „heimlichen Verheißung“ und der menschlichen „Sehnsucht nach einer atavistischen Existenz […] nach einer archaischen Kraft“[537] lesen.

534 Ebd., S. 197.
535 Thomas Macho: Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung, S. 395. Macho weist auf den in diesem Zusammenhang wichtigen Aspekt hin, dass in Mythologie, Naturreligion und volkstümlichen Vorstellungen sich auch und gerade die Toten in Tiere verwandeln. Dies mag einen Teil des Schreckens ausmachen, den der Tiermensch verbreitet.
536 Hartmut Böhme, Gernot Böhme: Das Andere der Vernunft, S. 50.
537 Hans Richard Brittnacher: Ästhetik des Horrors, S. 197.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Es lässt sich also für Phantastik und Horror zunächst festhalten, dass sich in ihren Bildern des zum Tier mutierenden menschlichen Körpers die Angst vor dem Rückfall des Menschen in Natur- und Triebhaftigkeit ausformuliert findet. Zur grauenerregenden Metapher des Verlustes von (zivilisierter) Menschlichkeit kann diese Vorstellung aber nur werden, wenn die Natur[538] dem in Kultur und Gesellschaft sozialisierten Menschen als antagonistisch entgegengestellt und – als Prämisse dieses Konstrukts – wenn sie von ihm als vollständig abgetrennt aufgefasst wird. Die kulturhistorischen Demarkationsprozesse, die Trennungslinien zwischen kultivierter Menschlichkeit einerseits und der vermeintlich „rohen" Natur andererseits gezogen haben, bilden die Voraussetzung für die Vorstellung von einer sich bedrohlich gegen die menschliche Zivilisation und Kultur richtenden Natur. So wird deutlich, dass das Motiv des Tiermenschen um eine zentrale Thematik der (westlichen) Kultur kreist – um den *Natur-Kultur-Dualismus*.

IV.5.1. Natur-Kultur-Dualismus

Die Differenzsetzung Kultur-Natur wird in der abendländischen Denktradition als eine Dichotomie ausformuliert, innerhalb derer sich Natur und Menschlichkeit, Natur und Gesellschaft antagonistisch gegenüberstehen. Das Verhältnis des Menschen zur Natur wird also in einem Modell der Spaltung, des Gegensatzes, des Dualismus gedacht. Dem Modell von den gegensätzlichen Systemen Natur und Kultur entspricht dann auch die Auffassung, die Relation des Menschen zur Natur sei von einem Prozess der Abtrennung und Entfremdung geprägt, der mit dem Übergang vom 16. zum 17. Jahrhundert einsetzt und der durch die Moderne weitergeführt und vollendet wird.

Theodor W. Adorno und Max Horkheimer haben das Verhältnis von Natur und Kultur als fortschreitende Entfremdung des Menschen von der Natur beschrieben, die durch die zunehmende Rationalisierung der Naturerfassung und über Abgrenzungsprozesse erzeugt wird. Im Hinblick auf den Körper ist auf die Relation von Kultur und Natur, wie sie von Horkheimer und Adorno ausformuliert worden ist, in Kapitel II bereits eingegangen worden. Dabei standen besonders die in dieses Verhältnis eingeschriebenen Machtstrukturen und deren Auswirkungen auf die Körperwahrnehmung im Zentrum der Aufmerksamkeit. An dieser Stelle soll die Konzeption von der sukzessiven Abspaltung von der Natur, von der Errichtung von Demarkationslinien zwischen Kultur und Natur und schließlich von der Ausschließlichkeit beider Kategorien im Anschluss an Horkheimer und Adorno diskutiert werden, da sie die Bedingungen aufzeigen, unter denen die Natur, beispielsweise im phantas-

538 Hier und im Folgenden wird mit dem Begriff „Natur" eine immer schon kulturell vermittelte, d.h. vom Menschen durchdrungene und interpretierte, Natur bezeichnet und keinesfalls eine Natur a priori, d.h. unabhängig von oder vor aller kulturellen Auffassung oder Aneignung. Ebenso wenig ist unter dem Begriff Natur ein durch kulturelle Abgrenzungsprozesse verloren gegangener, „wahrer" Ursprungszustand zu verstehen. Unter vielen kulturell vermittelten Auffassungen von Natur ist die hier diskutierte – Natur als antagonistischer Gegensatz zur zivilisationsgeschaffenen Kultur – eine von vielen möglichen, die allerdings gerade für die westliche Kultur eine dominierende Denktradition darstellt.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tisch übersteigerten, bedrohlichen Bild des Tiermenschen, als feindliche und zerstörerische Instanz gedacht und wahrgenommen werden kann.

Für Theodor W. Adorno und Max Horkheimer stellt die „Furcht vor der unerfassten, drohenden Natur" den Auslöser für das Bemühen um Naturbeherrschung dar, das sich durch die (westliche) Zivilisationsgeschichte zieht: „Die Menschen hatten immer zu wählen zwischen ihrer Unterwerfung unter Natur oder der Natur unter das Selbst."[539] Die Vorstellung von Natur als eine dem Menschen feindliche und bedrohliche Kraft initiiert die Suche nach der Befreiung von Naturzwang und Naturgewalt. Die kontrollierende Verfügung über die Natur zur Sicherung des Überlebens setzt als Prämisse allerdings die Distanzierung von ihr voraus, die sich in dem fortschreitenden Prozess ihrer begrifflichen Durchdringung und Aneignung herausbildet.

„Die Menschen distanzieren denkend sich von der Natur, um sie so vor sich hinzustellen, wie sie zu beherrschen ist. Gleich dem Ding, dem materiellen Werkzeug, das in verschiedenen Situationen als dasselbe festgehalten wird und so die Welt als das Chaotische, Vielseitige, Disparate vom Bekannten, Einen, Identischen scheidet, ist der Begriff das ideelle Werkzeug, das in die Stelle an allen Dingen paßt, wo man sie packen kann. Denken wird denn auch illusionär, wann immer es die trennende Funktion, Distanzierung und Vergegenständlichung, verleugnen will."[540]

Das begriffliche Denken erweist sich für Adorno und Horkheimer als eines der zentralsten Instrumente der Vernunft, die Natur zu erfassen und zu vereinheitlichen. Es ermöglicht die Identifikation, das Wiedererkennen und die Erkenntnis von Phänomenen der Naturwelt, die in vorbegrifflichem Denken nur als amorpher Fluss von Wahrnehmungen und Sinneseindrücken erfasst werden kann. Ermöglicht wird die begrifflich denkende Erfassung der Natur allerdings erst durch einen Prozess der Spaltung: in der Dichotomie von Subjekt und Objekt, die als getrennte Positionen aneinander ausgebildet werden. Die distanzierte Betrachtung der Natur ist also Resultat eines Modells, das dem Subjekt der Wahrnehmung die objektivierte Natur als von ihm Getrenntes entgegenstellt. Erst nachdem Subjekt und Objekt sich (im Denken) als getrennt konstituieren, wird eine vergegenständlichende und erkennende Wahrnehmung von Natur möglich.

„Die Distanz des Subjekts zum Objekt, Voraussetzung der Abstraktion, gründet in der Distanz zur Sache […]."[541]

In Abtrennung seiner selbst von der Natur kann sich der Mensch also von ihren Zwängen und Bedrohungen loslösen, indem er sie abstrahierend und identifizierend zu erfassen sucht. Dabei unterliegt die Relation des Menschen zur Natur im Laufe dieses Distanzierungsprozesses einer folgenreichen Veränderung: von einem als unmittelbar Erlebten wird sie dem Mensch zum Erkenntnisobjekt, was die Möglichkeit zu ihrer Berechnung, Überformung und

539 Max Horkheimer, Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung, S. 38.
540 Ebd., S. 46.
541 Ebd., S. 19.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ökonomischen Nutzung eröffnet.[542] Diese gewandelte Naturwahrnehmung findet ihren deutlichsten und folgenreichsten Ausdruck im Entstehen der Naturwissenschaften, die die wirksamsten Strategien zur Naturaneignung und -bewältigung bereitstellen. Der Zugewinn an Naturbeherrschung wird allerdings durch eine fortschreitende Entfremdung von ihr erkauft, die das Verhältnis zu ihr um zahlreiche Wahrnehmungs- und Bedeutungsfacetten beraubt. „Die Menschen bezahlen die Vermehrung ihrer Macht mit der Entfremdung von dem, worüber sie Macht ausüben.“[543] In der Abgrenzung von der Natur und ihrer Umbildung zum Wissensobjekt wird allerdings erkennbar, dass sie erst durch diese Entfremdung als Reflexionsgegenstand wieder einholbar wird. Die nun als vom Menschen abgetrennt aufgefasste Natur wird nämlich als Ausgangspunkt naturphilosophischer Fragestellungen, wie sie beispielsweise die Ästhetik des 18. Jahrhunderts in der Theoretisierung des Naturschönen und des Erhabenen entfaltet hat, in kulturelle Praktiken reintegriert.[544] Die Natur wird „gerade erst auf dem Hintergrunde ihres Verlustes entdeckt […]. Die Trennung macht sie als das Andere sichtbar.“[545] Als Voraussetzung für ein ästhetisch vermittelbares Erleben von Natur, für die Ausbildung eines Naturgefühls überhaupt, ist also die kulturelle Herrschaft über sie anzusehen, mittels derer sie als gefahrenfreier Raum abgesichert wird. Erst dann kann sie als Erfahrungsraum für ästhetische Anschauung und Wahrnehmung erschlossen werden.[546]

---

542 Als Beginn des Distanzierungsprozesses von der Natur betrachten Horkheimer und Adorno die Ausbildung von Mythen, da sich im mythischen Denken bereits Programm und Methode des aufklärerischen Denkens antizipiert findet: der Versuch, die Furcht vor den Naturphänomenen durch Rationalisierung zu überwinden, die Bemühung, sich die Naturwelt zu erklären und sie damit begreiflich werden zu lassen. Die Autoren fassen den Aufklärungsbegriff also sehr weit und kennzeichnen ihn als ein instrumentelles Verhältnis zur Natur. Sie beziehen den Begriff damit also nicht auf die historische Epoche und philosophische Bewegung, die man gewöhnlich mit ihm verbindet. Im Gegensatz zu dieser Auffassung steht die Ansicht, die Aufkündigung des unmittelbaren Zusammenhangs mit der Natur und die Ablösung von ihr mit dem Ziel ihrer Beherrschung sei mit dem sich im 17. Jahrhundert ausbildenden, neuen Verhältnis zur Natur anzusetzen, das in höfischer Kultur, aufkommender Städtekultur, Gartenbaukunst und vor allem in den sich ausbildenden Naturwissenschaften erkennbar wird. Hartmut Böhme, Gernot Böhme: Das Andere der Vernunft, S. 27-50; D. G. Charlton: New Images of the Natural in France. A Study in European Cultural History 1750–1800.

543 Max Horkheimer, Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung, S. 15.

544 D. G. Charlton: New Images of the Natural in France. A Study in European Cultural History 1750–1800, bes. S. 18-65.

545 Hartmut Böhme, Gernot Böhme: Das Andere der Vernunft, S. 30.

546 Wie bereits in Kapitel I diskutiert, ist es genau dieses wechselseitige Bezugsverhältnis – Distanzierung von der Natur durch rationalistische Erfassung einerseits und Reflexion über das Natürliche in Theorie und Kunst andererseits –, das den kulturhistorischen Hintergrund für die Genese der Schwarzen Romantik und der Gothic Novel bildet. Ihre düsteren und schauerlichen Naturbilder stehen im engen Zusammenhang zu der kunsttheoretischen Konzeption des Begriffs des Erhabenen, der sich auf das Gewaltige, Maßlose, Schreckenerregende und Chaotische in der Natur, wie beispielsweise Stürme, Unwetter und Erdbeben bezieht, sowie auch auf das durch diese Phänomene evozierte Gefühl, welches sich angesichts des Schrecklichen in der Natur als ambivalentes darstellt: „Die Verwunderung, die an Schreck grenzt, das Grausen

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

IV.5.2. Der Körper als Sitz der „inneren Natur" des Menschen

Das Verhältnis des Menschen zur Natur zeichnet sich also einerseits durch eine fortschreitende Abspaltung aus, andererseits durch die Errichtung einer Demarkationslinie zwischen dem Subjekt der Naturbetrachtung und der Natur als ihrem Objekt, die die Ausbildung von Herrschaft über die Natur überhaupt bedingt. Nun impliziert die Naturbeherrschung nach Horkheimer und Adorno ein weiteres Moment: die Beherrschung der inneren oder eigenen Natur des Menschen durch ihn selbst. Mit der Entzweiung von der Natur vollzieht der Mensch eine Abspaltung von der eigenen Natur gleichsam automatisch mit, die dem Verhältnis zur äußeren Natur entsprechend in neuartiger Form wahrgenommen und konfiguriert wird. Dieser These folgend entspräche die Herrschaft des Subjekts über seine eigene, innere Natur der Hegemonialstellung des Menschen gegenüber der äußeren Natur. In den Verfahren mittels derer Natur erfasst, begrifflich durchdrungen und beherrscht wird, manifestiert sich auch das mit der Entwicklung des neuzeitlichen Denkens gewandelte Verhältnis des Menschen zur eigenen Naturhaftigkeit. Dieser antagonistische Bezug auch zur eigenen Natur wird besonders in der Relation des Menschen zum eigenen Leib deutlich, die zwischen dem 17. und 18. Jahrhundert einer radikalen Neubestimmung unterworfen wird, wie es in der höfischen Kultur, dem höfischen Tanz und Ballett, der Reit- und Fechtkunst, der Verfeinerung der Manieren und Tischsitten, der Auffassung von Diätetik sowie der Ausdifferenzierung der militärischen Exerzitien erkennbar wird.[547] Am Beispiel des Wandels der Sitten in der feudalen und höfischen Gesellschaft im Übergang zur Neuzeit sowie der Transformation der kriegerisch feudalen Klasse in Höflinge und Beamte hat Norbert Elias aufgezeigt, wie sich die Formen leiblicher Verrichtungen ausdifferenzieren und die Trieb- und Affektmodulation des Einzelnen durch fortwährende Selbstkontrolle immer beständiger und stabiler wird. Dies manifestiert sich in der Rationalisierung der menschlichen Verhaltensweisen oder in der Ausbildung von Scham- und Peinlichkeitsmarkierungen, die neue Formen der leiblichen Lebensvollzüge generieren. Beide Entwicklungen sind mit Elias als Resultat der sich verändernden sozialen Strukturen zu werten, vornehmlich als Folge einer fortschreitenden, funktionalen Ausdifferenzierung der Gesellschaft sowie der Ausbildung von Gewaltmonopolen durch die zentralisierten Staatsapparatu-

und der heilige Schauer, welcher den Zuschauer beim Anblick himmelansteigender Gebirgsmassen, tiefer Schlünde und darin tobender Gewässer, tief beschatteter, zum schwermütigen Nachdenken einladender Einöden usw. ergreift, *ist bei der Sicherheit, worin er sich weiß, nicht wirkliche Furcht*, […]" Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft, S. 116 (Hervorhebung C.S.). Es lässt sich also eine Korrelation konzedieren zwischen den Abgrenzungsprozessen von der Natur und der ästhetischen Erschließung der Naturerfahrung, wie beispielsweise im Naturschönen oder im Erhabenen. Hartmut Böhme, Gernot Böhme: Das Andere der Vernunft, S. 45-50 und das Kapitel über den Zusammenhang von Naturbeherrschung und Naturrezeption bei Christian Begemann: Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung, S. 97-159.

547 Vgl. Hartmut Böhme, Gernot Böhme: Das Andere der Vernunft, S. 50-70; Rudolf zur Lippe: Naturbeherrschung am Menschen, Bd. I., S. 15-32 und – ausführlich zum Thema der Körperhaltung – Georges Vigarello: The Upward Training of the Body from the Age of Chivalry to Courtly Civility.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ren wie beispielsweise die des absolutistischen Hofes.[548] Die Distanzierung vom eigenen Körper zeigt sich in einer Vielzahl gesellschaftlicher und kultureller Praktiken, in Verfahren der Stilisierung und Ästhetisierung der leiblichen Lebensvollzüge sowie in kulturellen Entwürfen und Konzeptionen von Körperlichkeit.[549]

Ab dem 17. Jahrhundert werden die leibgebundenen Handlungen des Menschen den Praktiken der Disziplinierung und Stilisierung unterworfen und somit neu konnotiert. Sie werden nun als Regungen erfahren, die die Naturhaftigkeit des Menschen anzeigen und daher mittels der Selbstkontrolle und der Affektmodulation umgeformt werden müssen. Es zeigt sich also,

„[…] daß im 18. Jahrhundert der Mensch an sich selbst Natur entdeckt, oder besser gesagt, daß er sich selbst als Natur fremd wird. Je eindeutiger sich der Mensch als Zivilisierter versteht, je eindeutiger er sich als Vernunftwesen versteht, desto ferner und unverständlicher ist ihm sein Leib als Natur."[550]

In diesem Zitat wird deutlich, dass die Autoren das 18. Jahrhundert als diejenige Epoche kennzeichnen, in der der Mensch seine leibliche Verfasstheit als einen Teil der „rohen" Natur entdeckt, die er als Vernunft- und Zivilisationswesen transzendieren kann und muss. Entscheidend an dieser Auffassung ist, dass das leibliche Gegebensein, in dem die Natur im Menschen sich offenbart, nun als ein problematischer Gegensatz zu seiner Disposition als Vernunft- und Kulturwesen erfahren und formuliert wird. Es bildet sich also ein krisenhafter Antagonismus von Natur und Kultur heraus, der als Schnittstelle zweier distinkter Bereiche in den Menschen implementiert wird. Zwar knüpft diese Auffassung durchaus an bereits bestehende Positionen an – hier sei nur der Leib-Seele-Dualismus in der Erkenntnistheorie Descartes' erwähnt – aber sie gewinnt im 18. Jahrhundert an Kontur.[551] Die oben aufgezeigten Verände-

548 Norbert Elias: Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen.

549 Turner bezeichnet die Verfahren der kulturellen Markierung, die sich in den Körper einschreiben, als Rituale, mit denen der „natürliche" Körper in einen kulturellen und sozialen Körper transformiert wird. Auch er geht also von einer kulturell gezogenen Demarkationslinie zwischen Natur und Gesellschaft aus, die nur anhand von Ritualen überschritten werden kann. Diese Rituale und die Verfahren, die mit ihnen einhergehen, hinterlassen in Form von Kleidung, Schmuck, Haltung und Gebärdensprache usf. Zeichen auf dem Körper, die entsprechend des historischen Kontexts stark divergieren können. Er schreibt: „Most human societies have historically defined this boundary between the human and the inhuman in terms of rituals. For the sake of argument, these rituals may be classified as rituals of inclusion and rituals of exclusion […]. In traditional societies, the fact of birth is not an immediate guarantee of social membership; one has to be transferred from nature to culture by rituals of social inclusion. […] These rituals of inclusion involve *cultural work upon the body* and their effect is to transform the natural body into a social entity with rights and status." Bryan S. Turner: The Body and Society. Explorations in Social Theory, S. 197 (Hervorhebung C.S.).

550 Hartmut Böhme, Gernot Böhme: Das Andere der Vernunft, S. 50.

551 Die Auffassung, dass der Leib-Seele-Dualismus bei Descartes die zentrale Voraussetzung für die Abtrennung des modernen Bewusstseins von der Körperlichkeit bildet, vertritt Elizabeth Grosz: Volatile Bodies. Toward a Corpo-

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

rungen der Lebensformen und die sukzessive Ästhetisierung und Stilisierung der alltäglichen Lebensvollzüge zunächst in der höfischen, aber auch in der bürgerlichen Kultur legt von dem vollzogenen Wandel ein eloquentes Zeugnis ab.

Zugrunde liegt der als antagonistische Spaltung aufgefassten Relation von Natur und Kultur ein Entwicklungsprozess, den Horkheimer und Adorno im aufklärerischen Denken[552], also dem rationalisierenden und begrifflichen Denken, in welchem sich ja die Befreiung von den Naturzwängen erst vollzieht, überhaupt begründet sehen. Es ist bereits erläutert worden, dass Horkheimer und Adorno in dem begrifflichen und zweckgerichteten Denken das eigentliche Instrument der Emanzipation des Menschen von der Natur sehen: Der Mensch erfährt die letztere zunächst nur als einen fließenden Wahrnehmungsstrom, das begriffliche Denken ermöglicht durch Identifizierung des einzelnen Phänomens oder Gegenstandes mit dem Begriff und durch die Abstraktion vom einzeln gegebenen Phänomen eine Art Fixierung eben dieses Wahrnehmungsstroms. Die allmähliche Ausbildung des begrifflichen Abstraktionsvermögens konvergiert, und dies stellt nun das zweite Moment in der Ausbildung der Mensch-Natur-Relation dar, mit einem Prozess der Identitätsbildung.[553] Die Konstituierung einer festen Identität des Selbst bildet nach Horkheimer und Adorno die Bedingung und gleichzeitig die Folge der rationalistischen Erschließung der Natur; sie bildet sich korrespondierend zur begrifflichen Fixierung der amorphen Naturerscheinungen aus. Einerseits nämlich „verfestigt" sich die ungeordnete Phänomenwelt der äußeren Natur durch die Genese der identifizierenden Begriffe, andererseits wird in diesem Prozess auch das Selbst des Menschen konsistent: Es konstituiert sich das Subjekt eben jener Begriffsbildung und -gebung, jener distanzierten, wiedererkennenden, abstrahierenden Beobachtungsinstanz. Subjektkonstitution vollzieht sich nach Horkheimer und Adorno also in Interdependenz zur Ausbildung des begrifflichen Denkens aus der Notwendigkeit der Überwindung des Naturzwangs. Als einen für den Antagonismus von Natur und Kultur wesentlichen Aspekt heben Horkheimer und Adorno nun die problematische Konsequenz dieser Subjektkonstruktion hervor: Die Bedingung, unter der sich das Subjekt als Identisches (selbst)erhalten kann, ist die des permanenten Selbstzusammenhalts durch Selbstverleugnung, das heißt durch die Verleugnung der Naturhaftigkeit des Menschen. Denn wenn auch die Vielfältigkeit der Naturerscheinungen durch Benennung und Identifizierung systematisiert und

real Feminism. Sie weist in verschiedenen Positionen der aktuellen Körperdebatte einen Rekurs auf den cartesianischen Dualismus nach. Auch die traditionelle Anordnung des Wissens in die unterschiedenen Felder der Natur- und Geisteswissenschaften spiegele und perpetuiere diese Dichotomisierung.

552 Wie bereits erwähnt, ist bei Horkheimer und Adorno damit keineswegs nur das Denken des 18. Jahrhunderts gemeint. Aufklärung bezieht sich bei ihnen vielmehr auf jedes instrumentelle Verhältnis zur Natur, das auf ihre Beherrschung und Kalkulierbarkeit abzielt. Eine solche Relation des Menschen zur Natur ist in der Tat nicht ausschließlich im 18. Jahrhundert auszumachen. Der Prozess der fortschreitenden Naturaneignung, Naturbeherrschung und letztlich auch der Naturzerstörung setzt vielmehr bereits in der frühen Neuzeit ein und reicht bis in die Gegenwart hinein.

553 Die Konzeption von Identitätsbildung und Subjektkonstitution öffnet ein weites Themenfeld mit vielen, teilweise ungelösten Problemen. Diese können an dieser Stelle allerdings nicht diskutiert werden.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

geordnet wird, steht auf der Kehrseite dieser Veränderung der Wahrnehmungsform der Verlust ihrer Erscheinungsmannigfaltigkeit. Dadurch, dass die Vielfältigkeit des Erscheinungsreichtums der Natur in der begrifflichen Benennung vereinheitlicht und vereinfacht wird, fällt sie, so Horkheimer und Adorno, unter die Herrschaft der allgemeinen Begriffe, die vom Vielfältigen und Nichtidentischen abstrahieren. Parallel dazu wird auch im Zuge der Subjektkonstitution das Nichtidentische und Vielfältige unterdrückt, um den langen und mühevollen Prozess der Selbstfindung des Subjekts als Entität zu ermöglichen.

„Das Subjekt schafft die Welt außer ihm noch einmal aus den Spuren, die sie in seinen Sinnen zurückläßt: die Einheit des Dinges in seinen mannigfaltigen Eigenschaften und Zuständen; und es konstituiert damit rückwirkend das Ich, indem es nicht bloß den äußeren sondern auch den von diesen allmählich sich sondernden inneren Eindrücken synthetische Einheit zu verleihen hat.“[554]

Horkheimer und Adorno stellen nicht in Frage, dass eben dieser Prozess der Selbstfindung durch Abtrennung und Distanzierung von den Naturzusammenhängen die Prämisse von Erkenntnis, Emanzipation und somit Freiheit (eben von den Naturzwängen) des Individuums bildet, als einen seiner problematischsten Aspekte heben sie jedoch die antagonistische Gegenüberstellung von Mensch und Natur hervor, die mit ihm untrennbar verbunden scheint. Die Herrschaft über die innere Natur des Menschen, gleichzeitig Folge und Bedingung der menschlichen Selbsterhaltung und mit der Naturherrschaft selbst einhergehend, korrespondiert mit einem permanenten Bemühen, dasjenige zu modulieren, zu kanalisieren und zu transformieren, was nun als Ausdruck von Naturhaftigkeit, also als Ausdruck von Naturtrieb und Naturbedürfnis, erfahren wird. Die Konsequenz wird als ein stetig ausgeübter Selbstzwang erfahren, der die Bedrohung durch die Naturgewalten, aber auch ihre Verlockungen zu überwinden versucht. Zudem sieht sich das Subjekt gezwungen, den Prozess der Selbsterhaltung, also die Zusammenhaltung des Ich als Identisches und Konsistentes, endlos zu perpetuieren, da es sonst unter dem Ansturm der Naturhaftigkeit wieder in ein amorphes, vielgestaltiges und unbegrenztes Sein zu zerfallen droht.

„Furchtbares hat die Menschheit sich antun müssen, bis das Selbst, der identische, zweckgerichtete, männliche Charakter der Menschen erschaffen war, und etwas davon wird noch in jeder Kindheit wiederholt. Die Anstrengung, das Ich zusammenzuhalten, haftet dem Ich auf allen Stufen an, und stets war die Lockung, es zu verlieren, mit der blinden Entschlossenheit seiner Erhaltung gepaart.“[555]

IV.5.3. Die Konzeption des Tieres

Die westliche (Denk)Tradition erfährt und formuliert ihr Verhältnis zur Natur also in der unvermittelbaren Dichotomie von Natur und Kultur, als Spaltung und Gegensatz zweier verschiedener Momente. Als Folge dieser Auffassung

554 Max Horkheimer, Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung, S. 58.
555 Ebd., S. 40.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wird Natur als das unkontrollierte, unkonturierte und bedrohliche Andere der menschlichen Zivilisation aufgefasst, über deren Gewalten, Äußerungen und Triebe eine stetige Hegemonie errichtet werden muss. In der Konstruktion eines unüberwindlichen Gegensatzes beider Momente, der Kultur und der Natur, sowie der Implementierung dieses Gegensatzes in das Subjekt erscheint die Bedingung einer Selbstwahrnehmung, die körperliche Vollzüge als Naturdeterminiertheit erlebt und benennt, sowie die Notwendigkeit postuliert, eben diese als naturhaft erfahrene Verfassung einer stetigen Regulierung zu unterziehen. Auf dem Hintergrund dieser folgenreichen Denkfigur entfaltet sich die Furcht vor dem Regress des Menschen in den Zustand unbestimmter Naturhaftigkeit, wie sie im Phantastischen und im Horror in der Figur des monströsen Tiermenschen aufscheint. Erst diese Differenzsetzung ermöglicht es, den Zusammenbruch der in sukzessiven Schritten errungenen Distanz von dem als Natur Erfahrenen als krisenhaften Atavismus vorzustellen. Da nämlich Natur und Kultur als unversöhnlicher Gegensatz gedacht wird, kann die Vorstellung eines Rückfalls in eine kreatürliche Existenz, wie sie in der Figur des Tiermenschen imaginiert wird, nur als Schreckensvision fungieren.[556]

„In den Märchen der Nationen kehrt die Verwandlung von Menschen in Tiere als Strafe wieder. In einen Tierleib gebannt zu sein, gilt als Verdammnis. Kindern und Völkern ist die Vorstellung solcher Metamorphosen unmittelbar verständlich und vertraut. Auch der Glaube an die Seelenwanderung in den ältesten Kulturen erkennt die Tiergestalt als Strafe und Qual. Die stumme Wildheit im Blick des Tieres zeugt von demselben Grauen, das die Menschen in solcher Verwandlung fürchten.“[557]

Die Existenz des Tieres bezeichnet das Ausgeliefertsein an eine unüberwindliche, biologisch gedachte Naturdeterminiertheit, die rational nicht transzendiert werden kann. Das Tier erscheint dem Mensch als Teil der Naturwelt in jener vernunft- und begriffslosen Existenz gefangen, aus der er sich durch den Prozess der Selbstfindung befreit hat und an den sich das menschliche

556 Ein weiteres Schreckensbild vom Verlust von Menschlichkeit entsteht im Bild des Wahnsinnigen und Irrsinnigen, wie es Foucault für das 17. Jahrhundert in Frankreich, aber auch in England nachweist. Der Wahnsinnige wird aufgrund seiner Verwirrung, seiner unkontrolliert tobenden Heftigkeit und seiner Vernunftlosigkeit nicht als menschliches Wesen, sondern als Tier gedacht und behandelt. Im Zustand der Unvernunft und der Gewaltsamkeit, in dem sich der Wahnsinn zeigt, spiegelt sich Wesen und Charakter des Tieres. Die Abtrennung des Wahnsinnigen von der Gesellschaft durch Internierung in Zellen, die Ställen, Käfigen und Menagerien gleichen, ist beredter Ausdruck der Auffassung vom irrsinnigen Toben als Rückfall in tierische Existenz. „Das Tier im Menschen hat keinen Hinweischarakter für ein Jenseits mehr, es ist zu seinem Wahnsinn geworden, ohne dass eine Beziehung zu etwas anderem als zu diesem selbst bestünde: sein Wahnsinn im Naturzustand. Die Animalität, die im Wahnsinn zum Ausdruck kommt, beraubt den Menschen dessen, was es an Menschlichem in ihm geben kann. […] Für den Klassizismus ist der Wahnsinn in seinen äußersten Formen durch den ohne jeden anderen Bezug, ohne jeden anderen Rückhalt in unmittelbarer Beziehung mit seiner Animalität stehenden Menschen gegeben.“ Michel Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft, S.143.

557 Max Horkheimer, Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung, S. 264.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Selbst zu verlieren droht, wenn es seine Identität nicht zusammenzuhalten vermag.

„Die Welt des Tieres ist begriffslos. Es ist kein Wort da, um im Fluß des Erscheinenden das Identische festzuhalten, im Wechsel der Exemplare dieselbe Gattung, in den veränderten Situationen dasselbe Ding. Wenngleich die Möglichkeit von Wiedererkennen nicht mangelt, ist Identifizierung aufs vital Vorgezeichnete beschränkt. Im Fluß findet sich nichts, das als bleibend bestimmt wäre, und doch bleibt alles ein und dasselbe, weil es kein festes Wissen ums Vergangene und keinen hellen Vorblick auf die Zukunft gibt. Das Tier hört auf den Namen und hat kein Selbst, es ist in sich eingeschlossen und doch preisgegeben, immer kommt ein neuer Zwang, keine Idee reicht über ihn hinaus.“[558]

Dort, wo der Mensch sich selbst als Subjekt der Naturherrschaft in Distanz zur Natur einsetzt, wird das Tier als Teil der Natur zum Objekt seiner Beobachtung und Erfassung. Selber zu einer Überwindung der Naturzwänge nicht befähigt, da seine Erscheinungswelt nicht durch abstrahierende und begriffliche Erfassung identifiziert und strukturiert ist, bleibt es ausschließlich Naturwesen, über das sich der Mensch aufgrund rationaler Verfasstheit erhebt.

Die Begründung dieser Konzeption der tierischen Existenz und des Tierischen als des Vernunftlosen, leiblich Gegebenen schlechthin, ist in der dargelegten Naturauffassung zu suchen, die die Existenzformen Mensch und Tier als grundlegend voneinander geschieden denkt: In dieser Differenzsetzung bedingt sich das Menschliche in Abgrenzung zum Tierischen/Naturhaften und umgekehrt.

„Die Idee des Menschen in der europäischen Geschichte drückt sich in der Unterscheidung vom Tier aus. Mit seiner Unvernunft beweisen sie die Menschenwürde. Mit solcher Beharrlichkeit und Einstimmigkeit ist der Gegensatz von allen Vorvorderen des bürgerlichen Denkens, den alten Juden, Stoikern und Kirchenvätern, dann durchs Mittelalter und die Neuzeit hergebetet worden, daß er wie wenige Ideen zum Grundbestand der westlichen Anthropologie gehört.“[559]

IV.5.4. Fallbeispiel: Der Tiermensch im Spannungsfeld von Natur und Kultur in *The Company of Wolves* und *Cat People*

The Company of Wolves stellt ein weiteres Beispiel für die Genrehybridisierung im postklassischen Film dar. Einerseits greift der Film ein für den literarischen und filmischen Horror zentrales Motiv, den Werwolf, auf, andererseits ist er durchsetzt mit Elementen des Märchenhaften und rekurriert zudem auch auf Figuren bekannter Märchen. Auf der ästhetischen Ebene findet diese

558 Ebd., S. 263.

559 Ebd., S. 262. Dieses Zitat verweist auf die lange kulturelle Vorgeschichte der Konzeption des Tieres. Die Auffassung vom Tier, wie sie die westliche Kultur des 17. und 18. Jahrhunderts entfaltet, ist also als eine Bündelung und Weiterentwicklung bereits bestehender Ideen und weniger als ein Novum zu sehen.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Verschmelzung ihre Entsprechung in einem Verfahren, das stark stilisierte, unwirkliche und betont artifizielle Räume entwirft, mit Kostümen und Kulissen eine Vergangenheit inszeniert, die nicht zu verorten ist und damit auf das unbestimmbare „Es war einmal vor langer Zeit" des Märchens abzielt, gleichzeitig aber körperliche Transformationen drastisch bebildert, zahlreiche ikonographische Traditionen der Gothic Novel und der Schwarzen Romantik aufgreift und sie ins Spektakuläre überträgt.

Eine Rahmenhandlung spannt in *The Company of Wolves* das überbordende und phantastische Geschehen ein. Diese entwirft in nur fragmentarischer Weise die Situation einer Familie, die in einem großen Anwesen am Rande des Waldes lebt, wobei die jüngste Tochter, die 13-jährige Rosaleen, im Mittelpunkt dieser Skizze steht. Ein angespanntes Verhältnis zu den Eltern und der älteren, zänkischen Schwester wird nur angedeutet. Das erste Mal tritt die Figur der Rosaleen als Schlafende auf – eine bemerkenswerte Einführung für eine Hauptfigur, von deren Bedeutung noch zu sprechen sein wird. Die Kamera zeigt sie in großer Einstellung in unruhigem Schlaf in einer mit Puppen und Stofftieren überfüllten Dachkammer. In einer langsamen Kreisbewegung fährt die Kamera anschließend durch den Raum, während die ältere Schwester vor der verschlossenen Türe Rosaleen als „Pest" beschimpft. Die Tonspur gibt das Wort leise und beschwörend gezischt und mehrfach überlagert wieder, während der Raum sich gleichzeitig verdunkelt und auf unheimliche Weise belebt: Wind bewegt Papierfetzen, die Seiten von Büchern, Vorhänge, Spielfiguren nicken mit dem Kopf. Schließlich gleitet die Kamera auf das Fenster zu, durch das ein dichter Wald in der Abenddämmerung zu sehen ist. Der Kamerablick auf den Wald, zudem gerahmt durch das Fenster, ist als Landschaftsbild romantischer Provenienz ausgestaltet und somit mit kulturellen Bedeutungen aufgeladen: Das in dunklen Blautönen gehaltene „Nachtstück" zeigt den Wald als den Ort des Geheimnisvollen und der Ferne, als einen der Kultur entgegengesetzten Raum. In die mittlerweile dunkle und bedrohliche Musik mischt sich nun Wolfsgeheul, womit der nächtliche Wald endgültig als Gefahrenraum etabliert wird. Die folgende Einstellung versetzt den Zuschauer mitten in diesen Wald, die Kamerafahrt durch das Zimmer und die Einstellungsfolge suggerieren also eine Bewegung aus dem Haus heraus in die Landschaft, aus den bestimmbaren Abmessungen der Architektur in die unbegrenzte und undefinierte Weite des Naturraums. Sie führt zugleich sukzessiv an den Ort der (Traum)Handlung heran. Zudem weisen diese Kamerafahrt und die abschließende Einstellung das nachfolgende Geschehen als Rosaleens Träume aus – eine etablierte, filmrhetorische Figur. Die folgende Szene zeigt die ältere Schwester in einem stilisierten, bedrohlichen Walddickicht, in dem sie voller Angst umherirrt, bis ein Rudel Wölfe auftaucht, die Verfolgung aufnimmt und das Mädchen schließlich einkreist und unter sich begräbt. Die kurze Sequenz fungiert einerseits als Erläuterung der familiären Beziehungen: Der phantastische und düstere Traum wird dabei als Rachephantasie lesbar und bestätigt somit die angedeuteten Spannungen zwischen den Schwestern. Gleichzeitig verbindet diese Sequenz die Rahmenhandlung mit den folgenden Episoden, wobei die Verknüpfungen vielfältig sind. Einmal ist da die wiederkehrende Figur der Schwester, sodann einige der Spielfiguren aus dem Zimmer, die belebt und ins Übergroße gesteigert, als surreale Schreckensgestalten den Wald bevölkern und schließlich auch der (dem Wolf äußerlich sehr ähnliche) Schäferhund, der bereits während des Vorspanns gezeigt wird, der in der Rahmenhandlung an Rosaleens

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Türe kratzt und im Traum in einen Wolf verwandelt wiederkehrt – als sein gleich-ungleiches Pendant, das seine Domestizierung abgestreift hat. Nachdem die Schwester von den Wölfen überwältigt worden ist, kehrt der Kamerablick nochmals in das Zimmer der immer noch unruhig schlafenden Rosaleen zurück, bevor er nach einem weichen Schnitt wieder in die Traumwelt zurückversetzt wird. Die Kamera zeigt nun ein mitten im Wald liegendes, märchenhaft stilisiertes Dorf, in dem eine Beerdigung stattfindet. Eine nahe Einstellung zeigt Rosaleens Schwester als blasse, blumengeschmückte Tote im Sarg, als „schöne Leiche", d.h. als ein in lebloser Schönheit verdinglichtes Todesbild, ein Bild also, das die physischen Konsequenzen des Todes, Desintegration und Verfall, in der kunstvollen Inszenierung des weiblichen Körpers leugnet.[560] Die weibliche Figur in weißem Kleid ist unversehrt und makellos, obwohl sie, wie es die Narration will, von Wölfen zerrissen worden ist. Erst als sich der Sargdeckel über das Gesicht schiebt und dunkle Erde auf den Sarg fällt, werden Assoziationen an Verfall und Verwesung aufgerufen, besonders im Bild der großen Kröte, die auf dem Sargdeckel hockt. An der Seite des Sargs findet sich nun auch Rosaleen wieder, die sich selbst als Heldin dieser in ein historisches Kostüm gekleideten Vergangenheitswelt träumt. Der Film verwendet also die Verfahren der Spiegelung und Variation, um Rahmenhandlung und Traumwelt miteinander zu verknüpfen und um sichtbar zu machen, dass es sich in dieser Traumwelt auch um eine Art der Introspektion handelt, um eine Schau der Phantasien, Sehnsüchte und Ängste, deren Autorschaft er dem schlafenden Mädchen zuweist, die als Handlungsfigur somit verdoppelt ist. Mit diesem Konstrukt wird auch die Frage der Vermitteltheit von filmischer Narration thematisiert, die hier über zwei aneinandergekettete Instanzen operiert. Das von dieser Rahmenhandlung eingefasste nun folgende Geschehen erweist sich als eine Ansammlung von auf mehrfachen Ebenen ineinander verschachtelten (Traum)Geschichten, die keine zielgerichtete Narration mit einer kausal verketteten Ereignisabfolge darstellen, aber in denen über kleine, in sich geschlossene Episoden, durch die zentralen Figuren und wiederkehrende Motive dennoch Kontinuität erzeugt wird. Wie bereits hervorgehoben, ist es eines der Kennzeichen des postklassischen Films, sich der klassischen Erzählformeln zu entledigen und die zielgerichtete, kohärente narrative Struktur zurückzudrängen oder aufzubrechen. Beispielhaft werden diese Tendenzen auch in *The Company of Wolves* sichtbar. Hier dient dieses Erzählverfahren besonders dazu, durch die ineinandergeschachtelten Episoden eine labyrinthische narrative Struktur zu schaffen, die das Moment des (Alp)Traumhaften im Geschehen repräsentiert. Einmal mehr zeigt sich der postklassische Horrorfilm als artifizielle und spektakuläre Phantasmagorie, die die klassische narrative Ökonomie und Struktur suspendiert, um phantastische Welten erzeugen zu können.

Wie bereits skizziert, eröffnet schon der Erzählrahmen von *The Company of Wolves* die Dichotomie von Zivilisation und Wildnis, von domestizierten und wilden Wesen. Die Gegenüberstellung von vertrautem Haus und fremdem Wald, der als bedrohlicher Handlungsraum eingeführt wird, von Haustier und gefährlicher Kreatur zieht sich in Form von Spiegelungen und Variationen durch den ganzen Film, wobei verschiedene Aspekte dieser Differenz-

560 Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. Die Repräsentationen des weiblichen toten Körpers werden in Kapitel VI diskutiert.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

setzungen aufgerufen werden. Damit scheint der Film genau jene Dichotomisierung von Kultur und Natur zu reproduzieren, die, wie oben dargestellt, die abendländische Wahrnehmung und Verhandlung von Natur regiert. In der Tat werden viele der zahlreichen semantischen Strata, aus denen sich der Begriff Natur zusammensetzt, in *The Company of Wolves* aufgerufen, aber auch neu ausgedeutet, als Konstrukte ausgewiesen oder sogar umgekehrt. Die spannungsreiche Differenzsetzung Natur-Kultur manifestiert sich dabei vornehmlich in der Figur des Werwolfs, die der Film in sein Zentrum stellt. Dabei rekurriert *The Company of Wolves* auf eine Vielzahl der heterogenen Motive und Thematiken, die sich in der Figur des Werwolfs überschneiden und überlagern.[561]

Zunächst einmal wird der Werwolf in *The Company of Wolves* als bedrohliches Grenzwesen thematisiert, das zwischen den binären und kulturell voneinander abgegrenzten Kategorien Zivilisation und Wildnis, menschlich und animalisch wechselt. Exemplarisch lässt sich die Bearbeitung dieser Thematik an einer der Episoden darstellen, die die Figur der Großmutter im Traum Rosaleen erzählt, eine Verdoppelung der Erzählebenen also auch hier. Die Geschichte handelt von einem umherziehenden Fremden, der in das Dorf kommt, sich dort verheiratet und niederlassen will. Gleich zu Anfang werden in diese Geschichte spannungsreiche und im Gegensatz zu einander stehende Kategorien eingeführt: das Fremde und das Vertraute, Bekannte sowie die nomadisch umherziehende Existenz, die nicht verortbar ist und die generationenübergreifende Sesshaftigkeit der Dorfbewohner. Zunächst scheint es jedoch so, als wenn der von außen in die Dorfgemeinschaft eintretende Fremdkörper durch das Ritual der Eheschließung integriert werden könnte. Als jedoch der Bräutigam in der Hochzeitsnacht vor die Tür tritt, kehrt er nicht, wie von Braut und Zuschauer erwartet, nach einigen Minuten zurück, sondern verschwindet spurlos. Der Film inszeniert die Begegnung mit der nächtlichen Natur als folgenreiches Moment des Übergangs: In dem Moment, da der Mann vor die Türe tritt, erklingt in der Ferne das Geheul der Wölfe. Die Kamera zeigt das Gesicht des Mannes mit einem zunächst lauschenden, dann unruhigen Ausdruck in halbnaher Einstellung und hell beleuchtet, wobei ein kurzer Gegenschnitt als Quelle dieses Lichtes den Vollmond ausmacht. In Phantastik und Horror initiiert häufig das Licht des Vollmonds die Metamorphose des Werwolfs. Dass die Verwandlung von Mensch zum Tier, also der Rückfall in die kreatürliche Existenz, an die Mondphasen gebunden ist, hebt das Ausgeliefertsein des Tiermenschen an die Natur hervor und bezeichnet gleichzeitig die Entmachtung eines teleologisch selbstbestimmten, menschlichen Schicksals durch die zyklischen Naturkräfte. Entsprechend dieser Implikationen vermag der Bräutigam sich folgerichtig nicht gegen den „Ruf der Natur“ zu wehren. Erst nach vielen Jahren kehrt er in einer Winternacht zu seiner ehemaligen Braut zurück, die inzwischen mit einem anderen Mann verheiratet ist. Die Kamera zeigt dabei, wie die Gestalt aus dem Dunkel des Waldes tritt und durch das Fenster in die erleuchtete Hütte blickt, wo sich das Familienleben abspielt – eine viel verwendete ästhetische Chiffre für die Sehnsucht des Umherziehenden, ortlos Entwurzelten nach Zugehörigkeit,

561 Zum Motiv des Werwolfs in Legende, Märchen und Literatur vgl. Keith Roberts: Kleine Kulturgeschichte des Werwolfs; Claire Russell, W.M.S. Russell: The Social Biology of Werewolves; Charlotte Otten (Hg.): A Lycanthropy Reader: Werewolves in Western Culture.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Sesshaftigkeit, Gemeinschaft. Die langen Haare und das verwilderte Äußere markieren dabei den Grad seiner Entfernung von menschlichem Zusammenleben, verweisen auf den Verlust zivilisierter Lebensvollzüge. Als er schließlich in die Hütte tritt und von der verschreckten Frau Nahrung fordert, ist damit auch ein weiteres wesentliches Merkmal der tierischen Existenz bezeichnet: Sie wird bestimmt vom stets wiederkehrenden Fresstrieb. In der sich anschließenden Transformationsszene verlässt der Film die Ebene der märchenhaft stilisierten Inszenierung und zeigt in drastischem Gestus und in nachdrücklicher Ausführlichkeit die qualvolle Verwandlung von Mensch zum Tier. Der Tiermensch reißt sich die Gesichtshaut ab und zeigt sich, seiner identitätsstiftenden Hülle beraubt, als gesichtsloser *écorché*, als gestaltloses, nicht mehr erkennbares Grenzwesen.[562] Sukzessiv erhält er durch die Verwandlung allerdings immer mehr tierische Attribute: der Kiefer verlängert sich, Fangzähne schieben sich hervor, das Rückrat krümmt sich usf. Damit stellt der Film die qualvolle Metamorphose als ganz und gar physisches Spektakel zur Schau. Der sich transformierende Körper wird hier in der überwältigenden Materialität von roh-blutiger Fleischlichkeit inszeniert. Damit wird einerseits abermals darauf verwiesen, wie machtlos der Tiermensch der immer wiederkehrenden Verwandlung und Regression unterworfen ist. Durch die gewaltsamen Mutationen und Verkrümmungen wird zudem die Differenz von menschlicher und animalischer Körperlichkeit aufgezeigt, deren „widernatürliche" Fusion nur als monströses und grauenerregendes Geschehen sichtbar und begreifbar werden kann. Gleichzeitig wird in dieser Szene Körperlichkeit zum – wenn auch grausigen – Spektakel, dessen effektvolle Inszenierung, wie bereits dargestellt, zu den Hauptanliegen des postklassischen Horrorfilms gehört.

Die Episode versammelt damit eine Vielzahl von Motiven im Zusammenhang mit dem Tiermenschen, die im Folgenden variiert und ausformuliert werden. Immer wieder thematisiert der Film die Existenz des Werwolfs als ins Phantastische übersteigerte Schreckensvision vom Rückfall des Menschen in eine von Trieben determinierte Daseinsform. Diese wird zunächst ausschließlich negativ ausgedeutet, wie in der Sequenz, in der ein Dorfmädchen die Gäste einer aristokratischen Hochzeitsgesellschaft verflucht. Die Verwandlung der Gäste an der Tafel, die in die bis ins Artifizielle gesteigerte Mode des 18. Jahrhunderts gekleidet sind, wird als ein sukzessiver Verlust von für Menschlichkeit konstitutive Verhaltensformen geschildert, die gerade im Zusammenhang mit der Nahrungsaufnahme semantisch vielfältig aufgeladen sind. Die Korrosion der Tischsitten führt bis in das Stadium, in der die Tierwesen wörtlich „vom Teller fressen". Hinter schleifen- und rüschenbesetzten Gewändern werden plötzlich zunehmend haarige Dekolletés, unter Handschuhen Raubtierkrallen, über Spitzenkragen verzerrte Fratzen sichtbar, auf denen sich noch menschliche Züge mit bereits animalischen Merkmalen vermischen. Wenn die Wölfe nach abgeschlossener Verwandlung von den Sesseln springen, Tisch und Tafelaufbauten umreißen, ihre zerfetzten Kostüme abstreifen, um schließlich in einem heulenden Rudel in den Wald zu hetzen, ist damit ein deutliches Bild von der Desintegration der menschlichen Ordnung und dem Abstreifen aller zivilisatorischen Prägung, das der Rück-

562 Die Bedeutung der Haut für die Wahrnehmung des menschlichen Körpers wird im Zusammenhang mit dem geöffneten und zerstückelten Körper noch ausführlich behandelt werden.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

fall in die Existenz der Kreatur bedingt, geschaffen. Hier wird zudem nahegelegt, dass noch unter der differenziertesten zivilisatorischen Schicht, repräsentiert durch die stilisierten Kostüme und die artifiziellen Tischsitten des 18. Jahrhunderts, die innere Natur des Menschen nur mühevoll unterdrückt und gezähmt ist. Mehr noch: Durch die Mitleidlosigkeit des Gastgebers gegenüber dem Dorfmädchen, durch die in verschiedenen Einstellungen angedeutete, nur mühsam gebändigte Gier der Gäste inszeniert *The Company of Wolves* in dieser Sequenz den Mensch als verkleidete Bestie, dessen innere Natur letztlich unbeherrschbar bleibt. Damit perpetuiert der Film die oben dargestellte Konzeption des Menschen, die gerade sein leibliches Gegebensein als Naturverhaftetheit ausweist. Folgerichtig wird diese unüberwindbare Naturhaftigkeit des Menschen im Film auch ausschließlich an physisch aufgefassten Dispositionen ablesbar: an der Triebhaftigkeit des Bräutigams, der das Dorfmädchen schwängert und eine andere heiratet, der der anderen Gäste, die sich an lüsternen Blicken zeigt, und schließlich an ihrer maßlosen Gefräßigkeit. Mit dem Abstreifen von sozial konditionierten Verhaltensweisen und der dazugehörigen Kleidung verlieren die Tierwesen also eine nur unvollständig gebliebene kulturelle Prägung und fallen in eine triebgesteuerte, vernunftlose Existenz zurück, die ihnen als innere Natur zuvor bereits gegeben war. Die Verwandlung zeigt somit die Brüchigkeit der Enkulturation an, gleichzeitig markiert sie auch die Wiederherstellung von Eindeutigkeit: Der Status der Hochzeitsgäste als affektgesteuerte Triebwesen ist polysem, er oszilliert zwischen den Bereichen des Menschlichen und des Animalischen. Nach der einmal abgeschlossenen Transformation sind sie als Wölfe dagegen ganz und gar Natur geworden.

Die vermeintliche Naturhaftigkeit des Menschen wird in *The Company of Wolves* also als Schreckensvision vom Verlust der menschlichen Zivilisation gezeichnet und als mitleidloser Fresstrieb, als Aggressivität und Verwilderung geschildert.

Auch die zweite lange Verwandlungsszene am Ende des Films repräsentiert diese Auffassung in eindeutigen Bildern. Hier ist es der mysteriöse Jäger, dem Rosaleen im Wald begegnet, der der Metamorphose in einen Wolf unterworfen wird. Zunächst verformt sich nur ein einzelnes Körperteil – die Zunge – doch bereits diese partielle Deformierung kodiert das Körperbild neu: Der Normkörper wird zu einem monströsen Körper. Parallel dazu verliert der Tiermensch die Fähigkeit zur Artikulation, anstelle der Sprache, Ausweis des menschlichen Kommunikationsvermögens, ist er nun nur noch undifferenzierter Laute fähig. Schließlich bricht die Gestalt des Wolfes aus dem Mann in einer Art monströser Geburtszene hervor. Der Kiefer und der Kopf des Tieres schieben sich schleimbedeckt aus dem Inneren des Körpers, aus dem Rachen des Mannes heraus und stellen damit die bildliche Entsprechung von der „Auffassung des Tieres im Menschen" dar. Die Wolfsgeburt aus dem Rachen verkörpert in dieser Szene die gewaltsam hervorbrechende, innere Natur, die die Enkulturation des Menschen auslöscht.

Doch *The Company of Wolves* beschwört nicht nur die innere, sondern auch die äußere Natur als bedrohliches Element. Der Wald erscheint als finsteres, desorientierendes Dickicht, das beunruhigend nahe an das Dorf heranwuchert, in dem die Traumhandlung angesiedelt ist. Mehr noch: Die Grenzen zwischen menschlicher Zivilisation und Wildnis scheinen in *The Company of Wolves* brüchig zu werden. In Gestalt von Spinnen, die von der Decke fallen, Kröten und Mardern, die in die Häuser vordringen, und schließlich der Wöl-

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

fe, die in das Dorf einzufallen drohen, bricht die Natur in den Bereich des Menschlichen ein. Der Bereich außerhalb des nur unzureichend gesicherten sozialen Raumes, des Dorfes oder seiner Verbindungspfade, wird als noch bedrohlicher inszeniert. Er ist unheimlich belebt von wilden und exotischen Kreaturen, von Taranteln, Schlangen, Leguanen, Eulen, den allgegenwärtigen Wölfen und belebten Schlingpflanzen, die sich um den Menschen winden. Er erscheint als unkontrollierter und unbegreiflicher Gefahrenraum, in dem kulturell etablierte Gesetze, Normen und Identitäten auf dem Spiel stehen. In den wieder und wieder ausgesprochenen (teilweise aus Märchen übernommenen) Warnungen, Dorf oder Pfad nicht zu verlassenen, wird die Vorstellung von der Natur als Gefahrenbereich fortwährend affirmiert. Die „wilden Bestien", die, wie im Film formuliert, im Wald jenseits des gesicherten Weges lauern, bezeichnen damit nicht nur den gewaltsamen Tod, sondern markieren auch die Bedrohung von Identität und Struktur durch den Verlust von Menschlichkeit und Enkulturation. Der Moment, in dem der – mühsam – gesicherte Raum des Sozialen verlassen wird, wird in *The Company of Wolves* zu einer irreversiblen Grenzüberschreitung. Somit scheint es, als entwerfe der Film eine naturpessimistische Vision von einem feindlichen Zusammenleben zwischen Mensch und Tier und einem unüberwindbaren Antagonismus zwischen Wildnis und Zivilisation. Zudem schreibt er zunächst die Differenzsetzung von Natur und Kultur fort, die beide Kategorien als distinkte, streng voneinander geschiedene Momente denkt und diese gleichzeitig naturalisiert. Doch besonders zum Ende bricht *The Company of Wolves* diese kulturellen Konzeptionen auf und kehrt sie teilweise sogar um. So zeigt Rosaleen im Gegensatz zu den anderen Dorfbewohnern recht wenig Furcht vor den Wölfen und äußert sogar Mitleid mit den Tieren: „Poor creatures. It's freezing cold out there, no wonder that they are howling", sagt sie während ihrer letzten Begegnung mit dem Jäger/Wolf. Nach der Verwandlung streichelt sie das Tier, das diese Berührung friedlich zulässt. Auch in der in das Ende eingeflochtenen Geschichte von dem weiblichen Werwolf, der nachts hinkend aus dem Dorfbrunnen klettert und sich, in ein Mädchen verwandelt, bis vor die Türe des Pfarrers verirrt, wird ein gegensätzliches Bild von der Tiernatur entworfen, die hier nicht fremd und bedrohlich, sondern verletzlich, vertraut, „menschlich" erscheint. Kurz vor dem Ende des Films sieht man auch Rosaleen in eine Wölfin verwandelt. Im Gegensatz zu ihrer Schwester erleidet sie nicht den gewaltsamen Tod durch die Wölfe, sondern erscheint selbst in tierischer Gestalt. Auf eine drastisch blutige, monströse Verwandlungsszene wird im Fall ihrer Metamorphose jedoch gänzlich verzichtet. Tiernatur und Menschenwesen scheinen in ihrer Gestalt ohne Krise und Gewaltsamkeit zusammenzufinden. Als diese (Wer)Wölfin von den bewaffneten Dorfleuten entdeckt wird, zeigt sie weder Anzeichen von Aggressivität noch von bedrohlich übernatürlicher Kraft: Verschreckt springt sie durch das Fenster und flüchtet in den Wald. In diesen Sequenzen wird Natur und Naturhaftigkeit ohne den Rückgriff auf die Kategorie des Monströsen und Grauenhaften inszeniert. Allerdings: Auch hier stellt das Tier ein Gegenbild zum Menschlichen und Zivilisierten dar, das „Andere" der Kultur.

Die zahlreichen Warnungen in Bezug auf die Werwölfe, die im Film ausgesprochen werden, variieren Motive aus Werwolflegenden und aus Märchen und spiegeln in einer weiteren Ebene auch die westliche Furcht vor dem Wolf, die bis ins 19. Jahrhundert hinein die Wahrnehmung des Tieres bestimmte, ihm Blutrünstigkeit, Grausamkeit und höchste Aggressivität zu-

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schrieb. In den Geschichten von den unehelichen Kindern der Priester, die am Weihnachtstage geboren und damit zur Existenz als Werwolf bestimmt sind, der Jungen, die sich auf Händel mit dem Teufel einlassen und dabei die Salben erhalten, die die Verwandlung bewirken, der „innerlich behaarten" Männer, die die bestialischsten Wölfe von allen darstellen, wird aber nicht nur das Konglomerat der verschiedenen Motive abgerufen, die sich im Bezug auf die Figur des Werwolfs ausgebildet haben, sie implizieren auch sexuelle Tabuisierungen und übernehmen eine – vom Film teilweise deutlich ausgestellte – sexualmoralische Funktion. Wenn Sexualität hier im Bild der reißenden Bestie aus dem Wald personifiziert wird, wie es in den Geschichten der Großmutter geschieht, wird damit auf ein kulturell etabliertes Warnbild zurückgegriffen, das die Folgen der Nichteinhaltung sozialer Normen und moralischer Gesetze als phantastische und symbolische Strafe beschreibt. Der Film rekurriert somit einerseits auf die bestehenden Vorstellungen, also auf die Versatzstücke von Legende, Märchen, Aberglaube und Phantastik, die er collagenhaft zusammenstellt, verweist aber gleichzeitig auch auf ihre allegorischen und didaktischen Bedeutungsschichten und die ihnen inhärenten, sozialen und moralischen Funktionen.

In vielen Szenen des Films wird die orale Tradierung von abergläubischen Vorstellungen und Märchen inszeniert, besonders wenn die Großmutter Rosaleen in warnendem Tonfall Werwolfgeschichten erzählt. Die Erzählungen leiten meist jeweils auch eine neue Episode in der verschachtelten narrativen Struktur des Films ein, wobei die Erzählstimme den Bruch in diegetischer Zeit und diegetischem Raum abmildert und Kontinuität erzeugt. Damit wird auch das (filmische) Erzählen schlechthin als Quelle von (hier) Schrecken, Vergnügen und Bedeutungsgebung thematisiert. Der Film verweist dabei einerseits auf den Aspekt der Vermitteltheit, der konstitutiv für ihn selbst wie auch für die in sozialen und kulturellen Zusammenhängen zirkulierenden Sinn- und Angstbilder ist, andererseits reflektiert er aber auch die Herkunft gerade von Märchen und Phantastik aus der narrativen Tradition des Geschichtenerzählens. Die Schreckensbilder von unheimlicher Natur und bedrohlichem Tiermensch gewinnen in dieser Perspektivierung eine weitere Bedeutung: Sie werden nicht nur als grauenhafte Phantasmen sichtbar, sondern es wird auch gleichzeitig explizit gemacht, dass sie immer kulturelle Konstrukte darstellen, in denen Ängste und moralische Normen verhandelt werden. Somit kann die bedrohliche (Tier)Natur in *The Company of Wolves* einerseits als Quelle des Schreckens fungieren, gleichzeitig erscheint sie als Folge der zahlreichen bedeutungsgenerierenden Überlieferungsprozesse und Erzählverfahren.

Auch *Cat People* (Paul Schrader, 1981) setzt eine innere Natur des Menschen voraus und verklammert diese nachdrücklich mit dem physischen Gegebensein des Körpers. Noch stärker als in *The Company of Wolves* fokussiert dabei *Cat People* Sexualität als den Ausdruck einer vermeintlich körperlich fundierten Naturverhaftetheit des Menschen. Die Reflexion über Erzähltraditionen und Verfahren der Vermittlung, wie sie in *The Company of Wolves* bestimmend ist, fehlt dagegen völlig. Der Film erzählt die Geschichte eines Geschwisterpaares, das eine monströse Veranlagung teilt: Beide sind Katzenmenschen, dadurch gekennzeichnet, dass sie sich nach dem Beischlaf in Raubkatzen verwandeln. Den Ursprungsmythos der Katzenmenschen erzählt der Film im Vorspann in einer phantastischen Szene, die in einem zeitlich unbestimmten Naturraum angesiedelt ist, in einer monochrom in ocker-

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

orange Tönen gehaltenen Sand- und Steinwüste, die keinerlei Spuren menschlicher Zivilisation aufweist. Sie repräsentiert somit den Raum vor aller menschlichen Geschichte, in dem die Natur (repräsentiert von einem einzelnen, riesigen Baum und einem Rudel schwarzer Großkatzen) immer schon ist. Natur wird hier also als eine vorkulturelle Kategorie eingeführt. Der Film beschreibt nun eine „Urszene“: Eine junge Frau wird von Angehörigen eines Naturvolkes dem Rudel Panther zum rituellen Opfer gebracht, angedeutet wird zudem, dass aus dieser Begegnung der Katzenmensch entsteht. Die Genese des Katzenmenschen liegt also in der „unreinen“ und grenzüberschreitenden Vermischung menschlicher und tierischer Natur begründet. Am Beginn der Monstrosität steht ein monströser Akt: die Hybridisierung distinkter antagonistisch sich gegenüberstehender kultureller Kategorien. Auffallend dabei ist, dass der Film in seiner Inszenierung aufwendig und nachdrücklich darauf hinweist, dass sich diese Grenzverletzung in einem vorgeschichtlichen und vorkulturellen Raum vollzieht, die Kategorien des Menschlichen und Animalischen aber bereits an dieser Stelle als binär eingeführt werden. Gerade durch diese Voraussetzung naturalisiert und essentialisiert *Cat People* die vom ihm selbst gesetzte Differenzsetzung.

Die vom Film beschriebene Monstrosität liegt wie in *The Company of Wolves* in der bedrohlichen Fusion von Menschlichem und Tierischem in der Figur des Grenzwesens begründet. Das Tierische ist, wie bereits herausgestellt, auch hier als ein dem Menschen antagonistisch gegenüberstehendes Prinzip aufgefasst, das sich in der Figur der tödlich gefährlichen Raubkatze manifestiert. Die Raubkatze erscheint und mordet allerdings nur nach sexuellen Begegnungen. Somit verschaltet das dem Film zugrunde liegende Konstrukt Trieb und Sexualität mit Animalität. Das Tier, hier der Panther, steht als Sinnbild für die unbeherrschbare und aggressiv feindliche Natur, die in Form von physisch begründeten Trieben und Aggressionen dem Menschen inhärent ist. Damit ist eine antagonistische Spaltung behauptet, die in den Menschen selbst hineinverlegt wird. *Cat People* reproduziert den Natur-Kultur-Dualismus somit nachdrücklicher als *The Company of Wolves*, der dieses Konstrukt als einen Effekt von Erzählungen und Legenden ausweist. Dabei wird diese „innere“ Natur des Menschen auch in *Cat People* ausschließlich im Körper verortet, dessen Bedürfnisse und Dispositionen innerhalb dieses Konstruktes ein vorkulturelles, unhintergehbares Fundament darstellen, das den Mensch immer wieder gewaltsam einer Regression unterwirft. Trieb und Sexualität werden hier als ausschließlich physische, akulturelle und ahistorische Phänomene beschrieben und damit naturalisiert. Sie erscheinen als gewaltsam hervorbrechende und unkontrollierbare Entäußerungen und Bedürfnisse des Körpers, die die sozialisierte menschliche (Körper)Identität grundlegend verwandeln, ja gefährden. Trieb wird also gerade nicht als kulturell geformter, geleiteter und erzeugter geschildert, sondern als Ausbruch einer vom Menschen abgetrennten, „fremden“ und bedrohlichen (Natur)Kraft, die sich den Begierden und Symptomen des Körpers, eben im Zustand der Körperlichkeit zeigt. Phantastisch übersteigerter, sinnhafter Ausdruck dieses gefährdenden Ausbruchs ist die vollständige Verwandlung in die Tiergestalt, in Folge derer der Mensch seine körperliche und soziale Identität verliert und zu dem schlechthin „Anderen“ wird, als welches die (Tier)Natur in der vom Film perpetuierten Dichotomisierung von Mensch und Tier aufgefasst wird. Dabei rekurriert der Film auf genau jene Differenzsetzung, die Adorno und Horkheimer, wie oben dargestellt, als Folge von kulturellen Ab-

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

grenzungs- und Abstraktionsprozessen beschrieben haben, und die mithin kein materielles oder eben „natürliches“ Fundament für sich beanspruchen kann.

Das Schaustück des Films ist vor allem der weibliche Körper und auch hier die Verwandlung in das Tier, die in drastischem Gestus als körperlicher und überwältigender Vorgang geschildert wird. Minutiös wird der Prozess der Metamorphose inszeniert: zunächst die ersten seismographischen Anzeichen, wie Zittern, Schwitzen und heftiger, kurzer Atem, dann die sukzessive Transformation der menschlichen Hülle in einen schleimigen und nackten Balg, die Verformung des Skelettes.[563] Die Nase fällt ein, während die Wangen- und Kieferknochen sich hervorschieben: Sukzessiv gleichen sich die menschlichen Züge der feliden Anatomie an. Dabei ist es hier von besonderem Interesse, dass gerade die Mutation und Transformation des weiblichen Körpers in den Panther in das Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt wird, während die Verwandlungen des Bruders für den Zuschauer unsichtbar bleiben. Die kulturelle Wahrnehmung der Katze schreibt diesem Tier wesenhaft meist als weiblich konnotierte Eigenschaften zu: das Anmutige, Verspielte, Sinnliche aber auch hinterlistig Grausame. Es ist im Gegenzug ein prominentes, nahezu klischeehaftes Stereotyp, das den weiblichen Körper oder weibliche Geschlechteridentität als katzenhaft assoziiert. In der zentralen Transformationsszene ist der Aspekt des Spektakulären also dupliziert, denn den Schauwert stellen hier der weibliche *und* der monströse Körper dar. Gleichzeitig erscheint der mühevoll mutierende Körper als ekelhaft im Sinn der in Kapitel I dargestellten Erläuterungen des Begriffs. Besonders die schleimige Textur, die den Körper im Stadium der Verwandlung überzieht, wie auch der zähe Schleim, der als Residuum der Verwandlung auf dem Bett zurückbleibt, bezeichnen hier den unabgeschlossenen Prozess der Verwandlung und eine nicht fixierbare körperliche Identität. Das Grenzwesen erscheint, und dies ist für seine Wahrnehmung konstitutiv, amorph und unabgeschlossen. Monströs ist diese Ungestalt, da sie, wie oben erläutert, eine irreguläre Abweichung, eine nicht beschreibbare Differenz im System der körperlich begründeten Klassifikation der Lebewesen darstellt. Darüber hinaus ist das Monströse hier an das Ekelhafte angeschlossen, da die mutierende schleimüberzogene Gestalt ein unabgeschlossenes Werden bezeichnet, ein ungeformtes Sein vor aller (körperlichen) Identität und Individuation. Die Sequenz kulminiert in

563 Diese drastische Verwandlungsszene ist das zentrale Kriterium, anhand dessen *Cat People* mit seinem berühmten Vorgänger von Jacques Tourneur (1942) verglichen wird. Die Filmkritik fokussiert dabei die bereits in Kapitel III aufgezeigte ästhetische Unterscheidung zwischen den Verfahren des klassischen Horrorfilms, der mit Andeutungen und Suggestionen operiert und damit eine höhere Intensität des Atmosphärischen erziele, und denen des neuen Horrorfilms, die den Schrecken dagegen sichtbar zu machen suchen und als Spektakel in ihr Zentrum stellen. Auch im Fall der beiden *Cat People*-Filme wird dabei die ästhetische Qualität im Subtilen und Evokativen verortet, die adäquater Ausdruck des Unheimlichen seien. Die Sichtbarmachung des Unmöglichen – der Verwandlung des Menschen in ein Tier – wird dagegen als Skandalon und effekthaschender Gestus verurteilt. Als beispielhaft für diese Tendenz in der Filmkritik sei hier folgender Passus zitiert: „Jeder Schritt über diesen Grad der sensitiven Andeutung hinaus muss den Charakter des Traumhaften, Schwebenden zerstören.“ Johannes Beringer: Katzenmenschen, S. 438, s. auch Hans Gerhold: Katzenmenschen.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der Einstellung, die die schwarze Großkatze nach abgeschlossener Verwandlung auf dem Bett zeigt, auf dem sich ebenfalls der noch ahnungslos schlafende Mann befindet. Eine feministisch psychoanalytisch ausgerichtete Lektüre würde dieses Bild zweifellos als Visualisierung (männlicher) Ängste vor dem weiblichen Körper und der weiblichen Sexualität auffassen.

Cat People beschreibt die Geschichte einer Initiation: Die noch unberührte Schwester, deren Figur im Mittelpunkt der Handlung steht, erfährt durch den Bruder von ihrer Disposition. Dieser verkörpert die Gefahren des tiermenschlichen Daseins, d.h. einer unkontrolliert und unbeherrscht triebgesteuerten, i.e. animalischen Existenz: Er tötet als Katzenmensch mehrere seiner Geliebten. Die Schwester verweigert sich, als sie von ihrer Disposition erfährt, zunächst einer Liebesbeziehung zu einem Mann, der sie umwirbt – aus Angst, ihn zu gefährden. Die oben beschriebene Verwandlung vollzieht sich dann logisch folgerichtig nach ihrer ersten Begegnung mit diesem Mann. Statt ihn zu töten, erlegt sie jedoch zunächst nur einen Hasen, dann aber ihre Rivalin – wie es der Film will, ist das liebend Menschliche in ihr stärker als das Monströs-Tierhafte. Am Ende des Films wählt sie die Existenz als Raubkatze im Käfig eines Zoos, um nicht in Gefahr zu laufen, den geliebten Mann zu töten. *Cat People* schildert damit auch die Geschichte einer vehementen Unterdrückung von bedrohlicher und zerstörerischer Tiernatur im Menschen, die hier mit Sexualität verklammert wird. In der letzten Einstellung wird die Raubkatze/Frau als Tier hinter Gittern gezeigt, wie sie aus der Hand des ehemaligen Geliebten ein Stück Fleisch frisst. Dieses Bild lässt sich als eindeutige Paraphrase für die erfolgreiche Bändigung körperlich verankerter, unbeherrschbarer Triebe und Aggressionen lesen, die zivilisationsgeschichtlich entstandene Schichten durchbrechen und die Enkulturation des Körpers auflösen. Damit sind in das Schlussbild des Films genau jene Machtrelationen eingeschrieben, in denen die zivilisationskritischen Diskussionen den Körper eingespannt sehen und die seine Wahrnehmung und Vorstellung entscheidend regulieren. Die vermeintlich fremde, in der Perspektive Adorno und Horkheimers fremdgewordene, aber ursprünglich gegebene (Körper)Natur kann nur in Relationen von Unterdrückung und Beherrschung assimiliert werden. Eine weitere semantische Schicht lässt sich an diesem Bild aufzeigen, wenn in Betracht gezogen wird, dass besonders der weibliche Körper kulturell als ein naturverhafteter wahrgenommen wird. Die Pantherfrau im Käfig bildet in dieser Szene die Chiffre für domestizierte Weiblichkeit, für das geschlechtlich „Andere" schlechthin, dessen Bedrohlichkeit durch Fixierung und Verortung neutralisiert werden muss, aber gleichzeitig in seiner spektakulären Attraktivität ausgestellt wird. In der Behandlung des bedrohlich Anderen, ob nun geschlechtlich oder gattungsspezifisch ausformuliert, lassen sich Parallelen zwischen *Cat People* und *The Elephant Man* ziehen. Hier wie dort avanciert es aller Bedrohlichkeit zum Trotz in dem Moment zum Ausstellungsstück, da ihm ein begrenzter und kontrollierter Raum zugewiesen werden kann, was sein beunruhigendes Potential neutralisiert. Der „Freak" auf dem Jahrmarkt und das exotische und gefährliche Tier im Zookäfig fungieren aber nicht nur als Schaustücke, sondern auch als ausgestellte Gegenbilder, anhand derer sich der Mensch seiner körperlichen, geschlechtlichen und sozialen Identität versichern kann.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839406339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

V. Der kranke Körper

V.1. Fallbeispiel: Die phantastischen Krankheiten in *Bram Stoker's Dracula*

Der Film *Bram Stoker's Dracula* ist die (vorerst) letzte von zahlreichen Adaptionen des Romans „Dracula" von Abraham Stoker, der 1897 erschienen ist und als Klassiker des phantastischen Romans gilt. Die Literaturforschung ordnet ihn der Spätphase der Gothic Novel zu, die am Ende des 19. Jahrhunderts nochmals alle Topoi und Motive des Genres bündelt. Als erste filmische Adaption des Romans wird in der Filmgeschichtsschreibung übereinstimmend *Nosferatu* (F.W. Murnau, 1922) angesehen. Die zahlreichen Verfilmungen des Romans aus jeder Epoche der Filmgeschichte haben den Stoff inhaltlich und formal so häufig variiert und modifiziert[564], dass *Bram Stoker's Dracula* als Horrorfilm weder exemplarisch für die höchst diversifizierten Dracula-Verfilmungen noch für den Vampirfilm überhaupt stehen kann. Dass der Titel des Films den Autor des Romans anführt, weist auf einen Anspruch besonderer Authentizität und Werktreue hin, was eher auf eine Literaturverfilmung (kongeniale Adaption, Nähe zum Werk usf.) hinzudeuten scheint, als auf die Kategorie des phantastischen Films oder Horrorfilms.[565] Tatsächlich ist auf die Polysemie dieser Dracula-Inszenierung aufmerksam gemacht worden, die sich als Literaturverfilmung, als Autorenfilm (Regisseur Francis Ford Coppola als *auteur*), als klassischer Horrorfilm wie auch als postklassisches Hollywood-Kino rezipieren lässt.[566] Diese Vieldeutigkeit wird als eine der zentralen Eigenschaften für den Film des New Hollywood sowie der

564 Bis 1993 sind über 600 Filme entstanden, die das Vampirmotiv aufgreifen. Thomas Austin: „*Gone with the Wind plus Fangs*": Genre, Taste and Distinction in the Assembly, Marketing and Reception of Bram Stoker's Dracula, S. 297. Für einen Überblick über die Klassiker des Vampirfilms s. Stefan Keppler, Michael Will (Hg.): Der Vampirfilm.

565 Der Film hält sich trotz des Titels keineswegs genau an die literarische Vorlage. Das Verhältnis von *Bram Stoker's Dracula* zu dem Roman von Bram Stoker untersucht Norbert Borrmann: Auf der Suche nach dem Original.

566 Die Polysemie von *Bram Stokers's Dracula* ist (auch) Folge der für das postklassische Hollywood charakteristischen Produktions- und Vermarktungsstrategien, wie sie in Kapitel III. dargestellt worden sind. *Bram Stokers's Dracula* wird gleichzeitig als Horrorfilm, episches Liebesmelodram, Literaturverfilmung, Autorenfilm (Francis Ford Coppola) und Starvehikel (Winona Ryder, Keanu Reeves, Anthony Hopkins, Gary Oldman) konzipiert und vermarktet, wodurch der Film vielfältig rezipierbar wird und damit ein kulturell und sozial höchst differenziertes Publikum findet. Vgl. dazu Thomas Austin: „*Gone with the Wind plus Fangs*": Genre, Taste and Distinction in the Assembly, Marketing and Reception of Bram Stoker's Dracula.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

postklassischen Phase überhaupt aufgefasst.[567] Zahlreiche filmische Verfahren weisen ihn zudem als neuen oder postklassischen Horrorfilm aus, dessen Merkmale bereits herausgehoben worden sind. Dazu zählt zunächst die Abkehr von der klassischen Filmnarration, also von einer zielorientierten und kausal verketteten Handlung, einheitlichen Charakteren und einer kohärenten und kontinuierlichen Struktur von diegetischer Zeit und diegetischem Raum. Des Weiteren zeichnet sich *Bram Stoker's Dracula* durch explizite Gewaltdarstellung aus, die durch spektakuläre und exzessive Inszenierung zu einem der ästhetisch wie narrativ zentralen Element des Films wird. Zudem wäre als entscheidendes Merkmal der Überschuss an Bedeutungsebenen im filmischen Text hervorzuheben, der aus einem überbordendem Zitat- und Referenzverfahren resultiert, das offen auf zahlreiche Werke aus Film-, aber auch Kunstgeschichte rekurriert, sowie aus Doppeldeutigkeiten und ironisierenden Brechungen.[568] Bei einem ästhetisch wie inhaltlich derartig hybriden Film muss daher eingestanden werden, dass viele seiner Aspekte und Facetten in der hier vorgenommenen Lektüre zu Gunsten anderer, die hervorgehoben werden sollen, vernachlässigt werden müssen.

Bram Stoker´s Dracula lässt sich zunächst einmal als die Inszenierung einer erotischen Initiation lesen, wobei durch die beiden zentralen Frauenfiguren Mina Murray und Lucy Westenra zwei stereotype Konzeptionen weiblicher Sexualität einander gegenübergestellt werden: die bedrohliche, da unkontrollierte und offensive Sexualität der Femme fatale, die in der Gestalt des weiblichen Vampirs dämonisiert wird, und die kontrollierte, durch bürgerliche Moralvorstellungen und gesellschaftliche Institutionen sanktionierte Form der Sexualität der Femme fragile[569], die einer Bedrohung und Gefährdung ausgesetzt wird. Durch den Prolog, der im Jahr 1462 angesiedelt ist (und in der Romanvorlage nicht existiert), sowie in der Überlagerung der weiblichen Figuren Elizabetha und Mina wird des Weiteren das Motiv der unsterblichen, schicksalhaften Liebe und des Liebestods eingeführt. Und schließlich lässt sich auch die Begegnung mit dem Tod als eines der zentralen Themen des Films herausstellen, wobei Tod und Sterben in der Figur des

567 Thomas Elsaesser: Augenweide am Auge des Maelstroms? Francis Ford Coppola inszeniert *Bram Stoker's Dracula* als den ewig jungen Mythos Hollywood. Die Merkmale des postklassischen Kinos werden (unterschiedlich) diskutiert in: Robert Ray: A Certain Tendency of the Hollywood Cinema; Tim Corrigan: A Cinema without Walls. Movies and Culture after Vietnam; Robin Wood: Hollywood from Vietnam to Reagan.

568 Thomas Elsaesser zieht aufgrund der zahllosen Verweise, Wiederholungen, Überlagerungen und Variationen in *Bram Stoker's Dracula* auf formalästhetischer sowie inhaltlicher Ebene folgende Schlussfolgerung: „Summa summarum, gebärdet sich der Film wie eine Art Palimpsest von 100 Jahren Filmgeschichte." Durch diese referentielle Überdeterminiertheit des Films sei er auch als eine explizite Reflektion der Filmgeschichte selbst zu verstehen. Thomas Elsaesser: Augenweide am Auge des Maelstroms?, S. 85. Wenn Richard Dyer die vampirischen Figuren des Films als „embodiments of engorgement" bezeichnet, ließe sich der Begriff auch auf das maßlose Referenzverfahren des Films ausweiten, der Zitate aus Filmen, Kunst und Religion „verschlingt". Richard Dyer: Dracula and Desire. Vergleichbare referentielle Verfahren weisen auch beispielsweise *The Haunting* (Jan de Bont, 1999) *Sleepy Hollow* (Tim Burton, 1999) und die *Scream*-Reihe auf.

569 S. dazu Ariane Thomalla: Die Femme fragile. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Vampirs und im Motiv des Hungers nach Blut phantastisch und ästhetisiert paraphrasiert werden.

Vor dem Hintergrund der Fragestellung dieser Arbeit rückt allerdings die Darstellung des Körpers ins Zentrum des Interesses. Der Körper des Vampirs beispielsweise ist im Sinne der Darstellungen des vorangegangenen Kapitels als monströser Körper zu sehen. Im phantastisch Abweichenden seines Körpers stellt sich die von ihm verkörperte Bedrohung in der spektakulären Bildlichkeit des Horrorfilms dar (die Bedrohung des Menschen durch den Vampir, besonders aber des Paares Mina und Jonathan Harker, d.h. der bürgerlichen Lebensführung mit ihren regulierten und rationalisierten Verhaltensweisen), sie ist aber auch Zeichen seiner Bestrafung (aufgrund und infolge der Verfluchung und Lästerung Gottes) und schließlich Folge und Bedingung seiner phantastischen Existenz als untotes, blutsaugendes Mensch-Tier-Wesen.

Neben der Figur des Vampirs werden vor allem die beiden Frauenfiguren sowie das sich entwickelnde Beziehungsgeflecht zwischen ihnen und dem Vampir hervorgehoben. Ihre Körper sind zunächst einmal als „schöne" Körper zu definieren, die zeitgenössischen Schönheitsvorstellungen entsprechen.[570] Dass die Begegnung beider Frauenfiguren mit dem Vampir als Initiationsgeschichte lesbar ist, die zwischen den Topoi Eros und Thanatos oszilliert, ist oben bereits skizziert worden. Im Fall von Lucy führt diese Begegnung zur Entfesslung von offensiver und bedrohlicher Sexualität, zu einer affekt- und triebgesteuerten, unkontrollierbaren Verhaltensweise und schließlich zu ihrem (Un)Tod, einer phantastischen Existenzform also, die weder Leben noch Tod ist und nur durch die Aufnahme einer für den Menschen tabuisierten Substanz, dem menschlichen Blut erhalten werden kann. Erst nach ihrer rituellen zweiten Tötung, die wie ein Exorzismus geschildert wird (mit deutlichem Rekurs auf *The Exorcist*), ist der destabilisierende Effekt ihrer aggressiven Sexualität gebannt, die innerhalb der bestehenden Ordnung

570 Was durch die stark stilisierten und aufwendigen Kostüme der japanischen Designerin Eiko Ishoika noch hervorgehoben wird. Sie haben einen großen Anteil am Schaueffekt des Films und stellen zudem ein großes Kontingent in seiner Vermarktungs- und Werbestrategie dar. Somit lassen sie sich auch als Beispiel dafür anführen, wie sich Film, Design, Mode und Vermarktungsstrategien in der Filmproduktion des postklassischen Hollywood überschneiden. S. Eiko Ishoika u.a.: On Bram Stoker's Dracula. Darüber hinaus lässt sich am Kostümdesign das Referenzverfahren des Films nochmals beispielhaft verdeutlichen: Sie sind als historisierende, nicht aber als „authentisch" historische Kostüme aufzufassen. Vielmehr zitieren, übertreiben, vermischen und verfremden sie Elemente historischer Kostüme verschiedener Epochen oder lassen sie als Assoziation anklingen. Gleichzeitig fungieren sie als kunsthistorische Zitate, wie beispielsweise das den Gemälden Gustav Klimts nachempfundene Goldgewand Draculas oder die orientalisierten Gewänder der drei weiblichen Vampire oder Lucys, die präraffaelitische oder symbolistische Malerei zitieren. Schließlich spiegeln die Kostüme auch den Charakter ihrer Träger und Trägerinnen und das Stadium ihrer Entwicklungen: Die Kostüme Lucys und der Vampire sind opulent und kostbar, konnotieren somit aristokratische Dekadenz und Exzess. Die Kostüme Minas sind – außer in der Sequenz, in der sie sich im Einflussbereich des Vampirs befindet – wesentlich schlichter und verweisen somit auf bürgerliche Herkunft, ökonomisch orientierte Lebensführung und Maßhaltung. In Lucys Brautkleid, das auch ihr Totengewand wird, verknüpfen sich die Topoi Eros und Thanatos.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

eine Bedrohung darstellt. Mit der Fixierung ihres toten und exorzierten, i.e. gereinigten Körpers wird die soziale Ordnung restituiert und bestätigt. Lucys Körper ist ständigen Verwandlungen unterworfen: Zunächst wird er als „schöner Körper" eingeführt, dann wird er zum kranken Körper, im (Un)Tod zur „schöne Leiche" und schließlich zeigt er sich als zerstückelter Körper – die vampirische Physis widersetzt sich eindeutigen Festschreibungen. Die fortschreitende Verwandlung wird dabei gerade in der zunehmend spektakulären Inszenierung von Körperlichkeit deutlich: Sukzessiver Verlust eines kontrollierten physischen Gebarens, somnambule, tranceartige oder übererregte Zustände, heftige spasmische Attacken. Lucys Körper wiegt sich, windet sich, krümmt sich und wälzt sich in steigendem Maße unkontrolliert bis zur Raserei. Im Zustand der vampirischen Befallenheit verliert sie zudem zusammen mit ihrer Fähigkeit zur Affekt- und Triebkontrolle zunehmend ihre Sprache, ihre Anfälle werden begleitet von Geschrei und Keuchen, Röcheln und Fauchen. Die Mutation in eine vernunftlose und bedrohliche Kreatur vollzieht sich, indem Lucy ganz und gar Körper wird.[571]

V.2. Vampirismus als Krankheit

Unterzieht man Lucys Verwandlung in ein vampirisches Wesen allerdings einer weiteren Betrachtung, fällt rasch auf, dass die Transformation in einen Vampir nicht nur deshalb bedrohlich ist, weil das vampirische Wesen monströs und grenzüberschreitend ist – also das System bürgerlicher Normen und Verhaltensweisen negiert. Bedrohlich ist der vampirische Zustand auch und besonders, da er sich als eine unbekannte Krankheit zeigt, deren zahlreiche Symptome den Körper der Befallenen markieren: Blässe, Anämie, unerklärliche Verletzungen, Atembeschwerden, Husten, fiebrige Zustände. Der Körper ist verwundet, geschwächt, nicht mehr intakt. Lucys Vampirwerdung wird (auch) als Krankheitsfall beschrieben.

Die Schilderung von Vampirismus als Krankheit hat Vorbilder in populären, abergläubischen und literarischen Diskursen des 19. Jahrhunderts. Es lässt sich sogar ein „epidemiologisches Tableau" des Vampirismus und seiner Ansteckungszeichen aufzeichnen:

„Wundmale, zwei nadel- oder pfriemartige Einstichlöcher, zwei Zoll von einander entfernt, justiert an stets derselben Stelle der Brust, des Nackens, der Kehle oder der Lippen, weißgerändert zum Teil und etwas ausgefranst, aseptisch und ohne Auftreten von Entzündungen, niemals eitrig, auch wenn sie zur Größe von Rattenbissen anschwellen und sich mit Talkumpuder nicht mehr verhehlen lassen; weiters bläuli-

571 Vor dem Hintergrund der im Kapitel IV erläuterten Differenzsetzung von Mensch und Tier/Kreatur erhält Lucys Körper im Verlauf ihrer Vampirwerdung somit auch monströse Züge, da ihre Artikulationsform (Gurren, Fauchen, Knurren), ihre triebgesteuerte und ungezügelte Verhaltensweise und ihre steigende Gier nach Nahrung (Blut) Eigenschaften darstellen, die auf die kulturelle Vorstellung und Wahrnehmung des Tierischen zu beziehen sind.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

che Druckspuren in Lippengröße, von denen Strömungssensationen aller Art und ein stetes Würgegefühl ihren Ausgang nehmen […].“[572]

Infolge der mysteriösen Infektion, die zunächst unerkannt bleibt, treten außer den Bissnarben zunächst unspezifische Symptome auf: Die „Patientin“ ist bleich und leidet an fiebriger Schwäche, nervöser Unruhe und Atemnot. Besonders beunruhigend werden die Symptome aber dadurch, dass sie sich nicht klassifizieren lassen, da sie kein bekanntes Krankheitsbild ergeben. So telegraphiert der Arzt an Professor Van Helsing: „[…] disease of the blood unknown to all medical theory […]“, und nach dessen Eintreffen resümiert er: „She has all the usual aenemic signs. Her blood analysis are normal, and yet is it not. She manifests continuous blood loss. I can’t trace the cause.“ Van Helsing selbst spricht von „obscure diseases“.

Während der Film die Krankheit zunächst als eine nicht klassifizierte, also als eine mysteriöse auftreten lässt, bedient er sich gleichzeitig jedoch durchaus bekannter Krankheitsbilder. Lucys Krankheit stellt sich als ein Konglomerat disparater kultureller Krankheitsvorstellungen dar; sie hat also eine „monströse“ Krankheit in dem Sinn, dass diese Klassifikationssysteme übergreift: In der Darstellung ihrer Vampirwerdung lassen sich die Symptome, das Krankheitsbild und die Infektionswege der Lungentuberkulose, der Syphilis und des erworbenen Immunmangelsyndroms (Aids) entziffern, gleichzeitig rekurriert der Film auf die Bildlichkeit sowie auf die zahlreichen Diskurse, die diese Krankheiten hervorbringen und von denen sie wiederum erzeugt werden. Und schließlich ist auch der Film selbst mit Diskursen und Metaphern von Krankheit durchsetzt.

Im Folgenden sollen die Diskurse der genannten Krankheiten in Umrissen dargestellt sowie gleichzeitig aufgezeigt werden, inwiefern sie von diesem Film aufgegriffen und eingesetzt werden, um eine eigentlich phantastische, körperliche Transformation – die in einen Vampir – zu beschreiben. Der Film *Bram Stoker’s Dracula* wird dabei als Ausgangspunkt dieser Überlegungen besonders ausführlich behandelt werden. Es wird sich aber an weiteren Filmbeispielen zeigen lassen, dass und wie der neuere Horrorfilm den bedrohten und von phantastischen Zuständen und Mächten befallenen Körper vielfach als *kranken Körper* zeichnet.

Zuvor seien jedoch einige grundlegende, methodologische Überlegungen zum Themenkomplex Krankheit vorangestellt, die die Untersuchung von Krankheitsdiskursen und Krankheitsbildern im neueren Horrorfilm anleiten sollen.

V.3. Zum Begriff der Krankheit

Zunächst ist herauszustellen, dass Krankheit im Folgenden nicht als eine rein biologische oder organische Erscheinung aufgefasst wird. Der Fragestellung, inwiefern der Horrorfilm Krankheitsbilder oder eine Ikonographie von Krankheit verwendet, um phantastische Zustände und Transformationen zu beschreiben und Schrecken und Ekel zu generieren, orientiert sich nicht an

572 Klaus Hamberger: Über Vampirismus. Krankengeschichte und Deutungsmuster, S. 32.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

einem medizinischen Materialismus. Es wird also nicht davon auszugehen sein, dass der Horrorfilm „reale“, i. e. durch die Medizin objektivierte Krankheitsbilder aufgreift und für seine ästhetischen und narrativen Intentionen transformiert, variiert oder gar „verfälscht“. Vielmehr rekurriert der Horrorfilm auf Diskurse und kulturelle Vorstellungen von Krankheiten, in denen medizinische, populäre und politische Auffassungen von Krankheit zusammenfließen und schreibt diese weiter fort. Zudem ist auch die Analyse der ästhetischen Produktion von Krankheitsbildern in Kunst, Literatur und Film ebenso wie die sozial- und medizinhistorische Perspektive in die Diskussion eines bestimmten Krankheitsbildes zu integrieren.

So ist Krankheit, wie jeder andere physische Zustand, ein kulturelles Phänomen (und keine Naturerscheinung), das nicht auf einen biologischen oder organischen Zustand begrenzt werden kann, der von der Medizin adäquat und objektiv erfasst wird. Der körperliche Zustand des Krankseins ereignet sich innerhalb eines gegebenen sozialen und historischen Kontextes, der die Vorstellung von der Krankheit hervorbringt, sie in Bedeutungen, Bewertungen und Bilder fasst. Turner hebt gerade diesen semantischen Aspekt der Krankheit hervor, indem er schreibt: „Disease is thus a system of signs which can be read and translated in a variety of ways”.[573]

Somit ist jede Krankheit ein kulturell und historisch entstandener Komplex von Bedeutungen, der die Wahrnehmung ihres Verlaufs, ihrer Ursachen und ihrer Opfer, der Kranken, bedingt.

„Der Krankheitsbegriff gehört natürlich in die allgemeine Krankheitslehre. Diese hat in der Geschichte der Medizin viele Wandlungen durchgemacht. Damit mußte sich auch der Krankheitsbegriff wandeln, denn er ist stets in *das jeweilige Denken eingebettet*.“[574]

Krankheiten sind als Phänomene aufzufassen, die sich in verschiedenen Bereichen ereignen, sie werden als biologisches Phänomen, als individuelles und existentielles Ereignis, in der sozialen Reaktion und kulturellen Rezeption und schließlich in der moralischen Auseinandersetzung sichtbar. Eine umfassende Lektüre muss also die Analyse der Krankheit auch und gerade in einer historischen und kulturellen Perspektive vollziehen. Über die Krankheit als soziale und kulturelle Konzeption schreibt Allan M. Brandt:

„Throughout human history, epidemic disease has constituted a natural experiment in how societies respond to disability, dependence, fear, and death. In this sense, the manner in which a society responds reveals its most fundamental cultural, social, and moral values. Disease is not merely a biological phenomenon; it is shaped by powerful behavioural, social, and political forces. Social values affect both the way we come to see and understand a particular disease and the interventions we undertake.“ [575]

573 Bryan S. Turner: The Body and Society, S. 200.

574 Karl E. Rothenschuh: Der Krankheitsbegriff, S. 398 (Hervorhebung des Autors).

575 Allan M. Brandt: Aids and Metaphor. Toward the Social Meaning of Epidemic Disease. S. 92.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dass die epistemologischen Prämissen der Auffassung von Krankheit als historisch relativ angesehen werden müssen, sei also als Grundlage der Diskussion über Krankheitsbilder vorausgesetzt.

Vor dem Hintergrund dieser methodologischen Voraussetzung wird die Auffassung, dass Krankheit eine Metapher darstelle, die ein System von kultureller Furcht, Ablehnung, Bewertung und Schuldzuweisung paraphrasiere, verständlich. So schreibt Susan Sontag, die Frage nach der Bedeutung von Krankheit müsse „nicht die physische Krankheit als solche, sondern die Verwendung der Krankheit als Bild oder Metapher“[576] aufgreifen. Sie analysiert die literarischen, aber auch öffentlichen und medizinischen Diskurse über Krankheit (am Beispiel von Lungentuberkulose und Krebs), um die Metaphern herauszustellen, die diese Diskurse überlagern. Da die Metaphern, mit denen Krankheiten umschrieben, vorgestellt und aufgefasst werden, meist negative Konnotationen wie Schuld, Verunreinigung, Bedrohung und Widerwärtigkeit implizieren, führen sie häufig zur Stigmatisierung und Isolation von Kranken.[577] Doch auch die ästhetische Überhöhung und Romantisierung einer Krankheit und ihrer Opfer, beispielsweise der Lungentuberkulose, kann als ihre Metapher fungieren.

Die Krankheit als gesellschaftliches, historisches und kulturelles Ereignis kann gewiss als auch physischer Zustand nicht geleugnet werden. Dieser ist aber nicht als ein ahistorisches biologisches Erscheinungsbild aufzufassen, dessen Symptomatik und Verlauf invariant sind, sondern als von historischer und kultureller Wahrnehmung bedingt.

„Überall und zu jeder Zeit gibt es das Individuum, das krank ist, aber es ist krank in den Augen seiner Gesellschaft, in Abhängigkeit von ihr und gemäß seiner Bedingungen.“[578]

Als eine Konstante in der Auffassung von Krankheit kann jedoch gelten, dass sie meist vom Kranken selbst und von der Gesellschaft in Bezug auf den *Körper* wahrgenommen und interpretiert wird. Der Körper ist der Sitz von Krankheit und Schmerz, unabhängig von der jeweils gegebenen Vorstellung von Infektion, Übertragung und Definition der Krankheit selbst. Der historisch und kulturell diversifizierte Blick auf den kranken Körper versucht die Entäußerungen des Körpers zu sammeln, zu selektieren, zu gliedern und in begreifbare Zeichensysteme umzuwandeln. Somit ist die „Interpretation des kranken Körpers immer eine Konstruktion: die des Körpers selbst und seiner Beziehung zur Krankheit.“[579] Die Beschreibung der mitunter radikalen und umfassenden Veränderungen des Körpers infolge einer Krankheit ist dann auch eines der konstantesten Elemente im medizinischen wie auch ästhetischen Diskurs. So werden zahlreiche Krankheiten, wie die Pest, die Syphilis, die Pocken und die Lepra, als besonders dramatisch oder abstoßend wahrgenommen, da sie den Körper radikal verändern. Zudem werden einige der

576 Susan Sontag: Krankheit als Metapher, S. 5. Eine Untersuchung der bildlichen Darstellungen von Krankheit im 19. und 20. Jahrhundert leistet Sander L. Gilman: Health and Illness. Images of Difference.

577 Rudolf Käser: Krankheiten als Metaphern, S. 325f.

578 Claudine Herzlich u. a: Kranke gestern, Kranke heute. Die Gesellschaft und ihr Leiden, S. 9.

579 Ebd., S. 93.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sichtbaren Zeichen von Krankheit, wie beispielsweise aus dem Körper austretende Sekrete und Substanzen, als besonders abstoßend gewertet, da sie – außer während der Erkrankung, also dem Zustand der Abweichung – im Innern des Körpers verborgen und dem Blick entzogen sind. Das Hervortreten dieser Substanzen zeigt eine pathologische Veränderung, eine Krisis des Körpers an. Gleichzeitig ist es eben gerade die Transformation, der der erkrankte Körper unterworfen ist, die diese Substanzen sichtbar macht. Ebenso erscheinen die Geschwulste und Schwellungen, Pusteln und Papeln, Verkümmerungen und Verstümmelungen, die infolge zahlreicher Krankheiten auftreten, als krisenhaft und abstoßend, da sie den Körper und das von ihm bestehende Normbild stark verformen und verfremden.

„[…] das Grauenhafte, das durch die Krankheit äußerlich sichtbar wird, ist also das, was aus dem Körper nach außen dringt. Dieser Körper […] umschließt ein unsichtbares und geheimnisvolles Ganzes, in dem sich die Krankheit in einem unbeschreibbaren Verbrennungsprozess entwickelt, um nicht nur in Form von Flecken, Beulen und Geschwüren zutage zu treten, sondern auch durch seröse Flüssigkeiten Blut und Eiter, oder selbst durch verschiedene Gerüche und Ausdünstungen.“[580]

Der Ekel und die Furcht vor den inneren Substanzen des Körpers sind allerdings auch im Zusammenhang mit der Auffassung vom Körper als einem von einer Hülle umschlossenen und verborgenen Raum zu sehen, der durch die Krankheit aufgebrochen und entleert wird. Auf diese Körperkonzeption wird noch gesondert einzugehen sein.

Die Konzeptionen von Krankheit zeigen sich, entsprechend der Formenmannigfaltigkeit der sie bedingenden Medizinkonzepte, also historisch und kulturell diversifiziert. Im Folgenden soll eine knappe Skizze der in weiten Teilen vorherrschenden, zeitgenössischen Krankheitsauffassung, die bereits im 19. Jahrhundert entsteht, geleistet werden, da sie für die gegenwärtig zirkulierenden Krankheitsmetaphern als bestimmend angesehen werden muss, auf die der Horrorfilm, wenn auch modifizierend und variierend, zurückgreift.

Als das charakteristischste Merkmal der Medizin des 19. und des 20. Jahrhunderts lässt sich die Prägung durch Naturwissenschaft und Technik kennzeichnen. In der Mitte des 19. Jahrhunderts etabliert sich das naturwissenschaftlich-technische Modell in der Medizin, es dominiert seitdem die theoretischen wie auch praktischen Verfahren zur Erfassung von Organismus und Krankheit. Die naturwissenschaftlichen Denkmodelle werden nun auf medizinische Spezialgebiete angewandt. Als exemplarisch für diesen Typus der Medizin ist die Entwicklung der Bakteriologie anzusehen, die als das für die Medizin folgenreichste und bedeutsamste Dispositiv des 19. Jahrhunderts angesehen wird und die die naturwissenschaftlichen Methoden in der Medizin entgültig etabliert.[581] Die Prämissen der naturwissenschaftlichen Denk- und Arbeitsweise der modernen Medizin lassen sich knapp anhand der fol-

580 Ebd., S. 101. Die Autorinnen heben weiterhin hervor, dass bis ins 19. Jahrhundert die Beschreibung innerer Krankheiten in den Begriffen von Fäulnis und Verwesung ausgedrückt wird, dass der kranke Körper vornehmlich als schwitzender, stinkender, verwesender Körper wahrgenommen wird, der Sekrete absondert und dessen Organe versagen.

581 Erwin H. Ackerknecht: Geschichte der Medizin.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

genden Grundsätze darstellen, die auch die Konzeption von Krankheit nachhaltig prägen.[582] Da wäre zunächst die zentrale und folgenreichste Auffassung zu nennen, Krankheit stelle eine Abweichung von der Norm biologischer, gesetzmäßiger Prozesse dar. Diese als physikalisch und chemisch aufgefassten Prozesse stellen in ihrer Gesamtheit, angeordnet in organisierten, komplexen Strukturen, die Lebensvorgänge dar. Die Lebensvorgänge lassen sich, zur gezielten Einflussnahme oder zum Zweck des besseren Verständnisses, zwar in einzelne, morphologische und physiologische Elemente zergliedern, zwischen ihnen besteht allerdings ein streng gesetzmäßiger, determinierter und kausaler Zusammenhang. Die Krankheit wird als Störung der Lebensprozesse aufgefasst, wobei auch diese Prozessstörungen auf naturgesetzlich determinierten Zusammenhängen beruhen. Sie bilden die Ursache für das Auftreten der pathologischen Symptome, die sich wiederum mit adäquaten Hilfsmitteln messen, nachweisen und objektivieren lassen.[583] Der quantifizierende und objektivierende Nachweis von Störungsprozessen gründet als Verfahren also auf der Prämisse, dass die Abweichung als ein pathologischer Zustand oder Prozess zu sehen ist. Der Auffassung von einem gesunden Organismus als (biologischer) Norm und von dem kranken Organismus als der Abweichung von dieser Norm unterliegen alle zeitgenössischen Konzepte von Krankheit.

„Hingegen orientiert sich die Medizin des 19. Jahrhunderts mehr an der *Normalität* als an der Gesundheit. Sie bildet ihre Begriffe und verordnet ihre Eingriffe unter Bezugnahme auf bestimmte organische Funktionen oder Strukturen. […] Zweifellos haben die Wissenschaften vom Menschen Begriffe, die von Biologen gebildet worden waren, übernommen oder zumindest metaphorisch verwendet. Aber ihr Gegenstand – der Mensch mit seinen individuellen und kollektiven Verhaltensweisen und Realisationen – wurde in einem Feld konstituiert, *das vom Gegensatz zwischen dem Normalen und dem Pathologischen bestimmt ist.* Daher der einzigartige Charakter der Wissenschaften vom Menschen: es ist unmöglich, sie von der Negativität, in der sie entstanden sind, abzulösen; andererseits sind sie an die Positivität gebunden, die sie stillschweigend als Norm voraussetzen.“[584]

Es zeigt sich hier also, dass die Differenzsetzung von Normalität und (pathologischer) Anomalie den antagonistisch aufgefassten Bedeutungskomplexen gesund und krank zugrunde liegt. In diese Differenzsetzung fließt auch das Beziehungsverhältnis von Norm und Abweichung mit ein, wie es bereits im Hinblick auf den monströsen Körper diskutiert wurde: Der gesunde Körper ist einerseits der *normale Körper*, gleichzeitig stellt er die medizinische Norm dar, in Bezug zu der Abweichung erst bestimmt werden kann.

Die gegensätzlichen Begriffe Gesundheit und Krankheit bedingen einander und sind somit als reziprok aufzufassen. Die Konzeption des kranken Körpers konstituiert sich in Abgrenzung zum gesunden Körper, der selbst wiederum nur als Gegensatz des anderen, eben des kranken, sichtbar werden

582 Elliot G. Mishler: Social Contexts of Health, Illness, and Patient Care.
583 Karl Ed. Rothschuh: Konzepte der Medizin in Vergangenheit und Gegenwart, S. 417ff.
584 Michel Foucault: Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks, S. 53 (Hervorhebung C.S.).

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

kann. In beiden Fällen, in der Unterscheidung des Monströsen vom „Normalen“ wie auch vom Kranken und Gesunden ist zudem zu beobachten, dass die Differenzsetzungen über körperliche Merkmale erfolgen, d.h. die Abweichung wie auch die Anomalie wird vom Körper abgelesen, von seiner Erscheinung, seinen Funktionen, den sich an und in ihm manifestierenden Prozessen. Und in beiden Fällen, im Fall des monströsen wie auch im Fall des kranken Körpers, differiert der Körper von der kulturell vorgestellten Normgestalt. Der kranke Körper ist verfärbt, verformt, sondert Sekrete ab oder unterliegt wie im Fall der Lepra oder der Syphilis tiefgreifenden Verstümmelungen und Mutationen. Zudem verlaufen seine Lebensprozesse und Funktionen nicht normgemäß.

Die Verfahren, die Krankheit und Gesundheit als antagonistisch differenzieren und gegenüberstellen, sind nach Rudolf Käser ein konstitutives Merkmal der Kultur überhaupt. So schreibt er, dass das Bestreben, Krankes und Gesundes zu unterscheiden und abzugrenzen, Bestandteil der kulturellen Praxis menschlicher Gesellschaften sei; die Unterscheidung fungiere als Ordnungsparameter, der die soziale, psychische und physische Bedrohung durch die Phänomene Krankheit und Seuche durch typisierende Fixierung banne.[585] Die Differenzsetzung von gesund und krank erlaubt es also, die vielgestaltigen und häufig erschreckenden Erscheinungsbilder und Phänomene des Pathologischen in eine bipolare Ordnung (gesund – krank) zurückzuführen.

Als weiteres entscheidendes Merkmal der medizinischen Auffassung des 19. und 20. Jahrhunderts ist aufzuführen, dass jegliche Beobachtung und Beschreibung von Krankheit auf eine Klassifikation der beobachteten Erscheinungen in spezifische Krankheitsbilder abzielt. Diese Beobachtung und Beschreibung von Krankheiten verläuft in bestimmten Stadien, die als das Schema der medizinischen Klassifikation von Krankheit anzusehen sind. Der Klassifikationsprozess umfasst in einem ersten Schritt die Taxonomie von distinkten Symptomen, dann die Zusammenfügung dieser Symptome in Syndrome und mündet schließlich in der Konstruktion einer spezifischen Krankheit mit ebenso spezifischer Pathogenese und Pathologie.[586] Diese systematische Klassifikation von Krankheitserscheinungen ist als die Grundlage der Diagnose, der therapeutischen Maßnahmen und der Prognosenstellung anzusehen. Die Adäquatheit dieser sukzessiv fortschreitenden Beschreibung und Fixierung von Krankheit gilt als Maßstab für die „Fortschrittlichkeit“ des medizinischen Verständnisses von Krankheit in einem gegebenen kulturellen Umfeld. Das naturwissenschaftliche Verständnis (mit der chemischen und physikalischen Perspektive) von den Prozessen und Veränderungen, die Krankheit im Organismus auslöst, gilt derzeit als das präziseste und effizienteste und daher auch als das fortschrittlichste Klassifikationssystem. So wird verständlich, dass gerade die unberechenbaren und unbekannten Krankheiten als die gefährlichsten und beunruhigendsten gelten, einerseits sicherlich weil solche Krankheiten mit hoher Letalität verbunden sind, zum andern aber auch weil sie sich in das Klassifikationssystem nicht integrieren lassen, weil sie nicht als regelhafte, kausal begründbare Krankheitserscheinungen erfasst werden können. Folgerichtig evoziert der Horrorfilm (wie auch der Science-

585 Rudolf Käser: Metaphern der Krankheit, S. 323.

586 Elliot G. Mishler: Social Contexts of Health, Illness, and Patient Care, S. 6ff. Der Autor bezeichnet dieses Schema der fortschreitenden Klassifikation auch als das „Dogma der spezifischen Ätiologie”.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Fiction) besonders häufig das Schreckenszenario der plötzlich ausbrechenden, *unbekannten*, mysteriösen und daher um so bedrohlicheren Krankheit.[587]

Die Problematik einer ausschließlich naturwissenschaftlichen Auffassung von Medizin liegt allerdings darin, dass sie die Diversifikation kultureller Wahrnehmungen nicht berücksichtigt. Jede Kultur kann bestimmte pathologische Symptome beobachten und erfassen, wird sie jedoch unterschiedlich wahrnehmen, interpretieren und festschreiben. Ob ein Symptom überhaupt als pathologisch beurteilt wird oder eben nicht, wird somit auch von den kulturellen Umfeldern bestimmt. Die naturwissenschaftlich begründete Auffassung von Medizin sieht die Krankheitsbilder und -prozesse jedoch als kulturell oder historisch invariant an. Einmal klassifizierte Krankheiten gelten als regelhaft und determiniert[588].

„Whether or not a particular behaviour or experience is viewed by members of a society as a sign or symptom of illness depends on cultural values, social norms, and culturally shared rules of interpretation."[589]

Die Grundsätze der modernen, naturwissenschaftlich fundierten Medizin sind damit gewiss nicht erschöpfend dargestellt, einige wesentliche Merkmale aber beispielhaft herausgestellt.

V.3.1. Repräsentationen von Krankheit im postklassischen Horrorfilm

Das dargestellte, naturwissenschaftlich begründete Verständnis von Medizin prägt nun nicht nur die Medizin selbst, sondern auch den öffentlichen Diskurs über sowie die kulturelle Vorstellung von ihr; entsprechend auch die Vorstellungen von Krankheit. Dass die moderne Medizin im kulturellen Diskurs häufig in negativen, angsterregenden und technophoben Metaphern wahrgenommen und paraphrasiert wird, weist darauf hin, dass auch eine technisierte und verwissenschaftlichte Medizin, die die Kriterien der Leistungsfähigkeit und Zuverlässigkeit erfüllt, Ängste erzeugt.

„Modern medicine, its methods of quantification and treatment, its technology and power stands at once as that which improves or prolongs our (physical) existence, and the constant signifier of its limitations, a condition which allows it to slide rapidly from reassurance to disturbance in imagery."[590]

Dass es gerade der Horrorfilm ist, der in Bezug auf Krankheit bestehende kulturelle Ängste in verstörende Bilder kleidet, ist naheliegend. Wie im Kapitel III gezeigt werden konnte, hat sich gerade dieses Genre die Szenarien der

587 *Crazies* (George A. Romero, 1973) oder beispielsweise *Outbreak* (Wolfgang Petersen, 1995), die beide die gleiche Thematik variieren: Aufgrund einer Unvorsichtigkeit in der Handhabung mit bakteriologischen (Kampf)Stoffen bricht eine unbekannte, unkontrollierbare Seuche aus.

588 Elliot G. Mishler: Social Contexts of Health, Illness, and Patient Care, S. 9f.

589 Ebd., S. 141.

590 Pete Boss: Vile Bodies and Bad Medicine, S.19.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

physischen Zerstörung und Vernichtung zum zentralen Thema gewählt. Andererseits erhebt es wie kaum ein anderes gerade den Körper zum Ort des Schreckens. Unter den Darstellungen von blutigem Leid, körperlicher Verstümmelung und qualvollem Tod, die der Horrorfilm zeigt, finden sich viele, die Krankheitsmetaphern im oben dargelegten Sinn aufgreifen – als Metaphern von Widerwärtigkeit, Ekelhaftigkeit und Verseuchung. Auch hier sind Skandal und Schrecken in der Abweichung begründet, die sich im kranken Körper manifestiert: Er genügt der kulturellen Norm von Gesundheit, Funktionsfähigkeit, Intaktheit usf. nicht mehr.

Aber auch die moderne Medizin selbst, als Institution und als Praxis, erscheint als Schreckensbild im Horrorfilm: Als ein technologisch, anonym bürokratisch und hierarchisch agierendes System gerät sie zu einem alptraumhaften Phantasma der physischen Ausgeliefertheit an eine übermächtige Technologie. Dass sich in diesen Bildern häufig eine technophobe Tendenz, zumindest aber Skepsis gegenüber der wissenschaftlich operierenden Medizin, offenbart, rückt den Horrorfilm dabei in die Nähe des Science-Fiction, dessen zentrale und genrespezifische Topik sich aus Elementen der Technikfaszination, aber auch der pessimistischen Technikfurcht zusammensetzt.

„Despite the immaculate order of the hospital, its brilliance and asepticism, the banishing of the signifiers of death and decay, it remains a sanctuary of contemporary horror. “[591]

In *The Exorcist* (William Friedkin, 1973) wird die Klinik als ein solcher Ort modernen Schreckens präsentiert. Die weibliche Hauptfigur des Films, die 13-jährige Reagan, leidet an zunächst unspezifischen und daher besonders beängstigenden Symptomen, die sich auf kein bekanntes Krankheitsbild zurückführen lassen. Die Suche nach der Ursache ihrer vehementen physischen und auch psychischen Veränderung stellt in der ersten Hälfte des Films den zentralen Anteil an der Narration und perpetuiert zunächst das Bild einer ebenso kompetenten wie übermächtigen, wissenschaftlich-technischen Medizin als dem dominierenden Erklärungsmodell für körperliche Krisen und Veränderungen. Die an der Protagonistin durchgeführten medizinischen Untersuchungen werden in mehreren Sequenzen aufwendig und detailliert inszeniert. Lange und nahe Einstellungen zeigen die Vorbereitungen und Durchführungen der Untersuchung, die verwendeten Instrumente und medizinischen Apparaturen in nahezu dokumentarisch sachlichen Bildern von kühler Farbigkeit.[592] Die Verletzbarkeit des Körpers und sein Ausgeliefertsein an eine übermächtig und unmenschlich erscheinende, institutionalisierte

591 Ebd., S. 20.

592 Ein viel verwendetes ästhetisches Stereotyp im Film: Institutionalisierte Orte wie militärische Hauptquartiere, Labore, Banken und eben Kliniken werden im Film häufig als „kalte“ und hochtechnisierte Architektur inszeniert, dies umfasst Ausstattung und Ausleuchtung gleichermaßen. Sogar der Arzt als Vertreter der medizinischen Institution erscheint in *The Exorcist* „entmenschlicht“: In der Einstellung, die der Untersuchungs-Sequenz folgt, spiegelt sich die Lichtwand mit den Röntgenbildern in den Brillengläsern des Arztes, wobei die Aufnahmen des Schädels seine Augen verdecken und ersetzen. Er verfügt in dieser Einstellung tatsächlich über den ausschließlich „ärztlichen Blick“ (Foucault).

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Medizin wird durch die Inszenierung eines Kontrastes sinnfällig: der fragile und blasse Körper der jugendlichen, offensichtlich verängstigten und leidenden Patientin im Gegensatz zur furchteinflößenden, da schmerzerzeugenden und zudem unheimlich belebt erscheinenden, medizinischen Apparatur.[593] Der Schrecken wird zudem dadurch gesteigert, dass die Untersuchungen zunächst ergebnislos bleiben – die Krankheit lässt sich erst einmal nicht bestimmen – und somit eine ganze Serie verschiedener, ähnlich furchterregender Untersuchungen eingeleitet werden muss. Sukzessiv wird auf diese Weise allerdings die Erklärungskompetenz der wissenschaftlichen Medizin demontiert, zumindest aber ihr im Film zunächst behaupteter und machtvoll demonstrierter Anspruch darauf in Frage gestellt. Wenn schließlich schrittweise die Rätselkonstruktion um die Krankheit aufgelöst und zunehmend offensichtlich wird, dass nur Religion und Kirche in diesem Fall „heilen" können, rekonstruiert der Film dabei gleichzeitig den altbekannten, antagonistisch formulierten Gegensatz von rationalistischem und metaphysisch religiösem Weltbild, der sich im Zuge der Neuzeit ausbildet und bereits in der Schwarzen Romantik als zentraler Konflikt eingeführt wird und der auch im neuen oder postklassischen Horrorfilm virulent ist.[594]

Viele der frühen Filme von David Cronenberg, wie *Shivers* (1975), *Rabid* (1976), *The Brood* (1979) oder *Scanners* (1980), sind durchsetzt mit Krankheitsmetaphern. In *Rabid* entwickelt sich aufgrund einer experimentellen Gewebetransplantation eine Form von phantastischer, vampirischer Tollwut, in *The Brood* zeigt sich eine Art von Krebs, in dessen wuchernden Geschwulsten mutierte und gefährliche Lebewesen ausgebrütet werden, in *Scanners* leiden die Patienten unter einer übermenschlichen Fähigkeit, die als Nebenwirkung eines Medikaments auftritt, das während der Schwangerschaft eingenommen wurde. Immer steht dabei der kranke Körper im Zentrum der Schilderung, gezeigt werden die qualvollen und bedrohlichen Deformationen, Abnormalitäten und Mutationen, die sich infolge der phantastischen Krankheiten ausbilden und die den Körper radikal verändern. Ebenso zentral für die Filme Cronenbergs ist die Darstellung von medizinischen Untersuchungen, Verfahren und Institutionen, die meist ebenso furchterregend sind wie die Krankheiten selbst und diese häufig überhaupt erst produzieren: durch medikamentöse Fehlbehandlung, Experimente, Transplantationen. Die Fokussierung auf Krankheiten gibt zugleich das narrative Verfahren der Filme vor, die auch als detaillierte und analytische Dokumentationen von physischen Transformationen, Mutationen und Verletzungen aufgefasst werden können.

593 Nicht nur, dass die Apparate sich bewegen, kreisen und den Körper umdrehen, sie geben auch eine Vielzahl schwer erträglicher Geräusche von sich. Wie im Fall von *Bram Stoker's Dracula* hat in *The Exorcist* die differenziert ausgearbeitete und effektvoll ausgesteuerte Tonspur einen großen Anteil an der Erzeugung von erschreckenden Effekten.

594 Die Filmrezension bemerkt dazu, dass der Film den Gegensatz von Medizin und Psychiatrie auf der einen Seite und Religion auf der anderen dramatisch zuspitze. Das medizinische Szenario wird eloquent kommentiert: „Der Film führt chirurgische Untersuchungen vor, die dem Zuschauer den Magen hochpressen. […] Vermutlich erklären die Szenen im Operationssaal, warum gelegentlich Zuschauer den Kino-Saal vorzeitig verlassen" Filmdienst Nr. 20, 27. Jahrgang, 1974.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

„[…], dans la mesure où sa forme narrative est moins celle d' une fable que d'un constat médical qui enregistre, parfois sur un mode documentaire-réaliste, les progrès d'une maladie. La réalité sociale, même esquissée, y est toujours réaliste (voir hyper-réaliste) et les „monstres" ne surgissent jamais par „magie"; au contraire, ce sont toujours des individus socialement et historiquement définis, qui par l'effet d'un traumatisme, d'une manipulation médicale, ou d'une expérience scientifique qu'ils tentent sur eux-mêmes, se retrouvent altérés, métamorphosés, mortellement atteints par une mutation organique."[595]

In diesen Filmen wird der Schrecken in Kliniken und Laboren erzeugt, die als machtvoll agierende, kalte und sterile Institutionen repräsentiert werden.[596] Genau dort werden die körperlichen Mutationen produziert, die die Filme Cronenbergs detailliert und in radikaler Ästhetik schildern. Sie sind somit in mehr als einer Hinsicht Beispiele für eine moderne Ästhetik des Horrors: einmal weil sie auf das Inventarium des Gothic verzichten und den Schrecken in einer zeitgenössischen Thematik (Manipulation, Mutation und Behandlung des Körpers) und an einem zeitgenössischen Ort (Labore, Kliniken, Praxen) suchen, zum anderen weil sie das Szenario des körperlichen Schreckens mit einem nahezu dokumentarischen, einem chirurgischen Blick entwerfen, der zum Bestandteil einer spezifischen Ästhetik wird.

„C'est précisément pour rompre avec cette tradition [le fantastique comme genre] que Cronenberg a consciemment décidé d'explorer ce domaine (qu'il a, en partie, inventé, et où l'horreur est à la fois intérieure, viscérale en ce sens qu'elle joue sur la répugnance, et médicale) un peu à la manière d'un voyageur lettré du XVIII siècle, avec l'œil expérimental et encyclopédiste du touche-à-tout."[597]

Auch *Dead Ringers* (David Cronenberg, 1988) ist von medizinischen Diskursen durchsetzt, die der Film zumindest streckenweise zu einem modernen Schreckensszenario stilisiert. Auch wenn die zentrale Thematik des Filmes die der unzertrennlichen Zwillingsbrüder ist und *Dead Ringers* in der Darstellung physischen Horrors sehr zurückhaltend agiert, bildet doch gerade der medizinische Kontext den Ausgangspunkt für Schrecken und Katastrophe. Die Protagonisten des Films, die Zwillingsbrüder Beverly und Elliot Mantle, betreiben als Gynäkologen eine renommierte Praxis. Durch diese narrative Voraussetzung werden Handlung und die gesamte *mise en scène* in einen medizinischen Kontext eingebettet. Die Erkundung des weiblichen Leibes durch den „ärztlichen", männlichen Blick wird bereits im Vorspann des Filmes als Thema eingeführt, der historische medizinische Illustrationen des weiblichen Unterleibs und ebenso historisches chirurgisches Besteck ausstellt. In der ersten Sequenz des Films werden die Zwillingsbrüder als Kinder bei der Untersuchung einer anatomischen Glaspuppe, die den weiblichen

595 Serge Grünberg: David Cronenberg, S. 28.

596 So werden in *Rabids* die von der Tollwutseuche Befallenen von Polizeikommandos erschossen, um die rasende Ausbreitung der Seuche einzudämmen. Die Vision einer Gesellschaft, die zu ihrem Schutz eine systematische Tötungsmaschinerie erzeugt und einsetzt, ist dabei ebenso beklemmend wie die der bedrohlichen Seuche.

597 Serge Grünberg: David Cronenberg, S. 32.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Körper darstellt, gezeigt. Der Wunsch nach Erforschung und Durchdringung der weiblichen Anatomie wird somit als lebensbestimmend in der Biographie der Zwillinge eingeführt. Die Figur der Schauspielerin Claire Niveau stellt einen Fluchtpunkt dar, an dem sich der wissenschaftliche und durchdringende Blick der Brüder auf die weiblichen Sexual- und Fortpflanzungsorgane mit erotischer Faszination überlagert. Claire Niveau ist aufgrund einer seltenen Fehlbildung des Uterus nicht gebärfähig. „Surely, you've heard of 'inner beauty'. I often thought, that there should be beauty contests for the insides of bodies" sagt Elliot zu ihr, nachdem er die Deformation festgestellt hat. Später – nach ihrem vermeintlichen Betrug – wird diese Bewunderung für die Aberration des weiblichen Körpers in Abscheu und Aggression umschlagen: Elliot entwirft ein Besteck phantastischer, gynäkologischer Instrumente, die eigens zur Untersuchung „mutierter Frauen" bestimmt sind. Genau wie die Instrumente, die der Vorspann zeigt, lösen sie Schrecken aus, da sie einerseits als moderne Folterinstrumente erscheinen (steril, aus Edelstahl gefertigt, glatt und kühl glänzend) und andererseits Verletzung und Schmerz suggerieren. In keinem Fall scheinen sie für eine schmerzfreie ärztliche Standarduntersuchung oder -behandlung geeignet. Zu der Operation, die Elliot mit diesem Instrumentarium durchführen will, trägt er eine theatralisch-dramatische, blutrote Operationsbekleidung, die die Assoziation an einen Henker aufruft.

Auch in *Dead Ringers* wird demnach das moderne Schreckensmotiv der hilflosen Auslieferung an einen übermächtigen medizinischen Apparat (hier die gynäkologische Privatklinik, deren Räume unterkühlt, aber auch modisch-ästhetisch inszeniert werden) bearbeitet, wobei diese Thematik durch die Figurenkonstellation verdoppelt wird: Gezeigt wird die Auslieferung eines weiblichen Körpers, kulturell als schwach, passiv, verletzlich konnotiert, an eine als „männlich", misogyn und sadistisch geschilderte Wissenschaft. Die Relation von Elliot Mantle zu seiner Patientin/Geliebten wird (auch) als Versuch dargestellt, den weiblichen Körper zu kontrollieren und zu beherrschen, wobei sich medizinisch-wissenschaftliche und erotische (Macht)Ansprüche überschneiden.[598]

Der Film *Coma* (Michael Crichton, 1977) greift effektvoll die Thematik des illegalen Organhandels auf und wählt als zentralen Handlungsort ebenfalls ein Krankenhaus: In einer Klinik wird der Gehirntod der Patienten absichtsvoll herbeigeführt, um ihre Organe für Transplantationen zu verkaufen. Der Film steigert das angstbesetzte Thema der – in diesem Fall erzwungenen – Organspende konsequent zu einer Schreckensvision, in der der in einen wehrlosen, schlafähnlichen Zustand versetzte Körper zum Rohstofflieferanten degradiert wird. Die theatralische Inszenierung der an Seilen in lagerhallenähnlichen Sälen hängenden Körper, gleichsam schwebend in ihrem künstlichen Schlaf, spitzt die Thematik des Ausgeliefertseins der in diesem Stadium puppen- oder marionettenhaft wirkenden Leiber zu. Die Körper, beziehungsweise die ihnen entnommenen, lebenswichtigen Organe, fungieren in *Coma* als Objekte, die in den ökonomischen Kreislauf, in die Warenzirkulation eintreten. In der narrativen Inversion der Funktion des Krankenhauses

598 Wobei auch in diesem Film der bereits erwähnte, für die Filme Cronenbergs bezeichnende „kühle" Duktus in Narration und Inszenierung deutlich wird. Die zeitgenössische Rezension schreibt von der „antiseptischen Atmosphäre des Dekors", bezeichnet die Erzählung als eine „schrittweise, logisch fortschreitende Analyse eines psychologischen Horrors" und attestiert dem Film eine „seziererische Kälte". Filmdienst, Nr. 25, 1988.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

vertieft sich der Schrecken: Nicht als ein Ort der Genesung, sondern als Ort des Todes tritt es auf. Der kranke Körper wird nicht wieder in einen intakten und funktionsfähigen Zustand versetzt, sondern zerlegt, fragmentarisiert und ökonomisch verfügbar gemacht.

V.4. Zur Bildlichkeit der Tuberkulose

In *Bram Stoker's Dracula* ist auffällig, dass Lucy alle Symptome, die mit der Schwindsucht assoziiert werden (wie die populäre Bezeichnung der Lungentuberkulose bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts lautet), zeigt: Sie ist ungewöhnlich bleich, wird in zunehmendem Maß schwächer und anämischer; verfällt aber andererseits zeitweise in Zustände fiebriger Unruhe und Überaktivität.[599] Dass der Vampirismus häufig in die Bildlichkeit der Schwindsucht eingekleidet wird, hat Hans Joachim Brittnacher aufgezeigt. Die wesentlichen Symptome ähneln sich auffallend: Schwinden der Kräfte, Abmagerung des Körpers bis hin zur fragilen Zartheit, blutleere Blässe.[600] Die Ikonographie des Vampirismus und der Schwindsucht konvergieren in dem Bild einer spezifischen Körperlichkeit, die von Auszehrung, Kraftlosigkeit und Anämie gekennzeichnet ist und schließlich in der Transparenz und in der Entmaterialisierung des erkrankten Körpers kulminiert.[601] Zudem leidet Lucy an Atemnot und Hustenanfällen; auf ihr Keuchen, Röcheln und ihre heisere Atemlosigkeit lenkt die sorgfältig und aufwendig ausgearbeitete, deutlich in den Vordergrund gerückte Tonspur gezielt die Aufmerksamkeit.[602] Das Ab- und

599 Der medizinische Diskurs definiert die Tuberkulose wie folgt: „Tuberkulose […] weltweitverbreitete bakterielle Infektionskrankheit, die chronisch verläuft und vor allem in den Atemorganen lokalisiert ist, jedoch grundsätzlich alle Organe befallen kann. Es besteht Meldepflicht bei Erkrankung und Tod. […] Erreger: Mycobacterium tuberculosis, sehr selten Mycobacterium bovis; Infektionsquelle ist vor allem der erkrankte Mensch […] Übertragung: durch Tröpfcheninfektion über die Atemwege […]. Pathogenetisch können im wesentlichen zwei Tbc-Formen unterschieden werden: 1. Primär-Tbc, die nach einer Erstinfektion entsteht; 2. postprimäre Tbc, die als Reaktivierungs-Tbc nach Abheilung der Primär-Tbc auftreten oder sich als Superinfektions-Tbc durch erneute exogene Infektion entwickeln kann […] Inkubationszeit (vom Eindringen der Bakterien bis zur Tuberkulinkonversion): 4-6 Wochen […]". Pschyrembel Klinisches Wörterbuch, S. 1701f.

600 Hans Joachim Brittnacher: Ästhetik des Horrors, S. 163ff.

601 „Tb macht den Körper transparent". Dies geschieht zweifach: einmal durch das „Dahinschwinden" des Körpers durch Entkräftung und Abzehrung, andererseits in den standardisierten Verfahren der Diagnose: „Die Röntgenstrahlen […] erlauben einem oft zum ersten Male, sein Inneres zu sehen – sich selbst transparent zu werden." Susan Sontag: Krankheit als Metapher, S. 15. Die Bilder des bis zur Durchsichtigkeit ausgezehrten Opfer des Vampirismus, die sich in der Vampirliteratur – und auch im Film – zahlreich auffinden lassen, weisen in gerade diesem Merkmal eine erstaunliche Ähnlichkeit zum tuberkulösen Körper auf. Hans Richard Brittnacher: Ästhetik des Horrors, S. 163ff.

602 Die Atembeschwerden Lucys, die in der Tonspur des Films so eindrucksvoll inszeniert werden, stimmen mit der Atemnot der Tuberkulosekranken auffallend überein: „Ich huste und huste, und *bei jedem Atemzug hört man ein ziehendes, brodelndes, kochendes Geräusch*. Ich habe das Gefühl, als ob mein ganzer Brustkorb koche." Katherine Mansfield: Tagebücher. Zitiert nach:

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Aushusten von Blut und Sputum (Auswurf), der vielleicht dramatischste Moment des Krankheitsbildes, wird im Film in grotesk verfremdeter Form aufgegriffen: Kurz vor ihrer rituellen Pfählung spuckt Lucy Van Helsing einen Schwall Blut entgegen.[603]

Dass sich *Bram Stoker's Dracula* in der Schilderung des Vampirismus auf die Bildlichkeit der Schwindsucht stützt, scheint im ästhetischen System des Films, das sich in nahezu exzessiver Weise der Fin de Siècle-Zitate bedient, nur folgerichtig: Das 19. Jahrhundert gilt als das „eigentliche Zeitalter der Schwindsucht"[604], in dem die Tuberkulose zum Sinnbild des Leidens schlechthin wird und neue Vorstellungen von Krankheit überhaupt und dem Zustand des Krankseins hervorruft.[605] Die beiden folgenreichsten Auffassungen von der Tuberkulose, als romantische Krankheit einerseits, als Volkskrankheit oder „soziale Krankheit" andererseits, entstehen in dieser Zeit, ihre Nachwirkungen reichen allerdings bis weit in das 20. Jahrhundert hinein.[606] In der romantischen Vorstellung wird der schwindsüchtige Patient zu einem von der Krankheit mit ätherischer Schönheit gezeichnetem Wesen. Die blasse und durchscheinende Erscheinung, die fortschreitende Auszehrung und Zartheit sind die pathologischen Übersteigerungen einer aristokratisch-verfeinerten Erscheinung, die im 19. Jahrhundert als ästhetisches Ideal aufgefasst wird. Gleichzeitig konnotiert das Krankheitsbild Verletzbarkeit und eine überlegene, da gesteigerte Sensibilität und Empfindsamkeit. Zudem etabliert diese Vorstellung den Mythos vom Schwindsüchtigen als einem außergewöhnlichen und künstlerischen Charakter. Durch den Ausbruch der Krankheit wird eine bestimmte schöpferische Disposition in einen übersteigerten Zustand überführt. Die Schwindsucht schärft das Bewusstsein, verfeinert die Sinne, ermöglicht die Entfesslung künstlerischer Vorstellungs- und Schöpferkraft. Auch ein weiteres charakteristisches Symptom der Krankheit, die periodisch auftretenden Fieberschübe, werden mit Sinn aufgeladen: Die Tuberkulosemetaphern und die Bilder der Umschreibung von Leidenschaft weisen eloquente Parallelen auf: Beide Befallenen, der Leidenschaftliche und der Schwindsüchtige, werden von einer „inneren Glut verzehrt", beide werden innerlich verbrannt, von Leidenschaft oder Fieber.[607] Indem die Tuberkulose zu einem Zeichen für innere, extreme Gefühlszustände und zu einem Ausdruck gesteigerter Empfindungen gemacht wird, kann sie auch als Diskurs über Begehren und Sexualität fungieren. Die Krankheit wird zur Maskerade von übersteigerter, exzessiver, „krankhafter" Sinnlichkeit.

Claudine Herzlich u.a: Kranke gestern, Kranke heute, S. 52 (Hervorhebung C.S.).

603 Was an die verdorben-grünlichen Sekrete erinnert, die Reagan MacNeill in *The Exorcist* Pater Merrin entgegenspuckt, während er an ihr einen Exorzismus vornimmt.

604 Die Tuberkulose tritt im 19. Jahrhundert nicht erstmals auf, das 19. Jahrhundert hat aber eine Fülle von Diskursen in Medizin, Literatur, Oper und bildender Kunst explizit über Tb produziert, die das Bild der Krankheit in der kulturellen Vorstellung ausgestaltet haben.

605 Claudine Herzlich u.a: Kranke gestern, Kranke heute, S. 40.

606 S. François Lebrun: Peurs et terreurs face à la contagion. Choléra, tuberculose, syphilis XIXe-XXe siècles; F.B. Smith: The Retreat of Tuberculosis. 1850-1950.

607 Susan Sontag: Krankheit als Metapher, S. 27.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

„Wie alle wirklich erfolgreichen Metaphern, so war die Tb-Metapher reich genug, um für zwei gegensätzliche Anwendungen zu sorgen. Sie beschrieb den Tod von jemandem (etwa den Tod eines Kindes), der zu „gut" gehalten wurde, um sexuell zu sein: die Verfechtung einer engelhaften Psyche. Zugleich war sie ein Mittel, sexuelle Gefühle zu beschreiben – während man den Libertinismus seiner Verantwortung enthob, da dieser ja einem Stadium objektiven physiologischen Verfalls oder physiologischer Auflösung angelastet wurde."[608]

Zur Paraphrase übersteigerter Gefühlszustände kann die Tuberkulose auch deshalb werden, weil ihr typisches Krankheitsbild als alternierende Abfolge extrem gegensätzlicher Körperzustände wahrgenommen wird: Dem Zustand der Erschöpfung und Schwäche folgen Phasen fiebriger Erregung und Unruhe, dem schwachen und mühsamen Atmen der heftige Hustenanfall usf. Dieser spasmodische Verlauf der Krankheit konvergiert mit den kulturellen Vorstellungen heftiger, unkontrollierbarer, emotionaler Ausbrüche, wie sie dem leidenschaftlichen oder künstlerischen Menschen als Wesensmerkmal zugeordnet werden.[609] Ein weiterer Aspekt der Tuberkulosemetaphorik ist in der Vorstellung zu sehen, die Krankheit wirke verstärkend auf sexuelles Begehren und verleihe dem Kranken eine gesteigerte Anziehungskraft und – allerdings trügerische – Vitalität.[610] Die Kurtisanenfiguren des 19. Jahrhunderts – als prominenteste Beispiele seien Marguerite Gautier aus dem Roman *Die Kameliendame* und die Protagonistinnen der Opern *La Traviata* und *La Bohème* genannt – perpetuieren die Konzeption der Tuberkulose als „Aphrodisiakum"[611], das zugleich eine gesteigerte Verführungskraft hervorruft. Da der Wechsel von gegensätzlichen Zuständen sowie die häufig täuschenden Symptome, die als Anzeichen der Verfassung des Kranken nur bedingt verlässlich sind, als kennzeichnend und spezifisch für die Tuberkulose angesehen werden, entsteht zudem die Vorstellung von einer schillernden, schwer zu benennenden und „tückischen" Krankheit.

Wenn Lucys vampirische Infektion deutliche Parallelen zur Ikonographie der Schwindsucht/Tuberkulose aufweist, manifestieren sich diese aber nicht ausschließlich in der rein physischen Symptomatik, sondern auch die Inszenierung des Verhaltens der Kranken rekurriert auf die oben dargelegte Tuberkulosemetaphorik. Es finden sich die alternierenden, gegensätzlichen Zustände von Schwäche und Erschöpfung und heftigen Anfällen, die von Spasmen und Atemnot begleitet werden und das Motiv der verfeinerten, übersteigerten und entfesselten Sinne, die Visionen zu produzieren scheinen.[612] Sodann die durch die Krankheit erhöhte Anziehungs- und Verführungskraft, die auch nach ihrem (Un)Tod noch andauert – an dieser Stelle überlagern sich in

608 Ebd., S. 30.
609 Claudine Herzlich u.a: Kranke gestern, Kranke heute, S. 40f.
610 Susan Sontag: Krankheit als Metapher, S. 16.
611 Ebd., S. 16.
612 Die erkrankte Lucy schildert ihrem Arzt ihre Befindlichkeit: „Help me, Jack. I am changing. I can feel it. I can hear everything. I hear the servants of the other end of the house whispering. And the mice on the attic stomping like elephants." Einerseits sind die überfeinerten Sinne Bestandteile des Bildes der Schwindsucht. Andererseits konnotiert das geschärfte Gehör auch Nähe zum Tier – die vampirische Infektion, die Lucys Körper transformiert, lässt ihn auch zum monströsen Körper werden.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bram Stoker's Dracula die morbide Ikonographie der Schwindsucht und nekrophile Ästhetik – und die sukzessive Auszehrung und Entmaterialisierung des Körpers bis hin zu ihrem (Un)Tod.[613] Nach Minas vampirischer Infektion treten die meisten dieser Symptome – Blässe, Schwäche, aber auch heftige Erregung und Nervosität und die Konvulsionen und Spasmen des erkrankten Körpers auch bei ihr auf. Es lässt sich also aufzeigen, dass *Bram Stoker's Dracula* sich der Ästhetik und der kulturellen Konzeptionen der Schwindsucht, wie sie besonders vom romantischen Diskurs ausgebildet worden sind, bedient um eine eigentlich unbekannte und phantastische Krankheit – den Vampirismus – zu beschreiben.

V.5. Zur Bildlichkeit der Syphilis

Die Nahrung des Vampirs ist bekanntermaßen das Blut und über das Blut überträgt sich die vampirische Infektion. Der Aspekt der Übertragung von Krankheit durch einen unbekannten Überträger oder Infektionsweg wird in *Bram Stoker's Dracula* an mehreren Stellen hervorgehoben. Dies entspricht der These, der Film verwende Krankheitsmetaphern, um phantastische Zustände und Phänomene des Körpers zu schildern. So befragt Van Helsing Jonathan Harker über seine Zeit der Gefangenschaft, während der er der Willkür dreier weiblicher Vampire ausgesetzt war: „I must now ask you as your doctor a sensitive question. During your infidelity with those creatures, those demonic women, did you for one instant tasted of their blood? No? Good! Than you have not infected your blood with the terrible disease that destroyed poor Lucy." Deutlich wird in dieser ärztlichen Befragung die vampirische Infektion des Blutes mit der Frage nach ehelicher Untreue und sexuellem Kontakt verknüpft. Damit werden Assoziationen an die Gruppe der so genannten venerischen Krankheiten aufgerufen.[614] Welche dieser Krankheiten er meint, bezeichnet Van Helsing in seiner Vorlesung selbst genau: „Blood" doziert er, „and the diseases of the blood, such as syphilis. They

613 Die Inszenierung von Lucys Blässe und Auszehrung kulminiert in der langen Einstellung, die sie wie die Märchenfigur in einem Glassarg aufgebahrt zeigt. An dieser Stelle verweist das Material des Sarges auf die Transparenz des schwindsüchtigen Körpers und macht gleichzeitig die aufgerufene Ikonographie explizit – eines von vielen Beispielen selbstreflexiver Momente des Films. Ebenso wird in dieser Einstellung offensichtlich der Topos der „schönen Leiche" aufgerufen, der sich auch in anderen Sequenzen des Films wiederfindet. Die (Un)Tote wird hier zum sorgfältig arrangierten Schauobjekt verdinglicht, das hinter Glas zur Betrachtung freigegeben ist.

614 Die WHO bezeichnet die durch Sexualkontakt übertragenen Krankheiten als „sexually transmitted diseases" (STD). Sie sind meldepflichtig. Pschyrembel Klinisches Wörterbuch, S. 1581. Der Name „venerische" Krankheit bezieht sich auf Venus als Verursacherin der Krankheit, wobei diese Konzeption in die frühe Neuzeit einzuordnen ist. In den Debatten der frühen Neuzeit werden disparate Ursachen, wie klimatische, astrale, humorale, vor allem aber astrologische Einflüsse für das Auftreten der Syphilis angenommen. Somit ist zunächst die Venus als Himmelskörper gemeint, unter deren Einfluss die Krankheit ausbricht. Die direkte Gleichsetzung von Venus mit Sexualität erfolgt erst im 19. Jahrhundert. S. Tilmann Walter: Syphilis als astrologische Katastrophe. Frühmedizinische Fachtexte zur Franzosenkrankheit.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

concern us here. The very name, venereal diseases, the diseases of Venus, imputes to them divine origin and they are involved in that sex problem, about which the ethic and ideals of Christian civilization are concerned. In fact civilization and syphilization have advanced together."[615] Die Vorlesung über die Venerologie wird von einer Sequenz abgelöst, die als Visualisierung ihres Themas fungiert: Eine Einstellung führt zurück in die Heimat des Prinzen Vlad, auf seinen Wohnsitz im fernen und fremden Transsylvanien. Eine zweite zeigt über das Gestein der Kerkerwände rinnende Blutstropfen in naher Einstellung, eine dritte schließlich Jonathan Harker als Gefangenen der drei dämonischen Gehilfinnen Draculas; eine Gefangenschaft, die als ebenso blutig wie exzessiv ausphantasiert wird. Vor dem Ende der Sequenz zeigt die Kamera das in den Boden eingelassene Mosaik mit Elizabethas/Minas Portrait. Viele den Diskurs der Syphilis kennzeichnende Elemente werden in dieser kurzen Sequenz aufgerufen und mit den Worten Van Helsings, die eine Einleitung zu ihr darstellen, verknüpft. Da ist das Motiv der sexuellen Ausschweifung sowie das Motiv der ehelichen Untreue, das in der Gegenüberstellung der „reinen" Frau, verkörpert von Harkers Verlobter, und der „unreinen" Frau, also der Vampire, sichtbar wird; dann das Motiv des tödlich verseuchten Blutes, dem gefährlichen Überträger der Infektion, und schließlich auch das Bild des bedrohlichen Fremden, das im Film wie auch im Diskurs der Syphilis (und der Seuchen) eine bedeutende Rolle spielt. Auf alle diese Aspekte wird im Folgenden einzugehen sein.

Der Diskurs der Syphilis enthält eine Vielzahl von Elementen, auf die *Bram Stoker's Dracula* offen rekurriert. Da wäre vor allem der Status der Krankheit als „Lustseuche" zu nennen. Der sexuelle Charakter der Krankheit wird bereits in den ersten Zeugnissen über sie erkannt.[616] Da die Syphilis am Ende des 15. Jahrhunderts erstmals in Europa epidemisch auftritt und sich weit und schnell verbreitet, wird die Krankheit als dramatisches Ereignis rezipiert. Dazu tragen auch eine hohe Mortalität und ein schweres klinisches Bild bei. Es bildet sich zudem die Auffassung, die Krankheit sei Zeichen für den Zorn Gottes, aus, die in das Umfeld der vormodernen christlichen Ethik eingeordnet werden muss.[617] Durch die Interpretation der Krankheit als Strafe Gottes wird ihr gleichzeitig die Funktion zugeschrieben, Lasterhaftigkeit und Maßlosigkeit der Menschheit einzudämmen. Der früh erkannte Zusammenhang zwischen der Krankheit und dem sexuellen Übertragungsmodus wird in einen ethischen Diskurs überführt, der die Auffassung von Sündhaftigkeit mit

615 „Syphilis […] Lues (venerea). So genannter harter Schanker: eine der meldepflichtigen Geschlechtskrankheiten. Erreger: Treponema pallidum. Übertragung: in der Regel beim Geschlechtsverkehr, nur ausnahmsweise indirekt." Pschyrembel Klinisches Wörterbuch, S. 1626.

616 Die Syphilis wird während des italienischen Feldzuges Karls VIII (1494) das erste Mal in Europa dokumentiert. Sie bleibt bis zum Zweiten Weltkrieg in Europa weit verbreitet, allerdings tritt sie nicht mehr epidemisch, sondern endemisch auf, also als ständig vorkommende Erkrankung. Die Gründe, warum die Krankheit nicht mehr so aggressiv wie im 15. Jahrhundert auftritt, sind epidemiologisch noch nicht endgültig geklärt. Manfred Vasold: Pest, Not und schwere Plagen. Seuchen und Epidemien vom Mittelalter bis heute, S. 112ff.

617 Zum Konzept der Krankheit als Folge von Sünde und als Zeichen des göttlichen Zorns und göttlicher Absichten, der so genannten Iatrotheologie, s. Karl E. Rothschuh: Konzepte der Medizin in Vergangenheit und Gegenwart, S. 47-72.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der Vorstellung verknüpft, die Krankheit fungiere als Strafe und moralisches Stigma.[618] Dieser Diskurs prägt die Rezeption der Syphilis bis ins 20. Jahrhundert, obwohl er in den verschiedenen historischen Epochen einem Gestaltenwandel unterliegt, in dem sich die Akzentuierungen verschieben. Im 17. Jahrhundert beispielsweise hat die Krankheit ihren Charakter als spektakuläre und beängstigende, neue Plage verloren; in moralischen Schriften wird sie aber weiterhin erwähnt, um die von ihr Infizierten abzuwerten. Gerade die „ausschweifenden" Verhaltensweisen der Aristokratie stoßen dabei auf (bürgerliche) Kritik, um so mehr, als dass sich unter ihr viele an Syphilis Erkrankte finden.[619] Die medizinischen Schriften der Zeit ächten die Krankheit weiterhin und sehen sie als Strafe für die Sittenlosigkeit und die Dekadenz an den aristokratischen Höfen.[620] Auch im 19. Jahrhundert behält der Diskurs über die Syphilis seinen moralisch wertenden Duktus bei, der sich aber in zwei verschiedenen Formen neu konfiguriert.[621]

---

618 Claude Quétel: History of Syphilis. Zu den Auswirkungen der Syphilis bei ihrem ersten Auftreten im Europa der frühen Neuzeit s. auch Roger French, Jon Arrizabalaga: Coping with the French Disease. Die Autoren heben ebenfalls hervor, dass sie als eine Strafe Gottes und als moralisches Stigma wahrgenommen wird. Die Krankheit erscheint aus zwei Gründen als beunruhigend: einmal als „religiöses Ereignis" (S. 249), zum anderen aber auch, weil sie neu und unbekannt ist und im etablierten medizinischen System des späten 15. Jahrhunderts keinen Platz hat.

619 In diesem Zusammenhang entsteht die Bezeichnung der Syphilis als „galanter Krankheit". Johan Goldsblom: Zivilisation, Ansteckungsangst und Hygiene, S. 240. Der Autor verweist zudem auf die hohe Anzahl von prominenten historischen Persönlichkeiten unter den Syphiliserkrankten; ein Umstand der ein konstituierender Bestandteil der Geschichte der Syphilis als „Skandalgeschichte" ist.

620 Claude Quétel: History of Syphilis, S. 72ff. Die Syphilis drückt im 18. Jahrhundert also weniger die Strafe Gottes aus, als dass sie Teil eines rhetorisch-politischen Verfahrens wird, mit dem das aufstrebende Bürgertum die Aristokratie kritisiert und ihre Lebensweise als ausschweifend, exzessiv und dekadent darstellt. In dieser Verschiebung des moralischen Impetus der Syphilis-Debatte zeigen sich die Auswirkungen der einsetzenden Moderne (im Sinne einer Abkehr von metaphysischen Weltbildern und Erklärungsmodellen sowie einer politischen Kritik), obwohl die Krankheit den bereits etablierten Status als eine stigmatisierende nicht verloren hat.

621 Dass die medizinisch-politische Debatte über die Syphilis und die künstlerisch-literarische Produktion von Metaphern dieser Krankheit nicht streng trennbar sind, muss zugestanden werden, die Trennung erfolgt an dieser Stelle nur, um die einzelnen Aspekte deutlicher herauszustellen. Sie bedingen und beeinflussen sich gegenseitig. So ist festzuhalten, dass nicht nur die Syphilis ein häufiges Motiv literarischer und ästhetischer Texte ist, sondern dass auch der medizinhistorische Diskurs die Geschichte der Syphilis als Krankheit und den medizinischen und populärmedizinischen Umgang mit ihr anhand dieser Texte rekonstruiert. Zwischen beiden, sich nahezu zeitgleich ausbildenden Gruppen von Texten kann also eine Relation der Reziprozität angenommen werden. In diesem Zusammenhang ist auch anzumerken, dass der Name der Krankheit das erste Mal in einem Text erwähnt wird, der eine Mischform darstellt: Frascatoros Lehrgedicht über die Syphilis von 1514. Der Autor verwendet den Namen Syphilis, den er vom griechischen Mythos des Schäfers Syphilius ableitet, erstmalig. Dennoch kann die Etymologie des Wortes nicht eindeutig geklärt werden. Georg Wöhrle: Einleitung zum Lehrgedicht über die Syphilis. Zur „literarischen Provenienz" der Syphilis s. auch Dietmar

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Einerseits entsteht die medizinisch-politische Diskussion um die öffentliche Gesundheit und die Gefährdung der Gesellschaft durch die weite Verbreitung der Syphilis. Diese Debatte rückt vornehmlich die Prostitution ins Zentrum der Aufmerksamkeit von Öffentlichkeit und Institutionen. Zwar lässt sich nachweisen, dass die Rolle, die die Prostituierten in der Übertragung der Syphilis spielen, seit dem ersten Auftreten der Krankheit betont wird, aber erst seit dem späten 18. Jahrhundert führt diese These zu Versuchen, systematisch gegen die Krankheit vorzugehen. Die Prostitution wird im 19. Jahrhundert als die primäre Quelle und Ursache der weiten Verbreitung der Krankheit angesehen. In der seit dem 19. Jahrhundert erstmals staatlich organisierten Bekämpfung der Krankheit konvergieren der medizinische und der politische Diskurs. Dies tritt schon in der Klassifikation der Syphilis als „sozialer Krankheit" deutlich hervor, mit der sie den gesellschaftlichen Problemfeldern wie dem Alkoholismus und dem Wahnsinn zugeordnet wird.[622] Die Prostitution wird einer Fülle von Maßnahmen, der Kontrolle und Überwachung unterworfen, die von Erfassung der Prostituierten in polizeilichen Registern, regelmäßigen sanitären Kontrollen durch Polizeiärzte bis zu Zwangseinweisungen in die Syphilisspitäler reichen.[623] Einen weiteren Aspekt der Debatte über die Syphilis als sozialer Krankheit stellt die Furcht um die Gesundheit der Nation und der Gesellschaft insgesamt dar. Die Syphilis wird zu einer Krankheit, die nicht nur den Körper des Einzelnen infiziert, sondern auch den gesellschaftlichen Körper schwächt und gefährdet. Da angenommen wird, dass die Syphilis intrauterin, also durch die erkrankte Mutter auf den Fetus übertragen wird, wird die Krankheit, die sich der Einzelne aufgrund eines devianten Lebenswandels zuzieht, zu einer Chiffre der Bedrohung der gesamten Gesellschaft und der zukünftigen Generationen. Die Krankheit Syphilis, die die Gefahr einer ungesunden Nachkommenschaft beschwört und die Prostitution, die die Sexualität vom Gedanken der Fortpflanzung abkoppelt, verweisen somit beide durch die diskursive Verklammerung von Laster und Krankheit auf die Gefährdung des Fortbestandes des Kollektivs.[624] Somit wird die Ausschweifung, die Promiskuität zum Verbrechen nicht nur gegen den eigenen Körper, sondern auch gegen die gesamte Gesellschaft und die Nation.[625] Die Prostituierte wird in diesem Diskurs, der sich somit als Schnittstelle von Moral, Medizin und Hygiene präsentiert, zur Vermittlerin der Krankheit und zur Ursache der gefährdenden und schwächenden Zersetzung der Gesellschaft. [626]

Schmidt: Menschenoberfläche, durchlöchert. Zur modernen Literaturgeschichte der Syphilis.

622 S. François Lebrun: Peurs et terreurs face à la contagion, S. 9f.

623 S. Heinrich Kläuli: Soziale Aspekte der Syphilis im 19. Jahrhundert; Alain Corbin: Commercial Sexuality in Nineteenth-Century France: A System of Images and Regulations.

624 Dietmar Schmidt: Menschenoberfläche, durchlöchert. Zur modernen Literaturgeschichte der Syphilis, S. 45f.

625 Claudine Herzlich u.a: Kranke gestern, Kranke heute, S. 184ff.

626 Als Gegenbild zur syphilitischen Prostituierten fungiert die unschuldige Ehefrau, die unwissend und schuldlos zum Opfer der Infektion wird. In dieser Vorstellung wird die bürgerliche Ehe, Ort regulierter und sanktionierter Sexualität, zum Eintrittspunkt von todbringender Krankheit und Schande. Dieser Schreckensvision des Bürgertums entspricht die „reale" historische Situation, dass junge Mädchen und Frauen im 19. Jahrhundert nicht über die Syphilis

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

„Diese Selbstbezüglichkeit des von der *Lustseuche* befallenen Körpers wird auf ein Leben fortwährender, sexueller Exzesse zurückgeführt, die in der Prostitution geradezu industriell organisiert werden.“[627]

Andererseits ist herauszustreichen, dass die Syphilis zum Bestandteil einer Ikonographie der Dekadenz wird, wie sie von Kunst und Literatur des Fin de siècle produziert wird. Die Literatur der Zeit verwendet die Syphilis als Metapher für gefährliche und gefährdende Sexualität und für einen allgegenwärtigen Verfall. Die morbiden Phantasmen des ausgehenden 19. Jahrhunderts kulminieren in der Vorstellung und Repräsentation der Syphilis als dem dämonischen Infekt des Zeitalters. In diesem Bild konvergieren Furcht und Angst wie auch die gefährliche und beunruhigende Verheißung von Laster und Lüsten der Bohème.[628] Dabei wird das Bild der Syphilis häufig in eine Ästhetik des Verfalls und der Verwesung gekleidet, die sich mit der Ästhetik der Phantastik und des Horrors auffallend überschneidet:

„Da stockte sein Blutlauf und vor Entsetzen war er wie festgenagelt. Diese zweideutige, geschlechtslose Gestalt war grün und hatte unter violetten Lidern zwei klare, kalte, fürchterlich blaue Augen; Geschwüre umgaben seinen Mund; außergewöhnlich magere Arme, Skelettarme, die bis zum Ellenbogen nackt waren, staken in Lumpenärmeln und zitterten vor Fieber; fleischlose Schenkel klapperten in zu weiten Stulpenstiefeln. Der schreckliche Blick heftete sich auf des Esseintes, durchdrang ihn und ließ ihn bis ins Mark zu Eis erstarren; […]. Da verstand er den Sinn der grauenhaften Vision. Vor seinen Augen stand das Bild der Syphilis.“[629]

Die Beschreibung von Fäulnis und Verfall des Leibes infolge der Syphilis produziert Schreckensbilder und Schreckensgestalten auch in der Literatur des 19. Jahrhunderts, die nicht explizit dem Horror als Thema und Motiv verpflichtet ist. Sie festigt die Ikonographie der Syphilis, die aus zerfallendem Fleisch, zerfressenen Körpern, Entstellungen und eiternden Wunden alle Nuancen des Morbiden zeichnet.[630] Es lässt sich also nicht nur nachweisen, dass Krankheitsmetaphern und phantastisch-schauerliche Ästhetik konvergieren, gerade in dieser Überschneidung wird auch die besondere Bedeutung der Syphilis erzeugt. Und da diese sich mit ihren Symptomen in die von ihr be-

aufgeklärt werden, da ein derartiges Thema einer ehrbaren Frau vermeintlich nicht zugemutet werden kann. Infolge dieser Unwissenheit ist es ihnen nicht möglich, Symptome der Syphilis zu erkennen und sich vor Ansteckung zu schützen. S. Heinrich Kläuli: Soziale Aspekte der Syphilis.

627 Dietmar Schmidt: „Menschenoberfläche, durchlöchert“, S. 45.

628 Die Syphilis ist Motiv in Werken von beispielsweise Charles Baudelaire, Théophile Gautier, Guy de Maupassant, Jan Huysmans, der Brüder Edmond und Jules Goncourt und Barbey d’ Aurevilly. Auch im Doktor Faustus-Roman von Thomas Mann spielt sie – wenn auch unter anderen Vorzeichen – eine zentrale Rolle. S. Claude Quétel: History of Syphilis; Patrick Wald-Lasowski: Syphilis et littérature; Anja Schonlau: Syphilis in der Literatur. Über Ästhetik, Moral, Genie und Medizin (1880-2000); Georges Lanteri-Laura: Folie et syphilis: histoires.

629 Jan Huysmans: Gegen den Strich, S. 103f.

630 Claudine Herzlich u.a: Kranke gestern, Kranke heute.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

fallenen und gezeichneten Körper einschreibt, muss gerade die Beschreibung des verfallenden Körpers zu einem zentralen Motiv der Darstellung werden.

„Entsprechend ändert sich die Bedeutung der *Syphilis*; das katastrophische Moment der Zerstückelung, der Auflösung individueller körperlicher Ganzheit tritt in den Vordergrund. Diese Transformation lässt sich als Säkularisierung begreifen, insofern sich die pathologischen Effekte der Geschlechtskrankheit nicht länger auf eine göttlich-kosmische Ordnung, sondern stattdessen auf die unversehrte Ganzheit des individuellen Körpers beziehen."[631]

Schließlich überschneidet sich der Diskurs der Syphilis mit einem weiteren prominenten Topos des Fin de siècle, mit dem der Femme fatale.[632] Das ausgehende 19. Jahrhundert präsentiert in der Figur der zwar reizvollen, aber amoralischen und gefährlichen Femme fatale die weibliche Sexualität als bedrohlich und sogar todbringend.[633] Im Phantasma der syphilitischen Prostituierten und Ehebrecherin, die das Verderben der Krankheit heimtückisch in die bürgerlichen Gesellschaftsklassen hineinträgt, kulminiert die Diffamierung der weiblichen Sexualität als schädigend, verseuchend, verbrecherisch.[634]

Die moralisierenden Diskurse, die hier im Zusammenhang mit der Syphilis in verschiedenen Aspekten dargestellt worden sind, werden in den Debatten über Aids wieder aufgerufen. Die Gemeinsamkeit in der Verhandlung von Aids und Syphilis besteht, wie bei flüchtiger Skizzierung bereits deutlich wird, im stigmatisierenden Charakter beider Krankheiten, in ihrer Verklammerung mit der Thematik der Sexualität sowie in der latenten oder offenen Herabsetzung der Erkrankten.[635] Beide Krankheiten gelten als Folge einer Verfehlung, einer Sünde oder, im gegenwärtigen Kontext, einer abweichenden Lebensführung.[636] Die Krankheit Aids wird nach ihrem ersten Auftreten sofort in diesen Diskurs integriert.[637] Auch wenn sich bereits früh zeigt, dass Aids nicht ausschließlich über die sexuelle Übertragung verbreitet wird (son-

631 Dietmar Schmidt: Menschenoberfläche, durchlöchert, S. 43.

632 Zum Topos der Femme fatale s. Carola Hilmes: Die Femme fatale. Ein inszenierter Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur; Mario Praz: Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik, S. 167-251.

633 Zur Figur der Femme fatale als einer Todespersonifikation s. Karl S. Guthke: Ist der Tod eine Frau?, bes. das Kapitel „Moderne: Symbolismus, Dekadenz und Nachspiele. Todesengel, Maskenball und magere Koketten", S. 176-250.

634 S. Alain Corbin: La grande peur de la syphilis.

635 S. dazu Bryan S. Turner: The Body and Society, S. 208-211.

636 Jaques Ruffié, Jean Charles Sournia: Die Seuchen in der Geschichte der Menschheit, S. 136ff. Auch heute noch wird die Syphilis trotz eines erheblichen Wandels in der Sexualmoral als eine beschämende Krankheit behandelt. S. das Ergebnis der Befragungen in Claudine Herzlich u.a: Kranke gestern, Kranke heute sowie Claude Quétel: History of Syphilis, S. 267-279.

637 Die ersten Fälle von Aids treten in den Großstädten der USA zwischen 1979 und 1981 auf. Bereits 1981 wird für das neue Krankheitsbild eine Gruppe von Betroffenen spezifiziert: Die Erkrankten sind fast alle homosexuell. 1982 wird die Krankheit vorübergehend mit dem Begriff (G)ay (R)elated (I)mmune (D)eficiency (S)yndrome klassifiziert. Erst Ende 1982 wird sie als AIDS (A)cquired (I)mmune (D)eficiency (S)yndrome bezeichnet. Sander L. Gilman: Disease and Representation, S. 246f.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dern auch über Injektionsnadeln oder kontaminiertes Blut), wird es als Krankheit einer spezifischen Risikogruppe aufgefasst:

„The idea of a person afflicted with sexually transmitted disease, one of the most potent in the repertory of images of the stigmatised patient, became the paradigm through which the Aids patient was categorized and understood."[638]

Die knappe Rekonstruktion der Metaphern, die sich anhand der Krankheit Syphilis herausgebildet haben, eröffnet eine weitere Perspektive in der vielschichtigen Sinnstruktur des Films *Bram Stoker's Dracula*. Der Film erzählt die Geschichte von den „obscure diseases", den vampirischen Infektionen, die auf die beiden Frauen Lucy und Mina durch Kontakt mit dem Vampir übertragen werden, im Rekurs auf die Metaphern der Syphilis, wie sie oben dargestellt worden sind.

In Gestalt der drei weiblichen Vampire und Lucys tritt die syphilitische Femme fatale/Prostituierte des Fin de siècle auf, deren Sexualität den gesellschaftlichen Körper schwächt und zersetzt, was ihre Eliminierung (hier durch die medizinische Wissenschaft in Gestalt Van Helsings) notwendig macht. Hier ruft der Film deutlich den moralisch-politischen Syphilis-Diskurs des 19. Jahrhunderts auf, der, wie oben gezeigt, (bourgeoise) Angstphantasmen von Prostitution und der Degeneration von Nation und Gesellschaft mit hygienischen Zwangsmaßnahmen verknüpft. Die Figur der Mina Harker dagegen kann noch gerettet werden. Zunächst mit Jonathan Harker verlobt, dann mit ihm verheiratet, ist ihre Relation zu dem Vampir – in der Gestalt des Prinzen Vlad – überdeutlich als eine Form ehelicher Untreue konnotiert, also als ein Verstoß gegen bürgerliche Moralkonventionen. Sie notiert in ihr Tagebuch: „My sweet Prince. Jonathan must never know of us. […] Perhaps, though I try to be good, I am a bad. Perhaps I am a bad and inconsistent women." Nachdem sie von dem infizierten Blut des Vampirs gekostet hat, bricht auch bei ihr die mysteriöse vampirisch-venerische Blutkrankheit aus. Ganz im Sinn des moralisierenden Syphilis-Diskurses wird auch sie mit der bedrohlichen Erkrankung „bestraft". Dass im Gewand der vampirischen Krankheit in *Bram Stoker's Dracula* nicht nur die Syphilis sondern auch Aids auftritt, ist in der zeitgenössischen Filmkritik bemerkt und als Indiz für einen repressiven Subtext gewertet worden, da der Film Sexualität mit individuellem und gesellschaftlichem Untergang durch eine venerische Krankheit verknüpfe. Diese Tendenz zeigt sich in der Tat kaum verhüllt: Einerseits verkörpert der Vampir erotische Initiation und exzessive Sexualität (die der Film voyeuristisch zur Schau stellt), andererseits erscheint er als der Überträger der Blutkrankheit und als Personifikation derselben in einem. Sexualität und Tod werden über die Infektion miteinander verklammert, wobei der Film diese rhetorische Figur nur scheinbar in das Gewand des 19. Jahrhunderts kleidet. In der Syphilis spiegelt sich Aids, in der ins Phantastische gewendeten unheimlichen, tödlichen und fremdartigen Krankheit spiegeln sich die mit Aids verknüpften Ängste sowie der stigmatisierende Aids-Diskurs des 20. Jahrhunderts. Die Jagd auf die Vampire, bzw. der Versuch, sie an den Ort ihres Ursprungs (ein außerhalb der sozialen und zivilisatorischen Grenzen gelegenes Territorium) zurückzutreiben, schildert, wenn auch in phantasti-

638 Ebd., S. 247.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

scher Übertreibung, die Exklusionsverfahren, mit denen eine Gesellschaft die von ihr gezogenen Demarkationslinien stabil hält und abschließt, um den Einbruch von „Fremdkörpern" (hier als Chiffre für von außen hereindringende moralische Unordnung und Verunreinigung) abzuwehren.

Visuell ist das begehrte, aber verseuchte und gefährdende Blut im Film zudem allgegenwärtig. Der Film inszeniert es nahezu als Fetisch, gleichzeitig verführerisch und abstoßend: ob in großer Einstellung als einzelne Blutstropfen, in ebenfalls großer Einstellung als rinnender Strahl im Verlauf einer Bluttransfusion, am Mund der Vampire und der Infizierten, stark vergrößert unter dem Mikroskop als Tanz roter Blutzellen oder als Blutwogen, die ein ganzes Zimmer überfluten.[639]

Auch *Shivers* (David Cronenberg, 1975) entwirft ein Schreckensbild einer phantastischen Krankheit, die in kürzester Zeit eine große Anzahl von Menschen befällt und die eindeutig einen venerischen Charakter trägt, wobei er sich allerdings einer völlig unterschiedlichen Ästhetik und Narrationsform bedient. Am Beispiel beider Filme wird die Diversifikation des neueren Horrorfilms, auf die in Kapitel III bereits hingewiesen wurde, auch bei Verwendung verwandter Topoi noch einmal deutlich sichtbar.

Zu Begin des Films wird in stilistisch auffälliger Weise der Ort der Handlung eingeführt. Ein Luxusappartement-Komplex mit Einkaufsmöglichkeiten und verschiedenen Dienstleistungsangeboten wird präsentiert, in dem Wohnungen zu erwerben sind, wobei sich der Film für diese Sequenz der ästhetischen und narrativen Formeln eines Werbefilms bedient. Dass ausgerechnet in diesem als exklusiv und gesichert angepriesenen Umfeld die Krankheit ausbricht, ironisiert die Architektur ebenso wie die damit verknüpften Sehnsüchte nach Sicherheit. Denn in der von urbanem Leben abgeschiedenen und isolierten Struktur des Gebäudes mit seinen durch engen Gängen verknüpften Appartements, mit seinen Luftschächten und Abflussröhren findet der Parasit einerseits die idealen Bedingungen für seine Verbreitung vor, andererseits kehrt die enthemmende Krankheit die sterilen und anonymen Lebensbedingungen, die in diesem Wohnkomplex herrschen, in ihr extremes Gegenteil um.[640] Zudem bewirkt sie, im Rekurs auf das Seuchenszenario, eine vollständige Dissoziation gesellschaftlicher Normen und Moralvorstellungen: Auflösung und Chaos, Libertinage und Inzest greifen infolge der Krankheit immer mehr um sich.[641]

Bereits in der ersten Sequenz erweist sich die vermeintlich schöne und ideale Wohnwelt als trügerische Illusion: Im Inneren eines der beworbenen Appartements ereignet sich ein brutaler Mord, den die sich langsam annähernde Kamera zunächst durch das Fenster beobachtet: Eine junge Frau wird am Ende eines stummen Kampfes erwürgt, der Mörder reißt ihre Kleidung auf und öffnet schließlich ihren Unterleib mit einem Messer. Erst später erfährt der Zuschauer, dass es sich bei dem Mann um einen Arzt handelt, der der jungen Frau zu experimentellen Zwecken einen lebendigen Parasiten ein-

639 Mit der Semantik und Symbolik des Blutes, u.a. auch am Beispiel von *Bram Stokers's Dracula*, befasst sich Hendrik Blumenrath: Blutbilder. Mediale Zirkulationen einer Körperflüssigkeit.

640 S. Manfred Riepe: Bildgeschwüre. Körper und Fremdkörper im Kino David Cronenbergs.

641 Ebd. Eine psychoanalytisch ausgerichtete Lektüre der Sexualität in den Filmen Cronenbergs, die hier unberücksichtigt bleibt, offeriert das Kapitel „Karzinome der Lust".

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gepflanzt hat – eine kaum verhüllte Paraphrase des Geschlechtsaktes und der Zeugung. Doch die ursprünglich humanitäre Intention des Experiments wird im Mord und anschließendem Suizid des Arztes auf grimmige Weise revoziert – das Experiment ist nicht gelungen, die „unheilige" Schwangerschaft erzeugt eine Lustseuche. In der exklusiven und abgesicherten Abgetrenntheit des riesigen Appartementkomplexes erkrankt schließlich in schneller Folge eine große Anzahl der Bewohner. Rasch wird erkennbar, dass die Krankheit auf sexuellem Weg übertragen wird. Die Befallenen brüten unter großen Schmerzen und bei wiederholtem Blutspucken einen etwa handlangen, dunkel-warzigen, wurmförmigen Parasiten aus, der bei sexuellem Kontakt an den Partner weitergegeben wird und der sich auf diese Weise vermehrt und verbreitet – letztlich sogar unabhängig von seinem Reservoir und Überträger (dem infizierten Menschen). Da die Krankheit auf die Befallenen zudem noch stark aphrodisisch wirkt, ist ihre schnelle Verbreitung unvermeidlich. In radikaler Bildlichkeit wird hier eine krankheits- und todbringenden Sexualität entworfen, die über den Parasiten nachdrücklich mit Ekel verklammert wird. Der Film evoziert dabei Assoziationen an die Syphilis so deutlich, dass er als „first venereal horror movie" bezeichnet worden ist.[642] Dabei verzichtet er darauf, der ebenso vehementen wie unbekannten Krankheit einen übernatürlichen Ursprung in der Tradition der Schwarzen Romantik zuzuordnen: Die Krankheit entsteht vielmehr als Folge eines gescheiterten Laborexperiments, wird, wie so häufig in den frühen Filmen Cronenbergs, von der (Labor)Medizin selbst erzeugt. Ursprünglich sollte der eigens zu diesem Zweck gezüchtete Parasit in den menschlichen Organismus implantiert werden, um die Funktion erkrankter Organe zu übernehmen. Doch die Züchtung verselbständigt sich und entzieht sich jeglicher Kontrolle, indem sie sich in rasanter Geschwindigkeit neue Wirtskörper sucht. Eindämmen kann die Medizin diese Krankheit allerdings nicht mehr – am Ende des Films sind alle Bewohner des Gebäudes ebenso wie die Ärzte selber infiziert und verlassen in einem langen Zug das verseuchte Gebäude, um ihre Krankheit weiter zu tragen. Die Inszenierung ist dabei durchaus ambivalent und lässt eine eindeutige Bewertung nicht klar erkennen: Wie oben beschrieben, wird Sexualität über den wurmhaften Parasiten mit Ekelhaftigkeit und Verunreinigung verknüpft und somit an die Rhetorik von Dekadenz und Verfall angeschlossen, die für den Syphilis-Diskurs kennzeichnend ist, andererseits werden die entfesselten, anarchistischen Zustände im Gebäude infolge der Ausbreitung der Krankheit durchaus auch mit ironischer Distanz und einem satirischen Gestus geschildert.

642 Chris Rodley (Hg.): Cronenberg on Cronenberg, S. 17.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

V.5. Zur Bildlichkeit der Seuche

Die Seuchen[643], also die schweren Infektionskrankheiten wie Pest, Cholera, Typhus oder die Pocken, sollen in diesem Kapitel als distinktes Phänomen behandelt werden. Einerseits weil in der Wahrnehmung und Verhandlung der Seuche spezifische, kulturelle Ängste und Demarkationslinien sichtbar werden, die sie von der Wahrnehmung und Verhandlung von Krankheit allgemein deutlich unterscheiden (wenn sich auch zahlreiche Aspekte in den beiden Diskursen überschneiden), andererseits weil einige Horrorfilme genau auf diese Ängste rekurrieren und sie in ihren phantastisch übersteigerten Inszenierungen fortschreiben. Hier sollen die bezeichnendsten Aspekte des Seuchen-Diskurses kurz herausgestellt und anschließend in Bezug zu einigen Horrorfilmen gesetzt werden, die explizit Seuchenszenarien entwerfen, um Grauen und Schrecken zu erzeugen.

Einwenden ließe sich gegen dieses gegenüberstellende Verfahren, dass die meisten der „klassischen" Seuchen, wie Pest, Lepra, Cholera und Typhus, zumindest in den westlichen Industrieländern spätestens seit dem 19. Jahrhundert nicht mehr auftreten, zudem seit der Entwicklung der Mikrobiologie Ende des 19. Jahrhunderts sukzessiv eingedämmt worden sind und somit zu einem Teil ihren schreckenerregenden Status verloren haben.[644] Daher ist die Rekonstruktion der Wahrnehmung von Seuche und der Ängste, die sie generiert, eine eher historische Fragestellung und tatsächlich sind es gerade medizinhistorische Arbeiten, die diese Perspektive eröffnet haben. Im Zusammenhang mit dem Auftreten von Aids, dem Ebola-Virus und nicht zuletzt mit der Vogelgrippe gewinnen allerdings viele der im Folgenden dargelegten Aspekte in überraschender Weise an Aktualität, da sich in Verhandlung und Rezeption dieser „Seuchen" viele Parallelen zu den mittlerweile – zumindest für die westlichen Industrienationen – als „historisch" anzusehenden Epidemien und Pandemien eröffnen.[645] So zeigt die Rezeption der seit den frühen 80er Jahren auftretenden Immunschwäche Aids (die zu den so genannten „sexual

643 Seuche ist ein historischer Terminus, der mittlerweile in den populären Diskurs übergegangen ist und der eine Fülle von (meist negativen) Konnotationen aufruft. „Seuche: […] hist. Bezeichnung für die plötzliche Erkrankung zahlreicher Menschen an einer schweren Infektionskrankheit; nach Art der zeitlichen und örtlichen Gebundenheit unterscheidet man Endemie, Epidemie und Pandemie." Pschyrembel Klinisches Wörterbuch, S. 1534.

644 Letzte Cholera-Epidemie in Frankreich, 1884, Entdeckung des Cholera-Erregers *Vibrio cholerae* 1883 durch Robert Koch; Typhus bis Mitte des 19. Jahrhunderts, tauchte aber in beiden Weltkriegen wieder auf; letzte Pest-Epidemien in Europa in Bari 1816, in Mallorca 1819 und Odessa 1828, Entdeckung des Pest-Erregers *Yersinia pestis* 1894 durch Alexandre Yersin und (unabhängig von einander) Shibasaburo Kitasato, erster wirksamer Impfstoff 1897; für den Rückzug der Lepra aus Europa wird die Zeitspanne zwischen dem 15. und 17. Jahrhundert angesehen, Entdeckung des Lepra-Erregers *Mycobacterium leprae* durch Gerhard Henrik Armauer Hansen (heute wird die Lepra als Hansen-Krankheit bezeichnet). In den Ländern der Dritten Welt treten allerdings viele Seuchen, wie auch Pest, Lepra und Cholera, immer noch – vereinzelt oder in Form von periodischen Epidemien – auf. S. Jacques Ruffié, Jean-Charles Sournia: Die Seuchen in der Geschichte der Menschheit.

645 Was auch für Ebola, SARS und die Vogelgrippe gilt.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

transmitted diseases“ (STD) gezählt, aber im öffentlichen Diskurs wie eine Seuche verhandelt wird), dass die Wahrnehmung einer letalen und sich schnell verbreitenden Krankheit in vielen Punkten an ein bereits bestehendes Konglomerat von Ängsten, Metaphern und Schreckensszenarien anknüpft, die das Phänomen Seuche umschreiben. Diese Kontinuität zeigt sich in der Erzeugung von *Untergangs- oder Katastrophenszenarien*, in der Genese von *Verunreinigungsängsten oder -phantasien* sowie in der Ausbildung von *Abgrenzungslinien und Ausgrenzungsmechanismen* infolge und mit Hilfe dieser Vorstellungen. Da sich nun zeigen lässt, dass der Horrorfilm einerseits die apokalyptischen Szenarien der Seuche inszeniert, andererseits die Angstphantasmen einer unerkannten Verunreinigung oder Verseuchung fortschreibt und neu erzeugt, sollen gerade diese drei Aspekte/Merkmale kurz herausgestellt werden. Es interessiert dabei vornehmlich die Seuche als Schreckensbild, als Quelle von Grauen und Furcht.

Die „berühmteste“ aller Seuchen ist zweifellos die Pest[646]. Rückt man die kulturelle Rezeption der Pest in den Mittelpunkt der Betrachtung, zeigt sich rasch, dass diese Merkmale aufweist, die für die Wahrnehmung von Seuche allgemein kennzeichnend sind.[647] Dies ermöglicht, sie in dieser Arbeit beispielhaft für alle Seuchen zu behandeln, um so mehr, da sie historisch besonders umfangreich aufgearbeitet ist. Als kennzeichnende Merkmale der Pest/Seuche wären zunächst die Hilflosigkeit angesichts einer foudroyant und fast immer tödlich verlaufenden Krankheit zu nennen (so zumindest vor Einführung der Behandlung mit dem Antibiotikum Streptomycin), sodann die immense Furcht vor ihrer hohen Infektiosität sowie auch die Wahrnehmung der Krankheit als eine allgegenwärtige und unentrinnbare Bedrohung.[648] So

646 „Pest […]: durch *Yersinia pestis* verursachte Zoonose […] Klinik: vier Formen: 1. Beulenpest (syn. Bubonenpest) […] in 25-50% Übergang in Sepsis und Tod; 2. Lungenpest […] unbehandelt immer tödlich (2.-5. Krankheitstag), primäre Lungenpest ist für die rasche Ausbreitung von Pestepidemien von größter epidemiologischer Bedeutung. 3. Pestsepsis: fast immer tödliche Komplikation der Pest; kann als Finalstadium einer Bubonenpest oder Lungenpest oder auch primär ohne nachweisbare Bubonen auftreten; 4. abortive Pest […].“ Pschyrembel Klinisches Wörterbuch, S. 1287. Als das folgenschwerste Auftreten der Pest in Europa gilt die 1347 ausbrechende Pestpandemie, zeitgenössisch auch als „Schwarzer Tod“ oder „Das große Sterben“ bezeichnet.

647 Der Begriff Pest leitet sich aus dem lateinischen Wort *pestis* ab, das mit Pest *und* Seuche zu übersetzen ist, also nicht ausschließlich die in heutigem Sinn medizinisch klassifizierte Krankheit bezeichnet. Zudem bezeichnet der Begriff auch Unglück, Verderben, Untergang, sowie metonymisch auch Unheilstifter, Scheusal oder Unhold. Diese etymologische Bedeutungsvielfalt des Begriffs setzt sich in der kulturell nachweisbaren Gleichsetzung von Pest mit Seuche, Plage, Unglück und Geißel fort. S. dazu Erwin Schimitschek, Günther T. Werner: Malaria, Fleckenfieber, Pest. Auswirkungen auf Kultur und Geschichte – Medizinische Fortschritte; Jacques Ruffié, Jean-Charles Sournia: Die Seuchen in der Geschichte der Menschheit.

648 S. beispielsweise Klaus Berghold: Der schwarze Tod in Europa. Die große Pest und das Ende des Mittelalters; Barbara Tuchman: Der ferne Spiegel; Erwin Schimitschek, Günther T. Werner: Malaria, Fleckenfieber, Pest. Auswirkungen auf Kultur und Geschichte – Medizinische Fortschritte; Jaques Ruffié, Jean-Charles Sournia: Die Seuchen in der Geschichte der Menschheit; Manfred Vashold: Pest, Not und schwere Plagen. Die meisten Autoren stellen die weitreichenden, kulturellen und sozialen, aber auch wirtschaftlichen und poli-

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wird aus den historischen Quellen ersichtlich, wie der Ausbruch der Pest immer wieder als apokalyptisch gefärbtes Schreckensszenario wahrgenommen und beschrieben wird. Dieses Szenario enthält Momente, die bei nahezu jedem erneuten Ausbruch der Pest wieder aufgerufen werden: Die Heftigkeit, mit der die Krankheit wütet, der Zusammenbruch der bestehenden sozialen, politischen und ökonomischen Struktur, die Korrosion der ethischen Werte und Normen sowie die Suche und die Verfolgung der vermeintlich Schuldigen.[649] Der als tief verstörend empfundene, sozial destabilisierende Effekt des Pestausbruchs ist als eines der charakteristischen Merkmale in ihrer Wahrnehmung festzuhalten. Die Pest tritt immer als Katastrophe auf. Bedeutsam und folgenreich ist nun, dass sich das Pestszenario als Vision von irreversiblem Zerfall und allgegenwärtiger Auflösung zu einem kulturellen Topos mit einer festgeschriebenen und identifizierbaren Ikonographie des Schreckens ausbildet, die in der Rezeption und der Verhandlung auch anderer Seuchen immer wieder aufgerufen wird.[650] Die Pest wird zum Sinnbild Seuche schlechthin. Neithard Bulst schreibt:

---

tischen Folgen und Veränderungen infolge der Pest heraus. Die Pest ist somit als ein bedeutendes Beispiel für die Seuche als kulturelles (und nicht „nur" biologisch-medizinisches) Phänomen zu werten.

649 Jaques Ruffié, Jean-Charles Sournia: Die Seuchen in der Geschichte der Menschheit, S. 22f. Klaus Berghold weist beispielsweise für Florenz und Venedig anarchistische Zustände und den Zusammenbruch eines funktionierenden Gemeinwesens infolge der Pest nach. Die städtischen Autoritäten verlieren ihre Funktionen und die Kontrolle über Ordnung und Struktur. Die Kriminalitätsrate steigt infolgedessen stark an. Die Krise in städtischer Administration und Hierarchie lässt die Pest somit von Beginn an auch zu einem politischen Ereignis werden. Für fast alle spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Städte lassen sich so beispielsweise Schutzmaßnahmen (Einführung der Meldepflicht von Erkrankungen, Einlassverbote für Fremde und Reisende, Isolierung von Erkrankten, Vertreibungen von Bettlern und Vagabunden) zur Eindämmung der Krankheit herausstellen, mit denen versucht wird, dieser Krisensituation zu begegnen. Klaus Berghold: Der schwarze Tod, S. 183ff. S. auch David McNeil: Plague and Social Attitudes in the Renaissance Florence; Jean Delumeau: Angst im Abendland. Die Geschichte kollektiver Ängste im Europa des 14. – 18. Jahrhunderts, S. 140-199.

650 So ist herausgestellt worden, dass die Pestchroniken und Pestberichte eine Textsammlung bilden, auf die immer wieder rekurriert wird, wenn die Seuche erneut ausbricht. Der „monotone" Charakter der Beschreibungen, in denen ein Autor den anderen wiederholt und zitiert, etabliert eine Ikonographie der Pest, die die Schilderung des kranken Körpers, der Leichenberge in den Straßen, der Ausschweifungen und Anarchie innerhalb der haltlos gewordenen Gesellschaft usf. umfasst. „Der Bericht wurde also im Laufe der Zeit in die selbe Form gegossen, die man immer wieder erneuern muß: in der Wiederholung erscheint der Sinn fixiert, im selben Maß wie sich die Angst legt." Auch greifen Berichte über die Epidemien des 18. und 19. Jahrhunderts, wie Typhus, Cholera, Ruhr und Grippeepidemien, auf die Motive und Szenarien der Pestliteratur zurück. Claudine Herzlich u.a: Kranke gestern, Kranke heute, S. 95. Auch Susan Sontag verweist darauf, dass das klassische Pestszenario Topoi enthält, die von der Literatur, den Chroniken und Berichterstattungen immer wieder aufgegriffen werden: die Unerbittlichkeit der Krankheit beispielsweise oder ihre Unentrinnbarkeit sowie die Vision vom Untergang einer Gesellschaft, Kultur oder Nation, die sich gegen eine ungeheure Bedrohung erwehren muss. Susan Sontag: Aids und seine Metaphern, S. 57ff. S. dazu auch Wolfgang Klooß: Die Pest. Vergleichende Betrachtungen zur Mentalitätsge-

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

„Die mit der Pest verbundenen Konnotationen und Wahrnehmungen dauern fort, obwohl sie nur noch wenig mit der tatsächlichen Gefahr gemein haben, die diese Seuche für die Menschen bedeutet.“[651]

Als erstes Kennzeichen der Seuche ist festzuhalten, dass sie als kollektives und soziales Ereignis wahrgenommen wird, das nicht nur das Individuum, sondern die Gesellschaft allgemein bedroht. Da sie mit meist weitreichenden demographischen, gesellschaftlichen und sogar wirtschaftlichen Folgen einhergeht, wird die Seuche häufig als krisenhaftes, ja apokalyptisches Ereignis erfahren, geschildert und dramatisiert. Dies unterscheidet ihre Rezeption von der anderer Krankheitsfälle, die als individuelles Schicksal wahrgenommen werden, erheblich und macht gleichzeitig begreifbar, warum die Seuche vorwiegend als Untergangsszenario paraphrasiert wird. Sie erscheint als „Menschheitsschicksal“, als die Geißel ihrer Zeit. Die charakteristischen Eigenschaften der Seuche – die hohe Infektiosität und Morbidität sowie die ihr gegenüber bis zur Ohnmacht empfundene Hilflosigkeit – resultieren in der Vorstellung von der „absoluten Herrschaft der Krankheit“[652], die als allgegenwärtig und unentrinnbar wahrgenommen wird. Die Ubiquität und tödliche Allmacht der Epidemie sind wesentliche Bestandteile im Schreckensbild Seuche.

Sodann wird Seuche mit der Vorstellung eines bedrohlichen Fremden und Anderen assoziiert, wie sich in den Debatten über ihre Provenienzen zeigt: Die Herkunft der Seuche wird immer an einen anderen, an einen fremden Ort verwiesen. Die Annahme, die Seuche werde aus einem fernen Land „eingeschleppt“, ist fester Bestandteil des typischen Pestszenarios, das in der Rezeption auch anderer Seuchen immer wieder aufgegriffen wird.[653] Der Ursprung der Pest wird in einem den Europäern im späten Mittelalter relativ unbekannten Kontinent, in Asien verortet. Im Disput um die Herkunft der Syphilis (die bei ihrem ersten Auftreten in Europa aufgrund ihrer weiten Verbreitung und hohen Infektiosität wie eine Seuche verhandelt wird) gilt bereits kurze Zeit nach ihrem Auftreten die These, diese Krankheit sei aus der „Neuen Welt“ nach Europa gebracht worden.[654] Bis ins 19. Jahrhundert wird für

schichte und Metaphernbildung in der europäischen Literatur. Er stellt besonders die Metaphorik heraus, mit der die europäische literarische Tradition die Pest oder spätere Seuchen wie Cholera oder Typhus beschrieben hat.

651 Der Autor verweist auf die Ereignisse, die ein Auftreten der Pest in Indien im Herbst 1994 begleiteten: Panik, Massenhysterie und Chaos brachen aus, Ärzte verließen ihre Patienten und Krankenstationen, Grenzen zu Nachbarländern wurden geschlossen, Flugverbindungen unterbrochen. Die indischen Behörden vermieden in der Auseinandersetzung mit der WHO den Begriff Pest. Er zieht daraus den Schluss, dass noch immer das Angstbild der Pest über den Umgang mit ihr entscheide, obwohl sie heute vollständig heilbar ist. Neithard Bulst: Die Pest verstehen. Wahrnehmungen, Deutungen und Reaktionen im Mittelalter und der Frühen Neuzeit, S. 162f.

652 Claudine Herzlich u.a: Kranke gestern, Kranke heute, S. 18.

653 Klaus Berghold: Der schwarze Tod in Europa, S. 33ff.; s. auch Susan Sontag: Aids und seine Metaphern, S. 50f.

654 Gonzales Fernandez de Oviedo y Valdes, 1513 zum Verwalter der Gold- und Silberminen in den neuen spanischen Kolonien ernannt und Ruy Dianz de Isla, Arzt aus Barcelona, sind die ersten Autoren, die die These von der Herkunft der Syphilis aus der Neuen Welt 20 bis 30 Jahre nach ihrem ersten Auftreten aufstellen. Claude Quétel: History of Syphilis, S. 37ff. In diesem Zu-

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die Cholera (die so genannte asiatische Hydra[655]) angenommen, sie stamme aus dem „Orient". Ebenso zeigen sich in den Thesen zur Herkunft von Aids Parallelen: Als Ursprung von Aids gilt der afrikanische Kontinent, von dort ausgehend sei die Krankheit über Tahiti in die USA und dann nach Europa gelangt. „Es [Aids] wird als Tropenkrankheit begriffen: als neuer Prüfstein aus der so genannten Dritten Welt, […], aber auch als Geißel der „traurigen Tropen"."[656]

Den dritten und für die hiesige Thematik zentralen Aspekt, der die Wahrnehmung von Seuchen kennzeichnet, stellt die Überlagerung der Vorstellungen von Kontamination mit der Vorstellung von Verschmutzung dar. Auf ihn soll hier ausführlicher eingegangen werden, da die Bildlichkeit oder Rhetorik von Verunreinigung oder Verseuchung sich besonders in vielen Horrorfilmen und im Science Fiction wiederfindet. In diesem Zusammenhang muss die konstituierende Eigenschaft der Seuche nochmals herausgestrichen werden: Hohe Infektiosität[657] sowie – dadurch bedingt – schnelle und weite Ausbreitung. Mehr als andere Formen von Krankheit erregt die Seuche gerade deswegen Furcht, da sie bei Nähe und Kontakt übertragbar, ansteckend, übergreifend ist. Sie ist überall und kann jeden erfassen.[658] Daher ist im Fall der Seuche zu beobachten, dass die Demarkationslinien, die erkrankte von gesunden Menschen abgrenzen, mit besonderer Nachdrücklichkeit gezogen und aufrecht erhalten werden. Die Bedeutung der Differenzsetzung von gesund und krank ist bereits herausgestellt worden. Gerade infolge einer Epidemie erhält diese Differenzsetzung nun eine besonders scharfe und deutliche Kontur. Sichtbar wird sie beispielsweise in einer Fülle von Praktiken, die die an einer Seuche Erkrankten von Gesunden sozial, aber auch räumlich abtrennen. Seuchenkranke werden an Orten, die als Orte der Krankheit ausgewiesen werden, isoliert und somit aus dem gesellschaftlichen Umfeld herausgelöst.[659] Sie werden gemieden und häufig diffamiert.

---

sammenhang ist auch auf die vielen Namen zu verweisen, die die Krankheit Syphilis vor dem 19. Jahrhundert bezeichneten. Sie wird in Italien als *mal francese* oder *morbus gallicus*, also als französische Krankheit, in Frankreich jedoch als italienische Krankheit bezeichnet. In jedem Fall wird sie aber als aus einem (verfeindeten) anderen Land stammend gekennzeichnet. S. auch Dorothy Nelkin, Sander S. Gilman: Placing Blame for Devastating Disease.

655 Barbara Dettke: Die asiatische Hydra. Die Cholera von 1830/31 in Berlin und den preußischen Provinzen Posen, Preußen und Schlesien, zitiert nach Philipp Sarasin: „Anthrax". Bioterror als Phantasma, S. 143.

656 Susan Sontag: Aids und seine Metaphern, S. 55.

657 „Infektion: […] Übertragung, Haftenbleiben und Eindringen von Mikroorganismen (Viren, Bakterien, Pilze, Protozoen, Würmer) in einen Makroorganismus (Pflanze, Tier, Mensch) und Vermehrung in ihm. Infektion bildet die Voraussetzung für die Entstehung einer Infektionskrankheit und wird von den infektiösen […] und pathogenen Eigenschaften des Mikroorganismus (Pathogenität) wesentlich bestimmt. […]." Pschyrembel Klinisches Wörterbuch, S. 367.

658 Diese Furcht vor der Seuche, die sie von anderen Krankheiten unterscheidet, existiert unabhängig davon, mit welchen Modellen die Übertragungsformen und -wege erklärt werden.

659 Die Isolation von Erkrankten ist als Maßnahme zur Eindämmung der Folgen einer Epidemie für die Pest nachgewiesen worden. Auch sind in diesem Zusammenhang beispielsweise die rigorosen Ausschlusspraktiken zu erwähnen, die die Leprakranken, die so genannten Aussätzigen, aus ihrem gesellschaftli-

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Seuche generiert also einerseits die „reale“ Furcht vor der Ansteckung, gleichzeitig konvergiert nun diese Furcht mit Verunreinigungsvorstellungen.[660] Die Erkrankung an einer Seuche wird nämlich mit einer Beschmutzung gleichgesetzt, der an der Seuche erkrankte Mensch als verunreinigt, eben „verseucht“, wahrgenommen. Die Konzeption von Seuche ist also mit der kulturellen Vorstellung von Verunreinigung untrennbar verknüpft und erzeugt sowie verhandelt spezifische Ängste. Da Hygienevorschriften oder Reinlichkeitskonventionen historisch und kulturell differenziert sind, kann die Vorstellung von Verunreinigung jedoch nicht aus einer zeitgenössischen Bestimmung des Begriffes Schmutz gewonnen werden. Verunreinigung ist mit Mary Douglas nicht als eine absolute und isolierte, sondern als eine relative und relationale Größe zu sehen. Sie kann also nicht als eine selbständige und ahistorisch bestimmbare Qualität aufgefasst werden. Die Bedeutung des Begriffs bildet sich vielmehr in Bezug zu einem gegensätzlichen Moment heraus, ist als Gegenpol und in Interdependenz zur Auffassung von Reinheit, Unversehrtheit, Unverdorbenheit zu sehen. Bedrohlich ist die Vorstellung von Verunreinigung allerdings vornehmlich, da das verunreinigende Ereignis oder Element in eine bestehende Ordnung eingreift und sie destabilisiert.[661] Die Konzeption von Verunreinigung wird somit gerade vor dem Hintergrund einer gegebenen kulturellen Ordnung sichtbar. Sie ist an soziale Ordnungssysteme und Grenzziehungen gebunden. Als Bedrohung kann sie nur da erscheinen, wo strukturierende Grenzen klar definiert sind.

---

chen Kontext herauslösen und von ihm absondern. Sie werden in den so genannten Leprosorien interniert. Die Ängste und der Abscheu, die mit der Lepra verbunden sind, führen in noch größerem Umfang als im Fall der Syphilis und der Pest zu Stigmatisierung und Isolation der Erkrankten. Johan Goudsblom: Zivilisation, Ansteckungsangst und Hygiene, S. 230ff. Obwohl die Lepra bei rechtzeitiger Diagnostik und Frühbehandlung günstige Heilaussichten hat und auch die Isolation von Erkrankten überflüssig ist, ist sie auch heute noch von Abwehr und Ängsten begleitet, werden die Erkrankten weiterhin sozial geächtet oder sogar gemieden, wie Elliot G. Mishler ausführlich belegt. Elliot G. Mishler: Social contexts of health, illness, and patient care. Unter dem Begriff „Quarantäne“ ist die Absonderung von Opfern schwerer Infektionskrankheiten ein standardisiertes Verfahren auch in der modernen Medizin. „[…] laut Infektionsschutzgesetz unverzügliche und befristete Isolierung […] erkrankter oder dessen verdächtiger Personen in einem Krankenhaus oder einer für diese Krankheiten geeigneten Einrichtung. […]“ Pschyrembel Klinisches Wörterbuch, S. 1400. Die Verfahren, mit denen eine topographische Absonderung der Kranken erzeugt wird, indem man ihnen einen markierten Raum zuweist, sollen die Erkrankten in eine bipolar geordnete Struktur integrieren (verunreinigter – reiner, i.e. gefahrenloser Ort). Die Ausgrenzungsverfahren lassen sich somit als Versuche erkennen, die gefährdenden Eigenschaften und Folgen der Seuche in eine – auch räumlich erfahrbare – Ordnung zu überführen, die als Garant der Konsolidierung der Verhältnisse fungieren soll.

660 In diesem Zusammenhang ist die etymologische Begriffsklärung eloquent: Infektion leitet sich von *inficio* ab, was „vergiften, verpesten“, aber auch „beflecken, durch Berührung entweihen“ bedeutet. *contamino* bedeutet „in Berührung bringen, (durch Berührung) entehren, entweihen verderben“ sowie „mit Unreinem in Berührung bringen, besudeln, beflecken, entweihen“.

661 Mary Douglas: Reinheit und Gefährdung. Eine Studie zu Vorstellungen von Verunreinigung und Tabu.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

„Schmutz ist das Nebenprodukt eines systematischen Ordnens und Klassifizierens von Sachen und zwar deshalb, weil Ordnen das Verwerfen ungeeigneter Elemente einschließt. […] Wir können an unseren eigenen Vorstellungen von Schmutz feststellen, daß wir eine Art Gesamtkompendium verwenden, das alle verworfenen Elemente geordneter Systeme umfaßt.“[662]

Verunreinigung muss daher aus der Perspektive eines geordneten Systems begriffen werden, innerhalb dessen das verunreinigende Element oder Ereignis eine Überschreitung und Auflösung der Ordnung repräsentiert. Das verunreinigende Element befindet sich nicht am „richtigen“, an dem ihm zugewiesenen Ort. Die (Angst)Vorstellung von Verunreinigung tritt somit dann auf, wenn ein Gegenstand oder ein Ereignis bestehende Ordnungssysteme destabilisiert und Einheiten auflöst.[663] Die Seuche wird als Folge und Ausdruck einer Verunreinigung wahrgenommen, weil sie Alters-, Geschlechts- und Standes- oder Klassengrenzen nivelliert und jeweils gesetzte religiöse, ethnische und territoriale Abgrenzungen überwindet. In der Verunreinigung in ihrer dramatischsten und umfassendsten Form stehen mithin kulturelle Grenzziehungen auf dem Spiel. Daher wird sie immer als Krise, als Auflösung oder Zusammenbruch wahrgenommen.

„Der Ausbruch einer Epidemie ist das Versagen der räumlichen und zeitlichen Trennungen, der Trennung von Kultur und Natur, Mann und Frau, Mensch und Tier, weiß und schwarz, inländisch und ausländisch in voneinander geschiedene, reine Einheiten. […] Eine Epidemie kann nur verhindert werden, wenn die Trennung in […] voneinander geschiedene Einheiten intakt bleibt, die Grenzen und Körper dicht sind.“[664]

Bleibt hervorzuheben, dass in der Konzeption von Verunreinigung auch Vorstellungen über das Anomale und das Ekelhafte mit einfließen. In der Konzeption des Monströsen ist auf die Bedeutung der Begriffe des Normalen und Anormalen bereits hingewiesen worden. Wie der fehlgebildete, also „monströse“ Körper verletzt auch der infizierte, also „verseuchte“ Körper die Vorstellung einer physischen Norm, da die Symptome der Seuche den Körper transformieren und/oder deformieren. Gleichzeitig wird der kontaminierte Körper als ein offener, poröser, „undichter“ Körper wahrgenommen, der Flüssigkeiten, Sekrete, Krankheitskeime absondert, die zum einen ohnehin als unrein oder ekelhaft konnotiert sind – wie Blut, Schleim, Eiter – , die darüber hinaus jetzt auch zum Medium der Verunreinigung werden, die sich in und mit ihnen überträgt. Der Kontakt mit Körperflüssigkeiten wird als besonders gefährdend wahrgenommen, da sie als Symptom und Symbol für Zersetzung, Fäulnis und Verwesung einstehen, wie es anhand der Konzeption des Ekelhaften dargelegt werden konnte. Die Verklammerung der Vorstellung von Verunreinigung mit den Konzeptionen vom Ekelhaften und Anoma-

662 Ebd., S. 53.
663 Ebd., S. 52ff.
664 Marion Herz: Die wunderbare Zwischenwelt des Virus, S. 31.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

len lässt sich also für die Wahrnehmung der Seuche und des verseuchten Körpers plausibilisieren.[665]

Bereits jetzt zeigt sich deutlich, wie die Vorstellung von Verunreinigung mit den Elementen konvergiert, die die Seuche als Gefahren- und Schreckensbild konstituieren: die als Destabilisierung und Zerfall der gesellschaftlichen wie auch moralischen Ordnung wahrgenommenen Auswirkungen der Seuche. Anders formuliert: Die Verunreinigung, die Verseuchung zeigt sich nicht nur in der medizinisch-biologischen Perspektive (die Krankheit verbreitet sich, viele Menschen werden infiziert und erkranken), sie erscheint auch als Zusammenbruch der bestehenden Ordnung (das infizierte, erkrankte Element gehört nicht in die bestehende Ordnung/Struktur, bricht aber in diese ein und überwältigt sie). Dabei sind diese verschiedenen im Bild der Seuche überlagerten Perspektiven nicht als vor- und nachzeitig zu sehen, beide Bedeutungsebenen zusammen machen das Bild der Seuche aus.

Die kulturellen Vorstellungen von Verunreinigung sind auch den disparaten medizinischen Modellen inhärent, die die Ursachen der Seuchen und ihrer Verbreitung zu erklären versuchen, und werden von diesen wiederum variiert und transformiert.[666] Als Beispiel kann hier nur akzentuiert werden, inwiefern sich die Konzeptionen von Verunreinigung im naturwissenschaftlich orientierten medizinischen Diskurs des 19. und 20. Jahrhunderts wiederfinden, der eben auch die populäre Vorstellung von Epidemien prägt. Dabei wird auffällig, dass eine positivistische Verwissenschaftlichung des Diskurses der Seuche, wie sie im 19. Jahrhundert in der Medizin stattfindet, die kulturellen Ängste vor Verunreinigung und die Stigmatisierungs- und Ausgrenzungsverfahren, die sie auslösen, nicht aufhebt, sondern unter anderen Vorzeichen weiterschreibt.

Infolge des – bereits skizzierten – Umbruchs im medizinischen Denken des 19. Jahrhunderts, der zu einer Ausrichtung der Medizin an naturwissen-

665 Besonders evident wird dies in der Rezeption der Lepra, zu deren Folgen eine physische Verkümmerung und Deformation der Gesichtspartie und Extremitäten zählen. Die Opfer von Lepraerkrankungen, die „Aussätzigen“ sehen sich daher immer besonders vehementen Ausschlussverfahren ausgesetzt.

666 So zum Beispiel in iatromagischen oder iatrodämonologischen Medizinkonzepten, die Erkrankung ebenfalls mit Verunreinigung – durch böse Geister, Dämonen, Zauberei – erklären. S. Karl E. Rothschuh: Konzepte der Medizin in Vergangenheit und Gegenwart. Auch kann in diesem Zusammenhang die Theorie der Miasmen genannt werden, die für die medizinische Erklärung von Seuchen und Krankheiten in der westlichen Kultur lange Zeit bestimmend ist. Als Miasmen werden Ausdünstungen von Land und Meer, aus dem Erdinneren und Sümpfen bezeichnet, die beispielsweise infolge kosmisch unheilvoller Konstellationen oder auf Grund von Ausdünstungen toter Lebewesen entstehen. Sie werden mit der Ausbreitung von Krankheiten in kausalen Zusammenhang gebracht. Ohne auf die Theorie der Miasmen weiter eingehen zu können, sei auf die hier entscheidende Annahme der verdorbenen und verderbenbringenden Luft hingewiesen, die Erkrankung in Bezug zu Verunreinigung, Fäulnis und Verwesung setzt. Denn es sind „vor allem Verwesungsprozesse allerlei Art, die das Verderben der Luft verursachen. Der Atem Kranker ist verdorben […]“ resümiert J. Goudsblom die folgenreichsten Implikationen des Miasmus-Modells. Johan Goudsblom: Zivilisation, Ansteckungsangst und Hygiene, S. 228; s. auch Jaques Ruffié, Jean-Charles Sournia: Die Seuchen in der Geschichte der Menschheit; Alain Corbin: Pesthauch und Blütenduft. Eine Geschichte des Geruchs.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schaftliche Paradigmen führt, entstehen neue Erklärungsmodelle über die Ursachen der Ansteckung. In der Erforschung der Ausbreitungsmechanismen von Infektionskrankheiten setzt sich die Theorie von den Mikroorganismen als Krankheitserregern und -überträgern durch.[667] Mit dem neuen mikrobiologischen Erklärungsmodell werden die Ängste vor Infektionskrankheiten allerdings keineswegs verringert. Im Gegenteil wird die Angst vor der Erkrankung durch Infektion durch die Entdeckung des bakteriellen Überträgers naturwissenschaftlich bestätigt, damit neu ausgerichtet und verstärkt. Mehr noch: Mit der bakteriologisch begründeten Konzeption der Infektionskrankheit wird die Angst vor einer Infektion durch Mikroorganismen überhaupt erst erzeugt. Die positivistisch-wissenschaftlich erklärten Infektionskrankheiten erscheinen zudem als ernster, folgenschwerer und gefährlicher. Darüber hinaus wächst die Furcht vor der Ansteckung, da der Krankheitserreger, das verunreinigende Element, mit dem bloßen Auge nicht auszumachen, nicht zu erkennen ist. Für den menschlichen Sehsinn unsichtbar, muss er jedoch als allgegenwärtig angenommen werden.[668]

„Es gehört zu den wesentlichen Bestandteilen des Epidemiediskurses, auf militärisches Vokabular und Feindbilder zurückzugreifen, um dem als unausweichlich, aggressiv, verschlagen und heimtückisch empfundenen, zugleich aber auch unsichtbaren und damit nicht lokalisierbaren Gegner einen Platz zuzuweisen […] *Bezeichnenderweise haben militärische Sprachbilder in die Medizin erstmals Eingang gefunden, als vor allem im Gefolge der Untersuchungen Robert Kochs die Bakterien als Krankheitserreger identifiziert werden konnten.*“[669]

Die Konzeption von Verunreinigung reicht, wenn auch in verwandelter Gestalt, bis in die Infektionsszenarien der Gegenwartskultur hinein, wie die sich unvermindert reproduzierende Bildlichkeit und Rhetorik von Verunreinigung eloquent belegt. So paraphrasieren aktuelle medizinische und populäre Artikulationen die Infektionskrankheit als eine zunächst unbemerkte, heimliche Invasion des Körpers durch Mikroorganismen, die umso bedrohlicher erscheint, da sie als Vorgang unkenntlich und doch ubiquitär ist.[670] In diesen zeitgenössisch verwandelten Verunreinigungsbildern wird das Eindringen des Mikroorganismus in den Körper als eine feindliche Übernahme durch

667 S. Erwin H. Ackerknecht: Geschichte der Medizin; René Dubos: Pasteur and Modern Science.

668 Die neue Furcht vor den Mikroorganismen richtet sich in der Jahrhundertwende des 20. Jahrhunderts vornehmlich auf den öffentlichen, urbanen Raum, auf die bakterielle Verseuchung von öffentlichen Orten und Gegenständen. Der öffentliche Raum wird zum verunreinigten und „verseuchten“ Raum. S. Alain Corbin: La grande peur de la syphilis, Susan Sontag: Aids und seine Metaphern.

669 Wolfgang Klooß: Die Pest. Vergleichende Betrachtungen zur Mentalitätsgeschichte und Metaphernbildung in der europäischen Literatur, S. 55 (Hervorhebung C.S.).

670 Allerdings: Sarasin weist darauf hin, dass die „Sprache des Krieges oder eines sozialdarwinistischen Kampfes ums Dasein“ bereits in der frühen Bakteriologie für die Beschreibung von pathogenen Mikroorganismen verwendet wird, d.h. seit dem späten 19. Jahrhundert. Philipp Sarasin: „Anthrax“. Bioterror als Phantasma, S. 145.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Fremdkörper und Parasiten aufgefasst. Die Krankheit wird dabei als ein fremder Eindringling vorgestellt, der den Körper belagert, ihn erobert und besetzt. Dass den pathogenen Mikroorganismen dabei eine aggressive Intentionalität zugesprochen wird, ist dabei ein der Konzeption der Verunreinigung neu hinzugefügtes Element.[671]

„Die Kriegsmetaphorik beherrscht mehr und mehr alle Aspekte der Beschreibung medizinischer Vorgänge. Die Krankheit gilt als eine Invasion körperfremder Organismen, auf die der Körper mit eigenen militärischen Operationen reagiert: Er mobilisiert seine immunologischen „Abwehrkräfte“ und die Medizin ist – in der Sprache der meisten Chemotherapien – „aggressiv“.“[672]

Die unbemerkte Kontaminierung eines Organismus durch „unreinen“ Kontakt, der daraufhin pathologische Symptome generiert, Zeichen von Funktionsstörungen und Schwäche zeigt und schließlich in ein Stadium des Zerfalls übergeht, bleibt dabei jedoch weiterhin ein bedrohliches Schreckensszenario. Die Vorstellung von Infektion ist unverändert ausschließlich negativ konnotiert. Aber die Angst vor der Vergiftung wird im 19. und 20. Jahrhundert zunehmend vom individuellen Körper auf den Gesellschaftskörper, auf nationale Einheiten und politische Systeme übertragen, die alle anfällig für ein unbemerkbares aber feindliches Eindringen von Fremdkörpern erscheinen. Somit ist die Konzeption von Verunreinigung nicht nur im Diskurs über Infektionskrankheiten allgegenwärtig, sie greift auch machtvoll auf andere Diskurse über.[673]

---

671 Greift allerdings alte Vorstellungen auf und formuliert sie um: Die Beschuldigung von „Fremden“, also einer anderen ethnischen oder religiösen Gruppe, absichtsvoll und heimlich den Ausbruch einer Seuche hervorgerufen zu haben (beispielsweise durch das Vergiften von Trinkwasser oder das unbemerkte Einschleppen von verwesenden Tierkadavern), ist ein immer wieder auftretendes Verfahren im Umgang mit Epidemien. Der Verdacht, die Pest verursacht zu haben, richtet sich im Spätmittelalter vornehmlich gegen Juden, was gerade in Deutschland zu Verfolgung und Pogromen führt. S. auch Dorothy Nelkin, Sander S. Gilman: Placing Blame for Devastating Disease; Jaques Ruffié, Jean-Charles Sournia: Die Seuchen in der Geschichte der Menschheit. „Plague became a domestic enemy, and subversive „others“ were imagined to be untori or plague-spreaders.“ David McNeil: Plague and Social Attitudes in the Renaissance Florence, S. 142.

672 Susan Sontag: Aids und seine Metaphern, S. 11. Die Autorin verweist auf ihre Untersuchung einer Aids-Darstellung aus dem *Time Magazin* des Jahres 1986, in der die Verwendung von Kriegsrhetorik, in die sich zudem Elemente aus Science Fiction-Szenarien mischen, auffallend ist. Ebenfalls beispielhaft für diese Kriegsrhetorik ist die Darstellung einer Tuberkuloseerkrankung in Mark Caldwell: The last Crusade. The War on Consumption 1862-1954, S. 5ff. (bereits der Titel ist beredt). Auch hier wird die Epidemie als versteckter, unsichtbarer und heimtückischer Feind der Gesellschaft umschrieben, kurz: als Infiltration. Die Analogie zu den paranoiden Szenarien des Spionage-Genres ist offensichtlich.

673 Die Vorstellung eines heimlichen, schädigenden, „vergiftenden“ Eindringens von feindlichen Fremdkörpern in ein System und eines sich daran anschließenden Zusammenbruchs ist in vielen gegenwärtigen Diskursen virulent. Stichwortartig sei hier auf die Debatten um Computerviren, Netzwerkterrorismus, Migrationsbewegungen und um neue Formen des Terrorismus hinge-

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

„Le virus agit, dans la mentalité contemporaine, comme la métaphore la plus commune du Mal (invisibilité, furtivité, leurre), mais il représente en même temps un nœd de connotations épouvantables (existentielles, politiques, sexuelles), parfois même millénaristes (la „pollution“ entendu dans son acception la plus vulgaire ou les épidémies comme le SIDA).“[674]

Mehr noch: Zahllose zeitgenössische, westliche Schreckens- und Bedrohungsszenarien, wie die des „Bioterrors" werden von der Seuchenmetaphorik beherrscht.[675]

So ist kaum verwunderlich, dass gerade der Horrorfilm, dessen Topik Schrecken, Ekel und Zerstörung ausmachen, diese Metapher besonders eindringlich fortschreibt. Die Science-Fiction-Horror-Hybride *Invasion of the Body Snatchers* (Philip Kaufman, 1977) und *Body Snatchers* (Abel Ferrara, 1994) beispielsweise haben gerade das Motiv der zunächst unbemerkten feindlichen Übernahme des Körpers durch einen fremden Organismus in das Zentrum von beklemmenden Horrorszenarien gestellt. Beide Filme (Remakes des Films *Invasion of the Body Snatchers*, Don Siegel, 1956) zeigen das Eindringen eines fremden (außerirdischen) Lebewesens in den menschlichen Körper als einen unheimlichen Vorgang, der sich genau in dem Moment ereignet, wenn der Mensch am wehrlosesten ist: im Schlaf. Hat der Fremdorganismus den menschlichen Körper einmal erobert und adaptiert, ist er – zumindest für andere Menschen – völlig unerkenntlich, denn der Körper des Befallenen verändert sich nicht und wird somit zur perfekten Tarnung für die außerirdische Invasion, die mit der Schnelligkeit einer Seuche voranschreitet. Der Vorgang der Kontamination bleibt unsichtbar. Die Fremdorganismen infiltrieren die menschliche Gesellschaft zunächst und übernehmen sie dann völlig. Am Ende beider Filme bleibt kein Ausweg, keine Fluchtmöglichkeit, kein Ort der Sicherheit mehr. Die menschliche Gesellschaft ist untergegangen. Dass die „Körperfresser“ den von ihnen absorbierten menschlichen Organismen völlig gleichen und nur durch ihren schrillen Warnschrei zu erkennen sind, mit dem sie sich gegenseitig auf Noch-Menschen aufmerksam machen, hebt das unheimlich beklemmende dieses Verunreinigungsszenarios hervor. Die Strategie der Tarnung gilt in der Virus-Metaphorik als eines seiner beunruhigendsten und bedrohlichsten Eigenschaften überhaupt.

„Mais revenons-en à la nature même du virus : il se propage, invisible, et gagne chaque jour du terrain. Il se présente à l’organisme sain, non comme le prédateur

wiesen, die häufig mit einer Terminologie von Verunreinigung und Kontamination operieren. Es ist zudem darauf hingewiesen worden, dass die Kontaminationsrhetorik nicht nur in der Gesundheitspolitik zu finden ist (hier besonders in Bezug auf Immigranten oder auf so genannte „Risikogruppen“), sondern sich auch auf die militärische Rhetorik (wie im Fall des Raketenabwehrsystems „Star Wars“) übertragen hat. Arthur und Marilouise Kroker (Hg.): Body Invaders. Sexuality and the Postmodern Condition. Zu den vielfältigen Bedeutungsschichten des Begriffs „Virus“ s. auch Ruth Mayer; Brigitte Weingart (Hg.): Virus! Implikationen einer Metapher.

674 Serge Grünberg: David Cronenberg, S. 31.

675 Philipp Sarasin: „Anthrax“. Bioterror als Phantasma.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

qu'il est, mais sous le masque du Même. Il usurpe l'identité de celui qu'il veut perdre."[676]

Das unbemerkte, heimliche Eindringen des feindlichen Fremden in den menschlichen wie auch in den gesellschaftlichen Organismus ist Bestandteil einer Atmosphäre von Paranoia, die diese Science-Fiction/Horrorfilme genauso kennzeichnet, wie zahlreiche Filme aus dem Spionage- und Agenten-Genre. Das Moment der Katastrophe im Seuchenszenario hebt das jüngere der beiden Remakes stärker hervor, das die Handlung in einer Militärbasis ansiedelt. Die bereits erwähnte militärisch-aggressive Rhetorik im Zusammenhang mit modernen Verunreinigungsdiskursen spiegelt sich deutlich in der Bildlichkeit und Narration dieses Films, wobei auch hier die Wahl des Handlungsortes beredt ist. Das Militär steht hier zunächst als Chiffre für den Schutz einer Gesellschaft vor fremden Invasoren, kann aber letztlich nichts gegen die unbekannten Organismen ausrichten. Auch die Familie als Kern und Abbild der Gesellschaft zerfällt und bietet weder Sicherheit noch Halt. In beiden Filmen wird die Verseuchung des einzelnen Körpers, des Familienkörpers und des gesellschaftlichen Körpers durch einen fremden, feindlichen Mikroorganismus im Rückgriff auf die Szenarien von Verfall und Untergang gezeichnet, die Bestandteile des Seuchenszenarios sind.

Auch die Filme *Night of the Living Dead* (George Romero*,* 1968) und *Dawn of the Dead* (George Romero, 1977) zeigen den eigentlich phantastischen Schrecken einer von Zombies, also kannibalischen Untoten, heimgesuchten Welt in der Bildlichkeit der Schreckensvision Seuche. In beiden Filmen wird das Bild einer Gesellschaft gezeigt, die nach dem Ausbruch einer rasant um sich greifenden, unbekannten und unerklärlichen „Seuche" auf den irreversiblen Zusammenbruch zusteuert. Auch hier zeigt sich wieder das charakteristische Merkmal des Pestszenarios: Infolge des unvermittelten und unerklärlichen Ausbruchs einer furchtbaren Seuche löst sich jede soziale Struktur auf. Die untoten Wesen, die *Zombies,* haben zunächst scheinbar nichts gemein mit den unsichtbaren Mikroorganismen, in ihrer Funktion und in den Konsequenzen ihres Erscheinens entsprechen sie aber denen der Seuche. Sie brechen über die Gesellschaft wie eine Plage herein, die zur völligen Korrosion aller ihrer Strukturen führt. Die Inszenierung legt auf die Schilderung von Dysfunktionalität innerhalb der Institutionen, von Chaos und Anarchie genauso viel Wert wie auf die Darstellung des körperlichen Schreckens. Die Untoten sind kannibalisch und ernähren sich vom Fleisch ihrer (noch) menschlichen Opfer. Ähnlich wie der Vampir infizieren sie dabei ihre Opfer durch den Biss in das Fleisch. Jedes von ihnen getötete Opfer ist infiziert, erhebt sich also wieder als ebenfalls kannibalischer Untoter. Die „Seuche" verbreitet sich mit rasender Geschwindigkeit, bald schon ist die gesamte Gesellschaft infiziert. Beide Filme enden pessimistisch, die *Zombie*-Infektion hat die Menschheit nahezu aufgezehrt, die Zukunft einiger weniger Menschen in dieser verseuchten Welt ist mehr als fraglich. Der Untergang der Gesellschaft tritt in beiden Filmen infolge eines Tabubruchs auf: Der Verzehr von Menschenfleisch gilt als verunreinigend, er verdirbt und zerstört den Menschen und führt zu einer ebenso entmenschlichten wie unersättlich gierigen Existenz.

676 Serge Grünberg: David Cronenberg, S. 43.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Auch *Bram Stoker's Dracula* schreibt viele Aspekte des Seuchenszenarios fort, um ein eigentlich phantastisches Thema, die Bedrohung einer Gesellschaft durch den Vampirismus, darzustellen. Da ist zunächst einmal die Herkunft des Infektionsherdes: Der Vampir stammt aus einem Land, das als wild und fern gezeichnet wird und in der narrativen Struktur des Films den anderen, den *fremden Ort* schlechthin repräsentiert. Die (östlichen) Karpaten werden somit als das Gegenstück zu westlicher Zivilisation markiert, wie sie der zweite Handlungsort, das London des Fin de siècle, darstellt. So notiert Jonathan Harker in seinem Reisetagebuch: Left Bukarest this morning. The impression I had, was that we were leaving the west and entering the east. The district I am to enter is in the extreme east of the country, just on the borders of three states, Transylvania, Mondavia and Bukowina in the midst of the Carpathian mountains, one of the wildest and least known parts of Europe.“ Mit der Differenzsetzung von zivilisierter und vertrauter sowie fremder und unbekannter Welt rekurriert der Film auf einen hinlänglich bekannten Topos der westlichen Kultur.[677] Der Film hebt die Dichotomisierung der Handlungswelten in seiner Inszenierung nachdrücklich hervor; insofern lässt sich die Reise des Helden auch als Initiation lesen, die ihn mit einer fremden und unbekannten Welt konfrontiert, in der sich auch Elemente aus Märchen und Sage wiederfinden. Auf den Bewohner und Besitzer dieses Landes, den Vampir, werden alle diese Attribute übertragen; er wird zu einer Personifikation des unzivilisierten und bedrohlichen Fremdartigen, in der sich zudem monströse Elemente und pathologische Symptome überlagern. Seine Gestalt wird mit nahezu allen ikonographischen Elementen des Verfallenden, Degenerierten, Kranken und Unreinen ausgestattet. Hinzu kommen die vage exotisch-orientalischen Bezüge in Kleidung, Habitus und Sprache, die hier als Chiffren für eine fremdartige Bedrohung fungieren.[678] Und schließlich präsentiert der Film den Vampir als Personifizierung und Quelle der Verunreinigung – er ist gleichzeitig Erreger und Überträger der vampirischen Krankheit.

„In a single image the other is constituted as Eastern, effeminate, and aged, eventually a bringer of plagues to the West, a „storm from the east““.[679]

677 Den auch die literarische Vorlage vorgibt. Es ist darauf hingewiesen worden, dass der Roman „Dracula“ auch als der phantastische Entwurf eines Verfalls des British Empire gelesen werden kann, der die Furcht vor einer „umgekehrten Kolonialisierung“ verhandelt. Diese Vision imaginiert die Eroberung und Kolonialisierung der westlichen Zivilisation durch die vermeintlich atavistischen und archaischen Kräfte, die außerhalb ihrer existieren. Stephan D. Arata: The Occidental Tourist. Dracula and the Anxiety of Reverse Colonization.

678 Der Vampir in Coppolas Film präsentiert sich zunächst als eine alte und orientalisierte Figur (exotisches Gewand, langer Zopf) mit langen, krallenhaften Fingernägeln, die in der Bildlichkeit des Phantastischen immer das Merkmal des monströsen Wesens sind, hier aber auch auf die Figur des uralten und unbesiegbaren chinesischen Zauberers in den phantastischen Schwertkampf-Filmen Hongkongs zurückgreifen, sowie auch die berühmte Nosferatu-Figur im gleichnamigen Film mit ebenfalls langen Fingernägeln zitieren.

679 Christopher Sharrett: The Horror Film in Neoconservative Culture, S. 107.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Das Bild vom Vampir als personifizierter Plage wird in Bezug zur Stadt gesetzt, die er heimsuchen wird: Auf die Stadtkarte Londons an der Wand fällt der Schatten der vampirischen Gestalt und seiner gierig ausgestreckten Kralle, die unheimliche Heimsuchung antizipierend, während der Vampir sich bereits nach seinen zukünftigen Opfern sehnt: „I do long to go through the crowded streets of your mighty London. […] to share its life, change its death." Hier, in der Anonymität moderner Urbanität, und nicht in den abgelegenen, karpatischen Bergen sind zu jeder Zeit zahllose Opfer verfügbar, hier findet der Krankheitserreger in großer Anzahl die Organismen, von denen er sich nährt und die sein Überleben sichern und die durch die Infektion zu Überträgern werden. Zu jedem Zeitpunkt ist in der Gefahr, der die beiden weiblichen Opfer durch den Vampir ausgesetzt sind, also auch eine Bedrohung des gesellschaftlichen Körpers impliziert. Der Ausbruch des Vampirismus als Seuche bezeichnet hier die Verunreinigung des sozialen Organismus. In der Gestalt des Vampirs wird somit eine zweifache Bedrohung bekämpft: einmal die mysteriöse Seuche und ihr parasitärer Erreger, der sich vom Blut seiner Opfer nährt, gleichzeitig aber auch die Korrosion der Ordnungsstruktur, die durch das Eindringen eines fremden Elementes unterlaufen und damit geschwächt wird.

In einer Einstellung zum Ende des Films infiziert der Vampir die Frau Jonathan Harkers mit seinem Blut. Seine Verfolger „sterilisieren"[680] inzwischen in dem Bemühen, die vampirische Seuche einzudämmen, den Wohnsitz des krankheitsbringenden Vampirs und damit den Ursprungsherd der Kontamination. Als sie ihn danach bei seinem Opfer Mina antreffen, zeigt sich die polymorphe Erscheinung des Vampirs als ein Rudel von Ratten, die als Tiere des Schmutzes, der Armut und des urbanen Elends gelten. Da die Ratte zudem auch Katastrophe und (Pest)Seuche konnotiert[681], wird die aufgerufene Assoziation von Verunreinigung und Verseuchung evident. Die (zu spät) gerettete Mina ist sich der Infektion und ihrer Folgen bereits bewusst: Sie bezeichnet sich selber als „unrein" und lässt sich von niemandem mehr berühren. Auch diese Sequenz schließt die Vorstellungen von Seuche und von Verunreinigung aneinander an.

Auch der Horrorfilm *Trouble Every Day* erhebt die Seuchenmetaphorik zur zentralen Thematik. Die mysteriöse Erkrankung mit furchtbaren Folgen, an der die zwei Hauptfiguren des Filmes leiden, ist allerdings „künstlich" erzeugt – eine vom Menschen erschaffene Seuche infolge eines fehlgeschlagenen Experiments. In der Darstellung der geheimnisvollen Krankheit rekurriert der Film jedoch auf einzelne Elemente des Seuchenszenarios, wie es oben dargestellt worden ist. Zwar wird die Krankheit nicht als eine epidemisch sich ausbreitende geschildert, die eine ganze Gesellschaft erfasst, was, wie gesehen wurde, einen zentralen Aspekt in der Semantik der Seuche als Schreckensbild ausmacht. Doch was die Konsequenzen und die Herkunft der Krankheit betreffen, werden vielschichtige Bezüge zur kulturellen Angstvor-

680 Im Wortlaut des Drehbuchs.

681 Die Pest ist eine Zoonose (Tierseuche), deren Reservoir verschiedene Nagetiere sind; in der Umgebung des Menschen beispielsweise die Wanderratte (Rattus norwegicus) und die Hausratte (Rattus rattus). Die Übertragung auf den Menschen erfolgt hauptsächlich durch Floharten, die von Nagetieren auf Menschen übergehen, selten durch Tropfeninfektion oder direkten Kontakt mit infiziertem Material. Erwin Schimitschek, Günther T. Werner: Malaria, Fleckenfieber, Pest.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

stellung Seuche hergestellt. Die Krankheit wird auch hier zur Metapher eines Einwirkens unkontrollierbarer, aber nicht fassbarer und nicht sichtbarer Kräfte, deren Herkunft in einer als exotisch evozierten Fremde liegt und die gesellschaftliche und kulturelle Markierungen in den Befallenen auslöscht, um sie einem atavistischen Regress auszuliefern. Die bedrohliche und geheimnisvolle Grundstimmung, die der Film aufbaut, entsteht dabei vornehmlich durch eine vage und evokative Darstellung der Geschehnisse, durch den Verzicht auf eindeutige Erklärungen und durch den Einsatz von Rückblenden, Traumsequenzen und unscharfen Einstellungen, die das Gezeigte als unwirklich erscheinen lassen (Diese vage und mysteriös inszenierte Bedrohung wird allerdings effektvoll von zwei Sequenzen kontrastiert, die den kannibalistischen Trieb der Erkrankten in expliziter, blutig-fleischlicher Materialität beschreiben). Die Assoziationsfülle der Bilder rührt also aus ihrer relativen „Offenheit", die vielschichtige Bedeutungen erzeugt. Allerdings lassen sich einige wiederkehrende Motive ausmachen, die besonders für eine Lektüre des „Krankheitsbildes" aufschlussreich sind. In *Trouble Every Day* wird die Herkunft der geheimnisvollen Krankheit aus dem Experiment nur vage angedeutet, es wird kein Ursprungsszenario entworfen, mit dem die Krankheit in die Welt tritt. Somit löst sich der Film hier von häufig anzutreffenden Darstellungstraditionen in Horrorfilmen oder im Science Fiction, in denen die Erzeugung der Krankheit durch den Menschen als eine dramatische Schöpfungsszene formuliert wird, in deren Verlauf sich erstmalig ihr bedrohliches oder zerstörerisches Potential zeigt. Der Film gibt nur wenige Indices zum Entstehungsprozess der Krankheit an: So wird in einer Rückblende, die als Erinnerungsbild kodiert ist, ein Labor in einem tropischen Regenwald gezeigt, üppiges Grün, tropische Hitze, Feuchtigkeit. Experimente mit Pflanzen werden angedeutet. Der Ursprung der Seuche wird somit in einem fremden und „exotischen" Umfeld verortet, das verschiedene Bedeutungsfelder öffnet: Vorstellungen von Wildnis, von Fremdheit, von bedrohlicher Natur usf.[682] Auch werden hier Assoziationen an die Viruserkrankung Ebola aufgerufen, deren Herkunft in Afrika vermutet wird und die neben Aids eine weitere zeitgenössische Variante des Schreckensbildes Seuche darstellt. Gleichzeitig inszeniert *Trouble Every Day* damit auch die kulturelle Differenzsetzung Zivilisation – Wildnis: auf der räumlichen Ebene des Films, die die aseptische Reinheit eines Labors und den gepflegten Luxus eines Hotels in Paris dem Dschungel entgegensetzt, mehr noch aber in der Schilderung der befallenen Hauptfiguren. Die bedrohliche Seuche aus dem fernen Umfeld bricht in die Zivilisation ein und transformiert die an ihr Erkrankten, löscht in ihnen die kulturellen Markierungen und Konditionierungen aus, um einen als tierisch kodierten (Freß)Trieb zu entfesseln. Dadurch werden sie selbst zu bedrohlichen Fremdkörpern in einer Ordnung, der sie durch die Infizierung nicht mehr angehören. Der Einbruch der Krankheit beschreibt also eine Öffnung von strikt abgetrennten Feldern, eine Destabilisierung von kulturellen Grenzziehungen. Zwar bleiben die Körper der Erkrankten äußerlich intakt und unverändert, so dass die Erkrankung an ihnen selbst nicht sichtbar wird, aber die Seuche verwandelt die beiden Menschen in wärme- und fleischsuchende Wesen, geplagt von einem unstillbaren, maßlosen Hunger. Die Vision des Kannibalismus, wie sie der Film inszeniert, rekurriert auf Angstphantasien

682 Die Filmrezension liest die Krankheit in *Trouble Every Day* als „maladie venue d'ailleurs". Jean-Sebastian Chauvin: Au-delà des genres, S. 76.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

von Zivilisationsverlust und dem Verlust kultureller Identität. Ebenso kommt in der Schilderung der Krankheit die Thematik der Verunreinigung zum Ausdruck, da sie zum Verzehr von menschlichem Fleisch führt, also zur Überschreitung eines besonders rigiden sozialen Tabus, das untrennbar mit Verunreinigungsängsten verknüpft ist. Bezeichnenderweise führt die in Afrika erzeugte Krankheit zu einem vollständigen Zusammenbruch kulturell normierter Verhaltensweisen und zu einem kompletten Ausfall der Affekt- und Triebkontrolle der Befallenen: Der Mensch fällt in ein vorzivilisatorisches Stadium zurück. Die Seuche in *Trouble Every Day*, durch traumhaft undeutliche Bilder mit dem fremden Ursprungsort verknüpft, markiert eine Revision von Sozialisation und Enkulturation, der die Erkrankten hilflos ausgeliefert sind. Es ist dieser Regress, den der Film als seine eigentliche Schreckensvision inszeniert.

Auch *28 Days Later* (Danny Boyle, 2002) entwirft ein zeitgenössisch modifiziertes Seuchenszenario. Auch hier ist die Seuche eine Kreation des Menschen selbst, eine Konsequenz medizinischer Experimente mit Laboraffen. Die von Tierschützern befreiten Tiere übertragen den künstlich erzeugten Virus *Rage* durch Bisswunden auf die Menschen. Die Infizierten mutieren zu vernunftlosen, rasenden und kannibalischen Wesen, die von einem unstillbaren Hunger nach ihrer eigenen Art beherrscht sind.[683] Da sich der Zerfall und die Umwandlung der vom Virus befallenen Opfer rasant vollzieht, verbreitet sich die Seuche mit einer Geschwindigkeit, die es den unvorbereiteten gesellschaftlichen Institutionen nahezu unmöglich macht, auf sie angemessen zu reagieren. Der Film schildert bereits zu Anfang die entvölkerte, leblos scheinende Welt: ein verlassenes Krankenhaus, das Spuren von Chaos und Aufruhr zeigt, stillstehende Autos, unbefahrene Straßen, menschenleere Gebäude. Die langen ruhigen Einstellungen zeigen das in nahezu freudschem Sinn Unheimliche dieser verlassenen Welt, die der vertrauten Alltagswirklichkeit einer Großstadt gleicht und doch aufgrund der Stille und Verlassenheit „fremd" geworden ist. Gleichzeitig ist die unheimliche Stadt dysfunktional geworden, Bewegung, (Waren)Austausch, Kommunikation – alles ist zum Erliegen gekommen. In den nahezu elegischen Bildern der entvölkerten, zum Stillstand gekommenen Stadt beschreibt *28 Days Later* die „absolute Herrschaft" der Seuche, die zu einem vollständigen und allgegenwärtigen Verfall des gesellschaftlichen Lebens führt. Aber das Szenario des Zusammenbruchs greift noch weiter: Auch die moralischen Werte und Normen sind vom Zerfall bedroht. Den drei Hauptfiguren des Films, die eine Überlebensgemeinschaft bilden und sich vor den Übergriffen der in der entvölkerten Landschaft lauernden, hungrigen Infizierten zu schützen suchen, steht eine Abteilung Soldaten gegenüber, die sich auf einem Landsitz verschanzt hat und den drei Hauptfiguren Zuflucht gewährt. Obwohl sie versuchen, in militärischer Disziplin die soziale und kulturelle Ordnung und normierten Handlungsweisen aufrechtzuerhalten, wird doch ein zunehmender Verrohungsprozess sichtbar, der zunächst in kleinen Zeichen aufscheint und später in einer unkontrollierten Gewalteskalation kulminiert. Die militärische Verteidigungspraktik kann

683 In der Figur des Kannibalen als einem fleischgierigen Grenzwesen zwischen Leben und Tod greift *28 Days Later* recht eindeutig auf die Zombies in der *Living-Dead*-Triologie zurück, was von der Filmkritik auch kommentiert worden ist – ein Beispiel also dafür, wie die in den 1970er Jahren teilweise vehement abgelehnten und abgewerteten „Randerscheinungen" mittlerweile zu Klassikern des Genres avanciert sind.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die Seuche zudem nicht eindämmen, kann den Zusammenbruch nur verzögern. Vor allem aber verselbstständigen sich die Gewaltmaßnahmen und kehren sich schließlich gegen die wenigen Überlebenden. In dem vehementen und brutalen Verteidigungskampf der Soldaten gegen die andrängenden Infizierten ist eine bemerkenswerte Parallelität mit genau jener militärisch gefärbten Kontaminationsrhetorik zu entdecken, welche die Infektionskrankheit als das aggressive Eindringen eines feindlichen Fremdkörpers umschreibt. Die Bilder vom Versuch der Infizierten, mit aller Gewalt in das abgegrenzte Territorium einzudringen, und vom Verteidigungskampf der Soldaten erscheinen somit als die wörtlich genommene Infektionsmetaphorik.

V.7. Der besessene Körper im postklassischen Horrorfilm

In *The Exorcist* wird die Geschichte einer Besessenheit erzählt: Der Teufel in der Gestalt eines (altbabylonischen) Dämons[684] fährt in den Körper der 13-jährigen Regan. Auffallend nachdrücklich wird in *The Exorcist* das Motiv der dämonischen Besessenheit im Rückriff auf Körperlichkeit inszeniert, wodurch sich der Film in den Darstellungskanon des neueren Horrorfilms stellen lässt, als dessen zentrales Merkmal die Zurschaustellung physischer Materialität ausgemacht werden konnte. Die Besessenheit wird dabei (auch) als eine Krankheit geschildert, deren Symptome nicht zu benennen sind. Auf das Motiv der Besessenheit als „dämonischer" Infektion – also als Krankheit - ist bereits in eingegangen worden.[685]

Im Verlauf der Besessenheit als Krankheit in *The Exorcist* werden verschiedene Körperbilder aufgerufen. Der Körper Regans verändert und verwandelt sich korrespondierend mit den fortschreitenden Stadien der Besessenheit, so dass sich sagen ließe, dass es sich in *The Exorcist* nicht um einen, sondern um viele Körper handelt. Die Bildlichkeit des Körpers in *The Exor-*

684 Die vom Film suggerierte „Verwandtschaft" zwischen einem Dämon aus dem antiken Orient (im Film die altbabylonische Gottheit Pazuzu) und dem Teufel des Christentums ist nicht ganz so haltlos, wie es zunächst scheint: Die christliche Kunst des Mittelalters adaptiert antike und pagane Glaubensinhalte und Darstellungsformen von Göttern und Dämonen, die besonders augenfällig in die Ikonographie der christlichen Teufelsgestalt einfließen. Die mit Klauen, Bocksbeinen und Hörnern ausgestatteten Teufelsgestalten in der christlicher Kunst, in populären Vorstellungen, in Märchen und Sagen, sind also als modifizierte und verfremdete „Nachbildungen" heidnischer (Tier)Gottheiten griechischen, persischen oder germanischen Ursprungs sowie antik-orientalischer Dämonen zu sehen. Vgl. Hans-Joachim Brittnacher: Der Leibhaftige, S. 172ff.; Wolfgang von Einsiedel: Der Böse und das Böse, S. 435; Günther Mahal: Der Teufel. Anmerkungen zu einem nicht allein mittelalterlichen Komplex; Peter Dinzelbacher: Monster und Dämonen am Kirchenbau, S. 107ff.

685 Dass der Zustand der Besessenheit in *The Exorcist* tatsächlich als (Infektions)Krankheit begriffen werden kann, zeigt sich auch daran, dass der Dämon/Teufel zwar ausgetrieben, nicht aber vernichtet werden kann. Er verlässt Regans Körper nur, um in den nächsten Körper zu fahren, in den des Priesters Karras. Der Teufel springt also als Krankheitserreger von einem Körper zum nächsten über und trägt so die „diabolische" Ansteckung weiter.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

cist ist dabei im Rekurs auf kulturelle Körperfestschreibungen inszeniert, wie sie teilweise schon in den vorangegangenen Kapiteln diskutiert worden sind – wie etwa der „kranke Körper" und der „monströse Körper". Zu Beginn des Films wird Regans Körper als ein gesunder, intakter, kindlicher Körper eingeführt. Der Film greift hier auf ein Konzept physischer Normalität zurück, das im kulturellen Konsens festgeschrieben ist und dieser entspricht. Mit dem eingangs eingeführten Körper wird eine körperliche Norm gesetzt. Die Veränderungen des Körpers infolge der Besessenheit werden als sukzessive Abweichungen von der anfänglich etablierten körperlichen Normalität inszeniert, die erst durch diese Norm sichtbar werden können und sie wieder und wieder bestätigen. Zunächst wird Regan bleicher, die Haut erblasst bis „in die Lippen". Auf ihrem Körper schreibt sich mit der Blässe das Indiz für Schwäche und Krankheit schlechthin ein. Die medizinischen Untersuchungsverfahren, die in den Körper eindringen[686], um die pathologischen Symptome in seinem Inneren sichtbar zu machen, scheitern jedoch: Auf den Bildern ist nichts zu sehen – die Visualisierungsstrategien der technisierten Medizin zeigen nur eine Abwesenheit von Zeichen im Körperinneren auf. Der phantastische Zustand dämonischer Besessenheit bleibt für die technischen Abbildungsverfahren unzeigbar. Anders gewendet lässt sich also sagen, dass die Rationalisierungsstrategien (als welche der Film die medizinischen und psychiatrischen Verfahren darstellt) am Zustand der Besessenheit scheitern. Die Besessenheit lässt sich nicht rationalisieren, d.h. in eine spezifisch moderne Weltsicht integrieren und damit aus dem bedrohlichen Kontext des Fremden und Anderen herauslösen.

Schließlich markiert der plötzliche und unkontrollierte Austritt von Körpersekreten wie Urin oder Salvia den Beginn einer Krise des Körpers. Die Haut bricht auf und Flüssigkeiten aus dem Inneren quellen hervor: Blut, Eiter und grünlicher Schleim. Die Hautgrenze wird durchlässig und instabil, sie droht sich aufzulösen. Dieser Prozess lässt sich als der somatische Ausdruck der Bedrohung der Identität Regans durch die Besessenheit lesen. Denn das Eindringen des Teufels in ihren Körper lässt nicht nur die Körpergrenzen, sondern mit ihnen auch die Subjektgrenzen zerfallen: die Identität Regan zerfließt in den „multiplen Persönlichkeiten" des Teufels, die mit verschiedenen Stimmen und Sprachen aus ihr sprechen. Identität ist als Einheit nicht mehr greifbar.[687] Besonders deutlich wird der Identitätsverlust an der Entdifferenzierung der Geschlechtlichkeit. Aus dem jungen, weiblichen Körper spricht der Teufel mit männlicher, dunkler, alter Stimme – auch die geschlechtlich kodierte Identität löst sich auf. Das fortschreitende Durchlässigwerden der Haut, das die Destabilisierung der Körpergrenzen und damit die Gefährdung der körperlichen Einheit anzeigt, wird zum sichtbaren Ausdruck einer als immateriell, als unsichtbar gedachten, dämonischen Gefährdung. Zuletzt dehnt sich die Haut unnatürlich aus und produziert als Hilferuf lesba-

686 Auf die ausführliche, nahezu dokumentarische Inszenierung der medizinischen Praktiken in *The Exorcist* ist schon eingegangen worden.

687 So fragt der Priester Karras den mit verschiedenen Stimmen sprechenden Dämon nach dem Verbleib von Regan. Dieser erklärt, dass sie „hier bei ihnen" sei; sie hat sich also mit den zahllosen Wesenheiten des Dämonischen vermischt. Der Chauffeur des Hauses löst das Problem der Identität, indem er den besessenen Körper als „es" bezeichnet – ihm mit dem geschlechtlichen Adjektiv die immer geschlechtlich gebundene menschliche Identität überhaupt abspricht.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

re (Schrift)Zeichen auf ihrer Oberfläche. An dieser Stelle fungiert die Haut als Folie, auf der sich die innere „Wahrheit" des Körpers offenbart, und auf der sich die Gefährdung Regans durch die Besessenheit einschreibt.

Wenn *The Exorcist* zeigt, wie die Haut porös und durchlässig wird und diesen Prozess als Krise und Bedrohung inszeniert, greift er damit unter umgekehrten Vorzeichen auf bestehende Hautkonzepte zurück. Nur im – letztlich affirmativen – Rückgriff auf die Vorstellung der Haut als abschließender Grenze, die die körperliche Einheit und Identität gewährleistet, kann das Durchlässigwerden dieser abgrenzenden Hülle als Gefährdung und Skandalon erscheinen. Daher ist auch das Hervorbrechen der Körpersekrete keineswegs als ein arbiträrer Kunstgriff der filmischen Inszenierung zu werten. Vielmehr zeigt das Ausfließen der Säfte den widernatürlichen und ekelerregenden körperlichen Zustand schlechthin an. Wie noch ausführlich zu zeigen sein wird, ist den Sekreten das Körperinnere als spezifischer Ort zugewiesen; erscheinen sie im den Körper umgebenden Außenraum, treten sie also sichtbar an die Körperoberfläche, befinden sie sich nicht am „richtigen" Ort. Das Nässen der aufgerissenen Haut, das vehemente Ausspucken von grünem Schleim kann daher als „Verunreinigung" im Sinn der douglasschen Bestimmung betrachtet werden. Die als unrein und damit als ekelerregend wahrgenommene Durchlässigkeit der Haut verweist auf die tiefgreifende Korrosion der körperlichen Ordnung infolge der Besessenheit. Die douglassche Konzeption von Verunreinigung kann im Fall von *The Exorcist* an Julia Kristevas Bestimmung des Unreinen angeschlossen werden. Auch Kristeva fragt nach der Gefährdung, nach der Bedrohung, die die Verunreinigung innerhalb der symbolischen Ordnung generiert. Dabei bezieht sie diese Frage ausdrücklich auch auf die körperlichen Absonderungen, von denen die meisten zu den kulturell tabuisierten, „verbotenen" Substanzen zählen:

„While they always relate to corporal orifices as to so many landmarks parcelling-constituting the body's territory, polluting objects fall, schematically, into two types: excremental and menstrual. Neither tears nor sperm, for instance, although they belong to borders of the body, have any polluting value. Excrement and its equivalents (decay, infection, disease, corpse etc.) stand for the danger to identity that comes from without: the ego threatened by the non-ego, society threatened by its outside, life by death."[688]

Gerade der Aspekt des identitätsgefährdenden Moments, das die unreinen, also ekelhaften, Körpersäfte repräsentieren, verdient an dieser Stelle besondere Beachtung. In einer Weiterführung der Bestimmung bei Kristeva verweisen die Sekrete in *The Exorcist* nur zunächst auf eine Bedrohung der Identität von Außen („without"), denn die Bedrohung hat sich bereits in den Körper selbst eingepflanzt und ist Teil von ihm geworden. Die Vorstellung des Körpers als einem porösen und durchlässigen Behältnis von unreinen Säften, die *The Exorcist* evoziert, zeigt ihn als strukturlos und weich, eben als einen amorphen Balg, in dem sich entsprechend unreine Prozesse vollziehen:

688 Julia Kristeva: Powers of Horror. An Essay on Abjection, S. 71.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

„[…] the body is imagined as a container for a series of processes: defecation, sexual pollution, vomiting. Fluids course about within the body, erupting out of it, leaving their mark on the world outside. The body is not so much a collection of joints and limbs, or a skeletal structure, as a container of fluids, bursting out in every direction to impact on the environment. “[689]

Der besessene Körper zeigt sich damit als von gegenwärtigen Konzeptionen des Physischen – dem Körper mit geschlossener, undurchdringlicher Oberfläche – stark abweichend.

Prämisse des Exorzismusverfahrens ist es, dass die Besessenheit im wörtlichen Sinn im Innern des Körpers in der Gestalt eines Dämons oder des Teufels aufzufinden ist.[690] Daher erhält die Besessenheit auch einen nachdrücklich physischen Charakter. Weitergeführt bedeutet diese Voraussetzung, dass die Besessenheit nicht nur im, sondern auch *nur durch den Körper sichtbar* wird. Der Körper wird – scheinbar widersprüchlich – zum Ort und Ausdruck einer in der christlichen Tradition zunächst als spirituell, also nicht wahrnehmbar, konzipierten Transformation. Gerade zu Beginn der Neuzeit wird er zum Schauplatz für das mitunter tagelang währende „Drama des Exorzismus“ [691], das sich in der Öffentlichkeit vollzieht, wie es Lyndal Roper beispielhaft anhand der Fälle von Besessenheit in Augsburg in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nachgewiesen hat.[692] Der besessene Körper wird zu einem überwältigenden und öffentlichen Schauspiel, in dem sich die Anwesenheit des Dämons oder Teufels nicht nur manifestiert, sondern geradezu zur Schau stellt: in Schreien, blasphemischen Flüchen, Konvulsionen, Spasmen, physischen Verformungen und schließlich in üblen Gerüchen.[693] Die Entäußerungen des Körpers werden umso spektakulärer und skandalöser, da sie mit einem unkontrollierten Verhalten einhergehen, das den bestehenden sozialen Normen widerspricht: körperliches Benehmen und körperliche Disziplin ver-

689 Lyndal Roper: Oedipus and the Devil. Witchcraft, Sexuality and Religion in Early Modern Europe, S. 25.

690 Hans Richard Brittnacher: Der Leibhaftige. Motive und Bilder des Satanismus; Lyndal Roper: Oedipus and the Devil, darin bes. das Kapitel „Exorcism and the Theology of the Body“.

691 Lyndal Roper. Oedipus and the Devil. Witchcraft, Sexuality and Religion in Early Modern Europe, S. 176. Die Autorin weist nach, dass die in der frühen Neuzeit öffentlich ausgeführten Exorzismen den Körper zu einem Schauplatz erheben, auf oder in dem der Widerstreit zwischen verschiedenen theologischen (katholischen und reformatorischen) Körperkonzepten ausgefochten wird. Vor dem Hintergrund der Spannungen zwischen Reformation und Gegenreformation wird der besessene Körper zu einem Ort, an dem sich rivalisierende Konzeptionen zur Leib-Seele-Relation dramatisch greifbar verdichten. Daher ist gerade die öffentliche Ausführung des Exorzismus-Rituals wesentlich.

692 Ebd.

693 Der besessene Körper alterniert dabei zwischen passiv und aktiv. So scheint Regan in der Sequenz, in der sie zuhause von zwei Neurologen untersucht werden soll, zunächst von einer unsichtbaren Macht umhergeworfen zu werden, bevor sie im Verlauf der Sequenz selber wieder zum Agens der Handlung wird – wobei sich auch hier wieder das Problem der Identität stellt. Als die ausführende Identität der aggressiven Handlung ist dann wohl eher der Teufel auszumachen. Die Filmkritik notiert dazu: „Regan bleibt puppenhaft, ein bloßes Objekt der Exhibition“. Filmdienst, 27. Jahrgang, Nr. 20.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

fallen.[694] Dies gilt in besonderem Maß für die weiblichen Besessenen. Wenn sie unter dem dämonischen Einfluss fluchen, schreien, sich auf dem Boden wälzen, Obszönitäten von sich geben und sich entblößen, negieren sie den Kodex, der das Verhalten von Frauen in der Öffentlichkeit im Hinblick auf Sittsamkeit und Schamhaftigkeit reguliert. Durch diese Abweichungen im Benehmen wird der Zustand der Besessenheit auch mit einem sexuellen Moment aufgeladen. Auch wird dadurch begreiflich, inwiefern der besessene – hier besonders der weibliche – Körper immer als Schauspiel fungiert. Die Besessenheit als körperliches Spektakel, das den transformierten, porösen und damit unreinen Leib Regans in *The Exorcist* in den Mittelpunkt der filmischen Inszenierung stellt, bildet also letztendlich den entscheidenden Schauwert des Films. Dabei wird in der Darstellung der Besessenheit auch deutlich, wie sehr der Film auf die christliche geprägte Vorstellung von Besessenheit zurückgreift, wie sie sich in Exorzismus-Schriften zeigt:

„Das *Rituale Romanum* beschreibt im *Titulus II* die Voraussetzungen für einen Exorzismus: Der Besessene muß in fremden Zungen reden – Sprachen, die er nachweislich nicht beherrschen kann –, schwere und unerklärliche somatische Störungen wie Stigmatisierungen (kryptische Zeichen auf der Haut) aufweisen, im Ausdrucksverhalten seines Gesichts die Anwesenheit einer multiplen Persönlichkeit verraten, sich unflätig und blasphemisch gebärden und außerordentliche Kräfte entfalten“[695]

Der Horrorfilm *Possession* (Andrzej Zulawski, 1981)[696] schildert ebenfalls die Geschichte einer Besessenheit, im Vergleich mit *The Exorcist* jedoch mit weitreichenden Modifikationen der Thematik auf semantischer wie auch ästhetischer Ebene. So ist die Besessenheit in *Possession* durchaus nicht im Rekurs auf religiöse Vorstellungen formuliert und auch der Aspekt des Exorzismus fehlt völlig.

Possession schildert zunächst den Zustand einer Entfremdung. Ein von langer Abwesenheit in seine Heimat Berlin zurückkehrender Ehemann muss erkennen, dass seine Frau Anna sich innerlich völlig von ihm gelöst hat und ihn wegen eines anderen Mannes verlassen will. Nähe, Austausch, Kommunikation sind zwischen den beiden Hauptfiguren unmöglich geworden; dennoch will der Ehemann die Trennung nicht akzeptieren. Einstellungen zu Beginn des Films, die die Berliner Mauer ins Bild rücken, fungieren als Chiffre für den Topos der unüberwindbaren Trennung und das Absterben von Austausch- und Kommunikationsprozessen. Die nicht mehr erwiderte Liebe, Verlust und Trennung führen zu einer obsessiven Fokussierung des Mannes auf seine Frau. Er sucht und findet ihren Liebhaber, und als beide bei ihrer Begegnung begreifen müssen, dass es offensichtlich noch einen dritten Mann im Leben Annas gibt, engagiert er einen Privatdetektiv, der sie beobachten soll. Zwar beginnt er eine Affäre mit einer anderen Frau, diese tritt jedoch als

694 Lyndal Roper: Oedipus and the Devil, S. 176.

695 Hans Richard Brittnacher: Der Leibhaftige. Motive und Bilder des Satanismus, S. 188. S. auch Alfonso di Nola: Der Teufel. Wesen, Wirkung, Geschichte, S. 345-357.

696 *Possession* ist allerdings nicht nur als Horrorfilm sondern auch als Ehedrama, als Autorenfilm und schließlich als hochverschlüsseltes Kunstkino lesbar und weist damit eine Polyvalenz auf, die für postklassische Filme typisch ist.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Annas Doppelgängerin auf. Da beide Rollen von der selben Schauspielerin verkörpert werden (Isabelle Adjani) legt der Film nahe, dass das Interesse des Mannes an seiner Geliebten nur von der Ähnlichkeit der beiden Frauen erzeugt wird. Andererseits lässt sich die Ähnlichkeit der Geliebten mit Anna auch als Halluzination lesen, als Wunschphantasie und somit als Ausdruck seiner Besessenheit. Doch *Possession* schildert noch eine zweite Besessenheit – die der Frau. Ihr mysteriöser Liebhaber erweist sich als eine mehrarmige, schleimige Kreatur, die sie in einer vereinsamten und heruntergekommenen Wohnung versteckt hält. Die Herkunft des monströsen Wesens bleibt ungeklärt, jedoch deutet eine zentrale Sequenz an, dass das Monstrum Anna selbst entspringt: Unter heftigen Krämpfen gebiert sie ein mehrarmiges und amorphes Wesen in einer U-Bahn-Unterführung. *Possession* vermeidet in der Schilderung der Besessenheit also jeden Rückgriff auf christlich-abendländische Vorstellungen vom Dämonischen oder Teuflischen. In Abkehrung auch von den motivischen Traditionen der Schwarzen Romantik entsteht Besessenheit hier nicht infolge einer Bemächtigung des Subjekts durch einen Dämon, der in den Leib der Besessenen fährt, sondern vielmehr im Selbst der Befallenen. Die Bedrohung der Identität, als das die Besessenheit konnotiert ist, liegt hier im Selbst und nicht in einem Anderen schlechthin begründet, als das beispielsweise der Dämon in *The Exorcist* aufgefasst wird. Die traditionsreiche Dichotomie zwischen dem Selbst und dem Fremden, infolge der das Andere erst als bedrohlich begriffen werden kann, wird von *Possession* nicht aufgespannt. Die Besessenheit entsteht vielmehr im Inneren des Selbst und bricht aus diesem hervor, wie es die monströse „Geburtsszene" in drastischer Deutlichkeit schildert, wobei gerade die inzestuöse Beziehung Annas zu „ihrem" Geschöpf die Möglichkeit zu disparaten, psychologischen Lesarten eröffnet. Dennoch schildert *Possession* die Folgen der zunehmenden Besessenheit seiner beiden Hauptfiguren als bedrohlich und individualitätszerstörend: Anna verliert die Fähigkeit und den Willen zur Kommunikation, sie verlässt nicht nur ihren Mann, sondern überlässt auch ihren gemeinsamen Sohn zunehmend sich selbst. Die Auseinandersetzungen zwischen ihr und ihrem Mann werden sukzessiv vehementer und gewaltsamer, alle Austauschversuche scheitern jedoch. Sie ermordet den Privatdetektiv, der das Monstrum in der Wohnung aufspürt, um ihr Geheimnis zu wahren, ein zweiter Detektiv erleidet dasselbe Schicksal. Ihr Mann wird schließlich, um sie zu schützen, die Leichen der beiden Ermordeten verschwinden lassen und selbst seinen vermeintlichen Rivalen töten, der ebenfalls zum Zeugen der Morde geworden ist. Besessenheit wird hier nicht an körperlicher Mutation ablesbar, sondern an charakterlichen Transformationsprozessen, an zunehmender Gewaltbereitschaft, an dem konsequenten Rückzug aus familiärer und sozialer Welt, an einer Verwandlung oder Zerstörung des Ich. Letztendlich muss der Mann in dem Monstrum sein Double erkennen, seine Besessenheit hat ihn monströs werden lassen. So wie die unzugängliche und aggressiv-hysterische Anna in der sanften und ruhigen Helene ihre gleich-ungleiche Doppelgängerin hat, findet er im Monstrum eine Art zweites Ich. Mit dem Doppelgänger-Motiv greift *Possession* auf die narrativen Traditionen der Schwarzen Romantik und der Phantastik zurück. Hier wie dort bezeichnet das Motiv Identitätsverlust, Zerstörung des Individuums, Verlust der Einheit des Selbst.

Auch wenn *Possession* die Besessenheit seiner Hauptfiguren vornehmlich als Zerstörung der Persönlichkeit schildert, wird sie auch als körperlicher Zustand sichtbar. Annas unerklärliche Anfälle sowie die „Geburtsszene" in

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der Unterführung lassen ihren Körper zum Ort eines gleichermaßen beängstigenden wie faszinierenden Spektakels werden: unter unfasslichen Krämpfen und Zuckungen, unter Schreien und Erbrechen windet und krümmt sie sich auf dem Boden. Dabei wird der strapaziöse Effekt dieser Szenen entscheidend durch die Kameraführung erzeugt. Unermüdlich in Bewegung, kreist die Kamera um das Geschehen, dreht sich, entfernt sich, nähert sich wieder. Somit stellt *Possession* ein frühes Beispiel für ein im postklassischen Film zunehmend eingesetztes filmisches Verfahren dar, das in einer radikalen und drastischen Form zunächst nur abseits des kommerziellen Kinos seine Verwendung findet. Der auffallend bewegte Einsatz der Kamera führt dabei zu jener Dynamisierung des filmischen Raums und der filmischen Bewegung, die in Kapitel III bereits diskutiert worden ist. Der überwältigende, schwindelerregende und damit körperlich wahrnehmbare Effekt dieser Szenen ist auch und gerade Effekt der Kamerachoreographie. Auch der Liebesakt zwischen ihr und dem Monstrum fokussiert die Materialität des Körperlichen und hebt diese durch den Kontrast in den Texturen und Strukturen beider Körper hervor: Dort der matte, blasse und fragile Frauenleib, der als idealschöner Körper dargestellt wird, hier das schleimig dunkle, tentakelbewehrte und vielarmige Wesen, welches als Manifestation des Abweichenden, i.e. Monströsen und auch Ekelhaften in Erscheinung tritt. Auch hier lässt sich in *Possession* eine Tendenz auffinden, die bereits für den postklassischen Horrorfilm und für seine Darstellung von Körperlichkeit als kennzeichnend befunden wurde: Etwas Unvorstellbares und Nie-Gesehenes wie phantastische Körperlichkeit oder hier der Akt zwischen Monstrum und Frau, wird durch filmische Verfahren erst sichtbar gemacht und als Schock oder Spektakel ausgestellt (wobei dem Film *Possession* kein offensichtlich und ausschließlich voyeuristischer Duktus eignet). Dabei ist es von großer Bedeutung, dass der Film auch als eine klassische Rätselkonstruktion aufgefasst werden kann, die den Helden zur Erkundung der ihm unerklärlichen Veränderungen und Ereignisse antreibt. Die Lösung des Rätsels, die in der düsteren Wohnung verborgen liegt, präsentiert der Film mit einem Gestus der Enthüllung, das die Wirkung des Gezeigten noch einmal erhöht, in dem es dieses als Sichtbarmachung einer bis dahin verborgenen und unvorstellbaren Wirklichkeit inszeniert.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

VI. Der tote Körper

Mehr noch als Monstrosität oder phantastische Krankheitszustände und dämonische Besessenheit sind Tod und Verwesung als die zentralen Themen des Horrorfilms auszumachen. Sterben, Tod und/oder die Bedrohung durch ihn sind tatsächlich im Horrorfilm allgegenwärtig, in weit umfangreicherem Maß als Vorstellungen vom Monströsen, Übersinnlichen oder dem Bösen, meist aber mit diesen verknüpft. Auch bebildert kaum ein anderes Film-Genre den Tod und den toten Körper so drastisch wie der neuere Horrorfilm. Der gewaltsame und schockierende Tod ist auch in vielen anderen Genres (Science Fiction, Actionfilm, Gangster- und Kriegsfilm sowie auch im Hongkongfilm) sichtbar, aber es ist gerade der Horrorfilm, der in seiner genrespezifischen Ikonographie und Narration den Tod zum dominierenden Topos erhebt.

„Horrorfilme durchbrechen die klassische Form und erforschen den dionysischen Raum. Es wird nicht verwundern […], dass sie dort Gewalt und Tod finden."[697]

Im Horrorfilm bedroht der Tod den Protagonisten als Folge einer Grenzüberschreitung, einer Hybris, eines ungesühnten Verbrechens, eines Fluches. Aber auch der bereits tote Körper bezeichnet im Horrorfilm Beunruhigung, Schrecken und Bedrohung, wenn er aus dem Reich der Toten wiederkehrt, sich nach seinem Tod unheimlich belebt, im Stadium von Zerstückelung oder Verwesung erscheint. Zudem öffnen sich die räumlichen Strukturen des Horrorfilms bevorzugt den Orten des Todes und der toten Körper: den Friedhöfen und Gruften, Leichenkammern und -hallen, Kellern, Kerkern und Verliesen, den Schauplätzen (früherer) schrecklicher Verbrechen, den phantastischen jenseitigen Räumen der Untoten. Gleichzeitig verwendet der Horrorfilm in seiner Inszenierung bevorzugt eine Ikonographie, die entsprechend des Kanons der (schwarzromantischen) Literatur- und Kunsttradition auf den Tod verweist: Dunkelheit und Nacht, Sturm und Nebel, fremdes und verlassenes Terrain, unübersichtlicher und desorientierender Raum, abgelegene, einsame Häuser und Gemäuer usf.[698]

Dieses Kapitel fokussiert daher die Darstellungen von Tod und toten Körpern im Horrorfilm und fragt nach ihrer Bedeutung als Topoi des Schreckens. Darüber hinaus soll die Frage nach den bildlichen und narrativen Verfahren gestellt werden, derer sich der Horrorfilm bedient. Auf welche Todesmetaphern, auf welche Todesbilder greift der Horrorfilm zurück, um den toten Körper als Quelle des Grauens zu inszenieren? Wenn Agonie und Sterben, toter und verwesender Körper zentrale Motive im ästhetischen und nar-

697 Hans Schmid: Fenster zum Tod. Der Raum im Horrorfilm, S. 78.

698 S. dazu Hans-Joachim Brittnacher: Ästhetik des Horrors; Mario Praz: Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

rativen System des Horrorfilms sind, könnte dieser als ein eigenständiger Todesdiskurs begriffen werden, der die historisch diversifizierte Todessemantik[699] aufgreift, sie aber auch durch eigene Bildlichkeit und Rhetorik modifiziert und fortschreibt. Es wird in diesem Kapitel also aufzuzeigen sein, ob und wie das gegenwärtige Todesverständnis und die schreckengenerierenden Todesdarstellungen des Horrorfilms aneinander angeschlossen sind. Daher soll auf den modernen[700] Todesbegriff und seine Genese kurz eingegangen werden, denn gerade vor diesem Hintergrund wird sichtbar, wo der Horrorfilm sich aus vormodernen und/oder modernen Todesvorstellungen speist und wo er sich von diesen absetzt. Dabei muss mitbedacht werden, dass jedes Todesverständnis immer ein historischer und somit wandelbarer Bedeutungskomplex ist – in dem Sinn wie es in den vorangegangenen Kapiteln auch schon für die Vorstellung von Monstrosität und für die Konzeption von Krankheit nachgewiesen wurde. Dieses Verständnis erscheint auf den ersten Blick ambivalent und widersprüchlich: Einerseits wird eine Tabuisierung der Todesthematik sowie kultureller Abscheu vor dem alternden, dem sterbenden und toten Leib sowie auch vor Verwesungsprozessen konstatiert.[701] Diese Ängste sind als Teil des gegenwärtigen Todesverständnisses anzusehen. Andererseits generieren die Medien – und unter ihnen gerade der Horrorfilm – eine umfangreiche Todesbildlichkeit, die zudem auf auffallend drastischen und expliziten Darstellungen von Sterben, Tod und Verwesung basiert – die die genrespezifischen Darstellungsverfahren des Horrorfilms ja gerade auszeichnen.[702] Hier werden – wenn auch phantastisch übersteigerte – Todesbilder entworfen und Todesvorstellungen visualisiert[703] – was der These von der Verdrängung und Tabuisierung der Todesthematik deutlich widerspricht.

699 Ausführlich ist der historische Wandel im westlichen Todesverständnis dargelegt worden von Philippe Ariès: Geschichte des Todes. In diesem Standardwerk wird zudem die These von der sukzessiven Verdrängung des Todes in der modernen Gesellschaft vertreten.

700 Hier ist ein westliches Todesverständnis gemeint, das sich in der Moderne ausbildet und bis in die Gegenwartskultur hineinreicht, unabhängig davon ob man diese noch als der Moderne angehörend ansieht, oder sie zur Spät-, Nach-, oder Postmoderne zählt. Dass auch für ein modernes Todesverständnis ein gewisses Maß an Heterogenität angenommen werden muss, sei hier vorausgesetzt.

701 Die vieldiskutierte These von der Verdrängung des Todes in der Moderne wird u.a. in der soziologischen, historischen und medizinischen Literatur zur Todesthematik formuliert. Auf diese Verdrängungsthese wird im Folgenden noch einzugehen sein.

702 Das Fernsehen und die Presse liefern täglich zahlreiche Todesbilder und Todesmeldungen, darüber hinaus bieten auch Kunst und Literatur Auseinandersetzungen mit der Todesthematik an. Auf die Verhandlung der Todesthematik in diesen Kontexten kann hier allerdings nicht eingegangen werden kann; ausschließlich die des Horrorfilms soll befragt werden.

703 Zu der These, dass sich die Thematik des Todes trotz des Versuchs sie zu negieren, einen Weg in verschiedene Formen kultureller Auseinandersetzung und Verhandlung bahnt, s. Birgit Richards: Todesbilder. Kunst, Subkultur, Medien.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

VI.1. Die Thanatopraxis in der Gesellschaft der Moderne

„Im einen Fall gibt es in der ganzen Gesellschaft nur einen Ort für den Tod: das Krankenhaus. Im anderen gibt es zwei: das Krankenhaus und das Totenhaus.“[704]

Dieses Diktum Philippe Ariès', das sich auf die Bestattungspraktiken der westlichen modernen Kultur bezieht, lässt sich in weiterem Sinn stellvertretend für eine dominierende Tendenz in der kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Tod anführen: Trotz der disparaten Ansätze, Methoden und Zielsetzungen der zahlreichen Publikationen zur Todesthematik aus den letzten 30 Jahren ist den meisten von ihnen die These von der Verdrängung des Todes in der Gesellschaft der Moderne gemeinsam.[705] Diese Verdrängungsthese lässt sich für verschiedene Phänomene geltend machen. Sie bezieht sich auf die Abtrennung und Abschirmung des physischen Sterbeprozesses und des toten Körpers sowie auf das Erliegen tradierter, den Tod betreffender Kommunikations- und Rezeptionsformen einerseits und von Sterbe- und Trauerritualen andererseits. Diese Thematik lässt sich im Rahmen dieser Arbeit nicht erschöpfend behandeln; auch führte dies zu weit von ihrem Gegenstand fort. Im Folgenden soll der Verdrängungsthese nur insofern nachgegangen werden, wie sie für die Frage nach den vom Horrorfilm entworfenen Todesdarstellungen erkenntniserweiternd ist. Dabei wird die Verdrängungsthese vornehmlich im Hinblick auf die Präsenz, Wahrnehmung und/oder Tabuisierung des *toten Körpers* in der Moderne zu überprüfen sein. Allerdings lässt sich die Frage nach einer möglichen oder faktischen Tabuisierung und/oder Leugnung des sterbenden, toten und verwesenden Körpers nicht isoliert stellen, sie ist mit der Thanatopraxis und der Behandlung der Todesthematik in einem gegebenen sozial-kulturellen Zusammenhang untrennbar verknüpft.

Die These von der Verdrängung des Todes in der westlichen Gesellschaft der Moderne gründet sich auf Beobachtungen zum gegenwärtigen Umgang mit dem Sterbeprozess und den Sterbenden. Damit ist zunächst der faktische, „reale“ Umgang mit dem Tod gemeint, i.e. die Thanatopraxis der Moderne,

704 Philippe Ariès: Geschichte des Todes, S. 770.

705 Einen Überblick über die Fülle der thanatologischen Forschung liefert eine 1996 erschienene Auswahlbibliographie zur Todesthematik in den verschiedenen Wissenschaften. Interdisziplinäre nordrhein-westfälische Forschungsarbeitsgemeinschaft „Sterben und Tod“: Sterben und Tod. Annotierte Auswahlbibliographie. Die expandierenden Publikationen zu diesem Thema belegen also, dass der Tod zumindest in der (wissenschaftlichen) Literatur durchaus kein verdrängter Topos ist. Zudem ist gerade für die letzten Jahre auch eine starke Zunahme der öffentlichen Diskussion um Themenkomplexe wie beispielsweise Veränderungen im Bestattungsrecht, (aktive oder passive) Sterbehilfe, Formen der Sterbebegleitung sowie die Konzeption des „Hirntods“ zu beobachten. S. allgemein zu diesem Thema Anton Leist: Um Leben und Tod. Tod und das Endlichkeitsbewusstsein des modernen Menschen finden sich zudem als zentrale Topoi in der literarischen Moderne, wie beispielsweise in Werken von Arthur Schnitzler, Rainer Maria Rilke, Thomas Mann, Richard Beer-Hofmann und Franz Kafka. S. Joachim Pfeiffer: Tod und Erzählen. Wege der literarischen Moderne um 1900.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die zugleich aber als symptomatisch für die Verdrängung des Todes als Topos bewertet wird. Der Ort des Sterbens in der modernen Gesellschaft ist ein spezifischer, von ihrer Öffentlichkeit weitgehend abgetrennter Ort: das Krankenhaus (sowie zu einem weiteren Teil das Pflege- oder Altersheim).[706] Dieser Sachverhalt ist infolge der Entwicklung der naturwissenschaftlich-technisch orientierten Medizin zu sehen, wobei in diesem Zusammenhang der Intensivmedizin eine ausschlaggebende Bedeutung zukommt. Die Intensivmedizin erfordert aufgrund ihrer aufwendigen Apparaturen die Einlieferung des (Sterbe)Patienten in das Krankenhaus. Dies gilt für akute wie chronische Erkrankungen mit schwerem Verlauf ebenso wie für lebensverlängernde Maßnahmen im hohen Alter oder nach schweren Unfällen. Besonders bei Erkrankungen mit hoffnungsloser Prognose oder bei Alterskrankheiten gilt dabei für den Patienten:

„[…] der Mensch wird heute nicht zur Wiederherstellung der Gesundheit ins Krankenhaus eingeliefert, sondern um zu sterben. Damit hat sich die Funktion des Krankenhauses grundlegend gewandelt. Das Krankenhaus ist zum Ort des „normalen" Todes geworden."[707]

Die erforderlichen medizinischen Behandlungen führen also zu einer Herauslösung der Schwerkranken und Moribunden aus ihrem alltäglichen Umfeld und zu ihrer Abtrennung von der Gesellschaft. Überwiegend vollzieht sich der Sterbeprozess in einem institutionalisierten Kontext unter Ausschluss der Öffentlichkeit.

„Der kranke Körper wird also in einer der geheimen, technischen Zonen abgesondert, wie sie Krankenhäuser […] darstellen. […] die nüchterne Heraustrennung des sterbenden Körpers aus einem kollektiven Kontext ist durch eine einseitige, naturwissenschaftlich-theoretische Auseinandersetzung mit der Körpermaschine bestimmt. Diese Verwissenschaftlichung ist Basis für eine technologische Entwicklung, die den kranken und sterbenden Körper des Moribunden in technologische Apparaturen einbindet."[708]

Im Vergleich zu den Verfahren, die den Sterbeprozess in vormodernen Gesellschaftsformen begleiten, erweist es sich, dass der Begriff der Öffentlichkeit von zentraler Bedeutung ist. Eine der spezifischsten und bezeichnendsten Merkmale des vormodernen Sterbens ist nämlich gerade sein öffentlicher Charakter.

„Trotz aller Veränderungen, die im Laufe eines Jahrtausends die Einstellung zum Tode modifizierten, hat sich weder dieses grundlegende Bild gewandelt noch das

706 Peter Christian-Widmair: Der institutionelle Rahmen thanato-therapeutischer Arbeit, zitiert nach Armin Nassehi und Georg Weber: Tod, Modernität und Gesellschaft, S. 231.
707 Marianne Mischke: Der Umgang mit dem Tod, S. 227.
708 Birgit Richard: Todesbilder. Kunst, Subkultur, Medien, S. 72.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

durchgängige Verhältnis von Tod und Gesellschaft: der Tod ist stets etwas Soziales und Öffentliches gewesen."[709]

Der Tod in der vormodernen Gesellschaft ist ein öffentliches Ereignis, zu dem sich eine größere Gemeinschaft versammelt. Zahlreiche gemeinsam ausgeführte, tradierte Handlungen begleiten den Sterbeprozess, die Reinigung und Aufbahrung der Toten, das Begräbnis und die Trauerfeier.[710] Mit dem tiefgreifenden sozialen Strukturwandel innerhalb der westlichen Industrieländer im Verlauf des 19. Jahrhunderts unterliegen diese Praktiken einschneidenden Veränderungen.[711] Vor dem Hintergrund dieser Verschiebungen vollzieht sich der Wandel in Begräbniszeremonien und Trauerfeiern. Durch das Verschwinden der Großfamilie und den allmählichen Ausschluss des Privaten aus dem öffentlichen Raum verringert sich auch die Anteilnahme am Todesfall, die nur noch von Familienmitgliedern und Personen aus dem engsten Umkreis aufgebracht wird. Begräbnisfeiern finden nicht mehr in der Öffentlichkeit, sondern in einem kleinen, privaten Kontext statt. Todesanzeigen in Zeitungen ersetzen die Aufbahrung[712]; Trauerphasen, die eine gesellschaftlich zugestandene Frist überschreiten, gelten als pathologisch. Richard konstatiert, dass „eine soziale Verpflichtung zur Trauer außerhalb des engsten Familienkreises verschwindet".[713] Die Folge dieser Veränderungen besteht darin, dass sich die Wahrnehmung des Todes und der mit ihm einhergehenden Rituale im öffentlichen Leben kontinuierlich verringert. Gleichzeitig wandeln sich auch die Formen der Bestattung und ihrer Ausführung. Im Zug

709 Philippe Ariès: Geschichte des Todes, S. 716.

710 Ebd., S. 715 sowie die detaillierte Beschreibung der vormodernen Bestattungsrituale bei Marianne Mischke: Der Umgang mit dem Tod, S. 43ff.

711 Der wirtschaftliche und soziale Wandel infolge der Industrialisierung, der sich für die Thanatopraxis der Gesellschaft als folgenreich erweist, kann an dieser Stelle im Anschluss an Richard Sennett nur skizziert werden: Im Verlauf des 19. Jahrhunderts bildet sich die bürgerliche Kleinfamilie heraus, die in der Regel nur zwei Generationen umfasst und die sich als das vorherrschende Modell familiären Zusammenlebens etabliert. Die Strukturen der Großfamilie lösen sich auf. Familiärer Austausch und emotionale Bezogenheit beschränken sich nun auf einen relativ reduzierten Personenkreis. Gleichzeitig konfiguriert sich der private, häusliche Raum als bevorzugter Ort emotionaler Handlungsvollzüge. Zwischen ihm und dem öffentlichen Raum werden Demarkationslinien errichtet; emotionale und soziale Lebensvollzüge werden sukzessiv in den abgetrennten Privatbereich verlagert. Zudem werden emotionale Handlungen im fortschreitenden Maß nur noch dann als authentisch bewertet, wenn sie sich im privaten Kontext vollziehen. Für die in der Öffentlichkeit ausagierten Beziehungen bildet sich die Auffassung aus, dass sie im Gegensatz zu den privaten verfälscht und künstlich überformt seien. Sie erscheinen als an soziale Handlungs- und Kommunikationskonventionen assimiliert und werden den privaten und „wahrhaftigen" emotionalen Entäußerungen gegenüber abgewertet. Die Folge ist ein „Absterben" des öffentlichen Raumes, d.h. gesellschaftliche, private und individuelle Lebensvollzüge und die mit ihnen einhergehenden sozialen Rituale (wie eben auch die Trauerfeiern) ziehen sich aus dem öffentlichen Raum zurück in den privaten Raum. S. dazu Richard Sennett: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens.

712 Wobei sich die Todesanzeigen gleichzeitig auch als ein Residuum öffentlicher Trauerbekundung auffassen lassen.

713 Birgit Richard: Todesbilder, S. 21.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der sich differenzierenden Gesellschaft werden die vormals gemeinschaftlich durchgeführten, Sterben und Tod begleitenden Handlungen nun von spezialisierten Berufsgruppen (medizinisches Personal, Bestattungsunternehmen usf.) übernommen. Auch der Umgang mit dem sterbenden und toten Körper wird Institutionen überlassen und ist dementsprechend nur einem eingeschränkten Personenkreis vertraut. Durch diese Übertragungen und Verlagerungen schwindet nicht nur die Präsenz des Todes aus dem öffentlichen Raum, auch der Umgang mit dem sterbenden und toten Körper verschwindet aus den Lebensvollzügen des Einzelnen und der Gesellschaft. Ebenso wie Tod und Trauer in öffentlichen Ritualen kaum noch erfahrbar sind, ist auch der sterbende und der tote Körper nicht mehr wahrnehmbar – da die häusliche Pflege des Sterbenden oder die Reinigung und Aufbahrung des Leichnams von Angehörigen nicht mehr geleistet wird/werden kann. Die Bedeutung des sterbenden und toten Körpers wird nicht mehr in gemeinschaftlichen, öffentlichen Lebensvollzügen erfahren und verhandelt.

„Wir haben keine Erfahrung vom Tode Anderer mehr. Das Erlebnis des Todes im Schauspiel oder im Fernsehen hat nichts damit zu tun. Die meisten haben nicht einmal mehr die Gelegenheit jemanden sterben zu sehen. In jeder anderen Gesellschaftsform wäre das undenkbar.“[714]

Mit Nassehi und Weber lässt sich somit folgern, dass durch „die Struktur der modernen Bestattung […] demnach nicht nur die Wirklichkeit des Todes, sondern auch die Toten nicht zugelassen werden“[715].

Dem Ausgrenzen des Todes und des toten Körpers aus den alltäglichen, sozialen Lebensvollzügen stehen allerdings die Todesdiskurse gegenüber, die sich im Horrorfilm (und in anderen Medien) beobachten lassen und die die Topoi Tod und toter Körper unermüdlich aufrufen. Allerdings wird der sterbende und tote Körper im Horrorfilm nur als furchterregender und grauenhafter Körper sichtbar.

VI.2. Das rationalisierte Todesbild der Moderne

„Es existieren Formen der Distanzierung der Lebenden von den Toten, Mittel, eine empfundene Bedrohung durch die Nähe der Toten von den Lebenden fernzuhalten. Es sind die Lebenden, die Ehrfurcht vor den Toten verlangen und sie haben ihre Gründe. Zu ihnen gehört die Angst der Lebenden vor dem Tod und den Toten; sie dient oft genug als Mittel zur Erhöhung der Macht vor den Lebenden.“[716]

Diese Folgerung über den Umgang mit dem Tod ist insofern bezeichnend, als dass sie über die im vorangegangenen Kapitel beschriebene Thanatopraxis der modernen Gesellschaft hinausführt. Denn die These von der gesellschaftlichen Verdrängung des Todes beschränkt sich nicht nur auf den faktischen

714 Jean Baudrillard: Der symbolische Tausch und der Tod, S. 289.
715 Armin Nassehi, Georg Weber: Tod, Modernität und Gesellschaft, S. 253.
716 Norbert Elias: Über die Einsamkeit der Sterbenden in unseren Tagen, S. 52.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Umgang mit dem Sterben und den Toten, sondern sie wird auch für das Todesbild – verstanden als ein sinnstiftendes, damit auch entlastendes, kulturelles Konstrukt – konstatiert. Dieses Kapitel fokussiert also die Diskurse, die in der Gesellschaft der Moderne als Sinngebungsmöglichkeit für den Tod fungieren. Dass die moderne Todessemantik entsprechend der Gesellschaftsstruktur nicht mehr homogen, sondern vielmehr außerordentlich differenziert ist, sei dabei vorausgesetzt. Dennoch lässt sich ein zentrales Merkmal hervorheben: Im Todeskonzept konvergieren Elemente, die für die Moderne selbst konstituierend sind. Es soll daher versucht werden, die These von der gesellschaftlichen Tabuisierung des Todes als einem der Moderne immanenten Phänomen mit eben jenen Kriterien zu erklären, die die Moderne selbst kennzeichnen.

Nassehi und Weber erheben die These, dass die „moderne Verdrängung des Todes […] ihre Wurzel in der Herausbildung und Entwicklung der Modernität selbst“[717] hat. Ihre Theorie einer gegenwärtigen Todesverdrängung sucht deren Genese in den Strukturen der Moderne selbst zu verorten. Ein psychoanalytischer Verdrängungsbegriff im Anschluss an Freud wird von den Autoren dabei zugunsten eines soziologischen Verdrängungsbegriffs zurückgewiesen. Der individuelle Umgang mit dem Tod – oder die individuelle Verdrängung desselben – bildet nicht den Ausgangspunkt und die Grundlage ihrer Untersuchung, vielmehr steht die gesamtgesellschaftliche Ausklammerung des Todes und seine Negation im Zentrum ihres Interesses. Zwei die Moderne bestimmende Merkmale, der *Rationalisierungsprozess* und die *Tabuisierung der Todesthematik* als Konsequenz des Zivilisationsprozesses, sollen hier herausgegriffen werden.

VI.2.1. Der Rationalismus und seine Auswirkungen auf die Verhandlung des Todes in der Gesellschaft der Moderne

Im Rekurs auf Max Weber und sein berühmtes Diktum von der „Entzauberung der Welt“ lässt sich der Rationalismus als ein zentrales Merkmal der Moderne auffassen, das ihre Denk- und Handlungsformen maßgeblich bestimmt[718]. Weber unterscheidet verschiedene Formen des Rationalismus, den theoretischen Rationalismus als Modus einer (natur)wissenschaftlich-technisch orientierten Weltaneignung und den praktischen Rationalismus, der

717 Armin Nessehi, Georg Weber: Tod, Modernität und Gesellschaft, S. 16.

718 Weber hebt hervor, dass er den Begriff in verschiedenen Bedeutungen gebraucht: „[…] daß Rationalismus etwas sehr Verschiedenes bedeuten kann. So schon: je nachdem dabei entweder an jene Art von Rationalisierung gedacht wird, wie sie etwa der denkende Systematiker mit dem Weltbild vornimmt: zunehmende theoretische Beherrschung der Realität durch zunehmend präzise abstrakte Begriffe, – oder vielmehr an die Rationalisierung im Sinn der methodischen Erreichung eines bestimmten gegebenen Zieles durch immer präzisere Berechnung der adäquaten Mittel.“ Max Weber: Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie, S. 265f. Weber verwendet den Begriff Rationalismus nicht als Epochenbegriff, meint also nicht die mit Descartes im 17. Jahrhundert einsetzende philosophische Richtung. Seine Definition impliziert zwei Momente: einmal die *theoretische* und einmal die *praktische* Bewältigung und Aneignung der Welt, sowie die Wechselbeziehung zwischen ihnen.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

eine (ursprünglich) religiös motivierte, methodische Lebensführung bezeichnet. Hervorzuheben ist hier, dass Weber ein Zusammenspiel oder eine Wechselbeziehung zwischen diesen beiden Momenten, also dem theoretischen und dem praktischen Rationalismus sieht. Beide Rationalismusbegriffe kennzeichnet die „berechenbare, planbare, formale und methodische Verknüpfung von Topoi“[719] in den Denk- und Handlungskategorien zum Zweck einer funktionalen, kalkulierbaren Orientierung in Lebenswelt und Gesellschaft. Die Entzauberung der Welt bezeichnet den „großen, religionsgeschichtlichen Prozeß, welcher […] alle magischen Mittel der Heilsuche als Aberglaube und Frevel verwarf“[720]. Am Beispiel des Protestantismus belegt Weber, wie sich der Rationalismus als vorherrschende Denk- und Handlungsform auf der Grundlage einer neuen, rationalisierten, religiösen Ethik herausbildet. Die Ethik des Protestantismus schreibt dem Gläubigen eine rationalisierte innerweltliche Lebensführung vor, bewirkt aber auch gleichzeitig eine sukzessive Rationalisierung der profanen Lebensbereiche, da sie auch auf eine methodische Lebenspraxis abzielt. Die religiöse Rationalisierung begünstigt und fördert also durch ihre Ausrichtung auf eine ethische, zweckorientierte Form der „Weltbearbeitung“[721] die Ausbildung einer umfassenden Rationalisierung auch in Wissenschaft und Ökonomie, wie es Weber anhand der Konvergenzen von protestantischer Berufsethik, Wirtschaftsethik und Kapitalismus nachweist. Die Weiterentwicklung der Rationalisierung ist nun von einem Prozess der Spaltung gekennzeichnet: Sie löst sich sukzessiv von ihrer ursprünglich religiösen Zielsetzung ab. Als Strategie der zweckorientierten Weltaneignung verselbständigt sich die rationalistische Denkform nicht nur, sie kehrt sich letztlich gegen ihren religiösen Ursprung. Zwischen religiös-mythischen Sinnsystemen und empirisch-wissenschaftlichem sowie ökonomischem Denken wird eine Demarkationslinie gezogen, die beide Bereiche als unvereinbare Gegensätze voneinander abtrennt. Anders ausgedrückt löst sich die Wissenschaft (aber auch der Bereich der Kunst) zunehmend aus dem religiös-metaphysischen Geltungsbereich heraus und erlangt einen autonomen Status. Aus einer empirisch-rationalistischen Perspektive, wie beispielsweise für eine (natur)wissenschaftliche Wissensordnung, erscheint der Versuch einer religiösen Sinngebung von Weltzusammenhängen nun unbegründbar und unhaltbar. Dem traditionellen, religiösen Sinnsystem wird damit die Legitimationsbasis für eine Deutung der Welt entzogen, zumindest wird dieses Sinnsystem marginalisiert.

„Die moderne Form der zugleich theoretischen und praktischen, intellektuellen und zweckhaften Durchrationalisierung des Weltbildes und der Lebensführung hat die allgemeine Folge gehabt: daß die Religion, je weiter diese besondere Art von Rationalisierung fortschritt, desto mehr ihrerseits in das – vom Standpunkt einer intellektuellen Formung des Weltbildes aus gesehen: – Irrationale geschoben wurde.“[722]

Die Wissensformen und die Erkenntnisordnungen der Moderne zeigen sich also rationalisiert und zunehmend technisch, empirisch, (natur-)wissenschaft-

719 Armin Nessehi, Georg Weber: Tod, Modernität und Gesellschaft, S. 94.
720 Max Weber: Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie, S. 94f.
721 Ebd., S. 263.
722 Ebd., S. 253, s. auch S. 571.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

lich geprägt. Die neu erhobenen Prämissen leiten ebenso die Erkenntnisinteressen wie auch die Diskurse an, die diese produzieren. Die Erkenntnisinteressen und das methodische Verfahren der Naturwissenschaften setzen sich als Wissens- und Denkformen in allen Bereichen der modernen Welterfassung durch. Diese Form der Weltaneignung verweist die transzendierenden und religiösen Fragestellungen in den Bereich des Irrationalen oder aber in einen partiellen, privaten Bereich.

„Das rationale Erkennen, an welches ja die ethische Religiosität selbst appelliert hatte, gestaltete, autonom und innerweltlich seinen eigenen Normen folgend, einen Kosmos von Wahrheiten, welcher nicht nur mit den systematischen Postulaten der rationalen religiösen Ethik: daß die Welt als Kosmos *ihren* Anforderungen genüge oder irgendeinen „Sinn" aufweise, gar nichts mehr zu schaffen hatte, diesen Anspruch vielmehr prinzipiell ablehnen mußte."[723]

Für das Todesverständnis ist diese Entwicklung folgenreich. Wo bis zum Anbruch der Moderne Sterben und Tod überwiegend als Übergangsstadien für ein anderes, jenseitiges Leben aufgefasst werden, kann unter dem Primat der rationalistisch naturwissenschaftlichen Erkenntnisordnung ein solcher Versuch der Sinngebung den Anforderungen einer neu konfigurierten Episteme nicht mehr genügen. Im Licht der Erkenntnisordnungen der Moderne erscheint der Versuch, den Tod mit Hilfe von Jenseitsvorstellungen sinnhaft zu deuten, als wenig plausibel und zudem als spekulativ.[724] Auch das Todesverständnis strukturiert sich entsprechend den Bedingungen einer rationalistischen Wissensordnung neu. Die Krise des religiös geprägten Todesverständnisses ist somit als symptomatisch für den Zerfall von symbolischen, transzendierenden oder metaphysischen Todesdeutungen überhaupt zu werten, die den Rationalitätskriterien der Moderne nicht mehr genügen können.

„Je rationaler die Welt als ganze erklärt wurde und je rationaler sich die Möglichkeit instrumentell-strategischer Weltbeherrschung dem Menschen bot, um so rationaler und zugleich irrationaler wurde der Topos Tod."[725]

723 Ebd., S. 569.

724 Die zunehmende Rationalisierung der Jenseitsvorstellungen durch die Moderne ist auch am Beispiel der Konzeption der Hölle dargestellt worden von Herbert Vorgrimler: Geschichte der Hölle, bes. S. 255-271. Hervorzuheben ist dabei, dass die Kritik an den Höllenvorstellungen nicht nur von Aufklärern und Philosophen (beispielsweise von Voltaire, Jean-Jacques Rousseau, Charles de Montesquieu) formuliert, sondern auch kirchenintern, also von Theologen und Klerikern vorgetragen wird. Obwohl katholische und evangelische Theologie letztlich an der Höllenlehre festhalten (wenn auch in stark unterschiedlichen Ausprägungen), ist auch aufgrund dieser theologischen Hinterfragungen eine fortschreitende Säkularisierung der Konzeption der Hölle zu konstatieren, die in den Vorstellungen des 19. und 20. Jahrhunderts kulminiert. Dabei ist zu beobachten, dass die Verhandlung der Höllenthematik in Literatur, Kunst und besonders auch in Horror und Phantastik fortgeführt wird. S. dazu auch Georges Minois: Die Hölle. Geschichte einer Fiktion.

725 Armin Nessehi, Georg Weber: Tod, Modernität und Gesellschaft, S. 319.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die skizzierte Rationalisierung des Todes lässt sich an der Hegemonie und allgemeinen Gültigkeit des biologisch-medizinischen Todesbildes belegen, das religiöse Todesmetaphern weitgehend abgelöst hat.[726] Die medizinische Definition des Todes als *exitus letalis*, als irreversibles Aussetzen der integrativen Körperfunktionen, dominiert das moderne Todesbild und ersetzt die vormodernen, mythisch oder religiös fundierten Vorstellungen.[727]

„Die Irreversibilität des biologischen Todes, sein objektiver und punktueller Charakter, ist ein Produkt der modernen Wissenschaft. Er ist eine Besonderheit unserer Kultur.“[728]

Einen zentralen Bestandteil des naturwissenschaftlich-rationalistisch geprägten Todesbildes stellt die Vorstellung vom „natürlichen Tod“[729] dar. Dieser Begriff umfasst zwei Momente. Einerseits wird ein metaphysisches oder religiöses Todesverständnis im Sinn eines Unsterblichkeits- oder Wiedergeburtsgedankens zurückgewiesen. Sodann wird der Tod ausschließlich als ein biologisches Ende aufgefasst, als ein alters- oder krankheitsbedingtes „Aufhören der biologischen Lebensprozesse, mit denen als ihrer Voraussetzung alle anderen Lebensprozesse gleichfalls enden“.[730]

726 Gion Condrau: Der Mensch und sein Tod, S. 54ff.

727 Die Bestimmung des Todeszeitpunktes lässt sich allerdings durchaus nicht eindeutig festlegen. Allgemein ist festzuhalten, dass der Tod in der Medizin als ein prozessuales und nicht als punktuelles Geschehen aufgefasst wird, wie es auch in dem Begriff „Sterbeprozess“ zum Ausdruck kommt. Der Tod wird vielmehr als ein nicht linearer, in verschiedenen „Systemen“ des Organismus asymmetrisch verlaufender Prozess aufgefasst, der mit der Irreversibilität eines Krankheitsprozesses mit tödlichem Verlauf einsetzt und bis zur Nekrose verläuft. Allgemein wird daher der Todeszeitpunkt für unterschiedliche Organisationseinheiten des menschlichen Organismus, wie Zellen, Organe oder dem Mensch als Ganzes, differenziert festgestellt (die so genannte „mikromakroskopische Dispersion“): Zelltod, Organtod und Individualtod. Die Setzung eines grenzmarkierenden Ereignisses wie das des Todeszeitpunktes mit den entsprechenden juristischen Folgen ist daher nur normativ festlegbar. Allgemein gilt als das Kriterium für das Eintreten des Todeszeitpunkts der so genannte „Hirntod“, i.e. der Organtod des Gehirns – wobei die Kriterien für die Definition des Hirntods allerdings ebenfalls variieren und das Hirntodkonzept selbst höchst kontrovers diskutiert wird. S. Johann F. Spittler: Sterbeprozeß und Todeszeitpunkt, S. 3ff.; Hans-Joachim Merker: Die Anatomie des Todes; Anna Bergmann: Zerstückelter Körper – Zerstückelter Tod: Verkörperung und Entleiblichung in der Transplantationsmedizin.

728 Jean Baudrillard: Der symbolische Tausch und der Tod, S. 251.

729 Fuchs stellt deutlich die ethischen Implikationen dieses Begriffs heraus. Er erhebt den natürlichen Tod zu einer von jeder Gesellschaft anzustrebenden Norm. Im Mittelpunkt der sozialen Bestrebungen, diese Norm zu erreichen, hätten die demokratisierten, medizinischen Institutionen zu stehen, die die Abwehr und Überwindung des nicht-natürlichen Todes ermöglichen sollten. In dieser Ausrichtung auf eine praktische (Todes)Ethik liegt der von Fuchs erhobene Anspruch auf Progressivität dieses Todeskonzepts. S. Werner Fuchs: Todesbilder in der modernen Gesellschaft.

730 Werner Fuchs: Todesbilder in der modernen Gesellschaft, S. 71.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

„Was bleibt ist *ein Ding, die Leiche*. […] Dieser Topos der Leiche als Ding bezeichnet eine entscheidende Abkehr von allen früheren, magisch-religiösen Vorstellungen des Fortlebens des Toten, negiert im Kern alle Lehren vom Leben nach dem Tode oder von der Auferstehung […].“[731]

VI.2.2. Der Zivilisationsprozess und die Tabuisierung des Todes

Der *Rationalisierung* des Todeskonzepts lässt sich nun als ein weiteres, spezifisch modernes Merkmal die *Tabuisierung des Todes* zur Seite stellen. Begriff und Funktion der Tabuisierung sowie ihre Verknüpfung mit dem Todesbild können im Rückgriff auf Norbert Elias' historische Rekonstruktion des Zivilisationsprozesses plausibel gemacht werden. Elias definiert den westlichen Zivilisationsprozess als eine „Veränderung menschlichen Verhaltens und Empfindens in eine ganz bestimmte Richtung“[732]. Diese Veränderungen im menschlichen Habitus korrelieren mit historischen Umwandlungen von sozialen, ökonomischen und politischen (Gesellschafts)Strukturen, wobei hier kein deterministischer Zusammenhang angenommen werden soll. Die Rekonstruktion der Ausbildung von Verhaltensnormen im Anschluss an Elias schließt die Annahme, dass die Veränderungen im Verhalten und die historischen Umstrukturierungen nachweisbar kausal bedingt sind, nämlich aus. Sie fördern und begünstigen einander, ohne notwendige Bedingung des jeweils anderen Elementes zu sein. Im Verlauf der Umstrukturierung der westlichen Gesellschaft ist besonders die fortschreitende Differenzierung sozialer Funktionen bedeutsam und folgenreich. Denn in ihrer Folge wird der Einzelne in immer weitreichenderem Maße in sich ihrerseits ausweitende und komplexer werdende Interdependenzketten eingeflochten.

„Je mehr sie [die gesellschaftlichen Funktionen] sich differenzieren, desto größer wird die Zahl der Funktionen und damit der Menschen, von denen der Einzelne bei allen seinen Verrichtungen, bei den simpelsten und alltäglichsten ebenso wie bei den komplizierteren und selteneren, beständig abhängt.“[733]

Der Mensch ist in der differenzierten und arbeitsteiligen Gesellschaft also in ein weitreichendes Beziehungsgeflecht eingebunden, das aus ökonomischen, politischen aber auch partikularen Relationen besteht. In diesen Interdependenzketten zieht jede Handlung und jedes Verhalten nicht unmittelbar absehbare, zeitlich verzögert auftretende Folgen nach sich – in besonderem Maß die öffentlichen Handlungen. Die Sicherung des sozialen, wirtschaftlichen und politischen Überlebens in einem solchen, komplex verzweigten System macht eine Anpassung des menschlichen Verhaltens an dieses System notwendig. Dies umfasst mit Elias besonders die Unterdrückung eines spontanen, affektgesteuerten, impulsiven Handelns zugunsten einer „beständigen Rück- und Voraussicht auf die Aktionen und Absichten Anderer über viele Glieder hinweg“, anders gesagt also zugunsten eines zweckorientierten, re-

731 Ebd., S. 66 und S. 71 (Hervorhebung C.S.).
732 Norbert Elias: Über den Prozeß der Zivilisation, S. 323.
733 Ebd., S. 347.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

flektierten und rationalisierten Handelns. Diese Ausrichtung und Koordination des Verhaltens anhand der gegebenen sozialen Struktur wird durch eine konstante und kontinuierliche Selbstkontrolle ermöglicht, die nach Elias das konstituierende Merkmal und die funktional notwendige Bedingung für den westlichen Zivilisationsprozess darstellt. Individuelle Handlungen werden in fortschreitendem Maß von einem internen, im Handelnden selbst wirkenden Zwang determiniert. Dies bedeutet allerdings nicht, dass die gesellschaftlichen Kontroll- oder Unterdrückungsmechanismen aufgelöst werden und Zwangsausübung nur noch als ein individueller und psychischer Vorgang besteht. Der direkte und unmittelbare Zwang löst sich vielmehr auf, zerstreut sich, und konfiguriert das menschliche Verhalten neu.[734]

„[…] in Wirklichkeit ist es noch ein ganzes Gemisch verschiedener Arten von Gewalt oder Zwang, das in den Menschenräumen zurückbleibt, wenn die körperliche Gewalttat langsam von der offenen Bühne des gesellschaftlichen Alltags zurücktritt und nur noch in vermittelter Form an der *Züchtigung der Gewohnheiten* mitarbeitet."[735]

Kontrolle durch äußeren Zwang wird von einer indirekten und subtiler eingreifenden Kontrolle abgelöst, die Elias als Selbstkontrolle bezeichnet, d.h. als den Prozess der Anpassung des menschlichen Verhaltens an einen sich kontinuierlich differenzierenden Gesellschaftskomplex. Der Mensch verortet sich und seine Handlungen neu – er nimmt sich nun hauptsächlich in Bezug zu Anderen und in der Verflechtung in diversifizierte, soziale und ökonomische Zusammenhänge wahr.

„Die Monopolorganisation der körperlichen Gewalt zwingt den Einzelnen gewöhnlich nicht durch eine unmittelbare Bedrohung. Es ist ein auf mannigfaltige Weise vermittelter und ein weitgehend voraussehbarer Zwang oder Druck, den sie beständig auf den Einzelnen ausübt. Sie wirkt zum guten Teil durch das Medium seiner eigenen Überlegungen hindurch. […] und der aktuelle Zwang ist ein Zwang, den der Einzelne nun auf Grund seines Wissens um die Folgen seiner Handlungen über eine ganze Reihe von Handlungsverflechtungen hinweg […] auf sich selbst ausübt."[736]

734 An dieser Stelle gerät Norbert Elias Zwangsbegriff in Nachbarschaft von Foucaults „Disziplinarmacht" – obwohl beide Vorstellungen sich durchaus unterscheiden. Auch Foucault geht davon aus, dass Verhaltensformen fortwährend und so lange wiederholt und routinisiert werden, bis sie zu Verhaltensnormen erstarrt sind. Die Erzeugung dieser Verhaltensnormen ist das Ziel der sozialen Machtverfahren; ihr Mittel ist die Hervorbringung und die Reproduktion von Handlungs- und Verhaltensweisen. In diesem Sinn bezeichnet Foucault die Machtprinzipien als „produktiv", indem sie nämlich gleichzeitig die Verhaltensweisen und ihre Norm erzeugen. Wenn man diese reproduzierten und schließlich zu Automatismus erstarrten Verhaltensweisen als aufoktroyiert betrachtet (was Foucault allerdings keineswegs tut, da er sich des Bezugs auf eine außerdiskursive Größe enthält), kann man hier eine Verwandtschaft zu Elias' Selbstzwang erkennen, der ja ebenfalls eine zur Automatik erstarrte Gewohnheit bezeichnet. Zu Parallelen und Unterscheidungen bei Foucault und Elias s. Ulrich Johannes Schneider: Michel Foucault, S. 133-135.

735 Norbert Elias: Über den Prozeß der Zivilisation, S. 332 (Hervorhebung C.S.).

736 Ebd., S. 336f.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Das Aufrechterhalten dieser im Menschen selbst fortwährend wirkenden Kontrolle garantiert nicht nur das Überleben des Einzelnen und seine Integration in den Gesellschaftszusammenhang, sondern auch dessen Funktionsfähigkeit. Der gesellschaftliche Zwang zum Selbstzwang (also der in alle Bereiche der Gesellschaft zerstreute Zwang) ermöglicht auch ein störungsfreies Funktionieren der gesellschaftlichen Interdependenzketten, die durch den dynamischen Ausbruch von nicht an der Norm ausgerichtetem Handeln empfindlich gestört würden. Als besonders beunruhigend oder gar gefährdend werden nun gerade die Entäußerungen des Leibes angesehen, die im besonderen Maß als Ausdruck seiner Naturhaftigkeit gelten und die seine Verletzbarkeit und Sterblichkeit ausweisen – wie Vorgänge des Ausscheidens von Körpersekreten, wie Sexualität, Krankheit und Sterben. Diese als ausschließlich leiblich, also als naturhaft aufgefassten Vorgänge und Prozesse werden sukzessiv „hinter die Kulissen des gesellschaftlichen Lebens“[737] verlagert. Scham- und Peinlichkeitsgefühle sowie die Angst vor dem Verlust von gesellschaftlicher Akzeptanz und Anerkennung fungieren dabei als Motivation für die Entfaltung und Einübung bestimmter, kontrollierter oder modifizierter Verhaltensweisen. Als Garant für die Einhaltung der Verhaltensnormen dient zusätzlich die Errichtung gesellschaftlich tabuisierter Zonen, die öffentlich entweder gar nicht oder nur bei Einhaltung spezifischer, legitimierender Rituale überschritten werden dürfen.

An dieser Stelle wird die Zivilisationstheorie von Elias für die These von der gesellschaftlichen Verdrängung des Todes bedeutsam. Die Tabuisierung eines bestimmten Lebensaspektes definieren Nassehi und Weber als eine „intersubjektiv wirksame, negative Besetzung eines Topos“[738]. Bei Elias gewährleistet die Tabuisierung den ungehinderten Ablauf gesellschaftlicher Interaktion und Koordination innerhalb der Interdependenzketten, da sie einen hinreichend distanzierenden Raum zwischen dem Ablauf der sozialen Vorgänge und jenen Bereichen des menschlichen Lebens schafft, denen ein besonders destabilisierendes und störendes Potential zugeordnet wird.

„Als Orientierungsmuster und Verhaltensbegrenzung dient es [das Tabu] dazu, soziales Handeln zu kanalisieren und von jeweils neuem Entscheidungsdruck zu entlasten.“[739]

Da Sterben und Tod allgemein sowie besonders auch der Anblick sterbender und toter Körper in höchstem Maß als solche affekt- und emotionsauslösenden Ereignisse gelten, fallen auch sie unter die operationale Abgrenzung durch das Tabu. Das differenzierte Regelwerk der Gebote, Verbote und Verhaltensanweisungen für den jeweils tabuisierten Bereich – hier den Tod – bewirkt eine Abtrennung dieses Topos von den alltäglichen, gesellschaftlichen Lebensvollzügen. Dabei ist herauszustellen, dass das Todestabu nicht nur für die – spezifische und individuelle – Erfahrung des Todes anderer oder des toten Körpers wirksam wird, sondern dass es sich *grundsätzlich* für den gesellschaftlichen Umgang mit dem Tod nachweisen lässt. Die Wahrung des Todestabus durch alle Mitglieder der Gesellschaft ist vor dem Hintergrund

737 Ebd., S. 22.
738 Armin Nassehi, Georg Weber: Tod, Modernität und Gesellschaft, S. 313f.
739 Ebd., S. 314.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der oben skizzierten These von der Implantierung der gesellschaftlichen Zwänge in das Individuum zu sehen. Das von Elias als „Selbstzwang" bezeichnete Konglomerat standardisierter, normierter Verhaltensformen hat „teils die Gestalt einer bewussten Selbstbeherrschung, teils die Form automatisch funktionierender Gewohnheiten".[740] Es ermöglicht eine weitgehende Ausschließung der als destabilisierend und bedrohlich wahrgenommenen Todesthematik aus dem Leben des Einzelnen, wie auch aus dem gesamtgesellschaftlichen Leben.

VI.3. Exkurs: Der Bedeutungswandel des Friedhofs

Der Friedhof ist eines der zentralen Bestandteile im Motivinventar der Phantastik und des Horrors – Ort des Todes und der toten Körper, Ort der Begegnung der Lebenden mit den Toten, den Gespenstern, Untoten, Skeletten sowie Ort einer Ästhetik des Zerfalls und der Verwesung. Am Beispiel des Friedhofs lassen sich zwei Aspekte der Todesthematik deutlich herausarbeiten. Zum einen dass, wie bereits skizziert wurde, die Auffassung vom Tod seit dem späten 18. Jahrhundert einem tiefgreifenden Bedeutungswandel unterliegt, der bis in die Gegenwartskultur hineinreicht.[741] Zum anderen die Entstehung einer spezifischen Ikonographie des Todes in dem sich im gleichen Zeitraum neu ausbildenden literarischen Genre der Gothic Novel/ Schwarzen Romantik. In dessen Ästhetik wird der Friedhof zu dem schreckenerzeugenden Ort schlechthin – was insofern interessant ist, als dass die zentralen Topoi und Motive des neu entstehenden Genres vornehmlich Furcht und Schrecken angesichts des Todes hervorheben, inszenieren und verstärken. Tod und toter Körper werden nahezu ausschließlich als schreckengenerierende Vorstellungen imaginiert. Am Beispiel des Friedhofs lässt sich aber darüber hinaus noch eine weitere Frage erörtern, nämlich die der Relation zwischen den Prozessen der Rationalisierung und/oder Leugnung des Todes in der Moderne und der nahezu gleichzeitigen Genese der morbiden und makabren Todesbildlichkeit in der schwarz-romantischen Literatur (und zu einem geringeren Teil auch in der Malerei) des späten 18. Jahrhunderts, die bis in das 19. Jahrhundert und die Ästhetik des Fin de siècle hereinreicht und sich bis zur gegenwärtigen Ästhetik des Horrors erhalten hat. Die Frage lautet also:

„Que s'est il passé au courant du XVIIIe siècle pour que le cimetière, jusqu'alors lieu de sépulture des pauvres, devienne le lieu unique des ensevelissements, plus encore, pour que s'opère cet „exil des morts" hors de la vue des vivants qui va devenir la règle au siècle suivant?"[742]

740 Norbert Elias: Über den Prozeß der Zivilisation, S. 342.

741 Dieser Wahrnehmungswandel vollzieht sich nicht in einer kontinuierlichen Linie, sondern vielmehr in Brüchen und Verschiebungen.

742 Michel Vovelle: La mort et l'occident, S. 461.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

VI.3.1. Die Ausgrenzung des Friedhofs im 18. Jahrhundert

Die für die Moderne als konstituierend veranschlagte Ausgrenzung des Todes und der toten Körper aus dem öffentlichen, gemeinschaftlichen Leben manifestiert sich in topographischer Hinsicht in der Verortung des Friedhofs.[743] Die Lage des Friedhofs ist bis zum 18. Jahrhundert unverändert in der Mitte einer Ansiedlung zu finden. Der Friedhof umgibt die Kirche, beide befinden sich an einem zentralen Punkt von Ort oder Stadt.[744] Der Friedhof ist aber nicht nur topographisch, sondern auch funktional in das gemeinschaftliche, lokale Leben integriert. Ariès weist nach, dass der Friedhof zahlreiche Funktionen erfüllt, von denen sich bis in die Gegenwart fast ausnahmslos nur die einer Ruhestätte für die Toten erhalten hat. Einerseits bietet der Friedhof, genau wie das Kirchengebäude selbst, einen Asylraum, der die Reichweite weltlicher Macht begrenzt und den Verfolgten Schutz gewährt. Andererseits stellt er

„Markt, Plattform für geschäftliche Angebote, Versteigerungen, Proklamationen und Urteilsverkündungen, für Versammlungen der Gemeinde bestimmter Raum, Ort der Begegnung, des Spiels, der heimlichen Zusammenkünfte und anstößigen Gewerbe [dar].“[745]

In Ansehung der vormodernen Bestattungspraktiken ist diese diversifizierte und auch ökonomische Nutzung des Friedhofs bemerkenswert. Ein großer Teil der Friedhofsfläche wird nämlich für Gemeinschaftsgräber genutzt, die je nach Einwohnerzahl des Dorfes oder Stadtviertels bis zu 1500 Leichname fassen und die bis zur vollständigen Auslastung geöffnet bleiben. Aus Platzgründen wird die Bestattung zudem meist in zwei Phasen vorgenommen: Nach der Verwesung des Leichnams werden die Gebeine exhumiert und in Ossuarien bestattet, wobei ihre Zurschaustellung ein zentrales Kennzeichen dieser Beinhäuser ist. Entsprechend diesen Bestattungsverfahren und -formen wird der tote Körper demnach in verschiedenen Stadien des Zerfallsprozesses sichtbar. An den Stätten der Gemeinschaftsgräber werden aufgrund dünner und nur locker aufgehäufter Erddecken gelegentlich nicht vollständig verweste Leichenteile sichtbar. Die Aufbahrung der Gebeine in den Ossuarien, die nach ästhetischen und ornamentalen Kriterien erfolgt, ist ohnehin zur Betrachtung und Kontemplation bestimmt. Die zahlreichen Besucher des Friedhofs bei Tag und bei Nacht sind diesem Anblick folglich häufig ausgesetzt und mit ihm vertraut, wie Ariès anhand historischer Quellen nachweist.[746]

743 S. Franz J. Bauer: Von Tod und Bestattung in alter und neuer Zeit.

744 Die räumliche Nähe des Friedhofs zur Kirche besteht bereits seit dem Frühmittelalter und bildet sich durch das christliche Bestreben heraus, in möglichst unmittelbarer Nähe zu den im Kirchenraum aufbewahrten Reliquien der Martyrer (*ad sanctos*) bestattet zu werden. Erich Panofsky: Grabplastik, S. 5f. und Philippe Ariès: Geschichte des Todes, S. 43-47.

745 Philippe Ariès: Geschichte des Todes, S. 93.

746 In denen sich beispielsweise Berichte darüber finden, dass Wölfe in harten Wintern kaum Mühe hatten, Leichenteile auszuscharren, und dass sich „Meerkatzen an Schädeln und Gebeinen den Hintern wärmten“. Gemälde von Vitto-

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Diese knappe Rekonstruktion macht den Wandel im Umgang mit dem toten Körper bereits deutlich sichtbar. Die grundlegenden Veränderungen in den Bestattungspraktiken im Unterschied zum modernen Friedhof sind evident. Die oben beschriebenen Zustände sind auf dem gegenwärtigen Friedhof aber nicht nur aufgrund des tiefgreifenden Wandels in der Auffassung von Hygiene undenkbar. Denn gerade der Anblick des toten und des sich zersetzenden Körpers wird in der gegenwärtigen Gesellschaft – zumindest im alltäglichen Lebensvollzug – nicht toleriert. Tote Körper werden nahezu nur noch als Schreckensbilder vorgestellt, deren Anblick Vorstellungen von Unfällen, Katastrophen, Gewaltverbrechen usf. hervorruft und die nur innerhalb spezifischer ästhetischer Bedeutungssysteme sichtbar werden dürfen – beispielsweise in dem des Horrorfilms.

Im 18. Jahrhundert erhebt sich erstmalig Kritik an den Bestattungsformen und an dem Zustand auf den Friedhöfen. Diese Kritik operiert mit den Argumenten der sich gleichzeitig neu ausbildenden und verfestigenden naturwissenschaftlichen Perspektive. Aspekte von Sauberkeit und Hygiene konfigurieren sich (neu), denen die bestehenden Beisetzungspraktiken nicht genügen können.[747] Die fortgesetzte Kritik und die Ängste, die diese heraufbeschwört, führen schließlich Ende des 18. und im Verlauf des 19. Jahrhunderts zu einer Auslagerung der Friedhöfe aus den urbanen Zentren, zur Etablierung des Einzelgrabes als der standardisierten Norm moderner Bestattungsformen und zur Säkularisierung der Friedhofsverwaltung.[748] Mit dieser Ausweisung des

re Carpaccio (1455 oder 1465-1526) oder Luca Signorelli (um 1445/50-1523) präsentieren Friedhofsansichten, die mit Leichenteilen und Skelettteilen bedeckt sind. Darüber hinaus weist Philippe Ariès auch auf die entsprechenden, für alle wahrnehmbaren Gerüche hin. Ebd., S. 75ff. und S. 604.

747 Als exemplarisch für die Genese neuer Kriterien im Bezug auf die Bestattungspraxis sind beispielsweise die Miasmentheorie und die Theorie der Luftzirkulation anzusehen, die im 18. Jahrhundert die Verpestung der Luft gerade durch den Verwesungsprozess behaupten. Die Hygieniker des 18. Jahrhunderts sehen in den Ausdünstungen der Stadt allgemein, besonders aber in denen des Friedhofs, Gefahren für die Gesundheit, da die Leichengerüche, so die Annahme, Epidemien verursachen. Die aufgeklärte, medizinische Argumentation fundiert und verstärkt die Angst vor dem Leichnam und den Verwesungsprozessen, indem sie die Leiche zu einer Gefährdung für die Lebenden erklärt. Wenn gefürchtet wird, dass mit dem Leichengeruch auch „der Tod in der Atmosphäre“ schwebe, wird damit die Distanzierung vom Tod auch durch eine naturwissenschaftliche Diskursformation produziert. Der tote Körper wird auch in medizinischer Perspektive zum Ort eines – wiederum todbringenden – Schreckens. S. dazu Johannes Wimmer: Gesundheit, Krankheit und Tod im Zeitalter der Aufklärung, bes. das Kapitel „Die Sorge um die Reinheit der Luft. Die üblen Gerüche der Großstadt“, S. 167-175; Sabine Helmers: Tabu und Faszination, S. 204; Michel Vovelle: La mort et l’occident, S. 461-467; Alain Corbin: Pesthauch und Blütenduft. Eine Geschichte des Geruchs, S. 44ff.

748 Philippe Ariès: Geschichte des Todes, S. 608ff. Zur Thematik Friedhof und Begräbnis in der Stadt s. auch Johannes Wimmer: Gesundheit, Krankheit und Tod im Zeitalter der Aufklärung, bes. S. 161-202. Er behandelt beispielhaft die Verlegung der Friedhöfe unter Joseph II. an die Außenbezirke der Stadt Wien.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Todes und der Toten wird die sich neu ausbildende Distanzierung von der Todesthematik bereits auf einer topographischen Ebene vollzogen.[749]

VI.3.2. Die „Rückkehr" des Friedhofs in der Ikonographie der Schwarzen Romantik

Das Beispiel des Friedhofs ist aber nicht nur im Hinblick auf die sukzessive räumliche Verdrängung des Todes und des toten Körpers aus den Zentren gesellschaftlichen Lebens aufschlussreich. Während der Friedhof nämlich einerseits durch die Verschiebung an die (urbane wie soziale) Peripherie aus den gesellschaftlichen Zusammenhängen herausgelöst wird, bildet sich andererseits eine neue Bildlichkeit aus, in der der Topos des Friedhofs eine zentrale Position einnimmt: Fast zeitgleich zur einsetzenden Ausgliederung des Friedhofs aus städtischen Zentren am Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts entsteht die Ikonographie der Schwarzen Romantik, deren bevorzugte Handlungsorte Friedhöfe darstellen.

„Der Friedhof ist der Ort des Grauens schlechthin: […] Die quälenden Geräusche aus der nahen Grabkammer, das ‚Stöhnen und Winseln', lassen den Verdacht entstehen, die derart Gequälten äußerten sich so leidend aus keinem anderen Grunde als dem, ihr Leiden mit den Lebenden teilen zu wollen. Den Lebenden, auf der Flucht vor den entsetzlichen Geräuschen, überfällt der noch entsetzlichere Gedanke, eines fernen Tages – oder vielleicht bald? – den Schmerz der Verwesung zu spüren oder was immer sonst die Gespenster klagen läßt."[750]

Zu einem Zeitpunkt, da eine von Hygiene geprägte Auffassung den Friedhof durch die Errichtung einer Demarkationslinie von der alltäglichen Lebenswelt abtrennt und die Todesthematik gleichzeitig zu rationalisieren versucht, wird er in den phantastischen Szenarien der Schwarzen Romantik zum Ort des Schreckens. Es scheint also, als wenn der Friedhof gerade durch die Differenzsetzung, die ihn vom funktionalen und sozialen Lebensraum abtrennt (also vom Raum der Lebenden) und ihn als einen ausschließlichen Ort des Todes markiert, für Schwarze Romantik und Horror als Topos einholbar wird.

An dieser Stelle rückt der reziproke Zusammenhang von Aufklärung und Schwarzer Romantik abermals ins Blickfeld. Im Hinblick auf diesen Zusammenhang wird nämlich die Kontur des Bedeutungs- und Wahrnehmungswandels, dem der Friedhof – und mit ihm die Todesbilder überhaupt – unterliegen, nochmals deutlicher. Die Bewegung, die der Bedeutungswandel des Friedhofs beschreibt – von der Verschiebung an die Peripherie des städtischen und sozialen Lebens infolge der Rationalisierungsprozesse im 18. Jahrhundert bis zur „Rückkehr" als Ort des Schreckens in der phantastischen Literatur – spiegelt das sich gegenseitig ausschließende aber auch komplementäre Verhältnis von Aufklärung und Schwarzer Romantik. Der Friedhof

749 S. Franz Bauer: Von Tod und Bestattung in alter und neuer Zeit; Helmut Birkhan: Kulturanthropologische Bemerkungen zu Tod und Sterben in Mittel- und Westeuropa, S. 187f.

750 Hans Richard Brittnacher: Ästhetik des Horrors, S. 66.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

als literarischer Topos des Schreckens wäre demnach als Ausdruck eines gescheiterten Versuchs der Leugnung und/oder Rationalisierung des Todes zu bewerten. Oder, anders formuliert, ließe sich auch behaupten, dass die im 18. Jahrhundert unvollständig rationalisierte, verleugnete oder verschobene Anwesenheit des Todes in den Todesbildern der Schwarzen Romantik wieder ihren Weg zurück in die sozial-kulturelle Wahrnehmung findet. Daher soll im Folgenden das sich wandelnde Todesbild des 18. Jahrhunderts kurz beleuchtet und in Bezug zum Begriff der Angst gesetzt werden.

Im Hinblick auf die Naturfurcht lässt sich plausibel darstellen, wie die erfolgreiche Ablösung von vormodernen Vorstellungen im 18. Jahrhundert zu einer Neubewertung der Naturphänomene führen, die nun als regelhafte, berechenbare und vorhersagbare Naturgesetze in Erscheinung treten und daher viel von ihrem Schrecken verlieren.[751] Im Zuge der Aufklärung werden populäre Mythen in Bezug auf Naturgewalten und -elemente weitgehend zurückgewiesen und sukzessiv durch naturwissenschaftliche Anschauungen ersetzt. Neben dem Phänomen der Naturfurcht steht auch der Aberglauben (also die populären Schreckensbilder von Geistern, Hexen, Wiedergängern und Dämonen) im Zentrum der aufklärerisch-didaktischen Bemühungen. Infolge der Herausbildung eines neuen Realitätsbegriffs erfolgt eine Neubewertung der populären Mythen, die als irreale Phantasmen mit schädlichen Konsequenzen (ab)gewertet werden.[752] Vor diesem Hintergrund sind auch die Bemühungen zu sehen, die Todesfurcht zu eliminieren und im Rückgriff auf die Antike neue Todesbilder zu bilden.

„Dans sa course au bonheur, la pensée des Lumières rencontre la mort, obstacle incongru, fantôme séculairement entretenu par „l'imposture des prêtres". Ne nous étonnons pas donc, que le discours des Lumières fasse à la mort une place qui n'est pas mineure: mais c'est pour mieux l'exorciser, en la réduisant aux limites d'un passage obligé, désagréable certes, mais sans plus."[753]

So entdeckt Gotthold Ephraim Lessing im antiken Bild der Zwillingsbrüder Schlaf und Tod ein „heiteres" und von Furcht befreites Todesbild.[754] In der Verdoppelung des Motivs, in dem Schlaf und Tod als Brüder gedacht werden, sieht er eine Todesauffassung repräsentiert, die sich von der Vorstellung des Schlafes herleite und die den Tod als ewigen Schlaf, als „Zustand der Ruhe und Unempfindlichkeit"[755] formuliert. Gerade in dieser Duplizität von Schlaf und Tod erkennt Lessing die angstreduzierende Funktion des antiken Todesbildes, das er als Quelle für eine aufklärerische, emanzipierte Todesauffassung fruchtbar machen will. Denn im wiedergefundenen, antiken Bild des

751 S. Christian Begemann: Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung.
752 Hartmut Böhm; Gernot Böhme: Das Andere der Vernunft, S. 420f.
753 Michel Vovelle: Mourir autrefois, S. 164.
754 Zur Vorstellung vom Tod als Bruder des Schlafs als einem Motiv der deutschen Literatur seit der Aufklärung s. auch Wilfried Barner: Der Tod als Bruder des Schlafs. Literarisches zu einem Bewältigungsmodell. Zu den Parallelen von Schlaf, Traum und Tod s. Thomas Macho: Todesmetaphern, S. 249-267; Walter Rehm: Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik, S. 272-275.
755 Gotthold Ephraim Lessing: Wie die Alten den Tod gebildet, S. 47.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Jünglings mit der erloschenen Fackel kann das „alte“ Bild vom Tod als Skelett überwunden werden und der Tod somit seinen Schrecken verlieren.

„Tod sein hat nichts Schreckliches; und insofern Sterben nichts als der Schritt zum Totsein ist, kann auch das Sterben nichts Schreckliches haben.“[756]

Doch Lessings Versuch einer angstreduzierenden Anthropomorphisierung des Todesbildes geht auch mit einer Abschattung und Verdrängung einher – über den Tod selber werden nämlich kaum Aussagen getroffen. Das Schweigen über den Tod ist eloquent, denn damit weist der Text einen Verdrängungsmechanismus auf, der symptomatisch für die Aufklärung ist, die die Todesthematik tendenziell vernachlässigt.[757] Die Krise metaphysischer oder religiöser Bewältigungsversuche des Todes, die das 18. Jahrhundert vorantreibt, indem es die Unbeweisbarkeit von Gottes- und Unsterblichkeitsglauben herausstellt, ist offenbar nicht durch neue Todesbilder aufhebbar. Zudem sieht sich das aufklärerische Denken auch der Schwierigkeit gegenübergestellt, den Tod in eine Weltauffassung zu integrieren, die in zunehmenden Maß von dem Postulat der Vernunft bestimmt ist – der Tod erscheint unter einer solchen Prämisse als unkontrollierbarer Einbruch der Natur in die vernunftgeleitete Lebensführung und -ordnung des Menschen. [758]

„Denn zunächst steht der Aufklärung der Tod als ein gewalttätiges und sinnloses Wesen außerhalb der Weltordnung […]. Gerade in dieser vollkommenen Säkularisation der Todeserwägung und Todesüberwindung aber, in der völligen Herausnahme aus den religiösen Stimmungen und dogmatischen Bezügen ruht der grundstürzende Unterschied von den vorausgehenden, besonders christlichen Jahrhunderten […]“[759]

Es gelingt der Aufklärung also nicht vollständig – trotz der Versuche, den Tod im Rekurs auf die Antike zu ästhetisieren – ein rationales, d.h. furchtre-

756 Ebd., S. 48.

757 Was bereits Herder in seinem Aufsatz „Wie die Alten den Tod gebildet?“ bemerkt, der als Reaktion auf Lessings Schrift entsteht. Er deckt den Verdrängungsmechanismus auf, der die Ästhetisierung des Todesbildes kennzeichnet: „Tod aus Sprache und Kunst verbannet“. S. Johann Gottfried Herder: Wie die Alten den Tod gebildet? Zu einem vergleichbaren Befund gelangt auch Rehm: „Eine eigene dichterische oder philosophische Behandlung des Todesgedankens kennt und besitzt der deutsche Rationalismus in seiner Literatur nicht. Die Zeugnisse sind gering, aber gerade in dieser Dürftigkeit liegt das Wichtige und Kennzeichnende, aus ihr liest man heraus, was sie des Nachdenkens für wert hielt und was nicht; und gerade daß in ihr der Todesgedanke so wenig gedacht wurde und ganz in dem der Unsterblichkeit, der Seelenwanderung, der Palingenesie auf- und unterging, diese deutliche Tatsache enthüllt besser als anderes den vernünftigen Bau der lebenszugewandten Aufklärung.“ Walter Rehm: Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik, S. 253.

758 Zur Umdeutung des Todes und zum Prozess seiner Rationalisierung in der Moderne s. auch Michel Vovelle: Mourir autrefois, S. 161-180.

759 Walter Rehm: Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik, S. 278.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

duziertes Todesbild einzusetzen.[760] Ganz im Gegenteil führt der Versuch, die Furcht aus allen Bereichen der in zunehmendem Maß rationalisierten Welt zu vertreiben, zur Genese neuer Ängste, die sich im Verhältnis zu dem bürgerlich-erzieherischen Aufklärungsprojekt konfigurieren. Denn gerade in das späte 18. und das beginnende 19. Jahrhundert fällt nun

„[…] die Entstehung einer literarischen Gattung, die sich außerhalb der Erfahrungswelt die Erschaffung von künstlichen Paradiesen der Angst angelegen sein läßt und von „literarischer Angst" zu sprechen erlaubt: der „Tale of Terror" oder „Schauerroman". […] In der Literatur dagegen tritt sie [die Angst] erst zu dem Zeitpunkt auf, in dem sie aus dem Leben zu verschwinden beginnt. Die durch die Aufklärung (auch durch die Sekurisierung des öffentlichen Lebens im modernen Staat) vertriebene Angst sucht eine Zuflucht und findet sie in der Literatur."[761]

Dies wird am Beispiel der Todesvorstellung besonders nachdrücklich deutlich:

„La pédagogie des Lumières s'inscrivait dans la continuité d'une entreprise de longue durée : détruisant préjugés et superstitions, elle visait à réviser la crainte de la mort plutôt qu'à bannir l'image, et à rendre l'homme adulte face au dernier passage. Dans cette aventure, où l'évolution des gestes répond à la transformation du discours, voici que la fin du siècle introduit une péripétie majeure: la retour des idées noires, intrusion de la mort à peine chassée, qui revient au galop, couverte de nouveaux oripeaux."[762]

Die sich zeitgleich ausbildende Schwarze Romantik stellt offensichtlich gerade die Figuren, Motive und Topoi in den Mittelpunkt ihrer Erzählungen, die aus dem vernünftigen Weltbild verbannt werden – und dies zudem mit der programmatischen Intention, Furcht zu erzeugen. Die Erschließung neuer Räume wird ermöglicht, die vornehmlich Übersinnliches und Grauenhaftes aufzeigen. Dabei ist die Genese der Schwarzen Romantik durch die Verschiebung der Naturfurcht und der abergläubischen Vorstellungen in den Bereich des Irrealen unmittelbar bedingt, denn nur durch die Ausgrenzung von Furchterfahrungen aus der alltäglichen Wahrnehmung können diese als das gänzlich Andere wieder eingeholt, als Kontrast zu einer rationalisierten Welt überhaupt erst sichtbar werden: Die Schwarze Romantik

760 Rehm konstatiert: „Das ist der Kampf gegen den Tod, der […] abstrakter, geistiger, allein in der ethisch-philosophischen [Schicht] ausgefochten wird. Vom christlichen und streng dogmatischen Standpunkte aus, der aber in der Aufklärung sein Gewicht im Kampf um eine neue Lebensanschauung eben verloren hat, bedeutet das freilich keine eigentliche Todesüberwindung, sondern nur eine Todesverachtung, die am eigentlich christlichen Problem des Todes vorbeigeht und es nicht lösen kann […]." Ebd., S. 278.

761 Richard Alewyn: Die literarische Angst, S. 43 und S. 51.

762 Michel Vovelle: La mort et l'occident, S. 471. Zur "Rückkehr" der Todesthematik schon am Ende des 18. Jahrhunderts, vornehmlich in Literatur und Kunst s. auch Ders.: Mourir autrefois, S. 205-217.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

„[…] setzt die Verbannung des Magischen in den Bezirk des Aberglaubens voraus, um dem Leser das ganz Andere an ihr eindringlich zu machen. [Sie] verdankt ihre Entstehung der völligen, bis ins allgemeinste vollzogenen Säkularisation des 18. Jahrhunderts, der sie sich spielerisch zuerst, dann sehr entschieden und bedrohlich widersetzen sollte.“[763]

Vor diesem Hintergrund lässt sich die Frage stellen, ob der Bedeutungswandel des Friedhofs als symptomatisch für die Ausgliederung der Todesthematik aus dem modernen Weltbild schlechthin zu begreifen ist. Denn wenn Schauerromantik und Horror im Schreckensbild des Friedhofs die Furcht vor Sterben, Tod und toten Körpern neu artikulieren und paraphrasieren, könnte dies im Licht der vorangestellten Erläuterungen als Folge des Scheiterns bewertet werden, den Tod in die rationalistischen Denkfiguren/Wissensordnungen der Moderne einzubetten und ihm dadurch seinen Schrecken zu nehmen. Der Versuch der Ausgrenzung und Rationalisierung des Todes kehrt sich insofern in der Phantastik um, die sich der Todesthematik bemächtigt, um gerade diese in besonders furchterregende, blutige und schauerliche Bilder zu kleiden. Der Tod, der sich nicht mehr sinnhaft in das sich neu ausbildende Weltbild integrieren lässt, wird zu einem unheimlichen Schreckensbild. Gleichzeitig stehen die Todesbilder, die Schwarze Romantik und Horror entwerfen, mit ihrer phantastischen Ikonographie und ihrer exzessiven Irrationalität im deutlichen Gegensatz zu dem Postulat von Rationalität, das die Moderne in der Verhandlung des Todes erhebt. Die Bildlichkeit des Todes als Schreckensvision entspringt

„[…] der neuen Angst vor dem Tod nach der Erschütterung der metaphysischen Tradition, vor dem Verlust verbindlicher Orientierungen und der bedrohlichen Einsamkeit. In den ungeheuren Welten und endlosen Räumen einer gottverlassenen Welt ist das Subjekt nicht nur in einem transzendentalen Sinn obdachlos, sondern auch in einem transzendentalen Sinn heimatlos geworden. […] Sie [die ästhetische Bebilderung] ermöglicht mit dem Ausdruck der bodenlosen Angst auch ihre Abfuhr, indem sie ihr Bilder und Metaphern leiht, sie damit erstmals […] handhabbar macht und so auch die Andeutung einer Herrschaft über sie verspricht – und sei es in der heimlichen Sehnsucht, mit ihr zu verschmelzen, am Tod anders denn als Opfer teilzuhaben.“[764]

VI.4. Die Bildlichkeit des toten und verwesenden Körpers im postklassischen Horrorfilm

Wie gezeigt werden konnte, erliegen einerseits religiöse und metaphysische Bewältigungsversuche der Todesthematik im Lauf eines Prozesses, der vom 18. Jahrhundert ausgehend bis in die Gegenwartskultur hineinwirkt. Fast gleichzeitig aber entstehen neue Repräsentationen des Todes und der toten

763 Norbert Miller: Von Nachtstücken und anderen erzählten Bildern, S. 30.
764 Hans Joachim Brittnacher: Ästhetik des Horrors, S. 55.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Körper, wie oben dargestellt in der Schwarzen Romantik, in der Malerei und in literarischen Zeugnissen des 19. Jahrhunderts.

„[…] à cet autre visage du romantisme frénétique, celui qui non seulement n'esquive pas la mort ni ne tente de l'apprivoiser, mais s'y complait et éventuellement s'y vautre en quête d'émotions forts. De l'une à l'autre attitude, le contraste n'est pas si brutal qu'il paraît: tels thèmes à la mode, comme celui du suicide ou de la consomption, forme médicale du mal du siècle, en témoignent."[765]

So bilden sich bereits im 19. Jahrhundert im Zentrum des gesellschaftlichen Lebens neue Orte des Todes aus, an denen der tote Körper sichtbar wird (und die so die Lücke, die die Ausweisung des Friedhofs geschaffen hat, wieder zu schließen scheinen). In der *morgue*, dem Pariser Leichenschauhaus, werden beispielsweise die toten und verwesenden Körper zur Identifizierung öffentlich aufgebahrt. Gleichzeitig zeigt sich an ihnen ein sich im 19. Jahrhundert vollziehender Bedeutungswandel, denn sie fungieren nun für ein großes Publikum als Objekte der Schaulust.

„La scène morbide de la morgue ne désemplit jamais avec ses figurants inépuisables que déversent journellement la moisson ordinaire des morts et de leurs visiteurs."[766]

Die Wahrnehmung des toten Körpers auf den Friedhöfen bis in das 18. Jahrhundert hinein und in der *morgue* des 19. Jahrhunderts lässt sich daher kaum vergleichen. So fungierte der Anblick des Gebeins in den Ossuarien als (religiöse) Mahnung an die Vergänglichkeit des Seins.[767] Das öffentliche Interes-

765 Michel Vovelle: La mort et l'occident, S. 582. Als herausragendes Beispiel nennt der Autor die dramatisierte Darstellung des Todes in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts, darunter besonders Gemälde von Eugène Delacroix (1798-1863) oder Théodore Géricault (1791-1824).

766 David Le Breton: La chair à vif. Usages médicaux et mondains du corps humain, S. 221. Der Autor weist zudem darauf hin, dass auch die Ausstellungen der anatomischen Museen und Naturkundemuseen im 19. Jahrhundert ein vergleichbares Interesse erregen, das sich auch hier auf das öffentliche und für jeden zugängliche Spektakel des toten, nun aber präparierten und geöffneten Körpers richtet. S. 210-219. Auf das Themenfeld des geöffneten Körpers wird noch einzugehen sein.

767 Tote Körper werden auch in der Vormoderne öffentlich ausgestellt, allerdings ist die Funktion dieser Ausstellung und auch ihre Wahrnehmung in einem hauptsächlich religiösen Kontext zu sehen. Die Ausstellung von mitunter kunstvoll arrangierten Gebeinen auf Friedhöfen muss als Memento mori, als Mahnung an die Vergänglichkeit des Seins, gelesen werden, hatte also letztlich eine didaktische Funktion. Das Memento mori aus Gebein findet sich vor allem im von der Vanitas-Thematik bestimmten Barock. Die Reliquienverehrung ist dagegen seit spätantiker Zeit nachweisbar. Im toten Körper oder in einem Körperteil wird der Heilige oder Märtyrer verehrt. Auch sie ist somit in einem religiösen Kontext zu sehen. Schließlich wird der tote Körper in der Aufbahrung während der Trauerfeierlichkeiten sichtbar. Besonders ranghohe Personen, wie Kaiser, Könige und Bischöfe wurden dabei häufig prunkvoll eingekleidet und auf einem Thron sitzend präsentiert. Diese Inszenierung zielt durchaus auf eine öffentliche Wirkung ab, gilt jedoch der Verehrung des Toten und der Repräsentation seiner Macht und nicht dem Interesse am toten

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

se an der *morgue* muss dagegen vor dem Hintergrund der sich im 19. Jahrhundert ausbildenden Kultur des Spektakels und der Schaulust gesehen werden, die einen vornehmlich distanzierten, aber gleichzeitig voyeuristischen Blick ausbildet und gleichzeitig bedient.[768] In der *morgue* ist der (allerdings „reale") tote Körper bereits zu einem morbiden Spektakel geworden, wie ihn ähnlich auch der Horrorfilm inszenieren wird.[769] Gerade die Wasserleiche, die zerfallene Leiche oder die Leiche, auf der sich die dramatischen Zeichen eines gewaltsamen und schrecklichen Todes eingeschrieben haben, erregen die Aufmerksamkeit des Publikums – auch hier eine Parallele zu den Darstellungen des toten Körpers im Horrorfilm, bei der meist das Maß der Zerstörung den zentralen Schauwert ausmacht.[770]

„Das Leichenschauhaus ist ein Schauspiel, das im Bereiche aller Geldbeutel liegt, sowohl reiche wie arme Passanten können es sich umsonst leisten. Die Tür steht offen, mag eintreten, wer will. Es gibt Liebhaber, die einen Umweg machen, um auch nicht eine einzige dieser Darstellungen des Todes zu versäumen. […] Wenn die Fliesen hingegen reich belegt sind, wenn sie eine schöne Schau menschlicher Leiber antreffen, so drängen sich die Besucher, schaffen sich billige Erregungen, entsetzen sich, scherzen, spenden Beifall oder zischen ganz wie im Theater."[771]

Eine weitreichende Verbreitung von Todesdarstellungen und -Vorstellungen ist auch und gerade in den Medien der Gegenwartskultur auszumachen – in der Presse wie in Fernsehen, Film, Videospielen usf.

„Warum hat […] umgekehrt der gewaltsame, zufällige und Unfall-Tod, der früher für die Gemeinschaft ein Un-Sinn war (er war gefürchtet und verfemt, wie bei uns der Selbstmord), bei uns so viel Bedeutung: er allein füllt die Chroniken, fasziniert und berührt die Einbildungskraft."[772]

Die Allgegenwärtigkeit des Todes in den Medien wird von vielen Autoren konstatiert. Gleichzeitig wird in vielen Publikationen zu gegenwärtigen Todesbildern die These aufgestellt, dass der empirische Tod und seine Bewälti-

Körper, wie es bei in der Ausstellung der Toten in der *morgue* der Fall ist. Klaus Bergdolt: Die Präsentation des toten Körpers. Zwischen Wissenschaft und Kunst.

768 So wird die *morgue* bereits im späten 19. Jahrhundert in Paris-Reiseführern als eine „Sehenswürdigkeit" aufgelistet. S. Vanessa R. Schwartz: Cinematic Spectatorship before the Apparatus: The Public Taste for Reality in Fin de siècle Paris, S. 88ff.

769 Oder die heftig umstrittene Ausstellung „Körperwelten", die anatomische Präparate von *ecorchés*, also enthäuteten Muskelkörpern zeigt, die stark stilisiert oder in „natürlich" bewegten Positionen präsentiert werden. Auffallend ist dabei, dass die Diskussion sich gerade an dem Sachverhalt entzündet, der der Ausstellung zu ihrem immensen (kommerziellen) Erfolg verholfen hat: Bei den Präparaten handelt es sich um faktische Leichenkörper.

770 Wie auch – da die Leichen des Horrorfilms nicht „real" sind – die tricktechnische Kunstfertigkeit dieser Inszenierung. Wie überzeugend, wie „echt" die Leichen im Horrorfilm aussehen, trägt unbedingt zu seinem Schauwert bei.

771 Emile Zola: Thérèse Raquin, S. 108.

772 Jean Baudrillard: Der symbolische Tausch und der Tod, S. 259.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gung durch Ritual und/oder Religion aus der Gesellschaft verdrängt sei, während die Medien dagegen ein lebhaftes Interesse an Darstellungen des Todes oder Todesbildern bezeugten.[773] Dabei wird die Vermutung geäußert, dass die Verdrängung der Todesthematik einerseits und die Entstehung „imaginärer" Todesbilder als Schreckensvisionen andererseits sich gegenseitig bedingen. Anders ausgedrückt also, dass zwischen der Unmöglichkeit einer sinnhaften Todeserfahrung in sozialen Zusammenhängen und den übersteigerten Todesbildern der Medien (also auch denen des Horrorfilms) eine Wechselbeziehung zu bestehen scheint:

„Das Wegschieben der Todesfurcht, das natürlich nicht endgültig ist, sondern in der Kunst etwa immer wieder aufgehoben werden kann, durch Werke, die man als schrecklich und aufrüttelnd empfindet, wirkt sich aber in einer Zunahme der Todesfaszination aus. Wir können offenbar den Tod nicht missen, und da wir ihm im Alltag in der Regel nicht Aug in Aug begegnen, phantasieren wir ihn […]"[774]

Im Anschluss an die vorangegangene Diskussion würde dies bedeuten, dass der Tod und der tote Körper gerade deshalb so häufig in den Medien und eben auch im Horrorfilm imaginiert werden, weil diese in der Moderne einem funktionalen Tabu unterliegen und, wie gezeigt werden konnte, aus dem Bereich der unmittelbar erfahrbaren, sozialen Wirklichkeit weitgehend verdrängt worden sind Auch das Zurücktreten der traditionellen Todessemantik wäre in diesem Zusammenhang bedeutsam: Weil die vormals anerkannten und legitimierten Bewältigungsmuster, wie sie hauptsächlich religiöse Deutungsverfahren und Jenseitsvorstellungen darstellen, an Bedeutung verloren haben, wird der Tod in der westlichen Gesellschaft zu einem noch bedrohlicheren Ereignis. Durch diesen Sinnverlust ließe sich also erklären, wie der Tod zu einem Topos werden kann, der eine ausschließlich schreckenerregende Dimension hat. Zwar hat die Moderne die religiös-metaphysischen Todesbilder durch das (natur)wissenschaftliche Bild vom natürlichen Tod ersetzt, aber der *horror vacui* eines derart rationalisierten Todesbildes scheint dadurch nicht aufhebbar zu sein. Wenn die Ausschließung des Todes und der

773 S. Helmut Birkhan. Kulturanthropologische Bemerkungen zu Tod und Sterben in Mittel- und Westeuropa, S. 196; Armin Nassehi, Georg Weber: Tod, Modernität und Gesellschaft, S. 262f.; Marianne Mischke: Vom Umgang mit dem Tod, S.200ff.; Birgit Richard: Todesbilder; Sabine Helmers: Tabu und Faszination. Über die Ambivalenz der Einstellung zu Toten, S. 159ff. Die meisten dieser Beobachtungen beziehen sich allerdings nicht auf den Film (wie bei Richard und Helmers), sondern hauptsächlich auf Darstellungen des Todes in Presse und Fernsehen, also auf Berichte über Verbrechen, Hinrichtungen, Unfälle, Katastrophen, Attentate und Kriege. Das bezüglich Funktion, Darstellungsform und Narration verschiedener Medien erhebliche Differenzen bestehen, soll hier als vorausgesetzt angesehen sein, wird aber von einigen Autoren teilweise vernachlässigt (so nennt Birkhan im Zusammenhang mit der von ihm beobachteten Todesfaszination in der Gegenwartskultur „Horror- und Kriminalromane, Western und Kriegsnachrichten" unterschiedslos in einem Atemzug). Es ist also zu Recht einwendbar, dass drastische Darstellungen von Sterben und Tod im Horrorfilm nicht ihr ausschließliches Medium finden.

774 Helmut Birkhan: Kulturanthropologische Bemerkungen zu Tod und Sterben in Mittel- und Westeuropa, S. 169.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

toten Körper „an der Basis […] der Rationalität unserer Kultur steht“[775], ließe sich also gerade die Irrationalität der phantastischen und hyberbolischen Todesbilder im Horrorfilm dazu in Bezug setzen. Sie paraphrasierten dann in übersteigerten Formen den Schrecken eines nicht mehr sinnhaft erfahrbaren, eines ausschließlich als bedrohlich wahrgenommenen Todes. Im Zusammenhang mit dem Anwachsen der Todesbilder in den Medien ist schon früh von einer „Pornographie des Todes“[776] gesprochen worden. In dieser „Pornographie“, i.e. den zahlreichen Darstellungen sterbender und toter Körper in Comic, Fernsehen, Film usf. werde ein eigentlich geleugneter oder tabuisierter Bereich, eben der des Todes, nachdrücklich sichtbar gemacht. Die ausgeweitete Darstellung des Todes fungiert in dieser Auffassung als (entlastende) Kehrseite der gesellschaftlichen Leugnung des Todes und des sterbenden und toten Körpers, die eine öffentliche Verhandlung der Todesthematik problematisch werden lässt oder stark einschränkt. Die „obszöne“, i.e. die blutige, spektakuläre und schockierende Halluzinierung des sterbenden und toten Körpers fungiert mithin also als ein imaginärer Ort, an den die Wahrnehmung des Sterbens und der (faktische) Umgang mit dem Tod verschoben worden ist.

Ein sich wechselseitig bedingender Zusammenhang zwischen Negation und Tabuisierung der Todesthematik einerseits und der gesteigerten Produktion von Todesbildern in disparaten Medien (wie eben dem Horrorfilm) andererseits soll hier allerdings nicht angenommen werden. Vielmehr soll in der folgenden Diskussion der Todesdiskurse im Horrorfilm davon ausgegangen werden, dass sich die Wahrnehmung des toten Körpers und die Verhandlung des Todes aus alltäglichen, sozialen Lebensvollzügen in andere Bereiche *verschoben* hat, wie beispielsweise in das ästhetisch-semantische System des Horrorfilms.

VI.4.1. Der tote Körper als Bedrohung

In *Night of the Living Dead* (George A. Romero, 1968), *Dawn of the Dead* (George A. Romero, 1978) und *Day of the Dead* (George A. Romero, 1985) wird eine, im Sinn der obigen Darlegungen, spezifisch moderne Phantasie vom Tod entworfen: der Tod als bedrohliches, sinnloses Grauen. In diesen drei Filmen brechen Zombies, kannibalische Un-Tote, deren einzige Nahrungsquelle der lebendige, menschliche Körper ist, als eine Plage über die Gesellschaft herein und verbreiten den Tod wie einen Infekt überall. Somit lassen sich die Zombie-Filme durchaus als eine zeitgenössische Variante der Thematik von der Allgegenwärtigkeit und Allmacht des Todes lesen.[777] Ziel-

775 Jean Baudrillard: Der symbolische Tausch und der Tod, S. 197.

776 S. Geoffrey Gorer: The Pornography of Death. Wie ersichtlich, wird der Begriff der Pornographie von Gorer nicht in der ausschließlichen Bezogenheit auf den Bereich des Sexuellen verwendet; vielmehr in erweitertem Sinn als Visualisierung eines in einer Gesellschaft tabuisierten Bereiches allgemein aufgefasst. Er definiert den Begriff folgendermaßen: „Pornography […], the description of tabooed activities to produce hallucination or delusion […]“ The Pornography of Death, S. 48.

777 Wobei sich gleichzeitig auch satirische und groteske Elemente in den Zombiefilmen finden lassen, sich die Vision von der unerklärlichen, aber rasanten Verbreitung der Zombies auch an gegenwärtige Virusdiskurse anschließen

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

los, blind und somnambul umherirrend verzehren die Zombies lebendiges, menschliches Fleisch. Die an diesen kannibalischen Aufzehrungen gestorbenen Opfer erheben sich ihrerseits als Zombies, um selbst hungrig und wie betäubt herumzuirren. Der einzige Sinn in der Existenz dieser untoten Wesen scheint in der Sättigung ihrer unstillbaren Gier nach Nahrung und somit im Verschlingen der Menschheit zu bestehen. Die Frage nach der Ursache dieser „Plage" bleibt eigentlich unbeantwortet, weder in ihrer Darstellung noch in ihrer Narration bieten die Filme eine plausible Erklärung für die Rückkehr der Toten an.[778]

„What can it mean for the dead to walk again? The question is discussed endlessly in the three films, but no firm conclusion is ever reached. […] Of course, the whole point of the sheer exorbitance of the zombies defies causal explanation, or even simple categorization. The living dead don't have an origin or a referent; they have become unmoored from meaning."[779]

Die filmische Inszenierung präsentiert die Allgegenwärtigkeit des Todes und der Toten in einer ebenso grausigen wie grotesk übersteigerten Vision, die auch apokalyptische Momente enthält. Dabei wird die Materialität des menschlichen Körpers, die Verletzlichkeit seines Fleisches, sein Sterben und sein Zerfall in den Mittelpunkt der Darstellung gerückt. Immer wieder wird der Moment inszeniert, in dem sich die Zähne eines Un-Toten in das Fleisch eines Lebenden graben und sich die von Wunden und blutigen Öffnungen übersäten, zerfallenden, (un)toten Körper wieder erheben und bedrohlich auf die Menschen zuwanken. In dieser Bildlichkeit perpetuiert der Film ein sinnentleertes Bild von Sterben und Tod, das so schockierend erscheint, da es weder ästhetisch sublimiert, noch metaphysisch-religiös fundiert, noch in einen anderen Bedeutungszusammenhang integriert ist. Mehr noch: In dem Verzicht, den apokalyptisch[780] über die Menschheit hereinbrechenden Toten eine Bedeutung oder eine kausal gedachte Ursache zuzuordnen, entwerfen die Zombie-Filme ein ratloses Grauen vor einem scheinbar bedeutungslos und unerklärlich gewordenen Tod. Dieser resignierende, im Grunde nihilistische Gestus wird gerade dadurch hervorgehoben, dass eine Erklärung für die Existenz der Zombies und das allgegenwärtige Massensterben verweigert wird. Die Erweckung wird weder durch ein genregemäßes, phantastisch-magisches Prinzip verursacht, noch durch einen Fluch, durch Geister oder Dämonen. Ein – wenn auch phantastisch umschriebenes – jenseitiges Prinzip wird nicht angenommen. Auch sind die Zombies nirgendwo verortbar; es gibt

ließe und nicht zuletzt auch die evidente Kannibalismus-Thematik bedeutsam ist.

778 Im Verlauf des Films äußert eine der Figuren: "Wenn in der Hölle kein Platz mehr ist, kehren die Toten zur Erde zurück." Der Film verfolgt diese Vermutung aber genauso wenig weiter wie den vage angedeuteten Erklärungsansatz, die Wiederbelebung der Toten resultiere aus einer unbekannten Strahlung.

779 Steven Shaviro: The Cinematic Body, S. 83.

780 McFarland verwendet im Zusammenhang mit *Dawn of the Dead* den Begriff einer „profanen Apokalypse". Er geht dem theologischen Motiv der Auferstehung der Toten nach, das der Film in – stark verwandelter – Form aufgreife. James McFarland: Profane Apokalypse. George A. Romeros *Dawn of the Dead*.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

keinen abgegrenzten und ihnen zugewiesenen Ort des Todes, an den sie wieder zurückgesandt werden könnten – vielmehr sind sie und mit ihnen Sterben und Tod überall.

„The plot is, then, one of simple negation, an orchestrated descent to death in which all efforts toward life fell. […] The deaths in the film are all to no purpose; they do not finally serve the practical cause of survival, nor do they act to the enhancement of larger human value."[781]

Das Auftauchen der Zombies in *Day of the Dead* erzeugt unzählige tote Körper – die Opfer ihrer Gefräßigkeit ebenso wie die Opfer der unaufhörlichen, ebenso blutig inszenierten Kämpfe, die die wenigen überlebenden Menschen ausfechten müssen, um eine (letztendlich aussichtslose) Flucht zu ermöglichen.

Dass für das Erleben und die Wahrnehmung von Sterben und Tod scheinbar keine Sinngebung mehr bereitsteht, findet seine Entsprechung in der Bildlichkeit des neuen Horrorfilms. In vielen Beispielen des Genres – wie in den Zombie-Filmen – wird nachdrücklich und wiederholt das Moment der physischen Zerstörung, des gewaltsamen und blutigen Sterbens aufgezeigt. Gleichzeitig ist es hier wie auch in anderen Filmen gerade der tote Körper, der zur Quelle bedrohlichen Grauens wird. Die Vorstellung vom toten, zerfallenden menschlichen Körper, der die Lebenden verfolgt, lässt sich als die ins Grausige gewendete Entsprechung einer kulturellen Furcht vor dem Leichnam auffassen, die in solchen Szenarien fortgeschrieben wird. Andererseits wird gerade hier der gefürchtete und geleugnete Leichnam für einen Moment – in seiner als hässlich wahrgenommenen Desintegration – sichtbar gemacht. Diese Sichtbarmachung eines eigentlich geleugneten, furchtbesetzten Objekts wird gerade durch seine Einbettung in eine phantastische Narration und spektakuläre Inszenierung, also durch die genrespezifischen Verfahren des Horrorfilms, ermöglicht, die seinen Schrecken ins Phantastische verschieben und dadurch abmildern.

„The zombie's almost ritualistic violation of the flesh allows me to regard, for an ephemeral instant, what is normally invisible […]. At the price of such monstrous destructiveness, I am able to participate in a strange exhibition and presentation of physical, bodily affect. These films enact the making evident, the public display, of […] wrenching pain and of the agonizing extremity of dying. "[782]

Der Horrorfilm präsentiert also genau das, was in der von der Todesverdrängung gekennzeichneten Gesellschaft der Moderne eigentlich verborgen, von ihr abgetrennt und tabuisiert ist: den sterbenden, zerstörten und toten Körper. In den Zombiefilmen ist das Skandalon des toten Körpers umso mehr gesteigert, weil er sich wiederbelebt hat, aber doch nicht mehr lebendig ist; weil er sich unzerstörbar wieder und wieder erhebt, aber doch die fortschreitenden

781 R. H. W. Dillard: Night of the Living Dead: It's Not Like Just a Wind That's Passing Through, S. 23 und S. 27.

782 Steven Shaviro: The Cinematic Body: S. 95.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zeichen von Zerstörung und Zerfall trägt; weil er überall gegenwärtig und damit stets *sichtbar* ist.

„[…] den Sieg des Lebens über den Tod gibt es bei Romero nicht. Der Gedanke an den Tod, verdrängt und unterdrückt, wankt einem hier überall entgegen: auf einem verlassenen Bauernhof, einem Flughafen, in einem Kaufhaus, auf einer Strandpromenade. Massenvernichtung, Dahinsiechen und Verfaulen – die andere, die hässliche Seite des Lebens ist allgegenwärtig.“[783]

The Hunger (Tony Scott, 1982) rekurriert auf die Figur des weiblichen Vampirs, die in der Schwarzen Romantik, aber auch in der Kunst des 19. Jahrhunderts wiederholt auftritt.[784] Somit stellt er die Figuren der Miriam, des weiblichen Vampirs, und ihres Opfers Sarah in die Tradition der Phantastik und der Schauerromantik und ruft gleichzeitig Assoziationen an den Topos der Femme fatale auf, der sich ebenfalls vornehmlich im 19. Jahrhundert ausbildet. Allerdings modifiziert der Film die Thematik des weiblichen Vampirs und des Vampirismus. So schildert er den weiblichen Vampir als eine beherrschte, rationale, ruhige Figur. Das konstituierende Element des Vampirs, die animalischen Fangzähne, fehlen der Figur der Miriam. Sie tötet ihre Opfer mit einer kleinen Klinge, die sie wie einen Schmuck um den Hals trägt. Auch in der Inszenierung der Behausung des Vampirs verzichtet *The Hunger* auf die genreimmanente Ikonographie: Anstelle von dunklem, fauligem und verfallendem Gemäuer wird dem Zuschauer ein luxuriöses und stilvolles Stadthaus präsentiert mit einem aseptisch sauberen Keller (in dem die Leichen der Opfer in einem Hochofen verbrannt werden) und einem Speicher, der in Abweichung von der bekannten Bildlichkeit nicht düster und voller Schatten, sondern hell und lichtdurchflutet ist. Der wahre Schrecken des Films ist also nicht im Vampirismus zu verorten. Denn der ästhetisierte und damit kaum offensive oder grauenerregende Vampirismus in *The Hunger* wird als distinguierte und luxuriöse, auffällig „modische“ Existenzform inszeniert, in der er sich als Projektion verschiedener gegenwärtiger (Konsum)Phantasien – Reichtum, Luxus, Eleganz – enthüllt.[785]

Es wird also schnell deutlich, dass das schreckengenerierende Motiv in *The Hunger* nicht der Vampirismus ist. Vielmehr fokussiert der Film einen anderen Topos als den Ursprung des Grauens: die Sterblichkeit des Menschen, die er zu einer Schreckensvision ausgestaltet. Der Film findet seinen Schrecken im Altern, im physischen Verfall des Körpers und in der Endlich-

783 Thomas Gaschler, Eckhard Vollmar: Dark Stars, S. 184.

784 Hier seien beispielhaft die weiblichen Vampire in Johann Wolfgang von Goethes „Die Braut von Korinth“, Sheridan LeFanus „Carmilla“ oder Theophile Gaultiers „Die liebende Tote“ erwähnt, sowie die weibliche Figur in Edvard Munchs (1863-1944) „Vampir“-Zyklus. S. dazu auch Dieter Sturm, Klaus Völker (Hg.): Von denen Vampiren oder Menschensaugern. Dichtungen und Dokumente.

785 Die Inszenierung modischer Schönheit in *The Hunger* – der Hauptdarsteller Catherine Deneuve, Susan Sarandon und David Bowie, des Hauses, der Lebensführung der Vampire usf. – hat dem Film nicht zu unrecht den Vorwurf der Werbeästhetik eingetragen. Die Bilder und Sequenzen des Films werden als „faszinierend und erlesen“, aber „leer“ kommentiert. S. Sight and Sound, Bd. 52, Nr. 3, S. 183 und 220; Filmdienst, 36. Jahrgang, Nr. 13, 1983.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

keit des menschlichen Lebens. Die Bilder von physischer Degeneration und von Verwesung werden kontrastreich der „schönen" Bildlichkeit des Vampirdaseins entgegengestellt. Dadurch wird die modisch ästhetisierte vampirische Existenz (auch) als eine Unsterblichkeitsphantasie lesbar, die auch das (durchaus gegenwärtige) Traumbild der ewigen Jugend und Schönheit umfasst. Dem Vampir werden in *The Hunger* ewige Jugend, Schönheit, Stärke und Unsterblichkeit als Existenzbedingungen verliehen. Die Gefährten, die sich Miriam als Begleiter für ihre Unsterblichkeit auswählt, verlockt sie mit dem Versprechen auf Ewigkeit, das im Film häufig wiederholt wird. Sie verkörpert in *The Hunger* den Wunschtraum der Unsterblichkeit. In ihrer Figur scheint – in einer phantastischen Utopie – die Endlichkeit des körperlich verfassten Subjekts transzendiert. Auch das gerontologische Forschungsprojekt, an dem die Ärztin Sarah arbeitet, die später ein Opfer des weiblichen Vampirs wird, verweist auf die Thematik der Unsterblichkeit. Das Buch, das sie verfasst hat, trägt den Titel „Sleep and Longevity".[786] Der Film inszeniert im Gewand des Horrorfilms also eine – durchaus (all)gegenwärtige – Obsession mit dem jungen und makellosen Körper, was durch seinen modischen Duktus und durch die Auswahl der Schauspieler zusätzlich hervorgehoben wird.

Dem ästhetisierten Vampirismus als einer ewig jungen und schönen Körperlichkeit stehen allerdings mit der zweiten Hälfte des Films zunehmend die drastischen Bilder von Alters- und Verfallsprozessen des Körpers entgegen. Das Ende des Vampirdaseins führt zum Verlust von Alterslosigkeit und Unsterblichkeit. Der Gefährte des weiblichen Vampirs verfällt nach Ablauf seiner Frist zu einem mumienhaft gealterten Wesen, das aber doch nicht sterben kann und lebendig begraben wird, zu einem Hybriden aus Leben und Tod. Das (ewige) Leben in dem von Alter gezeichneten und geschwächten Leib wird zur Strafe. In der Beschreibung dieses unheimlich beschleunigten Alters- und Zerfallsprozesses erfindet der Film seine drastischsten Bilder, im Verlust von ewig scheinender Jugend verortet er seine eigentliche Schreckensphantasie. Über weite Strecken wird dieser Verlust detailliert und aufwendig als Niedergang ausgestaltet, der gleichermaßen als ekelerregend und tragisch akzentuiert ist. Dabei steht immer wieder der Körper im Mittelpunkt der *mise en scène*. Er wird zum seismographischen Instrument, das die Anzeichen des Verfalls aufzeichnet: zunächst die ersten, kleinen Indices wie Falten unter dem Auge in einem Vergrößerungsspiegel, eine Handvoll weißgewordener Haare, Altersflecken auf den Händen. Auch der sukzessive Verlust körperlicher Kraft wird angedeutet – der rapide alternde Vampir ist zu schwach, um seine Opfer noch töten zu können. Zunehmend verfällt der Vampir, wird zu einem zahnlosen, haarlosen Greis, um schließlich als lebendige Leiche mit mumienhaftem Aussehen zu enden. Zwei Sequenzen akzentuieren die Hinfälligkeit des Leibes, aber auch die Isolation und Schwäche des Verfallenden angesichts seines unabwendbaren Endes: Im Warteraum der Klinik und beim letzten Gespräch mit Miriam zeigt die Kamera den seinem

786 Auch hier wieder ein Beispiel dafür, wie häufig in Horrorfilmen Kliniken und Labore inszeniert werden und Ärzte, medizinische Studien oder Projekte auftauchen. Die ausführlich dargestellten Tests mit den Laboraffen, ihr beschleunigter Altersprozess, ihre lange Agonie und die anschließend einsetzende, ebenfalls beschleunigte Verwesung spiegeln den zerfallenden Körper des Vampirs, dessen Zeit abgelaufen ist und erhöhen den Schrecken seines Verfalls. Dabei sind Bilder des kranken und sterbenden Tieres mit den Bildern des zunehmend verfallenden Mannes alternierend montiert.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ende entgegengehenden Vampir isoliert und in sich zusammengesunken sitzend; vornehmlich die letzte Sequenz ist in düstere Blau- und Grautöne getaucht. Die Schilderung der Korrosion des menschlichen Leibes gipfelt in den Bildern, in denen der Film den alternden und zerfallenden Körper dem jungen und schönen Körper (grell) kontrastierend gegenüberstellt – zunächst in der Begegnung des alternden Vampirs mit dem zwölfjährigen Mädchen, das sein letztes Opfer wird, und im Abschied von Miriam, deren Gesicht und Körper unverändert jung und schön bleiben. Zum Ende dann in den stark dramatisierten Bildern des unerbittlichen Zerfalls der lebendigen Leichen auf dem Dachboden, der mit dem Ende des weiblichen Vampirs verknüpft wird. In einer langen, effektvoll verfremdeten Sequenz zeigt eine nahe Einstellung, wie sich das alters- und makellose Gesicht der Miriam in einen verwesenden Totenschädel verwandelt. In dieser Transformation kulminiert der augenfällige Kontrast von unversehrter, intakter und stark idealisierter Körperlichkeit und ihrer Zerstörung, der den ganzen Film durchzieht.

„The film's discourse on the transitory nature of glamour is ironically offset by its other discourse on the permanence of aging and death. It is against this surface impression of smooth, coherent perfection that the film explores the forces of abjection associated with blood, wounds, and the decaying, crumbling body."[787]

Somit verlagert *The Hunger* Quelle und Ort des eigentlichen Schreckens in den von Alter und Verfall bedrohten und zernagten Leib. Wenn zahlreiche Vampirfilme also (auch) als Begegnung mit einem phantastisch maskierten Tod zu lesen sind, stellt sich der Vampirismus in *The Hunger* als eine letztlich vergebliche Flucht vor Altern und Tod dar. Der weibliche Vampir verkörpert das (trügerische) Versprechen auf ewige Jugend, Schönheit und Unsterblichkeit. So scheint *The Hunger* zunächst den Topos der Vanitas, der Hinfälligkeit und Vergänglichkeit alles Lebendigen, zu variieren und zu modifizieren. Gerade in den Bildern von zerfallenden und verstaubten Schädeln und Gebeinen rekurriert der Film auf die Ikonographie des Vanitas-Motivs, wie sie in der Kunst des 17. Jahrhunderts ausgebildet wird. Doch die mahnende (und letztlich religiös fundierte) Funktion dieses Topos übernimmt der Film nicht. Vielmehr konterkariert die modische und ästhetisierte Inszenierung der Vampirkörper die ursprüngliche Intentionalität des Motivs, inszeniert die physische Alterslosigkeit als Wunschtraum und lässt somit Alter, Sterblichkeit und Verfall zum Ursprung des Schreckens werden. *The Hunger* bebildert somit kongenial ein modernes Todesverständnis, wie es oben dargestellt wurde – der Tod als ausschließlich furchterregender Topos. Dabei wird dieses Todesverständnis gerade an der Inszenierung des Körpers in *The Hunger* ablesbar: Der junge und schöne Körper wird ebenso auffällig und aufwendig stilisiert und in den Vordergrund gerückt wie die Zeichen des physischen Verfalls, die in den Bildern des Leichnams und des Gebeins gipfeln.

787 Barbara Creed: The Monstrous-Feminine, S. 68.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

VI.4.2. Die „schöne Leiche" als ästhetisiertes Todesbild

Das Bild des toten und verwesenden Körpers im Horrorfilm enthüllt die schrecklichen Konsequenzen des Todes, einmal den biologisch-bakteriellen Prozess der Zersetzung selbst sowie darüber hinaus auch den Zerfall der physischen Einheit und Intaktheit. Die Auflösung des Körpers durch den Tod bezeichnet zugleich den irreversiblen Verlust seiner wiedererkennbaren Einzigartigkeit. Durch den Zersetzungsprozess infolge des Todes wird der Körper einer amorphen Ununterscheidbarkeit preisgegeben, die auch den Verlust der individuellen Differenzierung bedeutet. Der Einzel-Körper und mit ihm das leiblich verfasste Individuum werden also in zweifachem Sinn von Auflösung und Zersetzung bedroht. So konstatiert Elisabeth Bronfen: „[…] denn der Tod ist eine Auflösung jeglicher Form, ein Zerbrechen ästhetischer Einheit."[788] Es ist somit zunächst überraschend, dass sich im Horrorfilm häufig auch Repräsentationen toter Körper finden, die stark stilisiert und/oder ästhetisiert sind und auf denen die Zeichen des Todes kaschiert werden. Die bisherigen Ergebnisse legen ja nahe, dass es ein zentrales Anliegen des Horrorfilms ist, den toten, verwesenden Körper drastisch zu visualisieren, um seine Leugnung (entlastend) im Spektakel zu überwinden. Diese ästhetisierten Todesbilder erscheinen häufig am Ende einer langen und meist schnell montierten Verfolgungs- oder Sterbesequenz in einer kontrastierend eingesetzten, langen, unbewegten Einstellung oder als unvermittelt und plötzlich in Erscheinung tretendes Schreckensmoment, das den (manchmal suchenden, manchmal ahnungslosen) Protagonisten ebenso aufschreckt wie den Zuschauer. In der filmischen Inszenierung wird die Leiche effektvoll, mitunter auch kunstvoll wie auf einem Stillleben, arrangiert präsentiert. Zwar haben sich auf ihr die erschreckenden und manchmal grellen Indices des Todes eingegraben (Blut, das aus dem Mund oder aus einer Wunde rinnt, eine Mordwaffe, die noch im Körper steckt, ein abgetrenntes Gliedmaß als Zeichen der Zerstückelung), aber gleichzeitig scheinen die Verfahren der *mise en scène*, wie Bildausschnitt, Komposition und Farbigkeit, Position und Haltung der Leiche usf. die Schrecken des Todes abzumildern, während die unerträglichsten Zeichen der Zersetzung mitunter sogar ausgeblendet werden.

Eine solche Strategie der Ästhetisierung des toten Körpers in der filmischen *mise en scène* ist allerdings nahezu ausschließlich für den *weiblichen Leichnam* nachweisbar, so in *Bram Stoker's Dracula*: Am Ende einer langen, zwischen zwei Handlungssträngen alternierenden Montagesequenz, die den Tod von Lucy Westenra schildert, wird in einer langen und nahen Einstellung ihre sorgfältig für die Aufbahrung hergerichtete Leiche gezeigt, wobei diese Einstellung durch eine vorangehende Abblende noch zusätzlich hervorgehoben wird und somit eine privilegierte Stellung einnimmt. In einem pompösen, weißen Totengewand, sehr bleich, aber ohne Anzeichen des gewaltsamen Todes, der in der Montagesequenz zuvor noch inszeniert wurde, erscheint ihre Leiche hier als ein kunstvoll arrangiertes, ästhetisches Objekt, das vor den filminternen (den Trauernden) und den filmexternen (den Zuschauern) Betrachtern zur Schau gestellt wird. Dabei wird der Glassarg, in den sie gebettet ist, zur Vitrine, zum Schaukasten, der eine zwar nahezu unsichtbare aber strikte Trennung zwischen Betrachtungsgegenstand und Zuschauer er-

788 Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik, S. 91.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zeugt – in der klassischen ästhetischen Theorie die entscheidende Voraussetzung für den ungestörten Kunstgenuß, die gewährleistet, dass sich Bildwelt und Zuschauerwelt nicht vermischen.[789]

Insofern ist das Bild von Lucys Leichnam als eine Repräsentation des Topos der „schönen Leiche" aufzufassen, wie ihn Elisabeth Bronfen diskutiert hat. Sie bezieht sich dabei auf die ästhetisierte Repräsentation des toten, weiblichen Körpers in Kunst und Literatur vom späten 18. Jahrhundert bis zur Moderne.[790] Auch zahlreiche weitere Horrorfilme präsentieren das, allerdings etwas modifizierte Motiv der „schönen Leiche", die in ihrer artifiziellen Stilisierung trotz Verletzungen und Verwundungen einen schönen, sogar häufig erotisch kodierten Anblick bietet. So lässt sich auch der auf den Stufen eines Altars ausgestreckte Leichnam der Elizabetha, ebenfalls in *Bram Stoker's Dracula*, als „schöne Leiche" auffassen, wenn ihr auch als Zeichen von Verletzung und Tod Blut aus dem Mundwinkel rinnt – zu offensichtlich zeigen sich die Strategien der Ästhetisierung in der harmonisch ruhenden Haltung der Leiche, im vollkommen unversehrten Körper und Kostüm, in der Makellosigkeit des Gesichts. Auch in *The Company of Wolves* wird in einer langen und nahen Einstellung, die eine Beerdigung einleitet, eine einem Werwolf zum Opfer gefallene, junge Frau im Sarg liegend gezeigt – auch hier ist der weibliche Leichnam völlig unversehrt und intakt (trotz des von der Narration behaupteten, gewaltsamen Todes durch das Monstrum). In einem weißen Gewand und mit weißen Blüten geschmückt gleicht die Leiche eher einer blassen Ruhenden. Um so schockierender und wirkungsvoller scheint es, wenn sich schließlich der Sargdeckel über die helle Gestalt schiebt und mit dumpfen Geräusch dunkle Erde auf ihn fällt – antizipierender Verweis auf den Verfall, dem die Leiche schon bald in der Erde ausgesetzt sein wird.

Die „schöne Leiche" fungiert nach Bronfen als ein Versuch, die Folgen des Todes zu maskieren und zu leugnen, indem im Bild des toten, aber unversehrten, intakten und zudem ästhetisierten weiblichen Körpers die Prozesse der Verwesung und Zersetzung kaschiert werden. Mehr noch: auch die Auflösung von leiblich gebundener Identität und Entität wird in der Darstellung des toten, weiblichen, schönen Körpers verschoben oder verleugnet. Denn die in den Repräsentationen der weiblichen Leiche hervorgehobenen Merkmale sind gleichzeitig die konstituierenden Elemente dessen, was in der westlichen Kultur als das Schöne schlechthin gilt: Harmonie, Reinheit, Unversehrtheit, Makellosigkeit, Ganzheit, Intaktheit. So kann im Topos der „schönen Leiche" der Tod/der tote Körper abgebildet und gleichzeitig sein Schrecken entmachtet und überwunden werden.

„Wenn nämlich bei der Erörterung des Todes eine Verschleierung der Unvermeidlichkeit menschlichen Verfalls das Ziel sein sollte, geschieht dies durch einen Rückgriff auf Schönheit. […] Diese Idee schöner Vollkommenheit ist so verlockend, weil

789 Gleichzeitig verweist der gläserne Sarg/Schaukasten auf das Prinzip der „vierten Wand" des Theaters und des Kinos, das den diegetischen Raum vom Zuschauerraum abtrennt und damit nach außen begrenzt.

790 S. Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. S. auch Gert Kaiser: Der Tod und die schönen Frauen. Ein elementares Motiv der europäischen Kultur; Renate Berger, Inge Stephan (Hg.): Weiblichkeit und Tod in der Literatur.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sie die Vorstellung von Auflösung, Fragmentierung und Unzulänglichkeit widerlegt, auch wenn sie nur als Ersatz für die tatsächliche Sterblichkeit menschlicher Existenz dient, die man fürchtet und doch akzeptieren muß."[791]

Der Versuch, die Zeichen des Todes auf dem weiblichen Leichnam auszublenden oder zumindest zu stilisieren, lässt sich also als eine Strategie der Maskierung begreifen. Gleichzeitig wird in diesem Repräsentationsverfahren der weibliche, tote Körper zu einem Schaustück, einem spektakulären Objekt, das für den Blick des Betrachters inszeniert und arrangiert ist wie der Gegenstand auf einem Stillleben. Im Stillleben werden die kunstvoll arrangierten und beleuchteten Früchte, Blumen und Tiere in der sorgfältig komponierten Zusammenstellung zu erstarrten Kunstobjekten, was auch in der synonym verwendeten Bezeichnung *nature morte* zum Ausdruck kommt. Vergleichbar mit dieser leblosen und stilisierten Natur in der Stilllebenmalerei wird auch der tote, weibliche Körper im Bild der „schönen Leiche" ästhetisiert und vergegenständlicht.

„Der weibliche Körper erscheint dabei als perfekte und makellose Form, gerade weil er ein toter Körper ist, erstarrt zu einem Kunstobjekt."[792]

Der Horrorfilm greift in der Darstellung des toten Körpers, gerade des toten weiblichen Körpers, das Motiv der „schönen Leiche" auf. Aber er formuliert es auch um und schreibt es weiter, indem er das Motiv mit seiner genrespezifischen Ästhetik auflädt. Denn der gewaltsame Tod des Horrorfilms hinterlässt immer seine Spuren und schreibt sich auf die toten Körper ein. Meist sind diese daher keineswegs unversehrt. Weil sich aber in der weiblichen Leiche im Horrorfilm einerseits die oben beschriebene Tendenz zur Ästhetisierung und Stilisierung zeigt, andererseits an ihr aber auch Versehrungen, Verletzungen und Verstümmelungen deutlich sichtbar werden, wirkt sie zweifach kontrastierend: Die arrangierte Schönheit des Leichenbildes hebt ihre Verwundung und Versehrtheit hervor, diese wiederum verstärkt den Eindruck der körperlichen Schönheit, der durch die Strategie der stilisierenden Verdinglichung erzeugt wird. Die beiden – eigentlich gegensätzlichen – Momente des Schönen und des Schrecklichen verstärken sich wechselseitig im Bild der „schönen Leiche", wie es der Horrorfilm zeichnet, sie verkörpert somit einen verdoppelten Kontrast.

So zeigen beispielsweise Einstellungen in *Friday the 13th*, *Suspiria* und *Carrie* weibliche Leichen, in deren Körper sich Waffen gebohrt haben, die nur allzu deutlich das gewaltsame Sterben vergegenwärtigen: In die Hälfte des Gesichts einer jugendlichen Protagonistin in *Friday the 13th* hat sich eine Axt eingegraben, Blut fließt herab, unter dem die andere, noch unversehrte Hälfte des Gesichtes noch sichtbar wird. In *Suspiria* ist es ein scharfes, großes Glasstück, das das Gesicht einer Toten zerteilt oder es sind, wie in *Carrie*, zahlreiche Messer, die sich in den Leichnam einer Frau gebohrt haben. Die Leiche der Kate, einer der beiden weiblichen Hauptfiguren in *Dressed to kill*, wird mit aufgeschnittener Kehle gezeigt – ihr zu Boden gesunkener Kör-

791 Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik, S. 93.

792 Ebd., S. 15.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

per ist von Blut überströmt, dessen satter, leuchtendroter Farbton einen sorgfältig komponierten Kontrast zu ihrer gänzlich weißen Kleidung und ihrer hellen Haarfarbe bildet. Die toten Körper dieser Frauen sind meist stilisiert und erscheinen somit als schön, ohne jedoch über die Merkmale der Intaktheit und Unversehrtheit zu verfügen. Ganz im Gegenteil tragen sie die überdeutlichen, nahezu hypertropisch eingesetzten Anzeichen für ihr gewaltsames Ende. Die „schönen" Leichen des Horrorfilms erweisen sich also als ambivalent, denn sie sind *schön aber auch schrecklich zugleich*.

VI.4.3. Der immaterielle Körper: Das Gespenst im postklassischen Horrorfilm

Poltergeist (USA, 1982) kann mit seinem polysemantischen Angebot als exemplarisch für die postklassische Filmnarration angesehen werden: Er lässt sich gleichermaßen als Horrorfilm (dem der als „Horror-Spezialist" ausgewiesene Regisseur Tobe Hooper „Legitimation" verleiht) lesen, wie auch als Familienfilm mit stark komödienhaften sowie auch märchenhaften Elementen, der explizit an ein jugendliches Publikum gerichtet ist, er enthält aber auch ironisch gebrochene Momente, die eher von jungen Erwachsenen rezipiert werden dürften (besonders im Rekurs auf das Medium Fernsehen, dem im Film eine ebenso zentrale wie amüsante Rolle zugedacht wird), und ist schließlich auch (produziert von Steven Spielberg) als großes Hollywood-Kino zu betrachten, das als aufwendiges Spektakel voller Spezialeffekte[793] inszeniert ist. Darüber hinaus bietet *Poltergeist* aber auch auffallend unverhüllt einen Diskurs über den Tod an.

Aufgrund der Erschließung von Bauland für eine Siedlung wird ein Friedhof verlegt. Aus Kostengründen werden nur die Grabsteine transferiert, die Leichen aber werden nicht neu bestattet. Den charakteristischen Merkmalen der Gespenstergeschichte entsprechend, kehren die Geister der Toten in *Poltergeist* also in das Diesseits zurück, um ein Unrecht, ein Verbrechen aufzuklären und zu rächen. Ihr Erscheinen resultiert aus einer Beraubung: Der letzte ihnen zugewiesene Raum ist ihnen genommen worden. Durch ihre Wiederkehr markieren die Toten den Ort als ihr Territorium, wird die Siedlung, die den Friedhof einst verdrängte, wieder zu einer Stätte des Todes.[794]

Die Schändung der Leichen findet in einer kleinen Episode am Rand der Handlung ihre Spiegelung: in der Geschichte eines gestorbenen Haustieres, das pragmatisch und schnell beseitigt werden soll. In der kulturell als „unschuldig" und „wahrhaftig" konnotierten Sichtweise der Kinder erscheint diese Form der Entsorgung als Sakrileg, das durch ein angemessenes Bestattungsritual ersetzt werden muss: Das tote Tier wird schließlich in einer Kiste zusammen mit Blumen und einem Photo der Familie im Garten beerdigt.

793 In den Rezensionen des Films wird auf die für die damalige Zeit hohen Produktionskosten hingewiesen. S. Rolf-Ruediger Hamacher: Poltergeist, S. 22.

794 Damit scheint das filmische Geschehen der Logik eines Austauschs zu folgen, wie ihn Baudrillard in Bezug auf die Orte des Todes beschrieben hat: „Den Toten ist weder ein Ort noch ein Zeit/Raum zugewiesen, ihr Aufenthalt ist unauffindbar, […]. Wenn der Friedhof nicht mehr existiert, so deshalb, weil die modernen Städte als Ganze diese Funktion übernommen haben: sie sind tote Städte und Städte des Todes." Jean Baudrillard: Der symbolische Tausch und der Tod, S. 198.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Später taucht diese Kiste wieder auf, wenn die Planierraupen das Grundstück für den Bau eines Swimmingpools umgraben – Indiz für die pietätlosen Praktiken, die Bestattungsrituale negieren und verletzen. Zudem begründet der Film das Auftauchen der Geister damit, dass die Toten mit ihrer letzten Stätte auch ihrer Ruhe und ihrer Hoffnung auf Erlösung beraubt worden sind. Aufgestört finden sie ihren Platz nicht mehr und überschreiten die Grenze des ihnen zugewiesenen Raumes. Das – im Verborgenen – an den Toten begangene Unrecht löst also eine Krise aus, indem es die Demarkationslinie zwischen den Toten und den Lebenden destabilisiert. Das Durchlässigwerden genau dieser Grenzsetzung – zentrales und beunruhigendes Motiv der Gespenstergeschichte überhaupt – bezeichnet das Außerkrafttreten einer (vom Film vorausgesetzten) universellen Ordnung. Die Folgen dieser Destabilisierung bilden dann auch das Zentrum der filmischen Inszenierung: eine Abfolge von sonderbaren bis schließlich bedrohlichen Phänomenen, die die Naturgesetze aufheben und daher zur Quelle von Chaos und Zerstörung werden (Stürme, Aufhebung der Schwerkraft, sich bewegende und belebende Objekte, Aufhebung der geläufigen Raumvorstellung usf.) und deren Ursache wiederum die Gespenster sind, die sich in diesen Phänomenen verkörpern. Sie werden als unsichtbar wirkende oder in belebten Objekten agierende Kräfte, als wispernde und flüsternde Stimmen aus dem Jenseits und schließlich als leuchtende und gleißende Lichtgestalten wahrnehmbar.

Der Körper des Gespenstes ist ätherisch, diffus und vielgestaltig. Er ist, und dies hebt der Film in seiner spektakulären Inszenierung deutlich heraus, immateriell.

„Ce qui l'intéresse [Steven Spielberg] dans le Poltergeist, c'est ce dont il est fait. Son apparence, son aspect physique, sa matière. En un mot: la *lumière*. Rien d'autre que cette indéfinissable boule de feu qui descend l'escalier et qu'une caméra vidéo, à l'affût, enregistre automatiquement : c'est plus que de la lumière mais n'est pas encore vraiment une image."[795]

So eignet denen auf dem Höhepunkt der Gespensterjagd auftretenden Geisterkörpern dann auch eher eine märchenhafte, eben immaterielle und lichte Schönheit als ein grausiges Äußeres. Amorph, schwebend und gleißend treten sie in Erscheinung. Eingeleitet wird ihr Auftreten durch einen bemerkenswerten längeren Dialog, in dessen Verlauf eine „wissende", alte Frau einem Kind der Familie (und dem Zuschauer) die Erklärung für die Vorkommnisse darlegt. In der Filmnarration erfüllt diese Szene die Funktion eines ersten Ansatzes zur Auflösung der Rätselkonstruktion (Was spukt und warum?), gleichzeitig ist der Dialog im Duktus einer Märchenerzählung angelegt (das Kind und die alte Frau, nächtliche Stille, eine evokative, geheimnisvolle Musik usf.). In diesem Dialog wird eine ebenso diffuse wie eklektische, vage christlich geprägte Jenseitsvorstellung angeboten, die von dem dramatisch und spannungsreich inszenierten Erscheinen der Geister dann nochmals bestätigend visualisiert wird. Besonders deutlich tritt der immaterielle Körper des jenseitigen Wesens in Kontrast zu den ihrer Grabstätten beraubten Leichen, die am Schluss des Filmes wie zum Beweis der Anklage aus der aufberstenden Erde quellen. Hier der erdig-morastige und faulige Körper als schrecken-

795 Charles Tesson: La neige du téléviseur, S. 58.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

generierendes Sinnbild des leiblich-materiellen Todes, dort die leuchtenden, immateriellen Körper der Gespenster, die ihre irdische Hülle bereits abgestreift haben. In *Poltergeist* wird in der Unterscheidung zwischen den Geistern und ihren ehemaligen leiblichen Hüllen also auch die Leib-Seele-Dichotomie der christlichen Tradition bebildert.

Somit ist *Poltergeist* (auch) als eine Geistergeschichte in der – allerdings stark modifizierten – Tradition der Schauerromantik aufzufassen. Gerade dieser Aspekt ist hier hervorzuheben, da die Frage nach den Merkmalen der Geistergeschichte zu einem Körperkonzept führt, das für dieses Genre als konstituierend anzusehen ist und das vor dem Hintergrund der Frage nach der Bildlichkeit des toten Körpers neue und interessante Aspekte eröffnet: Der Körper der Gespenstergeschichte ist der *immaterielle Körper*. Zudem ist in den letzten Jahren eine überraschende Entwicklung im Genre Horrorfilm zu beobachten, nämlich die Rückkehr des Genres zur Geistergeschichte in der Tradition der Schauerromantik, wobei dieser Rekurs gleichzeitig einhergeht mit einem Wiederaufrufen von Verfahren der klassischen Filmnarration. Filme wie *The Sixth Sense* (USA, 1999) oder *The Others* (Spanien/USA, 2001) stellen die Thematik einer Botschaft oder eines Besuchers aus dem Jenseits in den Mittelpunkt ihrer Erzählungen.

Auch in *The Shining* steht das Motiv des von Geistern bevölkerten Hauses im Mittelpunkt der filmischen Erzählung und auch dieses verwunschene Haus liegt einsam und abgelegen von der alltäglichen Welt in einer entrückten, winterlichen Gebirgslandschaft, auch dieses Haus ist Schauplatz eines früheren Verbrechens und auch hier stellt die Errichtung des Gebäudes eine Überschreitung dar: Das Overlook Hotel wurde auf dem Grund einer ehemaligen indianischen Begräbnisstätte errichtet, die damit geschändet und entweiht wurde. Wenn auch die zentrale Thematik des Films der allmähliche Verlust geistiger Klarheit und der Ausbruch des Wahnsinns ist, der den Protagonisten Jack Torrance bedroht, so bildet gleichzeitig der Einbruch der Geister in die Lebenswelt der in dem riesigen Hotel isolierten Familie einen zweiten, mit der zentralen Thematik untrennbar verknüpften und bedeutsamen Motivkomplex. Die Frage, ob es sich bei den zahlreichen Erscheinungen, die den Protagonisten, aber auch seinen Sohn und am Ende auch seine Frau heimsuchen, um halluzinatorische Visionen oder wirklichen Spuk handelt, bleibt letztlich unbeantwortet. Das im Film an exponierter Stelle eingesetzte Motiv des Labyrinths legt die Deutung der Ereignisse als Ausbruch des Wahnsinns mit schrecklichen Konsequenzen nahe: Während Jack Torrance ein Modell des Irrgartens betrachtet, der im Stil des 18. Jahrhunderts im Hotelpark angelegt ist, versetzt eine Fahrt die Kamera und damit den Blick des Betrachters in die zentrale Aufsicht, die schließlich – nach einer „unsichtbaren" Überblendung – die reale Anlage in der selben Einstellung zeigt, in der die Ehefrau und der Sohn als winzige Figuren sichtbar werden. In der Perspektive der zentralen Aufsicht erscheinen die beiden Personen im Labyrinth gefangen und dem beobachtenden, in seiner durch die Einstellung suggerierten Übermacht bedrohlichen Blick des Ehemanns/Vaters ausgeliefert. Zum Ende des Films verfolgt Jack Torrance seine Frau und seinen Sohn mit einer Axt durch den Irrgarten – doch nicht die Verfolgten, sondern er selbst verirrt sich in dem Labyrinth, findet den Weg (in die Welt, in die geistige Klarheit) nicht mehr zurück und stirbt dort.

Die seherische Gabe ist in ihrer warnenden, letztlich schützenden Ausprägung nur einem Kind (dem Sohn) und überdies noch einem alten Koch

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zugeteilt; die Visionen des Vaters erweisen sich dagegen als überaus bedrohlich und zerstörerisch. In fortschreitendem Maß steigern sie in ihm einen Hass gegen Frau und Sohn und entfesseln schließlich den Wunsch, beide zu töten. In dieser Wendung scheint sich die Vermutung vom „Fluch", der über dem Hotel liegt, zu bestätigen, denn das Familiendrama stellt die Spiegelung eines früheren, tragischen Verbrechens dar, das sich am gleichen Ort ereignet hat: Ein früherer Hausmeister hat in der winterlichen Einsamkeit seine Frau und seine zwei Töchter ermordet. Diese magische Verdopplung der Ereignisse weist wiederum nachdrücklich auf den übersinnlichen, „jenseitigen" Ursprung der Ereignisse hin: die Entfesslung zerstörerischer Kräfte im Mensch erscheint in *The Shining* – letztlich – als die Folge der Missachtung der Grabstätten. Im Bild der rächenden Geister aus dem Jenseits rekurriert der Film mithin also auf ein zentrales Motiv aus der Gespenstergeschichte. Die Geister der Untoten erscheinen zunächst nur dem Sohn, der den ermordeten Zwillingsschwestern mehrmals in den ebenfalls labyrinthischen Gängen des riesigen Hotels begegnet. Das erste Mal treten sie ihm in körperlich gänzlich unversehrten Zustand entgegen, nur ihre Blässe und ihr Schweigen wie auch ihr plötzliches, als Schreckensmoment inszeniertes Erscheinen weisen sie als gespenstische Phänomene aus. Zu einem späteren Zeitpunkt erscheinen sie ihm jedoch als gemordete und zerstückelte Leichnahme, die die blutigen Spuren ihrer tödlichen Verletzungen tragen. Somit werden die Geisterkörper zu Botschaftsträgern, die auf ein Verbrechen und eine Bedrohung verweisen. Als zentrale Figuren eines grauenhaften Stilllebens werden sie gleichzeitig zu einem blutigen Bild-Rätsel, das der Junge entschlüsseln muss, um die Wahrheit zu erfahren. [796] Auch hier werden sie wieder zu immateriellen Körpern: Als das Kind sich entsetzt die Augen zuhält, sind die Visionen verschwunden. Die Geisterkörper, die der Vater sieht, sind dagegen unversehrt und intakt, ihre Körper erscheinen zunächst in faktischer Materialität. In der Bar des Hotels begegnet Jack Torrance seinem Vorgänger, der in ihm den Gedanken erweckt, seine „ungehorsame" und lästige Familie zu ermorden, bei einem zweiten Besuch gerät er dort in eine Party mit zahllosen Gästen. Doch der Hausmeister/Kellner wie auch die Gäste verblassen am Ende der jeweiligen Sequenzen, verschwinden wieder in die Immaterialität. Schließlich verdient eine weiterer Geisterkörper besondere Beachtung: Im Badezimmer entdeckt Jack Torrance die Erscheinung einer unbekannten, schönen Frau; als er sie umarmt, sieht er jedoch in einem Spiegel, dass er einen bereits verwesenden Frauenleib in den Armen hält. Was in einem Augenblick als Verkörperung von Jugend, von Leben schlechthin erschien, erweist sich als schreckliches Zeichen für die Vergänglichkeit des Seins und die Allgegenwart des Todes im Leben, ein deutlicher Rekurs auf das Vanitas-Motiv. In dem zunächst jungen und schönen, dann zerfallenden Körper fallen die Topoi von Eros und Thanatos zusammen. Gleichzeitig ist der Vision eine antizipatorische Funktion zugewiesen: Sie ist als Warnung vor der Entfesselung zerstörerischer und lebensvernichtender Kräfte (der Geister, des Wahnsinns) und als Vorverweis auf Jacks Tod aufzufassen.

796 Als weiterer Partikel in diesem Rätsel ist auch das Phänomen des riesigen Blutschwalls aufzufassen, der vor einer Tür am Ende eines Korridors wie ein Vorhang niederfällt und den Korridor überflutet – ein Bild, das in *Bram Stoker's Dracula* im Moment von Lucys Tod zitiert wird.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Noch deutlicher als in *Poltergeist* oder *The Shining* ist in *The Others* der Rekurs auf christliche Jenseitsvorstellungen. Gebete, Heiligenlegenden und Vorstellungen von der Hölle als einer Strafinstanz bilden auf der narrativen Ebene die alltägliche Wirklichkeit der Protagonisten des Films: einer sehr religiösen Witwe und ihrer zwei Kinder. So führen Mutter und Kinder häufig lange Dialoge über das Fegefeuer, erzählt die Mutter ihnen von den jenseitigen Strafen für ungezogene Kinder, betet sie in der entscheidenden Situation, da sie den Gespenstern zu begegnen glaubt, den Rosenkranz, wird mehrmals der Priester des Ortes erwähnt, dessen sonst reguläre Besuche auf dem Wohnsitz nun ausbleiben usf. Und im weiteren Sinn stellt sich *The Others* als eine Reflexion über (verborgene) Schuld und Vergebung dar, also einer Thematik, die ebenfalls christlich besetzt ist. Allerdings werden im Verlauf der Handlung die aufgerufenen christlichen Diskurse letztlich demontiert. *The Others* verwendet dabei die Narrationsverfahren und die Ästhetik der klassischen Gespenstergeschichte in der Tradition der Schauerromantik: So erzeugt die filmische Erzählung die typische Geheimniskonstruktion, deren Auflösung den dramatischen Höhepunkt bildet und das Ende des Films einleitet. Gleichzeitig wird die Ikonographie des Genres aufgerufen: das alte, abgelegene Haus, Abgeschiedenheit von der Welt, Einsamkeit, Naturbilder in herbstlich gedämpfter Farbigkeit, Nebel, ungewisses Zwielicht, Dunkelheit usf. Die unerklärlichen Geräusche, die Abstellkammer, die die Geheimnisse der früheren Bewohner des Hauses birgt, das unheil- und ahnungsvolle Gerede des Personals, flackerndes Gaslicht – das Inventar der Schauerromantik wird nahezu vollständig verwendet.[797] Das Personal der Handlung ist zudem auf wenige Protagonisten beschränkt, gleichzeitig stellt das Haus mit seinem Park und Familienfriedhof den einzigen Ort der Handlung, wodurch die Entrücktheit und Ausweglosigkeit der Situation durch artifizielle Reduktion hervorgehoben wird und gleichzeitig eine Atmosphäre von Unwirklichkeit und Düsterkeit erzeugt wird.

Auch in *The Others* handelt es sich um eine Gespenstergeschichte, bei der die Geister der Verstorbenen eine Botschaft auszuliefern und eine Aufgabe zu erfüllen haben. Den ästhetischen Prinzipien des Genres folgend, sind die Geister zunächst unsichtbar und körperlos, sie manifestieren sich in Geräuschen, im Klavierspiel, sich unheimlich belebenden Objekten wie sich öffnenden Türen und leisem Wispern. Der Geist des im Krieg gefallenen Ehemannes erscheint zunächst als lautlose, schattenhafte Silhouette im Nebel. Auch in *The Others* sind die Geisterkörper also immateriell. In einer Sequenz probiert die Tochter ihr Kommunionskleid mit langem, weißen Schleier an. Vor dem dreigeteilten Spiegel, umgeben von Dunkelheit, die nur von

797 In der Verwendung dieser Mittel und in seiner ganzen Ästhetik rekurriert *The Others* auf die klassischen Horrorfilme der 1950er und 1960er Jahre wie *The Haunting* (England, 1962), *The Innocents* (England, 1961) oder *Hush, Hush, sweet Charlotte* (USA, 1964), deren Ästhetik gerade das nicht Gezeigte sowie die Abwesenheit von blutigen Effekten und ein eher atmosphärisches Grauen auszeichnet. So wird in der Filmkritik dann auch die „fast altmodisch klaustrophobisch-opulente Innenausstattung, ganz im Stil großer Studiofilme der 40er Jahre“ in *The Others* hervorgehoben, während an anderer Stelle der Film als eine Rückkehr zum klassischen Supernatural Thriller bewertet wird, da er sich durch eine Zurückhaltung in den Effekten und durch Sequenzen in langsamen Tempo auszeichne. Wolfgang M. Hamdorf: The Others, S. 32. S. dazu auch Paul Julian Smith: The Others.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

einem Kerzenlicht erhellt wird, vervielfältigt sich ihre Gestalt. Den Schleier über ihr Gesicht werfend, spielt das Mädchen schließlich selbst Gespenst, womit auf die verbreiteten (Kinder)Vorstellungen von Geistern verwiesen wird – die Gestalt im weißen Laken.

Doch selbst wenn der Film schließlich die Lebenden als die Gespenster ausweist, zeigt er die Körper der umhergehenden Toten als ätherisch. Zwar gleichen sie den Menschen, die sie waren, aber sie erscheinen filigran, bleich und ungreifbar. Die Narration von *The Others* kehrt die bekannte Perspektive schließlich um: Die Geister sind die Lebenden und die Protagonisten die Toten. Zwischen ihnen ist eine Abgrenzungslinie errichtet, die eigentlich nicht überschritten werden darf. Daher sind die Toten und die Lebenden, je nach Perspektive, die jeweils furchteinflößenden und unbegreiflichen *Anderen*, auf die der Titel verweist, daher kann der Moment, wenn die Abgrenzungslinien für einen Moment durchlässig werden, nur ein Moment des Schreckens sein. Somit erschafft der Film letztendlich eine Jenseitsvorstellung, die von der christlichen abweicht – wenn man die bedrückend-traurige Einsamkeit der Mutter und ihrer zwei Kinder nicht, wie der Film es nahe legt, als eine Art Fegefeuer, als Strafe für ein begangenes Verbrechen auffassen möchte. Allerdings wird die Vorstellung von der Wahrung der Identität auch nach dem Tod beibehalten: Die Toten erkennen sich als die wieder, die sie im Leben waren, ihre untoten Körper gleichen den lebendigen. Mehr noch: die Zeichen von Gewalttat und Mord sind auf ihren Körpern ausgelöscht. Am Schluss entlässt der Film die untoten Protagonisten in die Immaterialität: Eine Kameraeinstellung zeigt die Fassade des Hauses von außen. Hinter einem Fenster stehen die drei Toten und blicken hinaus, regungslos, lautlos, blass und durch die Fensterscheibe bereits nur wie hinter einem Schleier erkennbar. Schließlich verblassen sie vor den Augen der Zuschauer zur Unsichtbarkeit – und verschwinden im Nichts. In der Darstellung der Gespenster verzichtet *The Others* gänzlich auf grelle und blutige Effekte. Die Körper der Toten sind weder von Wunden gezeichnet noch verstümmelt, sondern völlig intakt und unversehrt. Der Umkehrung der Welten in *The Others* entsprechend gehört das einzige Schreckensbild des Films – das schockierend plötzlich erscheinende Gesicht einer alten Frau mit weiß erblindeten Augen – einer Lebenden.

Auch in *The Sixth Sense* erscheinen die Toten den Lebenden, um eine Botschaft zu überbringen, und auch dieser Film greift auf die klassische Erzählform zurück. Wie in *The Others* ist das Tempo der Erzählung betont langsam und ruhig gehalten, blutige Effekte werden sehr sparsam eingesetzt. Auch hier werden – wenn auch sehr vage – christliche Assoziationen aufgerufen und mit der Todesthematik verknüpft: So spielen zwei zentrale Dialog-Sequenzen narrativ nicht zwingend motiviert in einer Kirche, wird der geheime Hilferuf des Kindes mit dem „De profundis" des christlichen Gebets verschlüsselt, erscheint abermals Schuld und die Erlösung von ihr als beherrschendes Grundthema. Der Schuljunge Cole wird von den Geistern der Verstorbenen heimgesucht, die ihm Botschaften und Aufgaben anvertrauen. Sie erscheinen als „regular people", wie es im Film heißt, und nicht als leuchtende Gestalten oder Erscheinungen. Dennoch sind die Körper der Toten immateriell, denn sichtbar werden sie nur für den Auserwählten, eben für den, der über den zusätzlichen Sinn verfügt und zu einer höheren Wahrnehmung fähig ist. Anders als in *The Others*, wo die Geisterkörper im Wortsinn totenbleich und ätherisch, aber unversehrt sind, und in *Poltergeist*, wo sie in Form von spektakulären und phantastischen Erscheinungen auftreten, gleichen die toten

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Körper hier den Lebenden, die sie ehemals waren, sind aber doch von den Verletzungen gezeichnet, die zu ihrem Tod geführt haben. Der Film zeigt die Hingerichteten als gehängte Körper, die Verunglückten als blutig verletzte Leichname und das Mädchen, das vergiftet wurde, als Erbrechende. Erst als der Junge begreifen lernt, dass die Toten nur seine Hilfe suchen, verlieren die Erscheinungen der toten Körper etwas von ihrem Schrecken und ihrer Bedrohlichkeit – eine für den Horrorfilm ungewöhnliche Akzentuierung. Nur in einer Sequenz wird die klassische Ikonographie des immateriellen Geisterkörpers aufgerufen: Auf einer Reihe von Photographien, die den Jungen zu verschiedenen Zeitpunkten seines Lebens zeigt, entdeckt seine Mutter auf jedem der Bilder einen kleinen, kaum merklichen Lichtblitz neben ihm – einzige (Licht)Spur der umherirrenden Seelen, die ihren Sohn stets umgeben. Die Immaterialität der (toten) Hauptfigur dagegen ist nur indirekt, also über Kameraeinstellung und Bildausschnitt und nicht mittels Kostüm oder Effekt inszeniert. Der tote Protagonist, der in die Welt der Lebenden zurückkehrt, um sich von einer Schuld zu befreien, wird von anderen Protagonisten im Bildausschnitt nicht angesehen, nicht angesprochen, nicht wahrgenommen. Niemand außer dem hellsichtigen Kind kann ihn *sehen*. Häufig zeigt die Kameraeinstellung ihn einzeln und abgetrennt von den Lebenden im Bildausschnitt. Diese Bildaufteilungen und Kameraeinstellungen erzeugen eine unsichtbare Grenze zwischen dem untoten Körper und den Lebenden.

The Haunting (USA, 1999) ein Remake des gleichnamigen Films von 1963, führt die Elemente der Gespenstergeschichte mit dem – eng verknüpften – Motiv vom „verfluchten Haus" zusammen. Schauplatz der Handlung ist fast ausschließlich eben dieses Spukhaus, eine von einem Unternehmer im 19. Jahrhundert erbaute Villa, in dem die Protagonisten zur Teilnahme an einem psychologischen Experiment zusammentreffen. Das ebenso prunkvolle wie düstere Haus wird als desorientierender, verwirrender und labyrinthischer Raum inszeniert, wobei dieses Thema besonders in der ersten Hälfte des Filmes eine auffallend zentrale Stellung einnimmt. Der eklektische Stil des Hauses, in dem sich in fast monströs überbordender Weise islamische, gotische und barocke Baustile vermischen und der gleichzeitig berühmte Architekturinszenierungen wie in *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941) oder *The Shining* als Zitate aufruft, lässt sich dabei symptomatisch für die ebenso eklektischen Referenzverfahren des Filmes sehen, der zahlreiche klassische Gespenstergeschichten aus der Literatur ebenso wie aus der Filmgeschichte zitiert. Auch *The Haunting* verfügt damit über die Merkmale des post-klassischen Films, wie sie bereits dargestellt worden sind: die referentielle (Über)Determiniertheit wie auch die spektakuläre, aufwendige Inszenierung um ihrer selbst willen. Überraschend ist in diesem Zusammenhang auch hier der Rückgriff auf eine christliche Erlösungsthematik, wie sie häufig auch die klassische Gespensterthematik kennzeichnet.

In *The Haunting* existieren zwei Gattungen von Geistern, einmal bewacht der Geist des Erbauers sein Haus, zum anderen finden die Geister seiner zahllosen, unschuldigen Opfer – Kinder, die in seinen Textilfabriken arbeiteten – keine Ruhe. Der klassischen Motivik der Gespenstergeschichte folgend, suchen auch hier die Geister die Lebenden heim, weil sie sie warnen und ihnen eine Aufgabe übertragen wollen. Unter den Charakteren gibt es eine weibliche Figur, die für die Wahrnehmung der Erscheinungen aus dem Jenseits vorherbestimmt scheint, da sie selbst gerade erst dem Tod begegnet ist: Über einen langen Zeitraum hinweg hat sie, einsam und zurückgezogen lebend,

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ihre sterbende Mutter gepflegt. Die Geister erscheinen zunächst nur ihr in Form von zahlreichen, unerklärlichen Phänomenen wie Geräuschen, Wind, belebten Gegenständen, wispernden, rufenden Stimmen, zum Leben erwachenden Skulpturen. So beleben sich plastische Reliefe von Engeln auf Wandfriesen, schlagen die Augen auf und verfolgen die vorübergehend im Haus Lebenden mit ihren Blicken und auf einem ornamentreichen Kaminsims aus Holz drehen sich die geschnitzten Köpfe in der Nacht der schlafenden Protagonistin zu und beobachten sie. Hier erschafft die filmische Inszenierung (mittels aufwendiger Computeranimation) phantastische Körper, indem sie Holz und Bronze belebt. Andererseits verkörpern die Geister sich in den Wänden, Decken und Böden des Hauses, die sich selbständig in Bewegung versetzen, sich öffnen, senken, drehen und somit die Architektur selbst zu einer Quelle der Bedrohung werden lassen. So massiv die Architektur des gewaltigen Gebäudes auch erscheinen mag, ist sie doch – zumindest in Teilen – wandelbar, flexibel, bewegt. Schließlich treten die Geister auch als transparente Erscheinungen auf: Ein in der Nachtluft wehender Vorhang entlässt kaum sichtbare, transparente Gestalten, die aus seinen Falten auf ein Bett gleiten. Wenn sich die Protagonistin am Ende des Films dem „bösen Geist" des Hauses stellen muss, wird dieser als riesenhafte, vielgestaltige und amorphe Erscheinung sichtbar, die aus dem Untergrund schwarzer, wolkenartiger Gebilde hervorsteigt, bei aller Größe und Düsternis jedoch ebenfalls immateriell bleibt. In der Schlusssequenz steigert sich die Inszenierung des immateriellen Körpers noch einmal, wenn die erlösten und nunmehr leuchtenden Kinder- und Engelsfiguren des Reliefs sich ein letztes Mal beleben, um den toten, sich langsam verwandelnden Körper der Protagonistin zu sich hinaufzuheben. In dieser überaus aufwendigen und hypertrophen Inszenierung einer Art von Himmelfahrt scheinen christliche Erlösungsversprechen und Jenseitsvorstellungen ebenso auf, wie die (ebenfalls christlich geprägte) Vorstellung von der Seele als einer transparenten und immateriellen Erscheinung, einer Art verblasstem Spiegelbild des Körpers, den sie, aufsteigend, hinter sich lässt.

In der Geistergeschichte greift der Horrorfilm auf die Ikonographie und das Motivinventar der literarischen Phantastik zurück, die ihrerseits um die Jahrhundertwende vom 18. zum 19. Jahrhundert an ein bestehendes Amalgam von Volks- und Aberglauben, von paganen, aber auch christlichen Vorstellungen anschließt und es für ihre Phantasmen und Jenseitsvorstellungen einholt.[798] Das Gespenst oder der Geist[799] lässt sich in der engeren Auffassung als ein Toter verstehen, der um einer bestimmten Aufgabe willen in die Welt der Lebenden zurückkehrt. Hat das Gespenst die Aufgabe erfüllt – eine Warnung oder eine Botschaft abzuliefern, Rache zu üben, eine Vorhersage zu erfüllen oder zu verhindern, ein Versprechen einzufordern – kehrt es meist ins Jenseits zurück und die übernatürlichen Phänomene, die sein Erscheinen begleiten, lassen nach oder hören ganz auf. In diesem Sinn agieren sie als Ausführende einer höheren Macht und als Mittler zwischen wirklichen und

798 Zur Geister- oder Gespenstergeschichte in der literarischen Phantastik s. Hans-Joachim Brittnacher: Ästhetik des Horrors, bes. das Kapitel: „Das Gespenst. Angst und Regression", S. 27-115 und Mario Praz: Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik.

799 Zur Unterscheidung der Begriffe in literarischer Phantastik und Aberglauben s. Hans-Joachim Brittnacher: Ästhetik des Horrors, S. 27. Hier werden beide Begriffe für eine jenseitige Erscheinung verwendet.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

„höheren“ oder jenseitigen Welten. Gleichzeitig ist das Gespenst als ein Eintritt des Todes in das Leben zu begreifen, da es sich ja um den auferstandenen und ruhelosen Toten handelt, der die Lebendigen heimsucht. Mit seinem Auftritt „greift das Reich der Toten auf die Welt der Lebenden“[800] über. Daher sind die bevorzugten Kulissen für das Erscheinen des Gespenstes auch Friedhöfe und Begräbnisstätten, einsame oder entrückte Orte oder ähnliche Stätten des Todes. Auch die Botschaft oder Warnung, die das Gespenst den Lebenden zu überbringen hat, bezieht sich meist auf Tod und Sterben: Das Gespenst übt Rache für einen Mord, prophezeit den Tod oder Untergang. Im Motiv des Gespenstes, des wiederkehrenden und ruhelosen Toten, wird also in phantastischer Paraphrasierung die Thematik des Todes verhandelt – eine Beobachtung, die sich, wie die Erörterung der Filmbeispiele gezeigt hat, auch für die gegenwärtigen Gespenstererzählungen des Films bestätigt. Ähnlich wie die Figur des Vampirs stellt das Gespenst eine recht unverhüllte Maskierung des Todes dar; allerdings ohne die deutliche Verklammerung mit der Sexualität, die für das Vampir-Motiv typisch ist. In der Gespenstergeschichte werden aber nicht nur Todesvorstellungen oder -metaphern verhandelt, sondern ebenso Vorstellungen und Fragen über ein jenseitiges Leben nach dem Tod.

„Die Gespenstergeschichte erlaubt die Darstellung einer abgründigen Welt- und Selbsterfahrung, der Präsenz des Todes im Leben und damit die Abfuhr so maßloser wie unkontrollierbarer Affektströme.“[801]

In seiner Erscheinung präsentiert sich der Geisterkörper als Vertreter des Todes schlechthin: Er zeigt sich als nicht fassbar, ätherisch, wandelbar und polymorph. Somit kann er zum adäquatesten Ausdruck der Unvorstellbarkeit des Todes werden, der immer nur als Projektion, Phantasma oder Metapher verhandelt werden kann, weil er sich nicht begrifflich fassen lässt.[802]

„Die Gefahr, die der reale Tod für jegliches Gefühl der Stabilität, der Ganzheit, der individuellen Einmaligkeit oder Unsterblichkeit darstellt, wird durch Darstellungen abgewehrt, die dieses Reale ‚veräußerlichen’, indem sie es auf ein Bild (einen Bedeutungsträger) übertragen.“[803]

800 Hans-Joachim Brittnacher: Ästhetik des Horrors, S. 48.
801 Ebd., S. 55.
802 Zur begrifflichen Unfassbarkeit des Todes s. Thomas Macho: Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung.
803 Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik, S. 71.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

VI.5. Der unzerstörbare Körper des Killers im Slasher Film als Personifikation des Todes

Auch der Slasher Film lässt sich als die – plötzliche und unerwartete – Begegnung mit dem Tod lesen.[804] Obwohl diese Thematik für den Slasher Film als zentral auszumachen ist, verzichtet das Genre darauf, Sterben und Tod durch Narration oder *mise en scène* in einen sozialen, religiösen oder metaphysischen Sinnzusammenhang zu integrieren. Die filmische Inszenierung konzentriert sich vielmehr nahezu ausschließlich auf den brutalen, tödlichen Anschlag auf den menschlichen Körper, auf seine Agonie und sein Sterben. Um den bedrohten, verletzlichen und sterbenden Körpers ganz in den Mittelpunkt rücken zu können, skelettiert der Slasher Film die Narration und höhlt sinngenerierende Zusammenhänge aus. Denn gerade die Reduktion von narrativer Komplexität und Plausibilität erlaubt die für das Genre bezeichnende und typische Aneinanderreihung einer scheinbar endlosen Abfolge von Verfolgungsjagden und Mordszenen sowie die Präsentation zahlloser verletzter und sterbender Körper. Die narrativ wie szenisch standardisierte Struktur des Slasher Films reproduziert also immer neue Variationen eines spezifischen, wiederkehrenden Handlungsmusters: Bedrohung, Flucht, Mord. Das exemplarische Figurenarsenal umfasst den nahezu mechanisch agierenden Serienmörder, eine Reihe ahnungsloser, meist jugendlicher und weiblicher Opfer und die Figur des *final girl*, des einzig überlebenden und dem Tod entkommenden Mädchens. Im Zentrum der filmischen Narration steht jedoch weder der Versuch, den Täter aufzufinden und unschädlich zu machen, noch das Bemühen, eine Motivation für das exzessive Morden ausfindig zu machen, sondern die Abfolge der spektakulär inszenierten, blutigen Anschläge auf die Opfer in immer neuen Variationen. Daher wird dem Slasher Film eine serielle Logik[805] attestiert, die für die unermüdliche Wiederkehr des Täters ebenso

804 Der Slasher Film, auch als Splatter Film oder Stalker Film bezeichnet, gilt als ein Subgenre des Horrorfilms. Er entsteht in den späten 1970er Jahren und zirkuliert bis in die 1980er Jahre in Form von kleinen, unabhängigen Produktionen und B-Filmen. Mittlerweile ist das Subgenre in die Hollywoodproduktion integriert und wird mit (Teenie)Stars besetzt (wie Sarah Michelle Gellar in *I know what you did last summer* oder Drew Barrymore in *Scream*). S. Kent Byron Armstrong: Slasher Films. An International Filmography, 1960 through 2001.

805 S. Drehli Robnik: Der Körper ist OK. Die Splatter Movies und ihr Nachlaß; Steffen Hantke: Mord im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Intertextualität im amerikanischen Serial Killer-Film. Der Serial Killer-Film kann mit dem Slasher-Film nicht gleichgesetzt werden. Er enthält zentrale Elemente des Slasher-Films, wie die blutige Inszenierung des Mordes und der Leichen, weist aber auch deutliche Modifikationen in Handlungsform und Figurenkonstellation auf. So ist der Serial Killer-Film meist als Detektivgeschichte angelegt, in deren Zentrum eine Rätselkonstruktion steht: Wer mordet und warum? Die Aufklärung der meist mysteriösen und spektakulären Mordserie rückt neben der häufig als psychopathologisch gezeichneten Figur des Mörders die Figur des Verfolgers (Detektiv, Polizist, FBI-Agent) ins Zentrum der filmischen Erzählung sowie häufig auch die Gegensätzlichkeiten und/oder geheimen Ähnlichkeiten dieser beiden antagonistischen Figuren. S.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

kennzeichnend ist wie für die zahllosen Reprisen von gewaltsamen und blutigen Mordsequenzen. Den Verfolgungs- und Tötungssequenzen im Slasher Film gehört somit auch die ganze inszenatorische Aufmerksamkeit und Sorgfalt. Um das standardisierte Handlungsmuster variierbar und für jeden Film aktualisierbar zu machen, ohne es grundsätzlich zu modifizieren, werden für jeden Film des Genres neue, verblüffende Effekte erzeugt, weitergetrieben, übertrieben und dann wieder durch neue Effekte ersetzt.[806] Zudem findet die Serialität der narrativen Struktur im Slasher Film auf extrafilmischer Ebene ihre Entsprechung – die bekanntesten und erfolgreichsten Filme des Genres haben sich zu Fortsetzungsreihen ausgebildet.[807] Neben dem hohen Kontingent drastisch inszenierter, physischer Gewalt ist es sicherlich die narrative wie auch szenische Formelhaftigkeit, die den Slasher Film als Filmgenre abgewertet hat:

„On the high side of horror lie the classics: […] films that by virtue of age, literary ancestry, or fame of director have achieved reputability within the context of disreputability. […] At the very bottom, down in the cinematic underbrush, lies – horror of horrors – the slasher (or splatter or shocker) film: the immensely generative story of a psycho-killer who slashes to death a string of mostly female victims, one by one, until he is himself subdued or killed, usually by the one girl who has survived.“[808]

Im Slasher Film lässt sich die Präsentation zweier unterschiedlicher Körperkonzeptionen beobachten: der Körper des Mörders und der Körper des Opfers.

Der Mörder ist im Slasher Film als individuelle Person nicht anwesend. Seine Identität und seine Motivation bleiben meist verborgen. Oft ist sein

Anette Kaufmann: Blut-Bilder. Der Serial Killer im amerikanischen Thriller. Zudem ist es für den Serial Killer-Film kennzeichnend, dass die Morde als codierte Botschaften lesbar sind, die von einer bestimmten Handschrift, einem wiedererkennbaren „Stil“ geprägt sind, aus denen der Verfolger wiederum Informationen zu Charakter und Psychopathologie des Täters ablesen kann, die zu seiner Identifizierung führen. Die Leiche und der Tatschauplatz, die der Killer zurücklässt, sind also semantisch aufgeladen und die Zusammensetzung der verstreuten oder verschlüsselten Zeichen ergibt eine Botschaft. Der Täter kommuniziert über seine Tat mit seinem Verfolger. Die Morde im Slasher Film verweisen dagegen auf nichts als auf sich selbst – sie generieren keinen weiteren Sinn als den, spektakuläre Inszenierung eines blutigen Mordes zu sein.

806 Dazu bemerkt Rockwell, dass gerade das Genre des Slasher Film*s* in noch größerem Maß als andere Horrorfilmarten gezwungen ist, den „Realismus” seiner Mordszenen stets an den Erwartungen der Rezipienten neu auszurichten. Will H. Rockett: Devouring Whirlwind. Terror and Transcendence in the Cinema of Cruelty, S. 38. Da gerade diese Szenen innerhalb des standardisierten Handlungsmusters als die Ausstellungsstücke des Slasher-Genres gelten können, hat der von Rockwell veranschlagte Innovationszwang eine außerordentliche Evidenz. S. dazu auch Dennis Uhlemann: Kreatives Töten im Splatterfilm der 80er Jahre.

807 Wie *Halloween*, *Friday, the 13th*, *Nightmare on Elm Street*, *Scream*, *I know what you did last summer*.

808 Carol Clover: Her Body, Himself. Gender in the Slasher Film, S. 91.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Gesicht und damit seine Identität durch eine Verkleidung (die Mörder in *Psycho* oder *Dressed to Kill*) oder durch Masken verborgen, die zudem seine Erscheinung entindividualisieren (die weiße Eishockeymaske Mike Myers in *Halloween,* in Anspielung darauf die weiße Gespenstermaske des Mörders in *Scream*, die Ledermaske von Leatherface in *The Texas Chainsaw Massacre* oder die Kleidung des Mörders in *I know what you did last summer*, der unter einem langen dunklen Mantel und entsprechendem, tief in die Augen gezogenen Hut unerkenntlich bleibt. So wird er zu einer unbekannten und anonymen Erscheinung, die aber gerade aufgrund ihrer Austauschbarkeit tödliche Bedrohung schlechthin verkörpert. Der Mörder befindet sich meist in der Nähe seiner Opfer und ist somit als permanente Gefahr immer anwesend, aber gleichzeitig ist er nicht verortbar, nicht fassbar, nicht benennbar. Bis zum Ende des Films bleibt er ein Phantom, doch selbst wenn er – nachträglich – ein Gesicht, eine Identität und eine Motivation erhält, interessiert sich der Slasher Film selten für die Auflösung der anfänglich gesetzten Rätselkonstruktion. Die Frage nach der Motivation des Täters wird meist nur flüchtig und (trivial)psychologisch wenig plausibel beantwortet, so dass die Figur des Mörders auch im Moment der Enthüllung seiner Identität kaum an charakterlicher Kontur oder Glaubwürdigkeit gewinnt.[809] Die Entindividualisierung des Killers wird von der spezifischen *mise en scène* des Slasher Films perpetuiert und gesteigert. Sie hebt die Anonymität, aber auch die Ungreifbarkeit des Mörders hervor: Er erscheint selten direkt im Bildausschnitt der Kamera, sondern meist als Reflexion in Spiegeln und Fensterscheiben, im Hintergrund des Bildes oder als dunkle, schemenhafte Silhouette. Oder es ist nur eine Schulter, ein Arm, häufig eine Hand (die die tödliche Waffe führt) zu sehen. Häufig wird darüber hinaus die Präsenz des Mörders gar nicht gezeigt, sondern nur durch die einsetzende Musik oder Atemgeräusche, vor allem aber durch die Kameraführung, die dem Opfer folgt, indiziert. Die „subjektive" Position der Kamera, die das Opfer fokussiert und verfolgt und die Anwesenheit von Etwas oder Jemandem als Initiator dieses Blicks suggeriert, oktroyiert dem Zuschauer die Perspektive des Täters auf.

„The most famous of these shots [in the stalker film] is the moving camera point-of-view, which stealthily approaches an unsuspecting victim."[810]

809 Ganz im Gegensatz zum Mörder des Serial Killer-Films, dessen Identität und Motivation ausführlich und detailliert behandelt werden und der in einigen Filmen des Genres sogar als monströser „Star" inszeniert wird, wie beispielsweise die Figur des Hannibal Lecter in *The Silence of the Lambs*, *Hannibal* und *Lecter*, wozu wiederum die Starpersonae des Schauspielers Anthony Hopkins beiträgt.

810 Vera Dika: The Stalker Film, 1978-1981, S. 88. Eine ausführliche Diskussion des so genannten *point-of-view-shot*, also der subjektiven Kameraeinstellung, leistet Branigan. Er diskutiert ausführlich die verschiedenen Formen der subjektiven Kameraposition in ihrer Einbindung in die jeweiligen narrativen, filmischen Strukturen, auch die für den Horrorfilm typischen Einstellungskonfigurationen. So den „verzögerten" POV – ein Protagonist sieht etwas, was ihn erschreckt, das Objekt seines Blickes wird dem Zuschauer aber vorenthalten – oder eben die Einstellung, die einen Blick auf etwas suggeriert, das Subjekt des Blicks aber nicht zeigt. In beiden Fällen wird die „fehlende" Einstellung nur verzögert, sie wird zu einem späteren Zeitpunkt nachgeliefert, wobei diesem Moment dann häufig ein spektakulärer, enthüllender Gestus eignet. Die

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Als Folge dieser Repräsentationsform erscheint der Täter nicht nur identitätslos, sondern auch entkörperlicht und entmenschlicht. Der Körper des Täters ist immateriell und daher auch unverwundbar und unbesiegbar. Er kehrt immer wieder, auch wenn Protagonisten und Zuschauer ihn schon für besiegt und tot halten; er ist unaufhaltsam, überall und nirgends zugleich anwesend. Die Bedrohung durch den Mörder lässt sich weder zeitlich noch räumlich fixieren[811], was auch die genretypischen Schockmomente ermöglicht, wenn er plötzlich und unerwartet in die Szene einbricht. Seine Erscheinung teilt sich dem Zuschauer nur indirekt, als Spiegelung oder Kamerapositionierung mit. Somit erscheint der Killer im Slasher Film als Repräsentation von Bedrohung schlechthin. Da sein Erscheinen immer todbringend ist und seine Figur kaum eine andere (narrative) Funktion als die erfüllt, ein Opfer blutig zu ermorden, kann er auch als eine Personifikation des Todes aufgefasst werden. So gilt für den Mörder in *Halloween* beispielsweise:

„The almost luminous white mask that he wears through the film is neither grotesquely distorted nor natural, but more resembling the face of a dead man. It therefore functions not only to cloak his human features, but also to effectively divorce him from the world of the living, his victims.“[812]

Allgemein lässt sich zur Figur des Mörders darüber hinaus festhalten:

„So wird z.B. der Killer selbst oft zu einem geradezu übermenschlichen Status erhoben, so dass er als Inbegriff des Bösen schlechthin erscheint: unsterblich, unzerstörbar, unaufhaltbar.“[813]

Während der Slasher Film also die Gestalt des Killers enthumanisiert und entkörperlicht und ihn zu einer Repräsentation von letaler Bedrohung schlechthin stilisiert, werden die Körper der bedrohten Protagonisten und Opfer im Gegenteil dazu in nahezu exzessiver Materialität inszeniert. Die

Trennung der Einstellungen in beiden Fällen erfolgt aus dramaturgischen Gründen, eben denen, das Moment der Enthüllung zu verzögern. S. Edward Branigan: The Point-Of-View-Shot, S. 682f.

811 Michael Myers in *Halloween* wird am Ende des Films erschossen. Die Kamera zeigt den getöteten Mörder aus der Aufsicht im Garten liegend. Eine Einstellung später ist der vermeintliche Leichnam bereits wieder verschwunden. Die Bedrohung durch den Tod in Gestalt des Killers lässt sich nicht fixieren und findet kein Ende. Gleichzeitig eröffnet dieses Verschwinden des vermeintlich Toten natürlich die Möglichkeit der Fortsetzung. Die meisten Slasher Film*e* enden mit einer solchen Pointe, die fast schon zur dramaturgischen Formel des Genres gehört: Am Ende von *Friday the 13th* taucht eine Hand mit einem Messer aus dem See auf. Auch die Schlusspointen von *Scream* und *I know what you did last summer* stellen durch einen letzten Schreckeffekt in Frage, ob der Mörder wirklich gefasst oder tot ist. Gemeinsam ist allen genannten Filmen eine Fortsetzung.

812 J. P. Telotte: Through a Pumpkin's Eye. The Reflexive Nature of Horror, S. 119. S. zu *Halloween* auch Kendall R. Phillips: Projected Fears. Horror Films and American Culture, S. 123-143.

813 Steffen Hantke: Mord im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 226.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Opfer sind stets auf der Flucht[814], sie rennen atemlos bis zur Erschöpfung (und werden natürlich doch eingeholt), kämpfen aussichtslos, stürzen, klettern aus Fenstern und springen in Abgründe, werden verletzt, schreien vor Angst und Schmerz und winden sich schließlich in Agonie. Sie werden erwürgt, erstochen, zerhackt, zerspalten. Wo der Körper des Killers nur indirekt im Bildausschnitt erscheint, werden die Körper der Opfer besonders häufig in nahen Einstellungen gefilmt, die den Eindruck von direkter und unvermittelter, überwältigender Nähe erzeugt. Der Slasher Film präsentiert zudem die zerstörten Leichen häufig als ebenso blutige wie sorgfältig arrangierte Stillleben in naher Kameraeinstellung am Ende einer langen Verfolgungs- und Ermordungsszene, wie am Beispiel der weiblichen, der „schönen Leiche" bereits erörtert worden ist.

In diesen Szenarien von Verfolgung, Agonie und Ermordung erscheint immer wieder das Bild des (tödlich) verwundeten, *offenen Körpers*, das gerade für den Slasher Film, aber auch für den Horrorfilm allgemein als ein häufig wiederkehrendes, kennzeichnendes Element anzusehen ist. Im folgenden Kapitel soll daher der Bildlichkeit des offenen und zerstückelten Körpers nachgegangen werden.

814 Auch wenn der Slasher Film radikal mit der Ästhetik der Schwarzen Romantik bricht und die Figur des gesichtslosen, unmenschlichen Mörders als Todes-Personifikation neu ausbildet, ist das Wechselspiel von Flucht und Einholen, Ergreifen und Gefangennehmen auch für die Gothic Novel kennzeichnend, in denen sich die Heldin stets auf der Flucht vor dem finsteren Held, dem „gothic villain" befindet, der sie wieder und wieder verfolgt, einholt, gefangen nimmt. Dieser immer wiederkehrende Bewegungszirkel von Fliehen und Einholen ist nach Conrad einer der augenfälligsten und charakteristischsten Bestandteile der Gothic Novel. Allerdings überspitzt der Slasher Film dieses Wechselspiel und führt es radikal auf seinen Endpunkt zu: Nach Flucht und Gefangennahme gibt es keine Rettung mehr, sondern nur noch den Tod. Horst Conrad: Die literarische Angst. Gestaltung und Funktion im Schauerroman, bei E.T.A. Hoffmann und in der Detektivgeschichte, S. 16.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839406339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

VII. Der offene und zerstückelte Körper

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

VII.1. Zur Bildlichkeit der Haut

VII.1.1. Die Haut als Körpergrenze

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

„[…] der fertige, streng begrenzte, nach außen verschlossene, von außen gezeigte, unvermischte und individuelle ausdrucksvolle Körper. Alles, was absteht und vom Körper ausgeschieden wird, alle deutlichen Ausbuchtungen, Auswüchse und Verzweigungen, d.h. all das, womit der Körper über seine Grenzen hinausgeht und wo ein anderer Körper anfängt, wird abgetrennt, beseitigt, verdeckt und gemildert. Ebenso werden alle ins Körperinnere führenden Öffnungen geschlossen. Zugrunde liegt diesem Motiv die individuelle und streng abgegrenzte Körpermasse, die undurchdringliche und glatte Fassade des Körpers. Die glatte Oberfläche, die Körperebene erlangt zentrale Bedeutung als Grenze des mit anderen Körpern und der Welt nicht verschmelzenden Individuums.“[816]

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

821 Carola Lipp: Die Haut, S. 44.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

VII.1.2. Die poröse Haut

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Eine vergleichbare Auffassung von der Haut als einer durchlässigen Grenze lässt sich auch in der Geschichte der Hygiene und Sauberkeit auffinden. Bis zum 18. Jahrhundert dominiert auch im Bereich der Reinlichkeit und Körperpflege die Vorstellung von der porösen, „offenen" Haut.[826] Die Grenzen des Körpers werden in dieser Konzeption als grundsätzlich nach innen wie auch nach außen hin durchlässig gedacht. Daher geht diese Vorstellung durchaus auch mit Angst und Sorge um die Instabilität und Fragilität der körperlichen Hülle einher.[827] Die zahllosen Öffnungen der Haut, die die Oberfläche des Körpers durchsetzen, erscheinen beunruhigend und bedrohlich, da durch sie Substanzen in ihn eindringen können, die ihn schwächen oder sogar erkranken lassen: Wasser, kalte oder zu heiße Luft, giftige Dämpfe und üble Miasmen[828]. Aus diesem Grund werden beispielsweise Dampfbäder und Bäder bis in das 18. Jahrhundert als gefährdende Unternehmungen angesehen, da das Körperinnere im Bad mit Wasser und den darin enthaltenden Substanzen durchschwemmt wird und diesen schutzlos ausgeliefert ist.[829] Andererseits können durch die Körperöffnungen Säfte und Dämpfe entweichen. Der poröse Körper ist demnach beständig durch den Austausch der verschiedenen Substanzen gefährdet, der gleichzeitig das fragile Gleichgewicht von Innerem und Äußerem bedroht und deren Ungleichgewicht Schwäche oder Krankheit nach sich ziehen kann.[830]

VII.1.3. Die Haut als identitätsstiftendes Organ

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

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

Die Vorstellung von der Durchdringung und Zerlöcherung der Haut erfährt ihre höchste Steigerung in der Bildlichkeit der Enthäutung[834], wie sie sich in den Mythen der Antike und in der Hagiographie des Christentums findet, wie im Marsyas-Mythos oder in der Heiligenlegende des Apostels Bartholomäus.[835] Der Schrecken dieses Motivs besteht über die evozierte

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

VII.2. Innen- und Außenraum des Körpers

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

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

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

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

VII.2.1. Die Konzeption des Körperinneren als Raum

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

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

841 Mary Douglas: Reinheit und Gefährdung.

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

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

In der westlichen Geschichtsschreibung allgemein und gerade in der Medizingeschichte wird die Renaissance überwiegend als die Epoche angesehen, die das Projekt der Anatomie in besonders folgenreicher Weise aufgreift und damit die Prämissen für ein neuzeitliches, wissenschaftliches Verständnis vom Aufbau des menschlichen Leibes schafft. Die Anatomie, also die Sektion des menschlichen Körpers[843], und die anatomische Abbildung, wie sie sich in dieser Zeit ausgebildet haben, entwickeln ein neues Bild vom Körper. Das anatomische Wissen strukturiert sich in der Renaissance anhand neuer Paradigmen, unter denen das Postulat des praktischen, selbst durchgeführten Versuchs am Leib als das bedeutendste und innovativste gilt. Der menschliche Körper überhaupt, besonders aber das Innere des Körpers rücken im späten 15. und 16. Jahrhundert in den Mittelpunkt des Interesses von Künsten und Wissenschaften.[844] Vornehmlich wird dies an dem Verfahren der Sektion des menschlichen Körpers ersichtlich, das eine Blütezeit erlebt.[845] In der frühen Neuzeit wird der menschliche Körper geöffnet und zergliedert. Die anatomischen Verfahren der Sektion erlauben den Blick in das sonst verborgene Körperinnere. Das Interesse an der Öffnung des menschlichen Körpers und an der Untersuchung seines Inneren ist im Vergleich zu vorhergehenden Epochen so groß und weitreichend, dass sich von einer „Kultur der Sektion" in der frühen Neuzeit sprechen lässt.[846] An diesen anatomischen Praktiken und Projekten ist ein Aspekt im Hinblick auf die hier gestellten Fragen besonders interessant. Das gesteigerte Interesse am Inneren des Leibes lässt sich nämlich vor allem als ein Wunsch nach der *Sichtbarmachung des Körperinneren* lesen. Darauf weist einerseits die Tatsache hin, dass zahlreiche Sektionen in

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

851 Marielene Putscher: Geschichte der medizinischen Abbildung. Von 1600 bis zur Gegenwart, S. 14.
852 Edwin M. Todd: The Neuroanatomy of Leonardo da Vinci.
853 Mathias Pozsgai: Topographien des Anatomischen. Körperbilder in Anatomie und Literatur, S. 171ff.
854 Erwin Panofsky: Die Perspektive als „symbolische Form".

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

860 Röntgenbild, Computertomographie, Ultraschall usf.

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

865 S. Jonathan Sawday: The Body Emblazoned.

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

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

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

871 Ebd., S. 131.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

882 Manfred Skopec, Helmut Gröger (Hg.): Anatomie als Kunst.
883 Ebd.
884 Auch die zeitgenössischen medizinischen Darstellungen des Körperinneren folgen diesen Prinzipien, wenn auch mit anderen Verfahren. Besonders das Prinzip der Abstraktion ist für die aktuellen Bilder vom Körperinneren, wie sie durch PET (Positron-Emission Tomography), CAT (Computerized Axial Tomography) und MRI (Magnetic Resonance Imaging) erzeugt werden, kennzeichnend.
885 James Elkins: Pictures of the Body. Pain and Metamorphosis, S. 134.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

VII.4. Das Körperinnere als Topos des Schreckens

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

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

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

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

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

886 Karl-Joseph Pazzini: Haut, S. 157.
887 Peter Moeschl: Die Bilder des Körpers. Zur sinnlichen Wahrnehmung in der Medizin und im Alltag, S. 82.
888 S. dazu Gisela Schneider: Über den Anblick des eröffneten Leichnams.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

895 Ebd., S. 98.

896 Ebd., S. 98.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

VII.5. Die Visualisierung des Körperinneren

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

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839406339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

derts, den „Maschinen des Visuellen“[910], vergegenständlichen sich die auf den Körper abzielenden Befragungsverfahren, die versuchen ihm seine geheimen und unsichtbaren „Wahrheiten“ zu entreißen. Die für das 19. Jahrhundert konstatierte „visuelle Obsession“ manifestiert sich auch und gerade in den Verfahren, die den Blick auf und in den Körper ermöglichen und dokumentieren. Es lässt sich im Hinblick auf den Körper eine Kontinuität der Techniken des Sichtbarmachens[911] konstatieren, die mit den oben diskutierten anatomischen Abbildungen einsetzt und in den modernen Verfahren der Photographie oder des Röntgenbildes kulminiert.[912]

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

Im Hinblick auf den Körper sind es neben der filmischen Apparatur und Projektion, die im zunächst ganz wörtlichen Sinn als Kinematographie, als Bewegungsbeschreibung, entstehen, auch die nahezu zeitgleich entwickelten Verfahren der Röntgenaufnahme[914], die Sichtbarmachung von Krankheitserregern mittels der im 19. Jahrhundert verbesserten Mikroskopie sowie die Entwicklung des Zystoskops[915], die die „Ausdehnung der Felder des Sichtbaren und Darstellbaren“[916] erzeugen. Wie die photographischen Reihenaufnahmen Muybridges lassen sich auch die Graphen und Chronophotographien

910 Jean-Louis Comolli: Machines of the Visible.

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

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

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

914 Kathodenstrahlen, Wilhelm Conrad Röntgen, 1895.

915 Blasenspiegel, Maximilian Nitze (1848-1906).

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

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

VIII. Schluss

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

LITERATUR

Ackerknecht, Erwin H. *Geschichte der Medizin*. 4. Aufl. Stuttgart: Enke Verlag,1979.

Aguado, María Isabel Peña. Ästhetik des Erhabenen. Burke, Kant, Adorno, Lyotard. Wien: Passagen, 1994.

Alber, Wolfgang; Bausinger, Hermann; Frahm, Eckart; Korf, Gottfried (Hg.). *Übriges. Kopflose Beiträge zu einer volkskundlichen Anatomie*. Tübingen: Vogel, 1991.

Alewyn, Richard. *Die literarische Angst*. In: Hoimar von Ditfurth (Hg.), a.a.O., S. 38-60.

Altman, Rick. *Film/Genre*. London: BFI Publishing, 1999.

____. *Dickens, Griffith, and Film Theory Today*. South Atlantic Quaterly 88. 1989. S. 321-359.

Angerer, Marie-Luise (Hg.). *The Body of Gender. Körper. Geschlechter. Identitäten*. Wien: Passagen, 1995.

Arata, Stephen D. *The Occidental Tourist: Dracula and the Anxiety of Reverse Colonization*. In: Ken Gelder (Hg.), a.a.O., S. 161-171.

Ariès, Philippe. *Geschichte des Todes*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997.

Ariès, Phillipe; Béjin, André (Hg.). *Die Masken des Begehrens und die Metamorphosen der Sinnlichkeit. Zur Geschichte der Sexualität im Abendland*. Frankfurt am Main: Fischer, 1984.

Armstrong, David. *Political Anatomy of the Body: Medical Knowledge in Britain in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

Armstrong, Kent Byron. *Slasher Films. An International Filmography, 1960 through 2001*. Jefferson, London: Mc Farland & Company, 2003.

Aurich, Rolf; Jacobsen, Wolfgang; Jatho, Gabriele (Hg*.). Künstliche Menschen. Manische Maschinen. Kontrollierte Körper*. Berlin: Jovis, 2000.

Austin, Thomas. *„Gone with the Wind plus Fangs": Genre, Taste and Distinction in the Assembly, Marketing and Reception of Bram Stoker's Dracula*. In: Steve Neale (Hg.), a.a.O., S. 294-308.

Bachtin, Michail. *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987.

Badley, Linda. *Film, Horror, and the Body Fantastic*. Contributions to the Study of Popular Culture, Nr. 48. Westport, London: Greenwood, 1995.

Bagliani, Agostino Paravicini; Santi, Francesco (Hg.). *The Regulation of Evil. Social and Cultural Attitudes to Epidemics in the Late Middle Ages*. Florenz: del Galluzzo, 1998.

Balio, Tino (Hg.). *Hollywood in the Age of Television*. Boston: Unwin Hyman, 1990.

Balio, Tino. *The Recession of 1969*. In: Tino Balio (Hg.), a.a.O., S.259-296.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Baltrusaitis, Jurgis. *Das phantastische Mittelalter. Antike und exotische Elemente der Kunst der Gotik*. Frankfurt am Main, Berlin, Wien: Propyläen, 1985.

Bardet, Jean-Pierre; Bourdelais, Patrice; Guillaume, Pierre; Lebrun, Francois; Quétel, Claude (Hg.). *Peurs et terreurs face à la contagion. Choléra, tuberculose, syphilis XIXe-XXe siècles*. Paris: Fayard,1988.

Barker, Jennifer M. *Bodily Irruptions: The Corporal Assault on Ethnographic Narration*. In: Cinema Journal, Bd. 34, Nr. 3. 1995. S. 57-76.

Barner, Wilfried. *Der Tod als Bruder des Schlafs. Literarisches zu einem Bewältigungsmodell*. In: Rolf Winau; Hans Peter Rosemeier (Hg.), a.a.O., S. 144-166.

Bassett, Drew. *Muskelmänner. Stallone, Schwarzenegger und die Entwürfe des Maskulinen*. In: Jürgen Felix (Hg.), a.a.O., S. 93-114.

Bast, Helmut. *Der Körper als Maschine. Das Verhältnis von Descartes' Methode zu seinem Begriff des Körpers*. Elisabeth List, Erwin Fiala (Hg.), a.a.O., S. 19-29.

Baudrillard, Jean. *Der symbolische Tausch und der Tod*. München: Matthes und Seitz, 1991.

Baudry, Jean-Louis. *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*. In: Philip Rosen (Hg.), a.a.O., S. 286-298.

____. *The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema*. In: Philip Rosen (Hg.), a.a.O., S. 299-318.

Bauer, Franz J. *Von Tod und Bestattung in alter und neuer Zeit*. In: Historische Zeitschrift 254, 1992, S. 1-31.

Baumann, Hans D. *Horror. Die Lust am Grauen.* Weinheim, Basel: Beltz, 1989.

Bazin, André. *Was ist Kino? Bausteine zu einer Theorie des Films*. Köln: Dumont Schauberg, 1975.

Becker, Barbara. *Cyborgs, Robots und „Transhumanisten" – Anmerkungen über die Widerständigkeit eigener und fremder Materialität*. In: Barbara Becker; Irmela Schneider (Hg.), a.a.O., S. 41-69.

Becker, Barbara; Schneider, Irmela (Hg.). *Was vom Körper übrig bleibt. Körperlichkeit. Identität*. Medien. Campus, 2000.

Becker, Peter. *Der Verbrecher als „monströser Typus". Zur kriminologischen Semiotik der Jahrhundertwende*. Michael Hagener (Hg.), a.a.O., S. 147-173.

Begemann, Christian. *Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung. Zur Literatur und Bewußtseinsgeschichte im 18. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1987.

Beier, Rosmarie; Roth Martin (Hg.). *Der gläserne Mensch - eine Sensation. Zur Kulturgeschichte eines Ausstellungsobjekts*. Deutsches Historisches Museum Berlin, Stuttgart: Hatje, 1990.

Béjin, André. *Niedergang der Psychoanalytiker, Aufstieg der Sexologen.* In: Philippe Ariès, André Béjin (Hg.), a.a.O, S.226-252.

____. *Die Macht der Sexologen und die sexuelle Demokratie*. In: Philippe Ariès, André Béjin (Hg.), a.a.O., S.253-272.

Benthien, Claudia. *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1999.

Benthien, Claudia. *Im Leibe wohnen. Literarische Imagologie und historische Anthropologie der Haut*. Körper – Zeichen – Kultur, Bd. 4. Berlin: Arno Spritz, 1998.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Benthien, Claudia; Wulf, Christoph (Hg.). *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2001.

Bergdolt, Klaus. *Der Schwarze Tod in Europa. Die Große Pest und das Ende des Mittelalters*. München: Beck, 1994.

Bergdolt, Klaus. *Die Präsentationen des toten Körpers*. In: Jahrbuch des Deutschen Medizinhistorischen Museums 10, Ingolstadt, 1999.

Berger, Renate; Stephan, Inge (Hg.). *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*. Köln, Wien: Böhlau, 1987.

Bergmann, Anna. *Zerstückelter Körper – zerstückelter Tod: Verkörperung und Entleiblichung in der Transplantationsmedizin*. In: Erika Fischer-Lichte, Christian Horn, Matthias Warstat (Hg.), a.a.O., S. 143-169.

Bernard, Michel. *Der menschliche Körper und seine gesellschaftliche Bedeutung. Phänomen, Phantasma, Mythos*. Bad Homburg: Limpert, 1980.

Berr, Marie-Anne. *Der Körper als Prothese. Als Text*. In: Dietmar Kamper; Christoph Wulf (Hg.), a.a.O., 1989, S. 245-264.

Bessière, Irène. *Die Darstellung des Phantastischen in der Literatur und im Film*. In: Jean Marie Paul (Hg.), a.a.O., S. 46-58.

Bette, Karl-Heinrich. *Körperspuren. Zur Semantik und Paradoxie moderner Körperlichkeit*. Berlin, New York: de Gruyter, 1989.

Birkhan, Helmut. *Kulturanthropologische Bemerkungen zu Tod und Sterben in Mittel- und Westeuropa*. In: Bernd Thun (Hg.), a.a.O., S. 173-209.

Birus, Hendrik (Hg.). *Germanistik und Komparatistik*. DFG-Symposion 1993. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1995.

Blanchet, Robert. *Blockbuster. Ästhetik, Ökonomie und Geschichte des postklassischen Hollywoodkinos*. Marburg: Schüren, 2003.

Blumenberg, Hans C. u.a. *New Hollywood*. Reihe Film, Bd. 10. München, Wien: Hanser, 1976.

____. *Das Neue Hollywood*. In: Hans Blumenberg u.a., a.a.O., S. 23-58.

Blumentrath, Hendrik. *Blutbilder. Mediale Zirkulationen einer Körperflüssigkeit*. Bielefeld: Aisthesis, 2004.

Böhme, Hartmut. *Konjunkturen des Körpers*. In: Margrit Fröhlich; Reinhard Middel; Karsten Visarius (Hg.), a.a.O., S. 29-42.

Böhme, Hartmut; Böhme, Gernot. *Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*. Frankfurt am Main: Suhrkamp,1985.

Bohrer, Karl-Heinz.. *Die Kritik der Romantik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

____. *Das Böse – eine ästhetische Kategorie?* In: Merkur, H. 6, 1985, S. 459-473.

____. *Das Romantisch-Phantastische als dezentriertes Bewußtsein*. In: Hendrik Birus (Hg.), a.a.O., S. 188-208.

Bompiani, Ginevra: *The Chimera Herself*. In: Michel Feher u.a. (Hg.), a.a.O., Bd. 1. S. 364-409.

Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. 5. Aufl. London: Routledge, 1993.

Bordwell, David; Carroll, Noël (Hg.). *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1996.

Bordwell, David; Staiger, Janet; Thompson, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge, 1985.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Borges, Jorge Luis. *Einhorn, Sphinx und Salamander. Das Buch der imaginären Wesen*. In: Jorge Luis Borges Werke in 20 Bänden, hrsg. v. Gisbert Haefs, Fritz Arnold, Bd. 8, 2. Aufl., Frankfurt am Main: Fischer, 2000.

Borrmann, Norbert: *Auf der Suche nach dem Original. Francis Ford Coppolas Bram Stoker's Dracula*. In: Stefan Keppler, Michael Will (Hg.), a.a.O., S. 121-151.

Boss, Pete. *Vile Bodies and Bad Medicine*. In: Screen, Bd. 27, Nr.1, 1986, S. 14-24.

Bourdieu, Pierre. *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. 10. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.

Braidotti, Rosi. *Signs of Wonder and Traces of Doubt: On Teratology and Embodied Differences*. In: Nina Lykke; Rosi Braidotti (Hg.), a.a.O., S. 135-152.

Brandstätter, Gabriele; Völckers, Hortensia (Hg.*). ReMembering the Body*. Wien: Hatje Cantz, 2000.

Brandt, Allan M. *AIDS and Metaphor. Toward the Social Meaning of Epidemic Disease*. In: Arien Mack (Hg.), a.a.O., S. 91-110.

Braningan, Edward. *The Point-of-View-Shot*. In: Bill Nichols (Hg.), a.a.O., S. 673-691.

Bratze-Hansen, Miriam. *Dinosaurier sehen und nicht gefressen werden: Kino als Ort der Gewalt – Wahrnehmung bei Benjamin, Kracauer und Spielberg*. In: Gertrud Koch (Hg.), a.a.O., S. 249-271.

Brauerhoch, Annette. *Die gute und die böse Mutter. Kino zwischen Melodrama und Horror*. Marburg: Schüren, 1996.

Brauerhoch, Annette: *Alice im Wonderland. Feministische Filmtheorie – der Blick, die Schaulust und die weibliche Zuschauerin*. In: Knut Hieckethier, Hartmut Winkler (Hg.), a.a.O., S. 26-34.

Breitenfellner, Kirstin. *Physiognomie und Charakter. Die „Wissenschaft der Physiognomik von Lavater bis zum Nationalsozialismus*. In: Kirstin Breitenfellner, Charlotte Kohn-Ley (Hg.), a.a.O. S.56-76.

Bredekamp, Horst; Brünting, Jochen; Weber, Cornelia (Hg.). *Theater der Natur und Kunst*. Katalog zur Ausstellung „Theater der Natur und Kunst –Theatrum naturae et artis. Wunderkammern des Wissens". Berlin: Henschel, 2000.

Breitenfellner, Kirstin; Kohn-Ley, Charlotte (Hg.). *Wie ein Monster entsteht. Zur Konstruktion des anderen in Rassismus und Antisemitismus*. Bodenheim: Philo, 1998.

Brinkmann, Malte. *Das Verblassen des Subjekts bei Foucault. Anthropologische und bildungstheoretische Studien*. Weinheim: Deutscher Studien Verlag, 1999.

Brittnacher, Hans Richard. *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.

____. *Der Leibhaftige. Motive und Bilder des Satanismus*. In: Alexander Schuller, Wolfert von Rahden (Hg.), a.a.O., S. 167-192.

____. *Der böse Blick des Physiognomen. Lavaters Ästhetik der Deformation*. In: Michael Hagner (Hg.), a.a.O., S. 127-146.

Bronfen, Elisabeth. *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. München: Kunstmann, 1994.

Brown, Nick (Hg.). *Refiguring American Film Genres. History and Theory*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1998.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bulst, Neithard. *Die Pest verstehen. Wahrnehmungen, Deutungen und Reaktionen im Mittelalter und der frühen Neuzeit*. In: Dieter Groh, Michael Kempe, Franz Mauelshagen (Hg.), a.a.O., S. 145-163.

Burke, Edmund. *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*. Hrsg. v. Werner Strube. Hamburg: Meiner, 1980.

Butler, Judith. *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

____. *Körper von Gewicht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

____. *Noch einmal: Körper und Macht*. In: Axel Honneth (Hg.), a.a.O., S. 52-67.

Caldwell, Mark. *The Last Crusade. The War on Consumption 1862-1954*. New York: Atheneum, 1988.

Campe, Rüdiger; Schneider, Manfred (Hg*.). Geschichten der Physiognomik. Text, Bild, Wissen*. Litterae, Bd. 36, hrsg. v. Gerhard Neumann, Günter Schnitzler. Freiburg im Breisgau: Rombach,1996.

Canguilhem, Georges. *Das Normale und das Pathologische*. Hanser Anthropologie, hrsg. v. Wolf Lepenies; Henning Ritter. München: Hanser, 1974.

____. *La connaissance de la vie*. 2. Aufl. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1989.

Cargnelli, Christian; Palm, Michael (Hg.). *Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*. Wien: PVS, 1994.

Caroll, Noël. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York, London: Routledge, 1990.

Charlton, D. G. *New Images of the Natural in France. A Study in European Cultural History 1750-1800*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

Charney, Leo. *The Violence of a Perfect Moment*. In: J. David Slocum (Hg.), a.a.O., S. 47-62.

Chion, Michel. *L'Audio-Vision.* Cinéma et Image, hrsg. v. Michel Marie. Paris: Nathan, 1990.

Clover, Carol J. *Men, Women and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film*. London: BFI Publishing, 1992.

____. *Her Body, Himself. Gender in the Slasher Film*. In: James Donald (Hg.), a.a.O., S. 91-133.

Collins, Jim; Radner, Hilary; Preacher Collins, Ava (Hg*.). Film Theory goes to the Movies*. New York, London: Routledge, 1993

Comolli, Jean-Louis. *Machines of the Visible*. In: Teresa de Lauretis; Stephen Heath (Hg.), a.a.O., S. 121-143.

Condrau, Gion. *Der Mensch und sein Tod. Certa moriendi condicio*. Zürich, Einsiedeln: Benzinger, 1984.

Condrau, Gion; Schipperges, Heinrich. *Unsere Haut. Spiegel der Seele, Verbindung zur Welt*. Zürich: Kreuz, 1993.

Conrad, Horst. *Die literarische Angst. Das Schreckliche in Schauerromantik und Detektivgeschichte*. Düsseldorf: Bertelsmann Universitätsverlag, 1974.

Corbin, Alain: P*esthauch und Blütenduft. Eine Geschichte des Geruchs*. Berlin: Wagenbach, 1984.

____. *La grande peur de la syphilis*. In: Jean-Pierre Bardet, Patrice Bourdelais, Pierre Guillaume, Francois Lebrun, Claude Quétel (Hg.), a.a.O., S. 328-348.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

____. *Commercial Sexuality in Nineteenth-Century France: A System of Images and Regulations*. In: Catherine Gallagher; Thomas Laqueur (Hg.), a.a.O., S. 209-219.

Corrigan, Timothy. *A Cinema without Walls. Movies and Culture after Vietnam*. London: Routledge, 1992.

Créard, Jean; Fontaine, Marie-Madeleine; Margolin, Jean-Claude (Hg.). *Le corps a la Renaissance. Actes du XXXe Colloque de Tours 1987*. Paris: Aux Amateurs de Livres, 1990.

Creed, Barbara. *The Monstrous Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*. New York, London: Routledge, 1993.

____. *Horror and the Monstrous Feminine: An Imaginary Abjection*. In: James Donald (Hg.), a.a.O., S. 63-89.

Cunningham, Andrew. *The Anatomical Renaissance. The Resurrection of the Anatomical Projects of the Ancients*. Aldershot: Scolar Press, 1997.

Daney, Serge. *Le monstre a peur*. In: Cahiers du Cinéma, Nr. 322, April 1981.

Daston, Lorraine; Park Katherine. *Wunder und die Ordnung der Natur*. Frankfurt am Main: Eichborn, 2002.

____. Unnatural Conceptions: *The Study of Monsters in 16th and 17th Century France and England*. In: Past and Present Nr. 92, 1981. S. 20-54.

Daston, Lorraine; Galison, Peter. *Das Bild der Objektivität*. In: Peter Geimer (Hg.), a.a.O., S. 29-99.

Dauk, Elke. *Denken als Ethos und Methode. Foucault lesen*. Historische Anthropologie, Bd. 5. Berlin: Reimer, 1989.

Davidson, Arnold I. *The Horror of Monsters*. In: James J. Sheehan, Morton Sosna (Hg.), a.a.O., S. 36-67.

de la Mettrie, Julien Offray. *Der Mensch eine Maschine*. In: Klaus Völker (Hg.), a.a.O., S. 78-102.

de Lauretis, Teresa; Heath Stephen (Hg.). *The Cinematic Apparatus*. London: MacMillan, 1980.

Delumeau, Jean. *Angst im Abendland. Die Geschichte kollektiver Ängste im Europa des 14. bis 18. Jahrhunderts*. Reinbeck bei Hamburg: Rohwolt, 1985.

Descartes, René. *Von der Methode des richtigen Vernunftgebrauchs und der wissenschaftlichen Forschung*. Hamburg: Meiner, 1960.

____. *Regeln zur Ausrichtung der Erkenntniskraft*. Hrsg. v. Lüder Gäbe. Hamburg: Meiner, 1979.

____. *Meditationen über die Grundlagen der Philosophie*. Hrsg. v. Lüder Gäbe. Hamburg: Meiner, 1992.

di Nola, Alfonso. *Der Teufel. Wesen, Wirkung, Geschichte*. 3. Aufl., München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997.

Diekmann, Irene; Teichler, Joachim H. (Hg.). *Körper, Kultur und Ideologie. Sport und Zeitgeist im 19. und 20. Jahrhundert*. Studien zur Geistesgeschichte, Bd. 19. Bodenheim: Philo, 1997.

Dillard, R. H. W. *Night of the Living Dead: It's Not Like Just a Wind That's Passing Through*. In: Gregory A. Waller (Hg.), a.a.O, S. 14-29.

Dinzelbacher, Peter. *Monster und Dämonen am Kirchbau*. In: Ulrich Müller; Werner Wunderlich (Hg.), a.a.O., S. 103-126.

Doane, Mary Ann. *Film und Maskerade. Zur Theorie des weiblichen Zuschauers*. In: Liliane Weissenberg (Hg.), a.a.O., S. 66-89.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Doane, Mary Ann; Mellencamp, Patricia; Williams, Linda (Hg.): *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*. Frederick, MD: University Publications of America, The American Film Institute, 1984.

Donald, James (Hg.). *Fantasy and the Cinema*. London: BFI Publishing, 1989.

Douglas, Gomery. *The Hollywood Studio System*. London: BFI Publishing, 1986.

Douglas, Mary. *Reinheit und Gefährdung. Eine Studie zu Vorstellungen von Verunreinigung und Tabu*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.

Drehli, Robnik. *Das postklassische (Hollywood)Kino.* In: Filmkunst. Zeitschrift für Filmkultur und Filmwissenschaft, Nr. 145. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1995.

Dreitzel, Hans-Peter. *Der Körper in der Gestalttherapie*. In: Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hg.), a.a.O., S. 52-67.

Duden, Barbara. *Geschichte unter der Haut. Ein Eisenacher Arzt und seine Patientinnen um 1730*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1987.

Duerr, Hans Peter. *Traumzeit. Über die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.

Durst, Uwe. *Theorie der phantastischen Literatur*. Tübingen, Basel: Francke, 2001.

Dyer, Richard. *Dracula and Desire*. In: Sight and Sound, Bd. 3, H. 1, 1993.

Elias, Norbert. *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. 20. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

Elias, Norbert. *Über die Einsamkeit des Sterbenden in unseren Tagen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.

Elkins, James. *Pictures of the Body, Pain, Metamorphosis*. Stanford: Stanford University Press, 1999.

Elsaesser, Thomas (Hg.). *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. London: BFI Publishing, 1990.

____. *American Graffiti und Neuer Deutscher Film – Filmemacher zwischen Avantgarde und Postmoderne*. In: Andreas Huyssen, Klaus R. Scherpe (Hg.), a.a.O., S. 300-331.

____. *Augenweide am Auge des Maelstroms? Francis Ford Coppola inszeniert BRAM STOKER'S DRACULA als den ewig jungen Mythos Hollywood*. In: Andreas Rost, Mike Sandbothe (Hg.), a.a.O., S. 63-105.

Engell, Lorenz. *Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte*. Frankfurt, New York: Campus, 1992.

____. *Bewegen beschreiben. Theorie zur Filmgeschichte*. Weimar: VDG, 1995.

Featherstone, Mike; Hepworth, Mike; Turner, S. Bryan (Hg.). *The Body. Social Process and Cultural Theory.* London, Thousand Oaks, New Dehli: Sage, 1991.

Feher, Michel; Naddaff, Ramona; Tazi, Nadia (Hg.). *Fragments for a History of the Human Body*. New York: Zone, 1989.

Feldmann, Klaus; Fuchs-Heinritz, Werner (Hg.). *Der Tod ist ein Problem der Lebenden. Beiträge zur Soziologie des Todes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.

Felix, Jürgen (Hg.). *Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper*. St. Augustin: Gardez!, 1998.

____. (Hg.) *Die Postmoderne im Kino. Ein Reader*. Marburg: Schüren, 2002.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

____. *Ironie und Identifikation. Die Postmoderne im Kino*. In: Jürgen Felix (Hg.), a.a.O., S.153-179.

Fiala, Erwin; List, Elisabeth (Hg.). *Leib, Maschine, Bild. Körperdiskurse der Moderne und Postmoderne*. Wien: Passagen, 1997.

Fiedler, Leslie. *Freaks. Myths and Images of the Secret Self*. New York: Touchstone, 1979.

____. *Tyranny of the Normal. Essays on Bioethics, Theology and Myth*. Boston: Godine, 1996.

____. *Pity and Fear: Images of the Disabled in Literature and the Popular Arts*. In: Leslie Fiedler, a.a.O., S. 33-47.

____. *Tyranny of the Normal*. In: Leslie Fiedler, a.a.O., S. 147-155.

Figlestahler, Peter. *Zwischen Krise und Boom. Der wirtschaftliche Aufschwung Hollywoods*. In: Hans C. Blumenberg u.a., a.a.O., S. 7-22.

Findeisen, Hans. *Das Tier als Gott, Dämon und Ahne. Eine Untersuchung über das Erleben des Tieres in der Altmenschheit*. Stuttgart: Kosmos, 1956.

Fischer, Jean-Louis. *Monstres. Histoire du corps et de ses défauts*. Paris: Éditions Syros-Alternatives, 1991.

Fischer, Jens Malte. *Produktiver Ekel. Zum Werk Howard Phillips Lovecrafts*. In: Christian W. Thomsen; Jens Malte Fischer (Hg.), a.a.O., S. 314-332.

Fischer-Lichte, Erika; Fleig, Anne (Hg.). *Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel*. Tübingen: Attempo, 2000.

Fischer-Lichte, Erika; Horn, Christian; Warstat, Matthias (Hg.). *Verkörperung*. Tübingen, Basel: Francke, 2001.

Foucault, Michel. *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.

____. *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.

____. *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*. Frankfurt am Main: Fischer Wissenschaft, 1996.

____. *Von der Subversion des Wissens*. Frankfurt am Main: Fischer Wissenschaft, 1996.

____. *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. 9. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

____. *Die Anormalen. Vorlesungen am Collège de France (1974-1975)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.

____. *Nietzsche, die Genealogie, die Historie*. In: Michel Foucault (1996), a.a.O., S. 69-90.

Frascatoro, Girolamo. *Lehrgedicht über die Syphilis*. Hrsg. v. Georg Wöhrle. Gratia, Bamberger Schriften zur Renaissanceforschung, H. 18. Bamberg: Wendel, 1988.

Freeland, Cynthia A. *Feminist Frameworks for Horror Films*. In: David Bordwell, Noël Carroll (Hg.), a.a.O., S. 195-218.

French, Roger; Arrizabalaga, Jon. *Coping with the French Disease: University Practitioners' Strategies and Tactics in the Transition from the Fifteenth to the Sixteenth Century*. In: Roger French, Jon Arrizabalaga, Andrew Cunningham, Luis García-Ballester (Hg.), a.a.O., S. 248-287.

French, Roger; Arrizabalaga, Jon; Cunningham, Andrew; García-Ballester, Luis (Hg.). *Medicine from the Black Death to the French Disease*. The History of Medicine in Context. Aldershot: Ashgate, 1998.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Freund, Peter E. S. *The Civilized Body: Social Domination, Control and Health*. Philadelphia: Temple University Press, 1982.
Freund, Winifried. *Deutsche Phantastik. Die phantastische deutschsprachige Literatur von Goethe bis zur Gegenwart*. München: Fink, 1999.
Friedman, John Block. *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*. Cambridge, Mass, London: Harvard University Press, 1981.
Fröhlich, Margrit; Middel, Reinhard; Visarius, Karsten (Hg.). *No Body is Perfect. Körperbilder im Kino*. Marburg: Schüren, 2001.
Fuchs, Werner. *Todesbilder in der modernen Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969.
Funk, Julika; Brück, Cornelia (Hg.). *Körper-Konzepte*. Literatur und Anthropologie, Bd. 5. Tübingen: Narr, 1999.
Funken, Christiane. *Körpertext oder Textkörper – Zur vermeintlichen Neutralisierung geschlechtlicher Körperinszenierungen im elektronischen Netz*. In: Barbara Becker, Irmela Schneider (Hg.), a.a.O., S. 103-129.
Gallagher, Catherine; Laqueur, Thomas (Hg.). *The Making of the Modern Body. Sexuality and Society in the Nineteenth Century*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1987.
Garber, Majorie. *Verhüllte Interessen. Transvestitismus und kulturelle Angst*. Frankfurt am Main: Fischer, 1993.
Gaschler, Thomas; Vollmar Eckard. *Dark Stars. Zehn Regisseure im Gespräch*. München: Belleville, 1992.
Geimer, Peter (Hg.). *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.
Geitner, Ursula. *Klartext. Zur Physiognomik Johann Caspar Lavaters*. In: Rüdiger Campe; Manfred Schneider (Hg.), a.a.O., S. 357-385.
Gelder, Ken (Hg.). *The Horror Reader*. London, New York: Routledge, 2000.
Gensch, Rainer. *Der Körper als Werkzeug – der Körper als Werkstück: die Professionalisierung der Beziehung von Körper und Arbeit*. In: Arthur E. Imhof (Hg.), a.a.O., S. 243-262.
Gering, Kerstin (Hg.). *Fremde Körper. Zur Konstruktion des Anderen in europäischen Diskursen*. Berlin: Dahlem University Press, 2001.
Gilman, Sander L. *Disease and Representation. Images of Illness from Madness to AIDS.* Ithaca und London: Cornell University Press, 1988.
____. *Health and Illness. Images of Difference*. London: Reaktion Books, 1995.
____. *Making the Body Beautiful. A Cultural History of Aesthetic Surgery*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1999.
Gilman, Sander; Dorothy Nelkin. *Placing Blame for Devastating Disease.* In: Arien Mack (Hg.), a.a.O., S.39-56.
Gorer, Geoffrey. *The Pornography of Death*. In: Edwin S. Shneidman (Hg.), a.a.O., S. 47-51.
Gottgetreu, Sabine: *Der bewegliche Blick. Zum Paradigmenwechsel in der feministischen Filmtheorie*. Frankfurt am Main: Land, 1992.
Grant, Barry Keith; Sharrett Christopher (Hg.). *Planks of Reason. Essays on the Horror Film*. Lanham, Md., London: Scarecrow, 2004.
____ (Hg.). *The Dread of Difference. Gender and the Horror Film*. Austin: University of Texas Press, 2005.
Grant, Barry Keith (Hg.). *The Film Genre Reader II*. Austin: University of Texas Press, 1995.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Groh, Dieter; Kempe, Michael; Mauelshagen, Franz (Hg.). *Naturkatastrophen. Beiträge zu ihrer Deutung, Wahrnehmung und Darstellung in Text und Bild von der Antike bis ins 20. Jahrhundert*. Tübingen: Narr, 2003.

Grosz, Elizabeth. *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

Gunning, Tom. *Horror Vacui. André de Lorde und das Melodrama der Sensationen.* In: Christian Cargnelli, Michael Palm (Hg.), a.a.O., S. 235-252.

____. A*n Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator*. In: Linda Williams (Hg.), a.a.O., S.114-133.

____. *The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-garde*. In: Robert Stam; Toby Miller (Hg.), a.a.O., S. 229-235.

Guthke, Karl S. *Ist der Tod eine Frau? Geschlecht und Tod in Kunst und Literatur*. München: Beck, 1997.

Habelin, Ove (Hg.). *Iconographia Anatomica. Äldere Medicinska Planschverk*. Stockholm: Karolinska Institutets Bibliotek, 1991.

Hagner, Michael (Hg.). *Der falsche Körper. Beiträge zu einer Geschichte der Monstrositäten*. Göttingen: Wallenstein, 1995.

____. *Monstrositäten haben eine Geschichte*. In: Michael Hagner (Hg.), a.a.O., S. 7-20.

____. *Vom Naturalienkabinett zur Embryologie. Wandlungen des Monströsen und die Ordnung des Lebens*. Michael Hagner (Hg.), a.a.O., S. 72-126.

Hahn, Alois; Platz, H. Norbert (Hg.). *Gesundheit und Krankheit*. Trierer Beiträge. Trier, 1997.

Halberstam, Judith. *Skin Show. Gothic Horror and the Technology of Monsters.* Durham, London: Duke University Press, 1995.

Hall, Sheldon. *Tall Revenue Features. The Genealogy of the Modern Blockbuster*. In: Steve Neale (Hg.), a.a.O., S. 11-26.

Hamacher, Rolf-Ruediger. *Poltergeist*. In: Filmdienst, 35. Jahrgang, H. 20, 1982, S. 22.

Hamberger, Klaus. *Über Vampirismus. Krankengeschichte und Deutungsmuster. 1801-1899*. Wien: Turia & Kant, 1992.

Hamburger, Viktor; Born, Wolfgang (Hg.). *Monsters in Nature and Art*. Ciba Symposia, H. 9. 1947.

Hamdorf, Wolfgang M. *The Others*. In: Filmdienst, 55. Jahrgang, H. 1, 2002, S. 22.

Hansen, Miriam. *Early Cinema, Late Cinema: Transformations of the Public Sphere*. In: Linda Williams (Hg.), a.a.O., S. 134-152.

Hantke, Steffen. *Mord im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Intertextualität im amerikanischen Serial Killer-Film*. In: Jürgen Felix (Hg), a.a.O., S. 217-232.

Haraway, Donna. *Die Neuerfindung der Natur*. Hrsg. v. Carmen Hammer, Immanuel Stieß. Frankfurt am Main, New York: Campus, 1995.

____. *Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften*. In: Donna Haraway, a.a.O., S. 33-72.

Harter, Deborah A. *Bodies in Pieces. Fantastic Narrative and the Poetics of the Fragment*. Stanford: Stanford University Press, 1996.

Heath, Stephen. *Questions of Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.

Hehr, Renate. *New Hollywood. Der amerikanische Film nach 1968*. Stuttgart: Menges, 2003.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Helmers, Sabine. *Tabu und Faszination. Über die Ambivalenz der Einstellung zu Toten*. Berlin, Hamburg: Reimer, 1989.

Herder, Johann Gottfried. *Wie die Alten den Tod gebildet*? *Ein Nachtrag zu Lessings Abhandlung desselben Titels und Inhalts*. In: Johann Gottfried Herder Werke in zehn Bänden, hrsg. v. Jürgen Brummack, Martin Bollacher, Bd. 4. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1994, S. 579-630.

Herz, Marion. *Die wunderbare Zwischenwelt des Virus*. In: Tanja Nusser, Elisabeth Strowich (Hg.), a.a.O., S. 23-33.

Herzlich, Claudine; Pierret, Janine. *Kranke gestern, Kranke heute. Die Gesellschaft und ihr Leiden*. München: Beck, 1991.

Hieckethier, Knut; Winkler, Hartmut (Hg.). *Filmwahrnehmung. Dokumentation der GFF-Tagung 1989*. Berlin: Edition Sigma, 1990.

Hill, Joe. *Zombie*. In: Filmdienst, 32. Jahrgang, H. 16, 1979.

Hillier, Jim. *The New Hollywood*. London: Studio Vista, 1993.

Hillman, David; Mazzio, Carla (Hg.). *The Body in Parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*. London, New York: Routledge, 1997.

Hilmes, Carola. *Die Femme fatale. Ein inszenierter Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*. Stuttgart: Metzler, 1990.

Hinderer, Walter. *Die Depotenzierung der Vernunft*. In: Gerhard Neumann (Hg.), a.a.O., S.25-64.

Hofmann, Frank. *Moderne Horrorfilme*. Rüsselsheim: Hofmann (Selbstverlag), 1992.

Holl, Adolf (Hg.). *Wie werden aus Monstren Menschen?* Manuskripte, 109. Graz: 1990.

Hollows, Joanne; Jancovich, Mark (Hg.). *Approaches to Popular Film*. Manchester, New York: Manchester University Press, 1995.

Höltgen, Stefan. *Take a Closer Look. Filmische Strategien der Annäherung des Blicks an die Wunde*. In: Julia Köhne, Ralph Kuschke, Arno Meteling (Hg.), a.a.O., S. 20-28.

Honneth, Axel (Hg.). *Michel Foucault – Zwischenbilanz einer Rezeption*. Frankfurter Foucault-Konferenz 2001. Hrsg. v. Axel Honneth, Martin Saar. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.

Hoogvliet, Margriet. *Hic nulli habitant propter leones et ursos et pardes et tigrides. Die Zoologie der mappae* mundi. In: Ulrich Müller; Werner Wunderlich (Hg.), a.a.O., S. 89-102.

Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W. *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main: Fischer, 1988.

Horn, Eva. *Prothesen. Der Mensch im Lichte des Maschinenbaus*. In: Annette Keck; Nicolas Pethes (Hg.), a.a.O., S. 193-209.

Huet, Marie-Hélène. *Monstrous Imagination*. Cambridge, Mass., London: Harvard University Press, 1993.

Hürlimann, Annemarie; Roth, Martin; Vogel, Klaus (Hg.). *Fremdkörper - Fremde Körper. Von unvermeintlichen Kontakten und widerstreitenden Gefühlen*. Katalog zur Ausstellung des Deutschen Hygiene Museums, Dresden. Ostfildern: Hatje Cantz, 1999.

Hurka, Herbert M. *Filmdämonen. Nosferatu, das Alien, der Terminator und die anderen*. Marburg: Tectum, 2004.

Hutchings, Peter. *Genre Theory and Criticism*. In: Joanne Hollows; Mark Jancovich (Hg.), a.a.O., S. 59-77.

Huysmans, Joris Karl. *Gegen den Strich*. Berlin: Harz, 1929.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Huyssen, Andreas; Scherpe Klaus R.(Hg.). *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. Hamburg, Reinbek, 1986

Imhof, Arthur E. (Hg.). *Der Mensch und sein Körper. Von der Antike bis heute*. München: Beck, 1983.

Imhof, Arthur E. *Ars Moriendi. Die Kunst des Sterbens einst und heute*. Bibliothek der Kulturgeschichte, hrsg. v. Hubert Ch. Erhalt, Helmut Konrad, Bd. 22. Wien, Köln: Böhlau, 1991.

Interdisziplinäre nordrhein-westfälische Forschungsarbeitsgemeinschaft „Sterben und Tod" (Hg.). *Sterben und Tod. Annotierte Auswahlbibliographie*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996.

Jackson, Rosemary. *Fantasy. The Literature of Subversion*. London, New York: Methuen, 1981.

Jehmlich, Reimer. *Phantastik – Science Fiction – Utopie. Begriffsgeschichte und Begriffsabgrenzung*. In: Christian W. Thomsen; Jens Malte Fischer (Hg.), a.a.O., S. 11-33.

Kaiser, Gert. *Der Tod und die schönen Frauen. Ein elementares Motiv der europäischen Kultur*. Frankfurt am Main, New York: Campus, 1995.

Kamper, Dietmar. *Ästhetik der Abwesenheit. Die Entfernung der Körper*. München: Fink, 1999.

Kamper, Dietmar; Rittner, Volker (Hg.*). Zur Geschichte des Körpers. Perspektiven der Anthropologie.* München, Wien: Hanser, 1976.

Kamper, Dietmar; Wulf Christoph (Hg.). *Die Wiederkehr des Körpers*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.

____ (Hg.). *Das Schwinden der Sinne.* Franfurt am Main: Suhrkamp, 1984.

____ (Hg.). *Der andere Körper.* Berlin: Verlag Mensch und Leben, 1984.

____. *Zwischen Archäologie und Pathographie: Körper-Subjekt, Körper-Objekt*. In: Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hg.) 1984, a.a.O., S. 3-11.

____. *Blickwende. Die Sinne des Körpers im Konkurs der Geschichte*. In: Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hg.), 1984, a.a.O., S. 9-17.

____ (Hg.). *Transfigurationen des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte*. Historische Anthropologie, Bd. 6. Berlin: Reimer, 1989.

Kaplan, E. Ann: *Ist der Blick männlich?* In: Frauen und Film, H. 36, 1984, S. 45-60.

Käser, Rudolf. *Metaphern der Krankheit*. In: Rudolf Käser; Vera Pohland (Hg.), a.a.O., S. 323-342.

Käser, Rudolf; Pohland Vera (Hg.). *Disease and Medicine in Modern German Cultures.* Ithaca, NY: Center for International Studies, 1990.

Kaufmann, Anette. *Blut-Bilder. Serial Killer im amerikanischen Thriller*. In: Jürgen Felix (Hg.), a.a.O., S. 193-216.

Keck, Anette; Poole, J. Ralph (Hg.). *Buch der blutigen Taten.* Leipzig: Reclam, 1997.

Keck, Annette; Pethes, Nicolas (Hg.). *Mediale Anatomien. Menschenbilder als Medienprojektionen*. Bielefeld: Transcript, 2001.

Kemp, Martin; Wallace, Marina. *Spectacular Bodies. The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2000.

Kemp, Philip. *Jeepers Creepers*. In: Sight and Sound, 11. Jahrgang, H. 11, S. 47.

Kendrick, Walter. *The Thrill of Fear: 250 Years of Scary Entertainment*. New York: Grove Weidenfeld, 1991.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Keppler, Stefan; Will, Michael (Hg.): *Der Vampirfilm. Klassiker des Genres in Einzelinterpretationen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006.

Kersting, Rudolf. *Wie die Sinne auf Montage gehen. Zur ästhetischen Theorie des Kinos/Films*. Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern, 1989.

Kettner, Matthias. *Eine Projektion der Moderne: Mary Shelley's „Frankenstein"*. In: Ludwig Nagel (Hg.), a.a.O., S. 268-296.

Kinder, Marsha. Violence American Style: The Narrative Orchestration of Violent Attractions. In: J. David Slocum (Hg.), a.a.O., S. 63-100.

King, Geoff. *New Hollywood Cinema. An Introduction*. London, New York: I.B. Tauris, 2002.

Kläui, Heinrich. *Soziale Aspekte der Syphilis im 19. Jahrhundert. Die Verhältnisse in Paris*. Züricher medizingeschichtliche Abhandlungen. Zürich: Juris, 1977.

Klooß, Wolfgang. *Die Pest. Vergleichende Betrachtungen zur Mentalitätsgeschichte und Metaphernbildung in der europäischen Literatur*. In: Alois Hahn; Norbert H. Platz (Hg.), a.a.O., S. 55-74.

Koch, Gertraud. *Die Konzeption des Körpers in der Informatik*. In: Julika Funk; Cornelia Brück (Hg.), a.a.O., S. 145-170.

Koch, Gertrud. *„Was ich erbeute sind Bilder". Zum Diskurs der Geschlechter im Film*. Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern, 1989.

____(Hg.). *Auge und Affekt. Wahrnehmung und Interaktion*. Frankfurt am Main: Fischer, 1995.

____. *Schritt für Schritt – Schnitt für Schnitt. Filmische Welten*. In: Gabriele Brandstätter; Hortensia Völckers (Hg.), a.a.O., S. 272-284.

Kolnai, Aurel. *Der Ekel.* In: Edmund Husserl (Hg.), Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung, Bd. 10. Halle an der Saale: Niemeyer, 1929. S. 515-569.

Köhne, Julia; Kuschke, Ralph; Meteling, Arno (Hg.). *Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm*. Berlin: Bertz + Fischer, 2006.

König, Eugen. *Körper – Wissen – Macht. Studien zur historischen Anthropologie des Körpers*. Historische Anthropologie, Bd. 8. Berlin: Reimer, 1989.

Kracauer, Siegfried. *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.

Krause, Burkhardt (Hg.). *Fremdkörper – Fremde Körper – Körperfremde. Kultur- und literaturgeschichtliche Studien zum Körperthema*. Stuttgart: Helfant, 1992.

Kremer, Detlef. *Prosa der Romantik*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1996.

Kristeva, Julia. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.

Kroker, Arthur; Kroker Marilouise (Hg.). *Body Invaders: Sexuality and the Postmodern Condition.* London: Macmillan, 1988.

Landesmuseum für Technik und Arbeit (Hg.). *Körperwelten. Einblicke in den menschlichen Körper*. Mannheim: Landesmuseum für Technik und Arbeit, 1997.

Lanteri-Laura, Georges. *Folie et syphilis: histoires*. In: Jean-Bardet, Patrice Bourdelais, Pierre Guillaume, Francois Lebrun, Claude Quétel (Hg.), a.a.O., S. 314-327.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Lanzo, Benedetto; Azzaroli Puccetti, Maria Luise; Poggesi, Marta; Martinelli, Antonio (Hg.). *Le cere anatomiche della Specola*. 2. Aufl. Florenz: Arnaud, 1997.

Lascault, Gilbert. *Le monstre dans l'art occidental. Un problème esthétique*. Paris: Klincksieck, 1973.

Lash, Scott. *Genealogy and the Body: Foucault, Deleuze, Nietzsche*. In: Theory, Culture and Society, Nr. 2, 1984.

Lassacher, Martina. *Der Horror, wie er in die Welt kam. Einleitende Bemerkungen zu einem umstrittenen Genre des Films*. In: Martina Lassacher, Veronika Theissel (Hg.), a.a.O., S. 5-7.

Lassacher, Martina; Theissel, Veronika (Hg.) *Horrorbilder. Fünf Aufsätze zum Thema Horrorfilm*. Cinematograph Schriftenreihe, Bd. 3. Innsbruck, 1992.

Le Breton, David. *La chair à vif. Usages médicaux et mondains du corps humain*. Paris: Éditions A. M. Métailié, 1993.

Leist, Anton (Hg.). *Um Leben und Tod. Moralische Probleme bei Abtreibung, künstlicher Befruchtung, Euthanasie und Selbstmord*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

Lessing, Gotthold Ephraim. *Wie die Alten den Tod gebildet. Eine Untersuchung.* In: Gotthold Ephraim Lessing Werke in zwölf Bänden, hrsg. v. Wilfried Barner, Bd. 6. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1985, S. 715-778.

Liebrand, Claudia; Steiner, Ines (Hg.). *Hollywood Hybrid. Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film*. Marburg: Schüren, 2004.

Lipp, Carola. *Die Haut. Ein kulturwissenschaftlicher Essay*. In: Wolfgang Alber, Hermann Bausinger, Eckart Frahm, Gottfried Korff (Hg.), a.a.O., S. 38-48.

List, Elisabeth. *Vom Enigma des Leibes zum Simulakrum der Maschine. Das Verschwinden des Lebendigen aus der telematischen Kultur*. In: Elisabeth List; Erwin Fiala (Hg.), a.a.O., S.121-137.

Lykke, Nina; Braidotti, Rose (Hg.). *Between Monsters, Goddesses and Cyborgs. Feminist Confrontations with Science, Medicine and Cyberspace*. London, New Jersey: Zed, 1996.

Macho, Thomas. *Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987.

Mack, Arien (Hg.). *In the Time of Plague. The History and Social Consequences of Lethal Epidemic Disease*. New York, London: New York University Press, 1991.

McFarland, James. *Profane Apokalypse. George A. Romeros Dawn of the Dead.* In: Julia Köhne, Ralph Kuschke, Arno Meteling (Hg.), a.a.O., S. 29-46.

Maes, Patti. *Künstliches Leben trifft auf Unterhaltung: Lifelike Autonomous Agenten*. In: Florian Rötzer (Hg.), a.a.O., S. 90-97.

Magli, Patrizia. *The Face and the Soul*. In: Michel Feher; Ramona Naddaff; Nadia Tazi (Hg.), a.a.O., Bd. 2, S. 86-127.

Mahal, Günther. *Der Teufel. Bemerkungen zu einem nicht allein mittelalterlichen Komplex*. In: Ulrich Müller, Werner Wunderlich (Hg.), a.a.O., S. 495-529.

Man, Glenn. *Radical Visions. American Film Renaissance, 1967-1976*. Westport, London: Greenwood, 1994.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Mann, Gunter; Dumont, Franz (Hg.). *Die Natur des Menschen. Probleme der Physischen Anthropologie und Rassenkunde*. Stuttgart, New York: Gustav Fischer, 1990.

Mauriès, Patrick. *Das Kuriositätenkabinett*. Köln: Dumont, 2002.

Mauss, Marcel. *Die Techniken des Körpers*. In: Marcel Mauss, a.a.O., S. 199-220.

_____. *Soziologie und Anthropologie II*. Frankfurt am Main: Fischer, 1989.

Mayer, Ruth; Weingart, Brigitte (Hg.). *Virus! Mutationen einer Metapher*. Bielefeld: Transcript, 2004.

McNeil, David. *Plague and Social Attitudes in the Renaissance Florence*. In: Agostino Paravicini Bagliani, Francesco Santi (Hg.), a.a.O., S. 137-144.

Menninghaus, Winfried. *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.

Merker, Hans-Joachim. *Die Anatomie des Todes*. In: Rolf Winau, Hans Peter Rosemeier (Hg.), a.a.O., S. 169-187.

Mikunda, Christian. *Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung*. Wien: WKV Universitätsverlag, 2002.

Miller, Norbert. *Von Nachtstücken und anderen erzählten Bildern*. Dichtung und Sprache, Bd. 16, hrsg. v. Markus Bernauer; Gesa Herstmann. München, Wien: Hanser, 2002.

Minois, George. *Die Hölle. Geschichte einer Fiktion*. München: Diederichs,1994.

Mischke, Marianne. *Der Umgang mit dem Tod. Vom Wandel in der abendländischen Geschichte*. Berlin: Reimer, 1996.

Mishler, Elliot G.; Amarasingham, Lorna R.; Hauser, Stuart; Liem, Ramsay; Osherson, Samuel D.; Waxler, Nancy E. (Hg.). *Social Contexts of Health, Illness, and Patient Care*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

Mode, Heinz. *Fabeltiere und Dämonen in der Kunst. Die phantastische Welt der Mischwesen*. Stuttgart, Berlin, Köln: Kohlhammer, 1983.

Modleski, Tania (Hg.*). Critical Approaches to Mass Culture. Studies in Entertainment*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1986.

Modleski: Tania. *The Terror of Pleasure. The Contemporary Horror Film and Postmodern Theory*. In: Tania Modleski (Hg.), a.a.O., S. 155-166.

Moeschl, Peter. *Die Bilder des Körpers. Zur sinnlichen Wahrnehmung in der Medizin und im Alltag*. In: Gabriele Brandstätter; Hortensia Völckers (Hg.), a.a.O., S. 286-300.

Monaco, James. *American Film Now*. München: Hanser, 1985.

Monestier, Martin. *Les monstres. Le fabuleux univers des „obliés de Dieu“*. Paris: Pont-Neuf, 1981.

Montagu, Ashley. *Die Haut*. In: Dietmar Kamper; Christoph Wulf (Hg.) 1984, a.a.O., S. 210-224.

Montagu, Ashley. *The Elephant Man: A Study in Human Dignity*. 4. Aufl., Lafayette: Acadian, 2001.

Moravec, Hans. *Körper, Roboter, Geist*. In: Florian Rötzer (Hg.), a.a.O., S. 98-112.

Morgan, Jack. *The Biology of Horror. Gothic Literature and Film*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2002.

Morsch, Thomas. *Der Körper des Zuschauers. Elemente einer somatischen Theorie des Kinos*. In: Medienwissenschaft, Nr. 3, 199, S. 271-289.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Mosco, Javier. *Vollkommene Monstren und unheilvolle Gestalten. Zur Naturalisierung der Monstrosität im 18. Jahrhundert*. Michael Hagner (Hg.), a.a.O., S. 56-72.

Müller, Ulrich; Wunderlich, Werner (Hg.). *Dämonen, Monster, Fabelwesen*. St. Gallen: UVK Fachverlag für Wissenschaft und Studium,1999.

Müller-Hill, Benno. *Murderous Science. Elimination by Scientific Selection of Jews, Gypsies and Others, Germany 1933-1945*. Oxford, New York, Tokyo: Oxford University Press, 1988.

Müller-Tamm, Pia; Sykora, Katharina (Hg.). *Puppen, Körper, Automaten – Phantasmen der Moderne.* Katalog zur Ausstellung „Puppen, Körper, Automaten – Phantasmen der Moderne". Köln: Oktagon, 1999.

Mulvey, Laura. *Visuelle Lust und narratives Kino*. In: Liliane Weissenberg (Hg.), a.a.O., S. 48-65.

____. *Afterthoughts on „Visual Pleasure and Narrative Cinema" inspired by Duel in the Sun (King Vidor, 1946)*. In: Framework, Nr. 15, 1981, S. 12-15.

Munsky, Wolfgang. *Die Welt als Schreckenskabinett.* In: Christian W. Thomsen; Jens Malte Fischer (Hg.), a.a.O., S. 471-491.

Nagel, Ludwig (Hg.). *Filmästhetik*. Wien: Oldenbourg, 1999.

Nassehi, Armin; Weber, Georg. *Tod, Modernität und Gesellschaft. Entwurf einer Theorie der Todesverdrängung*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1989.

Neale, Steve. *Genre*. London: BFI Publishing, 1980.

____. *Genre and Hollywood*. London, New York: Routledge, 2000.

____. *Questions of Genre*. In: Robert Stam; Toby Miller (Hg.), a.a.O., S. 157-178.

____ (Hg.). *Genre and Contemporary Hollywood*. London: BFI Publishing, 2002.

Netter, Frank H. *Atlas of Human Anatomy*. Summit, New Jersey: Ciba-Geigy Corporation, 1989.

Neumann, Gerhard (Hg.). *Romantisches Erzählen*. Stiftung für Romantikforschung, Bd. 1. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995.

Newman, Kim. *Nightmare Movies. A Critical Guide to Contemporary Horrorfilm*. New York: Crown Harmony, 1988.

____ (Hg.). *Science Fiction/Horror. A Sight and Sound Reader*. London: BFI Publishing, 2002.

____. Horrors. In: *Sight and Sound*, H. 12, 2003, S. 13.

Nichols, Bill (Hg.). *Movies and Methods*, Bd.1. Berkeley: University of California Press, 1976.

____ (Hg.). *Movies and Methods*, Bd. 2. Berkeley: University of California Press, 1985.

Nochlin, Linda. *The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity*. London: Thames and Hudson, 1994.

Nusser, Tanja; Strowick, Elisabeth (Hg.). *Krankheit und Geschlecht. Diskursive Affären zwischen Literatur und Medizin*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002.

Oates, Caroline. *Metamorphosis and Lycanthropy in Franche-Comté 1521-1643.* In: Michel Feher; Ramona Naddaff; Nadia Tazi (Hg.), a.a.O., Bd. 1, S. 305-363.

Otten, Charlotte F. (Hg.) *A Lycanthropy Reader: Werewolves in Western Culture*. Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press, 1986.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Pabst, Eckhard. *Das Monster als genrekonstituierende Größe im Horrorfilm*. In: Norbert Stresau, Heinrich Wimmer (Hg.), a.a.O. Teil 3, Themen und Aspekte. S.1-18.

Palm, Michael. *Was das Melos mit dem Drama macht. Ein musikalisches Kino*. In: Christian Cargnelli, Michael Palm (Hg.), a.a.O., S. 211-232.

Panofsky, Erwin. *Grabplastik*. Hrsg. v. Horst W. Janson. Köln: Dumont Schauberg, 1964.

____. *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Hrsg. v. Hariolf Oberer; Egon Verheyen. Berlin: Wissenschaftsverlag Volker Spiess, 1998.

____. *Die Perspektive als „symbolische Form"*. In: Erwin Panofsky, a.a.O., S. 99-167.

Paul, Jean Marie (Hg.). *Dimensionen des Phantastischen. Studien zu E.T.A. Hoffmann*. St. Ingbert: Röhrig, 1998.

Pazzini, Karl-Josef. *Haut. Berührungssehnsucht und Juckreiz*. In: Claudia Benthien; Christoph Wulf (Hg.), a.a.O., S. 153-173.

Perniola, Mario. *Between Clothing and Nudity*. In: Michel Feher; Ramona Naddaff; Nadia Tazi (Hg.), a.a.O., Bd. 2, S. 237-265.

Pfeiffer, Joachim. *Tod und Erzählen. Wege der literarischen Moderne um 1900*. Tübingen: Niemeyer, 1997.

Pflug, Isabel. *Verkörperung von „Abnormalität" : Die Freak Show als cultural performance des 19. Jahrhunderts*. In: Erika Fischer-Lichte; Christian Horn; Matthias Warstatt (Hg.), a.a.O., S. 281-294.

Phillips, Kendall R. *Projected Fears. Horror Films and American Culture*. Westport, London: Praeger, 2005.

Pigeaud, Jackie. *Formes et normes dans le De Fabrica de Vésale*. In: Jean Ceard, Marie-Madeleine Fontaine, Jean-Claude Margolin (Hg.), a.a.O., S. 399-421.

Pleitgen, Hans-Otto; Berghorn, Wilhelm; Biel, Matthias (Hg.): *The Complete Visible Human*. The Visible Human Project, National Library of Medicine. Springer, 2000.

Poenicke, Klaus. *Eine Geschichte der Angst? Appropriationen des Erhabenen in der englischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts*. In: Christine Pries (Hg.), a.a.O., S. 75-90.

Porter, J.R.; Russell, W.M.S. (Hg.). *Animals in Folklore*. Cambridge: D.S. Brewer; Rowman & Littlefield, 1978.

Pozsgai, Mathias. *Topographie des Authentischen. Körperbilder in Anatomie und Literatur*. In: Julia Funk, Cornelia Brück (Hg.), a.a.O., S. 165-189.

Prawer, Siegbert Salomon. *Caligari's Children. The Film as Tale of Terror*. Oxford, New York: Da Capo, 1980.

Praz, Mario. *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*. 2. Aufl., München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1981.

Preisendanz, Wolfgang. *Die geschichtliche Ambivalenz narrativer Phantastik der Romantik*. In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik, 2. Jahrgang, 1992, S. 117-129.

Pries, Christine (Hg.). *Das Erhabene*. Weinheim: VCH Acta Humaniora, 1989.

Prince, Stephen (Hg.). *The Horror Film*. Piscataway: Rutgers University Press, 2004.

Putscher, Marielene: *Geschichte der medizinischen Abbildung. Von 1600 bis zur Gegenwart*. München: Moos, 1972.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Pyle, Forest. *Making Cyborgs, Making Humans: Of Terminators and Blade Runners*. In: Jim Collins, Hilary Radner, Ava Preacher Collins (Hg.), a.a.O., S. 227-241.

Pym, John. „*I pray to God he is an Idiot*". *The Elephant Man*. In: Sight and Sound, Nr. 1, H. 50, 1980/1981.

Quétel, Claude. *History of Syphilis*. Cambridge: Polity, 1990.

Rausch, Sandra. *Männer herstellen/darstellen. Gendered Action in James Camerons Terminator 2*. In: Claudia Liebrand, Ines Steiner (Hg.), a.a.O., S. 234-263.

Ray, Robert B. *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1985.

Rehm, Walter. *Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik*. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, hrsg. v. Paul Kluckhohn, Erich Rothacker, Bd. 14. Halle, Saale: Niemeyer, 1928.

Reß, Elmar. *Horrormotive im Film*. In: Walter Stock (Hg.), a.a.O., S. 31-59.

Richard, Birgit. *Todesbilder. Kunst, Subkultur, Medien*. München: Fink, 1995.

Riepe, Manfred. *Bildgeschwüre. Körper und Fremdkörper im Kino David Cronenbergs*. Bielefeld: Transcript, 2002.

____. *Karzinome der Lust. Körper und Fremdkörper in David Cronenbergs Filmen*. In: Florian Rötzer (Hg.), a.a.O., S. 200-207.

Rittner, Volker. *Handlung, Lebenswelt und Subjektivierung*. In: Dietmar Kamper; Volker Rittner (Hg.), a.a.O., S. 13-66.

____. *Krankheit und Gesundheit. Veränderungen in der sozialen Wahrnehmung des Körpers*. In: Dietmar Kamper; Christoph Wulf (Hg.), a.a.O., S. 40-51.

Roberts, Keith. *Eine kleine Kulturgeschichte des Werwolfs*. In: Ulrich Müller; Werner Wunderlich (Hg.), a.a.O., S. 565-581.

Robnik, Drehli. *Der Körper ist OK. Die Splatter Movies und ihr Nachlaß*. In: Jürgen Felix (Hg.), a.a.O., S. 235-278.

Rockett, Will H. *Devouring Whirlwind: Terror and Transcendence in the Cinema of Cruelty*. New York, London: Greenwood, 1988.

Roper, Lyndal. *Oedipus and the Devil. Witchcraft, Sexuality and Religion in Early Modern Europe*. London, New York: Routledge, 1994.

Rosen, Philip (Hg.). *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press, 1986.

Rost, Andreas; Sandbothe, Mike (Hg.). *Die Filmgespenster der Postmoderne*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1998.

Rothman, William. *Violence and Film*. In: J. David Slocum (Hg.), a.a.O., S. 37-46.

Rothschuh, Karl E. (Hg.). *Was ist Krankheit? Erscheinung, Erklärung, Sinngebung.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975.

____. *Konzepte der Medizin in Vergangenheit und Gegenwart*. Stuttgart: Hippokrates, 1978.

____. *Der Krankheitsbegriff (Was ist Krankheit?)*. In: Karl E. Rothschuh (Hg.), a.a.O., S. 397-420.

Rötzer, Florian (Hg.). *Die Zukunft des Körpers.* Kunstforum International, Bd. 132, Bd. 133: Köln, 1996.

Röwekamp, Burkhard. *Vom film noir zur méthode noire. Eine Evolution filmischer Schwarzmalerei*. Marburg: Schüren, 2003.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ruf, Simon. *Über-Menschen. Elemente einer Genealogie des Cyborgs*. In: Annette Keck; Nicolas Pethes (Hg.), a.a.O., S. 267-286.

Ruffié, Jaques; Jean-Charles Sournia. *Die Seuchen in der Geschichte der Menschheit*. 3. Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta, 1989.

Russell, David J. *Monster Roundup. Reintegrating the Horror Genre*. In: Brown, Nick (Hg.), a.a.O., S. 233-254.

Russell, W.M. S.; Russell, Claire. *The Social Biology of Werewolves*. In: J.R. Porter; W.M.S. Russell (Hg.), a.a.O., S. 143-182.

Sarasin, Philipp. *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765-1914*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.

____. *„Anthrax". Bioterror als Phantasma*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

Sawday, Jonathan. *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*. London, New York: Routledge, 1995.

Schade, Herbert. *Dämonen und Monstren. Gestaltungen des Bösen in der Kunst des frühen Mittelalters*. Regensburg: Pustet, 1962.

Schatz, Thomas. *Old Hollywood/New Hollywood. Ritual, Art and Industry*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1983.

Schenda, Rudolf. *Gut bei Leibe. Hundert wahre Geschichten vom menschlichen Körper*. München: Beck, 1998.

Schimitschek, Erwin; Werner T. Günther. *Malaria, Fleckenfieber, Pest. Auswirkungen auf Kultur und Geschichte – Medizinische Fortschritte*. Stuttgart: Hirzel, 1985.

Schlüpmann, Heide: *Schaulust und Ästhetik. Reflexionen zwischen Apparatusdebatte und feministischer Filmtheorie*. In: Knut Hieckethier; Hartmut Winkler (Hg.), a.a.O., S. 35-41.

Schmid, Hans. *Fenster zum Tod. Der Raum im Horrorfilm*. München: Belleville, 1993.

Schmidt, Schmidt. *Menschenoberfläche, durchlöchert: Zur modernen Literaturgeschichte der Syphilis*. In: Rudolf Käser, Vera Pohland (Hg.), a.a.O., S. 38-56.

Schmölders, Claudia. *Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik*. Berlin: Akademie, 1995.

Schneider, Gisela. *Über den Anblick des eröffneten Leichnams*. In: Rolf Winau; Hans Peter Rosemeier (Hg.), a.a.O., S. 188-201.

Schneider, Irmela. *Anthropologische Kränkungen – Zum Zusammenhang von Medialität und Körperlichkeit in Mediendiskursen*. In: Barbara Becker; Irmela Schneider (Hg.), a.a.O., S. 13-39.

____. *Genre, Gender, Medien. Eine historische Skizze und ein beobachtungstheoretischer Vorschlag*. In: Claudia Liebrand, Ines Steiner (Hg.), a.a.O., S. 16-28.

Schneider, Ulrich Johannes. *Michel Foucault*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2004.

Schonlau, Anja. *Syphilis in der Literatur. Über Ästhetik, Moral, Genie und Medizin (1880-2000)*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.

Schreiner, Klaus; Schnitzler, Norbert (Hg.). *Gepeinigt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers*. München: Fink, 1992.

Schubart, Rikke. *Passion and Acceleration: Generic Change in the Action Film*. In: J. David Slocum (Hg.), a.a.O., S. 192-207.

Schuller, Alexander; Rahden von Wolfert (Hg.). *Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen*. Berlin: Akademie, 1993.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Schulz, Bernard. *Art and Anatomy in Renaissance Italy*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1985.

Schumacher, Gert Horst. *Monster und Dämonen. Unfälle der Natur*. Leipzig: ad manum medici, Verlag für Medizin und Naturwissenschaften Helga Braz, 1993.

Schwartz, Vanessa R. *Cinematic Spectatorship before the Apparatus: The Public Taste for Reality in Fin-de-Siècle Paris*. In: Linda Williams (Hg.), a.a.O., S. 87-113.

Schweinitz, Jörg. *„Genre" und lebendiges Genrebewußtsein. Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft*. In: montage/av, Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation, H. 2, 1994, S. 99-118.

Sconce, Jeffrey. *Spectacle of Death: Identification, Reflexivity, and Contemporary Horror*. In: Jim Collins, Hillary Radner, Ava Preacher Collins (Hg.), a.a.O., S.103-119.

Seeßlen, Georg. *David Lynch und seine Filme*. Marburg: Schüren, 1995.

Seeßlen, Georg; Weil, Claudius. *Kino des Phantastischen. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*. Grundlagen des populären Films, Bd. 2. Reinbek: Rowohlt, 1980.

Seeßlen, Georg; Jung, Fernand: *Horror. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*. Marburg: Schüren, 2006.

Sennett, Richard. *Die Tyrannei der Intimität. Verfall und Ende des öffentlichen Lebens*. Frankfurt am Main: Fischer, 1996.

Serres, Michel. *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.

Sharrett, Christopher. *The Horror Film in Neoconservative Culture*. In: Journal of Popular Film and Television, Bd. 3, Nr. 21, 1993, S. 100-110.

Shaviro, Steven. *The Cinematic Body*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1993.

Sheehan, James J.; Sosna, Morton (Hg.) *The Boundaries of Humanity. Humans, Animals, Machines*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1991.

Shilling, Chris. *The Body and Social Theory*. 2. Aufl. London, Newbury Park, New Dehli: Sage, 2003.

Shneidman, Edwin S. (Hg.). *Death: Current Perspectives*. 2. Aufl. Los Angeles: Mayfield, 1980.

Skopec, Manfred; Gröger, Helmut (Hg.). *Anatomie als Kunst. Anatomische Wachsmodelle des 18. Jahrhunderts im Josephinum*. Wien: Brandstätter, 2002.

Slocum, David J. (Hg.). *Violence and American Cinema*. New York, London: Routledge, 2001.

Smith, F.B. *The Retreat of Tuberculosis 1850-1950*. London: Croom Helm, 1988.

Smith, Paul Julian. *The Others*. In: Sight and Sound, 11. Jahrgang, H. 11, S. 53.

Snyder; Joel. *Sichtbarmachung und Sichtbarkeit*. In: Peter Geimer (Hg.), a.a.O., S. 142-167.

Sobchack, Vivian: *Screening Space. The American Science Fiction Film*. 2. Aufl. New Brunswick: Rutgers University Press, 1999.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Sonntag, Michael. *Die Zerlegung des Mikrokosmos. Der Körper in der Anatomie des 16. Jahrhunderts*. In: Dietmar Kamper; Christoph Wulf (Hg.) 1989, a.a.O., S. 59-96.

Sontag, Susan. *Krankheit als Metapher*. Frankfurt am Main: Fischer, 1981.

____. *Aids und seine Metaphern*. München: Hanser, 1989.

Spierenburg, Pieter (Hg.). *The Emergence of Carceral Institutions: Prisons, Galleys and Lunatic Asylums 1550-1900*. Centrum voor Maatschappijgeschiedenis. Rotterdam: Erasmus Universiteit, 1984.

Spittler, Johann F. *Sterbeprozess und Todeszeitpunkt. Die biologischen Phänomene und ihre Beurteilung aus medizinischer Sicht*. In: Zentrum für Medizinische Ethik (Hg.), Medizinethische Materialien, H. 112. Bochum: 1996.

Stafford, Barbara Maria. *Body Criticism. Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*. Cambridge, Mass., London: MIT Press, 1991.

Stam, Robert; Miller, Toby (Hg.). *Film and Theory. An Anthology*. Malden: Blackwell, 2000.

Starobinski, Jean. *The Inside and the Outside*. In: Hudson Review Nr. 28, 1975, S. 333-351.

Steels, Luc. *Die Zukunft der Intelligenz*. In: Florian Rötzer (Hg.), a.a.O., S. 84-89.

Stiglegger, Marcus. *Zwischen Konstruktion und Transzendenz. Versuch zur filmischen Anthropologie des Körpers*. In: Margrit Fröhlich; Reinhard Middel; Karsten Visarius (Hg.), a.a. O., S. 9-28.

Stock, Walter (Hg.). *Faszination des Grauens*. Frankfurt am Main: Bundesarbeitsgemeinschaft für Jugendfilmarbeit und Medienerziehung, 1990.

Strasser, Peter. *Verbrechermenschen. Zur kriminalwissenschaftlichen Erzeugung des Bösen*. Frankfurt am Main: Campus, 1984.

Stresau, Norbert; Wimmer, Heinrich (Hg.). *Enzyklopädie des phantastischen Films*. Meitingen: Corian, 1986-1998.

Sturm, Dieter; Völker, Klaus (Hg.). *Von denen Vampiren. Dichtungen und Dokumente*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.

Tasker, Yvonne. *Spectacular Bodies. Gender, Race and the Action Cinema*. London, New York: Routledge, 1993.

Tesson, Charles. *La neige du téléviseur*. In: Cahiers du Cinéma, Nr. 340, 1982.

Thomalla, Ariane. *Die Femme fragile. Ein literarischer Frauentypus in der Jahrhundertwende*. Düsseldorf: Bertelsmann, 1972.

Thompson, Kristin. *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge, Mass., London: Harvard University Press, 1999.

____. *The Concept of Cinematic Excess*. In: Philip Rosen (Hg.), a.a.O., S. 130-142.

Thomsen, Christian W.; Fischer, Jens Malte (Hg.). *Phantastik in Literatur und Kunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980.

Thun, Bernd (Hg.). *Gegenwart als kulturelles Erbe. Ein Beitrag der Germanistik zur Kulturwissenschaft deutschsprachiger Länder*. München: Ludicium, 1985.

Tibon-Cornillot, Michel. *Die transfigurativen Körper. Zur Verflechtung von Techniken und Mythen*. In: Dietmar Kamper; Christoph Wulf (Hg.) 1981, a.a.O., S. 145-164.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

____. *Die Expansion des Körpers. Zum Verhältnis von Technik und Sinnlichkeit*. In: Dietmar Kamper; Christoph Wulf (Hg.) 1984, a.a.O., S. 223-237.

Tischleder, Bärbel. *Body Trouble. Entkörperlichung, Whiteness und das amerikanische Gegenwartskino.* Frankfurt am Main: Stroemfeld, 2001.

____. *„They are Called Boobs". Zur Aufwertung des Körpers im aktuellen Hollywoodkino*. In: Margrit Fröhlich; Reinhard Middel; Karsten Visarius (Hg.), a.a. O., S. 55-70.

Todd, Edwin M. *The Neuroanatomy of Leonardo da Vinci*. Park Ridge, Ill.: American Association of Neurological Surgeons, 1991.

Todorov, Tzvetan. *Einführung in die fantastische Literatur*. München: Hanser, 1972.

Toeplitz, Jerzey. *Hollywood and After. The Changing Face of American Cinema*. London: Allen & Unwin, 1974.

Tort, Patrick. *L'ordre et les monstres. Le débat sur l'origine des déviationes anatomiques au XVIIIème siècle*. 2. Aufl. Paris: Syllepse,1998.

Trautwein, Wolfgang. *Erlesene Angst – Schauerliteratur im 18. und 19. Jahrhundert. Systematischer Aufriß; Untersuchungen zu Bürger, Maturin, Hoffmann, Poe und Maupassant*. München: Hanser, 1980.

Tudor, Andrew. *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*. Oxford: Basil Blackwell, 1989.

____. *From Paranoia to Postmodernism? The Horror Movie in Late Modern Society*. In: Steve Neale (Hg.), a.a.O., S. 105-116.

Turner, Bryan S. *The Body and Society. Explorations in Social Theory.* 2. Aufl. London, Thousand Oaks, New Dehli: Sage, 1996.

Twitchell, James B. *Dreadful Pleasures. An Anatomy of Modern Horror*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1985.

Uhlemann, Dennis. *Kreatives Töten im Splatterfilm der 80er Jahre. Eine filmwissenschaftliche Untersuchung*. Köln: Teiresias, 2004.

van Dülmen, Richard (Hg.) *Körper-Geschichten.* Studien zur historischen Kulturforschung V. Frankfurt am Main: Fischer, 1996.

Vasold, Manfred. *Pest, Not und schwere Plagen. Seuchen und Epidemien vom Mittelalter bis heute*. München: Beck, 1991.

Veltmann, Kim H. Leonardo da Vinci: *Untersuchungen zum menschlichen Körper und Prinzipien der Anatomie*. In: Klaus Schreiner, Norbert Schnitzler (Hg.), a.a.O., S. 287-308.

Vesalii, Andreæ: *De humani corporis fabrica, libri septem*. 1543. Nachdruck Brüssel, 1970.

Vief, Bernhard. *Vom Bild zum Bit. Das technische Auge und sein Körper*. In: Dietmar Kamper; Christoph Wulf (Hg.) 1989, a.a.O., S. 265-292.

Vigarello, Georges. *Concepts of Cleanliness. Changing attitudes in France since the Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

Vigarello, Georges. *The Upward Training of the Body from the Age of Chivalry to Courtly Civility.* In: Michel Feher; Ramona Naddaff; Nadia Tazi (Hg.), a.a.O., Bd. 2, S. 149-199.

Virilio, Paul. *Die Eroberung des Körpers. Vom Übermenschen zum überreizten Menschen*. München, Wien: Hanser, 1994.

Visarius, Karsten. *Die vertauschten Köpfe. John Woos Experiment mit dem Actionfilm in FACE/OFF*. In: Margrit Fröhlich; Reinhard Middel; Karsten Visarius (Hg.), a.a. O., S. 171-181.

Völker, Klaus (Hg.). *Von Werwölfen und anderen Tiermenschen. Dichtungen und Dokumente*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1977.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

____(Hg.). *Künstliche Menschen. Dichtungen und Dokumente über Golems, Homunculi, lebende Statuen und Androiden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.

Vossen, Ulrike (Hg.). *Horrorfilm*. Filmgenres, hrsg. v. Thomas Koebner. Stuttgart: Reclam, 2004.

von Ditfurth, Hoimar (Hg.). *Aspekte der Angst*. München: Kindler, 1972.

von Einsiedel, Wolfgang. *Der Böse und das Böse*. In: Merkur, H. 1, Nr. 35. Stuttgart, Baden-Baden: 1951.

Vorgrimler, Herbert. *Geschichte der Hölle*. München: Fink, 1993.

Vovelle, Michel. *Mourir autrefois. Attitudes collectives devant la mort aux XVIIe et XVIIIe siècle*. Paris: Gallimard, 1974.

____. *La mort et l'occident. De 1300 à nos jours*. Paris, Gallimard, 1983.

Wald-Lasowski, Patrick. *Syphilis et littérature*. In: Jean-Pierre Bardet, Patrice Bourdelais, Pierre Guillaume, Francois Lebrun, Claude Quétel (Hg.), a.a.O., S. 296-313.

Waller, Gregory A. (Hg.). *American Horrors. Essays on the American Horror Film*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 1987.

Walter, Tilmann. *Syphilis als astrologische Katastrophe. Frühmedizinische Fachtexte zur Franzosenkrankheit*. In: Dieter Groh, Michael Kempe, Franz Mauelshagen (Hg.), a.a.O., S. 165-186.

Weber, Max. *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*. 4. phot. gedr. Aufl. Tübingen: Mohr, 1947.

Weissenberg, Liliane (Hg.). *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt am Main: Fischer, 1994.

Wenner, Stefanie. *Ganzer oder zerstückelter Körper. Über die Reversibilität von Körperbildern*. In: Claudia Benthien; Christoph Wulf (Hg.), a.a.O., S. 361-380.

Wetz, Franz Josef; Tag Brigitte (Hg.). *Schöne, neue Körperwelten. Der Streit um die Ausstellung*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2001.

Wiens, Birgit; Öhlschläger, Claudia (Hg.). *Körper, Gedächtnis, Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung.* Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1997.

Williams, Linda. *Hard Core. Macht, Lust und die Tradition des pornographischen Films*. Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld/Nexus, 1995.

____ (Hg.). *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1995.

____. *Learning to Scream*. In: Sight and Sound, Dezember, 1994.

____. *Film Bodies. Gender, Genre and Excess*. In: Film Quarterly, Bd. 44, H. 4, 1991, S. 2-13

____. *Wenn sie hinschaut*. In: Frauen und Film, H. 49, 1990.

____. *Film Body: An Implantation of Perversions*. In: Philip Rosen (Hg.), a.a.O., S. 507-534.

Wilson, Dudley. *Signs and Portents. Monstrous Births from the Middle Ages to the Enlightenment*. London, New York: Routledge, 1993.

Wimmer, Johannes. *Gesundheit, Krankheit und Tod im Zeitalter der Aufklärung. Fallstudien aus den habsburgerischen Erbländern*. Wien, Köln: Böhlau, 1991.

Wimmer, Michael. *Der gesprochene Körper. Zur Authentizität von Körpererfahrungen in Körpertherapien*. In: Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hg.), a.a.O., S. 82-96.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Winau, Rolf; Rosemeier, Hans Peter. (Hg.). *Tod und Sterben*. Berlin und New York: de Gruyter, 1984.

Winkler, Hartmut. *Der filmische Raum und der Zuschauer. „Apparatus" – Semantik – „Ideology"*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1992.

Winter, Rainer. *Der produktive Zuschauer. Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozeß*. München: Quintessenz, 1995.

Wood, Robin. *An Introduction to the American Horror Film*. In: Barry Keith Grant, Christopher Sharrett (Hg.), a.a.O., S. 107-141.

Wyatt, Justin. *High Concept. Movies and Marketing in Hollywood*. Austin: University of Texas Press, 1994.

Ziegler, Jean. *Die Lebenden und der Tod*. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand, 1977.

Žižek, Slavoj. *Die Metastasen des Genießens. Sechs erotisch-politische Versuche*. Wien: Passagen, 1996.

zur Lippe, Rudolf. *Naturbeherrschung am Menschen*. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Syndikat, 1981.

____. *Anthropologie für wen?* In: Dietmar Kamper; Volker Rittner (Hg.), a.a.O., S. 91-129.

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ZfK – Zeitschrift für Kulturwissenschaften

Birgit Althans, Kathrin Audem,
Beate Binder, Moritz Ege, Alexa Färber (Hg.)

Kreativität. Eine Rückrufaktion

Zeitschrift für Kulturwissenschaften,
Heft 1/2008

März 2008, 138 Seiten, kart., 8,50 €
ISSN 9783-9331

ZFK – Zeitschrift für Kulturwissenschaften

Der Befund zu aktuellen Konzepten kulturwissenschaftlicher Analyse und Synthese ist ambivalent: Neben innovativen und qualitativ hochwertigen Ansätzen besonders jüngerer Forscher und Forscherinnen steht eine Masse oberflächlicher Antragsprosa und zeitgeistiger Wissensproduktion – zugleich ist das Werk einer ganzen Generation interdisziplinärer Pioniere noch wenig erschlossen.

In dieser Situation soll die **Zeitschrift für Kulturwissenschaften** eine Plattform für Diskussion und Kontroverse über Kultur und die Kulturwissenschaften bieten. Die Gegenwart braucht mehr denn je reflektierte Kultur, historisch situiertes und sozial verantwortetes Wissen. Aus den Einzelwissenschaften heraus kann so mit klugen interdisziplinären Forschungsansätzen fruchtbar über die Rolle von Geschichte und Gedächtnis, von Erneuerung und Verstetigung, von Selbststeuerung und ökonomischer Umwälzung im Bereich der Kulturproduktion und der naturwissenschaftlichen Produktion von Wissen diskutiert werden.

Die **Zeitschrift für Kulturwissenschaften** lässt gerade auch jüngere Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen zu Wort kommen, die aktuelle fächerübergreifende Ansätze entwickeln.

Lust auf mehr?

Die **Zeitschrift für Kulturwissenschaften** erscheint zweimal jährlich in Themenheften. Bisher liegen die Ausgaben Fremde Dinge (1/2007), Filmwissenschaft als Kulturwissenschaft (2/2007) und Kreativität. Eine Rückrufaktion (1/2008) vor.
Die **Zeitschrift für Kulturwissenschaften** kann auch im Abonnement für den Preis von 8,50 € je Ausgabe bezogen werden.
Bestellung per E-Mail unter: bestellung.zfk@transcript-verlag.de

www.transcript-verlag.de

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Film

Sebastian Richter
Digitaler Realismus
Zwischen Computeranimation und Live-Action. Die neue Bildästhetik in Spielfilmen
Oktober 2008, ca. 200 Seiten, kart., zahlr. z.T. farb. Abb., ca. 24,80 €, ISBN: 978-3-89942-943-5

Dunja Brötz
Dostojewskis »Der Idiot« im Spielfilm
Analogien bei Akira Kurosawa, Sasa Gedeon und Wim Wenders
Oktober 2008, ca. 294 Seiten, kart., zahlr. z.T. farb. Abb., ca. 28,80 €, ISBN: 978-3-89942-997-8

Tina Hedwig Kaiser
Aufnahmen der Durchquerung
Das Transitorische im Film
September 2008, 280 Seiten, kart., zahlr. Abb., ca. 28,80 €, ISBN: 978-3-89942-931-2

Catrin Corell
Der Holocaust als Herausforderung für den Film
Formen des filmischen Umgangs mit der Shoah seit 1945. Eine Wirkungstypologie
August 2008, ca. 550 Seiten, kart., zahlr. Abb., ca. 36,80 €, ISBN: 978-3-89942-719-6

Joanna Barck
Hin zum Film – Zurück zu den Bildern
Tableaux Vivants: »Lebende Bilder« in Filmen von Antamoro, Korda, Visconti und Pasolini
August 2008, ca. 320 Seiten, kart., zahlr. Abb., ca. 31,80 €, ISBN: 978-3-89942-817-9

Catherine Shelton
Unheimliche Inskriptionen
Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm
Juli 2008, 382 Seiten, kart., 34,80 €, ISBN: 978-3-89942-833-9

Gesche Joost
Bild-Sprache
Die audio-visuelle Rhetorik des Films
Mai 2008, 264 Seiten, kart., zahlr. Abb., 25,80 €, ISBN: 978-3-89942-923-7

Roland Reiter
The Beatles on Film
Analysis of Movies, Documentaries, Spoofs and Cartoons
März 2008, 214 Seiten, kart., 23,80 €, ISBN: 978-3-89942-885-8

Katrin Oltmann
Remake | Premake
Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse, 1930-1960
Februar 2008, 356 Seiten, kart., 29,80 €, ISBN: 978-3-89942-700-4

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter: www.transcript-verlag.de

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Film

Thomas Weber
Medialität als Grenzerfahrung
Futurische Medien im Kino der 80er und 90er Jahre
Februar 2008, 374 Seiten,
kart., 33,80 €,
ISBN: 978-3-89942-823-0

Daniel Devoucoux
Mode im Film
Zur Kulturanthropologie zweier Medien
2007, 350 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 34,80 €,
ISBN: 978-3-89942-813-1

Daniel Winkler
Transit Marseille
Filmgeschichte einer Mittelmeermetropole
2007, 328 Seiten,
kart., 29,80 €,
ISBN: 978-3-89942-699-1

Nadja Sennewald
Alien Gender
Die Inszenierung von Geschlecht in Science-Fiction-Serien
2007, 314 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 29,80 €,
ISBN: 978-3-89942-805-6

Hedwig Wagner
Die Prostituierte im Film
Zum Verhältnis von Gender und Medium
2007, 324 Seiten,
kart., 29,80 €,
ISBN: 978-3-89942-563-5

Sandra Strigl
Traumreisende
Eine narratologische Studie der Filme von Ingmar Bergman, André Téchiné und Julio Medem
2007, 236 Seiten,
kart., 27,80 €,
ISBN: 978-3-89942-659-5

Doris Agotai
Architekturen in Zelluloid
Der filmische Blick auf den Raum
2007, 184 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 24,80 €,
ISBN: 978-3-89942-623-6

Klaus Kohlmann
Der computeranimierte Spielfilm
Forschungen zur Inszenierung und Klassifizierung des 3-D-Computer-Trickfilms
2007, 300 Seiten,
kart., 29,80 €,
ISBN: 978-3-89942-635-9

Arno Meteling
Monster
Zu Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrorfilm
2006, 372 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 31,80 €,
ISBN: 978-3-89942-552-9

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de

https://doi.org/10.14361/9783839408339 - am 14.02.2026, 12:15:37. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -