

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 modifiziert⁵⁶⁴, 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 usw.) 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*.

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 formal-ästhetischer 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.

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-Weesen.

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 Entfesselung 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 Schaulusteffekt 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.

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 ungezügelter Verhaltensweise und ihre steigende Gier nach Nahrung (Blut) Eigenschaften darstellen, die auf die kulturelle Vorstellung und Wahrnehmung des Tierischen zu beziehen sind.

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 it is 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 Immundefizienzsyndroms (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.

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 eignet 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.

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 paraphrasieren, 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 Entäuerungen 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.

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 Inneren 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 Geschwülste und Schwellungen, Pusteln und Papeln, Verkümmern 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 varierend, 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.

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 naturgesetzmäßig 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.).

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“.

Fiction) besonders häufig das Schreckenszenario der plötzlich ausbrechen- den, *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.

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).

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 schmerzzerzeugenden 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 demonstriert, 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 effektiv voll 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 zuspitzt. 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.

„[...]“, 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^e 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 Zwillingbrüder 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 Zwillingbrüder 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 Zwillingbrüder 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.

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 Aber-ration 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 effektiv 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.

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:

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 Entfesselung 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 übersteigelter, 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.

„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 übersteigter 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 usw. 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 So dann 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.

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 Filmes. 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. Psyhyrembel 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.

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 Helsing, 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.“ Psyhyrembel 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. Rothschild: Konzepte der Medizin in Vergangenheit und Gegenwart, S. 47-72.

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 geschichtshistorische 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 Schöpfers Syphilus ableitet, erstmalig. Dennoch kann die Etymologie des Wortes nicht eindeutig geklärt werden. Georg Wöhrle: *Einleitung zum Leirgedicht über die Syphilis*. Zur „literarischen Provenienz“ der Syphilis s. auch Dietmar

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 Polizeiarzte 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

„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 Essintes, 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.

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 A. Turner: *The Body and Society*, S. 208-211.

636 Jacques 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 Quélet: *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.

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 Helsing) 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 woman.“ 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-

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 Blutropfen, 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 Beginn 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 Abflusssröhren 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 „Karinome der Lust“.

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 Blutsputten 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 wurmhafte 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, anarchischen Zustände im Gebäude infolge der Ausbreitung der Krankheit durchaus auch mit ironischer Distanz und einem satirischen Gestus geschildert.

V.5. Zur Bildlichkeit der Seuche

Die Seuchen⁶⁴³, 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 schreckenenerregenden 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.

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 Pest⁶⁴⁶. 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-

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 irreversiblen 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 halbtot 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 Klooff: Die Pest. Vergleichende Betrachtungen zur Mentalitätsge-

„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 Diaz 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-

die Cholera (die so genannte asiatische Hydra⁶⁵⁵) 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 Infektiosität⁶⁵⁷ 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. [...]“ Psychyrembel 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-

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, verpestet“, 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.

„Schmutz ist das Nebenprodukt eines systematischen Ordners 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 eintreten, 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.

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 Verkümmern 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. Rothsuh: 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 Erdsinneren 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.

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, folgeschwerer 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 [...] *Bezeichnen-derweise 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 Klooff: 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.

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-

„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 noëd 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 unerkennlich, 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 Verunreinigungszenarios 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.

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 entmenslichten wie unersättlich gierigen Existenz.

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, Moldavia 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.

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 Krallen, 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 konnotiert⁶⁸¹, 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 norvegicus*) 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.

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 effektiv 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 usw.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 Grenzbeziehungen. 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, recurriert 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.

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 freudlichem 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 lauern, 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.

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) Dämons⁶⁸⁴ 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 christlichen 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 Dinzelsbacher: *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.

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 eindringen⁶⁸⁶, 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 Weltansicht 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.

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 ekelregend 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.

„[...] 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.

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.

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

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 ideal-schöner 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.