

VI. DER TOTE KÖRPER

Mehr noch als Monstrosität oder phantastische Krankheitszustände und dämonische Besessenheit sind Tod und Verwesung als die zentralen Themen des Horrorfilms auszumachen. Sterben, Tod und/oder die Bedrohung durch ihn sind tatsächlich im Horrorfilm allgegenwärtig, in weit umfangreicherem Maß als Vorstellungen vom Monströsen, Übersinnlichen oder dem Bösen, meist aber mit diesen verknüpft. Auch bebildert kaum ein anderes Film-Genre den Tod und den toten Körper so drastisch wie der neuere Horrorfilm. Der gewaltsame und schockierende Tod ist auch in vielen anderen Genres (Science Fiction, Actionfilm, Gangster- und Kriegsfilm sowie auch im Hongkongfilm) sichtbar, aber es ist gerade der Horrorfilm, der in seiner genrespezifischen Ikonographie und Narration den Tod zum dominierenden Topos erhebt.

„Horrorfilme durchbrechen die klassische Form und erforschen den dionysischen Raum. Es wird nicht verwundern [...], dass sie dort Gewalt und Tod finden.“⁶⁹⁷

Im Horrorfilm bedroht der Tod den Protagonisten als Folge einer Grenzüberschreitung, einer Hybris, eines ungesühnten Verbrechens, eines Fluches. Aber auch der bereits tote Körper bezeichnet im Horrorfilm Beunruhigung, Schrecken und Bedrohung, wenn er aus dem Reich der Toten wiederkehrt, sich nach seinem Tod unheimlich belebt, im Stadium von Zerstückelung oder Verwesung erscheint. Zudem öffnen sich die räumlichen Strukturen des Horrorfilms bevorzugt den Orten des Todes und der toten Körper: den Friedhöfen und Gruften, Leichenkammern und -hallen, Kellern, Kerkern und Verliesen, den Schauplätzen (früherer) schrecklicher Verbrechen, den phantastischen jenseitigen Räumen der Untoten. Gleichzeitig verwendet der Horrorfilm in seiner Inszenierung bevorzugt eine Ikonographie, die entsprechend des Kanners der (schwarzromantischen) Literatur- und Kunsttradition auf den Tod verweist: Dunkelheit und Nacht, Sturm und Nebel, fremdes und verlassenes Terrain, unübersichtlicher und desorientierender Raum, abgelegene, einsame Häuser und Gemäuer usf.⁶⁹⁸

Dieses Kapitel fokussiert daher die Darstellungen von Tod und toten Körpern im Horrorfilm und fragt nach ihrer Bedeutung als Topoi des Schreckens. Darüber hinaus soll die Frage nach den bildlichen und narrativen Verfahren gestellt werden, derer sich der Horrorfilm bedient. Auf welche Todesmetaphern, auf welche Todesbilder greift der Horrorfilm zurück, um den toten Körper als Quelle des Grauens zu inszenieren? Wenn Agonie und Sterben, toter und verwesender Körper zentrale Motive im ästhetischen und nar-

697 Hans Schmid: Fenster zum Tod. Der Raum im Horrorfilm, S. 78.

698 S. dazu Hans-Joachim Brittnacher: Ästhetik des Horrors; Mario Praz: Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik.

rativen System des Horrorfilms sind, könnte dieser als ein eigenständiger Todesdiskurs begriffen werden, der die historisch diversifizierte Todessemantik⁶⁹⁹ aufgreift, sie aber auch durch eigene Bildlichkeit und Rhetorik modifiziert und fortschreibt. Es wird in diesem Kapitel also aufzuzeigen sein, ob und wie das gegenwärtige Todesverständnis und die schreckengenerierenden Todesdarstellungen des Horrorfilms aneinander angeschlossen sind. Daher soll auf den modernen⁷⁰⁰ Todesbegriff und seine Genese kurz eingegangen werden, denn gerade vor diesem Hintergrund wird sichtbar, wo der Horrorfilm sich aus vormodernen und/oder modernen Todesvorstellungen speist und wo er sich von diesen absetzt. Dabei muss mitbedacht werden, dass jedes Todesverständnis immer ein historischer und somit wandelbarer Bedeutungskomplex ist – in dem Sinn wie es in den vorangegangenen Kapiteln auch schon für die Vorstellung von Monstrosität und für die Konzeption von Krankheit nachgewiesen wurde. Dieses Verständnis erscheint auf den ersten Blick ambivalent und widersprüchlich: Einerseits wird eine Tabuisierung der Todesthematik sowie kultureller Abscheu vor dem alternden, dem sterbenden und toten Leib sowie auch vor Verwesungsprozessen konstatiert.⁷⁰¹ Diese Ängste sind als Teil des gegenwärtigen Todesverständnisses anzusehen. Andererseits generieren die Medien – und unter ihnen gerade der Horrorfilm – eine umfangreiche Todesbildlichkeit, die zudem auf auffallend drastischen und expliziten Darstellungen von Sterben, Tod und Verwesung basiert – die die genrespezifischen Darstellungsverfahren des Horrorfilms ja gerade auszeichnen.⁷⁰² Hier werden – wenn auch phantastisch übersteigerte – Todesbilder entworfen und Todesvorstellungen visualisiert⁷⁰³ – was der These von der Verdrängung und Tabuisierung der Todesthematik deutlich widerspricht.

-
- 699 Ausführlich ist der historische Wandel im westlichen Todesverständnis dargestellt worden von Philippe Ariès: *Geschichte des Todes*. In diesem Standardwerk wird zudem die These von der sukzessiven Verdrängung des Todes in der modernen Gesellschaft vertreten.
- 700 Hier ist ein westliches Todesverständnis gemeint, das sich in der Moderne ausbildet und bis in die Gegenwartskultur hineinreicht, unabhängig davon ob man diese noch als der Moderne angehörend ansieht, oder sie zur Spät-, Nach-, oder Postmoderne zählt. Dass auch für ein modernes Todesverständnis ein gewisses Maß an Heterogenität angenommen werden muss, sei hier vorausgesetzt.
- 701 Die viel diskutierte These von der Verdrängung des Todes in der Moderne wird u.a. in der soziologischen, historischen und medizinischen Literatur zur Todesthematik formuliert. Auf diese Verdrängungsthese wird im Folgenden noch einzugehen sein.
- 702 Das Fernsehen und die Presse liefern täglich zahlreiche Todesbilder und Todesmeldungen, darüber hinaus bieten auch Kunst und Literatur Auseinandersetzungen mit der Todesthematik an. Auf die Verhandlung der Todesthematik in diesen Kontexten kann hier allerdings nicht eingegangen werden kann; ausschließlich die des Horrorfilms soll befragt werden.
- 703 Zu der These, dass sich die Thematik des Todes trotz des Versuchs sie zu negieren, einen Weg in verschiedene Formen kultureller Auseinandersetzung und Verhandlung bahnt, s. Birgit Richards: *Todesbilder. Kunst, Subkultur, Medien*.

VI.1. Die Thanatopraxis in der Gesellschaft der Moderne

„Im einen Fall gibt es in der ganzen Gesellschaft nur einen Ort für den Tod: das Krankenhaus. Im anderen gibt es zwei: das Krankenhaus und das Totenhaus.“⁷⁰⁴

Dieses Diktum Philippe Ariès', das sich auf die Bestattungspraktiken der westlichen modernen Kultur bezieht, lässt sich in weiterem Sinn stellvertretend für eine dominierende Tendenz in der kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Tod anführen: Trotz der disparaten Ansätze, Methoden und Zielsetzungen der zahlreichen Publikationen zur Todesthematik aus den letzten 30 Jahren ist den meisten von ihnen die These von der Verdrängung des Todes in der Gesellschaft der Moderne gemeinsam.⁷⁰⁵ Diese Verdrängungsthese lässt sich für verschiedene Phänomene geltend machen. Sie bezieht sich auf die Abtrennung und Abschirmung des physischen Sterbeprozesses und des toten Körpers sowie auf das Erliegen tradierte, den Tod betreffender Kommunikations- und Rezeptionsformen einerseits und von Sterbe- und Trauerritualen andererseits. Diese Thematik lässt sich im Rahmen dieser Arbeit nicht erschöpfend behandeln; auch führt dies zu weit von ihrem Gegenstand fort. Im Folgenden soll der Verdrängungsthese nur insoweit nachgegangen werden, wie sie für die Frage nach den vom Horrorfilm entworfenen Todesdarstellungen erkenntnisfördernd ist. Dabei wird die Verdrängungsthese vornehmlich im Hinblick auf die Präsenz, Wahrnehmung und/oder Tabuisierung des *toten Körpers* in der Moderne zu überprüfen sein. Allerdings lässt sich die Frage nach einer möglichen oder faktischen Tabuisierung und/oder Leugnung des sterbenden, toten und verwesenden Körpers nicht isoliert stellen, sie ist mit der Thanatopraxis und der Behandlung der Todesthematik in einem gegebenen sozial-kulturellen Zusammenhang untrennbar verknüpft.

Die These von der Verdrängung des Todes in der westlichen Gesellschaft der Moderne gründet sich auf Beobachtungen zum gegenwärtigen Umgang mit dem Sterbeprozess und den Sterbenden. Damit ist zunächst der faktische, „reale“ Umgang mit dem Tod gemeint, i.e. die Thanatopraxis der Moderne,

704 Philippe Ariès: Geschichte des Todes, S. 770.

705 Einen Überblick über die Fülle der thanatologischen Forschung liefert eine 1996 erschienene Auswahlbibliographie zur Todesthematik in den verschiedenen Wissenschaften. Interdisziplinäre nordrhein-westfälische Forschungsarbeitsgemeinschaft „Sterben und Tod“: Sterben und Tod. Annotierte Auswahlbibliographie. Die expandierenden Publikationen zu diesem Thema belegen also, dass der Tod zumindest in der (wissenschaftlichen) Literatur durchaus kein verdrängter Topos ist. Zudem ist gerade für die letzten Jahre auch eine starke Zunahme der öffentlichen Diskussion um Themenkomplexe wie beispielsweise Veränderungen im Bestattungsrecht, (aktive oder passive) Sterbehilfe, Formen der Sterbegleitung sowie die Konzeption des „Hirntods“ zu beobachten. S. allgemein zu diesem Thema Anton Leist: Um Leben und Tod. Tod und das Endlichkeitsbewusstsein des modernen Menschen finden sich zudem als zentrale Topoi in der literarischen Moderne, wie beispielsweise in Werken von Arthur Schnitzler, Rainer Maria Rilke, Thomas Mann, Richard Beer-Hofmann und Franz Kafka. S. Joachim Pfeiffer: Tod und Erzählen. Wege der literarischen Moderne um 1900.

die zugleich aber als symptomatisch für die Verdrängung des Todes als Topos bewertet wird. Der Ort des Sterbens in der modernen Gesellschaft ist ein spezifischer, von ihrer Öffentlichkeit weitgehend abgetrennter Ort: das Krankenhaus (sowie zu einem weiteren Teil das Pflege- oder Altersheim).⁷⁰⁶ Dieser Sachverhalt ist infolge der Entwicklung der naturwissenschaftlich-technisch orientierten Medizin zu sehen, wobei in diesem Zusammenhang der Intensivmedizin eine ausschlaggebende Bedeutung zukommt. Die Intensivmedizin erfordert aufgrund ihrer aufwendigen Apparaturen die Einlieferung des (Sterbe)Patienten in das Krankenhaus. Dies gilt für akute wie chronische Erkrankungen mit schwerem Verlauf ebenso wie für lebensverlängernde Maßnahmen im hohen Alter oder nach schweren Unfällen. Besonders bei Erkrankungen mit hoffnungsloser Prognose oder bei Alterskrankheiten gilt dabei für den Patienten:

„[...] der Mensch wird heute nicht zur Wiederherstellung der Gesundheit ins Krankenhaus eingeliefert, sondern um zu sterben. Damit hat sich die Funktion des Krankenhauses grundlegend gewandelt. Das Krankenhaus ist zum Ort des „normalen“ Todes geworden.“⁷⁰⁷

Die erforderlichen medizinischen Behandlungen führen also zu einer Herauslösung der Schwerkranken und Moribunden aus ihrem alltäglichen Umfeld und zu ihrer Abtrennung von der Gesellschaft. Überwiegend vollzieht sich der Sterbeprozess in einem institutionalisierten Kontext unter Ausschluss der Öffentlichkeit.

„Der kranke Körper wird also in einer der geheimen, technischen Zonen abgesondert, wie sie Krankenhäuser [...] darstellen. [...] die nüchterne Heraustrennung des sterbenden Körpers aus einem kollektiven Kontext ist durch eine einseitige, naturwissenschaftlich-theoretische Auseinandersetzung mit der Körpermaschine bestimmt. Diese Verwissenschaftlichung ist Basis für eine technologische Entwicklung, die den kranken und sterbenden Körper des Moribunden in technologische Apparaturen einbindet.“⁷⁰⁸

Im Vergleich zu den Verfahren, die den Sterbeprozess in vormodernen Gesellschaftsformen begleiten, erweist es sich, dass der Begriff der Öffentlichkeit von zentraler Bedeutung ist. Eine der spezifischsten und bezeichnendsten Merkmale des vormodernen Sterbens ist nämlich gerade sein öffentlicher Charakter.

„Trotz aller Veränderungen, die im Laufe eines Jahrtausends die Einstellung zum Tode modifizierten, hat sich weder dieses grundlegende Bild gewandelt noch das

706 Peter Christian-Widmair: Der institutionelle Rahmen thanato-therapeutischer Arbeit, zitiert nach Armin Nassehi und Georg Weber: Tod, Modernität und Gesellschaft, S. 231.

707 Marianne Mischke: Der Umgang mit dem Tod, S. 227.

708 Birgit Richard: Todesbilder. Kunst, Subkultur, Medien, S. 72.

durchgängige Verhältnis von Tod und Gesellschaft: der Tod ist stets etwas Soziales und Öffentliches gewesen.“⁷⁰⁹

Der Tod in der vormodernen Gesellschaft ist ein öffentliches Ereignis, zu dem sich eine größere Gemeinschaft versammelt. Zahlreiche gemeinsam aus geführte, tradierte Handlungen begleiten den Sterbeprozess, die Reinigung und Aufbahrung der Toten, das Begräbnis und die Trauerfeier.⁷¹⁰ Mit dem tiefgreifenden sozialen Strukturwandel innerhalb der westlichen Industrieländer im Verlauf des 19. Jahrhunderts unterliegen diese Praktiken einschneidenden Veränderungen.⁷¹¹ Vor dem Hintergrund dieser Verschiebungen vollzieht sich der Wandel in Begräbniszeremonien und Trauerfeiern. Durch das Verschwinden der Großfamilie und den allmählichen Ausschluss des Privaten aus dem öffentlichen Raum verringert sich auch die Anteilnahme am Todesfall, die nur noch von Familienmitgliedern und Personen aus dem engsten Umkreis aufgebracht wird. Begräbnisfeiern finden nicht mehr in der Öffentlichkeit, sondern in einem kleinen, privaten Kontext statt. Todesanzeigen in Zeitungen ersetzen die Aufbahrung⁷¹²; Trauerphasen, die eine gesellschaftlich zugestandene Frist überschreiten, gelten als pathologisch. Richard konstatiert, dass „eine soziale Verpflichtung zur Trauer außerhalb des engsten Familienkreises verschwindet“.⁷¹³ Die Folge dieser Veränderungen besteht darin, dass sich die Wahrnehmung des Todes und der mit ihm einhergehenden Rituale im öffentlichen Leben kontinuierlich verringert. Gleichzeitig wandeln sich auch die Formen der Bestattung und ihrer Ausführung. Im Zug

709 Philippe Ariès: Geschichte des Todes, S. 716.

710 Ebd., S. 715 sowie die detaillierte Beschreibung der vormodernen Bestattungsrituale bei Marianne Mischke: Der Umgang mit dem Tod, S. 43ff.

711 Der wirtschaftliche und soziale Wandel infolge der Industrialisierung, der sich für die Thanatopraxis der Gesellschaft als folgenreich erweist, kann an dieser Stelle im Anschluss an Richard Sennett nur skizziert werden: Im Verlauf des 19. Jahrhunderts bildet sich die bürgerliche Kleinfamilie heraus, die in der Regel nur zwei Generationen umfasst und die sich als das vorherrschende Modell familiären Zusammenlebens etabliert. Die Strukturen der Großfamilie lösen sich auf. Familiärer Austausch und emotionale Bezogenheit beschränken sich nun auf einen relativ reduzierten Personenkreis. Gleichzeitig konfiguriert sich der private, häusliche Raum als bevorzugter Ort emotionaler Handlungsvollzüge. Zwischen ihm und dem öffentlichen Raum werden De-markationslinien errichtet; emotionale und soziale Lebensvollzüge werden sukzessiv in den abgetrennten Privatbereich verlagert. Zudem werden emotionale Handlungen im fortschreitenden Maß nur noch dann als authentisch bewertet, wenn sie sich im privaten Kontext vollziehen. Für die in der Öffentlichkeit ausagierten Beziehungen bildet sich die Auffassung aus, dass sie im Gegensatz zu den privaten verfälscht und künstlich überformt seien. Sie erscheinen als an soziale Handlungs- und Kommunikationskonventionen assimiliert und werden den privaten und „wahrhaftigen“ emotionalen Entäußerungen gegenüber abgewertet. Die Folge ist ein „Absterben“ des öffentlichen Raumes, d.h. gesellschaftliche, private und individuelle Lebensvollzüge und die mit ihnen einhergehenden sozialen Rituale (wie eben auch die Trauerfeiern) ziehen sich aus dem öffentlichen Raum zurück in den privaten Raum. S. dazu Richard Sennett: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens.

712 Wobei sich die Todesanzeigen gleichzeitig auch als ein Residuum öffentlicher Trauerbekundung auffassen lassen.

713 Birgit Richard: Todesbilder, S. 21.

der sich differenzierenden Gesellschaft werden die vormals gemeinschaftlich durchgeführten, Sterben und Tod begleitenden Handlungen nun von spezialisierten Berufsgruppen (medizinisches Personal, Bestattungsunternehmen usf.) übernommen. Auch der Umgang mit dem sterbenden und toten Körper wird Institutionen überlassen und ist dementsprechend nur einem eingeschränkten Personenkreis vertraut. Durch diese Übertragungen und Verlagerungen schwindet nicht nur die Präsenz des Todes aus dem öffentlichen Raum, auch der Umgang mit dem sterbenden und toten Körper verschwindet aus den Lebensvollzügen des Einzelnen und der Gesellschaft. Ebenso wie Tod und Trauer in öffentlichen Ritualen kaum noch erfahrbar sind, ist auch der sterbende und der tote Körper nicht mehr wahrnehmbar – da die häusliche Pflege des Sterbenden oder die Reinigung und Aufbahrung des Leichnams von Angehörigen nicht mehr geleistet wird/werden kann. Die Bedeutung des sterbenden und toten Körpers wird nicht mehr in gemeinschaftlichen, öffentlichen Lebensvollzügen erfahren und verhandelt.

„Wir haben keine Erfahrung vom Tode Anderer mehr. Das Erlebnis des Todes im Schauspiel oder im Fernsehen hat nichts damit zu tun. Die meisten haben nicht einmal mehr die Gelegenheit jemanden sterben zu sehen. In jeder anderen Gesellschaftsform wäre das undenkbar.“⁷¹⁴

Mit Nassehi und Weber lässt sich somit folgern, dass durch „die Struktur der modernen Bestattung [...] demnach nicht nur die Wirklichkeit des Todes, sondern auch die Toten nicht zugelassen werden“⁷¹⁵.

Dem Ausgrenzen des Todes und des toten Körpers aus den alltäglichen, sozialen Lebensvollzügen stehen allerdings die Todesdiskurse gegenüber, die sich im Horrorfilm (und in anderen Medien) beobachten lassen und die die Topoi Tod und toter Körper unermüdlich aufrufen. Allerdings wird der sterbende und tote Körper im Horrorfilm nur als furchterregender und grauenhafter Körper sichtbar.

VI.2. Das rationalisierte Todesbild der Moderne

„Es existieren Formen der Distanzierung der Lebenden von den Toten, Mittel, eine empfundene Bedrohung durch die Nähe der Toten von den Lebenden fernzuhalten. Es sind die Lebenden, die Ehrfurcht vor den Toten verlangen und sie haben ihre Gründe. Zu ihnen gehört die Angst der Lebenden vor dem Tod und den Toten; sie dient oft genug als Mittel zur Erhöhung der Macht vor den Lebenden.“⁷¹⁶

Diese Folgerung über den Umgang mit dem Tod ist insofern bezeichnend, als dass sie über die im vorangegangenen Kapitel beschriebene Thanatopraxis der modernen Gesellschaft hinausführt. Denn die These von der gesellschaftlichen Verdrängung des Todes beschränkt sich nicht nur auf den faktischen

714 Jean Baudrillard: Der symbolische Tausch und der Tod, S. 289.

715 Armin Nassehi, Georg Weber: Tod, Modernität und Gesellschaft, S. 253.

716 Norbert Elias: Über die Einsamkeit der Sterbenden in unseren Tagen, S. 52.

Umgang mit dem Sterben und den Toten, sondern sie wird auch für das Todesbild – verstanden als ein sinnstiftendes, damit auch entlastendes, kulturelles Konstrukt – konstatiert. Dieses Kapitel fokussiert also die Diskurse, die in der Gesellschaft der Moderne als Sinngebungsmöglichkeit für den Tod fungieren. Dass die moderne Todessemantik entsprechend der Gesellschaftsstruktur nicht mehr homogen, sondern vielmehr außerordentlich differenziert ist, sei dabei vorausgesetzt. Dennoch lässt sich ein zentrales Merkmal hervorheben: Im Todeskonzept konvergieren Elemente, die für die Moderne selbst konstituierend sind. Es soll daher versucht werden, die These von der gesellschaftlichen Tabuisierung des Todes als einem der Moderne immanenten Phänomen mit eben jenen Kriterien zu erklären, die die Moderne selbst kennzeichnen.

Nassehi und Weber erheben die These, dass die „moderne Verdrängung des Todes [...] ihre Wurzel in der Herausbildung und Entwicklung der Modernität selbst“⁷¹⁷ hat. Ihre Theorie einer gegenwärtigen Todesverdrängung sucht deren Genese in den Strukturen der Moderne selbst zu verorten. Ein psychoanalytischer Verdrängungsbegriff im Anschluss an Freud wird von den Autoren dabei zugunsten eines soziologischen Verdrängungsbegriffs zurückgewiesen. Der individuelle Umgang mit dem Tod – oder die individuelle Verdrängung desselben – bildet nicht den Ausgangspunkt und die Grundlage ihrer Untersuchung, vielmehr steht die gesamtgesellschaftliche Ausklammerung des Todes und seine Negation im Zentrum ihres Interesses. Zwei die Moderne bestimmende Merkmale, der *Rationalisierungsprozess* und die *Tabuisierung der Todesthematik* als Konsequenz des Zivilisationsprozesses, sollen hier herausgegriffen werden.

VI.2.1. Der Rationalismus und seine Auswirkungen auf die Verhandlung des Todes in der Gesellschaft der Moderne

Im Rekurs auf Max Weber und sein berühmtes Diktum von der „Entzauberung der Welt“ lässt sich der Rationalismus als ein zentrales Merkmal der Moderne auffassen, das ihre Denk- und Handlungsformen maßgeblich bestimmt⁷¹⁸. Weber unterscheidet verschiedene Formen des Rationalismus, den theoretischen Rationalismus als Modus einer (natur)wissenschaftlich-technisch orientierten Weltaneignung und den praktischen Rationalismus, der

717 Armin Nessehi, Georg Weber: Tod, Modernität und Gesellschaft, S. 16.

718 Weber hebt hervor, dass er den Begriff in verschiedenen Bedeutungen gebraucht: „[...] daß Rationalismus etwas sehr Verschiedenes bedeuten kann. So schon: je nachdem dabei entweder an jene Art von Rationalisierung gedacht wird, wie sie etwa der denkende Systematiker mit dem Weltbild vornimmt: zunehmende theoretische Beherrschung der Realität durch zunehmend präzise abstrakte Begriffe, – oder vielmehr an die Rationalisierung im Sinn der methodischen Erreichung eines bestimmten gegebenen Ziels durch immer präzisere Berechnung der adäquaten Mittel.“ Max Weber: Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie, S. 265f. Weber verwendet den Begriff Rationalismus nicht als Epochengriff, meint also nicht die mit Descartes im 17. Jahrhundert einsetzende philosophische Richtung. Seine Definition impliziert zwei Momente: einmal die *theoretische* und einmal die *praktische* Bewältigung und Aneignung der Welt, sowie die Wechselbeziehung zwischen ihnen.

eine (ursprünglich) religiös motivierte, methodische Lebensführung bezeichnet. Hervorzuheben ist hier, dass Weber ein Zusammenspiel oder eine Wechselbeziehung zwischen diesen beiden Momenten, also dem theoretischen und dem praktischen Rationalismus sieht. Beide Rationalismusbegriffe kennzeichnet die „berechenbare, planbare, formale und methodische Verknüpfung von Topoi“⁷¹⁹ in den Denk- und Handlungskategorien zum Zweck einer funktionalen, kalkulierbaren Orientierung in Lebenswelt und Gesellschaft. Die Entzauberung der Welt bezeichnet den „großen, religionsgeschichtlichen Prozeß, welcher [...] alle magischen Mittel der Heilsuche als Aberglaube und Frevel verwarf“⁷²⁰. Am Beispiel des Protestantismus belegt Weber, wie sich der Rationalismus als vorherrschende Denk- und Handlungsform auf der Grundlage einer neuen, rationalisierten, religiösen Ethik herausbildet. Die Ethik des Protestantismus schreibt dem Gläubigen eine rationalisierte innerweltliche Lebensführung vor, bewirkt aber auch gleichzeitig eine sukzessive Rationalisierung der profanen Lebensbereiche, da sie auch auf eine methodische Lebenspraxis abzielt. Die religiöse Rationalisierung begünstigt und fördert also durch ihre Ausrichtung auf eine ethische, zweckorientierte Form der „Weltbearbeitung“⁷²¹ die Ausbildung einer umfassenden Rationalisierung auch in Wissenschaft und Ökonomie, wie es Weber anhand der Konvergenzen von protestantischer Berufsethik, Wirtschaftsethik und Kapitalismus nachweist. Die Weiterentwicklung der Rationalisierung ist nun von einem Prozess der Spaltung gekennzeichnet: Sie löst sich sukzessiv von ihrer ursprünglich religiösen Zielsetzung ab. Als Strategie der zweckorientierten Weltaneignung verselbständigt sich die rationalistische Denkform nicht nur, sie kehrt sich letztlich gegen ihren religiösen Ursprung. Zwischen religiösmythischen Sinnsystemen und empirisch-wissenschaftlichem sowie ökonomischem Denken wird eine Demarkationslinie gezogen, die beide Bereiche als unvereinbare Gegensätze voneinander abtrennt. Anders ausgedrückt löst sich die Wissenschaft (aber auch der Bereich der Kunst) zunehmend aus dem religiös-metaphysischen Geltungsbereich heraus und erlangt einen autonomen Status. Aus einer empirisch-rationalistischen Perspektive, wie beispielsweise für eine (natur)wissenschaftliche Wissensordnung, erscheint der Versuch einer religiösen Sinngebung von Weltzusammenhängen nun unbegründbar und unhaltbar. Dem traditionellen, religiösen Sinnssystem wird damit die Legitimationsbasis für eine Deutung der Welt entzogen, zumindest wird dieses Sinnssystem marginalisiert.

„Die moderne Form der zugleich theoretischen und praktischen, intellektuellen und zweckhaften Durchrationalisierung des Weltbildes und der Lebensführung hat die allgemeine Folge gehabt: daß die Religion, je weiter diese besondere Art von Rationalisierung fortschritt, desto mehr ihrerseits in das – vom Standpunkt einer intellektuellen Formung des Weltbildes aus gesehen: – Irrationale geschoben wurde.“⁷²²

Die Wissensformen und die Erkenntnisordnungen der Moderne zeigen sich also rationalisiert und zunehmend technisch, empirisch, (natur-)wissenschaft-

719 Armin Nessehi, Georg Weber: Tod, Modernität und Gesellschaft, S. 94.

720 Max Weber: Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie, S. 94f.

721 Ebd., S. 263.

722 Ebd., S. 253, s. auch S. 571.

lich geprägt. Die neu erhobenen Prämissen leiten ebenso die Erkenntnisinteressen wie auch die Diskurse an, die diese produzieren. Die Erkenntnisinteressen und das methodische Verfahren der Naturwissenschaften setzen sich als Wissens- und Denkformen in allen Bereichen der modernen Welt erfassung durch. Diese Form der Weltaneignung verweist die transzendierenden und religiösen Fragestellungen in den Bereich des Irrationalen oder aber in einen partiellen, privaten Bereich.

„Das rationale Erkennen, an welches ja die ethische Religiosität selbst appelliert hatte, gestaltete, autonom und innerweltlich seinen eigenen Normen folgend, einen Kosmos von Wahrheiten, welcher nicht nur mit den systematischen Postulaten der rationalen religiösen Ethik: daß die Welt als Kosmos *ihren* Anforderungen genüge oder irgendeinen „Sinn“ aufweise, gar nichts mehr zu schaffen hatte, diesen Anspruch vielmehr prinzipiell ablehnen mußte.“⁷²³

Für das Todesverständnis ist diese Entwicklung folgenreich. Wo bis zum Anbruch der Moderne Sterben und Tod überwiegend als Übergangsstadien für ein anderes, jenseitiges Leben aufgefasst werden, kann unter dem Prinzip der rationalistisch naturwissenschaftlichen Erkenntnisordnung ein solcher Versuch der Sinngebung den Anforderungen einer neu konfigurierten Episteme nicht mehr genügen. Im Licht der Erkenntnisordnungen der Moderne erscheint der Versuch, den Tod mit Hilfe von Jenseitsvorstellungen sinnhaft zu deuten, als wenig plausibel und zudem als spekulativ.⁷²⁴ Auch das Todesverständnis strukturiert sich entsprechend den Bedingungen einer rationalistischen Wissensordnung neu. Die Krise des religiös geprägten Todesverständnisses ist somit als symptomatisch für den Zerfall von symbolischen, transzendierenden oder metaphysischen Todesdeutungen überhaupt zu werten, die den Rationalitätskriterien der Moderne nicht mehr genügen können.

„Je rationaler die Welt als ganze erklärt wurde und je rationaler sich die Möglichkeit instrumentell-strategischer Weltbeherrschung dem Menschen bot, um so rationaler und zugleich irrationaler wurde der Topos Tod.“⁷²⁵

723 Ebd., S. 569.

724 Die zunehmende Rationalisierung der Jenseitsvorstellungen durch die Moderne ist auch am Beispiel der Konzeption der Hölle dargestellt worden von Herbert Vorgrimler: Geschichte der Hölle, bes. S. 255-271. Hervorzuheben ist dabei, dass die Kritik an den Höllenvorstellungen nicht nur von Aufklärern und Philosophen (beispielsweise von Voltaire, Jean-Jacques Rousseau, Charles de Montesquieu) formuliert, sondern auch kirchenintern, also von Theologen und Klerikern vorgetragen wird. Obwohl katholische und evangelische Theologie letztlich an der Höllenlehre festhalten (wenn auch in stark unterschiedlichen Ausprägungen), ist auch aufgrund dieser theologischen Hinterfragungen eine fortschreitende Säkularisierung der Konzeption der Hölle zu konstatieren, die in den Vorstellungen des 19. und 20. Jahrhunderts kulminiert. Dabei ist zu beobachten, dass die Verhandlung der Höllenthematik in Literatur, Kunst und besonders auch in Horror und Phantastik fortgeführt wird. S. dazu auch Georges Minois: Die Hölle. Geschichte einer Fiktion.

725 Armin Nessehi, Georg Weber: Tod, Modernität und Gesellschaft, S. 319.

Die skizzierte Rationalisierung des Todes lässt sich an der Hegemonie und allgemeinen Gültigkeit des biologisch-medizinischen Todesbildes belegen, das religiöse Todesmetaphern weitgehend abgelöst hat.⁷²⁶ Die medizinische Definition des Todes als *exitus letalis*, als irreversibles Aussetzen der integrativen Körperfunktionen, dominiert das moderne Todesbild und ersetzt die vormodernen, mythisch oder religiös fundierten Vorstellungen.⁷²⁷

„Die Irreversibilität des biologischen Todes, sein objektiver und punktueller Charakter, ist ein Produkt der modernen Wissenschaft. Er ist eine Besonderheit unserer Kultur.“⁷²⁸

Einen zentralen Bestandteil des naturwissenschaftlich-rationalistisch geprägten Todesbildes stellt die Vorstellung vom „natürlichen Tod“⁷²⁹ dar. Dieser Begriff umfasst zwei Momente. Einerseits wird ein metaphysisches oder religiöses Todesverständnis im Sinn eines Unsterblichkeits- oder Wiedergeburtsgedankens zurückgewiesen. Sodann wird der Tod ausschließlich als ein biologisches Ende aufgefasst, als ein alters- oder krankheitsbedingtes „Aufhören der biologischen Lebensprozesse, mit denen als ihrer Voraussetzung alle anderen Lebensprozesse gleichfalls enden“.⁷³⁰

726 Gion Condrau: Der Mensch und sein Tod, S. 54ff.

727 Die Bestimmung des Todeszeitpunktes lässt sich allerdings durchaus nicht eindeutig festlegen. Allgemein ist festzuhalten, dass der Tod in der Medizin als ein prozessuales und nicht als punktuelles Geschehen aufgefasst wird, wie es auch in dem Begriff „Sterbeprozess“ zum Ausdruck kommt. Der Tod wird vielmehr als ein nicht linearer, in verschiedenen „Systemen“ des Organismus asymmetrisch verlaufender Prozess aufgefasst, der mit der Irreversibilität eines Krankheitsprozesses mit tödlichem Verlauf einsetzt und bis zur Nekrose verläuft. Allgemein wird daher der Todeszeitpunkt für unterschiedliche Organisationseinheiten des menschlichen Organismus, wie Zellen, Organe oder dem Mensch als Ganzes, differenziert festgestellt (die so genannte „mikromakroskopische Dispersion“): Zelltod, Organtod und Individualtod. Die Setzung eines grenzmarkierenden Ereignisses wie das des Todeszeitpunktes mit den entsprechenden juristischen Folgen ist daher nur normativ festlegbar. Allgemein gilt als das Kriterium für das Eintreten des Todeszeitpunkts der so genannte „Hirntod“, i.e. der Organtod des Gehirns – wobei die Kriterien für die Definition des Hirntods allerdings ebenfalls variieren und das Hirntodkonzept selbst höchst kontrovers diskutiert wird. S. Johann F. Spittler: Sterbeprozeß und Todeszeitpunkt, S. 3ff.; Hans-Joachim Merker: Die Anatomie des Todes; Anna Bergmann: Zerstückelter Körper – Zerstückelter Tod: Verkörperung und Entleiblichung in der Transplantationsmedizin.

728 Jean Baudrillard: Der symbolische Tausch und der Tod, S. 251.

729 Fuchs stellt deutlich die ethischen Implikationen dieses Begriffs heraus. Er erhebt den natürlichen Tod zu einer von jeder Gesellschaft anzustrebenden Norm. Im Mittelpunkt der sozialen Bestrebungen, diese Norm zu erreichen, hätten die demokratisierten, medizinischen Institutionen zu stehen, die die Abwehr und Überwindung des nicht-natürlichen Todes ermöglichen sollten. In dieser Ausrichtung auf eine praktische (Todes)Ethik liegt der von Fuchs erhobene Anspruch auf Progressivität dieses Todeskonzepts. S. Werner Fuchs: Todesbilder in der modernen Gesellschaft.

730 Werner Fuchs: Todesbilder in der modernen Gesellschaft, S. 71.

„Was bleibt ist *ein Ding, die Leiche*. [...] Dieser Topos der Leiche als Ding bezeichnet eine entscheidende Abkehr von allen früheren, magisch-religiösen Vorstellungen des Fortlebens des Toten, negiert im Kern alle Lehren vom Leben nach dem Tode oder von der Auferstehung [...].“⁷³¹

VI.2.2. Der Zivilisationsprozess und die Tabuisierung des Todes

Der *Rationalisierung* des Todeskonzepts lässt sich nun als ein weiteres, spezifisch modernes Merkmal die *Tabuisierung des Todes* zur Seite stellen. Begriff und Funktion der Tabuisierung sowie ihre Verknüpfung mit dem Todesbild können im Rückgriff auf Norbert Elias' historische Rekonstruktion des Zivilisationsprozesses plausibel gemacht werden. Elias definiert den westlichen Zivilisationsprozess als eine „Veränderung menschlichen Verhaltens und Empfindens in eine ganz bestimmte Richtung“⁷³². Diese Veränderungen im menschlichen Habitus korrelieren mit historischen Umwandlungen von sozialen, ökonomischen und politischen (Gesellschafts)Strukturen, wobei hier kein deterministischer Zusammenhang angenommen werden soll. Die Rekonstruktion der Ausbildung von Verhaltensnormen im Anschluss an Elias schließt die Annahme, dass die Veränderungen im Verhalten und die historischen Umstrukturierungen nachweisbar kausal bedingt sind, nämlich aus. Sie fördern und begünstigen einander, ohne notwendige Bedingung des jeweils anderen Elementes zu sein. Im Verlauf der Umstrukturierung der westlichen Gesellschaft ist besonders die fortschreitende Differenzierung sozialer Funktionen bedeutsam und folgenreich. Denn in ihrer Folge wird der Einzelne in immer weitreichenderem Maße in sich ihrerseits ausweitende und komplexer werdende Interdependenzketten eingeflochten.

„Je mehr sie [die gesellschaftlichen Funktionen] sich differenzieren, desto größer wird die Zahl der Funktionen und damit der Menschen, von denen der Einzelne bei allen seinen Verrichtungen, bei den simpelsten und alltäglichsten ebenso wie bei den komplizierteren und selteneren, beständig abhängt.“⁷³³

Der Mensch ist in der differenzierten und arbeitsteiligen Gesellschaft also in ein weitreichendes Beziehungsgeflecht eingebunden, das aus ökonomischen, politischen aber auch partikularen Relationen besteht. In diesen Interdependenzketten zieht jede Handlung und jedes Verhalten nicht unmittelbar absehbare, zeitlich verzögert auftretende Folgen nach sich – in besonderem Maß die öffentlichen Handlungen. Die Sicherung des sozialen, wirtschaftlichen und politischen Überlebens in einem solchen, komplex verzweigten System macht eine Anpassung des menschlichen Verhaltens an dieses System notwendig. Dies umfasst mit Elias besonders die Unterdrückung eines spontanen, affektgesteuerten, impulsiven Handelns zugunsten einer „beständigen Rück- und Voraussicht auf die Aktionen und Absichten Anderer über viele Glieder hinweg“, anders gesagt also zugunsten eines zweckorientierten, re-

731 Ebd., S. 66 und S. 71 (Hervorhebung C.S.).

732 Norbert Elias: Über den Prozeß der Zivilisation, S. 323.

733 Ebd., S. 347.

flektierten und rationalisierten Handelns. Diese Ausrichtung und Koordination des Verhaltens anhand der gegebenen sozialen Struktur wird durch eine konstante und kontinuierliche Selbstkontrolle ermöglicht, die nach Elias das konstituierende Merkmal und die funktional notwendige Bedingung für den westlichen Zivilisationsprozess darstellt. Individuelle Handlungen werden in fortschreitendem Maß von einem internen, im Handelnden selbst wirkenden Zwang determiniert. Dies bedeutet allerdings nicht, dass die gesellschaftlichen Kontroll- oder Unterdrückungsmechanismen aufgelöst werden und Zwangsausübung nur noch als ein individueller und psychischer Vorgang besteht. Der direkte und unmittelbare Zwang löst sich vielmehr auf, zerstreut sich, und konfiguriert das menschliche Verhalten neu.⁷³⁴

„[...] in Wirklichkeit ist es noch ein ganzes Gemisch verschiedener Arten von Gewalt oder Zwang, das in den Menschenräumen zurückbleibt, wenn die körperliche Gewalttat langsam von der offenen Bühne des gesellschaftlichen Altags zurücktritt und nur noch in vermittelter Form an der *Züchtigung der Gewohnheiten* mitarbeitet.“⁷³⁵

Kontrolle durch äußeren Zwang wird von einer indirekten und subtiler eingreifenden Kontrolle abgelöst, die Elias als Selbstkontrolle bezeichnet, d.h. als den Prozess der Anpassung des menschlichen Verhaltens an einen sich kontinuierlich differenzierenden Gesellschaftskomplex. Der Mensch verortet sich und seine Handlungen neu – er nimmt sich nun hauptsächlich in Bezug zu Anderen und in der Verflechtung in diversifizierte, soziale und ökonomische Zusammenhänge wahr.

„Die Monopolorganisation der körperlichen Gewalt zwingt den Einzelnen gewöhnlich nicht durch eine unmittelbare Bedrohung. Es ist ein auf mannigfaltige Weise vermittelter und ein weitgehend voraussehbarer Zwang oder Druck, den sie beständig auf den Einzelnen ausübt. Sie wirkt zum guten Teil durch das Medium seiner eigenen Überlegungen hindurch. [...] und der aktuelle Zwang ist ein Zwang, den der Einzelne nun auf Grund seines Wissens um die Folgen seiner Handlungen über eine ganze Reihe von Handlungsverflechtungen hinweg [...] auf sich selbst ausübt.“⁷³⁶

734 An dieser Stelle gerät Norbert Elias Zwangsbegriff in Nachbarschaft von Foucaults „Disziplinarmacht“ – obwohl beide Vorstellungen sich durchaus unterscheiden. Auch Foucault geht davon aus, dass Verhaltensformen fortwährend und so lange wiederholt und routinisiert werden, bis sie zu Verhaltensnormen erstarrt sind. Die Erzeugung dieser Verhaltensnormen ist das Ziel der sozialen Machtverfahren; ihr Mittel ist die Hervorbringung und die Reproduktion von Handlungs- und Verhaltensweisen. In diesem Sinn bezeichnet Foucault die Machtprinzipien als „produktiv“, indem sie nämlich gleichzeitig die Verhaltensweisen und ihre Norm erzeugen. Wenn man diese reproduzierten und schließlich zu Automatismus erstarrten Verhaltensweisen als aufoktroyiert betrachtet (was Foucault allerdings keineswegs tut, da er sich des Bezugs auf eine außerdiskursive Größe enthält), kann man hier eine Verwandtschaft zu Elias' Selbstzwang erkennen, der ja ebenfalls eine zur Automatik erstarrte Gewohnheit bezeichnet. Zu Parallelen und Unterscheidungen bei Foucault und Elias s. Ulrich Johannes Schneider: Michel Foucault, S. 133–135.

735 Norbert Elias: Über den Prozeß der Zivilisation, S. 332 (Hervorhebung C.S.).

736 Ebd., S. 336f.

Das Aufrechterhalten dieser im Menschen selbst fortwährend wirkenden Kontrolle garantiert nicht nur das Überleben des Einzelnen und seine Integration in den Gesellschaftszusammenhang, sondern auch dessen Funktionsfähigkeit. Der gesellschaftliche Zwang zum Selbstzwang (also der in alle Bereiche der Gesellschaft zerstreute Zwang) ermöglicht auch ein störungsfreies Funktionieren der gesellschaftlichen Interdependenzketten, die durch den dynamischen Ausbruch von nicht an der Norm ausgerichtetem Handeln empfindlich gestört würden. Als besonders beunruhigend oder gar gefährdend werden nun gerade die Entäußerungen des Leibes angesehen, die im besonderen Maß als Ausdruck seiner Naturhaftigkeit gelten und die seine Verletzbarkeit und Sterblichkeit ausweisen – wie Vorgänge des Ausscheidens von Körpersekreten, wie Sexualität, Krankheit und Sterben. Diese als ausschließlich leiblich, also als naturhaft aufgefassten Vorgänge und Prozesse werden sukzessiv „hinter die Kulissen des gesellschaftlichen Lebens“⁷³⁷ verlagert. Scham- und Peinlichkeitsgefühle sowie die Angst vor dem Verlust von gesellschaftlicher Akzeptanz und Anerkennung fungieren dabei als Motivation für die Entfaltung und Einübung bestimmter, kontrollierter oder modifizierter Verhaltensweisen. Als Garant für die Einhaltung der Verhaltensnormen dient zusätzlich die Errichtung gesellschaftlich tabuisierter Zonen, die öffentlich entweder gar nicht oder nur bei Einhaltung spezifischer, legitimierender Rituale überschritten werden dürfen.

An dieser Stelle wird die Zivilisationstheorie von Elias für die These von der gesellschaftlichen Verdrängung des Todes bedeutsam. Die Tabuisierung eines bestimmten Lebensaspektes definieren Nassehi und Weber als eine „intersubjektiv wirksame, negative Besetzung eines Topos“⁷³⁸. Bei Elias gewährleistet die Tabuisierung den ungehinderten Ablauf gesellschaftlicher Interaktion und Koordination innerhalb der Interdependenzketten, da sie einen hinreichend distanzierenden Raum zwischen dem Ablauf der sozialen Vorgänge und jenen Bereichen des menschlichen Lebens schafft, denen ein besonders destabilisierendes und störendes Potential zugeordnet wird.

„Als Orientierungsmuster und Verhaltensbegrenzung dient es [das Tabu] dazu, soziales Handeln zu kanalisieren und von jeweils neuem Entscheidungsdruck zu entlasten.“⁷³⁹

Da Sterben und Tod allgemein sowie besonders auch der Anblick sterbender und toter Körper in höchstem Maß als solche affekt- und emotionsauslösenden Ereignisse gelten, fallen auch sie unter die operationale Abgrenzung durch das Tabu. Das differenzierte Regelwerk der Gebote, Verbote und Verhaltensanweisungen für den jeweils tabuisierten Bereich – hier den Tod – bewirkt eine Abtrennung dieses Topos von den alltäglichen, gesellschaftlichen Lebensvollzügen. Dabei ist herauszustellen, dass das Todestabu nicht nur für die – spezifische und individuelle – Erfahrung des Todes anderer oder des toten Körpers wirksam wird, sondern dass es sich *grundsätzlich* für den gesellschaftlichen Umgang mit dem Tod nachweisen lässt. Die Wahrung des Todestabus durch alle Mitglieder der Gesellschaft ist vor dem Hintergrund

737 Ebd., S. 22.

738 Armin Nassehi, Georg Weber: Tod, Modernität und Gesellschaft, S. 313f.

739 Ebd., S. 314.

der oben skizzierten These von der Implantierung der gesellschaftlichen Zwänge in das Individuum zu sehen. Das von Elias als „Selbstzwang“ bezeichnete Konglomerat standardisierter, normierter Verhaltensformen hat „teils die Gestalt einer bewussten Selbstbeherrschung, teils die Form automatisch funktionierender Gewohnheiten“.⁷⁴⁰ Es ermöglicht eine weitgehende Ausschließung der als destabilisierend und bedrohlich wahrgenommenen Todesthematik aus dem Leben des Einzelnen, wie auch aus dem gesamtgesellschaftlichen Leben.

VI.3. Exkurs: Der Bedeutungswandel des Friedhofs

Der Friedhof ist eines der zentralen Bestandteile im Motivinventar der Phantastik und des Horrors – Ort des Todes und der toten Körper, Ort der Begegnung der Lebenden mit den Toten, den Gespenstern, Untoten, Skeletten sowie Ort einer Ästhetik des Zerfalls und der Verwesung. Am Beispiel des Friedhofs lassen sich zwei Aspekte der Todesthematik deutlich herausarbeiten. Zum einen dass, wie bereits skizziert wurde, die Auffassung vom Tod seit dem späten 18. Jahrhundert einem tiefgreifenden Bedeutungswandel unterliegt, der bis in die Gegenwartskultur hineinreicht.⁷⁴¹ Zum anderen die Entstehung einer spezifischen Ikonographie des Todes in dem sich im gleichen Zeitraum neu ausbildenden literarischen Genre der Gothic Novel/Schwarzen Romantik. In dessen Ästhetik wird der Friedhof zu dem schreckenerzeugenden Ort schlechthin – was insofern interessant ist, als dass die zentralen Topoi und Motive des neu entstehenden Genres vornehmlich Furcht und Schrecken angesichts des Todes hervorheben, inszenieren und verstärken. Tod und toter Körper werden nahezu ausschließlich als schreckengenerierende Vorstellungen imaginiert. Am Beispiel des Friedhofs lässt sich aber darüber hinaus noch eine weitere Frage erörtern, nämlich die der Relation zwischen den Prozessen der Rationalisierung und/oder Leugnung des Todes in der Moderne und der nahezu gleichzeitigen Genese der morbiden und makabren Todesbildlichkeit in der schwarz-romantischen Literatur (und zu einem geringeren Teil auch in der Malerei) des späten 18. Jahrhunderts, die bis in das 19. Jahrhundert und die Ästhetik des Fin de siècle hereinreicht und sich bis zur gegenwärtigen Ästhetik des Horrors erhalten hat. Die Frage lautet also:

„Que s'est il passé au courant du XVIII^e siècle pour que le cimetière, jusqu'alors lieu de sépulture des pauvres, devienne le lieu unique des ensevelissements, plus encore, pour que s'opère cet „exil des morts“ hors de la vue des vivants qui va devenir la règle au siècle suivant?“⁷⁴²

740 Norbert Elias: Über den Prozeß der Zivilisation, S. 342.

741 Dieser Wahrnehmungswandel vollzieht sich nicht in einer kontinuierlichen Linie, sondern vielmehr in Brüchen und Verschiebungen.

742 Michel Vovelle: La mort et l'occident, S. 461.

VI.3.1. Die Ausgrenzung des Friedhofs im 18. Jahrhundert

Die für die Moderne als konstituierend veranschlagte Ausgrenzung des Todes und der toten Körper aus dem öffentlichen, gemeinschaftlichen Leben manifestiert sich in topographischer Hinsicht in der Verortung des Friedhofs.⁷⁴³ Die Lage des Friedhofs ist bis zum 18. Jahrhundert unverändert in der Mitte einer Ansiedlung zu finden. Der Friedhof umgibt die Kirche, beide befinden sich an einem zentralen Punkt von Ort oder Stadt.⁷⁴⁴ Der Friedhof ist aber nicht nur topographisch, sondern auch funktional in das gemeinschaftliche, lokale Leben integriert. Ariès weist nach, dass der Friedhof zahlreiche Funktionen erfüllt, von denen sich bis in die Gegenwart fast ausnahmslos nur die einer Ruhestätte für die Toten erhalten hat. Einerseits bietet der Friedhof, genau wie das Kirchengebäude selbst, einen Asylraum, der die Reichweite weltlicher Macht begrenzt und den Verfolgten Schutz gewährt. Andererseits stellt er

„Markt, Plattform für geschäftliche Angebote, Versteigerungen, Proklamationen und Urteilsverkündungen, für Versammlungen der Gemeinde bestimmter Raum, Ort der Begegnung, des Spiels, der heimlichen Zusammenkünfte und anstößigen Gewerbe [dar].“⁷⁴⁵

In Ansehung der vormodernen Bestattungspraktiken ist diese diversifizierte und auch ökonomische Nutzung des Friedhofs bemerkenswert. Ein großer Teil der Friedhofsfläche wird nämlich für Gemeinschaftsgräber genutzt, die je nach Einwohnerzahl des Dorfes oder Stadtviertels bis zu 1500 Leichname fassen und die bis zur vollständigen Auslastung geöffnet bleiben. Aus Platzgründen wird die Bestattung zudem meist in zwei Phasen vorgenommen: Nach der Verwesung des Leichnams werden die Gebeine exhumiert und in Ossuarien bestattet, wobei ihre Zurschaustellung ein zentrales Kennzeichen dieser Beinhäuser ist. Entsprechend diesen Bestattungsverfahren und -formen wird der tote Körper demnach in verschiedenen Stadien des Zerfallsprozesses sichtbar. An den Stätten der Gemeinschaftsgräber werden aufgrund dünner und nur locker aufgehäufter Erddecken gelegentlich nicht vollständig verwesete Leichenteile sichtbar. Die Aufbahrung der Gebeine in den Ossuarien, die nach ästhetischen und ornamentalen Kriterien erfolgt, ist ohnehin zur Beobachtung und Kontemplation bestimmt. Die zahlreichen Besucher des Friedhofs bei Tag und bei Nacht sind diesem Anblick folglich häufig ausgesetzt und mit ihm vertraut, wie Ariès anhand historischer Quellen nachweist.⁷⁴⁶

743 S. Franz J. Bauer: Von Tod und Bestattung in alter und neuer Zeit.

744 Die räumliche Nähe des Friedhofs zur Kirche besteht bereits seit dem Frühmittelalter und bildet sich durch das christliche Bestreben heraus, in möglichst unmittelbarer Nähe zu den im Kirchenraum aufbewahrten Reliquien der Märtyrer (*ad sanctos*) bestattet zu werden. Erich Panofsky: Grabplastik, S. 5f. und Philippe Ariès: Geschichte des Todes, S. 43–47.

745 Philippe Ariès: Geschichte des Todes, S. 93.

746 In denen sich beispielsweise Berichte darüber finden, dass Wölfe in harten Wintern kaum Mühe hatten, Leichenteile auszuscharren, und dass sich „Meerkatzen an Schädeln und Gebeinen den Hintern wärmen“. Gemälde von Vitto-

Diese knappe Rekonstruktion macht den Wandel im Umgang mit dem toten Körper bereits deutlich sichtbar. Die grundlegenden Veränderungen in den Bestattungspraktiken im Unterschied zum modernen Friedhof sind evident. Die oben beschriebenen Zustände sind auf dem gegenwärtigen Friedhof aber nicht nur aufgrund des tiefgreifenden Wandels in der Auffassung von Hygiene undenkbar. Denn gerade der Anblick des toten und des sich zersetzenden Körpers wird in der gegenwärtigen Gesellschaft – zumindest im alltäglichen Lebensvollzug – nicht toleriert. Tote Körper werden nahezu nur noch als Schreckensbilder vorgestellt, deren Anblick Vorstellungen von Unfällen, Katastrophen, Gewaltverbrechen usf. hervorruft und die nur innerhalb spezifischer ästhetischer Bedeutungssysteme sichtbar werden dürfen – beispielsweise in dem des Horrorfilms.

Im 18. Jahrhundert erhebt sich erstmalig Kritik an den Bestattungsformen und an dem Zustand auf den Friedhöfen. Diese Kritik operiert mit den Argumenten der sich gleichzeitig neu ausbildenden und verfestigenden naturwissenschaftlichen Perspektive. Aspekte von Sauberkeit und Hygiene konfigurieren sich (neu), denen die bestehenden Beisetzungspraktiken nicht genügen können.⁷⁴⁷ Die fortgesetzte Kritik und die Ängste, die diese heraufbeschwört, führen schließlich Ende des 18. und im Verlauf des 19. Jahrhunderts zu einer Auslagerung der Friedhöfe aus den urbanen Zentren, zur Etablierung des Einzelgrabes als der standardisierten Norm moderner Bestattungsformen und zur Säkularisierung der Friedhofsverwaltung.⁷⁴⁸ Mit dieser Ausweisung des

re Carpaccio (1455 oder 1465-1526) oder Luca Signorelli (um 1445/50-1523) präsentieren Friedhofsansichten, die mit Leichenteilen und Skeletteilen bedeckt sind. Darüber hinaus weist Philippe Ariès auch auf die entsprechenden, also wahrnehmbaren Gerüche hin. Ebd., S. 75ff. und S. 604.

- 747 Als exemplarisch für die Genese neuer Kriterien im Bezug auf die Bestattungspraxis sind beispielsweise die Miasmentheorie und die Theorie der Luftzirkulation anzusehen, die im 18. Jahrhundert die Verpestung der Luft gerade durch den Verwesungsprozess behaupten. Die Hygieniker des 18. Jahrhunderts sehen in den Ausdünstungen der Stadt allgemein, besonders aber in denen des Friedhofs, Gefahren für die Gesundheit, da die Leichengerüche, so die Annahme, Epidemien verursachen. Die aufgeklärte, medizinische Argumentation fundiert und verstärkt die Angst vor dem Leichnam und den Verwesungsprozessen, indem sie die Leiche zu einer Gefährdung für die Lebenden erklärt. Wenn gefürchtet wird, dass mit dem Leichengeruch auch „der Tod in der Atmosphäre“ schwebt, wird damit die Distanzierung vom Tod auch durch eine naturwissenschaftliche Diskursformation produziert. Der tote Körper wird auch in medizinischer Perspektive zum Ort eines – wiederum tödbringenden – Schreckens. S. dazu Johannes Wimmer: Gesundheit, Krankheit und Tod im Zeitalter der Aufklärung, bes. das Kapitel „Die Sorge um die Reinheit der Luft. Die übeln Gerüche der Großstadt“, S. 167-175; Sabine Helmers: Tabu und Faszination, S. 204; Michel Vovelle: La mort et l'occident, S. 461-467; Alain Corbin: Pesthauch und Blütenduft. Eine Geschichte des Geruchs, S. 44ff.
- 748 Philippe Ariès: Geschichte des Todes, S. 608ff. Zur Thematik Friedhof und Begräbnis in der Stadt s. auch Johannes Wimmer: Gesundheit, Krankheit und Tod im Zeitalter der Aufklärung, bes. S. 161-202. Er behandelt beispielhaft die Verlegung der Friedhöfe unter Joseph II. an die Außenbezirke der Stadt Wien.

Todes und der Toten wird die sich neu ausbildende Distanzierung von der Todesthematik bereits auf einer topographischen Ebene vollzogen.⁷⁴⁹

VI.3.2. Die „Rückkehr“ des Friedhofs in der Ikonographie der Schwarzen Romantik

Das Beispiel des Friedhofs ist aber nicht nur im Hinblick auf die sukzessive räumliche Verdrängung des Todes und des toten Körpers aus den Zentren gesellschaftlichen Lebens aufschlussreich. Während der Friedhof nämlich einerseits durch die Verschiebung an die (urbane wie soziale) Peripherie aus den gesellschaftlichen Zusammenhängen herausgelöst wird, bildet sich andererseits eine neue Bildlichkeit aus, in der der Topos des Friedhofs eine zentrale Position einnimmt: Fast zeitgleich zur einsetzenden Ausgliederung des Friedhofs aus städtischen Zentren am Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts entsteht die Ikonographie der Schwarzen Romantik, deren bevorzugte Handlungsorte Friedhöfe darstellen.

„Der Friedhof ist der Ort des Grauens schlechthin: [...] Die quälenden Geräusche aus der nahen Grabkammer, das ‚Stöhnen und Winseln‘, lassen den Verdacht entstehen, die derart Gequälten äußerten sich so leidend aus keinem anderen Grunde als dem, ihr Leiden mit den Lebenden teilen zu wollen. Den Lebenden, auf der Flucht vor den entsetzlichen Geräuschen, überfällt der noch entsetzlichere Gedanke, eines fernen Tages – oder vielleicht bald? – den Schmerz der Verwesung zu spüren oder was immer sonst die Gespenster klagen lässt.“⁷⁵⁰

Zu einem Zeitpunkt, da eine von Hygiene geprägte Auffassung den Friedhof durch die Errichtung einer Demarkationslinie von der alltäglichen Lebenswelt abtrennt und die Todesthematik gleichzeitig zu rationalisieren versucht, wird er in den phantastischen Szenarien der Schwarzen Romantik zum Ort des Schreckens. Es scheint also, als wenn der Friedhof gerade durch die Differenzsetzung, die ihn vom funktionalen und sozialen Lebensraum abtrennt (also vom Raum der Lebenden) und ihn als einen ausschließlichen Ort des Todes markiert, für Schwarze Romantik und Horror als Topos einholbar wird.

An dieser Stelle rückt der reziproke Zusammenhang von Aufklärung und Schwarzer Romantik abermals ins Blickfeld. Im Hinblick auf diesen Zusammenhang wird nämlich die Kontur des Bedeutungs- und Wahrnehmungswandels, dem der Friedhof – und mit ihm die Todesbilder überhaupt – unterliegen, nochmals deutlicher. Die Bewegung, die der Bedeutungswandel des Friedhofs beschreibt – von der Verschiebung an die Peripherie des städtischen und sozialen Lebens infolge der Rationalisierungsprozesse im 18. Jahrhundert bis zur „Rückkehr“ als Ort des Schreckens in der phantastischen Literatur – spiegelt das sich gegenseitig ausschließende aber auch komplementäre Verhältnis von Aufklärung und Schwarzer Romantik. Der Friedhof

749 S. Franz Bauer: Von Tod und Bestattung in alter und neuer Zeit; Helmut Birkhan: Kulturanthropologische Bemerkungen zu Tod und Sterben in Mittel- und Westeuropa, S. 187f.

750 Hans Richard Brittnacher: Ästhetik des Horrors, S. 66.

als literarischer Topos des Schreckens wäre demnach als Ausdruck eines gescheiterten Versuchs der Leugnung und/oder Rationalisierung des Todes zu bewerten. Oder, anders formuliert, ließe sich auch behaupten, dass die im 18. Jahrhundert unvollständig rationalisierte, verleugnete oder verschobene Anwesenheit des Todes in den Todesbildern der Schwarzen Romantik wieder ihren Weg zurück in die sozial-kulturelle Wahrnehmung findet. Daher soll im Folgenden das sich wandelnde Todesbild des 18. Jahrhunderts kurz beleuchtet und in Bezug zum Begriff der Angst gesetzt werden.

Im Hinblick auf die Naturfurcht lässt sich plausibel darstellen, wie die erfolgreiche Ablösung von vormodernen Vorstellungen im 18. Jahrhundert zu einer Neubewertung der Naturphänomene führen, die nun als regelhafte, berechenbare und vorhersagbare Naturgesetze in Erscheinung treten und daher viel von ihrem Schrecken verlieren.⁷⁵¹ Im Zuge der Aufklärung werden populäre Mythen in Bezug auf Naturgewalten und -elemente weitgehend zurückgewiesen und sukzessiv durch naturwissenschaftliche Anschauungen ersetzt. Neben dem Phänomen der Naturfurcht steht auch der Aberglauben (also die populären Schreckensbilder von Geistern, Hexen, Wiedergängern und Dämonen) im Zentrum der aufklärerisch-didaktischen Bemühungen. Infolge der Herausbildung eines neuen Realitätsbegriffs erfolgt eine Neubewertung der populären Mythen, die als irreale Phantasmen mit schädlichen Konsequenzen (ab)gewertet werden.⁷⁵² Vor diesem Hintergrund sind auch die Bemühungen zu sehen, die Todesfurcht zu eliminieren und im Rückgriff auf die Antike neue Todesbilder zu bilden.

„Dans sa course au bonheur, la pensée des Lumières rencontre la mort, obstacle incongru, fantôme séculairement entretenu par „l'imposture des prêtres“. Ne nous étonnons pas donc, que le discours des Lumières fasse à la mort une place qui n'est pas mineure: mais c'est pour mieux l'exorciser, en la réduisant aux limites d'un passage obligé, désagréable certes, mais sans plus.“⁷⁵³

So entdeckt Gotthold Ephraim Lessing im antiken Bild der Zwillingsbrüder Schlaf und Tod ein „heiteres“ und von Furcht befreites Todesbild.⁷⁵⁴ In der Verdoppelung des Motivs, in dem Schlaf und Tod als Brüder gedacht werden, sieht er eine Todesauffassung repräsentiert, die sich von der Vorstellung des Schlafes herleite und die den Tod als ewigen Schlaf, als „Zustand der Ruhe und Unempfindlichkeit“⁷⁵⁵ formuliert. Gerade in dieser Duplizität von Schlaf und Tod erkennt Lessing die angstreduzierende Funktion des antiken Todesbildes, das er als Quelle für eine aufklärerische, emanzipierte Todesauffassung fruchtbare machen will. Denn im wiedergefundenen, antiken Bild des

751 S. Christian Begemann: Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung.

752 Hartmut Böhm; Gernot Böhme: Das Andere der Vernunft, S. 420f.

753 Michel Vovelle: Mourir autrefois, S. 164.

754 Zur Vorstellung vom Tod als Bruder des Schlafs als einem Motiv der deutschen Literatur seit der Aufklärung s. auch Wilfried Barner: Der Tod als Bruder des Schlafs. Literarisches zu einem Bewältigungsmodell. Zu den Parallelen von Schlaf, Traum und Tod s. Thomas Macho: Todesmetaphern, S. 249-267; Walter Rehm: Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik, S. 272-275.

755 Gotthold Ephraim Lessing: Wie die Alten den Tod gebildet, S. 47.

Jünglings mit der erloschenen Fackel kann das „alte“ Bild vom Tod als Skelett überwunden werden und der Tod somit seinen Schrecken verlieren.

„Tod sein hat nichts Schreckliches; und insofern Sterben nichts als der Schritt zum Totsein ist, kann auch das Sterben nichts Schreckliches haben.“⁷⁵⁶

Doch Lessings Versuch einer angstreduzierenden Anthropomorphisierung des Todesbildes geht auch mit einer Abschattung und Verdrängung einher – über den Tod selber werden nämlich kaum Aussagen getroffen. Das Schweigen über den Tod ist eloquent, denn damit weist der Text einen Verdrängungsmechanismus auf, der symptomatisch für die Aufklärung ist, die die Todesthematik tendenziell vernachlässigt.⁷⁵⁷ Die Krise metaphysischer oder religiöser Bewältigungsversuche des Todes, die das 18. Jahrhundert vorantreibt, indem es die Unbeweisbarkeit von Gottes- und Unsterblichkeitsgläubigen herausstellt, ist offenbar nicht durch neue Todesbilder aufhebbar. Zudem sieht sich das aufklärerische Denken auch der Schwierigkeit gegenübergestellt, den Tod in eine Weltaufassung zu integrieren, die in zunehmenden Maß von dem Postulat der Vernunft bestimmt ist – der Tod erscheint unter einer solchen Prämisse als unkontrollierbarer Einbruch der Natur in die vernunftgeleitete Lebensführung und -ordnung des Menschen.⁷⁵⁸

„Denn zunächst steht der Aufklärung der Tod als ein gewalttägliches und sinnloses Wesen außerhalb der Weltordnung [...]. Gerade in dieser vollkommenen Säkularisation der Todeserwägung und Todesüberwindung aber, in der völligen Herausnahme aus den religiösen Stimmungen und dogmatischen Bezügen ruht der grundstürzende Unterschied von den vorausgehenden, besonders christlichen Jahrhunderten [...]“⁷⁵⁹

Es gelingt der Aufklärung also nicht vollständig – trotz der Versuche, den Tod im Rekurs auf die Antike zu ästhetisieren – ein rationales, d.h. furchtre-

756 Ebd., S. 48.

757 Was bereits Herder in seinem Aufsatz „Wie die Alten den Tod gebildet?“ bemerkt, der als Reaktion auf Lessings Schrift entsteht. Er deckt den Verdrängungsmechanismus auf, der die Ästhetisierung des Todesbildes kennzeichnet: „Tod aus Sprache und Kunst verbannet“. S. Johann Gottfried Herder: Wie die Alten den Tod gebildet? Zu einem vergleichbaren Befund gelangt auch Rehm: „Eine eigene dichterische oder philosophische Behandlung des Todesgedankens kennt und besitzt der deutsche Rationalismus in seiner Literatur nicht. Die Zeugnisse sind gering, aber gerade in dieser Dürftigkeit liegt das Wichtige und Kennzeichnende, aus ihr liest man heraus, was sie des Nachdenkens für wert hält und was nicht; und gerade daß in ihr der Todesgedanke so wenig gedacht wurde und ganz in dem der Unsterblichkeit, der Seelenwanderung, der Palingenesie auf- und unterging, diese deutliche Tatsache enthüllt besser als anderes den vernünftigen Bau der lebenszugewandten Aufklärung.“ Walter Rehm: Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik, S. 253.

758 Zur Umdeutung des Todes und zum Prozess seiner Rationalisierung in der Moderne s. auch Michel Vovelle: Mourir autrefois, S. 161-180.

759 Walter Rehm: Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik, S. 278.

duziertes Todesbild einzusetzen.⁷⁶⁰ Ganz im Gegenteil führt der Versuch, die Furcht aus allen Bereichen der in zunehmendem Maß rationalisierten Welt zu vertreiben, zur Genese neuer Ängste, die sich im Verhältnis zu dem bürgerlich-erzieherischen Aufklärungsprojekt konfigurieren. Denn gerade in das späte 18. und das beginnende 19. Jahrhundert fällt nun

„[...] die Entstehung einer literarischen Gattung, die sich außerhalb der Erfahrungswelt die Erschaffung von künstlichen Paradiesen der Angst angelegen sein lässt und von „literarischer Angst“ zu sprechen erlaubt: der „Tale of Terror“ oder „Schauerroman“. [...] In der Literatur dagegen tritt sie [die Angst] erst zu dem Zeitpunkt auf, in dem sie aus dem Leben zu verschwinden beginnt. Die durch die Aufklärung (auch durch die Sekurisierung des öffentlichen Lebens im modernen Staat) vertriebene Angst sucht eine Zuflucht und findet sie in der Literatur.“⁷⁶¹

Dies wird am Beispiel der Todesvorstellung besonders nachdrücklich deutlich:

„La pédagogie des Lumières s’inscrivait dans la continuité d’une entreprise de longue durée : détruisant préjugés et superstitions, elle visait à réviser la crainte de la mort plutôt qu’à bannir l’image, et à rendre l’homme adulte face au dernier passage. Dans cette aventure, où l’évolution des gestes répond à la transformation du discours, voici que la fin du siècle introduit une péripétie majeure: la retour des idées noires, intrusion de la mort à peine chassée, qui revient au galop, couverte de nouveaux oripeaux.“⁷⁶²

Die sich zeitgleich ausbildende Schwarze Romantik stellt offensichtlich gerade die Figuren, Motive und Topoi in den Mittelpunkt ihrer Erzählungen, die aus dem vernünftigen Weltbild verbannt werden – und dies zudem mit der programmatischen Intention, Furcht zu erzeugen. Die Erschließung neuer Räume wird ermöglicht, die vornehmlich Übersinnliches und Grauenhaftes aufzeigen. Dabei ist die Genese der Schwarzen Romantik durch die Verschiebung der Naturfurcht und der abergläubischen Vorstellungen in den Bereich des Irrealen unmittelbar bedingt, denn nur durch die Ausgrenzung von Furchterfahrungen aus der alltäglichen Wahrnehmung können diese als das gänzlich Andere wieder eingeholt, als Kontrast zu einer rationalisierten Welt überhaupt erst sichtbar werden: Die Schwarze Romantik

760 Rehm konstatiert: „Das ist der Kampf gegen den Tod, der [...] abstrakter, geistiger, allein in der ethisch-philosophischen [Schicht] ausgefochten wird. Vom christlichen und streng dogmatischen Standpunkte aus, der aber in der Aufklärung sein Gewicht im Kampf um eine neue Lebensanschauung eben verloren hat, bedeutet das freilich keine eigentliche Todesüberwindung, sondern nur eine Todesverachtung, die am eigentlich christlichen Problem des Todes vorbeigeht und es nicht lösen kann [...].“ Ebd., S. 278.

761 Richard Alewyn: Die literarische Angst, S. 43 und S. 51.

762 Michel Vovelle: La mort et l’occident, S. 471. Zur „Rückkehr“ der Todesthematik schon am Ende des 18. Jahrhunderts, vornehmlich in Literatur und Kunst s. auch Ders.: Mourir autrefois, S. 205-217.

„[...] setzt die Verbannung des Magischen in den Bezirk des Aberglaubens voraus, um dem Leser das ganz Andere an ihr eindringlich zu machen. [Sie] verdankt ihre Entstehung der völligen, bis ins allgemeinste vollzogenen Säkularisation des 18. Jahrhunderts, der sie sich spielerisch zuerst, dann sehr entschieden und bedrohlich widersetzen sollte.“⁷⁶³

Vor diesem Hintergrund lässt sich die Frage stellen, ob der Bedeutungswandel des Friedhofs als symptomatisch für die Ausgliederung der Todesthematik aus dem modernen Weltbild schlechthin zu begreifen ist. Denn wenn Schauerromantik und Horror im Schreckensbild des Friedhofs die Furcht vor Sterben, Tod und toten Körpern neu artikulieren und paraphrasieren, könnte dies im Licht der vorangestellten Erläuterungen als Folge des Scheiterns bewertet werden, den Tod in die rationalistischen Denkfiguren/Wissensordnungen der Moderne einzubetten und ihm dadurch seinen Schrecken zu nehmen. Der Versuch der Ausgrenzung und Rationalisierung des Todes kehrt sich insofern in der Phantastik um, die sich der Todesthematik bemächtigt, um gerade diese in besonders furchterregende, blutige und schauerliche Bilder zu kleiden. Der Tod, der sich nicht mehr sinnhaft in das sich neu ausbildungende Weltbild integrieren lässt, wird zu einem unheimlichen Schreckensbild. Gleichzeitig stehen die Todesbilder, die Schwarze Romantik und Horror entwerfen, mit ihrer phantastischen Ikonographie und ihrer exzessiven Irrationalität im deutlichen Gegensatz zu dem Postulat von Rationalität, das die Moderne in der Verhandlung des Todes erhebt. Die Bildlichkeit des Todes als Schreckensvision entspringt

„[...] der neuen Angst vor dem Tod nach der Erschütterung der metaphysischen Tradition, vor dem Verlust verbindlicher Orientierungen und der bedrohlichen Einsamkeit. In den ungeheuren Welten und endlosen Räumen einer gottverlassenen Welt ist das Subjekt nicht nur in einem transzendentalen Sinn obdachlos, sondern auch in einem transzendentalen Sinn heimatlos geworden. [...] Sie [die ästhetische Bebilderung] ermöglicht mit dem Ausdruck der bodenlosen Angst auch ihre Abfuhr, indem sie ihr Bilder und Metaphern leihst, sie damit erstmals [...] handhabbar macht und so auch die Andeutung einer Herrschaft über sie verspricht – und sei es in der heimlichen Sehnsucht, mit ihr zu verschmelzen, am Tod anders denn als Opfer teilzuhaben.“⁷⁶⁴

VI.4. Die Bildlichkeit des toten und verwesenden Körpers im postklassischen Horrorfilm

Wie gezeigt werden konnte, erliegen einerseits religiöse und metaphysische Bewältigungsversuche der Todesthematik im Lauf eines Prozesses, der vom 18. Jahrhundert ausgehend bis in die Gegenwartskultur hineinwirkt. Fast gleichzeitig aber entstehen neue Repräsentationen des Todes und der toten

763 Norbert Miller: Von Nachtstücken und anderen erzählten Bildern, S. 30.

764 Hans Joachim Brittnacher: Ästhetik des Horrors, S. 55.

Körper, wie oben dargestellt in der Schwarzen Romantik, in der Malerei und in literarischen Zeugnissen des 19. Jahrhunderts.

„[...] à cet autre visage du romantisme frénétique, celui qui non seulement n'esquivé pas la mort ni ne tente de l'apprivoiser, mais s'y plaint et éventuellement s'y vautre en quête d'émotions forts. De l'une à l'autre attitude, le contraste n'est pas si brutal qu'il paraît: tels thèmes à la mode, comme celui du suicide ou de la consommation, forme médicale du mal du siècle, en témoignent.“⁷⁶⁵

So bilden sich bereits im 19. Jahrhundert im Zentrum des gesellschaftlichen Lebens neue Orte des Todes aus, an denen der tote Körper sichtbar wird (und die so die Lücke, die die Ausweisung des Friedhofs geschaffen hat, wieder zu schließen scheinen). In der *morgue*, dem Pariser Leichenschauhaus, werden beispielsweise die toten und verwesenden Körper zur Identifizierung öffentlich aufgebahrt. Gleichzeitig zeigt sich an ihnen ein sich im 19. Jahrhundert vollziehender Bedeutungswandel, denn sie fungieren nun für ein großes Publikum als Objekte der Schaulust.

„La scène morbide de la morgue ne désemplit jamais avec ses figurants inépuisables que déversent jurement la moisson ordinaire des morts et de leurs visiteurs.“⁷⁶⁶

Die Wahrnehmung des toten Körpers auf den Friedhöfen bis in das 18. Jahrhundert hinein und in der *morgue* des 19. Jahrhunderts lässt sich daher kaum vergleichen. So fungierte der Anblick des Gebeins in den Ossuarien als (religiöse) Mahnung an die Vergänglichkeit des Seins.⁷⁶⁷ Das öffentliche Interes-

765 Michel Vovelle: *La mort et l'occident*, S. 582. Als herausragendes Beispiel nennt der Autor die dramatisierte Darstellung des Todes in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts, darunter besonders Gemälde von Eugène Delacroix (1798-1863) oder Théodore Géricault (1791-1824).

766 David Le Breton: *La chair à vif. Usages médicaux et mondains du corps humain*, S. 221. Der Autor weist zudem darauf hin, dass auch die Ausstellungen der anatomischen Museen und Naturkundemuseen im 19. Jahrhundert ein vergleichbares Interesse erregen, das sich auch hier auf das öffentliche und für jeden zugängliche Spektakel des toten, nun aber präparierten und geöffneten Körpers richtet. S. 210-219. Auf das Themenfeld des geöffneten Körpers wird noch einzugehen sein.

767 Tote Körper werden auch in der Vormoderne öffentlich ausgestellt, allerdings ist die Funktion dieser Ausstellung und auch ihre Wahrnehmung in einem hauptsächlich religiösen Kontext zu sehen. Die Ausstellung von mitunter kunstvoll arrangierten Gebeinen auf Friedhöfen muss als *Memento mori*, als Mahnung an die Vergänglichkeit des Seins, gelesen werden, hatte also letztlich eine didaktische Funktion. Das *Memento mori* aus Gebein findet sich vor allem im von der Vanitas-Thematik bestimmten Barock. Die Reliquienverehrung ist dagegen seit spätantiker Zeit nachweisbar. Im toten Körper oder in einem Körperteil wird der Heilige oder Märtyrer verehrt. Auch sie ist somit in einem religiösen Kontext zu sehen. Schließlich wird der tote Körper in der Aufbahrung während der Trauerfeierlichkeiten sichtbar. Besonders ranghohe Personen, wie Kaiser, Könige und Bischöfe wurden dabei häufig prunkvoll eingekleidet und auf einem Thron sitzend präsentiert. Diese Inszenierung zielt durchaus auf eine öffentliche Wirkung ab, gilt jedoch der Verehrung des Toten und der Repräsentation seiner Macht und nicht dem Interesse am toten

se an der *morgue* muss dagegen vor dem Hintergrund der sich im 19. Jahrhundert ausbildenden Kultur des Spektakels und der Schaulust gesehen werden, die einen vornehmlich distanzierten, aber gleichzeitig voyeuristischen Blick ausbildet und gleichzeitig bedient.⁷⁶⁸ In der *morgue* ist der (allerdings „reale“) tote Körper bereits zu einem morbiden Spektakel geworden, wie ihn ähnlich auch der Horrorfilm inszenieren wird.⁷⁶⁹ Gerade die Wasserleiche, die zerfallene Leiche oder die Leiche, auf der sich die dramatischen Zeichen eines gewaltsamen und schrecklichen Todes eingeschrieben haben, erregen die Aufmerksamkeit des Publikums – auch hier eine Parallele zu den Darstellungen des toten Körpers im Horrorfilm, bei der meist das Maß der Zerstörung den zentralen Schauwert ausmacht.⁷⁷⁰

„Das Leichenschauhaus ist ein Schauspiel, das im Bereiche aller Geldbeutel liegt, sowohl reiche wie arme Passanten können es sich umsonst leisten. Die Tür steht offen, mag eintreten, wer will. Es gibt Liebhaber, die einen Umweg machen, um auch nicht eine einzige dieser Darstellungen des Todes zu versäumen. [...] Wenn die Fliesen hingegen reich belegt sind, wenn sie eine schöne Schau menschlicher Leiber antreffen, so drängen sich die Besucher, schaffen sich billige Erregungen, entsetzen sich, scherzen, spenden Beifall oder zischen ganz wie im Theater.“⁷⁷¹

Eine weitreichende Verbreitung von Todesdarstellungen und -Vorstellungen ist auch und gerade in den Medien der Gegenwartskultur auszumachen – in der Presse wie in Fernsehen, Film, Videospielen usf.

„Warum hat [...] umgekehrt der gewaltsame, zufällige und Unfall-Tod, der früher für die Gemeinschaft ein Un-Sinn war (er war gefürchtet und verfeindt, wie bei uns der Selbstmord), bei uns so viel Bedeutung: er allein füllt die Chroniken, fasziniert und berührt die Einbildungskraft.“⁷⁷²

Die Allgegenwärtigkeit des Todes in den Medien wird von vielen Autoren konstatiert. Gleichzeitig wird in vielen Publikationen zu gegenwärtigen Todesbildern die These aufgestellt, dass der empirische Tod und seine Bewälti-

Körper, wie es bei in der Ausstellung der Toten in der *morgue* der Fall ist. Klaus Bergdolt: Die Präsentation des toten Körpers. Zwischen Wissenschaft und Kunst.

- 768 So wird die *morgue* bereits im späten 19. Jahrhundert in Paris-Reiseführern als eine „Sehenswürdigkeit“ aufgelistet. S. Vanessa R. Schwartz: Cinematic Spectatorship before the Apparatus: The Public Taste for Reality in Fin de siècle Paris, S. 88ff.
- 769 Oder die heftig umstrittene Ausstellung „Körperwelten“, die anatomische Präparate von *ecorchés*, also enthäuteten Muskelkörpern zeigt, die stark stilisiert oder in „natürlich“ bewegten Positionen präsentiert werden. Auffallend ist dabei, dass die Diskussion sich gerade an dem Sachverhalt entzündet, der der Ausstellung zu ihrem immensen (kommerziellen) Erfolg verholfen hat: Bei den Präparaten handelt es sich um faktische Leichenkörper.
- 770 Wie auch – da die Leichen des Horrorfilms nicht „real“ sind – die tricktechnische Kunstfertigkeit dieser Inszenierung. Wie überzeugend, wie „echt“ die Leichen im Horrorfilm aussehen, trägt unbedingt zu seinem Schauwert bei.
- 771 Emile Zola: Thérèse Raquin, S. 108.
- 772 Jean Baudrillard: Der symbolische Tausch und der Tod, S. 259.

gung durch Ritual und/oder Religion aus der Gesellschaft verdrängt sei, während die Medien dagegen ein lebhaftes Interesse an Darstellungen des Todes oder Todesbildern bezeugten.⁷⁷³ Dabei wird die Vermutung geäußert, dass die Verdrängung der Todesthematik einerseits und die Entstehung „imaginärer“ Todesbilder als Schreckensvisionen andererseits sich gegenseitig bedingen. Anders ausgedrückt also, dass zwischen der Unmöglichkeit einer sinnhaften Todeserfahrung in sozialen Zusammenhängen und den übersteigerten Todesbildern der Medien (also auch denen des Horrorfilms) eine Wechselbeziehung zu bestehen scheint:

„Das Wegschieben der Todesfurcht, das natürlich nicht endgültig ist, sondern in der Kunst etwa immer wieder aufgehoben werden kann, durch Werke, die man als schrecklich und aufrüttelnd empfindet, wirkt sich aber in einer Zunahme der Todesfaszination aus. Wir können offenbar den Tod nicht missen, und da wir ihm im Alltag in der Regel nicht Aug in Aug begegnen, phantasieren wir ihn [...]“⁷⁷⁴

Im Anschluss an die vorangegangene Diskussion würde dies bedeuten, dass der Tod und der tote Körper gerade deshalb so häufig in den Medien und eben auch im Horrorfilm imaginiert werden, weil diese in der Moderne einem funktionalen Tabu unterliegen und, wie gezeigt werden konnte, aus dem Bereich der unmittelbar erfahrbaren, sozialen Wirklichkeit weitgehend verdrängt worden sind. Auch das Zurücktreten der traditionellen Todessemantik wäre in diesem Zusammenhang bedeutsam: Weil die vormals anerkannten und legitimierten Bewältigungsmuster, wie sie hauptsächlich religiöse Deutungsverfahren und Jenseitsvorstellungen darstellen, an Bedeutung verloren haben, wird der Tod in der westlichen Gesellschaft zu einem noch bedrohlicheren Ereignis. Durch diesen Sinnverlust ließe sich also erklären, wie der Tod zu einem Topos werden kann, der eine ausschließlich schreckenerregende Dimension hat. Zwar hat die Moderne die religiös-metaphysischen Todesbilder durch das (natur)wissenschaftliche Bild vom natürlichen Tod ersetzt, aber der *horror vacui* eines derart rationalisierten Todesbildes scheint dadurch nicht aufhebbar zu sein. Wenn die Ausschließung des Todes und der

773 S. Helmut Birkhan. Kulturanthropologische Bemerkungen zu Tod und Sterben in Mittel- und Westeuropa, S. 196; Armin Nassehi, Georg Weber: Tod, Modernität und Gesellschaft, S. 262f.; Marianne Mischke: Vom Umgang mit dem Tod, S.200ff.; Birgit Richard: Todesbilder; Sabine Helmets: Tabu und Faszination. Über die Ambivalenz der Einstellung zu Toten, S. 159ff. Die meisten dieser Beobachtungen beziehen sich allerdings nicht auf den Film (wie bei Richard und Helmets), sondern hauptsächlich auf Darstellungen des Todes in Presse und Fernsehen, also auf Berichte über Verbrechen, Hinrichtungen, Unfälle, Katastrophen, Attentate und Kriege. Das bezüglich Funktion, Darstellungsform und Narration verschiedener Medien erhebliche Differenzen bestehen, soll hier als vorausgesetzt angesehen sein, wird aber von einigen Autoren teilweise vernachlässigt (so nennt Birkhan im Zusammenhang mit der von ihm beobachteten Todesfaszination in der Gegenwartskultur „Horror- und Kriminalromane, Western und Kriegsnachrichten“ unterschiedslos in einem Atemzug). Es ist also zu Recht einwendbar, dass drastische Darstellungen von Sterben und Tod im Horrorfilm nicht ihr ausschließlich Medium finden.

774 Helmut Birkhan: Kulturanthropologische Bemerkungen zu Tod und Sterben in Mittel- und Westeuropa, S. 169.

toten Körper „an der Basis [...] der Rationalität unserer Kultur steht“⁷⁷⁵, ließe sich also gerade die Irrationalität der phantastischen und hyperbolischen Todesbilder im Horrorfilm dazu in Bezug setzen. Sie paraphrasierten dann in übersteigerten Formen den Schrecken eines nicht mehr sinnhaft erfahrbaren, eines ausschließlich als bedrohlich wahrgenommenen Todes. Im Zusammenhang mit dem Anwachsen der Todesbilder in den Medien ist schon früh von einer „Pornographie des Todes“⁷⁷⁶ gesprochen worden. In dieser „Pornographie“, i.e. den zahlreichen Darstellungen sterbender und toter Körper in Comic, Fernsehen, Film usf. werde ein eigentlich geleugneter oder tabuisierter Bereich, eben der des Todes, nachdrücklich sichtbar gemacht. Die ausgeweitete Darstellung des Todes fungiert in dieser Auffassung als (entlastende) Kehrseite der gesellschaftlichen Leugnung des Todes und des sterbenden und toten Körpers, die eine öffentliche Verhandlung der Todesthematik problematisch werden lässt oder stark einschränkt. Die „obszöne“, i.e. die blutige, spektakuläre und schockierende Halluzinierung des sterbenden und toten Körpers fungiert mithin also als ein imaginärer Ort, an den die Wahrnehmung des Sterbens und der (faktische) Umgang mit dem Tod verschoben worden ist.

Ein sich wechselseitig bedingender Zusammenhang zwischen Negation und Tabuisierung der Todesthematik einerseits und der gesteigerten Produktion von Todesbildern in disparaten Medien (wie eben dem Horrorfilm) andererseits soll hier allerdings nicht angenommen werden. Vielmehr soll in der folgenden Diskussion der Todesdiskurse im Horrorfilm davon ausgegangen werden, dass sich die Wahrnehmung des toten Körpers und die Verhandlung des Todes aus alltäglichen, sozialen Lebensvollzügen in andere Bereiche *verschoben* hat, wie beispielsweise in das ästhetisch-semantische System des Horrorfilms.

VI.4.1. Der tote Körper als Bedrohung

In *Night of the Living Dead* (George A. Romero, 1968), *Dawn of the Dead* (George A. Romero, 1978) und *Day of the Dead* (George A. Romero, 1985) wird eine, im Sinn der obigen Darlegungen, spezifisch moderne Phantasie vom Tod entworfen: der Tod als bedrohliches, sinnloses Grauen. In diesen drei Filmen brechen Zombies, kannibalische Un-Tote, deren einzige Nahrungsquelle der lebendige, menschliche Körper ist, als eine Plage über die Gesellschaft herein und verbreiten den Tod wie einen Infekt überall. Somit lassen sich die Zombie-Filme durchaus als eine zeitgenössische Variante der Thematik von der Allgegenwärtigkeit und Allmacht des Todes lesen.⁷⁷⁷ Ziel-

775 Jean Baudrillard: Der symbolische Tausch und der Tod, S. 197.

776 S. Geoffrey Gorer: The Pornography of Death. Wie ersichtlich, wird der Begriff der Pornographie von Gorer nicht in der ausschließlichen Bezogenheit auf den Bereich des Sexuellen verwendet; vielmehr in erweitertem Sinn als Visualisierung eines in einer Gesellschaft tabuisierten Bereiches allgemein aufgefasst. Er definiert den Begriff folgendermaßen: „Pornography [...], the description of tabooed activities to produce hallucination or delusion [...]“ The Pornography of Death, S. 48.

777 Wobei sich gleichzeitig auch satirische und groteske Elemente in den Zombiefilmen finden lassen, sich die Vision von der unerklärlichen, aber rasanten Verbreitung der Zombies auch an gegenwärtige Virusdiskurse anschließen

los, blind und somnambul umherirrend verzehren die Zombies lebendiges, menschliches Fleisch. Die an diesen kannibalischen Aufzehrungen gestorbenen Opfer erheben sich ihrerseits als Zombies, um selbst hungrig und wie betäubt herumzuirren. Der einzige Sinn in der Existenz dieser untoten Wesen scheint in der Sättigung ihrer unstillbaren Gier nach Nahrung und somit im Verschlingen der Menschheit zu bestehen. Die Frage nach der Ursache dieser „Plage“ bleibt eigentlich unbeantwortet, weder in ihrer Darstellung noch in ihrer Narration bieten die Filme eine plausible Erklärung für die Rückkehr der Toten an.⁷⁷⁸

„What can it mean for the dead to walk again? The question is discussed endlessly in the three films, but no firm conclusion is ever reached. [...] Of course, the whole point of the sheer exorbitance of the zombies defies causal explanation, or even simple categorization. The living dead don't have an origin or a referent; they have become unmoored from meaning.“⁷⁷⁹

Die filmische Inszenierung präsentiert die Allgegenwärtigkeit des Todes und der Toten in einer ebenso grausigen wie grotesk übersteigerten Vision, die auch apokalyptische Momente enthält. Dabei wird die Materialität des menschlichen Körpers, die Verletzlichkeit seines Fleisches, sein Sterben und sein Zerfall in den Mittelpunkt der Darstellung gerückt. Immer wieder wird der Moment inszeniert, in dem sich die Zähne eines Un-Toten in das Fleisch eines Lebenden graben und sich die von Wunden und blutigen Öffnungen übersäten, zerfallenden, (un)toten Körper wieder erheben und bedrohlich auf die Menschen zuwanken. In dieser Bildlichkeit perpetuiert der Film ein sinnentleertes Bild von Sterben und Tod, das so schockierend erscheint, da es weder ästhetisch sublimiert, noch metaphysisch-religiös fundiert, noch in einen anderen Bedeutungszusammenhang integriert ist. Mehr noch: In dem Verzicht, den apokalyptisch⁷⁸⁰ über die Menschheit hereinbrechenden Toten eine Bedeutung oder eine kausal gedachte Ursache zuzuordnen, entwerfen die Zombie-Filme ein ratloses Grauen vor einem scheinbar bedeutungslos und unerklärlich gewordenen Tod. Dieser resignierende, im Grunde nihilistische Gestus wird gerade dadurch hervorgehoben, dass eine Erklärung für die Existenz der Zombies und das allgegenwärtige Massensterben verweigert wird. Die Erweckung wird weder durch ein genregemäßes, phantastisch-magisches Prinzip verursacht, noch durch einen Fluch, durch Geister oder Dämonen. Ein – wenn auch phantastisch umschriebenes – jenseitiges Prinzip wird nicht angenommen. Auch sind die Zombies nirgendwo verortbar; es gibt

ließe und nicht zuletzt auch die evidente Kannibalismus-Thematik bedeutsam ist.

778 Im Verlauf des Films äußert eine der Figuren: „Wenn in der Hölle kein Platz mehr ist, kehren die Toten zur Erde zurück.“ Der Film verfolgt diese Vermutung aber genauso wenig weiter wie den vage angedeuteten Erklärungsansatz, die Wiederbelebung der Toten resultiere aus einer unbekannten Strahlung.

779 Steven Shaviro: *The Cinematic Body*, S. 83.

780 McFarland verwendet im Zusammenhang mit *Dawn of the Dead* den Begriff einer „profanen Apokalypse“. Er geht dem theologischen Motiv der Auferstehung der Toten nach, das der Film in – stark verwandelter – Form aufgreife. James McFarland: Profane Apokalypse. George A. Romeros *Dawn of the Dead*.

keinen abgegrenzten und ihnen zugewiesenen Ort des Todes, an den sie wieder zurückgesandt werden könnten – vielmehr sind sie und mit ihnen Sterben und Tod überall.

„The plot is, then, one of simple negation, an orchestrated descent to death in which all efforts toward life fell. [...] The deaths in the film are all to no purpose; they do not finally serve the practical cause of survival, nor do they act to the enhancement of larger human value.“⁷⁸¹

Das Auftauchen der Zombies in *Day of the Dead* erzeugt unzählige tote Körper – die Opfer ihrer Gefräßigkeit ebenso wie die Opfer der unaufhörlichen, ebenso blutig inszenierten Kämpfe, die die wenigen überlebenden Menschen ausfechten müssen, um eine (letztendlich aussichtslose) Flucht zu ermöglichen.

Dass für das Erleben und die Wahrnehmung von Sterben und Tod scheinbar keine Sinngebung mehr bereitsteht, findet seine Entsprechung in der Bildlichkeit des neuen Horrorfilms. In vielen Beispielen des Genres – wie in den Zombie-Filmen – wird nachdrücklich und wiederholt das Moment der physischen Zerstörung, des gewaltsamen und blutigen Sterbens aufgezeigt. Gleichzeitig ist es hier wie auch in anderen Filmen gerade der tote Körper, der zur Quelle bedrohlichen Grauens wird. Die Vorstellung vom toten, zerfallenden menschlichen Körper, der die Lebenden verfolgt, lässt sich als die ins Grausige gewendete Entsprechung einer kulturellen Furcht vor dem Leichnam auffassen, die in solchen Szenarien fortgeschrieben wird. Andererseits wird gerade hier der gefürchtete und gelegnete Leichnam für einen Moment – in seiner als hässlich wahrgenommenen Desintegration – sichtbar gemacht. Diese Sichtbarmachung eines eigentlich gelegneten, furchtbesetzten Objekts wird gerade durch seine Einbettung in eine phantastische Narration und spektakuläre Inszenierung, also durch die genrespezifischen Verfahren des Horrorfilms, ermöglicht, die seinen Schrecken ins Phantastische verschieben und dadurch abmildern.

„The zombie's almost ritualistic violation of the flesh allows me to regard, for an ephemeral instant, what is normally invisible [...]. At the price of such monstrous destructiveness, I am able to participate in a strange exhibition and presentation of physical, bodily affect. These films enact the making evident, the public display, of [...] wrenching pain and of the agonizing extremity of dying.“⁷⁸²

Der Horrorfilm präsentiert also genau das, was in der von der Todesverdrängung gekennzeichneten Gesellschaft der Moderne eigentlich verborgen, von ihr abgetrennt und tabuisiert ist: den sterbenden, zerstörten und toten Körper. In den Zombiefilmen ist das Skandalon des toten Körpers umso mehr gesteigert, weil er sich wiederbelebt hat, aber doch nicht mehr lebendig ist; weil er sich unzerstörbar wieder und wieder erhebt, aber doch die fortschreitenden

781 R. H. W. Dillard: *Night of the Living Dead: It's Not Like Just a Wind That's Passing Through*, S. 23 und S. 27.

782 Steven Shaviro: *The Cinematic Body*: S. 95.

Zeichen von Zerstörung und Zerfall trägt; weil er überall gegenwärtig und damit stets *sichtbar* ist.

„[...] den Sieg des Lebens über den Tod gibt es bei Romero nicht. Der Gedanke an den Tod, verdrängt und unterdrückt, wankt einem hier überall entgegen: auf einem verlassenen Bauernhof, einem Flughafen, in einem Kaufhaus, auf einer Strandpromenade. Massenvernichtung, Dahinsiechen und Verfaulen – die andere, die hässliche Seite des Lebens ist allgegenwärtig.“⁷⁸³

The Hunger (Tony Scott, 1982) rekurreert auf die Figur des weiblichen Vampirs, die in der Schwarzen Romantik, aber auch in der Kunst des 19. Jahrhunderts wiederholt auftritt.⁷⁸⁴ Somit stellt er die Figuren der Miriam, des weiblichen Vampirs, und ihres Opfers Sarah in die Tradition der Phantastik und der Schauerromantik und ruft gleichzeitig Assoziationen an den Topos der Femme fatale auf, der sich ebenfalls vornehmlich im 19. Jahrhundert ausbildet. Allerdings modifiziert der Film die Thematik des weiblichen Vampirs und des Vampirismus. So schildert er den weiblichen Vampir als eine beherrschte, rationale, ruhige Figur. Das konstituierende Element des Vampirs, die animalischen Fangzähne, fehlen der Figur der Miriam. Sie tötet ihre Opfer mit einer kleinen Klinge, die sie wie einen Schmuck um den Hals trägt. Auch in der Inszenierung der Behausung des Vampirs verzichtet *The Hunger* auf die genreimmanente Ikonographie: Anstelle von dunklem, fauligem und verfallendem Gemäuer wird dem Zuschauer ein luxuriöses und stilvolles Stadthaus präsentiert mit einem aseptisch sauberen Keller (in dem die Leichen der Opfer in einem Hochofen verbrannt werden) und einem Speicher, der in Abweichung von der bekannten Bildlichkeit nicht düster und voller Schatten, sondern hell und lichtdurchflutet ist. Der wahre Schrecken des Films ist also nicht im Vampirismus zu verorten. Denn der ästhetisierte und damit kaum offensive oder grauerregende Vampirismus in *The Hunger* wird als distinguierte und luxuriöse, auffällig „modische“ Existenzform inszeniert, in der er sich als Projektion verschiedener gegenwärtiger (Konsum)Phantasien – Reichtum, Luxus, Eleganz – enthüllt.⁷⁸⁵

Es wird also schnell deutlich, dass das schreckengenerierende Motiv in *The Hunger* nicht der Vampirismus ist. Vielmehr fokussiert der Film einen anderen Topos als den Ursprung des Grauens: die Sterblichkeit des Menschen, die er zu einer Schreckensvision ausgestaltet. Der Film findet seinen Schrecken im Altern, im physischen Verfall des Körpers und in der Endlich-

783 Thomas Gaschler, Eckhard Vollmar: Dark Stars, S. 184.

784 Hier seien beispielhaft die weiblichen Vampire in Johann Wolfgang von Goethes „Die Braut von Korinth“, Sheridan LeFanus „Carmilla“ oder Theophile Gautiers „Die liebende Tote“ erwähnt, sowie die weibliche Figur in Edvard Munchs (1863-1944) „Vampir“-Zyklus. S. dazu auch Dieter Sturm, Klaus Völker (Hg.): Von denen Vampiren oder Menschensaugern. Dichtungen und Dokumente.

785 Die Inszenierung modischer Schönheit in *The Hunger* – der Hauptdarsteller Catherine Deneuve, Susan Sarandon und David Bowie, des Hauses, der Lebensführung der Vampire usf. – hat dem Film nicht zu unrecht den Vorwurf der Werbeästhetik eingetragen. Die Bilder und Sequenzen des Films werden als „faszinierend und erleben“, aber „leer“ kommentiert. S. Sight and Sound, Bd. 52, Nr. 3, S. 183 und 220; Filmdienst, 36. Jahrgang, Nr. 13, 1983.

keit des menschlichen Lebens. Die Bilder von physischer Degeneration und von Verwesung werden kontrastreich der „schönen“ Bildlichkeit des Vampirdaseins entgegengestellt. Dadurch wird die modisch ästhetisierte vampirische Existenz (auch) als eine Unsterblichkeitsphantasie lesbar, die auch das (durchaus gegenwärtige) Traumbild der ewigen Jugend und Schönheit umfasst. Dem Vampir werden in *The Hunger* ewige Jugend, Schönheit, Stärke und Unsterblichkeit als Existenzbedingungen verliehen. Die Gefährten, die sich Miriam als Begleiter für ihre Unsterblichkeit auswählt, verlockt sie mit dem Versprechen auf Ewigkeit, das im Film häufig wiederholt wird. Sie verkörpert in *The Hunger* den Wunschtraum der Unsterblichkeit. In ihrer Figur scheint – in einer phantastischen Utopie – die Endlichkeit des körperlich verfassten Subjekts transzendent. Auch das gerontologische Forschungsprojekt, an dem die Ärztin Sarah arbeitet, die später ein Opfer des weiblichen Vampirs wird, verweist auf die Thematik der Unsterblichkeit. Das Buch, das sie verfasst hat, trägt den Titel „Sleep and Longevity“.⁷⁸⁶ Der Film inszeniert im Gewand des Horrorfilms also eine – durchaus (all)gegenwärtige – Obsession mit dem jungen und makellosen Körper, was durch seinen modischen Duktus und durch die Auswahl der Schauspieler zusätzlich hervorgehoben wird.

Dem ästhetisierten Vampirismus als einer ewig jungen und schönen Körperlücke stehen allerdings mit der zweiten Hälfte des Films zunehmend die drastischen Bilder von Alters- und Verfallsprozessen des Körpers entgegen. Das Ende des Vampirdaseins führt zum Verlust von Alterslosigkeit und Unsterblichkeit. Der Gefährte des weiblichen Vampirs verfällt nach Ablauf seiner Frist zu einem mumienhaft gealterten Wesen, das aber doch nicht sterben kann und lebendig begraben wird, zu einem Hybriden aus Leben und Tod. Das (ewige) Leben in dem von Alter gezeichneten und geschwächten Leib wird zur Strafe. In der Beschreibung dieses unheimlich beschleunigten Alters- und Zerfallsprozesses erfindet der Film seine drastischsten Bilder, im Verlust von ewig scheinender Jugend verortet er seine eigentliche Schreckensphantasie. Über weite Strecken wird dieser Verlust detailliert und aufwendig als Niedergang ausgestaltet, der gleichermaßen als ekelregerend und tragisch akzentuiert ist. Dabei steht immer wieder der Körper im Mittelpunkt der *mise en scène*. Er wird zum seismographischen Instrument, das die Anzeichen des Verfalls aufzeichnet: zunächst die ersten, kleinen Indices wie Falten unter dem Auge in einem Vergrößerungsspiegel, eine Handvoll weißgewordener Haare, Altersflecken auf den Händen. Auch der sukzessive Verlust körperlicher Kraft wird angedeutet – der rapide alternde Vampir ist zu schwach, um seine Opfer noch töten zu können. Zunehmend verfällt der Vampir, wird zu einem zahnlosen, haarlosen Greis, um schließlich als lebendige Leiche mit mumienhaftem Aussehen zu enden. Zwei Sequenzen akzentuieren die Hinfälligkeit des Leibes, aber auch die Isolation und Schwäche des Verfallenden angesichts seines unabwendbaren Endes: Im Warteraum der Klinik und beim letzten Gespräch mit Miriam zeigt die Kamera den seinem

786 Auch hier wieder ein Beispiel dafür, wie häufig in Horrorfilmen Kliniken und Labore inszeniert werden und Ärzte, medizinische Studien oder Projekte auftauchen. Die ausführlich dargestellten Tests mit den Laboraffen, ihr beschleunigter Altersprozess, ihre lange Agonie und die anschließend einsetzende, ebenfalls beschleunigte Verwesung spiegeln den zerfallenden Körper des Vampirs, dessen Zeit abgelaufen ist und erhöhen den Schrecken seines Verfalls. Dabei sind Bilder des kranken und sterbenden Tieres mit den Bildern des zunehmend verfallenden Mannes alternierend montiert.

Ende entgegengehenden Vampir isoliert und in sich zusammengesunken sitzend; vornehmlich die letzte Sequenz ist in düstere Blau- und Grautöne getaucht. Die Schilderung der Korrosion des menschlichen Leibes gipfelt in den Bildern, in denen der Film den alternden und zerfallenden Körper dem jungen und schönen Körper (grell) kontrastierend gegenüberstellt – zunächst in der Begegnung des alternden Vampirs mit dem zwölfjährigen Mädchen, das sein letztes Opfer wird, und im Abschied von Miriam, deren Gesicht und Körper unverändert jung und schön bleiben. Zum Ende dann in den stark dramatisierten Bildern des unerbittlichen Zerfalls der lebendigen Leichen auf dem Dachboden, der mit dem Ende des weiblichen Vampirs verknüpft wird. In einer langen, effektvoll verfremdeten Sequenz zeigt eine nahe Einstellung, wie sich das alters- und makellose Gesicht der Miriam in einen verwesenden Totenschädel verwandelt. In dieser Transformation kulminierte der augenfällige Kontrast von unversehrter, intakter und stark idealisierter Körperlichkeit und ihrer Zerstörung, der den ganzen Film durchzieht.

„The film’s discourse on the transitory nature of glamour is ironically offset by its other discourse on the permanence of aging and death. It is against this surface impression of smooth, coherent perfection that the film explores the forces of abjection associated with blood, wounds, and the decaying, crumbling body.“⁷⁸⁷

Somit verlagert *The Hunger* Quelle und Ort des eigentlichen Schreckens in den von Alter und Verfall bedrohten und zernagten Leib. Wenn zahlreiche Vampirfilme also (auch) als Begegnung mit einem phantastisch maskierten Tod zu lesen sind, stellt sich der Vampirismus in *The Hunger* als eine letztlich vergebliche Flucht vor Altern und Tod dar. Der weibliche Vampir verkörpert das (trägerische) Versprechen auf ewige Jugend, Schönheit und Unsterblichkeit. So scheint *The Hunger* zunächst den Topos der Vanitas, der Hinfälligkeit und Vergänglichkeit alles Lebendigen, zu variieren und zu modifizieren. Gerade in den Bildern von zerfallenden und verstaubten Schädeln und Gebeinen rekurriert der Film auf die Ikonographie des Vanitas-Motivs, wie sie in der Kunst des 17. Jahrhunderts ausgebildet wird. Doch die mahnende (und letztlich religiös fundierte) Funktion dieses Topos übernimmt der Film nicht. Vielmehr konterkariert die modische und ästhetisierte Inszenierung der Vampirkörper die ursprüngliche Intentionalität des Motivs, inszeniert die physische Alterslosigkeit als Wunschtraum und lässt somit Alter, Sterblichkeit und Verfall zum Ursprung des Schreckens werden. *The Hunger* bebildert somit kongenial ein modernes Todesverständnis, wie es oben dargestellt wurde – der Tod als ausschließlich furchterregender Topos. Dabei wird dieses Todesverständnis gerade an der Inszenierung des Körpers in *The Hunger* ablesbar: Der junge und schöne Körper wird ebenso auffällig und aufwendig stilisiert und in den Vordergrund gerückt wie die Zeichen des physischen Verfalls, die in den Bildern des Leichnams und des Gebeins gipfeln.

787 Barbara Creed: *The Monstrous-Feminine*, S. 68.

VI.4.2. Die „schöne Leiche“ als ästhetisiertes Todesbild

Das Bild des toten und verwesenden Körpers im Horrorfilm enthüllt die schrecklichen Konsequenzen des Todes, einmal den biologisch-bakteriellen Prozess der Zersetzung selbst sowie darüber hinaus auch den Zerfall der physischen Einheit und Intaktheit. Die Auflösung des Körpers durch den Tod bezeichnet zugleich den irreversiblen Verlust seiner wiedererkennbaren Einzigartigkeit. Durch den Zersetzungsprozess infolge des Todes wird der Körper einer amorphen Ununterscheidbarkeit preisgegeben, die auch den Verlust der individuellen Differenzierung bedeutet. Der Einzel-Körper und mit ihm das leiblich verfasste Individuum werden also in zweifachem Sinn von Auflösung und Zersetzung bedroht. So konstatiert Elisabeth Bronfen: „[...] denn der Tod ist eine Auflösung jeglicher Form, ein Zerbrechen ästhetischer Einheit.“⁷⁸⁸ Es ist somit zunächst überraschend, dass sich im Horrorfilm häufig auch Repräsentationen toter Körper finden, die stark stilisiert und/oder ästhetisiert sind und auf denen die Zeichen des Todes kaschiert werden. Die bisherigen Ergebnisse legen ja nahe, dass es ein zentrales Anliegen des Horrorfilms ist, den toten, verwesenden Körper drastisch zu visualisieren, um seine Leugnung (entlastend) im Spektakel zu überwinden. Diese ästhetisierten Todesbilder erscheinen häufig am Ende einer langen und meist schnell montierten Verfolgungs- oder Sterbesequenz in einer kontrastierend eingesetzten, langen, unbewegten Einstellung oder als unvermittelt und plötzlich in Erscheinung tretendes Schreckensmoment, das den (manchmal suchenden, manchmal ahnungslosen) Protagonisten ebenso aufschreckt wie den Zuschauer. In der filmischen Inszenierung wird die Leiche effektvoll, mitunter auch kunstvoll wie auf einem Stillleben, arrangiert präsentiert. Zwar haben sich auf ihr die erschreckenden und manchmal grellen Indices des Todes eingegraben (Blut, das aus dem Mund oder aus einer Wunde rinnt, eine Mordwaffe, die noch im Körper steckt, ein abgetrenntes Gliedmaß als Zeichen der Zerstückelung), aber gleichzeitig scheinen die Verfahren der *mise en scène*, wie Bildausschnitt, Komposition und Farbigkeit, Position und Haltung der Leiche usf. die Schrecken des Todes abzumildern, während die unerträglichsten Zeichen der Zersetzung mitunter sogar ausgeblendet werden.

Eine solche Strategie der Ästhetisierung des toten Körpers in der filmischen *mise en scène* ist allerdings nahezu ausschließlich für den *weiblichen Leichnam* nachweisbar, so in *Bram Stoker's Dracula*: Am Ende einer langen, zwischen zwei Handlungssträngen alternierenden Montagesequenz, die den Tod von Lucy Westenra schildert, wird in einer langen und nahen Einstellung ihre sorgfältig für die Aufbahrung hergerichtete Leiche gezeigt, wobei diese Einstellung durch eine vorangehende Abblende noch zusätzlich hervorgehoben wird und somit eine privilegierte Stellung einnimmt. In einem pompösen, weißen Totengewand, sehr bleich, aber ohne Anzeichen des gewaltsamen Todes, der in der Montagesequenz zuvor noch inszeniert wurde, erscheint ihre Leiche hier als ein kunstvoll arrangiertes, ästhetisches Objekt, das vor den filminternen (den Trauernden) und den filmexternen (den Zuschauern) Betrachtern zur Schau gestellt wird. Dabei wird der Glassarg, in den sie gebettet ist, zur Vitrine, zum Schaukasten, der eine zwar nahezu unsichtbare aber strikte Trennung zwischen Betrachtungsgegenstand und Zuschauer er-

788 Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik, S. 91.

zeugt – in der klassischen ästhetischen Theorie die entscheidende Voraussetzung für den ungestörten Kunstgenuss, die gewährleistet, dass sich Bildwelt und Zuschauerwelt nicht vermischen.⁷⁸⁹

Insofern ist das Bild von Lucy's Leichnam als eine Repräsentation des Topos der „schönen Leiche“ aufzufassen, wie ihn Elisabeth Bronfen diskutiert hat. Sie bezieht sich dabei auf die ästhetisierte Repräsentation des toten, weiblichen Körpers in Kunst und Literatur vom späten 18. Jahrhundert bis zur Moderne.⁷⁹⁰ Auch zahlreiche weitere Horrorfilme präsentieren das, allerdings etwas modifizierte Motiv der „schönen Leiche“, die in ihrer artifiziellen Stilisierung trotz Verletzungen und Verwundungen einen schönen, sogar häufig erotisch kodierten Anblick bietet. So lässt sich auch der auf den Stufen eines Altars ausgestreckte Leichnam der Elizabetha, ebenfalls in *Bram Stoker's Dracula*, als „schöne Leiche“ auffassen, wenn ihr auch als Zeichen von Verletzung und Tod Blut aus dem Mundwinkel rinnt – zu offensichtlich zeigen sich die Strategien der Ästhetisierung in der harmonisch ruhenden Haltung der Leiche, im vollkommen unversehrten Körper und Kostüm, in der Makellosigkeit des Gesichts. Auch in *The Company of Wolves* wird in einer langen und nahen Einstellung, die eine Beerdigung einleitet, eine einem Werwolf zum Opfer gefallene, junge Frau im Sarg liegend gezeigt – auch hier ist der weibliche Leichnam völlig unversehrt und intakt (trotz des von der Narration behaupteten, gewaltsamen Todes durch das Monstrum). In einem weißen Gewand und mit weißen Blüten geschmückt gleicht die Leiche eher einer blassen Ruhenden. Um so schockierender und wirkungsvoller scheint es, wenn sich schließlich der Sargdeckel über die helle Gestalt schiebt und mit dumpfen Geräuschen dunkle Erde auf ihn fällt – antizipierender Verweis auf den Verfall, dem die Leiche schon bald in der Erde ausgesetzt sein wird.

Die „schöne Leiche“ fungiert nach Bronfen als ein Versuch, die Folgen des Todes zu maskieren und zu leugnen, indem im Bild des toten, aber unversehrten, intakten und zudem ästhetisierten weiblichen Körpers die Prozesse der Verwesung und Zersetzung kaschiert werden. Mehr noch: auch die Auflösung von leiblich gebundener Identität und Entität wird in der Darstellung des toten, weiblichen, schönen Körpers verschoben oder verleugnet. Denn die in den Repräsentationen der weiblichen Leiche hervorgehobenen Merkmale sind gleichzeitig die konstituierenden Elemente dessen, was in der westlichen Kultur als das Schöne schlechthin gilt: Harmonie, Reinheit, Unversehrtheit, Makellosigkeit, Ganzheit, Intaktheit. So kann im Topos der „schönen Leiche“ der Tod/der tote Körper abgebildet und gleichzeitig sein Schrecken entmachtet und überwunden werden.

„Wenn nämlich bei der Erörterung des Todes eine Verschleierung der Unvermeidlichkeit menschlichen Verfalls das Ziel sein sollte, geschieht dies durch einen Rückgriff auf Schönheit. [...] Diese Idee schöner Vollkommenheit ist so verlockend, weil

⁷⁸⁹ Gleichzeitig verweist der gläserne Sarg/Schaukasten auf das Prinzip der „vierten Wand“ des Theaters und des Kinos, das den diegetischen Raum vom Zuschauerraum trennt und damit nach außen begrenzt.

⁷⁹⁰ S. Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. S. auch Gert Kaiser: Der Tod und die schönen Frauen. Ein elementares Motiv der europäischen Kultur; Renate Berger, Inge Stephan (Hg.): Weiblichkeit und Tod in der Literatur.

sie die Vorstellung von Auflösung, Fragmentierung und Unzulänglichkeit widerlegt, auch wenn sie nur als Ersatz für die tatsächliche Sterblichkeit menschlicher Existenz dient, die man fürchtet und doch akzeptieren muß.“⁷⁹¹

Der Versuch, die Zeichen des Todes auf dem weiblichen Leichnam auszublenden oder zumindest zu stilisieren, lässt sich also als eine Strategie der Maskierung begreifen. Gleichzeitig wird in diesem Repräsentationsverfahren der weibliche, tote Körper zu einem Schauspiel, einem spektakulären Objekt, das für den Blick des Betrachters inszeniert und arrangiert ist wie der Gegenstand auf einem Stillleben. Im Stillleben werden die kunstvoll arrangierten und beleuchteten Früchte, Blumen und Tiere in der sorgfältig komponierten Zusammenstellung zu erstarrten Kunstobjekten, was auch in der synonym verwendeten Bezeichnung *nature morte* zum Ausdruck kommt. Vergleichbar mit dieser leblosen und stilisierten Natur in der Stilllebenmalerei wird auch der tote, weibliche Körper im Bild der „schönen Leiche“ ästhetisiert und ver-gegenständlicht.

„Der weibliche Körper erscheint dabei als perfekte und makellose Form, gerade weil er ein toter Körper ist, erstarrt zu einem Kunstobjekt.“⁷⁹²

Der Horrorfilm greift in der Darstellung des toten Körpers, gerade des toten weiblichen Körpers, das Motiv der „schönen Leiche“ auf. Aber er formuliert es auch um und schreibt es weiter, indem er das Motiv mit seiner genrespezifischen Ästhetik auflädt. Denn der gewaltsame Tod des Horrorfilms hinterlässt immer seine Spuren und schreibt sich auf die toten Körper ein. Meist sind diese daher keineswegs unversehrt. Weil sich aber in der weiblichen Leiche im Horrorfilm einerseits die oben beschriebene Tendenz zur Ästhetisierung und Stilisierung zeigt, andererseits an ihr aber auch Versehrungen, Verletzungen und Verstümmelungen deutlich sichtbar werden, wirkt sie zweifach kontrastierend: Die arrangierte Schönheit des Leichenbildes hebt ihre Verwundung und Versehrtheit hervor, diese wiederum verstärkt den Eindruck der körperlichen Schönheit, der durch die Strategie der stilisierenden Verdinglichung erzeugt wird. Die beiden – eigentlich gegensätzlichen – Momente des Schönen und des Schrecklichen verstärken sich wechselseitig im Bild der „schönen Leiche“, wie es der Horrorfilm zeichnet, sie verkörpert somit einen verdoppelten Kontrast.

So zeigen beispielsweise Einstellungen in *Friday the 13th*, *Suspiria* und *Carrie* weibliche Leichen, in deren Körper sich Waffen gebohrt haben, die nur allzu deutlich das gewaltsame Sterben vergegenwärtigen: In die Hälfte des Gesichts einer jugendlichen Protagonistin in *Friday the 13th* hat sich eine Axt eingegraben, Blut fließt herab, unter dem die andere, noch unversehrte Hälfte des Gesichtes noch sichtbar wird. In *Suspiria* ist es ein scharfes, großes Glasstück, das das Gesicht einer Toten zerteilt oder es sind, wie in *Carrie*, zahlreiche Messer, die sich in den Leichnam einer Frau gebohrt haben. Die Leiche der Kate, einer der beiden weiblichen Hauptfiguren in *Dressed to kill*, wird mit aufgeschnittener Kehle gezeigt – ihr zu Boden gesunkener Kör-

791 Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik, S. 93.

792 Ebd., S. 15.

per ist von Blut überströmt, dessen satter, leuchtendroter Farbton einen sorgfältig komponierten Kontrast zu ihrer gänzlich weißen Kleidung und ihrer hellen Haarfarbe bildet. Die toten Körper dieser Frauen sind meist stilisiert und erscheinen somit als schön, ohne jedoch über die Merkmale der Intaktheit und Unversehrtheit zu verfügen. Ganz im Gegenteil tragen sie die überdeutlichen, nahezu hypertropisch eingesetzten Anzeichen für ihr gewaltsames Ende. Die „schönen“ Leichen des Horrorfilms erweisen sich also als ambivalent, denn sie sind *schön aber auch schrecklich zugleich*.

VI.4.3. Der immaterielle Körper: Das Gespenst im postklassischen Horrorfilm

Poltergeist (USA, 1982) kann mit seinem polysemantischen Angebot als exemplarisch für die postklassische Filmnarration angesehen werden: Er lässt sich gleichermaßen als Horrorfilm (dem der als „Horror-Spezialist“ ausgewiesene Regisseur Tobe Hooper „Legitimation“ verleiht) lesen, wie auch als Familienfilm mit stark komödienhaften sowie auch märchenhaften Elementen, der explizit an ein jugendliches Publikum gerichtet ist, er enthält aber auch ironisch gebrochene Momente, die eher von jungen Erwachsenen rezipiert werden dürften (besonders im Rekurs auf das Medium Fernsehen, dem im Film eine ebenso zentrale wie amüsante Rolle zugesiedt wird), und ist schließlich auch (produziert von Steven Spielberg) als großes Hollywood-Kino zu betrachten, das als aufwendiges Spektakel voller Spezialeffekte⁷⁹³ inszeniert ist. Darüber hinaus bietet *Poltergeist* aber auch auffallend unverhüllt einen Diskurs über den Tod an.

Aufgrund der Erschließung von Bauland für eine Siedlung wird ein Friedhof verlegt. Aus Kostengründen werden nur die Grabsteine transferiert, die Leichen aber werden nicht neu bestattet. Den charakteristischen Merkmale der Gespenstergeschichte entsprechend, kehren die Geister der Toten in *Poltergeist* also in das Diesseits zurück, um ein Unrecht, ein Verbrechen aufzuklären und zu rächen. Ihr Erscheinen resultiert aus einer Beraubung: Der letzte ihnen zugewiesene Raum ist ihnen genommen worden. Durch ihre Wiederkehr markieren die Toten den Ort als ihr Territorium, wird die Siedlung, die den Friedhof einst verdrängte, wieder zu einer Stätte des Todes.⁷⁹⁴

Die Schändung der Leichen findet in einer kleinen Episode am Rand der Handlung ihre Spiegelung: in der Geschichte eines gestorbenen Haustieres, das pragmatisch und schnell beseitigt werden soll. In der kulturell als „unschuldig“ und „wahrhaftig“ konnotierten Sichtweise der Kinder erscheint diese Form der Entsorgung als Sakrileg, das durch ein angemessenes Bestattungsritual ersetzt werden muss: Das tote Tier wird schließlich in einer Kiste zusammen mit Blumen und einem Photo der Familie im Garten beerdigt.

793 In den Rezensionen des Films wird auf die für die damalige Zeit hohen Produktionskosten hingewiesen. S. Rolf-Ruediger Hamacher: *Poltergeist*, S. 22.

794 Damit scheint das filmische Geschehen der Logik eines Austauschs zu folgen, wie ihn Baudrillard in Bezug auf die Orte des Todes beschrieben hat: „Den Toten ist weder ein Ort noch ein Zeit/Raum zugewiesen, ihr Aufenthalt ist unauflindbar, [...]. Wenn der Friedhof nicht mehr existiert, so deshalb, weil die modernen Städte als Ganze diese Funktion übernommen haben: sie sind tote Städte und Städte des Todes.“ Jean Baudrillard: Der symbolische Tausch und der Tod, S. 198.

Später taucht diese Kiste wieder auf, wenn die Planierraupen das Grundstück für den Bau eines Swimmingpools umgraben – Indiz für die pietätlosen Praktiken, die Bestattungsrituale negieren und verletzen. Zudem begründet der Film das Auftauchen der Geister damit, dass die Toten mit ihrer letzten Stätte auch ihrer Ruhe und ihrer Hoffnung auf Erlösung beraubt worden sind. Aufgestört finden sie ihren Platz nicht mehr und überschreiten die Grenze des ihnen zugewiesenen Raumes. Das – im Verborgenen – an den Toten begangene Unrecht löst also eine Krise aus, indem es die Demarkationslinie zwischen den Toten und den Lebenden destabilisiert. Das Durchlässigwerden genau dieser Grenzsetzung – zentrales und beunruhigendes Motiv der Gespenstergeschichte überhaupt – bezeichnet das Außerkrafttreten einer (vom Film vorausgesetzten) universellen Ordnung. Die Folgen dieser Destabilisierung bilden dann auch das Zentrum der filmischen Inszenierung: eine Abfolge von sonderbaren bis schließlich bedrohlichen Phänomenen, die die Naturgesetze aufheben und daher zur Quelle von Chaos und Zerstörung werden (Stürme, Aufhebung der Schwerkraft, sich bewegende und belebende Objekte, Aufhebung der geläufigen Raumvorstellung usf.) und deren Ursache wiederum die Gespenster sind, die sich in diesen Phänomenen verkörpern. Sie werden als unsichtbar wirkende oder in belebten Objekten agierende Kräfte, als wispernde und flüsternde Stimmen aus dem Jenseits und schließlich als leuchtende und gleißende Lichtgestalten wahrnehmbar.

Der Körper des Gespenstes ist ätherisch, diffus und vielgestaltig. Er ist, und dies hebt der Film in seiner spektakulären Inszenierung deutlich heraus, immateriell.

„Ce qui l'intéresse [Steven Spielberg] dans le Poltergeist, c'est ce dont il est fait. Son apparence, son aspect physique, sa matière. En un mot: la *lumière*. Rien d'autre que cette indéfinissable boule de feu qui descend l'escalier et qu'une caméra vidéo, à l'affût, enregistre automatiquement : c'est plus que de la lumière mais n'est pas encore vraiment une image.“⁷⁹⁵

So eignet denen auf dem Höhepunkt der Gespensterjagd auftretenden Geisterköpfen dann auch eher eine märchenhafte, eben immaterielle und lichte Schönheit als ein grausiges Äußeres. Amorph, schwebend und gleißend treten sie in Erscheinung. Eingeleitet wird ihr Auftreten durch einen bemerkenswerten längeren Dialog, in dessen Verlauf eine „wissende“, alte Frau einem Kind der Familie (und dem Zuschauer) die Erklärung für die Vorkommnisse darlegt. In der Filmmarriage erfüllt diese Szene die Funktion eines ersten Ansatzes zur Auflösung der Rätselkonstruktion (Was spukt und warum?), gleichzeitig ist der Dialog im Duktus einer Märchenerzählung angelegt (das Kind und die alte Frau, nächtliche Stille, eine evokative, geheimnisvolle Musik usf.). In diesem Dialog wird eine ebenso diffuse wie eklektische, vage christlich geprägte Jenseitsvorstellung angeboten, die von dem dramatisch und spannungsreich inszenierten Erscheinen der Geister dann nochmals bestätigend visualisiert wird. Besonders deutlich tritt der immaterielle Körper des jenseitigen Wesens in Kontrast zu den ihrer Grabstätten beraubten Leichen, die am Schluss des Filmes wie zum Beweis der Anklage aus der aufberstenen Erde quellen. Hier der erdig-morastige und faulige Körper als schrecken-

795 Charles Tesson: La neige du téléviseur, S. 58.

generierendes Sinnbild des leiblich-materiellen Todes, dort die leuchtenden, immateriellen Körper der Gespenster, die ihre irdische Hülle bereits abgestreift haben. In *Poltergeist* wird in der Unterscheidung zwischen den Geistern und ihren ehemaligen leiblichen Hüllen also auch die Leib-Seelen-Dichotomie der christlichen Tradition bebildert.

Somit ist *Poltergeist* (auch) als eine Geistergeschichte in der – allerdings stark modifizierten – Tradition der Schauerromantik aufzufassen. Gerade dieser Aspekt ist hier hervorzuheben, da die Frage nach den Merkmalen der Geistergeschichte zu einem Körperkonzept führt, das für dieses Genre als konstituierend anzusehen ist und das vor dem Hintergrund der Frage nach der Bildlichkeit des toten Körpers neue und interessante Aspekte eröffnet: Der Körper der Gespenstergeschichte ist der *immaterielle Körper*. Zudem ist in den letzten Jahren eine überraschende Entwicklung im Genre Horrorfilm zu beobachten, nämlich die Rückkehr des Genres zur Geistergeschichte in der Tradition der Schauerromantik, wobei dieser Rekurs gleichzeitig einhergeht mit einem Wiederaufrufen von Verfahren der klassischen Filmmarriage. Filme wie *The Sixth Sense* (USA, 1999) oder *The Others* (Spanien/USA, 2001) stellen die Thematik einer Botschaft oder eines Besuchers aus dem Jenseits in den Mittelpunkt ihrer Erzählungen.

Auch in *The Shining* steht das Motiv des von Geistern bevölkerten Hauses im Mittelpunkt der filmischen Erzählung und auch dieses verwunschene Haus liegt einsam und abgelegen von der alltäglichen Welt in einer entrückten, winterlichen Gebirgslandschaft, auch dieses Haus ist Schauplatz eines früheren Verbrechens und auch hier stellt die Errichtung des Gebäudes eine Überschreitung dar: Das Overlook Hotel wurde auf dem Grund einer ehemaligen indianischen Begräbnisstätte errichtet, die damit geschändet und entweiht wurde. Wenn auch die zentrale Thematik des Films der allmähliche Verlust geistiger Klarheit und der Ausbruch des Wahnsinns ist, der den Protagonisten Jack Torrance bedroht, so bildet gleichzeitig der Einbruch der Geister in die Lebenswelt der in dem riesigen Hotel isolierten Familie einen zweiten, mit der zentralen Thematik untrennbar verknüpften und bedeutsamen Motivkomplex. Die Frage, ob es sich bei den zahlreichen Erscheinungen, die den Protagonisten, aber auch seinen Sohn und am Ende auch seine Frau heimsuchen, um halluzinatorische Visionen oder wirklichen Spuk handelt, bleibt letztlich unbeantwortet. Das im Film an exponierter Stelle eingesetzte Motiv des Labyrinths legt die Deutung der Ereignisse als Ausbruch des Wahnsinns mit schrecklichen Konsequenzen nahe: Während Jack Torrance ein Modell des Irrgartens betrachtet, der im Stil des 18. Jahrhunderts im Hotelpark angelegt ist, versetzt eine Fahrt die Kamera und damit den Blick des Betrachters in die zentrale Aufsicht, die schließlich – nach einer „unsichtbaren“ Überblendung – die reale Anlage in der selben Einstellung zeigt, in der die Ehefrau und der Sohn als winzige Figuren sichtbar werden. In der Perspektive der zentralen Aufsicht erscheinen die beiden Personen im Labyrinth gefangen und dem beobachtenden, in seiner durch die Einstellung suggerierten Über macht bedrohlichen Blick des Ehemanns/Vaters ausgeliefert. Zum Ende des Films verfolgt Jack Torrance seine Frau und seinen Sohn mit einer Axt durch den Irrgarten – doch nicht die Verfolgten, sondern er selbst verirrt sich in dem Labyrinth, findet den Weg (in die Welt, in die geistige Klarheit) nicht mehr zurück und stirbt dort.

Die seherische Gabe ist in ihrer warnenden, letztlich schützenden Ausprägung nur einem Kind (dem Sohn) und überdies noch einem alten Koch

zugeteilt; die Visionen des Vaters erweisen sich dagegen als überaus bedrohlich und zerstörerisch. In fortschreitendem Maß steigern sie in ihm einen Hass gegen Frau und Sohn und entfesseln schließlich den Wunsch, beide zu töten. In dieser Wendung scheint sich die Vermutung vom „Fluch“, der über dem Hotel liegt, zu bestätigen, denn das Familiendrama stellt die Spiegelung eines früheren, tragischen Verbrechens dar, das sich am gleichen Ort ereignet hat: Ein früherer Hausmeister hat in der winterlichen Einsamkeit seine Frau und seine zwei Töchter ermordet. Diese magische Verdopplung der Ereignisse weist wiederum nachdrücklich auf den übersinnlichen, „jenseitigen“ Ursprung der Ereignisse hin: die Entfesselung zerstörerischer Kräfte im Mensch erscheint in *The Shining* – letztlich – als die Folge der Missachtung der Grabstätten. Im Bild der rächenden Geister aus dem Jenseits rekurriert der Film mithin also auf ein zentrales Motiv aus der Gespenstergeschichte. Die Geister der Untoten erscheinen zunächst nur dem Sohn, der den ermordeten Zwillingsschwestern mehrmals in den ebenfalls labyrinthischen Gängen des riesigen Hotels begegnet. Das erste Mal treten sie ihm in körperlich gänzlich unversehrten Zustand entgegen, nur ihre Blässe und ihr Schweigen wie auch ihr plötzliches, als Schreckensmoment inszeniertes Erscheinen weisen sie als gespenstische Phänomene aus. Zu einem späteren Zeitpunkt erscheinen sie ihm jedoch als gemordete und zerstückelte Leichnahmen, die die blutigen Spuren ihrer tödlichen Verletzungen tragen. Somit werden die Geisterkörper zu Botschaftsträgern, die auf ein Verbrechen und eine Bedrohung verweisen. Als zentrale Figuren eines grauenhaften Stilllebens werden sie gleichzeitig zu einem blutigen Bild-Rätsel, das der Junge entschlüsseln muss, um die Wahrheit zu erfahren.⁷⁹⁶ Auch hier werden sie wieder zu immateriellen Körpern: Als das Kind sich entsetzt die Augen zuhält, sind die Visionen verschwunden. Die Geisterkörper, die der Vater sieht, sind dagegen unversehrt und intakt, ihre Körper erscheinen zunächst in faktischer Materialität. In der Bar des Hotels begegnet Jack Torrance seinem Vorgänger, der in ihm den Gedanken erweckt, seine „ungehorsame“ und lästige Familie zu ermorden, bei einem zweiten Besuch gerät er dort in eine Party mit zahllosen Gästen. Doch der Hausmeister/Kellner wie auch die Gäste verblassen am Ende der jeweiligen Sequenzen, verschwinden wieder in die Immaterialität. Schließlich verdient eine weiterer Geisterkörper besondere Beachtung: Im Badezimmer entdeckt Jack Torrance die Erscheinung einer unbekannten, schönen Frau; als er sie umarmt, sieht er jedoch in einem Spiegel, dass er einen bereits verwesenden Frauenleib in den Armen hält. Was in einem Augenblick als Verkörperung von Jugend, von Leben schlechthin erschien, erweist sich als schreckliches Zeichen für die Vergänglichkeit des Seins und die Allgegenwart des Todes im Leben, ein deutlicher Rekurs auf das Vanitas-Motiv. In dem zunächst jungen und schönen, dann zerfallenden Körper fallen die Topoi von Eros und Thanatos zusammen. Gleichzeitig ist der Vision eine antizipatorische Funktion zugewiesen: Sie ist als Warnung vor der Entfesselung zerstörerischer und lebensvernichtender Kräfte (der Geister, des Wahnsinns) und als Vorverweis auf Jacks Tod aufzufassen.

796 Als weiterer Partikel in diesem Rätsel ist auch das Phänomen des riesigen Blutschalls aufzufassen, der vor einer Tür am Ende eines Korridors wie ein Vorhang niederfällt und den Korridor überflutet – ein Bild, das in Bram Stoker's *Dracula* im Moment von Lucy's Tod zitiert wird.

Noch deutlicher als in *Poltergeist* oder *The Shining* ist in *The Others* der Rekurs auf christliche Jenseitsvorstellungen. Gebete, Heiligenlegenden und Vorstellungen von der Hölle als einer Strafinstanz bilden auf der narrativen Ebene die alltägliche Wirklichkeit der Protagonisten des Films: einer sehr religiösen Witwe und ihrer zwei Kinder. So führen Mutter und Kinder häufig lange Dialoge über das Fegefeuer, erzählt die Mutter ihnen von den jenseitigen Strafen für ungezogene Kinder, betet sie in der entscheidenden Situation, da sie den Gespenstern zu begegnen glaubt, den Rosenkranz, wird mehrmals der Priester des Ortes erwähnt, dessen sonst reguläre Besuche auf dem Wohnsitz nun ausbleiben usf. Und im weiteren Sinn stellt sich *The Others* als eine Reflexion über (verborgene) Schuld und Vergebung dar, also einer Thematik, die ebenfalls christlich besetzt ist. Allerdings werden im Verlauf der Handlung die aufgerufenen christlichen Diskurse letztlich demontiert. *The Others* verwendet dabei die Narrationsverfahren und die Ästhetik der klassischen Gespenstergeschichte in der Tradition der Schauerromantik: So erzeugt die filmische Erzählung die typische Geheimniskonstruktion, deren Auflösung den dramatischen Höhepunkt bildet und das Ende des Films einleitet. Gleichzeitig wird die Ikonographie des Genres aufgerufen: das alte, abgelegene Haus, Abgeschiedenheit von der Welt, Einsamkeit, Naturbilder in herbstlich gedämpfter Farbigkeit, Nebel, ungewisses Zwielicht, Dunkelheit usf. Die unerklärlichen Geräusche, die Abstellkammer, die die Geheimnisse der früheren Bewohner des Hauses birgt, das unheil- und ahnungsvolle Gerede des Personals, flackerndes Gaslicht – das Inventar der Schauerromantik wird nahezu vollständig verwendet.⁷⁹⁷ Das Personal der Handlung ist zudem auf wenige Protagonisten beschränkt, gleichzeitig stellt das Haus mit seinem Park und Familienfriedhof den einzigen Ort der Handlung, wodurch die Entrücktheit und Ausweglosigkeit der Situation durch artifizielle Reduktion hervorgehoben wird und gleichzeitig eine Atmosphäre von Unwirklichkeit und Düsterkeit erzeugt wird.

Auch in *The Others* handelt es sich um eine Gespenstergeschichte, bei der die Geister der Verstorbenen eine Botschaft auszuliefern und eine Aufgabe zu erfüllen haben. Den ästhetischen Prinzipien des Genres folgend, sind die Geister zunächst unsichtbar und körperlos, sie manifestieren sich in Geräuschen, im Klavierspiel, sich unheimlich belebenden Objekten wie sich öffnenden Türen und leisem Wispern. Der Geist des im Krieg gefallenen Ehemannes erscheint zunächst als lautlose, schattenhafte Silhouette im Nebel. Auch in *The Others* sind die Geisterkörper also immateriell. In einer Sequenz probiert die Tochter ihr Kommunionskleid mit langem, weißen Schleier an. Vor dem dreiteiligen Spiegel, umgeben von Dunkelheit, die nur von

797 In der Verwendung dieser Mittel und in seiner ganzen Ästhetik rekurriert *The Others* auf die klassischen Horrorfilme der 1950er und 1960er Jahre wie *The Haunting* (England, 1962), *The Innocents* (England, 1961) oder *Hush, Hush, sweet Charlotte* (USA, 1964), deren Ästhetik gerade das nicht Gezeigte sowie die Abwesenheit von blutigen Effekten und ein eher atmosphärisches Grauen auszeichnet. So wird in der Filmkritik dann auch die „fast altmodisch klaustrophobisch-opulente Innenausstattung, ganz im Stil großer Studiofilme der 40er Jahre“ in *The Others* hervorgehoben, während an anderer Stelle der Film als eine Rückkehr zum klassischen Supernatural Thriller bewertet wird, da er sich durch eine Zurückhaltung in den Effekten und durch Sequenzen in langsamen Tempo auszeichne. Wolfgang M. Hamdorf: *The Others*, S. 32. S. dazu auch Paul Julian Smith: *The Others*.

einem Kerzenlicht erhellt wird, vervielfältigt sich ihre Gestalt. Den Schleier über ihr Gesicht werfend, spielt das Mädchen schließlich selbst Gespenst, womit auf die verbreiteten (Kinder)Vorstellungen von Geistern verwiesen wird – die Gestalt im weißen Laken.

Doch selbst wenn der Film schließlich die Lebenden als die Gespenster ausweist, zeigt er die Körper der umhergehenden Toten als ätherisch. Zwar gleichen sie den Menschen, die sie waren, aber sie erscheinen filigran, bleich und ungrefbar. Die Narration von *The Others* kehrt die bekannte Perspektive schließlich um: Die Geister sind die Lebenden und die Protagonisten die Toten. Zwischen ihnen ist eine Abgrenzungslinie errichtet, die eigentlich nicht überschritten werden darf. Daher sind die Toten und die Lebenden, je nach Perspektive, die jeweils furchteinflößenden und unbegreiflichen *Anderen*, auf die der Titel verweist, daher kann der Moment, wenn die Abgrenzungslinien für einen Moment durchlässig werden, nur ein Moment des Schreckens sein. Somit erschafft der Film letztendlich eine Jenseitsvorstellung, die von der christlichen abweicht – wenn man die bedrückend-traurige Einsamkeit der Mutter und ihrer zwei Kinder nicht, wie der Film es nahe legt, als eine Art Fegefeuer, als Strafe für ein begangenes Verbrechen auffassen möchte. Allerdings wird die Vorstellung von der Wahrung der Identität auch nach dem Tod beibehalten: Die Toten erkennen sich als die wieder, die sie im Leben waren, ihre untoten Körper gleichen den lebendigen. Mehr noch: die Zeichen von Gewalttat und Mord sind auf ihren Körpern ausgelöscht. Am Schluss entlässt der Film die untoten Protagonisten in die Immateriellität: Eine Kameraeinstellung zeigt die Fassade des Hauses von außen. Hinter einem Fenster stehen die drei Toten und blicken hinaus, regungslos, lautlos, blass und durch die Fensterscheibe bereits nur wie hinter einem Schleier erkennbar. Schließlich verblassen sie vor den Augen der Zuschauer zur Unsichtbarkeit – und verschwinden im Nichts. In der Darstellung der Gespenster verzichtet *The Others* gänzlich auf grelle und blutige Effekte. Die Körper der Toten sind weder von Wunden gezeichnet noch verstümmelt, sondern völlig intakt und unversehrt. Der Umkehrung der Welten in *The Others* entsprechend gehört das einzige Schreckensbild des Films – das schockierend plötzlich erscheinende Gesicht einer alten Frau mit weiß erblindeten Augen – einer Lebenden.

Auch in *The Sixth Sense* erscheinen die Toten den Lebenden, um eine Botschaft zu überbringen, und auch dieser Film greift auf die klassische Erzählform zurück. Wie in *The Others* ist das Tempo der Erzählung betont langsam und ruhig gehalten, blutige Effekte werden sehr sparsam eingesetzt. Auch hier werden – wenn auch sehr vage – christliche Assoziationen aufgerufen und mit der Todesthematik verknüpft: So spielen zwei zentrale Dialog-Sequenzen narrativ nicht zwingend motiviert in einer Kirche, wird der geheime Hilferuf des Kindes mit dem „*De profundis*“ des christlichen Gebets verschlüsselt, erscheint abermals Schuld und die Erlösung von ihr als beherrschendes Grundthema. Der Schuljunge Cole wird von den Geistern der Verstorbenen heimgesucht, die ihm Botschaften und Aufgaben anvertrauen. Sie erscheinen als „regular people“, wie es im Film heißt, und nicht als leuchtende Gestalten oder Erscheinungen. Dennoch sind die Körper der Toten immateriell, denn sichtbar werden sie nur für den Auserwählten, eben für den, der über den zusätzlichen Sinn verfügt und zu einer höheren Wahrnehmung fähig ist. Anders als in *The Others*, wo die Geisterkörper im Wortsinn totenbleich und ätherisch, aber unversehrt sind, und in *Poltergeist*, wo sie in Form von spektakulären und phantastischen Erscheinungen auftreten, gleichen die toten

Körper hier den Lebenden, die sie ehemals waren, sind aber doch von den Verletzungen gezeichnet, die zu ihrem Tod geführt haben. Der Film zeigt die Hingerichteten als gehängte Körper, die Verunglückten als blutig verletzte Leichname und das Mädchen, das vergiftet wurde, als Erbrechende. Erst als der Junge begreifen lernt, dass die Toten nur seine Hilfe suchen, verlieren die Erscheinungen der toten Körper etwas von ihrem Schrecken und ihrer Bedrohlichkeit – eine für den Horrorfilm ungewöhnliche Akzentuierung. Nur in einer Sequenz wird die klassische Ikonographie des immateriellen Geisterkörpers aufgerufen: Auf einer Reihe von Photographien, die den Jungen zu verschiedenen Zeitpunkten seines Lebens zeigt, entdeckt seine Mutter auf jedem der Bilder einen kleinen, kaum merklichen Lichtblitz neben ihm – einzige (Licht)Spur der umherirrenden Seelen, die ihren Sohn stets umgeben. Die Immateriellität der (toten) Hauptfigur dagegen ist nur indirekt, also über Kameraeinstellung und Bildausschnitt und nicht mittels Kostüm oder Effekt inszeniert. Der tote Protagonist, der in die Welt der Lebenden zurückkehrt, um sich von einer Schuld zu befreien, wird von anderen Protagonisten im Bildausschnitt nicht angesehen, nicht angesprochen, nicht wahrgenommen. Niemand außer dem hellsichtigen Kind kann ihn *sehen*. Häufig zeigt die Kameraeinstellung ihn einzeln und abgetrennt von den Lebenden im Bildausschnitt. Diese Bildaufteilungen und Kameraeinstellungen erzeugen eine unsichtbare Grenze zwischen dem untoten Körper und den Lebenden.

The Haunting (USA, 1999) ein Remake des gleichnamigen Films von 1963, führt die Elemente der Gespenstergeschichte mit dem – eng verknüpften – Motiv vom „verfluchten Haus“ zusammen. Schauplatz der Handlung ist fast ausschließlich eben dieses Spukhaus, eine von einem Unternehmer im 19. Jahrhundert erbaute Villa, in dem die Protagonisten zur Teilnahme an einem psychologischen Experiment zusammentreffen. Das ebenso prunkvolle wie düstere Haus wird als desorientierender, verwirrender und labyrinthischer Raum inszeniert, wobei dieses Thema besonders in der ersten Hälfte des Filmes eine auffallend zentrale Stellung einnimmt. Der eklektische Stil des Hauses, in dem sich in fast monströs überbordender Weise islamische, gotische und barocke Baustile vermischen und der gleichzeitig berühmte Architekturinszenierungen wie in *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941) oder *The Shining* als Zitate aufruft, lässt sich dabei symptomatisch für die ebenso eklektischen Referenzverfahren des Filmes sehen, der zahlreiche klassische Gespenstergeschichten aus der Literatur ebenso wie aus der Filmgeschichte zitiert. Auch *The Haunting* verfügt damit über die Merkmale des post-klassischen Films, wie sie bereits dargestellt worden sind: die referentielle (Über)Determiniertheit wie auch die spektakuläre, aufwendige Inszenierung um ihrer selbst willen. Überraschend ist in diesem Zusammenhang auch hier der Rückgriff auf eine christliche Erlösungsthematik, wie sie häufig auch die klassische Gespensterthematik kennzeichnet.

In *The Haunting* existieren zwei Gattungen von Geistern, einmal bewacht der Geist des Erbauers sein Haus, zum anderen finden die Geister seiner zahllosen, unschuldigen Opfer – Kinder, die in seinen Textilfabriken arbeiteten – keine Ruhe. Der klassischen Motivik der Gespenstergeschichte folgend, suchen auch hier die Geister die Lebenden heim, weil sie sie warnen und ihnen eine Aufgabe übertragen wollen. Unter den Charakteren gibt es eine weibliche Figur, die für die Wahrnehmung der Erscheinungen aus dem Jenseits vorherbestimmt scheint, da sie selbst gerade erst dem Tod begegnet ist: Über einen langen Zeitraum hinweg hat sie, einsam und zurückgezogen lebend,

ihre sterbende Mutter gepflegt. Die Geister erscheinen zunächst nur ihr in Form von zahlreichen, unerklärlichen Phänomenen wie Geräuschen, Wind, belebten Gegenständen, wispernden, rufenden Stimmen, zum Leben erwachenden Skulpturen. So beleben sich plastische Reliefs von Engeln auf Wandfriesen, schlagen die Augen auf und verfolgen die vorübergehend im Haus Lebenden mit ihren Blicken und auf einem ornamentreichen Kaminsims aus Holz drehen sich die geschnitzten Köpfe in der Nacht der schlafenden Protagonistin zu und beobachten sie. Hier erschafft die filmische Inszenierung (mittels aufwendiger Computeranimation) phantastische Körper, indem sie Holz und Bronze belebt. Andererseits verkörpern die Geister sich in den Wänden, Decken und Böden des Hauses, die sich selbstständig in Bewegung versetzen, sich öffnen, senken, drehen und somit die Architektur selbst zu einer Quelle der Bedrohung werden lassen. So massiv die Architektur des gewaltigen Gebäudes auch erscheinen mag, ist sie doch – zumindest in Teilen – wandelbar, flexibel, bewegt. Schließlich treten die Geister auch als transparente Erscheinungen auf: Ein in der Nachtluft wehender Vorhang entlässt kaum sichtbare, transparente Gestalten, die aus seinen Falten auf ein Bett gleiten. Wenn sich die Protagonistin am Ende des Films dem „bösen Geist“ des Hauses stellen muss, wird dieser als riesenhafte, vielgestaltige und amorphe Erscheinung sichtbar, die aus dem Untergrund schwarzer, wolkenartiger Gebilde hervorsteigt, bei aller Größe und Dürsternis jedoch ebenfalls immateriell bleibt. In der Schlusssequenz steigert sich die Inszenierung des immateriellen Körpers noch einmal, wenn die erlösten und nunmehr leuchtenden Kinder- und Engelsfiguren des Reliefs sich ein letztes Mal beleben, um den toten, sich langsam verwandelnden Körper der Protagonistin zu sich hinaufzuheben. In dieser überaus aufwendigen und hypertrophen Inszenierung einer Art von Himmelfahrt scheinen christliche Erlösungsversprechen und Jenseitsvorstellungen ebenso auf, wie die (ebenfalls christlich geprägte) Vorstellung von der Seele als einer transparenten und immateriellen Erscheinung, einer Art verblasstem Spiegelbild des Körpers, den sie, aufsteigend, hinter sich lässt.

In der Geistergeschichte greift der Horrorfilm auf die Ikonographie und das Motivinventar der literarischen Phantastik zurück, die ihrerseits um die Jahrhundertwende vom 18. zum 19. Jahrhundert an ein bestehendes Amalgam von Volks- und Aberglauben, von paganen, aber auch christlichen Vorstellungen anschließt und es für ihre Phantasmen und Jenseitsvorstellungen einholt.⁷⁹⁸ Das Gespenst oder der Geist⁷⁹⁹ lässt sich in der engeren Auffassung als ein Toter verstehen, der um einer bestimmten Aufgabe willen in die Welt der Lebenden zurückkehrt. Hat das Gespenst die Aufgabe erfüllt – eine Warnung oder eine Botschaft abzuliefern, Rache zu üben, eine Vorhersage zu erfüllen oder zu verhindern, ein Versprechen einzufordern – kehrt es meist ins Jenseits zurück und die übernatürlichen Phänomene, die sein Erscheinen begleiten, lassen nach oder hören ganz auf. In diesem Sinn agieren sie als Ausführende einer höheren Macht und als Mittler zwischen wirklichen und

798 Zur Geister- oder Gespenstergeschichte in der literarischen Phantastik s. Hans-Joachim Brittnacher: Ästhetik des Horrors, bes. das Kapitel: „Das Gespenst. Angst und Regression“, S. 27-115 und Mario Praz: Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik.

799 Zur Unterscheidung der Begriffe in literarischer Phantastik und Aberglauben s. Hans-Joachim Brittnacher: Ästhetik des Horrors, S. 27. Hier werden beide Begriffe für eine jenseitige Erscheinung verwendet.

„höheren“ oder jenseitigen Welten. Gleichzeitig ist das Gespenst als ein Eintritt des Todes in das Leben zu begreifen, da es sich ja um den auferstandenen und ruhelosen Toten handelt, der die Lebendigen heimsucht. Mit seinem Auftritt „greift das Reich der Toten auf die Welt der Lebenden“⁸⁰⁰ über. Daher sind die bevorzugten Kulissen für das Erscheinen des Gespenstes auch Friedhöfe und Begräbnisstätten, einsame oder entrückte Orte oder ähnliche Stätten des Todes. Auch die Botschaft oder Warnung, die das Gespenst den Lebenden zu überbringen hat, bezieht sich meist auf Tod und Sterben: Das Gespenst übt Rache für einen Mord, prophezeit den Tod oder Untergang. Im Motiv des Gespenstes, des wiederkehrenden und ruhelosen Toten, wird also in phantastischer Paraphrasierung die Thematik des Todes verhandelt – eine Beobachtung, die sich, wie die Erörterung der Filmbeispiele gezeigt hat, auch für die gegenwärtigen Gespenstererzählungen des Films bestätigt. Ähnlich wie die Figur des Vampirs stellt das Gespenst eine recht unverhüllte Maskierung des Todes dar; allerdings ohne die deutliche Verklammerung mit der Sexualität, die für das Vampir-Motiv typisch ist. In der Gespenstergeschichte werden aber nicht nur Todesvorstellungen oder -metaphern verhandelt, sondern ebenso Vorstellungen und Fragen über ein jenseitiges Leben nach dem Tod.

„Die Gespenstergeschichte erlaubt die Darstellung einer abgründigen Welt- und Selbsterfahrung, der Präsenz des Todes im Leben und damit die Abfuhr so maßloser wie unkontrollierbarer Affektströme.“⁸⁰¹

In seiner Erscheinung präsentiert sich der Geisterkörper als Vertreter des Todes schlechthin: Er zeigt sich als nicht fassbar, ätherisch, wandelbar und polymorph. Somit kann er zum adäquatesten Ausdruck der Unvorstellbarkeit des Todes werden, der immer nur als Projektion, Phantasma oder Metapher verhandelt werden kann, weil er sich nicht begrifflich fassen lässt.⁸⁰²

„Die Gefahr, die der reale Tod für jegliches Gefühl der Stabilität, der Ganzheit, der individuellen Einmaligkeit oder Unsterblichkeit darstellt, wird durch Darstellungen abgewehrt, die dieses Reale ‚veräußerlichen‘, indem sie es auf ein Bild (einen Bedeutungsträger) übertragen.“⁸⁰³

800 Hans-Joachim Brittnacher: Ästhetik des Horrors, S. 48.

801 Ebd., S. 55.

802 Zur begrifflichen Unfassbarkeit des Todes s. Thomas Macho: Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung.

803 Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik, S. 71.

VI.5. Der unzerstörbare Körper des Killers im Slasher Film als Personifikation des Todes

Auch der Slasher Film lässt sich als die – plötzliche und unerwartete – Begegnung mit dem Tod lesen.⁸⁰⁴ Obwohl diese Thematik für den Slasher Film als zentral auszumachen ist, verzichtet das Genre darauf, Sterben und Tod durch Narration oder *mise en scène* in einen sozialen, religiösen oder metaphysischen Sinnzusammenhang zu integrieren. Die filmische Inszenierung konzentriert sich vielmehr nahezu ausschließlich auf den brutalen, tödlichen Anschlag auf den menschlichen Körper, auf seine Agonie und sein Sterben. Um den bedrohten, verletzlichen und sterbenden Körpers ganz in den Mittelpunkt rücken zu können, skelettiert der Slasher Film die Narration und höhlt sinngenerierende Zusammenhänge aus. Denn gerade die Reduktion von narrativer Komplexität und Plausibilität erlaubt die für das Genre bezeichnende und typische Aneinanderreihung einer scheinbar endlosen Abfolge von Verfolgungsjagden und Mordszenen sowie die Präsentation zahlloser verletzter und sterbender Körper. Die narrativ wie szenisch standardisierte Struktur des Slasher Films reproduziert also immer neue Variationen eines spezifischen, wiederkehrenden Handlungsmusters: Bedrohung, Flucht, Mord. Das exemplarische Figurenarsenal umfasst den nahezu mechanisch agierenden Serienmörder, eine Reihe ahnungsloser, meist jugendlicher und weiblicher Opfer und die Figur des *final girl*, des einzigen überlebenden und dem Tod entkommenen Mädchens. Im Zentrum der filmischen Narration steht jedoch weder der Versuch, den Täter aufzufinden und unschädlich zu machen, noch das Bemühen, eine Motivation für das exzessive Morden ausfindig zu machen, sondern die Abfolge der spektakulär inszenierten, blutigen Anschläge auf die Opfer in immer neuen Variationen. Daher wird dem Slasher Film eine serielle Logik⁸⁰⁵ attestiert, die für die unermüdliche Wiederkehr des Täters ebenso

-
- 804 Der Slasher Film, auch als Splatter Film oder Stalker Film bezeichnet, gilt als ein Subgenre des Horrorfilms. Er entsteht in den späten 1970er Jahren und zirkuliert bis in die 1980er Jahre in Form von kleinen, unabhängigen Produktionen und B-Filmen. Mittlerweile ist das Subgenre in die Hollywoodproduktion integriert und wird mit (Teenie)Stars besetzt (wie Sarah Michelle Gellar in *I know what you did last summer* oder Drew Barrymore in *Scream*). S. Kent Byron Armstrong: Slasher Films. An International Filmography, 1960 through 2001.
- 805 S. Drehli Robnik: Der Körper ist OK. Die Splatter Movies und ihr Nachlaß; Steffen Hantke: Mord im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Intertextualität im amerikanischen Serial Killer-Film. Der Serial Killer-Film kann mit dem Slasher-Film nicht gleichgesetzt werden. Er enthält zentrale Elemente des Slasher-Films, wie die blutige Inszenierung des Mordes und der Leichen, weist aber auch deutliche Modifikationen in Handlungsform und Figurenkonstellation auf. So ist der Serial Killer-Film meist als Detektivgeschichte angelegt, in deren Zentrum eine Rätselkonstruktion steht: Wer mordet und warum? Die Aufklärung der meist mysteriösen und spektakulären Mordserie rückt neben der häufig als psychopathologisch gezeichneten Figur des Mörders die Figur des Verfolgers (Detektiv, Polizist, FBI-Agent) ins Zentrum der filmischen Erzählung sowie häufig auch die Gegensätzlichkeiten und/oder geheimen Ähnlichkeiten dieser beiden antagonistischen Figuren. S.

kennzeichnend ist wie für die zahllosen Reprisen von gewaltsamen und blutigen Mordsequenzen. Den Verfolgungs- und Tötungssequenzen im Slasher Film gehört somit auch die ganze inszenatorische Aufmerksamkeit und Sorgfalt. Um das standardisierte Handlungsmuster variierbar und für jeden Film aktualisierbar zu machen, ohne es grundsätzlich zu modifizieren, werden für jeden Film des Genres neue, verblüffende Effekte erzeugt, weitergetrieben, übertrieben und dann wieder durch neue Effekte ersetzt.⁸⁰⁶ Zudem findet die Serialität der narrativen Struktur im Slasher Film auf extrafilmischer Ebene ihre Entsprechung – die bekanntesten und erfolgreichsten Filme des Genres haben sich zu Fortsetzungsreihen ausgebildet.⁸⁰⁷ Neben dem hohen Kontingent drastisch inszenierter, physischer Gewalt ist es sicherlich die narrative wie auch szenische Formelhaftigkeit, die den Slasher Film als Filmgenre abgewertet hat:

„On the high side of horror lie the classics: [...] films that by virtue of age, literary ancestry, or fame of director have achieved reputability within the context of disreputability. [...] At the very bottom, down in the cinematic underbrush, lies – horror of horrors – the slasher (or splatter or shocker) film: the immensely generative story of a psycho-killer who slashes to death a string of mostly female victims, one by one, until he is himself subdued or killed, usually by the one girl who has survived.“⁸⁰⁸

Im Slasher Film lässt sich die Präsentation zweier unterschiedlicher Körperkonzeptionen beobachten: der Körper des Mörders und der Körper des Opfers.

Der Mörder ist im Slasher Film als individuelle Person nicht anwesend. Seine Identität und seine Motivation bleiben meist verborgen. Oft ist sein

Anette Kaufmann: Blut-Bilder. Der Serial Killer im amerikanischen Thriller. Zudem ist es für den Serial Killer-Film kennzeichnend, dass die Morde als codierte Botschaften lesbar sind, die von einer bestimmten Handschrift, einem wiedererkennbaren „Stil“ geprägt sind, aus denen der Verfolger wiederum Informationen zu Charakter und Psychopathologie des Täters ablesen kann, die zu seiner Identifizierung führen. Die Leiche und der Tatort, die der Killer zurücklässt, sind also semantisch aufgeladen und die Zusammensetzung der verstreuten oder verschlüsselten Zeichen ergibt eine Botschaft. Der Täter kommuniziert über seine Tat mit seinem Verfolger. Die Morde im Slasher Film verweisen dagegen auf nichts als auf sich selbst – sie generieren keinen weiteren Sinn als den, spektakuläre Inszenierung eines blutigen Mordes zu sein.

806 Dazu bemerkt Rockwell, dass gerade das Genre des Slasher Films in noch größerem Maß als andere Horrorfilmarten gezwungen ist, den „Realismus“ seiner Mordszenen stets an den Erwartungen der Rezipienten neu auszurichten. Will H. Rockett: Devouring Whirlwind. Terror and Transcendence in the Cinema of Cruelty, S. 38. Da gerade diese Szenen innerhalb des standardisierten Handlungsmusters als die Ausstellungsstücke des Slasher-Genres gelten können, hat der von Rockwell veranschlagte Innovationszwang eine außerordentliche Evidenz. S. dazu auch Dennis Uhlemann: Kreatives Töten im Splatterfilm der 80er Jahre.

807 Wie *Halloween*, *Friday, the 13th*, *Nightmare on Elm Street*, *Scream*, *I know what you did last summer*.

808 Carol Clover: Her Body, Himself. Gender in the Slasher Film, S. 91.

Gesicht und damit seine Identität durch eine Verkleidung (die Mörder in *Psycho* oder *Dressed to Kill*) oder durch Masken verborgen, die zudem seine Erscheinung entindividualisieren (die weiße Eishockeymaske Mike Myers in *Halloween*, in Anspielung darauf die weiße Gespenstermaske des Mörders in *Scream*, die Ledermaske von Leatherface in *The Texas Chainsaw Massacre* oder die Kleidung des Mörders in *I know what you did last summer*, der unter einem langen dunklen Mantel und entsprechendem, tief in die Augen gezogenen Hut unerkenntlich bleibt. So wird er zu einer unbekannten und anonymen Erscheinung, die aber gerade aufgrund ihrer Austauschbarkeit tödliche Bedrohung schlechthin verkörpert. Der Mörder befindet sich meist in der Nähe seiner Opfer und ist somit als permanente Gefahr immer anwesend, aber gleichzeitig ist er nicht verortbar, nicht fassbar, nicht benennbar. Bis zum Ende des Films bleibt er ein Phantom, doch selbst wenn er – nachträglich – ein Gesicht, eine Identität und eine Motivation erhält, interessiert sich der Slasher Film selten für die Auflösung der anfänglich gesetzten Rätselkonstruktion. Die Frage nach der Motivation des Täters wird meist nur flüchtig und (trivial)psychologisch wenig plausibel beantwortet, so dass die Figur des Mörders auch im Moment der Enthüllung seiner Identität kaum an charakterlicher Kontur oder Glaubwürdigkeit gewinnt.⁸⁰⁹ Die Entindividualisierung des Killers wird von der spezifischen *mise en scène* des Slasher Films perpetuiert und gesteigert. Sie hebt die Anonymität, aber auch die Ungreifbarkeit des Mörders hervor: Er erscheint selten direkt im Bildausschnitt der Kamera, sondern meist als Reflexion in Spiegeln und Fensterscheiben, im Hintergrund des Bildes oder als dunkle, schemenhafte Silhouette. Oder es ist nur eine Schulter, ein Arm, häufig eine Hand (die die tödliche Waffe führt) zu sehen. Häufig wird darüber hinaus die Präsenz des Mörders gar nicht gezeigt, sondern nur durch die einsetzende Musik oder Atemgeräusche, vor allem aber durch die Kameraführung, die dem Opfer folgt, indiziert. Die „subjektive“ Position der Kamera, die das Opfer fokussiert und verfolgt und die Anwesenheit von Etwas oder Jemandem als Initiator dieses Blicks suggeriert, oktroyiert dem Zuschauer die Perspektive des Täters auf.

„The most famous of these shots [in the stalker film] is the moving camera point-of-view, which stealthily approaches an unsuspecting victim.“⁸¹⁰

-
- 809 Ganz im Gegensatz zum Mörder des Serial Killer-Films, dessen Identität und Motivation ausführlich und detailliert behandelt werden und der in einigen Filmen des Genres sogar als monströser „Star“ inszeniert wird, wie beispielsweise die Figur des Hannibal Lecter in *The Silence of the Lambs*, *Hannibal* und *Lecter*, wozu wiederum die Starpersonae des Schauspielers Anthony Hopkins beiträgt.
- 810 Vera Dika: The Stalker Film, 1978-1981, S. 88. Eine ausführliche Diskussion des so genannten *point-of-view-shot*, also der subjektiven Kameraeinstellung, leistet Branigan. Er diskutiert ausführlich die verschiedenen Formen der subjektiven Kameraposition in ihrer Einbindung in die jeweiligen narrativen, filmischen Strukturen, auch die für den Horrorfilm typischen Einstellungskonfigurationen. So den „verzögerten“ POV – ein Protagonist sieht etwas, was ihn erschreckt, das Objekt seines Blickes wird dem Zuschauer aber vorenthalten – oder eben die Einstellung, die einen Blick auf etwas suggeriert, das Subjekt des Blicks aber nicht zeigt. In beiden Fällen wird die „fehlende“ Einstellung nur verzögert, sie wird zu einem späteren Zeitpunkt nachgeliefert, wobei diesem Moment dann häufig ein spektakulärer, enthüllender Gestus eignet. Die

Als Folge dieser Repräsentationsform erscheint der Täter nicht nur identitätslos, sondern auch entkörperlicht und entmenschlicht. Der Körper des Täters ist immateriell und daher auch unverwundbar und unbesiegbar. Er kehrt immer wieder, auch wenn Protagonisten und Zuschauer ihn schon für besiegt und tot halten; er ist unaufhaltsam, überall und nirgends zugleich anwesend. Die Bedrohung durch den Mörder lässt sich weder zeitlich noch räumlich fixieren⁸¹¹, was auch die genretypischen Schockmomente ermöglicht, wenn er plötzlich und unerwartet in die Szene einbricht. Seine Erscheinung teilt sich dem Zuschauer nur indirekt, als Spiegelung oder Kamerapositionierung mit. Somit erscheint der Killer im Slasher Film als Repräsentation von Bedrohung schlechthin. Da sein Erscheinen immer todbringend ist und seine Figur kaum eine andere (narrative) Funktion als die erfüllt, ein Opfer blutig zu ermorden, kann er auch als eine Personifikation des Todes aufgefasst werden. So gilt für den Mörder in *Halloween* beispielsweise:

„The almost luminous white mask that he wears through the film is neither grotesquely distorted nor natural, but more resembling the face of a dead man. It therefore functions not only to cloak his human features, but also to effectively divorce him from the world of the living, his victims.“⁸¹²

Allgemein lässt sich zur Figur des Mörders darüber hinaus festhalten:

„So wird z.B. der Killer selbst oft zu einem geradezu übermenschlichen Status erhoben, so dass er als Inbegriff des Bösen schlechthin erscheint: unsterblich, unzerstörbar, unaufhaltbar.“⁸¹³

Während der Slasher Film also die Gestalt des Killers enthumanisiert und entkörperlicht und ihn zu einer Repräsentation von letaler Bedrohung schlechthin stilisiert, werden die Körper der bedrohten Protagonisten und Opfer im Gegenteil dazu in nahezu exzessiver Materialität inszeniert. Die

Trennung der Einstellungen in beiden Fällen erfolgt aus dramaturgischen Gründen, eben denen, das Moment der Enthüllung zu verzögern. S. Edward Branigan: The Point-Of-View-Shot, S. 682f.

- 811 Michael Myers in *Halloween* wird am Ende des Films erschossen. Die Kamera zeigt den getöteten Mörder aus der Aufsicht im Garten liegend. Eine Einstellung später ist der vermeintliche Leichnam bereits wieder verschwunden. Die Bedrohung durch den Tod in Gestalt des Killers lässt sich nicht fixieren und findet kein Ende. Gleichzeitig eröffnet dieses Verschwinden des vermeintlich Toten natürlich die Möglichkeit der Fortsetzung. Die meisten Slasher Filme enden mit einer solchen Pointe, die fast schon zur dramaturgischen Formel des Genres gehört: Am Ende von *Friday the 13th* taucht eine Hand mit einem Messer aus dem See auf. Auch die Schlusspointen von *Scream* und *I know what you did last summer* stellen durch einen letzten Schreckeffekt in Frage, ob der Mörder wirklich gefasst oder tot ist. Gemeinsam ist allen genannten Filmen eine Fortsetzung.
- 812 J. P. Telotte: Through a Pumpkin's Eye. The Reflexive Nature of Horror, S. 119. S. zu *Halloween* auch Kendall R. Phillips: Projected Fears. Horror Films and American Culture, S. 123-143.
- 813 Steffen Hantke: Mord im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 226.

Opfer sind stets auf der Flucht⁸¹⁴, sie rennen atemlos bis zur Erschöpfung (und werden natürlich doch eingeholt), kämpfen aussichtslos, stürzen, klettern aus Fenstern und springen in Abgründe, werden verletzt, schreien vor Angst und Schmerz und winden sich schließlich in Agonie. Sie werden erwürgt, erstochen, zerhackt, zerspalten. Wo der Körper des Killers nur indirekt im Bildausschnitt erscheint, werden die Körper der Opfer besonders häufig in nahen Einstellungen gefilmt, die den Eindruck von direkter und unvermittelbarer, überwältigender Nähe erzeugt. Der Slasher Film präsentiert zudem die zerstörten Leichen häufig als ebenso blutige wie sorgfältig arrangierte Stillleben in naher Kameraeinstellung am Ende einer langen Verfolgungs- und Ermordungsszene, wie am Beispiel der weiblichen, der „schönen Leiche“ bereits erörtert worden ist.

In diesen Szenarien von Verfolgung, Agonie und Ermordung erscheint immer wieder das Bild des (tödlich) verwundeten, *offenen Körpers*, das gerade für den Slasher Film, aber auch für den Horrorfilm allgemein als ein häufig wiederkehrendes, kennzeichnendes Element anzusehen ist. Im folgenden Kapitel soll daher der Bildlichkeit des offenen und zerstückelten Körpers nachgegangen werden.

814 Auch wenn der Slasher Film radikal mit der Ästhetik der Schwarzen Romanistik bricht und die Figur des gesichtslosen, unmenschlichen Mörders als Todess-Personifikation neu ausbildet, ist das Wechselspiel von Flucht und Einholen, Ergreifen und Gefangennehmen auch für die Gothic Novel kennzeichnend, in denen sich die Helden stets auf der Flucht vor dem finsternen Held, dem „gothic villain“ befindet, der sie wieder und wieder verfolgt, einholt, gefangen nimmt. Dieser immer wiederkehrende Bewegungszirkel von Fliehen und Einholen ist nach Conrad einer der augenfälligsten und charakteristischsten Bestandteile der Gothic Novel. Allerdings überspitzt der Slasher Film dieses Wechselspiel und führt es radikal auf seinen Endpunkt zu: Nach Flucht und Gefangenennahme gibt es keine Rettung mehr, sondern nur noch den Tod. Horst Conrad: Die literarische Angst. Gestaltung und Funktion im Schauerroman, bei E.T.A. Hoffmann und in der Detektivgeschichte, S. 16.

