

Der Horror des Posthumanen: David Cronenbergs Shivers

Günter Butzer

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Butzer, Günter. 2025. "Der Horror des Posthumanen: David Cronenbergs Shivers." In Große Werke des Films III: eine Ringvorlesung an der Universität Augsburg im Studienjahr 2021/2022, edited by Günter Butzer and Katja Sarkowsky, 127-57. Augsburg: Universität Augsburg.

Herausgegeben von
Günter Butzer & Katja Sarkowsky

Große Werke des Films III



Eine Ringvorlesung
an der Universität
Augsburg im Studienjahr
2021/2022

Große Werke des Films III

Große Werke des Films III

Eine Ringvorlesung an der Universität Augsburg im
Studienjahr 2021/2022

Herausgegeben von Günter Butzer und Katja Sarkowsky

Um aus dieser Publikation zu zitieren, verwenden Sie bitte diesen Link:

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:384-opus4-1192219>

Der Gesamtband wird von den Herausgeber:innen Open Access unter der Lizenz [CC-BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/) veröffentlicht. Alle Text- und Bildzitate sind urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte, einschließlich der Vervielfältigung, Veröffentlichung, Bearbeitung und Übersetzung, bleiben hier vorbehalten.

© 2025 Günter Butzer und Katja Sarkowsky

*Franz Frombolzer, Johanna Hartmann, Linda Hess, David Kerler,
Klaus Maiwald, Nora Weinelt*

Lektorat:

*Günter Butzer, Raphaela Deffner, Tabea Guntermann, Judith Kárpáty,
Victoria Müller, Katja Sarkowsky*

Cover-Abbildung:

*Hans Sachs: Das vierdt Poetisch Buch. Mancherley artliche Neue Stueck schoener gebundener
Reimen in drey unterschiedliche Buecher getheylt. Nürnberg: Heußler, 1578.*

Inhalt

Vorwort.....	7
1. Paul Wegener, <i>Der Golem, wie er in die Welt kam</i> Franz Fromholzer.....	11
2. Leo McCarey, <i>Duck Soup</i> Linda Hess.....	49
3. Billy Wilder, <i>Sunset Boulevard</i> Johanna Hartmann.....	75
4. Eberhard Fechner, <i>Tadellöser & Wolff</i> Klaus Maiwald.....	103
5. Der Horror des Posthumanen: David Cronenbergs <i>Shivers</i> Günter Butzer.....	127
6. Ordnung und Begehren: Claire Denis' <i>Beau Travail</i> Nora Weinelt.....	159
7. David Slade/Charlie Brooker, <i>Black Mirror: Bandersnatch</i> David Kerler.....	185
Zu den Beiträgerinnen und Beiträgern.....	219

5. Der Horror des Posthumanen: David Cronenbergs *Shivers*

Günter Butzer

This is not my idea of a good time
Garbage

I. Die Humanisierung des Monsters

Die 1960er Jahre sind das Jahrzehnt, in dem das Horrorfilm-Genre eine tiefgreifende Transformation erfährt, die man als Wandel vom klassischen zum modernen Horrorfilm beschrieben hat.¹ Waren die von Universal und RKO in den 1930er und 1940er Jahren produzierten Werke und auch noch die SciFi-Horrorfilme der 1950er Jahre durch eine klare Dichotomie zwischen dem Menschlichen und dem Monströsen gekennzeichnet, die die Angleichung des Menschen ans Monster allenfalls als unterschwellige ironische Figuration erlaubte (im Kampf gegen das Monster wird der Mensch selbst monströs), so kann man in den 1960er Jahren von einer Humanisierung des Monsters sprechen. Mit Alfred Hitchcocks *Psycho* erscheint 1960 erstmals – sieht man von den expressionistischen Filmen der Weimarer Zeit ab – das menschliche Monster auf der Leinwand, das weder durch seine Entstehung (*Frankenstein*) noch durch seine Entstellung (*The Phantom of the Opera*) noch durch seine Herkunft (*Invasion of the Body Snatchers*) als solches zu erkennen ist. Es erscheint mithin der Mensch als psychologisches Monster, das in Gestalt des psychisch deformierten Serienmörders auftritt und das – um nur einige prägnante Beispiele zu nennen – in Figuren wie Norman

¹ So etwa bei Magistrale, *Abject Terrors*, Duchaney, *The Spark of Fear* und Phillips, *Dark Directions*. – James B. Twitchells *Dreadful Pleasures* widmet sich nicht, wie der Untertitel verspricht, der „Anatomy of Modern Horror“, sondern verfolgt die Geschichte der klassischen Horrorstoffe von Dracula, Frankenstein, Dr. Jekyll und Wolfman von ihren Anfängen bis in die frühen 1980er Jahre. Ähnlich undifferenziert geht John McCartys populäres Buch *The Modern Horror Film* mit dem Begriff des modernen Horrors um.

Bates (*Psycho*), seinem britischen Pendant Mark Lewis (in Michael Powells *Peeping Tom*, ebenfalls 1960), der Schlachter-Familie aus Tobe Hoopers *The Texas Chainsaw Massacre* (1975) und schließlich in den Slasher-Figuren der späten 1970er und 1980er Jahre – und in deren zahlreichen reflexiven bis parodistischen Varianten bis heute – das Horrorgenre dominiert.

Mit George Romeros *Night of the Living Dead* (1968) wird die Grenze zwischen Mensch und Monster dann auch von der anderen Seite her eingeebnet: Nicht das Monster wird menschlich, sondern der Mensch wird monströs, und zwar in Gestalt des Zombies. Romeros Zombies sind keine menschlichen Monster, sondern monströse Menschen, die jenseits aller Voodoo-Mythologie den toten Menschen als ewigen Konsumenten in all seiner Monstrosität vorführen (nicht zufällig spielt Romeros zweiter Zombie-Film *Dawn of the Dead* in einer Shopping Mall). Auch der lebende Tote ist in seinem Erscheinungsbild nicht vom ‚normalen‘ Menschen zu unterscheiden, was bei Romero zu signifikanten Verwechslungen führt.² Beide Typen des modernen Horrorfilms – der Hitchcock- und der Romero-Typ – beschreiben demnach die Indifferenz von Mensch und Monster und verorten damit das Monströse genau dort, wo es von Anfang an hingehört hat: in der Mitte der menschlichen Gesellschaft.

Allerdings hat diese Transformation des Monströsen noch eine andere, vielleicht kann man sagen: eine Kehrseite, die fast gleichzeitig mit Hitchcocks *Psycho* auf den Plan tritt und doch in gewisser Weise schon als frühe *Psycho*-Parodie betrachtet werden kann. In Abgrenzung zum High-brow-Horror Hitchcocks entsteht nämlich dessen schäbiges Double in Gestalt des Exploitation-Horrorfilms, der nicht nur die psychologische Rationalität von *Psycho* subvertiert, sondern damit einhergehend auch eine Funktionsverschiebung auf den Weg bringt. Denn die schmutzigen Exploitation-Filme à la *Blood Feast* von Herschell Gordon Lewis aus dem Jahr 1963, die weder Rücksicht auf den Production Code noch auf den guten Geschmack der Rezipierenden nehmen (müssen), halten sich nicht, wie der traditionelle und moderne Horrorfilm, mit der Erzeugung von Schrecken oder Grauen auf, sondern exponieren das, was man als *graphic horror*,

² Paradigmatisch hierfür sind der Beginn des Films auf dem Friedhof, in dem die Protagonistin einen Zombie als Menschen erkennt, und der Schluss, in dem der letzte Überlebende der Belagerung von der Polizei als Zombie erschossen wird. Vgl. Romero, *Night of the Living Dead*, 00:06:21-00:07:16 u. 01:33:18-01:33:34.

splatter oder schlicht als *gore* bezeichnet, mit dem Ziel der lustvollen Erregung von Ekel.³

Bei den Debatten um die Wirkung von Horrorfilmen, die sich vor allem mit der Frage nach der Lust am Horror bzw. mit der ‚Angstlust‘ im Sinne des Psychoanalytikers Michael Balint⁴ beschäftigt haben, ist diese fundamentale Differenz zwischen Grauen und Ekel m.E. zu wenig berücksichtigt worden. Die elegante Schnitttechnik der Duschszene in *Psycho* (auf die bereits Lewis anspielt)⁵ läuft letztlich vor allem darauf hinaus, dass wir weder die Gewalt noch deren Resultat (den zerrissenen Körper) wirklich zu sehen bekommen, welche stattdessen in unserer Vorstellung erscheinen und so im Zusammenspiel von Wahrnehmung und Fantasie den Horroreffekt auslösen sollen. Im Gegensatz dazu zeigt uns *Blood Feast* annähernd alles: wie die Opfer getötet, zerlegt, zubereitet und serviert werden – also im Grunde das Handwerkliche bis Künstlerische des Horrors, das dann wieder in vereinfachter Form bei Romeros kannibalischen Zombies auftaucht und in Hoopers *Texas Chain Saw Massacre* mit seinen Räumen des Schlachtens und der Taxidermie voll zur Entfaltung gelangt. Der Slasher-Film ist – trotz seines Namens – davon so weit entfernt wie der Arthouse-Film vom Exploitation-Kino.⁶ Mit Filmen wie *Blood Feast* einher geht ein Wechsel der Dominante weg von der Spannung als narrativer Struktur im klassischen Horrorfilm und noch in vielen modernen Filmen des Hitchcock-Typs (wozu, wie bereits angedeutet, auch die Slasher-Filme im Anschluss an John Carpenters *Halloween* zu rechnen sind) und hin zu einer stärker auf Attraktionen im Sinne von Tom Gunning Konzept eines *Cinema of Attractions* ausgerichteten Ästhetik, die sich auf das Zeigen des Abstoßenden konzentriert.⁷ Es ist diese Tradition, an die, wie ich

³ Philippe Rouyer hat dem Thema eine eigene Studie mit dem schönen Titel *Le cinéma gore: une esthétique du sang* gewidmet und dabei *Blood Feast* als Initiationswerk herausgestellt, doch das Phänomen betrifft nicht nur den Horrorfilm, wie John McCartys Buch *Splatter Movies* nachdrücklich belegt. Zu Lewis vgl. auch Seeßlen/Jung, *Horror*, S. 255-258.

⁴ Vgl. Balint, *Angstlust und Regression*, und im Anschluss daran bspw. Seeßlen/Jung, *Horror*, S. 92-97.

⁵ Vgl. Lewis, *Blood Feast*, 00:01:41-00:02:04.

⁶ Und doch begegnen sich beide im Verlauf der 1970er und 1980er Jahre: in den *Midnight Movies*, wo *Splatter*-Filme wie *Blood Feast* und *The Texas Chainsaw Massacre* neben experimentellen Filmen wie David Lynchs *Eraserhead* gezeigt wurden. Vgl. Hoberman/Rosenbaum, *Midnight Movies*, S. 214-251 u. 289f.

⁷ Vgl. dazu ausführlich den Aufsatz von Vonderau, „In the hands of a maniac“, der am Beispiel von *Blood Feast* argumentiert, sowie Gunning, „The Cinema of Attractions“, der dieses „less as a

im Folgenden zeigen möchte, Cronenbergs *Shivers* anschließt und dabei zugleich mit seiner spezifischen Ästhetik des Posthumanen die Grenzen des klassischen wie des modernen Horrorfilms überschreitet.

II. *They Came From Within*: Das posthumane Monster

Im skizzierten genregeschichtlichen Kontext hat Cronenberg seinen ersten kommerziellen Spielfilm veröffentlicht.⁸ *Shivers* entstand nach einer Reihe von Kurzfilmen und zwei experimentellen Langfilmen, die der Regisseur in der zweiten Hälfte der 1960er und den frühen 1970er Jahren gedreht hatte und gilt als einer der ersten kanadischen Horrorfilme überhaupt.⁹ Er wurde gefördert durch die Canadian Film Development Corporation (CFDC) und deswegen auch von dem kanadischen Filmkritiker Robert Fulford nicht nur als „perverse, disgusting“ verrissen, sondern zugleich als „a disgrace to everyone connected with it – including the taxpayers“ denunziert.¹⁰ Nicht zuletzt wegen des dadurch ausgelösten Skandals geriet *Shivers* zum bis dato erfolgreichsten Film, der von der CFDC finanziert wurde. Er wurde mit dem Canadian Film Award ausgezeichnet und war ein Publikumserfolg auf dem Festival von Cannes 1975,¹¹ zugleich

way of telling stories than as a way of presenting a series of views to an audience“ (S. 57) und damit als exhibitionistisch statt voyeuristisch versteht. Zur Opposition von Exhibitionismus und Voyeurismus im Kino (und ihrer möglichen Verknüpfung) vgl. Gunning, „Now You See It“, S. 74f., sowie Rushton, „Early, classical and modern cinema“, S. 237ff., sowie bereits Metz, „The Imaginary Signifier“, S. 60-63. Vgl. auch Marcus Stigleggers Theorie des Films als „seduktives System“ in *Ritual & Verführung*, S. 35ff. u. pass.

⁸ Zur historischen Positionierung von Cronenbergs Filmen der 1970er und 1980er Jahre im Horrorgenre vgl. auch Dreibrodt, *Lang lebe das neue Fleisch*, S. 50-61, der jedoch mit seiner konsequenten Subjektivierung der Genrebestimmung – „Die Definition eines Horrorfilms bleibt also dem individuellen Angstempfinden oder der Angstlust des individuellen Kino- beziehungsweise Videokonsumenten überlassen“ (S. 53) – wenig zur Konturierung des modernen, viel weniger noch des postmodernen bzw. posthumanen Horrorfilms beiträgt.

⁹ Bereits 1974 erscheint Bob Clarks Stalker-Film *Black Christmas*, der als Vorläufer des Slasher-Genres à la *Halloween* gehandelt wird (vgl. Phillips, *Projected Fears*, S. 124). Zum Kontext des kanadischen Films, in dem *Shivers* entstanden ist, vgl. Handling, „Un Cronenberg canadien“.

¹⁰ Fulfords Kritik mündet in die Konklusion: „[...] if using public money to produce films like *The Parasite Murders* [d.i. *Shivers*, G.B.] is the only way that English Canada can have a film industry, then perhaps English Canada should not have a film industry“ (zit. nach Burrell, „The Physician as Mad Scientist“, S. 237).

¹¹ Vgl. Oetjen/Wacker, *Organischer Horror*, S. 51.

bildet er den Beginn von Cronenbergs internationaler Karriere als Filmemacher, die zunächst – mit Werken wie *Rabid*, *The Brood*, *Scanners*, *Videodrome* und *The Fly* – in den Bahnen von *Shivers* verlief. In Kanada wurde Cronenbergs erster Spielfilm 1975 unter dem Titel *The Parasite Murders* vorgeführt, der alternative Titel für den US-Markt lautete *They Came From Within*.¹² Damit wird das Neuartige des Horrorkonzepts bereits angedeutet: Es geht um das Monströse, das Teil des menschlichen Körpers ist, weshalb man in Bezug auf Cronenberg und einige andere Horror-Regisseure auch von *Body Horror* gesprochen hat – ein Begriff, den Cronenberg selbst ablehnt.¹³

II.1 Cool & Cosy: Zum visuellen Design von ‚Shivers‘

Das visuelle Design und seine Raumästhetik setzen den Film von Anfang an deutlich vom Horrorgenre ab. *Shivers* startet in seiner Pre-title-Sequenz als Werbefilm für eine moderne Wohnanlage im Stil eines Luxusdampfers (mit dem Namen *Starliner*) auf einer Insel am Rande von Montreal, die nicht nur das ideale Apartment für jeden Bedarf bietet, sondern zudem mit allem denkbaren Komfort – vom Restaurant und dem Gemischtwarenladen über das Delikatessengeschäft und die Boutique bis hin zum Friseur und zur Arztpraxis – ausgestattet ist, sodass man, wenn man nicht arbeitet, die Anlage im Grunde nicht verlassen muss. Diese

¹² Meteling (*Monster*, S. 196) versteht den US-Titel als Gegenentwurf zum SciFi-Horror der 1950er Jahre, für den paradigmatisch Jack Arnolds Film *It Came from Outer Space* aus dem Jahr 1953 firmiert. Die US-amerikanische Kino-Werbung für *They Came From Within* kündigt „Terror beyond the power of priest or science to exorcise!“ an und grenzt sich damit von William Friedkins skandalträchtigem Erfolgsfilm *The Exorcist* aus dem Jahr 1973 ab, den *Shivers* mit seinem Horrorkonzept zugleich überbieten bzw. überschreiten will. Vgl. das entsprechende Filmplakat: [https://en.wikipedia.org/wiki/Shivers_\(1975_film\)#/media/File:Theycamefromwithin.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Shivers_(1975_film)#/media/File:Theycamefromwithin.jpg) [letzter Aufruf: 05.07.2023].

¹³ Ein Grund hierfür könnte darin liegen, dass nach Linda Williams das Horrorgenre als Ganzes, neben dem pornografischen Film und dem Melodram, zum Bereich der *body genres* zu rechnen ist, die sie definiert als „genres whose non-linear spectacles have centered more directly upon the gross display of the human body“ mit dem Ziel eines „over-involvement in sensation and emotion“ (Williams, „Film Bodies“, S. 3 u. 5) auf Seiten der Rezipierenden. Verwandte Bezeichnungen in Bezug auf Cronenbergs Filme finden sich bei Oetjen/Wacker, die in ihrem gleichnamigen Buch von „organische[m] Horror“ (*Organischer Horror*, S. 11) reden, oder bei Pühler, der den Begriff „venereal horror“ (*METAFLESH*, S. 7) vorschlägt. Zum Konzept des *body horror* bei Cronenberg vgl. Dreibrod, *Lang lebe das neue Fleisch*, S. 119-126.

wird demnach als sozialer Mikrokosmos dargestellt, der sich durch Sauberkeit und Perfektion auszeichnet.¹⁴ In der ersten Sequenz nach den Credits verfolgen wir ein junges Paar zum Informationsgespräch mit dem Manager und nehmen dabei die Anlage in Augenschein: helle Räume mit großen Glasfenstern in kühlen, metallischen Farben (Blau, Silber) sowie in Weiß und Schwarz dominieren das Gebäude und heben das Reine, zugleich aber auch das Sterile dieser scheinbar perfekten Lebenswelt hervor, die an die lebensfeindliche Vollkommenheit utopischer bzw. dystopischer Raumentwürfe erinnert.¹⁵ Die Kamera unterstützt diese Ästhetik durch einen visuellen Stil, der als ‚kühl‘ bezeichnet wurde.¹⁶ Die Kadrierung betont die geometrischen Regelmäßigkeiten, die Räume sind gleichmäßig und oftmals vollständig ausgeleuchtet, die Einstellungen bevorzugen die distanzierende Totale oder Halbtotale (Abb. 1).¹⁷ In Kontrast zu diesem kühlen Design stehen die Innenräume der Apartments, die durch eine höhlenartige Gestaltung mit Fellen, Teppichen, Plüsch-/Stoffmöbeln und Pflanzen sowie warmen Farben wie Rot und hellem Grün den ebenso verzweifelten wie erfolglosen

¹⁴ Beard nennt dies einen „véritable microcosme des valeurs urbaines contemporaines dans une société qui s’embourgeoise“ mit einer „atmosphère de froideur propre et désinvolte“ (Beard, „L’esprit viscéral“, S. 74). Die kühle Visualität einer dehumanisierten Perfektion hat Cronenberg aus seinen beiden experimentellen Langfilmen, *Stereo* und *Crimes of the Future*, übernommen.

¹⁵ Vgl. dazu Pühler, der unter Bezugnahme auf Le Corbusier und im Anschluss an Loidolt („Isolation und Kontrast“, S. 36-41) von einem „anonymen urbanen Lebensraum“ spricht, auf den „die unmenschlich-kalte Architektur“ hinweise, und die „Tödlichkeit eines geregelten und überrationalisierten Lebens“ (*METAFLESH*, S. 62 u. 69) diagnostiziert. Ähnlich bereits Riepe, *Bildgeschwürre*, S. 25. Zur Raumkonzeption in Cronenbergs Filmen vgl. auch Dreibrodt, *Lang lebe das neue Fleisch*, S. 100-106.

¹⁶ Vgl. Freeland, *The Naked and the Undead*, S. 87: „[...] he introduces a ‘cool’ horror, stemming from his films’ distinctive cinematography, settings, art design, music, dialogue, actors, and characters.“

¹⁷ Vgl. Barion/Naumann, „Hyperrealismus und Kälte“, S. 124f.: „Die eingesetzte Handkamera [...] verzichtet weitgehend auf Experimente und liefert dafür vorwiegend statische Bilder mit wenigen gelegentlichen Schwenks oder Zooms. Konventionelle, szeneninterne Montagetechniken bleiben aus, die Kamera wahrt eine beobachtende Distanz zum Geschehen. Allein bei Goreeffekten nähert sie sich dem menschlichen Körper an. [...] Ähnlich spartanisch wie die Kameraführung ist auch die Beleuchtung [...], bei der auf Dramatisierung beinahe gänzlich verzichtet wird. Vielmehr beschränkt sich die Szenenausleuchtung auf On-Screen-Lichtquellen. [...] Der dokumentarische Charakter des Frühwerks verdankt sich nicht zuletzt dieser simplen, ungeformten Lichtsetzung.“ – Im Einzelnen wird diese Beschreibung für *Shivers* noch zu differenzieren sein.

Versuch der meist vereinzelt und einsamen Bewohner signalisieren, der Sterilität der Wohnanlage so etwas wie Intimität abzugewinnen (Abb. 2).

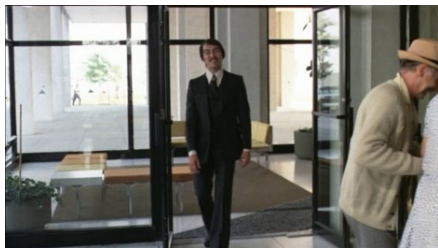


Abb. 1: Außenräume



Abb. 2: Apartment

In diese Ordnung hinein brechen völlig unvermittelt die Gewalt und der Tod: Durch harte intermittierende Schnitte wird eine Szene in die ruhige und freundliche Sequenz im wahrsten Sinne des Wortes eingeschnitten, die sich nicht nur inhaltlich von dieser absetzt, auch visuell und auditiv bedeutet sie einen radikalen Wechsel von Ruhe zu Bewegung, von Ordnung zu Chaos, Frieden zu Gewalt und vom Anorganischen zum Organischen.¹⁸ Ein Mann, der später als der Wissenschaftler Dr. Hobbes identifiziert wird und der die lustfördernden Parasiten gezüchtet hat, die sich in der Wohnanlage verbreiten, versucht seine Tat ungeschehen zu machen, indem er die erste befallene Person, seine promiskuitive Geliebte Annabelle, erwürgt, ihren Unterleib operativ öffnet, mit einer Säure übergießt und anschließend sich selbst tötet. Nahe Einstellungen, zahlreiche Schnitte in die Bewegung hinein und eine verwackelte Kamera suggerieren unter Wegfall der Musik und der dabei entstehenden Hervorhebung der Geräusche des Kampfs, von Keuchen und (unterdrückten) Schreien, eine Differenz von Außen und Innen, die deutlicher nicht sein könnte (Abb. 3). Hinter der hellen und freundlichen Fassade, so wird suggeriert, spielt sich der gewaltsame Exzess ab. Doch wer daraus schließen möchte, dass hier eine psychologische Dynamik am Werk ist, die dem kontrollierenden Bewusstsein das anarchische Unbewusste entgegenstellt, geht fehl – zumindest was die visuelle Ästhetik betrifft. Zwar zitiert die Szene mit Kameraführung und Schnitt ästhetische Verfahren des

¹⁸ Vgl. Cronenberg, *Shivers*, 00:02:49-00:05:00. – Der Film wird im Folgenden im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚S‘ nachgewiesen.

Horrorfilms (Näheres dazu unten), die innere Räumlichkeit bleibt jedoch ebenso aseptisch wie im Eingangsbereich der Wohnanlage, ja sie erinnert nicht zufällig mit dem auf dem Tisch ausgestreckten, weitgehend unbekleideten Körper, der OP-Maske und dem Skalpell vor weißem Hintergrund an einen Operationsaal (Abb. 4).¹⁹ Der Tod ist demnach ebenso klinisch keimfrei wie das Leben im *Starliner*.

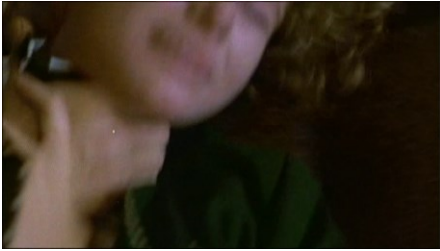


Abb. 3: Kampfszene



Abb. 4: Operation

II.2 Der Parasit – zwischen shock cuts und gore, Phallus und Kot

Indessen existiert noch eine weitere, nun nicht mehr räumlich lokalisierte visuelle Dimension des Films, die ins Zentrum von Cronenbergs Horror-Konzept führt. Denn *Shivers* konfrontiert die bislang behandelten harten, kühlen, anonymen, geometrisch dominierten Räume mit dem weichen, organischen, pulsierenden menschlichen Körper, sodass man von einer „juxtaposition of warm flesh and bright steel“²⁰ sprechen kann; die höhlenartigen Wohnungen stellen in diesem Konzept gewissermaßen die Schwellenorte zwischen Innen und Außen dar und vermitteln zwischen der toten Ordnung und dem lebendigen Chaos. In der Eingangssequenz ist dieses warme Fleisch noch nicht zu sehen, es ist noch dem ‚glänzenden Stahl‘ des Skalpells – *caméra-scalpel* statt *caméra-crayon* – unterworfen und wird erst sichtbar, als die erste Figur, eine Frau mittleren Alters, im Wäschekeller von dem Parasiten aus der Trommel einer Waschmaschine heraus

¹⁹ Serge Grünberg hat in diesem Zusammenhang von einem „regard médical, chirurgical“ und einem „style, qualifié de *froid* ou de *chirurgical*“ (David Cronenberg, S. 29 u. 37) bei Cronenberg gesprochen.

²⁰ Thomson, *A Biographical Dictionary of Film*, S. 159 (hier mit Bezug auf *Dead Ringers*). Vgl. Smith, „(A)moral monstrosity“, S. 75, der einen „contrast between ‘hard’ and ‘soft’“ konstatiert.

angefallen wird. Diese Szene ist als typische Horrorszene mit *suspense* und *shock cut* gestaltet:²¹ Wir wissen, dass sich der Parasit irgendwo im Keller befindet und erwarten sein Erscheinen mit Spannung, das sich in einem plötzlichen Akt des Angriffs ereignet, der als harter Schnitt mit anschließender Naheinstellung auf das Gesicht der Frau gezeigt wird, an das sich der Parasit geheftet hat (Abb. 5).



Abb. 5: *shock cut*



Abb. 6: *gore*

Der Parasit ist auch der Agent des *gore* im Film, sofern er einerseits selbst viszerale Eigenschaften besitzt und andererseits direkt (durch Befall) oder indirekt (durch Gewalttaten der Infizierten) blutige Szenen herbeiführt. Nur letztere werden jedoch in klassischen Splatter-Einstellungen präsentiert – insbesondere als Kämpfe zwischen denjenigen, die bereits vom Parasiten befallen sind, und denjenigen, die sich noch dagegen wehren (Abb. 6). Der Ekel entsteht dabei zum einen durch die visuelle Gestalt des Parasiten selbst, der das amorphe Aussehen eines primitiven Organismus besitzt, welcher zwischen Phallus und Kot – also zwischen sexuellem Begehren und Ekel erzeugendem Abjekt²² – changiert (Abb. 7); zum andern

²¹ Zu Letzteren vgl. Diffrient, „A Film Is Being Beaten“, der den *shock cut* dem klassischen *suspense*-Horror gegenüberstellt, aber zugleich konzidiert, dass sich beide oftmals ergänzen: „Suspense is associated with atmospheric thrillers, whose expressionistic latticework of light and shadow suggests an apparatus more smoke-and-mirrors than blood-and-guts. Shock-filled works bring images of murder out of fog into light, and supposedly lack the lyrical abstraction and subtlety of tone found in more restrained and suggestive films. Nevertheless, as *The Birds* tagline [‘SUSPENSE and SHOCK beyond anything you have ever seen or IMAGINED’, G.B.] emphasizes, shock and suspense breathe the same poisoned air and ‘are complementary, not contradictory terms’“ (S. 80f.).

²² „Les parasites sont évocateurs à souhait, suggérant en même temps le phallique et le scatologique“ (Beard, „L’esprit viscéral“, S. 73).

durch sein orales Austreten aus dem Körper, das als blutiges Erbrechen dargestellt wird (Abb. 8).²³



Abb. 7: Der Parasit zwischen Phallus und Kot



Abb. 8: Blutige orale Ausscheidung

Mit diesem ambigen Wesen treibt der Film sein ironisches Spiel, indem er es (a) an der Grenze des menschlichen Körpers – also auf der Haut und unter der Haut – positioniert, (b) den (weiblichen) Körper genital penetriert (was nur einmal geschieht und nicht gezeigt wird) oder (c) zumeist in oraler Übertragung von Körper zu Körper wandern lässt. Dabei ist die Aufpfropfung auf der Haut, zumeist im Gesicht, die nur auf den ersten (filmischen) Blick den Tod der befallenen Person herbeiführt, offenbar nur der Beginn der oralen Penetration, die zur Aufnahme des Parasiten in den Körper und anschließend zur Transformation des Körpers führt – nicht von dessen Äußerem, sondern von dessen inneren Funktionen. Das Entscheidende vollzieht sich in dieser Spielart des Horrors also nicht auf der Außenseite des Körpers, der beschädigt, entstellt und deformiert wird, sondern in seinem Innerem. Dazu braucht es eine eigene Ästhetik, die allerdings nicht einfach das Innere des Körpers sichtbar macht – das wäre der klassische *gore*-Ansatz –, sondern die mit Anzeichen und Kontakten arbeitet.²⁴

²³ Zugleich wird der Parasit aber auch frühzeitig parodiert, indem der Film Nahrungsmittel als visuelle Analogien präsentiert (S, 00:14:49, 00:43:42, 00:49:56, 00:53:07). Zur Korrelation von Essen, Ausscheidung und Sexualität in *Shivers* vgl. Oetjen/Wacker, *Organischer Horror*, S. 43f., sowie, auf psychoanalytischer Grundlage, Reichert, „Köstliche Schauer“, S. 77-79, und daran anschließend Pühler, *METAFLESH*, der in Bezug auf die Infizierten von einem lustvollen „Akt des Einverleibens“ redet, der dem „erotische[n] Verschlingen“ (S. 88) entspreche.

²⁴ Arno Meteling sieht hier denn auch die grundsätzliche Differenz von Cronenbergs Körperästhetik zu derjenigen des Splatterfilms: „Statt einer Gewalt, die im Spatterfilm blutig und in

II.3 Körperzeichen und Körperdramen

Bekanntlich hat der Zeichenbegriff seinen Ursprung in der Medizin, wo er nicht als arbiträres Zeichen im Sinne von sprachlichen und anderen Symbolsystemen verwendet wird, sondern als indexikalisches Zeichen, also als sichtbares Symptom von unsichtbaren Vorgängen, die sich im Inneren des Körpers abspielen. Indexikalische Zeichen stehen, so Peirce, in einem kausalen oder zumindest faktualen Zusammenhang mit den Objekten, auf die sie verweisen, und werden insofern als Anzeichen von etwas interpretiert, das sich selbst der Wahrnehmung entzieht.²⁵ Wenn also Cronenberg in einem Interview sagt: „I'm really saying that the inside of the body must have a completely different aesthetic“,²⁶ so propagiert er damit nicht das Eindringen der Kamera ins Körperinnere, wie das die bildgebenden Verfahren in der Medizin und im Film auf je eigene Weise praktizieren, sondern verweist auf eine indexikalische Ästhetik, die die Körpervorgänge und deren Funktionalität symptomatologisch sichtbar macht.

Dies geschieht in *Shivers* einerseits durch die Veränderung der Körperoberfläche (wobei hier Tricktechnik und Ästhetik zusammenfallen: der Trick ist gewissermaßen die Ästhetik), andererseits durch die Neubesetzung der körperlichen Kontaktzonen (das eine Mittel erzeugt *strangeness*, das andere Ekel). Ein prägnantes Beispiel für das Erstere stellt die Szene dar, in der sich der Geschäftsmann Nick Tudor im Bett befindet und mit einer Mischung aus Angst, Neugier und Lust den Bewegungen des Parasiten in seinem Abdomen nachspürt (Abb. 9, vgl. S, 00:31:26-00:32:26).

Detailaufnahme in den Körper des Opfers eindringt, stößt in allen Filmen Cronenbergs der menschliche Körper selbst etwas in die Welt, das zum Ausbruch blutiger Gewalt führt“ (*Monster*, S. 178). „Le but véritable était de montrer l'immontrable“, kommentiert Cronenberg in einem Interview (Beard/Handling/Véronneau, „Entretien avec David Cronenberg“, S. 24).

²⁵ Wobei der Horrorfilm generell auf allen Ebenen die indexikalischen Zeichen bevorzugt, indem er metonymische statt symbolische Bilder, lautliche statt lexikalische Sprache, Geräusche statt Musik bzw. dissonante Musik als Geräusch verwendet. Zum indexikalischen Zeichenbegriff vgl. Peirce, *Phänomen und Logik der Zeichen*, S. 65, der von einer „existentiellen Relation“ des indexikalischen Zeichens zu seinem Objekt spricht und explizit u.a. auf Krankheitssymptome als Beispiel verweist. Ausführlicher zum indexikalischen Zeichen vgl. Nöth, *Handbuch der Semiotik*, S. 185-192, zur medizinischen Semiotik vgl. Barthes, „Sémiologie et médecine“.

²⁶ Billson, „Cronenberg on Cronenberg“, S. 5.



Abb. 9-10: The aberrant pregnancies of body horror

Der Parasit, der von Nick als fremdes Organ im eigenen Körper wahrgenommen und als „boy“ angesprochen wird, bewegt sich im Bauchraum der Figur und verursacht ihr offensichtliche Schmerzen, die jedoch von Lust nicht klar zu trennen sind. Die körperliche Gestik, die daraus resultiert, ist keine willkürliche, sondern, dem indexikalischen Zeichenkonzept entsprechend, eine kausal induzierte, die in bestimmten Pathosformeln resultiert, welche die Indifferenz von Schmerz und Lust anzeigen. In der Fortsetzung der Szene ist die zentrale Pathosformel eindeutig als Geburtswehen gestaltet (Abb. 10): Etwas beult den Bauchraum der Figur an verschiedenen Stellen aus und indiziert dadurch ein ‚neues Leben‘, das sich im schwangeren Körper des Mannes herangebildet hat. Dabei sind drei Aspekte von Interesse: 1.) verweist die Szene auf die „aberrant pregnancies of body horror“,²⁷ die Lebensformen ausbrüten, welche weder biologisch vorgesehen noch medizinisch korrekt lokalisiert sind – ‚aberrant‘ meint eben diese medizinisch ‚falsche‘, weil untypische Lokalisation von Organen – und darüber hinaus auf eine ungewöhnliche, nicht minder aberrante Weise geboren werden. 2.) belegt die Szene die Permeabilität der Gendergrenze, die Carol Clover als typisch für das Horrorgenre als Ganzes postuliert²⁸ und die hier durch den gebärenden Mann, der im

²⁷ Williams, „The Inside-out of Masculinity“, S. 36. – Mary B. Campbell spricht von einer „parody of pregnancy and birth“ („Biological Alchemy“, S. 338).

²⁸ Clover konstatiert zunächst für den Slasherfilm „that gender is less a wall than a permeable membrane“ und schließt dann daraus ganz allgemein: „[...] the root experience of horror is sex blind“ (Clover, „Her Body, Himself“, S. 208f.). Diese Auflösung der Gendergrenzen sowohl im Film als auch in seiner Rezeption entspricht Julia Kristevas Horrortheorie, in der Horror als Gefährdung der (Geschlechts-)Identität durch Abjektion verstanden wird, da das Abjekte etwas im Wortsinn verkörpert, das auf eine Beziehung vor der Subjektconstitution verweist: „[The abject] takes the ego back to its source on the abominable limits from which, in order to be, the ego has broken away – it assigns it a source in the non-ego, drive, and death. Abjection is a resurrection that has gone

Film als toxisch maskulin codiert ist, auf besonders plakative Weise überschritten wird. Denn während sonst – auch bei dieser Figur – der Parasit vor allem über den Mund austritt, erfolgt hier die Geburt tatsächlich über eine Öffnung des Bauchraums (Abb. 11), die nur sehr kurz als Resultat gezeigt wird, aber doch sehr deutlich die berühmte Chestburster-Szene in Ridley Scotts *Alien*-Film vorwegnimmt, wo das aberrante Wesen aus dem Brustraum des Astronauten hervorbricht (Abb. 12).²⁹ „Becoming strange is often the same here as becoming woman“, schreibt Linda R. Williams,³⁰ wobei zumindest in dieser Szene *strangeness* eher in der ambigen Geschlechter-Codierung als in einer tatsächlichen Transformation zu suchen ist. 3.) haben wir es in dieser Szene ganz offensichtlich mit einem Körperdrama im Sinne Michail Bachtins zu tun: Der Körper der Figur wird ausgeweitet und verformt, er beult sich aus und bringt etwas auf ungewöhnliche Weise hervor.³¹ Gerade die aberrante Geburt stellt in Bachtins Konzept des Körperdramas eine zentrale Figuration dar, wie er anhand der Geburt des Helden in Rabelais' *Gargantua* ausführt (die nach einigen Irrwegen durch den Körper schließlich über das linke Ohr erfolgt).³²

through death (of the ego)“ (*Powers of Horror*, S. 15). Barbara Creed hat daran anknüpfend den Horrorfilm als „work of abjection“ or „abjection at work“ („Horror and the Monstrous-Feminine“, S. 71) bezeichnet. Peter Hutchings kommt im Anschluss an Gilles Deleuzes Masochismustheorie zu einem ähnlichen, allerdings weniger radikalen Schluss, wenn er Horror als „a feminizing experience“ („Masculinity and the Horror Film“, S. 91) für den männlichen Zuschauer beschreibt.²⁹ Die Vorbild-Funktion der Szene aus *Shivers* für *Alien* postuliert Cronenberg selbst in einem Interview, vgl. Pühler, *METAFLESH*, S. 71. Vgl. auch Meteling, *Monster*, S. 199, sowie Riepe, *Bildgeschwüre*, S. 21.

³⁰ Williams, „The Inside-out of Masculinity“, S. 38. – Shaviro beschreibt Cronenbergs Programm generell als Auflösung kultureller Oppositionen: „New arrangements of the flesh break down traditional binary oppositions between mind and matter, image and object, self and other, inside and outside, male and female, nature and culture, human and inhuman, organic and mechanical“ (*The Cinematic Body*, S. 130).

³¹ Vgl. Bachtin, „Die groteske Gestalt des Leibes“, S. 16f. Zur Relevanz von Bachtins Konzept des grotesken Körpers für Cronenbergs Ästhetik vgl. Papenburg, *Das neue Fleisch*, die allerdings nicht näher auf *Shivers* eingeht (was mit ihrem vornehmlichen Verständnis des Grotesken als Mensch-Maschine-Koppelung zusammenhängt).

³² Vgl. Rabelais, *Gargantua*, S. 67/69.



Abb. 11: Parasitengeburt in *Shivers*

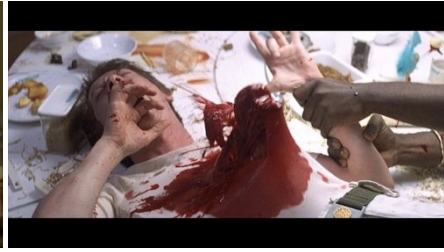


Abb. 12: Chestburster-Szene in *Alien*

Das groteske Körperkonzept, das sich aus diesen Dramen ergibt, spielt auch für *Shivers* eine wichtige Rolle, zumal es von Bachtin nicht nur und nicht einmal primär als Schema von Einzelkörpern konzipiert, sondern in erster Linie auf den Austausch und die Koppelung von Körpern ausgerichtet ist – bis hin zur Konstitution von grotesken Kollektivleibern. Bei Cronenberg bildet nun der Parasit das Medium dieses Austauschs. Er penetriert den Körper durch verschiedene Öffnungen (hauptsächlich die Vagina und den Mund), nistet sich ein, vermehrt sich und tritt über das Abdomen oder den Mund wieder aus, wird im Kuss weitergegeben und bewirkt erhebliche physiologische Veränderungen, die sich in abnormen Verhaltensweisen ausdrücken (s. dazu unten).³³ Auf diese Weise verbindet der Parasit die Körper und stellt eine organische Beziehung zwischen ihnen her. Eine Kommunikation, die mentale Zustände und Prozesse voraussetzt, findet in dieser rein biologischen Beziehung nicht mehr statt – weder verbal noch a-verbal. Sie erschöpft sich vielmehr, wie Serge Grünberg es formuliert, in der Kontamination.³⁴ Insofern ist der Kuss als einer der wichtigsten Übertragungswege nicht mehr erotisch, sondern epidemisch codiert.³⁵ Denn die Beziehung der Organe stellt der Parasit jenseits des Willens und des Wissens der Personen her, die als Wirte fungieren; er erlangt dadurch virale Qualitäten, weil er sich offensichtlich

³³ Serge Grünberg führt die Art der Vermehrung und Verbreitung des Parasiten auf Freuds Beschreibung kindlicher Empfängnisfantasien zurück und nennt die „conception par la bouche, conception cloacale“ und die „reproduction unisexuée“ als Beispiele, denen eines gemeinsam ist: sie werden vom Zuschauer als ekelregend empfunden. Vgl. Grünberg, *David Cronenberg*, S. 75.

³⁴ „La communication se résume en *contamination*“ (Grünberg, *David Cronenberg*, S. 74).

³⁵ Campbells Bezeichnung der Parasitenverbreitung als „Kissing Disease *par excellence*“ („Biological Alchemy“, S. 338) geht insofern an der Sache vorbei, als die Kontamination keinen Nebeneffekt des Begehrens mehr darstellt. Näheres dazu weiter unten in diesem Abschnitt.

in seinen Wirtskörpern vermehrt und auf diese Weise letztlich alle Bewohner der Wohnanlage befällt, um am Ende von diesen nach Montreal und von dort in die Welt hinausgetragen zu werden. Doch der Parasit nutzt den menschlichen Körper nicht nur zur Subsistenz und zur Fortpflanzung, er übernimmt auch dessen Kontrolle und unterwirft ihn seiner Funktionalität – ein klassisches Horrormotiv, wie es etwa in den *Body Snatcher*-Filmen seit den 1950er Jahren ausgeführt wird.³⁶ Er geht aber auch insofern über diese hinaus, als er einen kollektiven Gesamtkörper entstehen lässt, der einem einzigen Antrieb folgt: dem Exzess.

II.4 *The Road of Excess*

Einen speziellen, bislang vernachlässigten Raum außerhalb des *Starliners* stellt das Arbeitszimmer der beiden Forscher Linsky und Hobbes dar, in dem der inzwischen tote Hobbes seine Spuren in Form von Glasbehältern mit wirbellosen Kleinlebewesen und von ans Regal gepinnten Sinnsprüchen hinterlassen hat. Sein verbliebener Kollege Linsky, der das Treiben seines Partners angeblich erst vor Kurzem aufgedeckt hat, haust in diesem unordentlichen, mit Papieren, Essensresten und anderem Kram vermüllten Raum und erklärt dem Arzt der Wohnanlage Roger St. Luc, dass Hobbes, ein klassischer *mad scientist*,³⁷ seinen geheimen Aufzeichnungen nach einer Mission gefolgt sei. Der Mensch, so lautet Hobbes' Philosophie in der Version Linskys, „is an animal that thinks too much. An over-rational animal that's lost touch with its body and its instincts“ (S, 00:36:39-00:36:45). Die Erzeugung des Parasiten, die vorgeblich dazu diene, dass dieser jedes beliebige menschliche Organ nachbilden, ersetzen und dadurch Transplantationen überflüssig machen, mithin ein unerschöpfliches Ersatzteillager bei menschlichen Organausfällen darstellen würde, hatte insgeheim einen ganz anderen Zweck: Als „a combination of aphrodisiac and venereal disease“

³⁶ Bislang existieren m.W. vier Filme, die diese Thematik einer unsichtbaren Übernahme menschlicher Körper durch extraterrestrische Wesen behandeln: *Invasion of the Body Snatchers* von 1956 (Regie: Don Siegel), das Remake desselben Titels von 1978 (Regie: Philip Kaufman), Abel Ferraras *Body Snatchers* aus dem Jahr 1993 und schließlich Robert Rodriguez' *The Faculty* von 1998. In eine andere Richtung geht der klassische, von Val Lewton produzierte Horrorfilm *The Body Snatcher* aus dem Jahr 1945 unter der Regie von Robert Wise, der eine Adaption der gleichnamigen Stevenson-Erzählung darstellt.

³⁷ Zum *mad scientist* bei Cronenberg und dessen kanadischem Kontext vgl. Burrell, „The Physician as Mad Scientist“ (zu *Shivers* S. 236f.).

dient er dem Ziel „to turn the world into one beautiful, mindless orgy“ (S, 00:36:55-00:37:02). Körper und Instinkte bilden mithin den Angriffspunkt des Parasiten, der sich damit nicht im Feld des Psycho-Horrors, sondern in demjenigen des Body Horrors bewegt. Nicht das Unbewusste, sondern die Instinkte sollen befreit werden, und das geschieht nicht über das Begehren, sondern über den Exzess. „The Road of Excess Leads to the Palace of Wisdom“ (S, 00:15:41), lautet das ebenso programmatische wie ironische Zitat William Blakes, das Hobbes ans Regal seines Büros geheftet hat. Kritisch betrachtet, dient der Parasit in *Shivers* demnach als Vehikel der Dehumanisierung, das den infizierten Charakteren jegliche emotionale, rationale und moralische Komplexität raubt und sie – mit einer prägnanten Formulierung Murray Smiths – in „mere sex zombies“³⁸ verwandelt.

Entsprechend negativ ist das ‚erotische‘ Konzept des Films aufgenommen worden. Der kanadische Filmkritiker Robin Wood, dessen Theorie des Horrorfilms auf der Annahme beruht, dass dieser die von der Gesellschaft verdrängte und unterdrückte sexuelle Energie in Gestalt des Monströsen zur Darstellung bringe,³⁹ betrachtet *Shivers* als einen misslungenen Film über sexuelle Befreiung, denn Cronenberg behandle diese „with unmitigated horror“, und fährt fort: „The entire film is premised on and motivated by sexual disgust.“⁴⁰ Der Film *erzählt* demnach aus der Sicht Woods die parasitenbedingte Befreiung von

³⁸ Smith, „(A)moral monstrosity“, S. 72.

³⁹ Vgl. Woods vielfach rezipierten und in unterschiedlichen Versionen veröffentlichten Aufsatz „The American Nightmare“, in dem er postuliert: „[...] the true subject of the horror genre is the struggle for recognition of all that our civilization represses or oppresses, its re-emergence dramatized, as in our nightmares, as an object of horror, a matter for terror, and the happy ending (when it exists) typically signifying the restoration of repression“ (S. 68). – Shaviro hingegen lehnt „the negative hypotheses of repression and hysterical conversion“ (*The Cinematic Body*, S. 132) für Cronenbergs Filme schlechthin ab und wendet sich explizit gegen Woods psychoanalytische Horrortheorie, wenn er schreibt: „Monstrosity is not the consequence of denial in Cronenberg’s films. The reverse is more nearly the case“ (ebd.).

⁴⁰ Wood, „An Introduction to the American Horror Film“, S. 216; vgl. Wood, „Un point de vue dissident sur Cronenberg“. Oetjen/Wacker verstehen den Film ganz im Sinne Woods, aber ohne dessen kritischen Vorbehalt als Propagierung sexueller Befreiung: „Der liberalisierte Sex ermöglicht den Menschen, ihre Sexualität nach ihren Veranlagungen auszuleben. [...] Der Parasit muß als Chiffre für die vom zivilisierten Menschen verdrängte Sexualität und Gewalt betrachtet werden“ (*Organischer Horror*, S. 41 u. 45). Shaviro hingegen konstatiert m.E. zu Recht: „The film neither idealizes nor condemns these transgressive movements of physical violation and orgiastic excess“ (*The Cinematic Body*, S. 134).

sämtlichen Formen der Triebunterdrückung, er *zeigt* dies jedoch auf eine ekelerregende Weise, die diese Befreiung nicht als wünschenswert, sondern als abscheulich präsentiert. Zwei Aspekte sind hier besonders hervorzuheben: Zum einen tritt ungehemmte Sexualität in *Shivers* – mit einer Ausnahme, über die noch zu sprechen sein wird – immer als sexualisierte Gewalt in Erscheinung.⁴¹ Die Verbreitung des Parasiten vollzieht sich ebenso wie das von ihm induzierte Sexualverhalten in gewalttätigen Überfällen – egal, ob es sich zwischen Ehepartnern, Liebespaaren, Bekannten oder einander fremden Menschen abspielt, und egal, ob es von Männern, Frauen oder Kindern bzw. Jugendlichen ausgeht, und schließlich auch egal, ob es hetero- oder homosexuell ausgerichtet ist.⁴² Ihr Sexualverhalten ist allein auf Reproduktion des Parasiten hin orientiert, denn bei der Ausübung der sexualisierten Gewalt – und das wäre der zweite Aspekt – zeigen die von den Parasiten befallenen Menschen keinerlei Lustgefühl.⁴³ Vielmehr agieren sie wie ferngesteuerte Zombies („sex zombies“ im Sinne Murray Smiths), die das tun, wofür sie biologisch programmiert sind, nämlich zur Verbreitung des

⁴¹ Beard spricht von Cronenbergs „violation des codes gouvernant la sexualité et la violence“ („L'esprit viscéral“, S. 74), ohne jedoch deren Korrelation zu berücksichtigen. Für Meteling ist die Sexualität in den Filmen Cronenbergs der „Treibsatz, der die Gewalt auslöst“ (*Monster*, S. 189), und bereits Bronfen nennt den Schluss des Films ein „Fest zerstörerischer *jouissance*“ („Die künstliche Gebärmutter“, S. 660).

⁴² Vgl. die weitreichende Beobachtung Campbells: „In Cronenberg's tangled weave of sexual profligacy, epidemic disease, and gender-oriented transformation, a causal sequence can be inferred: it is as if the libidinal unleasings occasioned by the new diseases led inevitably to a blurring of sexual identity, as if the logic of intercourse concluded in the erasure of difference“ („Biological Alchemy“, S. 339).

⁴³ Das ignoriert Pühler, wenn er von einem durch den Parasiten hervorgerufenen „vollkommen lust- und körpergesteuerte[n] Medienwechsel“ und einem „unkontrollierbare[n] Lustwahn“ (*METAFLESH*, S. 73) schreibt. Trotz der gemeinsamen lacanistischen Basis kommt Riepe zum entgegengesetzten Resultat, das dem Film wesentlich besser gerecht wird: „Seine [Cronenbergs, G.B.] vom Parasiten infizierten Bewohner sind im psychoanalytischen Sinne *wunschlos*: Sie haben *kein Begehren*. Bei den Lust-Zombies gibt es daher keinen Triebverzicht, sondern nur den zügellosen Willen zu unmittelbarer *Befriedigung*“ (*Bildgeschwüre*, S. 26). Entsprechend konstatiert Riepe, dass „die vermeintliche Entfesselung“ der Sexualität in *Shivers* „bereits nicht mehr im eigentlichen Sinne sexuell ist“, und spricht von einem „nicht-sexuelle[n] Genießen“ und einer „merkwürdigen *Aufhebung des Sexuellen*“ (ebd., S. 27f.), die er auf einen Paradigmenwechsel von der Psychoanalyse zur Naturwissenschaft zurückführt. In eine ähnliche Richtung geht Shaviro, wenn er über Cronenbergs Körperkonzept schreibt: „Bodily affections are not psychoanalytic symptoms to be deciphered; they actually *are*, in their own right, movements of passion“ (*The Cinematic Body*, S. 129).

Parasiten beizutragen. Von einer ‚schönen, unbekümmerten Orgie‘, die Hobbes prophezeit hat, ist in der Darstellung des Verhaltens der Infizierten nur wenig zu sehen.

III. Cronenbergs Ästhetik des posthumanen Horrors

III.1 Simply a matter of perspective

Im Hinblick auf die Verknüpfung von Horror und Erotik, wie sie in den 1970er Jahren im Film prosperierte und entsprechend ausgebeutet wurde, hat *Shivers* offenbar wenig zu bieten. Wenn dennoch von verschiedenen Seiten, nicht zuletzt von derjenigen des Regisseurs selbst, von einer Faszination am Gezeigten (nicht am Erzählten!) die Rede ist – „It’s not disgust. It’s fascination“, sagt Cronenberg in einem Interview⁴⁴ –, muss diese auf einer anderen Ebene und damit jenseits des wie immer gearteten sexuellen Begehrens liegen.⁴⁵ Dies geht nicht ohne einen fundamentalen Perspektivwechsel ab und provoziert die Frage, was genau es eigentlich bedeutet, wenn Cronenberg behauptet: „Je m’identifie aux parasites“?⁴⁶ Zunächst impliziert dies den Wechsel in eine posthumane Position, in der der Mensch nicht das Zentrum bildet, sondern das figurale Geschehen lediglich einen narrativen Kontext für die visuelle Erfahrung des Andersartigen abgibt. In diesem Sinne schreibt Murray Smith: „*Shivers* cleaves to a purer fascination with its horrific subject-matter, and diminishes our sympathy for the human.“⁴⁷ Die fehlende Empathie, von der bereits die Rede war, wäre somit nicht nur innerhalb des Films zu verorten, sondern zugleich ein Teil seines Wirkungskonzepts: die Reduktion der Sympathie für das Humane als Voraussetzung für die Erregung der Faszination für das Posthumane.

Doch warum sollte dieses Posthumane in Gestalt des phallisch-skatologischen Parasiten überhaupt eine Faszination auf das Publikum ausüben? Einen Hinweis

⁴⁴ Billson, „Cronenberg on Cronenberg“, S. 5.

⁴⁵ Riepe spricht in Bezug auf die vom Parasiten Infizierten von einem „Akt der asexuellen Reduplikation“, der die Bewohner des *Starliner* zu „identische[n] Klonen“ werden lasse, „was gleichbedeutend ist mit dem Verschwinden des Begehrens und des auf der Sexualität basierenden Geschlechterverhältnisses“ (*Bildgeschwürre*, S. 29). Tatsächlich reduplizieren sich allerdings nicht die Menschen, sondern der Parasit, woraus erst die posthumane Ästhetik Cronenbergs entsteht.

⁴⁶ Beard/Handling/Véronneau, „Entretien avec David Cronenberg“, S. 28.

⁴⁷ Smith, „(A)moral monstrosity“, S. 73.

darauf gibt Forsythe, die zurückgewiesene Geliebte des Protagonisten St. Luc, die nach ihrem Befall mit dem Parasiten, aber noch vor dessen Outing (in beiderlei Bedeutung des Wortes) zu St. Luc sagt: „Everything is erotic, [...] even old flesh is erotic flesh, a disease is the love of two alien kinds of creatures for each other, even dying is an act of eroticism“ (S, 01:12:16-01:12:44).⁴⁸ Mit dieser Behauptung befindet sie sich in einem diskursiven Feld, das nicht zuletzt von Georges Bataille abgesteckt wurde, dessen gesamtes literarisches und theoretisches Œuvre der Verbindung von Erotik und Tod gewidmet ist und der in seinem zentralen Werk *L'Érotisme* postuliert: „[...] l'excès d'où la reproduction procède et celui qu'est la mort ne peuvent être compris que l'un à l'aide de l'autre.“⁴⁹ Das Exzessive und damit auch Transgressive verschränkt nach Bataille das Erotische als grenzenlose Verausgabung mit dem Tod – und damit auch mit der Gewalt, die er als geheimes Zentrum beider Phänomene ausmacht.⁵⁰

Wenn Barbara Creed schreibt: „Cronenberg's bodies are always the site of both horror and pleasure“,⁵¹ so gilt das kaum für die Figuren des Films, die den abnormen körperlichen Vorgängen oftmals eher mit Staunen, Neugier und Angst als mit Lust begegnen, und auch der Regisseur selbst nimmt, wie zitiert, vor allem das Moment der Faszination für sich in Anspruch – wobei man jedoch, mit Forsythe und Bataille, auf eine wesensmäßige Beziehung von Ekel und Faszination hinweisen könnte. So spricht Bataille, ganz im Sinne der zitierten Aussage Forsythes, von einer „domaine de l'ordure, de la corruption et de la sexualité“, die sich „par des glissements“ herausgebildet habe und in der die Verknüpfungen zwischen den Elementen sehr spürbar sind, um dann emphatisch zu folgern: „La sexualité et la mort ne sont que les moments aigus d'une fête que la nature célèbre

⁴⁸ Meteling bezeichnet die Aussage Forsythes als „Manifest des Parasiten“ (*Monster*, S. 194) und begreift die Rede Forsythes als Prosopopöie, mit der „die Krankenschwester dem Parasiten Gesicht und Stimme“ verleiht „bis zum schockhaften Ende der Apostrophe, als der Parasit sich in einer extremen Großaufnahme tatsächlich im geöffneten Rachen von Forsythe selbst zeigt und aus dem weit geöffneten Mund herausschaut“ (ebd.). Entsprechend versteht Meteling generell die Erfindungen in den Filmen Cronenbergs als „etwas ungeplant Neues, das eine eigene Intelligenz besitzt, eigene Pläne verfolgt und damit seine eigene Ordnung gewaltsam gegen die etablierte behaupten muss“ (ebd., S. 183f.). Statt von Behauptung wäre allerdings nicht nur in Bezug auf *Shivers* vielmehr von Durchsetzung zu sprechen. Ob man deshalb gleich von einem „somatischen Willen[] zur Macht“ (ebd., S. 188) reden muss, sei dahingestellt.

⁴⁹ Bataille, *L'Érotisme*, S. 48.

⁵⁰ Vgl. Bataille, *L'Érotisme*, S. 48, 58 u. pass.

⁵¹ Creed, „The naked crunch“, S. 85.

avec la multitude inépuisable des êtres“.⁵² Tatsächlich ist aus einer biologischen Perspektive der Tod nicht das Ende, sondern ein Prozess der organischen Dekomposition, der neues Leben ermöglicht. Wenn Forsythe also sagt: „Everything is erotic, [...] a disease is the love of two alien kinds of creatures for each other“, nimmt sie eine zugleich panerotische und posthumane Perspektive ein,⁵³ die derjenigen Batailles entspricht und jeden biologischen Vorgang, auch und vor allem denjenigen von Tod und Zersetzung, als erotisch begreift.⁵⁴ Es fragt sich jedoch, ob die faszinierte Reaktion auf das Ekelhafte noch als Ekel anzusprechen ist, ob also die von Cronenberg selbst formulierte Alternative zwischen Abscheu und Faszination – „it’s not disgust, it’s fascination“ – nicht erst genommen werden sollte und der Film mit seiner Absage an den psychologischen Horroordiskurs auch die Ästhetik des Ekels hinter sich lassen möchte.⁵⁵

⁵² Bataille, *L'Érotisme*, S. 65 u. 69.

⁵³ Post- und nicht transhuman, da die technische Perfektionierung des Menschen, der sich der Transhumanismus verschreibt, bei Cronenberg eben jene Katastrophen herbeiführt, die er hinter sich lassen will. Vgl. Beard, „L'esprit viscéral“, S. 75: „Et dans les films de Cronenberg les catastrophes naissent des tentatives rationnelles d'améliorer l'animal humain.“ Eine klare Absage erteilt auch Cronenbergs Film *Crash* dem Transhumanismus, wenn es im Gespräch zwischen James Ballard und Vaughan heißt: „– What about the reshaping of the human body by modern technology? I thought, *that* was your project. – That’s just a crude sci-fi concept, it kinda floats on the surface and doesn’t threaten anybody“ (00:51:19-00:51:32).

⁵⁴ Vgl. Williams, „The Inside-out of Masculinity“, S. 33: „And like death, disease has to be read as only another form of natural life, degeneration and change becoming simply a matter of perspective.“ Ähnlich auch Campbell, die den Parasiten etwas pathetisch als Repräsentanten der „mindlessly autonomous Life Force itself“ anspricht, welcher einem „single-minded drive towards self-multiplication“ folge („Biological Alchemy“, S. 334 u. 336). Die Parallele dieses posthumanen Perspektivwechsels zu McLuhans Medientheorie, der den Menschen als „the sex organs of the machine world“ begreift, „enabling it to fecundate and to evolve ever new forms“ (*Understanding Media*, S. 51), ist nicht zufällig – wie die späteren Filme Cronenbergs ab *Videodrome* belegen.

⁵⁵ Nahegelegt wird dies durch eine Interview-Äußerung Cronenbergs: „Ich versuche, die Ästhetik der Zuschauer zu verändern. In den 90 Minuten, oder wie lang der Film auch ist, möchte ich, daß die Leute zuerst mit ihrem normalen Abscheu den Film sehen und am Ende des Films eine Schönheit oder die Möglichkeit von Schönheit in Dingen entdecken, die sie zu Beginn für ekelhaft hielten“ (zit. nach Dreibrod, *Lang lebe das neue Fleisch*, S. 132). „Cronenberg kritisiert unsere Vorstellung von schön und häßlich“, heißt es lakonisch bei Oetjen/Wacker, *Organischer Horror*, S. 42.

III.2 Horror-Zitate – Zitat-Horror?

Ein starker Beleg dafür wäre die Vehemenz, mit der sich der Film von der Tradition des Horrorfilms lossagt, indem er, wie gezeigt, eine kühle und distanzierte visuelle Strategie verfolgt, die der Suspense-Narration des klassischen wie des modernen Horrorfilms abschwört und allenfalls den ironischen Zeige-Gestus des Exploitation-Horrors à la *Blood Feast* übernimmt. Oder zitiert sie ihn bereits? Das ist eine durchaus triftige Frage, denn etliche Szenen und Einstellungen von *Shivers* können als filmische Zitate verstanden werden, die Elemente des Horrorfilms nicht *gebrauchen*, sondern *erwähnen*. Mit dieser Praxis etabliert *Shivers* einen visuellen Metadiskurs über den Horrorfilm, der punktuell in Zitaten auf das Genre Bezug nimmt, jedoch nicht nur, um sich in eine Traditionslinie zu stellen, sondern auch – und ich meine, vor allem –, um sich zugleich davon abzusetzen. Die Bezüge reichen dabei von der Zitation ästhetischer Verfahren über direkte Bild-Zitate bis hin zum Casting. Zu nennen sind hier neben einzelnen Splatter-Einstellungen und *shock cuts* (s.o.) einige wenige Szenen, die von dem chirurgisch-kühlen Gestus des sonstigen Films abweichen, darunter die behandelte Action-Szene zu Beginn und eine Plansequenz mit subjektiver Einstellung, die sich das Treppenhaus hinunter zur Tiefgarage bewegt (S, 00:58:31-00:58:55). Gerade diese Szene ist insofern aufschlussreich, als sie – im Gegensatz etwa zur klassischen Eingangsplansequenz des drei Jahre später veröffentlichten ersten *Halloween*-Films von John Carpenter – weder eine narrative noch eine dramaturgische, sondern allenfalls eine Zeigefunktion innehat und ansonsten als reines Zitat dasteht, das nirgendwohin führt – außer in den Keller. Mit solchen den visuellen Diskurs unterbrechenden Einstellungen scheint der Film darauf aufmerksam machen zu wollen, was er zwar tun könnte, aber eben gerade nicht tut.⁵⁶

⁵⁶ „Sauf pour l’instabilité des gros plans filmés caméra à l’épaule et le montage saccadé des scènes de choc, et d’occasionnels plans au ralenti, la caméra du cinéaste est inévitablement calme, formellement objective et distanciée. C’est un parti pris qui confère une distance esthétique au film et lui donne une sentiment d’impuissance (voire une absence de volonté) à intervenir“ (Beard, „L’esprit viscéral“, S. 79).



Abb. 13-14: Badezimmer-Szene in *Blood Feast*



Abb. 15-16: Badezimmer-Szene in *Shivers*

Das Dysfunktionale markiert also eine ästhetische Differenz, und Ähnliches lässt sich auch für die direkten Bildzitate sagen. Zu diesen gehört die Badezimmer-Szene mit der Figur Betts, die in verschiedenen Einstellungen – die Frau vor dem Spiegel und in der Badewanne –, durch die Verwendung einer diegetischen Stimme aus dem Radio und durch den Angriff in der Badewanne (als ironische Abgrenzung zur Duschszene in *Psycho*) deutlich auf *Blood Feast* verweist, dessen expliziter *gore*-Ästhetik *Shivers* jedoch, wie gezeigt, nur sehr bedingt folgt (Abb. 13-16). Des Weiteren findet sich ein kurzes Bild-Zitat aus dem bis dato wohl berühmtesten Horrorfilm, der indessen kaum als solcher gehandelt wird, zum einen, weil er von einem Autorenfilmer stammt, und zum andern, weil er sich über seinen literarischen Prätext in eine andere Tradition stellt. Gemeint ist Pasolinis *Salò o le 120 giornate di Sodoma* und konkret dessen berühmte Szene, in der eine Gruppe von nackten jungen Männern und Frauen als Hunde an der Leine geführt wird (Abb. 17) und die in exzessive Gewalt mündet, als ihnen Nägel ins Futter gestreut werden. Von dieser grausamen Szene bleibt bei Cronenberg lediglich eine kurze Einstellung, in der dem Protagonisten St. Luc zwei Mädchen an einer Leine und auf allen Vieren im Treppenhaus entgegenkommen (Abb. 18) –

eine Einstellung, die, wenn überhaupt, dann nur durch den Verweis auf Pasolinis Film eine Schockwirkung entfalten kann, für sich genommen sieht man lediglich zwei spielende Kinder.



Abb. 17: Hunde-Szene in *Salò o le 120 giornate di Sodoma*



Abb. 18: Hunde-Szene in *Shivers*

Zweifellos programmatisch ist die Schwimmbad-Szene gegen Ende des Films, in der der flüchtende Protagonist auf zwei Frauen im Pool der Wohnanlage trifft, die ihn zu verführen – und das heißt: zu infizieren – versuchen, und auf der Flucht aus dem Schwimmbad von einer breiten Front von Infizierten aufgehalten wird, die aus der Dunkelheit auftauchen (Abb. 20) – eine Situation, die die berühmte Szene aus Romeros *Night of the Living Dead* zitiert, in der die in einem Farmhaus verbarrikadierte Menschengruppe durchs Fenster nach außen blickt und zunächst vereinzelt, nach einem Kameraschwenk nach oben dann jedoch eine ganze Front von Zombies auf das Haus zukommen sieht (Abb. 19).⁵⁷

⁵⁷ Zu den Zitaten aus Pasolinis *Salò* und Romeros *Night of the Living Dead* vgl. Riepe, *Bildgeschwüre*, der in Bezug auf Romeros Film ebenfalls auf die, allerdings inhaltlich bestimmten, Differenzen abstellt, was nicht völlig überzeugt, wenn er von Cronenbergs „Lust-Zombies“ spricht, die „keineswegs entgeistigte, instinktgesteuerte *ghools*“ (S. 23) seien, was sie doch – gerade in den Schlussequenzen – offensichtlich sind (der ‚Geist‘ ist gewissermaßen auf den Parasiten übergegangen). Oetjen/Wackers Lesart des Romero-Zitats als Hinweis darauf, „daß der nicht infizierte St. Luc ein lebender Toter, eine [sic] Zombie ist, und daß die Infizierten die ‚richtig lebenden‘ Menschen sind“ (*Organischer Horror*, S. 41), erscheint einigermaßen willkürlich (immerhin wird nicht St. Luc, sondern die Infizierten im Bildzitat mit den Zombies identifiziert).



Abb. 19: Garten-Szene in *Night of the Living Dead*



Abb. 20: Garten-Szene in *Shivers*

Mit diesen Zitaten stellt sich *Shivers* einerseits in eine ganz bestimmte Traditionslinie, namentlich die körperbetonte Variante des modernen Horrorfilms, die tatsächlich mit *Blood Feast* einsetzt und über *Night of the Living Dead* bis hin zu *Salò* reicht, der im selben Jahr wie Cronenbergs Film erschienen ist. Andererseits macht *Shivers* durch die Punktualität der Zitate und deren ästhetische Differenz zum restlichen Film aber auch deutlich, dass dieser einem anderen Programm folgt, das nicht mehr der Humanisierung des Monsters als Paradigma des modernen Horrorfilms verpflichtet ist, sondern mit der Fokussierung des Parasiten eine posthumane Horrorästhetik entwirft, die sich weitgehend von den zitierten Konventionen löst. Dies belegt auch ein letztes Zitat-Beispiel, das nun nicht mehr einzelne Filme, sondern eine Schauspielerin betrifft: gemeint ist das Casting von Barbara Steele, der ‚High Priestess of Horror‘⁵⁸ und dem neben Ingrid Pitt vielleicht einzigen weiblichen Horrorstar⁵⁹ der 1960er und 70er Jahre. Steele wurde international bekannt durch Mario Bavas *La Maschera del demonio aka Black Sunday* von 1960, neben *Blood Feast* eines der frühen *gore*-betonten Werke (Abb. 21). In der Folge wirkte die Schauspielerin in zahlreichen internationalen Horrorfilmen mit, und so scheint es im Sinne des Erfolgs von Cronenbergs Film naheliegend, neben den eher unbekannteren anderen Akteur*innen auch einen Star

⁵⁸ Vgl. bspw. Creed, „The Monstrous-Feminine“, S. 73.

⁵⁹ Vgl. den ähnlichen Fall von Ingrid Pitt (und Christopher Lee) in dem britischen Horrorfilm *The Wicker Man* (Regie: Robin Hardy) aus dem Jahr 1973.

des Horrorfilms zu engagieren.⁶⁰ Die Art und Weise allerdings, auf die Steele in *Shivers* eingesetzt wird, unterstreicht noch einmal das genreüberschreitende Konzept des Films: Steele bzw. Betts ist nämlich die einzige Person, die trotz eines frühen Befalls durch den Parasiten keinerlei Gewalttätigkeit an den Tag legt, sondern vielmehr ihr Projekt der Verführung von Nicks Frau Janine, das sie bereits zuvor betrieben hatte, erfolgreich zu Ende bringt. Darüber hinaus ist die Steele-Persona Betts neben Forsythe die einzige mit visueller Empathie dargestellte Figur und steht damit ironischerweise weder für den traditionell-modernen noch für den neuen postmodernen Horror, sondern lediglich für das Menschlich-Allzumenschliche der Liebe (Abb. 22).



Abb. 21: Barbara Steele in *Black Sunday*
/ *La Maschera del demonio*



Abb. 22: Barbara Steele in *Shivers*

Mit diesen Verfahren der Zitation und Abgrenzung unternimmt Cronenbergs Film eine deutliche Absetzungsbewegung gegenüber dem modernen Horrorfilm, die zwar noch einige von dessen Elementen erkennen lässt, diese aber über weite Strecken zitathaft bzw. ironisch verwendet und dadurch noch einmal verstärkt auf den ästhetischen Neuansatz des Films hinweist, der mit einem neuen Konzept von Horror – jenseits der Angstlust und tendenziell auch jenseits des Abjekten – verbunden ist. Seine Vorläufer findet er allenfalls in Grenzfällen des Horrorgenres wie Georges Franjus *Les Yeux sans visage* aus dem Jahr 1960, dem ebenfalls eine kühle, chirurgische Ästhetik zugeschrieben wurde (nicht nur wegen der parallelen Operationsszenen, Abb. 23 u. 24).

⁶⁰ Carpenter ist ähnlich verfahren, indem er für seinen Low-budget-Film *Halloween* die seinerzeit noch völlig unbekannte Jamie Lee Curtis, die Tochter der Hauptdarstellerin von Hitchcocks *Psycho* Janet Leigh, engagierte.



Abb. 23: Operationsszene in *Les Yeux sans visage*



Abb. 24: Operationsszene in *Shivers*

Serge Grünberg hat behauptet, Cronenberg produziere virale Bilder, die sich im Gehirn des Publikums fortpflanzen und weiterverbreiten,⁶¹ Bilder – das wäre zu konkretisieren –, die uns mit der Darstellung von Prozessen des Lebens und des Todes jenseits des Sexuellen infizieren und dadurch eine neuartige Horror-Ästhetik schaffen, die man als Horror des Posthumanen ansprechen muss.

⁶¹ „Il y a sans cesse, dans la dialectique induite par la stratégie de Cronenberg, un échange entre l'image sur l'écran et l'intimité du spectateur“ (Grünberg, *David Cronenberg*, S. 64). Bronfen schreibt mit Bezug auf Cronenbergs Filme vom „Genießen pathologischer Bilder [...], die greifbar geworden sind und nicht nur als Begehren auf eine äußere Leinwand projiziert werden. Er verringert auf unheimliche Weise den Abstand zwischen der wahrgenommenen Repräsentation und unserer eigenen somatischen Neuinszenierung dieses Spektakels“ („Die künstliche Gebärmutter“, S. 657). Vgl. auch, allerdings mit Bezug auf *Videodrome*, Lucas, *L'image comme virus*.

Filmographie

- Alien*. Produktion: 20th Century Fox, Brandywine Productions, Regie: Ridley Scott, USA 1979.
- Blood Feast*. Produktion: David F. Friedman, Stanford S. Kohlberg, Herschell Gordon Lewis, Regie: Herschell Gordon Lewis, USA 1963.
- Crash*. Produktion: Alliance Communications, Regie: David Cronenberg, Kanada/Frankreich/Großbritannien 1996.
- La Maschera del demonio aka Black Sunday*. Produktion: Galateo-Jolly Film Production, Regie: Mario Bava, Italien 1960.
- Night of the Living Dead*. Produktion: Image Ten, Regie: George A. Romero, USA 1968.
- Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Produktion: Pea Produzioni Europee Associate / Les Productions Artistes Associés, Regie: Pier Paolo Pasolini, Italien/Frankreich 1975.
- Shivers*. Produktion: Ivan Reitman / Dal Reitman, Regie: David Cronenberg, Kanada 1975.
- Les Yeux sans visage*. Produktion: Jules Borkon, Regie: Georges Franju, Frankreich/Italien 1960.

Literaturverzeichnis

- Bachtin, Michail M.: „Die groteske Gestalt des Leibes“. *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Übers. v. Alexander Kämpfe. Frankfurt/Main [u.a.] 1985. 15-23.
- Balint, Michael: *Angstlust und Regression*. Mit einer Studie von Enid Balint. Aus dem Engl. v. Konrad Wolff unter Mitarbeit v. Alexander Mitscherlich u. Michael Balint. 9. Aufl. Stuttgart 2017.
- Barion, Marcel u. Kai Naumann: „Hyperrealismus und Kälte: David Cronenbergs aseptische Bilderwelt.“ *David Cronenberg*. Hg. Marcus Stiglegger. Berlin 2011. 122-138.
- Barthes, Roland: „Sémiologie et médecine.“ *L’aventure sémiologique*. Paris 1985, 273-283.
- Bataille, Georges: *L’Érotisme*. Paris 1957.
- Beard, William: „L’esprit viscéral: les films majeurs de David Cronenberg“. *l’horreur intérieure: les films de david cronenberg*. Dossier réuni par Piers Handling et Pierre

- Véronneau. Trad. Alain N. Moffat (et Pierre Véronneau). Paris, Montréal 1990. 57-136.
- , Piers Handling, Pierre Véronneau: „Entretien avec David Cronenberg“. *l'horreur intérieure: les films de david cronenberg*. Dossier réuni par Piers Handling et Pierre Véronneau. Trad. Alain N. Moffat (et Pierre Véronneau). Paris, Montréal 1990. 11-56.
- Billson, Anne: „Cronenberg on Cronenberg: a career in stereo“. *Monthly Film Bulletin* 56.660 (January 1989):4-6.
- Bronfen, Elisabeth: „Die künstliche Gebärmutter oder Der befremdliche Fall des David Cronenberg“. *Das verknottete Subjekt. Hysterie in der Moderne*. Berlin 1998. 643-689.
- Burrell, James, „The Physician as Mad Scientist: A Fear of Deviant Medical Practices in the Films of David Cronenberg“. *The Canadian Horror Film: Terror of the Soul*. Hg. Gina Freitag u. André Loiselle. Toronto [u.a.] 2015. 231-248.
- Campbell, Mary B.: „Biological Alchemy and the Films of David Cronenberg“. *Planks of Reason: Essays on the Horror Film*. Hg. Barry Keith Grant u. Christopher Sharrett. Rev. ed. Lanham, MD 2004. 333-345.
- Clover, Carol J.: „Her Body, Himself. Gender in the Slasher Film“. *Representations* 20 (Autumn 1987): 187-228.
- Creed, Barbara: „Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection“. *Horror, The Film Reader*. Hg. Mark Jancovich. London, New York 2002. 67-76.
- : „The naked crunch: Cronenberg's homoerotic bodies“. *The Modern Fantastic. The Films of David Cronenberg*. Hg. Michael Grant. Westport, CT 2000. 84-101.
- Diffrient, David Scott: „A Film is Being Beaten: Notes on the Shock Cut and the Material Violence of Horror“. *Horror Film: Creating and Marketing Fear*. Hg. Steffen Hantke, Jackson, MI 2004. 52-81.
- Dreibrodt, Thomas J.: *Lang lebe das neue Fleisch: Die Filme von David Cronenberg*. 2., erw. u. akt. Aufl. Bochum 2000.
- Duchaney, Brian N.: *The Spark of Fear: Technology, Society and the Horror Film*. Jefferson, NC 2015.
- Freeland, Cynthia A.: *The Naked and the Undead: Evil and the Appeal of Horror*, Oxford 2000.
- Grünberg, Serge: *David Cronenberg*, Paris 1992.
- Gunning, Tom: „The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde“. *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. Hg. Thomas Elsaesser mit Adam Barker. London 1990. 57-62.

- : „'Now You See It, Now You Don't': The Temporality of the Cinema of Attractions“. *Silent Film*. Hg. Richard Abel. New Brunswick, NJ 1996. 71-84.
- Handling, Piers: „Un Cronenberg canadien“. *l'horreur intérieure: les films de david cronenberg*. Dossier réuni par Piers Handling et Pierre Véronneau. Trad. Alain N. Moffat (et Pierre Véronneau). Paris, Montréal 1990. 179-196.
- Hoberman, J.[ames], Jonathan Rosenbaum: *Midnight Movies*. New York 1991.
- Hutchings, Peter: „Masculinity and the Horror Film“. *You Tarzan: Masculinity, Movies and Men*. Hg. Pat Kirkham u. Janet Thumim. New York 1993. 84-94.
- Kristeva, Julia: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Übers. Leon S. Roudiez. New York 1982.
- Loidolt, Lox: „Isolation und Kontrast. Eine Ikonographie der modernen Architektur bei David Cronenberg“. *Und das Wort ist Fleisch geworden: Texte über Filme von David Cronenberg*. Hg. Drehli Robnik u. Michael Palm. Wien 1992. 32-41.
- Lucas, Tim: „L'image comme virus“. *l'horreur intérieure: les films de david cronenberg*. Dossier réuni par Piers Handling et Pierre Véronneau. Trad. Alain N. Moffat (et Pierre Véronneau). Paris, Montréal 1990. 229-239.
- Magistrale, Tony: *Abject Terrors: Surveying the Modern and Postmodern Horror Film*. New York [u.a.] 2005.
- McCarty, John: *Splatter Movies: Breaking the Last Taboo of the Screen*, New York 1984.
- : *The Modern Horror Film: 50 Contemporary Classics From 'The Curse of Frankenstein' to 'The Lair of the White Worm'*, New York 1990.
- McLuhan, Marshall: *Understanding Media: The extensions of man*. London, New York 2001.
- Meteling, Arno: *Monster. Zu Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrorfilm*. Bielefeld 2006.
- Metz, Christian: „The Imaginary Signifier“. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Übers. Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster u. Alfred Guzzetti. Bloomington 1982. 1-87.
- Nöth, Winfried: *Handbuch der Semiotik*. 2., vollst. neu bearb. u. erw. Aufl. Stuttgart/Weimar 2000.
- Oetjen, Almut/Holger Wacker: *Organischer Horror: Die Filme des David Cronenberg*. Meitingen 1993.
- Papenburg, Bettina: *Das neue Fleisch. Der groteske Körper im Kino David Cronenbergs*. Bielefeld 2011.
- Peirce, Charles Sanders: *Phänomen und Logik der Zeichen*. Hg. u. übers. Helmut Pape. Frankfurt/M. 1983.

- Phillips, Kendall R., *Projected Fears. Horror Films and American Culture*. Westport, CN, London 2005.
- : *Dark Directions: Romero, Craven, Carpenter, and the Modern Horror Film*, Carbondale, Edwardsville 2012.
- Pühler, Simon: *METAFLESH: Cronenberg mit Lacan. Körpertechnologien in SHIVERS und eXistenZ*. Berlin 2006.
- Rabelais, François: *Gartangua*. Texte définitif, établi et annoté par Pierre Michel. Paris 2011.
- Reichert, Holger: „Köstliche Schauer und der Geschmack am Anderen. David Cronenberg und das Essen“. *Und das Wort ist Fleisch geworden: Texte über Filme von David Cronenberg*. Hg. Drehli Robnik u. Michael Palm. Wien 1992. 74-81.
- Riepe, Manfred: *Bildgeschwüre: Körper und Fremdkörper im Kino David Cronenbergs. Psychoanalytische Filmlektüren nach Freud und Lacan*. Bielefeld 2002.
- Rouyer, Philippe: *Le cinéma gore: une esthétique du sang*. Paris 1997.
- Rushton, Richard: „Early, classical and modern cinema: absorption and theatricality“. *Screen* 45.3 (Autumn 2004): 226-244.
- Seeßlen, Georg u. Fernand Jung: *Horror. Grundlagen des populären Films*. Marburg 2006.
- Shaviro, Steven: *The Cinematic Body*. Minneapolis, London 1993.
- Smith, Murray: „(A)moral monstrosity“. In: *The Modern Fantastic. The Films of David Cronenberg*. Hg. Michael Grant. Westport, CT 2000. 69-83.
- Stiglegger, Marcus: *Ritual & Verführung: Schaulust, Spektakel & Sinnlichkeit im Film*, Berlin 2006.
- Thomson, David: *A Biographical Dictionary of Film*. 3. Aufl. New York 1995.
- Twitchell, James: *Dreadful Pleasures: An Anatomy of Modern Horror*, New York, Oxford 1985.
- Vonderau, Patrick: „In the hands of a maniac‘. Der moderne Horrorfilm als kommunikatives Handlungsspiel“. *montage/av* 11.2 (2002): 129-146.
- Williams, Linda: „Film Bodies: Gender, Genre, and Excess“. *Film Quarterly* 44.4 (summer 1991): 2-13.
- Williams, Linda R.: „The Inside-Out of Masculinity: David Cronenberg’s Visceral Pleasures“. *The Body’s Perilous Pleasures: Dangerous Desires and Contemporary Culture*. Hg. Michelle Aaron. Edinburgh 1999. 30-48.
- Wood, Robin: „An Introduction to the American Horror Film“. *Movies and Methods. An Anthology*, Bd. 2. Hg. Bill Nichols. Berkeley [u.a.] 1985. 195-220.

--: „Un point de vue dissident sur Cronenberg“. *l'horreur intérieure: les films de david cronenberg*. Dossier réuni par Piers Handling et Pierre Véronneau. Trad. Alain N. Moffat (et Pierre Véronneau). Paris, Montréal 1990. 197-214.

--: „The American Nightmare: Horror in the 70s“. *Hollywood From Vietman to Reagan ... and Beyond*. Expanded and Revised Edition, New York 2003. 63-84.

Abbildungsverzeichnis

- | | |
|--|---|
| Abb. 1: David Cronenberg, <i>Shivers</i> , 00:03:55 | Abb. 13: Herschell Gordon Lewis, <i>Blood Feast</i> , 00:00:38 |
| Abb. 2: David Cronenberg, <i>Shivers</i> , 00:28:06 | Abb. 14: Herschell Gordon Lewis, <i>Blood Feast</i> , 00:01:45 |
| Abb. 3: David Cronenberg, <i>Shivers</i> , 00:44:40 | Abb. 15: David Cronenberg, <i>Shivers</i> , 00:34:37 |
| Abb. 4: David Cronenberg, <i>Shivers</i> , 00:07:23 | Abb. 16: David Cronenberg, <i>Shivers</i> , 00:40:03 |
| Abb. 5: David Cronenberg, <i>Shivers</i> , 00:25:40 | Abb. 17: Pier Paolo Pasolini, <i>Salò</i> , 00:49:56 |
| Abb. 6: David Cronenberg, <i>Shivers</i> , 01:15:28 | Abb. 18: David Cronenberg, <i>Shivers</i> , 01:16:04 |
| Abb. 7: David Cronenberg, <i>Shivers</i> , 00:39:19 | Abb. 19: George A. Romero, <i>Night of the Living Dead</i> , 00:46:10 |
| Abb. 8: David Cronenberg, <i>Shivers</i> , 00:55:07 | Abb. 20: David Cronenberg, <i>Shivers</i> , 01:19:20 |
| Abb. 9: David Cronenberg, <i>Shivers</i> , 00:32:09 | Abb. 21: Mario Bava, <i>La Maschera del demonio</i> , 00:14:44 |
| Abb. 10: David Cronenberg, <i>Shivers</i> , 00:47:53 | Abb. 22: David Cronenberg, <i>Shivers</i> , 01:05:28 |
| Abb. 11: David Cronenberg, <i>Shivers</i> , 01:10:01 | Abb. 23: Georges Franju, <i>Les Yeux sans visage</i> , 00:45:15 |
| Abb. 12: Ridley Scott, <i>Alien</i> , 00:54:03 | Abb. 24: David Cronenberg, <i>Shivers</i> , 00:07:23 |

Zu den Beiträgerinnen und Beiträgern

Günter Butzer ist Professor für Vergleichende Literaturwissenschaft / Europäische Literaturen an der Universität Augsburg. Seine Forschungsgebiete reichen von der kulturwissenschaftlichen Gedächtnis- und der literaturwissenschaftlichen Symbolforschung über die physiologische Poetik und die Theorie der inneren Rede bis zur Mediengeschichte von Literatur und Telegrafie sowie der Theorie und Geschichte des Horrorfilms. Gegenwärtig arbeitet er an der kommunikationstheoretischen Differenzierung von Comic und Graphic Novel. Seine Publikationen umfassen die beiden Monographien *Soliloquium: Theorie und Geschichte des Selbstgesprächs in der europäischen Literatur* (2008) und *Fehlende Trauer: Verfahren epischen Erinnerns in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (1998) sowie zahlreiche Herausgeberschaften, zu denen das *Metzler Lexikon literarischer Symbole* (3. Auflage 2021, mit Joachim Jacob) sowie zwei Bände der *Großen Werke des Films* (2015, 2019, mit Hubert Zapf) zählen.

Franz Fromholzer ist Akademischer Oberrat a.Z. am Lehrstuhl der Neueren Deutschen Literaturwissenschaft an der Universität Augsburg. Seine Forschung konzentriert sich unter anderem auf die Themen Frühe Neuzeit (Renaissance, Barock, Humanismus, und Aufklärung), Literatur im 20. und 21. Jahrhundert (vor allem Exilliteratur und Literatur seit 1945), Disziplingeschichte der Germanistik, Expressionismus und neue Sachlichkeit sowie Intertextualität, Interkulturalität, Theaterwissenschaft, Hermeneutik und Literaturtheorie, Historische Kulturwissenschaft, und Poetik und Ästhetik. Abseits seiner Monographien *Gefangen im Gewissen: Evidenz und Polyphonie der Gewissensentscheidung auf dem deutschsprachigen Theater der Frühen Neuzeit* (2013) und *Die Sprache der Physis: Friedrich Nietzsche und die Heraufkunft der Theatrokratie* (2022) zählen zu seinen Publikationen zahlreiche Herausgeberschaften, etwa *Nanotextualität: Ästhetik und Ethik minimalistischer Formen* (2017) mit Mathias Mayer und Julian Werlitz und *Lose Leute: Figuren, Schauplätze und Künste des Vaganten in der Frühen Neuzeit* (2019) mit Julia Amslinger und Jörg Wesche. 2024 sollen seine Herausgeberschaften *Aufklärung zwischen Praxis und Utopie: Das literarische*

Schaffen Johann Pezzls (1756-1823) mit Johann Kirchinger und Manfred Knedlik sowie *Geschichte in Geschichten: Katharina Hackers literarisches Oeuvre* mit Corinna Schlicht erscheinen.

Johanna Hartmann ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin für Amerikanische Literaturwissenschaft an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen Amerikanisches Drama und Theater seit dem 19. Jahrhundert, literarische Visualität und Intermedialität (vor allem Literatur und Malerei, Bildhauerei, Fotografie oder Musik), Literatur und Formen der Unfreiheit (u.a. Zensur, Exil, Captivity Narratives, Slave Narratives, Prison Novels) sowie Literatur und Umwelt. Neben der Monographie *Literary Visuality in Siri Hustvedt's Works: Phenomenological Perspectives* (2016) hat sie zahlreiche Herausgeberschriften publiziert, darunter *Censorship and Exile* mit Hubert Zapf (2015), *Zones of Focused Ambiguity in Siri Hustvedt's Works: Interdisciplinary Essays* mit Christina Marks und Hubert Zapf (2016), *Reflections on the Tragic in American Drama and Theatre* zusammen mit Julia Rössler (JADT, 2019) und *Theater & Community* zusammen mit Ilka Saal (JCDE, 2024). Die von ihr herausgegebene Special Issue „The Body in/of Don DeLillo's Plays“ wird 2025 in *TSSL* erscheinen.

Linda Hess ist Akademische Rätin am Lehrstuhl für Amerikanistik an der Universität Augsburg. Sie forscht zu Environmental Studies/Ecocriticism, Queer Studies und Gender Studies, Age Studies, Populärkultur und Comedy sowie zu Modernismen. Ihre Publikationen umfassen unter anderem die Monographie *Queer Aging in North American Fiction* (2019) und die Herausgeberschriften *Exploring the Fantastic: Genre, Ideology, and Popular Culture* mit Ina Batzke, Eric C. Erbacher und Corinna Lenhardt (2018) sowie *Life Writing in the Posthuman Anthropocene* mit Ina Batzke und Lea Espinoza Garrido (2022).

David Kerler ist Akademischer Rat am Lehrstuhl für Englische Literaturwissenschaft an der Universität Augsburg. In seiner Forschung befasst er sich mit Literatur- und Kulturtheorie (insbesondere phänomenologische Hermeneutik, Poststrukturalismus und Intertextualität/Intermedialität, Materielle Kultur, Psychoanalyse sowie Raumtheorien), Trauma in der Literatur, Zeitgenössischer Literatur und Film, Postmodernismus, der Literatur der englischen Romantik und Lyrik. Seine Publikationen umfassen die Monographien *Postmoderne Palimpseste:*

Studien zur (meta-)hermeneutischen Tiefenstruktur intertextueller Erzählverfahren im Gegenwartsroman (2013) und *British Romanticism and the Archive: Loss, Archives and Spectrality* (2022), sowie die Herausgeberschaften *Poem Unlimited: New Perspectives on Poetry and Genre* mit Timo Müller (2019) und *Romantic Ecologies* mit Martin Middeke (2023).

Klaus Maiwald ist Inhaber des Lehrstuhls für Didaktik der deutschen Sprache und Literatur an der Universität Augsburg. Seine Forschungsschwerpunkte sind literarisches Lernen und Mediendidaktik, insbesondere Filmdidaktik. Seine Publikationen umfassen neben zahlreichen Aufsätzen Monographien wie *Literarisierung als Aneignung von Alterität. Theorie und Praxis einer literaturdidaktischen Konzeption zur Leseförderung im Sekundarbereich* (1999), *Wahrnehmung – Sprache – Beobachtung. Eine Deutschdidaktik bilddominierter Medienangebote* (2005) oder *Vom Film zur Literatur. Moderne Klassiker der Literaturverfilmung im Medienvergleich* (2015); daneben eine Reihe Herausgeberschaften, z.B. *Verfilmte Kinderliteratur. Gattungen, Produktion, Distribution, Rezeption und Modelle für den Deutschunterricht* (2010) mit Petra Josting oder *Intermedialität. Formen – Diskurse – Didaktik* (2019).

Nora Weinelt studierte Komparatistik, Kunstgeschichte und Italianistik in München und Paris. 2020 schloss sie an der HU Berlin ihre Promotion zur modernen Denkfigur des Versagens ab, die durch ein Stipendium der Friedrich Schlegel Graduiertenschule für literaturwissenschaftliche Studien (FU Berlin) gefördert und mit dem Merkur-Preis 2021 ausgezeichnet wurde. Seit 2021 ist sie Akademische Rätin a. Z. an der Universität Augsburg. Publikationen u.a.: *Figuren des Versagens. Poetik eines sozialen Urteils*, Berlin 2023; *Minimale Männlichkeit. Figurationen und Refigurationen des Anzugs*, Berlin 2016.

130 Jahre nach den ersten öffentlichen Vorführungen ist der Film längst als eigenständige Kunst anerkannt, die ihre ‚Großen Werke‘ ebenso hervorgebracht hat wie die Literatur, die Musik oder die bildende Kunst. Über die Epochen- und Genre Grenzen hinweg hat sich ein Kanon von Werken herausgebildet, der als Bezugsgröße für die Einordnung und Beurteilung von Filmen fungiert, der aber auch immer wieder aufs Neue befragt und revidiert werden muss. Die Reihe *Große Werke des Films* will diesen dynamischen Prozess mitgestalten, indem sie etablierte Filme neu interpretiert und aktuelle Filme für den Kanon vorschlägt.

Der dritte Band der Reihe präsentiert Werke von Paul Wegener (*Der Golem, wie er in die Welt kam*), Leo McCarey (*Duck Soup*), Billy Wilder (*Sunset Boulevard*), Eberhard Fechner (*Tadellöser & Wolff*), David Cronenberg (*Shivers*), Claire Denis (*Beau Travail*) und David Slade/Charlie Brooker (*Black Mirror: Bandersnatch*).