

*Julia Köhne / Ralph Kuschke / Arno Meteling (Hg.)*

# **Splatter Movies**

*Essays zum modernen Horrorfilm*



**BERTZ + FISCHER**

**Deep Focus 4**

In: Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm. Berlin: Bertz-Fischer 2005, S. 68–88 (hg. zus. m. Ralph Kuschke u. Arno Meteling, 3. Auflage 2012).

# Männliche Schwangerschaft und weibliche Penetration

## Transmutationen, Shifts und die Figur des Dritten in David Cronenbergs SHIVERS

Von Julia Köhne

**D**er Film SHIVERS (Parasitenmörder) wurde von dem Kanadier David Cronenberg im Jahr 1974 innerhalb von 17 Drehtagen gedreht und lief im darauf folgenden Jahr in den Kinos an [1]. Mit dem Spielfilmdebüt beginnt Cronenbergs Karriere als professioneller Kinofilmemacher; der Film wird international mit großem Erfolg rezipiert. Visualisieren seine früheren Kurzfilme vornehmlich die Verbindung von Science und Fiction, so werden SHIVERS und die späteren Spielfilme des Regisseurs dem Horrorgenre zugerechnet. Sie kreisen um Themen wie Sexualität, Pathologie, Altern und Tod, wie Cronenberg in einem Interview ausführt: »In Horrorfilmen wird man auf eine bestimmte sichere, traumhafte Weise mit Dingen konfrontiert, mit denen man im wirklichen Leben nichts zu tun haben möchte. Aber schließlich wirst Du diesen Dingen gegenüberstehen: Ich spreche vom Alter, von Tod und Einsamkeit.« [2]

Einige Filme, wie RABID (1977), THE BROOD (Die Brut; 1979) und THE FLY (Die Fliege; 1986), verhandeln zudem die Rolle der Naturwissenschaften, im Besonderen der experimentellen Medizin in der Erforschung neuer Techniken, die in den menschlichen Organismus eingreifen, die Verschmelzung von Körper und Technik und die Grenzen und Fragilität der menschlichen Psyche. Die

kinematografische Bildsemantik fokussiert hier den sexualisierten und metamorphotischen menschlichen Körper, von dem sowohl Gewalt ausgeht als auch erlitten wird. Dabei geht es Cronenberg offensichtlich nicht primär um die Darstellung von Zerstörung von Körpern. Der Literaturwissenschaftler Arno Meteling macht darauf aufmerksam, dass bei Cronenberg keine passiven Opferkörper geformt, sondern Körper mit neuen Eigenschaften versehen werden [3]. Diese oszillieren zwischen der Adaption der körperlichen Transformationen und dem Widerstand gegen die Umbildungen, mit denen sie konfrontiert werden. SHIVERS ist ein genretechnisches Ambigu; der Film ist wie ein Cocktail, der verschiedene Elemente des neueren Horrorfilms, des Science-Fiction-Films, des Psychothrillers, des Erotikfilms und des *body horror*-Films miteinander verbindet. Splattereffekte tauchen in SHIVERS erst in der zweiten Hälfte des Films auf, vor allem in den Untoten-Szenen, in denen der Kamerablick auf Innereien, Blut und Wunden fixiert ist. Insgesamt werden in SHIVERS die produktiven und kreativen Aspekte des in den physischen Umwandlungsprozessen entstehenden »Neuen Fleisches« [4] und dessen Geschichte visualisiert. Die Beschreibungen der physischen Veränderungen der Filmfiguren in der Sekundärliteratur stammen häu-

## Männliche Schwangerschaft und weibliche Penetration

fig aus medizinisch-pathologischen Wortfeldern: sie werden als »Bildgeschwüre« [5] und »Wucherungen«, »Karzinome der Lust« [6], »Geschwülste«, »Metastasen«, »kreativer Krebs« [7] oder »umherwandernde Gebärmutter« [8] bezeichnet. Die Ausdrücke verweisen auf die Schwierigkeit, eindeutige und angemessene Benennungen für die mutationsbereiten und -potenten Körper und die im Verwandlungsprozess hervorgebrachten uncodierten Lebensformen zu finden. Sie signifizieren, dass etwas in Bewegung geraten ist, gehen den Bestimmungen und Funktionsweisen der konzeptuellen Figurationen, die dabei entstehen, zum Teil aber nicht näher nach. In Deutschland und in den Vereinigten Staaten wurde SHIVERS bisher aus psychoanalytischer (Riepe; Bronfen), narratologischer (Höltgen; Beard), motivgeschichtlicher (Oetjen/Wacker; Dreibrodt), transdisziplinärer (Robnik/Palm), film- und medienwissenschaftlicher (Meteling), semiotischer und gendertheoretischer (Sanjek; Livingston) Perspektive betrachtet [9].

In diesem Text werden die Konzepte der Metamorphosen und neuen Körperlichkeiten der Filmfiguren in SHIVERS und ihre Funktionen detaillierter untersucht. Welche spezifischen Qualitäten bringt das »Neue Fleisch« hervor? Mit welchen biologischen und sozialen Konstrukten wird gespielt und wie werden sie innerhalb der filmischen Logik erweitert, um eine Monstrosität mit neuen Eigenschaften zu kreieren? Wie sind die Transformationsprozesse mit dem heimlichen Protagonisten der Geschichte, dem Parasiten, verbunden? Welche Konsequenzen haben die Verwandlungen für die filmische Diegese und die Geschlechtercodierungen der Charaktere? Der Text verfolgt die These, dass im Film weniger »zerstörerisches Chaos« oder »kreative Differenz« [10] produziert werden, sondern kreative Triangularität. In Anlehnung an Aufsätze der Literaturwissenschaftlerin Ira Livingston zu RABID [11] und

des Musik- und Filmkritikers David Sanjek zu SHIVERS [12] möchte ich mich auf die semiotischen und parasemiotischen Strukturen im Spielfilm konzentrieren. Durch die Analyse der Personendarstellung, der Konstellation und Entwicklung der Charaktere und der kreativen Transformationen auf einem individuellen und einem sozialen Level, gewinnt das spezifische Konzept des Shifts in Bezug auf Identität und Gender an Kontur, das durch die Figur des Parasiten initiiert und inkarniert wird. Anhand von einzelnen Szenen wird das Verfahren von Horrorfilmen veranschaulicht, Werte, Normen und kulturelle Sigel aufzunehmen, die sich in diesem Fall vor allem auf historische und politische Konzepte der 1970er Jahre beziehen, und zu pervertieren. Durch die in den Transformationsprozessen entstehenden Zwischenwesen werden – wie in einem Zerrspiegel – Verschiebungen gegenüber der symbolischen Ordnung sichtbar und Umschreibungen derselben produziert. Die Lesart des Filmtextes erfolgt entlang der Punkte: Figur des Parasiten, sexuelle und geschlechtliche (Um-)Ordnungen, weibliche penetrierende Parasitenüberträgerinnen, männliche Schwangerschaft und Untoten-Status.

Die Geschichte von SHIVERS ist in einem – ähnlich einer futuristischen Raumstation – isolierten Wohnkomplex, dem sogenannten Starliner-Tower, situiert. Das Apartment-Hochhaus, das ein paar Meilen



SHIVERS: Das Starliner



»Sail through life in quiet and comfort.«

vor der Stadt Montréal auf Starliner-Insel gelegen ist, bildet über den gesamten Filmverlauf ein geschlossenes steriles Setting [13]. Als zugleich komplexe und komplette Wohneinheit hält es alles bereit, was seine Bewohner und Bewohnerinnen zum luxuriösen Wohnen brauchen: ein Delikatessengeschäft, ein Restaurant, eine Boutique, eine Reinigung, einen Swimmingpool, einen Golf- und einen Tennisplatz, eine Apotheke und eine medizinische Praxis. Man könnte also theoretisch in dem opulenten Bauwerk wohnen, ohne es je wieder verlassen zu müssen. Der Werbeslogan lautet: »Sail through life in quiet and comfort.« Die Idylle wird dadurch gestört, dass der Mediziner Dr. Emil Hobbes (Fred Doederlein) einen künstlichen Parasiten erschaffen hat. In den Körper des Patienten eingepflanzt, soll er wie ein Joker die Funktion nicht intakter Organe übernehmen. Im Austausch soll der fremde Organismus von seiner Wirtsperson mit lebensnotwendigen Stoffen aus dem menschlichen Blutkreislauf versorgt werden. Das Experiment schlägt fehl, und statt der reparierenden Wirkung lösen die Parasiten eine fremdartige Krankheit aus: die Betroffenen leiden an stark erhöhtem Sexualtrieb und neigen zu gewaltsamen Handlungen. Als er sich des wissenschaftlichen Fehlschlags bewusst wird, bringt der Professor seine erste Versuchsperson Annabelle Brown (Kathy Graham) und mit ihr die in ihrem Bauch heranreifenden Nachwuchsparasiten

mittels Säure um und tötet anschließend auch sich selbst. Die Pointe ist nun, dass er nicht wusste, dass das ermordete Mädchen den Parasiten zuvor via sexuellem Kontakt an den verheirateten Bewohner des Wohnkomplexes Nicholas Tudor (Alan Migicovsky) weiter gegeben hat.

### On Display: Der Parasit als Figur des Dritten

In SHIVERS wird – durch die Einwirkung des Parasiten – die Transformation eines geordneten Multiwohnturms in ein »chaotisches Haus der gewaltsamen und sexuellen Sünden« gezeigt. Aber was ist eigentlich ein Parasit, beziehungsweise das Parasitäre? Die biologisch-lexikalische Definition [14] von Parasit beschreibt ihn als schmarotzenden Organismus, der an oder im Körper eines Wirtes lebt und diesen mitunter schädigt, wie dies bei Flöhen oder Bandwürmern der Fall ist. Der Endoparasit, der in einem andersartigen Organismus lebt, ernährt sich von dessen Nahrung oder Darminhalt, sowie von anderen Körperbestandteilen, wie Gewebe oder Blut. Einige Parasitenarten vermehren sich parthenogenetisch, durch eine ungeschlechtliche und damit unabhängige Fortpflanzungsweise. Neben der Eigenschaft, auf Kosten des Wirtsorganismus zu leben, indem diesem Energie geraubt und sein Immunsystem geschädigt wird, kommt es vor, dass durch den Parasitenbefall Wirtsgewebe wuchert oder zerstört wird. Der Wirtskörper kann auch durch parasitäre Ausscheidungsprodukte vergiftet werden, was seinen Tod zur Folge haben kann, wie beim Befall durch so genannte Raubparasiten, die Parasitoiden [15].

Bevor der Begriff Parasit in der Botanik und der Zoologie die referierte Definition eines unwillkommenen Schmarotzers erhielt, wurde er in der abendländischen Kulturgeschichte mit den unterschiedlichsten

## Männliche Schwangerschaft und weibliche Penetration

Bedeutungsfacetten versehen. Im antiken Griechenland fehlen laut Ulrich Enzensberger jegliche negative Konnotationen des »Parasiten«, der damals ein hoch geachteter Vertreter des Volkes war, der das Getreide und das Essen für das kultische Opfermahl zusammensuchte, dabei nur das Beste auswählte und mit dem Priester zusammen die Götterspeise einnehmen durfte (altgriechisch heißt »para«: »mit«, »an der Seite einer Person«; und »sitos«: »Getreide«, »Brot« und »Speise«). In der griechischen Komödie benennt der Parasit einen Gast, der zu einer weltlichen Tafelrunde gebeten wird, die er durch seine eloquenten Reden unterhält und bereichert. Der Begriff durchwandert die Jahrhunderte, wird zum philosophischen und ideologischen Abstraktum und oszilliert immerzu zwischen Natur und Gesellschaft, Biologie und Politik. Schließlich wird er mit den Seuchen des 19. Jahrhunderts zum »Synonym für Krankheit« und verschmilzt mit der Vorstellung eines »Sozialschmarotzers« und eines »Schädlings« im nationalsozialistischen Deutschland, um in der Molekularbiologie dann in anderer Gestalt wieder aufzutauchen [16].

Aus der Forschungslektüre wird klar, dass das Bild des Parasiten an verschiedenste wissenschaftliche Deutungen anschlussfähig und durchlässig für konkurrierende Interpretationen ist. Die äußere Erscheinungsweise des Parasiten in SHIVERS wird in der film- und kulturwissenschaftlichen Forschung in Bezug auf Geschlecht, Sexualität und Kultur uneindeutig beschrieben. Einige Interpreten sprechen von einem »Wurm«, andere von »verdinglichtem Phallus«, »Kind«, »Metapher« (Riepe), wieder andere von einem »Penis« oder auch »Exkrement« (Höltgen; Shaviro) und noch andere finden ihn »blutegelartig« (»leech«, Beard; Meteling). Cronenberg selbst nannte sein Wesen, dessen fiktive Morphologie er mithilfe des Special Makeup and Creature Designers Joe Blasco

entwarf, am Set angeblich liebevoll »bug«. Es wird deutlich, dass die Figur genau in dem Raum lokalisiert ist, der sich zwischen biologischem Fakt und kultureller Fiktion eröffnet.

Im Film wird weiterhin gezeigt, dass die Parasiten über eine aktive Fortbewegungsart verfügen. Sie können sich sowohl innerhalb als auch außerhalb eines Wirtskörpers aufhalten. Ähnlich dem vier Jahre später von dem Schweizer H.R. Giger [17] kreierte *Alien* kriechen die Parasiten kundig durch die Wasserleitungen, Briefkastenschlitze, Lüftungs- und Müllschächte des Starliners [18]. Sie haben die Fähigkeit, zwischen den Sphären hin und her zu wechseln, ohne Schwierigkeiten mit der sich – auch in ihrem Aggregatzustand – verändernden Umgebung (Luft, Wasser) zu haben. Findet ein Parasit einen Wirt, so dringt er in seine Körperöffnungen ein, vor allem in den Mund und in die Vagina. Oder er springt den Wirtskörper plötzlich an und klebt sich an ihrer oder seiner Außenhaut fest. Ich werde weiter unten darauf eingehen, dass das Befallenwerden der männlichen Charaktere in SHIVERS anders in Szene gesetzt wird als das der weiblichen und dass die Geschlechter unterschiedlich mit der Krankheit umgehen. Die Karriere des Parasiten sieht so aus: auf eine Ansteckungszeit, in der die Wirtsperson von einem unstillbaren sexuellen Verlangen getrieben wird, in der ihre Differenz aber nicht unbedingt sichtbar ist [19].

Die Parasiten bilden eine Mischung aus »Aphrodisiakum und Geschlechtskrankheit« [20]; sie machen die sexuelle Kommunikation im Starliner sichtbar, indem sie sie gegenständlichen und zugleich intensivieren. Dabei wird Sexualität mit dem Zustand pathologischer Obsession zusammengebracht, wie das auch im späteren Cronenberg-Film CRASH (1996) der Fall ist. Wie in anderen

## Psychoanalyse und Gender

Filmen, in *RABID* und *THE BROOD*, sind Monstrosität, Sexualität und Generativität eng miteinander verknüpft – die Parasiten pflanzen sich im menschlichen Körper fort, der als eine Rekreationsmaschine vorgestellt wird, die lebt, um den Gast im Körper zu ernähren, ihm ein neues parasitäres Leben zu schenken und so das Fortbestehen der Spezies zu sichern. Dabei stellt der Fremdorganismus in Kombination mit der Wirtsperson ein in sich geschlossenes, autarkes und in diesem Sinn perfektes System dar, das sich jedenfalls durchsetzt. Gegen den parasitären Organismus gibt es kein Antidot, da er eine unbegreifbare und unangreifbare Substantialität bedeutet [21], die seine Träger grundlegend manipuliert.

### Michel Serres' Parasit

Um die Funktion des Parasiten für die filmische Diegese näher zu beleuchten, möchte ich den Essay *Le Parasite* des französischen Mathematikers und Wissenschaftshistorikers Michel Serres heranziehen. Er wurde zwischen Dezember 1975 und August 1979, also in einer Zeit geschrieben, die nahe dem Entstehungszeitpunkt von *SHIVERS* liegt [22]. Die Strukturmerkmale des Serres'schen Parasitenmodells können für die Untersuchung des Cronenberg'schen Blutparasiten nutzbar gemacht werden. In beiden Artefakten, dem Essay und dem Film, wird das Parasitäre in Form einer triangulären Konstellation vorgestellt, die binäre Konzeptualisierungen attackiert und unterläuft – allerdings mit unterschiedlichen Konsequenzen.

Serres interessiert der Zusammenhang von Literatur und Wissenschaft; seine Schriften sind selbst häufig in literarischem Stil gehalten. Zentrales Thema bei ihm ist die durch historische und institutionelle Unterschiede entstehende Kluft zwischen den so genannten harten, exakten, positivistischen Wissenschaften und den Geistes- und Hu-

manwissenschaften. Dabei geht Serres davon aus, dass scheinbar distinkte Diskurse, wie Mythen, Literatur, Geschichte, Human- und Naturwissenschaften, in einem gemeinsamen kognitiven Feld koexistieren. Serres sucht nach Vermittlungsstrategien zwischen den verschiedenen theoretischen Strukturen und Methoden und nach Verbindungswegen zwischen den unterschiedlichen Wissensformationen, die er »Korridore« (*les passages*) nennt. Ich möchte eine solche »passage« zwischen Serres' Beschreibung der Gesellschaft als einer grundsätzlich parasitären und der Gestalt des *SHIVERS*-Parasiten und seinen blutigen Machenschaften offen legen. Obwohl der Parasit für Serres dasjenige ist, das die Kommunikationsstrukturen und Beziehungen der Menschen stört, verläuft seine Betrachtung »ohne den Gestus der moralischen Denunziation, der in der Zweiteilung von gut und böse, wahr und falsch, Gott und Teufel liegt – ohne die tödliche Maschinerie sozialen Ausschlusses in Gang zu setzen.« [23] Den deskriptiven, analysierenden und nicht denunzierenden Zug teilt Serres mit Cronenberg, dessen Parasit in vielen Eigenschaften mit dem Serres'schen übereinstimmt – ohne dass davon auszugehen ist, dass Cronenberg Serres' Schriften rezipiert hat. Diesen Ähnlichkeiten, die vor allem in Neugier auf das Dritte, in Toleranz ihm gegenüber und seinem Nicht-Ausschluss bestehen, möchte ich im Weiteren nachgehen, da sie mir einige Deutungsdimensionen des Films aufzuschließen scheinen.

Was ist nach Serres ein Parasit? Der Wissenschaftsphilosoph beantwortet die Frage kybernetisch, das heißt biologisch, informationswissenschaftlich und sozioökonomisch. Im biologischen Sinn ist der Parasit ein ungebeter Gast, der den Körper des Organismus betritt (Invasion) und ihm mehr Substanz nimmt, als er ihm zurückgibt. Auf der Kommunikationsebene ist der Parasit gleich einem Störmoment oder -geräusch im Ka-

## Männliche Schwangerschaft und weibliche Penetration

nal [24]. Er ist dasjenige, das die Grenzen des Systems markiert und seine Integrität herausfordert. Nach Serres repräsentiert er im sozioökonomischen Sinn die Unterbrechung eines Systems sozialen Austauschs: »Der Parasit ist ein Erreger. [...] Er bringt es [das System] dazu, seinen Zustand in kleinen Schritten zu verändern. Er bringt ein Gefälle hinein. Er bringt das Gleichgewicht oder die Energieverteilung des Systems zum Fluktuieren. Er dopt es. Er irritiert es. Er entzündet es. Oft hat dies Gefälle keine Wirkung. Es kann Wirkungen hervorrufen – und durch Verkettung oder Reproduktion sogar gewaltige. [...] Der Parasit greift ein; wie ein Fluktuationselement dringt er in das System ein. Er regt es an und er treibt es an (inciter, exciter), er setzt es in Bewegung oder paralyisiert es. Er verändert den Zustand des Systems, seinen energetischen Zustand, seine Verschiebungen, seine Verdichtungen. Und das durch Raub [...], durch Gifte, [...] durch Traumatisierung [...], durch Infektion, [...] durch Verstopfung, [...] durch Irritation und Entzündung.« [25]

In der Einleitung zu seiner Übersetzung von *Le Parasite* ins Englische zeichnet Lawrence Scherr den Parasiten als hermetische Figur, die beides ist: ein Botschafter und ein Dieb: »The parasite is a microbe, an insidious infection that takes without giving and weakens without killing. The parasite is also a guest, who exchanges his talk, praise, and flattery for food. The parasite is noise as well, the static in a system or the interference in a channel. Whether it [a system] produces a fever or just hot air, the parasite is a thermal exciter.« [26] Auf den ersten Blick scheint es so, als konkretisiere der Cronenberg-Parasit den Serres'schen konzeptuell und im Bild seiner organischen Gestalt. Auch bei Serres verhält sich der Parasit in Bezug auf Raum und Macht expansiv und löst somit eine einschneidende Veränderung des Systems aus: »Der Parasit ist Expansion,

er läuft, er wächst. Er dringt ein und besetzt. Und plötzlich quillt er über diese Seiten hinaus. Eine Überschwemmung, eine Flut: Von Lärm, Tohuwabohu, Raserei, Tumult und Unverständnis. Von Asymmetrien, Gewalt, Mord und Gemetzel, Pfeil und Axt. [...] Von



Parasitäre Begegnung in der Waschküche

Krankheiten, Epidemien und Pest. [...] Das Böse als Tier verkleidet und nun, nackt, als Mensch enthüllt.« [27]

Bei genauerem Hinsehen treten jedoch auch Differenzen der beiden Konzepte hervor. Ein wesentlicher Unterschied des SHIVERS-Parasiten zum Serres'schen besteht darin, dass er das Programm der individuellen körperlichen Ordnung nicht nur temporär »irritiert« und herausfordert, sondern den Wirtskörper vollständig umbaut. Er dringt in seinen Leib ein, wandert in verschiedene Körperöffnungen hinein und programmiert das Körperinnere um. Der so umcodierte Mensch dient als Überträgermedium, das sich für die Infektion neue Wirtskörper sucht, deren Programme ebenfalls verrückt spielen und auf Strukturen wie Gewalt und Sex umschalten. Dadurch dass er die Menschen physisch und psychisch deformiert, ist er auf einem individuellen und einem sozialen Level wirkmächtig. Er macht die Menschen zu seinen parasitären Agenten und bringt sie dazu, stellvertretend für ihn zu handeln [28]. Sanjek meint: »If Cronenberg neither idealizes nor condemns the infection, he does conceive of it as a painful but necessary process of desir-

able metamorphosis. The infected characters [...] act as agents in the transformation.« [29] Mithilfe des Parasiten erhielt der Film »the function of the horror genre through its depiction of a monstrous 'other', to illustrate that which society considers incapable of assimilation.« [30] Serres geht davon aus, dass das System eine unangenehme Störung brauche, um letztendlich neue Abwehrstoffe zu bilden. Das Auftreten des Parasiten katalysiere den Prozess der Abstoßung und dabei werde etwas Neues geschaffen. Serres schreibt: »Der Organismus [der Parasit] stärkt seine Widerstandskraft [die des Wirtes], er steigert seine Anpassungsfähigkeit. [...] Die großzügigen Wirte sind also stärker als die Körper, die ohne Besucher leben. Inmitten der Seuchen erhöht eine ganze Generation ihre Resistenz.« [31]

Der Parasit ist für Serres ein notwendiger Bestandteil jeglichen Dialogs, denn er stellt das Dritte dar, das immer wieder aus der Kommunikation ausgeschlossen werden muss und auf diese Weise andere kommunikative Wege ermöglicht. Durch die Herausforderungen des Systems produziert er eine höhere und komplexere Form von Kommunikation, eine Ausdifferenzierung und Steigerung der Elaboriertheit im Hinblick auf die Sprache des Systems. Er ist in diesem Sinn auch eine Lösungsfigur.

In SHIVERS hingegen geht es nicht um eine Renovierung des alten Systems. Der Cronenberg'sche Parasit ist nicht nur eine Erscheinung, ein Störmoment innerhalb eines Systems, in dem ansonsten normale Grade des interpersonellen und interaktiven Austauschs herrschen und das weitgehend Freiheit von zwischenmenschlicher Gewalt gewährleistet. Ist der Parasit einmal da, kann er nicht wieder ausgeschlossen werden. Er ist eine Strategiefigur, die die Destruktion des alten in ein neues Leibes- und Sozialkonzept in Gang setzt, das dem Vorgängermodell weitestgehend unähnlich ist. In SHIVERS steht also nicht die Frage

der Resistenz im Vordergrund, sondern was von dem alten Wirtskörper überhaupt noch übrig bleibt. In einem so hermetischen System wie dem Starliner ist das Wirken des Parasiten sehr erfolgreich. Da hier die Systematik der »zirkulierenden Objekte« (Serres) bereits so verdichtet ist – siehe Einführung in die sterile Architektur, die Funktionalitäten und das Interieur des Baus in den Bilderkollegen zu Beginn des Films –, gelingt es ihm, nicht nur die Individuen, sondern die ganze Sozialgemeinde umzupolen: friedliche Mitbewohnerinnen und -bewohner werden zu »Gewalt-Sex-Bestien«, deren Körper, Willen und Intellekt umgebaut werden. Indem er die Seite des uneingeschränkten Sexes und – wie im Weiteren noch erläutert wird – eines neuen untoten Lebens hervorbringt, ist nicht mehr der Parasit selbst bedrohlich, sondern der parasitär befallene »neue Mensch«. In der Rezeptionsgeschichte von Splatterfilmen wurde konstatiert, dass der Anblick des Opfers in Relation zur Inszenierung des Aggressors/Killers grauenerregender ist. So bedeutet auch die Ansicht des sich mitunter schnell fortbewegenden Parasiten in SHIVERS nicht den größten Schrecken, sondern vielmehr die der mutierten Parasitenträgerinnen und -träger, die sich sowohl sexuell als auch gewalttätig an ihre Mitmenschen heranmachen.

Ein bedeutender Unterschied zwischen den beiden Parasitenmodellen besteht darin, dass Cronenbergs Parasit eine Ordnung der Gewalt hervorbringt, wohingegen Serres letztendlich »die Utopie einer gewaltfreien Gesellschaft« [32] entwirft, die auf Ausschluss und Ausgrenzung des Parasitären verzichtet. Der Cronenberg-Parasit, und darin besteht seine Blutbestienartigkeit, ist ein etwas anderes Kaliber. Er ist invasiv einerseits in Bezug auf die individuellen Organismen und andererseits auf den sozialen Gemeinschaftskörper Starliner. Gemessen an den geläufigen abendländischen, aufklärerischen und christlichen Idealen herr-



schen »Chaos« und »Unordnung« vor. Dies entwickelt sich so weit, bis nichts mehr da ist als Rauschen und Störung in Form einer umfassenden »Gewalt-Sex-Orgie«, die eine radikale Umbesetzung aller Werte und bekannten Konnotationen bedeutet. Dabei wird jede Hoffnung auf Einhalt und Rettung enttäuscht. Keine Armierung hilft, keine staatliche oder polizeiliche Macht scheint kontrollierend eingreifen zu können. Dies produziert eine Hilflosigkeit, die ein strukturelles Merkmal vieler Splatterfilme ist: Es gibt keine effektive Möglichkeit der Gegenwehr, die eindämmende Gewalt fehlt, es gibt kein Entkommen und keine Erlösung – wie dies James McFarland in seinem Text zu *DAWN OF THE DEAD* (Zombie; 1978; R: George A. Romero) ausführt und wie dies beispielsweise auch auf den Film *THE LAST HOUSE ON THE LEFT* (Das letzte Haus links; 1972; R: Wes Craven) zutrifft [33]. Durch Küsse und Penetrationen gerät die Multiplikationslawine ins Rollen und nach und nach werden alle Starlinerbewohnerinnen und -bewohner in »sexwütige Bestien« verwandelt. Der Killer produziert immer neue Killerverbündete. Es ist schwierig, diese neue (Un-) Ordnung als progressiv und sinnstiftend zu verstehen, da sie primär aus sexuellen Exzessen gepaart mit gewaltsamen Vorfällen besteht und sich auf sie gründet. Die alte Welt wird hier geschluckt.

### Perspektive des Parasiten

Um die Geschlossenheit des parasitären Systems zu veranschaulichen, unternimmt Cronenberg einen Kunstgriff und erzählt die Geschichte so, dass die Perspektive des siegreichen Parasiten deutlich wird [34]. Cronenberg sagt etwas über das Konzept des Virus [35], das auch für den Parasiten gilt: »I can imagine what it feels like to be a virus. [...] Look at it from his point of view – very vital, very excited, really having a good

time. [...] It's really flexing its muscles and doing what it does. It's really a triumph, if you are a virus. It's really good stuff that's happening, it's not bad at all. A virus is a living creature. [...] See the movies from the point of view of the disease. You can see now why they would resist all attempts to destroy them. These are all cerebral games, but they have emotional correlatives as well.« [36] Im Unterschied zu vielen anderen Horrorfilmen etabliert der Film keine Normalität, die von einem von außen kommenden Aggressor, den es abzuwehren gilt, bedroht und dann zerstört wird. Hier wird das Grauen selbst, der Parasit, zum Normalitätsdispositiv. Der Parasit stellt die Vervollkommnung der neuen Un-Ordnung dar. Er zirkuliert unbemerkt, springt von Privatraum zu Privatraum und verwandelt das Traumhaus in ein Tollhaus. Cronenberg kehrt das Verstörende daran um und nennt es nicht Zerstörung, sondern »Leben«: »A virus is only doing its job. It's trying to live its life. It's about trying to understand interrelationships among organisms, even those we perceive as disease. To understand it from the disease's point of view, it's just a matter of life.« [37]

Der Parasit bewohnt das Starliner und wird sein expansivster Gast. Das Fremde in Form des Parasiten wird hier nicht nur inkorporiert, so dass alle Infizierten transmutieren [38], sondern bildet den neuen Gemeinschaftskorpus. Die nicht infizierten Bewohner, allen voran der Arzt Dr. Roger St. Luc (Paul Hampton), versuchen, an ihrer Subjektivität, Stabilität und Menschlichkeit festzuhalten. Sie werden aber zusehends entmachtet und Teile der Subjektposition werden nach und nach von der Figur des Parasiten übernommen. Der Parasit nutzt die mutierten Wirtspersonen nur als Übergangsstation, um letztendlich »das, was außerhalb der Exklave« liegt: den Rest der Welt, zu erobern und sich selbst gleich zu machen.

Meine These ist, dass es in SHIVERS gelingt, indem die Perspektive des Parasiten auf diese Weise affirmiert wird, eine Dimension zu erschaffen, die als Raum des Dritten oder triangulärer Zwischenraum bezeichnet werden kann. In diesem Raum fallen Dualismen, Oppositionen und Ambivalenzen weg. Weder das Eine/Eigene/Erste, noch das hierarchisch untergeordnete Andere/Fremde/Zweite, sondern die Konfrontation dieser Positionen, wird stark gemacht. Sanjek betont: »SHIVERS is a much more complicated narrative, for it remains difficult [...] to identify the parasites as implicitly good or evil.« [39] Das Denken in Dichotomien kommt hier an sein Ende. Dies ist genau die Dimension des Dazwischen, die auch der Figur des Dritten eignet, wie sie in der Publikation *Figuren der/des Dritten* [40] beschrieben wird. Im Gegensatz zum Entwurf der Figur des Dritten im Text von Renate Bürner-Kotzam [41] bildet der Parasit nicht nur eine »begrenzte Alterität«, die teilweise integriert werden kann und muss. In SHIVERS shiftet der Parasit die komplette Perspektive: Die Befallenden befinden sich in einem Zwischenraum; dies wird besonders durch den Topos des Untoten unterstützt – wie unten ausgeführt wird. In SHIVERS gewinnt der Parasit; die heroische Selbststeuerung der Protagonisten entfällt. Eine mögliche Gegengewalt wird einzig durch die Figur des Roger St. Luc angekündigt, der seinerseits aber in zunehmendem Maße die Übersicht verliert und dessen Subjekthaftigkeit immer mehr abnimmt.

### **Kreative Perversionen: Weibliche und männliche Reproduktionen und Identitätsshifts**

Der Parasit greift auch in die Codierungen von sexueller Praxis ein, also in eines der machtvollsten Dispositive, die nach Michel Foucault die Menschen formen [42]. Die

Formen sexueller Praktiken, die der Parasit in den Hausbewohnerinnen und -wohnern hervorbringt, sind vielfältig, aber nicht monströs: Sexorgien, männliche und weibliche Homosexualität, Inzest, Sadismus, Masochismus, Nymphomanie, Pädophilie, Geriaphilie und Sodomie [43]. Das Zeigen dieser Diversität von Sexualitätsformen hat den Effekt, dass die Limitiertheit der heterosexuellen Matrix und der Geschlechterdifferenz aufscheint. Neben den genannten multisexuellen Praktiken werden auch Themen wie Vergewaltigung und Vergewaltigung in der Ehe angeschnitten. Die liebeshungrigen Parasitenträger meinen es ernst mit der körperlichen Liebe. Immerzu scheinen sie zu flüstern: »Make love to me – let’s kiss.« Statt des *kiss of life*, verteilen sie allerdings einen Kuss, der die Geküssten in den Zirkel von Ansteckung, Parasiten-Tragen, Parasiten-Gebären, Übergang zu einem neuen toten Leben und Kannibalismus einspeist. Hierzu muss gesagt werden, dass dies geschlechterspezifisch in unterschiedlichen Hinsichten geschieht, wobei Sanjek hervorhebt: Im Verlauf dieser Entwicklung »all characters are empowered and weakened by their transformations at the same time« [44]. Das bedeutet, dass der weitere Krankheitsverlauf zwar mit unterschiedlichen Konsequenzen am weiblichen und am männlichen Körper demonstriert wird, dass die Einordnung und Bewertung der Transformationen aber neue Kategorien des Denkens erfordert.

Die Kombination von weiblichem Geschlecht und weiblicher Sexualität mit dem Pathologischen und einem ganz besonders intensiven Horror, wie dies in SHIVERS und RABID über die Infektion und in THE BROOD über die Schwangerschaft gezeigt wird [45], brachte Cronenberg den Vorwurf einiger zeitgenössischer Feministinnen ein, die Filme und auch er selbst seien misogyn [46]. Die Behauptung, dass Cronenberg das Feminine mit Aggressivität, Ansteckung und

## Männliche Schwangerschaft und weibliche Penetration

Tod gleichsetze, erweist sich bei genauerer Analyse als unhaltbar. Denn dem ist entgegenzuhalten, dass letztere Horrorelemente auch anhand körperlicher Deformationen männlicher Filmfiguren repräsentiert werden, wenn auch in Form von traditionell weiblichen Konzepten, wie etwa dem der Schwangerschaft [47]. Es lässt sich rekonstruieren, dass Cronenberg in seiner Darstellung weiblicher Aggressivität [48] die Umkehrung einer bestimmten zeitgenössischen Vorstellung vornimmt, die Weiblichkeit auf das Friedfertige festlegt. Für Herbert Marcuse, ausgeführt in dem utopistischen Essay »Marxismus und Feminismus« [49] von 1975, trägt das Weibliche beispielsweise per se eine politische Hoffnung in sich. Der Philosoph schlägt vor, die natürlich gegebenen positiven Energien des Weiblichen, wie Sinnlichkeit, Sensitivität, Rezeptivität und Passivität, in die soziale Ordnung zu integrieren, um diese zu erlösen. In Kontrast dazu kann die Sexualität der Parasitenträgerinnen und -träger gedeutet werden als eine, die die gewaltvollen Anteile an grenzenlos ausgelebter Sexualität sichtbar macht. In dieser Lesart bildet die Cronenberg'sche Darstellung einen zynischen Kommentar zu der als befreiend angesehenen Vorstellung der »Free Love«, des jeder-mit-jedem, der amerikanischen Hippiebewegung der 1960er und 70er Jahre. Angesichts der moralisch negativen Entwicklung, die die Sexhungrigen im Verlauf des Films nehmen, scheint der Film das Versprechen der Befreiung durch ein Zelebrieren von Sexualität zu kritisieren. Cronenberg sagt im Dokumentarfilm *THE AMERICAN NIGHTMARE* (2000; R: Adam Simon), der Parasit könne für verschiedene Dinge stehen: »a model for the spreading of a philosophy or ideology, an idea that ›infects‹ people. It could always be a parasite's kiss.« Hiermit könnten sowohl die »sexuelle Revolution« als auch die staatlichen Praktiken der Gewalt im Vietnam-Krieg adressiert sein.

In *SHIVERS* wird die populäre Formel des Endes des Vietnamkriegs »Make Love not War« in die Szenerie eines »Make a Love-War« transferiert, in dem Liebe und Lust – in einem beinahe militaristischen Sinn – bis zum Ende ernst genommen werden. Cro-



Betts wird penetriert

nenberg boykottiert in diesen kinematografischen Repräsentationen ein friedliches und sanftes Frauenbild.

Aber: Lässt der Eindruck einer besonderen Horrorifizierung mittels weiblich konnotierter Elemente sich auf einer anderen Ebene dennoch bestätigen? In Bezug auf die Differenz der Geschlechter ist im Film *SHIVERS* auffällig, dass weibliche Darstellerinnen die penetrierenden Überträgerinnen des Parasiten und das Prinzip der Ansteckung verkörpern, wohingegen männliche Figuren mit Schwangerschaft und Reproduktion assoziiert werden. Wird der Film nicht unter dem Gesichtspunkt der Geschlechterdifferenz der Filmcharaktere betrachtet, sondern werden statt der Personendarstellungen ihre Funktionen untersucht, die geschlechterspezifisch kodiert sind, wobei die Kodierungen dem biologischen Geschlecht der Protagonisten [...] übergeordnet sind [50], so scheint eine komplexere Lesart auf. Letztere lässt sich in diesem Text zunächst in den folgenden Abschnitten auf einer Ebene erklären, die binäre Sexualitätsmuster und ihrer Verkehrung verhandelt, um darauf in noch radikaleren Entstellungen aufgelöst zu werden. Im

## Psychoanalyse und Gender

Weiteren werden zunächst die noch wieder erkennbaren und nachvollziehbaren Pervertierungen beschrieben, um im Anschluss die Prinzipien der Transmutation und der triangulären Shifts in der vollen Konsequenz, in der sie in SHIVERS vorgestellt werden, nachzuzeichnen. (Siehe das Kapitel »Immer weiter gehende Shiftings«) Oder anders ausgedrückt: Das Dritte gewinnt erst auf dem Rücken der Binarität seine schillernde Kontur [51]: »Es stellt die Idee vom Einem in Frage: von Identität, von Selbst-Genügsamkeit und Selbst-Kenntnis.« [52]

### Weibliche Überträgerinnen und ihre Penetrationen

Die Sphäre der weiblichen Figuren im Film ist so gestaltet, dass sie eine strenge Analyse der Geschlechterdifferenz aushebelt. Es gibt sowohl Szenen, in denen die klassisch binäre Verteilung der Geschlechterrollen intakt zu sein scheint, wie etwa in der Szene, in der Betts (Barbara Steele) in der Badewanne liegt und von einem Parasiten vaginal penetriert wird. Heißt das aber, dass der Parasit ein männliches Penetrationsinstrument substituiert? In der nächsten Szene ist es Betts selbst, die ihre Nachbarin Janine (Susan Petrie) mittels eines aus ihrem Mund austretenden Parasiten penetriert. Nun ist es die Penetrierte, die ihrerseits durchbohrt. Die Szene selbst ist ambig: sie ist als lesbische Verführung [53] zu verstehen oder als heterosexuell-männliche Inbesitznahme Janines durch Betts lesbar. Oder bedeutet sie etwas ganz anderes? Marcella Stecher konstatiert im Rahmen ihrer Analyse von ALIEN etwas zu diesen Mehrdeutigkeiten, das auch auf SHIVERS zutrifft: »Durch die Über-Repräsentation von Sexualität, Identität, Generativität liegt das Obszön-Monströse nicht im Verborgenen (off-screen), sondern wird augenfällig in verschiebbaren Mustern geschlechtlicher Markierung.« [54]

Neben passiven und aggressiven sexuellen Aktivitäten weiblicher Figuren gibt es auch das Modell der weiblichen Kollaboration mit dem Parasiten. In SHIVERS scheint sich Weiblichkeit viel schneller und ohne großartige Gegenwehr mit dem Eindringling zu verbinden. Von Mund zu Mund, von Kehle zu Kehle geben die Frauenfiguren (sich) den Parasiten weiter. Die angeblich weibliche Affinität zum Sexuellen und die Verschmelzung mit dem Parasiten transportiert SHIVERS in besonderem Maß durch die Figur der Krankenschwester Forsythe, gespielt von Lynn Lowry. Als das Grauen bereits allseits um sich gegriffen hat, erzählt sie ihrem Liebhaber Roger St. Luc von einem sexuellen Traum. Roger ist Hobbes' Nachfolger, der es sich zunächst zur Aufgabe gemacht hatte, die Parasiten heldisch zu besiegen und nun mit seiner Partnerin zusammen fliehen will. An dieser Stelle wird er allerdings Zeuge davon, dass sich auch Forsythe bereits verändert hat. Wir sehen ihr Gesicht in Nahaufnahme, als sie sich dem Doktor anvertraut und ihm von einem Traum erzählt, in dem sie mit einem viel älteren Mann schläft. Der Greis trägt alle Zeichen des Verfalls und kommenden Todes. Im Augenblick des Monologs scheint Forsythe der imaginären Liebe zu einem fast realen Toten gänzlich verfallen zu sein: »Roger, I had a very disturbing dream last night. In this dream I found myself making love to a strange man. Only I am having trouble, you see, because he is old and dying and he smells bad and I find him repulsive. But then he tells me that everything is erotic, that everything is sexual. You know what I mean? He tells me that even old flesh is erotic flesh. The disease is the love of two alien kinds of creatures for each other, that even dying is an act of eroticism, that talking is sexual, that breathing is sexual, that even the physically exist is sexual and I believed him. And we make love beautifully.«

## Männliche Schwangerschaft und weibliche Penetration

Die Deutung von Krankheit als »Liebe zweier fremdartiger Kreaturen füreinander« bezieht sich augenscheinlich auf die liebenden Verbindungen, die zwischen den Starlinerbewohnerinnen und -bewohnern und den Eindringlingen bestehen. Die parasitäre Vergesellschaftung ist, wenn sie einmal vollzogen wurde, von Seiten der Menschen nicht von Abwehr oder Ausgrenzung gekennzeichnet. Dies stellt einen Bruch mit den Gesetzen kulturell-zivilisatorischer Ordnung dar, die Roger noch zu verteidigen sucht. Zu diesem Zeitpunkt sind es aber immer weniger Menschen, die noch nicht befallen sind. Forsythe versucht zu benennen, was sie vom Traum verstanden hat und erinnert. Dies ist umso schwieriger, da der Traum Prozesse umfasst, die in keine sprachlichen Schemata zu passen scheinen, da sie geläufige Repräsentationen unterwandern. Denn der Traum ruft ein Bild des Omnisexuellen auf. Der zerfallende Körper des Traum-Mannes strahlt trotz oder gerade wegen des Zerfalls eine unbeschreibliche Anziehungskraft auf die Krankenschwester aus. Warum? Die Form weiblichen Begehrens, die hier vorgestellt wird, hält mindestens vier verschiedene Deutungen bereit: Das Objekt der Begierde verkörpert den zarten und kontingenten Übergang zwischen Leben und Tod. Eine mögliche Lesart wäre, dass Forsythe, indem sie im Traum mit dem Greis Liebe macht, den Eindruck gewinnt, sie könne diesen Übergang kontrollieren. Eine andere wäre, dass sie in den alten Mann als Sinnbild des Todes verliebt ist. Eine dritte wäre, dass sie in ihn als einen zukünftigen Toten verliebt ist; sie wäre folglich vorausseilend nekrophil. Oder aber viertens, dass sie selbst todessehnsüchtig ist und die Wahrheit auf der anderen Seite, hier der des Traums, sucht: und die Wahrheit ist eben, dass man stirbt.

Bevor Forsythe den Doktor küssen und damit sein altes Leben beenden kann, tritt – wie um ihre fremdartigen Worte zu mate-

rialisieren – am Ende des Monologs der Parasit aus ihrem Mund aus. Angesichts dieses monströsen Parasiten-Wirt-Interfaces kassiert sie von Roger eine schwungvolle Ohrfeige, und er bindet ihr den Mund mit einem Tuch zu. Was motiviert diesen gewalttätigen Akt?



Betts als Penetrierende

Geschieht er aus direkter Angst vor dem hervorquellenden Parasiten, als Strafe für ihre perversen sexuellen Gelüste oder weil sie den Traum von der Vereinigung mit einem anderen Mann überhaupt erzählt hat? Es ist aber auch möglich, dass der Schlag eine stellvertretende Selbstbestrafung Rogers ist, da der gespannt zuhörende Doktor sich beinahe gerade selbst hat verführen lassen – von dieser erotischen und erotisierenden Frau, die in ihrer und durch ihre Erzählung die Grenze zwischen Leben und Tod beinahe hat verschwinden lassen. Hier ließe sich eine Verbindungslinie zum Topos der *femme fatale* ziehen, die ihre Liebhaber im wahrsten Sinn den Kopf verlieren lässt. In diesem Sinn hat sich Roger, indem er sich mit dem Mann im Traum identifizierte, seinem

## Psychoanalyse und Gender

eigenen Tod genähert. Diese Überlegungen zeigen exemplarisch die Offenheit für Deutungen und Interpretationen, die die kreative Perversionen offen legen, immer aber auch wieder durchqueren.

### Männliche Schwangerschaft

Wie bereits angedeutet, wird der Parasitenbefall der männlichen Charaktere über ein anderes Moment geschlechtlicher Verunsicherung inszeniert: das Motiv der Schwangerschaft. Das Schwanger-Gehen der Männer mit der schmarotzenden Kreatur wird anhand der Figur des Nicholas Tudor exemplifiziert. Er erweist sich als befremdeter Träger, den die monströse Invasion sichtlich verstört. Szenisch umgesetzt wird dies, indem sich der feminisierte Tudor im Bad scheinbar mehrmals übergibt, was in der Kulturgeschichte der Schwangerschaft dem Weiblichen zugeordnet wird. Erst später ist zu sehen, wie auf diesem Weg bereits Ableger des Parasiten seinen Körper verlassen – Fehlgeburtenäquivalente? Sein Gemütszustand ist allgemein apathisch bis launisch und er hat keine Lust auf Sex mit seiner Frau. Tudor leidet unter spontanen Fressanfällen vor dem Kühlschrank, wobei er ständig neue Parasiten gebiert. In der Kulminationsszene tastet er sich abends auf dem Bett liegend den Bereich um seinen Bauchnabel ab und behätschelt ihn beschwichtigend mit den Worten: »Come on, boy. You and me are going to make good friends, good boy«. Er ist beunruhigt ob der schmerzhaften Stöße des Eindringlings in seinem Bauch und seiner eigenen nicht zu übersehenden Transformationen. Es scheint so, als werde Tudor in der Rolle der Gebärmachinenvorgängerin [55], gepaart mit seit dem 19. Jahrhundert dem Männlichen zugeordneten hypochondrischen Anfällen. Kurz darauf brechen die Kinder der parasitären Kreatur, die sich offensichtlich durch Selbstbefruchtung fort-

pflanzt, mittels einer ätzenden Flüssigkeit aus seinem Leib hervor [56]. Nach der Geburt will Dr. Rollo Linsky (Joe Silver), der im Film Integrität und Rationalität verkörpert, sich ihm helfend nähern, wird aber von einem frisch geborenen Parasitenbaby aggressiv angesprungen. Er versucht darauf, sich das ihn attackierende und auf der Haut brennende Wesen mittels einer Zange vom Gesicht zu reißen. In dem Augenblick, in dem seine Parasitenkinder bedroht werden, erwacht Tudor aus dem Ruhestadium und mit ihm seine mütterlichen Instinkte. Er nimmt den Parasiten von Linskys Gesicht und danach animalisch in seinen Mund, wie um ihn mit dem vertrauten Speichel zu befeuchten und zu beruhigen. Als Linsky sich dagegen wehrt, dass Tudor ihm das blutige Baby danach oral einführen will, schlägt er den Doktor brutal nieder.

Welchen Effekt hat es, dass SHIVERS das Prinzip der Schwangerschaft nicht am weiblichen, sondern am männlichen Körper durchexerziert? Steht dies in Verbindung mit Konzepten männlicher Machtausübung? Oder demontiert dies nicht vielmehr den potenziellen Helden (Tudor) und mit ihm die tradierten Vorstellungen über Schwangere, indem dieser genau die gleichen Nebeneffekte von Schwangerschaft durchleiden muss, wie sie in der geläufigen Geschlechterordnung Frauen zugeordnet und teilweise als Allüre ausgelegt werden: spontane Fressanfälle, Launenhaftigkeit, sexuelle Lustlosigkeit, Schläfrigkeit, Wunderlichkeit, Kontaktaufnahme mit dem ungeborenen Kind, Wehen und während der Geburt Schweiß, klaffender Mund und hervortretende Augen [57]? Werden durch die seltsame Geburt noch andere Veränderungen eingeleitet? Michel Serres entlarvt den Zustand der Reproduktion in *Le Parasite* als einen »schmarotzerischen«, bei dem der Eindringling mehr nimmt, als er gibt: »Wir schmarotzen voneinander, um uns zu

## Männliche Schwangerschaft und weibliche Penetration

reproduzieren und zu vermehren. [...] Der Fötus ist ein Parasit, ein Proteus, er bleibt es noch ein wenig nach der Geburt.« [58] Die Parasitenkinder im Leib des Mannes sind nicht nur Eindringlinge, die Tudors Körper schwängern, sondern sie kontaminieren ihn

gelegt, dass Identitäten und ihre Bestandteile mehrdeutig werden. Livingston sagt etwas zu RABID, das hier passend ist: »This ambiguation has the ambition to deconstruct the ideological categories on which it feeds, it runs the risk of backfiring or failing in se-



Das Parasiten-Wirt-Interface



Die Parasitenbabys verlassen Tudors Körper

auch [59]. Renate Bürner-Kotzam hat den identitätserschütternden Effekt von Kontamination durch das Fremde in Form eines Parasiten, die hier als männliche Schwangerschaft und Geburt vorgestellt wird, beschrieben: »Kontamination bezieht sich in diesem Zusammenhang auf einen Prozeß des Durchsetzens und Durchdringens, der die Grenzen zwischen Eigenem und Fremden auflöst, so daß das Fremde nicht mehr als Entgegengesetztes distanziert werden kann, sondern Ausdruck des nicht wieder-, beziehungsweise nicht mehr zu erkennenden Eigenen geworden ist. Die Erfahrung des kontaminierten Eigenen verbindet sich mit der des Identitätsverlustes, soweit sich Identität auf die Vorstellung einer Persönlichkeit als Ganzheit bezieht. [...] Mit der Erfahrung der Kontamination beginnt auch der Zweifel an der Authentizität.« [60]

Mit Livingston kann dies noch weiter gedacht werden – als neue offene Identität, die jenseits von Authentischem gedacht wird (beziehungsweise als performativer Identitätswechsel) [61]. In den beschriebenen Szenen von SHIVERS werden so viele verschiedene Geschlechtscharakteristika übereinander

veral different directions.« [62] Das durch den Gedanken der Kontamination veränderte Geburtsimage wird also insofern weiter verwandelt, als dass der männliche schwangere Parasitenträger nicht sich selbst oder ein Mischwesen reproduziert, sondern den Parasiten. Da es kein korrektes Geburtsorgan für die neue Lebensform gibt, nehmen die Parasitenbabys den kürzesten Weg aus dem Bauch heraus. Sie öffnen die Bauchdecke Tudors und nehmen auf diese Weise das erste Leben ihres Wirtes, der in eine Art Schlaf oder Koma verfällt. Der Parasit beendet bei der Geburt das bereits veränderte Leben des Trägers und überführt ihn in die Paradoxie eines Lebens als Untoter. Dieses zweite posthume Leben ist wie der Infiziertenstatus sexorientiert, gewaltbestimmt und zusätzlich weitestgehend stumm und anthropophagisch. Reproduktionsakte werden – ungeachtet der Tatsache, ob sie von weiblich oder männlich kodierten Figuren vollführt werden – immer wieder bestraft (Tudors Bauch wird von Roger zerschossen, Annabelles und Forsythes Münder werden zugeklebt). Auf der in dieser Analyse angelegten Metaebene kann dies als Gegenwehr

## Psychoanalyse und Gender

der alten Ordnung gegen die neue Regierung des Dritten aufgefasst werden. Der Versuch der Ausgrenzung des Schmarotzers scheitert aber, da jegliche Form von physisch vollzogenen Kommunikation und Interaktion die Störung weiterträgt.



Tudors Parasitenbaby in Gefahr

Schaut man sich das Netz der ÜberträgerInnenenschaft in SHIVERS genauer an, so wird in zunehmendem Maße klar, dass der Film keinesfalls eine polare Vorstellung von Geschlecht und Geschlechtlichkeit vorstellt und dass ergo die Differenz der Geschlechter einem weitaus komplexeren Modell weicht. Das Spezifische an SHIVERS ist, dass der Spielfilm nicht nur artifizielle und pervertierte Geschlechterbilder zeigt, bei denen etwas nicht stimmt, wie etwa eine Frau, die mithilfe eines Parasiten eine andere penetriert (Betts-Janine) oder eine abgewandelte Männergeburt (Tudor). Der Parasit steht weder für das Männliche und auch nicht für Alterität, das heißt für die andere Seite des Einen, sondern für ein Drittes, das sich radikal ausbreitet und die Filmcharaktere transformiert. Seine Existenz hat zur Folge, dass ästhetische und moralische Fragen am SHIVERS-Modell abprallen. Denn der Film zeigt, »that something can be beautiful and ugly at the same time« [63], ekelhaft und sympathisch, monströs und vollkommen zugleich sein kann [64]. Der Ausdruck kreative Perversion benennt diese Wandlungsform, die sich gegen einwe-

gige Deutungsarten sträubt. Der Film zeigt eine Destabilisation der Gender-Kategorien und der mit ihnen verbundenen Identität, die sich immer wieder neu gestaltet. Dies wird beispielsweise durch den Shift markiert, der darin besteht, dass Tudor zwar



Tudors mütterliche Instinkte erwachen

keine Lust auf die sanften und empathischen Annäherungen seiner Frau Janine hat, aber auf einen gewaltsamen Beischlaf mit ihr. In der Genese der Figuren und ihrer Geschichten werden Verschiebungen eingeführt, die viel tiefgreifendere und nachhaltigere Störmanöver im Wirtssystem auslösen. Dies geschieht in Form von so vielen Shifts, dass mit Judith Halberstam sogar von einer »Monstrosifizierung des Gendering« gesprochen werden kann. Sie argumentiert, dass die Identität der Frau und ihre Beziehung zu Gewalt im Horrormovie Gender an sich grundlegend verändere. Gender selbst sei monströs geworden und verändere die Kategorie des Humanen. [65] Halberstams Vorstellung eines »gender that splatters, rips at the seams, and then is sutured together again as something much messier than male or female« [66] scheint mit den filmischen Strategien in SHIVERS auf das innigste zu korrespondieren. Der Prozess der Transmission und Transgression ist aber nicht gleich Transzendenz, wie Steven Shaviro in seinem Buch *The Cinematic Body* so treffend anmerkt [67], sondern bedeutet Triangularität.



## Männliche Schwangerschaft und weibliche Penetration

Der Titel des Films legt die Bedeutung des englischen Wortes »to shiver« nahe, das einerseits »Frösteln«, »kaltes Grausen« und andererseits »splintern« und »Scherbe« meint. Ich möchte den Titel aber nicht als Hinweis auf den erlebten Horror der zitternden Filmfiguren oder etwa der Rezipierenden lesen, sondern auf das Zersplittern von Gender- und Identitätskategorien. Dabei legt SHIVERS die Erschütterung auf einer wesentlich tieferen Ebene an als auf der Oberfläche der einwegigen Denunziation des Weiblichen oder des Männlichen, wie dies von den im Mendik-Interview erwähnten Feministinnen vermutet wurde. Die Zersplitterung der Kategorien wird durch Szenen untermauert, in denen sich die Brüche mit den Abstrakta materialisieren, indem die Körper auch physisch aufgebrochen werden. Neben der Interruption der Geschlechterordnung ruft der Parasit eine Kette von sexuellen, identitäts- und genderbezogenen Shifts hervor, die auch die Schwelle zwischen Leben und Tod infrage stellen.

### A Parasite's Kiss – Immer weiter gehende Shiftings

Die sexuellen Perversionen, die mit der weiblichen Infizierung und der männlichen Reproduktion in Verbindung stehen, sind aber nur der Beginn der Shiftings, wobei die diskreten Entitäten des Mensch-Seins immer weiter aufgegeben werden. Im weiteren Verlauf der Parasitenkrankheit verändern die Befallenen nicht nur ihren Charakter, sondern auch ihre innere Körperlichkeit: Ihr Intellekt schrumpft auf ein Minimum, sie erhalten ein zweites untotes Leben und haben neben der Lust auf heißes Fleisch Heißhunger auf warmes Menschenfleisch. Das Sprichwort »Ich verzehre mich nach dir« wird zum »Ich verzehre dich«. Um den Parasiten zu ernähren, braucht der menschliche Organismus zusätzliches Blut und ro-

hes menschliches Fleisch. Normale Nahrung kann vom umgebauten Digestivsystem nicht mehr verwertet werden. Trug die von den Infizierten praktizierte Sexualität bereits gewaltsame Züge, so kommt der Gewaltaspekt bei der Nahrungsaufnahme voll zum Tragen. Die Untotenszenen sind mit Splattereffekten und ihren physikalischen Sensationen versehen, in denen Fleisch geöffnet und aufgebissen wird, um es sich anschließend menschenfresserisch einzuverleiben.

Die Veränderungen implizieren außerdem noch eine andere Facette: die der Verstellung. Als Betrachtender fragt man sich immer: wer ist infiziert, wer ist untot und wer verstellt sich? Die artifizielle Naturhaftigkeit des Parasiten und die Theatralität seiner Agenten geben hier eine verstörende Liaison ein. Der Zuschauende sucht nach Verhaltensabweichungen, die vor allem in der Abschlusszene im Schwimmbad theatral so ausgespielt werden, dass die Infizierten deutliche Kennzeichen von »Untoten« aus dem Film NIGHT OF THE LIVING DEAD (Die Nacht der lebenden Toten) von George Romero aus dem Jahr 1968 tragen. In der Inszenierung der mutierten Lebenden ist es offensichtlich, dass Cronenberg auf diese Vorlage zurückgreift [68]. In NIGHT OF THE LIVING DEAD haben die Untoten folgende Eigenschaften: sie stehen wieder auf, nachdem sie gestorben sind und kommen zu den Lebenden zurück. Sie sprechen keine den Menschen verständliche, komplexere Sprache, sondern können nur noch Murren und Wimmern [69]. Die Romero'schen Untoten verfügen über wenig bis gar keine gedanklichen Fähigkeiten und werden von dem Instinkt in Bewegung gesetzt, warmes Menschenfleisch zu essen. Sie sind Mischwesen, die verschiedene ambivalente Konzepte in sich vereinen: sie stehen auf der Grenze zwischen Leben und Tod, in Kombination mit Ansteckung und Kannibalismus. Auch die Untoten in SHIVERS erheben sich nach

## Psychoanalyse und Gender

einer kurzen Regenerationszeit nach der Parasitengeburt und wollen sich die Lebenden einverleiben. Die Lebenden, die die fragil gewordene Grenze zwischen den Toten, beziehungsweise Untoten und sich selbst stabilisieren wollen, reagieren auf ihre Annäherungen mit brutaler Gewalt. Anders als in NIGHT OF THE LIVING DEAD mithilfe von Feuer und final dem Schuss zwischen die Augen finden die Lebenden in SHIVERS allerdings kein adäquates Mittel, um sich die Untoten vom Leib zu halten. Sexuell bereit wie sie sind, sind sie zu keiner gewalttätigen Gegenwehr fähig. So endet der Film mit der Demonstration der Unaufhaltsamkeit der Parasiten und der durch sie produzierten Infizierten, Schwangeren und Untoten. Die Veränderung wird hier als unaufhaltbarer Prozess beschrieben: als nicht abwendbare Transformation des alten in das »Neue Fleisch«. Die Ähnlichkeit der Untoten in SHIVERS mit denen Romeros wird in der letzten Szene aufgebrochen, in der die Filmfiguren aus dem Starliner herausfahren. In ihnen haben sich so viele verschiedene Konzepte verquert, dass ihre Veränderung in diesem Augenblick verdeckt ist und sie wieder aussehen wie normale Bürgerinnen und Bürger. Obwohl sie ästhetisch deren Spiegelbild sind, sind sie konzeptuell das Gegenteil der spießigen, in Kleinfamilien und Paaren oder Single-Strukturen organisierten Mitbewohner des zuvor asexuell anmutenden, sterilen und technologischen Starliners.



Annabelle wird mundtot gemacht

## Evolutionen und Transmutationen

Nachdem in SHIVERS die medizinische Ordnung den Störenfried selbst produziert hat, will sie ihn ausgrenzen; dies misslingt jedoch. Es erscheint stattdessen ein neues Interface von Technologie und Mensch, das vor allem durch »ongoing shifts« [70] bestimmt wird, die die filmische Diegese produziert. Kritisiert oder feiert der Film damit die neueren experimentellen Wissenschaften am Menschen? Die Frage der Kritik ist schwierig zu beantworten, da der Film vor allem den Siegeszug des Monsters verfolgt: Die Brut besiegt den Meister. Alle werden infiziert, Gegenwehr ist zwecklos. Wird damit die Angst davor thematisiert, dass als Antwort auf Genmanipulationen und Klonen die Natur zurückschlagen könnte? In einem Interview mit Adam Simon im Film THE AMERICAN NIGHTMARE sagt Cronenberg: »Maybe revolution isn't the issue at all. But evolution maybe; evolution may well be.« Die Wissenschaft setzt im Fall von SHIVERS Evolution in Form einer besonders »abenteuerlichen Kreativität« [71] in Gang? Und wohin führt das? Der Film beantwortet die Frage und wählt dazu ein Horror-Szenario, in dem Ordnungssysteme von Grund auf infrage gestellt werden. In dem hier vorgestellten Evolutionsmodell sind die kreativen Transmutationen in Zeitraffermodus dargestellt [72]. Innerhalb weniger Stunden geschieht das, wozu die Evolution sonst eine Ewigkeit bräuchte [73]. In SHIVERS werden die unsichtbaren evolutionären Prozesse ins Große übertragen, indem die Fortpflanzungsfreudigkeit der Parasiten von den Wirtsorganismen übernommen wird und diese zu Komplizen der parasitären Ausbreitungsprozesse werden.

Die Umwandlung des Fleisches hat gleichermaßen lustvolle und zerstörerische Momente zur Folge. Der Parasit verändert die Menschen so, dass ihre alten Ziele gestri-

## Männliche Schwangerschaft und weibliche Penetration

chen werden und sie allein zum Zweck des Überlebens ihrer parasitären Gäste und zu deren Vermehrung leben. So erschafft sich eine neue Spezies und mit ihr ein parasitäres Paralleluniversum, in dem »Humanität« und »Animalität« mit anderen Vorzeichen versehen sind und in einem anderen Mischungsverhältnis daherkommen. Angebliche zivilisatorische Errungenschaften, wie Rationalität und Empathie, werden ausgeschaltet. Zugleich entfällt die Möglichkeit, gegenzusteuern und die massive Invasion und Intervention des Unbekannten einzudämmen.

Was leistet der Film durch das Vorführen dieser Auflösungserscheinungen? Handelt es sich hier um einen kulturpessimistischen Film oder um ein kulturkritisches Werk des meisterhaft gedachten Denkens des Anderen, beziehungsweise des Dritten? Eines, das sich ausdenkt, was passiert, wenn eine Gemeinschaft parasitär befallen würde und dies »ongoing mutations« [74] zufolge hätte. Der Film hat insofern kritische Implikationen, als er erstens darauf aufmerksam macht, dass die Kategorie Mensch noch nie eine naturwüchsige war und Veränderungen unterworfen ist, ob diese nun als evolutionär oder menschengemacht verstanden werden. Der Mensch ist immer nur der Effekt der vom Menschen selbst stammenden humanistischen Interpretation, deren Ende hier durchspielt wird. Und zweitens zeigt der Film, dass das, was dieser neue Mensch leistet, die alten Muster von Zivilisation durchquert. Das »Neue Fleisch« ist expansiv, interaktiv, pervers und es produziert Shifts. Serres sagt: »Der Parasit ist der aktive Operator und die logische Operation der Evolution, der irreversiblen Zeit des Lebens.« [75] Der Horrorfilm führt auf die Körperlichkeit zurück und die ist problematisch: Der Körper will Sex, er tötet, er verändert sich und er stirbt. Bronfen führt aus: »Indem sie [die Fremdkörper] die ers-

te, manifeste Intention, das Begehren der Wissenschaftler, die Beschränktheiten und Fehlbarkeiten des menschlichen Körpers zu überwinden, völlig invertieren, somatisieren sie die zentrale Aussage: »Wir sind zerstörerisch, vergänglich, entmächtigt, weil wir von der Andersartigkeit besessen sind, kurzum: Wir tragen einen Virus namens Sterblichkeit in uns.« [76]

Argumentiert Bronfen hier, dass Cronenberg'sche Filme Sterblichkeit repräsentierten, so ist dem entgegenzuhalten, dass in SHIVERS zwar die Lebensform, genannt Mensch, stirbt [77], ihr Platz aber von einem (Un-)Wesen eingenommen wird, das wiederaufersteht. Oberflächlich betrachtet will es Sex und Gewalt und bei genauerem strukturellen Hinsehen bringt es »kreative Differenz«, beziehungsweise Triangulartät hervor.

Livingston hat für den Film RABID vorgeschlagen, ihn mit dem operationalen Begriff »semiotics of parasitism« zu analysieren. Sie zeigt, dass nicht nur der Parasit als Signifikant, als Agent, als Ding auftritt, wie oben beschrieben. Die Ordnungen und Zeichensysteme selbst stehen unter dem Zeichen des Parasitären. Hieraus ergibt sich ein »ongoing shifting of semiotics. [...] All relations are put under the sign of parasitism. [...] Interpretations are meant to flow.« [78] Ich möchte dies in die These überführen, dass es in SHIVERS um einen »Parasitismus der Zeichensysteme« geht, also um einen Prozess, in dem die Zeichensysteme selbst parasitär angegriffen werden.

Zusammenfassend: In dieser Analyse konnte gezeigt werden, dass in der deutschen Forschungsliteratur geläufige Vokabeln wie »Lust-Guerilla« (Riepe) oder »metastasierende Körper«, »chirurgische Poesie« (André S. Labarthe) oder Wort-Fleisch-Transformation insofern zu kurz greifen, als sie Endpunkte in Form von Metaphern sind, die die metaphorischen Film-Körper verdoppeln. Es ist

## Psychoanalyse und Gender

aber geradezu das Prinzip des Films, dass es mehrere Zwischenstufen gibt und dass diese immer weiter geshiftet werden. Der Parasit kann zwar als metonymisch deutbare Einheit verstanden werden, die je nach deutender Disziplin mal der »Phallus«, mal der »Penis«, mal das »Ding« und mal der »Fetisch« sein kann. Die Funktion des Parasiten geht in diesen ihn immer wieder substituierenden Beschreibungen allerdings nicht auf. Erstens sind die plastischen Transformationsprozesse am Fleisch fortwährend und zweitens gehen sie mit essenziellen Veränderungen der mit ihnen korrespondierenden abstrakten Konzepte einher. Livingston drückt dies so aus: »In the parasitical ecology, there can be no adequation of needs and abilities, no ultimate symbiotic model or final economy that can regulate the chiasmic and deferred interchanges between irreconcilable kinds of power. The interruptions and meta-interruptions are themselves the story.« [79]

Das ist es, was man schwach mit Uneindeutigkeit oder Ambiguität und etwas euphorischer mit dem Terminus »liberatory polymorphosis« [80] von Livingston benennen kann. Der Parasit verkörpert das Prinzip der springenden Verschiebungen an sich, weil er nicht nur in den Körper und das Sozialgefüge eindringt, um diese umzuprogrammieren, sondern zusätzlich das Zuordnen-Können an sich beschädigt. Nicht nur die Körper, sondern die Kategorien werden monströs. Dies wird durch Perspektivwechsel erreicht, bei denen die Hauptperspektive der Filmerzählung in die Perspektive des Parasiten überführt wird. Dies geschieht in verschiedenen Stufen. Der Parasit führt auf der Ebene der Infektion und der Parasitenschwangerschaft eine Störung in Bezug auf sexuelle Differenz und sexuelle und gewaltförmige Praktiken herbei, so dass das Monströse als »Naturhaftigkeit, Sexualität und Substantialität« [81] »die Funktion einer Negativfolie erfüllt, auf der sich [filmisch] die Dichotomie von

Normen und ihren Abweichungen abzeichnet.« [82] Er verwandelt seine Trägerinnen und Träger in radikalerer Weise. Diese Veränderung evoziert so viele Shifts, dass sich am Ende die Individuen der Gemeinschaft in Untote verwandelt haben, die die Fähigkeit besitzen, sich optisch unkenntlich zu machen und die sich aus der Enklave des Starliners hinausbewegen, um den Rest der Welt umzukehren. Die Ausläufer dieses Prozesses sind vom Standpunkt des Filmendes nicht abzusehen.

Was die Qualität des Films als Splatterfilm angeht, so ermöglicht das Zeigen des Körperinneren, auf materielle und demnach sichtbare Weise zu verdeutlichen, dass Identitäten-Setzen und -Behaupten mit Gewalt zu tun hat [83]. Gewalt muss im Splatterfilm bekanntlich nicht verdeckt oder nur angedeutet werden, sondern offen gezeigt werden. Alle Verschiebungen produzieren Gewalt, denn jede neue Identitätsbildung, ob beim Übergang vom Mensch zum Parasitenträger oder vom Parasitenträger zum Untoten und Kannibalen, wird von ihr begleitet. Eine mögliche Kritik an diesem Prozess besteht gerade darin, dass Gewalt und ihre problematischen Implikationen in SHIVERS nicht nur sichtbar gemacht werden, sondern dass veranschaulicht wird, dass Gewalt – nachdem sie einmal begonnen hat – nicht so leicht wieder verschwinden wird. Es wird gezeigt, dass wann immer eine alte Ordnung durch eine neue ersetzt wird, diese nicht ohne Schmerz als Teil sozialer Erfahrung ob dieser Veränderungen auskommt (Cronenberg). Wie sieht das Modell von Welt aus, das dabei entsteht? Es ist keine heillos ungeordnete, komplett chaotische neue Welt, sondern eine, die sich zwischen Ordnung und Unordnung befindet [84]. Die Resignifizierungen nehmen sich selbst ernst. In SHIVERS wird die Kluft zwischen der einen Welt und dem fantastischen Paralleluniversum unter der Herrschaft der Blutpara-

## Männliche Schwangerschaft und weibliche Penetration

siten offen gehalten und deswegen kann es auch kein geheiltes und heilendes Ende geben. Die neue Ordnung ist eine, in der der menschliche Tod nicht das Ende bedeutet. Entwirft der Film sicherlich keine Idealität, so aber einen radikalen Perspektivwechsel, bei dem von der problematischen Dynamik des verändernden Prinzips selbst aus gedacht wird. Keine Identität, keine Konnotation, kein Wert bleibt unangetastet. Das einzige, was unversehrt bleibt, ist der Motor der Verstörung selbst: der Parasit und seine Kinder/Ableger. Der Parasit gewinnt und alle seine Wirtskörper, das heißt die Protagonisten, Nebencharaktere und Statisten des Films, werden zu Para-Siten, zu »Neben/Mit-Essern« des Systems Starliner. Hierbei geht es aber nicht um die (beliebte) Konfiguration: Krise und Wiederherstellung eines männlichen Charakters oder um eine Neuordnung einer ins Schwanken gekommenen Gemeinschaft oder eines Individuums, das am Ende wieder einem essenziellen, stabilen, einheitlichen Subjekt gleich wäre. Vielmehr wird die Transmutation von Menschen und einer Gemeinschaft gezeigt. Durch die Umwandlung übernehmen sie das Programm des Parasiten, das einzig die Ausbreitung seiner selbst vorsieht. Die neu erdachte, nun unabhängige Kreatur gewinnt immer mehr an für das alte Menschen- und Kollektivkonzept todbringendem Raum und Subjekthaftigkeit. Bei der Vergrößerung seines strategischen Lebensraums ist es dem Parasitären gelungen, die Grenzen des Denkens in Dualismen aufzuzeigen und im Serres'schen Sinne ein widerständiges Moment zu artikulieren. Die neue parasitäre Subjekthaftigkeit unterscheidet sich aber so grundlegend von einer Subjektivität abendländischer Bauart, dass sie diese in ihrer Bestimmung und Funktion verrät: sie kommt aus dem und verbleibt im symbolischen Off. Deswegen produziert der Film auch weder ein happy-, noch ein bad-ending [85]; es handelt

sich im emphatischen und im oben beschriebenen evolutionären Sinn um eine unabgeschlossene und unabschließbare Bewegung, um ein never-ending. □

### Anmerkungen

- 1 SHIVERS wurde für \$ 185.000 mit Unterstützung der Canadian Film Development Corporation produziert. Angabe von Manfred Riepe: *Das Fieber im Kopf*. Zu David Cronenbergs Filmen. In: X-Tro, Nr. 2, Juni/ Juli 1993, S. 6.
- 2 Cronenberg, zitiert nach Stefan Hölgtgen: *Movies that Blow your Mind*. Thematische Strukturen in den Filmen David Cronenbergs. Eine kommentierte Filmografie. 1997, S. 1. Siehe [www.stefan-hoeltgen.de](http://www.stefan-hoeltgen.de), unter »Film«, »David Cronenberg«.
- 3 Arno Meteling: *Revolt des Neuen Fleisches*. Die Metakörper des David Cronenberg. In: Jochen Fritz/ Neil Stewart (Hg.): *Das schlechte Gewissen der Moderne*. Kulturtheorie und Gewaltdarstellung in Literatur und Film nach 1968. Köln, Weimar 2006, S. 4.
- 4 Der Ausdruck ist Teil des euphorischen Manifests »Long Live the New Flesh« aus dem Film *VIDEODROME* (1983; R: David Cronenberg).
- 5 Manfred Riepe untersucht in den filmischen Bilderwelten neben den psychoanalytischen rhetorische Figurationen und wörtlich genommene Metaphern. Siehe Manfred Riepe: *Shivers* (1975): *Karzinome der Lust*. In: M.R.: *Bildgeschwüre*. Körper und Fremdkörper im Kino David Cronenbergs. Psychoanalytische Filmlektüren nach Freud und Lacan. Bielefeld 2002, S. 16–29.
- 6 Manfred Riepe: *Karzinome der Lust*. Körper und Fremdkörper. In: *Kunstforum: Die Zukunft des Körpers II*, Bd. 133, Februar–April 1996, S. 200–207.
- 7 Chris Rodley (Hg.): *Cronenberg on Cronenberg*. London/Boston 1997, S. 80: »The idea of a creative cancer; something that you would normally see as a disease now goes to another level of creativity and starts sculpting with your own body.«
- 8 Elisabeth Bronfen: *Die künstliche Gebärmutter oder Der befremdliche Fall des David Cronenberg*. In: E.B.: *Das verknottete Sub-*

## Psychoanalyse und Gender

- jekt. Hysterie in der Moderne. Berlin 1998, S. 645–689, hier S. 656.
- 9 Zusätzlich zu den schon genannten: Drehli Robnik / Michael Palm (Hg.): Und das Wort ist Fleisch geworden. Texte über Filme von David Cronenberg. Wien 1992. Almut Oetjen / Holger Wacker: Organischer Horror. Die Filme des David Cronenberg. Meitingen 1993. Stefan Höltgen: Movies that Blow your Mind. 1997, [www.stefan-hoeltgen.de](http://www.stefan-hoeltgen.de). Thomas J. Dreibrödt: Lang lebe das Neue Fleisch. Die Filme von David Cronenberg. Bochum 1998. Auf den Konnex von filmischem Medium und Medienrepräsentation referiert Arno Meteling. Siehe Arno Meteling: Das neue Fleisch. In: A.M.: Monster. Zu Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrorfilm. Bielefeld 2006, S. 189–200 (unveröffentlicht); und William Beard: The Artist as Monster. The Cinema of David Cronenberg. Toronto/Buffalo/London 2001, S. 26–48.
  - 10 Rodley 1997, a.a.O., S. 29: »I don't think of it as a threat. It's only a real threat if all your organs decide to go off in different directions. At a certain point the chaos equals destruction. But at the same time the potential for adventure and creative difference is exciting.«
  - 11 Ira Livingston: The Traffic in Leeches: David Cronenberg's RABID and the Semiotics of Parasitism. In: American Imago, Vol. 50, Heft 4. Baltimore 1993, S. 515–533.
  - 12 David Sanjek: Dr. Hobbes's Parasites. Victims, Victimization, and Gender in David Cronenberg's SHIVERS. In: Cinema Journal, Vol. 36, Heft 1, 1996, S. 55–74.
  - 13 Michael J. Collins: Medicine, Surrealism, Lust, Anger, and Death. Three Early Films by David Cronenberg. In: Post Script: Essays in Film and the Humanities, Vol. 15, Heft 2, 1996, S. 63. Collins benennt dies als »a self-contained social vacuum«.
  - 14 Cronenberg hat einige Semester Biochemie studiert, bevor er 1967 in den Fächern Englisch und Literatur seinen Abschluss machte. Siehe Interview mit Kerry Harris auf der SHIVERS-DVD der *David Cronenberg Collection*, »Special Features«.
  - 15 Bernhard Rensch (Hg.): Das Fischer Lexikon Biologie, Bd. 2. Stuttgart 1963, S. 223ff.; Lexikon der Biologie. Spektrum Akademischer Verlag, München 2004 (Eintrag zu »Parasit« und »Parasitismus« von Wolfgang Wülker und Georg Schön); und Encyclopaedia Britannica, 1997.
  - 16 Siehe das Buch von Ulrich Enzensberger: Parasiten. Ein Sachbuch. Frankfurt/Main 2001. Zur Molekularbiologie: Der größere Teil des DNA-Strangs, der kein Protein produziert, wird auch »junk« genannt und häufig mit Vokabeln des Parasitären verbunden.
  - 17 H.R. Giger: HR Giger Arh+. Zürich 1991, S. 91.
  - 18 Es lohnt sich sicherlich, die Gemeinsamkeiten der beiden Parasitenmodelle in SHIVERS und in ALIEN zu untersuchen; vgl. Meteling 2006, a.a.O. Es gibt zugleich aber auch gravierende Unterschiede, wie die erigierte Form, die Zähne und der Schwanz des jungen Aliens sowie die Tatsache, dass das Alien um ein Vielfaches an Größe gegenüber seiner Geburt zunimmt und dabei eine wesentlich komplexere Gestalt annimmt. In beiden Filmen wirken die Menschen als Träger der Parasiten genauso bedrohlich wie die Parasiten selbst; das gilt vor allem für die Befallenen in SHIVERS, die ihr Verhalten bereits nach einer kurzen Latenzzeit und dann wesentlich verändern.
  - 19 Obwohl eher davon auszugehen ist, dass SHIVERS auf historische Konzepte venerischer Krankheiten, wie Syphilis und andere, rekurriert, stellen mehrere Theoretikerinnen die Ähnlichkeit zur Krankheitsmetaphorik von AIDS heraus. Siehe Buch und Aufsatz von Ruth Mayer / Brigitte Weingart: Virus! Mutationen einer Metapher. Bielefeld 2004; und Vortrag in VL-Reihe, Höltgen, über das Abjekte.
  - 20 Filmzitat: »A parasite that's a combination of aphrodisiac and venereal disease, that hopefully turns the world into a beautiful mindless orgy.«
  - 21 Der Cronenberg'sche Parasit kann nicht ausgegrenzt werden, wie dies die Behandlung eines Schmarotzers und Störenfriedes vorsieht. Er braucht nur einen Wirtskörper und keine äußere Besamung. Der Parasit verarbeitet das Blut des Wirtskörpers (Film: »takes some blood.«) und verändert seine Verhaltensweise.
  - 22 Die Schrift erschien erstmals 1980 in Paris.

## Männliche Schwangerschaft und weibliche Penetration

- 23 Michel Serres: *Der Parasit*. Frankfurt/Main 1987, Klappentext.
- 24 Im Französischen heißt das Rauschen: »bruit parasite«.
- 25 Serres 1987, a.a.O., S. 293f.
- 26 Vgl. Lawrence Scherr in: Michel Serres: *The Parasite*. Baltimore 1982, S. X. Zitiert nach Richard Braverman: *Libertines und Parasites*. In: *Restoration: Studies in English Literary Culture*. Hg. von James Madison, Vol. 11, Heft 2, 1987, S. 83.
- 27 Serres 1987, a.a.O., S. 389.
- 28 Diese parasitär bestimmte Umcodierung der Handlungen des Wirtes wird in der Biologie »fremddienliche Zweckmäßigkeit« genannt. Siehe Lexikon der Biologie. 2004, a.a.O.
- 29 Sanjek 1996, a.a.O., S. 60f.
- 30 Ebenda., S. 57.
- 31 Serres 1987, a.a.O., S. 298.
- 32 Zitiert bei Renate Bürner-Kotzam: *Der Parasit als Gast in Erzählungen des bürgerlichen Realismus*. In: Claudia Breger / Tobias Döring (Hg.): *Figuren der/des Dritten. Erkundungen kultureller Zwischenräume*. Amsterdam, Atlanta 1998, Fußnote 15, S. 138.
- 33 Julia Köhne / Tilo Renz: *And the Roads Lead to Nowhere. Die Jungfrauenquelle und Last House on the Left als Transformationen*. In: F.L.M. *Texte zum Film*. Jg. 2, Nr. 1. Köln 2003, S. 41–49.
- 34 Dabei ist die Kameraperspektive nicht deckungsgleich mit einem vermeintlich aktiven »Blick des Parasiten«. Die Geschichte wird nur vom Standpunkt seines Siegeszuges aus erzählt.
- 35 Zum Begriff des Virus und seinen diskursiven Implikationen, die teilweise dem Konzept des Parasitären ähneln, siehe: Mayer/Weingart 2004, a.a.O.
- 36 Kim Newman: *Nightmare Movies. A Critical History of the Horror Movie from 1968*. London 1989 [1984], S. 116. Cronenberg äußert sich an dieser Stelle im Spezifischen zum AIDS-Virus.
- 37 Rodley 1997, a.a.O., S. 82.
- 38 An dieser Stelle möchte ich Sanjek widersprechen, der in Dr. Hobbes's Parasites von der Monster-Werdung der Filmfiguren spricht (S. 57). Sie werden nicht Monster, zu Verkörperungen von Alterität, sondern zu etwas Triangulärem.
- 39 Sanjek 1996, a.a.O., S. 60.
- 40 Claudia Breger / Tobias Döring: Einleitung: *Figuren der/des Dritten*. In: Breger/Döring 1998, a.a.O., S. 1–3.
- 41 Bürner-Kotzam 1998, a.a.O., S. 131–155.
- 42 Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit*, Bd. 1. Frankfurt/Main 1992 [1976].
- 43 Gänzlich andere Formen von Sexualität, die eine physische Umgestaltung des menschlichen Körpers implizieren, tauchen erst in späteren Filmen auf, wie in CRASH oder EXISTENZ (1999; R: David Cronenberg).
- 44 Sanjek: *Hobbes's Parasites*, a.a.O., S. 58.
- 45 Robin Wood: *An Introduction to the American Nightmare*. In: Bill Nichols (Hg.): *Movies and Methods*, Vol. 2. Berkeley 1985, S. 216.
- 46 Xavier Mendik: *Logic, Creativity and (Critical) Misinterpretations. An Interview with David Cronenberg*. In: *Filmhäftet*, Nr. 118, 2001, S. 4. Die Feministinnen werden nicht näher benannt; es wird nur angegeben, dass die Vorwürfe nachdrücklich geäußert wurden.
- 47 Andrew Parker: *Grafting David Cronenberg. Monstrosity, AIDS Media, National/Sexual Difference*. In: Majorie Garber / Jann Matlock / Rebecca L. Walkowitz (Hg.): *Media Spectacles*. New York, London 1993, S. 222.
- 48 Heike Klippel führt in einem Aufsatz aus, dass Aggressivität, verkörpert durch Heldinnen seit Mitte der 1970er Jahre, ein festes Strukturmerkmal des neueren Horrorfilms darstellt, wie auch Carol Clover anhand der weibliche Figur des Final Girl ausführt. Heike Klippel: *Das Unwesen. Subjektivität und Geschlechtlichkeit im Horrorfilm*. In: Fritz/Stewart 2006, a.a.O., (Originaltitel d. Aufsatzes: *The creature: subjectivity and gender in horror film*).
- 49 Herbert Marcuse: *Marxismus und Feminismus*. In: H.M.: *Konterrevolution und Revolte. Zeit-Messungen. Die Permanenz der Kunst*. In: H.M.: *Schriften*, Bd. 9. Frankfurt/Main 1987, S. 131–142.
- 50 Carol J. Clover: *Men, Women, and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*. London 1992, S. 13; und Klippel 2006, a.a.O., S. 2.
- 51 »So oszilliert das Dritte stets zwischen den Oppositionen, die es durchkreuzt, und be-

## Psychoanalyse und Gender

- zeichnet einen Versuch, binäre Denkstrukturen zu überwinden, während es doch unweigerlich auf sie bezogen bleibt.« Breger/Döring: Einleitung 1998, a.a.O., S. 3.
- 52 Marjorie Garber: Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst. Frankfurt/Main, S. 23.
- 53 Sanjek macht darauf aufmerksam, dass in dieser Szene, die er als »lesbischen Vampirismus« kennzeichnet, eine *slow motion*-Taktik eingesetzt wird. Diese filmische Strategie kehrt im Kuss der allerletzten Infizierung Rogers durch die Krankenschwester Forsythe wieder. In dieser Szene ist das Pendant männlicher Ansteckung durch den Parasiten repräsentiert.
- 54 Marcella Stecher: Cyborgism – Zur Wahrnehmung von verkörperter Differenz in Alien. In: Johanna Riegler / Christina Lammer / Marcella Stecher / Barbara Ossege (Hg.): Puppe Monster Tod. Kulturelle Transformationsprozesse der Bio- und Informationstechnologien. Wien 1999, S. 93.
- 55 Bronfen 1998, a.a.O. Sowohl die Fehlgeburten durch den Mund als auch diese selbstständige Geburt aus dem Bauch heraus verlaufen in Form von »Abnabelungen ohne Nabel«, also ohne Verbindung, die es erst zu kappen gilt (S. 662). In diesen Nabel-Bildern werden nach Bronfen Gebärmutterneid/Gebärmutterangst und auch die Krankheit der Repräsentation visualisiert, indem der Körper genau dann handelt, wenn die Sprache scheitert (S. 657). Bronfen geht auf die gewaltförmige Geburt in SHIVERS aber nur in wenigen Sätzen ein (S. 659f.) und markiert sie mit der Vokabel des »Aufsprengens«. Interessanterweise beschreibt Bronfen direkt im Anschluss an die Geburtsszene die Abschlusszene des Films, in der sich die neue Spezies der Parasitenträger »jouissance-artig« und ebenfalls »ohne Abnabelung« vom Wirtsorganismus Starliner fortbewegt, interpretiert beide Szenen aber leider nicht ausführlicher.
- 56 Handelt es sich hier um einen parasitären Gegenentwurf der Salzsäure, die zur Vernichtung des Nachwuchses von Hobbes zu Beginn des Films in den Bauch Annabelles gegossen wurde?
- 57 Barbara Creed: Woman as monstrous womb: THE BROOD. In: B.C.: The Monstrous-Femine. Film, Feminism, Psychoanalysis. London 1993, S. 58.
- 58 Siehe Serres' Ausführungen zum Thema Schwangerschaft als parasitärem Befall in Serres 1987, a.a.O., S. 354f.
- 59 Creed 1993, a.a.O., S. 49: »The womb represents the utmost in abjection for it contains a new life form which will pass from inside to outside bringing with it traces of its contamination – blood, afterbirth, faeces. [...] The horror film exploits the abject nature of the womb by depicting the human, female and male, giving birth to the monstrous.«
- 60 Bürner-Kotzam 1998, a.a.O., S. 135, Fußnote 7. Siehe hierzu auch Creed 1993, a.a.O., S. 49.
- 61 Stecher 1999, a.a.O., S. 85: »Besonders augenscheinlich manifestiert sich der performative Charakter von Identität im Horrorfilm, da dessen – zumeist monströs imaginierte – Körper die Differenz eines Anderen materialisieren. Diese Blickrichtung auf das Abjekte führt so die konstitutive Kehrseite dessen vor, was als normale/normative Vorstellung von Sexualität fungiert, jedoch unmarkiert bleibt.«
- 62 Livingston 1993, a.a.O., S. 523.
- 63 Vgl. auch das berühmte Zitat aus DEAD RINGERS (Die Unzertrennlichen; 1988), in dem die Frage gestellt wird, warum es eigentlich keine Schönheitswettbewerbe für innere Organe, wie etwa die schönste Niere, gebe.
- 64 Bronfen 1998, a.a.O., S. 647.
- 65 Judith Halberstam: Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters. Durham 1995, S. 144. Siehe auch ihr Buch zusammen mit Ira Livingston (Hg.): Posthuman Bodies. Bloomington, 1995.
- 66 Halberstam 1995, a.a.O., S. 143.
- 67 Steven Shaviro: Bodies of Fear: David Cronenberg. In: S.S.: The Cinematic Body. Minneapolis 1993, S. 133.
- 68 Der Film ist nicht nur einer der ersten Splatterfilme, sondern Romero hat mit ihm eine neue Art des Monsters in das Horrorgenre eingeführt: den »lebenden Untoten«. Der Regisseur hat damit eine wandlungsfähige und zugleich immer wieder faszinierende Monstertkategorie entwickelt; zumindest was den modernen Horrorfilm angeht, hat er mit ihr eine neue Epoche eingeleitet und einen eige-



## Männliche Schwangerschaft und weibliche Penetration

- nen Mythos erschaffen. Die wiederauferstandenen Toten, die ein anderes »untotes Leben« führen, bewegen sich sehr langsam fort und haben kannibalistische Eigenschaften.
- 69 Tudor in SHIVERS sagt einmal zwar »Nein!«, aber das ist auch das einzige und letzte menschliche Wort, das von Mutierten zu hören ist.
- 70 Livingston 1993, a.a.O., S. 515.
- 71 Rodley 1997, a.a.O., S. 29.
- 72 Der Begriff Transmutation kommt aus der Alchimie und benennt den Übergang von einer Stofflichkeit in eine andere, wie dies etwa durch die Grenzüberschreitung vom Leben zum Tod geschieht, bei der die Materialität des Körpers in ihrer gewohnten Form zwar zugrunde geht, dann aber weiterverwendet wird. In der Abstammungslehre bedeutet Transmutation die evolutionäre Weiterentwicklung von Lebewesen durch die genetischen Veränderungen, die in der Fortpflanzung passieren.
- 73 Evolution verweist auf eine Wissensform, die Transmutationen, den Zufall, die spontane Mutation und Regeneration einschließt.
- 74 Livingston 1993, a.a.O., S. 533.
- 75 Serres 1987, a.a.O., S. 288.
- 76 Bronfen 1998, a.a.O., S. 660.
- 77 Nach Bronfen ist es gerade diese letzte kinematografische Aufnahme, die SHIVERS so verstörend mache: »der Makel des Traumas, der Makel der Krankheit des Endlichseins bleibt hartnäckig bestehen.« Ebenda, S. 689.
- 78 Livingston 1993, a.a.O., S. 115–117.
- 79 Ebenda, S. 524.
- 80 Ebenda, S. 518.
- 81 Diese drei Ingredienzien einer Monsterkonnotation nennt Stecher: Cyborgism, a.a.O., S. 89.
- 82 Ebenda, S. 90.
- 83 Ebenda, S. 93: »Im Unterschied zum klassischen Kino – das die Einbindung der ZuschauerInnen durch Realitätseffekte gewährleistet, die die Produziertheit der Fiktionen unbewusst machen – anerkennen und beschwören die Gewaltexzesse des Horrorgenre jene Verfahren, die auf die permanente Herstellung von Identität als dem Versuch, stabile Grenzen zu setzen, verweisen.«
- 84 Livingston 1993, a.a.O., S. 518 und 526.
- 85 Robin Wood nennt das Ende des Films eine »total negativity«; R.W.: Cronenberg. A Dissenting View. In: Piers Handling (Hg.): In the Shape of Rage. The Films of David Cronenberg. Toronto 1983, S. 132.