



1 THE FLY
(USA 1986)

.....

(A)moralische Monstrosität*

Murray Smith

Um Ekel geht es nicht, sondern um Faszination. Doch dazu gehört auch die Bereitschaft, ohne mit der Wimper zu zucken alles anzuschauen, was zu sehen ist, und dabei zuzugeben: *Daraus* sind wir gemacht, so fremdartig und ekelhaft es auch aussieht. Ich will damit sagen, dass das Körperinnere eine ganz spezielle Ästhetik erfordert [...]. Ich könnte mir einen Schönheitswettbewerb vorstellen, bei dem das Körperinnere verschiedener Menschen gegeneinander antritt.

David Cronenberg (Billson 1989, 5)

Sympathie für schwarzen Schleim

David Cronenberg ist von *SHIVERS* (PARASITEN-MÖRDER, CND 1976) bis *CRASH* (CND/GB 1996) immer wieder auf die abseitigen Schnittstellen zwischen Sex und Horror zurückgekommen – allerdings mit Variationen, wie ich im Verlauf dieses Aufsatzes zu zeigen hoffe. *SHIVERS*, Cronenbergs erster abendfüllender Spielfilm, erzählt von einem ultramodernen Apartmentkomplex, dessen Bewohner von einer parasitären Seuche befallen werden. Sie wirkt sich, in den Worten des Wissenschaftlers, der den Erreger kreierte, wie eine Kombination der Syphilis mit einem Aphrodisiakum aus, da sie alle bekannten und unbekannt Formen des Geschlechtsverkehrs beschleunigend in Fahrt bringt.

* [Anm. d. Hg.:] Zuerst erschienen als «A(moral) Monstrosity» in: Michael Grant (Hg.) *The Modern Fantastic. The Films of David Cronenberg*. Trowbridge: Flicks Books 2000, S. 69–83. Das «Postscriptum» zu diesem Aufsatz wurde 2012 für *Montage AV* verfasst. Wir danken dem Autor und dem Verlag für die Gewährung der Übersetzungsrechte.

Die Reaktionen auf den Film lassen sich *summa summarum* in zwei Gruppen teilen. Die erste – äußerst kritische – Lesart stammt von dem kanadischen Journalisten Robert Fulford, der gegen den «perversen, ekelhaften» Film protestierte, bevor dieser überhaupt in die Kinos kam (zit. n. Rodley 1997, 51). Robin Wood hat dessen negatives Urteil in seiner Theorie des zeitgenössischen Horrorfilms noch verschärft:

SHIVERS [...] ist ein Film, der sich einsinnig um sexuelle Befreiung dreht, und er widmet sich seinem Gegenstand mit ungebremstem Horror. Der gesamte Film basiert auf und ist motiviert durch sexuellen Ekel. [...] Zugleich zeigt er keinerlei Gefühl für traditionelle menschliche Beziehungen (oder für die Menschen): Mit gnadenloser, kruder Hässlichkeit gelingt ihm eine so totale Negation, wie man sie selten antrifft (Wood 1985, 216f).

Für Wood stellt der Film eine konservative Reaktion auf den moralischen Wandel dar, den eine allzu freizügige Gesellschaft mit sich bringt; SHIVERS drücke pure Angst und Hass auf den menschlichen Körper und alles Sexuelle aus (besonders auf unkonventionelle Sexualpraktiken). Der Autor rechtfertigt seine Reaktion mittels eines generellen Interpretationsprinzips, das er für den Horrorfilm entwickelt hat. Es besagt, dass eine «reaktionäre» Tendenz dieses Genres mit der «Darstellung des Monsters als völlig nicht-menschlich zusammengeht. Dagegen beruht die «fortschrittliche» Tendenz des Horrorfilms zum Teil auf der Fähigkeit des Monsters, Sympathie zu erwecken. Doch für einen Klumpen zähflüssigen schwarzen Schleims kann man wenig empfinden» (ibid., 216).

Weitere Kritiker beurteilen den Film ganz anders. Er beschränke sich nicht auf den simplen Schrecken, den der Parasit auslöst, sondern erlaube es zugleich, mit einem gewissen Vergnügen mit anzusehen, wie der makellose Apartmentkomplex und seine verwöhnten Bewohner durch eine unkontrollierbare Seuche ins Chaos sexueller Hysterie stürzen. Cronenberg selbst erwähnt, dass einige französische Kritiker SHIVERS «als Angriff auf das bürgerliche Leben und auf bürgerliche Vorstellungen von Moral und Sexualität lesen. Sie haben gemerkt, mit welcher Lust wir solchen Vorstellungen zu Leibe gerückt sind» (Cronenberg in Rodley 1997, 50). Demgemäß ist der Film eine postfreudianische Allegorie darüber, wie unsere Libido durch gesellschaftliche und moralische Konventionen kanalisiert und beschnitten wird – eine Sicht, die sich offensichtlich mit der Motivation der Filmfigur Dr. Emil Hobbess deckt, der den Parasiten kreierte, um uns von einem Übermaß an Rationalität zu befreien. («Der Mensch ist ein Tier, das zu viel denkt, ein ultrarationales Tier, das die Verbindung zu seinem Körper

und seinen Instinkten verloren hat.») Soweit das zutrifft, ist Hobbes als Held des Films anzusehen, auch wenn er lediglich in einer frühen Szene präsent ist, da statt seiner der schwarze Schleim in Erscheinung tritt.

Obwohl beide Lesarten ästhetische Aspekte des Films berühren, wird keine davon seiner Ambivalenz und Komplexität gerecht. Robert C. Solomon entwickelt jedoch eine Alternative zu Woods Auffassung des Horrorgenres, die eine subtilere Sicht auf Cronenbergs Werk erlaubt:

Das Ekeleregende und Scheußliche ist schon in eigenem Recht attraktiv [...], denn es erinnert uns an etwas Essenzielles in uns selbst. Wir leben in einer rundum aseptischen Gesellschaft, in der man sogar Hinrichtungen mittels einer klinischen, hinter verschlossenen Türen verabreichten Spritze vollzieht [...]. [Der Horror] verweist uns auf unsere empfindlichsten Schwachstellen (Solomon 1992, 173).

Insgesamt vertritt Solomon die These, dass der Horror einem bestimmten Typus der *Neugier* oder der *Faszination* entspringt, die wir gegenüber uns selbst und unserem Wertesystem entwickeln und hegen.¹ Davon ausgehend möchte ich behaupten, dass Horror grundsätzlich auf (zumindest) zwei Arten entstehen kann. Er lässt sich zum einen dadurch auslösen, dass er dem Bild, das wir von uns selbst zu haben glauben, und all dem, was wir an diesem Selbstbild schätzen (etwa unsere Fähigkeit, Gefühle zu empfinden und komplex zu denken), mit dem Gegenteil kontrastiert; und er verankert unsere Sympathien unverbrüchlich im Humanen. Horrortexte, die dieser Dynamik folgen, müssen auf die eine oder andere Art anthropozentrisch sein, also den Menschen oder das Menschliche in den Mittelpunkt des dramatischen, moralischen und emotionalen Interesses stellen. Das bedeutet, dass unsere Sympathien, Antipathien und emotionalen Reaktionen auf ethischen Konzepten beruhen, die grundsätzlich anthropozentrisch sind und als obersten Wert hochhalten, was als «menschlich» definiert ist. Die Ausprägung des Horrorfilms, die Wood favorisiert, stellt eine besondere Version hiervon dar, wobei die echten menschlichen Werte in dem zu finden sind, was – als Ergebnis sozialer Vorurteile, so sein Konzept – bedrohlich, monströs und unmenschlich *erscheint*.

Weniger häufig kommt die zweite Möglichkeit vor. Hier wird der Horror nicht nur durch die Opposition von «menschlich» versus «un-

1 Ich betrachte «Neugier» und «Faszination» als eng verwandte Regungen, die typischerweise zusammen auftreten – wenn uns etwas fasziniert, sind wir zumeist auch neugierig.

menschlich» oder «a-menschlich» ausgelöst, und auch unsere Sympathie gehört nicht uneingeschränkt den menschlichen Figuren. Vielmehr entsteht das Grauen aus der Aufforderung, uns auf die Perspektive des Monsters einzulassen – die Perspektive des Parasiten, um den Fall von SHIVERS aufzugreifen. Cronenberg hat seine Intentionen in diesem Sinn beschrieben:

In SHIVERS bin ich eine Geschlechtskrankheit, die sich bestens amüsiert und alle zum Mitmachen einlädt. Eine solche Perspektive einzunehmen mag einem als teuflisch erscheinen, je nachdem, wer man ist. In gewisser Weise war Robert Fulfords Angriff auf mich [...] seinerzeit verständlich. Er war ein guter Bourgeois, der mit Horror auf alles reagierte, was ich tat. Und er war nicht bereit, die Perspektive der Seuche einzunehmen, und sei es für neunzig Minuten (Cronenberg in Rodley 1997, 151).

Aber inwieweit kann man überhaupt «die Perspektive der Seuche» einnehmen? Was genau heißt es eigentlich, sich auf eine solche Perspektive einzulassen? Können Krankheitserreger denn auf unsere Weise sehen oder denken? Und was bedeutet es, ein solcher Parasit zu sein? Ich möchte behaupten, dass wir in SHIVERS tatsächlich eine pathogene Perspektive einnehmen, jedoch weder im üblichen Sinne, indem wir den kognitiven oder optischen Standpunkt des schwarzen Schleims beziehen, noch indem wir ihm direkt mit Sympathie oder Empathie begegnen. Statt diese «positiven» Strategien zu verfolgen, ist unser Fokus des Interesses in Richtung auf die Parasiten verschoben und von den menschlichen Figuren abgezogen, da der Film unsere Sympathie für die Opfer der Seuche in Grenzen hält.²

Die Schleimklumpen in SHIVERS sind Werkzeuge der Entmenschung, indem sie die befallenen Figuren jeder Komplexität entkleiden – sei sie emotional, rational oder moralisch –, so dass sie zu Sexzombies mutieren, die wie die Parasiten, die sich in ihnen ausbreiten, allein von Fleischeslust getrieben sind. Cronenberg maximiert hier den Horror, indem er die Dehumanisierung anhand jener Gruppen darstellt – den ganz Jungen und den sehr Alten –, die am verletzlichsten sind und sentimentalisiert zu werden pflegen, und indem sich die Seuche ohne

2 Eine detailliertere Diskussion von Sympathie, Empathie und Point-of-View findet sich in Smith (1995); eine vorgängige Untersuchung des Phänomens «Perspektive des Parasiten» in Smith (1999). Seymour Chatman (1996) entwickelt das Konzept eines narrativen Fokus des Interesses – in dem Sinne, dass eine Geschichte das für bestimmte Figuren «Gute» und «Zuträgliche» favorisiert.

Rücksicht darauf ausbreitet, ob jemand die Ansteckung gerechterweise verdient oder nicht. Doch wäre dies schon alles, so würde der Film lediglich in die erste der oben beschriebenen Kategorien fallen, bei der unsere Sympathie zunächst den Menschen gehört, um dann vom Nicht-Menschlichen usurpiert zu werden. *SHIVERS* geht jedoch darüber hinaus, indem er zunächst den Unterschied zwischen Menschlichem und Nicht-Menschlichem nivelliert. Obwohl der Film uns einen Sympathieträger anbietet, investiert er wenig Energie darauf, diese Figur und ihren aussichtslosen Grabenkrieg gegen die Seuche lebendig zu gestalten. Weit mehr interessiert er sich dafür, wie sich die Körper ausbeulen und verwerfen, wenn der schwarze Schleim sich unter ihrer Haut austobt, und für das perverse, getriebene Verhalten der Befallenen; weit weniger dagegen für die Bestürzung und den Horror jener, die verschont geblieben sind. Die «Perspektive der Parasiten» einzunehmen bedeutet daher weniger, aktive Sympathie für sie zu entwickeln – hier hat Wood Recht –, als vielmehr, keine Sympathie für die menschlichen Opfer aufzubringen oder sie gar nicht erst *als Opfer* zu betrachten.

CRASH greift diese Strategie in gewisser Weise wieder auf. Freilich handelt es sich nicht um einen Horror- oder Science-Fiction-Film im konventionellen Sinne, welcher imaginierte Zukunftstechnologien einsetzt (wie die Seuche in *SHIVERS*), um neue (oder auch alte) moralische und soziale Probleme zu entfalten. Zwar spielt der Film vor einem alternativen sozialen Hintergrund (der jedoch eher einer Essentialisierung unserer eigenen Gesellschaft gleichkommt als einer futuristischen), um eine Psychologie zu entwerfen, die vom Begehren nach Transzendenz durch Schmerz, Verletzung, Trauma und letztlich Tod beherrscht ist – all dies vermittelt durch die technologische und materielle Beschaffenheit des Automobils (Metall, Glas, Gummi, Schaum, Leder, Plastik etc.). Das Ausmaß, zu dem der Film unsere psychologischen Konzepte über den Haufen zu werfen sucht, enthüllt sich am deutlichsten in seiner Schluss-Sequenz. Sie dreht sich um eine Art *pas de deux* der Autos, bei dem Ballard (James Spader) den Wagen seiner Frau Catherine (Deborah Kara Unger) rammt, bis dieser über die Böschung stürzt. Sie wird herausgeschleudert, er rennt zu ihr und fragt besorgt:

Ballard: Catherine, bist du OK?

Catherine: James ... Ich weiß es nicht ...

Ballard: Bist du verletzt?

Catherine: Ich glaube nicht ...

Ballard: Vielleicht beim nächsten Mal, meine Liebe ...

In jedem Film, der sich an die übliche Psychologie hält – das heißt, in fast jedem Film –, würde dieses Gespräch die Erleichterung zum Ausdruck bringen, dass Catherine die Kollision überstanden hat, als sei das Rammen des Autos ein gefährliches Freizeitabenteuer wie Fallschirmspringen oder einvernehmlicher Sadomasochismus. Doch der Einsatz in CRASH ist um vieles höher. Catherines Worte drücken Enttäuschung darüber aus, dass sie bei dem absichtlich herbeigeführten Unfall nicht zu Tode gekommen ist: Ihre Transzendentalisierung ist misslungen oder wurde zumindest vertagt. Ob wir den Dialog so interpretieren, hängt jedoch davon ab, in welchem Grad uns der Film in seine alternative Psychologie hineingezogen hat, um uns auf eine andere Spielart von «unmenschlicher» Perspektive einzuschwören. Demgemäß führt «Techno-Sex» dazu, «dass der Unfallpartner nicht mehr als Mensch betrachtet wird»³ – ähnlich wie die Seuche alle Befallenen in einen Zustand versetzt, in dem nur noch Sex zählt.

Physischer und moralischer Horror

Zwischen SHIVERS und CRASH drehte Cronenberg THE FLY (USA 1986), sein kommerziell erfolgreichstes Werk. Der Film ähnelt SHIVERS insofern, als es hier ebenfalls um vermeintliche sexuelle Befreiung durch Krankheit geht: In diesem Fall vermischt ein Wissenschaftler im Zuge der Entwicklung eines Teleportationsapparats versehentlich seine eigenen Gene mit denen einer Fliege. In den frühen Phasen seiner Transformation ist Seth Brundle (Jeff Goldblum) noch voller Energie, insbesondere sexueller Energie. Er weist die «Fleischesangst» der Gesellschaft von sich und erklärt auf dem Höhepunkt seiner Verwandlung: «Ich bin jetzt frei, bin aus den Zwängen entlassen.» An diesem Punkt der Erzählung weicht THE FLY allerdings von SHIVERS und seiner Mischung aus amoralischer Faszination und benebelndem Rausch durch völlige Hingabe an die (oder Transformation der) Libido ab. In THE FLY werden die Kosten der «emanzipatorischen» Krankheit ausbreitet und dargestellt in einer Weise, wie sie SHIVERS nur andeutet. Damit kreiert der Film Horror durch die erste der beiden oben erörterten Methoden – indem er unsere Sympathien anthropozentrisch verankert, vor allem aber, indem er uns *moralisch* anspricht, während SHIVERS der puren Faszination am scheußlichen Gegenstand verhaftet bleibt und jegliche Sympathie für das Humane untergräbt.

3 So Roy Grundmann (1997, 27); Grundmann stellt außerdem fest, dass Analverkehr hier eine ähnlich dehumanisierende Funktion erfüllt.



2 Der
«invertierte»
Pavian aus
THE FLY

Die Kosten werden sowohl als physischer wie als moralischer Horror ausbuchstabiert. Cronenberg ist weithin bekannt als Exponent – in der Tat als Virtuose – des «Körperhorror», und darum geht es mir im Folgenden, wenn ich von physischem Horror spreche, der sich aus der Reduktion des Humanen (mit all den ihm zugeschriebenen Attributen und Werten) auf das lediglich Materielle, das rein Physische ergibt. In *THE FLY* ist dieses Physische zudem als verunstaltet charakterisiert, als dysfunktional oder mutiert. Dies geschieht auf besonders extravagante Weise in der Szene, in der die Protagonistin eine Made von der Größe eines menschlichen Säuglings gebiert (eine Fantasie, wie sich zeigt, die jedoch realistisch ins Bild gesetzt und erst nachträglich als solche ausgewiesen ist).

Überhaupt wimmelt der Film von physischem Horror: Ein frühes und besonders verblüffendes Beispiel ist der «invertierte» Pavian, dessen Körper infolge eines fehlerhaften Prototyps der Teleportie von innen nach außen gestülpt ist (vgl. Abb. 2). Der Pavian ist nicht nur auf eine Ballung blutigen Fleisches reduziert, sondern zugleich und folgerichtig in Umkehrung der Darwinschen Evolution – dem raschen Verschwinden des am wenigsten Überlebensfähigen – zum baldigen Niedergang verurteilt.⁴ In seiner neuen Gestalt ist er in der Tat nicht lebensfähig (wie auch Seth, wenn er in der letzten Phase seiner Verwandlung zur «Brundletelefly» in erbarmungswürdigem Zustand vom Teleporter fortkriecht). Horror durch Blickverengung auf das lediglich Materielle

⁴ Tatsächlich stammt der Ausdruck «survival of the fittest» («Überleben der am besten an die Umwelt angepassten Art») nicht von Darwin selbst, sondern aus Herbert Spencers Beschreibung von Darwins Evolutionstheorie.

3 THE FLY: Das
Innere des
Körpers



setzt sich in einem weiteren Motiv fort, das die ekelrerregende Qualität von Nahrungsmitteln akzentuiert – vor allem von Fertiggerichten wie einem Fast-Food-Cheeseburger oder von einem Steak, das den Teleporter durchlaufen hat. Dies gipfelt in der außerordentlichen Szene, in der Seth, nun substantziell transformiert zu «Brundletelefly», im Stil einer didaktischen Videodemonstration aufzeichnet, wie er als Fliege Nahrung zu sich nimmt, indem er eine Säure darauf erbricht, die alles zu Brei verflüssigt. Und er hat sich in einer früheren Szene, als er mit seiner Freundin, der Journalistin Roni (Geena Davis), zu seinem Labor fährt, über Übelkeit beklagt – ein subtiler Hinweis auf die Kombination purer Materialität (in Form von Erbrochenem) mit Dysfunktionalität (da die Übelkeit aus einer Gleichgewichtsstörung resultiert), welche zu einem zentralen Motiv des Films wird.

Der Körperhorror verformter und dysfunktionaler Materialität ist mit einer weiteren physischen Angst verwandt, mit der Cronenberg in *THE FLY* und anderen Filmen ständig spielt: dem Verlust körperlicher Unversehrtheit (Einheit, Vollständigkeit, Ganzheit). Der Pavian kann nicht lange überleben, weil seine Haut sich jetzt *im Innern* seines rohen, nach außen gestülpten Fleisches befindet. Später im Film werden Menschen aufgerissen, bis das Innere ihres Körpers zum Vorschein kommt; dies zunächst, als der Arm eines Ringers gebrochen wird und ein Knochensplitter durch die Haut dringt (vgl. Abb. 3), und später, als Brundlefly Säure auf Hand und Fuß von Ronis Chef erbricht (vgl. Abb. 4). Der Verlust körperlicher Unversehrtheit wird jedoch vor allem an Seths Desintegration exemplifiziert, wenn zunächst seine Zähne, Fingernägel und dann seine äußeren Organe abzufallen beginnen, sein ganzer Körper Eiter absondert und von Schleim trieft. An späte-



4 THE FLY:
Das Innere
des Körpers

rer Stelle sammelt er diese Teile seiner Selbst auf und bezeichnet sie als «Brundles naturkundliches Museum». Die Auflösung seines Körpers zu organischer «Pampe» wird im Kontrast mit den harten, sauberen Kanten der Maschinentechologie noch unterstrichen – so zum Beispiel, wenn eine Handvoll Zähne und ein Mundvoll Blut auf seine Computertastatur tröpfeln.

Der Gegensatz zwischen «Hart» und «Weich» durchzieht praktisch Cronenbergs gesamtes Œuvre. Seine Passion, *weiche*, pulsierende menschliche Innereien freizulegen, ist offensichtlich, ob dies nun die simple Form von hervorquellendem Gedärm (VIDEODROME, CDN 1982) und explodierenden Köpfen annimmt (SCANNERS, CDN 1981) oder die raffiniertere, extremere von neuen Öffnungen im Bauch (VIDEODROME) oder auch Greiforganen in der Achselhöhle (RABID, CDN 1977). Weniger offensichtlich ist die durchgängig *harte* Kulisse, vor der diese Ansichten des Körperinnern jeweils ausgestellt werden, etwa in Gebäuden, die von anonymen Stahl-und-Glas-Konstruktionen (CRIMES OF THE FUTURE, CDN 1970; SHIVERS; CRASH) und Neuerfindungen aus Metall dominiert sind und in einem gleichmäßig kühlen Licht erstrahlen, das Chiaroscuro-Effekte weithin vermeidet. Die Vorspann-Sequenz von THE FLY liefert einen Vorgeschmack dieses Themas: Man sieht eine brodelnde Masse von ekliger organischer Qualität – ähnlich mikroskopisch vergrößerten Larven oder Parasiten. Sie erweist sich jedoch als nichts anderes als die elektronisch bearbeitete Aufnahme der Teilnehmer eines wissenschaftlichen Kongresses, die sich in einem der aseptischen Geschäftsgebäude Cronenbergs tummeln. Man kann CRASH als Apotheose dieser Kombination betrachten, da er auf den Zusammenprall von lebendigem Fleisch mit den

festen Materialien der Automobilkultur abstellt. Diese Kultur kommt nicht nur im Set, in den Requisiten und in der Beleuchtung des Films zum Tragen, sondern auch in der musikalischen Instrumentalisierung, die vom stahlharten Timbre der elektrischen Gitarre geprägt ist. Die Kollision von Hart und Weich manifestiert sich nicht nur in den Karabolagen, sondern auch im tätowierten Lenkrad auf Vaughans (Elias Koteas) Brust und in Gabrielles (Rosanna Arquette) Beinschienen, die Fleisch und Leder zusammenzwingen. Es ist kein Zufall, dass der Titel von William Burroughs' zweitem Roman – *The Soft Machine* (1961) – einem im Zusammenhang mit dieser Ikonografie einfällt, auch wenn die Verbindung von «Weichheit» und «Maschine» bei Cronenberg etwas anders gelagert ist als dort. Bei Burroughs erscheint das Organische als eine Art Mechanismus oder Apparatur, während Cronenberg mit der Verbindung von Technologie und menschlichem Körper wohl nur die Unterschiede zwischen beiden betonen will.

THE FLY enthält jedoch noch einen weiteren Horror, der ebenso verstörend und mindestens so virulent ist wie der physische, aber vielleicht weniger leicht zu identifizieren. Ich möchte ihn den «moralischen Horror» nennen; im Film überlagert und «interdefiniert» er sich mit dem beschriebenen physischen Horror. Anfänglich dramatisiert sich der moralische Horror um die Figur von Stathis Borans. Stathis ist nicht nur Ronis Chef – der Herausgeber des wissenschaftlichen Journals, für das sie schreibt –, sondern auch ihr verfloßener Liebhaber. Sobald sich Roni mit Seth einlässt, entwickelt Stathis unguete Besitzerallüren, obwohl er die Rhetorik der «freien Liebe» proklamiert. Er maßt sich an, ihr zu «erlauben», wo und wann sie Seth treffen darf; er betritt hinter ihrem Rücken ihre Wohnung, zu der er aus früheren Tagen noch den Schlüssel besitzt; und er duscht bei ihr, als wolle er sein Territorium markieren. Als es Stathis dämmert, dass die Beziehung zwischen Seth und Roni sich zu einer veritablen Liebesgeschichte auswächst, lässt er sich zu einem aggressiven Eifersuchtsanfall hinreißen. Meist jedoch verhält er sich in keiner Weise gewalttätig oder abstoßend, sondern begnügt sich mit anzüglichen Bemerkungen wie: «Darf ich wieder über deinen Körper verfügen, wenn das hier vorbei ist?» oder: «Wie wär's mit Sex? Nicht mit Liebe oder Zuneigung, sondern nur mit Sex zur Entspannung zwischen uns beiden?»

Auf die letzte Frage antwortet Roni: «Du bist ekelhaft.» Es ist kein Zufall, dass sie sich hier der Sprache des Horrors bedient (über den man mit Ausdrücken wie «Ekel» oder «Abscheu» zu sprechen pflegt), denn Stathis' Verhalten ihr gegenüber entspricht einer moralischen Bedrohung, die den bisher beschriebenen körperlichen Bedrohungen

parallel läuft. Er benimmt sich, als habe sie keine eigenen Wünsche, Gefühle oder Gedanken, keine Autonomie. Kurz: Stathis behandelt Roni, als sei sie *lediglich ein Körper* – eben etwas rein Physisches – und nicht eine Person mit all jenen Eigenheiten, individuellen Attributen und moralischen Rechten, die wir Personen zugestehen.⁵

Im Verlauf des Films verschiebt sich der Ort dieser moralischen Monstrosität von Stathis Boras zu Seth Brundle (ihre Parallelisierung wird durch die identischen Initialen «S.B.» noch unterstrichen). Seths fortschreitende Verwandlung zur Fliege unterminiert *seinen* menschlichen Status. Ein erstes Symptom dieses Prozesses zeigt sich in seiner Einstellung zum Sex. Er glaubt, die Erfahrung der Teleportation habe ihn «gereinigt» und erneuert, so dass ihm eine bis dato unbekannte Stärke, hohes Durchhaltevermögen und libidinöse Kraft zugewachsen seien. Hier verschränkt sich das Sex-Motiv mit dem oben erwähnten Nahrungsmotiv als verwandte Manifestation eines obsessiven fleischlichen Appetits. Seths Nahrung besteht nun in erster Linie aus Zucker und anderen energetischen Substanzen. Roni übernimmt zunächst seine Haltung; sie beißt ihn spielerisch beim Liebesspiel und sagt: «Ich möchte dich am liebsten fressen ... dein Fleisch macht mich ganz verrückt.» Damit kündigt sie ironischerweise bereits an, dass Seth sie seinerseits bald nur noch als Materie ansehen wird, als gefundenes Fressen sowohl für seine Lust wie für seinen Teleporter. Frustriert von ihrer sexuellen und physischen Erschöpfung drängt er sie dazu, sich teleportieren zu lassen, da er annimmt, dies werde sie ebenso «verjüngen», wie es ihn mit Energie aufgeladen hat. (Die Schluss-Szene greift dies wieder auf, als Brundlefly versucht, Roni gegen ihren Willen zu teleportieren). Doch sie fühlt, dass die Teleportation Seth weniger gut getan als ihn beschädigt hat, und schreckt davor zurück, sich ebenfalls dieser Prozedur zu unterwerfen. Seths Verhalten beginnt nun mehr und mehr, dem von Stathis zu gleichen: Verärgert, dass Roni sich nicht seinen Wünschen fügt, wirft er sie hinaus und liest in einer Bar eine andere Frau auf. Sie soll nicht nur seine sexuelle Manie befriedigen, er plant auch, sie zum nächsten Versuchsobjekt der Teleportie zu machen.

Sobald Seth klar wird, wie ihm geschieht, legt sich sein monströses Moralverhalten – jedoch nur für eine Weile. In dem Maße, wie die Metamorphose seinen Körper erfasst, beginnt er die neue insektenhafte Existenz zu akzeptieren; er spricht von seiner Verunstaltung als einer «Krankheit, die Absichten verfolgt – und schlussendlich wohl gar nicht so übel ist.» Die Verhaltensweisen, die mit seiner Veränderung einher-

5 Zum Konzept der «Personhaftigkeit» vgl. Smith (1995), Kapitel 1 und 4.

gehen, fasst er in einer Rede über «Insektenpolitik» zusammen: Insekten, so erklärt er, sind «brutal» und «kennen kein Mitleid». Und er demonstriert uns, was das bedeutet, indem er Roni aus dem Krankenhaus entführt und ihren Wunsch auf Abtreibung ignoriert, um sich seinen Nachwuchs zu erhalten. In einer klimaktischen Szene versucht er, sie mit sich zu «verspleißen» in der paradoxen Hoffnung, seine rasch abnehmende Humanität wieder herzustellen. So zeigt Brundlefly die gleiche Missachtung für Ronis Status als Person wie Stathis – auch wenn sein monströses Tun viel gravierender und mit dem physischen Horror seiner Metamorphose verschränkt ist. Physischer und moralischer Horror verstärken einander, da Seth die Kontrolle über seinen Körper verliert (als Ergebnis der Krankheit) und Roni parallel dazu die Kontrolle über den ihren (als Ergebnis der Übergriffe auf ihre Autonomie).

Seths Beschreibung der «Krankheit» als «absichtsvoll» bezeichnet nicht nur die Richtung seiner Mutation, sondern weist auf eine Vorstellung, die fast das ganze Œuvre Cronenbergs durchzieht: die Vorstellung, dass Krankheit, weit entfernt davon, organische Prozesse (wie Sex, das Altern, die Verdauung) zu stören, als deren *Vorbild* fungiere. Diese Vorstellung wird jedoch in *THE FLY* und in *SHIVERS* je unterschiedlich ausgearbeitet. Als *SHIVERS* an dem Punkt anlangt, an dem die Seuche ihr Ziel zu erreichen beginnt und sich ethische Fragen stellen, verharmlost der Film die moralische Dimension zugunsten der amoralischen Faszination am Prozess der körperlichen Verwandlung/Entmenschung und zieht die bürgerliche Ordnung und allen sexuellen Anstand spöttisch ins Absurde. Im Fall von *THE FLY* dagegen werden physischer und moralischer Horror akzentuiert und miteinander verwoben. Dieser Prozess kulminiert in der finalen Szene, in der die Anatomie der Fliege in dem Augenblick aus Seths menschlicher Gestalt hervorbricht, als er Roni in den Teleporter zwingen will.

Die Eigenart der beiden Filme lässt sich am deutlichsten anhand des je unterschiedlichen Status von Humor und Liebe sowie der sehr verschiedenen Enden herausstellen. In *SHIVERS* wird die Romanze zwischen Arzt und Krankenschwester kaum entwickelt. Im Gegensatz dazu widmet *THE FLY* der aufkeimenden Liebesgeschichte zwischen Roni und Seth im ersten Drittel der Handlung viel Aufmerksamkeit, was durch die Chemie zwischen Geena Davis und Jeff Goldblum (die zu diesem Zeitpunkt ein Paar waren) und ihr überzeugendes Spiel noch verstärkt wird. Die Liebesgeschichte ist eng mit dem Humor des Films verzahnt, da die beiden spielerisch und witzig miteinander umgehen. Die allererste Szene, in der sie sich auf einer naturwissenschaftlichen Tagung begegnen, zeigt sie im Wortgefecht miteinander, einem

Schlagabtausch à la Screwball Comedy. Als Seth Roni zum ersten Mal in sein Labor mitnimmt – ein Loft, in dem er zugleich wohnt –, improvisiert er ironisch ein Pseudo-Horrormotiv auf dem Klavier, mit dem er bewusst auf das Stereotyp des Mad Scientist anspielt, des kontaktscheuen, exzentrischen Gelehrtenfreaks, der einer Frau gegenüber üble Absichten hegt.⁶ Diese Art von Humor verstärkt sich im Zuge der Krankheit und im Verlauf des Films und kontrastiert sowohl mit Seths physischer Entartung wie mit der fatalen Auswirkung seiner Metamorphose auf die Liebesgeschichte.

In einer herzerreißenden Szene kehrt Roni zu Seth zurück, vier Wochen nachdem sie ihn verlassen hat, und muss feststellen, dass aus dem vitalen Mann, in den sie sich verliebt hatte, ein alternder, gebeugter Krüppel geworden ist. Am Ende der Szene, als Seth das Fortschreiten der Verwandlung schildert, erbricht er sich auf einen Doughnut – nach Art der Fliegen, die ihre Nahrung zu Brei zerfließen lassen –, und voller Ekel entfährt ihm ein «Wie scheußlich!» (vgl. Abb. 1). Etwas Ähnliches passiert später, als Seth/Brundlefly Witze über «Brundles naturkundliches Museum» macht. Diese Augenblicke mögen von grotesker Komik sein, gehen aber darüber hinaus. Seths bizarre Bemerkungen legen Zeugnis davon ab, dass seine Persönlichkeit sich trotz seines gebeutelten, eiternden Körpers immer noch behauptet – Zeugnis von einem humanen Rest, und dies sogar noch, nachdem die Physiognomie der Fliege die Überhand gewonnen hat. Der emotionale Gehalt der Doughnut-Szene wird zudem durch einen *reaction shot* auf Roni vertieft, der ihren physischen Ekel zum Ausdruck bringt und *zugleich* ihr entsetztes, tragisches Begreifen des Schicksals, das Seth und damit ihre hoffnungsvolle Liebesbeziehung ereilt hat. In der zweiten Hälfte des Films kommen solche Momente und vor allem Aufnahmen der

6 Dies ist die erste von mehreren Hommagen – oder zumindest auffälligen Reminiszzenzen – an klassische melodramatische Horrorfilme wie *THE HUNCHBACK OF NOTRE DAME* (USA 1923) oder *THE PHANTOM OF THE OPERA* (USA 1925). Seths Improvisation auf dem Klavier erinnert an die berühmte Szene, in der das Phantom die Heldin durch sein Orgelspiel zu verführen sucht. Allgemeiner: Sowohl in *THE PHANTOM OF THE OPERA* wie in *THE FLY* wird ein weibliches Liebesobjekt von einem entstellten Mann entführt. In beiden Filmen versucht der Mann, die Frau damit gefügig zu machen, dass er ihre Karriere zu fördern verspricht (als Opernsängerin respektive als Journalistin). Und Brundlefly besitzt eine unübersehbare Ähnlichkeit mit dem verknorzten Gesicht des Glöckners Quasimodo (Lon Chaney), und wie dieser die Zinnen der Kathedrale, so nutzt auch Brundlefly ein Dach als Rückzugsort. Alle drei Filme spielen auf den Mythos von «der Schönen und dem Tier» an – worauf ich noch zurückkommen werde. Man könnte in der Tat glauben, *THE FLY* versuche, diesen Mythos für die blutdürstige, postklassische Körperhorror-Generation neu zu erfinden.

verstörten Roni häufiger vor, die in Erkenntnis dessen, was aus Seth geworden ist, und der Erinnerung daran, was er vor Kurzem noch war, wie gelähmt ist. Außerdem profitiert *THE FLY* hier assoziativ vom Mythos «die Schöne und das Tier» mit der unüberbrückbaren Kluft zwischen den Liebenden und der quälenden Diskrepanz zwischen äußerer Hässlichkeit und innerer «Schönheit der Empfindung».⁷

Verlust und Zerstörung der Liebesgeschichte spielen eine wichtige Rolle am grauenvollen Höhepunkt des Films. Beides kulminiert im gefühlshaltigen Schluss mit seinen die Empathie fördernden Momenten in Geena Davis' unendlich trauriger Miene und ihren verzweifelten Worten, vielleicht sogar in den trostlosen Augen des Wesens, das nun zu Brundlefly geworden ist – der Ausdruck der Augen als letzte humane Spur, die «es» noch besitzt.⁸ Und Brundleflys finale Geste – als er Ronis Pistole an den Kopf setzt, um ihr zu verstehen zu geben, dass er von seiner deformierten und dysfunktionalen Existenz erlöst werden möchte –, ist zugleich eine moralische Geste, die auf einen Rest von Humanität und *Altruismus* in ihm verweist: gleichsam auf eine letzte Faser von Seth. Mit all diesen Elementen betont *THE FLY* das Anthropomorphe, Emotionale und Moralische, ganz im Gegensatz zu *SHIVERS*, in dem all dies unterdrückt wird. Und die Verwandtschaft zur aristotelischen Tragödie lässt ermesen, inwieweit *THE FLY* traditionellen Ressourcen des Dramatischen verpflichtet ist – denn was ist dieser Film, wenn nicht die Geschichte eines grundsätzlich guten Menschen, dessen verhängnisvoller Irrtum wissenschaftlicher Hybris entspringt und dessen Sturz nicht nur Horror und Ekel, sondern auch Mitleid und Furcht in uns auslöst?⁹

7 Zum Konzept der «inneren Schönheit» oder «Schönheit der Seele» vgl. Colin McGinn (1997). Wie David Lynchs *THE ELEPHANT MAN* wurde auch *THE FLY* von Mel Brooks produziert. In beiden Fällen scheint der Rückhalt im Mainstream die Regisseure bei der stilistischen und thematischen Gestaltung ihrer Filme affiziert zu haben. Jeweils wurde ihr spezifisches Interesse an Motiven und Strukturen auf traditionellere Erzählformen übertragen, und beide Filme evozieren gängige dramatische Gefühle. Jeweils geht es um das Pathos, das mit dem Mythos «die Schöne und das Tier» assoziiert ist, in dem ein scheußlich entstellter Protagonist versucht, die Würde zu bewahren, die ihm sein Körper versagt. (Brundle beschreibt sich als «ein Insekt, das davon träumte, ein Mensch zu sein».) Dies soll jedoch nicht den Eindruck erwecken, dass die Regisseure ihrer «Authentizität» entsagt haben, um sich vom Mainstream korrumpieren zu lassen – beide Filme gehören zu den gelungensten ihrer Schöpfer –, doch es ist mit zu bedenken, in welchem Maße sich der Produktionskontext auf den Stil eigenwilliger Regisseure auswirken kann.

8 Zur Relevanz des Gesichtsausdrucks im Film generell vgl. Plantinga (1999).

9 Auch Cynthia A. Freeland hat die Verwandtschaft zwischen *THE FLY* und der aristotelischen Tragödie bemerkt, wenn sie Ronis Rolle bei der Lenkung der Zuschauerwahrnehmung mit der des griechischen Chors vergleicht. Sie weist darauf hin,

Fly Fucking

Die Leser mögen bemerkt haben, dass es mir gelungen ist, Cronenbergs Filme ganz ohne Verweis auf Kastrationsängste oder das Abjekte zu besprechen, und dies trotz der Tatsache, dass es nicht nur um den Horrorfilm, sondern zu einem beachtlichen Grad auch um Sex geht. Ich möchte nicht ausschließen, dass psychoanalytische Konzepte unser Verständnis des Horrors fördern können oder sogar gefördert haben,¹⁰ doch ich bezweifle, dass die Psychoanalyse *unbedingt* die Grundlage unseres Horror-Verständnisses bilden muss, wie vielerorts behauptet wurde. Im Bisherigen habe ich gewisse Ängste und Faszinationen diskutiert, auf denen Horror – und viele Horrorfilme – beruhen: den Verlust der körperlichen Unversehrtheit zum Beispiel und damit die Angst, zu erblinden oder die Herrschaft über die eigene Motorik zu verlieren.¹¹ Mir ist natürlich bewusst, dass solche Phänomene in psychoanalytischen Erörterungen des Horrors gängig sind, doch ich sehe keinen zwingenden Grund für die Annahme, dass sie notwendig oder einzig auf kindliche Traumata zurückgehen. Und ebenso glaube ich nicht, dass die einfache, wenn auch sehr durchgängige Präsenz Freud-scher Bilder im Horrorfilm die Richtigkeit seiner oder anderer psychoanalytischer Theorien beweisen kann. Diesem Argument dürfte ein Zirkelschluss zugrunde liegen: Es ist nicht überzeugender als jenes, das besagt, die durchgängige Präsenz christlicher Ikonografie in Horrorfilmen bestätige die Existenz Gottes oder des Teufels.

Eine der neueren großen Alternativen zu psychoanalytischen Ansätzen, den Horrorfilm zu verstehen, bildet Noël Carrolls anspruchsvolle und stimulierende Studie *The Philosophy of Horror*. Carrolls Verständnis des Horrors beruht – wie auch meine eigenen Ausführungen, vor allem zur Analyse von SHIVERS – auf den Elementen ›Neugier‹ und

dass dies ein Symptom des unterschweligen Sexismus des Films sei, der dem Protagonisten eine starke berufstätige Frau gegenüberzustellen scheint, in Wahrheit aber ihre Rolle ganz der männlichen Tragödie unterordnet. Freeland ist in diesem Punkt zuzustimmen, allerdings übersieht sie ein weiteres Moment von männlichem Sexismus: dass sowohl Stathis wie Seth auf moralisch monströse Weise Ronis Autonomie ignorieren; vgl. Freeland 1996, 211f.

10 Doch es ist schwierig, mit Freeland (anhand von THE FLY) in die Monstrositäten der Männer eine Feminisierung des männlichen Körpers hineinzulesen – im Sinne von Barbara Creed (1993), die zu bedenken gegeben hat, eine Quelle des Horrors könne in archaischen männlichen Ängsten vor einer Feminisierung liegen.

11 Zum Verlust der Kontrolle über bestimmte Körperfunktionen und zum Gefühl der Ganzheitlichkeit sowie der Verbindung zwischen solchen Erfahrungen und dem Horrorfilm vgl. Grodal (1997, 110f).

«Faszination». Auf die Gefahr hin, mich zu sehr auf das einzulassen, was die Dänen merkwürdigerweise «fly fucking»¹² nennen, möchte ich die Unterschiede zwischen Carrolls und meinem eigenen Verständnis des Horrors herausarbeiten.

Carrolls Erklärung ist eine doppelte, umfasst sowohl eine «universelle» wie eine bescheidenere, aber immer noch sehr breite «generelle» Hypothese. Die «universelle» These – universell, weil Carroll behauptet, dass sie sich auf alle Manifestationen von «Art-Horror»¹³ anwenden lasse – geht davon aus, dass wir die Monster und das Monströse sowohl ekelregend wie faszinierend finden. Beide Gefühle haben ihren Ursprung darin, dass sich (für Carroll) die Monstrosität aus einer Konfusion der Kategorien ergibt.¹⁴ Die «generelle» These argumentiert indessen damit, dass viele (wenn auch nicht alle) Horror-Fiktionen als «Drama der Enthüllung» strukturiert sind, wobei das Rätsel, das uns das unsägliche Wesen – das Monster – aufgibt, allmählich aufgedeckt, erforscht und gelöst wird. Dies ist Carrolls radikalster Vorschlag insofern, als sich damit das «Paradox des Horrors» erklärt – die Tatsache, dass die Rezipienten Lust daraus ziehen, zugleich horrifiziert und angeekelt zu werden. Carroll verortet also den Horror eher in der narrativen Struktur als im Horror *an sich*. Er zitiert eine besonders geglückte Passage der Ästhetiker des 18. Jahrhunderts, J. und A. L. Aikin, um seine «generelle» These zu stützen: «Lieber ertragen wir den akuten Schmerz einer heftigen Emotion als das zermürbende Nagen unerfüllten Begehrens» (Aikin 1773, 123). Mit anderen Worten, Horror ist «der Preis, den man zahlen muss» (Carroll 1990, 184), um die Erfüllung narrativer Neugier im Horrorgenre zu erleben.

Einige Kritiker haben angemerkt, dies gehe an der Spezifik des Horrors vorbei (vgl. Solomon 1992, 172f; Shaw 1997). Doch Carroll unternimmt einige Anstrengung, diesen Einwand zu antizipieren und auszuräumen. Seine beiden Thesen – die universelle wie die generelle – sind geschickt in einem Argument verbunden: die (universelle)

12 «Flueknepperi» («fly fucking») bedeutet etwa «Haarspalterei».

13 «Art-Horror» bezeichnet eine Emotion, die aus der fiktionalen Darstellung Entsetzen auslösender Entitäten und Ereignisse resultiert und sich signifikant von der Reaktion auf Tatsächliches unterscheidet; vgl. Carroll 1990, 27.

[Anm. d. Übers.:] Im Deutschen würde man besser von «imaginärem Horror» sprechen, da es bei den Filmen nicht unbedingt um Kunst geht.

14 [Anm. d. Übers.:] Smith setzt hier die Theorie der Ethnologin Mary Douglas (2002) voraus, auf der Carroll aufbaut: *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo* [1966]. London/New York: Routledge. Douglas stellt fest, dass eine Konfusion gedanklicher Kategorien – beispielsweise der Kategorien «Fisch» und «Vogel», die sich eigentlich ausschließen – Ekel hervorruft.

Faszination an und Neugier auf den Horror «erfährt spezielle Erweiterung» in den verbreiteten (generellen) «Erzählungen von Enthüllung und Entdeckung» (1990, 190). Fairerweise ist anzufügen, dass Carroll den Ehrenplatz innerhalb seiner Theorie der generellen, nicht der universellen These einräumt – obwohl die universelle definitionsgemäß die umfassendere bildet. Dies lässt sich daran ablesen, dass er die generelle These zuerst einführt und zum Hauptträger seiner Lösung für die Paradoxie des Horrors macht. Außerdem scheint er etwas abschätzig auf das Phänomen des «Art-Horror» zu blicken, das weniger auf narrativer Enthüllung als vielmehr auf schierer geschockter Faszination zu beruhen scheint (vgl. Carroll 1990, 193).

Hier liegt der eigentliche Schlüssel zur Meinungsverschiedenheit zwischen Carroll und Solomon; kontrovers ist dabei vor allem die Frage, wie sich Faszination und Ekel im Horrorfilm zueinander verhalten. Carroll bringt zwei Möglichkeiten aufs Tapet: die beiden Gefühle sind entweder «koexistent» oder «integriert». Im ersten Fall evozieren die kategorialen Verwirrungen und Regelverletzungen, die den Horror im Innersten bestimmen, zwei unterschiedliche Emotionen, wobei die positive Empfindung (die Faszination) die negative (den Ekel) hinreichend überwiegt, um unser Interesse bei der Stange zu halten. Im zweiten Fall ist es *der Ekel selbst*, der die lustvolle Faszination generiert: Vermindert man den Ekel, so schwindet auch die Neugier. Auf diese Weise sind die beiden Empfindungen integriert. Für Carroll können beide gleichzeitig bestehen, und daher kann er sagen, dass Horror «der Preis» ist, den wir für unsere Neugier zahlen müssen – ein negativer Preis, keine positive Bedingung. Auch für mich – wie für Solomon und, wie ich behaupten möchte, für Cronenberg – sind die beiden Emotionen integriert. Während Carroll sich übrigens ganz sicher ist, dass wir «Ekel nicht begehren» (ibid., 185), möchte ich daran erinnern, dass für Solomon «das Abstoßende und Ekelhafte schon in eigenem Recht attraktiv» sind (1992, 173).

In dem Feld, das ich hier umrissen habe, bildet das *horrifizierende Phänomen* das vornehmliche Objekt unseres Interesses und unserer Aufmerksamkeit. Dies verändert Carrolls universelle These in Richtung «Integration» und verschiebt das Gewicht der Erklärung signifikant vom generellen hin zum universellen Prinzip. Die Neugier, um die es hier geht, entspricht dem, was häufig als «morbide Neugier» bezeichnet wird – wenngleich nicht impliziert werden muss, dass sie pathologisch ist. Neugier auf das Ekelhafte und Monströse ist die Triebkraft des «Art-Horror», unabhängig davon, wie diese Neugier durch die Erzählung und ihre moralischen Vektoren geformt wird, die, wie

die vorliegenden Analysen von SHIVERS und THE FLY gezeigt haben, einen ganz unterschiedlichen Verlauf nehmen können.

Postscriptum: Ernsthafte Scheiße (2012)

In dem guten Jahrzehnt, das seit der Erstveröffentlichung von «A(moralische) Monstrosität» verstrichen ist, haben sich viele der Muster, die ich seinerzeit in Cronenbergs Werk dingfest gemacht hatte, weiter behauptet. Auf der einen Seite ist zu verzeichnen, dass die Diversifizierungen der Körperhorror-Filme der ersten zwanzig Jahre seines Schaffens sich fortsetzt: Die Filme umfassen jetzt eine Reihe literarischer Projekte (SPIDER, CDN/GB 2002; A DANGEROUS METHOD, CDN/D 2011; COSMOPOLIS, F/CDN/I 2012), daneben die Comic-Adaption A HISTORY OF VIOLENCE (USA, D/CDN 2005) sowie Werke, die das frühere Horrorgenre wieder aufgreifen (EXISTENZ von 1999, vielleicht auch EASTERN PROMISES von 2007, wenn auch auf weniger direkte Weise). Auf der anderen Seite sind Stil und thematische Anliegen der Körperhorror-Filme im späteren Œuvre weiterhin sehr präsent: Man denke an die komisch-groteske Analiät Eric Packers in COSMOPOLIS – die mit Seth Brundles «Wie scheußlich!» als Reaktion auf sein Erbrechen in THE FLY vergleichbar ist; an Sabina Spielreins physische Ausbrüche in A DANGEROUS METHOD, die den Verlust von körperlicher und persönlicher Integrität evozieren, wie man dies aus so vielen früheren Werken Cronenbergs kennt; und die Vorstellung – die von Spielrein im gleichen Film geäußert wird –, dass Sex eine Art Auslöschung des Selbst impliziert: ein Echo der Delirien beim Liebesakt, bevor die fatalen Mutationen in THE FLY eintreten. Der Wahn der Hauptfigur in SPIDER und die ambivalenten, vielschichtigen Szenarien sowohl dieses Films wie auch von EXISTENZ führen uns zurück in die gequälte, paranoide Welt von VIDEODROME. Aus dieser Perspektive sieht Cronenberg wie ein klassischer Auteur aus, der produktiv innerhalb und gegen die unterschiedlichen Kontexte und Typen seiner Stoffe arbeitet, aber immer in der Lage ist, seine Lieblingsmotive zum Zuge kommen zu lassen; und der außerdem eine gewisse stilistische Ökonomie einhält, die ihn von den postklassischen verwöhnten Jungregisseuren unterscheidet, die in der gegenwärtigen Filmindustrie, wo der Regisseur hoch im Kurs steht, große Freiheiten genießen.

Aus der Warte dieses Aufsatzes ist eines der auffälligsten Charakteristika der neueren Filme der Kontrast zwischen der tragischen, sehr menschlichen Welt von A DANGEROUS METHOD – zum Teil ein Lamento unerfüllter Liebe – und dem flachen emotionalen Feld von COS-

MOPOLIS, das an den in «A(moralische) Monstrosität» beschriebenen Kontrast zwischen THE FLY auf der einen und SHIVERS sowie CRASH auf der anderen Seite erinnert. Es ist ein Kontrast, der erneut jene theoretischen Fragen aufwirft, die den Kern meines ursprünglichen Textes bildeten und sich um das Wesen der Sympathie und der Gefühlsreaktionen auf Spielfilme drehen – vor allem um die «bad feelings» und andere affektive Zustände, wie sie Cronenbergs Filme auslösen. Unter welchen Bedingungen entsteht Sympathie für die Charaktere? Erfüllen Cronenbergs Filme sie? Können wir für schwarzen Schleim Sympathie empfinden? Gefällt uns irgendetwas daran? Versuchen diese Werke Sympathie für ihre Hauptfiguren zu erwecken – oder wollen sie, jedenfalls streckenweise, etwas ganz anderes?

In meinem Buch *Engaging Characters* (Smith 1995) vertrete ich die Meinung, dass die Sympathie für Figuren primär von unserem moralischen Urteil abhängt: Wir empfinden am meisten Sympathie für diejenigen Charaktere, deren moralische Haltung wir billigen. Unser prototypischer Held ist ein anständiger Mensch, der oft ungerechter Behandlung ausgesetzt ist und dagegen ankämpft – kein Tugendbold, aber jemand, den man moralisch glaubwürdig findet. Diese grundsätzliche Annahme bedarf allerdings der Qualifizierungen und nuancierten Ausgestaltung, und eine Gegenmeinung besagt, dass schon diese Annahme nicht stimmt oder zumindest nicht für Erzählungen, die sich vom klassischen Helden verabschiedet haben. Die gegenwärtige Flut von Antihelden im Fernsehen – Tony Soprano, Dexter, Walter White – bestärkt den intuitiven Eindruck, dass unsere Sympathie sich auf mehr stützen muss als auf schlichte moralische Anständigkeit. So habe ich bereits an anderer Stelle (Smith 2011) gefragt: Was macht eigentlich Tony Soprano zu einem so sympathischen, attraktiven Mörder?

Eine Alternative zu meiner in *Engaging Characters* propagierten Theorie – die auf einem «moralischen Modell», wie man es nennen könnte, basiert – liegt in der Figur des Transgressors. Dieses andere, «transgressive» Modell ist eine Manifestation gegenkultureller Romantizität: In seiner reinen Form bedeutet es, dass unsere Sympathien – weit entfernt davon, sich an Charaktere zu heften, die dies moralisch verdienen – quasi automatisch jenen Figuren gehören, die soziale oder moralische Normen verletzen. Unsere Wertschätzung moralischer Anständigkeit maskiert lediglich die Begeisterung für jene Täter, die sich gegen die Obrigkeit auflehnen und es ihr zeigen wollen. Sicherlich ist diese Theorie nicht ganz abwegig, was noch deutlicher wird, wenn wir nicht nur unsere eigene Gesellschaft betrachten, sondern auch dokumentarische Darstellungen solcher sozialen Welten in den Blick neh-

men, die sich von der unseren unterscheiden, und ebenso Fiktionen, insbesondere bestimmte Genres, die eine «fiktionale Entlastung» von den moralischen Normen zu erlauben scheinen, welche wir in Tat und Gedanken zu beachten pflegen (vgl. Bruun Vaage 2013).

Doch es ist schwer zu sagen, auf welche Weise der transgressive Impuls zur Hauptquelle unserer Sympathie werden kann. Auffällig ist, dass jene Genrefilme, die hierfür die Standardbeispiele liefern, typischerweise das «Böse» ihrer transgressiven Protagonisten auf mehrfache Weise zeichnen. Erstens weisen diese «Antihelden» jeweils eine Mischung aus guten und schlechten Charakterzügen auf, und oft scheinen sie aus letztlich guter Absicht heraus zu handeln. In *BREAKING BAD* (AMC 2008–) will Jesse Pinkman instinktiv das Gute, auch wenn er naiv und schwach ist, und Walter Whites Taten speisen sich aus altruistischen Motiven gegenüber seiner Familie, mag er noch so korrupt und grausam handeln. Viele Szenen der Serie beschreiben, neben den rational kalkulierten Aktionen der beiden Figuren, ihre moralischen Kämpfe im Detail. Jede Übertretung wird durch Gewissensbisse aufgewogen; *BREAKING BAD* ist ein einziger Kreislauf aus Transgression und Schuldgefühl. Zweitens: Wollen Geschichtenerzähler unsere Sympathie für Übeltäter aufrecht erhalten, so werden sie uns kaum mit deren ärgsten Verbrechen konfrontieren. In *THE SILENCE OF THE LAMBS* (Jonathan Demme, USA 1991) kann Hannibal Lecter zum Beispiel deshalb witzig und charismatisch bleiben, weil wir seinen sadistischen Kannibalismus nicht aus der Nähe miterleben müssen. Und drittens sind den transgressiven Helden stets noch schlimmere Figuren gegenübergestellt – schlichtweg hässliche, psychotische Monster, in denen sich nichts Gutes mit dem Bösen paart. Tony Soprano ist nicht Richie Aprile; Walter White ist nicht Tuco; Neil McCauley in *HEAT* ist nicht Waingro. Ginge es bei der Sympathieverteilung nur um die Transgression, so müssten Figuren wie Anton Chigurh, der total unattraktive, eiskalte methodische Serienmörder in *NO COUNTRY FOR OLD MEN* (Joel & Ethan Coen, USA 2007), in der Tat die Helden sein. Sollte es tatsächlich Filme mit solchen Helden geben, so sind sie jedenfalls weit in der Minderzahl.

Zählen (manche von) Cronenbergs Filmen zu diesen Ausnahmen? Die Antwort ist kein klares «Ja». Viele seiner Filme drehen sich um moralisch anständige, wenn auch nicht fehlerfreie Protagonisten, und alle Mechanismen, die oben benannt wurden, sind in seinem Œuvre zu finden. In *A DANGEROUS METHOD* hat C.G. Jung den Mut, Sigmund Freud gegenüber standhaft zu bleiben, und er hat die Sensibilität, Sabina Spielreins Intelligenz und Potenzial zu erkennen und zu fördern. Der Protagonist von *A HISTORY OF VIOLENCE* versucht, sich neu zu er-

finden, wird aber gezwungen, wieder zur Gewalt zu greifen, um seine unschuldige Familie zu verteidigen; auch der Protagonist von *EASTERN PROMISES* ist des Mordes fähig, dies jedoch nur in Notwehr. Und in beiden Fällen werden die Protagonisten mit noch viel schlimmeren Figuren kontrastiert.

Von den Filmen des letzten Jahrzehnts ist es der jüngste, *COSMOPOLIS*, der das «moralische Modell» am deutlichsten in Frage stellt. Denn hier bindet uns der Film an Eric Packer, einen jungen erfolgreichen Finanzier, der meist geborgen in seiner langen Limousine durch New York kreuzt, isoliert von der Welt, in der seine Börsengeschäfte Katastrophen anrichten. Während eines ganzen Tages beobachten wir ihn, wie er sich aufplustert und sich seinen Angestellten und Geschäftspartnern gegenüber alles Mögliche herausnimmt; er sucht mit seiner reichen Gattin zu schlafen, einer Trophäe aus der Oberklasse, die er kaum kennt; und er bringt seinen treu ergebenen Chauffeur wegen einer Lappalie um. Sein Tag strukturiert sich um einen Besuch beim Friseur, ein riskantes Unternehmen, da die Fahrt dorthin quer durch die Stadt und durch gefährliches Terrain führt, mitten durch soziale Proteste, Präsidentenbesuche und festliche Begräbnisparaden. Kurz, Packer ist kein einnehmender Charakter, und dieser Umstand wird noch gesteigert durch die Art, wie Cronenberg den Schauspieler Robert Pattinson inszeniert: Er versagt ihm den Teenager-Appeal, für den dieser berühmt ist, indem er seine hübsche Jungenhaftigkeit gegenteilig einsetzt. Natürlich nutzt Cronenberg hier die Assoziationen, die Pattinson seit seiner Rolle als Vampir in den *TWILIGHT*-Filmen (Bill Condon, David Slade, Catherine Hardwicke, Chris Weitz 2008–2012) anhaften; doch der Blutsauger der Finanzwelt, den er in *COSMOPOLIS* spielt, besitzt weder den Glamour noch die positiven Eigenschaften, die in *TWILIGHT* seine Sünden aufwiegen und ihn sympathisch machen.

Trotzdem passt *COSMOPOLIS* noch in das moralische Modell. Weder Packers Transgressionen noch die Tatsache, dass wir während des gesamten Films auf ihn fokussiert sind, machen ihn sympathisch. In dieser Hinsicht lässt sich *COSMOPOLIS* mit *SHIVERS* vergleichen: Jeweils sympathisieren wir nicht mit dem Protagonisten, und dies ist auch nicht beabsichtigt. Im weniger extremen Fall von *A DANGEROUS METHOD* bringt uns der Film zu einer ambivalenten Reaktion auf die Hauptfigur: C.G. Jung ist nicht rundum sympathisch und soll es auch nicht sein. Seine intellektuellen Leistungen und moralischen Qualitäten mögen hoch sein, doch er ist als griesgrämiger Hypokrit und Feigling gezeichnet. Im Lichte dieser verschiedenen Fälle zeigt sich, dass das transgressive Modell auf zwei problematischen Annahmen be-

ruht: Die erste beinhaltet, dass Transgression per se attraktiv ist; die zweite, dass sich die Erzählung im moralischen Modell notwendig um grundsätzlich sympathische Figuren dreht. Diese Populärweisheit – «die Hauptfigur eines Films muss uns gefallen» – mag bei Filmkritikern zum Dogma gehören und von Drehbuch-Gurus hochgehalten werden, ist aber dennoch falsch. Die Zuschauertheorie jedenfalls erfordert dies nicht, sondern geht davon aus, dass die Charaktere und die sympathischen Reaktionen, die sie auslösen, außerordentlich unterschiedlich sein können. Ambivalente Figuren, die eine Mischung von Sympathie und Antipathie auf sich ziehen, sind nicht selten; weniger häufig, aber keineswegs unbekannt sind Filme, welche rundum unsympathische Figuren in den Mittelpunkt stellen, die mehr oder weniger unvermischte «bad feelings» evozieren. Zum Beispiel COSMOPOLIS.

An erster Stelle der «bad feelings» steht der Ekel, und Ekel ist seit der Entstehung von «(A)moralische Monstrosität» ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt, und zwar noch über seine Funktion im Horrorfilm hinaus. Dies verdankt sich zum Teil der Rehabilitation «nicht-kognitiver» Emotionstheorien und generellerer Theorien von körperbasierter Kognition (*embodied cognition*): Für sie alle macht die unabweisbar physische Natur des Ekels (der Impuls, sich vom scheußlichen Objekt abzuwenden, das Gefühl der Übelkeit) ihn zu einem erst-rangigen Exempel. Sowohl Jesse Prinz wie Jenefer Robinson haben Emotionstheorien vorgelegt, welche die körperbasierte Einschätzung (*embodied appraisal*) rascher, «präkognitiver» Beurteilungen eines Sachverhalts betonen, die erst im Nachhinein bewusst und kognitiv verarbeitet werden.¹⁵ Vielleicht das bekannteste Beispiel einer solchen Reaktionsauffassung ist Joseph LeDoux' Beschreibung der «niederen» und «höheren» Wege zur Angstreaktion: Ersterer kommt durch eine direkte Verbindung der Wahrnehmung mit der Amygdala, dem Mandelkern des Gehirns, physisch zustande, letzterer ergibt sich langsamer und komplexer, wobei der Status der Wahrnehmung sorgfältiger kalibriert wird (vgl. LeDoux 1999). Diese Theorien knüpfen an William James an und kontrastieren mit der «kognitiven Emotionstheorie», die im ausgehenden 20. Jahrhundert vorherrschte und der Kognition bei der Ausbildung physiologischer Erregung eine zentrale Rolle zuweist (obwohl dies in mancher Hinsicht wohl eher als Gewichtsverlagerung denn als genuiner Richtungswechsel zu betrachten ist – denn für Kognitivisten wie Nichtkognitivisten gleichermaßen sind Emotionen durch eine Kom-

¹⁵ Vgl. Prinz 2005; Robinson 2005; einen Überblick über die Theorie zur «körperbasierten Kognition» gibt Lawrence Shapiro 2010.

bination körperlicher und kognitiver Elemente definiert). Daniel Kelly (2011) hat eine dementsprechende generelle Darstellung des Ekels vorgelegt; Carolyn Korsmeyer (2011) und Jenefer Robinson (2013) haben beide die Implikationen eines solchen Emotionsverständnisses insbesondere für Kunstwerke untersucht, die ekelerregende Dinge darstellen oder mit ekligem Material arbeiten. Und Carl Plantinga (2009) hat die Bedeutung derartiger Reaktionen für den Film dargelegt.

Robinson geht davon aus, dass Ekel im Wesentlichen durch *Fäulnis und Verunreinigung* ausgelöst wird: Wir reagieren mit Abscheu, wenn uns etwas – fast buchstäblich – als Risiko für unsere Gesundheit erscheint. Die universell wirksamen Auslöser von Ekel – verfaultes Essen, Exkremente, Erbrochenes, Blut, Schleim – sind alle potenziell infektiös; Ekel ist der ‚Torhüter‘, der solche Gefahren von uns abhält. Paul Rozin, der einflussreichste Wissenschaftler, der zur Zeit zum Thema arbeitet, geht noch weiter und vertritt die Meinung, dem Ekel liege grundsätzlich unsere «Tierhaftigkeit» zugrunde – unser biologischer Organismus – sowie die Tatsache, dass Tod und Verwesung unser ultimatives Schicksal sind (vgl. Rozin 2000, 643). Diese Theorie passt sicherlich auf vieles im Werk Cronenbergs, vor allem auf *THE FLY*. In einer Szene dieses Films stellt Brundle seine physische Transformation zur Fliege als degenerative Krankheit hin; nach Rozins Theorie hat er Recht, denn der Film spielt eine Reihe scheußlicher Szenarien durch, die im Kern darum gehen, alle menschlichen Aspirationen sowie die Würde des Menschen auf schiere Materie zu reduzieren. Und doch wird Ekel nicht nur durch körperliche Ursachen ausgelöst: In einem psychologischen Experiment wurden die Versuchspersonen gebeten, einen angeblich Hitler gehörenden – frisch gewaschenen – Pullover anzuziehen, was sie als ekelhaft empfanden. Wie schon in «(A)moralische Monstrosität» dargelegt, ist moralischer Ekel ebenso real wie physischer. Es mag sich um eine zutiefst körperliche Reaktion handeln, doch sie ist keineswegs frei von kognitiven Anteilen: Sowohl die Vorstellung des Todes wie die Vorstellung davon, dass unsere Lieben gequält werden, kann Ekel auslösen.

Die Aversion als zentrale Reaktion des Ekels hat Korsmeyer darauf gebracht, das «Paradox des Ekels» als eine von mehreren «Paradoxa der Aversion» zu identifizieren – Fälle, bei denen wir uns aktiv Emotionen auszusetzen suchen (Ekel, Angst, Trauer, Scham), die einen negativen, aversiven Charakter aufweisen. In einem Überblick über die Lösungsvorschläge für das «Paradox des Ekels» stellt Robinson folgende drei Kategorien auf: Vorschläge, die «lustvollen Ekel» betreffen (und davon ausgehen, dass ein besonderer Typus existiert, der anders als der Nor-

malfall lustvoll ist); «gewichtende» Vorschläge (bei denen Ekel zwar erregt, aber durch angenehmere Gefühle überwogen wird – Carrolls Theorie gehört in diese Kategorie, nach der Ekel und Angst im Horrorfilm den «Preis» für den größeren Gewinn durch Aufdeckung des Enigmas darstellen); und «Umwandlungsvorschläge», in denen Ekel in einen positiven Zustand überführt wird. (Korsmeyer argumentiert, wir sollten – wenn wir glauben, dass in der Erfahrung des «Sublimen» Angst in eine positive Emotion verwandelt werde – von einem analogen Konzept des «Aufhebens» ausgehen, das Ekelgefühle in etwas verwandele, das wir genießen und schätzen können.)

Wie lässt sich all dies auf Cronenbergs Filme beziehen? Zunächst wäre zu fragen, ob es ihm überhaupt um Ekel geht, zumindest in einigen seiner Filme – man erinnere sich an die beiden Zitate in «(A)moralische Monstrosität», in deren erstem er angibt, dass er sich «einen Schönheitswettbewerb für das Körperinnere des Menschen» vorstellen könne, und in deren zweitem, dass CRASH die Valenzen «normaler Filmpsychologie» dahingehend zu verändern suche, dass der Tod durch Unfall die ersehnte Transzendenz erziele. Cronenberg impliziert hier, dass es nicht darum geht, Ekel zu erregen, sondern darum, unsere gewohnten Reaktionen zu verändern, ein Anspruch im Sinne der «Umwandlungsvorschläge» zur Lösung des Ekel-Paradoxes. Doch wenn wir die durchaus vertretbare Meinung hegen, dass Cronenberg in der Tat manchmal Ekel erregen will, so bringt die neuere Ekelforschung zwei weitere Punkte ans Licht. Zum einen, dass die «integrationistische» Hypothese von der Beziehung zwischen dem Ekel und der Faszination, die Horror auslöst, richtig oder zumindest besser begründet ist als die Vorstellung ihrer «Koexistenz» – denn es ist erwiesen, dass bestimmte Objekte oder Phänomene uns umso stärker faszinieren, je ekelhafter sie sind.¹⁶

Ein zweiter Punkt ist ganz anderer Art. Robinson merkt an, dass die überkommenen Diskussionen um das Paradox der Aversion – die zumindest bis zur Bemühung der Aufklärung zurückgehen, das Paradox der Tragödie zu erklären – auf der Annahme beruhen, unsere Beschäftigung mit Kunst sei grundsätzlich durch ein Streben nach Lust motiviert. Doch Hedonismus ist für die Kunstrezeption eine ebenso unplausible Motivation wie für andere Bereiche. Daher bietet sich eine weitere Erklärung für das Ekel-Paradox an: dass wir mitunter bereit

¹⁶ Ich beziehe mich hier auf das unveröffentlichte Manuskript von Nina Strohminger, «Disgust Enhances the Funniness of Humour». Wie dieser Titel suggeriert, geht es hier vor allem um die Beziehung zwischen Ekel und Humor; Robinsons «Aesthetic Disgust?» (2013) untersucht unter demselben Prinzip die Beziehung zwischen Ekel und Faszination.

sind, uns dem Ekel auszusetzen, nicht weil dies gute Gefühle vermittelt, sondern weil es uns etwas lehrt. Kunst kann kognitiv wertvoll sein. Gelegentlich können wir etwas ganz Neues daraus lernen, aber noch öfter mag es der Fall sein, dass uns gewisse Wahrheiten, die uns eigentlich schon geläufig sind, in Kunstwerken lebhafter vor Augen treten oder auf tiefere Weise verständlich werden.

Robinson bezieht sich auf Damien Hirsts Installation *A Thousand Years* (1990): Dort sind tausende von Fliegen in einem zimmergroßen Glaskasten gefangen und schwirren um einen verwesenden Rinderkopf, der auf dem Boden liegt; der Kasten enthält eine kleine Schutzkammer, in der die Fliegen ihre Eier legen und die Maden heranreifen können; und darüber befindet sich ein insektizider Apparat, der die Fliegen in den Tod lockt. So konfrontiert uns Hirsts Werk mit einer Reihe zweifellos ekelerregender Objekte, die in ein System eingebunden sind, das den Zyklus von Tod und Leben evoziert und an Rozins Theorie des Ekels erinnert. Angesichts dieser Installation und des Abscheus, den sie auslöst, holt uns der Gedanke ein, dass wir ebenfalls als Materie beginnen und enden und dass wir in einem grausamen biologischen Drama begriffen sind. Bei Hirst müssen wir mit einer solchen Vehemenz und Intimität mitspielen, wie sie uns ein abstrakteres, aber weniger ausdrucksstarkes und gescheitertes Werk nicht abverlangen würde. Ekel lässt sich leicht erregen, ist jedoch schwer zu kontrollieren, wenn eine derartige künstlerische Wirkung erzielt werden soll. Wie Robinson (2013) feststellt, sind die besten Kunstwerke jene, die sowohl eine starke Gefühlsreaktion wie auch eine distanziertere Reflexion dieser ursprünglichen Reaktion zur Folge haben. Dies ist sowohl Hirsts *A Thousand Years* als auch Cronenbergs Werken wie *The Fly* zu bescheinigen, in denen Humor und Horror, Gefühl und Kontemplation, Sensualität und Ernst aufs Engste miteinander verzahnt sind.

Aus dem Englischen von Christine N. Brinckmann

Literatur

- Aikin, John und Anna Laetitia (1773) *Of the Pleasure Derived From Objects of Terror; with Sir Bertrand, a «Fragment»*. *Miscellaneous Pieces, in Prose*. London: J. Johnson.
- Billson, Anne (1989) Cronenberg on Cronenberg: a Career in Stereo. In: *Monthly Film Bulletin* 56, 660 (Januar), S. 5.
- Bruun Vaage, Margrethe (2013) Fictional Reliefs and Reality Checks [erscheint in *Screen*].
- Carroll, Noël (1990) *The Philosophy of Horror: or Paradoxes of the Heart*. New York/London: Routledge.
- Chatman, Seymour (1986) Characters and Narrators: Filter, Center, Slant, and Interest-Focus. In: *Poetics Today* 7,2; teilweise wieder aufgegriffen in: Ders.: *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca/London: Cornell University Press 1990, Kap. 9.
- Creed, Barbara (1993) *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London/New York: Routledge.
- Freeland, Cynthia (1996) Feminist Frameworks for Horror Films. In: *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Hg. v. David Bordwell & Noël Carroll. Madison/London: The University of Wisconsin Press, S. 195–218.
- Grodal, Torben (1997) *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. Oxford: Clarendon.
- Grundmann, Roy (1997) Plight of the Crash Fest Mummies: David Cronenberg's CRASH. In: *Cineaste* 22,4, S. 24–27.
- Kelly, Daniel (2011) *Yuck! The Nature and Moral Significance of Disgust*. Cambridge: MIT.
- Korsmeyer, Carolyn (2011) *Savoring Disgust: The Foul and the Fair in Aesthetics*. New York: New York University Press.
- LeDoux, Joseph (1999) *The Emotional Brain: The Mysterious Underpinnings of Emotional Life* [1996]. Phoenix: Phoenix Paperbacks.
- McGinn, Colin (1997) *Ethics, Evil, and Fiction*. Oxford: Clarendon.
- Plantinga, Carl (1999) The Scene of Empathy and the Human Face on Film. In: Plantinga/Smith 1999, S. 239–255. [Deutsche Übers.: Die Szene der Empathie und das menschliche Gesicht im Film. In: *Montage AV*, 13,2, 2004, S. 7–27]
- (2009) *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience*. Berkeley: University of California Press.
- Plantinga, Carl/Smith, Greg (Hg.) (1999) *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Prinz, Jesse J. (2005) *Gut Reactions: A Perceptual Theory of Emotion*. New York: Oxford University Press.

- Robinson, Jenefer (2005) *Deeper than Reason: Emotion and its Role in Literature, Music, and Art*. Oxford: Clarendon.
- Aesthetic Disgust? (2013) In: *Philosophy* [im Erscheinen].
- Rodley, Chris (1997) (Hg.) *Cronenberg on Cronenberg* [rev. Fass.]. London/Boston: Faber & Faber.
- Rozin, Paul/Haidt, Jonathan/McCauley, C.R. (2000) Disgust. In: *Handbook of Emotions* [2. Aufl.]. Hg. v. Michael Lewis & Jeannette M. Haviland-Jones. New York: Guilford, S. 575–594.
- Shaw, Daniel (1997) A Human Definition of Horror: Carroll's *The Philosophy of Horror; or, Paradoxes of the Heart*; URL-Dokument: <http://www.mailbase.ac.uk/lists/film-philosophy>, 26. August.
- Smith, Murray (1995) *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon.
- (1999) Gangsters, Cannibals, Aesthetes, or, Apparently Perverse Allegiances. In: Plantinga/Smith 1999, S. 217–238.
- (2011) Just What Is It That Makes Tony Soprano Such an Appealing, Attractive Murderer? In: *Ethics at the Cinema*. Hg. v. Ward Jones & Samantha Vice. Oxford: Oxford University Press. S. 66–90.
- Shapiro, Lawrence (2010) *Embodied Cognition*. London: Routledge.
- Solomon, Robert C. (1992) Review of Noël Carroll, *The Philosophy of Horror*. In: *Philosophy and Literature* 16, S. 163–173.
- Wood, Robin (1985) An Introduction to the American Horror Film. In: *Movies and Methods: An Anthology. Vol. II*. Hg. v. Bill Nichols. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, S. 195–220.