

Masterarbeit

Titel der Masterarbeit:

**Dämonische Weiblichkeit:
Hysterie im Horrorfilm**

Verfasst von:

Helen Laura Trivick-Randall, MBA BA

zur Erlangung des akademischen Grades:

Master of Arts (MA)

Linz, Oktober 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt: 066772

Studienrichtung: Medienkultur- und Kunsttheorien an der Universität für künstlerische und industrielle Gestaltung (Institut für Bildende Kunst und Kulturwissenschaften)

Betreuung: Univ.-Prof. Dr. Jasmin Mersmann | Univ.-Prof. Dr. phil. Gudrun Rath

Selbstständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende schriftliche Masterarbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel genutzt habe. Dieses Masterthema wurde bisher weder im In- noch im Ausland zur Begutachtung in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt. Alle Stellen, die wortwörtlich oder dem Sinn nach aus anderen Publikationen entnommen sind, habe ich unter exakter Angabe des Quelltextes eindeutig als Entlehnung gekennzeichnet.

Linz, Oktober 2021



Ort, Datum

Helen Laura Trivick-Randall, MBA BA

Vorwort

„Es gibt offenbar kaum etwas, was die Medizin noch nicht über die Hysterie gesagt hätte: sie sei multipel, sie sei einzigartig, sie sei nichts; sie sei eine Entität, eine Funktionsstörung, eine Illusion; sie sei wahr und trügerisch; organisch oder vielleicht auch psychisch; sie existiere, sie existiere nicht.“

Gérard Wajcman

Das Thema der vorliegenden Masterarbeit wurde durch den Besuch einer Lehrveranstaltung der Kunstuniversität Linz im Jahr 2017 von Univ.-Prof. Drⁱⁿ Jasmin Mersmann angeregt. Im Seminar: *„Den Teufel an die Wand malen, oder: Figurationen des Bösen“*, wurde der Forschungsgegenstand der Hysterie thematisiert und im Spannungsfeld zwischen Imagination, Evidenz und Deutungshoheit diskutiert.

Die teilweise von misogynen Motiven getriebene Medizin des 19. bzw. 20. Jahrhunderts suchte neben der Diagnose auch einen Weg, die an vermeintlicher Hysterie leidenden Frauen zu inszenieren. Die dabei kategorisierten und arbiträr zusammengefassten Symptome der Krankheit, wie Konvulsionen, Lähmungen, bestimmte Körperhaltungen sowie der Hang zur Übertreibung und das Bild des überregten Weibes, der Diva oder der lasziven Frau, rekurren stark auf bestimmte schauspielerische Darbietungen im Subgenre des Horrorfilms. Fragmentierte Teile eines Leidens, welches heute diagnostisch gesehen keine Rolle mehr spielt, haben dabei medial in der Populärkultur überlebt. Dies gilt vor allem für jene Filme, die sich auf von Dämonen besessene Frauen fokussieren, die es per exorzistischem Ritus auszutreiben gilt. Meine Begeisterung für dieses Filmgenre verband ich mit dem Interesse an einer historischen Auseinandersetzung mit künstlerischen Formen der Hysterie in Film und Literatur.

An dieser Stelle sei meiner Mutter gedankt, die der Kunst in meinem Leben einen wichtigen Stellenwert einräumte. Ich danke außerdem meinem Vater, der mir mehrere universitäre Studienabschlüsse ermöglichte, maßgeblich mein Interesse für die Wissenschaft prägte und mir die unerschütterliche Motivation gab, stets das Beste aus mir zu machen.

Abstract

Die Hysterie war eine Diagnose, welche einem ständigen Evolutionsprozess unterworfen war. Beginnend in der Antike bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts war die Medizin stets gespalten und schrieb dem Leiden verschiedene Ursachen zu. Auf den Neurologen Jean-Martin Charcot übte die Krankheit eine starke Faszination aus; in dem Leiden glaubte der Arzt auch einen künstlerischen Aspekt zu erkennen. Schon bald sollte sich sein Schüler Sigmund Freud von ihm abwenden und sich gemeinsam mit dem Internisten Josef Breuer alternativen Therapieansätzen der Hysterie in Form von als innovativ geltenden „Redekuren“ widmen. Welches mediale Nachleben das Krankheitsbild in ausgewählten exorzistischen Horrorfilmen im Hinblick auf vom Teufel besessene Frauen hinterlassen hat und inwiefern es eine Rekurrenz eines in Vergessenheit geratenen stilisierten Bildes von Weiblichkeit und hysterischer Psychomotorik bildet, wird vor diesem Hintergrund näher untersucht. Zum Schluss wird der Frage nachgegangen, welche Potenziale die Hysterie für eine weibliche Selbstdefinition und Emanzipation anbietet.

Hysteria was a diagnosis which was subject to a constant evolutionary process. From antiquity until the beginning of the 20th century, medicine was divided concerning a precise diagnosis and attributed various causes to the disease. The neurologist Jean-Martin Charcot was fascinated by the disease; he believed the ailment to have an artistic aspect. Soon his student Sigmund Freud was to turn away from him and, together with the internist Josef Breuer, he devoted himself to alternative therapeutic approaches to hysteria by forms of "talking cures," which were considered innovative. The media obituary of the clinical picture in selected exorcist horror films in relation to women possessed by the devil and the extent to which it forms a recurrence of a stylized image of femininity and hysterical movement and expression that has fallen into oblivion will be examined more closely in this thesis. Finally, the question of which possible prospects hysteria does offer for female self-definition and emancipation will be highlighted.

*„Die Hysterie ist ein Proteus,
welcher eine Anzahl verschiede-
ner Formen annimmt, ein Cha-
mäleon, welches ohne Unterlaß
seine Farbe wechselt.“*

Thomas Sydenham

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	1
1. Genealogien: Die konvulsivische Schönheit.....	7
1.1 Die Hysterie nach Jean-Martin Charcot.....	7
1.1.1 Rhythmische Chorea: Der Fall Augustine.....	14
1.1.2 Körper, Kunst und Hysterie.....	16
1.1.3 Die Rolle der Fotografie.....	19
1.2 Die Hysterikerin als Mutter der Psychoanalytik.....	23
1.2.1 Die Diagnostik nach Sigmund Freud.....	24
1.2.2 Chimney sweeping: Der Fall Anna O.....	25
2. Subjektivität im Kino.....	29
2.1 Setting, Framing und Motiv.....	30
2.2 Filmische Phänomenologie.....	32
2.3 Skopophilistische Impulse.....	36
2.4 Objektivierung des Weiblichen.....	38
2.5 Maskerade und Fetischismus.....	41
3. Hysterische Körper im Kino.....	46
3.1 Gattung Horrorfilm.....	51
3.2 Beispiele.....	54
3.2.1 Der Exorzismus der Emily Rose (2005).....	54
3.2.2 Augustine (2012).....	56
3.2.3 Devil Inside (2012).....	57
3.2.4 The Conjuring – Die Heimsuchung (2013).....	59
3.3 Analyse.....	61
3.3.1 Weibliche Labilität.....	61
3.3.2 Geschlechterunterschiede und Machtpositionen.....	64

3.3.3 Männlicher Blick	65
3.3.4 Besitzübernahme und Enteignung	67
3.3.5 Hysterische Symbolik und Performanz	69
4. Fazit.....	72
5. Ausblick	75
6. Abbildungsverzeichnis	78
7. Tabellenverzeichnis	79
8. Literaturverzeichnis.....	80
9. Filmographie	84
10. Sonstige Quellen	85

Einleitung

*I'm the one who dwelt within Cain // I'm the one who dwelt within Nero // I once dwelt within Judas // And I was with Legion // I'm Belial // And I am Lucifer. The devil in the flesh!*¹

Im Film *Der Exorzismus der Emily Rose* (2005) verfügt der Teufel über sechs Namen und verbirgt sich im Leib einer jungen Frau, den ein Geistlicher mit einem Exorzismus zu befreien versucht. Alle aufgezählten Namen sind historischen oder biblischen Figuren zugehörig, die als grausam, irre, rebellisch oder dämonisch galten: *Kain* ermordete seinen Bruder Abel, *Nero* regierte in Rom als wahnsinniger Tyrann, durch *Judas'* Verrat wurde Jesus verhaftet und dem Kreuzestod übergeben, *Legion* befahl in der Geschichte im Neuen Testament in Form mehrerer Dämonen einen Menschen, *Belial* beschreibt einen verführerischen Widersacher und *Luzifer* gilt in der jüdisch-christlichen Mythologie als oberster Teufel und Rebell gegen Gott. Im Szenensetting einer Scheune sprechen die sechs Dämonen in einer fremden Sprache zum Priester und wehren sich gegen die rituelle Austreibung, indem sie die im Nachthemd bekleidete Frau zu schmerzvollen Verrenkungen zwingen. Ein Kontext dieser genredienlichen Filmaufbereitung zur Hysterie ergibt sich insofern, als dass die konvulsiven Bewegungen, welche die Protagonistin imitiert, vergleichbar mit den frühen Beschreibungen der Hysterie zum Anfang des 20. Jahrhundert sind. Die Diagnose dieses Leidens hat sich allerdings lange einer einheitlichen Klassifizierung entzogen. In der heutigen Zeit spielt die Hysterie medizinisch gesehen keine Rolle mehr. Fragmente dieser Krankheit haben allerdings überlebt und einen Wandel in der Populärkultur und im Massenkonsum vollzogen.

Ein wirtschaftlicher Bereich, der von der Darstellung und Beschreibung der Hysterie besonders profitierte, ist neben der Psychoanalyse auch die US-amerikanische Filmbranche. Das Genre des Horrorfilms zieht viele BesucherInnen auf der Suche nach Unterhaltung in die Kinos. Die Hysterie wird vor allem in Horrorfilmen inszeniert, in deren Vordergrund übernatürliche Phänomene, okkulte Ritualistik sowie Dämonen oder Geister stehen, die es per Exorzismus auszutreiben gilt. Frauen sind meist die

¹ Vgl. Derrickson 2005: 01:22:40.

Protagonistinnen, die vom Teufel befreit werden sollen. Sie reden in Zungen oder sprechen Sprachen wie Latein und Aramäisch, die in christlichen Liturgien bedeutsam sind, zudem verletzen sie sich selbst. Oftmals sind die leidenden Frauen, die in den Filmen dargestellt werden, von einem oder mehreren Dämonen oder auch dem Antichristen besessen, der durch Ausrenkung der Glieder seines „Wirts“ nach Entweichung sucht. Meist sind die Schauspielerinnen leicht bekleidet im Zuge eines Anfalls ans Bett gefesselt, während die Person, welche den Dämon austreibt, meist ein Mann ist, der als Geistlicher im Namen der Kirche den Exorzismus ausführt. Zu den typischen Filmrequisiten zählen vor allem geweihte Kreuze, Weihwasser mit zugehörigem Aspergill sowie eine Bibel.

Diese mediale Darstellung entwickelte sich synchron zum Krankheitsbild der Hysterie, das im Zuge des 20. Jahrhunderts Konjunktur hatte. Die Patientin Anna O. wird gegen Ende des 19. Jahrhunderts vom Wiener Internisten Josef Breuer als eine begabte und im Geiste äußerst kritisch veranlagte, willensstarke junge Frau beschrieben. Ihren intellektuellen Fähigkeiten stand ihre Krankheit entgegen: schwere psychische Traumata, seltsame Psychosen, Halluzinationen, Muskelparesen und Kontraktionen der Extremitäten waren nur einige der Symptome, die Breuer gemeinsam mit seinem Schüler Sigmund Freud in den bahnbrechenden *Studien über Hysterie* (1895) beschrieb. Anna O. galt als besondere Patientin: An ihr examinierte Josef Breuer nicht nur die Symptomatik der Hysterie, sondern begründete ebenso einen innovativen und vorab noch nicht erforschten Heilungsweg – durch die sog. Redekur konnte sich die Patientin ihren Traumata durch gezielte Gespräche stellen. Breuer war der Überzeugung, dass die junge Frau durch die Krankheit bzw. durch schillernde Imaginationen ihrem monotonen Leben in der bürgerlichen Schicht zu entfliehen suchte.²

Eine andere Krankengeschichte verweist speziell auf den szenischen Charakter der Hysterie, der für die Patientin als identitätsstiftendes Ausdrucksmittel wirkt. Das Mädchen Augustine wurde im Alter von 15 Jahren in der Pariser Nervenheilanstalt *Salpêtrière* behandelt und diente dem Neurologen Jean-Martin Charcot als Studienobjekt zur Vorführung der Hysterie vor dem Publikum öffentlicher Hörsäle. Charcot machte sich das Medium der Fotografie zunutze und ließ seinen Assistenten Paul Richer die per Hypnose hervorgerufenen hysterischen Anfälle seiner Patientin in der Fotostrecke *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (1876–1880) porträtieren. Im Gegensatz

² Vgl. Breuer/Freud 1895, S. 61.

zu Breuer und Freud, die durch die Krankengeschichte der Patientin Anna O. die Entwicklung der Psychoanalyse mannigfaltig prägten, wendete sich Charcot mehr dem theatralischen Aspekt des Leidens zu. Augustine, die ihre deliranten Posituren szenisch zu takten wusste, wurde als „Diva des konvulsivisch Schönen und der wunderbaren Stigmen“ stilisiert³. Indem sie die Hysterie zum Schauspiel im Rahmen von schmerzvollen Verrenkungen erhob, erhielt ihr Anfall damit einen Repräsentationscharakter, der ihr erlaubte, psychisches Leid in eine Maskerade für fremdbestimmte Bilder zu transformieren.⁴ Dies blieb nicht ohne Folgen: Somit wurde ihr sowohl die Anerkennung von männlichen Ärzten als auch die Ästhetisierung leidender Frauen von Dichtern wie André Breton zuteil. Dadurch wirkte die Hysterikerin als Instrument für medizinische Machtausübung und diente als literarische Inspiration für die Figuren der *Femme Fatale* und *Femme Fragile*.

Die Diskrepanz zwischen einem krankhaften Wahnfall und der vermeintlichen Deutung einer künstlerischen Wiedergabe macht den psychisch kranken Menschen einerseits zu einem dem Mediziner schutzlos ausgelieferten Schauobjekt; andererseits wird unter dem Aspekt eines „Pseudo-Theaters“ auch die Möglichkeit zum Mitspielen und zur Selbstinszenierung auf der Bühne geboten. Dieses Ausgeliefertsein stillt Bedürfnisse eines voyeuristischen Publikums. Frauen wurden in Zeichnungen, Malereien und Fotografien in vermeintlich hysterischen Posen inszeniert (o.ä.), die insbesondere vom leitenden Arzt der *Salpêtrière* mit musealem Anspruch gesammelt wurden.

In Horrorfilmen ist die Geschlechterrolle geklärt: Oftmals ist es eine Frau, die von Dämonen besessen wird, während sie sich konvulsivisch verrenkt. Befreien kann sie nur ein Mann, der im Film meist durch einen katholischen Priester verkörpert wird. Um diese Aufteilung/Rollenverteilung und ähnliche Aspekte besser zu verstehen, genügt ein Blick in die Forschung um die Wende ins 20. Jahrhundert herum. Zu dieser Zeit war der Zugang zu Wissenschaft und Forschung grundsätzlich männlichen Autoritäten gestattet. Medizin als Instrument zur Analyse und Heilung menschlicher Krankheiten beschränkte sich vor allem auf den physiologischen Zustand. Darauf basierend untersuchte die Psychopathologie für jedes Leiden, das den Geist betraf, einen organischen Auslöser im Körper. Das Krankheitsbild der Hysterie präsentierte sich dabei als Novum in der Beschreibungslehre der Krankheiten, die als Nosologie bezeichnet wird. Auch

³ Vgl. Gorsen 2000, S. 49.

⁴ Vgl. Bronfen 1997, S. 10. Die Vorführung der Hysterie <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-330676> (Stand: 17.04.2021).

der Geist war von der Hysterie befallen und äußerte sich durch Psychosen, Wahnvorstellungen und Verkrampfungen des Körpers.⁵ Der gesellschaftlichen Stellung der Frau Anfang des 20. Jahrhunderts geschuldet, ließ sich die Beschreibung der Hysterie mühelos mit dem Narrativ der Frau als „schwaches Geschlecht kombinieren“⁶. Die Fallgeschichten von Augustine und Anna O. zeigen dabei, dass es sich beim Verständnis der Hysterie um eine männliche Wahrnehmung weiblicher Körper handelte: Dissoziative Störungen, Konvulsionen, Schizophrenie, Narkolepsie, Epilepsie sowie andere neurologische oder psychische Leiden bei Frauen wurden in der von Männern dominierten Medizingeschichte zusammengefasst als Hysterie diagnostiziert. Die Behandlungsmethodik basierte auf der Vorstellung, dass diese Krankheitsbilder auf das Geschlechtsorgan und die Schwäche der Frau zurückzuführen sind.

Die Wissenschaft kartographierte den Körper der Hysterikerin und schloss so auf ihre individuellen Wesenszüge. Entweder war sie willenlos ohnmächtig im Hinblick auf die Kontrolle ihrer Triebe oder eine Meisterin der Zurschaustellung, die es verstand, ihr Publikum durch Theatralik und Schein hinters Licht zu führen. Frauen, denen Hysterie diagnostiziert wurde, unterstellte man die Gier nach Sensation und Publikum; man hielt sie für unfähig, ihre überschwängliche und überschäumende Emotionswelt in Zaum zu halten. Dieser Wesenszug beinhaltet die Möglichkeit, durch weibliche Potenziale männliche Ideologien und Tugenden zu dekonstruieren. Eine andere Betrachtungsweise interpretiert die Hysterie als ein Instrument für Frauen, gesellschaftlich untypische Selbstdarstellungen von Weiblichkeit auszuleben.

Sind die Bilder der psychisch erkrankten Frauen eine reine Repräsentationstaktik oder wird der Körper, der sich in einem wahnhaften Anfall befindet, mit dem Hintergrund einer misogynen Interpretation von Weiblichkeit im Film neu produziert? Auf die Frage, ob man den Körper auf ein Bild reduzieren kann, antwortet Hans Belting: „Wo immer Menschen im Bilde erscheinen, werden Körper dargestellt.“⁷ Er weist allerdings darauf hin, dass dieses Paradigma in Abhängigkeit zur Symbolträchtigkeit des Bildes stehe. Je mehr Symbolkraft die Abbildung eines Menschen besitze, desto höher sei das Risiko, einen „neuen Menschen zu züchten, zu erfinden“.⁸ Die Symbolik, die von der

⁵ Vgl. Schaps 1983, S. 49.

⁶ Vgl. Schaps 1983, S. 97.

⁷ Belting 2001, S. 87.

⁸ Belting 2001, S. 87

Reihe der *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (1876–1880) sowie den Inszenierungen der Hysterie in Horrorfilmen ausgeht, birgt das Potenzial, Weiblichkeit anhand von Abbildungen oder filmischer Montagen neu zu schaffen und zu determinieren. Dadurch entstehen teils sexistische Deutungsmuster, die noch Jahrzehnte nach Jean-Martin Charcot gesellschaftlich weiter tradiert und medial neu interpretiert werden.

Die Zielsetzung der vorliegenden Arbeit besteht darin, die komplexen ideologischen Vorgänge, die hysterische Körper im Kino zeigen, aufzudecken und sich im weiteren Verlauf mit einem Bündel an Teilfragen zu beschäftigen, um schließlich ein Resümee zu ziehen. Diese Fragen sind:

- Welche Ideologien werden durch das Kino tradiert und (re-)produziert?
- Wie wird Weiblichkeit im Horrorfilm konstruiert, und welche Genderaspekte spielen dabei eine Rolle?
- Durch welche Körpertechniken charakterisiert sich die Hysterie?
- Welche historische, medizinische und künstlerische Rückverfolgung weisen konvulsive Darstellungen in Horrorfilmen auf?

Zum Zwecke einer historischen Untersuchung wird im ersten Teil erörtert, wie das Konstrukt „Hysterie“ durch medizinische Koryphäen wie Jean-Martin Charcot, Josef Breuer und Sigmund Freud Einzug in die Gesellschaft des frühen 20. Jahrhunderts genommen hat. André Bretons Roman *Nadja* aus dem Jahr 1928 stilisiert bspw. die konvulsiven Elemente der von Charcot, Breuer und Freud beschriebenen Hysterie. Die Literatur zur Kennzeichnung der Hysterie und für die Analyse der Filme konzentriert sich auf Texte des Kunsthistorikers Didi-Huberman (*Erfindung der Hysterie – Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, 1997) und Werke sowie wissenschaftliche Artikel der Kultur- und Literaturwissenschaftlerin Elisabeth Bronfen (*Das verknotete Subjekt – Hysterie der Moderne* 1998, *Die Vorführung der Hysterie*, 1997 und: *Die Sprache der Versehrtheit*, 2000) sowie des Kunsthistorikers und Medientheoretikers Hans Belting (*Bild-Anthropologie*, 2002). Maßgebliche Relevanz für die Analyse haben dabei auch mehrere Schriften im von Eiblmayr et al. herausgegebenen Sammelband (*Die verletzte Diva – Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, 2000) sowie das Werk von Franziska Lamott (*Die vermessene Frau – Hysterien um 1900*, 2001).

Im zweiten Teil der Arbeit wird das Augenmerk der Betrachtung auf die Herstellung von Subjektivität im Kino gelegt. Dabei werden einige Thesen, welche sich filmtheoretisch mit der Perzeption des Publikums auseinandersetzen, näher beleuchtet. Die Ansätze dieser Kapitel sollen eine theoretische Basis zur Prüfung der Hysterie im Horrorfilm legen. Dazu werden die filmischen Strategien näher analysiert, und die Inszenierung wird auf Elemente und Merkmale der Hysterie hin geprüft. Dabei wird der Schwerpunkt auf die Position des Zusehers und der Zuseherin, Geschlechterunterschiede und filmisch konstruierte sowie medial inszenierte Weiblichkeit gelegt. Für die Untersuchung wurden filmtheoretische Texte herangezogen, etwa von der Filmkritikerin Laura Mulvey (*Visuelle Lust und narratives Kino*, 1994), von dem phänomenologischen Filmphilosophen Maurice Merlau-Ponty (*Das Auge und der Geist*, 2003) oder von dem Filmsoziologen Siegfried Kracauer (*Theorie des Films – Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, 1964).

Der dritte Teil der Arbeit zielt darauf ab, eine konkrete Analyse von hysterischen Körpern und deren medialen Kennzeichnung in ausgewählten Horrorfilmen vorzunehmen. Hierzu werden geeignete Filmmontagen auf Genderkonstruktionen, Körperlichkeit sowie Position des Zusehers bzw. der Zuseherin verdeutlicht, wobei es im Ermessen der Autorin lag, folgende Filme als Untersuchungsgegenstände zur Behandlung der Hysterikerin als mediale Inszenierung näher zu behandeln: *Der Exorzismus der Emily Rose* (2005), *Augustine* (2012), *Devil Inside* (2012) und *The Conjuring – Die Heimsuchung* (2013). Gemeinsam haben diese Filme vor allem Protagonistinnen, die an seltsamen Anfällen und Attacken leiden und damit stark an die Beschreibung der Hysterikerinnen zum Anfang des 20. Jahrhunderts erinnern. Abschließend stellt sich die Frage, wie die Konvulsion auch als Rebellion in Form von hysterischem Gebaren konzeptuell weiterentwickelt werden kann. Um damit einen möglichen Ausblick der Hysterie als Mittel der Emanzipation und Selbstdefinition zu geben, werden Arbeiten zur emanzipatorischen Androgynität sowie transzendente Konzepte von Weiblichkeit der Pariser Künstlerin Claude Cahun näher berücksichtigt.

1. Genealogien: Die konvulsivische Schönheit

Die folgenden Kapitel geben einen Überblick über die medizinische Auffassung der Hysterie nach Jean-Martin Charcot, welcher das *Hôpital de la Salpêtrière* als Neurologe zum Ende des 19. Jahrhunderts leitete. Charcots Interpretation der Hysterie fokussiert sich auf künstlerische und an Theaterinszenierungen erinnernde Annäherungen. Sigmund Freud und Josef Breuer wählten dabei eine andere Sichtweise. Von misogynen Motiven geleitet, war die Psychopathologie der damaligen Zeit bestrebt, diese proteische und pathosgeladene Grammatik sowie ihre Manifestation in den Grundpfeilern der Psychoanalyse fest zu verankern.

1.1 Die Hysterie nach Jean-Martin Charcot

Der französische Pathologe und Neurologe Jean-Martin Charcot war im Jahre 1862 als Oberarzt an der Pariser Klinik *Salpêtrière* tätig und erarbeitete sich dabei eine bis heute wirkende und äußerst umstrittene Reputation. Im Hospital fanden sich nicht weniger als 5.000 Frauen isoliert und eingeschlossen, welche an vermeintlich unheilbaren und mysteriösen Symptomen litten. Dabei handelte es sich vorwiegend um Krankheiten wie Epilepsie, Syphilis, Alkoholismus, verschiedene Neurosen, körperliche Fehlbildungen, Schizophrenie und Psychosen. Hierfür lassen sich mit den Diagnosen zum Ende des 19. Jahrhunderts keine Vergleiche mit den Anamnesen der heutigen Medizin ziehen: Insbesondere das seelische Leiden war zu diesem Zeitpunkt noch nicht ausreichend erforscht und wurde nicht als ernsthafte Krankheit angesehen. Die Mediziner⁹ der *Salpêtrière* behelfen sich vor allem mit der Idee, dass sich „Wahnsinn“ und „Irrsinn“ im Charakter und in der vermeintlichen Physiognomie des Menschen herauskristallisierten. Charcot war in seiner Arbeit insofern ein Pionier, als dass er – entgegen dem vorherrschenden medizinischen Diskurs – das ursächliche Agens der Hysterie wesentlich in einem psychisch durchlebten Trauma der Vergangenheit verortete. Diese

⁹ Anm.: Im Zusammenhang mit den an der *Salpêtrière* tätigen Medizinerinnen wird bewusst auf eine geschlechtergerechte Schreibweise verzichtet. Der Fokus dieser Arbeit liegt besonders auf der Deutungshoheit und dem Diskursanspruch durch den männlichen Blick, welcher die Symptome der weiblichen Hysterie vordefiniert, limitiert und rahmt. Die vorliegende Arbeit hat außerdem zum Ziel, eine Offenlegung des Machtverhältnisses zwischen männlichem Arzt und weiblicher Patientin zu beschreiben und in Relation zu von Dämonen besessenen Frauen und männlichen Priestern, welche die Teufelsaustreibung im Horrorfilm vornehmen, zu setzen. Im restlichen Teil der Masterarbeit wurde wie gewohnt eine geschlechtergerechte Schreibweise gewählt.

schmerzhaften Reminiszenzen und ihre somatischen Externalisierungen evozierte der Arzt durch Suggestion.¹⁰

Allerdings muss hier hervorgehoben werden, dass die durch Hypnose induzierten Darbietungen der weiblichen Patientinnen nicht immer vollständig losgelöst vom Willen der Hypnotisierten geschahen. Charcot war sich des Potenzials der Simulation durch seine Patientinnen unzweifelhaft bewusst. Bronfen hält hierzu Folgendes fest:

Die Tatsache, daß sich bei den experimentellen, unter Hypnose herbeigeführten Simulationen der Paralyse genau die gleichen Symptome zeigten wie bei der spontanen und posttraumatischen Paralyse, machte deutlich, daß hysterische Symptome zwar die Form echter somatischer Verrenkungen, Paralysen und Anästhesien annehmen können, aber daß sie weder der bewußten Kontrolle des Patienten unterliegen noch auf eine organische Funktionsstörung zurückzuführen sind. Dabei war sich Charcot stets über den beunruhigenden Zusammenhang zwischen den hysterischen, durch seine Suggestion herbeigeführten Wiederholungen und der Simulation seitens seiner Patienten im klaren.¹¹

Wie schon erwähnt, interpretierte Charcot, dass psychisch belastende Ereignisse der Auslöser für das Verhalten von an Hysterie leidenden Frauen sein könnten. Die hysterischen Symptome sah er als Kulmination des Nervensystems, das durch Überlastung somatische Elemente der Krankheit veräußerte. Dem Neurologen zufolge ist die Hauptursache – das seelisch erlittene Trauma – einerseits auf einem anorganischen Niveau lokalisiert, andererseits bettet sich die Störung durch die nervliche Überspannung wiederum in einen organischen Kontext.¹²

Um weitere Beweise für seine Auslegung der hysterischen Ätiologie zu liefern, versuchte sich Charcot daran, weibliche Figuren der christlichen Lehre zu profanieren. Von der katholischen Kirche heiliggesprochenen Frauen und rebellischen Mystikerinnen wie Theresa von Avila, Katharina von Siena oder Bernadette von Lourdes, welche über die Gabe der Visionen und Erscheinungen berichteten, attestierte der Pathologe Hysterie. Ferner behauptete er, dass es sich bei den europäischen Hexenverfolgungen in London und Salem in Wahrheit um Hysterieepidemien gehandelt habe. Charcot, in seinem Charakter durchaus selbstverherrlichend, rühmte sich damit, indem er seine Behandlung hysterischer Neurosen mit dem Exorzieren bei Teufelsaustreibungen verglich. Ein Ziel seiner Forschung war die Beschreibung der hysterischen Erkennungsmerkmale. Die Grundlage für sein Klassifizierungssystem teilte sich einerseits in den

¹⁰ Vgl. Bronfen 1998, S. 263.

¹¹ Bronfen 1998, S. 263f [sic!].

¹² Vgl. Bronfen 1998, S. 266.

hysterischen Anfall, andererseits in die Stigmata, welche die hysterische Kennzeichnung vor und nach einer Attacke in den Vordergrund rücken sollen. In eine weitere Kategorie untergliederte er somatisierte Übersetzungen deliriöser Geisteszustände wie etwa Spasmen, nervliche Überanspannung, Konvulsionen, Kontraktionen und Paresen.¹³

Interessanterweise verband Charcot mit der Behandlung hysterischer Frauen sein Interesse für künstlerische Darstellungen. In der gemeinsam mit seinem Assistenten Paul Richer im Jahre 1887¹⁴ veröffentlichten Literatur *Die Besessenen in der Kunst* untersuchte Charcot verschiedene ikonographische Szenen, die er mit derselben Definition einzuteilen suchte, wie seine an Hysterie leidenden Patientinnen der *Salpêtrière*. Dabei konzentriert sich der Arzt in seiner deskriptiven Auslegung insbesondere auf bildliche Schauplätze sakralen Charakters, in denen Teufelsaustreibungen exorziert werden, etwa die Dämonenaustreibung eines Heimgesuchten von Gerasa durch Jesus¹⁵ oder die Wunderheilungen mehrerer Besessener an der Grabstätte des heiligen Franziskus von Assisi.¹⁶

Im Hinblick auf die Hysterie prägte Charcot das Verständnis der Krankheit mit der Feststellung, dass dem Anfall per se ein vorläufiges Ende durch Unterbrechung mittels Hypnose oder Stimulation bestimmter Pressurpunkte bereitet werden könne. Im Glauben, dass jeder Hysterieerkrankung schlussendlich ein unerfülltes Sexualleben zugrunde läge, empfahl er eine gewalttätige Druckausübung durch den Arzt auf den Unterleib der Frau¹⁷:

¹³ Vgl. Bronfen 1998, S. 266f.

¹⁴ Anm.: Charcots und Richers Buch wurde erstmals im Jahre 1887 publiziert. Die erste Auflage für den deutschen Sprachraum dieses Werks etablierte sich – knapp ein Jahrhundert später – erst im Jahr 1988. Im Literaturverzeichnis dieser Masterarbeit ist das Werk *Charcot, Jean-Martin. Richer, Paul. 1988.. Die Besessenen in der Kunst. (Hg.) Manfred Schneider. Göttingen* daher mit dem Publikationsjahr 1988 versehen.

¹⁵ Anm.: In Kapitel 3.2.1 Der Exorzismus der Emily Rose (2013) ergibt sich zum Besessenen von Gerasa, den Charcot in der Literatur erwähnt, dahingehend eine Überschneidung, als dass dem Bibelfers Markus 5,1-20 (Heilung in Gerasa) zufolge jener Besessene von mehreren Dämonen heimgesucht wird, die sich zusammengefasst als Entität namens „Legion“ bezeichnen. Im Horrorfilm spricht die heimgesuchte Emily Legion als dritten Namen jenes Dämons aus, der ihr innewohnt.

¹⁶ Vgl. Charcot/Richer 1988, S. 16, Abb. 4. (Der Besessene von Gerasa. Miniatur. Aus den im Dom zu Aachen aufbewahrten Handschriften des Kaisers Otto. 11.Jh.) und S. 20, Abb. 7 (Heilung einer Besessenen. Ausschnitt aus einem Gemälde von Guinta Pisano. 1230) sowie ebd. Abb. 8 (Heilung einer Besessenen. Ausschnitt aus einem Gemälde von Bonaventura Berlingheri. 1235).

¹⁷ Vgl. Bronfen 1998, S. 267.

Der Arzt sollte seine geschlossene Faust auf jene Stelle pressen, an der sich der Ovarialschmerz bemerkbar macht. Wichtig ist, daß er alle seine Kräfte zusammennimmt, um den Widerstand der Abdominalmuskeln zu überwinden.¹⁸

Zusätzlich zu dieser schmerzvollen Methode revitalisierte Jean-Martin Charcot ferner die Nutzung der Ovarialkompressen, welche wie ein Gürtel wirkend und durch die plastisch nachgemachte Faust des Mediziners nicht weniger als drei Tage im Intimbereich der Patientin angelegt wurde. Damit lenkte der Arzt die nosologische Aufmerksamkeit vielmehr auf die Eierstöcke als auf die Gebärmutter. Wurde die Patientin also durch Hypnose oder eben durch die Pressur hysterogener Punkte in ihrer akuten Attacke unterbrochen, legte Charcot vier unterschiedliche von ihm vordefinierte Intervalle fest. Dabei vertrat er die Auffassung, dass jegliches hysterisches Leiden einem identen Schema gemäß den spezifizierten Phasen und Subphasen folge.¹⁹

Charcot systematisierte die Phasen der Hysterie und behauptete, dass ein Anfall immer nach einem bestimmten Muster gestrickt sei. Die Prädisposition für einen Anfall zeige sich dabei schon einige Tage vor der Attacke: Unmittelbar davor treten Symptome einer *hysterischen Aura* auf, wie Abdominalschmerzen, Herzklopfen sowie Hör- und Sehstörungen bis hin zur Ohnmacht. Übelkeit bzw. Erbrechen, leichte Konvulsionen, Gesichtshalluzinationen und eine melancholische Introvertiertheit der Patientin bilden den Anfangspunkt für jenen Zustand, welchen Charcot als den *großen hysterischen Anfall* titulierte.²⁰ Die *epileptoide Anfangsphase* rekurriert durch kreisförmige Zuckungen und konvulsive Verrenkungen signifikant auf einen epileptischen Anfall. Dabei kam es, wie beobachtet wurde, zu Schmerzensschreien, Muskellähmungen, Atemstocken, hervortretenden Augen, vor den Mund tretenden Schaum, Gesichtsausfällen und Bewusstlosigkeit.²¹ Wie in einem Theater dauerte die von Charcot beobachtete epileptoide Phase vier Minuten, wobei es durchaus interessant erscheint, dass der

¹⁸ Evans zit. in Bronfen 1998, S. 267 [sic!].

¹⁹ Vgl. Bronfen 1998, S. 267f.

²⁰ Vgl. Charcot/Richer 1988, S. 116ff.

²¹ Vgl. Charcot/Richer 1998, S. 118f.

Neurologe hier explizit von einem Drama spricht und damit ein Bühnenvokabular verwendet.²²

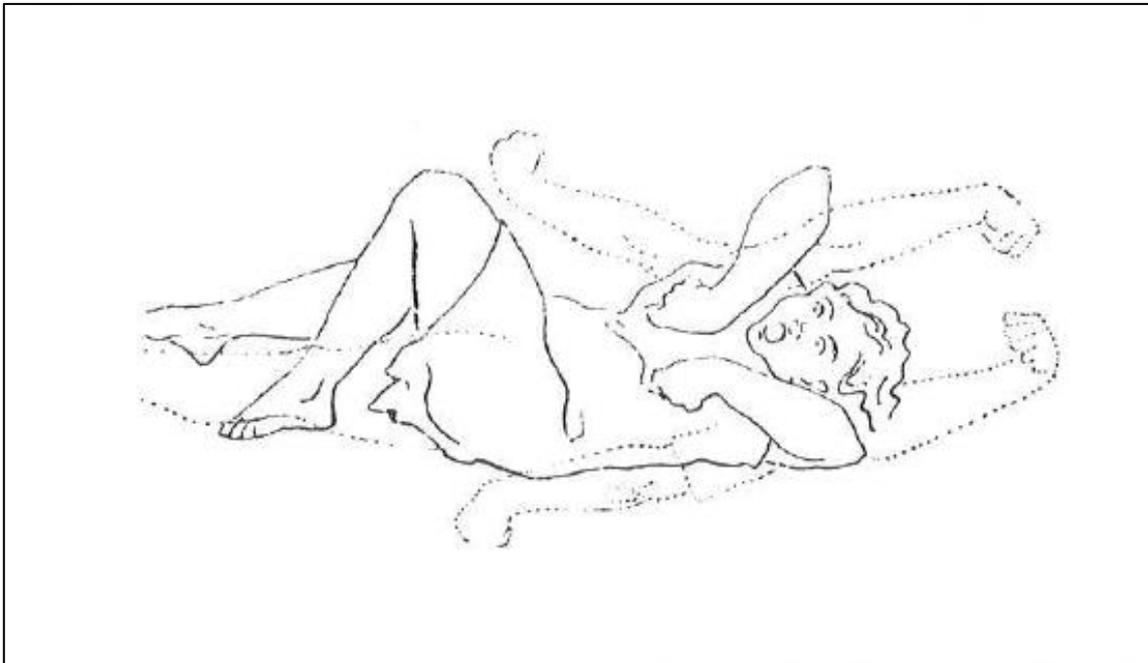


Abbildung 1: Epileptoide Phase²³

Das darauffolgende zweite Stadium der sog. „Possen-Phase“ zeichnet sich durch skurrile Körperverrenkungen aus, welche nur körperliche Verausgabung und maximaler Energieaufwand ermöglichen. In dieser Phase hebt Charcot besonders den *Kreisbogen* hervor, welcher durch das Biegen des Rückens zum Hohlkreuz entsteht. Dabei zeigt der Kreisbogen eine Varietät an Ausdrucksformen, die sich in der Subphase der *leidenschaftlichen Gebärden* äußern. Durch die akrobatische Körperbewegung verharren die Patientinnen auch in einer Stellung. In Gewaltausschreitungen mündende Wutanfälle sowie das unkontrollierte Wippen in sitzender Position am Krankenbett und Purzelbäume sind typische Charakteristika dieser Phase.²⁴ Besonders ungezügelte Zornesausbrüche sowie unkontrollierte Verrenkungen bezeichnet Charcot ebenso als „dämonische Spielart des großen hysterischen Anfalls“.²⁵ Im Hinblick auf Charcots Beschreibung der „Possen-Phase“ konstatiert Bronfen einen Widerspruch. Einerseits wirken die bizarren Körperverrenkungen unlogisch, andererseits werden ihre Symptome

²² Vgl. Charcot/Richer 1998, S.119.

²³ Quelle: Charcot/Richer 1998, S. 116, Abb. 66: Epileptoide Phase des großen hysterischen Anfalls. Schematische Darstellung der großen Bewegungen der tonischen Phase. (Notiz und Beschriftung durch Charcot/Richer).

²⁴ Vgl. Charcot/Richer 1998, S.121.

²⁵ Charcot/Richer 1998, S.124.

gleichzeitig als Indiz für die Analyse einer dramaturgischen Situation herangezogen. Die clowneske Körpermobilität dieses Intervalls hat für Charcot den Anschein, als ob die Kranke gegen einen imaginären Feind auf dem Schlachtfeld kämpfe.²⁶

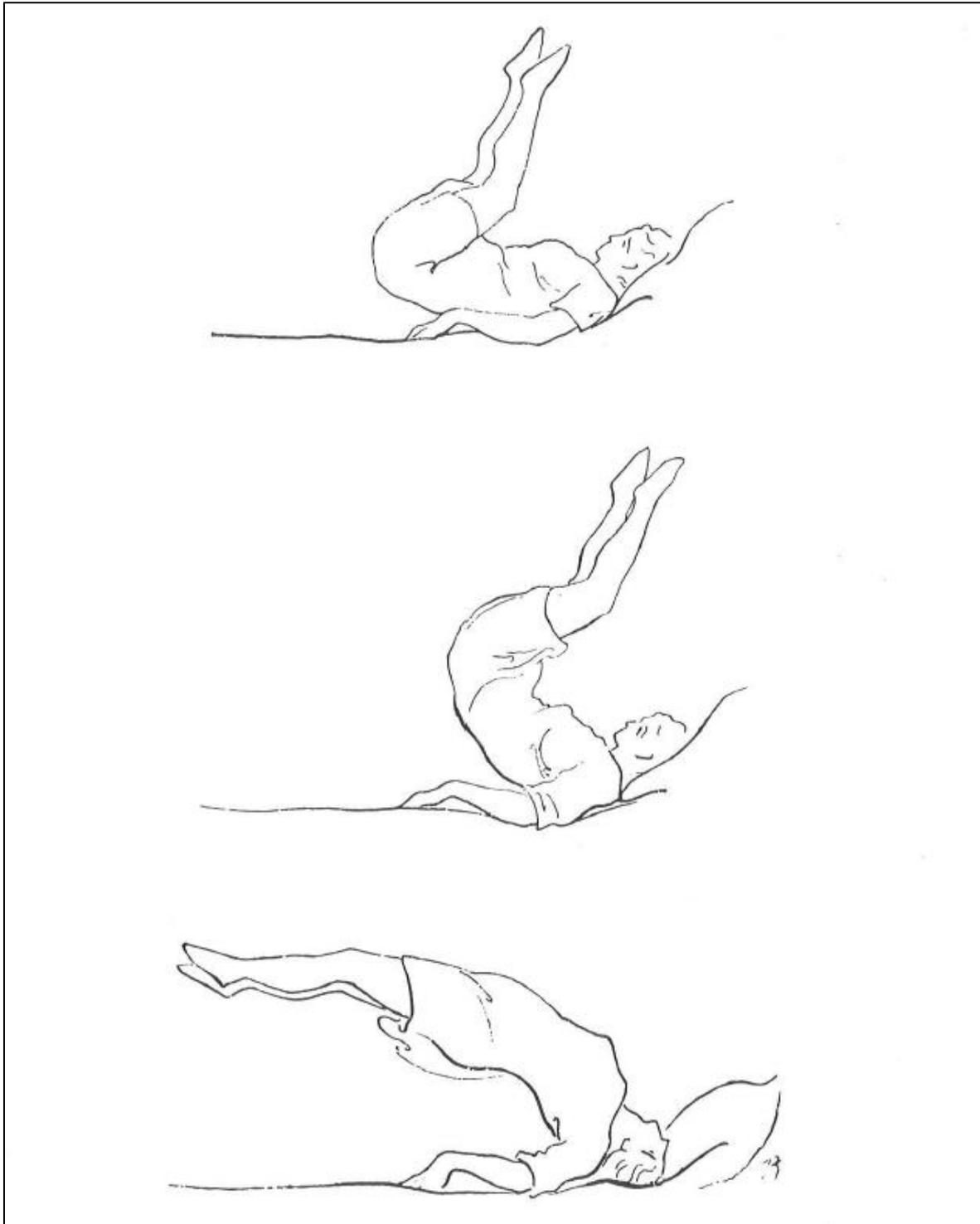


Abbildung 2: Possen-Phase mit Kreisbogen (Arc de cercle)²⁷

²⁶ Vgl. Charcot/Richer 1998, S.124.

²⁷ Bildquelle: Charcot/Richer 1998, S. 122, Abb. 78: Possen-Phase des großen hysterischen Anfalls. Große Bewegungen. Eine wegen ihrer gesamten Bewegungsspanne beachtenswerte Spielart. Die

Zur Ergriffenheit führende und besonders pathosgeladene Körperbewegungen kennzeichnen den dritten Abschnitt, die *Phase der leidenschaftlichen Gebärden*. In der für den Mediziner reizvollsten Episode inszeniert die sich im Anfall befindliche Hysterikerin ein sehr persönlich gefärbtes Drama der eigenen Erkrankung. Darin tritt sie nicht nur als Protagonistin, sondern auch als Übersetzerin ihres Leidens auf, indem sie sich halluzinatorisch und theatralisch gebärdet. Die Szenerien, welche die Patientin dabei durch Reproduktion mit dem Requisit ihres Körpers zu beschreiben sucht, sind für Charcot reale Ereignisse im Leben der Frau – sie sind seelisch erlittene Traumata.²⁸ Dieser Gedanke der Umleitung eines psychischen Dramas in hysterisch somatisierte Erkennungszeichen bereiteten den Weg für die später von Sigmund Freud beschriebene Konversionssymptomatik. Bronfen führt hierzu noch an, dass der Neurologe ganz bewusst auf eine systematische nosologische Konstruktion setzte, um aus einer schwer fassbaren Krankheit die Geschichte einer Frau zu konzeptualisieren, die sich durch Körpersprache und Verbalisierung gegen die pathologische Kontrolle der männlichen Medizin sträubt.²⁹

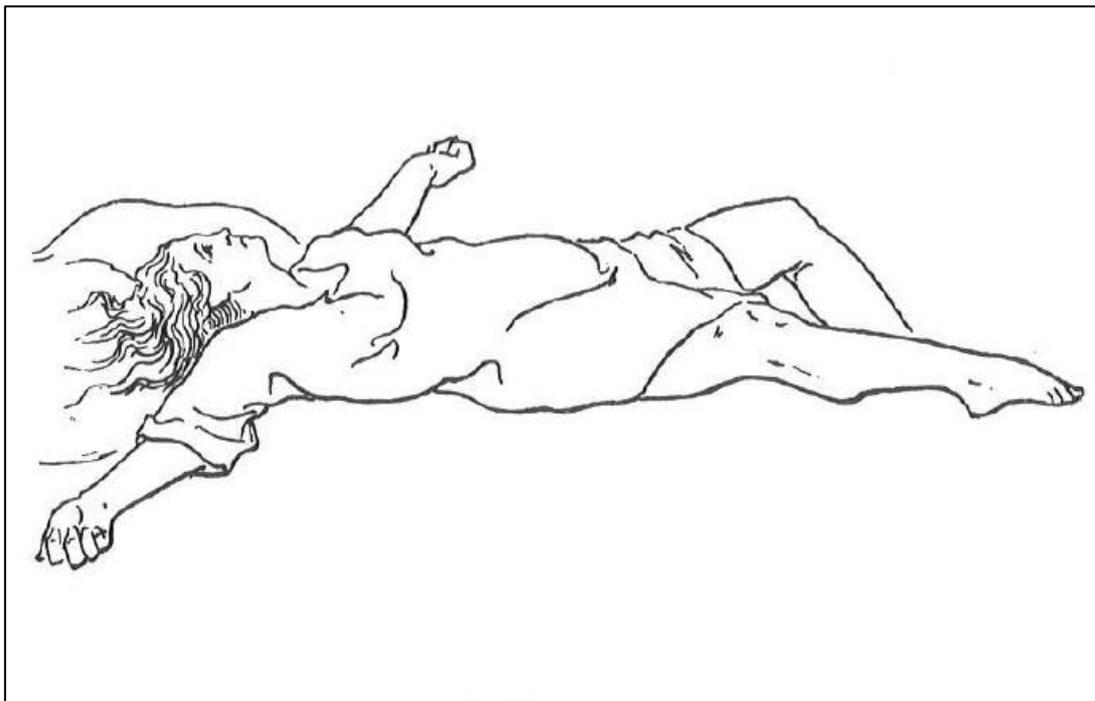


Abbildung 3: Phase der leidenschaftlichen Gebärden³⁰

Kranke macht nacheinander sämtliche hier abgebildeten Positionen durch (Notiz und Beschriftung durch Charcot/Richer).

²⁸ Vgl. Bronfen 1998, S. 270.

²⁹ Vgl. Bronfen 1998, S. 271.

³⁰ Bildquelle: Charcot/Richer 1998, S. 125, Abb. 82: Phase der leidenschaftlichen Bewegungen des großen hysterischen Anfalls. Kreuzigungs-Haltung (Notiz und Beschriftung durch Charcot/Richer).

Die letzte Etappe des großen hysterischen Anfalls schließt mit deliranten Bewusstseinszuständen, in denen die Patientin in Benommenheit wieder zu sich kommt. Dabei treten noch motorisch-sensorische Störungen auf sowie schmerzhaftere kleinere Konvulsionen.³¹ Eine Patientin der *Salpêtrière*, welche die Krankheit besonders szenisch und minutiös aufzuführen wusste, war Augustine. Ihre Leidensgeschichte enthält mehrere Charakteristika: Exhibitionismus, Voyeurismus sowie das Suchen männlicher Bestätigung und medizinischer Aufmerksamkeit. Charcot sah sich selbst als Künstler, der den Versuch unternahm, die inszenierte Körpergestik Augustines zu katalogisieren. In den folgenden Kapiteln wird näher auf die Person Augustine eingegangen; danach erfolgt eine Untersuchung der künstlerischen Form der Hysterie von Körper und Bild.

1.1.1 Rhythmische Chorea: Der Fall Augustine

Auffallend viele Fotografien der *Iconographie photographique de la Salpêtrière* portraituren speziell eine junge Patientin: die fünfzehnjährige Augustine. Der am Hospital angestellte Assistenzarzt Désiré-Magloire Bourneville beschreibt sie in seiner Anamnese wie ein Studienobjekt:

[...] Sie [Augustine] ist groß, gut entwickelt, der Hals ein wenig stark, der Busen sehr voll, Achselhöhlen und Schamberg sind mit Haaren bedeckt, im Ton und im Verhalten ist sie bestimmt, ihre Laune ist wechselhaft und laut. Sie hat fast kein kindliches Verhalten mehr, sie hat beinahe das Aussehen einer erwachsenen Frau, obschon sie noch nie die Regel hatte. Sie wurde wegen einer Gefühls lähmung im rechten Arm aufgenommen und wegen schwerer hysterischer Attacken, denen Schmerzen im rechten Unterleib vorangehen.³²

Zusätzlich zu den einzelnen Tafeln des zweiten fotografischen Bandes protokollierten Bourneville und sein Kollege Paul Régnard auf penibelste Weise jedwede noch so kleine Veränderung am pubertierenden Körper der jungen Frau. Sie sammelten Daten zu ihrer Körpertemperatur und Atemfrequenz, ihrem Menstruationszyklus und Stoffwechsel sowie zu vermeintlich hysterischen Symptomen wie Ohnmacht und paralytischen Zuständen. Ihre Art zu sprechen bezeichneten die Ärzte als unsinniges Geschwätz, obgleich sie das Mädchen mit Äther betäubten, um ihre Sinne zu trüben und damit bewusst Halluzinationen sowie irrationales Verhalten auszulösen.³³

³¹ Vgl. Charcot/Richer 1998, S.126.

³² *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, II, S. 127-128 zit. in Didi-Huberman 1997, S. 100.

³³ Vgl. Bronfen 1998, S. 286.

Augustines Lebensgeschichte war von seelischer Erschütterung geprägt. Der Liebhaber ihrer Mutter, den sie „Vater“ nennen musste, stellte ihr in aggressiver Manier nach, bedrohte sie mit scharfen Gegenständen und alkoholisierte sie schließlich mit Schnaps. Nach einer Vergewaltigung durch den Vater litt sie fortan an Schmerzen und Blutverlust im Intimbereich. Als sich herausstellt, dass ihre Mutter das Mädchen bewusst dem Liebhaber überlassen hatte und dieser Augustine noch Monate nach der Vergewaltigung auf offener Straße bedrohte, begannen heftige Anfälle deliranter Natur, welche gemäß der nosologischen Klassifizierung Charcots interpretiert wurden. Die junge Frau wurde schließlich in der *Salpêtrière* stationär hospitalisiert.³⁴

In den immer wieder auftretenden und wahnhaften Anfällen litt Augustine an Halluzinationen, negativen Visionen, Alpträumen und Bewusstseinsverlust. In ihren Attacken zeigt sich die seelische Krise einer von der Mutter ausgelieferten und vom Vater verlassenem jungen Frau, die hilflos sexuellen Missbrauch erleben musste. Innerhalb ihrer Attacken droht sie unsichtbaren KontrahentInnen und verweigert die Nahrungsaufnahme. Die Ärzte der *Salpêtrière* sahen die Patientin als Übersetzerin unbewusster psychischer Traumata in hysterisch-physische Externalisierungen, mit denen ihr Wissen um ihre Versehrtheit mittelbar in einer Aufführung inszeniert wurde.³⁵ Diese im übertragenen Sinne und nicht psychologisch gedeutete Interpretation der Mediziner erklärt Bronfen für gescheitert, aufgrund des Versuchs, eine „dämonische Besessenheit“³⁶ des Mädchens im Ringen mit fiktiven AntagonistInnen zu profanieren. Stattdessen diente Augustine als Projektionsfläche für Jean-Martin Charcots Wunschtraum nach nosologischer Omnipotenz, welche er gemäß seiner wissenschaftlichen *Couleur* und seinem persönlichen Sinn für Ästhetik chronologisch schablonieren konnte.³⁷

Augustine und viele andere Hysterikerinnen werden von Charcot behandelt; dabei wollte der Neurologe die visuelle Darstellung der Hysterie der Patientinnen der Welt außerhalb der *Salpêtrière* nicht vorenthalten. Er etablierte seine nach einiger Zeit sehr bekannten dienstags stattfindenden Vorlesungen, die *Leçons de Mardi*. Damit erweiterte er die Hysterie um ein bedeutendes Element – durch die öffentliche Inszenierung gewann die Hysterikerin ein breiteres Publikum, welches die nach Charcot eingeteilten

³⁴ Vgl. Bronfen 1998, S. 288.

³⁵ Vgl. Bronfen 1998, S. 290.

³⁶ Bronfen 1998, S. 290.

³⁷ Vgl. Bronfen 1998, S. 291.

nosologischen Phasen als zusätzlicher Beweis nebst den Fotografien begierig zu beobachten erwartete.³⁸ Der Mediziner selbst schlug daraus wiederum Kapital. Wie Schauspielerinnen in einem Theater mussten die Patientinnen auf Abruf Charcots ihre Anfälle inszenieren, um im Rahmen eines „phantasmischen Schauplatzes unendlicher Wiederholbarkeit“³⁹ entsprechendes Bildmaterial der hysterischen Stigmata für die Öffentlichkeit zu liefern.⁴⁰

1.1.2 Körper, Kunst und Hysterie

Augustine hatte, abseits von ihren Anfällen, immer wieder für Fotografien zu posieren, stillzusitzen und studiert zu werden. Dazu merkt der Kunsthistoriker Georges Didi-Huberman an, dass die medizinische Forderung an eine Erwartung der hysterischen Körpergestik in Wirklichkeit ein Postulat auf das Posieren eines Ersatzkörpers darstelle. Als fotografische Momentaufnahme wird Augustines Körper dazu instrumentalisiert, Evidenz aus dem Bild heraus zu erzeugen und Affekte bei den BetrachterInnen auszulösen. Didi-Huberman hebt dabei ein Portrait besonders hervor: Die 14. Tafel des zweiten Bandes der *Iconographie photographique de la Salpêtrière* zeigt Augustine, wie sie in seitlicher, äußerst steifer Haltung auf einem Sessel sitzt, die linke Hand am Schoß und die rechte Hand in Anlehnung des Kopfes platziert.⁴¹

Didi-Huberman konstatiert, dass sie durch das technische Einfangen ihrer Positur gewissermaßen zum Gespenst als Abgleich ihrer selbst wird; der Abzug konnotiert im Studium des Fotos also auch Elemente des Todes. Er stellt zudem fest, dass die Lateralität des Bildes als Entschluss der jungen Frau gedeutet werden kann, sich nie vollends – nicht einmal im hypnotisierten Zustand – für eine Seite zu entscheiden.⁴² Münzt man dies auf die hysterischen Anfälle um, die Augustine wie in einem Bühnenspiel nach proteischer Pose, Mimik und Gestik vollführt, so erklärt es vielleicht auch ihr Leiden und ihren inneren Kampf, einen immer wieder ihrem „Körper aufgezwungenen

³⁸ Vgl. Bronfen 1998, S. 278f.

³⁹ Bronfen 1998, S. 271.

⁴⁰ Vgl. Bronfen 1998, S. 271. Anm.: Elisabeth Bronfen akzentuiert, dass der hysterische Anfall im Rahmen der öffentlichen Vorlesungen den Hysterikerinnen die Möglichkeit einräumte, intervallartige Vorfälle ihres „Privattheaters“ zu repräsentieren. Mit der Titulierung des „Privattheaters“ referenziert sie damit auf Anna O./Bertha Pappenheim, eine an Hysterie erkrankte Patientin des Wiener Internisten Josef Breuer im Jahre 1880. Anna O./Bertha Pappenheim bezeichnete ihre Tagträume interessanterweise als „Privattheater“. Vgl. dazu Breuer/Freud (Studien über Hysterie) 2011, S. 42. Ihre Fallgeschichte wird später näher beleuchtet.

⁴¹ Vgl. Didi-Huberman 1997, S. 101f.

⁴² Vgl. Didi-Huberman 1997, S. 102.

Text⁴³ der Hysterie zu repräsentieren, zum Zwecke einer stetigen Produktion neuer Symptome.⁴⁴ Inwiefern kann nun den fotografierten Posen von Augustines Anfällen Vertrauen geschenkt werden, im Wissen darüber, dass ihr Wesen proteisch wandelbar ist oder sein muss, um die Bestätigung der Ärzte zu erhalten? Gehört Augustine ihr Körper tatsächlich selbst oder wird der von Bronfen erwähnte aufgezwungene Körper-text erst durch den/die BetrachterIn bzw. ihre Ärzte lektoriert?



Abbildung 4: Portraitfotografie von Augustine⁴⁵

Dieser Überlegung, dass der Körper im Bild bei Repräsentationen abhanden kommen kann, schließt sich der Kunsthistoriker Hans Belting an:

⁴³ Bronfen 1998, S. 275.

⁴⁴ Vgl. Didi-Huberman 1997, S. 102.

⁴⁵ Bildquelle: Didi-Huberman 1997, S. 127, Abb. 44: Régnard: Photographie von Augustine, *Iconographie photographique de la Salpêtrière* Band II, „Normalzustand“ [sic!]. (franz.: HYSTÉRO-ÉPILEPSIE. ÉTAT NORMAL. Plance XIV. Notiz und Beschriftung der 14. Tafel in Band II).

Jede Menschendarstellung, als Körperdarstellung, ist der Erscheinung abgewonnen. Sie handelt von einem Sein, das sie allein im Schein darstellen kann. Sie zeigt, was der Mensch *ist*, in einem Bilde, in dem sie ihn erscheinen läßt. Und das Bild wiederum tut dies im Substitut eines Körpers, den es so inszeniert, daß dieser die gewünschte Evidenz liefert. Der Mensch ist so, wie er im Körper erscheint. Der Körper ist selbst ein Bild, noch bevor er in Bildern nachgebildet wird. Die Abbildung ist nicht das, was sie zu sein behauptet, nämlich Reproduktion des Körpers. Sie ist in Wahrheit Produktion eines Körperbilds, das schon in der Selbstdarstellung des Körpers vorgegeben ist. Das Dreieck Mensch-Körper-Bild ist nicht auflösbar, wenn man nicht alle drei Bezugsgrößen verlieren will.⁴⁶

Belting sieht das Bild des Körpers per se nicht als Reproduktion von prädispositionellen Erwartungen und Zwang, sondern vielmehr als Fabrikation eines neuen Körpers.⁴⁷ Der Körper selbst *ist*, was er in der bildlichen Direktive zeigt, und stellt damit ein Vakuum in Aussicht, welches für Projektionen, Interpretationen und Determinationen offensteht. Augustines Körper zeigt jenes persönliche Drama, das Ärzte im Kontext der Hysterie sehen, und liefert damit unbewusst den medizinischen Modellbeweis für das Abbild hysterisierter und weiblicher Körperlichkeit.

Wie Charcot die vier Phasen des großen hysterischen Anfalls in seiner Fotoserie der *Iconographie photographique de la Salpêtrière* unterteilt, hat für die deutsche Soziologin und forensische Psychotherapeutin Franziska Lamott eine orgastische Komponente. Augustines Anfälle im Rahmen der Dienstagsvorlesungen, welche neben StudentInnen auch bei illustren Persönlichkeiten wie KünstlerInnen, DichterInnen und PolitikerInnen⁴⁸ beliebt waren, markieren für Lamott eine Imitationsanspielung auf den Koitus. Die Symptome innerhalb der Intervalle der Attacken kulminieren stetig auf ein Klimax-Stadium zu und flachen danach wieder ab. Diese Idee bewegte später auch Sigmund Freud zum Gedanken, dass beispielsweise der *Arc de cercle* – die rundliche Biegung des Rückens der Hysterikerin – als Imitation für den Geschlechtsverkehr fungieren könnte.⁴⁹

⁴⁶ Belting 2002, S. 89 [sic!].

⁴⁷ Anm.: Hans Beltings Konzept erinnert an den in Kapitel 2.2 (Filmische Phänomenologie) von Christiane Voss erwähnten Entwurf des filmischen Leihkörpers. Der Unterschied besteht darin, dass sich die Position der Fabrikation unterschiedlich gestaltet. In Voss' Vorschlag produziert das Publikum einen temporären neuen (Leih-)Körper, um visuelle Reize eines Kinofilms sensomotorisch zu erfassen. Nach Beltings Schema ist die Physis bereits ein Abbild, noch bevor reproduzierende Elemente greifen. Der Körper selbst initiiert mutmaßliche Evidenz und stiftet damit ein neues Körperbild, dessen Figuration schon vorab feststeht. Diese Konstellation bietet Potenzial, um Wahrheit in physischer Form zu naturalisieren, obgleich das Individuum mit dem Körper etwas ganz anderes auszudrücken sucht.

⁴⁸ Anm.: Die Vorlesungen beeinflussten maßgeblich Vertreter der Künste und Literatur, z.B. Henri Bergson, Emile Durkheim, Guy de Maupassant, Edmond de Goncourt, Sara Bernhardt, André Breton und Louis Aragon. Vgl. Bronfen 1998, S. 272.

⁴⁹ Vgl. Lamott 2001, S. 74f.

Der hysterische Körper markiert im Anfall eine intersexuelle Komplementarität: Einerseits wird Weiblichkeit durch die sich in Zurückhaltung übende und unterdrückte Physis repräsentiert, andererseits zeigt sich der männliche Körper im Element von Wollust, Triebhaftigkeit und Begierde. Während der hysterischen Attacke hebt sich die sexuelle Differenz beider Geschlechter auf, dabei „gerinnt die Ambiguität zum körperlichen Ausdruck“⁵⁰ und produziert jenen „bildgerechten Ersatzkörper“⁵¹, der sich für ärztliche Demonstrationsmacht und Determination disponiert.⁵² Wenn die Hysterie also die Imitation und das Verlangen der Frau nach sexueller Lust nachahmt, ist dies durchaus eine gefährliche allegorische These für die von Misogynie getriebene Medizin gen Ende des 19. Jahrhunderts. Soma und Psyche wirken durch ihre hysterischen Externalisierungen als denotative Drohung (weibliche Freiheit und Lust) für die Männlichkeit. Durch die medizinische Klassifikation werden diese Ansätze gebändigt und weiterhin konstant unterworfen. Damit stellt sich die geordnete Geschlechterdifferenz wieder her und „sichert die männliche Potenz sowie den Zugang zum weiblichen Körper“⁵³.

Was Augustine im Rahmen der Hysterie für Charcot repräsentiert, ist vor allem eines: weibliche Anarchie und Zügellosigkeit. Der männlichen Medizin hingegen war die Hysterie als bedrohliche Läsion von Gender und Gesellschaft vor allem zweckdienlich als „Container, in dem die frei flottierenden, uneindeutigen und bedrohlichen Zeichen von Weiblichkeit aufgefangen werden und mittels medizinischer Klassifikation ihre bedrohliche Ambivalenz verlieren.“⁵⁴

1.1.3 Die Rolle der Fotografie

In einem Aufsatz zur Vorführung der Hysterie aus dem Jahr 1997 betont Elisabeth Bronfen die Vielfältigkeit der Bilddeutungen in den fotografisch dokumentierten hysterischen Anfällen. Einerseits misst sie der hysterischen Körperlichkeit einen proteischen Charakter zu, der durch seine janusköpfige Wandelbarkeit eine Übersetzung von Leid in somatische Symptome zulässt; andererseits zeigen die Bilder ebenso die narzisstische Tendenz Augustines, die durch die vorab ärztlich geschulten Attacken die posi-

⁵⁰ Lamott 2001, S. 75.

⁵¹ Lamott 2001, S. 75.

⁵² Vgl. Lamott 2001, S. 75.

⁵³ Lamott 2001, S. 83.

⁵⁴ Lamott 2001, S. 81.

tive Aufmerksamkeit und männliche Bestätigung zu erhaschen und damit einen Ausgleich ihres traumatisierten Selbstbildes sucht. Überdies sind die fotografischen Tafeln der *Iconographie photographique de la Salpêtrière* auch mit dem Signum männlichen Begehrens versehen, um die Hysterie und damit auch den Körper der Frau unter Kontrolle zu halten. Dieses Streben der männlichen Ärzte ging so weit, dass die Möglichkeit einer Simulation seitens der Patientin außer Acht gelassen wurde. Das Medium der Fotografie verwendete Charcot kontroverserweise als Basis für Objektivität, um die Grundmuster von hysterischen Attacken zu visualisieren.⁵⁵

Bronfen setzt diese vorgegebene und gleichzeitig gescheiterte Unbefangenheit in Beziehung mit der Fotografie als Ausdrucksmedium verschiedener Auseinandersetzungen:

Nicht nur simuliert Augustine in diesen Bildnissen reale Traumata und Schmerzen in dem Sinne, daß sie diese als Halluzinationen oder Delirium, also in der Sprache des Unbewußten vorführt. Sie simuliert diese Anfälle auch in dem Sinne, daß sie abrufbar sind, auf ein Publikum gerichtet und als Simulationen vorgeführt werden, die zudem eine Art *patchwork* aus vorgegebenen Rollen der Literatur, der bildenden Kunst, des Theaters bilden. So könnte man Augustine ein postmodernes Subjekt *avant la lettre* nennen, denn sie inszeniert sich als Kreuzungspunkt verschiedener Diskurse: Einerseits fungiert sie als das Medium der kulturellen Ikonographie, die durch sie hindurch spricht, andererseits aber auch als das Medium für eine Botschaft, die sich ihr vom Unbewußten aus meldet.⁵⁶

Wo Charcot im Foto Evidenz zu erzeugen gedenkt, entstehen in Vertretung mehrere diskursauslösende Debatten: Zunächst ergibt sich ein Diskurs über Simulation, Begehren und Voyeurismus, der die Lust am Ansehen sowie das Verlangen nach Wiederholung thematisiert. Augustine ist den Ärzten der *Salpêtrière* immerfort ausgeliefert und muss die hysterischen Attacken reiterativ hervorrufen sowie bis ins Kleinste vorab geschulte Details wiederaufführen. Das Begehren der einheitlichen nosologischen Kategorisierung und des damit einhergehenden medizinischen Ruhmes überdeckt daher den Versuch Augustines, ihre Ärzte hinters Licht zu führen. Gleichzeitig gibt ihr diese Strategie die einzige Machtposition, die ihr als eine für nicht zurechnungsfähig erklärte Patientin der *Salpêtrière* verblieben ist. Ein künstlerisch-kultureller Diskurs der Fotografien ergibt sich darin, dass das illustre Publikum von Charcots *Leçons de Mardi* in Augustine eine poetisch-malerische Inspirationsquelle findet und die Hysterie der

⁵⁵ Vgl. Bronfen 1997, S. 9. Die Vorführung der Hysterie <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-330676> (Stand: 17.04.2021).

⁵⁶ Bronfen 1997, S. 9 [sic!]. Die Vorführung der Hysterie <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-330676> (Stand: 17.04.2021).

Frauen in Kunst und Literatur überhöht. Der fotografische Ausdruck der hysterischen Physis zur Umwandlung in Passion, Beschwörung, Bedrohung oder Laszivität fungiert hierfür als Ausgangspunkt.⁵⁷

Das technische Instrumentarium der Fotografie beinhaltete für Charcot gleich mehrere Attribute. Didi-Huberman betont hier zunächst die fotografische Aufnahme als technische Gerätschaft, die seine experimentellen Unterfangen für die Nachwelt dokumentiert. Ungeachtet dessen war auch der archivische Charakter für den Neurologen nicht unerheblich, besaß er doch ein eigens eingerichtetes Atelier für Fotografie und Gipsabdrücke – partiell von Körperteilen bis hin zu Abgüssen ganzer Menschen – nebst seinem Pathologiemuseum. Darin bewahrte der Arzt verschiedenste Objekte seiner Reisen auf und stellte Skelette, missgebildete Knochen, diverse Präparate oder auch Gehirne zur Schau.⁵⁸ Ferner nutzte Charcot die Fotografie ebenso zu pädagogischen Zwecken in seinen bekannten Dienstagsvorlesungen, als Vermittlungsmedium für Studierende sowie sonstige InteressentInnen.⁵⁹ Die „museale Instanz des kranken Körpers“⁶⁰ erleichterte außerdem ein pauschalisiertes Schema krankhafter Physis, im Wissen, dass das Bildrepertoire der Fotografien der *Iconographie photographique de la Salpêtrière* in aller Ausführlichkeit weitaus tiefschürfender als eine textuelle Beschreibung bei den Betrachtenden wirken würde.⁶¹

Die Objektivität, die Charcot zu erreichen suchte, war naturgemäß nicht durch einen Abzug eines Fotos gegeben. Mit dem fotografischen Bild geht eine direkte Präparierung der Szene einher, die vorab geschieht, um bestimmte Assoziationen bei den Betrachtenden auszulösen oder vorgefertigte Meinungen über den weiblichen Körper und die Hysterie zu bestätigen. Die Leiterin des Berliner Max-Planck-Instituts für Wissenschaftsgeschichte Lorraine Daston sowie der Physiker und Wissenschaftshistoriker Peter Galison stellen die Unbefangenheit der Evidenz in der Fotografie grundsätzlich infrage und arbeiten mit dem Begriff der mechanischen bzw. nichtintervenierenden Objektivität. Dieses Konzept hinterfragt die subjektive und objektive Position der Fotografie bzw. der Wissenschaft, die mit dieser Technik einen visuellen Beweis für Hypothesen zu liefern strebt.⁶² Daston und Galison setzen den Diskussionsvorschlag der

⁵⁷ Vgl. Bronfen 1998, S. 292.

⁵⁸ Vgl. Mayer 1998, S. 48.

⁵⁹ Vgl. Didi-Huberman, 1997, S. 40.

⁶⁰ Didi-Huberman 1997, S. 40.

⁶¹ Vgl. Didi-Huberman 1997, S. 44.

⁶² Vgl. Daston/Galison 2002, S. 31.

nichtintervenierenden Objektivität in kontextuellen Bezug zu den frühen künstlerischen Zeichnungen des 16. Jahrhunderts wissenschaftlicher Atlanten von Flora, Fauna, Astronomie, Geografie oder Pathologie. Dabei kam es vor, dass die KünstlerInnen zusätzlich idealisierte Erweiterungen vornahmen, die nicht mehr der Naturtreue bzw. der Realität des Gezeichneten entsprachen. Gleichzeitig proklamierte das Vermittlungsmedium „Atlas“ wissenschaftliche Objektivität für sich, wobei die ForscherInnen als anleitende Instanz unmittelbar beteiligt waren.⁶³

Existiert eine Objektivität, die sich vorab nicht in das Resultat und die Botschaft des Fotos bei der Produktion durch die Kamera einmischt? Wie die ForscherInnen und KünstlerInnen der Atlantenzeichnungen⁶⁴ präparierte der Arzt Charcot sein Objekt – in diesem Fall die hysterische Frau – vorab, um bestimmte weibliche Gestiken, Mimiken oder Verhaltensweisen vermeintlich objektiv wiederzugeben. Was der Neurologe tatsächlich im Bild zu beweisen versuchte, war letztendlich nur das Bemühen, die Fototechnik als Emblem seiner subjektiven, sexistischen und misogyn motivierten Ansichten der Hysterie in einer mechanischen Darstellung nachzugestalten, um den Diskurs im Spannungsfeld zwischen Kontrolle und Krankheit der Frau zu dirigieren.⁶⁵

Lamott merkt hierzu an, dass sich das fotografische Festhalten in psychiatrischen Anstalten kaum von der Nutzung der Technik in der Kriminalanthropologie unterschied. Das Bild selbst brachte für beide Disziplinen „einen spezifischen Identitätsbegriff hervor, der sich an der Lesbarkeit im Bild orientiert“.⁶⁶ Damit schließt sie an Didi-Huberman an, welcher der Fotografie einen entscheidenden verifizierenden Wert beimisst.⁶⁷ Das bildlich Repräsentative liefert den evidenten Beleg für das konnotativ

⁶³ Vgl. Daston/Galison 2002, S. 57. Anm.: Die Debatte um die hinzugefügte Illustrierung erlitt einen jähen Bruch durch das Aufkommen der Röntgenfotografien um 1900.

⁶⁴ Anm.: Als Beispiel sei hier die in Daston/Galison angeführte Abbildung 3 (Tafel 2 aus William Hunter, *Anatomy of the Human Gravid Uterus* 1774) angeführt. Der Arzt William Hunter ließ hier den Körper einer in der Schwangerschaft verstorbenen Frau künstlerisch in einem Atlas verarbeiten. Vor Beginn der Zeichnung injizierte er dem Leichnam Wachs in die Gebärmutter, um spezifische Partien des leblosen schwangeren Bauches besonders zu betonen. Obwohl Hunter die Physiologie auf eigene Faust künstlich ergänzend präparierte, wollte er mit den Abbildungen der insgesamt 13 schwangeren Körperillustrierungen – trotz seiner ins Bild eingreifenden Intervention – ein allgemeines und charakterisierendes Körpermodell der Schwangerschaft kreieren. Vgl. Daston/Galison 2002, S. 49.

⁶⁵ Vgl. Daston/Galison 2002, S. 58.

⁶⁶ Lamott 2001, S. 74.

⁶⁷ Vgl. Didi-Huberman S. 72f.

Kommunizierte des Referenten. Paradoxal wirkt hier einerseits die „Praxis der Faktizität in der doppelten Eigenschaft dessen, was tatsächlich ist (unwiderlegbar, wenn auch kontingent) und dessen, was faktisch ist“^{68, 69}

Rückblickend lässt sich zusammenfassen, dass Charcot die Hysterie – insbesondere bei seiner Patientin Augustine – vorwiegend als eine Synthese von Kunst und Akt interpretiert, welche sich in der Kulmination orgasmisch steigern konnte. Ursache dieser Krankheit gemäß Charcot war eine psychische sowie eine körperliche Tendenz. Ein Schüler Charcots erhielt dabei die Gelegenheit im Jahr 1885, die Forschungsergebnisse zur Hysterie des Pariser Neurologen eingehend zu studieren, und trieb die Entwicklung des Krankheitsbildes voran. Dieses Streben stellte für die Geburt der Psychoanalyse einen bedeutsamen Markstein dar.

1.2 Die Hysterikerin als Mutter der Psychoanalytik

Die ersten Ansätze der Psychoanalyse durch Sigmund Freud und Josef Breuer gewannen auf wissenschaftlicher Ebene erst zum Anfang des 20. Jahrhunderts an Relevanz. Im Gegensatz zu Charcot war die Hysterie für Freud und Breuer rein psychischer Natur. Ein wichtiger Meilenstein zum Verständnis psychischer Krankheiten waren die 1895 publizierten *Studien über Hysterie*. Die darin enthaltenen Krankengeschichten sowie die Beurteilung der durch Pseudonyme geschützten Krankengeschichten fungierte für die psychoanalytische Lehrmeinung als einführende Lektüre. Das Werk übte fernerhin einen starken Einfluss darauf aus, dass sich psychische Krankheiten als eigene Forschungsgebiete konzeptualisierten.⁷⁰

Ein wichtiger Unterscheidungspunkt zu Charcot war die Evolution „der somato-traumatischen zur psycho-traumatischen Hysterie“⁷¹: Der Charakter der psychischen und posttraumatischen Erfahrungsebene sowie ihr symbolischer Tenor rückten näher ins Licht der Analytik und ließen somatogen lokalisierte Beschwerden außen vor.⁷² Tatsächlich können die *Studien* mehr als hundert Jahre später zweifellos als relevante Grundlage der Psychogenese verstanden werden. Dessen ungeachtet wurden hier je-

⁶⁸ Didi-Huberman 1997, S. 73.

⁶⁹ Vgl. Didi-Huberman 1997, S. 73.

⁷⁰ Vgl. Breuer/Freud 2001, S. 9.

⁷¹ Breuer/Freud 2001, S. 11.

⁷² Vgl. Breuer/Freud 2001, S. 11.

doch viele verschiedene psychische Krankheiten als „Hysterie“ und „universeller Modus der Konfliktverarbeitung“⁷³ zusammengefasst. Die PatientInnen litten aus heutiger diagnostischer Sicht dabei vorwiegend unter Depressionen, dem Borderline-Syndrom oder psychotischen Zuständen. Auf das klinische Bild, welches sich Breuer und Freud davon machten, wird nachfolgend kurz eingegangen.

1.2.1 Die Diagnostik nach Sigmund Freud

Mit der Entwicklung der Psychoanalyse und neuartigen Konzepten darüber, wie sich das menschliche Ich, eingebettet in Bewusstsein, Sexualität, Ursprung und Subjektivität, konstituiert, gelangte Sigmund Freud zu bisher unentdecktem Neuland der Psyche. Seine Methoden der Analytik wirkten vor allem in einem entmythologisierenden Kontext: Er hob das Subjekt aus den Angeln des Somas und initiierte damit einen Paradigmenwechsel.⁷⁴ Der Analytiker sah die lädierte Psyche als „zerstörte und verschütete Wohnstätten oder ein Bauwerk der Vergangenheit“⁷⁵, welche archäologische Konstruktion, Rekonstruktion und Grabung benötigten.⁷⁶

Für die Trope der menschlichen Seele als Ausgrabungsstätte dienten ihm seine hysterischen Patientinnen, die Freud gemeinsam mit seinem Kollegen Breuer in den *Studien* illustrierte. Die Beobachtung zeigte, dass sich die Symptome jederzeit reproduzieren lassen und dass diese – ungeachtet der Tatsache, wie weit in der Vergangenheit zurückliegend – immer an traumatische Erlebnisse aus der Kindheit im Hinblick auf Sexualität gekoppelt sind. Diese Erfahrungen tauchen wiederum als Reminiszenzen an die Oberfläche, sobald die Pubertät eintritt, und externalisieren sich in hysterischen Merkmalen.⁷⁷

Freud erklärt in seiner editorischen Vorbemerkung zum im Jahr 1908 erschienenen Aufsatz: „Allgemeines über Hysterie“, dass der Anfall Fantasien nach außen projiziere. Das Gebärdenspiel der Hysterikerin zeigt dabei einen Zerfall in mehrere Identitäten an, welche nach Freud ein Zeugnis von Bisexualität der Kranken ablegen. Im hysteri-

⁷³ Breuer/Freud 2001, S. 13.

⁷⁴ Vgl. Ruhs 1998, S. 73

⁷⁵ Ruhs 1998, S. 77.

⁷⁶ Vgl. Ruhs, 1998, S. 77.

⁷⁷ Vgl. Freud 1989, S. 64ff.

schen Schub mimt die Patientin den Geschlechtsverkehr als körperliche Reminiszenzen verdrängter traumatischer Erlebnisse.⁷⁸ Der *Arc de cercle*⁷⁹, welcher auch bei Charcot beschrieben wird, beinhaltet für Freud dabei nur einen Stellenwert weiblichen Widerstands gegen Sex:

Ganz außerordentlich entstellend wirkt die *antagonistische Verkehrung der Innervationen*, welche der in der Traumarbeit üblichen Verwandlungen eines Elementes in sein Gegenteil analog ist, z.B. wenn im Anfall eine Umarmung dadurch dargestellt wird, daß die Arme krampfhaft nach rückwärts gezogen werden, bis sich die Hände über der Wirbelsäule begegnen. – Möglicherweise ist der bekannte *arc de cercle* der großen hysterischen Attacke nicht anderes als eine solch energische Verleugnung einer für den sexuellen Verkehr geeigneten Körperstellung durch antagonistische Innervation.⁸⁰

Wie bereits Lamott anführt⁸¹, ist der Grundgedanke der unbefriedigten Kranken, die ihre Lust mit dem Hilfsmittel der Krankheit auszudrücken sucht, der Ausgangspunkt einer von Misogynie dominierten Differentialdiagnostik und gesellschaftlicher Auffassung über die Frau. Spasmen und andere somatisch veräußerte Symptome, verursacht durch Innervationen, sind für Freud im Kontext der Hysterie nichts anderes als ein weibliches Aufbäumen, welches gegensätzliche Körperstellungen als Zurückweisung des Sexualaktes allegorisiert. Gleichzeitig trug Freud maßgeblich dazu bei, die bisher angenommene somatische Ursache der Hysterie abzuschwächen. Sein Kollege, der Mediziner Josef Breuer, notierte dabei eine Krankengeschichte, die gemeinsam mit Charcots Patientin Augustine wohl eine der zwei bekanntesten Fälle von Hysterie bildet.

1.2.2 Chimney sweeping: Der Fall Anna O.

Im Jahr 1880 wird das 21 Jahre alte und aus wohlhabender Familie stammende Mädchen Anna O. vom Wiener Internisten Josef Breuer aufgrund von hysterischen Symptomen behandelt. In den Studien skizziert Breuer ihre Persönlichkeit folgendermaßen:

⁷⁸ Vgl. Freud 1989, S. 199f.

⁷⁹ Anm.: Siehe dazu Abbildung 2 (3. Körperstellung) in dieser Arbeit.

⁸⁰ Freud 1989, S. 200 [sic!]. Anm.: Unter Innervation versteht man die Versorgung von Geweben und Organen durch Nerven bzw. Nervenfasern innerhalb des somatischen oder vegetativen Nervensystems. Vgl. Innervation: Pschyrembel Online (Medizinisches Nachschlagewerk, Eintrag zuletzt aktualisiert 06/2019) <https://www.pschyrembel.de/Innervation/K0AUJA> (Stand: 03.07.2021)

⁸¹ Anm.: Siehe dazu Kapitel 1.1.2 in dieser Arbeit.

Zu den wesentlichsten Zügen des Charakters gehörte mitleidige Güte; die Pflege und Besorgung einiger Armen und Kranken leistete ihr selbst in ihrer Krankheit ausgezeichnete Dienste, da sie dadurch einen starken Trieb befriedigen konnte. – Ihre Stimmungen hatten immer eine leichte Tendenz zum Übermaße, der Lustigkeit und der Trauer; daher auch einige Launenhaftigkeit. Das sexuelle Element war erstaunlich unterentwickelt; die Kranke, deren Leben mir durchsichtig wurde, [...], hatte nie eine Liebe gehabt, und in all den massenhaften Halluzinationen ihrer Krankheit tauchte niemals dieses Element des Seelenlebens empor.⁸²

Ein Symptom ihres Leidens war das geistesabwesende Tagträumen. Breuer widerstand nicht der Überlegung, dem Mädchen eine persönliche Intention ihrer Krankheit zu unterstellen, von der sie seiner Ansicht nach Gebrauch machte, um dem stupiden Leben der Bourgeoisie zu entfliehen. Die äußerst intelligente und empathische Anna O. bezeichnete diese Träume als ihr persönliches „Privattheater“. Die junge Frau engagierte sich besonders für verarmte Menschen und musste ihren an Tuberkulose erkrankten Vater pflegen. Als dieser schließlich der Krankheit erlag, manifestierten die Symptome, die denen Augustines nicht unähnlich sind, folgende Erscheinungen: Sehstörungen, Paresen, Prosopagnosie⁸³, Somnambulismus, Nahrungsverweigerung, Anämie, Stimmungsschwankungen, Halluzinationen und Trauer sowie halbseitige Muskelkontraktionen.⁸⁴

Temporär litt O. auch an Paraphasie, was ihr plötzlich nur noch ermöglichte, in infinitiver Form zu sprechen. Dabei verlor sie nach und nach ihre grammatikalischen Kenntnisse, sparte Artikel aus und mischte mehrere Fremdsprachen durcheinander. Dadurch war die Patientin kaum zu verstehen, bis sie schließlich in einen mehrwöchigen Mutismus⁸⁵ absank.⁸⁶ Die junge Frau war vom Tod des Vaters schwer traumatisiert, ihre Symptome verschwanden allerdings temporär durch Breuers initiierte Versuche der Hypnose. Ähnlich wie Charcot nutzte Breuer die Suggestion, um die hysterischen Symptome seiner Patientin zu (re)produzieren.⁸⁷ In diesem Geisteszustand murmelte Anna O. Geschichten und der Fantasie entspringende Märchen, wonach sich ihre Psyche sukzessiv erholte. O. benannte diese Redekuren adäquater Weise als *chimney sweeping* (Kaminfegen). Breuer rief Anna Os. psychotische Kondition

⁸² Breuer/Freud 2001, S. 42 [sic!].

⁸³ Anm.: Prosopagnosie beschreibt die mangelnde oder fehlende Fähigkeit, Gesichter zu erkennen.

⁸⁴ Vgl. Breuer/Freud 2001, S. 42ff.

⁸⁵ Anm.: Mutismus ist die soziale Weigerung zur Kommunikation, obwohl die Fähigkeit dazu bestünde.

⁸⁶ Vgl. Breuer/Freud 2001, S. 45f.

⁸⁷ Vgl. Breuer/Freud 2001, S. 55.

auch bewusst hervor, indem er bspw. ihr Zimmer gemäß der Kulisse des väterlichen Krankenzimmers umbaute, woraufhin sie einen Zusammenbruch erlitt.⁸⁸

Die Behandlung von Anna O. hatte auch eine erotische Komponente, die in den *Studien* verschwiegen wird. Die Grenzverletzung im Verhältnis von Arzt und Patientin zeigt die männliche Machtposition sowie ein weibliches Abhängigkeitsverhältnis. Sigmund Freud erzählt in einem Brief an den österreichischen Schriftsteller Stefan Zweig über seinen Kollegen Breuer:

Am Abend des Tages, nachdem alle ihre Symptome bewältigt waren, wurde er wieder zu ihr gerufen, fand sie verworren, sich in Unterleibskrämpfen windend. Auf die Frage, was mit ihr sei, gab sie zur Antwort: „Jetzt kommt das Kind, das ich von Dr. B habe.“ [...] In konventionellem Entsetzen ergriff er die Flucht und überließ die Kranke einem Kollegen.⁸⁹

Die sexuelle Faszination, die Breuer für Anna O. hegte, erhielt durch dieses Ereignis ein rapides Ende: Breuer entschied sich, Os. Behandlung abubrechen, und reiste schuldbewusst mit seiner Frau in einen zweiten Hochzeitsurlaub. Damit kam es zum Bruch mit Freud, der Breuer wiederum einen Bruch mit einem psychoanalytischen Gebot vorwarf. Appignanesi führt hierzu an:

[...] Das ist der Augenblick, in dem Breuer sich mit der Geburt des Kindes konfrontiert sieht, und genau das beweist, daß er nicht der Begründer der Psychoanalyse war, sondern nur ihren Eintritt in die Welt – losgelöst von ihm selbst – zuließ. In Freuds Schilderung lehnt Breuer es ab, dem Phantasiekind seiner Patientin bei der Geburt zu helfen; er lehnt jene Rolle ab, die der Psychoanalytiker später immer ausfüllen sollte: die des Geburtshelfers des Begehrens.⁹⁰

Die Trope der gebärenden Anna O., welche ein imaginiertes Kind auf die Welt zu bringen gedachte, und der seine Hilfe verweigernde Breuer zeigen, dass ein Machtvakuum zwischen Patientin und Arzt entsteht, in dem die Frau durch ihre Hospitalisierung und psychische Krankheit dem männlichen Mediziner und seinen Behandlungen, die ganz bewusst schmerzhaft und verborgene Traumata provozieren, ausgeliefert ist. Das einzige Mittel, um sich aus ihrer Position heraus zur Wehr zu setzen (o.ä.), ist für Anna O., „die Ärzte so gut zu führen, zu täuschen und in ein Labyrinth von Irrtum, Erfindung und Wahrheit zu locken.“⁹¹

⁸⁸ Vgl. Appignanesi 1994, S. 107ff.

⁸⁹ Appignanesi 1994, S. 116.

⁹⁰ Appignanesi 1994, S. 121f [sic!].

⁹¹ Appignanesi 1994, S. 122.

Tatsächlich handelte es sich bei der Patientin Anna O. um die mit einem Pseudonym versehene Bertha von Pappenheim.⁹² Die spätere Frauenrechtlerin engagierte sich maßgeblich in feministischen Kreisen und trat kämpferisch gegen Mädchenhandel und Prostitution ein. Im Jahr 1897 hatte sie die Leitung eines jüdischen Waisenhauses inne. Über die Behandlungszeit bei Breuer aus ihrer persönlichen Perspektive sind nur wenige Fakten bekannt, außer dass sie in den späteren Jahren die Ansätze der Psychoanalyse im Hinblick auf die Erziehung junger Frauen dezidiert (o.ä.) ablehnte.⁹³

Die Genealogie der Hysterie zeigt, dass diese Krankheit zur Zeit ihrer Erstdiagnose ein komplexes Mosaik mehrerer psychopathologischer Krankheiten und misogynen Grundvorstellungen männlicher Ärzte darstellt. Die Hysterie, wie sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts wirkte, ist medizinisch gesehen nicht mehr relevant und hat heute ihre ursprüngliche Bedeutung verloren; sie findet sich aber noch in mancher Sprachwandlung wieder. Hollywood legte mit dem Film *Der Exorzist* (1973) den Grundstein für filmische Horrorszene, in denen sich junge Frauen wie von Dämonen besessen verrenken und konvulsiven Attacken ausgesetzt sind, obwohl die Hysterie 1994 aus dem medizinischen Kompendium schließlich gestrichen wurde. Diese Körperhaltungen ähneln den Posen von Charcots, Breuers und Freuds Hysterikerinnen. Wie das Publikum im Horrorfilm Subjektivität hinsichtlich dieser Darstellungen erzeugt, wird im nächsten Teil der Arbeit näher illustriert.

⁹² Anm.: Bertha von Pappenheim schrieb Geschichten für Kinder, die ihren Narrativen im hypnotischen Zustand ähnlich waren. Darüber hinaus verfasste sie auch melancholische Gedichte, die ihre depressiven Phasen wiedergaben, wie z.B.: „Mir ward die Liebe nicht – Drum leb’ ich wie die Pflanze, Im Keller ohne Licht. Mir ward die Liebe nicht – Drum tön’ ich wie die Geige, Der man den Bogen bricht. Mir ward die Liebe nicht – Drum wühl’ ich mich in Arbeit und leb’ mich wund an Pflicht. Mir ward die Liebe nicht – Drum denk’ ich gern des Todes, als freundliches Gesicht.“ Verfasst um 1911 [sic!], zit. in Appignanesi 1994, S. 113.

⁹³ Vgl. Wer war Anna O.? (Dagmar Buchta, Artikel vom 02.10.2007) <https://www.derstandard.at/story/3047523/psychoanalyse-wer-war-anna-o> (Stand: 25.06.2021).

2. Subjektivität im Kino

Das Kino als Ort des Schauens zieht viele BesucherInnen an. Das gemeinsame Eintauchen in ein von RegisseurInnen produziertes Narrativ unterschiedlichster Genres stellt einen beliebten Freizeitvertreib bzw. eine je nach Interesse gewollte Unterbrechung des Alltags dar. Dabei handelt es sich beim „Schauen“ an sich keineswegs um eine bloße Berieselung durch eine Leinwandprojektion. Im Kinosaal laufen viele psychologische Prozesse ab, die den ZuseherInnen oft nicht bewusst sind. Der Voyeurismus des Zusehens kann die Gedankenwelt tangieren und Emotionalität forcieren, jedoch auch ein gesellschaftliches Bedeutungsmosaik zusammensetzen, wodurch das Publikum unbewusst eigene Vorstellungen und Determinationen durch Geschichten oder Figuren im Film bestätigt sieht. Im Kinosaal nehmen ZuseherInnen Handlungen und Aktionen des Gesehenen vor allem subjektiv wahr.

Doch wie entsteht diese Subjektivität im Kino und wodurch erfährt sie Einfluss? Der französische Psychoanalytiker und Philosoph Felix Guattari beschäftigt sich mit dem Subjekteffekt im Kinosaal in seinem 1975 erstmals erschienenen Aufsatz *Die Couch des Armen*. Er unterzieht das Setting „ZuseherIn – Kinofilm – Leinwand“ dem Vergleich einer Couch, auf welcher ein/e PatientIn unter Konsultation eines Analysanden bzw. einer Analysandin Platz nimmt, und konstatiert beiden Szenarien unterschiedliche Zugänge zur Erzielung von Subjektivität. Guattari zufolge plagiiert der Film mit Strategien von Aufschub, Verzögerung, narrativer Akkumulation und kodierter Sprache das menschliche Bewusstsein und mobilisiert bei den ZuseherInnen eine Abfolge hypnotisierender Traumzustände. Das Kino bedient sich des Mittels der Synästhesie, welche die Kopplung unterschiedlicher Sinneseindrücke bezeichnet und die Reizempfindung eines Organs mit anderen kombiniert. So kann durch Sound, Technik, Kamera, Visualisierung, Licht, Schatten oder Raum subjektiv und affektiv jede einzelne Person des Publikums stimuliert werden.⁹⁴

Das Setting innerhalb einer psychoanalytischen Befragung gelangt über einen anderen Weg zur Produktion von Subjektivität und Dechiffrierung identitätsstiftender Merkmale. Die Psychoanalyse hat taxativ festgelegte Typen von Menschenbildern, die sich im Charakter des/der PatientIn im Gespräch für den/die AnalytikerIn herauskristallisie-

⁹⁴ Vgl. Voss 2011, S. 53f.

ren. Die Analyse strebt die Einteilung des Subjekts in isolierte Kategorien wie die ödipale Phase, Mechanismen der Triebstruktur oder die Regression an, jedoch bleibt sie durch diese fixierte Einrahmung im Versuch der Offenlegung von Identität limitiert.⁹⁵

Wiewohl sich diese beiden Settings divergierender Erklärungen zur Erzeugung von Subjektivität bedienen, kann der Vergleich der Szenarien hilfreich bei der Untersuchung der psychologischen Prozesse wirken, die das Publikum beim Medienkonsum durchläuft. In den folgenden Kapiteln soll durch die Beleuchtung der Subjekteffekte eine Basis für die mediale Kennzeichnung der Hysterie an weiblichen Körpern im zeitgenössischen Horrorfilm geschaffen werden.

2.1 Setting, Framing und Motiv

Die Gründe für den Ausflug in einen Kinosaal sind vielfältig: Langeweile, Zerstreuung, Reizarmut, Einsamkeit oder das bloße Streben nach Abwechslung im Alltag gehören dazu. Insbesondere das Motiv der Langeweile definieren verschiedene philosophische Schulen different.

Der Filmsoziologe Siegfried Kracauer behandelt das Kino als intendierte Ablenkung von der Essenz des Lebens – es sei in der Lage, die Gemüter des Publikums durch Versenkung in Bilder anderer externer Welten in erregende Zustände zu versetzen. Er betont hier vor allem die Außenwelt des Films, welche „die Vernachlässigung der Dinge, die wir für gewöhnlich wesentlich halten⁹⁶“, verantwortet. Diese Externalisierung kann auch als Blockade für die geistigen inneren Umtriebe der Menschen wirken und sie durch Ablenkung vollends ersticken und infolgedessen Entfremdung begünstigen.⁹⁷ Diese inszenierten Bilder der Äußerlichkeit werden über das Ansehen durch das Publikum und dessen subjektive Deutung zum Leben erweckt:

Der Film macht sichtbar, was wir zuvor nicht gesehen haben oder vielleicht nicht einmal sehen konnten. Er hilft uns in wirksamer Weise, die materielle Welt mit ihren psycho-physischen Entsprechungen zu entdecken. Wir erwecken diese Welt buchstäblich aus ihrem Schlummer, ihrer potentiellen Nichtexistenz, indem wir sie mittels der Kamera zu erfahren suchen.⁹⁸

⁹⁵ Vgl. Voss 2011, S. 54.

⁹⁶ Vgl. Kracauer 1964, S. 371.

⁹⁷ Vgl. Kracauer 1964, S. 372f.

⁹⁸ Kracauer 1964, S. 389 [sic!].

Da der/die BetrachterIn während der Konsumation eines inszenierten Filmnarrativs durch externe Bilder von seinem/ihrem geistigen Innenleben abgelenkt wird, kann eine neue Realität konstruiert werden. Die von Kracauer angenommene Entfremdung kann durch den Kinobesuch unterbrochen werden, da der Mensch temporär seinen (Arbeits-)Alltag unterbricht und sich einer besonderen Wahrnehmungsdisposition hingibt. Die Konturierung des Leinwandgeschehens wird dabei durch den dunklen Saal weiter unterstützt. Das Filmnarrativ ist jedoch kein individuelles Aufgreifen der inneren Gemüthaltung durch filmische Erzählstränge, vielmehr vereint der Film als Präsentationstechnik die Darstellung kollektiv wirkender Inhalte.⁹⁹

Der Film- und Medienwissenschaftler Chris Tedjasukmana misst der Dunkelheit des Filmsaals insofern besondere Bedeutung bei, als dass er die Räumlichkeit als Option zum gewollten Verblässen der eigenen Identität in einem lichtschemmigen Hintergrund ansieht, der subversive Wünsche oder Gefühle vor allem sexueller Natur erwirkt. Bereits Anfang des 20. Jahrhunderts wurde das Dunkel des Kinosaals von KirchenvertreterInnen als Motor für visuelle Reize und sittlichen Verfall angesehen, die das Potenzial bergen, den Menschen wie eine Droge süchtig zu machen.¹⁰⁰ Tedjasukmana diskutiert die Dunkelheit im Filmsaal mit Hilfe zweier Kategorien: Der Kinosaal lässt sich zunächst als *Black Box* deuten, zumal dieser in sich selbst isoliert und geschlossen ist. Durch dessen räumliche Abtrennung wird das Verhalten und die kognitive Verarbeitung der Narrativstruktur beim Publikum beeinflusst. Überdies interpretiert er den Raum ebenso als *Darkroom*, bezogen auf die Dunkelkammer, die für die Entwicklung von Photographien im chemischen Verfahren äußerst sensibel ist. In der Dunkelheit des *Darkroom* sieht er außerdem eine intensive Konnotation von sexueller Energie, Scham und Angst. Sowohl in der *Black Box* als auch im *Darkroom* erkennt Tedjasukmana ein Setting, in welchem sich eine Transformation ereignet, die in einer „mechanischen Verlebendigung“¹⁰¹ von Affekten, Körperlichkeit und Sexualität kulminiert.¹⁰²

Dass sich dem Kinobesuch zu Anfang des 20. Jahrhunderts auch ein politisches Framing unterstellen lässt, behandelt die Filmphilosophin Heide Schlüpmann in ihrem Aufsatz *Kinosucht*. Sie weist darauf hin, dass der anfängliche Konsum von Filmen beson-

⁹⁹ Vgl. Wiemer/Zechner 2008, S. 19.

¹⁰⁰ Vgl. Tedjasukmana 2014, S. 150f.

¹⁰¹ Tedjasukmana 2014, S. 152.

¹⁰² Vgl. Tedjasukmana 2014, S. 152.

ders Frauen zugesprochen wurde und diese dadurch abschätzig als „kleine Ladenmädchen“¹⁰³ zur Verbildlichung des Zerfalls von Filmproduktionen ironisiert wurden. Liebesfilme, deren Genre auf die weibliche Zielgruppe ausgerichtet war und deren strukturelles Narrativ unzählige weibliche Unterdrückungsstrategien beinhaltet, zeigen die frühe patriarchalisch-politische Einflussnahme durch die Filmindustrie auf die Gesellschaft.¹⁰⁴

2.2 Filmische Phänomenologie

Wie Menschen auf Impulse, Reize oder Bilder reagieren, ist subjektiv, bewusst, unbewusst sowie gesellschaftlich gekoppelt. Die Art und Weise, *wie* wir etwas wahrnehmen, beeinflusst maßgeblich eigene Ideale und moralische Prinzipien und baut mitunter auch die Realität auf, die sich der Mensch im Laufe seines Lebens in Bezug auf verschiedenste Themen bildet. Die Schule der Phänomenologie befasst sich mit der Frage, zu welchen Erkenntnissen die Wahrnehmung in Abhängigkeit zu unmittelbaren Gegebenheiten gelangt. Hierzu konzentrierte sich der französische Philosoph Maurice Merleau-Ponty in seinem phänomenologischen Verständnis der Wahrnehmung auf die Relation von Körperlichkeit, Subjekt und Umwelt.¹⁰⁵

In seinen gesammelten philosophischen Essays *Das Auge und der Geist* behandelt er im Aufsatz *Das Kino und die neue Psychologie* den Film als ein Medium mit der Eigenschaft, Wahrnehmungen auf die ZuseherInnen zu übertragen. Im Vergleich zum Roman spiegelt das Kino die physiologische Erfahrung einer Filmfigur viel intensiver auf die Zusehenden wider. Im Film muss ein Gefühl wie Schwindel, Angst oder Schmerz nicht eloquent und deskriptiv gezeigt werden wie in eine Romanerzählung. Der/Die SchauspielerIn drückt das betreffende Gefühl durch seinen/ihren Körper szenisch mittels Gestik und Mimik aus, was durch die Leinwand auf die Empfindung der Zusehenden transferiert wird.¹⁰⁶ Beobachtet das Publikum bspw. eine Person im Film, der ein Messer durch die Hand gestochen wird oder deren Rücken sich schmerzvoll ausrenkt, nimmt es jenen geglaubten Schmerz ebenfalls wahr. Dieser Eindruck ist synästhetisch gefärbt (visuell/haptisch).

¹⁰³ Schlüpmann 2016, S. 45.

¹⁰⁴ Vgl. Schlüpmann 2016, S. 45.

¹⁰⁵ Vgl. Merleau-Ponty 2003, S. 12f.

¹⁰⁶ Vgl. Merleau-Ponty 2003, S. 44f.

Wenn uns das Kino eine Person zeigen will, der schwindelig ist, wird es nicht versuchen müssen, die innere Landschaft des Schwindels wiederzugeben [...]. Wir werden den Schwindel viel besser empfinden, wenn wir ihn von außen sehen, wenn wir diesen aus dem Gleichgewicht geratenen Körper betrachten, der sich an einer Steilklippe dreht, oder diesen schwankenden Gang, der versucht ist, sich man weiß nicht auf welchen Umsturz des Raums einzustellen.¹⁰⁷

Merleau-Ponty supponiert mit der cineastischen Projektion einen direkten Zusammenhang der Beziehung zwischen Körper und Film. Erst durch das externe Betrachten einer aus der Balance geratenen Person wirkt der Kinofilm direkt auf die eigene körperliche Wahrnehmung des Publikums. Die amerikanische Medientheoretikerin Vivian Sobchak greift diese Relationen zwischen Körper und Film auf und sieht deren Essenz vor allem in physisch stimulierenden Filmen (z.B. Schreckszenen, Unwohlsein, Gänsehaut und Puls im Horrorfilm oder Thriller). Sie stellt dem filmwissenschaftlichen Interesse ein mangelhaftes Zeugnis an Fokussierung auf die filmische Beeinflussung auf den Körper aus, da das akademische Augenmerk eher auf die Dynamik der Narrative und auf zeitgenössische Medienstrukturen gerichtet ist.¹⁰⁸

Die Filmerfahrung per se beschreibt sie wie folgt: „[...] [It] is meaningful not to the side of our bodies but because of our bodies.“¹⁰⁹ Sie nimmt also direkten Einfluss auf das Körpergefühl der ZuseherInnen und ist in der Lage, ihre Gedankenwelt zu tangieren. Die sensorischen Sender, an die der Film beim Publikum andockt, geben der filmischen Handlung Sinn und sind wichtige Perzeptionskanäle zum Transfer von Gefühlen des Schreckens oder der Spannung in einem Körper.¹¹⁰ Das taktile oder akustische Sensorium erlaubt dem menschlichen Körper im Film sogar die Antizipation eines Gefühls, noch bevor das filmische Ereignis szenisch und visuell bestätigt werden kann. Ein Beispiel für diese physische Antizipation bringt Sobchak mit dem von der Regisseurin Jane Campion im Jahr 1993 erschienenen Film *Das Piano*:

As I watched *The Piano's* opening moments – in that first shot, before I even knew there was an Ada and before I saw her from *my* side of *her* vision [...] – something seemingly extraordinary happened. Despite my „almost blindness“, the „unrecognizable blur“, and resistance of the image to my eyes, *my fingers knew what I was looking at* and this *before* the objective reverse shot that followed to put those fingers in their proper place. [...] What I was seeing was, in fact, from the beginning, *not* an

¹⁰⁷ Merleau-Ponty 2003, S. 45.

¹⁰⁸ Vgl. Sobchak 2004, S. 59.

¹⁰⁹ Sobchak 2004, S. 60.

¹¹⁰ Vgl. Sobchak 2004, S.60.

unrecognizable image however blurred and indeterminate in my vision, however much my eyes could not „make it out“.¹¹¹

In der Handlung des Films spielt die Protagonistin und Klavierspielerin Ada ein Piano am Strand. Sobchak konstatiert den Szenen eine antizipatorische Wirkung, da sie, noch bevor die klavierspielenden Hände Adas auf der Leinwand erscheinen, bei der Pianomusik bereits ein Gefühl des Spielens in ihren eigenen Fingern verspürt. Hier kommt der Körper der Szene zuvor und fühlt – noch bevor der Moment der Handlung oder dessen ProtagonistInnen sich herauskristallisieren – das subjektive und imaginär erwartete Bild mit den Fingerspitzen. Ähnlich lässt sich diese subjektiv-affektive Vorwegnahme auch im Horrorfilm oder Thriller beobachten, wo Folter angewandt wird (z.B. Entfernen der Fingernägel, Schlag in die Magengrube, Haare ausreißen).

Um das physische Empfinden im Kontext der Perzeption einer filmischen Handlung im Kino einer näheren Untersuchung zu unterziehen, bedient sich Christiane Voss eines anderen Konzepts: dem Entwurf des Leihkörpers. Sie charakterisiert den Körper des Publikums als Gegenpol zur Filminszenierung und definiert diesen relationalen Kontext als *anthropomedial*. Das Narrativ (Film) kann dabei als trennbarer, dynamischer und kurzfristig entstehender Pol zum Publikum (Körper) betrachtet werden. Diese Beziehung basiert auf einem reziproken Hintergrund, der durch Visualität auf die körperliche Gestalt forciert wird. Die Verschränkung der physischen Reaktion auf das filmische Agieren einer Handlung besetzt Voss mit dem Konzept einer temporären dritten Physis – dem Leihkörper –, der mittels Mimesis den Film verarbeitet. Sie rekurriert damit auf den Entwurf körperlicher Externalisierung bzw. Entfremdung, den Felix Guattari als Prozess einer „Deterritorialisierung des Zuschauers“¹¹² entwickelte.¹¹³

Je näher die Close-Up-Einstellung der Kamera auf textile Requisiten oder physische Berührungen (z.B. Finger, Gesicht oder Beine) zeigt, desto stärker wird der temporäre „taktile Schock“¹¹⁴ einer phänomenologischen Erfahrung, welchen die ZuseherInnen erleiden. Diese synästhetische Kopplung unterteilt Sobchak folgenderweise: [...]

¹¹¹ Sobchak 2004, S. 63.

¹¹² Guattari 2001, S. 18.

¹¹³ Vgl. Voss 2001, S. 55f.

¹¹⁴ Sobchak 2004, S.66.

„*both* to sense *and* to be sensible, to be *both* the subject *and* the object of tactile desire.“¹¹⁵ Eine Szene, die das körperliche Gefühl und die sinnliche Empfindsamkeit synästhetisch verbindet, zeigt das kinematographische Potenzial zur Suggestion auf, direkt als ZuseherIn in den Film eingreifen zu können. Je mehr sich in diesem Modell die Korrespondenz intensiviert, desto stärker werden Körper und Bild bzw. Subjekt und Objekt bzw. das „In-der-Welt-Sein“ und das „Aus-der-Welt-Sein“ mutual geeint.¹¹⁶

Was Sobchak als taktilen Schock erfasst, liest der Philosoph und Kulturkritiker Walter Benjamin als transzendental wirkende Aura im Film. Darunter fasst er die Stimmung auf, die von Objekten, Landschaften oder DarstellerInnen ausgeht, etwa das Gefühl, das ein Sonnenuntergang oder ein Meeresrauschen auslöst, oder eine bedeutungsschwangere Strahlkraft, die von einer in einer bestimmten Weise gekleideten Person ausgeht. Im Kino wird dabei besonders der Drang zum empathischen Verständnis des/der DarstellerIn angeregt. Hier weist Benjamin allerdings darauf hin, dass es sich nicht um ein Einfühlen in den/die SchauspielerIn handelt, sondern vielmehr „fühlt sich das Publikum in den Darsteller nur ein, indem es sich in den Apparat einfühlt. Es übernimmt also dessen Haltung.“¹¹⁷ ¹¹⁸ Das Publikum erfährt durch Sinneseindrücke und Wahrnehmung das Gefühl, welches die schauspielende Person der Kamera vermittelt. Je distinguiert die schauspielerische Leistung vor der Linse, desto mehr gelingt die dadurch geforderte Empathie beim Publikum. Der/Die DarstellerIn produziert seine/ihre Authentizität seiner/ihrer Figur also nicht vor einem lebenden und direkt zusehenden Publikum, sondern lediglich vor der Kamera. Bei den Zusehenden erzeugt dies den Effekt, sich vermeintlich in den/die AkteurIn einzufühlen, tatsächlich kanalisiert sich die Wahrnehmung auf jene Apparatur, welche die schauspielerische Leistung einfängt.

Siegfried Kracauer unterzieht diese empathische Erfahrung dem Vergleich einer Bluttransfusion: Die KinobesucherInnen sehen auf der Leinwand nicht nur Objekte, Landschaften oder DarstellerInnen, sondern sie verleiben sich diese ein, um von einem intrinsischen Motor angetrieben die Existenz und Dynamik einer Szene zu kreieren.¹¹⁹ Benjamins Definition der Aura und Sobchacks Feststellung des haptischen Schocks

¹¹⁵ Sobchak 2004, S.66 [sic!].

¹¹⁶ Vgl. Sobchak 2004, S.66.

¹¹⁷ Benjamin 1974, S. 488.

¹¹⁸ Vgl. Benjamin 1974, S. 488.

¹¹⁹ Vgl. Kracauer 1964, S. 385.

wurzeln bei Kracauer darin, dass uns der Film phänomenologisch aufbereitet und offenlegt, was zuvor im Verborgenen lag. Vermeintlich alltägliche Gegenstände wie ein Baum oder Bilder einer Straße oder eines Bahnhofs sind in der Realität für den Menschen ideologisch verschleiert und dringen dadurch nicht als extraordinäre Szenarien in unser Bewusstsein ein.

Indem der Film die physische Realität wiedergibt und durchforscht, legt er eine Welt frei, die niemals zuvor zu sehen war [...]. So merkwürdig es klingt: Straßen, Gesichter, Bahnhöfe usw., die doch vor unseren Augen liegen, sind bisher weitgehend unsichtbar geblieben. Warum?¹²⁰

Kracauer beantwortet die Frage nach dem Warum damit, dass der Film an sich die Demaskierung von scheinbar alltäglichen Dingen zustande bringe. Der Zerfall dieses ideologischen Schleiers steht direkt in Verbindung damit, dass das Kino mit Traditionsbrüchen spielt und Hüllen von Normen und Werten, die materielle Objekte konnotieren, aufzulösen sucht. Die gesehene Szenerie wird so subjektiv von den ZuseherInnen zum Leben erweckt. Durch diese Methode der Sichtbarmachung lanciert der Film die gespielte ideologische Realität zur physischen Natur und verfügt über das immanente Potenzial, „die Errettung physischer Realität zu fördern“.^{121 122}

2.3 Skopophilistische Impulse

Sigmund Freud betitelt die Lust am Schauen sowie das Wissen um lustvolles Angesehen-Werden als „Skopophilie“. Der Akt des Sehens kommt durch verschiedene Blickwinkel im Kino besonders zur Geltung. Durch das Ansehen konstruiert man die Person, die man betrachtet, und macht sie damit zum Objekt. Freud begründet seine These mit dem Ursprung in der Kindheit: Ein neugieriges Kind, das die Grenzen des Verbotenen ausloten möchte, vergewissert sich durch aktives Ansehen von imaginierten Gegensätzen. Die Vergewisserung eines solchen Gegenparts wäre bspw. die Körperfunktion im Sinne von Anwesenheit bzw. Nicht-Anwesenheit geschlechtsbezogener Körperteile. Die Lust am Anblick wird bei Freud als dynamisch verstanden, da sie übertragbar ist. Unumstößlich bleibt dabei der Fakt, dass das wollüstige Ansehen und die daraus resultierende Vergegenständlichung des betrachteten Menschen von einem

¹²⁰ Kracauer 1964, S. 388.

¹²¹ Kracauer 1964, S. 389.

¹²² Vgl Kracauer 1964, S. 388f.

narzisstischen Ausgangspunkt herrührt. Das zwanghafte Beobachten zum Zwecke des sexuellen Reizes, was den bzw. die Observierte/n zum Objekt macht, kann als negative Folge davon auftreten.¹²³

In welchem Kontext steht Freuds skopophilistischer Ansatz mit dem Akt des Betrachtens im Filmsaal? Durch das Ansehen der Leinwandprojektion wird eine visuell offene Welt dargestellt, die jedoch latente Potenziale von Abtrennung und Fantasien birgt. Durch das Betrachten der SchauspielerInnen entdeckt das Publikum sich im Kino wieder, indem es unterdrückte Wünsche und voyeuristische Illusionen auf eben diese projiziert. Jacques Lacan vergleicht diesen Vorgang mit dem Spiegelstadium eines Kleinkindes: Sobald sich dieses selbst – sein eigenes Ich – im Spiegelbild wiedererkennt, produziert es durch diese Bewusstmachung eine Verbesserung bzw. eine illusorische Vervollkommnung seines eigenen Körpers durch das Gesehene Ebenbild. Diese Illusion sieht Lacan als „Falsch-Erkennen“ an, da der Spiegel Ideale des Ichs suggeriert, indem sich der Mensch selbst sieht. Diese subjektive Entfremdung ermöglicht spätere im Leben stattfindende Identifikationsprozesse mit anderen Personen respektive SchauspielerInnen im Film.¹²⁴

Ferner hat sich durch die Entwicklung der Großaufnahme die Distanz zwischen Publikum und SchauspielerIn verringert und neue Achsen erschaffen: Je näher der/die BetrachterIn dem Gesicht eines Filmstars durch die Close-up-Einstellung kommt, desto mehr geraten Raum und Umgebung in Vergessenheit. Das Publikum ist bei solchen Aufnahmen somit dazu angehalten, sich das isolierte Setting bei Großaufnahmen selbst zu erdenken. Es rückt durch die verringerte Entfernung näher an die SchauspielerInnen und deren Physiognomie heran.¹²⁵ Der ungarische Filmkritiker und Ästhetiker Bela Balázs kommentiert hierzu:

Die Großaufnahme war die erste radikale Distanzveränderung [...]. Denn dadurch ist der Mensch nicht bloß nähergekommen (nämlich im selben Raum), sondern aus dem Raum überhaupt heraus und in eine ganz andere Dimension geraten.¹²⁶

¹²³ Vgl. Mulvey 1994, S.52

¹²⁴ Vgl. Mulvey 1994, S. 52f.

¹²⁵ Vgl. Balázs 2001, S.16f.

¹²⁶ Balázs 2001, S. 16.

Das direkte Sehen des emotionalen Ausdrucks, welches die eigene Imagination des vermuteten Raums bedingt, hat die Faszination am Schauen durch dieses Größenverhältnis noch weiter intensiviert. Dem Publikum erleichtert diese Technik vor allem die subjektive Introjektion im Film, was die Einbindung bzw. Einverleibung fremder Ideale in das eigene Ich beschreibt. Hier kollidieren Bild und Selbstbild: Das gewünschte Ich auf der Leinwand wird stilisiert und durch den Star der Rolle idealisiert. Dies erwirkt bei den Zusehenden eine verloren geglaubte Retrospektive des eigenen Egos. Ziel der Filmnarrative im Kino ist es, das Publikum mit Projektionen glorifizierter Schauspielerinnen zu versorgen. Dieses Starsystem kurbelt das narzisstische Moment durch Analogie und Fremdheit an.¹²⁷

Welche Hilfestellungen können Lacan und Freud zum besseren Verständnis der visuellen Lust nun bieten? Zusammengefasst rührt das lustvolle Betrachten im Kino von zwei Ausgangspunkten her: Das skopophilistische Ansehen zum Zwecke der Stimulation sexueller Reize oder Wünsche erfordert eine Trennung zwischen dem Ich und der betrachteten Person auf der Leinwand. So wird der Mensch, den man lustvoll ansieht, objektiviert. Diese Betrachtungsweise ist der Kategorie der Sexualtriebe zugehörig. Die Lust am Schauen zur Suche von Ähnlichkeit und Unterschieden zwischen SchauspielerIn und ZuseherIn bezieht sich auf die Ich-Libido, welche die identitär ausgerichtete Energie der Sexualtriebe meint. Sigmund Freud bewertet diese beiden Strategien als kollidierend und dichotomisch. Sie interagieren kontrastiv und interferieren im Spannungsfeld von Trieben, Selbsterhaltung und Identität. Beide Motive erschließen sich in ihrer Denotation der Unvollständigkeit des Publikums, welches diese Indifferenz durch eine extern wahrnehmbare Welt (Kinofilm) zu kompensieren und zu komplettieren sucht.¹²⁸

2.4 Objektivierung des Weiblichen

Für die Untersuchung der patriarchalischen Sprache und die damit einhergehende Objektivierung von Frauen in Filmen erscheint es sinnvoll, Freuds Ansatz des Phallogozentrismus näher zu beleuchten. Dieser Idee nach erkennt ein kindliches Mädchen im Vergleich mit einem gleichaltrigen Jungen einen körperlichen Unterschied: Der Junge verfügt über einen Penis, während das Mädchen keinen hat. Jene Abwesenheit wird vom

¹²⁷ Vgl. Mulvey 1994, S. 53f.

¹²⁸ Vgl. Mulvey 1994, S. 54.

weiblichen Kind als Mangel aufgefasst, was Penisneid zur Folge hat. Hierzu sei angemerkt, dass dieses Modell den Penis als physiologisches Organ ansieht, der Phallus hingegen beschreibt hier eine patriarchalisch-dominante Struktur. Das männliche Geschlecht hat laut dieser Definition den Status eines begehrten Mittelpunktes jeglicher Geschlechterverhältnisse. Der heterosexuelle Mann erkennt in der Frau, seinem geschlechtlich „Anderen“, das sexuelle Begehren. Der französische Psychiater und Analytiker Jacques Lacan schließt an Freuds Theorie an und geht noch einen Schritt weiter: In einer phallogozentristischen Konstellation verortet sich der Phallus als bezeichnender Faktor (Signifikant) und als Sammelplatz allen Verlangens beim sexuell begehrten Anderen – der Frau.¹²⁹ Die Relation zwischen Phallus und Mann ist jedoch inkohärent mit jener der weiblichen Position, wie Lacan im Jahr 1958 am Max-Planck-Institut in seinem Vortrag: „Die Bedeutung des Phallus“ referiert:

[...] Denn während der Mann den Phallus *besitzt*, so *ist* die Frau der Phallus. Phallus zu *sein* stellt dabei ein Paradox dar. Die Frau als Objekt repräsentiert das Andere und gleichzeitig das männliche Begehren des Anderen; sie dient der männlichen Selbstdefinition. Indem die Frau Phallus ist, zeigt sie gleichzeitig dessen Abwesenheit, den Mangel, die Ursache der Kastrationsangst.¹³⁰

Die Frau wird hier einem objektivierenden Prozess, der durch Skopophilie initiiert wird, unterzogen. Während sie Stellvertreterin des sexuell Anderen ist, exemplifiziert sie gleichzeitig für den männlichen Phobiker mit ihrer physiologischen Kondition der Abwesenheit des Penis die Angst vor Kastration und infolgedessen durch ihre Vulva eine bereits vollzogene Entmannung. Die Relation des Mannes zum Phallus konkretisiert sich dadurch, dass er selbst Inhaber des Phallus und der damit einhergehenden Macht ist. Wenn der Phallus im Zentrum allen Begehrens liegt, ist die Frau, die eigentlich das sexuell Andere repräsentiert, paradoxerweise *selbst* Phallus, ergo eine Akteurin der Macht, was ihr in einer patriarchalisch geprägten Gesellschaft jedoch nicht zugestanden wird.¹³¹ Lacans Darstellung forciert die Objektmachung der Frau, indem er schlussfolgert, dass daher „die Beziehung der Frau zum Phallus nur als Maskerade verstanden werden¹³²“ kann.

Freuds These zum Penisneid und Lacans aufbauender Kommentar zu der Freud'schen Theorie präsentieren sich als Modelle von Weiblichkeit, die den Körper

¹²⁹ Vgl. Mulvey 1994, S. 49.

¹³⁰ Weissberg 1994, S. 7 [sic!].

¹³¹ Vgl. Weissberg 1994, S. 7.

¹³² Weissberg 1994, S. 7.

der Frau grundsätzlich als unzulänglich, fehlerhaft und sexistisch zeichnen. Der nicht vorhandene Phallus als Verständnis von Kastration und die mit dieser Absenz einhergehende subordinierte Machposition der Frau gegenüber dem Mann müsse, Freud und Lacan zufolge, bei der Frau unabdingbar Neidgefühle auslösen. Die feministische Filmtheoretikerin Laura Mulvey dagegen kritisiert das Konzept des Penisneids und argumentiert, dass die Frau in dieser Konstellation und in Ermangelung eines Penis einem ständigen Drang zum Ausgleich des fehlenden männlichen Geschlechts unterworfen scheint. Tatsächlich würde das System des Phallogozentrismus ohne die Frau, die Freud zufolge dem Mann kontinuierlich Kastration durch ihre monatlich blutende Vulva androht, gar nicht erst entstehen können. Das macht die Frau zur Sinnträgerin dieses Konzepts, jedoch nicht zur Rolle des Sinnstifters, die dem Mann zugeordnet ist.¹³³

Die von Mulvey pointierte Aussage, welche die Frau in die Position als bloße Sinnträgerin manövriert, lässt sich in Filmen analysieren, in denen sich männliche Protagonisten durch das Bild der Frau selbst definieren und damit den Sinn des Drehbuchs verwirklichen. Die Frau selbst wirkt durch ihre Aktionen nicht sinnerzeugend oder besonders komplex, nur männliche Interpretation sowie die Reaktion der männlichen Hauptfigur auf ihre Entscheidungen rationalisieren die Filmhandlung. Zahlreiche Beispiele hierfür finden sich besonders in Actionfilmen, die sich des Superhelden-Genres bedienen. Die dem Marvel Comic Universum entstammende Filmfigur des *Spiderman* muss bspw. immer wieder die weibliche Rolle der Mary-Jane retten, die von Widersachern als Objekt zur Erpressung oder Herausforderung des Helden benutzt wird. *Iron Mans* Assistentin Virginia Potts, mit der sexuelle Avancen durch die filmische Inszenierung des Comics angedeutet werden, hilft ihm fortlaufend aus brenzligen Situationen und vergibt ihm quasi jede Eskapade. Bedingt durch viele ihrer hilfreichen Ratschläge erzielt der Superheld Erfolg und produziert dadurch selbst im Film Prestige für seine Figur. In der Comicverfilmung *Superman* gesteht der Protagonist seiner Arbeitskollegin Lois Lane, dass sein Alter Ego Clark Kent in der Realität Superman ist, wohl wissend, dass Lane nur seinen Charakter als Superman sexuell attraktiv findet, während sie Kent gleichzeitig ablehnt. Einem Heiratsantrag stimmt Lane jedoch paradoxerweise zu und gibt damit Kent die Freigabe zum Sinnproduzenten, während sie zur Sinnträgerin wird.

¹³³ Vgl. Mulvey 1994 S. 49.

Bedingt durch sexuelle Ungleichheit und patriarchalische Gesellschaftsmechanismen kann der Mann im Film im Gegensatz zur Frau nach Mulvey nicht zum Objekt gemacht werden. Der Mann bestimmt im Kino die Handlung und beeinflusst den Blick, mit dem das Publikum den Film verfolgt, und bietet vermeintlich stilisierte Identifizierung an:

Dadurch, daß sich der Zuschauer mit dem männlichen Protagonisten identifiziert, heftet er seinen Blick auf seinen Stellvertreter auf der Leinwand, so daß die Macht des Protagonisten, der das Geschehen kontrolliert, mit der aktiven Macht des erotischen Blicks zusammenfällt – das Ergebnis ist ein Omnipotenz-Gefühl. Die glanzvollen Eigenschaften des männlichen Filmstars sind folglich nicht die des erotischen Objekts des Blicks, sondern die des perfekten, vollständigeren, mächtigeren, idealen Ich, die in dem ursprünglichen Augenblick des Wiedererkennens vor dem Spiegel erlebt wurden.¹³⁴

Während die Frau als Sexualobjekt zur Schau gestellt wird, wird der männliche Darsteller durch seine absolute Kontrolle und die damit einhergehende Omnipotenz heroisiert und ideologisch aufgeladen. Dadurch ergibt sich dahingehend eine Polarität, dass die skopophilistische Komponente durch das Betrachten der Frau mit der Introjektion durch den Protagonisten korreliert.

2.5 Maskerade und Fetischismus

Wie in den vorangegangenen Kapiteln verdeutlicht, beeinflusst das Kino maßgeblich den Blick und die Wahrnehmung auf unterschiedlichste Weise, vor allem jedoch im Kontext der Synästhesie. Der Wunsch, den Körper im Kino zu berühren, wird durch den Anspruch unseres Seh- und Hörsinns vorerst limitiert. Durch die Zusammenführung unserer durch den Film angesprochenen Sinne lässt uns die audiovisuelle Wirkung auch haptisch die Körper im Film erahnen und ertasten. Die Expression und Intentionalität sowie das Bewusstsein von Körperlichkeit im Kino stehen im Spannungsfeld historisch-diskursiver Entwürfe, welche Themen der Ontologie und Psychoanalyse tangieren.¹³⁵

Das Publikum kann seine Wünsche nach Identifizierung auf den männlichen Protagonisten projizieren, während der weibliche Körper durch die Objektivierung des Subjekts auch als Fetisch dient. Geschichtlich gesehen hat der Fetisch bereits unterschiedliche

¹³⁴ Mulvey 1994, S. 57 [sic!].

¹³⁵ Vgl. Tedjasukmana 2008. Unter die Haut gehen, zur Welt sein und anders werden. Die Politik der Körper bei Claire Denis, Maurice Merleau-Ponty und Michel Foucault <https://www.nachdem-film.de/issues/text/unter-die-haut-gehen-zur-welt-sein-und-anders-werden> (Stand: 11.12.2020).

etymologische Bedeutungen durchlaufen. Das Wort „Fetisch“ leitet sich vom portugiesischen Wort *feitiço* (künstlich, kunstvoll hergestellt) her, welches seine Wurzel im Lateinischen *facere* (machen) oder *facticius* (künstlich hergestellt) hat. War die Bedeutung des Fetischs im 16. und 17. Jahrhundert vor allem in Westafrika noch an einen westlich ausgerichteten Sinn eines transkulturell-kolonialen Dialoges geknüpft, kam ihm im Spätmittelalter eine christlich-fundamentalistischere Bedeutung zu. *Feitiço* beschrieb eine im mittelalterlichen Europa mit dem christlichen Glauben nicht vereinbare Zauberei, Magie und Hexenwerk und bezog sich in dieser Sichtweise hauptsächlich auf Kulturen, die von europäischen Ländern kolonialisiert und deren Glaube als fremd und rätselhaft erachtet wurden. Erst bei Sigmund Freud erhält der Fetisch eine sexuelle Komponente. Freud vergleicht ihn mit einem fremden oder unerforschten Kontinent und integriert das Motiv in seine Entwürfe der männlichen Kastrationsangst und des weiblichen Penisneids.¹³⁶

Laut Freud repräsentiert der Phallus, wie bereits skizziert, jenes Objekt, welches bei der Frau unerlässlich Neidgefühle auslöst. Sie erkennt in ihm eine Kondition, die sie selbst nicht vorweisen kann. Der Mann hingegen *verfügt* über den Phallus, erkennt jedoch in der Frau, die den Mangel desselben symbolisiert, die Drohung seines Verlustes respektive Kastrationsangst. Hierfür stellt Freud die Fetischismustheorie auf: Der Ersatz für die Frau im Kontext des anfänglichen Penisneids ist in der weiteren Entwicklung ihres Lebens das Gebären eines Kindes. Vor der Furcht der Entmannung bietet der Fetisch einen Ausweg; er ist bei Freud rein dem Mann vorbehalten, da er als Substitution gilt.¹³⁷ Der Fetisch ist also maßgeblich als ersetzbares Objekt anzusehen, dessen „Überhöhung durch den Fetisch verleugnet werden soll“¹³⁸.

Vor dem sexistischen Hintergrund der von Freud dem weiblichen Geschlecht zugeschriebenen Organinferiorität stellt sich die Frage, inwiefern weiblicher Fetischismus im Kino zu wirken vermag. Die englische Literaturwissenschaftlerin Marjorie Garber sieht den Verlust vor allem an visuelle Elemente gekoppelt. Die sexuelle Bereitschaft des Mannes wird durch die Erektion signalisiert, während die Frau – in Berücksichtigung des Anschwellens der Schamlippen und der Verhärtung der Klitoris, welche jedoch in der Größe nicht so hervortritt wie der erigierte Penis – diese Bereitschaft nicht

¹³⁶ Vgl. Weissberg 1994, S. 14f.

¹³⁷ Vgl. Garber 1994, S. 233.

¹³⁸ Bronfen 1997, S. 6. Die Vorführung der Hysterie <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssaar-330676> (Stand: 02.01.2021).

so physiologisch anzeigen kann wie der Mann. Nach Freud ängstigt sich der Mann im Angesicht dieses weiblichen Mangels und bemüht sich um einen ausgleichschaffenden Ersatz/Fetisch.¹³⁹ Garber schlägt hierzu eine andere Interpretation vor:

Da die Theorie des Fetischismus von einer Narrative der Entwicklung Gebrauch macht, zu der der Verlust gehört, hier eine weitere Leseart: Phallogentrismus ist Verlust der Brunst. Damit wäre also der Verlust oder Mangel, der in der Freudschen Fetischismustheorie als Kastration beschrieben wird, selbst wieder nur ein Ersatz für einen anderen Verlust oder einen anderen Mangel. Der phallische Fetischismus – was dasselbe heißt wie der Fetischismus – ist bereits eine Substitution oder Verdrängung. Und Freuds Versuch, den Fetisch zu einem Teil des weiblichen Körpers zu machen, wäre demnach sowohl Verleugnung wie Verdrängung.¹⁴⁰

Garber liest den Fetisch selbst als eine bereits einen substitutiven Prozess durchlaufene Rekompensation für ein Defizit. Wie bereits dargelegt, symbolisiert Freuds Modell den Phallus das Zentrum allen Begehrens. Aus der männlichen Angst heraus, dieses Lustzentrum zu verlieren, bedarf der Mann des Fetischs. Der Fetischist ist daher jemand, dessen Glauben an die Realität der Kastration ebenso stark wirkt wie dessen Verweigerung: Der Mann *besitzt* bereits den Phallus, während Freud zufolge die Frau keinen Fetisch – die Fähigkeit, Kinder zu gebären, ausgenommen – haben kann.

Tatsächlich regt sich hierzu Widerspruch von einer für Freud nicht unbekanntem Person. Joan Riviere, welche Freuds psychoanalytische Schriften auf scharfsinnige und brillante Weise ins Englische übersetzte, war eine der wichtigsten Vertreterinnen der britischen Psychoanalyse. Gleichzeitig unterzog sie sich selbst Analysen durch Freud und den Psychoanalytiker Ernest Jones. Sie erkennt den Phallusbesitz vor allem bei erfolgreichen Frauen, die sich auf dominante und selbstbewusste Art in der Öffentlichkeit verhalten. Sie berichtet von einer beruflich erfolgreichen Patientin, welche ein solches Auftreten an den Tag legte, die jedoch nach ihren öffentlichen Reden in ihrer Neurose unbewusst dazu gezwungen war, Achtung bei männlichen Vaterfiguren durch Flirten einzuholen. Sie dürstete nach der Anerkennung der Männer nicht nur um der Bestätigung willen, sondern vielmehr, um sich einer Sicherheit zu bemächtigen, die sie vor der Rache des Vaters für die Zurschaustellung ihres Phallus (hier: Machtposition) – als Resultat einer Kastration – befürchtete.¹⁴¹

¹³⁹ Vgl. Garber 1994, S. 234.

¹⁴⁰ Garber 1994, S. 234f.

¹⁴¹ Vgl. Riviere 1994, S. 37.

Die Psychoanalytikerin Riviere besetzt das Kokettieren ihrer Patientin im Anschluss ihrer Vorträge mit dem Begriff der Maskerade. Dieser Position nach maskierte die oben beschriebene Patientin, zum Schutz vor Vergeltung für den Penisbesitz, ihre vermeintliche vorgegebene Männlichkeit als etwas Unschuldiges und Weibliches, indem sie Männern nach ihren Vorträgen Avancen machte. Rivières Maske der Weiblichkeit verschleiert Freuds Kompensationsbedürfnis für den fehlenden Penisbesitz. Hierzu sei angemerkt, dass Riviere den Terminus der Maskerade hauptsächlich auf weiße und intellektuelle Frauen bezieht, die sie als besonders anspruchsvoll in der Klassifikation empfand. Interessanterweise führt sie aus, dass Frauen, die durch die selbst aufgesetzte Maske der Weiblichkeit ihr männliches Auftreten zu verdecken suchen, einen homosexuellen Hintergrund haben. Die Wurzel dieses Verhaltens sieht sie vor allem im Stillen bzw. in der Phase des Abstillens eines weiblichen Säuglings. Beißt das Kind in die Brustwarze der Mutter, befindet es sich in der oral-sadistischen Phase und hat das Bedürfnis, die Mutter mit allem, was ihr wichtig ist und sie konstituiert (ihr eigener Körper, Eingeweide, der Penis des Vaters, der zum mütterlichen Körper gehört) „aufzufressen“. Laut Riviere werden hier beide Eltern als gefürchtete Rivalen angesehen, wobei sich das Mädchen nur mit der Männlichkeit des Vaters identifizieren kann, da sich der Hass hauptsächlich gegen die Mutter richtet. Je mehr sich dieser Identifikationsprozess auf den Vater fokussiert, desto eher gelangt sie schließlich in den Besitz seines Phallus, für dessen Kastration sie sich im späteren Leben ständig in Angst vor der väterlichen Vergeltung wägt. Die Patientin, die mit anderen Männern mittels eines weiblich verdeckten Phallusbesitzes kokettiert, sieht Riviere in ihrer Schlussfolgerung als homosexuell an.¹⁴²

In den vorangegangenen Kapiteln wurde geklärt, wie das Setting des Kinos auf phänomenologische Erfahrungen wirkt und inwiefern das skopophilistische Betrachten im Kino ein lustvoller Reizfaktor sein kann. Auch wenn die Konzepte von Lacan, Freud oder Riviere aus Sicht des 21. Jahrhunderts teilweise für Irritation sorgen, lernen deren LeserInnen, dass Kompensation für einen Mangel durch Maskerade als Verdeckungsstrategie kindlicher Prägungen dienlich sein kann. Der Entwurf der Maskerade des Weiblichen oder des vorgegebenen Männlichen kann für die Analyse der in dieser Arbeit behandelten Filme ebenso dienlich sein wie Freuds Gedanken der Kompensation. Wie werden hysterische Körper im Kino dargestellt und welche Interpretation wird

¹⁴² Vgl. Appignanesi 1994, S. 500f.

durch diese Körperlichkeit beim Publikum eingefordert? Unter dem Gesichtspunkt der Hysterikerin im Horrorfilm als eine mediale Rekurrenz auf eine einst uneinheitliche und sexistisch konnotierte Diagnose stellt sich die Frage, ob hier Rivieres Konzept der Maskerade ebenso greift und – falls dem so ist – welches Verhalten diese Maske zu verbergen versucht.

3. Hysterische Körper im Kino

Die Hysterie weckte das künstlerische Interesse der Gesellschaft, da sie durch ihre „pathologisierende Definition [...] auf paradoxe Weise extremste Widersprüche integrierte“¹⁴³. Damit bietet der hysterische Körper Möglichkeiten zur Unterhaltung durch eine kollektive und phänomenologische Medienerfahrung im Kinosaal. Die österreichische Kunsthistorikerin Silvia Eiblmayr beschreibt den Körper der Hysterikerin als Tableau und dazu imstande, nicht nur passiv, sondern auch aktiv selbst künstlerische Impulse und Situationen anzuregen. Eingebettet in den historischen Rahmen der Hysterie wird die Körperlichkeit durch das Medium Film in die Wahrnehmung der ZuseherInnen transportiert, verarbeitet und reproduziert.¹⁴⁴

[...] Innerhalb der Logik dieser Struktur ist „die Hysterikerin“ nicht nur in einer passiven Rolle präsent, als „Klischee-Frau“, sondern auch als eine aktive, produktive Instanz, die scheinbar den künstlerischen Prozess vorantreibt. Die Auflösung des anthropomorphen, mimetischen Abbildes des Körpers bedingt eine „Hysterisierung“ der Form, die demnach immer auf die Methodik und den Effekt der technologischen Bilderzeugung verweist. Die Fotografie und der Film liefern dabei nicht die Bilder der hysterisierten Körper, ihre technologischen Verfahrensweisen bilden vielmehr die Auslöser für diese „Hysterisierung“.¹⁴⁵

Die Darstellung des Körpers selbst wird zwar durch den Film (bzw. die Fotografie) visualisiert, jedoch sind es die ZuschauerInnen, die dem Gezeigten durch Interpretation sowie sozio-kulturelle und gesellschaftliche Tradierung Bedeutung beimessen. Die „Hysterisierung“ erfolgt durch das Auge des Publikums, welches die körperliche Determination bestimmt. Gilles Deleuze sieht im bewegten Bild vor allem eine Interdependenz zwischen Aktion und Reaktion. Im Reagieren auf ein Bild oder auf einen gezeigten Körper nimmt er eine kritische Position ein und hinterfragt die Objektivität, mit welcher das Gesehene aufgenommen und verarbeitet wird¹⁴⁶:

Mein Auge, mein Gehirn sind Bilder von Teilen des Körpers. Wie kann mein Gehirn Bilder enthalten, wenn es selbst eines unter anderen ist? Die äußeren Bilder wirken auf mich ein, übermitteln Bewegung, und ich gebe Bewegung weiter: wie wären die Bilder in meinem Bewußtsein, wenn ich selbst Bild, das heißt Bewegung bin? Und kann ich auf dieser Ebene überhaupt noch von Ich, von Auge, Gehirn und Körper reden?¹⁴⁷

¹⁴³ Winzen 2000, S. 160.

¹⁴⁴ Vgl. Eiblmayr 2000, S. 17.

¹⁴⁵ Eiblmayr 2000, S. 17.

¹⁴⁶ Vgl. Deleuze 1989, S. 87.

¹⁴⁷ Deleuze 1989, S.89 [sic!].

Aus dieser Fragestellung ergibt sich für Deleuze folgende Interpretation: Zur Wahrnehmung anderer Körper (bspw. im Film) benötigen wir ebenso Körperteile wie Augen, Gehirn oder Ohren. Indem die Zusehenden die mediale Information eines kinemographisch inszenierten Körpers verarbeiten, erneuert sich unser Körper durch eine Information, durch ein Bild oder durch Identifikation stetig selbst.¹⁴⁸ Nach Deleuze ist die Grenze des Wahrnehmbaren einem immer weiter andauernden Wandel und dem Prozess der Transzendenz unterlegen.¹⁴⁹ Merleau-Pontys Auffassung beschreibt den Körper als dichotomisches „Scharnier zwischen Bewusstsein und Seinsstruktur, Subjekt und Objektsphäre“¹⁵⁰. Durch diese Elemente wird der Leib allerdings durch Barrieren, welche sich in Abhängigkeiten und Beziehungen zueinander aufbauen, beschränkt.¹⁵¹

Dieses Konzept der elementaren Trennung verfolgte ebenso der Psychologe und Soziologe Michel Foucault. Er sieht den Körper als gegenständliches Entwicklungsprodukt seiner Vergangenheit in einem historisch-diskursiven Spannungsfeld von Macht und Wissen.¹⁵² Der Foucault'sche Leib ist ein „Konglomerat kontingenter Ereignisse und derart unlösbar mit der Geschichte verschränkt“¹⁵³, sodass dieser niemals ohne seinen geschichtlichen Werdegang gesehen werden kann. Dabei sind sowohl der Körper als auch seine Geschichte als vorab voneinander separierte Einheiten zu sehen, die sich mit der Zeit miteinander verknüpfen. Ungeachtet dieser Verbindung, eröffnet dies die Überlegung, dass sich „die geschichtlichen und körperlichen Webfäden [...] auftrennen ließen.“^{154 155}

¹⁴⁸ Anm.: Gilles Deleuze bedient sich hierzu folgender Veranschaulichung: Er zeichnet den Körper selbst als Bild, gleichsam wie das Bild eines Atoms in Wechselwirkung zwischen Aktion und Reaktion, und stellt sich die Frage, wie das Bewusstsein in der Lage ist, Bilder wahrzunehmen, wenn es selbst einen Anteil eines Bedeutungsmosaiks, bestehend aus Bildern, ausmacht. Wahrgenommene Bewegung (z.B. durch den Film im Kino) wird verarbeitet und erzeugt wiederum Schwingung. Deleuze hinterfragt kritisch, inwiefern unter diesem Gesichtspunkt noch vom „Ich“, „Auge“, „Gehirn“ und „Körper“ gesprochen werden kann und vergleicht seinen Körper als unablässig sich erneuernde Atome und Moleküle, welche im Zustand der Materie heiß sind, wodurch sich keine Grenzen mehr unterscheiden lassen. Bedingt durch diese Auflösung stellt er eine universelle Variation ohne jegliche vorab determinierte Struktur fest und bezeichnet dessen Beschaffenheit als „universelles Plätschern“. Vgl. dazu Deleuze 1989, S. 87.

¹⁴⁹ Vgl. Tedjasukmana 2008. Unter die Haut gehen, zur Welt sein und anders werden. Die Politik der Körper bei Claire Denis, Maurice Merleau-Ponty und Michel Foucault <https://www.nachdemfilm.de/issues/text/unter-die-haut-gehen-zur-welt-sein-und-anders-werden> (Stand: 11.12.2020).

¹⁵⁰ Vgl. Ebd.

¹⁵¹ Vgl. Ebd.

¹⁵² Vgl. Ebd.

¹⁵³ Lorey 1993, S. 17. Der Körper als Text und das aktuelle Selbst: Butler und Foucault. <https://doi.org/10.25595/1149> (Stand: 08.06.2021).

¹⁵⁴ Lorey 1993, S. 18. Der Körper als Text und das aktuelle Selbst: Butler und Foucault. <https://doi.org/10.25595/1149> (Stand: 08.06.2021).

¹⁵⁵ Vgl. Lorey 1993, S. 18. Der Körper als Text und das aktuelle Selbst: Butler und Foucault. <https://doi.org/10.25595/1149> (Stand: 08.06.2021).

Wie können diese Konzepte von Körper auf einer medialen Ebene in der Verbindung zur Hysterie diskutiert werden? Ist der hysterische Körper, der im Horrorfilm exponiert wird, lediglich ein historisches Objekt, welches das Publikum als Subjekt auffasst und bewertet, oder produziert der hysterische Körper subversive Kategorien von gesellschaftlichen Machtdispositionen? Ferner stellt sich auch die Frage, inwiefern das Publikum diese Grenze zu ziehen vermag, wenn die in den vorangegangenen Kapiteln beschriebenen Identifikationsprozesse und phänomenologischen Erfahrungen der ZuschauerInnen im Filmsaal derartig präsent sind, dass eine Trennung zwischen Körper und Bild nicht mehr möglich ist und einen Prozess von Transzendenz einläutet.

Die kinematographische Erfahrung sowie die technische Apparatur des Films ermöglichen dem Publikum zweifellos viele Interpretationsvarianten des Körperwerdens. Das Gesehene Bild auf der Leinwand überzeugt laut dem französischen Filmkritiker André Bazin am stärksten im Vergleich zu Malerei und Fotografie und ist dazu imstande, nicht nur eine ephemere starre Momentaufnahme einzufrieren; es verleiht dem Gesehenen vielmehr eine eigenlebige Art von Autonomie. Wenn „das ästhetische Wirkungsvermögen der Photographie [sic!] [...] in der Enthüllung des Wirklichen¹⁵⁶“ liegt, ließe sich der Film als Vollendung bzw. Verlebendigung des Echten und Authentischen interpretieren. Das bereits von Christiane Voss beschriebene Modell des Leihkörpers¹⁵⁷ schließt hier als Fortführung und Erweiterung der Körperlichkeit im Kino an.

Der hysterische Körper ist durch seine dramatischen Gesten jedoch auch in der Lage, Signale von Versehrtheit an sein Publikum zu senden. Elisabeth Bronfen beschreibt die Darbietung der hysterischen Körperlichkeit in einem Aufsatz als Möglichkeit einer Kommunikation, die im Spannungsfeld von Widersprüchen um ihre Verletzlichkeit weiß:

Der hysterische Körper inszeniert einen pathologischen Überfluss an Einbildungen, an Phantasien, die fehlschlagen, und macht gleichzeitig deren Botschaft des Unbehagens an einer exaltierten und exzessiven Darbietung der Labilität und Fragilität des menschlichen Körpers fest.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Bazin 2004, S. 39.

¹⁵⁷ Vgl. Fußnote 31 zur „Deterritorialisierung des Zuschauers“ nach Felix Guattari.

¹⁵⁸ Bronfen 2000, S. 119 [sic!].

Dass die Hysterie als Botschaft oder eigene Initiative des Ausdrucks verstanden werden kann, ließ Sigmund Freud außer Acht. Für den Psychoanalytiker lag der ätiologische Ursprung ausschließlich in dem von ihm sexualisierten Mangel, auf dem das Kastrationsmodell aufbaut, was sich durch die Zurschaustellung von wankelmütiger und unberechenbarer Laune und Attitüden zeigt. Wenn in der Natur der Hysterie vor allem verdrängte Gefühle und Traumata liegen, so ließe sich deren körperliche Expression auch als veränderte, aber in ihrer Essenz erhaltene und idente Translation kontextualisieren.¹⁵⁹

Bronfen legt dem hysterischen Körper und seiner Gebärdensprache drei hauptsächliche Ebenen von Versehrtheit zugrunde: das Symbolische (das enkulturierte¹⁶⁰ und geschlechtsspezifische Bewusstsein), das Imaginäre (kontradiktorisches Verhalten, welches durch Fantasien gerahmt ist) und die sterbende Vergänglichkeit (Kulmination und Abfall). Nivelliert man die Hysterie gemäß diesen drei Ebenen, ließe sich der Körper als Repräsentationsstrategie verstehen. Die Darbietung durch das erneute physische Durchleben der Traumata hat das Potenzial inne, durch sich neu bildende Symptome zu kommunizieren.¹⁶¹

Die Art der Zurschaustellung dieser pathoserfüllten Körpersprache erinnert stark an die Diven des frühen 19. Jahrhunderts. Die Opernsängerin galt als die Diva schlechthin und behalf sich auf der Bühne einer auf ihre gesungene Todesarie abgestimmten Dramatik. Das Drama und das offene Zeigen von Gefühlen im Schauspielhaus vor Publikum enthüllt ebenso die Wunde einer Frau, die um ihre Versehrtheit weiß. Gerade dieses Exponieren von einstudierter Trauer, exaltem Schmerz, zelebrierter Freude und Passion löst beim Publikum emotionale Ergriffenheit aus. Diese inszenierten Täuschungsmanöver, welche sich durch ihre Wankelmütigkeit sowie abrupte und gleichgültige Identitätswechsel illustrieren, macht sich auch die Hysterikerin zunutze. Um das ärztliche Versagen zu überdecken, unterstellen die Mediziner dem hysterischen Körper Betrug, wenn er ein neues physisches Attribut ausbildete.¹⁶²

¹⁵⁹ Vgl. Bronfen 2000, S. 120f.

¹⁶⁰ Anm.: Enkulturation beschreibt die Sozialisierung bzw. das Hineinwachsen in die eigene Kultur.

¹⁶¹ Vgl. Bronfen 2000, S. 120f.

¹⁶² Vgl. Bronfen 2000, S. 124f. Anm.: Bronfen knüpft hier an die These zur Operndiva der französischen Philosophin und Feministin Catherine Clément an. Vgl. dazu Clément, Catherine. 1992. *Die Frau in der Oper. Besiegt, Verraten und Verkauft*. Stuttgart.

Friedrich Nietzsche zieht zu den Opern Richard Wagners einen in diesem Kontext interessant wirkenden Vergleich: Auf den Philosophen wirken Wagners religiös-moralische Ansätze zur Thematisierung von Gnade und Erlösung wie eine verbildlichte Darstellung von hysterischen Symptomen in Form von Überreizung, Konvulsion, Pathos, Manipulation und Verzerrung von Wahrheit. Nietzsche begründet seine Antipathie gegen Wagner („*Wagner est une névrose*“¹⁶³) damit, dass seine Inszenierungen nur nach Geltungsdrang suchten, dadurch aber nicht automatisch Wahrheitsgehalt produzierten. Das Handeln von Wagners Heldinnen und Helden „hysterisiere“ das Publikum, da Maskierung als Realität verkauft werde. Auf Nietzsche wirkt das Streben nach Erlösung und Heil in der Oper als kontradiktorisch, da die Selbstrepräsentation – wie bei der Hysterikerin – Symptome konvertiert, welche die Grenzen von Realität und Schein durch Inszenierung auszuloten gedenken.¹⁶⁴

Was die hysterische Physis dabei zusätzlich konnotiert, ist eine Haltung von Gleichgültigkeit, die den ständigen Wechsel und die Zuschaustellung erst zuwege bringt. Diese Gleichgültigkeit und die stete Regenerierung der Anfälle erkennt Bronfen als „Dialektik zwischen Selbstverschwendung und Selbstinszenierung“¹⁶⁵, welche für die fortdauernde Repetition der Symptome unabdingbar scheinen, ohne das Wesen und die Fragilität des körperlichen Protestes zu verkennen.¹⁶⁶

Die Strategien der Hysterie im Hinblick auf Vorspiegelung und Farce haben durch ihre körperlich überzeugende Strahlkraft eine äußerst erfolgreiche Inszenierung im amerikanischen Horrorgenre geschaffen. Nachdem die Diagnose der Hysterie 1994 aus dem Klassifikationssystem für psychische Störungen gestrichen wurde, scheint sich eine Verlagerung in die mediale Popkultur vollzogen zu haben.¹⁶⁷ Vor allem weibliche Protagonistinnen sind vom Teufel oder mehreren Dämonen besessen. Wilde Konvulsionen und arbiträre, gewaltvolle Verrenkungen des gesamten Körpers sollen das Publikum schockieren und eine Choreografie über den weiblichen Anatomie- und Identitätsverlust zum Besten geben. Dieser somatisch inszenierte Ausfall zeigt insofern eine historische Bezugnahme, als dass diese Darstellungen an die frühen fotografischen Studien über Geisteskrankheit erinnern, die Paul Richer und Jean-Martin Charcot in

¹⁶³ Nietzsche, Friedrich zit. in Bronfen 1998, S. 341. Anm.: „Wagner ist ein Neurotiker“.

¹⁶⁴ Vgl. Bronfen 1998, S. 342f.

¹⁶⁵ Bronfen 2000, S. 125.

¹⁶⁶ Vgl. Bronfen 2000, S. 125f.

¹⁶⁷ Vgl. Braun 2017, S. 112.

der französischen Klinik der *Salpêtrière* anfertigten, sowie auch an die Krankengeschichten von Breuer und Freud.¹⁶⁸

Wie diese Bilder schließlich zu erfolgreichen Hollywood-Produktionen wurden und wie die Hysterikerin den totalen körperlichen Kontrollverlust zu inszenieren vermag, soll durch die Analyse der in dieser Arbeit ausgewählten Filme und die bislang gewonnenen Erkenntnisse näher erschlossen werden. Die Vorführung hysterischer Körper tritt vorwiegend im Genre des Horrorfilms auf, dessen Essenz und Zuordnung anschließend kurz dargelegt wird. In der Folge werden die Filme *Der Exorzismus der Emily Rose* (2005), *Augustine* (2012), *Devil Inside* (2012) und *The Conjuring – Die Heimsuchung* (2013) kurz zusammengefasst.

3.1 Gattung Horrorfilm

Die Mainzer Filmwissenschaftlerin und Universitätsdozentin Ursula Vossen misst dem Horrorgenre ein Streben nach Umsturz von Werten und Gewohnheitsmustern bei; es schließt somit als Massenphänomen Film an allgemeine Ängste und Unsicherheiten der Gesellschaft an. Werteumbrüche lösen substanzielle Ängste in der Bevölkerung aus. Nicht nur für verschiedene politische Motive ist diese allgemeine Gefühlslage dienlich, sondern auch auf der literarischen Ebene für den Zweck, den Zeitgeist belletristisch einzufangen. Gesellschaftliche Konventionsschnitte machen sich AutorInnen wie Edgar Allan Poe¹⁶⁹, H.P. Lovecraft¹⁷⁰ oder Ann Radcliffe¹⁷¹ zunutze. Sie warteten mit einem Sammelbecken aus allerlei fantastischer Literatur sowie Schauer- und Horrromanen zur Überhöhung und Übertreibung dieser verbindenden Beklemmung auf. Zeitgenössische Horrorfilme sind als Derivate furchteinflößender Narrative anzusehen, die mit den in der Erzählstruktur eingebetteten Protagonisten und Antagonisten den

¹⁶⁸ Vgl. Braun 2017, S. 112.

¹⁶⁹ Anm.: Poe prägte vor allem die Textsorte der Kurzgeschichte mit Spezialisierung auf Horror- und Schauerromane. Ferner sei hierzu angemerkt, dass Poe durch seine Erzählungen maßgeblich der Strömung des literarischen Surrealismus den Weg bereitete, welcher in der vorliegenden Arbeit ebenfalls hinsichtlich der Stilisierung der Hysterie bei Breton thematisiert wird.

¹⁷⁰ Anm.: Der Schriftsteller Lovecraft beschrieb in seinen Werken vor allem fantastische Wesen und schuf den Mythos des *Cthulhu* (eine interstellare und monströse Entität), der heutzutage dem Science-Fiction-Stil zugeordnet werden kann und Vorbild für viele virtuelle Survival-Games ist. Es liegt im Ermessen der Autorin, ebenso darauf hinzuweisen, dass Lovecraft zahlreiche Rassismen in seiner Literatur integrierte und glühender Anhänger der White-Supremacy-Ideologie war, die eine Überlegenheit von Menschen mit weißer Hautfarbe gegenüber allen anderen behauptete.

¹⁷¹ Anm.: Radcliffe war eine etablierte Vertreterin aus dem Bereich des Gothic Novel. Ihren literarischen Fokus setzte sie in ihren Romanen vor allem auf das Übernatürliche.

Weg für die Regieskripten der in dieser Arbeit beschriebenen Filmgattung bereiten.¹⁷² Der meistverfilmte Autor der Gegenwart, Stephen King, der an die Anfänge dieser Literaturgattung auf eine stilistisch brillante Weise anschloss, schreibt dem Horrorfilm folgende Charakteristika in drei Ebenen zu:

Der *Schrecken* existiert in der Imagination des Zuschauers, der Film selbst deutet nur an und suggeriert; *Horror* präsentiert sich visuell und konkret erfahrbar, wahrt aber Grenzen des guten Geschmacks, welche die Ebene des *Ekels* nicht mehr kennt, die stattdessen bis in die Extreme der Gewalt geht und die Auflösung des Körpers zelebriert.¹⁷³

Beim *Schrecken* muss die mannigfaltige Fantasie der ZuseherInnen durch das Leinwandgeschehen angeregt werden, welches allein durch bewegte Bilder lediglich Implikationen vorschlägt. Die eigene und individuelle Interpretation und Vorstellung des Publikums *selbst* tragen maßgeblich zur Produktion des Schreckens bei. Die Stufe des *Horrors* materialisiert den Schrecken durch seine direkte und konkrete Visualisierung in Filmszenen. Die Ebene des *Ekels* kann als affektorientiertes Gegenstück zum Schrecken betrachtet werden: Nicht mehr durch suggestive Erzählmuster will der Film das Publikum in Furcht versetzen, sondern gerade durch präzise Darstellungen exzessiver körperlicher Gewalt sowie durch physische Dekonstruktionen verstören und Ekelgefühle auslösen. Für letztere Charakteristik seien hier die Subgattungen *Splatter* (zu Dt. Bespritzen“) und *Gore* (zu Dt. Blut, aufspießen, durchbohren) genannt, welche sich durch die ausführliche und übersteigerte Inszenierung von Verwundung oder Tötung auszeichnen (z.B. durch Nahaufnahmen von zerfetzten Körperinnereien und austretenden Organflüssigkeiten, detaillierte Veranschaulichungen von Schlachtungen, Aufschlitzen, Amputationen oder Vergewaltigungen menschlicher Körper etc.).¹⁷⁴

Vossen merkt an, dass dem Horrorfilm oftmals zu Unrecht ein Mangel an Tiefe unterstellt wird. Schlussendlich thematisiert der Horrorfilm immer wieder den elementaren Kampf zwischen Gut und Böse bzw. Leben und Tod. Mit dem Ansehen eines Horrorfilms geht stets auch eine Grenzannäherung bzw. Überschreitung des Zumutbaren oder Erträglichen einher. Horrorfilme enthalten häufig ein Szenario, in dem eine Person bedroht wird oder die Angst vor dem Tod maßgeblich real erscheint. Vossen konstatiert dieser ständigen und akuten Gefahr ein „reflexives Moment, das den Betrachter

¹⁷² Vgl. Vossen 2004, S. 9.

¹⁷³ Vossen 2004, S. 11.

¹⁷⁴ Vgl. Vossen 2004, S. 11.

immer wieder auf sich selbst zurückverweist und ihn mit dem Bösen in sich konfrontiert“¹⁷⁵, obgleich dieser Prozess nur durch filmisch aufbereitete Szenen forciert wird. Sie sieht dieses Subgenre als fähig dazu, eine Gegenwelt im Filmsaal zu erschaffen, in welcher sich die ZuseherInnen trotzdem zwischen den Kinostühlen mit Popcorn in Sicherheit wähnen, wohlwissend, dass nach Filmende keine soeben gezeigten Horrorfiguren im realen Leben zu befürchten sind. Die Wissenschaftlerin erkennt dies als stumme Zubilligung des Publikums an, sich mit anderen Menschen im Filmsaal auf Ängste, Abgründe, Schrecken und ungekannte Begierden in einer lustvollen Art und Weise einzulassen.¹⁷⁶

Für zahlreiche Filme des Subgenres Horror dient der US-amerikanische Film *Der Exorzist* (1973) als Prototyp. Der von William Friedkin produzierte Film zielt speziell auf die von Stephen King beschriebene Ebene des Schreckens ab und spielt mit Suggestion, Sound und Timing.¹⁷⁷ Insbesondere die Siebzigerjahre wirkten als treibender Motor für die Entwicklung der Filme mit dem Schwerpunkt teuflischer Besessenheit. In Friedkins Film ist die visuelle und historische Dynamik des Films intendiert: Das Narrativ spielt mit den Ängsten der amerikanischen Gesellschaft der 1970er-Jahre: Diese referenzierten auf den damaligen Vietnam-Krieg, den Watergate-Skandal oder New-Age-Bewegungen wie das Erstarken des Satanismuskultes rund um die in den 1930er-Jahren von Aleister Crowley angestoßene Denkströmung des Okkulten und Magischen.¹⁷⁸ Die spezielle Rollenverteilung von Mann und Frau (ein Priester als moralischer Befreier und Exorzist und eine von Dämonen besessene unkontrollierbare Frau bzw. ein junges Mädchen) in *Der Exorzist* haben viele nachfolgende Produktionen übernommen.

Wie es um das Wirken der Frau im Horrorfilm bestellt ist, exemplifiziert der österreichische Publizist und Cineast Marcus Stiglegger im Exkurs über Hexenfilme. Die Frau als Hexe fungiert hier vorrangig als mächtige Vertreterin des Bösen oder des Teufels:

Der Hexenwahn wurde aus der Angst des Abendlandes vor dem religiös heraufbeschworenen Mysterium „Frau“ geschaffen. Die Mythisierung der Frau und Stilisierung zur Madonna resultierte in einer tödlichen Misogynie. Die Impotenz der Männer

¹⁷⁵ Vossen 2004, S. 11.

¹⁷⁶ Vgl. Vossen 2004, S.11.

¹⁷⁷ Vgl. Rzechak 2004, S. 192.

¹⁷⁸ Vgl. Rzechak 2004, S. 191.

wurde in die entmachtete, gefangene Frau zurückprojiziert. Wie in allen „Folterkulturen“ begreift sich der Folterer als Vertreter des Wahren und Reinen. Er ist eine Mischung aus Paranoiker und Moralist.¹⁷⁹

Die von der Inquisition verfolgten Frauen mussten als Projektionsfläche dienen, damit christlich-fundamentalistische und fanatische Menschen ihre Unsicherheiten und Ängste auf sie übertragen können. Die Hexe und die Hysterikerin haben ein verbindendes Element, indem beide Potenziale zur Untergrabung patriarchaler Autoritäten symbolisieren. Dieser Ansatz ist hinsichtlich der Fragestellung von Interesse, inwiefern die Frau in exorzistischen Horrorfilmen ebenso einer medial inszenierten und ganz bewusst sexistischen Konstruktion einer Positionierung unterworfen ist: Nur der Repräsentant des moralisch Reinen – hier meist der katholische Priester – ist befähigt, die Frau aus den dämonischen Fängen der Besessenheit zu befreien und den Freiheitskampf für die Errettung der Frau gegen den Teufel auszutragen.

3.2 Beispiele

Da einführend die Motive des Genres Horrorfilm diskutiert wurden, folgen nun kurze Beschreibungen von vier Filmen, an denen sich paradigmatisch die mediale Repräsentation der Hysterie untersuchen lässt: *Der Exorzismus der Emily Rose* (2005), *Augustine* (2012), *Devil Inside* (2012) und *The Conjuring – Die Heimsuchung* (2013). Vorab sollen die Filme inhaltlich kurz umrissen werden; daraufhin schließt eine Analyse im Rahmen der medialen Inszenierung von Hysterie an, in welcher genauer auf die Konstruktionen von Weiblichkeit, Körperlichkeit und Geschlechterunterschiede eingegangen wird.

3.2.1 Der Exorzismus der Emily Rose (2005)

Das Hauptsetting des Films fokussiert sich auf ein Gerichtsverfahren, in welchem sich der katholische Priester Richard Moore (Tom Wilkinson) aufgrund der fahrlässigen Todesfolge im Rahmen einer Teufelsaustreibung an der 19-jährigen Studentin Emily Rose (Jennifer Carpenter) verantworten muss.

¹⁷⁹ Stiglegger 2018, S. 55.

Über die Person Emily Rose erfahren die ZuseherInnen, dass sie einer fanatisch-katholischen Familie aus einem nicht genannten Vorort entstammt und für ein Pädagogik-Studium am College von zu Hause auszog. Als Kind war sie oft krank, eher ruhig und in sich gekehrt. Durch die Aussagen von mit der Familie Rose befreundeten Personen erfährt man, dass Emily am College immer wieder seltsame Dinge widerfuhren. Jede Nacht im Wohnheim wacht sie um 03:00 Uhr auf, riecht ständig Rauch und sieht, dass alltägliche Gegenstände (z.B. Bettdecke, Stifte, Glas) sich willkürlich zu bewegen scheinen. Sie erleidet mysteriöse Anfälle, die starke Verkrampfungen von Fingern, Händen und Rumpf sowie konvulsive Bewegungen des Genicks mit zuckender Bewegung des Kopfes zur Folge haben, ebenso schwarze Augen im Zuge von Pupillenerweiterung.¹⁸⁰

Auch tagsüber halluziniert die junge Frau visuell (und sieht dabei Teufelsfratzen auf Fensterscheiben oder in den Gesichtern ihrer KommilitonInnen) sowie akustisch. Sie beginnt sequenziell, selbst in einer dämonischen Stimmlage zu sprechen. Der Schweregrad der Anfälle nimmt mit Verlauf des Films zu und kumuliert in immer schmerzvolleren Auslenkungen des Körpers. Ärzte diagnostizieren ihr eine tiefgreifende epileptische Psychose, das heißt, dass die Studentin sowohl ein epileptisches als auch ein schizophrenes Krankheitsbild aufweisen soll, was als eine äußerst seltene Kombination beschrieben wird.¹⁸¹

Von einer vermeintlichen Entität besessen, die ihr zu hungern befiehlt, verweigert die junge Frau jegliche Nahrungsaufnahme. Die Familie Rose entscheidet sich, Emily vom College abzumelden und ihre Krankheit selbst zu Hause im Beisein des angeklagten Pfarrers Moore zu behandeln. In ihrem ehemaligen Kinderzimmer versetzt die Frau ihre Familie in Angst und Schrecken, indem sie Latein spricht, ihre Fingernägel beim Kratzen an der Wand abbricht, sich ihre Kopfhare ausreißt und tote in der Ecke liegende Spinnen verschlingt. Nach den konvulsiven Bewegungen wird sie zusehends kataleptischer und kann sich nur noch im liegenden Zustand im Bett aufhalten.¹⁸² Emily Rose wirkt wie von Dämonen besessen und provoziert Pater Moore in lateinischer Sprache: „*Ego te provoco*“ (zu Deutsch: „Ich provoziere dich“). Der Priester erkennt,

¹⁸⁰ Vgl. Derrickson, 00:30:17 – 00:34:23 und 00:49:44 – 00:51:29.

¹⁸¹ Vgl. Derrickson 2005, 00:30:35 – 00:42:23.

¹⁸² Vgl. Derrickson 2005, 00:43:14 – 00:53:09

dass es sich bei dem Wesen, von der die junge Frau besessen scheint, um eine sinistre Entität handeln muss, weshalb in seiner Sicht einzig eine rituelle Teufelsaustreibung Abhilfe schaffen könne.¹⁸³

Zum Anfang des Films wird angemerkt, dass die Erzählung von Emily Rose auf wahren Ereignissen basiere. Tatsächlich fußen Teile des Inhalts in der Geschichte der bayrischen Studentin Anneliese Michl, welche an einer schweren Epilepsie litt. Sie starb im Jahr 1976 in einem in Deutschland liegenden Dorf nahe Würzburg an Unterernährung. Vor ihrem Tod konsultierten ihre Eltern einen Geistlichen, der an der jungen Frau eine exorzistische Zeremonie vollzog. Der Pfarrer musste anschließend nach Annelieses Tod eine Haftstraße im Rahmen von sechs Monaten aufgrund fahrlässiger Tötung abbüßen.¹⁸⁴

3.2.2 Augustine (2012)

Zu Beginn des Films wird das junge Mädchen Augustine im Pariser Krankenhaus *Hôpital de la Salpêtrière* stationär aufgenommen. In der psychiatrischen Anstalt lernt sie erstmals den leitenden Chefarzt Jean-Martin Charcot (Vincent Lindon) kennen. Dieser erstellt äußerst pragmatisch, empathielos und völlig öffentlich die Anamnesen der hospitalisierten jungen Frauen, welche er vor dem gesamten medizinischen Personal, das hauptsächlich aus Männern besteht, auszieht und begutachtet. Viele davon befinden sich aus den verschiedensten Gründen im Krankenhaus, z.B. aufgrund von Vergewaltigung, Misshandlungen, psychischen Störungen oder wahnhaften Anfällen.¹⁸⁵ Schon bald nach ihrer Ankunft wird Charcot auf Augustines bizarre Attacken aufmerksam, die ihn merklich auf eine sexuelle Weise erregen. Durch gezielte Pressuren auf den nackten Unterleib des Mädchens versucht er, der Ursache ihres Zustandes auf den Grund zu gehen.¹⁸⁶

Nach einer Überprüfung ihrer geistigen Gesundheit beschließt der Mediziner, Augustines ungewöhnliche Krampfausbrüche einem breiteren Publikum in einer universitä-

¹⁸³ Vgl. Derrickson 2005, 01:22:39 – 01:23:07.

¹⁸⁴ Vgl. Wenn aus Epilepsie Dämonen werden (Sebastian Mayr im Interview mit der Historikerin und Würzburger Dozentin für Neue Geschichte Petra Ney-Hellmuth am 14.04.2014): <https://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/menschen/exorzismus-wenn-aus-epilepsie-daemonen-werden-12895613.html> (Stand: 22.11.2020).

¹⁸⁵ Vgl. ebd., 00:06:30 – 00:15:34 [Youtube].

¹⁸⁶ Vgl. Winocour 2012, 00:15:40 - 00:18:54 [Youtube].

ren Vorlesung vorzuführen, wofür zusätzlich ein Fotograf zur Observation der Symptome engagiert wird. Charcot befiehlt den Krankenschwestern, das Mädchen für die Vorstellung zu schminken, zu waschen und edel zu kleiden. Ausgelöst durch Hypnose, erleidet die junge Frau eine Attacke, bei der sie vom Sessel fällt und schmerzhaften Verrenkungen sowie tonischen Muskelzuckungen unterliegt. Dabei windet sich Augustine lasziv am Boden, impliziert durch Berührungen ihres Geschlechts Masturbation und stößt orgastische Lustschreie aus. Das männlich geprägte Publikum sowie der Neurologe begaffen das Mädchen dabei gierig und wollüstig.¹⁸⁷

Jean-Martin Charcot fühlt sich sichtlich immer mehr zu Augustine hingezogen und ist von ihren konvulsiven Attacken, deren sexuelle Komponente nicht übersehbar ist, zunehmend fasziniert. Die Patientin selbst fixiert sich immer mehr auf die Aufmerksamkeit sowie Bestätigung Charcots und lässt sich nur noch von ihm behandeln. Nachdem sich der Arzt entschließt, dem Mädchen die Ovarienpresse anzulegen, welche schmerzhaften Druck auf die vermeintlich hysterogenen Zonen ausübt, stößt Augustine an ihre Grenzen. Die junge Frau beschließt, ihre kataleptischen Anfälle nicht mehr zugunsten Charcots vorzuführen, wodurch sie vom Neurologen, der obsessiv in sein Studienobjekt verliebt ist, Missbilligung erfährt. Im Büro haben Arzt und Patientin Sex, wofür sich das Mädchen daraufhin sichtlich schämt. Zum Schluss entschwindet Augustine, verkleidet als Mann, dem *Hôpital de la Salpêtrière* schließlich für immer.¹⁸⁸

3.2.3 Devil Inside (2012)

Hier sei erwähnt, dass sich der formale Rahmen des Films anders als *The Conjuring – Die Heimsuchung*, *Der Exorzismus der Emily Rose* und *Augustine* gestaltet. Der Stil des Films ist dem Genre *Found Footage* (zu Deutsch: Gefundenes Filmmaterial) zugehörig. Das Subgenre beschreibt selbstgefilmte Aufnahmen für persönliche Zwecke, die scheinbar auf Flohmärkten, im Müll, in Privatsammlungen oder sogar auf der Straße gefunden werden. Filme, die sich im Spektrum von *Found Footage* bewegen, spielen ganz bewusst mit verschwommenen und nicht immer deutlich assoziierbaren Szenarien, um eine Antithese zur Perfektion von Massenproduktionen zu bilden. Das

¹⁸⁷ Vgl. Winocour 2012, 00:30:21 – 00:37:16 [Youtube].

¹⁸⁸ Vgl. Winocour 2012, 01:12:34 – 01:33:44 [Youtube].

Ziel und der Zweck dieser Fabrikationsart besteht darin, persönliche Erlebnisse und Erfahrungen hinter historischen Ereignissen näher zu beleuchten.¹⁸⁹

Der *Found Footage*-Künstler, der im Abfall der Massenmedienlandschaft stöbert oder (durch Bildbearbeitung und optisches Kopieren) das Neue im Bekannten wieder entdeckt, untersucht auf kritische Weise die Geschichte hinter dem Bild, die diskursiv in die Geschichte seiner Produktion, Verbreitung und Konsumierung eingebettet ist.¹⁹⁰

Nach einer Lehrveranstaltung zum Thema „Exorzismus“ besucht Isabella erstmals nach vielen Jahren ihre Mutter im Krankenhaus. Dabei filmt ihr Freund Michael durchgehend das Geschehen. Ihre Mutter scheint allerdings schwer dissoziativ gestört zu sein. Sie verletzt sich selbst und erleidet dabei einen Anfall, bei dem sie ihren Rücken stark nach hinten verrenkt.¹⁹¹ Die Geistlichen Ben (Simon Quarterman) und David (Evan Helmuth) beschließen, Isabella dabei zu helfen, die Realität der Besessenheit durch Dämonen besser zu verstehen, und nehmen sie zum nächsten Exorzismus-Ritual bei einer italienischen Familie mit. Im Keller finden sie dabei eine besessene junge Frau vor, die in weißen Nachtkleidern unter einer Decke im Bett liegt. Dabei liegt die Frau in unlogischen und unerklärlichen Verrenkungen auf der Matratze, wobei sich die Extremitäten in einem intensiv katatonischen Zustand befinden. Die Schulter ist gänzlich ausgekugelt, und sie schreit in verschiedenen Sprachen, windet ihren gesamten Körper, stößt sexuelle Wünsche sowie Flüche aus und beginnt, plötzlich zwischen den Beinen menstruell zu bluten. Schließlich ist das Ritual beendet. Michael, der die Kamera auf die besessene Frau richtet, sowie Isabella, die dem Ereignis beiwohnt, sind danach schwer verstört.¹⁹²

Ben und David schlagen Isabella und Michael vor, nun den Exorzismus auch an Maria im Krankenhaus durchzuführen, was die beiden befürworten. Als das Ritual eingeleitet wird, beginnt Maria, in mehreren Stimmen grausam zu schreien, zu lachen und animalische Laute auszustoßen. Zwischendurch brüllt sie auf Spanisch und Italienisch. Sie verflucht dabei Ben, der sie mit Weihwasser benetzt und ihr unter Gebeten das Christuskreuz vor das Gesicht hält. In Michaels Kamera sieht man Marias Gesicht zu einer grässlichen Fratze verzogen. Schließlich wird sie von einer unsichtbaren Kraft durch

¹⁸⁹ Vgl. Zryd 2002 Found-Footage-Film als diskursive Metageschichte. Craig Baldwins TRIBULATION 99, S. 113f. <https://doi.org/10.25969/mediarep/124> (Stand: 17.04.2021).

¹⁹⁰ Zryd 2002 Found-Footage-Film als diskursive Metageschichte. Craig Baldwins TRIBULATION 99, S. 114. <https://doi.org/10.25969/mediarep/124> (Stand: 17.04.2021) [sic!].

¹⁹¹ Vgl. Brent bell 2012, 00:19:42 – 00:24:19.

¹⁹² Vgl. Brent Bell 2012, 00:35:29 – 00:42:37.

den Raum geschleudert. Bens Gebetssprüche schwellen zunehmend zu Drohungen gegen den Dämon in Maria an, den er als Sünder und Verführer benennt. Schließlich schlägt die Teufelsaustreibung fehl, da die ÄrztInnen ins Zimmer eindringen und alle Menschen aus dem Raum schicken.¹⁹³

Nach der gescheiterten Zeremonie geschehen Isabella, Michael und den beiden Priestern mysteriöse Dinge. David wird schließlich selbst von einem Dämon befallen und geht durch eine Pistole in den Freitod. Nach seinem Selbstmord ergreift das Wesen von Isabella Besitz und zwingt sie zu schmerzhaften Verkrampfungen und runden Verrenkungen des Rückens. Als Michael die Besessene mit Ben im Auto zu einem anderen Priester bringen möchte, befestigt dieser vorher noch eine Kamera im Fahrerraum. Plötzlich fällt Isabella den Fahrer an. Dadurch wird ein Autounfall verursacht und die Filmaufnahme bricht ab.¹⁹⁴

3.2.4 The Conjuring – Die Heimsuchung (2013)

Die Eheleute Warren, die Protagonisten des Films, sind bekannt dafür, paranormale Aktivitäten durch Geister oder Dämonen zu erforschen. Sie bezeichnen sich selbst als Dämonologen und werden dafür oft von Hilfesuchenden in unterschiedlichsten Situationen zurate gezogen. Das Paar (Patrick Wilson und Vera Farmiga) wird dabei immer wieder in einem Hörsaal eingeblendet, wo die Dämonologen vor jungen Studierenden über die Feldforschung parapsychologischer Phänomene referieren. Laut Ed nivellieren sich dämonische Aktivitäten vor allem auf drei Hauptstadien: Heimsuchung (Fühlen einer dunklen Anwesenheit, Schritte, Knistern, Klopfen), Niederwerfung (gezielter Angriff und Versuch der Unterdrückung einer meist psychisch labilen Person) und Besessenheit (Besitzergreifung des Willens eines Menschen).¹⁹⁵

Schließlich werden Ed und Lorraine von Carolyn (Lily Taylor) konsultiert, die mit ihren fünf Töchtern und ihrem Mann Roger (Ron Livingston) nach dem Umzug in ein neues Haus paranormalen Geschehnissen ausgesetzt ist. Erst wird der Familienhund uner-

¹⁹³ Vgl. Brent Bell 2012, 00:45:54 – 00:53:58.

¹⁹⁴ Vgl. Brent Bell 2012, 01:08:46 – 01:15:12. Anm.: Am Ende des Films erscheint eine Meldung, dass die weiteren Geschehnisse des Falls ungeklärt bleiben (Vgl. 01:15:17 – 01:15:24). Es wird auf die Homepage www.TheRossiFiles.com verwiesen. Hierzu sei angemerkt, dass diese Webseite nicht mehr aktiv ist bzw. betrieben wird.

¹⁹⁵ Vgl. Wan 2013, 00:44:41.

klärlicherweise getötet, danach sieht eines der Kinder in einer Spieluhr erstmals gespenstische Figuren. Nancy (Hayley McFarland) und April (Kayla Deavor) werden nachts mehrmals durch fremdes Atmen, einen fauligen Geruch, das plötzliche Wegziehen ihrer Bettdecke und die dunkle Anwesenheit einer Präsenz, die einer alten Frau ähnelt und ihre Familie mit dem Tod bedroht, heimgesucht.¹⁹⁶ Auch Carolyn selbst wird von einer unheimlichen Wesenheit in die Irre geführt, indem auf einmal sämtliche Familienbilder aus nicht erklärbaren Gründen von der Wand geschmettert werden und nachts immer alle Uhren des Hauses um Punkt 03:07 Uhr stehenbleiben. Sie wird mit dem dreimaligen Klatschen und Klopfen eines scheinbar kindlichen Geistes in den verriegelten Keller gelockt und eingesperrt, zudem treten spontan Blutergüsse auf.¹⁹⁷ Ed Warren stellt fest, dass es sich bei den stets dreimal erfolgenden Geräuschen um einen Insult der Heiligen Dreifaltigkeit von Seiten des Dämons handeln müsse. Carolyn befände sich demnach aufgrund ihrer Verletzungen im zweiten Stadium paranormaler Aktivität. Lorraines Visionen zufolge sollen im Heim der Perrons bereits mehrere besessene Frauen ihre eigenen Kinder ermordet und danach Suizid begangen haben.¹⁹⁸

Um die Familie von der Heimsuchung zu befreien, kommen die Warrens zum Entschluss, dass das Haus eines zeremoniellen Exorzismus bedarf. Ausgestattet mit einer Bibel und einem Weihwasseraspergill führt Ed Warren den Ritus an Carolyn durch, welche epileptoid zuckend Blut durch das über den Kopf geworfene Lacken spuckt. Das weiße Tuch zerreißt und bringt eine scheußliche Teufelsfratze zum Vorschein. Ferner beginnt sich der Stuhl, an den die besessene Frau gefesselt ist, plötzlich in die Luft zu erheben, zu wenden und mit den Sesselbeinen jeweils immer dreimal an die Hausdecke zu klopfen, um damit die vorhin angeführte Häme über das dreifältige Wesen der Göttlichkeit zu betonen.¹⁹⁹ Schließlich wird der Exorzismus erfolgreich durchgeführt. Das Objekt der Spieluhr, durch welche erstmals paranormale Phänomene wahrgenommen wurden, nehmen die Warrens für ihre museale Sammlung an sich.²⁰⁰

Hierzu sei noch angemerkt, dass zu Beginn des Films ein Text eingeblendet wird, wonach der Film auf wahren Tatsachen beruhen soll. Ferner wird das Publikum darüber informiert, dass Ed und Lorraine Warren tatsächlich gelebt haben und insbesondere Ed Warren der einzige von der katholischen Kirche offiziell anerkannte Dämonologe

¹⁹⁶ Vgl. Wan 2013, 00:32:21 – 00:33:46.

¹⁹⁷ Vgl. Wan 2013, 00:37:40.

¹⁹⁸ Vgl. Wan 2013, 00:47:49 – 01:00:06.

¹⁹⁹ Vgl. Wan 2013, 01:34:55 – 01:39:43.

²⁰⁰ Vgl. Wan 2013, 01:45:03.

gewesen sei.²⁰¹ Das Ehepaar Warren hielt Vorträge an US-amerikanischen Hochschulen und wurden im Hinblick auf mehrere parapsychologische Vorkommnisse zurate gezogen. Einer der bekanntesten davon war der Fall Amityville in den 1970er-Jahren, in dem ein Sohn seine gesamte sechsköpfige Familie im Schlaf erschossen hatte.²⁰²

3.3 Analyse

Nach einer kurzen Einführung in die Inhalte der vier Horrorfilme, die in dieser Arbeit behandelt werden, folgt nun eine analytische Aufarbeitung. Weiterführende Themen der Filme hinsichtlich Geschlechterunterschieden, Labilität, Machtpositionen, Konstruktionen von Weiblichkeit, des Männlichen Blicks usw. werden nachfolgend extrahiert, um sie mit der bisher beschriebenen Genealogie der Hysterie und Subjektivität im Kino zu kontextualisieren.

3.3.1 Weibliche Labilität

Emily Rose, Augustine, Maria Rossi sowie Carolyn sind Frauen, die eine Prädisposition zur psychischen und vor allem weiblichen Labilität besitzen. Emily Rose pflegt ihre fundamentalistisch-christlichen Glaubenspraktiken, noch bevor sie von den sechs Dämonen heimgesucht wird, bis sie eines Tages Halluzinationen und Visionen mit daran anschließenden Attacken ertragen muss und dabei jegliche Nahrungszufuhr verweigert. Aus heutiger Sicht könnte man beurteilen, dass die junge Frau entweder an Schizophrenie oder an äußerst intensiven psychotischen Schüben sowie Realitätsverlust als Symptom einer psychischen Störung litt. Statt die junge Frau in ein Krankenhaus einzuweisen, wo sie eine dringend benötigte psychiatrische Behandlung erhalten müsse, entschließt sich die Familie, Pfarrer Moore die Entscheidung über den weiteren Krankheitsverlauf zu überlassen.

Im Laufe von Augustines Behandlung in der Pariser Klinik *Hôpital de la Salpêtrière* stellt sich heraus, dass es der jungen Frau bei ihren szenisch getakteten Anfällen vor allem darum geht, männliche Aufmerksamkeit zu erregen, um von Charcot, den sie vielleicht als Vaterfigur sieht, Anerkennung und Lob zu erhalten. Augustines fakultative

²⁰¹ Vgl. Wan 2013, 00:05:59.

²⁰² Vgl. Ed Warren 79, Ghost Hunter in Amityville (Case by Stephen Miller, Artikel vom 29.08.2006) <https://www.nysun.com/obituaries/ed-warren-79-ghost-hunter-in-amityville-case/38746/> (Stand: 17.04.2021).

Inszenierung ihrer Anfälle zeugt von einer narzisstisch-manipulativen Persönlichkeit, die in der Exuberanz ihrer Labilität Zerwürfnisse weiblicher Normen zu Beginn des 20. Jahrhunderts androht. Angesichts des Hintergrundes, dass die junge Frau vor ihrer Hospitalisierung vom Liebhaber ihrer Mutter vergewaltigt wurde,²⁰³ scheint sie in ihren Anfällen diesen Missbrauch als körperlichen Flashback²⁰⁴ abermals zu durchleben. Gleichzeitig nutzt sie ihre psychische Störung, um weibliche Masturbation nachzuahmen.

Isabella Rossis Mutter Maria gilt aufgrund dreifachen Mordes als geistig abnorme Rechtsbrecherin. Anstatt eine weitere psychiatrische Behandlung durch ÄrztInnen zu erhalten, wird Isabella von den zwei Priestern dazu überredet, ein exorzistisches Ritual an ihrer Mutter durchführen zu lassen. Während der Teufelsaustreibung erleidet die Frau schwere dissoziative Halluzinationen. Ähnlich wie Emily Roses Eltern lieber auf Pfarrer Moore vertrauen, ist Isabella von der Behandlung durch Ben und David überzeugt. Der psychiatrischen Medizin wird hier die Glaubwürdigkeit entzogen, stattdessen soll die Religion für die psychische Gesundheit der Frau sorgen. Schlussendlich misslingt dieses Unterfangen. Auch Carolyn sucht zur Behandlung ihrer Erscheinungen und Visionen keinen Psychiater auf, sondern ist von der Fähigkeit des Ehepaares Warren zur Bekämpfung paranormaler Aktivitäten überzeugt. Tatsächlich scheint auch Lorraine Warren durch Traumata, die sich durch regelmäßige Backflashes äußern, keine vollständig stabile Psyche zu besitzen. Für Carolyn wird demnach auch keine Therapie oder Behandlung mit Psychopharmaka in Betracht gezogen, sondern einzig und allein eine Teufelsaustreibung als Besserungsmittel. Carolyn zeigt zahlreiche Wunden und Verletzungen am Körper auf, mögliche häusliche Gewalt seitens des Ehemannes Roger wird dabei jedoch nicht thematisiert. Stattdessen klassifizieren die Warrens die Blutergüsse der Frau sogleich als ein bestimmtes Stadium einer Heimsuchung.

Ein gemeinsames Merkmal der in dieser Arbeit beschriebenen Filme ist die weibliche Labilität als Symptom von Hysterie sowie das generelle Misstrauen gegen die Psychiatrie. Emilys Eltern entscheiden sich für die Begleitung ihrer Tochter durch einen Pfarrer anstatt durch einen Arzt. Carolyn sucht für die mysteriösen Vorgänge in ihrem Haus vornehmlich Experten für Parapsychologie auf. Obgleich der Priester, welcher den

²⁰³ Anm.: Diese Szene kommt nicht im Film Augustine (2012) vor, sondern bezieht sich auf die in Teil I. beschriebene Biografie des Mädchens.

²⁰⁴ Anm.: Körperliches Erinnern bzw. Wiedererleben eines traumatisierenden Ereignisses.

Exorzismus an Maria Rossi im Krankenhaus durchführt, auch eine Krankenpflegeausbildung hat, wird das Vertrauen maßgeblich in die Vollziehung der Dämonenaustreibung und weniger in die psychiatrische Behandlung gelegt. Nachdem Augustine längere Zeit in Charcots Klinik eingesperrt ist, flüchtet auch sie vor der zwangsaufgelegten Pflicht, ihre Anfälle reiterativ vor Publikum zu inszenieren. Mit Ausnahme von Augustine zeugen ferner die Lebensentwürfe und Weltanschauungen der Akteurinnen der Filme von einer christlich-fundamentalistischen Ansicht, in der Dämonen und Teufel in einem weiblichen Vakuum einen wichtigen Platz einnehmen.

Ein weiteres Zeichen von traumatisierter Weiblichkeit und damit einhergehendem Vertrauensentzug ist das Kleidungsstück „Nachthemd“. Sowohl Emily Rose als auch Maria Rossi und Carolyn sind spärlich mit weißen dünnen Kleidern bedeckt. Die exotistischen Austreibungen werden dabei meist am Krankenbett oder auch an einem Sessel durchgeführt. Auch Augustine trägt bei Charcots *Leçons de Mardi* ein Kleid, dessen sie sich im Anfall entledigt, wobei sie unterhalb nur ein dünnes Unterkleid trägt. Das weiße Nachthemd ist mit Instabilität dahingehend verknüpft, dass das Kleidungsstück mit dem Gewand von PatientInnen in Krankenhäusern assoziiert wird. Der fehlende Vertrauensgrundsatz sowie die Inszenierung, dass psychisch Kranke grundsätzlich als bedrohliche AggressorInnen wirken, bedienen Stereotype, die durch das Narrativ des Films transportiert und reproduziert werden.²⁰⁵

Obwohl Charcot, Freud und Breuer auch Männern eine hysterische Persönlichkeit diagnostizierten, stellt es keinen Zufall dar, dass diese Kondition meist dem weiblichen Geschlecht als filmisches Charakteristikum zugeordnet ist. Johanna Braun kommentiert hierzu, dass die hysterische Figur in Horrorfilmen meist durch junge Mädchen oder geisteskranke Frauen verkörpert wird. Jene Randgruppe wird auch heute noch von zahlreichen das Zusammenleben und die Gesellschaft tangierenden Entscheidungen ausgeschlossen. Die besessene Frau im Film agiert repräsentativ als Sammelbecken dieser Interessensgemeinschaften. Wie die hysterische Physis von Weiblichkeit gedeutet wird, steht dabei in einem intensiven Abhängigkeitsverhältnis zu den jeweiligen epochalen Diskurssträngen.²⁰⁶

²⁰⁵ Vgl. Braun 2017, S. 113.

²⁰⁶ Vgl. Braun 2017, S. 114f.

3.3.2 Geschlechterunterschiede und Machtpositionen

Ein homogenes Element der in dieser Arbeit beschriebenen Filme liegt darin, dass es sich bei den Protagonistinnen, die besessen sind oder an Anfällen leiden, immer um Frauen handelt. Abhilfe schafft nur die männliche Entscheidungsgewalt oder Deutungshoheit in der Figur eines Priesters, Arztes oder Exorzisten. Ursächlich hierfür ist die frühe Annahme, dass die Hysterikerin ihre gespielte Labilität nutze, um Macht durch gemimte Ohnmacht zu erzeugen und dadurch einen Widerstand gegen den Mann zu forcieren. Am deutlichsten zeigt sich dies in den Filmen *Der Exorzismus der Emily Rose* und *Augustine*.

Mit ingeniöser Ausbildung variierender Attacken externalisiert das sonst so fromme und schüchterne Mädchen Emily Rose eine abgetrennte Identität, die ausladend, fluchend und schreiend agiert. Die hysterische Kennzeichnung im Film ist für sie auch ein Mittel, um ihrer pruden und fanatisch-religiösen Sozialisierung temporär zu entfliehen. Damit übt sie eine bisher nicht gekannte Macht aus, was ihr Potenziale der Rebellion gegen die Hierarchie ihrer Eltern bzw. ihres Vaters und des Widerstandes gegen den Priester als männlicher Vertreter des christlichen Glaubens eröffnet. In Emilys Worten: „*Ego te provoco*“ gegenüber Pfarrer Moore erkennt dieser bspw. keineswegs die Stimme des Mädchens, sondern identifiziert dabei einen Dämon aus der Hölle. Emily Rose hat in Bezug auf ihre Machtpositionen eine janusköpfige Eigenschaft. Auf der einen Seite spielt sie das gehorsame und gläubige Mädchen, auf der anderen Seite zeigt sich in ihren Anfällen eine entkoppelte Natur von Obszönität, Ausschweifung, körperlicher Raumbeanspruchung sowie psychischer Entladung. Auch wenn das Mädchen im Film dem Publikum scheinbar ungezügelt und exzesshaft vorkommt, übernimmt Emily in ihren Attacken temporär die Kontrolle.

Augustines Anfälle, welche ein Narrativ der Versehrtheit von Physis und Psyche erzählen, beinhalten emanzipatorische Potenziale zur Grenzverletzung von Rollen, die Ende des 19. Jahrhunderts in der Gesellschaft als weiblich determiniert wurden. In der scheinbaren Machtkonstellation der in der *Salpêtrière* eingesperrten Patientin, die dem Neurologen Charcot ausgeliefert scheint, ergibt sich eine der Männlichkeit verborgen liegende Variable. Bei Charcot tauchen gegen Ende des Filmes Zweifel auf, ob Augustine die Attacken nur gemimt hat, während die junge Frau als einzige Person vollständig darüber Bescheid weiß. Dieses Wissen manövriert das Mädchen in eine Position, in der sie Einfluss auf Ärzte kraft der Performanz ihres Körpers und ihres Leides

ausüben kann. Der Film konstruiert damit zwei Stränge: die für alle offensichtliche Macht des Arztes, der über den weiblichen Körper verfügt, sowie eine isolierte und weibliche Machtübernahme, die fernab geschieht. Einen letzten Akt von Macht erhält Augustine, als sie unerkannt als Mann verkleidet aus der Klinik flüchtet.

Im Film *Devil Inside* lässt sich keine so eindeutige Machtverschiebung erkennen. Isabella Rossi besucht ihre Mutter in Italien bereits mit einem gewissen Grundinteresse an exorzistischen Riten. Zwar steht sie in engem Kontakt mit den beiden Priestern David und Ben, welche sie auch in Bezug auf die Entscheidung einer Teufelsaustreibung an ihrer Mutter beeinflussen; allerdings liegt das Augenmerk dabei eher auf der exzessiv konvulsiven Darstellung von Besessenheit und weniger auf einer Machtumkehrung. *The Conjuring – Die Heimsuchung* fokussiert sich vorwiegend auf die akustisch-haptisch wahrnehmbaren Settings und inszeniert chronologisch die Stadien von Besessenheit, die schließlich in Carolyns Höhepunkt der Attacken münden. Ed und Lorraine Warren führen gemeinsam den zeremoniellen Exorzismus an Carolyn durch und befreien damit die Familie von der Heimsuchung.

3.3.3 Männlicher Blick

In allen in dieser Arbeit beschriebenen Filmen bewegt sich die Frau stets in einem patriarchalen Spannungsfeld, aus dem die Protagonistinnen auszubrechen versuchen. Nach Mulvey konstituiert sich der männliche Blick durch das aktive Ansehen einer passiven weiblichen Rolle im Film und der damit einhergehenden Entstehung von Wunsch und Fantasie. Daraus emergiert ein exhibitionistischer Ausdrucksmodus von Weiblichkeit, der als skopophilistische Projektionsfläche eines männlichen Publikums dient und die Frau als Sexualobjekt determiniert, wobei die Darstellerin „gleichzeitig angesehen und zur Schau gestellt wird“²⁰⁷.²⁰⁸

Augustines offene Darstellung von Selbstbefriedigung sowie die Nachahmung von Sex bedienen sowohl skopophilistische Impulse des anwesenden Krankenhauspersonals als auch des zusehenden Publikums. Gleichzeitig zielt die mimetische Inszenierung der jungen Frau auf eine maskuline und heteronormative Wahrnehmung ab. Dies beinhaltet auch eine Implikation für die männlichen Ärzte, die sichtbar erregt Augustines

²⁰⁷ Mulvey 1994, S. 55.

²⁰⁸ Vgl. Mulvey 1994, S. 55.

Anfälle verfolgen und so als heterosexuell dargestellt werden. Dabei ergibt sich eine Parallele zwischen Mulveys Aussage des weiblichen Exhibitionismus vor dem männlichen Blick: Stéphanie Sokolinski, welche die Figur von Augustine spielt, wird einerseits durch die Zusehenden im Filmsaal beobachtet, andererseits werden die Anfälle des jungen Mädchens so gleichfalls einem skopophilistischen Publikum vorgeführt. Die Frau wird hier zum Lust- und Studienobjekt gemacht, indem sie ihre hysterischen Anfälle je nach männlicher Bestätigung und Zuwendung taktet. Der Handlungsstrang impliziert hier die patriarchale Kontrolle in einer sexuell ungleichen Ordnung.

Das Ritual, welches Emily Rose von den sechs ihr innewohnenden Dämonen befreien soll, ist ebenfalls von einer weiblichen Unterrepräsentation geprägt. Emily ist als einzige Frau allein ihrem Lebensgefährten, Pfarrer Moore, ihrem Vater und einem Familienfreund, der vom Beruf Arzt ist, ausgeliefert. Alle vier Männer sind von der exorzistischen Zeremonie überzeugt und versuchen, das junge Mädchen, welches als einzige der Anwesenden leicht bekleidet ist, zu fixieren, um die Austreibung in jedem Fall durchzuführen.

Das italienische Mädchen, zu dessen Exorzismus Isabella von den beiden Priestern Ben und David zum besseren Verständnis der Existenz von Dämonen mitgenommen wird, ist in einer besonders engen Kammer im Keller eingesperrt und ans Bett gefesselt. Die männliche Stimme, die durch sie spricht, stößt Wünsche aus, die heterosexuell gefärbt sind. Das Menstruationsblut der jungen Frau, das plötzlich während des Ritus einsetzt, führt bei den Beteiligten zu Scham und Abscheu. Dieses Blut, welches in seiner Intensität durchaus auch von einer Fehlgeburt herrühren könnte, steht synonym für das gesellschaftliche Tabu, welches bei dem Mann Scham hervorruft. Der Blick, welcher auf der exorzierten Frau ruht, ist daher als männlich zu bewerten.

Laura Mulvey pointiert dabei die Rolle der Frau im Film für den männlichen Blick (aktiv) als passiven Ausdruck, der sich in eine patriarchale Struktur bettet. Allerdings sind Elemente weiblicher Macht nicht immer auf den ersten Blick erkennbar. Als Gegenthese zu Mulvey deuten gewisse Elemente der Filme auch Konnotationen subversiver Kategorien weiblicher Macht an, welche sich aus Possession und Enteignung speisen.

3.3.4 Besitzübernahme und Enteignung

Das Thema von Eigentum, Identität und Verlust findet sich in allen vier beschriebenen Filmen wieder. Die hysterische Erkrankung bzw. eine dämonische Entität nimmt die Frau in Besitz, was diese zu fremdgesteuerten Handlungen und Worten zwingt. Damit kommt allerdings ein paradoxes Phänomen zum Vorschein. Erst durch die fremde Machtübernahme, welche einen Verlust der eigenen geistigen Zurechnungsfähigkeit und Identität bedeutet, erhält die hysterische Frau zur gleichen Zeit ein Maß an Kontrolle. Dazu sei angemerkt, dass die Frauen in den beschriebenen Horrorfilmen prädispositiv im „Besitz“ anderer Institutionen waren. Emily Rose und ihr häusliches Milieu befinden sich in einem sektoiden Abhängigkeitsverhältnis einer christlich-fundamentalistischen Kirchengemeinschaft, in der strenges Beten und ein züchtiges Leben an der Tagesordnung standen. Erst die Besitzergreifung der sechs Dämonen geben ihr zum ersten Mal die Möglichkeit, die Kirche und ihre VertreterInnen mit Ablehnung offen zu kritisieren. Pater Moore hingegen benennt das Mädchen während der Teufelsaustreibung nur noch mit einem neutralen Pronomen und entfremdet es damit ihrer Identität. Selbst als sich Emily nach einer Vision der Heiligen Jungfrau Maria entscheidet, in den Diensten der Menschheit weiterhin zu leiden, scheint das eine der ersten Entscheidungen zu sein, die das Mädchen selbst trifft.

Auch Augustine verliert sukzessive ihre psychische Stabilität durch traumatisierende Ereignisse. Schließlich wird ihr das gewohnte Umfeld ihres Zuhauses genommen, indem sie in die *Salpêtrière* eingeliefert wird. In der Klinik betrachtet sie der Neurologe Jean-Martin Charcot als sein höchstpersönliches Eigentum. Der einzige Besitz, der dem Mädchen bleibt, ist die Inszenierung ihrer hysterischen Anfälle, welche nur sie allein zu initiieren und zu beenden vermag. Mit diesem machtvollen Eigentum kontrolliert die Patientin Charcot und seinen Erfolg bei der Suche nach der medizinischen Klassifikation der Hysterie. Unbewusst manövriert sich der behandelnde Arzt hier in eine Rolle, in der er gezwungen ist, die Kontrolle abzugeben. Durch sein sexuelles Interesse, welches sich aus der Betrachtung von Augustines für ihn erotisch erscheinenden Attacken speist, verliert er die Beherrschung über sein Eheleben, in der sich die Beziehung zu seiner Frau immer mehr in bedeutungslose Passivität verläuft. Außerdem entzieht sich der Genesungsverlauf anderer PatientInnen zunehmend seiner Aufmerksamkeit, da er in Gedanken nur noch bei Augustine und dem Geheimnis ihrer

mysteriösen Attacken schwebt. Die Patientin und der Arzt stehen dabei in einer wechselwirkenden Beziehung zwischen Enteignung und Besitzübernahme: Nachdem Charcot mit Augustine in seinem Büro Sex hat, schämt sich das Mädchen, während Charcot keine Skrupel hatte, mit dem traumatisierten Mädchen den Beischlaf zu vollziehen. Gemäß seinem Lustempfinden macht der Arzt sich Augustines Körper zu eigen, welcher der erkrankten Frau jeweils während ihrer Attacken nur temporär selbst gehörte.

Im Film *Devil Inside* möchte Isabellas Freund Michael, welcher sämtliches Geschehen filmt, am Trauma, am familiären Privatleben und am exorzistischen Kult an Maria Rossi teilhaben. Durch den ständigen Impuls der perfekten Inszenierung und den durchaus amoralischen Trieb, alle Szenen der Teufelsaustreibung Maria Rossis als Close-up zu filmen, macht sich Michael damit eine Familiengeschichte zu eigen, die nicht seine ist. Während die beiden Priester Ben und David zwar persönliche Interessen hegen und Isabella dahingehend beeinflussen, den Exorzismus an der besessenen Maria auszuführen, zeigt sich hier das Motiv der Enteignung nicht so ausgeprägt wie bei Michael. Am Anfang des Films wird angedeutet, dass Maria Rossi bereits vor ihrer Mordtat eine Tendenz zur psychischen Erkrankung und schweren Dissoziationen zeigte. Da sich der Verdacht einer damals zumindest temporär ausgeprägten Besessenheit durch Dämonen erhärtet, ließe sich auch hier ein Anlass zur Besitzübernahme durch eine teuflische Entität deuten. Die Klimax dieser Entwicklung äußert sich in der Ermordung von drei Menschen durch Maria zu Beginn des Films.

Ein chronologisch ablaufendes Sujet von Kontrolle sowie Kontrollverlust findet sich in den drei von den Warrens beschriebenen Stadien paranormaler Aktivität: Heimsuchung (Fühlen einer dunklen Anwesenheit), Niederwerfung (Angriff und Versuch der Unterdrückung eines psychisch labilen Menschen) und Besessenheit (Enteignung des Willens und Kontrolle). Jedes Stadium potenziert sich dabei kurz vor dem Übergang in die nächste Phase.

Eine weitere Parallele zur Enteignung, allerdings im Kontext der Perzeption des Films durch das Publikum, ist das in Teil II von Christiane Voss diskutierte Konzept des Leihkörpers. Für die kurze Zeitdauer eines Films produziert der/die KinobesucherIn eine dritte Physis, um das visuelle Narrativ zu verarbeiten. Durch die verknüpften Sinnesreize, welche mit dem temporären Leihkörper synästhetisch verarbeitet werden, bleibt die Interpretation offen, ob dieser als zusätzliche physische Ergänzung oder als Enteignung verstanden werden kann. Der Leihkörper nimmt die antizipatorischen Impulse

auf – etwa das exzessiv selbstverletzende Verhalten Emilys oder die gequälten Schreie der im Keller eingesperrten Carolyn – und verwertet die Reaktion darauf durch Mimesis. Demgegenüber findet durch die eigentliche Entstehung des Leihkörpers auch ein Enteignungsprozess der ZuseherInnen statt.

Dissoziation, Besessenheit, Identitäts- und Kontrollverlust sind Symptome, welche Enteignungsmechanismen dynamisieren. Die Kontrollabgabe von Augustine bzw. die Willkür der dämonischen Kräfte, welche von Emily, Maria und Carolyn Besitz ergreifen, kennzeichnen die Hysterie als Mimesis, welche sich auf den ephemeren geborgten Publikumskörper transferiert. Der Leihkörper initiiert damit, ähnlich wie die hysterische Physis in den vier Filmen, eine unabwendbare Entfremdung, um auf einer anthropomedialen Disposition Reize zu externalisieren. Was Felix Guattari als „Deterritorialisierung des Zuschauers“²⁰⁹ bezeichnet, hängt stark vom Aufbau der suggestiven Elemente der Horrorfilme ab, die im Laufe der Inszenierungen kulminieren. Sobald das Publikum durch sinnliches Empfinden dazu verleitet ist, direkt in den Film einzugreifen bzw. diesen auf der eigenen Haut zu spüren (exzessive Gewalt, Verletzungen, das Spüren einer dunklen Entität, Konvulsionen), erfährt der/die ZuseherIn durch diese kinematographische Korrespondenz eine deterritorialisierende Situation.

3.3.5 Hysterische Symbolik und Performanz

Wie Merleau-Ponty bereits formulierte, überträgt sich die Gestik und Mimik der schauspielerischen Leistung im Kino in einem synästhetischen Kontext auf das Publikum.²¹⁰ Dabei werden die Zuseher visuell-haptisch stimuliert. Die außerordentlich schmerzhaften und von einer dämonischen Kraft fremdgesteuerten Verrenkungen von Emily Rose, Maria Rossi und Carolyn lösen auch bei den Zusehenden unangenehme körperliche Gefühle aus. Wie in Kapitel 2.2 erläutert, erkennt Vivian Sobchak diese filmischen Stimuli, die sich auf die Physiologie des Publikums übertragen, als taktile Schockmomente an. Merleau-Pontys und Sobchacks Konzepte des Körpers als antizipatorischer Perzeptionskanal im Kino sind das Produkt einer gewollten synästhetischen Reaktion von medialer Inszenierung und Kameraführung.

²⁰⁹ Guattari 2001, S. 18.

²¹⁰ Vgl. Merleau-Ponty 2003, S. 44f.

Diese physische Reaktion tritt dabei meist kurz vor und während des Kulminationspunktes der Teufelsaustreibung besonders intensiv ein. Während Pater Moore an Emily Rose erst in ihrem Zimmer, wo sie ans Bett gefesselt ist, und später dann in einer Scheune im Garten den Exorzismus durchführt, durchlebt das Publikum einen synästhetischen Zustand. Die Szenen, in denen sich Emily ihre Fingernägel am Holzboden zerkratzt, ihre Haare mit Gewalt langsam selbst vom Kopf abreißt und ihren Rücken gewaltsam ausrenkt, erzeugen bei den ZuseherInnen ein visuell bedingtes und antizipatorisches Schmerzempfinden. Gleichzeitig rekurren die Merkmale Emilys bspw. auf die Beschreibung hysterischer Patientinnen, die in den Bildertafeln der *Salpêtrière* illustriert wurden. Eine Darstellung erinnert besonders an die kataleptischen Verrenkungen, welche die Frauen aller vier Filme erleben. Die in Abbildung 1 und Abbildung 2 (davon insbesondere die 3. Position) enthaltenen Körperstellungen finden sich in den physischen Haltungen von Emily, Augustine, Maria Rossi und Carolyn wieder. Das Element der Brückenbildung des Rückens (Arc de cercle) wird speziell im Ritus des Exorzismus szenisch wiedergegeben.

Der inszenierte Rückenbogen, ein gestörter Muskeltonus, die konvulsiven und unkontrollierbaren Bewegungen von Kopf, Hals und Extremitäten sowie die Krallenbildung der Finger sind hysterische Kennzeichen, wie sie bei Charcot, Freud und Breuer beschrieben wurden. Die Filmproduktionen machen von dieser ehemaligen Diagnose Gebrauch, um die Hysterikerin im Horrorfilm als reinterpretierte Hybridität von Hysterie und dämonischer Besessenheit neu zu inszenieren. Gemäß dem Foucault'schen Körpermodell, welcher den Leib als „Konglomerat kontingenter Ereignisse [...] und unlösbar mit der Geschichte verschränkt²¹¹“ konstituiert, ist der hysterische Körper im Film ebenso untrennbar und assoziativ in seine Geschichte eingebettet, welche von der Antike über das Mittelalter bis in das frühe 20. Jahrhundert reicht. Fest steht, dass die hysterische Physis der in dieser Arbeit analysierten Medienproduktionen eine rekursive und repräsentationsstrategische Sprache sprechen. Elisabeth Bronfens Klassifikationen der hysterischen Körpersprache nach imaginären, symbolischen und vergänglichen Kategorien, welche stets eine Botschaft von Versehrtheit enthalten, lassen sich ebenfalls in den vier Filmen erkennen.²¹²

²¹¹ Lorey 1993, S. 17. Der Körper als Text und das aktuelle Selbst: Butler und Foucault. <https://doi.org/10.25595/1149> (Stand: 08.06.2021).

²¹² Anm.: Symbolik (enkulturiertes und geschlechtsspezifische Bewusstsein), Imaginär (kontradiktorisches Verhalten, welches durch Fantasie gerahmt ist) und Vanitas (Kulmination und Abfall des sich verändernden und sterbenden Körpers). Vgl. dazu Bronfen 2000, S. 120.

	Symbolik	Imagination	Vanitas
Augustine	Labilität, Fragilität, Gefügigkeit, Unterwürfigkeit, Hilfslosigkeit	Männliche Bestätigung, Liebesbeweis, Kontrolle, Macht, Laszivität	Sex, Flucht
Der Exorzismus der Emily Rose	Fanatisch-religiös, Frömmigkeit, Sittlichkeit	Dämonische Besessenheit, Aufbegehren, Rebellion, Erhebung	Entscheidung zu weiterem Leiden, Tod
Devil Inside	Labilität, Religiosität, Faszination, Voyeurismus	Dämonische Besessenheit, Machtübernahme	Körperliche Fremdsteuerung, Mord, Abbruch
The Conjuring – Die Heimsuchung	Glauben, Labilität, Religiosität, Mutterrolle	Dämonische Besessenheit, Vision, Selbstverletzung	Befreiung, Spannungsentladung, Erholung

Tabelle 1: Klassifikation der hysterischen Körpersprache nach Bronfen

Die drei Ebenen bauen sich chronologisch auf, wobei sich der letzte Abschnitt durch den endgültigen Abfall der filmischen Inszenierung charakterisiert. Wie der von Charcot beschriebene große hysterische Anfall entwickelt sich die Biografie der Hauptdarstellerinnen unweigerlich auf ein Ende zu, das eine Wende für den Film in Form von Tod, Befreiung, Sex oder Flucht bedeutet. Dem von Charcot beschriebenen großen hysterischen Anfall nicht unähnlich, bedienen sich auch die Filme einer Narrativstruktur, welche Implikationen aufbauender Elemente vor einem unabwendbaren Gipfelpunkt beinhaltet, der die Erlebnisse der ProtagonistInnen und AntagonistInnen für immer verändert sollte.

4. Fazit

In den vorangegangenen Kapiteln wurde deutlich, dass jene fragmentierten Teile, die von der Diagnose „Hysterie“ in der Popkultur überlebt haben, ideologische Denkmuster repräsentieren.

Körper auf Leinwänden sind nicht frei von Ideologie, sondern drücken eine bestimmte Botschaft aus, die auf das Publikum und seine Gedankenwelt wirkt. Die hysterische Physis birgt dabei eine Plattform, um sowohl männliche als auch subversiv weibliche Kategorien von Macht medial zu transportieren oder abzugrenzen. Die subordinierte Frau als krankhaft Besessene wirkt, als benötige sie einen männlichen Gegenspieler, der sie von ihrem Leiden heilt. Potenziale weiblicher Autorität erfahren dabei insofern eine Kennzeichnung, da Elemente wie Kontrollübernahme und Besitzenteignung geltend gemacht werden.

Die hysterische Körpersprache besitzt eine symbolische, eine imaginative und eine vergängliche Ebene, welche jeweils verschiedene Schemata in den Inszenierungen verfolgen und als Medienprodukt vom Kinopublikum konsumiert werden. Die ZuseherInnen selbst nehmen durch die Anordnung im Saal und im gemeinsamen Betrachten der Leinwand eine geschlossene und voyeuristische Perspektive ein. Dabei erzeugte Prozesse von Subjektivität charakterisieren sich durch ein synästhetisches Framing. In diesem Rahmen forcieren audiovisuelle Reize und Narrative stetige phänomenologische Entfremdung, wodurch das Selbstbild mittels Identifikation Idealisierung erfährt, bedingt durch unterdrückte Wunschvorstellungen, die auf die Leinwand projiziert werden.

Grundsätzlich zeichnen die Filme das Bild der labilen, zügellosen und vor allem unkontrollierbaren Frau, welche durch den hysterischen Anfall skopophilistische Begierden sowohl der männlichen Gegenspieler als auch beim Publikum bedient. Die Frau wird dabei zum Objekt, indem sie lustvoll betrachtet wird. Die Filminszenierung birgt latente Fantasien, welche durch die Abtrennung des eigenen Ichs ermöglicht werden, um die voyeuristische Illusion – in diesem Fall auf die Frau, welche einen wahnhaften Anfall von Hysterie oder dämonischer Besessenheit erleidet – zu übertragen. Die Körpersprache der Hysterie ist mit Ausschweifung und sexuell konnotierter Laszivität aufgeladen und sprengt damit den Rahmen der gemäßigten, anständigen und idealisierten Frau. Für den männlichen Zuseher beinhaltet die filmisch aufbereitete Hysterie

eine Sprache von Dramatik und Sexualität, während sie für die weibliche Betrachterin das Mittel der Wahl ist, um eine nonkonformistische Komponente von Weiblichkeit in der Gesellschaft zu fabrizieren.²¹³

Die hysterische Darstellung setzt sich aus mehreren polymorphen Elementen zusammen, die sich kumulativ aufbauen, um einen Anfall zu provozieren und schließlich durch eine Abkehr oder Loslösung zu beenden. Zu den typisch dargestellten Attributen in den vier Filmen zählen allgemeine Spasmen, klonisch-tonische Muskelkontraktionen, Abspreizungen der Extremitäten (darunter insbesondere der Finger), unlogische Verrenkungen, die Formierung einer an eine Brücke erinnernde Haltung mit dem Rücken (*Arc de cercle*), die Verdrehung des Kopfes, der Ausfall der Gesichtsmuskel (insbesondere von Mund, Augen), das Zeigen der Zunge und das Aufreißen der Augen, irreguläres und wahnhaftes Lachen und/oder Schreien. In den Filmen werden fremde dämonische Stimmen verbalisiert, die den Körper der Frau als Gefäß benutzen. Vom exorzistischen Inhalt ausgenommen ist der Film *Augustine* (2012), welcher sich historisch konkret mit der Hysterie beschäftigt.

Alle vier analysierten Filme weisen eine unverkennbare Referenz auf die frühen Beschreibungen der Hysterie nach Charcot, Breuer und Freud auf. Die seit der Antike beschriebene Krankheit verhalf dem Pariser Neurologen Jean-Martin Charcot in der Wende vom 19. ins 20. Jahrhundert zu pionierhaftem Ruhm und besetzten Hörsälen durch illustres Publikum, das seine voyeuristischen Impulse am Betrachten wahnhafter Frauen zu stillen suchte. Charcot teilte die Krankheit in Abschnitte ein, die sich synchronisierten und einem gewissen Schema folgten. Die dramatischen Auftritte der Frauen provozierte der Arzt per Suggestion, um seine Anamnese im aktiv ablaufenden Wahnanfall der Patientin für seine ZuseherInnen detailliert zu erörtern. Das wichtigste Agens des Leidens präsentierte sich für den medizinisch-historischen Diskurs erstmals als Ursprung eines psychischen Konflikts, der kontrastiv zum gängigen Paradigma eines rein organischen Leidens stand. Sigmund Freud, ein früherer Schüler Charcots, und Josef Breuer untersuchten die Hysterie weiterführend von diesem neuen Wendepunkt aus und stellten ihre Erkenntnisse in einen epistemologischen Kontext zu Theorien von Subjektivität, Unterbewusstsein und Sexualität.

²¹³ Anm.: Wie die Hysterie als Möglichkeit zur Selbstemanzipation interpretiert werden kann, wird im Ausblick näher ausgeführt.

Was Charcot, Breuer und Freud in ihren Studien ableiteten, wurde in den darauffolgenden Dekaden stark idealisiert. Die Hysterie wurde als eine fulminante Krankheit wahrgenommen, die sich durch eine pathosgeladene Grammatik artikulierte, und von Kunst, Literatur und Hollywood-Produktionen maßgeblich stilisiert. Frauen, die das Leiden unter kataleptisch-tonischen Krämpfen, Konvulsionen oder Katatonie darstellten, übernahmen Rollen in Filmen, die überwiegend dem Subgenre „Horror“ angehörten. Die hysterische Psychomotorik wurde filmisch von Schauspielerinnen inszeniert, die vom Teufel besessen waren und nur durch eine rituelle Austreibung Heilung erfahren. Damit verarbeiten die Filmproduktionen auf künstlerische Weise frühe christlich-fanatistische Annahmen der Hysterie aus dem Mittelalter, wonach delirante Geisteszustände meist ein Beweis für eine reale dämonische Besitzergreifung sein sollen.

Schlussfolgernd lässt sich feststellen, dass sich die Hysterikerin im Film als Hybrid interdisziplinärer Felder präsentiert und sich in einem Rahmen von Historizität, Medizin und Kunstexpressionen bettet. Die Darstellungen hysterischer Körpertechniken ergeben eine fortdauernde Rekurrenz, die als Filminszenierungen ein rekursives Bild von Weiblichkeit zeichnen, wodurch die Frau zwar aus tradierten Geschlechterrollen ausbricht, aber im Hinblick auf ihr Verhalten dennoch durch misogynen medizinischen Ansichten in determinative Kategorien gezwängt wird. Gleichzeitig erfreuen sich Horrorfilme einer großen Beliebtheit. Ob dieser öffentliche Zuspruch auch als Bestätigung der in der Produktion inszenierten Geschlechter- und Machtpositionen wirkt, bleibt ein ambiger Diskurs, den es zu führen und zu hinterfragen gilt.

5. Ausblick

Die in dieser Arbeit diskutierten Ansätze zu Hysterie und ihre Rekurrenz mittels konvulsiver Körperhaltungen dämonisch besessener Frauen im Horrorfilm lassen offen, inwieweit die Hysterie auch zur Identifikation und in einem weiteren Schritt zur weiblichen Emanzipation beitragen könnte. Charcot sah das hysterische Leiden mit einem „proto-avantgardistischen Künstlerblick²¹⁴“ und formte die Hysterie zu Ekstase, Passion und Erotik einer somatisch-künstlerischen Hybridität mit immanenter Prädisposition um.²¹⁵

Insbesondere die künstlerische und literarische Bewegung des Surrealismus, die sich im Jahr 1920 rund um André Breton, Louis Aragon oder Salvador Dalí formierte, schrieb der Hysterie einen fulminanten und aus dem Rahmen von gängigen Schönheitsidealen fallenden Charakter zu:

Die Hysterie ist ein mehr oder weniger irreduzibler Geisteszustand, der dadurch gekennzeichnet ist, daß die Beziehungen zwischen dem Subjekt und der moralischen Welt, von der das hysterische Subjekt sich mehr oder weniger frei glaubt, außerhalb aller deliriösen Systeme untergraben sind. Dieser Geisteszustand beruht auf dem Bedürfnis gegenseitiger Verführung, was die rasch akzeptierten Wunder medizinischer Suggestion (oder Gegen-Suggestion) erklärt. Die Hysterie ist kein pathologisches Phänomen, sondern darf als ein in jeder Hinsicht überragender Ausdrucksmodus gelten.²¹⁶

Die Hysterie erfährt im Surrealismus eine Weiterentwicklung: Im surrealistischen Werk *Nadja* schreibt André Breton über eine hysterische Frau, die unter falschem Namen auftritt, an Realitätsverlust leidet und seherische Fähigkeiten besitzt und schließlich in die Psychiatrie eingewiesen wird. Bereits Charcot wies der Krankheit einen herausragenden Ausdrucksmodus zu, während Freud die Gründe für sie in der menschlichen Psyche verortete. Breton beanstandete jedoch die Konzepte der Krankheit sowie die Psychiatrie und erhob die hysterische Kondition zu einem idealisierten Bild von Schönheit. Menschen, die an Halluzinationen, Delirien oder anderen psychischen Krankheiten litten, stellten ein besonderes Faszinosum für die SurrealistInnen dar. Die Psychiatrie als Beschränkung von Wahnvorstellungen, die nach Bretons Perspektive auch eine Hemmung von Freiheit beinhaltet, wurde von ihm offen kritisiert.²¹⁷

²¹⁴ Müller/Schwerda 2006, S. 13.

²¹⁵ Vgl. Müller/Schwerda 2006, S. 13f.

²¹⁶ Aragon, Luis/Breton, André zit. in Bronfen 1998, S.258 [sic!].

²¹⁷ Vgl. Müller/Schwerda 2006, S. 16.

Hysterie war für die surrealistische Bewegung eine pathosgeladene Performanz und eine Aufhebung von Gegensätzen. Frauen, die sich des hysterischen Ausdrucksmodus bedienten, konnten für kurze Zeit ihrer gesellschaftlich starr determinierten Rolle entfliehen, indem sie ein Narrativ über ihren Körper als Botschaft von Divergenz und Inhomogenität vermittelten. Die Pariser Künstlerin Claude Cahun verarbeitet die weibliche Machtposition über die Selbstbestimmung von Gegensätzen, indem sie binäre Gender-Stereotype im Kontext mit Androgynie im Patriarchat auf einen dekonstruktivistischen Prüfstand stellte. Die Fotografin, Schriftstellerin und Aktivistin machte in den frühen 1930er-Jahren vom Mythos des Androgyn²¹⁸ Gebrauch, um ihre lesbische Identität in ihren Werken zu thematisieren. Das androgyne Element als geschlechtliche Fusion von Männlichkeit und Weiblichkeit und die damit konsekutiv einhergehende Non-Binarität, wurde von Cahun in ihren androgynen Selbstinszenierungen zur Demontage normativer Geschlechterkategorien genutzt.²¹⁹

Das Instrument der Androgynität in Kunst und Literatur beinhaltet die Weiterentwicklung eines dritten Geschlechtes als Symbol von patriarchalischer Befreiung. Den hybriden Ausgangspunkt von Gender-Progression und filmischen Inszenierungen dämonisch besessener Frauen im Horrorfilm bildet die Hysterie. Die Hysterie ließe sich synonym auch als Antwort in Form eines rebellischen Aktes weiblicher Körper ansehen, die sich eines Ausdrucksmodus bedienen, welcher gesellschaftlich vorgegebene und binäre Strukturen zu bekämpfen gedenkt. Die medialen Spuren, welche Charcots, Freuds und Breuers Hysterikerinnen in den Horrorfilm der Popkultur hinterlassen haben, sind somit Zeugnis sowohl einer vielschichtigen Krankheit als auch einer polymorphen Expression, deren rätselhafte Facetten einst als homogene Diagnose gestellt wurden.

²¹⁸ Anm.: Androgyn (griech.: Mannfrau).

²¹⁹ Vgl. Oberegger 2006, S. 80f.

6. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Epileptische Phase	11
Abbildung 2: Possen-Phase mit Kreisbogen (Arc de cercle)	12
Abbildung 3: Phase der leidenschaftlichen Gebärden	13
Abbildung 4: Portraitfotografie von Augustine.....	17

7. Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Klassifikation der hysterischen Körpersprache nach Bronfen 71

8. Literaturverzeichnis

Appignanesi, Lisa. Forrester, John. 1994. *Die Frauen Sigmund Freuds*. München.

Bazin, André: Ontologie des photographischen Bildes. In: ders. 2004. *Was ist Film?*. Berlin. S.33-42.

Balázs, Béla. 2001. *Der Geist des Films*. Frankfurt am Main.

Baudry, Jean-Louis. Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat. In: (Hg.) Robert Riesinger. 2003. *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*. Münster. S. 27-39.

Belting, Hans. 2002². *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München.

Benjamin, Walter. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Dritte Fassung, In: ders. 1974. *Gesammelte Schriften I.2*. Frankfurt am Main. S. 471-508.

Braun, Johanna. WITH WHOM AM I SPEAKING? Die Hysterikerin im US-Amerikanischen Horror Film und ihre dissoziativen politischen Dimensionen. In: (Hg.) Friesinger, Günther. Ballhausen, Thomas. Schoßböck, Judith. 2017. *Id/entity: Entwürfe – Erzählungen – Perspektiven*. Wien. S. 111-124.

Breuer, Josef. Freud, Sigmund. 2011. *Studien über Hysterie*. Frankfurt am Main.

Bronfen, Elisabeth. 1998. *Das verknotete Subjekt. Hysterie der Moderne*. Berlin.

Bronfen, Elisabeth. 1997. Die Vorführung der Hysterie. *Freiburger FrauenStudien*, 1, S. 1-20. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-330676> (Stand: 02.01.2021).

Bronfen, Elisabeth. Die Sprache der Versehrtheit. In: (Hg.) Eiblmayr et al. 2000. *Die verletzte Diva. Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. München

Charcot, Jean-Martin. 1988. Richer, Paul. *Die Besessenen in der Kunst*. (Hg.) Manfred Schneider. Göttingen.

Clément, Catherine. 1992. *Die Frau in der Oper. Besiegt, Verraten und Verkauft*. Stuttgart.

Daston, Lorraine. Galison, Peter. Das Bild der Objektivität. In: (Hg.) Geimer, Peter. 2002. *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*. Frankfurt. S. 29-99.

Deleuze, Gilles. 1989. *Das Bewegungs-Bild. Kino, daraus: Kapitel 1: Thesen zur Bewegung: Erster Bergson-Kommentar*. Frankfurt am Main.

Didi-Huberman, Georges. 1997. *Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*. München.

Eiblmayr, Silvia. Die verletzte Diva. Hysterie, Körper und Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. In: (Hg.) dies. et al. 2000. *Die verletzte Diva. Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. München. S. 11-42.

Freud, Sigmund. 1989⁵. *Hysterie und Angst*. Frankfurt am Main.

Garber, Marjorie. Fetisch-Neid. In: (Hg.) Weissberg, Liliane. 1994. *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt am Main. S. 231-248.

Gorsen, Peter. Die stigmatisierte Schönheit aus der Salpêtrière. Kunst und Hysterie im Surrealismus und danach. In: (Hg.) Eiblmayr, Silvia et al. 2000. *Die verletzte Diva. Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. München. S. 43-71.

Guattari, Felix. Die Couch des Armen. In: (Hg.) Weskott, Aljoscha. Siepen, Nicolas. Leeb, Susanne. Krümmel, Clemens. Draxler, Helmut. 2011. *Felix Guattari. Die Couch des Armen. Die Kinotexte in der Diskussion*. Berlin. S. 7-22.

Kracauer, Siegfried. 1964. *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt am Main.

Lamott, Franziska. 2001. *Die vermessene Frau: Hysterien um 1900*. München.

Lorey, Isabell. 1993. Der Körper als Text und das aktuelle Selbst: Butler und Foucault. In: *Feministische Studien: Zeitschrift für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung*, Jg. 11./2, 10-23. <https://doi.org/10.25595/1149> (Stand: 08.06.2021).

Mayer, Andreas. „Ein Übermaß an Gefälligkeit“. Der Sammler Jean-Martin Charcot und seine Objekte. In: (Hg.) Marinelli, Lydia 1998. *„Meine ... alten und dreckigen Götter“*. Aus Sigmund Freuds Sammlung. Wien. S. 47-59.

Merleau-Ponty, Maurice. Das Kino und die neue Psychologie. In: ders. 2003. *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Hamburg.

Müller, Juliane. Schwerda, Sabine. Von der Hysterie zur Ekstase – Karriere eines Krankheits-Bildes. In: (Hg.) Krieger, Verena. 2006. *Metamorphosen der Liebe. Kunstwissenschaftliche Studien zum Eros und Geschlecht im Surrealismus*. Hamburg. S. 13-34.

Mulvey, Laura. Visuelle Lust und narratives Kino. In: Liliane Weissberg (Hg.) 1994. *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt am Main, S. 48-65.

Oberegger, Ines. Die androgyne Emanzipation – Selbstinszenierungen jenseits der „Weiblichkeit“ bei Claude Cahun, Meret Oppenheim und Louise Bourgeois. In: (Hg.) Krieger, Verena. 2006. *Metamorphosen der Liebe. Kunstwissenschaftliche Studien zum Eros und Geschlecht im Surrealismus*. Hamburg. S.75-102.

Riviere, Joan. Weiblichkeit als Maskerade. In: (Hg.) Weissberg, Liliane. 1994. *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt am Main. S. 34-47.

Ruhs, August. Die Untiefen der Seele. In (Hg.) Marinelli, Lydia. 1998. „*Meine ... alten und dreckigen Götter*“. Aus Sigmund Freuds Sammlung. Wien. S. 73-79.

Rzechak, Christian. Der Exorzist. In: (Hg.) Vossen, Ursula 2004. *Filmgenre: Horrorfilm*. Stuttgart. S. 188-194.

Schaps, Regina. 1983. *Hysterie und Weiblichkeit: Wissenschaftsmythen über die Frau*. Frankfurt am Main.

Schlüppmann, Heide. Kinosucht. In: (Hg.) Peters, Kathrin. Seier, Andrea. 2016. *Gender & Medien-Reader*. Zürich. S. 61-70.

Sobchack, Vivian. What my Fingers Knew. The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh. In: dies.: 2004. *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley/Los Angeles. S. 53-84.

Stiglegger, Marcus. 2018. Grenzüberschreitungen. *Exkursionen in den Abgrund der Filmgeschichte. Der Horrorfilm*. Berlin.

- Tedjasukmana, Chris. 2008. Unter die Haut gehen, zur Welt sein und anders werden. Die Politik der Körper bei Claire Denis, Maurice Merleau-Ponty und Michel Foucault. In: (Hg.) Filmwissenschaft Bremen und Freie Universität Berlin. 2008. *nachdemfilm*. Nr. 10 (Onlinemagazin). <https://www.nachdemfilm.de/issues/text/unter-die-haut-gehen-zur-welt-sein-und-anders-werden> (Stand: 11.12.2020).
- Tedjasukmana, Chris. 2014. *Mechanische Verlebendigung. Ästhetische Erfahrung im Kino*. Paderborn.
- Weissberg, Liliane. Gedanken zur „Weiblichkeit“. Eine Einführung. In: dies. (Hg.) 1994. *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt am Main. S. 7-33.
- Wiemer, Serjoscha. Zechner, Anke. Im Nirgendwo und ohne Ziel lange zu verweilen. Temponauten des grauen Glücks. In: (Hg.) Heller, Franziska. *Paradoxien der Langeweile*. 2008. Marburg. S. 11-25.
- Winzen, Matthias. Hysterisierte Räume. In: (Hg.) Eiblmayr, Silvia et al. 2000. *Die verletzte Diva. Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. München.
- Vossen, Ursula. Einleitung. In: (Hg.) dies. 2004. *Filmgenre: Horrorfilm*. Stuttgart. S. 8-27.
- Voss, Christiane. Kinematografische Subjektkritik und ästhetische Transformation. In: (Hg.) Weskott, Aljoscha. Siepen, Nicolas. Leeb, Susanne. Krümmel, Clemens. Draxler, Helmut. 2011. *Felix Guattari. Die Couch des Armen. Die Kinotexte in der Diskussion*. Berlin. S. 53-61.
- Voss, Christiane. 2013. *Der Leihkörper. Erkenntnis und Ästhetik der Illusion*. München.
- Zryd, Michael. Found-Footage-Film als diskursive Metageschichte. Craig Baldwins TRIBULATION 99. In: (Hg.) Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V. 202. *montage AV* (Zeitschrift). Nr. 1. S. 113-134. <https://doi.org/10.25969/mediarep/124> (Stand: 11.04.2021).

9. Filmographie

Brent Bell, William. 2012. *DEVIL INSIDE* [Film]. USA: Insearch Pictures. Prototype.

Derrickson, Scott. 2005. *DER EXORZISMUS DER EMILY ROSE* [Film]. USA: Lakeshore Entertainment/Firm Films/Mist Entertainment.

Wan, James. 2013. *THE CONJURING* [Film]. USA: New Line Cinema/The Safran Company/Evergreen Media Group. USA: Warner Bros. Pictures.

Winocour, Alice. 2012. *AUGUSTINE* [Film]. Frankreich: ARP Sélection. [Youtube].
<https://www.youtube.com/watch?v=6Lp7KAscflk&t=5147s>.

10. Sonstige Quellen

Wenn aus Epilepsie Dämonen werden (Sebastian Mayr im Interview mit Petra Ney-Hellmuth am 14.04.2014)

<https://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/menschen/exorzismus-wenn-aus-epilepsie-daemonen-werden-12895613.html> (Stand: 22.11.2020).

Duden-Eintrag zur Kinematographie

<https://www.duden.de/rechtschreibung/Kinematografie> (Stand: 16.12.2020).

Wer war Anna O.? (Dagmar Buchta, Artikel vom 02.10.2007)

<https://www.derstandard.at/story/3047523/psychoanalyse-wer-war-anna-o>
(Stand: 25.06.2021).

Ed Warren 79, Ghost Hunter in Amityville Case (Stephen Miller, Artikel vom 29.08.2006)

<https://www.nysun.com/obituaries/ed-warren-79-ghost-hunter-in-amityville-case/38746/> (Stand 17.04.2021).

Innervation: Pschyrembel Online (Medizinisches Nachschlagewerk, Eintrag zuletzt aktualisiert 06/2019)

<https://www.pschyrembel.de/Innervation/K0AUA> (Stand: 03.07.2021).



CC BY-NC-ND 4.0 International
Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitung 4.0 International