

# »Innocence can be hell«

## Liminalität, Seitwärts wachsen und das Ende der Kindheit in Philip Ridleys *The Reflecting Skin* (1990)

VERA CUNTZ-LENG

Philip Ridleys *The Reflecting Skin* (1990) ist ein verstörendes und bildstarkes Kleinod des nordamerikanischen Arthouse-Kinos, das in der Filmgeschichtsschreibung zu Unrecht übersehen wird. Neben der beeindruckenden Inszenierung des filmischen Raums und den beinah gemalt anmutenden Bildern sind es insbesondere der unheimliche kindliche Protagonist, die Tragik der Handlung und das eigenwillige Spiel mit Genrelementen, die *The Reflecting Skin* so bemerkenswert machen. Entstanden ist ein Film über Kindheit, der kompromisslos die gesellschaftlichen Umstände und Widersprüche des *Rural America* der 1950er Jahre kommentiert, dabei aber auch eine viel universellere Botschaft von dem Ende kindlicher Unschuld bereithält, die auch 35 Jahre nach der Veröffentlichung des Films noch schmerzlich pointiert ist.

Das Ziel dieses filmanalytischen Beitrags ist es, sowohl fußend auf Überlegungen von Arnold van Gennep und Victor Turner zu Liminalität und Übergangsriten als auch unter Bezugnahme auf Kathryn Bond Stocktons Konzeptualisierung des *queer child* und Lee Edelmans Überlegungen zum *reproductive futurism*, herauszuarbeiten, inwiefern *The Reflecting Skin* den filmischen Raum, in dem sich der Protagonist bewegt, symbolisch auflädt und mit welcher Art der Konzeptualisierung des unheimlichen Kindes wir es zu tun haben.

### »Innocence can be hell«

Liminality, Growing Sideways, and the End of Childhood in Philip Ridley's *The Reflecting Skin* (1990)

Philip Ridley's *The Reflecting Skin* (1990) is a disturbing and visually powerful gem of American arthouse cinema that has been mostly overlooked in film historiography. In addition to the impressive cinematic spaces of the movie and the almost ›painted‹ images, the uncanny child protagonist, the tragedy of the plot and the unconventional play with genre elements make *The Reflecting Skin* so remarkable. It is a film about childhood that uncompromisingly comments on the social circumstances and contradictions of 1950s rural America. Moreover, it provides the audience with a universal message about the end of childhood's innocence, which is still painfully poignant 35 years after the film's initial release.

Drawing on both Arnold van Gennep's and Victor Turner's reflections on liminality and rites of passage, as well as on Kathryn Bond Stockton's conceptualisation of the queer child and Lee Edelman's rejection of reproductive futurism, the aim of this analysis is to work out the extent to which *The Reflecting Skin* symbolically charges its cinematic space in order to understand what kind of uncanny child we are dealing with.

Unheimliche Kinder sind ein Topos vieler Horrorfilme – als unschuldige Opfer wie etwa in *Poltergeist* (1982) oder auch als monströse Transgressoren wie in *The Omen* (1976). Mit Ausnahme von Danny in *The Shining* (1980) und Cole in *The Sixth Sense* (1999)

JAHRBUCH DER GESELLSCHAFT  
FÜR KINDER- UND JUGENDLITERATURFORSCHUNG GKJF 2025 |  
gkjf.uni-koeln.de  
DOI: 10.21248/GKJF-JB.146

sind wenige von ihnen beides beziehungsweise bewandern den schmalen Pfad zwischen Opfer und Täter in so indifferenter Weise wie die Figur des Seth in Philip Ridleys ikonischem, aber wenig beachtetem Melodram *The Reflecting Skin* (1990), das trotz seiner geringen Bekanntheit zum Kultfilm avancierte (vgl. Ridley 1997, S. xx).<sup>1</sup> Der Film verknüpft auf einzigartige Weise Elemente aus Horror-, Vampir- und Kriegsfilm, ergänzt um schwarzen Humor und eine grotesk-surreale Bildsprache. Im Unterschied zu Danny und Cole ist Seth allerdings der zentrale Handlungsträger, und die vermeintlich übernatürlichen Horrorelemente stellen sich letztlich als albtraumhafte Versuche des Kindes heraus, seine unerträgliche Lebensrealität zu erklären. Und am Ende ist nichts an diesem Szenario fantastisch – anders als in *The Shining* oder *The Sixth Sense* holt den Protagonisten die grausame Realität ein, eine tröstliche Erleichterung des Schreckens durch eine übernatürliche Erklärung der Ereignisse bleibt verwehrt. Stattdessen steht am Ende des Films die »bittere Erkenntnis der unbarmherzigen Härte der erwachsenen Realität [...], der die kindliche Fantasiewelt weichen muss« (Cuntz-Leng 2015, S. 202f.).

Der Handlungsrahmen von *The Reflecting Skin* ist das ländliche Idaho der 1950er Jahre, wo der achtjährige Seth mit seinen Eltern lebt, die eine Tankstelle betreiben. Die Mutter ist kalt und autoritär, der Vater wirkt hingegen sensibel und passiv. Seth streift viel mit seinen beiden Freunden Eben und Kim durch die schier endlos anmutenden Kornfelder, über ihnen ein leuchtend blauer, wolkenloser Himmel. Als die Freunde verschwinden und ermordet aufgefunden werden, fällt Seths Verdacht auf die Witwe Dolphin Blue, von der er überzeugt ist, sie sei eine Vampirin. Ihr spielt er gleich zu Beginn des Films einen üblen Streich, indem er einen lebendigen Frosch in ihrem Gesicht platzen lässt. Obgleich Seth mitbekommt, wie Kim von ein paar jungen Männern in einen schwarzen Cadillac gezerrt wird, ist er überzeugt von Dolphins Schuld an Kims Tod. Der Verdacht der Polizei fällt allerdings auf Seths Vater, der in der Vergangenheit bei homosexuellen Handlungen mit einem 17-jährigen Teenager gefasst worden war. Der Film greift hier ein fatales Homosexuellen-Stereotyp auf, das schwule Männer mit gewaltbereiten Päderasten gleichsetzt. Unter Druck geraten und zutiefst beschämmt, zündet sich der Vater vor den Augen seines Kindes an. Während die Mutter anschließend paralysiert ist vom Suizid ihres Mannes, kehrt Seths erwachsener Bruder Cameron vom Militär zurück. Cameron trifft zufällig auf Dolphin, und beide verlieben sich, woraufhin Seth schockiert versucht, seinen Bruder davon abzuhalten, sie zu sehen und die Beziehung zu vertiefen. An die Stelle seiner verschwundenen Freunde tritt als Seths einziger wirklicher Vertrauter und Gesprächspartner der mumifizierte Leichnam eines Säuglings, den er in einem Stall findet und für einen Engel hält und heimlich unter seinem Bett versteckt. Als Cameron, der Atomtests ausgesetzt war, aufgrund seiner Strahlenkrankheit immer schwächer wird, sieht sich Seth in seinem Vampirglauben bestätigt. Er ist überzeugt, dass Dolphin Blue die Lebensenergie seines Bruders absaugt. Darin, dass Seth Dolphin Blue fälschlicherweise für eine Vampirin hält, zeigen sich Tyrus Miller zufolge die »tragic effects of misrecognizing and disavowing the real social, political, and historical sources of violence. The child's adoption of the monster figure is initially an innocent, if unfortunate, failure of understanding« (Miller 2003, S. 222). Als schließlich der schwarze Cadillac erneut

<sup>1</sup> Matt Hills schreibt über den Kultstatus von *The Reflecting Skin*, der Film wende die Strategie ›Kult-als-Modalität‹ an, indem er beim Publikum viszeralen Ekel und einen ontologischen Schock hervorrufe. Der Film versucht, selbstreflexiv eine mythologische

Umdeutung gängiger Genretropen (z.B. Vampir, Kindermörder) anzubieten, in der sein eigener Zwiterstatus (Genrefilm vs. Kunstkino) zum Ausdruck komme (vgl. Hills 2008, S. 450).

aufzutaucht und der Fahrer Dolphin eine Mitfahrmöglichkeit anbietet (Abb. 1), lässt Seth sie einsteigen, obgleich sich die Ahnung des Verstehens auf seinem Gesicht abzeichnet (Abb. 2).<sup>2</sup> Als die zu erwartende Ermordung Dolphin Blues wenig später traurige Gewissheit ist und Cameron über den Verlust der Geliebten zusammenbricht, endet der Film mit dem einminütigen verzweifelten Schrei Seths, während die Sonne über den Kornfeldern untergeht.



Das Unbehagen des Films resultiert aus der Widersprüchlichkeit klaustrophobischer Weiten, die die Bilder eindrucksvoll und durch Andrew Wyeths Malerei inspiriert (vgl. Ridley 1997, S. xxviii) gestalten. Die Folge ist ein permanenter Schwellenzustand innerhalb der Diegese, der sich in der Figur des Seth verdichtet, dessen große Leidensfähigkeit und Transgression der gesellschaftlichen Normen charakteristisch für liminale Individuen ist. Das unheimliche Kind wird hier zerrissen zwischen Verzweiflung und Herzlosigkeit, ist dabei nicht immer, aber zu weiten Teilen selbst Quelle des Unheimlichen. Für den tatsächlichen, realen Horror der gezeigten Lebensumstände – Kindesentführung und Mord an Seths Freunden, Suizid des Vaters, unheilbare Strahlenkrankheit des Bruders – findet der kindliche Protagonist übernatürliche Erklärungen und wird gleichzeitig zum Opfer und zum Täter. Idyllische Landschaftsaufnahmen kontrastieren dabei mit einer wachsenden Atmosphäre des Grauens, wodurch *The Reflecting Skin* kunstfertig eine romantisierte Vorstellung der Prärie als Ort der Freiheit und Unschuld dekonstruiert (vgl. Annandale 2008). Stattdessen zeigt der Film die Prärie als Ort der Isolation, der Geheimnisse und Traumata. Die scheinbare Idylle wird als Fassade entlarvt, hinter der sich menschliche Abgründe verbergen. Dergestalt kommentiert der Film eindrucksvoll die gesellschaftlichen Umstände und Widersprüche des *Rural America* der 1950er Jahre und ist eine kritische Auseinandersetzung mit der US-amerikanischen Kultur und ihren Mythen. Der Film entzaubert insbesondere den Mythos vom sozialen Aufstieg des *American Dream* und die – gerade im Kino – wieder und wieder postulierte Idee, Leiden und harte Arbeit würden sich am Ende (im Erwachsenenalter) auszahlen (vgl. Stewen

Abb. 1–2  
*Dolphin Blue*  
verschwindet mit  
dem schwarzen  
Cadillac und Seth  
sieht zu  
*The Reflecting*  
*Skin*, 1:28:20

**2** Auf der Bildebene wird eine intertextuelle Referenz zu *The Omen* hergestellt: Seths Gesichtsausdruck ruft die letzten Einstellungen von *The Omen* ins Gedächtnis, bei denen durch einen Close-up von Damiens Gesicht erst die teuflische Natur des Kindes Gewissheit wird, wenn ein deplatziertes, feines Lächeln während der Beerdigung seiner Eltern seine Lippen umspielt. »Die spezifische Verunsicherung erhält sich in diesen Inszenierungen in erster Linie aus

der Zusammenführung scheinbar widersprüchlicher Zuschreibungen« (Stewen 2011, S. 189), wie Stewen richtig bemerkt. Das Sehvergnügen an *The Reflecting Skin*, aber sicherlich auch an *The Omen* ist aber genau das Ergebnis dieses Widerspruchs. Die Aussage, dass es »für den Zuschauer die meiste Zeit bewusst [bleibt], ob das Kind eine eindeutige Gefahr ist und auch wie sich Vorstellungen von Gut und Böse zur Figur des Kindes verhalten« (ebd.), erscheint daher diskutabel.

2011, S. 155–158). Seth steht dabei stellvertretend für die verlorene Unschuld einer ganzen Generation.

Unter Einbeziehung von Arnold van Genneps (2005) sowie Victor Turners Überlegungen zu Liminalität und Ritual (1982; 2005), die insbesondere in der Theaterwissenschaft rezipiert wurden, sich aber gut auf den Film übertragen lassen, soll im Folgenden filmanalytisch die Inszenierung des Handlungsortes als eines liminalen Raums vorgenommen werden, in dessen Zentrum das *queer child* Seth und seine Entwicklung stehen (vgl. Bond Stockton 2009) sowie das Idealbild reproduktiver Heteronormativität in Frage gestellt wird (vgl. Edelman 2004). Dabei ist der Aufsatz in drei Abschnitte gegliedert, von denen der erste Liminalität im Zusammenhang mit *The Reflecting Skin* diskutiert und der zweite Überlegungen aus den Queer Studies auf den Protagonisten anwendet; in einem abschließenden Abschnitt werden die Ergebnisse beider Teile zusammengeführt und filmhistorisch perspektiviert.<sup>3</sup>

### Im Schwellenzustand

[A]ll gothic children have to deal with loss. The same is valid for the symbols of growing up. All children in gothic are symbols of growth and development. Adults see them as signs of prosperity and stability [...]. While there seem to be no preferred rites of passage to mark the transition from childhood to adulthood, gothic novelists favour a particular imagery of growing up. [...] The gothic adolescents open doors, cross passages, discover portraits, manuscripts and daggers, suits of armour, tapestries and bloodied scarves. (Georgieva 2013, S. 89)

Das Überwinden von Schwellen oder das Öffnen von Türen sind keine zufälligen Motive, die in Schauerliteratur, aber auch in anderen fantastischen Erzählungen Verwendung finden, um die Entwicklung kindlicher Handlungsträger zu bebildern. Schwellenzustände und sogenannte *rites of passage* sind ein typisches Motiv des *coming-of-age*-Films (vgl. bspw. Driscoll 2011, S. 65 ff.; Cuntz-Leng 2015, S. 43–45; Münschke 2019). Denn in den Übergangsriten, in Schwellenübertritten sowie im Abnabeln und im Wiedereingliedern, kommt nicht nur der Reifungsprozess eines Individuums zum Ausdruck – ein *coming-of-age*, bei dem das *coming* mit einer tatsächlichen Bewegung im Raum assoziiert ist. Tatsächlich weist die Häufung von Schwellen und Übergängen auch auf eine bestimmte Verfasstheit des Raums selbst hin.

**3** Stewens zu weiten Teilen – insbesondere hinsichtlich des Primats der kindlichen Unschuld als Kontrapunkt zur erwachsenen Schuld – instruktive Studie zum Kindheitsfilm (2011) ist aufgrund ihrer recht eingeschränkten Perspektive auf die Funktion des Fantastischen in der filmischen Darstellung von Kindheit und ihres Schwerpunkts auf Hollywood-Produktionen nur bedingt im Rahmen der vorliegenden Analyse produktiv zu machen. So steht Stewens Ridleys Film ein wenig ratlos gegenüber. Neben *The Reflecting Skin* benennt Stewen *The Butcher Boy* (1997) und *Liam* (2000) als Beispiele für Filme, die »die Idee von Fantasie als Inszenierungsmotiv aufgreifen|. Sie wählen eine Gestaltung,

innerhalb derer die Fragen nach dichotomen Vorstellungen von kindlicher Fantasie, erwachsener Realität und ihrer eindeutigen Unterscheidbarkeit nicht in entscheidender Weise gestellt werden. Die Inszenierungen formulieren keine eindeutigen Unterscheidungskriterien und lassen sich schwer diesbezüglich befragen. Bei der Betrachtung dieser Filme stellt sich die Frage nach anderen analytischen Kategorien, die der Inszenierung von Subjektivität in diesen Genreformen jenseits dichotomer Strukturen gerecht werden können« (Stewen 2001, S. 71). Unklar bleibt sowohl, welche Genreformen, als auch, welche Unterscheidungskriterien beziehungsweise anderen analytischen Kategorien konkret gemeint sind.

Der Anthropologe Arnold van Gennep (2005) hat beschrieben, dass viele Kulturen Rituale verwenden, um wichtige Veränderungen im Leben eines Individuums zu markieren, und diese dazu dienen, den Übergang von einem sozialen Status zu einem anderen zu erleichtern. Von den drei Phasen Trennung, Übergang und Eingliederung (vgl. van Gennep 2005, S. 29) ist im Kontext von *The Reflecting Skin* besonders die mittlere, liminale Phase von großem Interesse, in der sich das Individuum (Seth) keiner klaren sozialen Rolle zugehörig sieht und in einer Art Zwischenraum die üblichen Regeln und Normen außer Kraft gesetzt scheinen. Der liminalen Phase wohnt eine transformative, quasimagische Kraft inne, die für das Individuum eine »gewisse Autonomie aufweis[t]« (ebd., S. 183) und die mit Wiedereintritt in die geltende soziale Ordnung abschließt.

Regisseur und Autor Ridley hat sich hauptsächlich als Theatermacher und Dramatiker einen Namen gemacht (vgl. Sierz 2009; Pilný 2016, S. 29–55). Aufgrund seiner Affinität zur Bühne drängt sich gerade die Bezugnahme auf Victor Turners Überlegungen zum Ritual auf, die insbesondere in der Performancekunst und im postdramatischen Theater eine große Rolle spielen beziehungsweise von diesem beeinflusst sind (vgl. Turner 1982, S. 15 ff.) und mit denen Turner van Genneps Ideen weiterentwickelt. Turner akzentuiert, der van Gennep'sche Schwellenzustand impliziere, dass »es kein Oben ohne das Unten gibt und daß der, der oben ist, erfahren muß, was es bedeutet, unten zu sein« (Turner 2005, S. 96 f.). Er beschreibt das liminale Individuum als Schwellenwesen oder Grenzgänger »betwixt and between« (Turner 1982, S. 40) und unterstreicht den Autonomieaspekt der liminalen Phase, da »dieser Zustand und diese Personen durch das Netz der Klassifikationen, die normalerweise Zustände und Positionen im kulturellen Raum fixieren, hindurchschlüpfen. Schwellenwesen sind weder hier noch da; sie sind weder das eine noch das andere, sondern befinden sich zwischen den vom Gesetz, der Tradition, der Konvention und dem Zeremonial fixierten Positionen« (ebd., S. 95). Seth befindet sich über die komplette Filmhandlung hinweg in einem Zustand des dauernden Dazwischens, dessen liminale Qualität sich aus einer »complex sequence of episodes in sacred space-time [ergibt, die außerdem] subversive and ludic (or playful) events« (Turner 1982, S. 27) inkludiert: das Explodieren des Frosches, das Urinieren auf die Hose von Ebens Vater, der Einbruch in Dolphin Blues Haus und die Zerstörung ihres Inventars, das heimliche Beobachten, als Dolphin Blue masturbiert, das Lauschen an der Tür, als die Mutter den Vater schlägt, das Staunen über das Brennen der Tankstelle, als sich der Vater das Leben nimmt, sowie das Auffinden, die Interaktionen und intimen Zwiegespräche mit dem mumifizierten Leichnam des Neugeborenen.

In (filmischen) Erzählungen sind Passagen und das Übertreten von Schwellen häufig mit einer tatsächlichen Bewegung im Raum verbunden (vgl. ebd., S. 25). Daher zeigt sich im Reisemotiv häufig auch der Reifungs- und Entwicklungsprozess des Helden oder der Heldin (vgl. Vogler 1999; Krützen 2004; Cuntz-Leng 2015, S. 43–45) – wieder und wieder rekurrenzend auf Joseph Campbells in *Der Heros in tausend Gestalten* (1953) eindrücklich und als universell beschriebenen Monomythos: Dorothy reist ins zauberhafte Land und folgt der *yellow brick road*, Harry Potter reist mit dem Hogwarts-Express in die Zaubererschule, Luke Skywalker verlässt das vertraute Tatooine und erkundet die Weiten des Weltraums, Lucy Pevensies Weg führt durch einen Kleiderschrank nach Narnia, und Frodo übertritt die unsichtbare Grenze des Auenlandes zum Rest von Mittelerde. »If I take one more step it'll be the farthest away from home I've ever been«, sagt sein Gefährte Sam beim Verlassen des sichtgeschützten Maisfeldes in *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring* (2001) wortwörtlich.



Anders verhält es sich bei Seth, dessen Schwellenübertritte sich in einer Kreisbewegung vollziehen, die ihn immer wieder an seinen Ausgangspunkt zurückführt. So entpuppt sich die Weite der Landschaft, die in Totalen eingefangenen Kornfelder, lediglich als eine Illusion von Möglichkeitsräumen, denn tatsächlich gibt es aus Seths Welt kein Entkommen. Die Weite und Helligkeit der gleichförmigen Landschaft wird immer wieder kontrastiert mit Aufnahmen von ihrer Funktion beraubten statischen Schrottteilen aus Metall, rostenden Teilen von Fahrzeugen, Tonnen, Kanistern und Altreifen, die nur noch Form sind und keine Funktion mehr haben (Abb. 3–5). Der scheinbar einzige Ausweg aus der dergestalt eigentlich so beengten Heimat nimmt lediglich in Form des schwarzen Cadillacs Gestalt an – ein harter Kontrast zu den Autowracks, eine Begehrlichkeiten weckende motorisierte Schönheit aus glänzendem Chrom und poliertem Lack. Doch eine Fahrt mit dem Cadillac führt unvermeidlich zum Tod. Da die Vorwärtsbewegung des Autos für Seth ausgeschlossen ist, vollzieht sich seine Entwicklung in einer Kreisbewegung, im Seitwärtswachsen, das ihn ein aufs andere Mal mit der Unausweichlichkeit des heimischen Grauens konfrontiert. Anders als das Maisfeld des Auenlandes stehen die Kornfelder Idahos hier nicht für eine schutzversprechende Heimat, sondern sie akzentuieren die Geheimnisse und das Verborgene, von dem Seths Welt durchdrungen ist.<sup>4</sup> Mit van Gennep gesprochen, bedeutet dies, dass sich der Protagonist in *The Reflecting Skin* in einem permanenten Schwellenzustand befindet, der erst in den letzten Filmminuten, mit Überschreiten einer letzten Schwelle, abrupt endet. Anders als in anderen *coming-of-age*-Filmen ist die Reifung des Protagonisten hier also kein kontinuierlicher Prozess, sondern sie ähnelt einem plötzlichen Kappen der Verbindung zum liminalen Raum – wie das schreckhafte Erwachen aus einem Albtraum. »Poor Seth, it's all so horrible, isn't it? The nightmare of childhood and it only gets worse. One day you'll wake up and you'll be past it. [...] Innocence can be hell«, lautet Dolphin Blues letzte Botschaft an Seth. Ihr Monolog deutet prophetisch an, dass dieser Tag des Erwachens unmittelbar bevorsteht. So geht dann Seths Verlassen der liminalen Phase mit der Wucht des Erkennens der wahren Gründe für die schrecklichen Geschehnisse einher und mit der rationalen statt der fantastischen Auflösung der Handlung: »Sometimes, terrible things happen quite naturally«, erklärte ihm auch Dolphin Blue. Seth hatte sich bis zu diesem Zeitpunkt aber die Beweisstücke für die fantastische Qualität seiner Realität gut zurechtgelegt: Dolphin Blues Bedrohung als Vampirin wird durch die Gothic-Motivik in ihrem Haus erreicht (z. B. Totenschädel und Gegenstände, die an den verstorbenen Mann erinnern) und dadurch, dass das Kind die Worte einer erschöpften und trauernden Erwachsenen

<sup>4</sup> Im Verborgenen vollzieht sich beispielsweise auch die gesamte Kalter-Kriegs-Thematik, die Angst vor der Atombombe und die Strahlenkrankheit von Seths Bruder Cameron, in deren Zusammenhang Deborah Lovatt von einer »alarming discrepancy between the power of the Bomb and the descriptive powers of language« (Lovatt 2022, S. 135) gesprochen

hat. Dass »nuclear explosions in terms of a crisis of the imagination, of speechlessness« (ebd.) zu denken seien, korrespondiert mit einer Krise der audiovisuellen Repräsentation der Atombombe in *The Reflecting Skin* – und bietet eine schlüssige Erklärung für den sich zunächst nicht intuitiv erschließenden deutschen Verleihitel *Schrei in der Stille*.

Abb. 3–5  
Gleichförmigkeit  
und Verfall  
The Reflecting  
Skin, 0:02:15  
(Abb. 3), 0:42:42  
(Abb. 4), 0:12:31  
(Abb. 5)

wörtlich nimmt – ihr achtlos dahingesagtes »I'm 200 years old« wertet er als Beweis für Dolphin Blues Unsterblichkeit; wenn sie ihn mit den Worten »It's the smell of him« dazu drängt, das Parfüm ihres verstorbenen Ehemannes zu riechen, ist er überzeugt, sie habe in dem Flakon dessen Schweiß gesammelt. Die große Körperlichkeit und auch der Ekel, der die Szenen mit Dolphin Blue kennzeichnet, legt als zentrales Element des Horrorfilms als *body genre* (vgl. Williams 1991; Diffrient 2023) die übernatürliche Erklärung der schrecklichen Geschehnisse nahe, der sich Seth bis zu Dolphin Blues Ermordung sicher war. Bleibt dann aber der mögliche Trost einer fantastischen Lösung schließlich unerreichbar, muss Seth auch mit seiner eigenen Schuld und Verantwortung leben: dass er zum Komplizen des Mordes an Dolphin Blue wurde (vgl. Miller 2003, S. 222).<sup>5</sup> Und so endet der Film mit dem verzweifelten Schrei einer zweiten Geburt.

Dienen der Abschluss der Schwellenphase und die Wiedereingliederung als transformiertes Individuum mit neuem Status im sozialen Gefüge (z.B. zunächst Kind, dann Erwachsener) in Ritualen unter Umständen auch der Bewältigung von Leid, Schmerz oder Verlust (z.B. Bestattungsrituale), so stehen am Ende von *The Reflecting Skin* Erkenntnis, Wahrheit und Schuld – und mit ihnen eine neue, unerwünschte soziale Rolle für Seth und das Versprechen zukünftigen Leids. Da durch die ermordeten Freunde und den Säuglingsleichenname in der Erzählwelt von *The Reflecting Skin* von allen Kindern lediglich noch Seth übriggeblieben ist, macht sein Erweckungserlebnis am Ende deutlich, dass wir es nicht nur mit dem Ende seiner individuellen Kindheit zu tun haben, sondern der Schrei markiert auch das Ende von Kindheit als Konzept.

### Seitwärtswachsen

*The Reflecting Skin* ist ein Film über das Ende der Kindheit, aber es ist weniger das *growing up* als ein *growing sideways* des Protagonisten, dem das Publikum beiwohnt (analog zur Kreisbewegung im filmischen Raum gedacht). Bond Stockton zufolge ist das Kind per Definition ›queer‹ und wird daher im Zuge gesellschaftlicher Normierungsregimes zum Objekt von Anpassungs- und Reifungsprozessen (vgl. Bond Stockton 2009, S. 7). In einer Gesellschaft aufzuwachsen, die durch einen ganzen Apparat an erzieherischen Maßnahmen und Trainingsprogrammen für Kinder die Idee unterstreicht, Heterosexualität und normativ akzeptables Verhalten ließen sich anerziehen, beschreibt Bond Stockton als genuin queere Erfahrung, wie Halberstam prägnant zusammenfasst: »If you believe that children need training, you assume and allow for the fact that they are always already anarchic and rebellious, out of order and out of time« (Halberstam 2011, S. 27). Der Annahme einer vermeintlich linearen Entwicklung vom Kind zum Erwachsenen hält Bond Stockton entgegen, dass die kindliche Entwicklung häufig von Umwegen, Verzögerungen sowie individuellen Erfahrungen und Schlüsselereignissen geprägt sei. Erwachsene versuchen laut Bond Stockton, auf diesen Prozess Kontrolle auszuüben, wobei gewalttätige, unberechenbare oder indifferente Verhaltensweisen des Kindes sanktioniert werden, wo sie den Erwartungen der Erwachsenenwelt zuwiderlaufen und der Gestalt von normativen Vorstellungen von Kindheit abweichen (wie sich dies in den autoritären Erziehungsmethoden von Seths Mutter zeigt). Fiktionalisierten Dar-

5 In einer anderen Lesart ließe sich der Cadillac auch als Imagination Seths begreifen, da er die einzige Figur ist, die mit den Personen im Wagen interagiert und trotzdem weiterlebt. Der Cadillac ist gleichzeitig verlockend wie bedrohlich, und er

offeriert den einzigen Ausweg aus der begrenzten Lebenswelt Seths. Deutet man den Cadillac als Fantasie Seths, folgt daraus dann die noch grausamere Erkenntnis, dass tatsächlich er selbst der Mörder seiner Freunde und Dolphin Blues sein muss.

stellungen von Kindern und Kindheit in den Medien misst Bond Stockton eine große Bedeutung bei, da sie keinesfalls nur eine passive Spiegelung der Gesellschaft darstellen würden, sondern aktiv an der Gestaltung von Normen und Werten beteiligt seien. Der Begriff ›queer‹ ist demzufolge bei Bond Stockton nicht auf Sexualität beschränkt, sondern eignet sich zur Beschreibung jeglicher Art normativer Grenzverletzungen durch das Kind.

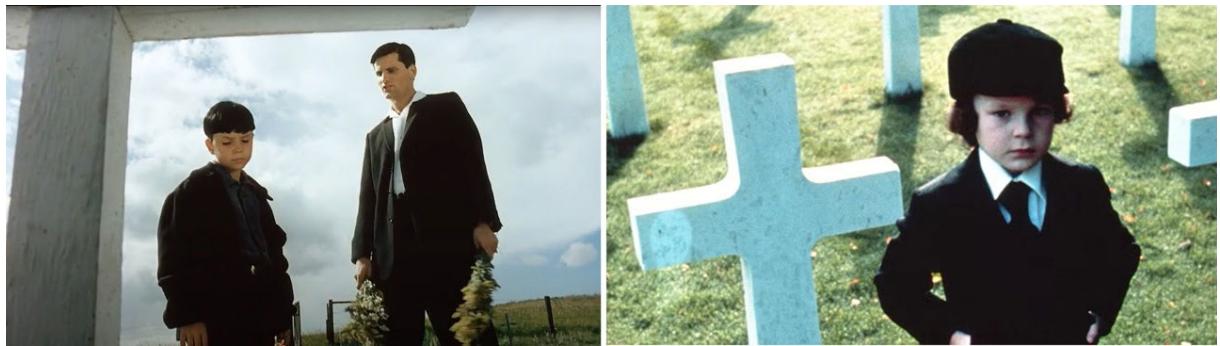
In *The Reflecting Skin* ist Seth in jeder Hinsicht ein Grenzverletzer, ein Seitwärtswachsender. Aus diesem Grund lässt sich die Figur von Beginn des Films an auch nicht als ›unschuldiges‹ Kind rezipieren (vgl. zur Funktion kindlicher Unschuld im Film Stewen 2011, S. 73 ff.). Gekleidet wie ein morbider kleiner Erwachsener, mit deutlichen Anleihen bei dem teuflischen Damien<sup>6</sup> aus *The Omen* (Abb. 6–7), zeigt er bereits in der ersten Interaktion mit Dolphin Blue, dem Streich mit dem explodierenden Frosch, dass wir es bei ihm nicht mit einem ›unschuldigen‹ oder ›guten‹ Kind zu tun haben. Einen scharfen Kontrast hierzu stellen beispielsweise Carol Anne aus *Poltergeist* (1982) oder Ofelia in *El laberinto del fauno* (2006) dar, die ohne eigenes Verschulden zum Spielball böser Mächte und grausamer Ereignisse werden (und an deren Ende aller Zweifel an der tatsächlichen Existenz des Fantastischen beseitigt ist). Seths Faszination für das Makabre, seine gewalttätigen Impulse und seine verzerrte Wahrnehmung der Realität stellen einen Bruch mit gängigen Vorstellungen beziehungsweise Zuschreibungen kindlicher Unschuld dar, die in zahllosen Filmbeispielen aufgerufen und reproduziert wird. »It's not an adult's *idea of childhood*. It's what childhood is *really like*« (Ridley 1997, S. xviii), behauptet Ridley selbst von seinem Film. Anders als bei einem monströsen Kind wie Damien vermittelt *The Reflecting Skin* aber eine Reihe von plausiblen Gründen für Seths normabweichendes und destruktives Verhalten: Er wächst in dysfunktionalen Lebensumständen auf, die durch eine Reihe von Ambiguitäten geprägt sind. Seine Kindheit zeichnet sich durch eine Vielzahl von nicht altersangemessenen Konfrontationen aus: mit Tod (Suizid des Vaters, Mord an den Freunden, Geschichte von dem verstorbenen Ehemann Dolphin Blues, unheilbare Krankheit des Bruders, Fund des toten Säuglings), mit Gewalt (Ablehnung, verbale Gewalt sowie gewaltsames Einflößen von Wasser als Strafe durch die Mutter, herablassendes Verhalten sowie physische Gewalt der Mutter gegen den Vater, Stoß auf den Boden durch seinen Bruder Cameron) und mit Sexualität (*closeted gayness* des Vaters, Masturbationsszene Dolphin Blues, Intimität zwischen Dolphin Blue und Cameron). Diese Erfahrungen kann der kindliche Protagonist nicht verarbeiten, und in der Folge suchen sie sich einen Kanal in Destruktion und Realitätsflucht.<sup>7</sup> Anders als bei Damien, für dessen Bösartigkeit und Queerness der Film keine andere Begründung als die Existenz des Teufels findet, bietet *The Reflecting Skin* aller Bösartigkeit Seths zum Trotz diverse Angebote zur Identifikation mit der Figur. Dass Seths Verhaltensweisen nicht den traditionellen Vorstellungen von Kindsein entsprechen, sorgt nicht für Verwunderung, sind sie doch die schlüssige Konsequenz<sup>8</sup> aus seinen traumatisierenden Erfahrungen, die die Vorstellungen eines behüteten Aufwachsens konterkarieren.

<sup>6</sup> Dass der Name Seth auf Altenglisch ›Teufel‹ bedeutet, erscheint in diesem Kontext sehr passend (vgl. Ridley 1997, S. xvi).

<sup>7</sup> Das Motiv des Vampirs wird auch in Tomas Alfredsons *Låt den rätte komma in* (2008) verwendet, um in ähnlich kompromissloser Weise wie *The Re-*

*flecting Skin* Vorstellungen von kindlicher Unschuld herauszufordern und zu destabilisieren (vgl. Moore 2020).

<sup>8</sup> Ridley konstatiert in diesem Zusammenhang: »In many ways, you know, he [Seth] is the only normal thing in the film« (Ridley 1997, S. xix).



Über Bond Stocktons Überlegungen hinaus lässt sich für eine Analyse von *The Reflecting Skin* auch Lee Edelmans *No Future: Queer Theory and the Death Drive* (2004) als weiteres zentrales Werk der Queer Studies fruchtbar machen. Für Edelman stellt das Kind »the emblem of futurity's unquestioned value« (Edelman 2004, S. 4) dar. Edelman erklärt, die einzige Möglichkeit, sich der gegenwärtigen sozialen Ordnung zu widersetzen, bestehe darin, den übersteigerten Wert, den wir dem Kind (und einer imaginierten Zukunft, die für das Kind bewahrt werden soll) beimesse, zu beseitigen (vgl. ebd., S. 11). Liest man *The Reflecting Skin* vor der Folie dieser radikalen Kritik an reproduktiver Heteronormativität und an der etablierten Vorstellung von Kindern als ›Zukunft‹, lassen sich einige interessante Beobachtungen anstellen. Zum einen lässt sich Seth nicht mit gängigen Vorstellungen von kindlicher Unschuld in Einklang bringen, sondern er wird als Manifestation der Bedrohung dechiffrierbar, die das transgressive Kind für die soziale Ordnung darstellt. Während Seths gewalttätige Impulse, seine sexuelle Verwirrung und seine Faszination für den Tod auf eine inhärente Destruktivität des Kindes verweisen, ergibt sich hieraus auch die Verunmöglichung der Vorstellung einer durch das Kind ermöglichten ›besseren Zukunft‹. An deren Stelle tritt in *The Reflecting Skin* eine Stimmung fatalistischer Hoffnungslosigkeit und das Wissen, dass das Kind keine Heilsbringerolle einnehmen wird. Dabei wird implizit immer wieder die Frage nach der Verantwortung des Kindes als Transgressor aufgeworfen, als böses oder unartiges Subjekt (Julia Kristeva [1982] hat hierfür den Begriff des Abjekten vorgeschlagen) – dies verschleiert in gewisser Weise die Verantwortung der Erwachsenen für die Geschehnisse. Zum anderen erfüllt insbesondere der Selbstmord des liebevollen, aber schwachen Vaters eine wesentliche Funktion in der Biografie Seths. Seths Vater verkörpert das, was Edelman als Typus des *sint-homosexual* (vgl. Edelman 2004, S. 33 ff.) beschreibt: Die *closeted gayness* des Vaters, die mit Scham und Pädophilie konnotiert ist, stört die Ordnung der reproduktiven Heteronormativität und muss mit der völligen Zerstörung und Auflösung des Subjekts im Feuertod sanktioniert werden. Der Suizid als Konsequenz und einziger Ausweg aus der gesellschaftlichen Unterdrückung wird dabei in der filmischen Inszenierung vielschichtig symbolisch aufgeladen. Einerseits finden sich christliche Bilder der letzten Ölung und Reinigung von den Sünden, wenn sich der Vater mit Benzin übergießt (Abb. 8); diese werden aber überlagert und gebrochen durch Assoziationen mit Oralverkehr, wenn der Vater sich den Zapfstutzen der Tanksäule mit dem herauslaufenden Benzin auch in den Mund steckt (Abb. 9).

Andererseits zeichnet die Sequenz auch ein galliger schwarzer Humor aus, wenn der Vater zunächst das Streichholz nicht entzünden kann und ihm dies ausgerechnet in genau dem Moment gelingt, wenn er der Anwesenheit seines Kindes gewahr wird – für ein Zurück oder eine Absolution durch das ›unschuldige‹ Kind ist es dann zu spät. Seths Ausdruck kindlicher Faszination im Angesicht der Schönheit des brennenden (Fege-)

Abb. 6–7  
Seth wird in *The Reflecting Skin* (links, 0:46:02) als Analogie zum ikonisch gewordenen Friedhofsshoot des diabolischen Damien in *The Omen* (rechts, Publicity Shot) inszeniert

Feuers und das spielerische Wegpusten der herumfliegenden Funken (Abb. 10–12), die den Horror des Ereignisses konterkarieren, weisen dann abermals auf Seths destruktives Potenzial und seine Realitätsflucht hin.



Abb. 8–9

*Suizid des Vaters zwischen Sündenreinigung und Fellatio; The Reflecting Skin, 0:38:40–0:39:02*



Abb. 10–12

*Hinschauen müssen – Faszinosum Grauen; The Reflecting Skin, 0:39:41–0:41:00*

### Das Ende der Unschuld?

Filmische Erzählstrategien, die den Horror und die Unerträglichkeit realer Lebensumstände durch kindliche Augen zeigen, denen das Ausmaß oder die Bedeutung der Ereignisse nicht bewusst sind oder nicht von ihnen verstanden werden (wollen), sind potente Mittel, beim Publikum Unbehagen und Betroffenheit auszulösen. Weitere Beispiele für diesen Erzählmodus sind Victor Erices *El espíritu de la colmena* (1973), der wie *El laberinto del fauno* zur Zeit der Franco-Diktatur spielt, oder der kontrovers aufgenommene Bestseller-Roman *The Boy in the Striped Pyjamas* (2006) von John Boyne, in dem der Junge Bruno Freundschaft mit einem anderen Kind schließt – ohne zu begreifen, dass der Zaun, der sie beide trennt, das Vernichtungslager Auschwitz umgibt. Dass in der gleichnamigen Verfilmung von 2008 nicht konsequent die kindliche Perspektive eingenommen wird, geht auch zu Lasten eines möglichen immersiven Effekts des Films. Die genannten Beispiele rekurrieren auf reale historische Ereignisse, ungleich häufiger jedoch kommt die Erzählperspektive des queeren Kindes in Filmen zum Tragen, in denen es um die Bewältigung von persönlichen Verletzungen und Traumata in dessen Biografie geht. Hier verschwimmen dann die Grenzen zwischen Realitätsflucht und magischem Realismus: von den Marien-Visionen in Neil Jordans *The Butcher Boy* (1997) bis hin zu den zahlreichen zauberhaften Welten des Fantasygenres, die Alice, Dorothy, Harry Potter, Lucy Pevensie und vielen anderen Kindern einen Ausweg aus dysfunktionalen und oppressiven Lebensumständen offerieren. Anders als Stewen annimmt, ist hierbei die Grenze zwischen Fantasie und Wirklichkeit filmästhetisch selten so klar realisiert wie bei *The Wizard of Oz* (vgl. Stewen 2011, S. 49). Dass sich *The Reflecting Skin* bis

zum Ende ganz in einem Todorov'schen Sinne der Fantastik (vgl. Todorov 1975) selbst in einem Schwellenzustand befindet und die Entscheidung hinauszögert, ob es eine realistische oder eine übernatürliche Erklärung für die Ereignisse gibt (zumindest aus Sicht des Protagonisten – dass wir als Zuschauende es ›besser wissen‹ als das Kind, macht den Film noch bedrückender), findet sich viel seltener, ist aber – analog zu *El laberinto del fauno* oder zu Neil Gaimans *The Ocean at the End of the Lane* (2013) – umso effektvoller. Die Fantasiewelt, in die sich Seth flüchtet, dient der Weigerung, den fantastischen Schwellenzustand aufzugeben und erwachsen zu werden. Balanzategui argumentiert in diesem Zusammenhang, »the horrifying qualities of uncanny child figures are located in their simultaneous resistance to national, cultural, and individual ›growth‹« (Balanzategui 2018, S. 22). Dieses Verweigern des Aufwachsens, des Erwachsenwerdens beziehungsweise der »Wiedereingliederung« (Stewen 2011, S. 47) stellt einen weiteren eklatanten normativen Tabubruch dar. Dienen fantastische Elemente in Filmen über Kindheit häufig dazu, die kindlichen Protagonisten zu ermächtigen, Rollenbilder umzukehren und die Regelhaftigkeiten der realistischen Erwachsenenwelt in ihr Gegenteil zu verkehren (vgl. ebd., S. 45), so findet in *The Reflecting Skin* mit der Erkenntnis, dass die »Fantasie kein ›realer‹ Möglichkeitsraum ist« (ebd., S. 46), keine »Versöhnung des Kindes mit den bestehenden Verhältnissen« (ebd., S. 47) statt.

*The Reflecting Skin* hat als fatalistischer Abgesang auf den Traum vom quasischlaraffischen Amerika als Raum unbegrenzter Möglichkeiten sowie als Entzauberung der Idee von der kindlichen Unschuld kaum etwas an seiner Eindringlichkeit verloren. Würde der Film heute gedreht, würde vermutlich die unterschwellige Atomangst durch die Angst vor den Folgen von Umweltzerstörung und Klimawandel ersetzt, aber die grundsätzliche Frage danach, was die Erwachsenenwelt den Kindern zumutet und mit welch uneinlösbar romantischem Vorstellungen die Kinder umgekehrt besetzt sind, dabei aber gleichzeitig für entgrenztes Verhalten stets bestraft werden, weil sie es ja ›besser‹ machen sollen, weil sie ja vermeintlich ›besser‹ sind, die Erwachsenen sie aber umgekehrt vor ihnen selbst nicht zu schützen in der Lage sind – diese Frage hat nichts von ihrer kompromisslosen Bedrückung eingebüßt. Nicht zuletzt im Erfolg von nostalgischen Serien wie *Stranger Things* (seit 2016) zeigt sich ein gegenwärtiges Bedürfnis danach, das Pramat der kindlichen Unschuld zu dekonstruieren und vom transgressiven Aufbegehren der Kinder gegen eine Instrumentalisierung durch Erwachsene zu erzählen (vgl. LeBlanc 2024), die die Grenzen zwischen Fantastik und Wirklichkeit transzendent. Der Begriff der »barbaric beauty« (Ridley 1997, S. xxi), mit der der filmische Stil von Ridley beschrieben wurde, ist auch für *Stranger Things* als amerikanischen Alpträum der 1980er Jahre überaus treffend.

## Primärliteratur

- Adamson, Andrew (2005): *The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe* (Die Chroniken von Narnia – Der König von Narnia), GB/USA: Walt Disney Pictures / Walden Media
- Alfredson, Tomas (2008): *Låt den rätte komma in* (So finster die Nacht), SE/NO/FR: EFTI
- Columbus, Chris (2001): *Harry Potter and the Sorcerer's Stone* (Harry Potter und der Stein der Weisen), GB/USA: Warner Bros.
- Boyne, John (2010): *The Boy in the Striped Pyjamas*. Oxford: David Fickling Books [engl. EA 2006]
- Donner, Richard (1976): *The Omen* (Das Omen), GB/USA: 20th Century Fox

- Erico, Victor (1973): El espíritu de la colmena (Der Geist des Bienenstocks), ES: Elías Querejeta Producciones Cinematográficas
- Fleming, Victor / Vidor, King (1939): The Wizard of Oz (Das zauberhafte Land), USA: Metro-Goldwyn-Mayer
- Frears, Stephen (2000): Liam. GB/FR/DE: BBC Film
- Gaiman, Neil (2013): The Ocean at the End of the Lane. New York: William Morrow
- Herman, Marc (2008): The Boy in the Striped Pajamas (Der Junge im gestreiften Pyjama), GB/USA, Miramax / BBC Film / Heyday Films
- Hooper, Tobe (1982): Poltergeist, USA: MGM
- Jackson, Peter (2001): The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring (Der Herr der Ringe: Die Gefährten), USA/NZ: Miramax
- Jordan, Neil (1997): The Butcher Boy (Der Schlächterbursche), IR: Butcher Boy Film Productions
- Kubrick, Stanley (1980): The Shining (Shining), GB/USA: Warner Bros.
- Lucas, George (1977): Star Wars (Star Wars: Episode IV – Eine neue Hoffnung), USA: Lucasfilm / 20th Century Fox
- Ridley, Philip (1990): The Reflecting Skin (Schrei in der Stille), GB/CA: Zenith Entertainment / BBC Film / Téléfilm Canada
- Shyamalan, M. Night (1999): The Sixth Sense (The Sixth Sense – Nicht jede Gabe ist ein Segen), USA: Hollywood Pictures / Spyglass Entertainment
- The Duffer Brothers (seit 2016): Stranger Things, USA: Netflix / 21 Laps Entertainment
- Toro, Guillermo del (2006): El laberinto del fauno (Pans Labyrinth), MX/ES: Tequila Gang / Estudios Picasso

## Sekundärliteratur

- Annandale, David (2008): Hiding in the Plain's Sight: Prairie Secrets, Prairie Horror, and the Undermining of Prairie Nostalgia in Phillip Ridley's The Reflecting Skin. In: English Quarterly 40, H. 1–2, S. 10–13
- Balanzategui, Jessica (2018): The Uncanny Child in Transnational Cinema. Ghosts of Future at the Turn of the Twenty-First Century. Amsterdam
- Bond Stockton, Kathryn (2009): The Queer Child, or Growing Sideways in the Twentieth Century. Durham [u. a.]
- Campbell, Joseph (1953): Der Heros in tausend Gestalten. Frankfurt/M.
- Cuntz-Leng, Vera (2015): Harry Potter que(e)r. Eine Filmsaga im Spannungsfeld von Queer Reading, Slash-Fandom und Fantasyfilmgenre. Bielefeld
- Diffrient, David Scott (2023): Body Genre. Anatomy of the Horror Film. Jackson
- Driscoll, Catherine (2011): Teen Film. A Critical Introduction. Oxford [u. a.]
- Edelman, Lee (2004): No Future. Queer Theory and the Death Drive. Durham [u. a.]
- Gennep, Arnold van (2005): Übergangsriten (Les rites de passage). Frankfurt/M. [u. a.]
- Georgieva, Margarita (2013): The Gothic Child. Basingstoke
- Halberstam, Judith (2011): The Queer Art of Failure. Durham [u. a.]
- Hills, Matt (2008): The Question of Genre in Cult Film and Fandom: Between Contract and Discourse. In: Donald, James / Renov, Michael (Hg.): The Sage Handbook of Film Studies. Los Angeles [u. a.], S. 436–453
- Kristeva, Julia (1982): Powers of Horror. An Essay on Abjection. New York
- Krützen, Michael (2004): Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt. Frankfurt/M.

- LeBlanc, Amy Janna (2024): Uncanny and Doubling Horror in Childhood: Abject Disruptions in *Stranger Things*. In: Alexander, Camille S. (Hg.): Black Witches and Queer Ghosts. Race, Gender, and Sexual Orientation in Teen Supernatural Serials. London, S. 143–160
- Lovatt, Deborah (2002): A Terrible Beauty: The Nuclear Sublime in Philip Ridley's *The Reflecting Skin* (1991). In: European Journal of American Culture 21, H. 3, S. 133–144
- Miller, Tyrus (2003): The Burning Babe: Children, Film Narrative, and the Figures of Historical Witness. In: Douglass, Ana / Vogler, Thomas A. (Hg.): Witness and Memory. The Discourse of Trauma. New York [u. a.], S. 207–232
- Moore, Allison (2022): ›Not a Child. Not Old. Not a Boy. Not a Girl‹: Representing Childhood in *Let the Right One*. In: Bacon, Simon / Ruickbie, Leo (Hg.): The Cultural Construction of Monstrous Children. Essays on Anomalous Children from 1595 to the Present Day. London [u. a.], S. 137–150
- Münschke, Frank (2019): Von Schwellenmomenten, Sinnkrisen und der Suche nach der eigenen Identität: Was ist ein Coming-of-Age-Film? In: Der Deutschunterricht 71, H. 5, S. 88–93
- Pilný, Ondřej (2016): The Grotesque in Contemporary Anglophone Drama. London
- Ridley, Philip (1997): Author's Note: From a Radio Interview with Philip Ridley, Tokyo International Film Festival 1996. In: ders.: *The American Dreams. The Reflecting Skin & The Passion of Darkly Noon*. London, S. vii–xxix
- Sierz, Aleks (2009): ›Putting a New Lens on the World‹: the Art of Theatrical Alchemy. In: New Theatre Quarterly 25, H. 2, S. 109–117
- Stewen, Christian (2011): The Cinematic Child. Kindheit in filmischen und medienpädagogischen Diskursen. Marburg
- Todorov, Tzvetan (1975): The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre. Ithaca
- Turner, Victor (1982): From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play. New York
- Turner, Victor (2005): Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur. Frankfurt/M. [u. a.]
- Vogler, Christopher (1999): Die Odyssee des Drehbuchschreibers. Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos. Frankfurt/M.
- Williams, Linda (1991): Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. In: Film Quarterly 44, H. 4, S. 2–13

## Kurzvita

Dr. Vera Cuntz-Leng, wiss. Mitarbeiterin am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg; studierte Film- und Theaterwissenschaft in Mainz, Marburg und Wien; promovierte in Tübingen zum Thema *Harry Potter que(e)r. Eine Filmsaga im Spannungsfeld von Queer Reading, Slash-Fandom und Fantasyfilmgenre* (Bielefeld: transcript, 2015); Forschungsinteressen: Fan Studies, Gender/Queer Studies, Filmästhetik, Genretheorie, Fantastik, serielles Erzählen.