

Einleitung: Bilder der Gewalt

Eine Frau wird von einem Mann durch den Wald verfolgt, der Mann hält eine laut kreischende Kettensäge in den Händen, die Frau schreit, verfängt sich im Gestrüpp, strampelt sich frei und rennt weiter. Wenig später wird sie an einen Stuhl gefesselt und unter lautem Geschrei mit einem Hammer traktiert. Sie entkommt nur durch Zufall, blutüberströmt und mit einem zur wahnsinnigen Fratze verzogenen Gesicht.

Zwei Männer und eine Frau haben zwei Mädchen ermordet. Sie suchen Unterschlupf im Haus der Eltern eines der Opfer. Vater und Mutter realisieren, wen sie da in ihr Heim gelassen haben, und beginnen, die Mörder ihrer Tochter mit brachialen Methoden aus der Welt zu schaffen. Der eine wird kastriert und verblutet, die Komplizin wird erstochen, dem Anführer der Bande wird der Kopf abgesägt.

Eine Gruppe Kannibalen greift eine Familie an, die nach einem Unfall mit ihrem Wohnwagen in der Wüste liegengeblieben ist. Der Familienpatriarch, seine Frau und die Tochter werden getötet. Der Schwiegersohn macht sich nur mit einem Baseballschläger bewaffnet auf den Weg in die Berge, um sein entführtes Baby zu retten. Wenig später wadet er in Blut.

Die Farm eines Clans von Serienmördern wird von der Polizei umstellt, zwei können entkommen. Sie vertreiben sich die Zeit auf ihrer Flucht in einem Motel mit der Malträktierung und Ermordung zweier Ehepaare. Dann geraten sie in die Fänge des Sheriffs, der sie foltert und zu verbrennen versucht.

Ein weiteres Mal gelingt die Flucht, die dieses Mal endgültig in einem Kugelhagel auf dem Highway endet.

Die vier Horrorfilme, deren Plots hier umrissen wurden, können exemplarisch für eine genrespezifische Ästhetik stehen. Es handelt sich um *THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE* (Blutgericht in Texas; 1974; R: Tobe Hooper), *THE LAST HOUSE ON THE LEFT* (Das letzte Haus links; 1972; R: Wes Craven), *THE HILLS HAVE EYES* (2006; R: Alexandre Aja) und *THE DEVIL'S REJECTS* (2005; R: Rob Zombie).¹ *THE LAST HOUSE ON THE LEFT* und *THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE* gehören zu den einschlägigen Produktionen, die Anfang der 1970er Jahre mit den bis dahin im Genre gültigen Konventionen brachen und Bilder einer exzessiven Gewalt ins Zentrum der Zuschauerwahrnehmung rückten. *THE HILLS HAVE EYES* und *THE DEVIL'S REJECTS* wiederum markieren den Beginn einer zweiten Welle dieser auf den ersten Blick gänzlich unsubtilen, rohen (und in den Augen vieler auch verrohenden) Ästhetik.

Allen vierern ist gemeinsam, dass sie versuchen, ihr Publikum mit möglichst wirkungsintensiven Inszenierungen von Gewaltakten zu fesseln. In jedem der Filme finden sich Sequenzen, die in Relation zu den typischen Gewaltbildern anderer Genres – etwa dem Action- oder dem Kriegsfilm – vom ungeübten Zuschauer vermutlich ausschließlich als quälend empfunden werden. Die Kamera ist hier, so die filmische Suggestion, dazu da, das Schlimmste zu zeigen. In allen vierern kommt das Ge-

Einleitung

schehen zu einem schlechten Ende, das Zer-schlagene kann nicht wieder zusammen-gefügt werden, auch wenn es Überlebende gibt. Diese Bilder scheinen auf den ersten Blick selbstzweckhaft und nichts anderes im Sinn zu haben als die affektintensive Inszenierung von Gewalt.

Meine Hypothese ist, dass sich die Gewaltbilder in dieser Affektivität keineswegs erschöpfen. Gleichwohl bildet ihre affektive Wirkung den Ausgangspunkt der hier angestellten Überlegungen. Ich gehe davon aus, dass die Filme nicht primär eine etwaige Sensations- oder Gewaltlust ihrer Zuschauer befriedigen, sondern eine Bedeutsamkeit für ihr Publikum haben, die sich nur herausarbeiten lässt, wenn man einen primär besorgten Blick auf das Genre bis auf Weiteres aufgibt.

Differenzierungen

Grausamkeit und Gewalt sind schon immer Sujets in literarischen Texten und den Bildenden Künsten gewesen. »Gewaltverklärende Perspektiven bestimmen die frühesten literarischen Dokumente abendländischer Kultur«, schreibt Jürgen Wertheimer in seinem Überblick über die Geschichte literarischer Gewaltdarstellungen.² Schon Homers *Ilias* würde von »Berichten über Götter- und Menschenschlachten gleichsam strukturiert«.³ Das »erste Stück europäischer Literatur«, bemerkt wiederum Karl-Heinz Bohrer, sei vor allem eine Darstellung kriegerischer Gewalt.⁴ Beschreibungen von Gewalt, die den Leser affektiv berühren sollen, lassen sich in der gesamten Kulturgeschichte finden. An dieser Stelle soll eine kursorische Auswahl genügen, die dazu dient, erste Al-leinstellungsmerkmale der hier in den Blick genommenen Filme zu markieren.

Am Ende der 1587 von Johann Spies verlegten Fassung der Volkssage vom Doktor

Faust wird dem Gelehrten, der einen Pakt mit dem Teufel eingegangen ist, der Schädel zertrümmert:

»Die Studenten lagen nahendt bey der Stuben / da D. Faustus jnnen war / sie hörten ein greuwliches Pfeiffen vnnd Zischen / als ob das Hauß voller Schlangen / Natern vnnd anderer schädlicher Würme were / in dem gehet D. Fausti thür off in der Stuben / der hub an vmb Hülff vnnd Mordio zuschreyen / aber kaum mit halber Stimm / bald hernach hört man jn nicht mehr. Als es nun Tag ward / vnd die Studenten die gantze Nacht nicht geschlafen hatten / sind sie in die Stuben gegangen / darinnen D. Faustus gewesen war / sie sahen aber keinen Faustum mehr / vnd nichts / dann die Stuben voller Bluts gesprützt / Das Hirn klebte an der Wandt / weil jn der Teuffel von einer Wandt zur andern geschlagen hatte. Es lagen auch seine Augen vnd etliche Zäen allda / ein greulich vnd erschrecklich Spectackel. Da huben die Studenten an jn zubeklagen vnd zubeweynen / vnd suchten jn allenthalben / Letzlich aber funden sie seinen Leib herausen bey dem Mist ligen«.⁵

Diese Gewaltbeschreibung ist als Mahnung an den Leser gedacht: »Folget nun von D. Fausti greuwlichem vnd erschrecklichem Ende / ab welchem sich jedes Christen Mensch gnugsam zu spiegeln / vnd dafür zu hüten hat«.

Wir springen grob 200 Jahre in der Literaturgeschichte nach vorne: Auch die *gothic literature* kennt zumindest vereinzelte Szenarien hyperbolischer Gewalt. In M. G. Lewis' 1796 erschienenem Roman *The Monk* etwa wird der Titelheld vom Teufel in grausamer Weise aus dem Leben gerissen:

»He [Satan] sprang with him from the rock. The Caves and mountains rang with Ambro-

sio's shrieks. The demon continued to soar aloft, till reaching a dreadful height, He released the sufferer. Headlong fell the Monk through the airy waste; The sharp point of a rock received him; and He rolled from precipice to precipice, till bruised and mangled He rested on the river's banks. Life still existed in his miserable frame: He attempted in vain to raise himself; His broken and dislocated limbs refused to perform their office, nor was He able to quit the spot where He had first fallen. The Sun now rose above the horizon; Its scorching beams darted full upon the head of the expiring Sinner. Myriads of insects were called forth by the warmth; they drank the blood which trickled Ambrosio's wounds; He had no power to drive them from him, and the fastened upon his sores, darted their stings into his body, covered him with their multitudes, and inflicted on him tortures the most exquisite and insupportable. The Eagles of the rock tore his flesh piecemeal, and dug out his eye-balls with their crooked beaks.«⁶

Auch hier ziehen die Sünden der Figur eine als gerecht vorgestellte Strafe nach sich; Ambrosio hat Frauen verführt, vergewaltigt, ermordet und sich mit dem Teufel eingelassen.

Das Finale von *The Monk* nimmt literarisch die Splatter-Ästhetik vorweg, die im Laufe der 1960er und vor allem in den 1970er Jahren Einzug in den Horrorfilm hielt und als Inbegriff des schlechten filmischen Geschmacks galt. Die Darstellungen körperlicher Gewalt, die gemeinhin zur Weltliteratur gezählt werden, haben Apologeten des filmischen Horrors immer wieder die berechnete Frage stellen lassen, warum die Texte Kunst sein sollen, während die Filmbilder als verdammenswert gelten, auf denen das, was die Wörter nur beschreiben und beschwören,

unmittelbar zu sehen ist. Nigel Andrews etwa hat während der Debatte, die Mitte der 1980er Jahre in England über die Zensur von Horrorfilmen geführt wurde, auf die Grausamkeit in den Stücken Shakespeares verwiesen:

»The father of a girl who has been raped and her tongue cut out and her hands chopped off, obtains revenge by capturing her attackers and cutting their throats in her presence while she holds a bowl between her stumps to receive their blood. [...] A horror highlight from a video nasty? No, a scene from an Elizabethan drama written 400 years ago; Shakespeare's *Titus Andronicus*.⁷«

Eine Antwort liegt in der Spezifik des jeweiligen Mediums begründet. Würde ein Horrorfilmregisseur die von Andrews referierte Szene aus *Titus Andronicus* verfilmen, würde das Ergebnis aus dem Feld der Hochkultur aller Wahrscheinlichkeit nach herausfallen.

Der Unterschied zwischen einem Bild und einem Text scheint offensichtlich: Bilder, die Gewalt zeigen, lassen der Imagination des Zuschauers angeblich keinen Raum, sondern bedrängen ihn mit ihren Schreckensszenarien unmittelbar. Während der Text aus Zeichen besteht, die decodiert werden müssen, zeigt das Bild, was es zeigt, scheinbar ganz direkt. Es erlaubt im Unterschied zur Literatur, die geschundenen Körper zu sehen (und zu hören), sie müssen nicht auf der Basis von Zeichen zur Gänze imaginiert werden. Die Frage nach der affektiven Wirkung und der Bedeutsamkeit der Bilder entscheidet sich also nicht am Sujet allein, sondern muss in einer Weise gestellt werden, die dem jeweiligen Medium gerecht wird.

Wie verhält es sich hingegen mit den bildnerischen Darstellungen von Körpern,



Das Gewaltbild führt dem Menschen seine Verletzlichkeit vor Augen: Wandmalerei aus der Höhle von Lascaux

die zu Objekten von Gewalt werden oder geworden sind? Auch hier kann die Kulturgeschichte auf eine lange Tradition zurückblicken. Wolfgang Sofsky beginnt seine Studie über Bilder der Gewalt mit einer Wandmalerei aus der Höhle von Lascaux. Ein Mensch mit einem Vogelkopf wird von einem Bison niedergestreckt, die Gedärme des Tieres quellen hervor: »Mit gesenktem Kopf greift [der Bison; Anm. BM] an. Noch einmal will er seinem Widersacher die Hörner in den Leib treiben. Die Arme weit ausgestreckt, schlägt der Vogelmensch rücklings der Länge nach hin.«⁸

Es sei nicht zu entscheiden, ob dieses Bild junge Jäger vor den Gefahren der Jagd warnen sollte oder ob sich »Abgesandte der Horde zur Andacht in dieser einsamen Krypta versammelten.«⁹ Sofsky sieht in der

Wandmalerei ein Dokument des Prozesses der Loslösung des Menschen von der Natur. Der Versuch, selbst zum Tier – zum Vogel – zu werden, zeuge von der Sonderstellung des Menschen, der sich vor der bedrohlichen Natur zu retten versucht, indem er sich über sie erhebt: »Im Schacht von Lascaux fand die Idee der verkehrten Welt ihr erstes Bild. Der Jäger wurde zum Gejagten, das Tier zum Jäger. Tödlich getroffen liegt der Mensch auf der Erde. In der anderen Welt jedoch wird er frei sein, frei wie der Vogel.«¹⁰ Diese Freiheit aber fasst Sofsky in seiner Anthropologie als Freiheit des Menschen zur Gewalt.¹¹

Lässt sich ein verbindendes Merkmal der literarischen und bildnerischen Gewaltinszenierungen konstatieren, das es rechtfertigen würde, filmischen Horror

als Teil dieser langen Tradition zu verstehen? In einer Hinsicht ja. Nach Sofsky kommt dem Gewaltbild seit der Frühzeit der Menschheit ein universaler, Zeiten übergreifender Sinn zu:

»Gewaltbilder [führen; Anm. BM] den Menschen ihre Verletzbarkeit vor Augen. Gewalt und Schrecken gehören zur Erfahrung der Gattung von Anbeginn. Vielleicht entspringen die Künste zuletzt den Spielen der Menschen; gewiß aber gehorchen sie der Not der Spezies. Nahezu alle Arten des Todes sind darin verzeichnet: Jagd, Kampf und Krieg, Mord, Marter und Massaker, Opfer und Rache, Strafe und Selbstmord. [...] Durch und durch ist die abendländische Tradition von Erlebnissen und Phantasien der Gewalt geprägt.«¹²

Auch gewaltvolle Horrorfilme lassen sich als zeitgemäße Vermittlung von Gewaltphantasien und -akten beschreiben – seien letztere tatsächlich erlebt oder selbst bereits medial vermittelt, etwa über Nachrichtenbilder, Kriegs fotografie etc. Gleichwohl kann man ihre Bilder nicht einfach in eins setzen mit der Tradition. Bevor wir uns den Filmen selbst zuwenden, ist danach zu fragen, welche Differenzen es rechtfertigen, das Hor-

rorkino als Spezifikum in den Blick zu nehmen.

Ein Zentrum von Sofskys Untersuchung bildet die christliche Bildtradition: die Kreuzigungsikonografie vor allem, die Apostelmartyrien von Stephan Lochner aus dem Jahr 1435 und die Bernwardstür am Dom zu Hildesheim (etwa 1015), die den Brudermord Kains zeigt. Alle Bilder zeigen einen Gewaltakt, und insbesondere die Bilder der Kreuzigung und die Märtyrerbilder fokussieren den Körper im Schmerz. Lässt sich an diesem Punkt eine Verbindung herstellen zwischen der Ästhetik der genannten Horrorfilme und der christlichen Ikonografie der Gewalt?

An der christlichen Gewaltikonografie zeigt sich eine maßgebliche Differenz in besonderer Deutlichkeit. Sie stiftet Sinn, das



Das Gewaltbild als sinnstiftende Instanz

Einleitung

Bild der Kreuzigung hat religiöse Selbstversicherung zum Ziel: »Das Bild verleiht dem heiligen Wort Wirklichkeit. Ihm kommt keine geringere Autorität zu als dem Wort.«¹³ Und auch die Bilder der Qualen der Apostel sollen es nicht bei der von ihrem Anblick ausgehenden Verstörung belassen. »Die Ikonografie des Leidens hat eine lange Geschichte«, konstatiert Susan Sontag in ihrem Essay *Das Leiden anderer betrachten*:

»Als besonders darstellenswert gelten meist jene Leiden, in denen man ein Werk göttlichen oder menschlichen Zorns erkennt [...]. [Die] unzähligen Darstellungen der Passion Christi in Malerei und Bildhauerei und der unerschöpfliche Bilderkatalog teuflischer Quälereien an christlichen Märtyrern – sie alle sollen [...] berühren und erregen, belehren und ein Beispiel geben.«¹⁴

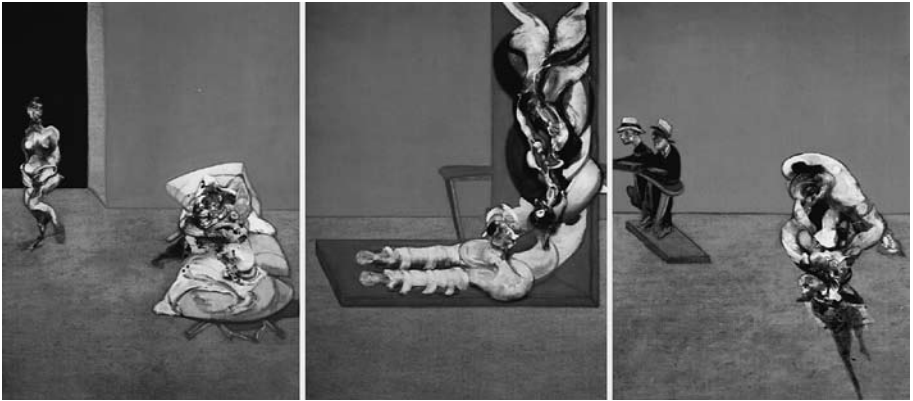
Wenn auch das jeweils zu Sehende – geschundene Körper, Menschen, die andere Menschen verletzen und töten – im Film und im Märtyrerbild einander gleichen, weichen doch sowohl Ziel als auch Wirkung voneinander ab. Schon eine oberflächliche Sichtung lässt deutlich werden: Keiner der vier eingangs genannten Filme lässt sich mit einer religiösen oder säkularen Form von Erbauung in Verbindung bringen. Das Gewaltbild ist nicht eingespannt in eine positive Weltdeutung, die der Legitimation oder Stabilisierung eines Glaubens dienen würde (wodurch die Möglichkeit, auch von einer Kreuzigungsszene die eigene Verletzbarkeit vor Augen geführt zu bekommen, keineswegs ausgeschlossen ist).¹⁵

Eine weitere Differenz kommt hinzu: Die Gewalt ist in der Moderne nicht mehr allgegenwärtig. Sie ist, so soll es zumindest sein, nicht mehr der Normalfall, sondern das mit allen (notfalls selbst gewalttätigen) Mitteln zu verhindernde Extrem. »Zentral für unser

Weltverständnis und unser ethisches Empfinden ist heute die Überzeugung, daß der Krieg ein Irrweg sei, wenn auch ein unvermeidlicher«, schreibt Sontag.¹⁶ So habe man Krieg nicht immer gesehen: »Früher war der Krieg die Regel und der Frieden die Ausnahme.«¹⁷ Die Gewalt des Krieges ist dem herrschenden Diskurs nach nur noch in Form einer ausschließlich instrumentellen Gewalt legitim – nicht mehr, wie noch in der *Ilias*, als »Modell männlicher Bewährung«.¹⁸

In diesem Punkt unterscheidet sich der Kontext, in dem der Horrorfilm entstanden ist, von dem der christlichen Ikonografie: Nicht nur der Krieg, Grausamkeiten generell erscheinen uns heute wie aus einer anderen Welt. Mit Jan Philipp Reemtsma gesprochen: »Diese Gewalt ist uns fremd geworden, sie ist gleichsam der Einbruch irgendeines Teuflischen in die Weltordnung.«¹⁹ Krieg und Todesstrafe sind, dem Anspruch der Exekutoren nach, einer strengen Regelmäßigkeit unterworfen, die Ausweitung des Verurteilten hingegen gehört zu einer vergangenen Welt, über die wir uns erhoben haben wollen: »Krieg und Todesstrafe sind nie regellos – und wo sie es tatsächlich sind, heißen sie nicht mehr so, sondern »Exzess« oder »Massaker« oder »Blutbad« oder wie auch immer.«²⁰

Eine weitere Hypothese liegt nahe: Vielleicht lässt sich also eine Kontinuität zwischen filmischem Horror und den Gewaltdarstellungen der modernen Kunst konstatieren. In Francis Bacons Tryptichen *Three Studies for a Crucifixion* (1962) und *Crucifixion* (1965) beispielsweise erscheint der gemarterte Körper losgelöst von jedem sinnstiftenden Zusammenhang. Die Bilder zeugen von einer »Reduktion auf kreatürlich gegebene, zweck- und sinnfreie Gewalt«.²¹ Der Körper erscheint als ein durch die Quälerei grotesk verzerrtes Gebilde, die Bilder insistieren auf der Fleischlichkeit des Vor-



Zweck- und sinnfreie Gewalt in Francis Bacons *Crucifixion*

gangs und lösen ihn von jeder metaphysischen Dimension:

»In Bacons Phantasie vermischt sich das Bild der Kreuzigung mit dem des Schlachthauses. Die Anatomie der gekreuzigten Figur von 1962 wirkt eher wie der Rumpf eines geschlachteten Rindes als wie ein menschlicher Körper [...]. Aus der sich windenden Figur von 1962 ist [auf dem Tryptichon von 1965; Anm. BM] ein starrgliedriger Rumpf mit geschienten Bandagen geworden, die an jene gekräuselten Papiermanschetten denken lassen, wie sie in Fleischerläden zur Verzierung von Keulen benutzt werden.«²²

Die Gewalt wird auf das Faktische reduziert: »Ich weiß«, kommentiert Francis Bacon sein eigenes Bild, »daß für religiöse Menschen, für Christen, die Kreuzigung eine völlig andere Bedeutung hat. Aber für mich als einen Nichtgläubigen war sie eben ein Akt menschlichen Verhaltens, das Verhalten eines Wessens einem anderen gegenüber.«²³

Durch die sich aufdrängende Assoziation des Schlachthauses lassen sich die Kreuzigungsbilder tatsächlich assoziativ mit den eingangs genannten Filmen in Verbindung

bringen, am direktesten im Falle von *THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE*: Dessen Mörderfiguren sind ehemalige Schlachthofarbeiter, die sich nun an menschlichen Körpern austoben. Auch *THE LAST HOUSE ON THE LEFT* stellt diese Assoziation her, in einem Dialog werden die Opfer Kühe genannt. *THE HILLS HAVE EYES* wiederum zeigt seinen Helden, der sich der Gewalt seiner Widersacher immer mehr anverwandeln muss, um sie zu besiegen, als eine zunehmend entfesselte und animalische Figur. Und in *THE DEVIL'S REJECTS* gibt ein Mann, der eine Frau jagt, Wolfslaute von sich und nennt sein Opfer einen Hasen.

Ließe sich filmischer Horror also als ein Ableger des Stranges der modernen Kunst beschreiben, der – wie hier exemplarisch die Bilder Francis Bacons – auf der Kreatürlichkeit des Menschen insistiert?

Einerseits ja: Auch die gewaltvolleren Ausprägungen des Horrorgenres wurden als Dokumente menschlicher Destruktivität verstanden. Andererseits unterscheiden sich filmischer Horror und moderne Kunst hinsichtlich ihrer kulturellen Wertigkeit. Ein immer wieder zu hörender Vorwurf lautet, das Genre sei anti-aufklärerisch, weil

es die sozialen Ursachen des Bösen nicht benenne und die Zuschauer allein mit der Hoffnungslosigkeit vertraut mache.²⁴ Hoffnungslos war auch Francis Bacon, zumindest wenn man dem Bild glaubt, das er von sich selbst in Interviews gezeichnet hat: »Schauen Sie, allein die Tatsache, daß wir geboren werden und daß wir leben, ist doch etwas sehr Grausames. [...] Das Leben [...] besteht doch wirklich nur aus Leiden«.²⁵

Man darf vermuten, dass Kulturkritiker, die den Horrorfilm nur als »blind und brutal, [...] geschmacklos und gequält«²⁶ wahrnehmen wollen, im Fatalismus Bacons eine relevante Position sehen, während ein gleichfalls fatalistischer Film mit einem Titel wie »The Texas Chain Saw Massacre« ihnen als inferior erscheint. Der Fatalismus des letzteren zeugt dann nur von einer kulturell sedimentierten Verrohung, die er selbst weiter befördert. Der Unterschied liegt im Publikum begründet, das Film und Tryptichon jeweils anvisieren. Im Museum herrscht, egal welche Grausamkeiten die Bilder auch darstellen, kontemplative Stille, während das Kinopublikum mitunter dafür sorgt, dass nicht nur auf der Leinwand, sondern auch im Saal geschrien wird. Die Filme sind nicht Teil der Hoch-, sondern der Popkultur und adressieren damit primär (wenn auch nicht ausschließlich) ein jugendliches Publikum. Damit ist eine weitere Differenz benannt: Auch wenn sich Verbindungen zur Kunstgeschichte ziehen lassen, differieren das jeweilige Publikum und der Rezeptionskontext.

Als Zwischenbefund lässt sich festhalten: Mit den vormodernen Gewaltbildern haben die Bilder des Horrorgenres gemein, dass sie den Betrachter potenziell an seine eigene Verletzbarkeit erinnern oder ihn, konträr, dazu verleiten können, »mit dem Grauen [zu] sympathisieren«.²⁷ Sie unterscheiden sich von religiös fundierten Gewaltdarstel-

lungen dadurch, dass sie keine Metaphysik anbieten, die der Erbauung oder einer positiven Sinnstiftung dienen könnte. Die Differenz zur modernen Kunst wiederum ist primär im Rezeptionskontext begründet. Ein Phänomen der Popkultur wird anders wahrgenommen als eine Ausstellung, die in einem Kunstmuseum stattfindet, anders auch als eine Theaterinszenierung, deren Besuch noch immer mit einer höheren sozialen Schwelle verbunden ist als der Gang ins Kino. Schon diese Differenzen rechtfertigen es, die gewaltvolleren Ausprägungen filmischen Horrors nicht auf ihre Kontinuität in der Tradition der Gewaltinszenierungen zu untersuchen, sondern sie in ihrer spezifischen Medialität zu verstehen. Wir haben es mit einem Korpus von Filmen zu tun, dessen Entwicklung innerhalb von eigenen medien-spezifischen Koordinaten verläuft und der dementsprechend als eigenes Genre rekonstruiert werden muss.

Zwei Kategorien bieten sich an, die lose mit der in der Literatur zum Genre etablierten historischen Differenzierung zwischen einem klassischen Horrorfilm (etwa bis 1960) und einem modernen Horrorfilm (etwa ab 1960) korrespondieren: der unheimliche Horrorfilm und der drastische Horrorfilm.

Die klassische Definition des Horrorgenres lautet: Horrorfilme sind Filme, in denen übernatürliche Wesen die Protagonisten in Angst und Schrecken versetzen. Der Horror soll – neben der Science Fiction und der Fantasy – eine Teilmenge der Phantastik bilden. Zuletzt haben Dietmar Dath und Barbara Kirchner diese Definition zum Ausgangspunkt einer Genreanalyse genommen:

»Wenn wir »Horror« sagen, meinen wir den *supernatural horror*, von dem Lovecraft in seinem großen Essay spricht, Thriller interessieren uns nicht. Der Schlüsselbegriff für

den Horror, von dem wir reden, ist – analog dem *Staunen* in der SF und der *Läuterung* der Fantasy – der Begriff *frisson*, er bezeichnet das [...] Unheimliche.«²⁸

Das Kriterium des Übernatürlichen wird in dieser Definition durch eine wirkungs-ästhetische Kategorie ergänzt: Horror habe prinzipiell etwas mit dem Unheimlichen zu tun. Das Unheimliche ist nicht identisch mit dem Furchteinflößenden, sondern erhält in der Definition Sigmund Freuds eine zweideutige Konnotation: Es meint zum einen das Heimliche, das ein Geheimnis ist, und es verlagert dieses Geheimnis ins »Heim«; das Unheimliche ist das Heimische, das verdrängt und damit zum Un-Heimlichen geworden ist.²⁹ Und dieses verdrängte Heimliche ist nach Freud *immer* sexuell konnotiert. In der psychoanalytischen Auseinandersetzung mit dem Horrorfilm wurde ihm in diesem Punkt nur partiell widersprochen.

Mit der Verknüpfung von »Horror« mit dem Übernatürlichen und dem Unheimlichen könnten die vier eingangs genannten Filme nicht zum Genre gezählt werden. Alle vier aber sind im Bewusstsein des Publikums unter »Horror« gespeichert. Ihr Schrecken ist von anderer Art als das Grauen, das Freud beschreibt. Eine von Dath und Kirchner vorgeschlagene Erweiterung der Definition führt auf die richtige Spur: »Im Gegensatz zur *Seele* der Fantasy und dem *Geist* der SF, den thomistischen und cartesianischen Landschaften also, geht es [im Horror; Anm. BM] um etwas sehr viel weniger leicht ins Idealisch-Mentale Wegdiskutierbares – es geht dem *Körper* an den Kragen.«³⁰

Man muss nicht viele Horrorfilme gesehen haben, um auf den Gedanken zu kommen, das Genre würde vor allem auf die effektive Erzeugung von körperlich spürbaren Affekten abzielen: »Die Bedrohten der Horrorkunst zeigen alle Nase lang körper-

liche Reaktionen, vom Schweißausbruch bis zum Herzstillstand, und ihre Monster stinken, schreien, beißen.«³¹ Eine plausible Wirkungsästhetik des Genres setzt beim Körper des Zuschauers an: einem Zuschauer, der den Film nicht mehr nur sieht (oder, falls er oder sie ein interpretatives Interesse mit ins Kino bringt, »liest«), sondern affektiv in das Geschehen involviert ist. Im Zentrum der eingangs genannten Filme stehen die Körper der Protagonisten, die einer extremen Gewalt ausgesetzt werden. Alles ist offen sichtbar, der Schmerz, die Angst. Und: Es geht in ihnen nicht mehr um phantastische Monster; das »Angstbild der Gegenwart scheint eben der Mensch selbst zu sein.«³²

Eine kategoriale Unterscheidung ist also notwendig. Die filmhistorische Rekonstruktion splittet die Genreentwicklung ab 1960 (dort, wo sie nicht an die Ikonografie des klassischen Horrors anschließt) in drei Subgenres auf: Slasherfilme, Zombiefilme und *backwood horror*. Insbesondere das letztere erzählt davon, was Menschen anderen Menschen antun, ohne dass die Inszenierung zwangsläufig auf phantastische Figuren wie die lebenden Toten oder die Serienmörder des Slashers, die nicht selten übernatürliche Kräfte besitzen, zurückgreifen würde. Das und die vor allem im *backwood horror* besonders ausgeprägte filmische Exzessivität der Gewaltinszenierung legen die Annahme nahe, dass der Kern der drastischen Ästhetik im filmischen Horror vor allem hier zu finden sein wird.

Die freudianische Lesart, der axiomatisch die These einer verdrängten Sexualität zugrunde liegt, hat allerdings auch dann noch die filmwissenschaftliche Diskussion über das Genre dominiert, als die Monster des klassischen Horrors bereits weitgehend von der Bildfläche verschwunden waren. Diese Dominanz lässt einen Exkurs

Einleitung

zur psychoanalytischen Filminterpretation notwendig werden.

Er leitet über zu einem alternativen Rezeptionsmodell. Die im Folgenden entwickelte Theorie der Filmerschau schlägt eine genreübergreifende Konzeptualisierung vor, die den Körper des Zuschauers als integrale Komponente der Bedeutungskonstitution begreift. Ausgangspunkt ist die Annahme, dass Filme vom Zuschauer nicht »gelesen« werden. Das Genre wird nicht als ein Korpus von Filmen verstanden, die auf verborgene Bedeutungen hin untersucht werden müssten, sondern als ein Erfahrungsaggregat, das dem Rezipienten erlaubt (und von ihm verlangt), eigene Phantasien und Erfahrungen in den Rezeptionsprozess einzuspeisen. Ein Film erweckt eine eigene, artifizielle Welt, die die äußere Wirklichkeit nicht eins zu eins abbildet und trotzdem eine Welt-Anschauung ermöglicht.³³

Die Filmerschau, die ich meine, setzt die körperliche Involvierung des Zuschauers voraus. Rezeptionsprozesse sind somatisch fundiert. Das gilt für das Kino im Gesamten und für den Horrorfilm, der sich mit Linda Williams als *body genre* beschreiben lässt, noch einmal im Besonderen.³⁴ Diese Körperlichkeit der Rezeption erzeugt nicht nur Intensität, sondern auch einen Eindruck von Bedeutsamkeit, der wiederum die affektive Grundlage dafür bildet, das Filmleben intuitiv mit der eigenen Welt- und Selbstdeutung zu verbinden: »Der Film plädiert für die Erfahrbarkeit der [...] Welt durch ein Beharren auf haptischen Bildern.«³⁵

Zu heuristischen Zwecken lässt sich, zumindest auf dem Papier, zwischen dem primär affektiven Filmleben und der Filmerschau unterscheiden, die auf den Empfindungen, die die Bilder evozieren, aufbaut und in deren prozesshaftem Verlauf diese Bilder vom Zuschauer intuitiv mit Sinn versehen werden. Der Zuschauer wird

weder als Opfer noch als Patient gedacht, sondern als Subjekt, das in der Lage ist, im Kino relevante ästhetische Erfahrungen zu machen, in deren Zuge sich Eigenes mit den filmischen Bildern verbindet.

Die Begriffe »Filmleben« und »Filmerschau« werden im Rückgriff auf die phänomenologische und die neokognitivistische Filmtheorie entwickelt. Ich verstehe Bilder nicht als Ensembles von zu decodierenden Zeichen, sondern als Objekte, denen eine artifizielle Präsenz eigen ist und die damit einen somatisch spürbaren Niederschlag im Betrachter finden. Der Präsenzbegriff wurde unter anderem von Hans Ulrich Gumbrecht als Gegenpol zu einer im engeren Sinne hermeneutischen Technik etabliert. Die Konstitution wird von ihm nicht mehr als ein rein kognitiver Vorgang verstanden, sondern als einer, der wesentlich im Körper des Zuschauers fundiert ist: »Wahrnehmung und Körperlichkeit« sollen nicht mehr von »Begrifflichkeit und Erfahrung« abzuschneiden sein.³⁶

Mit der Annahme einer Verflechtung von Zuschauerkörper und Leinwandgeschehen lässt sich die intuitive Wahrnehmung plausibilisieren, dass der Film seinen Möglichkeiten nach ein in hohem Maße wirklichkeitsnahes Medium ist. Das Filmgeschehen körperlich nachzuempfinden, bedeutet, die Reaktionen auf das Gesehene *wirklich* zu spüren. Wenn von der »Wirklichkeit der Bilder« die Rede ist, ist damit weder an die Täuschung über ihren ontologischen Status als artifizielle Bilder noch an realitätsgetreue Abbilder der Welt gedacht. Stattdessen gilt: »Zur Wahrnehmung gehört die affektive Betroffenheit durch das Wahrgenommene, gehört die *Wirklichkeit der Bilder*, gehört die Leiblichkeit.«³⁷ Auch der Film *verwirklicht* sich in diesem Sinne im somatischen Filmleben. Mögliche Verknüpfungen zwischen Filmgeschehen und

außerfilmischer Realität bauen auf dieser gespürten Wirklichkeit auf, die nicht zwangsläufig mit einem filmischen Realismus einhergehen muss, sondern zuerst eine Empfindungswirklichkeit ist.

Diese Empfindungswirklichkeit ist nicht das letzte Ergebnis der Filmerfahrung, sondern ihre Voraussetzung. Die körperliche Involviertheit des Zuschauers bildet die Basis, von der aus der Film ihm innere und äußere Wirklichkeiten zur Anschauung bringt. Vom Körper auszugehen bedeutet nicht, ihn zum letzten Dreh- und Angelpunkt der Filmtheorie zu erklären und gegen reflexive Momente der Filmwahrnehmung auszuspielen. Die Körperlichkeit des Filmerlebens markiert keineswegs das Ende aller Bedeutungen, sondern einen integralen Bestandteil der ästhetischen Erfahrung im hier verstandenen Sinne.

Wenn der Wahrnehmungsapparat und damit auch der Körper des Zuschauers als konstitutive Teile der Bedeutungskonstitution gefasst werden, tritt zwangsläufig ein subjektives Moment hinzu, das für den Analytiker ein Problem darstellen kann, letztlich aber nur ein unhintergehbare Aspekt jeder Filmerfahrung ist. In den Worten Rudolf Arnheims: »Was der eine für höchst lebenswahr hält, hält der andere für unnatürlich erfunden, was der eine erlebt hat, kennt der andere nicht – und dies sind Dinge, die noch gar nichts mit der ästhetischen Bewertung des Kunstwerks zu tun haben, sondern nur Voraussetzung für sie sind.«³⁸ Dementsprechend lassen sich die Affektpotenziale und Bedeutungen analytisch nicht bis zum letzten Punkt fixieren, es bleibt zwangsläufig ein subjektiver Rest. William Paul hat auf den nie restlos zu negierenden subjektiven Charakter auch der Filmwahrnehmung hingewiesen, die einem wissenschaftlichen Anspruch gerecht werden soll: »I am not forwarding definitive

claims about what an audience thought and felt. I also doubt the value of statistical studies to do this.«³⁹ Es sei aber möglich, die individuelle Seherfahrung bis zu einem gewissen Grad zu universalisieren:

»Certainly, close attention to the way the film presents its characters and events can tell us a good deal about how a film conditions and anticipates audience reactions. By being attentive to my own responses as cued by the film, I expect I will have something to say that will resonate for the reader. [We] can understand the larger cultural discourse each film participates in only if we understand how the individual film articulates its own concerns.«⁴⁰

Diese Subjektivität kann die Analyse nicht umgehen. Sie kann aber die eigene Wahrnehmung überprüfen, theoretisieren und zur Diskussion stellen und sie so für den Leser plausibilisieren.

Diesen Weg gehen auch die Analysen der eingangs genannten Filme. *THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE* und *THE LAST HOUSE ON THE LEFT* werden jeweils zum Ausgangspunkt genommen, um einen bestimmten Aspekt des drastischen Filmerlebens zu beschreiben. Ersterer ist der prototypische Film des *backwood horror*. An ihm lässt sich das Moment der körperlichen Mitleidenschaft des Zuschauers entfalten. *THE LAST HOUSE ON THE LEFT* wiederum dient der Darstellung der ambivalenten Aspekte der Wahrnehmung gewalthaltiger Bilder. Der drastische Horror kann, wenn er auf eine entsprechende Disposition beim Zuschauer trifft, auch als sadistisches Spektakel genossen werden. Gleichwohl lässt sich zeigen, dass es zwischen empathischer Mitleidenschaft und Sadismus noch etwas Drittes gibt, nämlich eine Begeisterung, die sich nicht an das Gezeigte heftet, sondern

Einleitung

an die Inszenierungsweise des Gezeigten, die als amoralisch erlebt wird.

Anhand von *THE HILLS HAVE EYES* und *THE DEVIL'S REJECTS* lassen sich zentrale Aspekte der Weltwahrnehmung entfalten, die das drastische Filmgeschehen nahelegt. *THE HILLS HAVE EYES* kehrt ein Moment besonders deutlich hervor, das im Genre durchgängig präsent ist, ansonsten aber vergleichsweise implizit bleibt: Die Welt wird als porös inszeniert, der drastische Horror ermöglicht es, einen Vertrauensbruch in einem ästhetischen Rahmen affektiv nachzuvollziehen. Die Wahrnehmung der Welt als einer, die unter dem Eindruck extremer Gewalt die eigene Brüchigkeit offenbart, gliedert sich in eine spezifisch moderne Wahrnehmung von Gewalt ein, welche Voraussetzung dafür ist, dass die Gewalt nicht als Normal-, sondern als Störfall erlebt wird. *THE DEVIL'S REJECTS* wiederum ist ein Film, der die ansonsten im Genre zumeist nahegelegte Empathie mit den Opfern der Gewalt erschwert. Er inszeniert sich selbst als »böses Artefakt« und erlaubt es so dem Zuschauer, sich als deviantes Subjekt zu imaginieren, das mit den sozialen Konventionen und Übereinkünften, die in der Welt außerhalb des Kinos gelten, gebrochen hat.

*

Der Impuls, sich mit dem Horrorfilm zu beschäftigen, ging von einem Gespräch über das Genre im Herbst 2004 mit Christoph Spehr und Jörg Windszus aus. In den folgenden Jahren konnte ich mit beiden zwei Kongresse veranstalten: *On Rules and Monsters* und *On Rules and Monsters 2*. Filmkritiker, Filmtheoretikerinnen und -theoretiker und Filmemacher trafen sich 2005 und 2006 für jeweils drei Tage im Bremer Kulturzentrum Paradox, um über Horror, Subtexte und die Lust an devianten Bildern zu sprechen. Georg Seeßlen formulierte Grundlegendes

zum Genre, Dietrich Kuhlbrodt las aus seinem Gutachten über den Schweizer Underground-Splatterfilm *BLUTGEIL* vor, Jörg Buttgeriet zeigte sein Debüt *NEKROMATIK*, Tony Conrad machte Musik, probierte *special effects* auf der Bühne aus und synchronisierte den Kurzfilm zum Kongress [*ON BLOOD AND WINGS*; 2006; R: Christoph Spehr].

Die Idee, eine Dissertation über die drastischen Spielarten des Horrorfilms zu schreiben, entstand kurz darauf in einem Seminar zur filmischen Inszenierung von Gewalt von Prof. Dr. Heinz-Peter Preußner und Prof. Dr. Matthias Kepser. Heinz-Peter Preußner und Matthias Kepser haben die Arbeit betreut und die Richtung, die der Text eingeschlagen hat, mit intensiven Diskussionen begleitet.

Zur Diskussion stellen konnte ich meine Thesen außerdem in dem von Prof. Dr. Markus Kuhn, Prof. Dr. Heinz-Peter Preußner und Prof. Dr. John Bateman geleiteten Doktorandenkolleg *Textualität des Films* an der Bremer Universität und auf dem Doktorandenseminar der Rosa-Luxemburg-Stiftung. □

Anmerkungen

- 1 Land, Jahr und Regisseur werden nur bei der ersten Nennung des Films angeführt, das allerdings, zur besseren Orientierung für Lese-rin und Leser, in jedem Kapitel erneut.
- 2 Jürgen Wertheimer: Ästhetik der Gewalt. Ihre Darstellung in Literatur und Kunst. Frankfurt/M. 1986, S. 19.
- 3 Ebd.
- 4 Karl-Heinz Bohrer: Warum ist Gewalt ein ästhetisches Ausdrucksmittel?, in: Christoph auf der Horst (Hg.): Ästhetik und Gewalt. Physische Gewalt zwischen künstlerischer Darstellung und theoretischer Reflexion. Göttingen 2013, S. 21–39, hier S. 22.
- 5 Stephan Füssel / Hans Joachim Kreutzer (Hg.): Historia von D. Johann Fausten. Stuttgart 1999, S. 123.
- 6 Matthew Gregory Lewis: *The Monk. A Romance* [1796]. London 1973, S. 441f.

- 7 Nigel Andrews: Nightmares and Nasties, in: Martin Barker (Hg.): The Video Nasties. Freedom and Censorship in the Media. London 1984, S. 39–47, hier S. 44.
- 8 Wolfgang Sofsky: Todesarten. Über Bilder der Gewalt. Berlin 2011, S. 25.
- 9 Ebd., S. 33.
- 10 Ebd., S. 35.
- 11 Vgl. Wolfgang Sofsky: Traktat über die Gewalt [1996]. Frankfurt/M. 2005.
- 12 Wolfgang Sofsky: Todesarten, a.a.O., S. 22.
- 13 Ebd., S. 97.
- 14 Susan Sontag: Das Leiden anderer betrachten. München 2003, S. 49.
- 15 Diese Ikonografie hat einen späten Widerhall in dem Film THE PASSION OF THE CHRIST gefunden (Die Passion Christi; 2004; R: Mel Gibson), einem Werk, das die Erzählung von der religiösen Sinnstiftung durch die Kreuzigung mit einer Gewaltästhetik verbindet, die vom Horrorfilm einiges gelernt hat. Vielleicht auch deswegen wird Gibsons Film nicht zum Genre gezählt.
- 16 Susan Sontag: Das Leiden anderer betrachten, a.a.O., S. 87.
- 17 Ebd.
- 18 Karl-Heinz Bohrer: Warum ist Gewalt ein ästhetisches Ausdrucksmittel?, a.a.O., S. 22.
- 19 Jan Philipp Reemtsma: Vertrauen und Gewalt. Versuch über eine besondere Konstellation der Moderne. Hamburg 2008, S. 119.
- 20 Ebd., S. 122.
- 21 Christoph auf der Horst: Das Erhabene und die Gewalt – Eine Einleitung, in: Ders. (Hg.): Ästhetik und Gewalt. Physische Gewalt zwischen künstlerischer Darstellung und theoretischer Reflexion. Göttingen 2013, S. 9–18, hier S. 9.
- 22 Hugh Davies / Sally Yard (Hg.): Bacon. München 1986, S. 44f.
- 23 Zit. nach ebd., S. 45.
- 24 Vgl. Alexander Schuller: Gräßliche Hoffnung. Zur Hermeneutik des Horrorfilms, in: Ders. / Wolfert von Rahden (Hg.): Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen. Berlin 1993, S. 341–354.
- 25 Zit. nach Hugh Davies / Sally Yard (Hg.): Bacon, a.a.O., S. 110.
- 26 Alexander Schuller: Gräßliche Hoffnung, a.a.O., S. 349.
- 27 Wolfgang Sofsky: Todesarten, a.a.O., S. 18.
- 28 Dietmar Dath / Barbara Kirchner: Der Implex. Sozialer Fortschritt und Idee. Frankfurt/M. 2012, S. 393. Nach H. P. Lovecrafts Essay *Supernatural Horror in Literature* soll das notwendige Kriterium, um von Horror sprechen zu können, der Kontakt mit »unbekannten Sphären und Mächten« (»unknown spheres and powers«) sein (H. P. Lovecraft: *Supernatural Horror in Literature* [1927]. New York 1973, S. 16).
- 29 Vgl. Sigmund Freud: Das Unheimliche [1919], in: Ders.: Studienausgabe Band IV. Psychologische Schriften. Frankfurt/M. 2000, S. 241–274., hier S. 244.
- 30 Dietmar Dath / Barbara Kirchner: Der Implex, a.a.O., S. 393 [Hervorhebung im Original].
- 31 Dietmar Dath: Sie ist wach. Über ein Mädchen, das schützt, hilft und rettet. Berlin 2003, S. 129.
- 32 Marcus Stiglegger: Terrorkino. Angst/Lust und Körperhorror. Berlin 2010, S. 97.
- 33 Das Wort Welt-Anschauung als Alternative zum Wort Weltanschauung (ohne Bindestrich) dient der Abgrenzung von der ideologischen Konnotation des letzteren. Die Variante »Welt-Anschauung« geht zurück auf einen Vorschlag von Lorenz Engell (vgl. Lorenz Engell: Playtime. Münchener Film-Vorlesungen. Konstanz 2010, S. 9).
- 34 Vgl. Linda Williams: Film Bodies: Gender, Genre, and Excess [1991], in: Barry Keith Grant (Hg.): Film Genre Reader III. Austin 2007, S. 141–159.
- 35 Robin Curtis: Vicarious Pleasures. Fiktion, Immersion und Verortung in der Film Erfahrung, in: Gertrud Koch / Christiane Voss (Hg.): ...kraft der Illusion. München 2006, S. 191–204, hier S. 196.
- 36 Hans Ulrich Gumbrecht: Ein Abschiedsgruß an die Interpretation, in: Ders.: Präsenz. Frankfurt/M. 2012, S. 190–209, hier S. 192.
- 37 Gernot Böhme: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik. Frankfurt/M. 1995, S. 47 [Hervorhebung im Original].
- 38 Rudolf Arnheim: Film als Kunst [1932]. Frankfurt/M. 1979, S. 165.
- 39 William Paul: Laughing Screaming. Modern Hollywood Horror and Comedy. New York 1994, S. 74.
- 40 Ebd.

Einleitung aus: Benjamin Moldenhauer:

Ästhetik des Drastischen. Welterfahrung und Gewalt im Horrorfilm

ISBN 978-3-86505-326-8 | © 2016 Bertz + Fischer Verlag / www.bertz-fischer.de