

Drastische Filmerfahrung: Der Sinn der Gewalt

Mit der perversen Loyalität erster Ordnung ist die Zuschauerhaltung benannt, die weite Teile der nicht-akademischen Diskussion über den Horrorfilm dominiert hat. Die den Bildern inhärente Möglichkeit der Mitleidenschaft wie auch die perverse Loyalität zweiter Ordnung weisen über eine solche Lesart hinaus. Mitleidenschaft wiederum wird in den psychoanalytisch ausgerichteten Texten zum Horror zumeist unter dem Begriff des Masochismus und damit ebenfalls unter dem Vorzeichen der Perversion gefasst. Die Masochismus-Diagnose ist die theoretische Prämisse einer feministischen Kritik, die das Genre als einen Ort der symbolischen Dekonstruktion von Geschlechterverhältnissen versteht. Nach Carol Clover bietet *THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE* (Blutgericht in Texas; 1974; R: Tobe Hooper) dem männlichen Zuschauer die Möglichkeit, sadomasochistische Inzestphantasien auszuleben.¹ Barbara Creed wiederum sieht die neben dem Ekel vor dem Abjekten maßgebliche Affektquelle des Horrors in der Angst des Mannes vor der kastrierenden Frau. Beide denken ihr Publikum dementsprechend als ein ausschließlich männliches. Der Horrorfilm könne wahlweise die verdrängte Angst (Creed) oder den verdrängten Masochismus (Clover) sichtbar werden lassen, der der Konstruktion hegemonialer Männlichkeit zugrunde liegen soll.²

Eine direktere Variante der Perversion erster Ordnung findet sich immer dort, wo

der Rezipient als sadistischer Zuschauer konzipiert ist. Nun geht es nicht mehr um ein Geheimnis, sondern um etwas vorgeblich Offensichtliches: Die Betrachter delectieren sich an den dargebotenen Grausamkeiten. Der Zuschauer des Horrorfilms wird etwa von Wolfgang Sofsky mit dem Zuschauer der Festspiele im alten Rom in eins gesetzt.³ Die Schaulust sei eine nur verschobene Befriedigung des Wunsches, selbst Gewalt auszuüben:

»Es ist, als griffe die Leidenschaft vom Täter auf die Zuschauer über. Wer anfangs noch unbeteiligt dabeistand, zwischen Anziehung und Abwehr hin- und hergerissen, gerät zusehends in den Bannkreis der Gewalt. Überraschung und Entsetzen verfliegen, Abscheu schlägt in Beifall, in unverhohlene Begeisterung um, in den Impuls, selbst mittun zu wollen.«⁴

Die apodiktischen Formulierungen Sofskys verdecken, dass hier etwas gleichgesetzt wird, das voneinander differenziert werden muss. Die spezifischen Eigenheiten des Mediums Film und damit auch der prinzipielle Unterschied zwischen Kinosaal und Circus Maximus geraten aus dem Blick. Das Dekret, Mitleid spiele keine Rolle, stets neige der Zuschauer dem Täter zu, wird im Falle der begeisterten Betrachtung eines Schauspiels realer Verletzungen und Tötungen zutreffen. Wer sich empathisch mit einem Opfer realer Gewalt verbindet, erstarrt im

Drastische Filmerfahrung: Der Sinn der Gewalt

Schock, greift ein oder holt Hilfe. Die tatenlose Betrachtung realer Gewalt gehört nicht in das Feld ästhetischer Erfahrung, sondern ist unterlassene Hilfeleistung. Sofsky aber setzt die folgenschweren Übergriffe auf den menschlichen Körper, die im *Traktat über die Gewalt* mit verstörender Genauigkeit beschrieben sind, mit Gewaltbildern in eins. Der Unterschied zwischen Welterfahrung und ästhetischer Erfahrung wird negiert.

Glaut man hingegen den Ergebnissen einer von Waldemar Vogelgesang durchgeführten Feldforschung, bereitet die Differenzierung zwischen realer und filmischer Gewalt den Horrorfans keine Probleme: »Jugendliche sind ganz offensichtlich in der Lage, nicht nur den filmtechnischen Perfektionismus als Eigenwert zu empfinden, sondern – entgegen vieler anders lautenden Behauptungen – Realität und Inszenierung, Sein und Schein deutlich zu trennen.«⁵ Die Wahrnehmung dieser Differenz, schreibt Vogelgesang weiter, sei »nachgerade konstitutiv für ihr Filmleben.«⁶ Nur wer diese Differenz einebnet, kann die Wahrnehmung ästhetischer Gewalt als affirmatives Rauscherlebnis konzipieren, das die Affirmation realer Gewalt nach sich zieht.⁷

Erstaunderlicherweise finden sich ausgerechnet im medienpädagogischen Diskurs zahlreiche Autoren, die weder apologetisch noch denunzierend argumentieren, sondern sich dem Horrorgenre unter der Prämisse nähern, dass es legitime Relevanz für seine überwiegend jugendlichen Zuschauer besitzt. Seit den 1990er Jahren lassen sich hier vermehrt Stimmen finden, die jenseits der Dichotomie von Sadismus und Masochismus argumentieren. Waldemar Vogelgesang etwa begreift den Kontext, in dem Jugendliche gemeinsam Horrorfilme rezipieren, als eine Art herrschaftsfreie

Zone, in der »alternative Handlungs- und Sinn(lichkeits)angebote Realisierungschancen finden.«⁸ Sein Fazit liest sich wie eine Gegenrede zur These vom Zuschauer, der im kollektiven Gewaltrausch versinkt:

»Durch Medien [...] findet [...] keineswegs ein Verlust von sinnlicher Erfahrung oder eine Entfremdung von der Realität statt, wie Kritiker immer wieder behaupten, vielmehr sind sie in vielen Fällen Anlass und Anstoß zur Bildung kleiner sozial-räumlicher Formationen mit ausgeprägten kommunikativen und empathischen Ressourcen.«⁹

Damit sind auch die Vorannahmen der psychoanalytischen Filmtheorie infrage gestellt. Der Zuschauer erscheint für eine Medienpädagogik, die, so Vogelgesang, »mehr Gelassenheit«¹⁰ empfiehlt, nicht mehr als »labil, anfällig, vielleicht sogar willenlos und ohnmächtig«, sondern als ein medienkompetentes Individuum, das empathiefähig und in der Lage ist, die eigene Filmwahrnehmung mit seiner Welterfahrung in Beziehung zu setzen. Die lebensweltliche Bedeutung des drastischen Horrors allerdings ist nicht exklusiv an die gemeinschaftliche Rezeption in der Clique gebunden. Sie ist als Wahrnehmungsmöglichkeit in den affektintensiv erlebten Bildern selbst enthalten.

Auch Thomas Hausmanner geht davon aus, dass die genretypischen Gewaltbilder, bei aller Ambivalenz, auf das empathische Vermögen des Zuschauers zielen: »Die auf Gewalt als realistische Gewalt bezogene Emotion ist vorrangig die des Entsetzens, des mitgefühlten Schmerzes, des Mitleids mit dem Opfer – darauf verweist die Prävalenz der Opferperspektive bei der Rezeption.«¹¹ In diesem gefahrlosen Mitleiden sei die Möglichkeit einer Annäherung an die beängstigenden Aspekte der

Welt enthalten. Hausmanninger fasst den, wie er es nennt, »lebensweltlichen Zweck« des Genres positiv auf und spricht von der Möglichkeit der lebensgeschichtlichen Themenbearbeitung.¹²

In dem Konzept ästhetischen Erlebens, das der von Thomas Hausmanninger entworfenen Medienethik zugrundeliegt, finden sich erste Verknüpfungspunkte zwischen dem hier entwickelten Begriff der Filmerfahrung und dem medienpädagogischen Diskurs. Auch bei Hausmanninger ist ein Enthobensein aus der Notwendigkeit zu handeln Voraussetzung ästhetischer Erfahrung. Hausmanninger bricht mit der Pathologisierung des Zuschauers und gesteht ihm zu, im Genre Bilder und Erzählungen zu suchen und zu finden, die als bedeutsam empfunden werden und sich in seine Weltdeutung integrieren lassen.¹³ Wenige Seiten später spricht Hausmanninger davon, dass die Bearbeitung von »lebensgeschichtlichen Themen« sich »nicht nur »im Kopf, sondern ebenso »im Bauch, d. h. auf der emotionalen Ebene und oftmals im Rahmen des intuitiven Selbstumgangs und der intuitiven Selbstformierung abspielt.«¹⁴ Damit nähern sich seine Überlegungen dem hier entworfenen Begriff ästhetischer Erfahrung an.

Das Gewaltbild korrespondiert mit einer Anthropologie, die von der unhintergehbaren Körperlichkeit des Menschen und seiner »Verletzungsoffenheit« ausgeht: »Die gegebene Verletzbarkeit bzw. Verletzungsoffenheit ist [...] eine bleibende und nicht überwindbare anthropologische Bedingung, in deren Konsequenz sich der Mensch in seiner leib- bzw. subjekthaften Integrität und Identität kontinuierlich in Frage gestellt und letztlich gefährdet weiß.«¹⁵ Gewalthaltige Filme enthielten stets »eine Veranschaulichung der grundsätzlichen Gefährdetheit der menschlichen Existenz.«¹⁶

Diese Veranschaulichung leisteten die Filme »mit jeweils unterschiedlicher Zentralität«;¹⁷ im Falle des drastischen Horrors ist sie ohne Zweifel zentral.

Die These, das Genre erlaube die Wahrnehmung einer grundsätzlichen Gefährdetheit, führt auf die richtige Spur. Immer wieder inszeniert die Drastik einen Bruch, der die diegetische Welt aus den Angeln hebt. Der Hammerschlag, der Kirk in *THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE* zu Boden streckt, markiert nicht nur den Einbruch der Gewalt, sondern auch die Auflösung der vertrauten Welt für die Protagonisten. Dort, wo die drastischen Bilder es ernst meinen und nicht – wie etwa in weiten Teilen des Slasherfilms – vor allem als spielerisch erscheinen, versuchen sie, diesen Bruch schockhaft für den Zuschauer spürbar werden zu lassen. Ziel ist die Evokation einer Verstörung; Filme, die Gewalt mit affektiv wirkungsvollen Bildern präsentieren, können »Verletzbarkeit und Verletzungsmächtigkeit« vermitteln.¹⁸ Das mit den Bildern verknüpfte Erfahrungs- und Weltdeutungspotenzial wird anhand von *THE HILLS HAVE EYES* (2006; R: Alexandre Aja) beschrieben.

Allerdings ist der Zuschauer nie nur empathisch Mitleidender, sondern hat zugleich die Möglichkeit, mit der ästhetischen Gewalt der Bilder zu fraternisieren. In der Auseinandersetzung mit *THE DEVIL'S REJECTS* (2005; R: Rob Zombie) geht es um Bilder, die mit einer abgebrühten Zuschauerschutzkorrespondieren, Artefaktemotionen evozieren und an das Erleben einer perversen Loyalität zweiter Ordnung anschließen. Die drastischen Spielarten des Genres werden nicht zuletzt geschätzt, weil sie schlechten Geschmack und den Bruch mit den herrschenden Normen kommunizieren. Drastische Horrorfilme sind auch als »Provokations- und Distinktionsmedi-

Drastische Filmerfahrung: Der Sinn der Gewalt

en«¹⁹ beschreibbar, deren extremistische Ästhetik (wie in *THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE*) und vorgeblich amoralischer Gestus [wie in *THE LAST HOUSE ON THE LEFT* (Das letzte Haus links; 1972; R: Wes Craven)] ihrem jugendlichen Publikum dazu dienen können, sich gegenüber der Welt der Erwachsenen abzugrenzen. Das schließt eine affektintensive Rezeption im Sinne einer Mitleidenschaft wie auch – konträr dazu – ein sadistisches Vergnügen an den Bildern nicht aus, fügt der Filmerfahrung aber einen performativen Aspekt hinzu. Die drastischen Bilder können in der Wahrnehmung des Zuschauers für etwas genutzt werden, das den eigenen Bedürfnissen entspricht. Die grausamen Bilder werden zu Signifikanten einer performativ hervorgekehrten Devianz transformiert.

Weltvertrauen:

THE HILLS HAVE EYES (2006)

Auf der Ebene des Filmerlebens zielt die drastische Szene unter anderem auf die Evokation eines Schrecks. Körperlich spürbar wird er als abrupt einsetzende Empfindung von Enge, die sich im Zusammenzucken und eventuell in einem Abwehrreflex manifestiert, der sich im Kino in Maßnahmen zur Wahrnehmungsvermeidung (Augen zuhalten etc.) äußern kann. Schon der Schreck ist als eine Unterbrechung von Kontinuität beschreibbar: »Leiblich sein, heißt: erschrecken können, aus der gleitenden Dauer des Dahinlebens herausgerissen werden zu können.«²⁰ Sein simpelstes Mittel ist der in Relation zum übrigen Sounddesign überaus laute Soundeffekt, dem man sich, anders als dem schrecklichen Bild, zu dessen Vermeidung man nur die Augen zu schließen braucht, nicht schnell entgegenziehen kann. Sam Raimi, der in

EVIL DEAD (Tanz der Teufel; 1981) und *EVIL DEAD 2* (Tanz der Teufel II – Jetzt wird noch mehr getanzt; 1987) äußerst effektiv verschiedene Schrecktaktiken durchexerziert hat, spricht von »scare chords«, die abrupt im Bild auftauchende Monstrositäten oder Gewaltakte begleiten.²¹ Das Sichtbarwerden kann durch ein Eindringen ins Bild aus dem Offscreen-Bereich (wie im Falle der von links ins Bild gestoßenen Machete in *THE LAST HOUSE ON THE LEFT*) oder als Bewegung innerhalb des Bildrahmens (wie im Falle der aufgerissenen Tür in *THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE*) geschehen.²²

Mir kommt es an dieser Stelle auf die Differenzierung verschiedener Grade von Intensität an. Die Reaktion auf ein lautes Geräusch oder auf das abrupte Erscheinen von etwas Bedrohlichem sind reflexhaft. Differenzieren lässt sich zwischen einem Schreck, für den affektive Plötzlichkeit als Kriterium ausreichend ist, und einem Schock, der den Zuschauer nicht nur zusammenzucken lässt, sondern ihn nachhaltig verstört. Der Schock lässt sich mit Jan Philipp Reemtsma definieren als »Reaktion auf ein unerwartetes, unerhörtes Ereignis [...], dem gegenüber sich gewohnte Wahrnehmungs- und Verarbeitungsformen als inadäquat erweisen«.²³ Die Gewaltinszenierung muss vom Zuschauer selbst als verstörend erlebt werden, es genügt nicht, Gewalt nur zu zeigen. Erst die affektintensive Inszenierung des Gewaltgeschehens wie auch ihr möglicherweise amoralischer Gestus (der nicht zu verwechseln ist mit tatsächlicher Amoralität) erschüttern die Gewissheit des Zuschauers darüber, was auf der Leinwand erwartbar ist. Damit treten ein moralisches und ein habituelles Moment hinzu: Das körperliche Empfinden des mit ästhetischen Mitteln evozierten Schocks wird von einer Inszenierung hervorgerufen, die etwas zeigt, das so nicht gezeigt wer-

den dürfte, und der der Zuschauer (noch) keine adäquaten Verarbeitungsweisen entgegenzusetzen hat.

Meine These ist, dass diese filmisch hergestellte Verstörung eine Entsprechung in der Welterfahrung des Zuschauers hat: Die Bilder exzessiver Gewalt lassen die diegetische Welt als porös, als einen unsicheren und verunsichernden Ort erscheinen – und diese Empfindung von Unsicherheit und Gefährdung kann intuitiv auf die Welt außerhalb des Kinos rückbezogen werden. Die Gewalt der Bilder fungiert so als audiovisuelle Metapher, die ihre Bedeutung nicht auf dem Weg des bewussten Entzifferns, sondern über eine somatisch intensive Erfahrung freisetzt. Das Gewaltbild des drastischen Horrorfilms erscheint dann als sinnliches Zeichen der Porösität der Welt.

Innere Wirklichkeit: Verstörung

Zwei Plotprämissen gehen dem Einbruch der Gewalt voraus. Entweder sucht die Gewalt die Menschen in einem geschützten Raum auf, oder die Figuren fallen der Gewalt im Verlauf einer Reise an die Peripherie zum Opfer. Das gilt auch für die beiden Filme, die als exemplarisch für das drastische Filmerleben beschrieben wurden und in dieser Hinsicht eine Art Zwischenposition einnehmen. In *THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE* und *THE LAST HOUSE ON THE LEFT* begeben sich die Protagonisten auf eine Reise, vor allem in letzterem aber bleibt diese Reise mit dem Zuhause verbunden. Mari wird in unmittelbarer Nähe des Hauses ihrer Eltern vergewaltigt und ermordet, Sally fährt mit ihren Freunden zu dem Grab ihres Großvaters und der verlassenen Farm der Familie. In beiden Fällen trifft die Gewalt die Protagonisten an einem Ort, der ihnen als sicher erscheint. Anders als in Freuds Definition

des Unheimlichen wird das Vertraute und Schützende im drastischen Setting aber zumeist nicht zum eigentlichen Hort des Furchteinflößenden. Das Vertraute wird schlicht und einfach zerstört.

Im Gegensatz zu den Figuren ist der Zuschauer auf die Empfindungen, die er zu erwarten hat, durch sein Genrewissen und das *mood management* des Films, das der Gewaltszene vorausgeht, vorbereitet. Er ahnt, was kommen wird, er rechnet damit und ist dementsprechend vielleicht zu erschrecken, aber nicht ohne Weiteres zu schockieren im oben bestimmten Sinne. Dem Film kommt die Aufgabe zu, das Genrewissen seines Publikums zu antizipieren und den Zuschauer trotzdem zu verstören. Eine in dieser Hinsicht äußerst wirkungsvolle Inszenierung des Gewalteinbruchs findet sich in einer Produktion von 2006, die als ein Beleg dafür gelten kann, dass ein Remake nicht zwangsläufig auf die Konventionalisierung seiner Vorlage hinauslaufen muss.

Alexandre Ajas gleichnamige Neuverfilmung von Wes Cravens 1977 erschienenen *THE HILLS HAVE EYES* hält sich eng an den Plotverlauf des Originals, geht aber in der Inszenierung des Gewalteinbruchs und der Darstellung der auf ihn folgenden Gegengewalt weiter. Zur Erinnerung: Eine Familie wird während ihrer Fahrt durch eine menschenverlassene Wüste von Kannibalen angefallen. Das Familienoberhaupt, seine Frau und eine der Töchter werden getötet. Der Schwiegersohn muss sich mit den zwei überlebenden Geschwistern gegen die Angreifer zur Wehr setzen und sein entführtes Baby retten.²⁴ *THE HILLS HAVE EYES* (im Folgenden ist, wenn nicht anders angegeben, das Remake gemeint) beginnt in genretypischer Weise. Zuerst sehen wir ein Text-Insert, das das Kommende als Darstellung einer wahren Begebenheit ausweisen soll: »Between

Drastische Filmerfahrung: Der Sinn der Gewalt



Die affektive Einstimmung des Zuschauers in
THE HILLS HAVE EYES (2006)

1945 and 1962 the United States conducted 331 atmospheric nuclear tests. Today, the Government still denies the genetic effects caused by the radioactive fallout.« Dieser Information folgt eine zweieinhalbminütige Pre-Title-Sequenz, in der der Film gleichsam seine Instrumente zeigt. Eine Gestalt in einem weißen Schutzanzug führt Messungen mit einem Geigerzähler durch. Die Weite, die das erste Bild evoziert, wird von einer extremen, mittels subjektiver Perspektive hergestellten Verengung kontrastiert: Der Zuschauer blickt durch die Schutzmaske des Mannes, das Blickfeld ist mit einem Mal äußerst beengt.²⁵ Laute Atemgeräusche sind zu hören. Ein Schnitt geht auf den Geigerzähler in seiner Hand, dann springt eine blutüberströmte Gestalt ins Bild – der erste Schreckmoment des Films. Eine kurze Einstellung auf den Hinterkopf markiert die Stelle, an der eine Sekunde später eine Spitzhacke eindringen wird.



Der Film zeigt gleich zu Beginn seine Instrumente

Der Mann geht zu Boden. Es folgen schnelle Schnitte, deren Rhythmus die Rabiathheit des Gezeigten stützt. Zwei Kollegen des Mannes werden getötet, eine nur momenthaft zu sehende hünenhafte Figur schleudert die Körper gegen die Felswände; kurz eingeschnitten ist das Bild eines erstickenden Fisches, der auf dem Trockenen hin und her springt, das als audiovisuelle Metapher den Eindruck der Wehrlosigkeit verstärkt. Die Szene schließt mit einer Einstellung auf einen davonfahrenden Wagen, an den vier tote Körper gekettet sind.

Wer an dieser Stelle umgebracht wird, ist gleichgültig, die Opfer sind verhüllt und bleiben anonym; es ist ein blutiges Gesicht zu sehen, aber nur für einen Moment. Die Kamera geht mit den Bewegungen der Spitzhacke mit, und die Bildfolge ist nicht aufgrund einer emotionalen Involvierung in das Geschehen mitreißend, sondern in ihrer Bewegungsdynamik, die von inszenatorischer Virtuosität zeugt und den Genrefan auch auf der Ebene der Artefaktemotionen adressiert.

Die Pre-Title-Sequenz dient allein der affektiven Einstimmung des Zuschauers, der so die Möglichkeit bekommt, sich auf den Rhythmus der Gewaltinszenierung einzuschwingen. Die maßgeblichen formalen Merkmale sind bereits zu finden: abrupte Perspektivwechsel, Kameraschwenks, die die Bewegungen der Körper mitvollziehen, Verwendung audiovisueller Metaphern und Close-ups auf die geschlagenen Wunden. Wes Cravens Original (Hügel der blutigen Augen; 1977) hingegen schloss noch an die



Die häusliche Idylle wird mit Bildern der Zerstörung konfrontiert

Authentizität suggerierende Inszenierung an, die von Craven in *THE LAST HOUSE ON THE LEFT* erprobt wurde.

Es folgt die Creditsequenz, deren Bilder implizit auf die Rezeptionsgeschichte des Originalfilms verweisen und einen politischen Subtext ankündigen. Ausschnitte aus Werbespots der 1950er Jahre, in denen eine junge Hausfrau begeistert Kuchen backt, werden mit dokumentarischen Aufnahmen von Atombombenexplosionen unterbrochen, die heute ikonischen Charakter haben: Bomben, die aus einem Flugzeug abgeworfen werden, Atompilze, gefolgt von Häusern und Bäumen, die von der Druckwelle hinweggefegt werden. Die trivial und im schlechten Sinne konstruiert wirkende häusliche Idylle wird mit aller Wucht zerstört. Die Bildfolge ist mit einem antiquiert wirkenden Countrysong unterlegt, der einen weiteren Gegensatz zu den Bildern der Zerstörung bildet. In gemächlichem Tempo wird die Slideguitar geschlagen, dazu kündigt eine Stimme vom Glück des Vergessens: »More and more / I'm forgetting the past / More and more / I'm living at last.«²⁶ Das Ensemble aus Werbebildern, betulicher Musik und den Visualisierungen einer kaum zu überbietenden Zerstörung wird komplettiert durch jeweils nur für eine knappe Sekunde eingeschnittene Bilder von missgebildeten Embryonen und Kinderkörpern.

Mit jedem dieser Bilder wird auch die Musik durch ein unangenehm hochfrequentes Störgeräusch unterbrochen; die

zu sehende Destruktion wird als auditive Störung wiederholt. Ähnlich der infernalischen Klangkaskade, mit der *THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE* beginnt, nimmt die Creditsequenz vorweg, was folgt. Die Zerstörung des Behüteten findet ein einfaches, vorerst noch satirisch überspitztes Bild: Die häusliche Welt explodiert.

Jetzt erst beginnt der Plot. Die Kamera fährt von oben auf die genretypische entlegene Tankstelle zu, die den letzten Posten der Zivilisation am Eingang eines grenzenlos anmutenden Wüstenareals bildet.²⁷ Der Inhaber ist ein verwahter alter Mann, später erfahren wir, dass er Durchreisenden jahrelang den Weg in die Wüste und damit zu den Kannibalen gewiesen hat. Vor der Tankstelle fährt Familie Carter vor. Das Erste, was von ihrem Wagen zu sehen ist, ist eine am Auto befestigte US-amerikanische Flagge, dann werden uns die Familienmitglieder vorgestellt. Robert »Big Bob« Carter (Ted Levine), Ethel Carter (Kathleen Quinan), der jüngste Sohn Bobby (Dan Byrd) und seine Schwester Brenda (Emilie de Ravin). Im angehängten Wohnwagen fahren mit: die älteste Tochter Lynn (Vinessa Shaw), ihr Mann Doug (Aaron Stanford), die etwa ein Jahr alte Tochter der beiden und zwei Schäferhunde.

Die Sonne glüht, die Klimaanlage ist ausgefallen, niemand ist begeistert von Bobs Idee, auf der Reise nach Kalifornien den unnötig langen Weg durch die Wüste zu nehmen. Am zufriedensten wirken noch Big Bob

Drastische Filmerfahrung: Der Sinn der Gewalt

und seine Frau, die nach 25 Jahren Ehe einen liebevollen und eingespielt neckischen Tonfall miteinander pflegen.²⁸ Brenda und ihr Bruder Bobby gehen sich ununterbrochen gegenseitig auf die Nerven; ein geschwisterlicher Konflikt, der offensichtlich nicht nur der Abgrenzung voneinander, sondern – wie auch der von Brenda zur Schau gestellte Sarkasmus – auch der Abgrenzung von der eigenen Familie dient. Der Urlaub soll die letzte gemeinsame Familienreise sein, bevor Brenda aufs College geht.

Die 1977 von Wes Craven entworfene Familienkonstellation entspricht oberflächlich gesehen der des Remakes, für jede der Figuren findet sich eine Entsprechung, auch die Namen sind weitgehend die gleichen geblieben.²⁹ Der Originalfilm allerdings schlägt noch – ähnlich der Inszenierung des bürgerlichen Heims in *THE LAST HOUSE ON THE LEFT* – einen unverhohlenen satirischen Ton an. 1977 machten die Figuren, von Lynn abgesehen, durchweg einen überzeichneten Eindruck. Das gilt insbesondere für Big Bob (Russ Grieve), der in Cravens Film einen Monolog hält, der ihn als lieblose, selbstgerechte und rassistische Witzfigur kennzeichnet:

»25 years I'm a cop in the worst goddamn precinct in Cleveland. Niggers shoot our asses [...]. Hillbillies throw their dogs off

the roofs at me. I've been shot on two separate occasions by my own men. But none of these bastards ever came as close to me as my own goddamned wife and her goddamned roadmaps and her wrong turns and her goddamned hysterical screaming.«

Ethel (Virginia Vincent) erscheint als adäquate Partnerin: eine naive, spießige Frau mit gepresster Stimme und maskenhaftem Gesicht, die versucht, ihrem Mann das Fluchen zu verbieten, und ihn immer wieder an sein Herzleiden erinnert. Die Geschwister Brenda (Susan Lanier) und Bobby (Robert Houston) wirken, anders als im Remake, nicht selbstbewusst und artikulationsfähig, sondern dummlich. Lynn (Dee Wallace) lässt sich von ihrem Mann Doug (Martin Speer) herumkommandieren. Doug selbst erscheint mit seinem überdimensionierten Schnurrbart und seinen unvorteilhaften kurzen Hosen, zumindest in der Rückschau, ebenfalls als komische Figur.

D. N. Rodowick sieht in der Familie des Originalfilms die Verkörperung eines reaktionären Amerikas: »They are WASPish, prototypically reactionary, and undoubtedly Republicans.«³⁰ Aus der satirischen Überzeichnung der Figuren leitet er die politische Relevanz von Cravens Films ab: »In this manner, the status of bourgeois ideology is immediately questioned as a

normative value.«³¹

Die Schablonenhaftigkeit der Figurenkonstruktion tut ihr Übriges: Um keine von ihnen soll es im Original schade sein.

In diesem Punkt weicht das Remake entschieden ab. Es vermeidet die sati-



Die Familie beim gemeinsamen Gebet

rische Überspitzung und bemüht sich um ein plausibles, nicht-idealisiertes Bild. Die Familie wird nicht mehr als Kristallisationspunkt bourgeoiser Ideologie inszeniert, sie erscheint, bei allem Streit, als emotional aufgeladener und konfliktreicher, aber doch vertrauter Ort. Der Umgangston der Carters ist 2006 rau, aber herzlich. Big Bob spricht grob, lässt aber auch Zuneigung erkennen (außer zu seinem Schwiegersohn, ein Konflikt, der weiter unten thematisiert wird). Ethel ist keine verklemmt wirkende Matrone mehr, sondern wird als selbstbewusste, sarkastische Frau gezeigt, deren in einem Dialog angedeutete Biografie die eindeutige Zuordnung als »reaktionär« unterläuft. Der Generationswechsel wird im Remake, das nicht in den 1970ern, sondern in den Nullerjahren spielt, direkt thematisiert. Die, die in Wes Cravens Film noch die junge Generation bildeten, stellen jetzt die Elterngeneration:

Brenda: »Hey mum, didn't you grow up in the sixties, why are you so uptight?« – Big Bob: »Your mum didn't used to be uptight. She was a little hippie chick.« – Ethel (*lächelt peinlich berührt, ist aber doch geschmeichelt*): »No ...« – Big Bob: »Yeah, you should have seen her when she was your age. She was a little hottie.« – Brenda (*lächelt*): »Dad!« – Ethel (*lacht, schlägt ihm spielerisch auf die Schulter und flüstert*): »Stop that ...« (*Big Bob nimmt ihre Hand und küsst sie*).

Ethel wird explizit mit der Subkultur der 1960er Jahre in Verbindung gebracht; gut vorstellbar, dass sie während ihrer College-Zeit 1968 Romeros NIGHT OF THE LIVING DEAD gesehen und Herbert Marcuses *Der eindimensionale Mensch* gelesen hat.

Derartige Szenen sorgen dafür, dass die Figuren nicht als Symbole, sondern als ein Ensemble diegetischer Figuren im Sinne Jens Eders wahrnehmbar werden:

»Schlüsse auf indirekte Bedeutungen [...] stellen sich [im Falle der diegetischen Figur; Anm. B. M.] eher spärlich, als vorbewusste Assoziationen oder erst nach der Rezeption ein. [...] Die Figur soll vorwiegend als fiktives Wesen wahrgenommen werden, ihre anderen Aspekte sollen in den Hintergrund treten.«³²

Angesichts einer diegetischen Figur fällt es dem Zuschauer leichter, Sympathie herzustellen und empathisch auf sie zu reagieren. Die Familie Carter geht nun nicht mehr in dem karikaturhaften Bild auf, das durch das Bildzitat aus dem Werbespot in der Creditsequenz zuerst aufgerufen wird. Diese Familie erscheint als ein ambivalenter wie vertrauter Ort, an dem man sich nicht immer wohlfühlen muss, mit dem man aber, im Guten wie im Schlechten, verbunden ist.

Später, unter dem Eindruck der Gewalt, wird all das mit einem Mal als bewahrenswert erscheinen.

Indem Aja dem Zuschauer ernstzunehmende Figuren anbietet, kann er noch einmal eine andere Geschichte erzählen als die von der Zerstörungswürdigkeit bourgeoisen Lebens: Ein Raum, der Sicherheit und Geborgenheit verspricht, wird zum Objekt von etwas Zerstörerischem. Diese Zerstörung soll vom Zuschauer nicht feixend begrüßt, sondern als verstörend empfunden werden.

Erneut geht der Gewalt eine Atmosphäre der Bedrohung voraus. Immer wieder sehen wir die Berge, die die Straße säumen, die Bilder der weiten Landschaft sind mit langanhaltenden Klängen unterlegt, die sich nicht in einer Melodie auflösen. Gefahr deutet sich schon an, wenn die Figuren noch ahnungslos sind: Ein Schatten ist kurz hinter einem Felsen zu sehen, eine Hand greift unbemerkt durch das Fenster des

Drastische Filmerfahrung: Der Sinn der Gewalt

geparkten Wagens und stiehlt eine Jacke. Erst ein Nagelbrett, das auf der Straße liegt, lässt die angedeutete Gefährdung konkret werden. Die Reifen platzen, und der Wagen fährt gegen einen Felsen.

Unbemerkt von den Protagonisten werden die Nägel von der Straße gezogen. Big Bob beschließt das weitere Vorgehen: Er wird zurück zur Tankstelle laufen, Doug soll in der anderen Richtung nach Hilfe suchen. Gemeinsam – und unter Protest von Brenda («Thank God no one's watching us») – findet man sich zu einem letzten gemeinsamen Gebet zusammen. Die Kamera erfasst die einander umarmenden Menschen aus einer halbnahen Einstellung. Dann zoomt sie langsam zurück, und es zeigt sich, dass die in der Weite verlorenen Figuren durch ein Fernglas beobachtet werden.

Big Bob erreicht erst in der Nacht die Tankstelle, zwei Schatten folgen ihm unbemerkt. Der Tankstellenbesitzer ist nicht zu sehen. Stattdessen findet Bob Hinweise: ein abgeschnittenes Ohr in einer Burger-Schachtel, eine Schublade voller Geld und Ausweise, alte Zeitungsausschnitte an der Wand, die nukleare Tests melden, Bilder von deformierten Körpern und Gesichtern, die Familienfotos zu sein scheinen, schließlich Artikel offensichtlich jüngeren Datums, in denen von Familien berichtet wird, die in der Wüste verschwunden sind.

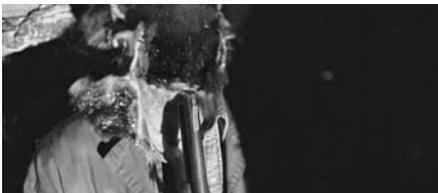
Bob läuft mit gezogener Waffe nach draußen und findet den Tankstellenbesit-

zer, der, vollkommen betrunken, eine Klage anstimmt und sich dann mit einem Gewehr den Kopf buchstäblich vom Hals schießt. Das Bild ist brachial und als grotesker Splattereffekt rezipierbar, den zumindest der mit dem Genre vertraute Zuschauer auch für seine technische Versiertheit [und vielleicht auch als Verweis auf David Lynchs *WILD AT HEART* (1990)] schätzen kann.³³

Bob wird panisch und versucht, das Auto des Tankwerts zu starten. Im Dunkel der Rückbank wartet bereits jemand, packt seinen Kopf und schlägt ihn gegen die Autoscheibe, bis das Blut spritzt. Dann ist zu sehen, wie der halb bewusstlose Familienvater auf eine Trage geworfen und fortgezogen wird. Big Bob wird von den Kannibalen ironisch als »Daddy« angesprochen und dann zum Köder degradiert.

Die Szene ist nur der Prolog für das Zentrum des zweiten Akts, den Überfall auf den Wohnwagen. In dieser exakt in der Mitte des Films situierten, knapp zehnmütigen Sequenz dienen jede Einstellung, jede Kamerabewegung und jeder Sound-schnipsel der Intensivisierung. Es sind nicht nur die sichtbaren Akte der Gewalt, es ist die inszenatorische Wucht, mittels derer sich der Eindruck einer entfesselten Zerstörungswut herstellt. Ihr voraus geht ein schlichtes, aber wirkungsvolles Bild von Schutzbedürftigkeit und Unschuld: Brenda legt das Baby in sein Kinderbett und stellt das Mobile an; »Guten Abend, gute Nacht« erklingt, und die Familie legt sich schlafen.

Brenda, Ethel und das Baby übernachten im Wohnwagen, Doug schläft mit seiner Frau im Auto. Nur Bobby, der einen der zwei Familienhunde tot in den Hügeln gefunden hat, ohne seiner Familie davon zu erzählen, ist misstrauisch (warum er seine Entdeckung für sich behält, wird nicht ganz klar).



Einer von vielen brachialen Momenten in *THE HILLS HAVE EYES*



Das Familienoberhaupt wird gekreuzigt und verbrannt

Der Einbruch der Gewalt beginnt mit dem Eindringen einer Hand in den Bildraum, die Brenda übers Gesicht streicht und dann – erregtes Atmen ist zu hören – ihre Beine unter dem Schlafmantel freilegt. Ein Gegenschuss zeigt das entstellte Antlitz des Eindringlings, der Brenda, als sie erwacht und zu schreien versucht, den Mund zuhält.

Knapp einsekündige, abgehackte Drones sind zu hören. Musik und Sounddesign rhythmisieren die Bilder in eigenartiger Weise: Während auf der Bildebene schnelle Schnitte dominieren, suggeriert der stoisch voranschreitende Soundtrack Unaufmerksamkeit. Das Sounddesign fügt sich in die Gewaltinszenierung ein: Im Moment des Zupackens ist ein animalisches Geräusch zu hören, das Brüllen eines Löwen, der seine Beute ergreift.

Der Hüne schreit in dem Moment in ein Funkgerät, in dem Bobby und Doug, die beide den Angriff noch nicht bemerkt haben, den Wohnwagen betreten wollen. Eine Explosion ist zu hören, das Bild wird hell, und die Kamera rast auf den brennenden Körper Bobs zu, der an ein Kreuz genagelt und angezündet worden ist. Die rapide Geschwindigkeit, mit der dieses Bild dem Zu-

schauer entgegenkommt, lässt ihm keine Ausweichmöglichkeit. Würde der brennende Körper mit einem abrupten Schnitt ins Sichtfeld rücken, wäre eventuell reflexhaftes Augenschließen die Folge. So unterläuft die Kamerabewegung die schreckhafte Reaktion. Das wirkungsästhetische Motiv des Gewaltsogs, der den Zuschauer ergreifen soll, findet hier seine direkte bildhafte Entsprechung: Die Kamera zieht den Zuschauer in einem filmischen Gewalttakt zu dem brennenden Körper hin.

Das Geschehen wechselt von da an in einer Parallelmontage zwischen dem Feuer und dem Innern des Wohnwagens. Doug, Lynn, Ethel und Bobby rennen zu Bob, Doug holt einen Feuerlöscher aus dem Wohnwagen und ruft Brenda zu, sie solle das Baby im Auge behalten; den Eindringling, der auf dem geknebelten Mädchen liegt, bemerkt er in der Hast nicht. Die Familie ist damit separiert, und vom Dach des Wohnwagens springt ein zweiter Angreifer herunter.

Der Film spielt die grotesken Züge der Konstellation aus. Der von einer riesigen Hasenscharte entstellte Kannibale betritt den Wohnwagen und camoufliert sich als Familienmitglied, zieht eine Kochschürze an und setzt sich einen Sonnenhut auf den



Detailaufnahme des brennenden Körpers in THE HILLS HAVE EYES

Kopf. Er trinkt gierig die Milch aus dem Kühlschrank und sieht dann den Familienwellensittich in seinem Käfig. Babygeschrei ist zu hören, einmal ist das Gesicht des Kindes im Close-up zu sehen.

Mit dem nächsten Schnitt wird die Leinwand gänzlich von einem extremen Close-up auf verkohlendes Fleisch ausgefüllt. Die Kamera verharrt, kleinste Details werden hervorgekehrt: Deutlich ist zu sehen, wie die Augen Bobs erlöschen und weiß werden, wie seine Lippen verbrennen. Anders als in THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE sind keine Leerstellen auszufüllen: Nichts soll hier der Imagination des Zuschauers überlassen bleiben.

Der nächste Blick in den Wohnwagen zeigt, wie der Kannibale dem Wellensittich den Kopf abbeißt und sich das Blut in den Mund träufelt. Nach einem weiteren Wechsel zu den brüllenden und weinenden Menschen am Feuer beginnt die Vergewaltigungsszene. Der Kannibale wischt sich das Vogelblut vom Mund, nähert sich dem Bett und reißt den Riesen von dem Mädchen herunter (»You gotta be a man to do that!«), schlägt und tritt ihn. Der wiederum fängt an, unter Wutschreien das Innere des Wohnwagens zu demolieren. Mit dem ersten Faustschlag, der die Wand trifft, setzt auf der Soundspur eine hämmernde Folge von lauten Schlägen ein, ein unerbittlicher, un-

gewöhnlich schneller Rhythmus (etwa 300 bpm), der die Eskalation nicht nur anzeigt, sondern vom Zuschauer selbst als auditive Eskalation erlebt werden kann. Die Schlaggeräusche mischen sich mit dem Schreien

Brendas, die noch versucht, sich zu wehren, und dem Geräusch von zerschmetterten Möbeln und zerschlagendem Geschirr. Ein Schlag ins Gesicht unterbricht Brendas Schreien, der Kannibale öffnet seine Hose und dreht sie auf den Bauch. Während die Vergewaltigung in Wes Cravens Original noch im *off* stattfindet, bleibt die Kamera hier in nächster Nähe, sie wechselt zwischen dem blutverschmierten Gesicht Brendas, die weint und schreit, und einer von außen gefilmten Einstellung auf die Jalousien am Fenster des Wohnwagens, hinter dem ihre Hände zu sehen sind, die vergeblich versuchen, Halt zu finden.

In der Wohnwagenszene von THE HILLS HAVE EYES sind verschiedene akzentuierte Gewaltakte ineinandergeschichtet. Die jeweiligen Vorgänge intensivieren sich gegenseitig, Atemholen ist während des zehnmütigen filmischen Exzesses nicht vorgesehen. Die Gewaltinszenierung wechselt zwischen comichaftem Splatterästhetik (der Kopfschuss, der Wellensittich) und den Bildern von gepeinigten und missbrauchten Körpern, die nichts Komisches mehr haben und die Zuschauerhaltung, die oben als perverse Loyalität zweiter Ordnung beschrieben wurde, erschweren.

Im Finale der Wohnwagenszene zeigt sich der Aspekt der Unerhörtheit, der als maßgebliches Merkmal des Schockerlebens

bestimmt wurde, besonders deutlich. Der Eindruck stellt sich her über die Wahrnehmung einer Verletzung der geltenden Genrekonventionen, die festlegen, was zu zeigen erlaubt ist. Filme, die den Zuschauer auf dieser Ebene verstören wollen, müssen sich über diese Konventionen im Klaren sein. Bilder etwa, die Gewalt gegen Kinder zeigen, sind im Genre nach wie vor tabuisiert. Im klassischen Horrorfilm sind sie gar nicht zu finden, zumindest nicht *onscreen*, und der einzige Film, der in diesem Punkt eine Ausnahme bildet, nämlich FRANKENSTEIN, wurde in der entsprechenden Szene geschnitten.³⁴ Das ändert sich erst mit der Modernisierung des Genres Ende der 1960er Jahre; aber auch hier bleibt Gewalt gegen Kinder die Ausnahme.³⁵ THE HILLS HAVE EYES lässt die Gewalt nicht nur vor den Augen eines Babys stattfinden, er zieht das Kind auch in die Gewalt hinein, um im letzten Moment doch zurückzuschrecken und es zu verschonen. Der Riese beugt sich über das Kinderbett und imitiert die Grimassen, die Erwachsene schneiden, wenn sie Babys zum Lachen bringen wollen. Das Kind tatscht ihm nicht uninteressiert im Gesicht herum.

Lynn hört ihr Kind weinen, wendet sich von dem durchs Feuer zerstörten Körper ihres Vaters ab und rennt allein zurück zum Wohnwagen. Dort trifft sie auf den Vergewaltiger ihrer Schwester, der das schreiende Baby im Arm hält. Lynn greift nach einer Pfanne und schlägt sie dem Kannibalen ins Gesicht, er fällt hin, packt ihren Arm und dreht ihn nach hinten. Mit der einen Hand



Die Gewalt findet vor den Augen eines Babys statt

hält er Lynn fest, mit der anderen hält er die Waffe und zielt auf das Baby; aus der subjektiven Perspektive ist zu sehen, wie der Pistolenlauf auf den Mund des Kindes gerichtet ist. An dieser Stelle hält der Film es für einen Moment in der Schwebelage, wie weit er gehen wird. Der angedrohte Tabubruch – das Baby wird vor den Augen seiner Mutter erschossen – bleibt aus. Lynn bittet schluchzend um das Leben ihres Kindes, der Kannibale hält die Waffe weiter auf das Baby gerichtet und beginnt der Mutter übers Gesicht zu streichen. Dann öffnet er ihre Bluse und beginnt an ihrer Brust zu trinken. Lynn lässt es über sich ergehen.

Spätestens in diesem Moment lässt THE HILLS HAVE EYES deutlich werden, dass er weitergeht als andere Filme des Genres.³⁶ Für den Genrekennner erscheinen weggeschossene Köpfe im Jahre 2006 nicht mehr als schockierend. Ein Bild, in dem sich Ge-



Angedrohter Tabubruch in THE HILLS HAVE EYES



Der Kannibale trinkt an der Brust der Mutter

walt, Perversion und Lust derart unverhohlen mischen, kann hingegen verstörend wirken. Das ›Weitergehen‹ muss im Zuschauererleben nicht spezifiziert werden, man muss die Bilder nicht bewusst mit denen anderer Filme vergleichen. Wenn das Schockpotenzial sich realisiert, dann über den intuitiven Abgleich mit vorangegangenen Seherfahrungen.

Das Finale der Wohnwagensequenz besteht in der abrupten Tötung zweier Sympathieträger. Ethel betritt den Wohnwagen, versucht ihrer Tochter zu helfen und wird ohne Zögern erschossen. Lynn greift nach einem Schraubenzieher, rammt ihn dem Angreifer ins Bein und dreht ihn in der Wunde herum; das Geräusch von reißendem Fleisch ist auf der Tonspur nach vorne gemischt. Der Kannibale hält ihr die Pistole an die Stirn und drückt ab, der Moment, in dem Lynn realisiert, dass sie sterben wird, und der Schuss sind in Nahaufnahme zu sehen.

Die Abruptheit wird von der physisch spürbaren Heftigkeit der Tötungen verstärkt. Ethel fliegt, erneut begleitet von dem unüberhörbaren Geräusch reißenden Fleisches, durch die Luft, der in Nahaufnahme zu sehende Schuss in Lynns Kopf geht mit einem elektronisch übersteuerten, dissonanten Schrei einher. Für die jüngere Tochter ist keine Kugel mehr übrig, sie wird am Leben gelassen, die beiden Angreifer fliehen; das Baby nehmen sie mit. Doug findet seine Frau in ihrem eigenen

Blut liegend und kann sie nur noch halten, während sie stirbt.

Damit sind die filmischen Mittel benannt, mit denen THE HILLS HAVE EYES versucht, auch geübten Rezipienten eine verstörende ästhetische Erfahrung zu ermöglichen. Noch einmal zusammengefasst: Die Ineinanderschichtung verschiedener Gewaltakte sorgt im Verbund mit dem immersiv wirkenden Sounddesign dafür, dass das Geschehen eine soghafte Wirkung entfaltet. Die Bilder körperlicher Verletzung sind bis ins kleinste Detail ausgestaltet (brennende Lippen, weiße Augen ...). Der Versuch der Transgression erschüttert, dort wo er gelingt, die Sicherheit des Zuschauers darüber, was er vom Film zu erwarten hat. Die Gewissheit, dass man sich auf die im Genre gängigen Konventionen der Gewaltdarstellung verlassen kann, wird spätestens mit der angedrohten Tötung des Babys und dem erzwungenen Trinken an der Mutterbrust mit Nachdruck infrage gestellt.

Wolfgang Sofsky hat die Erfahrung realer Gewalt als Erfahrung des schockhaften Verlustes von Gewissheit beschrieben. Das Gefühl von Sicherheit wird porös und im Zweifelsfall nachhaltig zerstört. Nach dem Einbruch der Gewalt dominiert die Angst: »Die Konstanz der Welt ist dahin, dieses Fundament allen Vertrauens und Handelns.«³⁷ Und mit Jan Philipp Reemtsma lässt sich ergänzen: »Gewalt [...] ruiniert [...] das Gefühl der Robustheit.«³⁸ Die Frage ist, in welcher Beziehung diese ästhetische Gewalt der Bilder zur Weltwahrnehmung der Zuschauer steht. Der Verlust seiner Robustheit kann nicht in seinem Sinne sein, und man würde dem Kinodispositiv eine allzu große Macht zusprechen, ginge man davon aus, dass die Leihkörperschaft reale Verletzungen in Form von Traumatisierungen bedingen würde. Die mit den filmisch evozierten Schocks vorübergehend

einsetzende Verstörung ist kategorial von der Erfahrung einer realen, existenziellen Gefährdung zu unterscheiden. Sie hat die Gefährlosigkeit der Leihkörperschaft gerade zur Voraussetzung.

Trotz dieser Gefährlosigkeit erschöpft sich die Rezeption von Horrorfilmen offensichtlich nicht in einem von jedem lebensweltlichen Zweck abgelösten Vergnügen. Der im drastischen Horror immer wieder aufs Neue durchexerzierte Gewalteinbruch, wie er hier anhand von *THE HILLS HAVE EYES* beschrieben wurde, fungiert als audiovisuelle Metapher, und das Gewaltbild kann auf anderes als nur auf die Erfahrung physischer Gewalt rückbezogen werden.³⁹ In der Welt außerhalb des Kinos kann sich die Verletzbarkeit des Menschen in verstörenden Erfahrungen realisieren, die in einem übertragenen Sinne als gewaltvoll erlebt werden: Demütigung, Verlassenwerden, die Erfahrung, dass einem im Zweifelsfall keiner hilft, natürlich auch physische Gewalt – alle Erfahrungen, in denen sich die Welt mit einem Mal als bedrohlicher und destruktiver erweist als vermutet, können mit der audiovisuellen Metapher der gewaltsamen Zerstörung des Vertrauten assoziiert werden. Kim Newman meint etwas Ähnliches, wenn er schreibt, dass im Zentrum des Horrorgenres das Insistieren auf einer Gefährlichkeit steht, die ansonsten verleugnet wird: »To me, the central thesis of horror in film and literature is that the world is a more frightening place than is generally assumed.«⁴⁰

Diese Behauptung wird vom drastischen Horror nicht durch Argumente, sondern durch Wirksamkeit geriert. Realismus im Sinne einer weitgehenden Deckungsgleichheit mit realen Geschehnissen ist offensichtlich nicht das Ziel dieser Filme. Wenn der drastische Horror seinem Publikum aber trotzdem als bedeutsam

empfundene Bilder von Gewalt bieten kann, muss man davon ausgehen, dass die Wirklichkeit, die von den Bildern zuerst adressiert wird, die innere Wirklichkeit des Zuschauers ist. Als wirklichkeitsnah empfunden wird filmische Gewalt nach Thomas Hausmanning dann, wenn sie ihrem Publikum die Möglichkeit »lebensgeschichtlicher Themenbearbeitung und Angstbewältigung«⁴¹ bietet.

Welche innere Wirklichkeit also wird von einer Szene wie der Wohnwagensequenz in *THE HILLS HAVE EYES* adressiert? Das Versprechen des drastischen Horrors, seinem Publikum das Schlimmste zu zeigen, richtet sich an einen jugendlichen Zuschauer. Plausibel wird dieser Erfolg, wenn man die Zerstörung des geschützten Raumes in Verbindung setzt mit den krisenhaften Aspekten adoleszenter Welterfahrung. Adoleszenz meint in diesem Zusammenhang die in vielen Fällen (also nicht zwangsläufig) konfliktreiche und krisenhafte Phase der Loslösung von der Familie und den Eintritt in die Welt der Erwachsenen. In den Worten des Kinderpsychologen Mario Erdheim: »Der Adoleszente muß den Übergang von der Ordnung der Familie in die Ordnung der Kultur finden.«⁴² Ausgangsort und Ziel tragen beide ambivalente Züge: »Die Familie ist der Ort des Aufwachsens, der Tradition, der Verleugnung, der Intimität im Guten wie im Bösen, der Pietät und der Verfemung«, schreibt Erdheim und ergänzt: »In der Familie schaffen Liebe und Haß gefühlsmäßige Abhängigkeiten, die Geborgenheit vermitteln, aber auch Angst und Ausgesetztheit.«⁴³ Die Kultur dagegen sei »der Ort der Arbeit, der Innovation, der Revolution, der Öffentlichkeit und der Vernunft.«⁴⁴ *THE HILLS HAVE EYES* zeigt das der Familie inhärente Unglückspotenzial und fügt hinzu: Von den Rändern der Kultur droht die Möglichkeit exzessiver Grau-

Drastische Filmerfahrung: Der Sinn der Gewalt



Das Bild des schlafenden Babys als audiovisuelle Metapher für unser Vertrauen in die Welt – der Eintritt der Gewalt markiert den Vertrauensverlust

samkeit; filmische Gewalt fungiert so als »Indikator einer harten Realität, die sich grausam ihr Recht verschafft.«⁴⁵

Dieser unwiederbringliche Verlust von Geborgenheit erhält in *THE HILLS HAVE EYES* ein im Genre selten in dieser Deutlichkeit zu findendes Bild. Die Einstellung auf das schlafende Baby, mit der die Wohnwagen-szene beginnt, wird am Ende der Sequenz kontrastiert durch Blut an der Wand, auf dem Mobile über dem Kinderbett und auf einem Foto, das von glücklichen Tagen erzählt.

Die Zerstörung des Vertrauens in die Welt ist nicht in den Bildern verborgen, sondern als audiovisuelle Metapher in ihnen enthalten: »Der Eintritt der Gewalt markiert einen Bruch mit dem geläufigen Fortgang des Lebens.«⁴⁶ Blut, Kinderbett und Familienfoto »symbolisieren« diesen Bruch nicht im Sinne einer zu dechiffrierenden Bedeutung.

Die filmischen Strategien zur Evozierung dieser Verstörung variieren. Um die Band-

breite zu verdeutlichen, lässt sich ein Film anführen, dessen inszenatorische Strategie der von *THE HILLS HAVE EYES* entgegengesetzt ist. In *HENRY: PORTRAIT OF A SERIAL KILLER* (1986; R: John McNaughton) findet sich eine Szene, die, ähnlich der Vergewaltigungsszene in *IRREVERSIBLE* (Irreversibel; 2002; R: Gaspar Noé), ihre Wirkung mittels einer äußersten Reduktion der filmischen Mittel erzielt. Der Film zeigt die Taten des Serienmörders Henry (Michael Rooker) und seines Kumpanen Otis (Tom Towles). *HENRY* ist insofern ungewöhnlich, als er die genretypischen Plotkonventionen weitgehend außer Acht lässt und einen vorgeblich neutralen Blick auf das Gesche-

hen einnimmt. Weder gibt es ermittelnde oder rächende Instanzen, noch schlägt der Film eine Psychologisierung seiner Figuren vor.⁴⁷ Henry und Otis wählen sich ihre Opfer zufällig. Die Depraviertheit der Figuren wird als gegeben hingenommen und von Zeichen sozialer Deklassierung – die verdreckte Wohnung der Protagonisten, überfüllte Aschenbecher, Dosenbier – eher markiert als begründet.

Der Film wurde kontrovers aufgenommen.⁴⁸ Die Szene, die an dieser Stelle für uns von Bedeutung ist, hat nachweislich besonders schockierend gewirkt.⁴⁹ Wir sehen, wie Henry und Otis eine Familie überfallen, Vater, Mutter und Sohn werden getötet. Das Geschehen sehen wir als Film-im-Film, als selbstgedrehtes Snuff-Video auf dem Fernseher in der Wohnung der beiden Mörder. Zu Beginn der Sequenz ist Henry mit einer Kamera auf den Schultern in einem Spiegel zu sehen, vor dem Otis mit der sich verzweifelt wehrenden Frau ringt. Henry gibt Anweisungen: »Take

her blouse off«. Otis zieht ihr die Bluse hoch, die panisch, aber vergeblich um sich schlagende Frau ist jetzt halbnackt, er steckt ihr eine Hand unter den Rock. Henry lässt den Blick der Kamera auf den Boden wandern, dort liegt ein schreiender Mann, gefesselt und mit einem weißen blutigen Sack über dem Kopf. Henry tritt zu, dann ist Ruhe.

Der schockhafte Eindruck stellt sich hier über die im gesamten Film präsenten Motive der Zufälligkeit und der Willkür her. Während *THE HILLS HAVE EYES* die Gewalt noch in einer konventionellen (und semi-phantastischen) Geschichte um geheime Atombombentests und mutierte Menschen rahmt, erscheint sie in *HENRY* als frei flottierend. Im falschen Moment kommt der Sohn der Familie nach Hause, realisiert, was passiert, und versucht zu fliehen. Henry lässt die Kamera fallen, packt den Jungen und ringt ihn zu Boden. Die Mutter sieht, wie ihrem Sohn das Genick gebrochen wird, einen Moment später geschieht ihr das Gleiche, und das knackende Geräusch kann für den Zuschauer in diesem Moment etwas Erlösendes haben. Henry zieht ein Messer aus der Tasche und ersticht den Mann auf dem Boden; wenigstens ist es jetzt vorbei.

Die Beklemmung, die sich unweigerlich für den einstellt, der auf die schwer erträglichen Bilder nicht ausschließlich mit Abwehr reagiert, speist sich aus dem Wirklichkeitseffekt, den sie herzustellen imstande sind. Der Verzicht auf die konventionellen Mittel des Erzählkinos ist in der diegetisch gerechtfertigten Kameraper-



Die Home-Invasion-Szene in *HENRY* (1986): Henry und Otis schauen sich als Stellvertreter des Zuschauers ein Video ihrer Taten an

spektive begründet. Die drei Morde werden in einer langen Einstellung ohne Schnitt gezeigt, und die Suggestion, dass wir ein Snuff-Video sehen, ist affektiv wirkungsvoll, auch wenn der Zuschauer natürlich weiß, dass es eine Inszenierung ist.

Auch in diesem Fall drohen die Bilder an, eine Grenze des im Genre Zeigbaren zu überschreiten. Der starre Blick auf die gewaltsam gespreizten, fast nackten Beine des Opfers wirkt forciert pornografisch. Otis winkt mit der Hand der Leiche in die Kamera, dann fängt er an, die Brust



Das frisch verliebte Paar in WOLF CREEK (2005)

der toten Frau zu küssen. Nekrophilie ist im amerikanischen Horrorgenre tabu, es gibt, soweit ich weiß, keinen Film, der nekrophile Akte *onscreen* zeigt.⁵⁰ Auch in diesem Fall nimmt der Film im letzten Moment Abstand: Als Otis sich daran macht, der toten Frau die Unterwäsche herunterzuziehen, schreitet Henry ein und verbietet seinem Komplizen, der für einen Moment erschrocken in die Kamera schaut, den Übergriff.⁵¹

Den Einbruch der Gewalt inszeniert HENRY nur mit einer Handkamera, auf der Ebene der Filmerfahrung aber stellt sich eine ähnliche Wahrnehmung ein wie im Fall der technisch aufwändigen Inszenierung in THE HILLS HAVE EYES. Diese Drohung korrespondiert mit einer adoleszenten Welterfahrung, die dort, wo der Übergang in die Welt der Erwachsenen nicht reibungslos verläuft, destruktive Züge annehmen kann:

»[Da] die Trennung von der Kindheit, vom kindlichen Körper und kindlichen Beziehungskonstellationen und Welterfahrungen immer auch als Verlust erfahren wird, der in unterschiedlicher Ausprägung auch Schmerzen und Aggressionen hervorruft, schließen solche Trennungsempfindungen auch Phantasien der Zerstörung mit ein im Sinne von: etwas ist für immer unwiederbringlich verloren und damit ›zerstört.«⁵²

Dass der Einbruch der filmischen Gewalt auf die adoleszente Erfahrung der Zerstörung des Vertrauten rückbezogen werden kann, zeigt sich an den Filmen, in denen die Gewalt den familiären Raum ergreift und ihn zerstört zurücklässt, nur am deutlichsten.

In diesem Kontext hätten sich auch jüngere drastische Horrorfilme anführen lassen, in deren Zentrum eine *home invasion* steht.⁵³ Der Konnex des inszenierten Gewalteinbruchs (ästhetische Erfahrung) und der realen Erfahrung des Verlusts des Vertrauten (Welterfahrung) aber wird auch von Filmen ermöglicht, in denen sich das zweite Plotmotiv findet: die Reise an die Peripherie. Auch in diesen Fällen verwandelt sich die zuerst unscheinbare diegetische Welt in eine, die von Gewalt bestimmt ist. In WOLF CREEK (2005; R: Greg McLean) reisen drei junge Erwachsene, Ben (Nathan Phillips), Liz (Cassandra Magrath) und Kristy (Kestie Morassi), in das australische Hinterland. Die Herstellung von Nähe ist subtil und untypisch für das Genre – in gewisser Weise eine Verkehrung der Figurenkonstruktion von THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE, der eine Ansammlung indifferenter Charaktere präsentiert, mit denen sich erst ab dem Moment empathisieren lässt, in dem sie zu Opfern werden.

Die Figurenkonstruktion in WOLF CREEK orientiert sich, auch das ist selten im Genre, nicht an etablierten Stereotypen. Nähe stellt sich hier über glaubwürdige Alltäglichkeit her. Die drei Protagonisten werden während der ersten zwanzig Minuten beim Feiern am Strand und bei ihrem Weg durch die australische Einöde gezeigt. Eine Liebesgeschichte kündigt sich an, Ben und Liz küssen sich am Wolf Creek, einem riesigen Meteoritenkrater mitten im Niemandsland. In der ersten Hälfte ist der filmische Gestus abermals ein dokumen-



Das weite Meer in WOLF CREEK

tarischer; die über weite Strecken frei mit der Hand geführte Kamera bleibt nah an den Figuren und vermeidet jedes auffällige Manöver. Alles, was bis zum Einbruch der Gewalt geschieht, bleibt betont beiläufig, wodurch WOLF CREEK sich zu Anfang atmosphärisch dem amerikanischen Independent-Kino nähert.⁵⁴

Diese beiläufig wirkende Figurenkonstruktion wird von den Bildern einer endlosen Weite konterkariert, die mit getragenen, traurig gestimmten Streicherflächen unterlegt sind. Mehr geschieht – von dem genretypischen Zwischenstopp an einer von Hinterwäldlern bevölkerten Tankstelle abgesehen – nicht; wir sehen drei sympathische junge Menschen, »denen die Kamera in der ersten Hälfte immer sehr nah ist, um gleich darauf wieder ihren staunenden Blick auf die Weite und Schönheit des Landes zu teilen«. ⁵⁵ Vor dem Hintergrund dieser endlosen, überwältigenden Landschaft erscheinen die Menschen klein und nichtig. Das Motiv der Überwältigung durch eine brachiale

Gewalt ist hier gekoppelt mit den Bildern einer erhaben wirkenden Natur.

Der Film ist in zwei Hälften unterteilt: vor und nach dem Gewalteinbruch. Der Wagen bleibt in der menschenleeren Einöde liegen, und ein verschroben wirkender Einsiedler, Mick (John Jarrat), bietet den Dreien an, sie abzuschleppen und das Auto auf seinem Hof zu reparieren. Nach einem gemeinsam am Lagerfeuer verbrachten Abend wacht Liz gefesselt auf, sie wurde betäubt. Es gelingt ihr, sich zu befreien. Durch ein Fenster sieht sie, wie ihre Freundin von Mick gefoltert wird. Sie findet ein Gewehr und schießt, Mick geht zu Boden, nur um kurze Zeit später wieder aufzustehen.

Es geht nicht gut aus: Liz wird ein Nerv durchtrennt, und sie bleibt gelähmt liegen. Was dann mit ihr passiert, bleibt der Imagination des Zuschauers überlassen; nach der angedrohten, von Liz im letzten Moment verhinderten Vergewaltigung ihrer Freundin kann man es aber ahnen. Kristy wird auf der Flucht erschossen. Ben

Drastische Filmerfahrung: Der Sinn der Gewalt

taucht erst am Schluss des Films wieder auf, er wurde an ein Kreuz genagelt. Unter Schmerzen zieht er sich die Nägel durch die Hände und kann entkommen. Mick wurde, wie uns ein Text-Insert am Ende aufklärt, nie gefunden. WOLF CREEK zielt in den Gewaltszenen der zweiten Filmhälfte nicht ausschließlich auf die Herstellung von Empathie (auch wenn dem Zuschauer, wie Seeßlen schreibt, »an Gewalt, Blut und Angst wenig erspart wird«⁵⁶). Stattdessen versucht sich der Film an der Herstellung einer Empfindung, die am besten mit dem Wort Fassungslosigkeit beschrieben ist, sich aber nicht so eindeutig an formalen Merkmalen festmachen lässt wie die Schockevokation in THE HILLS HAVE EYES oder in HENRY. Georg Seeßlen leitet die affektive Wucht von WOLF CREEK aus der Distanz ab, die die Kamera zum Geschehen einnimmt, ohne es ins *off* zu verbannen: »In der zweiten, der Horrorhälfte des Films, bleibt die Kamera überraschenderweise distanzierter [als in der ersten Hälfte; Anm. BM], der Blick ist eher fassungslos in seiner Ohnmacht als fetischistisch auf Verletzungen gerichtet.«⁵⁷

Diese Wahrnehmung bleibt vom Film allerdings nicht unwidersprochen: Die Inszenierung greift an vielen Stellen auf genretypische Close-ups auf Wunden und schmerzverzerrte Gesichter zurück, mobilisiert so das mimetische Vermögen des Zuschauers und bedient sich damit etablierter Wirkungsressourcen zur Herstellung empathischer Nähe. Und doch unterscheidet sich seine Atmosphäre von der anderer drastischer Horrorfilme. Ungewöhnlich ist die auch in den Gewaltszenen immer wieder zu findende Verwendung von Totalen und von Panoramaeinstellungen, in denen die Natur den wunderschön anzusehenden Hintergrund für die brachiale Zerstörung der Körper bildet. Typischer-

weise geht die Inszenierung von Gewalt im Genre mit der Verengung des filmischen Raums einher.

Hier entfaltet der distanziert-fassungslose Blick, von dem Seeßlen spricht, seine Wirkung. Kristy flieht durch den nächtlichen Nebel, bei Tageseinbruch erreicht sie eine Straße und bricht zusammen. Ein Auto erscheint am Horizont. Der Fahrer des Wagens hält an und versucht, dem blutenden Mädchen zu helfen, wird aber von Mick erschossen, der Kristy offenbar die ganze Zeit gefolgt war. Sie flüchtet in dem Wagen, es gibt eine kurze Verfolgungsjagd, sie drängt ihren Verfolger von der Straße ab, lacht triumphierend und weint zugleich. Dann wird der Reifen ihres Autos mit einer Gewehrkugel zum Platzen gebracht. Mick steigt gemächlich aus und schießt Kristy, die nun nicht mehr versucht zu fliehen, in den Rücken.

Die Gewalt findet in dieser zentralen Sequenz in der Weite statt, unter einem beeindruckenden Himmel, der den filmischen Raum, bei aller Schönheit, als leer und haltlos kennzeichnet. Diese Verstreuung von Gewalt und Naturschönem in der Bildkonstruktion bleibt bedeutungslos: Weder ist die Gewalt dadurch eindeutig als etwas Naturhaftes gekennzeichnet, noch ist sie das vom Menschen gemachte Andere der Natur. Die von diesen Bildern evozierte Stimmung speist sich aus der Wahrnehmung einer zerstörten Schönheit, die auf den affektiven Nachhall der beiläufigen, aber anrührenden Liebesgeschichte aus der ersten Hälfte des Films zurückgeht und durch die Bilder einer teilnahmslos wirkenden Landschaft forciert wird.

Der Eindruck vollkommener Wehr- und Hilflosigkeit wird durch die Soundspur weiter verstärkt, auf der an keiner Stelle die im drastischen Horror ansonsten verbreitete dissonante Klangkaskade zu hören

ist, sondern eine Art Trauermusik, die in verschiedenen Varianten wiederholt wird und, mit Unterbrechungen, den gesamten Film durchzieht. Die in langsamem Tempo ineinandergeschichteten Streicherflächen in Moll evozieren eine fatalistische Stimmung. Erst mit der zuletzt angeführten Szene findet die Soundspur eine Entsprechung auf der Bildebene: Je weiter der Film fortschreitet und sich von der genretypischen Hide-and-Seek-Dramaturgie verabschiedet, desto stärker wird die Gewalt nicht mehr nur schockhaft inszeniert, sondern soll zugleich Anlass von Ernüchterung und Bestürzung sein: McLeans Film, und das ist im Genre außergewöhnlich, betrauert seine Protagonisten.

Damit bieten WOLF CREEK und HENRY auch dem Zuschauer, der nicht mehr gewillt oder in der Lage ist, einen Film, in dem »strahlenverseuchte Inzuchtkannibalen«⁵⁸ eine tragende Rolle spielen, ernst zu nehmen und anders als ärgerlich zu finden, die Möglichkeit, die Weltwahrnehmung des Genres affektiv nachzuvollziehen. Auch der erwachsene Zuschauer, der im Zuge seines Erwachsenwerdens »vom angstmotivierten Seher zum Cineasten konvertiert ist«,⁵⁹ kann, wenn es ihm gelingt, sich mimetisch mit den Figuren zu verflechten, der Ahnung nachspüren, dass die Annahme, die Welt meine es mit einem gut, ein Irrtum sein könnte.

Das intuitive, erfahrungsbasierte Wissen von der prinzipiellen Gefährdetheit des Menschen verschwindet nicht mit Abschluss der Adoleszenz, und auch losgelöst vom Jugendalter und der Pubertät erhält das Motiv des Gewalteinbruchs Bedeutung. Es lässt sich allerdings nachweisen, dass der größte Teil der Zuschauer, die regelmäßig Horrorfilme schauen, zwischen elf und 18 Jahren alt ist und die Rezeptionsintensität später abnimmt.⁶⁰ Das ideale Erfahrungs-

äquivalent dieser Porösverdung des Vertrauens in die Welt bleibt die adoleszente Erfahrung der Konfrontation mit den Anforderungen der Welt der Erwachsenen, die sich dem Fan drastischen Horrors in den Filmen seiner Wahl als durch und durch gewaltvoll präsentiert.

Damit ist eine zentrale These zum Sinn der hier gezeigten und als Verstörung spürbar gemachten Gewalt formuliert. Dieser Sinn drängt sich nicht unmittelbar auf, und gerade erwachsene Zuschauer reagieren gerne dort mit Ablehnung, wo die Filme Verstörung evozieren sollen. »Made me want to vomit and cry at the same time«, schreibt Roger Ebert über WOLF CREEK und meldet Beschwerde an: »There is a role for violence in film, but what the hell is the purpose of this sadistic celebration of pain and cruelty?«⁶¹ Die Gleichzeitigkeit von Tränenfluss und Würgereiz angesichts von Gewaltbildern intuitiv als bedeutsame filmische Erfahrung wertschätzen zu können, bleibt wohl tatsächlich vor allem einem adoleszenten Publikum vorbehalten. Indem er die Bilder aber als zu grausam klassifiziert, gibt sich Ebert, zumindest in der Besprechung dieses Films, als Vertreter eines spezifisch modernen Verständnisses von Gewalt zu erkennen, das die Gewalt zwar als Realität anerkennen muss, von der Grausamkeit aber lieber nichts wissen will.

Leseprobe 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