

CHRISTIAN HEGER

# Im Schattenreich der Fiktionen

Studien zur phantastischen  
Motivgeschichte und zur  
unwirtlichen (Medien-)Moderne



Im Schattenreich der Fiktionen



Christian Heger

## Im Schattenreich der Fiktionen

Studien zur phantastischen Motivgeschichte und  
zur unwirtlichen (Medien-)Moderne



## Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

AVM - Akademische Verlagsgemeinschaft München 2010  
© Thomas Martin Verlagsgesellschaft, München

Umschlagabbildung: © Daria T. - Fotolia.com

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urhebergesetzes ohne schriftliche Zustimmung des Verlages ist unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Nachdruck, auch auszugsweise, Reproduktion, Vervielfältigung, Übersetzung, Mikroverfilmung sowie Digitalisierung oder Einspeicherung und Verarbeitung auf Tonträgern und in elektronischen Systemen aller Art.

Alle Informationen in diesem Buch wurden mit größter Sorgfalt erarbeitet und geprüft. Weder Autoren noch Verlag können jedoch für Schäden haftbar gemacht werden, die in Zusammenhang mit der Verwendung dieses Buches stehen.

e-ISBN (ePDF) 978-3-96091-119-7  
ISBN (Print) 978-3-86306-636-9

Verlagsverzeichnis schickt gern:  
AVM - Akademische Verlagsgemeinschaft München  
Schwanthalerstr. 81  
D-80336 München

[www.avm-verlag.de](http://www.avm-verlag.de)

# Inhaltsverzeichnis

<b>Vorwort</b>	7
<b>Es war wie in einem Horrorfilm...</b> <i>Genrekonvention und Autoreflexion im Slasherkinos der Jahrtausendwende</i>	8
<b>Haunted Houses</b> <i>Über Häuser im Horrorfilm</i>	24
<b>Augen der Angst</b> <i>Blickinszenierung in Horrorfilm und Thriller</i>	40
<b>Der Wald – eine mythische Zone</b> <i>Zur Motivgeschichte des Waldes in der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts</i>	61
<b>Kindern von Kindern erzählen</b> <i>Kindlichkeit als phantastische Erzählkategorie in Literatur und Film</i>	86
<b>Kunterbunte Düsternis</b> <i>Die Farbvisionen Tim Burtons</i>	107
<b>Neue Wege zu alten Mythen</b> <i>Tim Burtons Adaption von Washington Irving's ‚The Legend of Sleepy Hollow‘</i>	125
<b>Von der Bitterkeit der Illusionen</b> <i>Ein interkultureller Streifzug durch Nicolas Roeg's Film WALKABOUT</i>	150
<b>Tim, Struppi und die Barbourjacke</b> <i>Über Christian Kracht und den postmodernen Ennui</i>	164
<b>Zwischen Hoffnung und Verzweiflung</b> <i>Filmanalytische Bemerkungen zur Anfangssequenz von Fritz Lang's Film M</i>	179
<b>Zeitgeschichte im Fernsehen</b> <i>Eine Beispiel-Analyse anhand der ZDF-Dokumentation DIE WILDEN SIEBZIGER</i>	192
<b>Der Stoff aus dem die Träume sind</b> <i>Zum Journalistenbild bei Johannes Mario Simmel</i>	204
<b>Massenkommunikation</b> <i>Eine terminologische Bestandsaufnahme: Begriff – Theorien – Modelle</i>	227
<b>Gewissen contraStaatsräson</b> <i>Zur Idee öffentlicher Meinung im ‚Anti-Machiavel‘ Friedrichs des Großen</i>	245
<b>Medienpolitik à la Otto von Bismarck</b> <i>Methoden der Presselenkung in Preußen und im Deutschen Kaiserreich</i>	279

*Seit je hat Aufklärung im umfassendsten Sinn fortschreitenden Denkens das Ziel verfolgt, von den Menschen die Furcht zu nehmen und sie als Herren einzusetzen. Aber die vollends aufgeklärte Erde strahlt im Zeichen triumphalen Unheils.*

*Max Horkheimer und Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung*

*Der Verstand entwickelt, die Imagination verwandelt.*

*Friedrich Georg Jünger: Griechische Mythen*

Gewidmet den realen und fiktiven Helden der Popkultur, die uns ein Leben lang begleiten

### **Über den Autor:**

Christian Heger, Jahrgang 1980, studierte in Mainz die Fächer Filmwissenschaft, Publizistik und Komparatistik. Während des Studiums arbeitete er für die ZDF-Spielfilmredaktion, das 3sat-Magazin KULTURZEIT und die *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, jobbte im Kino und schrieb zahlreiche Filmkritiken. Seine Monographie über die Filme von Bud Spencer und Terence Hill erschien 2009. Im selben Jahr schloss er seine Promotion am Institut für Filmwissenschaft mit einer Dissertation über das schillernde Werk des Regisseurs Tim Burton ab. Die erweiterte Buchausgabe wurde im Sommer 2010 veröffentlicht. Christian Heger lebt in Mainz.

Dank an Julia und Sarah Heger für wertvolle Korrekturhinweise.

# Vorwort

Beim Studium der geisteswissenschaftlichen Fächer ist der akademische Elfenbeinturm ein vertrautes Zuhause: Man verbringt unzählige Stunden in Bibliotheken, an Kopierern und im Internet, arbeitet sich durch ganze Stapel an Büchern und Texten und forscht – persönlich mal mehr, mal weniger interessiert – zu einer Vielzahl unterschiedlicher Themen. Das Schicksal der so entstehenden universitären Texte ist für die Autoren betrüblich. Nach einmaliger Lektüre verschwinden sie auf Nimmerwiedersehen im Archiv des entsorgten Wissens, die Erkenntnisse von Tagen und Wochen verdorren ungenutzt und ohne jede Leserschaft. Erfreulicherweise ist seit Kurzem Abhilfe möglich: Dank innovativer Verlagskonzepte kann erworbenes Wissen archiviert und für die Öffentlichkeit dauerhaft bereitgestellt werden. Sollte sich in diesem Sinne auf den nachfolgenden Seiten die eine oder andere Anregung für eigene Studien finden lassen, so hat der Band seinen Zweck voll und ganz erfüllt.

Die vorliegende Publikation versammelt kultur- und medienwissenschaftliche Aufsätze aus den Jahren 2001 bis 2004, die allesamt nochmals durchgesehen wurden. Die erste Hälfte der Texte bildet mit mehreren Beiträgen zum phantastischen Kino eine thematische Einheit. Da sie unabhängig voneinander entstanden und ihren Gegenstand aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchten, wird für zum Teil unvermeidliche Wiederholungen um Nachsicht gebeten. Grundsätzlich wurden Aktualisierungen dort vorgenommen, wo sie ohne eine strukturelle Neuformulierung des betreffenden Textes möglich waren. Nicht der Fall war dies nur bei den Arbeiten zu Tim Burtons Farbdramaturgie (Stand: Sommer 2003) und zu Christian Kracht (Stand: Frühjahr 2006).

Vielleicht noch ein Letztes: Interessensschwerpunkte und auch der persönliche Schreibstil ändern sich im Lauf der Jahre. Doch mit etwas Glück treffen sich der Autor von damals und der Leser von heute auf Augenhöhe.

Mainz, im September 2010

Christian Heger



## Es war wie in einem Horrorfilm...

### Genrekonvention und Autoreflexion im Slasherkinde der Jahrtausendwende

*„Es gibt was, dass du wissen solltest. Das hier ist kein gewöhnlicher Job. Er erfordert Hunderte von Stunden der Planung und Hingabe. [...] Held dieser Stadt [...] – das wird man nicht einfach mir nichts, dir nichts. Das ist schwerer, als es aussieht. Es gibt Regeln, denen man zu folgen hat. Die Filmregeln. Du musst erstens wissen: Ab und zu sind Gewebe eine Hilfe, aber ein andermal richten sie gar nichts aus. Und dann hilft nur noch – mit etwas Glück – einfrieren oder wenn möglich verbrennen. Aber das kann man nie genau vorher wissen. Die Methode der Monstervernichtung ändert sich alle Jahre, weil dieses verdammte Ding sich stets anpasst. Du musst also jedes Mal einen neuen Weg finden, es zu töten. Zweitens: Du darfst dich nie auf die anderen verlassen. Der Sheriff glaubt einem erst, wenn es viel zu spät ist und die Nationalgarde ist jedes Mal schon lange unterwegs. Wenn du also willst, dass die Arbeit erledigt wird, tue es selbst. [...] Drittens: Wenn du einen Hund bellen hörst, sei auf der Hut! Das bedeutet Alarmstufe, das Monster ist in der Nähe und du hast etwa drei Sekunden, um so schnell wie möglich abzubauen. Nach der schrecklichen Autopsie der ersten ein, zwei Opfer tut der Arzt das Ganze gern mit einer ach so logischen Erklärung ab. Auf keinen Fall auf ihn hören, klar? Nicht mal, wenn er der Vater deiner Freundin ist. [...] Es gibt noch ein paar weitere Gesetzmäßigkeiten wie das Gewitter und der Sturm, die die Stadt lahm legen und der Wagen, der leider keine Lust hat anzuspinnen. Und dann die unverzichtbare Mann-gegen-Mann-Showdown-Szene, die für gewöhnlich am Ende in der Fabrik stattfindet.“*

(M. Emmet Walsh als Filmveteran Lloyd Reeves in MONSTER, USA 1999, R: John Lafia)

## 1. EINFÜHRUNG

Im Jahr 1996 brach Wes Cravens Film SCREAM – SCHREI! (SCREAM, USA 1996) alle Rekorde an der Kinokasse und verhalf damit einem längst tot geglaubten Genre zu einer sensationellen Renaissance im amerikanischen Mainstream-Kino: Der lange Zeit verpönte Slasherfilm war wirtschaftlich endlich wieder rehabilitiert.<sup>1</sup> Darüber hinaus stieß Cravens Film, der auf einem Drehbuch des arbeitslosen Gelegenheitsschauspielers Kevin Williamson basierte, sogar auf eine überwiegend positive Resonanz bei der dem Horrormetier zumeist nicht gerade wohlgesonnenen Filmkritik. Der Erfolg von SCREAM bewirkte eine regelrechte Flut von Nachfolge-Produktionen, die alle mehr oder minder das offensichtliche Erfolgsrezept des wegweisenden Vorgängers nachzuahmen versuchten.

<sup>1</sup> SCREAM spielte in den USA insgesamt 103 Millionen Dollar ein und avancierte damit zeitweise zum kommerziell einträglichsten Horrorfilm aller Zeiten, bis er zwei Jahre später durch BLAIR WITCH PROJECT (THE BLAIR WITCH PROJECT, USA 1998, R: Daniel Myrick, Eduardo Sanchez) mit einem Einspielergebnis von 142,8 Millionen Dollar übertroffen wurde.

Cravens Film ist ein bewusstes Kino der Zitate, der postmodernen Anspielung. Unzählige Verweise auf populäre Genre-Klassiker konfrontieren den Zuschauer mit einer vergnüglichen Prüfung der eigenen filmhistorischen Kenntnis. Im Zentrum steht das Spiel mit den Genrekonventionen, die Jamie Kennedy in der Rolle des Filmfreaks Randy Meeks schlagwortartig benennt: „Es gibt gewisse Regeln, die man beachten muss, um [...] in einem Horrorfilm zu überleben. Nummer eins: Enthalte dich jeder Form von Sex. [...] Sex ist gleich Tod! Nummer zwei: Nicht trinken und keine Drogen. Das alles fällt unter Sünde. Sünde ist die Erweiterung von Nummer eins. Und Nummer drei, du darfst nie, niemals, unter keinen Umständen sagen, ‚Ich komme gleich wieder‘. Denn du kommst nicht wieder. [...] Jeden, der gegen die Gesetze verstößt, erwartet der Tod.“ Tatsächlich aber folgen Craven und Williamson dem von ihnen aufgestellten Regelkatalog in ihrem Film selbst nicht lückenlos, sondern zelebrieren auch verwirrende Brüche im traditionellen Erzählgerüst. Diese Vorgehensweise macht ihr Werk auf zwei Ebenen filmischer Wahrnehmung zugänglich. Zum einen ist SCREAM seriöser Horrorfilm, zum anderen funktioniert er aber auch als parodistische Hommage – ein Phänomen, das als geradezu typisch für die postmoderne Filmkultur gelten kann.<sup>2</sup>

Der Erfolg ihres Films veranlasste Regisseur und Drehbuchautor zu zwei Fortsetzungen, Williamson zeichnete darüber hinaus verantwortlich für das Skript mehrerer anderer Teen-Horror-Filme, die in den folgenden Jahren entstanden. Ihnen allen gemeinsam ist die Auseinandersetzung mit den etablierten Wirkungsmechanismen ihres Genres: Der Blick zurück dient der eigenen filmhistorischen Verortung. Doch Craven, Williamson und ihre Nachfolger imitieren nicht nur, sie erneuern auch, setzen andere Schwerpunkte, entwickeln innovative Hintergrundkonstrukte. Die Referenz freilich bleibt seit SCREAM eine unerlässliche Ingredienz. Nicht selten fungiert sie als Mittel der Ironisierung und Parodie des Slasher-Subgenres, das seit seiner ersten Blütephase Ende der siebziger, Anfang der achtziger Jahre vielleicht wie kein zweites auf standardisierte inszenatorische Kodizes und vorgeprägte Handlungsmuster festgelegt war.<sup>3</sup>

Die zahlreichen in dieser Periode ersonnenen Serienkiller stiegen in kurzer Zeit zu Ikonen einer modernen jugendlichen Subkultur auf, deren Interesse und finanzieller Investitionswille – die Einnahmen an Merchandising übertrafen die reinen Filmeinnahmen rasch um ein Vielfaches – unweigerlich zahlreiche Fortsetzungen nach sich zogen. Die weitaus populärsten Slasherfiguren – Tobe Hoopers *Bubba*, *Leatherface*, *Sanyer* aus BLUTGERICHT IN TEXAS (THE TEXAS CHAINSAW

---

<sup>2</sup> Als Beispiel sei hier auf das Werk der Brüder Joel und Ethan Coen verwiesen, deren Filme ebenfalls als Grenzgang zwischen Genre-Konvention und Genre-Parodie konzipiert scheinen. Zu nennen ist an dieser Stelle etwa der bizarre Thriller FARGO – BLUTIGER SCHNEE (FARGO, USA 1996).

<sup>3</sup> So lassen sich auch die Vielzahl von entstandenen Parodien erklären, etwa SCARY MOVIE (USA 2000, R: Keenen Ivory Wayans) und dessen zahlreiche Sequels. Einen Überblick liefern Dirk, Rüdiger / Sowa, Claudius: *Teen Screams. Titten und Terror im amerikanischen Kino*. Hamburg/Wien 2000.

MASSACRE, USA 1974), John Carpenters *Michael Myers* aus HALLOWEEN – DIE NACHT DES GRAUENS (HALLOWEEN, USA 1978), Sean S. Cunninghams *Jason Vorhees* aus FREITAG, DER 13. (FRIDAY 13<sup>TH</sup>, USA 1980) und Wes Cravens *Freddy Krueger* aus NIGHTMARE – MÖRDERISCHE TRÄUME (A NIGHTMARE ON ELM STREET, USA 1984) – brachten es bis zum Jahr 2010 in der Summe auf nicht weniger als 35 Filme.<sup>4</sup> Daneben überschwemmten zahllose minder erfolgreiche (aber wirtschaftlich selten unrentable) Streifen den internationalen Kino- und – in zunehmender Weise – auch Heimkino-Markt. Doch der Hype währte nicht ewig: Mitte der neunziger Jahre war der Großteil dieser Produktionen aus dem Bewusstsein der großen Masse von Filmfans verschwunden. Das Genre hatte sich in endlosen Selbstwiederholungen und fortschreitender Ideenlosigkeit erschöpft. Erst in der Nachfolge von SCREAM bevölkerten abermals Horden von hübsch anzusehenden Teenagern die Leinwände der Lichtspielhäuser, und wieder hefteten sich mehr oder minder wahnsinnige Schlitzer an ihre Fersen – freilich nicht, ohne den bekannten Vorgängern diesmal auf einprägsame Weise ihre Ehrerbietung zu erweisen.

Anhand der vorliegenden Untersuchung soll im Rahmen einer vergleichenden Analyse näher auf die Elemente der Genrekonventionalität und Selbstreflexivität eingegangen werden, die das Horrorkino der Jahrtausendwende maßgeblich prägten. Verweise auf vorausgegangene Genrevorläufer sollen dabei helfen, einen filmhistorischen Bezugsrahmen herzustellen. Der Schwerpunkt der Abhandlung wurde insbesondere auf das Subgenre des Slasherfilms gelegt.

## 2. MOTIVISCHE STANDARDS UND IDEENKONSTRUKTE

„Es ist doch immer dasselbe. Ein dämlicher Killer lauert einem Mädchen mit prallen Titten auf, die immer die Treppe rauf statt zur Haustür rausläuft und miserabel spielt. Das ist hirnrissig.“ Mit diesen Worten erklärt Sidney Prescott, Protagonistin in SCREAM, einem vermeintlichen Freund am Telefon, warum sie sich keine Horrorfilme ansehe. Wenige Minuten später allerdings begeht sie selbst genau denselben Fehler. Auf der Flucht vor dem Mörder rennt Sidney die Treppe hinauf. Als sie versucht, einen telefonischen Notruf zu übermitteln, erhält sie keine Verbindung. Jemand hat die Leitung gekappt. Als sie es dann per Einwahl über den PC probiert, lässt der Killer plötzlich von ihr ab und verschwindet. Die Gefahr ist fürs Erste gebannt. Mit der neuen Technologie, so scheint es, hat der Killer nicht gerechnet: Im traditionellen Regelkanon war sie nicht vorgesehen.

---

<sup>4</sup> BLUTGERICHT IN TEXAS wurde bisher dreimal fortgesetzt (1986, 1989, 1994), das Original ferner einmal neu aufgelegt (2004), HALLOWEEN zog bislang sieben Sequels (1981, 1982, 1988, 1989, 1995, 1997, 2002) und zwei Neuauflagen (2007, 2009) nach sich, FREITAG, DER 13. neun Sequels (1981, 1982, 1984, 1985, 1986, 1988, 1989, 1993, 2000) und ein Remake (2009). Auf NIGHTMARE folgten insgesamt sechs Sequels (1985, 1987, 1988, 1989, 1991, 1994) und ein Remake (2010). Bei FREDDY VS. JASON (USA 2003, R: Ronny Yu) handelt es sich um ein Slasher-Crossover. Anzumerken ist, dass sowohl der erste Teil von FREITAG, DER 13. als auch der dritte der HALLOWEEN-Serie fast gänzlich ohne ihre populären Killerfiguren auskommen.

Schon im ersten Teil der HALLOWEEN-Serie, der das Genre des Slasher-Horrorfilms über Jahre hinweg definierte, gibt es eine Telefonszene, in der die Heldin des Films – das von Jamie Lee Curtis gespielte *final girl* Laurie Strode – vergeblich versucht, die Polizei zu verständigen.<sup>5</sup> Und nach dem erfolglosen Hilferuf rennt auch sie die Treppe hoch in den ersten Stock, wo ihr jede Fluchtmöglichkeit vor ihrem Verfolger genommen ist. Beide Situationen gehören mittlerweile zum fast verbindlichen Standardrepertoire des Slasherkinos und ließen sich durch unzählige weitere ergänzen. Zu erwähnen wären (neben den stets gutaussehenden jugendlichen Hauptdarstellerinnen und -darstellern) das unscheinbare, meist weiß gestrichene Vorstadtfamilienhaus; der maskierte Psychokiller mit nicht selten übernatürlichen Regenerationskräften; die beste Freundin, die meist nicht überlebt; die ungläubigen Erwachsenen; nicht zuletzt die Dunkelheit. Alle diese Elemente dienen dem vorrangigen Ziel eines jeden Horrorfilms: der Erzeugung von Angst und Nervenkitzel, die aus der Identifikation des Zuschauers mit der Heldin oder dem Helden resultieren. Die symbolische Inszenierung forciert den Thrill: So verweist das distanzmindernde „unbefleckte“ Vorstadthaus auf die Allgemeingültigkeit der Geschehnisse, die Ignoranz der Eltern – ähnlich der unterbrochenen Telefonleitung und der verwehrten Fluchtmöglichkeit – auf die Notwendigkeit eigener Initiative, die Gestalt des Killers, der Mord an der Freundin und die nächtliche Dunkelheit auf Hilflosigkeit und größtmögliche Bedrohung. Die idyllischen Vorstadt-Schauplätze umweht gemeinhin der ideologische Mief der Spießbürgerlichkeit

Im 1997 produzierten HALLOWEEN-Sequel HALLOWEEN H20 (HALLOWEEN H20, USA 1997, R: Steve Miner) ist es niemand anderes als die inzwischen erwachsene Laurie Strode selbst, welche – mittlerweile Direktorin einer Privatschule – die ihr anvertrauten Jugendlichen eindringlich zur Einhaltung der *Regeln* ermahnt: „Kein Schlafsacktango, kein Schnaps, keine Drogen, kein Witz.“ Mit diesem Verbot ist nicht zu spaßen: In der Tat ziehen sexuelle Aktivitäten der Jugendlichen im Genre nicht selten den Tod nach sich, doch bieten sich außer dem belehrend erhobenen moralischen Zeigefinger der Elterngeneration auch andere Interpretationsmöglichkeiten. Ein Zitat von John Carpenter, der 1978 das Original inszenierte, erweist sich in diesem Zusammenhang als aufschlussreich: „Sie [die Kritiker] haben meiner Meinung nach das Ganze völlig falsch verstanden. Dreht man die Sache nämlich um, dann ist es das sexuell völlig verklemmte Mädchen, das nicht aufhört, auf diesen Typen mit einem langen Messer einzustechen. Sie ist in sexueller Hinsicht am meisten frustriert. Sie ist diejenige, die ihn tötet – nicht weil sie noch Jungfrau ist, sondern weil diese ganze unterdrückte Energie sich einen Weg

---

<sup>5</sup> Als *final girl* wird im Slasher-Genre die jugendliche Heldin bezeichnet, die (oft als einzige) bis zum Ende des Films überlebt und den Killer siegreich überwinden kann.

nach draußen bahnt.<sup>66</sup> Auch der Genuss von Rauschmitteln hat nicht notwendigerweise das baldige Ableben zur Konsequenz. Sascha Westphal und Christian Lukas stellen fest: In „den meisten Stalker-Filmen lebt das *final girl* nicht wirklich abstinent“<sup>67</sup>.

Randys dritte Regel schließlich, das Verbot des Satzes „Ich komme gleich wieder“, ist seit SCREAM Gegenstand eines regelrechten *Running Gags* geworden. In den Drehbüchern fast aller fortan gedrehten Genrestreifen hat er seinen festen Platz. Nicht selten allerdings wird die Konvention gebrochen, das vermeintliche Opfer kehrt unversehrt zurück: Der Regelkanon hat seine in den späten achtziger Jahren erlangte Verbindlichkeit wieder verloren, um nunmehr einem postmodernen Spiel mit den Erwartungen der Zuschauer zu weichen. Damit ist dem Subgenre zumindest ein Teil seines alten Reizes zurückgegeben worden: Ihre Filmerfahrung garantiert den Leinwand-Protagonisten grundsätzlich ebenso wenig, die Handlungen des Killers fehlerfrei vorhersagen zu können, wie dem Zuschauer selbst. Der Showdown von SCREAM entlarvt am Ende so zwei Mörder statt des erwarteten einen. Die Exposition von SCREAM 2 (USA 1997, R: Wes Craven) gaukelt auf genre-untypische Weise ein afroamerikanisches Protagonistenpärchen vor. In ICH WEISS, WAS DU LETZTEN SOMMER GETAN HAST (I KNOW WHAT YOU DID LAST SUMMER, USA 1997, R: Jim Gillespie) verliert Julie James, das *final girl*, bereits am Anfang des Films ihre Jungfräulichkeit. Im Sequel ICH WEISS NOCH IMMER, WAS DU LETZTEN SOMMER GETAN HAST (I STILL KNOW WHAT YOU DID LAST SUMMER, USA 1998, R: Danny Cannon) überlebt auch ihre beste Freundin. DÜSTERE LEGENDEN (URBAN LEGEND, USA 1998, R: Jamie Blanks) wiederum arbeitet mit einer weiblichen Killerfigur, die letztlich von einer schwarzen Sicherheitsbeamtin zur Strecke gebracht wird – ein doppelter Erwartungsbruch.<sup>8</sup> Schließlich thematisiert Rodman Flenders DIE KILLERHAND (IDLE HANDS, USA 1999) den vorzeitigen Tod zweier adoleszenten Müßiggänger, die kurz darauf als Untote in die Welt zurückkehren. Anstatt es nun aber ihren berühmten filmischen Vorgängern gleich zu tun und menschlichem Fleisch hinterher zu jagen, verbringen sie ihre Zeit lieber mit der Chipstüte auf der Couch vor dem Fernseher.<sup>9</sup> Andere Filmemacher gehen bei ihren Variationen der bekannten Klischees über solche Detail-Elemente noch hinaus, indem sie sich die Stereotypen des Slasherfilms als

---

<sup>66</sup> Carpenter in Westphal, Sascha / Lukas, Christian: *Die Scream-Trilogie... und die Geschichte des Teen-Horrorfilms*. München 2000, 19. Vgl. dazu auch Jancovich, Mark: *Horror*. London 1992, 107: „In HALLOWEEN, it is not the sexually active women who are presented as a threat to men, but the female hero, Laurie. She is continually being told by her friends that she scares and intimidates boys with her intelligence, seriousness and independence: and it is these features, not her status as a virgin, that distinguish her. It is made quite clear that she does not disapprove of extra-marital sex, and she even denies the claim that she is a virgin.“

<sup>67</sup> Westphal/Lukas, 33.

<sup>8</sup> Der Standard eines hellhäutigen männlichen Killers wird bereits in SCREAM 2 in einem Gespräch zwischen Randy Meeks und Dewey Riley aufgegriffen. Allerdings werden bei der Gelegenheit schon Mrs. Vorhees aus FREITAG, DER 13. und Candyman's Tochter aus CANDYMAN'S FLUCH (CANDYMAN, USA 1992, R: Bernard Rose) als Gegenbeispiele angeführt.

<sup>9</sup> Beim Hin- und Herzappen zwischen den Kanälen stoßen die beiden ironischerweise auf den Film ZOMBIE (DAWN OF THE DEAD, USA 1977) von George A. Romero, der das Bild der Untoten für das Kino maßgeblich prägte.

handlungstragende Motive zunutze machen: In Geoffrey Wrights *SEX ODER STIRB* (CHERRY FALLS, USA 2000) metzelt der irre Täter so vornehmlich jugendliche Jungfrauen nieder, was zu einer eifertig organisierten Sexparty seitens der potentiellen Opfer führt – mit dem Ziel, möglichst rasch dem gefährdeten Personenkreis zu entfliehen. Durch diesen Kniff erreicht der Film einen Status, wie ihn Christine Barchfeld in ihrer Untersuchung zur selbstreferentiellen Tradition im Kino umschreibt: „Jeder Film stellt eine Spiel-Situation dar, auf die sich der Zuschauer einlässt, indem er den ‚Als-ob‘-Charakter akzeptiert“, heißt es dort. „Autoreflexiver Film intendiert die Bewusstmachung der Regeln dieses Spieles. [...] Ziel der damit verbundenen Distanzierung ist die Provokation einer Reflexion seitens des Zuschauers.“<sup>10</sup>

### 3. NARRATIVE GRUNDMUSTER

Die narrative Ur-Struktur des klassischen Slasherfilms hat die amerikanische Filmwissenschaftlerin Vera Dika bereits 1990 überzeugend dargelegt.<sup>11</sup> In ihrem Standardwerk *Games of Terror* rekapituliert sie den Verlauf einer typischen Genre-Story wie folgt: Am Anfang steht stets das Moment des Schuldigwerdens. Einige Teenager vernachlässigen ihre Pflichten zugunsten des eigenen lasziven Vergnügens, seien es sexuelle Kontakte oder anderweitige sinnlichen Genüsse. In *HALLOWEEN* ist es Judith Myers' Unaufmerksamkeit als Betreuerin ihres Bruders, die sich kurz darauf rächen wird, in *FREITAG, DER 13.* die Unaufmerksamkeit der jugendlichen Campaufseher. Im Kino des Millenium-Zeitalters hat diese Tradition noch immer Bestand. So wird in *DÜSTERE LEGENDEN* der Verlobte des weiblichen Killers Opfer jugendlichen Leichtsinns. In *SEX ODER STIRB* vergewaltigen vier High-School-Absolventen die Mutter des Mörders; und in *ICH WEISS, WAS DU LETZTEN SOMMER GETAN HAST* wird der spätere Killer beim nächtlichen Überqueren der Straße von zwei Teenagerpärchen überfahren. Infolge dieser Handlungen fühlt sich entweder der Killer selbst vernachlässigt und misshandelt oder er wird Zeuge des Leids anderer. Wie von Vera Dika zu Recht vermerkt, spielt sich der Großteil des Films dann in der Regel mehrere Jahre später ab und erzählt, wie der Killer Rache für das erlebte Unrecht nimmt. Meist sind es dabei bestimmte Jahrestage oder Kalenderdaten, welche an die vergangene Schuld erinnern und die Vergeltungssucht des Mörders aktivieren.<sup>12</sup> Im Zuge seiner Jagd tötet der Serienmörder mehrere Jugendliche, bevor die Protagonistin bzw. der Protagonist ihn in einem spannungsgeladenen Showdown überwindet. Die Warnungen eines wissenden

---

<sup>10</sup> Barchfeld, Christiane: *Filming by Numbers: Peter Greenaway. Ein Regisseur zwischen Experimentalkino und Erzählkino*. Tübingen 1993, 35.

<sup>11</sup> Dika, Vera: *Games of Terror. Halloween, Friday 13<sup>th</sup> and the Films of the Stalker Cycle*. Cranbury/London/Mississauga 1990. Zum Ansatz Dikas vgl. Westphal/Lukas, 25f.

<sup>12</sup> In *HALLOWEEN* ist es zum Beispiel das Halloween-Fest, auf das zu Anfang mit dem für die Serie obligatorischen Insert „Haddonfield, Illinois – October 31 – Halloween“ hingewiesen wird, in *FREITAG, DER 13.* ist es der vermeintliche Todestag von Jason Voorhees, in *ICH WEISS WAS DU LETZTEN SOMMER GETAN HAST* der Unabhängigkeitstag und in *DÜSTERE LEGENDEN* der Jahrestag des Stanley-Hall-Massakers.

Erwachsenen werden von den Teenagern meist ignoriert und als Hirngespinnste abgetan.<sup>13</sup> Oft verdrängen sowohl sie selbst als auch der Großteil ihrer Eltern einfach die Einsicht in eine mögliche Gefahr – so etwa in NIGHTMARE und SEX ODER STIRB.

Die Beziehung zwischen den Generationen ist beinahe immer Gegenstand des Slasherfilms, der in seiner Beschreibung der essentiellen Umstände des *Coming of Age* den Fokus auf die Träume, Hoffnungen und Wünsche der Heranwachsenden richtet. Der Elterngeneration begegnen die jugendlichen Protagonisten mit mehr oder minder unverhohlener Skepsis. „Es ist völlig normal, wenn man Angst davor hat, so wie seine Eltern zu werden“, erklärt Sue Snell in CARRIE 2 ihrer Schülerin Rachel Lang. Und Leigh Ann Watson, Heldin in Kevin Williamsons Regiedebüt RETTET MRS. TINGLE! (TEACHING MRS. TINGLE, USA/GB 1999), fürchtet sich vor nichts so sehr, als für immer in ihrer Kleinstadt gefangen zu sein, das Schicksal ihrer Mutter teilend, die in einem Supermarkt als Kassiererin arbeitet und abends müde und ausgelaugt vor dem Fernseher einschläft.

In den Horrorfilmen der SCREAM-Ära sind die Erwachsenen weit davon entfernt, die Ängste und Nöte ihrer Kinder ernst zu nehmen. In DICH KRIEGEN WIR AUCH NOCH (DISTURBING BEHAVIOUR, USA/KAN/AUST 1998, R: David Nutter) treiben sie ihre Sprösslinge sogar einem skrupellosen Wissenschaftler in die Hände, der aus ihnen persönlichkeitslose Menschenroboter macht, und auch THE FACULTY (USA 1998, R: Robert Rodriguez) porträtiert ein Elternpaar, dass seinen Sohn lieber mit Hausarrest und Kommunikationsmittelentzug bestraft, als ihn im Kampf gegen die Assimilierung seiner Mitschüler zu unterstützen.

Diesem grundsätzlichen Unverständnis zwischen den Generationen auf der Opferseite steht ein ungleich radikaleres Familienverhältnis auf der Täterseite gegenüber. Im Großen und Ganzen lassen sich hier zwei differente Ausprägungen unterscheiden: Auf der einen Seite stößt man auf die pathologisch-verrückten Sippen, deren Mitglieder in schrecklich-vitalem Wahnsinn zusammenleben: Schon die Sawyer-Familie in BLUTGERICHT IN TEXAS repräsentiert in ihrem kannibalistischen Animalismus einen intakten Verbund Gleichgesinnter, die – nur auf sich allein gestellt – fernab der Zivilisation ein Leben in völliger Isolation führen. Ebenso sei in diesem Zusammenhang an die legendäre Mutter-Sohn-Konstellation in Alfred Hitchcocks PSYCHO (USA 1960) erinnert, von der sich Sean S. Cunningham für seinen Film FREITAG, DER 13. nachhaltig inspirieren ließ. Auch Danny Cannon präsentiert mit dem Hakenhand-Fischer nebst Sohn am Ende von ICH WEISS NOCH IMMER, WAS DU LETZTEN SOMMER GETAN HAST ein familiäres Mordduo. Den anderen großen Komplex bilden die von Hass getriebenen Mördergestalten, allen

---

<sup>13</sup> Beispiele hierfür finden sich in den Figuren des Psychiaters Dr. Loomis (HALLOWEEN), des verrückten Ralph (FREITAG, DER 13.) und im Film-Dozenten Mr. Lossman (CUT, AUST 2000, R: Kimble Rendall). Auch die Charaktere des alten Schauspielers Lloyd Reeves (MONSTER) und der Schulpsychologin Sue Snell (CARRIE 2, USA 1998, R: Katt Shea) sind in diesem Kontext zu sehen.

voran Michael Myers, der nicht eher ruhen zu können scheint, bevor er seine gesamte Familie ausgemerzt hat. Eine unsägliche Wut auf die eigenen Erzeuger – wenn auch gemischt mit kindlicher Ängstlichkeit – verspüren auch Figuren wie Schullehrer Leonard Marliston in *SEX ODER STIRB* oder der von Sissy Spacek eindringlich verkörperte Teenager Carrie White in Brian de Palmas *CARRIE – DES SATANS JÜNGSTE TOCHTER* (*CARRIE*, USA 1976).

Wes Cravens *SCREAM*-Trilogie verfolgt diesbezüglich eine ambivalente Strategie. So bekommt der Zuschauer im zweiten Teil zwar die Mutter des Mörders aus Teil eins als Killerin präsentiert, in *SCREAM 3* (USA 2000, R: Wes Craven) aber versteckt sich unter der bedrohlichen Kutte niemand anderes als Sidneys eigener Halbbruder. Das Böse manifestiert sich somit zum einen in der Grund auf verkommenen Killerfamilie, zum anderen gelingt ihm jedoch auch der Einbruch in den nur oberflächlich intakten Familienverband des Opfers: Der von Neve Campbell gespielte Charakter muss sich daher sowohl der von außen als auch der von innen kommenden Bedrohung stellen. Damit jeder Vertrauensbasis beraubt, bleibt Sidney Prescott nur noch die Flucht ins Exil. Einsam, durch allerlei Sicherheitsvorkehrungen geschützt, lebt sie zu Beginn von *SCREAM 3* in einem großen Haus in der nordkalifornischen Wüste.<sup>14</sup>

#### **4. STILISTISCHE MERKMALE UND INSZENIERUNG**

Neben zahlreichen narrativen Strukturvorgaben besitzt der Teen-Horrorfilm auch eine enge inszenatorische Geschlossenheit. Seit den klassischen Slasherfilmen der siebziger Jahre ist die Arbeit mit subjektiver Kamera stilbildend geworden. Einen legendären Status hat in dieser Hinsicht vor allem die berühmte Anfangssequenz von *HALLOWEEN* erlangt, in der der Zuschauer das Blickfeld ausschließlich aus der Perspektive des sechsjährigen Jungen Michael wahrnimmt. Dieser schleicht während der Halloween-Nacht zunächst um das heimische Haus herum, bevor er sich eine Clownsmaske aufsetzt – an dieser Stelle wird der Bildkader mit Ausnahme zweier Sehschlitze schwarz gekascht – und dann seine zehn Jahre ältere Schwester Judith ersticht. Durch den kameraästhetischen Kniff gelingt es John Carpenter, den Betrachter in die Position des Killers zu zwingen. Sascha Westphal und Christian Lukas resümieren:

Auch wenn wir uns nicht mit dem Beobachter identifizieren, übernehmen wir seinen Blick doch ohne Widerstreben. Im Kino sind wir zwar immer Voyeure, die in ein anderes Leben eindringen und es mit unseren Blicken sezieren, aber hier wird dieser Aspekt des Sehens von Filmen noch einmal besonders betont. [...] Da wir uns aber nicht mit dem Mörder identifizieren und das Opfer im Prinzip keine emotionale Bedeutung für uns hat, betrachten wir das Geschehen aus der nötigen

---

<sup>14</sup> „Sie, die beziehungsgeschädigt und mit blutverklebten Fingern um ihre wirkliche Identität kämpfen musste“, war am Schluss der Trilogie folglich denn auch „toter als ihre ermordeten Freunde und Bekannten, obwohl sie die Filmtrilogie physisch überlebte“ (Dirk/Sowa, 18f.).

Distanz, erleben den ultimativen Thrill eines Mordes, der uns zwar mit der Gewalt in der Welt, aber nicht mit der in uns konfrontiert.<sup>15</sup>

Seitdem ist die subjektive Kamera aus dem Kino der Stalker und Slasher nicht mehr wegzudenken. Sowohl Rick Rosenthals Sequel HALLOWEEN II – DAS GRAUEN KEHRT ZURÜCK (HALLOWEEN II, USA 1981) als auch beinahe alle Genrebeispiele des Teen-Horror-Revivals Ende der neunziger Jahre greifen auf dieses Stilmittel zurück. In den aktuelleren Filmen wechselt die Perspektive zum Teil auch vom Täter auf die Opfer, beispielsweise in BLAIR WITCH PROJECT, einem Low-Budget-Film über drei Studenten, die in einem undurchdringlichen Wald eine Dokumentation über eine legendäre ortsansässige Hexe drehen. In seiner Reduktion auf die fiktiven Videoaufnahmen des Teams gibt der Film ausschließlich die Perspektive der dreiköpfigen Filmcrew wieder und rückt damit den Zuschauer gleichsam in die Rolle des hilflosen Opfers. Damit einhergehend erfolgt ein grundlegender Paradigmenwechsel im Hinblick auf die emotionale Beteiligung des Publikums: Statt wie bisher aus der Distanz wahrenden Position eines heimlichen Voyeurs die Bedrohung zu beobachten, die die Präsenz des Killers durch das Stilmittel der subjektiven Kamera suggeriert, schlüpft der Zuschauer nun selbst in die Rolle des Verfolgten. Seine Kenntnis der Sachlage wird auf die Wahrnehmung der Protagonisten reduziert. Daher weiß er nicht mehr, als die verängstigten Figuren des Films wissen, mit der Folge, dass er nunmehr nicht nur *um* sie fürchtet, sondern sich selbst *an ihrer statt*.

Eine weitere scheinbar unabkömmliche Komponente eines jeden Horrorfilms ist das im ständigen Spiel mit der Erwartung fußende Moment simulierter Gefahr. Legion sind die Szenen, in denen die Protagonisten urplötzlich zu Tode erschrecken, obgleich sich auf den zweiten Blick herausstellt, dass es nur ein Freund, eine Freundin, die Eltern oder sonstige ungefährlichen Personen sind, die sie unvorbereitet überraschten.<sup>16</sup> In der Regel wird die Schockwirkung solcher Szenen durch den Einsatz aufwühlender Sound-Einlagen zusätzlich verstärkt. Überhaupt kommt der Tonebene im Horrorgenre entscheidende Bedeutung zu. Die von John Carpenter komponierte und in den Sequels wieder aufgegriffene Titelmelodie zu HALLOWEEN genießt in Fankreisen regelrechten Kultstatus.<sup>17</sup> Carpenter selbst sah sich bei seiner musikalischen Arbeit hauptsächlich von PSYCHO-Komponist Alfred Hermann beeinflusst. Im Booklet zum Soundtrack seines Ur-Slashers schreibt er: „Hermann’s ability to create an imposing, powerful score with limited orchestra means, using the basic sound of a particular instrument, high strings or low

---

<sup>15</sup> Westphal/Lukas, 13f.

<sup>16</sup> In SCREAM finden sich derartige Szenen beispielsweise, als Billy Loomis am Fenster von Sidneys Zimmers auftaucht, Polizist Dewey Riley die Reporterin Gale Weathers von hinten an der Schulter berührt oder als Randy Meeks plötzlich an die Seitenscheibe von Gales Auto-Bus schlägt.

<sup>17</sup> Günter H. Jekubzik nennt sie mit Bezug auf HALLOWEEN H20 denn auch „das eindringlichste Element des nur mäßig spannenden Films“ (Jekubzik, Günter H.: Halloween H20. In: *film-dienst* 22/1998, 29).

bass, was impressive.“ Das Genre, so belegt diese Huldigung, speist sich einmal mehr aus sich selbst heraus.

Noch ungleich intensiver als im musikalischen Bereich dürften sich jedem Genrekennner die Kontinuitäten in der visuellen Gestaltung typischer Standardsituationen im Horrorkino der letzten dreißig Jahre offenbaren. Kaum eine örtlich-räumliche Konstellation, die sich einmal als spannungserzeugend erwiesen hat, wurde im Nachhinein nicht nochmal aufgegriffen. Vor allem großräumige Gebäude mit langen, leeren Fluren haben sich als bevorzugte Schauplätze ausdauernder Verfolgungssequenzen bewährt. Beispiele sind das Krankenhaus in HALLOWEEN II, das Tonstudio in SCREAM 2 oder das unterirdische Laboratorium in HALLOWEEN VI: DER FLUCH DES MICHAEL MYERS (HALLOWEEN: THE CURSE OF MICHAEL MYERS, USA 1995, R: Joe Chapelle). Als Standardsituation kann auch der auf dem Autorücksitz lauende Killer gelten, wie entsprechende Szenen aus HALLOWEEN, SCREAM und DÜSTERE LEGENDEN plakativ belegen. Horror, so wird spätestens an dieser Stelle deutlich, erweist sich als diffiziles Spiel mit vorgefertigten Erwartungen und bekannten Mustern. Die Kunst kann demnach einzig darin liegen, sich mit neuem Schuhwerk schnellen Schrittes auf bereits angelegten Pfaden zu bewegen.

## 5. KINO DES GRAUENS, KINO DER ZITATE

„Wer möchte einen erfolgreichen Horrorfilm drehen, besser als HALLOWEEN, grausiger als FREITAG, DER 13. und mit mehr Blut und Eingeweiden als DAS TEXAS KETTENSÄGENMASSAKER?“<sup>18</sup>, fragt Filmproduzentin Hester Ryan ihre Freunde in CUT, als sie beschließt, einen seinerzeit unvollendet gebliebenen Slasherfilm fertig zu stellen. „Besser als HALLOWEEN?“ Alle sind sofort für das Projekt gewonnen.

Wohl kein anderes Genre der letzten vier Jahrzehnte ist so reich an Referenzen wie der Horrorfilm. Das Bedürfnis nach eigener Rückversicherung scheint übermächtig. In SCREAM wird das Publikum in einer kurzen Szene mit dem Auftritt eines von Regisseur Wes Craven gespielten Hausmeisters konfrontiert, dessen Name *Fred* nebst schwarz-rot-gestreiftem Pullover und Hut unmissverständlich auf Cravens populäre Slasherfigur Freddy Krueger aus NIGHTMARE verweist. Sowohl in SEX ODER STIRB als auch in DIE 13. LEGENDE (THE FEAR: RESURRECTION, USA 1998, R: Chris Angel) erscheint eine an Steven Spielbergs DER WEISSE HAI (JAWS, USA 1974) erinnernde Plastikfischattrappe im Bild. Mit einem besonderen Insider-Gag wartet der Anfang von HALLOWEEN H20 auf, als statt dem erwarteten weißen Kopfüberzug von Michael Myers plötzlich eine ausdruckslose Hockeymaske nach Art von FREITAG-DER-13.-Killer Jason Vorhees

---

<sup>18</sup> DAS TEXAS KETTENSÄGENMASSAKER ist der originalgetreu übersetzte deutsche Alternativtitel von THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE.

vor der Kamera auftaucht. Die Liste ähnlicher Beispiele ließe sich fast bis ins Unendliche fortführen.<sup>19</sup>

Diese Querverweise lassen sich durch mehrere unterschiedliche Mittel realisieren. Zum einen besteht die Möglichkeit einer auf Kontinuität verweisenden schauspielerischen Besetzung. Nicht von ungefähr wird das *final girl* in HALLOWEEN gespielt von Jamie Lee Curtis, der Tochter von PSYCHO-Legende Janet Leigh. In HALLOWEEN H20 hat Leigh sogar einen Gastauftritt als mütterliche Sekretärin Norma. Sie darf die traumatisierte Heldin Laurie Strode mit den vielsagenden Worten trösten, Angst zu haben sein normal, denn jeder von ihnen habe „doch schon mal etwas Schlimmes erlebt“. Wohl mit ähnlichem Kalkül besetzte Robert Rodriguez die Rollen der beiden bedrohlichen Lehrer in THE FACULTY mit Robert Patrick und Piper Laurie, die dem Genrepublikum bereits als seelenloser High-Tech-Roboter aus TERMINATOR 2 – TAG DER ABRECHNUNG (TERMINATOR 2: JUDGEMENT DAY, USA 1990, R: James Cameron) bzw. grausame Mutter aus CARRIE bekannt sein dürften. *Freddy*-Darsteller Robert Englund wiederum leiht sein Gesicht auch dem zwielichtigen Professor Wexler in DÜSTERE LEGENDEN und *Mrs. Voorhees* Betsy Palmer aus FREITAG, DER 13. spielt in DIE 13. LEGENDE die abgebrühte Großmutter des unsicheren Protagonisten. Das Mitwirken altbekannter Genrestars, so hat es den Anschein, verleiht den Filmen, denen sie – oft nur in Form von Kurzauftritten – ihren Namen leihen, die markante Aura horroresker Authentizität. Letztlich ist es der filmhistorische Kenntnisstand des Betrachters, mit dem die Horrorfilmemacher durch die Präsentation vertrauter Gesichter kokettieren. „Was ist das für ein Gefühl, fast geschlachtet zu werden?“, muss sich Sidney Prescott in SCREAM von einer zudringlichen Reporterin fragen lassen. Horror-Ikone Linda Blair, die sie spielt, müsste die Antwort eigentlich nur allzu gut kennen: Längst genießt ihre Darstellung eines vom Teufel besessenen Mädchens in William Friedkins Genreklassiker DER EXORZIST (THE EXORCIST, USA 1973) cineastischen Kultstatus.

Eine weitere Spielart verbindungsstiftender Referenzen stellt die Benennung fiktiver Personen und Handlungsschauplätze dar: So trägt der streitbare Psychiaters Dr. Sam Loomis in HALLOWEEN denselben Namen wie der von John Gavin gespielte Charakter in PSYCHO. Weitere 18 Jahre verlängert Wes Craven diese Referenzkette dann um ein weiteres Glied und nennt seinen Haupttäter in SCREAM ebenfalls Loomis. Das Haus, in dem dieser Sidney das erste Mal angreift, befindet sich übrigens in der Elm Street – ein Straßennamen, der schon in DER EXORZIST und ganz besonders in NIGHTMARE Anlass zum Fürchten gab.

Neben solchen namentlichen Anspielungen zählt auch die explizite visuelle Zitierung einflussreicher Genrevorgänger zum Handwerkszeug des Horrorfilms. Die Kinder in

---

<sup>19</sup> Die Verwendung filmischer Zitate hat gerade durch die Arbeit von Kevin Williamson eine ganz neue Dimension erlangt. Rüdiger Dirk und Claudius Sowa äußern dementsprechend die Vermutung, dass er „nur durch seine Lust am Zitieren in das Horrorfach getrieben wurde“ (vgl. Dirk/Sowa, 132).

HALLOWEEN sitzen gebannt vor Howard Hawks frühem Science-Fiction-Horrorfilm DAS DING AUS EINER ANDEREN WELT (THE THING, USA 1951),<sup>20</sup> in SCREAM ist es wiederum Carpenters Schocker, der ausgiebig zitiert wird, bis sich am Ende sogar die Scores vermischen. Die Macher der HALLOWEEN-Serie revanchierten sich schon im folgenden Jahr mit HALLOWEEN H20, in dem in einer Szene SCREAM 2 im Fernsehen läuft. Kurioserweise handelt es sich dabei gerade um die Sequenz, in der sich die Studentin Cici Cooper (Sarah Michelle Gellar) Friedrich Wilhelm Murnaus Stummfilmklassiker NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS (D 1922) anschaut. Dem versierten Zuschauer erschließt sich somit in nur wenigen Augenblicken das weite Spektrum filmischen Horrors im letzten Jahrhundert.

Tatsächlich bedienen sich die Genrefilme der letzten dreißig Jahre nicht nur medieninterner Verweisstrukturen, sondern beziehen auch andere Bezugssysteme mit ein. Als besonders geeignet haben sich hierfür insbesondere legendenhafte Stoffe und populäre Mythen erwiesen. Der französische Slasherfilm-Beitrag DEEP IN THE WOODS: ALLEIN MIT DER ANGST (PROMENONS-NOUS DANS LE BOIS, FR 2000, R: Lionel Delplanque) macht sich beispielsweise das Grimmsche Märchen vom Rotkäppchen und dem bösen Wolf zu eigen, um damit eine atmosphärische Tiefe für die Konfrontation mit den eigenen Urängsten zu schaffen. In ähnlicher Weise versucht Jamie Blanks DÜSTERE LEGENDEN durch die vielfältige Zitierung bekannter urbaner Legenden eine ständige Aura des Unheimlichen zu erzeugen.<sup>21</sup> Andere Wege der Vermittlung zusätzlicher Botschaften eröffnen sich durch den Einbezug literarischer oder musikalischer Werke. Die Tatsache, dass der leicht verrückt wirkende Hausmeister in DICH KRIEGEN WIR AUCH NOCH! Kurt Vonneguts fatalistisches Buch *Schlachthof 5* (*Slaughterhouse-Five*, 1969) in der Hintertasche mit sich herum trägt, vermittelt den romankundigen Zuschauern bereits einen Schlüssel zum filmischen Verständnis. In gleicher Weise erhält die am Ende zu hörende Pophymne *We Don't Need No Education* von Pink Floyd – ebenso wie übrigens auch in THE FACULTY – eine „plakativ-zentrale Rolle“<sup>22</sup>. Auch aus dem Bereich der bildenden Kunst steht mitunter das ein oder andere Motiv Pate für das Horrorgenie. Die Maske des SCREAM-Mörders erinnert bekanntermaßen an die seltsam verkrümmte Gestalt aus Edvard Munchs Gemälde *Der Schrei* (1893).

„In der postmodernen Kulturproduktion kommt dem Zitieren und Plagieren als kreativen Techniken große Bedeutung zu“, schreibt Heinz-Günter Vester in seinem Band *Soziologie der Postmoderne*. „Das postmoderne Pastiche geht allerdings über das simple Zitat hinaus. Elemente aus zeitlich, räumlich oder stilistisch entlegenen Sphären werden in das postmoderne Pastiche

---

<sup>20</sup> John Carpenter selbst stellte 1982 unter gleichem Titel ein Remake dieses Filmes her.

<sup>21</sup> Die berühmteste aller urbanen Legenden, die Geschichte vom Mörder und seinem Haken, hat Stephen King in seinem Werk *Danse Macabre* kurz wiedergegeben und erläutert (vgl. King, Stephen: *Danse Macabre. Die Welt des Horrors*. München 2001, 47ff.). Sehr viele Teen-Horror-Filme neueren Datums nehmen auf sie Bezug, beispielsweise ICH WEISS, WAS DU LETZTEN SOMMER GETAN HAST und DÜSTERE LEGENDEN.

<sup>22</sup> Rahayel, Oliver: Faculty. In: *film-dienst* 7/1999, 26f., dort 27.

inkorporiert. Bekanntes wird imitiert und aus seinen originalen Kontexten herausgelöst und spielerisch in andere Zusammenhänge implantiert. Die Sinngehalte werden ihrer Aura des Einmaligen und Authentischen beraubt.<sup>23</sup> Folgt man diesem Ansatz, so kommt man nicht umhin, das Slasherkinno als postmodernes Kino par excellence einzustufen.

## 6. ZERBROCHENE REALITÄTEN: HORROR ALS MEDIENKRITIK

In der Anfangssequenz von SCREAM wird ein junges Mädchen von einem offenbar geisteskranken Killer via Telefon belästigt. Der Unbekannte droht ihr, er werde ihren Freund umbringen, der sich in seiner Gewalt befinde, falls sie nicht die richtige Antwort auf seine filmhistorischen Fragen wisse. Das völlig verängstigte Mädchen – Casey Becker (Drew Barrymore) – ist in Tränen aufgelöst, bittet um das Leben des Freundes, doch der Killer bleibt ungerührt. Schutz suchend, versteckt sich Casey hinter ihrem riesigen, blau flimmernden Fernsehapparat.

Diese Sequenz ist in ihrem Symbolgehalt bezeichnend: Postmodernes Horrorkino ist immer auch medienreflexives Kino. Es ist ein Kino der Fernsehgeräte und Videokameras, der Filmstudios und Rundfunkanstalten, nicht zuletzt auch der Cameo-Auftritte;<sup>24</sup> ein Kino des Nachdenkens über Film und seine künstlerischen und künstlichen Mittel, ein Kino des Spiels mit filmischen Stereotypen und Klischees. Zur Verdeutlichung sei eine Szene in SCREAM 2 herangezogen: In Randys Filmseminar wird über die potentielle Nachahmungsgefahr medialer Gewalt diskutiert. „Der klassische Fall: Leben imitiert Kunst, die Leben imitiert“, zieht ein Student Bilanz – später stellt sich heraus, dass es sich bei ihm um den Killer handelt. Eine solche Filmfixierung bürgt für Kontinuität: Schon sein mordender Vorgänger hatte in SCREAM verkündet, das ganze Leben sei „einzigster gewaltiger Film“ – nur das Genre könne man sich nicht aussuchen.

Der postmoderne Horrorfilm des Millennium-Zeitalters ist sich seiner eigenen Künstlichkeit in hohem Grade bewusst und bezieht diese auch immer wieder in die eigene Narration mit ein. „Innerhalb des Filmes“, schreibt Christiane Barchfeld zum autoreflexiven Kino, „wird der Artefaktstatus offengelegt und damit auf den Widerspruch zwischen Schein und Sein, den Konstruktcharakter des Filmes und seinen gleichzeitigen Verweis auf die extrafilmische Wirklichkeit abgehoben“<sup>25</sup>. Ein Beispiel hierfür findet sich in dem höchst eigenwilligen europäischen Genrebeitrag FUNNY GAMES (ÖSTR 1997, R: Michael Haneke), der um die völlig motivlosen Mordtaten zweier junger Männer in einer österreichischen Feriensiedlung kreist. Im Verlauf des Filmes wendet sich einer der beiden Killer mehrmals mit direktem Kamera-Blick an

---

<sup>23</sup> Vester, Heinz-Günter: *Soziologie der Postmoderne*. München 1993, 30

<sup>24</sup> Wes Craven hat in allen drei SCREAM-Filmen einen kurzen Auftritt, in seinem Film FREDDY'S NEW NIGHTMARE, (WES CRAVEN'S NEW NIGHTMARE, USA 1994) spielt er sogar sich selbst. Vgl. dazu auch Barchfeld, 27.

<sup>25</sup> Barchfeld, 34.

die Zuschauer, stellt ihnen Fragen, teilt ihnen seine Pläne mit. Durch diese ständigen Ausbrüche aus dem illusionistischen, auf mediale Unsichtbarkeit abzielenden Erzählkonzept konfrontiert Haneke den Rezipienten provokativ mit dessen eigener Erwartungshaltung. Als nach Szenen unsäglich Peinigungen und Folter der Familienvater Georg, gespielt von Ulrich Mühe, nur noch um einen schnellen Tod bittet, ist Killer Paul (Arno Frisch) zunächst skeptisch. „Ist es schon genug?“, lautet seine Frage an das Publikum: „Sie wollen doch ein richtiges Ende mit plausibler Entwicklung?“ Georg muss weiter leiden – schließlich sei man noch „unter Spielfilmlänge“<sup>26</sup>. Als es seiner Ehefrau Anna schließlich gelingt, durch eine Unachtsamkeit der Täter an das Gewehr zu gelangen und einen ihrer Peiniger zu erschießen, erreicht Hanekes Inszenierung den maximalen Bruch mit dem traditionellen, von Hollywood geprägten Stil des „classical narrative cinema“<sup>27</sup>: Paul greift nach der Fernbedienung und spult den Film um einige Szenen zurück. Beim zweiten Mal kann er Annas Gegenwehr vereiteln und erschießt Georg. Die Erlösung wird Protagonisten wie Publikum gleichermaßen versagt. Zurück bleibt ein Eindruck der Verstörung: Die Killer triumphieren und setzen, nachdem auch Anna ihr Opfer geworden ist, das grauenhafte Spiel bei der nächsten Familie fort.

Im zeitgenössischen angloamerikanischen Horrorkino sind die Figuren medial überflutete Produkte einer synthetischen Ersatzrealität: Nach Auffassung von Christiane Barchfeld messen und strukturieren die Charaktere „ihre Handlungen und ihren Alltag an filmischen oder literarischen Vorlagen und weisen damit fast quixoteske Züge auf“<sup>28</sup>. Die Anzahl der Beispiele auf diesem Sektor ist kaum überschaubar. Randy in SCREAM glaubt sein Leben gerettet zu haben, da er noch jungfräulich ist, Travis spricht in MONSTER zuletzt den gleichen Dialog, den er vorher im Fernsehen sah, und Julie und Helen, die Heldinnen in ICH WEISS, WAS DU LETZTEN SOMMER GETAN HAST recherchieren unter den Decknamen Angela und Jodie, nachdem sie sich kurz zuvor darüber unterhalten haben, wie Angela Lansbury und Jodie Foster – bekannt aus der Krimiserie MORD IST IHR HOBBY (MURDER SHE SAID, USA 1984-96) und dem Psychothriller DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER (THE SILENCE OF THE LAMBS, USA 1990, R: Jonathan Demme) – wohl jetzt handeln würden. In einer durch die Massenmedien geprägten Welt bleiben nur noch medial vorgefertigte Kategoriemuster, um Menschen in bestimmte Rollen einzuordnen. „Du bist der Superschlaue, wie bei Stephen King, so einen hat jede Schule“, entgegnet Schülerin Delilah ihrem heimlichen Verehrer Casey in THE FACULTY. Ihrem Freund Stan wiederum legt sie überzeugend dar, dass er sich sein Vorhaben, den Posten als Kapitän im Footballteam

---

<sup>26</sup> Um auf eine entsprechende Minutenzahl zu kommen, scheut Haneke auch vor weitgehend starren, extrem langen Einstellungen nicht zurück, in denen das Geschehen keinerlei Entwicklung nimmt. Diese Längen bieten in ihrer Abweichung von der Norm ein zusätzliches Moment der Reflexion über das Spannungsverhältnis zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit (vgl. Barchfeld, 29).

<sup>27</sup> Barchfeld, 16.

<sup>28</sup> Barchfeld, 28.

abzugeben, schnell wieder aus dem Kopf schlagen solle, da es für gewöhnlich so sei, „dass der Top-Cheerleader mit dem Star-Quarterback zusammen ist“<sup>29</sup>. Im Horrorfilm wird diese totalitäre Identifizierung mit medialen Vorbildern kritisch hinterfragt. Sie ist es, die letztlich erst zu gefährlichen Situationen führt: In SCREAM hat Sidneys beste Freundin Tatum beispielsweise keine Angst vor dem Killer, weil sie dessen Maskerade für einen Gag hält. Ähnliches gilt für die Gäste der Halloween-Party in DIE KILLERHAND oder die Mitglieder des Filmteams in CUT. Der filmische Erfahrungsschatz verleitet die potentiellen Opfer zur Unvorsichtigkeit, die dazu führt, dass der reale Horror nicht mehr als solcher erkannt werden kann.<sup>30</sup> Folgerichtig arbeiten auch viele Protagonisten von Horrorfilmen im Filmbusiness: Die Liste reicht hier von Klassikern wie ROSEMARIES BABY (ROSEMARY'S BABY, USA 1967, R: Roman Polanski) oder DER EXORZIST bis hin zu Produktionen der Jahrtausendwende (SCREAM 3, MONSTER, DEEP IN THE WOODS usw.). Es ist das Spiel mit Schein und Wirklichkeit, das die Filmemacher zu interessieren scheint. Grauen wird dadurch erzeugt, dass sich die filmischen Wahrnehmungsebenen verschieben, Realitäten vermischt werden. Plötzlich steht der Killer aus dem Horrorfilm, den sie drehen wollte, wirklich vor der Regisseurin in CUT. Sie selbst hat ihn zum Leben erweckt, indem sie die Dreharbeiten nach langer Zeit wieder aufnahm. Freddy Krueger existiert in NIGHTMARE nur durch die jugendliche Kraft der Phantasie. Wird sie ihm entzogen, erlischt seine Macht. Horror kommt in dieser Hinsicht einer Aufforderung gleich – einer Aufforderung zur kritischen Prüfung der eigenen Wahrnehmung.

## 7. SCHLUSSBEMERKUNG: TO BE CONTINUED

Anhand der vorstehenden Kapitel sollte ein kompakter Überblick über postmoderne Tendenzen im Horrorkino der Jahrtausendwende vermittelt werden. In Anbetracht der gebotenen Kürze kann das Gesagte freilich kaum mehr als einführenden Charakter für sich beanspruchen. Daher sei an dieser Stelle auf das bereits mehrfach zitierte Werk *Die Scream-Trilogie... und die Geschichte des Teen-Horrorfilms* von Sascha Westphal und Christian Lukas verwiesen, das zahlreiche der hier nur angerissenen Tendenzen ausführlicher beleuchtet. Einen Überblick über die Slasherfilm-Flut der Post-SCREAM-Ära gibt auch der von Rüdiger Dirk und Claudius Sowa verfasste Band *Teen Scream. Titten und Terror im amerikanischen Kino*.

Horror, so lässt sich an dieser Stelle schließen, ist in gewissem Maße zeitlos. Die Genre-Filmemacher greifen immer wieder auf diesselben essentiellen Urängste vor dem Fremden, dem

---

<sup>29</sup> In seiner Kritik zu FACULTY stellt Peter Matthews fest: „At once you recognise the strange country you're in: it's 90s pastiche-land, where the citizens are all trash archetypes and the most prominent local costum is tireless self-referentiality.“ (Matthews, Peter: The Faculty. In: *Sight and Sound* 4/1998, 41f, 41)

<sup>30</sup> Vgl. dazu auch die skeptische Frage von Stokely an Casey in THE FACULTY: „Die Aliens haben uns dann jahrelang reingelegt, haben diese angeblich glückliche Scheinexistenz geschaffen, mit ihren E.T.- und MEN-IN-BLACK-Filmen, nur damit's niemand glaubt, wenn es wirklich passiert“

Ungewohnten, dem Verdrängten zurück und werden dadurch zwangsläufig zur Wiederholung gezwungen. Aus dieser Not machen die Einsichtigeren von ihnen eine Tugend – die Tugend des Spiels mit den Konventionen und die der expliziten Autoreflexivität.

## LITERATUR

Barchfeld, Christiane: *Filming by Numbers: Peter Greenaway. Ein Regisseur zwischen Experimentalkino und Erzählkino*. Tübingen 1993. \* Dika, Vera: *Games of Terror. Halloween, Friday 13<sup>th</sup> and the Films of the Stalker Cycle*. Cranbury/London/Mississauga 1990. \* Dirk, Rüdiger / Sowa, Claudius: *Teen Scream. Titten und Terror im amerikanischen Kino*. Hamburg/Wien 2000. \* Jancovich, Mark: *Horror*. London 1992. \* Jekubzik, Günter H.: *Halloween H20*. In: *film-dienst* 22/1998, 29. \* King, Stephen: *Danse Macabre. Die Welt des Horrors*. München 2001. \* Matthews, Peter: *The Faculty*. In: *Sight and Sound* 4/1998, 41f. \* Rahayel, Oliver: *Faculty*. In: *film-dienst* 7/1999, 26f. \* Vester, Heinz-Günter: *Soziologie der Postmoderne*. München 1993, 30. \* Westphal, Sascha / Lukas, Christian: *Die Scream-Trilogie... und die Geschichte des Teen-Horrorfilms*. München 2000.

## FILMOGRAPHIE

BLAIR WITCH PROJECT (THE BLAIR WITCH PROJECT, USA 1998, R: Daniel Myrick, Eduardo Sanchez) \* BLUTGERICHT IN TEXAS (THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE, USA 1974, R: Tobe Hooper) \* CANDYMAN'S FLUCH (CANDYMAN, USA 1992, R: Bernhard Rosen) \* CARRIE – DES SATANS JÜNGSTE TOCHTER (CARRIE, USA 1976, R: Brian de Palma) \* CARRIE 2 – DIE RACHE (CARRIE 2, USA 1998, R: Katt Shea) \* CUT (AUST 2000, R: Kimble Rendall) \* DAS DING AUS EINER ANDEREN WELT (THE THING, USA 1951, R: Howard Hawks) \* DAS DING AUS EINER ANDEREN WELT (THE THING, USA 1982, R: John Carpenter) \* DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER (THE SILENCE OF THE LAMBS, USA 1990, R: Jonathan Demme) \* DEEP IN THE WOODS – ALLEIN MIT DER ANGST (PROMENONS-NOUS DANS LE BOIS, FR 2002, R: Lionel Delplanque) \* DER EXORZIST (THE EXORCIST, USA 1973, R: William Friedkin) \* DER WEISSE HAI (JAWS, USA 1974, R: Steven Spielberg) \* DICH KRIEGEN WIR AUCH NOCH! (DISTURBING BEHAVIOUR, USA/KAN/AUST 1998, R: David Nutter) \* DIE 13. LEGENDE (THE FEAR: RESURRECTION, USA 1998, R: Chris Angel) \* DIE KILLERHAND (IDLE HANDS, USA 1999, R: Rodman Flender) \* DÜSTERE LEGENDEN (URBAN LEGEND, USA 1998, R: Jamie Blanks) \* FARGO – BLUTIGER SCHNEE (FARGO, USA 1996, R: Joel Coen) \* FREDDY'S NEW NIGHTMARE (WES CRAVEN'S NEW NIGHTMARE, USA 1994, R: Wes Craven) \* FREDDY VS. JASON (USA 2003, R: Ronny Yu) \* FREITAG, DER 13. (FRIDAY 13<sup>TH</sup>, USA 1980, R: Sean S. Cunningham) \* FUNNY GAMES (ÖSTR 1997, R: Michael Haneke) \* HALLOWEEN – DIE NACHT DES GRAUENS (HALLOWEEN, USA 1978, R: John Carpenter) \* HALLOWEEN II – DAS GRAUEN KEHRT ZURÜCK (HALLOWEEN II, USA 1981, R: Rick Rosenthal) \* HALLOWEEN VI – DER FLUCH DES MICHAEL MYERS (HALLOWEEN – THE CURSE OF MICHAEL MYERS, USA 1995, R: Joe Chapelle) \* HALLOWEEN H20 – ZWANZIG JAHRE SPÄTER (HALLOWEEN H20, USA 1997, R: Steve Miner) \* ICH WEISS NOCH IMMER, WAS DU LETZTEN SOMMER GETAN HAST (I STILL KNOW WHAT YOU DID LAST SUMMER, USA 1998, R: Danny Cannon) \* ICH WEISS, WAS DU LETZTEN SOMMER GETAN HAST (I KNOW WHAT YOU DID LAST SUMMER, USA 1997, R: Jim Gillespie) \* MONSTER (USA 1999, R: John Lafia) \* NIGHTMARE – MÖRDERISCHE TRÄUME (A NIGHTMARE ON ELM STREET, USA 1984, R: Wes Craven) \* NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS (D 1922, R: Friedrich Wilhelm Murnau) \* PSYCHO (USA 1960, R: Alfred Hitchcock) \* RETTET MRS. TINGLE! (TEACHING MRS. TINGLE, USA/GB 1999, R: Kevin Williamson) \* ROSEMARIES BABY (ROSEMARY'S BABY, USA 1967, R: Roman Polanski) \* SCARY MOVIE (USA 2000, R: Keenen Ivory Wayans) \* SCREAM – SCHREI! (SCREAM, USA 1996, R: Wes Craven) \* SCREAM 2 (USA 1997, R: Wes Craven) \* SCREAM 3 (USA 2000, R: Wes Craven) \* SEX ODER STIRB (CHERRY FALLS, USA 2000, R: Geoffrey Wright) \* TERMINATOR 2 – TAG DER ABRECHNUNG (TERMINATOR 2: JUDGEMENT DAY, USA 1990, R: James Cameron) \* THE FACULTY (USA 1998, R: Robert Rodriguez) \* ZOMBIE (DAWN OF THE DEAD, USA 1977, R: George A. Romero)



# Haunted Houses

## Über Häuser im Horrorfilm

### 1. EINFÜHRUNG: VOM HORROR DER HÄUSER

„Ein altes, böses Haus. Dunkel. Geheimnisvoll. Wie ein unentdecktes Land, das darauf wartet, erforscht zu werden. 90 Jahre steht Hill House und vielleicht steht es noch weitere 90 Jahre. Unheimlich. Friedhofstill. Eine Stätte, die manche Leute ein Gespensterhaus nennen. Ein Haus, in dem es umgeht.“ Mit diesen Worten beginnt Robert Wisers Film BIS DAS BLUT GEFRIERT (THE HAUNTING, GB 1962), der gemeinsam mit Jack Claytons SCHLOSS DES SCHRECKENS (THE INNOCENTS, GB 1961) eines der populärsten Subgenres des modernen Horrorfilms begründete. Die Rede ist vom Motivkreis des sogenannten *Haunted House*, des Spukhauses, in dessen Mittelpunkt die Konfrontation einer Gruppe von Menschen mit rätselhaften und übernatürlichen Phänomenen in unheimlichen Gebäuden steht.

Bereits in Wisers Film lassen sich zahlreiche der später stereotyp verwendeten Genre-Versatzstücke des Subgenres finden. Die Gruppe, die sich auf Einladung des Anthropologen Dr. John Markaway (Richard Johnson) in dem entlegenen Landhaus Hill House einfindet, rekrutiert sich aus einem Typenarsenal, das im Folgenden nicht nur in Jan de Bonts Remake DAS GEISTERSCHLOSS (THE HAUNTING, USA 1999) wieder Verwendung finden sollte. Mit der von Julie Harris verkörperten Eleanor Lance begegnet dem Zuschauer der prototypische Hauptcharakter eines jeden *Haunted-House*-Films. Alleinstehend und in mittleren Jahren, ist Eleanor psychisch nach dem Tode ihrer Mutter alles andere als stabil. Elf Jahre hat sie die alte Frau gepflegt und sucht nun Ablenkung und die Verwirklichung des langersehnten Lebensglücks. In Hill House, in das sie aufgrund ihrer außergewöhnlichen übernatürlichen Erlebnisse von Dr. Markaway zu parapsychologischen Experimenten eingeladen wurde, hofft sie all dies zu finden. Doch das Haus ergreift mehr und mehr Besitz von ihr, bis sie schließlich an ihm zugrunde geht. Genauso wie nach ihr Figuren wie Ben Rolfe (Oliver Reed) in LANDHAUS DER TOTEN SEELEN

(BURNT OFFERINGS, USA 1976, R: Dan Curtis) oder Jack Torrance (Jack Nicholson) in SHINING (THE SHINING, USA 1980, R: Stanley Kubrick) wird Elenanor das Haus, das sie in froher Erwartung betreten hat, nicht mehr lebendig verlassen. Absorbiert von der psychischen Sogwirkung der besitzergreifenden Gebäude, sind die in ihrem Kampf unterlegenen Bewohner fortan in Ewigkeit mit ihren Häusern verbunden – assimiliert in der Bausubstanz, zu leblosen Abbildern erstarrt. Die letzte Einstellung von SHINING zeigt Jack Torrance auf einem Foto in der Halle des Overlook-Hotels. Ben Rolfe ziert samt Sohn und Tante die Fotosammlung der in seiner Frau reinkarnierten alten Hausherrin Mrs. Alladyce. Eleanor Lance schließlich scheint Eingang gefunden zu haben in eine große Steinskulptur im Wintergarten von Hill House, umringt von den starren Abbildern anderer vormaliger Bewohner.

Doch BIS DAS BLUT GEFRIERT bietet neben seiner Protagonistin noch weitere Figuren, die in ihren Charakterausprägungen und Fähigkeiten stilbildend für das Genre geworden sind. Da gibt es den stets bedachtsam und streng wissenschaftlich agierenden Dr. Markaway, nach humanistischem Ideal edel, hilfreich und gut; dessen Ehefrau Grace (Lois Maxwell), streng rationalistisch und dominant; die zuweilen aufbrausende und emanzipierte, zugleich mit telepathischen Kräften ausgestatte Theodora (Claire Bloom); den kapitalfixierten und skeptischen jungen Erben Luke Sennerson (Russ Tamblyn); schließlich noch das morbide Hausmeisterehepaar Mr. (Valentine Dyall) und Mrs. Dudley (Rosalie Crutchley). Alle reagieren sie unterschiedlich auf das, womit sie in Hill House konfrontiert werden – und auf verschiedene Art und Weise, siegreich oder unterlegen, werden sie am Ende den Kampf gegen das Gebäude beenden. In Hill House nämlich, da wo es „nicht natürlich“ zugeht, kann man seinen Sinnen nie ganz vertrauen. Die Grenze zwischen Hausaußen- und Innenwelt ist – einmal überschritten – nicht mehr ohne Weiteres passierbar. Der Raum verdichtet sich zu einer aus seiner Umwelt herausgelösten Sphäre von existentiell Wert, in der Menschen ums Überleben kämpfen. Das Haus, der Raum selbst spielt in dieser Art von Filmen stets die eigentliche Hauptrolle. Es entwickelt ein bedrohliches Eigenleben, sei es in Form von unheimlichen physikalischen Vorkommnissen, sei es durch umherspukende Dämonen oder Geister. Der Raum in diesen Filmen ist böse. Er bedroht die Menschen, verletzt und attackiert. Er versucht zu zerstören. Nicht selten hat er damit Erfolg.

Doch der Horrorfilm kennt nicht nur destruktive Häuserräume. Er kennt auch den Typus der rettenden Schutzzone, des Rückhalt gewährenden Bereichs der Sicherheit, der sich allerdings nicht selten als trügerisch erweist. Das Böse nämlich ist listenreich, die räumliche Schutzhülle oft lückenhaft. Bereits in David Wark Griffiths frühem Monumentalwerk DIE GEBURT EINER NATION (THE BIRTH OF A NATION, USA 1915) lässt sich eine entsprechende Szene finden: Eine Gruppe amerikanischer Südstaatler verschanzt sich in einer kleinen Blockhütte, die von wütenden

Attacken aufrührerischer Schwarzer heimgesucht wird. Als die Verteidigung schließlich zusammenbricht, die Tür dem Drängen der Angreifer endlich nachgibt, verheißt die rettende Ankunft des Ku-Klux-Klans die (politisch fragwürdige) Rettung in letzter Minute. Dreiundfünfzig Jahre später sollte Griffiths Landsmann George A. Romero in seinem effektvollen Regie-Erstling *DIE NACHT DER LEBENDEN TOTEN* (*NIGHT OF THE LIVING DEAD*, USA 1968) eine ähnliche Situation inszenieren: Bei ihm besteht die Gruppe der Aggressoren nicht mehr aus schwarzen Marodeuren, sondern aus untoten Zombies, und diesmal ist es auch nicht der Ku-Klux-Klan, sondern ein Spezialkommando der Polizei, das die Gebäudebelagerer eliminiert. Die Funktion des Hauses aber ist dieselbe: Zu Anfang des Films gewährt es Zuflucht und Schutz, im Lauf der Handlung wird es zum Kampfschauplatz. Durch die Scharen der es umzingelnden Untoten avanciert es zu einem Gefängnis, aus dem es kein Entrinnen gibt. Am Schluss steht bei Romero die bittere Erkenntnis, dass das abgelegene Haus zum Grab für alle darin Eingeschlossenen geworden ist. Den letzten erwischt eine Kugel der heranrückenden Befreiungstruppe.

## **2. STREIFZÜGE DURCHS *HAUNTED HOUSE*: PLOT- UND STORYELEMENTE**

### **2.1. DIE EWIGE WIEDERKEHR DES GLEICHEN**

Ein Auto fährt inmitten einer weiträumigen Landschaft die Straße entlang, meist mutterseelenallein, ohne Andeutungen menschlichen Lebens außerhalb des Wagens. Im Fahrzeug selbst unterhält sich eine Gruppe von Personen über das Ziel ihrer Reise: Ein Haus, das auf bestimmte oder unbestimmte Zeit zum neuen Heim der Menschen werden soll.<sup>1</sup> Diesen Aufenthaltsort umweht meist von Anfang an die Aura des Unheimlichen. Es gibt Gerüchte und böse Vorgeschichten: Im Overlook-Hotel, zu dem der erfolglose Schriftsteller Jack Torrance mit Ehefrau Wendy (Shelley Duvall) und Sohn Danny (Danny Lloyd) in *SHINING* aufbricht, ermordete einst ein Hausmeister seine Familie. Das Haus von Amityville, das von der fünfköpfigen Familie Lutz in *AMITYVILLE HORROR* (*THE AMITYVILLE HORROR*, USA 1978, R: Stuart Rosenberg) bezogen wird, war ein Jahr zuvor Schauplatz eines Massakers, als ein junger Mann im Wahnsinn seine gesamte Familie umbrachte. Durch derlei Vorgeschichten erfährt der Zuschauer schon zu Beginn von der Unwirtlichkeit des Ortes, an dem die nun folgende Geschichte angesiedelt ist: Das Böse im Raum ist zeitlich unbegrenzt. Der Raum war schrecklich in der Vergangenheit, er ist es in der Gegenwart, er wird es auch in Zukunft sein. „90 Jahre steht

---

<sup>1</sup> Eine derartige Sequenz findet man unter anderem in *LANDHAUS DER TOTEN SEELEN*, *SHINING*, in Sam Raimis legendären Splatterfilmen *TANZ DER TEUFEL* (*THE EVIL DEAD*, USA 1982) und *TANZ DER TEUFEL II – JETZT WIRD NOCH MEHR GETANZT* (*EVIL DEAD II – DEAD BY DAWN*, USA 1986), aber auch in wesentlich späteren Produktionen wie *HAUS DER VERLORENEN SEELEN* (*LOST SOULS*, KAN 1998, R: Jeff Woolnough). In *BIS DAS BLUT GEFRIERT* malt sich Eleanor Lance selbst – per *Voice Over* – während der Anfahrt das schöne Leben in Hill House aus.

Hill House“<sup>4</sup>, lautet das anfängliche Credo in BIS DAS BLUT GEFRIERT, „und vielleicht steht es noch weitere 90 Jahre“. Die negative Kraft des Hauses scheint auf Dauer unbezwingbar, ein endgültiger Sieg unmöglich. „Wie viele wird Hill House noch in Angst und Schrecken versetzen und in seinen Bann ziehen?“<sup>5</sup>, lautet die bange Frage des Geistes von Eleanor Lance am Ende desselben Films. „Wie viele Leben wird es noch fordern?“ Die Filmgeschichte lehrt: viele. Denn kaum eine *Haunted-House*-Geschichte kommt ohne Sequels und Remakes aus. Als 1996 in AMITYVILLE TOLLHAUS (AMITYVILLE DOLLHOUSE, USA 1996, R: Steve White) die mittlerweile siebte Familie in das verruchte Haus in Amityville einzieht, spukt es dort noch immer und auch die Familie Freeling aus Tobe Hoopers POLTERGEIST (USA 1982) sollte sich noch fünf Jahre später in DIE DUNKLE SEITE DES BÖSEN – POLTERGEIST III (POLTERGEIST III, USA 1987, R: Gary A. Sherman) mit bösen Dämonen herumschlagen.

Doch nicht nur explizite Spukhaus-Filme kreisen um Häuser, die scheinbar unzerstörbar sind, und deren Faszination stets aufs Neue für Wiederholungen der immergleichen Geschichte ausreicht. So sollte auch das berühmt-berüchtigte Myers-Haus aus John Carpenters Stalkerfilm HALLOWEEN – DIE NACHT DES GRAUENS (HALLOWEEN, USA 1978) noch in diversen Fortsetzungen Anlass zum Gruseln bieten. Von dort nahmen die Mordtaten des berüchtigten maskierten Serienkillers Michael Myers (Nick Castle) einst ihren Ursprung. In der Halloween-Nacht 1963 tötete der damals Sechsjährige seine Schwester; seitdem gilt das später leerstehende Haus als verfluchter Ort des immer wiederkehrenden Bösen.<sup>2</sup> Dieses Moment hat Tradition: In der Regel hängt die Bösartigkeit des Hauses im Horrorfilm mit einem schweren menschlichen Vergehen in der Vergangenheit ab, seien es Mord, würdeloser Umgang mit den Toten, Achtlosigkeit oder spirituelle Raserei.

Im *Haunted-House*-Genre existiert der Typus des unheimlichen Hauses, sobald es einmal als solches in Erscheinung getreten ist, abseits des regulären Raum-Zeit-Kontinuums. Aus diesem Grund ist es möglich, dass Jack Torrance in SHINING plötzlich auf einem Foto aus dem Jahr 1921 zu sehen ist. „So biegt Kubrick in inhumanen Räumen den Zeitstrahl zurück zum Kreis ewiger Wiederkehr des Gleichen, ewiger Inhumanität.“<sup>3</sup> Das Böse an diesem Ort ist unsterblich. In den unterschiedlichsten Formen und Ausprägungen kehrt es immer wieder zurück. Daher besteht die erfolgreiche Überwindung des bedrohlichen Raumes am Ende der Horrorhaus-Geschichte auch meistens nur in der erfolgreichen Flucht zurück in die Außenwelt, nicht jedoch in der Zerstörung des Hauses. Und selbst dort, wo das Haus am Schluss in sich zusammenfällt,

---

<sup>2</sup> Entsprechend warnt denn auch der kleine Tommy Doyle (Brian Andrews) die von Jamie Lee Curtis gespielte Heldin Laurie davor, sich dem Haus zu nähern: „Du darfst aber da nicht hin gehen, in dem Haus da spukt es. Lonnie Elam hat gesagt, man darf da nicht hin gehen. In diesem Haus spukt es, hat er gesagt. Da drinnen soll mal was Schreckliches passiert sein.“

<sup>3</sup> Kiefer, Bernd: Shining. In: Koebner, Thomas (Hg.): *Filmklassiker. Beschreibungen und Kommentare. 4 Bde. Bd. 3: 1965-1981*. Stuttgart 2001, 516-519, dort 519. Vgl. dazu auch das Kapitel ‚Die heilige Zeit und die Mythen‘ bei Eliade, Mircea: *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*. Hamburg 1957, 40-67.

so wie in der Spielberg-Produktion *POLTERGEIST*, erweist sich der Standort als weiterhin gefährvoll. Auf dem Bauplatz nämlich lag früher ein alter Indianerfriedhof, dessen Leichen dort noch immer vergraben liegen. Und noch eine Erdschicht tiefer – das erfährt der kaum mehr verwunderte Zuschauer in *POLTERGEIST II – DIE ANDERE SEITE* (*POLTERGEIST II*, USA 1985, R: Brian Gibson) – fand eine Schar fehlgeleiteter Sektenanhänger ihren grausamen Tod. Dem skurrilen Einfallsreichtum der Drehbuchschreiber scheinen kaum Grenzen gesetzt.

## 2.2. BESEELTER STEIN

Doch zurück zu der fast standardisierten Exposition: Nach einer Weile hat der Wagen sein Ziel erreicht. Mit den Ankommenden wirft der Zuschauer den ersten Blick auf das Haus – und bereits dieser erste Blick ist unheimlich. Das Gebäude allein beunruhigt – sei es durch seine unüberschaubare Größe wie in *SHINING*, durch den Grad seines Verfalls wie in *TANZ DER TEUFEL* oder durch seine Düsternis wie in *BIS DAS BLUT GEFRIERT*. Wo die Fassade allein nicht ominös genug erscheint, kann ein Unbehagen erzeugender Musikeinsatz oder eine geschickte Titeleinblendung Abhilfe schaffen (so etwa bei *LANDHAUS DER TOTEN SEELEN*). Noch intensiver gestalten Stuart Rosenberg und seine Nachfolger in der *AMITYVILLE*-Reihe die häusliche Bedrohung, indem sie das Haus mittels Lichtgebung und Kamerapositionierung vermenschlichen und die Atmosphäre durch überzeichnete Farbgebung dramatisieren: Die beiden Dachfenster an der Häuserseite, hinter denen gelbes Licht leuchtet, werden zu funkelnden Augen, der Kaminschacht zur Nase, die Veranda zum Mund des Hauses, das vor glühend-rotem Himmel seinen Bewohnern grimmig die Stirn bietet. Auch die subjektive Kamera, die einen personalen Blick aus den Fenstern des Hauses auf den ankommenden Wagen suggeriert, ist ein oft verwendetes Stilmittel, um die Beseelung des Gebäudes zu verdeutlichen. „Das Haus lebt, passt auf, wartet“, resümiert Eleanor Lance in *BIS DAS BLUT GEFRIERT*. „Hill House will nicht, dass ich weggehe.“ Nicht selten teilt sich das Gebäude auch verbal mit, sei es durch nicht näher zu bezeichnende Stimmen oder anhand von Schriftzeichen. Im Gebäude herrschen eigene physikalische Gesetze: Uhren drehen sich automatisch auf Zwölf, abgestorbene Blumen erblühen wieder, Kreuzfixe hängen plötzlich verkehrt herum an der Wand, Türen verschließen sich automatisch, der Gasofen springt von alleine an. Das Haus, dem man „immerfort misstrauen“ muss, wie Eleanor Lance es ausdrückt, verändert unentwegt seine Form, führt die ihm ausgelieferten Menschen in die Irre, wird zu einem undurchdringlichen Labyrinth.<sup>4</sup> „Es war fast

---

<sup>4</sup> Die Tatsache, dass ein- und dieselbe Tür plötzlich in zwei verschiedene Räume führen kann, fand später in überspitzter Form Verwertung in Parodien wie *EINE LEICHE ZUM DESSERT* (*MURDER BY DEATH*, USA 1975, R: Robert Moore), einem Film, in dem fünf Meisterdetektive unbeholfen in einem riesigen, sich unablässig verändernden Landhaus herumirren. Verwiesen sei ferner auf die Hogwarts-Schule für Zauberei in den *HARRY-POTTER*-Filmen, wo das Treppenhaus die Schüler ständig in andere Fluren und Etagen führt.

so, als wollte das Haus mich nicht zu dir lassen“, erklärt die verängstigte Grace Markaway ihrem Ehemann.

Egal aber wie verschlungen die Pfade auch sind, eines ist allen *Haunted Houses* gemein: Die Existenz eines Zentrums, eines Herzens im verfluchten Raum, in dem das Böse übermächtig und in geballter Form auftritt, eines Ortes, an dem die gesamte Konzentration negativer Energie verborgen liegt. Dieser Ort kann im Keller – räumliches Pendant zum psychoanalytischen Verdrängten, Unbewussten – gelegen sein,<sup>5</sup> aber auch im Kinderzimmer (in dem alle Sünde besonders schwer wiegt, von existentieller Bedeutung ist)<sup>6</sup> oder im Dachbereich (wo der Geist des Hauses ruht).<sup>7</sup> „Grace, dieser Raum ist das kalte, faulige Herz von Hill House“, beschwört Dr. Markaway seine Ehefrau, die im Kinderzimmer der verstorbenen Abigail Crane übernachten will, und Parapsychologin Dr. Lesh (Beatrice Straight) erklärt in *POLTERGEIST* dem hinzugezogenen Medium Tangina (Zelda Rubinstein), sie glaube im Zimmer von Robbie (Oliver Robins) und Carol Anne Freeling (Heather O'Rourke) das „Zentrum des Hauses“ gefunden zu haben.<sup>8</sup>

Für gewöhnlich ist immer ein Mitglied der Bewohner-Gruppe mit übernatürlichen Kräften ausgestattet, die es ihm ermöglichen, mit dem Haus oder den darin umgehenden Geistern Kontakt aufzunehmen. Meist handelt es sich dabei um eines der Kinder, dem nicht selten ein imaginärer Freund zur Seite steht. Über dieses Hilfskonstrukt des psychischen Selbstgesprächs werden Erkenntnisse zu Tage gefördert, die den anderen, zumeist erwachsenen Menschen verborgen bleiben.<sup>9</sup> Auch Tiere sind nach dem Regelwerk des Genres offenbar besonders empfänglich für übernatürliche Phänomene: Nicht selten wird der Familienhund zuerst auf paranormale Erscheinungen aufmerksam, weshalb seine Rettung am Ende des Films auch besonders herausgestellt wird.<sup>10</sup> Auf der anderen Seite geht die personale Bedrohung für die Gruppe zumeist von ihrem physisch stärksten Mitglied – in der Regel der Familienvater – aus, der durch die Beeinflussung des Gebäudes dem Wahnsinn verfällt und alle anderen Personen zu ermorden versucht. Inwieweit er Erfolg hat, hängt von der Kreativität der Filmemacher ab.

---

<sup>5</sup> So zum Beispiel in *AMITYVILLE HORROR* und *TANZ DER TEUFEL*.

<sup>6</sup> So zum Beispiel in *BIS DAS BLUT GEFRIERT* und *POLTERGEIST*.

<sup>7</sup> So zum Beispiel in *LANDHAUS DER TOTEN SEELEN* und der Gruselkomödie *GHOSTBUSTERS – DIE GEISTERJÄGER* (*GHOSTBUSTERS*, USA 1984, R: Ivan Reitman), bei der es sich allerdings um keinen klassischen *Haunted-House*-Film handelt.

<sup>8</sup> Eine ähnliche Rolle spielt in *SHINING* auch Zimmer 237, welches zu betreten der spirituell sensible Koch Hallorann (Scatman Crothers) dem kleinen Danny Torrance ausdrücklich verbietet.

<sup>9</sup> Danny hat in *SHINING* seinen Tony, Lutz-Tochter Amy (Natasha Ryan) in *AMITYVILLE HORROR* ihre Jodie, Meagan (Laura Harling) spricht in *HAUS DER VERLORENEN SEELEN* mit den Geistern der ermordeten Kinder und auch in William Friedkins *DER EXORZIST* (*THE EXORCIST*, USA 1973) unterhält sich die kindliche Protagonistin Regan MacNeill (Linda Blair) mit dem sogenannten Captain Howdy, kurz bevor in ihrem Zimmer der Teufel Einzug hält.

<sup>10</sup> So zum Beispiel in *AMITYVILLE HORROR* und *POLTERGEIST*.