

Peter Riedel

"It's nothing personal, babe". Andenken an den Horrorfilm

2004

<https://doi.org/10.17192/ep2004.3.1757>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Riedel, Peter: "It's nothing personal, babe". Andenken an den Horrorfilm. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 21 (2004), Nr. 3, S. 284–295. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2004.3.1757>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Perspektiven

Peter Riedel

It's nothing personal, babe

Andenken an den Horrorfilm

1) Ein transversales Genre?

Während die Existenz von Horrorfilmen kaum angezweifelt werden kann, scheint jene *des* Horrorfilms eher fraglich zu sein. Zu diversifiziert sind Thematiken und Ästhetiken jener Filme, die man gemeinhin in besagter Weise zu klassifizieren gewohnt ist, zu fließend auch gestaltet sich der Übergang in unterschiedlichste Genres, als dass man von einer klar definierbaren Einheit ausgehen könnte. ‚Horror‘ scheint eine per se transversale Größe zu bilden, eine Vielheit ohne gemeinsamen Grund konstituierend. Was verbindet Tod Brownings *Dracula* (USA 1931) mit Umberto Lenzis *Cannibal Ferox* (Italien 1981), welche Linie führt von John Carpenters *Halloween* (USA 1978) zu Danny Boyles *28 Days Later* (GB/USA/F 2002)?

Könnte für den Film Noir, eine andere genre-übergreifende Mannigfaltigkeit, gezeigt werden, dass er nur als ästhetisch-narratives Verdichtungsverfahren sinnvoll begriffen werden kann¹, müsste ein entsprechender Ansatz bezüglich des Horrorfilms scheitern: Die *méthode noire* bezieht die Ausdrucksform als synthetisierendes Moment wesentlich mit ein, während im Horrorfilm die ästhetischen Verfahren gerade auseinanderstreben. Bleibt die Frage, ob sich nicht wenigstens auf der Inhaltsebene Verdichtungsverfahren aufweisen lassen, die es eventuell doch gestatten, ihn als Einheit zu klassifizieren, und von denen her individuelle Ausdrucks- und Inhaltsformen befragt werden könnten.

Der bereits für die klassische Gothic-Novel geltend gemachte Bricolage-Charakter², der sich zwangsläufig auch auf Ausprägung und Organisation der Signifikate niederschlägt, trifft die Gesamtheit der unter dem Stichwort ‚Horror‘ subsumierten Produktionen: Das Genre akkumuliert bestimmte Themen und Motivkomplexe, die ihm präexistent sein mögen, verdichtet sie jedoch, wenngleich auf hohem Abstraktionsniveau, zu relativ konstanten Ensembles. Ausgehend von einer Analyse der Inhaltsform, vermittels *cross-mapping*³ auch auf andere Diskursfelder – fiktionale wie theoretische – übergreifend, ihre strukturellen Gemein-

samkeiten eruiierend, ließe sich die Frage nach den Anschlussmöglichkeiten dieser Form stellen, nach der Art ihrer Funktionalisierung in konkreten ästhetischen und gesellschaftlichen Zusammenhängen.

Die Vorstellung einer möglichen Rekonstruktion des Genres über die Freilegung seiner Inhaltsform impliziert dabei keineswegs den Rückfall in das Postulat eines unabhängig vom Ausdruck als Entität bestehenden Signifikats, der in jenem lediglich re-präsentiert würde. Es geht um das Prinzip der Synonyme: Sie bezeichnen ‚das Selbe‘, jedoch immer mit mehr oder weniger starken semantischen Verschiebungen. Je mehr Synonyme, desto unbestimmter das gemeinsame Signifikat, das seine Konsistenz gleichwohl aus der Art ihres Gebrauchs bezieht. Von daher erweist sich der spezifische Inhalt des Horrorfilms zwangsläufig als verhältnismäßig abstrakt, bedingt eben durch die Vielfalt der Ästhetiken, die Interpretation durch bzw. die Ausdehnung in andere Genres. Dem Reichtum der Ausdrucksformen steht eine relative Armut an Inhaltsformen gegenüber. Dies, wohlgemerkt, allein in Hinblick auf das ‚Horror‘-Spezifische; dass der einzelne Film, ausgehend von jenen Konstanten, sehr komplexe Thematiken zu reflektieren vermag, steht außer Frage.

Es liegt auf der Hand, dass die folgenden Ausführungen nicht als abschließendes Resümee zu begreifen sind. Im Gegenteil: Es sollen lediglich einige konzeptuelle Grundlinien zum Verständnis des Phänomens Horrorfilm in seiner immanenten Mannigfaltigkeit angedacht, Beobachtungen zu zentralen Motiven zusammengetragen und ihre möglichen Implikationen erwogen werden.

2) Bio-Horror

„Und was ist dieser Tod, der stets innen aufzieht, aber von außen kommen muss [...]?“⁴

Zu den Allgemeinplätzen in Hinblick auf die Heraufkunft der Gothic-Fiction zählt ihre Einschätzung als Kehrseite bürgerlicher Ratio⁵, als Rückkehr durch die Aufklärung verdrängter Seins- und Denkweisen: „The horror novel [...] might be seen as the return of the Enlightenment’s repressed.“⁶ Artikuliert sich hier aber tatsächlich in fiktionalisierter und verschobener Form ein Verdrängtes, eine Absenz, oder wird nicht vielmehr den Einschreibeflächen rationaler Disziplinierung selbst zu neuem Ausdruck verholfen, indem man die ihnen aufgezwungene Ausdrucksform, das ideologische System einer wohlgeordneten organischen Natur, Sozietät und eines eben solchen selbstidentischen Geistes aufsprengt, um seine Substanz in den Phantasmen der Gothic-Novel neu zu organisieren? Es handelte sich, mit anderen Worten, um die Zersetzung einer bestehenden Ordnung

nicht aus einem Jenseits des Verdrängten heraus, sondern durch die Reinterpretation der geknechteten Substanz einer durchrationalisierten Gesellschaft, ihr Ausspielen gegen die Form. Die Gothic-Novel, so scheint es, verhandelt wesentlich den Widerstreit zwischen Form und Substanz.

„Where the Enlightenment valorizes reason, the horror novel explores emotions, indeed particularly violent ones from the point of view of fictional characters. [...] And where the Enlightenment convert strives for a naturalistic conception of the world, the horror novel presumes, for the purposes of fiction, the existence of the supernatural.“⁷ Wird man dem ersten Aspekt, der Konzentration auf ‚Emotionen‘, gerade in ihren gewaltsamen Ausprägungen, generell Berechtigung zusprechen wollen, so ist die Einbeziehung übernatürlicher Erscheinungen längst zu lediglich einer möglichen Facette motivischer Gestaltung unter anderen mutiert. Entsprechend rückt die Fokussierung des Affektiven, und allgemein des menschlichen Leibes in seiner Unmittelbarkeit, in den Kern des in Frage stehenden Phänomens.

Unzählig sind die Darstellungen physischen Zerfalls, der Verstümmelung, des Berstens und Verwesens. Der Leib scheint auf als das Zugrundeliegende, das Greif- und Zerlegbare, jenseits dessen nichts erkennbar ist, das Bestand haben könnte. Auch der okkulte oder spirituelle Horrorfilm bedarf trivialer Weise des Leibes als kategoriale Schnittstelle: „[...] in the gothic, the nexus of the supernatural and the natural is corporeality.“⁸ Exemplarisch sei nur auf William Friedkins *The Exorcist* (USA 1973) verwiesen. Regan, die Aufsässige, findet sich einem Prozess von Investigationen und Eingriffen unterworfen, von der Suche nach somatischen Ursachen über die psychiatrische Behandlung bis hin zum Exorzismus. Zugleich wird die Art dieser Praktiken mitthematisiert: Ausnahmslos sind sie mit Gewaltanwendung verbunden, unter der nicht nur oder primär der Dämon, sondern vor allem Regan zu leiden hat. Sie ist durchgängig Objekt, ein Wesen, auf das andere Menschen und Mächte zugreifen, um es in ihrem Sinne zu modellieren: „The sow is mine!“ (Pazuzu). Als Subjekt tritt Regan gänzlich in den Hintergrund, ist zeitweise nur noch über ihren gehetzten Atem präsent. Ihr Leib gerät zum Austragungsort sinnlicher wie übersinnlicher Kämpfe, die ihr Fleisch unter der Maske der Individuation hervortreiben, um es als rohe, überquellende Masse aufsteigen zu lassen, das Antlitz deformierend.

Jack Morgan versteht das Horror-Genre generell als Reflexion einer die Leiblichkeit durchwirkenden Dimension des Unheimlichen, die sich in der unvermuteten Störung alltäglicher Abläufe zu äußern vermag (Herzinfarkt, Schlaganfall etc.), und die zugleich die Untrennbarkeit des scheinbar souveränen Geistes von körperlichen Vorgängen, Stoffwechselprozessen etwa, aufscheinen, seine Fragilität erkennbar werden lässt.

„[...] horror is essentially bio-horror and involves the tenuous negotiations between rationality and a looming biological plenum that defies rational mapping.“⁹

„However crude any given occurrence of horror literature might seem, I think there is much to indicate that the horror mythos [...] reflects particular aspects of our bio-existential situation; it emanates, that is, from the agonies and exigencies of physical life.“¹⁰

Die Auffassung des Körpers als Plenum impliziert einen Seinsmodus der Organe als Singularitäten, die in ihrem Zusammenspiel den Organismus und mit ihm das vernünftige Denken zu sabotieren imstande sind. Die den Körper konstituierenden Organe wenden sich gegen ihn selbst: „[...] innerhalb dieser seiner Produktion leidet der Körper darunter, auf solche Weise organisiert zu werden, keine andere oder überhaupt eine Organisation zu besitzen.“¹¹ Bereits bei Canetti findet sich die Vorstellung vom Körper als organisierter Masse, deren Affektströme sich z.B. in den Halluzinationen von Alkoholikern Ausdruck verschaffen:

„Man möchte auch etwas über den Inhalt dieser Projektionen hinzufügen: es sind die Verhältnisse und Ereignisse seines Körpers, in die ihm geläufige Vorstellungswelt übertragen, die sich der Trinker hier betrachtet, und unter ihnen vorwiegend all jene, die mit dem Massenhaften seiner Körperstruktur im Zusammenhang stehen.“¹²

Auch hier die Auslegung der (in diesem Falle durch Intoxikation bewirkten) Phantasmen als Reflexion einer den Körper konstituierenden dynamischen Vielheit, die nun die übergeordnete Einheit (Leib, Organismus) *von außen* zu bedrohen scheint. Eine ihrer prägnantesten filmischen Kristallisationen erfährt diese Verschränkung in Lucio Fulcis *Paura nella città dei morti viventi* (Italien 1980): Durch einen untoten Priester in Trance versetzt (Bedrohung von außen), erbricht eine junge Frau ihre Eingeweide (Abstoßung von innen). Gleichwohl handelt es sich beim Zersetzen und Zerstören des Organischen um lediglich *eine* Emanation eines den Horrorfilm generell charakterisierenden Denkens der Vielheit, dessen Niederschlag in weiteren hiermit verlugten Motiven diagnostiziert werden kann, die zugleich eine grundsätzlich vitalistische Dimension der Vielheit offenbaren: Von der reinen Intensität des Sexus über die nicht-genitale Reproduktion bis zum Tier-Werden, Nicht-Eins-Sein, den Verwandlungen, Meuten und Massen. „Man spürt, dass der Tod innen aufzieht, dass der Wunsch selbst Todestrieb, Latenz ist, aber

auch, dass er von diesen Strömen herkommt, die virtuell neues Leben mit sich führen.“¹³

3) Release the bats

In Hinblick auf das dem Horrorfilm zugrunde liegende Sexualitätsmodell schreibt Carol Clover in ihrer Studie *Men, Women and Chain Saws*:

„Its subject matter alone guarantees the cultural conservatism of horror. Stories of werewolves, vampires and other undead, and possession (by incubus, succubus, dybbuk, Satan) are stories that stem from the one-sex-era, and for all their updating, they still carry with them, to a greater or lesser degree, a premodern sense of sexual difference. Horror may in fact be the premier repository of one-sex reasoning in our time (science fiction running a close second).“¹⁴

Zu erwägen wäre jedoch, ob nicht eher das Modell eines multiplen, polymorph-perversen Sexes dem Grundgestus des Horrorfilms entspricht. Letztlich impliziert das Insistieren auf der Unmittelbarkeit des Leibes, die Zelebrierung des Fleisches wider die organische Einheit, auch die Auflösung der sexuellen Differenz – die Frage der Vielheit in den Sex übertragen. Zwar finden sich im Horrorfilm gelegentlich ödipale Szenarien, ebenso wie das Denken in starren Dualitäten (Mann/Frau, Gut/Böse, Mensch/Tier, lebend/tot usw.), gleichwohl erscheint dies als sekundär gegenüber den Mannigfaltigkeiten, die durch besagte Konstruktionen lediglich in eine am vorherrschenden Realitätsprinzip orientierte Form gebracht werden.

Clive Barkers Regiedebüt *Hellraiser* (GB 1987) präpariert das Prinzip des ‚Horrorsexes‘ in Reinform heraus, orgastische Lust als reine Intensität jenseits der sexuellen Differenz konzipierend, um zugleich den abkünftigen Charakter der kulturell genormten Sexualpraktiken und –ideologien aufzuzeigen: Wir stoßen auf das scheinbare Paradox einer Lust, die man nicht begehren, die man nicht wollen kann, fliehen möchte – und die man dennoch auskostet, wenn sie einem erst aufgezwungen wird. Begehren und Lust klaffen auseinander, lassen sich nicht identifizieren. Eine ekstatisch-sinnliche Erfahrung, die den Leib in Fetzen zurücklässt und sich darüber hinaus als geschlechtsunspezifisch erweist: So wie sich unter den Cenobites, jenen „explorers in the further regions of experience“ (Pinhead), zwar auch eine Frau befindet, die jedoch in ihrem Reden und Handeln von den männlichen Dämonen bzw. Engeln nicht zu unterscheiden ist, so erweist sich auch die Lust als nicht genital gebunden. Der gesamte Leib geriert sich als

Einschreibefläche, als Matrix für das Spiel der Intensitäten. Entsprechend lässt sich die Akzentuierung des zerfetzten Gesichts zu Beginn des Films verstehen: In der Tat handelt es sich nur um eine äußere Hülle, persona, nichtssagend bzw. sekundär gegenüber der Intensität des Erlebens. Dem korrespondierend kostet Julia schließlich mit Frank, nachdem dieser sich die Haut ihres ermordeten Gatten Larry angeeignet hat, den leidenschaftlichsten Sex seit Jahren aus: Es ist das ‚Prinzip Frank‘, die Überschreitung als Selbstzweck, das sie erregt, nicht seine Erscheinung. Franks Worte bei der versehentlichen Tötung Julias, ihre Lebensenergie absorbierend, bringen es auf den Punkt: „It’s nothing personal, babe.“

Die nicht selten anzutreffenden Engführungen von sexueller Aktivität und Tötung der Genießenden als zumindest suggeriertes Verhältnis von Vergehen und Strafe, sollten nicht überbewertet werden: Im Aufbau derartiger Relationen geht es nicht wirklich um das Postulat des zweiten Terms (‚Strafe‘) als Telos der Entwicklung, vielmehr handelt es sich um gleichwertige Elemente ohne hierarchische Abstufung. Alles zielt auf die formale Verknüpfung zweier dem Alltagsverständnis nach einander widerstrebender Prinzipien (Ausleben der Sinnlichkeit / Vernichtung des Genießenden) durch die Narration. Diese ist formaler Kitt, Organisationsschema der Affekte, Aufmerksamkeitsraster, logische Ordnung, die eine rein zeitliche Kontiguität der Repräsentanten jener Prinzipien verhindert, ihr Bestehen innerhalb ein und desselben Syntagmas rechtfertigt. Beide haben als solche Attraktionswert, die kausale, zweifelsohne mitunter ideologisch fragwürdige Verkettung stellt ein Zugeständnis an das Realitätsprinzip dar, an den „Hunger nach Sinn“, der das Unvereinbare, Widerstrebende nicht unvermittelt aneinander reihen kann, eine radikale Lösung wie in *Hellraiser*, in dem beide Momente ineinander geblendet werden, jedoch ausschließt.

Die Ideologie, puritanisch, mag gegebenenfalls in der Handlungskonstruktion stecken; die Kraft der Inhaltsform entfaltet sich jenseits dieser im individuellen Gebrauch, zumal die Vertrautheit mit entsprechenden Produktionen einen schlichten affirmativen Konnex zwischen inszeniertem Tod und überkommenen Werthierarchien blockiert, ihn über das Netz von Präsuppositionen vermittelt, das sich aus der Genrekenntnis und entsprechend formierten Erwartungshaltungen speist: „Horror movie viewers are in fact often highly sophisticated and critical: [...]. If the dominance relations distorted by ideology in my approach are those of patriarchy, I believe that individual viewers, in particular female viewers, may either see through such relations or reread intended ones in subversive ways.“¹⁵ Es kommt grundsätzlich nicht darauf an, warum etwas geschieht, sondern darauf, dass es geschieht. Die Sinnzuweisung durch den innerdiegetischen Kausalkonnex ist allenfalls sekundär, was Filme wie *The Texas Chain Saw Massacre* (USA 1974, Tobe Hooper), *Halloween* oder *The Evil Dead* (USA 1981, Sam Raimi) dann auch auf je eigene Art durchkonjugieren, durch konsequente Reduktion und asignifikante Beschädigung der Narration bei Raimi bzw. die Ausstreuung von

vermeintlichen Signifikanten, nicht eingelösten Sinnversprechen, bei Hooper und Carpenter.

Grundsätzlich kann eine Tendenz des Horrorfilms zur Entkoppelung von Sexualität und organischer Reproduktion verzeichnet werden. Auch die Vermehrung, so sie denn stattfindet, erfolgt in der Regel nicht über die Vererbung von Dispositionen, genital vermittelte Fortpflanzung, als vielmehr über das Infizieren des Opfers: „Der Vampir pflanzt sich nicht fort, er steckt an.“¹⁶ Die Seuche, der Virus, sei er aus natürlichen Mutationen hervorgegangen wie in *Apocalypse domani* (Italien/Spanien 1980, Antonio Margheriti), oder durch Menschen erzeugt

The Crazies (USA 1973, George A. Romero), *Resident Evil* (GB/D/F/USA 2002, Paul W.S. Anderson), *28 Days Later* usw. – stellt die vielleicht charakteristischste Form der Verbreitung dar: eine ziellose Ausbreitung des Übels (im Gegensatz zum per se intentionalen Fluch). Dabei erben, wie Canetti ausführt, die für das menschliche Auge nicht sichtbaren Krankheitserreger ihre Funktion als kollektive Angstträger historisch von den Teufeln, über deren Kleinheit im Mittelalter spekuliert wurde, und die ihre Beschaffenheit wie ihren Wirkungsbereich schließlich im 19. Jahrhundert gänzlich an das Biotische abtraten¹⁷, den Leib und in besagten Filmen vermittels seiner auch das Verhalten der Menschen (ob lebend oder tot) transformierend.

4) Tier-Werden, In-der-Meute-Sein

„Wer hat nicht die Gewalt dieser Tier-Sequenzen erlebt, die einen, wenn auch nur für einen Augenblick, aus der Menschheit herausreißen und einen sein Brot wie ein Nagetier zusammenkratzen lassen oder einem die gelben Augen einer Raubkatze verleihen?“¹⁸

„Sicher gibt es Werwölfe und Vampire, wir sagen das aus voller Überzeugung, aber man sollte darin nicht die Ähnlichkeit oder Analogie mit dem Tier suchen, denn es ist das Tier-Werden in actu, es ist die Produktion des molekularen Tieres (während das „wirkliche“ Tier in seiner molaren Form und Subjektivität gefangen bleibt).“¹⁹

Tatsächlich handelt es sich auch beim fiktiven Werwolf, wie generell bei Wandlungswesen, nicht um den Endzustand eines Werdens, sondern um eine vorübergehende Manifestation, eine Verdichtung von Eigenschaften, Vermögen, Affekten: Stets gibt es eine Rückverwandlung, spätestens nach dem Tod. Diese Auflösung der starren Dualität von Mensch und Tier lässt sich in idealer Form an Mike Nichols' *Wolf* (USA 1994) ablesen, der das Werden als solches inszeniert,

gedehnt, um den allmählichen Verwandlungsprozess, einsetzend mit einer fortschreitenden Verfeinerung der Wahrnehmung, nachzuzeichnen; unentscheidbar, an welchem Punkt die Schwelle zum Wolf-Sein überschritten wird.

Jeder Ansatz, im Kern des Horrors eine Verletzung der natürlichen Norm²⁰ oder „dissonanz-induzierende“²¹ Aspekte anzusiedeln, wird den Charakter dieses Phänomens verfehlen: Die Geschehnisse sind, wenn überhaupt, nicht „beängstigend unstimmig“²², sondern „beängstigend stimmig“. Wie man es auch wendet, man verkennt die Linien des Werdens vor dem Hintergrund einer vermeintlichen Opposition heterogener, als Entitäten beschreibbarer Elemente (Mensch/Tier etc.). Wenn der ‚Horror‘ jedoch über den Akt der Rezeption hinaus „in der Welt des Rezipienten bleibt“, nachwirkt, so eben deshalb, weil es sich ursprünglich nicht um ein „narrativ geschaffene[s] Dissonanzerlebnis“²³ handelt, sondern um eine Grunddisposition menschlichen Daseins, einen affektiven Abdrift, der im jeweiligen Film seiner mehr oder weniger adäquaten Ausdrucksform zugeführt wird, um den Betrachter in eben dieser Seinsweise zu affizieren.

Begreife ich zudem die Abweichung von der ‚natürlichen Norm‘, auch wenn deren Bindung an ein kontingentes Weltbild anerkannt werden mag, als notwendige Eigenschaft der Bedrohung innerhalb einer Horrorfiktion, so kann ich diverse ‚subgenres‘, den italienischen Kannibalenfilm etwa, nicht mehr dem Horrorfilm zurechnen. Natürlich besteht die Möglichkeit, diese per definitionem aus dem Untersuchungsbereich auszuschließen, gleichwohl verletzte man auf diesem Wege das „lebendige Genrebewusstsein“²⁴, das als sinnlicher Index einer grundlegenden Gemeinsamkeit der auf den ersten Blick so heterogenen Bereiche dienen mag. Auch besagte Kannibalenfilme, um bei diesem Beispiel zu bleiben, fokussieren die Vielheiten, die Hetz- und Fluchtmeuten (und somit ein nicht-mimetisches Tier-Werden)²⁵, in Relation zur teils genüsslich zelebrierten Auflösung körperlicher Einheit (Zerstückelung, Ausweidung) inklusive der obligatorischen Zerfallsinszenierungen: halbverweste Leichen, Gewürm usw., sowie der rabiaten Bearbeitung primärer und sekundärer Geschlechtsmerkmale.

Es kann jedenfalls nicht darum gehen, den Horrorfilm an einem Subjektivitäts- und Wirklichkeitsmodell zu messen, das dieser gerade mal mehr, mal weniger konsequent unterläuft. Eher gilt es umgekehrt, mit seiner Hilfe den Blick für Seinsweisen zu schärfen, die der common sense unbedarft einer anthropozentrischen Psychologie wird anpassen wollen. „Fusion figures“, „fission figures“²⁶, Misch- und Spaltungswesen, sind keineswegs Ausgeburten der Phantasie. Wir alle sind eingelassen in Blöcke des Werdens, in beständige Auflösungs- und Übergangsprozesse, die in den Figuren und Ereignissen der Horrorfiktionen zu buchstäblichem Ausdruck gelangen. Dass Vampire, Werwölfe etc. innerhalb eines fiktionalen Systems gegebenenfalls auch metaphorische Funktionen zu übernehmen vermögen, dass sie selbstverständlich auch aus reinem Marktkalkül Eingang in filmische Visionen finden, steht außer Frage. Gleichwohl indizieren

die Insistenz der Themen und Motivverflechtungen, ihr Ausgreifen in die Ursprünge menschlicher Kulturproduktion, ebenso wie die von Deleuze und Guattari beschriebenen Alltagserfahrungen, dass es sich zunächst um buchstäblich zu begreifende Phänomene handelt, die zugleich die etablierte Ordnung, ihre Institutionen, prinzipiell jederzeit von innen her bedrohen: „[...] ein Molekular-Werden, mit dem Gewimmel der Ratten, der Meute, die die großen molaren Kräfte Familie, Beruf und Eheleben unterminiert [...]“.²⁷

Diese „Politik des Tier-Werdens“, „Politik der Zauberei“²⁸ ist beherrschendes Thema in Filmen wie *The Texas Chain Saw Massacre* oder *The Hills Have Eyes* (USA 1977, Wes Craven): Das Tier-Werden der Familie, ihre Auflösung in einem Dekodifizierungsprozess, der im Übergang zur Hetzmeute seinen radikalsten Ausdruck findet. Schon *Night of the Living Dead* (USA 1968, George A. Romero) nutzte die narrativ allenfalls notdürftig legitimierte Ausgangssituation (Bedrohung durch eine Mannigfaltigkeit von außen), um den internen Zersetzungsprozess der Institution ‚Familie‘, die Freisetzung der in ihr zusammengefassten Individuen als Singularitäten, vor Augen zu führen. Kathryn Bigelows *Near Dark* (USA 1987) hingegen exemplifiziert das Modell einer (wenngleich zum Ende hin zurückgenommenen) Herauslösung eines Familienmitgliedes aus der Gemeinschaft via ‚Ansteckung‘: Umherstreifende, als ‚Outlaws‘ signifizierte Vampire zertrennen die familialen Bande durch Aufnahme des Sohnes in ihre Gruppe.²⁹

Über die konkrete Manifestation von Vielheiten hinaus besteht die Möglichkeit zur Erzeugung einer virtuellen Vielheit, die die Bedrohung durch ein einzelnes Wesen kaleidoskopartig multipliziert. So etwa vermittelt der durch *Halloween* etablierten (wenngleich von Dario Argento in *Profondo Rosso* [1975] und *Suspiria* [1977] vorweggenommenen) Fragmentierung des visuellen Feldes, der Suspension der suture zugunsten einer Umfunktionalisierung des Off, die eine klare Zuordnung des Kamerablickes und somit die exakte Verortung der Bedrohung zeitweise verhindert.³⁰

Nicht zuletzt sei noch auf das forcierte Auftreten von Massensymbolen im Horrorfilm verwiesen, ihre Stilisierung zum Hort der Verführung und Bedrohung: Das Korn und der Wald, der Regen und der Wind, der Sand, der Fluss, das Meer und das Feuer.³¹ Die potentiellen Fixpunkte zur symbolischen Bindung des Dranges, die Grenzen der Individuierung zu überschreiten, gerieren sich nicht selten als Kräfte im Bann des Bösen, Angstszenerien evozierend. Der Wunsch, „mehr zu werden“, paart sich in ihnen unmittelbar mit der Angst vor einer Dissoziation, einer Depersonalisierung, die nicht durch eine übergeordnete Einheit aufgefangen und neu organisiert würde (faschistische Variante): „Es scheint, dass eben die Begabung des Menschen zu Verwandlungen, das zunehmend Fluide seiner Natur es war, was ihn beunruhigte und nach festen und unveränderlichen Schranken greifen ließ.“³² Eben jene Komponenten des Horrorfilms, die *an sich* anarchisch sind: der unablässige Bezug auf die Vielheiten, verbunden mit der Unterminierung

von Institutionen jeglicher Art, organischer Gebilde generell, bergen auch die Möglichkeit einer totalisierenden Übercodierung.

5) Exzess

Wenngleich die Rezeption des Horrorfilms (wie jedes anderen auch) zwangsläufig selektiv verfährt, die ihn kennzeichnenden subversiven Potentiale prinzipiell jederzeit wahrgenommen und mit der eigenen Erfahrungswelt enggeführt werden können, muss doch zumindest gefragt werden, ob es nicht artistische Verfahrensweisen gibt (wie breitgefächert und unterschiedlich funktionalisiert auch immer), die diese Motive erst unter kognitiven und affektiven Gesichtspunkten zur vollen Geltung kommen lassen, um über die Ausdrucksform ‚straight to the heart‘ des Horrorfilms vorzustoßen.

Wenn „filmischer Exzess“³³ allgemein die Freisetzung der Materialität des Signifikanten gegen das System meint, nähert er sich zwangsläufig dem Grundgestus des Horrorfilms an, dem Widerstreit zwischen Form und Materie, stellt seine adäquate Entsprechung auf der Ausdrucksebene dar. Halten wir dabei zunächst fest, dass es sich beim *Gewaltexzess* um einen Exzess im Bereich der *Ausdruckssubstanz* handelt, d.h. nicht zwangsläufig um einen filmischen Exzess, durch strukturelle Überschreitung die *Ausdrucksform* betreffend.³⁴ Der italienische Kannibalfilm wird den Zuschauer kaum mit der Materialität des Signifikationsprozesses konfrontieren, ausgenommen vielleicht *Cannibal Holocaust* (Italien/Kolumbien 1980, Ruggero Deodato), einen stilistischen, wenngleich weniger radikalen Vorläufer des zwar formal-exzessiven, auf Gewaltexzesse aber gerade verzichtenden *The Blair Witch Project* (USA 1999, Eduardo Sanchez / Daniel Myrick).

In der Tat zählt der Horrorfilm jedoch zu den wenigen Genres, die den Exzess konsequent auch in die Ausdruckssubstanz getragen haben. Die „Schramme quer durch den Sinn“³⁵ streift den menschlichen Körper (seinen Gegenstandssinn), reißt ihn auf und in Stücke. Der spezifisch filmische Exzess kann u.a. als Mittel zur Freisetzung jener ursprünglichen Dimension des Gewaltaktes betrachtet werden: Durch das Blockieren einer strukturellen Schließung öffnet sich der durch die Gewöhnung an Repräsentations- und Interpretationsschemata verstellte Blick auf die Ausdruckssubstanz, deren buchstäblicher Sinn sich verflüchtigt hatte. Gestaltungsmittel, die zunächst eine perlokutionäre Funktion haben mögen, den Zuschauer affizieren sollen, sinken durch Konventionalisierung zum bloßen Zeichen, zur Designation des Affektes herab: Man erkennt die Absicht, aber reagiert nicht (mehr) in der gewünschten Weise. Filmischer Exzess kann die Möglichkeit einschließen, wieder zur physischen Reaktion und derart zum perlokutionären Gebrauch der Zeichen vorzustoßen. Dies schließt eine signifikante Funktion jedoch nicht zwingend aus: Man denke an die Arbeiten Dario Argentos, der die

Narration bereits in seinen frühen gialli konsequent beschädigt, um auch und gerade über formal-exzessive Mittel eine andere Lesart zu erzwingen, in der sich formale wie auch Gewaltexzesse als funktional determiniert, in einen filmischen Idiolekt eingebettet erweisen.

Das anarchische Potential des Horrorfilms kann sich in seiner ganzen Radikalität vielleicht nur über den Exzess in der Ausdrucksform entfalten, es genügt nicht, dass sich bestimmte Elemente in der Ausdruckssubstanz oder auf der Inhaltsebene finden. Sie müssen in Konnex zum formalen Exzess, entsprechenden ästhetisch-narrativen Verfahrensweisen treten, um ‚aktiviert‘ zu werden. Die Genealogien solcher Ausdrucksformen nachzuzeichnen, um von ihnen her den Horrorfilm als Genre neu zu denken, einschließlich der Abschleifung durch Rekodifizierungen, von der schlichten Konventionalisierung bis zur Zähmung durch selbstreferentielle Verfahrensweisen, zählt zu den wichtigsten Aufgaben seiner historisch-typologischen Erhellung.

Anmerkungen

- ¹ Burkhard Röwekamp: *Vom Film noir zur méthode noire. Die Evolution filmischer Schwarzmalerei*. Marburg: Schüren 2003.
- ² Maggie Kilgour: *The Rise of the Gothic Novel*. London, New York: Routledge 1995, S.4: „The form is thus itself a Frankenstein’s monster, assembled out of bits and pieces of the past.“
- ³ Zum Begriff des ‚cross-mapping‘ siehe exemplarisch Elisabeth Bronfen: *Liebestod und Femme fatale. Der Austausch sozialer Energien zwischen Oper, Literatur und Film*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.
- ⁴ Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I* [1972]. Frankfurt am Main: Suhrkamp (6. Auflage) 1992. S.338.
- ⁵ Vgl. Friedrich Geyrhofer: „Horror und Herrschaft“ [1971]. In: Karsten Witte (Hg.): *Theorie des Kinos*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (2. Auflage) 1973, S.55-60, hier: S.56.
- ⁶ Noël Carroll: *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York, London: Routledge 1990, S.56.
- ⁷ Ebd.
- ⁸ Jack Morgan: *The Biology of Horror. Gothic Literature and Film*. Carbondale, Edwardsville: Southern Illinois University Press 2002, S.6.
- ⁹ Ebd., S.3.
- ¹⁰ Ebd., S.4.
- ¹¹ Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Anti-Ödipus*, S.14.
- ¹² Elias Canetti: *Masse und Macht* [1960]. Frankfurt am Main: Fischer 1992, S. 405.
- ¹³ Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Anti-Ödipus*, S.287.
- ¹⁴ Carol J. Clover: *Men, Women and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1992, S.15.
- ¹⁵ Cynthia A. Freeland: „Feminist Frameworks for Horror Films“. In: David Bordwell / Noël Carroll (ed.): *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison, London: The University of Wisconsin Press 1996, S.195-218, hier: S.214f.
- ¹⁶ Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Tausend Plateaus* [1980]. Berlin: Merve 1992, S.330.
- ¹⁷ Elias Canetti: *Masse und Macht*, S.47f.: „Für ihre [der Teufel, P.R.] Kleinheit hatten sich aus

- der Zeit ihrer Hochblüte, aus Cäsarius von Heisterbach zum Beispiel, manche frappierende Zeugnisse beibringen lassen. Sie haben seither alle Züge, die an die menschliche Gestalt gemahnen könnten, aufgegeben und sind noch viel kleiner geworden. Sehr verändert also und in noch viel größerer Menge sind sie im 19. Jahrhundert aufgetaucht, als *Bazillen*. Statt gegen die Seele richtet sich ihr Angriff gegen den Leib des Menschen. [...] Ihre Gefährlichkeit und die Konzentration ganz ungeheurer Zahlen von ihnen auf sehr kleinem Raum haben sie ohne Zweifel von den Teufeln übernommen.“ Vgl. hierzu auch S.406.
- ¹⁸ Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Tausend Plateaus*, S.328.
- ¹⁹ Ebd., S.374; vgl. S.325: „Das Werden kann und muss als ein Tier-Werden bestimmt werden, ohne einen Endzustand zu haben, der das gewordene Tier wäre.“
- ²⁰ Noël Carroll: *The Philosophy of Horror*, S.57. Zwar hält Carroll fest, dass diese vermeintlich natürliche Norm selbst ein Konstrukt der Aufklärung sei: „That is, the Enlightenment made available the kind of conception of nature or the kind of cosmology needed to create a sense of horror.“ Gleichwohl zieht er nicht die naheliegende Konsequenz, eben dieses Konzept umzustülpen und die Bedrohungsszenarien der als ‚Horror‘ klassifizierten Produkte als Zerrbilder an sich positiver Tendenzen aufzufassen.
- ²¹ Patrick Vonderau: „In the hands of a maniac“. Der moderne Horrorfilm als kommunikatives Handlungsspiel“. In: *montage/av* 11/2/2002, S.129-146, hier: S.133.
- ²² Ebd.
- ²³ Ebd.
- ²⁴ Jörg Schweinitz: „Genre‘ und lebendiges Genrebewusstsein. Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft“. In: *montage/av* 3 2 1994, S.99-118.
- ²⁵ Deleuze und Guattari weisen zurecht darauf hin, „[...] dass jedes Tier zuallererst eine Bande, eine Meute ist. Dass es eher seine Art und Weise des In-der-Meute-Seins als Eigenschaften hat, auch wenn man Unterscheidungen innerhalb dieser Seinsweisen machen kann. Das ist der Punkt, an dem der Mensch mit dem Tier zu tun hat. Wir können nicht Tier werden, ohne von der Meute, der Mannigfaltigkeit fasziniert zu sein.“ Gilles Deleuze · Félix Guattari: *Tausend Plateaus*, S.327.
- ²⁶ Noël Carroll: *The Philosophy of Horror*, S.42-49.
- ²⁷ Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Tausend Plateaus*, S.318.
- ²⁸ Ebd., S.337.
- ²⁹ Eine privative Form dieser zersetzenden Kraft der Vervielfältigung findet sich in den schlichten Duplizierungen von Personen, seien sie immanent, an das Werden gebunden (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*), oder nach außen projiziert (*Der Student von Prag* usw.).
- ³⁰ Vgl. Vera Dika: „The Stalker Film, 1978-81“. In: Gregory Waller (ed.): *American Horrors. Essays on the Modern American Horror Film*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press 1987, S.86-101, hier: S.88.
- ³¹ Elias Canetti: *Masse und Macht*, S.81: „Jedes dieser Phänomene enthält in sich ganz wesentliche Eigenschaften der Masse. Obschon es nicht aus Menschen besteht, gemahnt es an Masse und tritt für sie in Mythos und Traum, Rede und Lied symbolisch ein.“
- ³² Ebd., S.429. Zur Verwandlungsbegabung des Menschen siehe auch S.119 und 122.
- ³³ Zum Begriff des „filmischen Exzesses“ siehe Kristin Thompson: „The Concept of Cinematic Excess“ [1981]. In: Philip Rosen (ed.): *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press 1986, S.130-142.
- ³⁴ Siehe ebd., S.141: „But a perception of a film which includes its excess implies an awareness of the structures (including conventions) at work in the film, since excess is precisely those elements which escape unifying impulses.“
- ³⁵ Roland Barthes: „Der dritte Sinn. Forschungsnotizen über einige Fotogramme S. M. Eisensteins“ [1970]. In: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S.47-66, hier: S.61.