

The Law of the Dead

10 Thesen zum zeitgenössischen Horrorfilm

Aus der Sicht der wandelnden Leichen und der anderen Untoten, die den Horrorfilm bevölkern, sind die Lebenden bloß diejenigen, die es noch vor sich haben. Filmgenres werden zusammengehalten durch die Frage, entlang derer sie sich entwickeln. Wenn der Zöllner in Brechts „Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration“ zu Laotse sagt: „Wer wen besiegt, das interessiert auch mich“, dann ist es die Leitfrage des Thrillers oder des klassischen Westerns, die hier gestellt wird. Die Schnulze wird zusammengehalten durch die Frage „Wer kriegt wen? Der Horrorfilm aber kennt nur die Frage „Wer überlebt?“

Hierfür jedoch ist die Kenntnis der Regeln des Genres, des *law of the dead*, von entscheidender Bedeutung. Und ihr Studium, so behaupten wir, ist nützlich auch für das tägliche Leben. Wenn etwa im typischen Action-Kino das Überleben am besten gesichert wird, indem man sich eng an den männlichen Helden hält, der - vorgebildet durch Militär, Geheimdienst oder Polizei - gleich zu Anfang seine Muskeln und Waffen beruhigend vorführt, dann ist das im zeitgenössischen Horrorfilm der sicherste Weg, nicht einmal die zweite Hälfte des Films zu erleben und sich frühzeitig unter die vielen anderen Leichen einzureihen, mögen sie nun wandern oder liegen bleiben. „Hände weg von Helden“ (in unserer folgenden Aufstellung die Regel Nummer 7) ist dabei bestimmt auch fürs außerfilmische Überleben eine gute Lektion. Zumal in Zeiten, wo nach dem Ende des Fordismus die Zombies gegenüber dem männlichen Einzelkämpfer definitiv die besseren Karten haben.

Aber beginnen wir vorne. Die erste Regel, das erste *law of the dead*, lautet:

1. „There is something that is needed“, oder: Kinder brauchen Horror

Wir könnten auch sagen: „Geh ruhig rein“. Wann immer im Horrorfilm ein schummriger Verlies, ein verfallenes Gemäuer oder ein weißer Fleck auf der Landkarte erscheint, dürfen

wir sicher sein, dass die Protagonisten da drin auch landen. Widerstand gegen den Zwang des Sehens, gegen die Neugier auf das Unheimliche und Verbotene, ist sinnlos. Obschon sie wissen oder ahnen, dass das Probleme geben wird, begeben sich die Protagonisten schnurstracks an die Orte des Unheils. Denn dort ist etwas, was gebraucht wird.

Jeder Erwachsene ist das Resultat eines reichlich brüchigen Kompromisses zwischen dem, was er an Ungewolltem und Tabuisierten an die Peripherie gedrängt hat und drängen musste und den zivilisierten Verhaltensweisen, die er entwickeln muss, wenn er in der sozialen Welt überleben will. Im Horrorfilm kann dieser Kompromiss immer wieder betrachtet und überprüft werden.

Der Horrorfilm ist in diesem Sinne ein Trainingslager für die Psyche. Das im Prozess der fortlaufenden Zivilisierung an den Rand Gedrängte, wird ins Zentrum gerückt.

Horrorfilme sind auch und immer Filme für Kinder und Jugendliche. Wes Craven – der mit der *Nightmare on Elm Street*-Reihe die vielleicht besten Horrorfilm für Adoleszente gedreht hat, spricht in einem Interview davon, dass Eltern diese therapeutische und wirklichkeitserklärende Funktion eigentlich immer übersehen. „There is something that is needed“ – auch wenn es Alpträume bereitet.

2. Die schlimmsten Unfälle passieren im Haushalt

Während im Science-Fiction-Film das böse Andere meist aus dem All auf die Erde plumpst (oder eben auf fremden Planeten erst aufgestöbert werden muss), kommt das Böse im modernen Horrorfilm meist von nebenan oder gleich aus der eigenen Einbauküche gekrochen. Der Feind sitzt zuhause, die Familie ist im Horrorfilm nicht ein Ort des Schutzes und der Harmonie, sondern eine terroristische Vereinigung.

Im klassischen Horrorfilm alter Schule kommt das Böse zwar nicht aus dem All, aber es bricht ebenfalls von außen ein in die Welt der Ordnung. Und auch wenn es sich beim Monster um Hausgemachtes, um abgespaltene dunkle Triebe und verbotenes Begehren handelt, wird die Ordnung durch den Tod des Monsters wieder hergestellt. Im postmodernen Horrorfilm dagegen (der bei Isabel Pinedo besonders klar definiert wird) wohnt das Böse schon nebenan, und es zieht auch nicht wieder weg. Gewalt erscheint nicht als Unterbrechung, als zurückdrängbare Störung, sondern als ein konstitutives Element des ganz alltäglichen Lebens, der ganz alltäglichen Gesellschaft. Es bedarf nur ein klein wenig narrativer Phantasie, um die

Spuren der Gewalt ins Sichtbare zu heben und dem alltäglichen Grauen seine alltägliche Unsichtbarkeit zu nehmen.

Walter Benjamin, unser Lieblingsautor zum Thema, exerziert das durch an der Begegnung des Angestellten mit seinem Chef:

„Das Chefzimmer starrt von Waffen. Was als Komfort den Eintretenden besticht, das ist in Wahrheit ein cachiertes Arsenal. (...) [Der Gast] beginnt zu ermüden. Der andere aber, der das Licht im Rücken hat, liest aus den Zügen des blendend bestrahlten Gesichts mit Befriedigung das ab. Auch der Sessel tut seine Wirkung; man sitzt darin so tief zurückgelehnt wie beim Dentisten und nimmt das peinliche Verfahren dann zuletzt noch für den ordnungsgemäßen Verlauf der Dinge. Eine Liquidation folgt früher oder später auch dieser Behandlung.“

Die notorische Phantasie jeden Kindes, dass seine Eltern möglicherweise Monster, Roboter oder Aliens sind, die nur geschickt elterliche Fürsorge spielen, um es desto sicherer schlachten oder kidnappen zu können, wird im Horrorfilm in den Rang verallgemeinerten gesellschaftlichen Wissens erhoben. Entsprechend ist der Horror das Kino der schnellsten Rollenwechsel. Die Verwandlung vom seriösen Familienvater zum psychopathischen Serienkiller, vom Nebenstehenden in der Einkaufsschlange zum blutrünstigen Zombie, aber auch des Langweilers von Gegenüber zum langjährigen Beobachter des verborgenen Dramas, braucht im Horrorkino nur einen Augenblick.

Wenn Audre Lord in einem berühmten Aufsatz warnt: „Your silence will not protect you“, dein Schweigen wird dich nicht beschützen, ergänzt der Horrorfilm: Die Eingeschränktheit deiner bisherigen Erfahrung wird dich nicht davor schützen, auch den Rest der Geschichte zu erfahren.

3. Was schlimmes passieren kann, passiert auch

Der Horrorfilm bezieht seine Spannung nicht aus der Frage, ob das sich ankündigende Grauen verhindert werden kann – wir wissen, dass das was sich ankündigt, auf jeden Fall passieren wird. Der Horror ist *das* Genre für eingefleischte Pessimisten, und er gibt ihnen *immer* recht. Wenn eine notwendige Verbindung abreißen, ein scharfer Gegenstand sich aus der Halterung lösen, eine lebenswichtige Maschine versagen kann - dann tut sie das auch.

In guten Horrorfilmen kommt es dann noch schlimmer als man denkt. Nach ein bisschen Training ist der Horrorfilm *in dieser Hinsicht* eins der vorhersehbarsten Genres überhaupt. Oder, in den Worten von Benjamin:

„Der destruktive Charakter hat das Bewusstsein des historischen Menschen, dessen Grundaffekt ein unbezwingliches Misstrauen in den Gang der Dinge und die Bereitwilligkeit ist, mit der er jederzeit davon Notiz nimmt, dass alles schief gehen kann. Daher ist der destruktive Charakter die Zuverlässigkeit selbst.“

Dass der zeitgenössische Horrorfilm kaum widerstehen kann, irgendeine angedeutete Möglichkeit auch wirklich eintreten zu lassen, ist nicht nur dem Pessimismus, sondern einer tiefen Neugier geschuldet. Der Horrorfilm will wissen, was passiert, wenn. Wenn am Anfang jedes Science-Fiction-Films eine fiktionale gesellschaftliche Ordnung steht, am Anfang jedes Thrillers ein guter Plot und am Anfang jeder Schnulze die Wahl der Personen im Beziehungsvieleck, so steht am Anfang jedes Horrorfilms eine gut konstruierte Situation. Die Überlebensprobe in *Saw*, das im Wasser treibende Paar in *Open Water*, das mörderische Rätsel in *Cube*, das von Zombies umzingelte Kaufhaus in *Day of the Dead*. Die Situation ist das Labor, in dem Menschenexperimente durchgeführt werden, aus ehrlicher Neugier - häufig vorangetrieben durch die Notwendigkeit, handeln zu müssen, Entscheidungen zu treffen, und insbesondere auch soziale Entscheidungen: wer traut wem, wer übernimmt welche Rolle, wer bleibt zurück? Kooperieren oder nicht? Welche Strategie verspricht Erfolg? Was an Universitäten begann mit dem *Stanford Prison Experiment* und dem *Milgram Experiment*, seither von Militärs und Sozialtechnologien als Geheimforschung betrieben wird, das setzt der Horrorfilm als populärwissenschaftliche Aufklärung fort.

Dies hat nichts Unmenschliches. Ganz im Gegenteil. In der bürgerlichen Ideologie kann der Mensch nur im Rahmen der bürgerlichen Gesellschaft existieren und moralisch handeln, jenseits der bürgerlichen Gesellschaft liegen einfach nur Chaos, Anarchie, Barbarei - eine Welt wo vermeintlich sowieso alles egal ist.

Die experimentelle Neugier schiebt die Grenzen des Menschlichen dagegen weiter vor: auch in Extremsituationen gibt es richtiges und falsches, moralisches und unmoralisches Handeln, helleres und dunkleres Grau; und weil die „normale“ Welt als Illusion gezeigt wird, handelt es letztlich auch um eine Moral für das Überleben im Alltag, was hier gefunden wird.

4. Körperkino oder: Der Mensch besteht zu 90% aus Inhalt

Wie der Pornofilm zielt der Horrorfilm auf eine direkte körperliche Reaktion. Als ein frühes Beispiel für einen Körperhorrorfilm wäre „Der andalusische Hund“ von Bunuel und Dali zu nennen, in dem gezeigt wird, wie eine Rasierklinge einen Augapfel zerschneidet.

Man kann – wenn man das Ganze etwas vereinfacht – die Geschichte des Splatterfilms in zwei Blöcke teilen. Die erste, die „ernste,, Phase, beginnt 1974 mit Tobe Hoopers *Texas*

Chainsaw Massacre; die zweite, „burleske“ Phase beginnt mit dem 1986 gedrehten *Texas Chainsaw Massacre 2*. Filme wie *Tanz der Teufel*, *Basket Case* oder – als eigentlich nicht mehr zu überbietender Höhepunkt – *Braindead* amalgamieren Körperhorror und Slapstick und zeigen die komischen Potentiale von Körpern, die sich weigern zu funktionieren und beginnen zu randalieren.

Die Fasziniertheit vom Körper ist eine typisch postmoderne Qualität des zeitgenössischen Horrorfilms. Er macht ernst mit dem Diktum der Kognitionswissenschaft: „The mind is inherently embodied“ - Geist und Seele sind untrennbar mit dem Körper verbunden, alle drei sind eins. Dabei kommt auch die alte Geschichte vom endlichen, verletzbaren Körper als großem Gleichmacher zum Tragen. Der Mensch ist sich innerlich wesentlich ähnlicher als außen, und in seiner Körperlichkeit ähnlicher als in der sozialen Hierarchie (das ist der wesentliche Grund, weshalb Schulen getrennte Klos für Schüler und Lehrer haben).

„Der Kolonisierte entdeckt also, dass sein Leben, sein Atmen, seine Herzschläge die gleichen sind wie die des Kolonialherren“, schreibt Frantz Fanon in *Die Verdammten dieser Erde*. „Er entdeckt, dass die Haut des Kolonialherrn nicht mehr wert ist als die Haut eines Eingeborenen. Diese Entdeckung teilt der Welt einen entscheidenden Stoss mit (...) Wenn nämlich mein Leben das gleiche Gewicht hat wie das des Kolonialherrn, dann schmettert mich sein Blick nicht mehr nieder (...) Ich bin nicht mehr verwirrt in seiner Gegenwart. Ich mache ihn fertig.“

In dieser Weise ist die erste Wunde, die das Opfer im Horrorfilm dem Killer beibringt, das Fanal zur Wende, das Ende zweier Identitäten, die sich jetzt auflösen, nachdem das Opfer in den Körper des Täters tätig hineinschauen konnte.

5. Horror has a face oder: Der Horrorfilm holt das Verdrängte zurück ins Wohnzimmer

Im Horrorfilm wird die Peripherie zum Zentrum - das, was an den Rand gedrängt wurde, kehrt zurück. Es gehört zu den moralischen Prämissen des zeitgenössischen Horrorfilms, dass nichts wirklich verloren geht, dass alles wiederkehrt was verdrängt wurde, dass alles heimkehrt ins Zentrum, was an der Peripherie begangen wird. Und dass wir umherirren wie harmlose Trottel, wenn wir uns damit nicht auseinandersetzen. So wie der Körper ein Gedächtnis hat, dass nichts wirklich vergisst, so hat auch die Gesellschaft ein politisches Unbewusstes (Fredric Jameson), das die Spuren aller Taten aufbewahrt und reaktivierbar hält. Die Horrorfilme, die in den 60er Jahren das Genre neu begründen, werden gemacht von einer Generation von Autoren, die in Vietnam gewesen sind oder zuhause dagegen demonstriert haben: George Romero, Wes Craven, Tobe Hooper. Die dort die Rückseite der Zivil- und

Wohlfahrtsgesellschaft gesehen haben. Die die Frage stellen: „Wenn das, was wir dort tun, richtig ist - was ist dann noch falsch?“ und die das ins Zentrum tragen wollen, was dort als Bedingung der Metropolengesellschaft getan wird.

Die Rückseiten sichtbar machen, das Verdrängte heimholen, dazu bedarf es künstlerischer Mittel. Die Dokumentation lässt die Trennung zwischen Fernseher und Sofa unangetastet. Der Horrorfilm reißt sie ein.

6. Die Ordnung darf nachhaltig verletzt werden, oder: Warte nicht drauf, dass alles gut wird

Der Horrorfilm ist eines der wenigen Genres, das ohne Happy End auskommt. Er ist – besonders in seiner Sturm- und Drang-Zeit in den siebziger Jahren, hemmungslos schlecht gelaunt und angenehm apokalyptisch. Schon die Ästhetik des Trailers überzeugt uns: das hier geht wahrscheinlich nicht gut aus. Vielleicht reicht es für einen oder zwei der mit dem Grauen Konfrontierten für ein Entkommen. Zum Sieg über das Böse im Sinne einer Wiederherstellung von Ordnung und Sicherheit reicht es sicher nicht. Wir haben nur etwas Zeit gewonnen bis zum nächsten Ausbruch.

Damit erfüllt der Horrorfilm alles Wünsche des ebenfalls schlecht gelaunten Ideologiekritikers, der immer schon fand, dass das Getünche und die Scheinlösungen im Mainstream-Kino bürgerlicher *bullshit* sind, Opium fürs Volk, Sand in die Augen der Massen. An Botschaften wie „Es wird schon alles gut werden“, „Da kümmert sich schon jemand drum“ oder „Im Grunde geht's uns doch gut“ hat der Horrorfilm jedenfalls kein Interesse. Dass es wahrscheinlich nicht einmal einen Oberschurken oder eine geheime Verschwörung gibt, die schuld ist an der Misere, sondern nur allgemeine Gedankenlosigkeit, Gleichgültigkeit und ein bisschen alltäglicher Sadismus und Opportunismus, macht die Sache nur schlimmer. Hat man sich erst einmal innerlich vom Happy End verabschiedet, fängt die Sache an Spass zu machen. „Mach kaputt, was dich kaputt macht“, damit kann der Horrorfilm schon viel mehr anfangen.

Der wahre Einwohner des Horrorfilms, sein angestammter Bewohner, ist der von Benjamin angeführte „destruktive Charakter“ - in dem Akteur und Publikum, Killer und *final girl* zusammenfallen im gemeinsamen Vergnügen, die Welt richtig kaputt zu machen. Hören wir noch einmal Walter Benjamin:

„Der destruktive Charakter ist immer frisch bei der Arbeit. (...) [Er] kennt nur eine Parole: Platz schaffen; nur eine Tätigkeit: räumen. Sein Bedürfnis nach frischer Luft und freiem Raum ist stärker als jeder Hass.“

Der destruktive Charakter ist jung und heiter. Denn Zerstören verjüngt, weil es die Spuren unseres eigenen Alters aus dem Weg räumt; es heitert auf, weil jedes Wegschaffen dem Zerstörenden eine vollkommene Reduktion, ja Radizierung seines eignen Zustands bedeutet. Zu solchem apollinischen Zerstörerbilde führt erst recht die Einsicht, wie ungeheuer sich die Welt vereinfacht, wenn sie auf ihre Zerstörungswürdigkeit geprüft wird. Dies ist das große Band, das alles Bestehende einträchtig umschlingt. Das ist ein Anblick, der dem destruktiven Charakter [und wir dürfen hinzufügen: auch dem Publikum im Horrorkino] ein Schauspiel tiefster Harmonie verschafft.

7. Hände weg von Helden

Wir hatten es eingangs erwähnt: wer sich an die starke Schulter eines beruflich qualifizierten männlichen Retters anlehnt, ist im Horrorfilm schon so gut wie tot. Wenn Antony Quinn über *Alexis Sorbas* sagt, der Film sei „ein Schlag in die Fresse des Erfolgsmenschen“, dann ist der zeitgenössische Horrorfilm ein Schlag in die Fresse des männlichen Helden - insbesondere auch in seiner Eigenschaft als Held der Arbeit und Formalarbeiter. Sobald wir in *Saw* erfahren, dass der linke der beiden Eingeschlossenen von Beruf Arzt ist, ist klar: der kann es nicht schaffen. Polizist? Rechtsanwalt? Soldat? Konzernchef? Tut uns leid: die Chancen sind minimal.

Auch an die Guten hält man sich besser nicht. Chancen bieten gerade die Grenzgänger, die gemischten Existenzen, diejenigen die mit einem Fuß im Verbrechen drinstehen.

Der Grund ist einfach: der männliche Formalarbeiter ist außerhalb des sehr engen, von oben organisierten Lebensbereichs, der seine Dominanz garantiert, nicht lebensfähig; der Gute aber hat keine Erfahrung mit den Graustufen der Moral, den Kompromissen und Deals, ohne die man außerhalb eines eng umzirkelten sozialen Kreises nicht überlebt.

Der „jugendliche“ Charakter des Horrorfilms, entsteht auch dadurch, dass nicht nur die „Väter“, sondern auch die „Mütter“ als Agenten des Systems systematisch diskreditiert werden. Dem legendären „Vater ist tot, du Arschloch“ in *Alien 4* korrespondiert die Demontage der Mutter, Carol, in Abel Ferraras *Body Snatchers*. Da das Einschlafen hier die Bedingung der Übernahme durch die fremden Wesen ist, wird auch die mütterliche bürgerliche Systemfunktion - Harmonie herstellen in einer kaputten Welt, Seelenfrieden durch Anpassung und Verdrängung als Strategie vorleben und auferlegen - zu einer zynischen Bedrohung. Nicole Brenez schreibt zu *Body Snatchers*: „Die typischen Mutterworte verkehren

sich in düstere Drohungen. Der Hinweis an Marti: ‚Dein Bad läuft über‘ oder die Aufforderung an den Jungen: ‚Geh ins Bett‘ kommen einer Auslieferung an den Tod gleich. ‚Schlaf gut‘ meint in diesem Kontext: ‚Stirb‘.“

Auch die Heldin der familiären Reproduktion kommt nicht besser weg als der männliche Held der Arbeit. Aber auch die Komplizenschaft der Geschwister oder die Weigerung der Kinder, aus den Fehlern ihrer Eltern auszubrechen, kriegt ihr Fett ab. All dies sind Rollenmuster, ohne die der Triumph des Grauens gar nicht möglich wäre.

8. Männer sind nutzlos in Krisensituationen

Der Horrorfilm gilt zumeist als ein dumpfes Machogenre – das Publikum ist zumeist männlich. Die Schlussfolgerung daraus ist aber Quatsch – in keinem Genre werden Frauen so gewalttätig und aggressiv inszeniert wie hier. Nirgends sonst schlagen Frauen so gezielt, gewaltsam und kalkuliert zurück wie im Horrorfilm.

Es gehört zu den eisernen Gesetzen des Genres, dass die letzte Überlebende - häufig die einzige, die durchkommt - eine junge Frau ist. Und während sie in der ersten Phase des postmodernen Horrorfilms, in den 60ern und 70ern, meist noch von außen gerettet wird, überlebt sie in der zweiten Phase, also seit den 80ern, weil sie sich selbst rettet, indem sie den scheinbar maßlos überlegenen Killer mit eigener Hand tötet - beginnend mit Ripley in *Alien*, der Mutter aller *final girls*.

Die Figur des *final girl* ist ein so starker Topos, dass er viel und kontrovers diskutiert worden ist. Es markiert den dritten Fall des „schnellen Umschlagens“ nach dem Rollen- und Seitenwechsel: den Wechsel des Handlungsmusters und der Identität, vom fliehenden Opfer zum zurückschlagenden Gegenpart. Nachdem alle anderen Optionen - fliehen, verhandeln, Hilfe suchen - verbraucht sind, geht die letzte Überlebende zum Gegenangriff über. Sie schlägt zurück mit allem was sie hat, findet, machen, ersinnen kann. In *Scream I* biegt Sidney einen Drahtbügel zu einer Waffe, die sie durch die einzige Öffnung in der Maske des Killers in dessen Auge sticht. Der verzweifelten Kreativität des *final girl* sind keine Grenzen gesetzt. Fakt ist: Im Horrorfilm sind Frauen in Krisensituationen handlungsfähiger als Männer. Die Botschaft ist klar: Männer taugen in der Krise nichts. Dem entspricht die Alltags-Wahrnehmung, dass Männer, sobald Identität und Selbstdefinition angekränkt sind, sich tendenziell eher wie Trottel aufführen, während Frauen – einmal gewaltsam befreit von ihrer traditionellen Rolle – überhaupt erst richtig aufdrehen.

9. In a way you don't have to go there, oder: Die Koalition der Verlierer

Die feministische Rettung des Horrorfilms über die Figur des *final girl* ist nicht ohne Widerspruch geblieben. Carol Clover analysiert die Figur des *final girl* als Projektionsfläche für männlich-masochistische Impulse. Die männlichen Zuschauer können sich nur mit einer (zuerst) schwachen, verfolgten *weiblichen* Figur identifizieren; kein Mann will einen hysterisch kreischenden Geschlechtsgenossen über die Leinwand toben sehen.

Dem entspricht auch die Wahrnehmung, dass das jugendliche Publikum bei klassischen Slasher-Filmen wie *Freitag der 13.* oder dem *Texas Chainsaw Massacre* in den ersten zwei Dritteln des Films dem Monster zujubelt und im letzten Drittel zur genretypischen weiblichen Hauptfigur wechselt, die vom Monster verfolgt wird, dann aber zurückschlägt und es besiegt. Das *final girl* ist, so das Argument, letztlich keine Frau, sondern eine männliche *anima*. Dem entsprechen die Attribute der Figur: sie ist alleinstehend, sexuell weniger aktiv, hat „*butch*,-Einschläge in der Wahl ihrer Kleidung, Interessen und Sprache. *Final girls* können häufig Autos reparieren oder interessieren sich für Mathematik.

Nun können wir unmöglich die Auffassung teilen, handwerkliche Fähigkeiten oder mathematische Begabung wären ausreichend, eine Figur ungeachtet ihrer körperlichen Repräsentation zum Mann zu erklären. Nach unserer Erfahrung können heute immer weniger Männer noch ein Auto reparieren oder einen Nagel in die Wand schlagen.

Carol Clover leitet ihre Abhandlung über *Men, Women and Chain Saws* ein mit der Darstellung, die Stephen King in *Dans Macabre* zu *Carrie* gibt. Brian de Palmas *Carrie*, zu dem King die Romanvorlage schrieb, ist die Figur eines Mädchens als sozialer Outsider, das nach vielen Demütigungen alles mit der Macht ihrer telekinetischen Begabung in Schutt und Asche legt. King stellt *Carrie* explizit in den Zusammenhang der männlichen Erfahrung der feministischen Bewegung der 70er und sieht den Erfolg des Films darin begründet, dass jeder, angesichts der eigenen jugendlichen und schulischen Demütigungen, sich mit Carrie identifizieren kann.

An diesem Punkt fallen die widerstreitenden Interpretationen des *final girl* als feministischer Frontfrau und als männliche Projektionsfigur in etwas Neues zusammen: eine zögerliche Identifikation über Geschlechtergrenzen hinweg. Carrie ist keine weibliche Maske für männliche Handlungswünsche; sie ist eine junge Frau, deren Identität und Erfahrung

verständlich gemacht wird, weil sie in Bezug gesetzt werden kann zu Teilerfahrungen, die auch Männern - wenngleich routinemäßig verdrängt und zurechtgebogen - zugänglich sind. In gleicher Weise durchbricht das Ende von *Night of the Living Dead*, als Johnny, der schwarze Protagonist und letzte Überlebende, von der Redneck-Miliz kurzerhand erschossen wird (weil sie ihn reflexartig für einen Zombie halten), schockartig eine Grenze. Das Ende macht, weil das Geschehen an auch Weißen zugängliche Teilerfahrungen appelliert, die entsprechende Totalerfahrung rassistischer Diskriminierung zumindest ansatzweise vorstellbar.

Der Ort dieses verbotenen Wissens ist, wieder einmal, der Körper. Das *neue Fleisch*, das David Cronenberg in *Videodrome* feiert, sind jene utopischen Körper, die um die Übergänge und Indifferenzen ihrer geschlechtlichen Identität wissen - natürlich an Hand von Video-Cassetten.

Der zeitgenössische Horrorfilm zehrt von Kobena Mercers Diktum: „In a way, you don't have to go there“ - in gewissem Sinne musst du nicht erst hingehen, um das Andere zu finden. Verständnis über die Grenzen sozialer Gruppen hinweg ist überhaupt nur deshalb möglich, weil uns die soziale Erfahrung des Anderen (wie auch seine Denkweise, sein Begehren, sein Handeln) zumindest in Teilen nicht völlig fremd ist.

Aus der Herrschaftsperspektive muss das Andere gesellschaftlich immer wieder auch fremd gehalten, fremd gemacht werden. Aus der Perspektive der Befreiung müssen die Brücken geöffnet werden.

Das revolutionäre Subjekt, das der Horrorfilm gibt, ist die *Koalition der Verlierer* - wie sie ganz wortwörtlich in Stephen Kings *Es* gegründet wird. Koalitionen haben gute Chancen, zum cineastischen Nachfolger für die *final girls* zu werden - so jedenfalls die Tendenz, wie sie neben King auch *Cube* oder, mit einer besonders verrückten Koalition, *Alien vs. Predator* andeuten.

10. und letzte These: Es geht immer noch schlimmer

Horror ist ein Produkt von extrem begrenzter Haltbarkeit. Was uns gestern noch in die Knochen fuhr, entlockt uns heute nur noch ein müdes Gähnen. Das gilt übrigens auch für die, die sich nie Horrorfilme ansehen. Die Visualisierung und die Zulassung des Schrecklichen ist ein fester Bestandteil unserer Alltags- und Medienerfahrung, und die Ästhetik des Horrorfilms findet sich sowieso früher oder später immer als *trickle down* (oder eher *trickle up*) in

sämtlichen Filmgenres, bis hin zum Videoclip und der Inszenierung der staatlich gelenkten Bilder aus dem Irak.

Das Horror-Genre wird daher befeuert von einer sich wellenartig vollziehenden Überbietungslogik. Nicht nur, dass das was schlimmes passieren kann, auch passiert. Es kommt immer noch schlimmer als man denkt, und der erfolgreiche Horror-Regisseur muss ein Artist des immer-noch-Schrecklicheren sein. Analog dazu ist auch der Horrorfan auf der Suche nach dem, was er bislang noch nicht geahnt hat.

Spätestens an dieser Stelle muss die Frage aufgeworfen werden, ob wir es hier mit Bildern einer faschistischen Wunschproduktion zu tun haben. Klaus Theweleit zeichnet ausführlich in *Männerphantasien* diese faschistische Wunschproduktion nach:

„[Diese Männer] wollen etwas anderes als den Inzest, der eine Beziehung der Personen und Namen und Familien ist. Sie wollen im Blut waten, sie wollen eine Rausch, dass ihnen ‚Hören und Sehen vergeht‘. Sie wollen eine Verbindung mit dem anderen Geschlecht (oder vielleicht auch nur einen Zugang zum Geschlecht), der mit keinem Namen bezeichnet ist; eine Verbindung, in der sie selbst sich auflösen und das andere Geschlecht mit Gewalt aufgelöst wird. Sie wollen eindringen in dessen Leben, dessen Wärme, dessen Blut (...) Hier liegt etwas vor, was im Begriff des ‚Inzests‘, im Begriff einer Objektbeziehung, nicht aufgeht. Hier gibt es den Wunsch nach/ die Angst vor Verschmelzung/ Explosion.“

Verschmelzungsangst und Angst vor der eigenen Lust an Verschmelzung lassen nur den Handlungsschluss zu: Draufballern, bis sich nichts mehr rührt.

Gerade das klappt aber im Horrorfilm partout nicht. Der Wunsch, endlich alles zur Reglosigkeit zu bringen, wird als komplett hoffnungsloses Unterfangen gezeigt, woraus der Horror eine beträchtliche Komik zieht. Die Toten stehen wieder auf, die Körper wuchern weiter, und irgendwo ist immer noch ein Ei oder ein Zellenhaufen übrig, der die Sache weitertreibt. Trotzdem stehen wir an diesem Punkt, wo die Körper, Flüssigkeiten und Instrumente immer wahlloser miteinander kopulieren, in einem wahrhaft theweleitschen Sumpf, in dem wir uns - männlich-analytisch überfordert - ans Zitat klammern. Theweleits Vorschlag: „Der Weg der Erkenntnis wäre vielleicht der, das eigene Unbewusste nicht zu verdrängen, die Geschichte (den Faschismus) vom eigenen Unbewussten ‚durchleben‘ zu lassen, so dass die Erkenntnis der Geschichte schließlich über eine Erfahrung des eigenen Unbewussten geschieht.“

Schluß:

Was soll man angesichts des Grauens, all des Schrecklichen, das der Horrorfilm ja nicht erfindet, sondern nur ästhetisch auf den Begriff bringt, nun tun? Der zeitgenössische Horrorfilm hat hier zwei Empfehlungen: Make a copy; und: geh ins Kino! Die einzige

Methode, mit dem Grauen fertig zu werden, ist, es weiterzugeben, andere einzubeziehen - was ja auch der Grund ist, warum wir diesen Kongress machen. Und der einzige Weg, mit der Sache ins Reine zu kommen, ist der Weg ins Kino.

Zu den Dingen, über die wir uns bei der Vorbereitung nicht einig waren, gehört die Frage der Utopie. Stimmt es, dass das Genre Horror notorisch utopiefiern ist - oder hat es seine eigenen Utopien? Ist Horror das andere Ende, der Antipode der Utopie? Oder funktioniert seine Utopie nur anders - liegt sie in der Utopie von Handlungsfähigkeit, von Kooperation, in der Möglichkeit, Rollen, Seiten und Handlungsmuster zu wechseln, zu ändern?

Wir können diese Frage getrost der Diskussion überlassen. Halten wir hier nur so viel fest: Alle Regierungen, alle sozialen Hierarchien brauchen Menschen, die Angst haben vor dem, was hinter dem Spiegel ist, was um die Ecke lauert, was im Verborgenen liegt; Menschen die Angst haben vor der Angst, Angst sich mit der eigenen Angst auseinander zu setzen.

Auch Kinder wissen: langfristig hilft nur Hinsehen. Wenn der Horrorfilm etwas dazu beiträgt, diese Angst abzubauen und durch Hinsehen anzueignen, den Subjekten zugänglich zu machen - vielleicht nicht kontrollierbar zu machen, aber doch ein persönliches Umgehen damit zu fördern - dann müssen wir dem Horror unzweifelhaft progressives Potenzial bescheinigen.

Denn er endet nicht mit der Angst, sondern damit, Wege zu finden. Hören wir zum Abschluss noch einmal Walter Benjamin:

„Der destruktive Charakter sieht nichts Dauerndes. Aber eben darum sieht er überall Wege. Wo andere auf Mauern oder Gebirge stoßen, auch da sieht er einen Weg. Weil er aber überall einen Weg sieht, hat er auch überall aus dem Weg zu räumen. Nicht immer mit roher Gewalt, bisweilen mit veredelter. Weil er überall Wege sieht, steht er selber immer am Kreuzweg. Kein Augenblick kann wissen, was der nächste bringt. Das Bestehende legt er in Trümmer, nicht um der Trümmer, sondern um des Weges willen, der sich durch sie hindurchzieht.“

Literatur:

Walter Benjamin: Der destruktive Charakter, in: Denkbilder, GS IV.1

Walter Benjamin: Bürobedarf, in: Einbahnstraße, GS IV.1

Bertolt Brecht: Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration, GW 9, 660.

Nicole Brenez: Die abscheuliche Vertrautheit der Familie. Body Snatchers von Abel Ferrara, in: Ruffert, a.a.O., S. 93 ff.

Carol J. Clover: Men, Women and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film, Princeton 1992.

Carol J. Clover: Her Body, Himself, in: Grant, a.a.O., S. 67 ff.

Barbara Creed: The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis, New York 1993.

Frantz Fanon: Die Verdammten dieser Erde, Frankfurt 1966.

Barry Keith Grant (Hg.): The Dread of Difference. Gender and the Horror Film, Austin 1996.

Fredric Jameson: Das politische Unbewusste, Reinbek 1988.

Julia Köhne (Hg.): Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm, Berlin 2005.

Kobena Mercer: Unterm Teppich. Homosexualität im schwarzen Kino, in: Set it off, alaska:materialien, Bremen 2001.

Isabel Christina Pinedo: Recreational Terror. Women and the Pleasures of Horror Film Viewing, New York 1997.

Christine Ruffert u.a. (Hg.): Unheimlich anders. Doppelgänger, Monster, Schattenwesen im Kino, Berlin 2005.

Klaus Theweleit: Männerphantasien. Band 1: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte, Frankfurt 1977.

Walter Benjamin, Bürobedarf

Das Chefbüro starrt von Waffen. Was als Komfort den Eintretenden besticht, das ist in Wahrheit ein kassiertes Arsenal. Ein Telefon auf dem Schreibtisch schlägt alle Augenblicke an. Es fällt einem an der wichtigsten Stelle ins Wort und gibt dem Gegenüber Zeit, sich seine Antwort zurechtzulegen. Indessen zeigen Brocken vom Gespräch, wieviele Angelegenheiten hier verhandelt werden, die wichtiger sind als die, die an der Reihe ist. Man sagt sich das und langsam fängt man an, von seinem eigenen Standpunkt abzurutschen. Man beginnt sich zu fragen, von wem da die Rede ist, vernimmt mit Schrecken, dass der Unternehmer morgen nach Brasilien fährt und ist bald mit der Firma derart solidarisch, dass die Migräne, über die er sich am Telefon beklagt, als bedauerliche Betriebsstörung (statt als Chance) verzeichnet wird. Gerufen oder ungerufen tritt die Sekretärin ein. Sie ist sehr hübsch. Und ist ihr Brotherr gegen ihre Reize, sei's gefeit, sei's als Bewunderer längst mit ihr im Reinen, so wird der Neuling mehr als einmal nach ihr sehen, und sie versteht es, ihrem Chef zu Dank zu handeln. Sein Personal ist in Bewegung, Kartotheken aufzutischen, in denen der Gastfreund in den verschiedensten Zusammenhängen sich rubriziert weiß. Er beginnt zu ermüden. Der andere aber, der das Licht im Rücken hat, liest aus den Zügen des blendend bestrahlten Gesichts mit Befriedigung das ab. Auch der Sessel tut seine Wirkung; man sitzt darin so tief zurückgelehnt wie beim Dentisten und nimmt das peinliche Verfahren dann zuletzt noch für den

ordnungsgemäßen Verlauf der Dinge. Eine Liquidation folgt früher oder später auch dieser Behandlung.

Walter Benjamin, Der destruktive Charakter

Es könnte einem geschehen, dass er, beim Rückblick auf sein Leben, zu der Erkenntnis käme, fast alle tieferen Bindungen, die er in ihm erlitten habe, seien von Menschen ausgegangen, über deren „destruktiven Charakter,, alle Leute sich einig waren. Er würde eines Tages, vielleicht zufällig, auf diese Tatsache stoßen, und je härter der Chock ist, der ihm so versetzt wird, desto größer sind damit seine Chancen für eine Darstellung des destruktiven Charakters. Der destruktive Charakter kennt nur eine Parole: Platz schaffen; nur eine Tätigkeit: räumen. Sein Bedürfnis nach frischer Luft und freiem Raum ist stärker als jeder Hass.

Der destruktive Charakter ist jung und heiter. Denn Zerstören verjüngt, weil es die Spuren unseres eigenen Alters aus dem Weg räumt; es heitert auf, weil jedes Wegschaffen dem Zerstörenden eine vollkommene Reduktion, ja Radizierung seines eignen Zustands bedeutet. Zu solchem apollinischen Zerstörerbilde führt erst recht die Einsicht, wie ungeheuer sich die Welt vereinfacht, wenn sie auf ihre Zerstörungswürdigkeit geprüft wird. Dies ist das große Band, das alles Bestehende einträchtig umschlingt. Das ist ein Anblick, der dem destruktiven Charakter ein Schauspiel tiefster Harmonie verschafft.

Der destruktive Charakter ist immer frisch bei der Arbeit. Die Natur ist es, die ihm das Tempo vorschreibt, indirekt wenigstens: denn er muss ihr zuvorkommen. Sonst wird sie selber die Zerstörung übernehmen. (...) Dem destruktiven Charakter schwebt kein Bild vor. Er hat wenig Bedürfnisse, und das wäre sein geringstes: zu wissen, was an Stelle des Zerstörten tritt. (...)

Der destruktive Charakter ist gar nicht daran interessiert, verstanden zu werden. Bemühungen in diese Richtung betrachtet er als oberflächlich. (...)

Der destruktive Charakter steht in der Front der Traditionalisten. Einige überliefern die Dinge, indem sie sie unantastbar machen und konservieren, andere die Situationen, indem sie sie handlich machen und liquidieren. Diese nennt man die Destruktiven.

Der destruktive Charakter hat das Bewusstsein des historischen Menschen, dessen Grundaffekt ein unbezwingliches Misstrauen in den Gang der Dinge und die Bereitwilligkeit ist, mit der er jederzeit davon Notiz nimmt, dass alles schief gehen kann. Daher ist der destruktive Charakter die Zuverlässigkeit selbst.

Der destruktive Charakter sieht nichts Dauerndes. Aber eben darum sieht er überall Wege. Wo andere auf Mauern oder Gebirge stoßen, auch da sieht er einen Weg. Weil er aber überall

einen Weg sieht, hat er auch überall aus dem Weg zu räumen. Nicht immer mit roher Gewalt, bisweilen mit veredelter. Weil er überall Wege sieht, steht er selber immer am Kreuzweg. Kein Augenblick kann wissen, was der nächste bringt. Das Bestehende legt er in Trümmer, nicht um der Trümmer, sondern um des Weges willen, der sich durch sie hindurchzieht. Der destruktive Charakter lebt nicht aus dem Gefühl, dass das Leben lebenswert sei, sondern dass der Selbstmord die Mühe nicht lohnt.