

DER FORSC

Faszination dominierte eine Tagung zur Gewalt im Horrorfilm

„Sie sind hier, um die natürliche Sprache der Kultur zu dechiffrieren, um die glitzernden Vergnügungen, die sie in ihrer Europa-geprägten Kindheit genossen haben, zu einer formalen Methode zu machen, zu einem aristotelischen Gedankengefüge aus Kaugummipapierchen und Margarine-reklame.“ (Don de Lillo, *Weißes Rauschen*)

Drei Tage lang, vom 24. bis zum 26. April 2003 war die Berliner Akademie der Künste erst „ab 18“ zugänglich. Die Tagung *Bodies that splatter. Schnittstellen von Gewalt in Horrorfilmen 1963–1991* fand hier statt, eine Veranstaltung des Graduiertenkollegs „Codierung von Gewalt im medialen Wandel“ der Humboldt-Universität. Das Graduiertenkolleg beschäftigt sich – laut Selbstdarstellung im Internet – weder mit der Medienwirkungsforschung noch mit der Analyse gewalttätiger Inhalte, sondern mit der Verschränktheit der Gewalt mit den medialen Bedingungen, unter denen sie erscheint: Was ist die kulturelle Codierung der Gewalt, wie ist sie durch das Medium strukturiert, das sie vermittelt?

Vielleicht gerieten bei der Tagung deshalb in erster Linie solche Horrorfilme in den Blick, die die mediale und filmhistorische Selbstreflexion gleich mitliefern – und das nicht selten in einer gewaltkritischen Form. Die beiden Eröffnungsfilme, George A. Romeros *Night of the Living Dead* (1968) und David Cronenbergs *Shivers* (1974), lassen das Monströse – die Toten, die keine Ruhe finden, bei Romero; die von Sex-Parasiten befallenen Bewohner einer Luxuswohnanlage bei Cronenberg – nicht einfach nur als das verworfene, ausgegrenzte Andere erscheinen, das schließlich besiegt

und damit die Ordnung wiederhergestellt wird. Vielmehr wird in ihnen das Monströse zum Spiegel, in dem die soziale Ordnung selbst fragwürdig wird.

Den subversiven Aspekt des Horrorfilms betonte auch Adam Simons Dokumentarfilm *The American Nightmare* (2000), der die Bilder des zu Beginn der 60er Jahre entstandenen Splattergenres vor dem politischen Hintergrund dieser Zeit entschlüsselt. Nachrichtenbilder der Rassenunruhen und des Vietnamkriegs sind so mit Filmbildern aus Horrorstreifen gegengeschritten worden, dass man kaum noch ausmachen konnte, welches die realen und welches die fiktiven Bilder sind. Der Splatterfilm trägt den Vietnamkrieg nicht mehr nur in aseptischen Fernsehbildern ins Wohnzimmer, er inszeniert ihn blutig im eigenen Vorgarten. Trotzdem kamen einem Zweifel, wie gewaltkritisch diese gewalttätigen Bilder sein können, als einer der interviewten Regisseure im Film erklärte: „Das, was ich in Vietnam erlebt habe – das Töten, die Leichen und die Abstumpfung –, wollte ich dem Zuschauer nach Hause bringen.“

Aber die Frage nach einer Kritik der Gewalt stand paradoxerweise nicht im Zentrum der Tagung, sondern hat sich zusehends als ihr zentrales Tabu erwiesen. Nahezu alle Vorträge feierten den Splatterfilm als das subversive Genre. Wenn die Bilder der Grausamkeiten überhaupt in den Vorträgen des zweiten Tagungstages thematisiert wurden, dann nur als Chiffren für etwas anderes – vorzugsweise psychoanalytische Konstellationen.

Interessanter waren die Vorträge, die den Splatterfilm aus seiner filmgeschichtlichen Einbettung heraus zu verstehen suchten.¹

Anmerkung:

1

Arno Metelings Einführungsvortrag lässt sich teilweise nachlesen in „FLM Texte zum Film“ Jg. 2 Nr. 1/2003 unter dem Titel: *Wundfabrikation. Pornografische Techniken des Splatterfilms*; Drehli Robniks Thesen aus dem Vortrag *Ausrinnen als Einübung. Der Splatterfilm als Perspektive auf flexibilisierte Filmerfahrungen* finden sich in Teilen auch in dem Aufsatz: *Der Körper ist OK. Die Splatter Movies und ihr Nachlass*. In: J. Felix (Hrsg.): *Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper*.

HER ALS FAN

platter

Als Vorläufer wurden Hitchcocks *Psycho* (1959) und Powells *Peeping Tom* genannt, die einerseits die Identifikation mit dem Mörder über Kameratechniken erzwingen (in *Psycho* sieht man den zweiten Mord nur aus der Perspektive von Norman Bates) und andererseits die Verschränkung der filmischen Techniken mit den mörderischen Praktiken reflektieren (in *Peeping Tom* wird mit dem spitzen Fortsatz eines Stativs getötet, und die Opfer werden in ihrer Todesangst gefilmt). Wenige Jahre später, 1963, findet in Herschell Gordon Lewis *Blood Feast* der Horror nicht mehr nur in der Phantasie des Zuschauers statt, sondern die blutigen Folgen sind auf der Leinwand zu sehen. Der Splatterfilm zählt wie der Porno und die Komödie zum Affektkino, das auf eine unvermittelte, von der Filmhandlung weitgehend unabhängige körperliche Reaktion abzielt: Cinéma vomité. Die Bilder waren es, die die Wirkmächtigkeit der filmisch dargestellten Gewalt am dritten Tagungstag doch noch in das Bewusstsein der Teilnehmer zurückgebracht haben: Ausschnitte aus einem japanischen KZ-Horrorfilm zeigten in quälender Langsamkeit einen medizinischen Versuch mit Kälte und Hitze, bei dem der Gefangenen das Fleisch und die Haut schließlich bei vollem Bewusstsein in Streifen von den Knochen fallen – so realistisch, dass ein Stöhnen durchs Publikum ging. Man begann zu ahnen, dass die bisher gezeigten und besprochenen Filme in ihrer Selbstreflexivität vielleicht doch nicht repräsentativ sind für das gesamte Splattergenre. Marcus Stigleggers Vortrag <Einblicke>: *Lust am Inneren des Anderen* beseitigte alle Unklarheiten: Ihm ging es um das „Vergnügen“ des Zuschauers an den italienischen

Horrorpornos der 70er Jahre – an so genannten „Creative Killing“-Streifen, die das Töten mit Vergewaltigung und Folter verbinden und Titel tragen wie *Cannibal Holocaust*, *Nackt und zerfleischt* oder *The Joy of Torture*. Die Explizitheit der Vergewaltigungsszenen und der Verstümmelung von Brüsten und weiblichen Genitalien soll beim Betrachter offensichtlich gleichermaßen an sexuelle wie sadistische Impulse appellieren. Stiglegger definierte dieses „Vergnügen des Zuschauers“ als „Freiheit des Subjekts in der Zerstörung des ausgegrenzten Körpers“. De Sade und Bataille dienten ihm dabei als akademische Absicherung; einen Unterschied zwischen Pasolinis faschismuskritischer de Sade-Verfilmung *Saló oder die 120 Tage von Sodom* (1975) und den „Creative Killing“-Streifen sah er nicht, obwohl er die rassistische Figurenzeichnung und den Frauenhass letzterer hervorhob. Sogar von „ethischer Desorientierung“ war an einer Stelle die Rede. Das schien dem subversiven Potential, das Stiglegger in den Horrorpornos sah, allerdings keinen Abbruch zu tun. Auf einmal sind alle Gewaltdarstellungen kritisch – egal wie sexistisch oder rassistisch sie sind. Dem Publikum fiel es offensichtlich schwer, das von Stiglegger beschworene sadistische Vergnügen der „souveränen Selbstermächtigung“ nachzuvollziehen: Die Filmausschnitte veranlassten nicht wenige dazu, aus dem Raum zu stürzen oder sich die Augen zuzuhalten. Auch abgesehen von der unausgesprochenen Forderung, der Splatterforscher habe auch Splatterfan zu sein, die die Tagung mit Stigleggers Vortrag schließlich völlig ins Absurde stürzte, schien es schwierig zu sein,

die Beziehung der Gewalt im Horrorfilm zum Medium Film tatsächlich in den Blick zu bekommen. James McFarland brachte diese Schwierigkeit in seinem Vortrag *Walter Benjamin at the Monroeville Mall. George Romero's 'Dawn of the Dead' as Profane Apocalypse* auf den Punkt: „Niemand weiß, was ein Filmbild tatsächlich ist und wie es uns verändert.“ Gerade weil er von diesem fundamentalen Nicht-Wissen ausging, gelang es McFarland zu zeigen, dass in *Dawn of the Dead* der Horror im Film auch vom Horror des Filmbildes handelt. Romero erklärt nicht, warum die Toten keine Ruhe mehr finden; sie sind einfach da, und am Ende zeichnet sich genauso wenig ein Ausweg aus dieser Realität der Untoten ab wie den gesamten Film über. McFarland ging es in erster Linie um christliche Vorstellungen – die Apokalypse, die Auferstehung der Toten in dem Reich, das danach kommt –, die in profaner Form wiederkehren, aber nicht mehr aufgelöst werden können. Die profane Apokalypse ist eine Apokalypse, aus der es keinen Ausweg gibt – eine Apokalypse in der Endlosschleife von Fernsehbildern, die selbst Bilder von etwas sind, das weder lebendig noch tot ist. Auch die Filmbilder und das Unheimliche scheinen einen gemeinsamen Ursprung zu haben – vielleicht die Bilder der Verstorbenen, denen sich die Fotografie in ihrer Frühzeit widmete. Bilder, auf denen niemand altert oder verfällt.

Christina Heinen

bodies that splatter
SCHNITTSTELLEN VON GEWALT IN HORRORFILMEN 1963 - 1991
 TAGUNG 24. - 26. April 2003