

III. DER HORRORFILM

III.1. Zur Problematik des Genrebegriffs

Eine Untersuchung, die sich mit Konzeptionen des Körpers und mit Körperbildern im Horrorfilm beschäftigt, setzt zunächst einmal einen Korpus von Filmen voraus, die sich unter dem klassifizierenden Begriff „Horrorfilm“²⁵⁶ subsumieren lassen. Von der Annahme, dass sich ein solcher, noch zu bestimmender Filmkorpus als Untersuchungsgegenstand voraussetzen lässt, geht auch diese Arbeit aus. Allerdings sei gleich darauf hingewiesen, dass der Gattungsbegriff „Horrorfilm“ in diesem Arbeitskontext als eine Art Hilfskonstruktion benutzt wird, die sich für diese – begrenzte – Untersuchung als sinnvoll und praktikabel erwiesen hat, dass aber für die hier vorgenommene Konturierung des Filmfeldes keine allgemeine Gültigkeit beansprucht wird. Den Versuch, eine Filmgattung, hier den Horrorfilm, grundsätzlich und umfassend zu bestimmen, kann und will diese Arbeit nicht leisten – abgesehen davon, dass ein solches Unterfangen ohnehin erhebliche theoretische Schwierigkeiten mit sich führt. In diesem Zusammenhang soll im Folgenden kurz auf die seit den 1960er Jahren besonders im Rückgriff auf das klassische Hollywood-Kino erfolgten Bestimmungen des Begriffs „Genre“ hingewiesen werden, sowie auch auf die mit diesem Begriff einhergehende erhebliche Problematik²⁵⁷.

Die Kategorisierung von Filmen in verschiedene Genres ist ein seit der frühen Filmgeschichte praktiziertes Verfahren, und zwar im Bereich der Produktion (Genreimage) wie auch der Rezeption (Genrebewusstsein des Publikums) von Filmen. Allerdings fragt erst die frühe Genredebatte²⁵⁸ nach den Prämissen des Begriffs und den Konsequenzen, die er aufwirft, einerseits, und nach den Möglichkeiten der Klassifikation von Filmgenres andererseits. Die Filmtheorie definiert Filmgenres zunächst anhand der wiederholten und/oder standardisierten Anwendung von ikonographischen oder narrativen Merkmalen und Motiven, i.e. anhand formaler, filminterner Kriterien.²⁵⁹ Fil-

256 Zum Genre Horrorfilm, seiner Geschichte und seinen Motiven existiert eine Fülle von Literatur, von der in dieser Arbeit nicht alles berücksichtigt werden konnte.

257 S. dazu Peter Hutchings: *Genre Theory and Criticism*; Steve Neale: *Genre*; Barry Keith Grant: *The Film Genre Reader II*.

258 Die ersten Erörterungen, die das Thema Genre grundsätzlich fokussieren, entstehen in den 1950er Jahren, hauptsächlich in Frankreich. Steve Neale: *Genre and Hollywood*, S. 10f.

259 André Bazin: *Der Western oder: Das amerikanische Kino par excellence*; André Bazin: *Die Entwicklung des Western*. „Klassische“ Hollywood-Genres, wie Western, Gangsterfilm oder Melodrama werden häufig als Beispiele für die Ausbildung von Genres überhaupt und ihrer spezifischen Merkmale verwendet.

me, die einem Genre angehören, müssen nach diesen Klassifikationsprämissen in ihrer Organisation einer spezifischen Konfiguration von Motivik, Ikonographie und Narration entsprechen:

„[...] in order to be recognized as a genre, films must have both a common topic [...] and a common structure, a common way of configuring that topic. Even when films share a common topic, they will not be perceived as members of a genre unless that topic systematically receives treatment of the same type.“²⁶⁰

Genre als Kategorie setzt sich somit aus einem Korpus von Filmen zusammen, die eine Reihe von Merkmalen teilen, wobei diese gleichzeitig die Vorlage für weitere Filme bilden. Genres werden also als Filmklassen aufgefasst, die bestimmten invarianten und formalen Kriterien genügen. Die Relation zwischen dem einzelnen Film und dem Genre, dem er zugeschrieben wird, lässt sich demnach auch als eine Relation zwischen *type* und *token* beschreiben, zwischen einem allgemeinen Schema oder Muster und seiner jeweiligen, aktualisierten Konkretisierung oder Artikulation.²⁶¹ Allerdings birgt diese Genreauffassung die Problematik, in einen Zirkelschluss zu geraten. Die normative Zuschreibung eines Konglomerats an Merkmalen, die ein Filmgenre als Untersuchungsgegenstand erst konstituiert, um es dann anhand derselben Kriterien zu analysieren, sei, so die Kritik an der frühen Genredebatte, eine tautologische Definition. So werde ein Korpus von Filmen vorausgesetzt, der ein bestimmtes Genre bildet – dieses bedarf aber einer Definition, die nun genau aus der Gruppe von Filmen extrahiert wird, die eben diesem Genre angehören.

„To take a genre such as a „Western“, analyse it and list its principle characteristics, is to beg the question that we must first isolate the body of films which are „Westerns“. But they can only be isolated on the basis of the „principal characteristics“ which can only be discovered from themselves after they have been isolated.“²⁶²

Die Konzeptualisierung von Genre als einem Prozess eröffnet dagegen die Möglichkeit, diese statische und ahistorische Definition beschreibungsadäquat zu erweitern. Gerade durch Variation oder sukzessive Modifikation bestehender Genrekonventionen bilden sich neue Genres aus. Zudem differenzieren sich Genres auch „intern“ aus, wodurch mitunter erhebliche Verschiebungen in der Motivik und ihrer Repräsentation entstehen.

„Genres are not just *post facto* categories, then, but part of the constant category-splitting/category-creating dialectic that constitutes the history of types and terminology.“²⁶³

260 Rick Altman: Film/Genre, S. 23.

261 Ebd., S. 18f.

262 Andrew Tudor: Theories of Film, zitiert nach Peter Hutchings: Genre theory and criticism, S. 66f. S. dazu auch Jörg Schweinitz: „Genre“ und lebendiges Genrebewußtsein. Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft, S. 106f.

263 Rick Altman: Film/Genre, S. 65.

Die Auffassung von Genre als einem ständigen Prozess der Erweiterung und Modifikation einerseits, sowie andererseits die Annahme der fortschreitenden Genese neuer Genres ist allerdings ohne den Bezug zum Aspekt der (Film)Produktion kaum denkbar. Daher beziehen die Bestimmungsversuche seit den 1970er Jahren zunehmend den Produktionsmodus in die Genrediskussion ein. Sie weisen darauf hin, dass sich die standardisierte, formelhafte Verwendung ikonographischer Elemente und die thematische Uniformität in bestimmten Filmgruppen immer in einem konkreten, historischen Kontext ausbilden, also innerhalb einer spezifischen ökonomischen Struktur und ihrer Produktionsverfahren – wie beispielsweise innerhalb des Studio-Systems im Hollywood der 1930er und 1940er Jahre. Dieser Ansatz lokalisiert die genrekonstituierenden Merkmale nicht nur in den innerfilmischen Eigenschaften, also innerhalb des filmischen Textes, sondern bezieht die Bedingungen und Ziele der filmexternen Produktionsebene in die Erörterung des Begriffs ein. Schließlich heben folgenreiche Bestimmungsversuche der 1970er und 1980er Jahre als drittes Kriterium das Genrebewusstsein hervor, also die durch die Rezeption von Filmen ausgebildeten Erwartungen und das filmkulturelle Wissen des Publikums. Die kulturell geprägten Aneignungsverfahren des Zuschauers schließen die Produktions- und die Rezeptionsebene aneinander an. Es lassen sich nun drei – interagierende – Ebenen differenzieren, auf denen ein Genre sich konstituiert:

„The master image for genre criticism is the triangle composed of artist/film/audience. Genres may be defined as patterns/forms/styles/structures which transcend individual films, and which supervise both their construction by the filmmaker, and their reading by an audience.“²⁶⁴

Genrebewusstsein ist somit als eine kulturelle Aneignung und Verhandlung von Filmen zu verstehen, die wiederum Genres konstituiert – als eine Form des kulturellen Konsenses, der historisch wandelbar und flexibel ist und der durch die Filmproduktion gleichzeitig bedient und gefestigt wird. Durch seine historische Instabilität hält das Genrebewusstsein andererseits die Filmindustrie dazu an, sich beständig an ihm neu auszurichten und zu modifizieren.²⁶⁵

Die spätere Genredebatte problematisiert die Fokussierung der Genreforschung auf den Hollywoodfilm, die die Filmgenrebildung in anderen Kultu-

264 Tom Ryall: *Teaching through Genre*, S. 27f.

265 Allerdings zeigt sich hier auch eine gegenläufige Bewegung: Um diesen zunehmenden Ausdifferenzierungsprozess zu steuern und einzugrenzen, unterstützt und erzeugt die Filmindustrie wiederum die Herausbildung von Genres. Somit wird Genrebeschreibung mit Irmela Schneider (auch) als eine „Form von Selbstbeschreibung des Filmsystems“ lesbar, die auf die Einschränkung von Diversifikationsprozessen abzielt: „Selbstbeschreibungen eines Systems stellen einen konstitutiven Faktor dar, um die Einheit und Identität eines Systems zu sichern und zu stabilisieren.“ Irmela Schneider: *Genre, Gender, Medien. Eine historische Skizze und ein beobachtungstheoretischer Vorschlag*, S. 24.

ren²⁶⁶ oder generische Strukturen in Autorenfilmen ausklammert, sowie die statische und ahistorische Definition von Filmgenres.²⁶⁷ Darüber hinaus wird auch zugestanden, dass ein Filmgenre in seiner äußeren Kontur bis zu einem gewissen Grad immer unscharf bleibt, da – gerade zeitgenössische – Filme meist Elemente diverser Genres miteinander verweben und/oder auf filmexterne Genres aus Literatur oder Kunst verweisen. Zudem verändern sich Filmgenres, bilden Subgenres oder kommen zum Stillstand²⁶⁸, wobei sich dieser Wandel in Interaktion mit den Entwicklungen in dem jeweiligen sozialen, ökonomischen und politischen Kontext vollzieht, in dem sie entstehen. Filmgenres lassen sich also nicht ausschließlich immanent, sondern immer nur im Vergleich zu anderen Filmgenres definieren.²⁶⁹ Ein spezifisches Filmgenre ist nicht als ein statischer und homogener Korpus von Filmen mit scharf gezogenen Abgrenzungslinien aufzufassen, sondern als eine Gruppe von Filmen in einem Klassifikationssystem verschiedener Filmfelder, die sich gegenseitig ausschließen oder überlagern.

266 Wie beispielsweise den japanischen Samurai-Film, den Hongkong Schwertkampf-Film oder das indische Melodrama mit seinen charakteristischen Musik- und Tanzeinlagen.

267 Aktuelle Beiträge zur Genredebatte untersuchen zudem die Reziprozität von Genres und den von ihnen inszenierten Geschlechteridentitäten. Geschlechterrollen werden demnach genrespezifisch inszeniert (als Beispiel lässt sich die Inszenierung der *Femme fatale* im *film noir* anführen oder die spezifische Modellierung des Helden im Actionfilm), genau diese Inszenierung und Konzeption von Geschlechteridentitäten (und/oder -stereotypen) konfiguriert wiederum Genres. Vgl. dazu die Beiträge in Claudia Liebrand, Ines Steiner (Hg.): *Hollywood Hybrid. Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film*.

268 Oder werden *a posteriori* ausgebildet, d.h. ein Genrebegriff wird erst nachträglich auf eine Gruppe von Filmen appliziert, wie im Fall des *film noir*, der von der französischen Filmkritik der späten 1950er und 1960er Jahre retrospektiv als Filmgenre konstruiert wird. Robert Stam: *Text and Intertext. Introduction*, S. 150. Gerade am *film noir* hat sich eine langlebige Debatte entzündet, ob dieser als Stil, Schule, Zyklus oder Bewegung aufzufassen sei. Der Begriff *film noir* ist somit ein Schlüsselbegriff der Filmgeschichte und -theorie. S. dazu Burkhard Röwekamp: *Vom film noir zur méthode noire. Eine Evolution filmischer Schwarzmalerei*; Paul Schrader: *Notes on film noir*.

269 Ein weiterer Ansatz innerhalb der Genredebatte, der an dieser Stelle nur erwähnt werden kann, führt einen strukturell-anthropologischen Aspekt in die Diskussion ein: Genres fungieren hier als modernisierte und popularisierte Form des Mythos. Da die Mythenbildung im Wesentlichen von invarianten, daher beschreibbaren Bedürfnissen des jeweiligen sozial-kulturellen Kontexts bestimmt wird, erfüllen auch Genres – als populäre Analogien zum Mythos – eine entsprechende Funktion. Das Genre verhandelt soziale und kulturelle Konflikte, die in einer Kultur bestehen. Die spezifische Ikonographie und Narration des Genres fließen zusammen, um eine – imaginäre – Auflösungsmöglichkeit der jeweiligen Konflikte anzubieten. Somit zeigen sie soziale Widersprüche und Gegensätze auf und/oder ebnen sie ein. Dabei hängt die erfolgreiche Verhandlung von Konflikten in generischen Narrationen davon ab, wie schwer der Konflikt ist und ob das Genre flexibel genug ist, auch auf veränderte Haltungen und Erwartungen zu reagieren. S. dazu auch Thomas Schatz: *The Structural Influence: New Directions in Film Genre Study*.

„[genres] do not exist by themselves; they are named and placed within hierarchies or systems of genres, and each is defined by reference to the system and its members.“²⁷⁰

Zusammenfassend lässt sich bereits festhalten, dass Filmgenres als wandelbare und diversifizierte Strukturen aufgefasst werden können, die sich innerhalb eines gegebenen kulturellen, historischen und ökonomischen Kontexts (und durch diesen) prozessual herausbilden und modifizieren. Gleichzeitig erfüllen sie eine „regulierende Funktion zwischen Produzent und Rezipient“²⁷¹, d.h. sie stellen einen Verhandlungspunkt dar, der Erwartung und Bewusstsein des Publikums und die Strategien der Filmindustrie immer wieder neu aneinander ausrichtet. Die ästhetischen und formalen Definitionskriterien zur Genrebestimmung müssen also durch die Bezugnahme auf die kontextuellen Prämissen sowie auf die Aneignung von Filmgenres durch das – jeweils historisch und kulturell differenzierte – Publikum ergänzt werden. Filmgenres lassen sich also als ein polyvalentes System von prospektiv wie reziprok agierenden Konventionen, Produktionsverfahren und Aneignungsformen beschreiben:

„[...] as systems of orientations, expectations and conventions that circulate between industry, text and subject.“²⁷²

So soll, infolge des oben dargelegten, der Horrorfilm nur im weitesten Sinn als Genre verstanden werden, d.h. als ein offenes, vielfältiges Feld von Filmen, dessen Bedeutung in der Rezeption in einem bestimmten, also begrenzten, kulturellen und historischen Kontext entsteht. Inwiefern kann also – die Problematik des Begriffs mitbedacht – vom Untersuchungsgegenstand Horrorfilm die Rede sein und wie lässt sich dieser Untersuchungsgegenstand eingrenzen und umschreiben? Eine kurze Darstellung der filmtheoretischen Bemühungen um die Klärung des Gattungsbegriffes „Horrorfilm“ soll dem Begriff eine erste Kontur verleihen.

III.2. Versuch einer Klassifikation des Horrorgenres

Die Versuche, eine Bestimmung des Horrorfilms vorzunehmen, lassen sich zunächst etwas vereinfacht in folgende Bereiche aufteilen: in eine Ästhetik des Horrorfilms, die ihn als Stilprinzip auffasst, in eine Wirkungsästhetik, die gerade die Rezeption des Horrorfilms in den Mittelpunkt ihrer Aufmerksamkeit stellt, und in einen ideologiekritischen Ansatz, der seine Thematik und seine spezifische Repräsentationsform daraufhin untersucht, ob sie bestehende Macht- oder Diskursformationen reproduziert und damit affirmiert, wie es beispielsweise die feministische Erörterung des Horrorfilms im Hinblick auf

270 Ralph Cohen: *History and Genres*, zitiert nach Steve Neale: *Questions of Genre*, S. 168.

271 Jörg Schweinitz: „Genre“ und lebendiges Genrebewußtsein, S. 106.

272 Steve Neale: *Genre*, zitiert nach Peter Hutchings: *Genre theory and criticism*, S. 72.

Geschlechterrollen vornimmt. Allerdings überlagern sich die genannten Aspekte häufig – wie in den im Folgenden erörterten Ansätzen beobachtet werden kann.

Hier sei zunächst auf die Bestimmungen eingegangen, die den Horrorfilm anhand eines Stilprinzips, also eines ästhetischen Prinzips, als Genre einzugrenzen versuchen. Dabei wird der Horrorfilm über seine Thematik und seine Motive definiert. Die durchaus bestehende Diversifikation seiner narrativen Strukturen und seiner Motivik wird durch Definitionsbemühungen, die versuchen, immer wiederkehrende Handlungsschemata zu extrahieren, allerdings mitunter eingeengt.

„Der Horrorfilm thematisiert die Bedrohung des oder der Protagonisten durch einen Gegner, der entweder selbst übernatürlicher (im Sinne von: mit (natur)wissenschaftlichen Kausalitätskonstruktionen nicht erklärbarer) Herkunft oder das Werkzeug eines übernatürlichen Wesens ist, mit dem Ziel, bei dem Rezipienten ein Gefühl der Angst zu erzeugen.“²⁷³

Zwar kann dieser Definitionsversuch nicht alle Unklarheiten bezüglich einer Eingrenzung des Genres beseitigen, aber er zeigt bereits zwei wesentliche Kriterien für den Horrorfilm auf, auf die auch andere Bestimmungen zurückgreifen: Eine Narration, die erstens die (noch nicht näher bestimmte) Kategorie des Übernatürlichen oder Phantastischen in ihr Zentrum stellt und die – zweitens – Angst generieren soll, womit auch die Ebene der Rezeption zumindest vage umfasst wird.

„[...] films in which terror is the principal ingredient and *raison d'être*; in which such terror is bound up with fantasy elements of various kinds, with metaphysical uncertainties, with shivers from beyond; and which has at its centre beings that exist in the limbo between man and demon, animal and man, the terrestrial and the galactic, life and death.“²⁷⁴

Diese Akzentuierung kann stellvertretend für eine ganze Reihe von Bestimmungsversuchen stehen, die mit inhaltlichen Abgrenzungskriterien arbeiten und dabei gerade das Moment des Übernatürlichen oder Phantastischen²⁷⁵ hervorheben:

„Das wichtigste Kriterium im Horrorfilm ist die Bedrohung des Protagonisten durch etwas Widernatürliches, Fremdes, das in seine normale Alltagswelt einbricht und – obwohl für ihn unvorstellbar – mit der Zeit als vorhanden akzeptiert werden muß.“²⁷⁶

273 Frank Hofmann: *Moderne Horrorfilme*, S. 19.

274 S. S. Prawer: *Caligari's Children. Film as Tale of Terror*, S. 38.

275 „[...] Horror soll diejenige Klasse von Erlebnisweisen bezeichnen, in denen ein Subjekt aus inneren und äußeren Gründen einem gefährdenden, unsagbaren Anderen ausgeliefert, bzw. mit ihm verbunden ist und dieser Gefährdung nicht entfliehen kann.“ Thomas Wegner: *Die psychologische Funktion des Horrors*, S. 15.

276 Martina Lassacher: *Der Horror, wie er in die Welt kam. Einleitende Bemerkungen zu einem umstrittenen Genre des Films*, S. 5.

Das Kriterium des Übernatürlichen oder Unvorstellbaren fungiert als Abgrenzungsparameter zu denjenigen anderen Filmgenres, die ebenfalls angst-erzeugende Momente erhalten und/oder Blutiges, Grauenhaftes oder Unvorstellbares inszenieren, wie (manche) Kriegsfilme, Science Fiction²⁷⁷, Psycho-Thriller oder Serial-Killer-Filme. Dabei heben viele Definitionsversuche als das zentrale Element des Horrorfilms das Motiv vom „Halbwesen“ oder phantastischen Wesen hervor, aus dem sich die Abgrenzung des Genres zur Science Fiction oder zum Psycho-Thriller gewinnen lässt:

„Als den zentralen Mythos des Horror-Genres erachten wir den Mythos vom Halbwesen [...]. Dieser Mythos realisiert sich in einem Klima des Phantastischen, das durch Bedrohlichkeit und die Unerklärbarkeit der Erscheinungen charakterisiert ist.“²⁷⁸

In der etwas schematischen, aber plausiblen Herausarbeitung zentraler Narrationsmerkmale des Horrorfilms gründen die hier aufgeführten Definitionsversuche auf den schon früh von Robin Wood vorgelegten Ansatz, der den Ausgangspunkt ernsthafter theoretischer Bemühungen um das zuvor eher vernachlässigte Horrorgenre darstellt:

„[...] normality is threatened by the Monster. [...] Although simple, the formula provides three variables: normality, the Monster, and crucially, the relationship be-

277 Die Nähe von Science Fiction und Horror – im dem Sinn, dass beide Genres eskapistische Repräsentationen des Irrealen und des Anderen seien – wird hervorgehoben in Kim Newman (Hg.): *Science Fiction/Horror. A Sight and Sound Reader*. In einer Genre-Hybridisierung wie *Alien* (Ridley Scott, 1979) werden in der Tat Überschneidungen in Thematik und Ikonographie evident, dennoch können die Differenzen zwischen den Genres nicht eingeebnet werden. So ist die Science Fiction im Diskurs des Technischen verortet und führt zudem die Tradition der Utopie fort – beides Aspekte, die im Horrorfilm im Allgemeinen nicht anzutreffen sind.

278 Georg Seeßlen; Claudius Weil: *Kino des Phantastischen*, S. 9. Elmar Reß legt eine auf Seeßlen und Weil basierende, vergleichbare Deutung des Horrorfilms als „Mythos vom Halbwesen“ vor. Er unterscheidet sechs Erscheinungsformen des „Halbwesens“ (Lebend-Tote, Tiermenschen, Doppelgänger, den Teufel usw.), die Eingang in den Horrorfilm gefunden hätten. Elmar Reß: *Horror-motive im Film*, S. 32f. Auch Russel bezeichnet das Monster als das konstituierende Element des Horrorgenres. Er versucht, die verwirrende Vielfältigkeit der Monstren in einer nahezu zoologischen Taxonomie überschaubar werden zu lassen. S. David J. Russel: *Monster Roundup. Reintegrating the Horrorgenre*. Ebenso identifiziert Tudor das bedrohliche Wesen als den Mittelpunkt der Horrornarration, wobei dieses zwar meist als ein phantastisches Wesen erscheint, aber auch „weltlicher“ Natur sein kann: „The nub of the horror-movie, then, is the threatening creature which serves as the major focus for the narrative. Beyond that, both the source of monstrous threat and the nature and character of those who combat it are foregrounded to varying degrees.“ Andrew Tudor: *Monsters and Mad Scientists. A Cultural History of the Horror Movie*, S. 19. Zu den monströsen Wesen des Horrorfilm s. auch Herbert M. Hurka: *Filmdämonen*.

tween the two. [...] It is the third variable, the relationship between the normality and the Monster, that constitutes the essential subject of the Horrorfilm.“²⁷⁹

Während der Begriff des Übernatürlichen oder Phantastischen in den oben zitierten Definitionen zunächst unbestimmt bleibt, unternimmt Wood in seinem einflussreichen Aufsatz den Versuch, die genrekonstituierenden Kategorien zu konkretisieren. Normalität ist für Wood ein „ideologisch“ (und nicht inhaltlich) zu erschließender und daher auch historisch und kulturell bedingter Begriff. Er bezeichnet im Hinblick auf den Horrorfilm die Affirmation und/oder Adaption jeweils gesellschaftlich bestehender, dominierender Normvorstellungen durch filmische Narration und Repräsentation.²⁸⁰ Die Kategorie des Monsters ist dabei der Normalität antagonistisch entgegengesetzt, d.h. sie bezeichnet einerseits alles – jedes Wesen, jedes Phänomen, jede Handlung –, was diese Ordnung überschreitet und gefährdet, sowie andererseits all das, was von ihr verworfen und ausgeschlossen wird. Wenn das Monster nach Wood Vorstellungen von Andersartigkeit oder Abweichung – phantastisch verzerrt – repräsentiert, zeigt es damit gleichzeitig also das gesellschaftlich Ausgegrenzte oder Verdrängte auf. Sein bedrohlicher und grauerregender Charakter resultiert aus einer Abweichung von der sozial-kulturell determinierten Vorstellung von Normalität, die es durch seine Existenz zu revozieren scheint.²⁸¹ An diesem Punkt wird die inhaltliche Analyse des Horrorgenres mit einem kulturkritischen und einem psychoanalytischen Ansatz verbunden, da Wood hier auf ein Modell von kulturell und gesellschaftlich generierten Verdrängungs- und Unterdrückungsmechanismen zurückgreift.²⁸² Woods Thesen sind mittlerweile erweitert worden: Das Monster repräsentiert demnach weniger oder nicht nur die gesellschaftlich kanalisierte, kontrollierte und unterdrückte Abweichung als vielmehr die beunruhigende Infragestellung von Geschlecht und körperlich verfasster Identität wie auch die grenzüberschreitenden Momente ihrer partiellen Auflösung.

„The horror genre as traditionally defined, as the expression of repressed sexuality, is defunct, and postmodern horror has been energized by something else. Sexual

279 Robin Wood: An Introduction to the American Horror Film, S. 117f.

280 Nachdrücklich hebt Wood hervor, dass er den Begriff der Normalität neutral, also ohne Wertung verwende. Er definiert Normalität als „conformity to the dominant social rules“. Der Horrorfilm, so Wood, formuliere eine invariante, konstante Konzeption von Normalität: „the heterosexual monogamous couple, the family, and the social institutions (police, church, armed forces) that defend them.“ Ebd., S. 118. Zu vergleichen ist die Position Tania Modleskis, die beobachtet, dass im modernen Horrorfilm häufig Schule oder Familie Ziel von Angriffen würden. „Many of these films are engaged in an unprecedented assault on all that bourgeois culture is supposed to cherish – like the ideological apparatuses of the family and the school.“ Tania Modleski: The Terror of Pleasure. The Contemporary Horror Film and Postmodern Theory, S. 158.

281 Daher bezeichnet Wood das Monster im Horrorfilm auch als „return of the repressed.“ Robin Wood: An Introduction to the American Horror Film, S. 115.

282 So geht Wood im Rückgriff auf Horowitz von zwei verschiedenen Formen der (gesellschaftlichen) Unterdrückung aus, der *repression* und der *oppression*. S. dazu auch Annette Brauerhoch: Die gute und die böse Mutter. Kino zwischen Melodrama und Horror, S. 139ff.

terror has become part of a much larger anxiety about gender, identity, morality, power and loss of control, [...]. The Films of David Cronenberg, David Lynch, and Neil Jordan use a cross-disciplinary, gender-subverting body discourse for psycho-sexual issues.“²⁸³

Das angsterzeugende Moment des Horrorfilms liegt nach diesen Prämissen also in der Destabilisierung oder Überschreitung kultureller Ordnungen und Grenzziehungen. Die Differenzsetzung von Normalität und Monster und die zwischen diesen Kategorien errichtete Demarkationslinie lässt sich auf die narrative Struktur des Horrorfilms übertragen, die somit als „System von Beziehungen“ zwischen „Monster“ und „Normalität“ lesbar wird.²⁸⁴ Denn in der – wie auch immer gearteten – Normalität mögen sich zwar die sozial-kulturell dominierenden/zirkulierenden Normvorstellungen eines gegebenen gesellschaftlichen Kontextes spiegeln oder wiedererkennen lassen, sie stellt aber zunächst einmal immer eine filmisch formulierte Normalität innerhalb der diegetischen Welt dar. Der Begriff der Normalität muss also auch und gerade die filmisch erzeugte, eben die im Film dargestellte, „Realität“ umfassen, in die das Monster einbricht und die es verwüstet. Normalität meint hier also nicht eine Kategorie, die ausschließlich an außerfilmischen Gesetzen gemessen werden kann. Sie markiert eine fiktive, aber möglicherweise nach „realistischen“ oder empirischen Normvorstellungen formulierte Ordnung, mit der der Film antritt. Der Einbruch des Monströsen destabilisiert also eine fiktive Normalität, die der Film zu seinem Beginn gesetzt hat.

Das Motiv von dem Einbruch einer anderen Welt, dem Einbruch des Irrealen und Übernatürlichen in die – vom jeweiligen Text gesetzte – „reale“ Welt, die infolge dieser Durchdringung in Unordnung gerät, übernimmt der Horrorfilm aus der Schwarzen Romantik. Hier wie dort bewirken die grenzüberschreitenden Kräfte eine Korrosion der bestehenden Weltwahrnehmung, lassen Gewissheiten brüchig werden, erzeugen Destabilität. Wie die Schwarze Romantik stellt auch der Horrorfilm Realität und/oder Normalität zur Disposition und stellt die Beunruhigung und die Konflikte dar, die daraus resultieren.

„Ein brutales, unnormales und unerwartetes Ereignis bewirkt ein Umkippen, und es vollzieht sich das berühmte ‚Eindringen des Phantastischen in das alltägliche Leben‘. Das phantastische Erzählen ist also durch eine Diskontinuität gekennzeichnet, die sich aus der Begegnung zweier Welten ergibt, aus dem Schock, der durch diese Begegnung ausgelöst wird, aus dem Geheimnis und dem Rätsel, die daraus resultieren, [...]“.²⁸⁵

Auch der Horrorfilm wird von dieser Differenzsetzung beherrscht, die als strukturelle Figur den Bereich der Normalität oder „Realität“ von dem des Irrealen und Monströsen abtrennt und somit das Grauen als Folge einer unzulässigen Vermischung beider Bereiche erst ermöglicht. Und auch hier wird

283 Linda Badley: *Film, Horror and the Body Fantastic*, S. 14.

284 Eckhard Pabst: *Das Monster als die genrekonstituierende Größe im Horrorfilm*.

285 Irène Bessière: *Die Darstellung des Phantastischen in der Literatur und im Film*, S. 48.

ein dualistisches Weltbild entworfen, das immer als von antagonistischen Kräften determiniert erscheint. Dass der Bereich des Übernatürlichen oder Irrealen erst in Relation zu einer Kategorie des Realen gedacht werden kann, ist die Bedingung dieser Differenzsetzung, die auch Schwarze Romantik und Horrorfilm nicht überwinden können:

„Fantasy re-combines and inverts the real, but it does not escape it: it exists in a parasitical or symbiotic relation to the real. The fantastic cannot exist independently of that „real“ world, which it seems to find so frustratingly finite.“²⁸⁶

Allerdings unterwirft der Einbruch des Irrealen in die alltägliche Wahrnehmungswelt die Kategorie des Realen einer Krise. Die monströsen oder gespenstischen Phänomene lösen Zweifel an der Zuverlässigkeit der Wahrnehmung sowie an der Beschaffenheit des Realen überhaupt aus, zwischen Wirklichkeit und Erscheinung kann nicht mehr streng unterschieden werden. Gerade die Unfassbarkeit des phantastischen Phänomens, das als Schatten, Halluzination, Vision, Phantasmagorie erscheint, sich nicht fixieren lässt, sich bei Morgenlicht in Nebel oder Staub auflöst, problematisiert die Wahrnehmung und die Verfahren der begrifflichen Kategorisierung. Die Phantastik thematisiert also auch

„[...] an uncertainty as to the nature of the „real“, a problematization of categories of „realism“ and „truth“, of the „seen“ and „known“ (in a culture which declares „seeing is believing“).“²⁸⁷

So plausibel der weniger inhaltlich als narrativ-strukturell operierende Bestimmungsversuch von Wood also in der Erörterung verschiedener (nicht aller) Horrorfilme werden mag, muss doch als sein Defizit festgehalten werden, dass er letztlich zu wenig genrespezifisch ist. Ein bedrohliches, i.e. angsterzeugendes Konzept von Andersartigkeit lässt sich nämlich auch auf das außerirdische Wesen der Science Fiction oder sogar auf den unerkannt und verdeckt in ein gesellschaftliches System eindringenden Agenten (besonders im Hinblick auf die Agenten-Filme aus der Zeit des Kalten Krieges) oder Saboteurs applizieren, die ebenfalls Demarkationslinien – hier zwischen ideologischen Systemen – überschreiten und damit destabilisieren. So versuchen denn auch viele Arbeiten zum Horrorgenre das Moment des Phantastischen oder Übernatürlichen als genrekonstituierendes Element zu gewinnen, das im Rückgriff auf literaturtheoretische Ansätze, als Gegensatz zum rationalistisch „Erklärbaren“ oder „Fassbaren“ bestimmt wird. Dabei stellt die Erörterung des Phantastischen bei Todorov einen häufigen Bezugspunkt dar.²⁸⁸ Seiner – anhand der phantastischen Literatur entwickelten – These zufolge entsteht das eigentümliche Moment des Phantastischen genau dann, wenn ein innerhalb einer Erzählung auftretendes Ereignis oder Wesen mit den bestehenden, (natur)wissenschaftlichen Erklärungsmodellen nicht mehr plausibel zu beschreiben oder zu begründen ist – und zwar weder für den/die

286 Rosemary Jackson: *Fantasy. The Literature of Subversion*, S. 20.

287 Ebd., S. 49.

288 Tzvetan Todorov: *Einführung in die phantastische Literatur*.

Protagonisten noch für den Leser.²⁸⁹ Hier wird bereits sichtbar, dass die Spannung des Genres aus dem Konflikt zweier unvereinbarer Ordnungen resultiert: einer empirisch-rationalistischen und einer phantastischen Logik, sowie aus der Frage, welche der beiden Ordnungen sich durchsetzen kann.²⁹⁰ Der Begriff des Phantastischen lässt sich also aus seiner Differenz zum rational und wissenschaftlich Erklärbaren gewinnen. Ebenso wie für die oben eingeführte Kategorie der Normalität gilt für die Kategorie des rational Erklärbaren oder Fassbaren, dass sie eine vom Werk gesetzte, also im Fall des Horrorfilms eine innerfilmische Ordnung bezeichnet.

Nach Noël Carroll wird Horror von der Einsicht erzeugt, dass eine Erscheinung mit den als gültig erachteten Denkfiguren nicht mehr hinreichend erklärt werden kann und somit mit dem naturwissenschaftlich-rationalistisch konfigurierten (westlichen) Weltaneignungs-Modell kollidiert. Diese Überzeugung wird, so Carroll, im Horrorgenre durch ein Objekt des Horrors (*object of horror*) ausgelöst, i.e. durch ein Phänomen oder ein Wesen, das durch eine Vermischung von getrennt und oppositional gedachten Kategorien gekennzeichnet ist: Tod/Leben, Einheit/Vielheit, menschlich/nicht-menschlich usf. Das Objekt des Horrors ist also durch eine kategoriale Unreinheit bestimmt, die sich beispielsweise in seiner phantastischen Physiognomie manifestiert, die widersprüchlich und damit eben un- oder übernatürlich erscheint. Die narrative Struktur des Horrorgenres zielt nun laut Carroll darauf ab, dieses Horror-Objekt durch spezifische erzählerische und repräsentative Techniken zu inszenieren. Das Vergnügen des Rezipienten resultiert mithin daraus, wie überzeugend, kunstvoll oder geschickt die zentralen Momente der Horrornarration – die Entdeckung, die Bestätigung und das Visualisieren des Horror-Objekts – eingesetzt und verwendet werden. So lässt sich nach Carroll auch die Frage beantworten, wie es möglich ist, dass Rezipienten (Leser/Zuschauer) Interesse an einem Wesen oder einem Phänomen entwickeln, von dem sie genau wissen, dass es nicht existiert. Das Vergnügen am Horror entsteht durch die Neugier, wie ein eigentlich unfassbares, übernatürliches oder nicht vorstellbares Wesen durch die Inszenierung eingeführt und *sichtbar gemacht* wird.

„The point of the horror genre, [...], is to exhibit, disclose, and manifest that which is, putatively in principle, unknown and unknowable. [...] What is revealed and disclosed, of course, are monsters and their properties. These are appropriate objects of discovery and revelation, just because they are unknown [...] because they are outside the bounds of knowledge, i.e., outside our standing conceptual schemes.“²⁹¹

289 Wie auch bei Wood kommt dem Begriff des Phantastischen bei Todorov zudem eine soziale Funktion zu: Das Phantastische eröffne die Möglichkeit, gesellschaftliche und kulturelle Repressions- und Zensurverfahren zu umgehen, indem tabuisierte Themen in phantastischer Paraphrasierung dargestellt werden können. Im Gewand des Phantastischen finden also Abfuhr- oder Subversionsmechanismen ihren Ausdruck.

290 Dieter Penning: Die Ordnung der Unordnung. Eine Bilanz zur Theorie der Phantastik.

291 Noël Carroll: The Philosophy of Horror, S. 127 und 184. Für eine vergleichbare Auffassung von der Konzeption des Monsters siehe James B. Twitchell: Dreadful Pleasures. An Anatomy of Modern Horror: „In part they [modern monsters] imply to incomplete systems of signs. In part, they are images of

Die Kategorie des Über- oder Widernatürlichen, manifestiert im phantastischen Körper oder Phänomen des Horror-Objekts, wird nach Carroll durch ein spezifisches narratives Verfahren als Gegenstand des Schreckens, aber auch des Interesses oder Vergnügens sukzessiv zur Erscheinung gebracht. Die Inszenierungspraktiken, die das Unfassbare sichtbar werden lassen, stellen somit einen zentralen Bestandteil des Horrorgenres dar.

III.3. Der Horrorfilm im Kontext der filmgeschichtlichen Entwicklung seit den späten 1960er Jahren

Der Untersuchungsgegenstand Horrorfilm soll in dieser Arbeit zeitlich eingeschränkt werden – auf den Horrorfilm seit den späten 1960er Jahren. Somit werden einerseits die Kriterien, die genau dieses Gattungskorpus auszeichnen, im Folgenden darzustellen sein, andererseits müssen die Merkmale des neueren Horrorfilms in den filmgeschichtlichen Kontext gestellt und in Bezug auf diesen herausgearbeitet werden. Ohne die Berücksichtigung des Wandels in den Repräsentationsverfahren des Films seit den späten 1960er Jahren sowie des Weiteren in der Filmwahrnehmung überhaupt – in der Filmgeschichte häufig mit Begriffen wie „Ende des klassischen Films“, „New Hollywood“ und schließlich „postklassischer Film“ etikettiert – ist auch die Entstehung des neuen Horrorfilms gar nicht zu erfassen. Die Umbrüche im Genre des Horrorfilms vollziehen sich im Rahmen der filmgeschichtlichen Entwicklung generell; andererseits treiben die horrorfilmspezifischen Darstellungsverfahren und Thematiken einige besonders charakteristische Merkmale des Films seit den späten 1960er Jahren in das Extrem. Hier wären als Stichworte Gewaltsamkeit und Gewaltdarstellung, das Spektakel, ein explizites Zitatverfahren und die Ausrichtung auf ein jugendliches Publikum zu nennen.

III.3.1. Der postklassische Horrorfilm

In den Überlegungen zum Genrebegriff ist die Bedeutung der Historizität für Filmgenres überhaupt sowie auch für den Horrorfilm hervorgehoben worden. Auch im Genre des Horrorfilms lassen sich zeitliche Zäsuren setzen oder Brüche auffinden.²⁹² So wird der Horrorfilm in eine klassische und eine neue oder postklassische Phase unterteilt.²⁹³ Der Umbruch zwischen diesen Phasen wird entweder zu Anfang der 1960er Jahre oder zu ihrem Ende festgelegt.

horrors not because they do dreadful things to us [...] but because they block our attempts to classify, categorize, and hence control them.“ S. 24.

292 Einen Überblick über die Geschichte des Genres anhand ausgewählter Filmbeispiele von 1919 bis 2004 bietet Ursula Vossen (Hg.): *Horrorfilm*. S. auch Stephen Prince (Hg.): *The Horror Film*.

293 Gregory A. Waller: *American Horrors*, S. 2ff. Für eine detaillierte und ausführliche Darstellung der Geschichte des Genres, unterteilt in zwei Phasen (1931-1960 und 1961-1984), s. Andrew Tudor: *Monsters and Mad Scientists. A Cultural History of the Horror Movie*. Die Veränderungen im Horrorgenre

Dabei sind es vornehmlich zwei amerikanische Filmproduktionen aus dem Jahr 1968, die die bis zu diesem Zeitpunkt gültigen, ästhetischen wie narrativen Traditionen erweitern und modifizieren und somit den neuen Horrorfilm inaugrieren: auf der einen Seite *Night of the Living Dead* (George Romero, 1968), auf der anderen Seite *Rosemary's Baby* (Roman Polanski, 1968). So unterschiedlich beide Filme auf den ersten Blick in Ästhetik und Thematik auch erscheinen mögen, treten in ihnen jedoch zwei Merkmale hervor, die nach Waller für den neuen Horrorfilm grundsätzlich charakteristisch sind: einmal, dass die Handlung aus dem der Ästhetik der Gothic Novel verpflichteten Szenario herausgelöst und in einen zeitgenössischen Kontext gestellt wird, zum anderen, dass in der Formulierung des Monströsen auf die Dimension des Phantastischen verzichtet wird – im Fall von *Night of the Living Dead* erscheint das Monströse nahezu sinnlos und unerklärbar, in *Rosemary's Baby* zeigt sich das Monströse in den Wahrnehmungen der Alltagswelt, den verschwörerischen, aufdringlichen Nachbarn, der brüchig gewordenen Ehe, dem Verlust an Vertrauen, kurz: an einem vagen, aber allgegenwärtigen und mitunter auch ins Paranoide umschlagenden Gefühl der Bedrohung.

„Romero and Polanski redefine the monstrous – thereby defining the role of the hero and the victim as well – and situate horror in the everyday world of contemporary America.“²⁹⁴

Allerdings lassen sich beide Kriterien auch für bereits früher entstandene Filme wie *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), *Peeping Tom* (Michael Powell, 1960), *The Birds* (Alfred Hitchcock, 1963) oder *Repulsion* (Roman Polanski, 1965) als zentral veranschlagen – alle genannten Filme beziehen ihren beunruhigenden Effekt auch und gerade daraus, dass die Handlung in einem zeitgenössischen Umfeld angesiedelt ist und das Monströse ohne Bezug auf das Figurenarsenal des klassischen Horrors (also Gespenster, Dämonen, Vampire usw.) formuliert wird – es erscheint entweder als ebenso unerklärliches wie bedrohliches Moment in einer bisher als „friedvoll“ oder „normal“ erachteten Umwelt oder wird als psychopathologisches Moment in die einzelnen Protagonisten hineinverlegt (der psychisch kranke Mensch als Monstrum). Dass das Monströse näher an eine als Alltagswirklichkeit kodifizierte Erfahrungswelt heranrückt, das Andere oder Fremde also in der Gesellschaft selbst verortet wird anstatt von Außen in sie einzubrechen, macht nach Tudor die Qualität des neuen Horrorfilms bereits in den frühen 1960er Jahren aus:

„[...] the second three decades bring the genre's central threat much closer to us. In these years the horror movie can be seen as expressing a profound insecurity about ourselves, and accordingly the monsters of the period are increasingly represented as part of an everyday contemporary landscape. That is why of all horror movie creatures it is the psychotic that is pre-eminent.“²⁹⁵

seit 1985 diskutiert ebenfalls Andrew Tudor: *From Paranoia to Postmodernism? The Horror Movie in Late Modern Society*.

294 Gregory A. Waller: *Essays on the American Horror Film*, S. 4.

295 Andrew Tudor: *Monsters and Mad Scientists*, S. 48.

Zudem ist zwar die Verlegung des Handlungsorts in eine vom jeweiligen Film formulierte Gegenwart durchaus als eine stilistische Neuerung zu bewerten, die viele neue Horrorfilme kennzeichnet; sie trifft aber mitnichten auf die Gesamtheit des Gattungskorpus zu – gerade die Horrorfilme der 1990er Jahre greifen die klassische, i.e. die „schwarzromantische“ Kulisse des Genres wieder auf – häufig als Zitat oder als Pastiche wie in dem auffallend stilisierten *Bram Stoker's Dracula* (Francis Ford Coppola, 1989), wie in *Mary Shelley's Frankenstein* (Kenneth Branagh, 1994), *Interview with a Vampire* (Neil Jordan, 1994), *Sleepy Hollow* (Tim Burton, 2000) oder auch *The Others/Los Otros* (Alejandro Amenábar, 2000), wobei es sich hier bezeichnenderweise häufig um Literaturverfilmungen klassischer Stoffe der Phantastik handelt. Die Kategorie des Phantastischen dagegen wird zwar in der folgenreichsten und prominentesten Neuerung des Genres, dem sich in den 1970er Jahren ausbildenden Subgenre des Slasher Films, nahezu ausgelassen, andererseits in der gleichen Dekade in Filmen wie *The Exorcist* (William Friedkin, 1973), *The Omen* (Richard Donner, 1975), *Carrie* (Brian de Palma, 1976), *Suspiria* (Dario Argento, 1976) und *Inferno* (Dario Argento, 1979) spektakulär inszeniert – was auch für viele Horrorfilme der 1980er und 1990er Jahre gilt.

Wie sich aus den angedeuteten Schwierigkeiten bereits ablesen lässt, ist also eine rein zeitlich argumentierende Klassifikation des Genres „neuer/postklassischer Horrorfilm“ problematisch und defizitär. Darüber hinaus lässt sich der neue Horrorfilm ohnehin kaum als ein homogenes Feld abstecken, sondern weist eine große Diversifikation in Thematik und filmästhetischen Verfahren auf: Da wäre das Subgenre des Slasher Films zu nennen, das in den 1970er Jahren in Form unabhängiger, kleiner und billiger Produktionen entsteht und das mit Produktionen wie *Scream* (Wes Craven, 1996) in den 1990er Jahren eine Neubelebung erfährt, sowie die aufwendigen Großproduktionen der 1970er Jahre, wie *The Exorcist*, *Jaws* (Steven Spielberg, 1974) oder *The Omen*, die untrennbar mit der ökonomischen Reorganisation und Konsolidierung Hollywoods nach der Krise der 1960er Jahre verknüpft sind, und wozu als neuere Beispiele *Bram Stoker's Dracula*, *Interview with a Vampire* und *Sleepy Hollow* zu zählen wären, wie auch der Horror-Science-Fiction-Hybrid *Alien* (Ridley Scott, 1979). Weiter lassen sich viele neue Horrorfilme als Autorenfilme lesen, wie etwa *Carrie* (1976) oder *Dressed to kill* (1980) von Brian de Palma, Paul Schraders *Cat People* (1982), Stanley Kubricks *The Shining* (1980) oder Andrzej Zulawskis *Possession* (1981) sowie insbesondere die Filme David Cronenbergs oder Dario Argentos. Und schließlich wäre zudem zu berücksichtigen, dass sich der neue Horrorfilm auch nach dem kulturellen Kontext ausdifferenzieren lässt, dem er entstammt: Horrorfilme aus Asien wie *Audition* (Takashi Miike, 1999), *The Isle* oder *Ringu* (Hideo Nakata, 1997), britische Horrorfilme wie *The Company of the Wolves* (Neil Jordan, 1984), *Hellraiser* (Clive Barker, 1986) oder *28 Days Later* (Danny Boyle, 2002), der spanische Horrorfilm und der italienische Horrorfilm usw. Es gilt diese Heterogenität innerhalb des Genres stets mitzubedenken, der sicherlich kein noch so differenzierter Definitionsversuch gerecht werden kann – der außerdem Gefahr läuft, normativ zu agieren. Dass darüber hinaus der Versuch, das Phantastische in einer rationalisierenden Klassifikation zu erfassen, mithin ein widersprüchliches Unternehmen darstellt, ist auch für das zeitgenössische Horrorgenre bereits angemerkt worden:

„Moreover, given the apparently uncontrollable flux and violence of the genre in its contemporary state, the appeal of a cool classical classification seems pitted against the aims of the inherently transgressive film group that it seeks to define.“²⁹⁶

Die überbordende Fülle mitunter schockierender, grotesker und ekelerregender, wie auch enigmatischer, elegischer, düsterer und exzentrischer Phantasmagorien, die den neueren Horrorfilm kennzeichnen, lässt sich ohne einen Verlust an „Artenvielfalt“ kaum schematisieren. Ob allerdings die Klassifikation des Genres nicht nur angesichts seiner Heterogenität problematisch ist, sondern auch aufgrund eines ihm häufig zugeschriebenen, grenzüberschreitenden Moments, sei zunächst einmal dahingestellt.

„In regarding the terror-film or horror-movie as a genre one is not, of course, implying that there is some obligatory set of rules every work in that category must obey. The works so designated are united, rather, by what Wittgenstein called „family resemblances“ – likenesses analogous to those which bind together the members of a family.“²⁹⁷

Daher soll im Folgenden also von einem Definitionsversuch abgesehen und statt dessen versucht werden, die zentralen und charakteristischen Merkmale herauszustellen, die sich in vielen neueren Horrorfilmen finden lassen – ganz im Sinn der von Praver für die Eingrenzung des Genres mobilisierten wittgensteinschen „Familienähnlichkeiten“. Hier wären zum einen die zunehmend drastischen *Gewaltdarstellungen* zu nennen, die das Genre seit den späten 1960er Jahren kennzeichnen, sowie andererseits das *Moment des Spektakulären* (oder Sensationellen) und das Konzept des *filmischen Exzesses*, das diesem Genre in besonderem Maß eignet und welches letztlich mit einer *Schwächung der filmischen Narrations- und Organisationsformen* einhergeht, wie sie vom klassischen Film formuliert werden. Da gerade der letzte Aspekt für den zeitgenössischen Film allgemein veranschlagt wird, wird es, wie bereits hervorgehoben, notwendig sein, diese Merkmale darüber hinaus in Bezug zu stellen zu den Umbrüchen und Veränderungen des Films seit den späten 1960er Jahren.

III.3.2. Der postklassische Film

Die Filmgeschichte setzt die Entstehungszeit des so genannten postklassischen Films einheitlich mit dem Ende der 1960er Jahre an. Der Begriff bezeichnet einen Korpus von Filmen, die zwischen den späten 1960er Jahren und der Gegenwart überwiegend in Hollywood entstanden sind, obwohl sich nicht alle (Hollywood)Filme dieses Zeitraumes darunter subsumieren lassen, andererseits auch viele europäische oder vielleicht auch asiatische Filme als postklassische zu bezeichnen wären.²⁹⁸ Häufig wird der Strukturwandel in

296 David J. Russel: *Monster Roundup. Reintegrating the Horror Genre*, S. 234.

297 S. S. Praver: *Caligari's Children. The Film as Tale of Terror*, S. 33.

298 Im Zusammenhang mit der Ausbildung des postklassischen Kinos lässt sich auch eine „anwachsende Internationalisierung der Filmkultur“ konstatieren. Tim Corrigan: *Movies without Walls*, S. 4. So finden sich postklassische Fil-

der amerikanischen Filmindustrie zur zeitlichen Eingrenzung herangezogen: Der Begriff umfasst den nach dem Zusammenbruch des (klassischen) Studio-Systems und dem Aufstieg des (zunächst) konkurrierenden Mediums Fernsehen entstandenen, populären Film.²⁹⁹ Dass der so genannte postklassische Film allerdings kein homogenes Feld ohne Diversifikationen oder Brüche darstellt, sei hiermit sofort eingeräumt, dennoch soll der Versuch unternommen werden, den Begriff und seinen Gegenstand zu umgrenzen. Was zeichnet den postklassischen Film aus und inwiefern hängen diese Merkmale auch und gerade von – historisch wandelbaren – ökonomischen Strukturen und Produktionsverfahren ab?

„[...] how aesthetic, economic, and technological pressures behind the production and distribution of contemporary movies have massively altered how those movies are received by viewers, and, as a consequence of those new patterns of reception, how those movies now address their audiences.“³⁰⁰

Das Phänomen des postklassischen Films lässt sich aus verschiedenen Perspektiven betrachten, so beispielsweise der ökonomischen, der filmhistorischen oder der ästhetischen. Der letztgenannte Blickpunkt soll hier bevorzugt berücksichtigt werden, weil er für das Bemühen, den neuen Horrorfilm in Bezug auf Ästhetik und Narration zu charakterisieren, besonders aussagekräftig ist. Da aber diese verschiedenen Aspekte nicht sauber zu trennen sind und sich häufig überlagern, sollen im Folgenden zunächst auch ökonomische und filmhistorische Faktoren knapp berücksichtigt werden, insofern sie für die Entstehung des postklassischen Films – und damit auch des neuen Horrorfilms – ausschlaggebend sind.

me im populären französischen Kino wie *Diva* (1980) oder *37, 2 Degree le Matin* (1985) von Jean-Jaques Beineix, *Pola X* (1999) von Léos Carax oder Nikita (1989) und *The Messenger: The Story of Joan of Arc* (1999) von Luc Besson, der Horrorfilm *Les Temps des Loups* oder *8 Femmes* (2001) von François Ozon; im britischen Kino bei Neil Jordan und schließlich auch im populären Hongkong-Kino, wie beispielsweise die Filme von John Woo und Wong Kar Wai. Gleichzeitig werden in diesem übergreifenden Stil auch die Referenzen und Bezüge sichtbar, die gerade die konstatierte „Internationalisierung“ auszeichnet: So rekurren viele Filme des populären Hongkong-Kinos explizit auf amerikanische Gangster- und Actionfilme, wobei sie diese Elemente aber modifizieren, häufig beispielsweise in extremen ästhetischen und dramaturgischen Übersteigerungen. Und genau diese Stilelemente haben mittlerweile wieder im Hollywoodkino Eingang gefunden, sind also sozusagen reimportiert worden, wie sich am Beispiel von *Face/Off* (John Woo, 1997), *Mission Impossible* (Brian de Palma, 1996) und *MI2* (John Woo, 2000), der *Matrix*-Triologie und schließlich von *Kill Bill Vol. 1* und *Kill Bill Vol. 2* (Quentin Tarantino, 2003) zeigt, die explizit auf verschiedene Formen des asiatischen, populären Films anspielen. Eine vergleichbare Tendenz lässt sich auch für das zeitgenössische populäre indische Kino ausmachen, dessen spezifische Elemente (die opulent ausgestatteten Sing- und Tanznummern) vom indischen, traditionellen Tanz, aber auch von klassischen Musicals und Musikvideos beeinflusst sind und die wiederum zunehmend in „westlichen“ Filmen Eingang finden, wie in *Moulin Rouge* (Baz Luhrmann, 2001).

299 S. Tim Corrigan: *Movies without Walls*.

300 Ebd., S. 1.

III.3.2.1. Die Entstehung des postklassischen Films: Ökonomie

Das postklassische Kino geht – so einhellig die Filmgeschichtsschreibung – aus einer tiefgreifenden Krise Hollywoods und der daran angeschlossenen Transformation von Filmproduktionsverfahren und Filmästhetik hervor. Es ist somit vor dem Hintergrund eines historischen Rearrangements in der populären Filmkultur zu bewerten.

Zum Ende der 1960er Jahre gerät Hollywood in eine schwerwiegende und folgenreiche ökonomische Krise.³⁰¹ Für diese Krise und den sich daran anschließenden Umbruch werden die im Folgenden aufgeführten, disparaten Gründe veranschlagt. Zunächst einmal ist das so genannte Entflechtungsurteil (Paramount Decree) von 1948 ausschlaggebend, dessen (Spät)Folgen bis in die 1960er Jahre hineinreichen.³⁰² Eine der tiefgreifendsten Auswirkungen dieses Urteils auf die Filmproduktion stellt sicherlich die Auflösung der festgefügt organisierten Struktur des Studio-Systems dar, also eines in der Filmindustrie über Jahrzehnte vorherrschenden Produktionsmodus.³⁰³ Das integrierte und standardisierte Produktionsverfahren, das die Fertigstellung von bis zu einem Film pro Woche garantiert, ist nicht mehr aufrecht zu erhalten. Als noch bedeutsamere Konsequenz des Paramount-Urteils muss aber vor allem das steigende Risiko bei der Filmverwertung beurteilt werden. Da der Absatz der Filme nach der Auflösung der Kinoketten nicht mehr durch festgefügte Vertragssysteme wie der Blockbuchung (*block booking*) gesichert ist, verschärft sich einerseits das Risiko der Filmverwertung und andererseits die Konkurrenz der Filmstudios untereinander.³⁰⁴ Jeder Film muss fortan

301 In der Zeit um 1965 werden jährlich etwa eine Milliarde Eintrittskarten verkauft, zum Ende des Zweiten Weltkrieges, auf dem Höhepunkt wirtschaftlicher Prosperität Hollywoods, dagegen vier Milliarden. Lorenz: Engell: Sinn und Industrie, S. 258.

302 Das Paramount-Urteil zwingt die großen Produktionsfirmen Hollywoods dazu, ihre eigenen Kinoketten abzustößen, die bis zu diesem Zeitpunkt den Absatz jedes ihrer Filme zu von ihnen vorgegebenen Konditionen garantierten. S. dazu Michael Conant: The Impact of the Paramount Decrees.

303 Das Ende des Studio-Systems wird mit dem Jahr 1960 angesetzt. S. dazu David Bordwell; Kristin Thompson; Janet Staiger: The Classical Hollywood Cinema. Janet Staiger bezeichnet das Studio-System auch als das „autarke“ (*self-contained*) Studio, S. 330. In dieser Struktur sind Produzenten, Schauspieler, Regisseure und das technische Personal durch Verträge an ein Studio gebunden, das wiederum den gesamten Produktionsprozess kontrolliert, vom Ankauf von Drehbüchern, über die Besetzung und die Dreharbeiten, bis hin zum Vertrieb und zur Ausstrahlung des fertiggestellten Films in den eigenen Kinoketten.

304 Vor dem Entflechtungsurteil erlaubte die vertikale Unternehmensstruktur einen nahezu abgesicherten oder zumindest kalkulierbaren Absatz aller Filmprodukte: „It was through these two functions – distribution and exhibition – that the eight major corporations co-operated to keep out potential competitors.“ Douglas Gomery: The Hollywood Studio-System, S. 24. In der heutigen Medienlandschaft spielt der Besitz von Kinoketten nur noch eine marginale Rolle, obwohl die marktregulierenden Bestimmungen in den 1980er Jahren während der Amtszeit von Präsident Ronald Reagan wieder gelockert worden sind Robert Blanchet: Blockbuster. Ästhetik, Ökonomie und Geschichte des postklassischen Hollywoodkinos, S.127-130.

einzelnen vermarktet werden; das Risiko für den Vertrieb eines einzelnen Films erhöht sich nachhaltig.

Zusätzlich zu den oben aufgeführten Umbrüchen und dadurch neu entstehenden Unsicherheiten in der Filmverwertung ist als weiterer ausschlaggebender Grund für die Krise die sich fortsetzende Konkurrenz durch das Fernsehen zu nennen. Die angestrebte wirtschaftliche Kooperation mit dem Medium Fernsehen gelingt nur zum Teil und geht (zumindest in dieser Dekade) auf Kosten der Filmindustrie. Weiterhin sind es die häufig getroffenen Fehlentscheidungen der Studios, (zu) große Summen in (zu) wenige, aufwendige, aber konservativ inszenierte Großproduktionen zu investieren, die zu wiederholten Misserfolgen führen. Schließlich ist der folgenreiche gesamtgesellschaftliche Wandel, den die westlichen Industrienationen in den 1960er Jahren durchlaufen, festzuhalten – auf den das klassische Erzählfilm in Hollywood zunächst einmal nicht angemessen reagiert.³⁰⁵ Und letztlich muss als weiterer wichtiger Aspekt aufgeführt werden, dass das große, relativ homogene, viele Gesellschaftsschichten umfassende Massenpublikum der klassischen Hollywood-Ära im Lauf der 1950er und 1960er Jahre in diversifizierte Publikumsgruppen zerfällt. In Hollywood entsteht das Bewusstsein für ein nach verschiedenen Faktoren wie Alter oder ethnischem und kulturellem Kontext differenziertes Publikum aber erst Anfang der 1970er Jahre.³⁰⁶ Die – von der Filmindustrie zunächst nicht wahrgenommene – Fragmentarisierung des Publikums hat einen erheblichen Anteil an der Krise der späten 1960er Jahre.

„[the] decline resulted from the American industry's obstinate refusal to face a single fact: that the composition of the weekly American film audience was changing as rapidly as the culture itself.“³⁰⁷

Die wirtschaftliche Krise Hollywoods resultiert in einer umfassenden Restrukturierung der Filmindustrie – so verlieren die meisten der großen Filmstudios ihre Eigenständigkeit und werden in große, internationale (Misch)-

305 Als Stichworte für folgenreiche Ereignisse und gesellschaftliche Veränderungen oder Irritationen wären hier u.a. zu nennen: der Koreakrieg, die Ermordung John F. Kennedys, Martin Luther Kings und Robert Kennedys, der Vietnamkrieg und die Antikriegsbewegung, die Bürgerrechtsbewegung, der vehemente Aufbruch der Jugend- und Popkultur, die 68er-Bewegung in Deutschland und Frankreich usw. Lorenz Engell: Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte, S. 257ff.; Renate Hehr: New Hollywood. Der amerikanische Film nach 1968, S. 8ff. und S. 30f.

306 Jim Hillier: The New Hollywood, S. 13ff. So bildet sich ein Publikum aus, das sich besonders auf das „Kunstkino“, also europäische und japanische Filme konzentriert; zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang auch das Phänomen des „Kultfilms“ mit eigener Rezipientengruppe sowie ein zunehmend jugendliches Publikum mit eigenen Interessen usw. S. auch Robert B. Ray: A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980, S. 129-152.

307 David Cook: A History of Narrative Film, zitiert nach Thomas Schatz: Old Hollywood/New Hollywood, S. 199. Der Autor schreibt selbst dazu: „The most telling change of all, of course, was the loss of the mass audience, [...] to commercial television. [...] By and large, films now were appealing to a more limited portion of the public.“ S. 24.

Konzerne eingegliedert.³⁰⁸ Die Ausbildung von Medienkonglomeraten kennzeichnet die bis in die Gegenwart hineinreichende, so genannte *corporate era* Hollywoods.³⁰⁹ Nach einer kurzen Umbruchphase, die von Unübersichtlichkeit und Experimenten gekennzeichnet ist, beginnt Hollywood jedoch mit der Entwicklung von Gegenstrategien, die schnell zu einer Restabilisierung der Filmindustrie führen.³¹⁰ Die (ökonomischen) Ziele werden neu abgesteckt: Erschließung neuer Publikumsschichten, Einführung neuer Vermarktungsmethoden, Differenzierung des Produkts Film usw. Für den Modus der Filmproduktion und letztlich auch für die Ästhetik des Films ergeben sich aus dieser Umstrukturierung der Filmindustrie tiefgreifende Konsequenzen: Die Akzentuierung verlagert sich vom Produkt zum Profit.³¹¹

Bereits im Lauf der 1960er Jahre werden immer weniger, dafür aber immer aufwendigere Filme produziert, die größere Einspielergebnisse in Aussicht stellen. Filme mit großem Budget, die in der Geschichte Hollywoods bis dahin eher als Einzelfälle auftreten, werden von der Ausnahme zum Regelfall³¹²: Das so genannte *blockbuster*-Konzept setzt sich in steigendem Maß durch und dominiert mit wenigen Unterbrechungen die Filmproduktion der 1970er Jahre bis in die Gegenwart hinein.³¹³ Typisch für eine Großproduktion ist, dass sie vornehmlich als ein Film mit hohem, sichtbarem Produktionsaufwand (*production value*) konzipiert wird, wobei technische Innovationen oder zur Schau gestellte Ausstattung den eigentlichen Filminhalt (meist) überlagern. Zudem wird der Kinostart der Großproduktionen zunehmend als Ereignis organisiert – und dementsprechend auch so rezipiert. Eine wichtige Voraussetzung dafür stellt wiederum die Vermarktung des Films über verschiedene Werbeformate dar, die gleichzeitig mit dem *blockbuster*-Konzept stetig an Bedeutung gewinnt.³¹⁴ In den frühen 1980er Jahren entstehen bereits

- 308 So wird Paramount 1966 an Gulf and Western Oil, 1967 United Artists an Transamerica, Warner 1967 an Seven Arts und später an Kinney National Services, MGM an einen Hotelkonzern verkauft usw. Vgl. Tino Balio: *The Recession of 1969*.
- 309 Beispielsweise gehört Universal/MCA zusammen mit dem Musikunternehmen Polygram erst dem kanadischen Getränkehersteller Seagram, der 2000 von dem französischen Mischkonzern Vivendi übernommen wird. Warner Brothers wird 1968 in das Konglomerat Kinney National Services, später Warner Communications, eingegliedert, das 1995 mit dem Verlagshaus Time und 2000 schließlich mit dem Internetprovider AOL fusioniert. Robert Blanchet: *Blockbuster. Ästhetik, Ökonomie und Geschichte des postklassischen Hollywoodkinos*, S. 134ff.
- 310 Peter Fiblestahler: *Zwischen Krise und Boom. Der wirtschaftliche Aufschwung Hollywoods*.
- 311 James Monaco: *American Film Now*, S.15-23.
- 312 Die ersten Vorläufer des *blockbuster*-Kinos entstehen bereits in den 1950er Jahren – als Reaktion auf die Konkurrenz durch das Fernsehen: „[...] the post-war period's two distinct types of movie – the commercially successful, quickly outmoded blockbuster and the small-audience, retroactively applauded cult film – neither had flourished during the Studio Era.“ Robert B. Ray: *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*, S. 143.
- 313 Thomas Schatz: *Old Hollywood/New Hollywood*, S. 190-194. Inwiefern sich dieses Konzept auf die Großproduktionen des frühen Hollywoods zurückführen lässt, verfolgt Sheldon Hall: *Tall Revenue Features. The Genealogy of the Modern Blockbuster*.
- 314 Zum Einsatz verschiedener Werbestrategien oder -faktoren wie Stars, Musik und Filmtrailer vgl. Justin Wyatt: *High Concept Filmmaking*, S. 23-64. Der

die ersten Filme, deren Werbekosten die reinen Produktionskosten überschreiten, der Einfluss der Vermarktungs-Strategien auf die Rezeption des Filmes wird daher entsprechend größer – die Wahrnehmung eines Films wird bereits vor dem eigentlichen Kinobesuch von effizient gestalteten Postern, Trailern und kalkuliert getexteten Werbeslogans erzeugt.

Eine konzentrierte Form und folgerichtige Weiterentwicklung des *blockbuster*-Konzepts stellt das in den späten 70er Jahre aufkommende, so genannte *high-concept filmmaking* dar, das die bestehenden Strategien bündelt und die Konzeption eines Films als Publikumserfolg nochmals stärker rationalisiert und systematisiert. Die Profitorientierung des Hollywoodkinos erfährt dadurch einen weiteren, bedeutenden Schub. Da gerade diese ökonomischen Strategien die Narrationsformen und die Ästhetik des postklassischen Films entscheidend prägen, sind sie von nicht zu überschätzender Bedeutung für die Ausbildung neuer Filmformen und -stile. Als Folgen einer im steigenden Maß kalkulierten Filmproduktion lassen sich festhalten:

„[...] a style of filmmaking molded by economic and institutional forces. [...] a narrative which is very straightforward, easily communicated, easily comprehended, and easily marketable.“³¹⁵

Die narrative Reduktion ist hier von zentraler Bedeutung. Durch die Vereinfachung der Narration soll erreicht werden, dass das Thema/die Geschichte eines Filmes schneller und leichter kommunizierbar wird – gerade hier wird der Einfluss der Vermarktungsstrategien auf den Prozess der Filmgestaltung, und somit auch auf die Ästhetik des Films im Ganzen, sichtbar.³¹⁶ Je klarer, prägnanter und schneller vermittelbar ein Filmkonzept sich darstellt, desto besser kann es in die verschiedenen Vermarktungsformate übertragen werden, die lange vor der Veröffentlichung das narrative Image eines Filmes festlegen. Verwandt mit dem Konzept eines prägnanten und leicht zu vermittelnden Narrativs ist das Verfahren, Elemente in einen Film zu integrieren, die dem Zuschauer bereits bekannt sind (die so genannte *build-in awareness*, d.h. eine Form kulturellen (Vor)Wissens auf Seiten des Zuschauers, auf die das Konzept des jeweiligen Films ausgerichtet ist), wie es besonders bei Verfilmungen von Bestsellern oder bekannten Fernsehserien der Fall ist, bei

aggressiven Vermarktungsstrategie entspricht die Herkunft des Begriffs: als *blockbuster* wird im Zweiten Weltkrieg eine Bombe mit hoher Sprengkraft bezeichnet. In den 1950er Jahren wird er dann zunehmend für die Vermarktung von großen und aufwendigen Filmproduktionen übernommen. S. Robert Blanchet: *Blockbuster. Ästhetik, Ökonomie und Geschichte des postklassischen Hollywoodkinos*, S. 132ff.

315 Justin Wyatt: *High Concept Filmmaking*, S. 11.

316 So wie auf einem effektiven und damit „effizienten“ Filmplakat beispielsweise ein Bild oder eine Graphik metonymisch für den ganzen Film entsteht – ein Thema oder Motiv gerinnt zu einem einzigen, möglichst einfach zu lesenden und einprägsamen Bild, das durch breitangelegte Werbekampagnen oder begleitende Vermarktungsprodukte (wie Bücher, Tonträger, Computerspiele, Kleidung, Spielfiguren usw.) wiederum unendlich vervielfältigt wird. Ebd., S. 109-148. Die für die westliche, (spät)kapitalistische Gesellschaft bezeichnende Tendenz zur Hegemonialisierung des Bildes und zu einem beschleunigten Wandel in Mode und Stil spiegelt sich damit auch deutlich in der Ästhetik der Filmwerbung.

Fortsetzungen zu erfolgreichen Filmen, Neuverfilmungen und Epigonen, aber auch bei Filmziten und intermedialen Referenzen.

Die narrative Vereinfachung geht mit dem gleichzeitigen Aufstieg des „Stils“ als einem vermarktbaren Faktor einher, der wandelbaren Strömungen unterliegt, die der Film aufgreift und modifiziert, aber auch selbst erzeugt.³¹⁷ Nachhaltiger noch als die Ausbildung (modischer und damit vergänglicher) Stilelemente ist dagegen die starke Anbindung des Filmbildes an die Musik, die sich bereits in den 1970er Jahren ausbildet, aber infolge der Entstehung von Musiksendern wie MTV und der zunehmenden Verbreitung von Musikvideos zu einem zentralen Merkmal des postklassischen Films wird. Auch anhand dieser Entwicklung wird der Einfluss von Vermarktungsstrategien auf die Filmästhetik evident.³¹⁸ So werden typische Elemente des Musikvideos für Filme adaptiert, wie beispielsweise in der so genannten Modulsequenz, d.h. einer Sequenz, die aus einer Abfolge fragmentarischer Bilder besteht. Zu einer Einheit zusammengefasst wird sie durch das darüber gelegte Musikstück, das diese Einheit gleichzeitig deutlich aus dem narrativen Fluss des Films herauslöst und exponiert. Für den Handlungsfortgang ist das Montage-Modul von marginaler Bedeutung und stellt somit ein tendenziell retardierendes Moment dar, das in der Produktion von Schauwert und (Oberflächen)Effekten aufgeht. Daher gilt die Modulsequenz auch als ein weiteres Anzeichen für die zunehmende Marginalisierung der Narration im postklassischen Hollywoodfilm.³¹⁹

317 Ebd., S. 17f. Symptomatisch für diesen raschen Wandel sind die von Wyatt für die 1980er Jahre aufgeführten Stilbeispiele teilweise „modisch“ bereits veraltet.

318 Ökonomisch betrachtet ist die relativ neue, enge Zusammenführung von Musik und Bild im postklassischen Hollywoodfilm eine konsequente Folge der bereits angeführten Tendenz zur Konglomeratbildung – besonders im Hinblick darauf, dass ein Medienmischkonzern oft beide Produkte, den Film und die (Film)Musik dazu vertreibt. Die in den 1980er Jahren anwachsende Popularität der Musikvideos, die sich gleichzeitig zu einer stilistisch eigenständigen Form ausbilden, wird schnell zu einem weiteren Instrument innerhalb der Vermarktungsstrategie für den Film – und vice versa. So treten Schauspieler manchmal in den Musikvideos auf, oder es werden Filmsequenzen in dieselben eingebaut. Häufig besetzen Tonträger mit Filmmusik die obersten Plätze der Verkaufs- und Hitlisten. S. dazu Robert Blanchet: Blockbuster. Ästhetik, Ökonomie und Geschichte des postklassischen Hollywoodkinos, S. 180-184.

319 Tim Corrigan. A Cinema without Walls, S. 176ff. Die Modulsequenz ähnelt der klassischen Montagesequenz, ohne jedoch notwendigerweise deren Funktion zu übernehmen, erzählerische Zeit und erzählerischen Raum zu raffen und die Handlung so tendenziell zu beschleunigen. Auch arbeitet die klassische Montagesequenz nicht notwendigerweise mit einem Musikstück. In den letzten Jahren hat die Modulsequenz wieder an Bedeutung verloren – zugunsten einer Renaissance der klassischen Performanzsequenz, d.h. einer Tanz- und Gesangsnummer, die auf die Traditionen des Musicals rekurriert. Dieses Phänomen lässt sich genretübergreifend für Hollywood- wie für Autorenfilme nachweisen, wie beispielsweise für *On connaît la chanson* (Alain Resnais, 1997), *Dancer in the Dark* (Lars von Trier, 2000), *Moulin Rouge* (Baz Luhrmann, 2001), *Monsoon Wedding* (Mira Nair, 2002), *8 Femmes* (François Ozon, 2002) und *Chicago* (Rob Marshall, 2002).

„[...] this style is based upon two major components: a simplification of character and narrative, and a strong match between image and music soundtrack throughout the film. [...] perhaps the most important component of this style is the relation of the image to the soundtrack, since frequently a major portion of these films is composed of extended montages which are, in effect music video sequences.“³²⁰

Eine weitere Vermarktungsstrategie der Filmindustrie bezieht sich nicht auf das Produkt selbst, also auf den Film und seine Modifikationen oder auf seine intensivierte Vermarktung, sondern auf dessen Distribution und Verwertung. Durch die seit den frühen 80er Jahren zunehmende Verbreitung von Video, Kabelfernsehen, Pay TV und letztlich DVD entstehen gewaltige Veränderungen am Absatzmarkt: Die Möglichkeit der Mehrfachverwertung durch die Ausdifferenzierung in den Unterhaltungsmedien hat einen entscheidenden Anteil an der in den 1980er und 1990er Jahren wieder anwachsenden Prosperität der amerikanischen Filmwirtschaft.³²¹ Allerdings bringen diese Entwicklungen auch destabilisierende Effekte mit sich: Die Bedeutung des Kinos als des einzigen Ortes der Filmrezeption reduziert sich durch die Ausdifferenzierung der Ausstrahlungsmöglichkeiten weiter. Die Distributionsmöglichkeiten haben sich in vielen Fällen von der Leinwand auf die kleinen Bildschirme von Fernsehen oder PC verschoben, vom öffentlichen in den privaten Raum verlagert.³²² Zudem differenziert sich auch das Publikum weiter aus – gerade zu einem Zeitpunkt, zu dem konzentrierte Vermarktungsverfahren den Erfolg eines Filmes beim Publikum absichern sollen, wird es zunehmend problematischer, dieses auch eindeutig zu bestimmen. Es entsteht ein instabiles, sozial und kulturell stark diversifiziertes, uneinheitliches Publikum, dessen Kontur sich nicht mehr klar definieren lässt.³²³

Von dieser Situation profitieren zum Teil die kleinen, unabhängigen Produktionen, die seit den frühen 1980er Jahren abermals stark ansteigen. Denn durch Kabelfernsehen und Video erhöht sich die Nachfrage nach Filmen, die durch die Großproduktionen allein nicht gesättigt werden kann, was wiederum die Möglichkeiten, auch unabhängige, kleine Filme gewinnbringend zu vermarkten, entscheidend verbessert.³²⁴ Gerade für das Horrorgenre

320 Justin Wyatt: High Concept Filmmaking, S. 16f.

321 Tino Balio: Hollywood in the Age of Television; Justin Wyatt: High Concept Filmmaking, S. 81-94. Der typische Weg der Verwertung einer Großproduktion verläuft beispielsweise so: Vier bis fünf Monate nach dem Start in amerikanischen Kinos erscheint der Film auf Video und DVD, nach sechs bis acht Monaten wird er für Pay TV und Pay per View freigegeben. Etwa ein Jahr nach dem Kinostart erfolgt dann die Erstausstrahlung im Kabelfernsehen und öffentlichen Fernsehen. Der ausländische Filmstart liegt meist drei bis sechs Monate nach dem amerikanischen – wobei Großproduktionen wie *Star Wars* oder *Lord of the Rings* mittlerweile auch zeitgleich in den USA und in Europa anlaufen.

322 S. dazu Miriam Hansen: Early Cinema, Late Cinema: Transformations of the Public Sphere, S. 135ff.

323 Tim Corrigan: Movies without Walls, S. 16-33.

324 Seit Beginn der 1980er Jahre hat sich das Medienformat Video zu dem weltweit wichtigsten Absatzmarkt für die Filmindustrie entwickelt. Nahezu 90 Prozent der amerikanischen Fernsehhaushalte verfügen über einen Videorekorder. Der DVD-Markt steigt seit 1997 stark an. Robert Blanchet: Blockbuster. Ästhetik, Ökonomie und Geschichte des postklassischen Hollywoodfilms, S. 105-116.

erweist sich dieser Absatzweg als entscheidend für den (ökonomischen) Erfolg.³²⁵

III.3.2.2. Die Entstehung des postklassischen Films: Genre

Mit der ökonomischen Krise der 1960er Jahre geht zeitgleich eine ästhetische Stagnation einher. Mittelmaß beherrscht die Hollywoodproduktion in dieser Dekade, welche auch als das „langweiligste und innovationsärmste Jahrzehnt“ in der Geschichte Hollywoods bezeichnet wird.³²⁶ Die Erneuerung und Modifikation des amerikanischen Erzählkinos bahnt sich abseits der großen Studios an, deren Krisenstrategie es zunächst einmal ist, auf bewährte, konservative Formeln zu setzen.³²⁷ Kleine, unabhängige Produktionsgesellschaften bieten dagegen Nachwuchsregisseuren Arbeitsmöglichkeiten.³²⁸ Da das Risiko eines finanziellen Misserfolges bei den kleinen Budgets überschaubar ist, erlaubt die Arbeit mit den unabhängigen Studios formale Innovationen oder Experimente, die im Rahmen einer Großproduktion nicht möglich sind.³²⁹ Gerade aus dem Umkreis dieser unabhängigen Produktionen

325 Wie sich am Beispiel von *The Texas Chainsaw Massacre* (Tobe Hooper, 1974) oder *Nightmare on Elm Street* (Wes Craven, 1984) zeigen lässt, die als unabhängige Filme mit kleinem Budget entstehen, im Kino kaum gespielt werden, sich aber auf dem Videomarkt sehr gewinnbringend durchsetzen. Heute gelten sie als „Klassiker“ des Genres. S. Tim Corrigan: *Movies without Walls*, S. 281.

326 Hans C. Blumenberg: *Das Neue Hollywood*, S. 23f.

327 In den wenigsten Fällen erfolgreich, wie im Fall von *The Sound of Music* (1965) oder *Doctor Zhivago* (David Lean, 1966). Eine ganze Reihe aufwendiger und ästhetisch konservativer Filme wie *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1962) oder die infolge von *The Sound of Music* produzierten Filme wie *Camelot* (Joshua Logan, 1967), *Those Were the Happy Times* (Robert Wise, 1967) oder *Hello Dolly* (Gene Kelly, 1968) erweisen sich dagegen als kostspielige Misserfolge, die die Studios immer tiefer in die roten Zahlen absinken lassen.

328 Wie die zu diesem Zeitpunkt noch unbekannte AIP (American International Pictures) und der mit ihr verbundene Produzent Roger Corman: Schon seit dem Ende der 1950er Jahre produzieren sie mit winzigen Budgets Filme für ein hauptsächlich jugendliches Publikum: Teenagerhorrorfilme wie *I was a Teenage Werewolf* (Gene Fowler, 1957), skurrile Science Fiction-Filme oder Filme, die das Thema Gewalt und Kriminalität im *High-School-Milieu* aufgreifen. In den 1960er Jahren kommt die Reihe von Cormans Edgar Allan Poe-Adaptionen wie *House of Usher* (1960), *The Pit and the Pendulum* (1961) oder *The Premature Burial* (1961) hinzu, die in einem farblich exzessiven, übersteigert schwarzromantischen Stil formuliert sind.

329 Neben dem explizit auf ein Teenager-Publikum abzielenden, billigen, so genannten *exploitation film* produziert die AIP auch Filme wie den Horrorfilm *Dementia 13* (Francis Ford Coppola, 1962), *Targets* (Peter Bogdanovich, 1967) oder später *Boxcar Bertha* (Martin Scorsese, 1972). Die Bedeutung dieses kleinen Studios für die Entwicklung des postklassischen (Hollywood)Films lässt sich also an zwei Aspekten festmachen: zum einen an der „Entdeckung“ des jugendlichen Publikums (das Hollywood zu diesem Zeitpunkt „verloren“ hat) und der Ausrichtung der Filmproduktion auf eben dieses – eine Strategie, der Hollywood wenig später in umfassender und konsequenter Weise folgt. Zum anderen stellt es gerade jungen und (zunächst noch) unbekannten Regisseuren eine Plattform für experimentelle und innovative Filmarbeit zur Verfügung, von denen einige wiederum zu den bekanntesten

gehen daher die folgenreichsten Impulse für die Erneuerung des amerikanischen Films hervor. Der überraschende und unerwartete finanzielle Erfolg einiger dieser Filme führt nämlich dazu, dass auch die großen Studios Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre plötzlich zunehmend junge Regisseure und neue Genres fokussieren.³³⁰ Die Phase der „Hollywood-Avantgarde“, eines jungen, experimentierfreudigen und vom europäischen Kunstfilm inspirierten Kinos, auch als New Hollywood bezeichnet³³¹, währt zwar nur wenige Jahre, ist aber in verschiedener Hinsicht folgenreich.³³²

„These were the years, [...], when filmmakers were enjoying a degree of freedom and flexibility that would be compromised when studio heads realized how lucrative the market for youth-oriented anti-Establishment films could be. Consequently, movie screens were reflecting some of the most innovative and iconoclastic works ever produced by a commercial industry [...].“³³³

Zwar setzen sich nach einer kurzen Phase des Aufbruchs und der Erneuerung (auch als amerikanische Nouvelle Vague bezeichnet) wieder aufwendige und konventionellere Großproduktionen durch³³⁴, die zu einer für das postklassi-

Vertretern des New Hollywood werden und den postklassischen Film in entscheidendem Maß prägen. Zur Arbeit verschiedener Regisseure bei AIP/Roger Corman vgl. Jim Hillier: *The New Hollywood*, S. 38-73; Hans C. Blumenberg: *Das Neue Hollywood*, S. 26-36.

330 Als Filmbeispiele wären u.a. zu nennen: *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967), *The Graduate* (Mike Nichols, 1967), die englische Produktion *2001: A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1965/68), *Faces* (John Cassavetes, 1968), *Midnight Cowboy* (John Schlesinger, 1968), *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969), *The Wild Bunch* (Sam Peckinpah, 1968), *M.A.S.H.* (Robert Altman, 1969) usf.

331 Die Bezeichnungen New Hollywood und postklassischer Film werden häufig synonym gebraucht, häufig aber auch voneinander abgegrenzt: So wird mit New Hollywood vielfach das junge, vom europäischen Kunstfilm beeinflusste und politisch orientierte Kino bezeichnet, wie es beispielsweise in den späten 1960er und frühen 1970er Jahren auftritt, während „postklassischer Film“ das populäre und aufwendige Großproduktionskino bezeichnet, wie es für die 1970er, 1980er und 1990er Jahre typisch ist. Der Eingrenzung des Begriffs postklassisches Kino auf das populäre Kino folgt auch diese Arbeit – wobei herausgehoben werden muss, dass diese Abgrenzung nicht immer in dieser Klarheit aufrechtzuerhalten ist. Zudem finden sich einige der im Folgenden aufgeführten, ästhetischen und narrativen Verfahren in beiden Filmgruppen.

332 Zu dieser „ersten Welle“ in der Erneuerung des Hollywoodfilms – einerseits die innovativen Filme der Nachwuchsregisseure sowie andererseits die Filme für den Jugendmarkt infolge des Erfolgs von *Easy Rider* – vgl. Renate Hehr: *New Hollywood. Der amerikanische Film nach 1968*, S. 12-20.

333 Thomas Schatz: *Old Hollywood/New Hollywood*, S. 197.

334 Nach Tino Balio setzt die Renaissance der Großproduktionen schon zu Anfang der 1970er Jahre wieder ein, mit einerseits den Katastrophenfilmen wie beispielsweise *Airport* (George Seaton, Henry Hathaway, 1970) und seinen zahlreichen Epigonen oder *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972). Es folgen *The Exorcist*, *Jaws* und *Star Wars* (George Lucas, 1977) – die prominentesten und erfolgreichsten Großproduktionen der 1970er Jahre, die alle aus den ehemaligen „Randgenres“ wie Gangster-, Science Fiction- und Horrorfilm stammen. Tino Balio: *The Recession of 1969. Zur experimentellen*

sche Kino typischen Filmform avancieren. Dabei übernimmt der im steigenden Maß wieder erfolgreiche Hollywoodfilm aber viele von den in der „Experimentierphase“ neu gewonnenen Formeln. Zu den kennzeichnenden Merkmalen des postklassischen Hollywoodkinos, die sich in dieser kurzen Übergangsphase ausbilden, gehören die anwachsende Bedeutung von Genres, die zuvor hauptsächlich in B-Filmen ihr Forum gefunden hatten, die Adressierung der Filmproduktion an ein jugendliches Publikum³³⁵, die Modifizierung und Transformation der klassischen Narrationsstrukturen sowie die zunehmende Darstellung von Gewalt als Spektakel. Darüber hinaus wird auch das Konzept des europäischen Autorenfilms³³⁶, von dem sich die Regisseure des New Hollywood beeinflussen lassen, für die amerikanische Filmproduktion übernommen – allerdings modifiziert und unter verschobenen Prämissen. Während der Autorenfilm sich ursprünglich als Gegenentwurf zum seriellen Produktionsmodus Hollywoods begreift, wird der Begriff nun zu einem Distinktionsmerkmal für ein auratisches, „künstlerisches“ Filmprodukt, das dieses von weniger aufwendigen und komplexen Formen, wie etwa den gängigen Fernsehformaten, abgrenzen soll. Das Konzept des Autorenfilms, wie es von Hollywood übernommen wird, steht also nicht mehr in Opposition zum populären Kino und seinen Produktionsformen, sondern wird im Gegenteil von diesen vereinnahmt.³³⁷

„[...] tightly bound to changes in production and distribution strategies, such as the rise of an international art cinema and the introduction of the Arriflex camera, all of

„Übergangsphase“ und ihrem Ende durch die Rückkehr zur Großproduktion vgl. auch Justin Wyatt: *High Concept Filmmaking*, S. 65-81.

335 Jugendliche und das Publikum unter 30 Jahren bilden bis in die Gegenwart hinein das größte Kontingent unter den Filmbesuchern. So ist es wenig überraschend, dass die Filme mit den größten Budgets und Einspielergebnissen in den 1980er und 1990er Jahren meist aus dem Bereich des jugendlichen Spektakelkinos stammen (wie Action- und Horrorfilme, Fantasy oder Science Fiction). Robert Blanchet: *Blockbuster. Ästhetik, Ökonomie und Geschichte des postklassischen Hollywoodkinos*, S. 149-153.

336 Die Autorentheorie gelangt Anfang der 1960er Jahre in die USA, nahezu zeitgleich mit den Filmen des italienischen Neorealismus und der französischen Nouvelle Vague, die in dieser Zeit zunehmend ungehindert auf den amerikanischen Markt dringen. Sie erreichen zwar kein großes Publikum, werden aber in Universitätsvierteln und Großstädten in Repertoirekino gezeigt. Einem kleinen, kinematographisch interessierten Publikum werden somit die Filme von Jean Luc Godard, Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergmann oder Akira Kurosawa bekannt, darunter auch den Studenten der Filmhochschulen und den Nachwuchsregisseuren, auf die Filme wie Theorie einen großen Einfluss haben. Renate Hehr: *New Hollywood*, S. 8ff. und S. 24f.; Geoff King: *New Hollywood Cinema. An Introduction*, S. 85-115.

337 Am Beispiel des Regisseurs Francis Ford Coppola zeigt es sich, dass das Konzept des Autorenfilms sukzessiv in die Hollywoodproduktion integriert wird. Ein Horrorfilm wie *Bram Stoker's Dracula* wird durch den *auteur* Coppola für ein großes Publikum zugänglich gemacht, was gerade für das Horrorgenre, das meist auf ein Teenager- oder Fanpublikum abzielt, keineswegs typisch ist. Vgl. dazu Thomas Austin: „*Gone with the Wind plus Fangs*“: Genre, Taste and Distinction in the Assembly, Marketing and Reception of *Bram Stoker's Dracula*.

which encouraged reconceptualizing films as more personal and creative documents.“³³⁸

Das Konzept Autorenfilm als kommerzielle Strategie, die auch die Rezeption eines Filmes als „persönlich“, „authentisch“ oder künstlerisch anleiten soll, ist nur ein Beispiel dafür, wie die in der Umbruchsphase erneuerten Ansätze in modifizierter Weise aufgegriffen werden, um den klassischen Erzählfilm zu erneuern und auszudifferenzieren.³³⁹ Dabei ist dieser Aspekt zudem bedeutsam, weil die narrativen und stilistischen Verfahren des (europäischen) Autorenfilms, die mit dem klassischen Erzählmodus brechen, in modifizierter Form in viele Filme des Neuen Hollywood wie später auch des postklassischen Kinos Eingang finden,³⁴⁰ so die Fragmentarisierung der Handlung, die Verabschiedung der großen, abgeschlossenen Erzählung oder auffällige, stilistische Verfahren, die die Unaufdringlichkeit der klassischen Montagepraxis außer Kraft setzen, wie extrem lange Einstellungen, Kamerafahrten, übergangslose Schauplatzwechsel oder auffällige Verfremdungen wie *slow motion*-Sequenzen, die beispielsweise in *Bonnie and Clyde* oder in *The Wild Bunch* verwendet werden und die seit den 1990er Jahren ein nahezu unverzichtbares Element in jedem Gangster- oder Actionfilm darstellen.³⁴¹

Bedeutsam im Hinblick auf den Horrorfilm ist auch der „Aufstieg“ derjenigen Genres in die finanziell aufwendigen Großproduktionen, die zuvor als B-Filme für ein (vorwiegend) jugendliches Publikum wenig Beachtung finden, darunter der Science Fiction-Film, der Gangsterfilm und eben der Horrorfilm. Gerade an diesem lässt sich diese Verschiebung belegen: Der frühe amerikanische Horrorfilm stellt zunächst eine Randerscheinung in

338 Tim Corrigan: Cinema without Walls. Movies and Culture after Vietnam, S. 101.

339 So werden viele Regisseure des Neuen Hollywood als Autoren aufgefasst, was ohne den Einfluss des europäischen Kunstfilms und der Autorentheorie nicht denkbar ist: John Cassavetes, Robert Altman, John Schlesinger, Sam Peckinpah, Bob Rafelson, Martin Scorsese, Francis Ford Coppola und Steven Spielberg. Für das Hollywoodkino der späten 1980er und 1990er Jahre können zudem John Carpenter, James Cameron, Quentin Tarantino, David Lynch oder Ethan und Joel Coen genannt werden, die mit Ausnahme der letzteren vor allem in dem Bereich (ehemaliger) B-Genres arbeiten: Science Fiction, Gangster- und Horrorfilme.

340 Zum Einfluss des europäischen Autorenfilms, besonders der Nouvelle Vague auf das Neue Hollywoodkino vgl. Robert B. Ray: A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980, S. 269-295. Man vergleicht den Einfluss und Effekt, den die ersten dieser Filme (*Bonnie and Clyde*, *The Graduate* und *2001: A Space Odyssey*) auf den amerikanischen Film haben explizit mit dem der ersten Nouvelle Vague-Filme wie *A bout de Souffle* (Jean Luc Godard, 1959) oder *Hiroshima Mon Amour* (Alain Resnais, 1959). Glenn Man: Radical Visions. American Film Renaissance 1967-1976.

341 Als weitere Stilmittel, die das postklassische Kino, wie auch teilweise das Fernsehen, von der Hollywood-Avantgarde und dem europäischen Autorenkino übernommen haben, wären beispielsweise plötzlich eingefrorene Bilder (*freeze-frames*) zu nennen, die inzwischen fast schon eine visuelle Konvention in Fernsehserien darstellen, spezifische, beschleunigte und disruptive Montageverfahren, oder Plansequenzen. Auf diese Verfahren wird im Zusammenhang mit der Ästhetik des postklassischen Films wie auch des Horrorfilms noch einzugehen sein.

Form von B-Filmen dar; erst seit den 1970er Jahren tritt er zunehmend auch als kostspielige und weit rezipierte Großproduktion in Erscheinung. Im Hinblick auf die Verlagerung des B-Films in die Großproduktion, die sich im Laufe der 1970er Jahre vollzieht, lässt sich also in doppeltem Sinn von einer „Verjüngung“ des Hollywoodfilms sprechen.³⁴²

„The Movie Brat generation’s awareness of Hollywood history led them to inject a „retro“ quality into their films [...]. Older, minor genres that had previously been designed to attract young audiences were elevated to the level of A pictures: rock-and-roll musicals (*American Graffiti*), monster movies (*Jaws*), science fiction tales (*Star Wars*), and action serials (*Raiders of the Lost Arc*).“³⁴³

Darstellungsverfahren und Motive von B-Filmen der 1950er und 1960er Jahre oder des *exploitation films* gehen in den postklassischen Film, auch und gerade in die Großproduktionen, mit ein. Gleichzeitig wird die herkömmliche Aufspaltung in Genres unscharf.

„Typisch für das Neue Hollywood sind der selbstbewußte Gebrauch von Genre-Stereotypen und die Wiederbelebung von Genres, die in den 50er Jahren als B-movies betrachtet wurden, der Science-Fiction-Film, der Monsterfilm (*creature-feature*) und die vielen anderen Variationen des Horrorfilms.“³⁴⁴

Die klassischen Genres, wie der Western, das Musical oder das Melodram, durchlaufen zunächst entscheidende Veränderungen (wie die Entwicklung vom Western zum so genannten Spät-Western zeigt³⁴⁵), differenzieren sich aus (wie das Beispiel des italienischen Westerns belegt) oder lösen sich ganz auf. So werden einzelne Elemente, Erzähl- oder Inszenierungskonventionen, die traditionell bestimmend für ein Genre sind, aus ihm herausgelöst und in andere integriert. Dabei werden charakteristische Elemente oder Motive entweder intensiviert oder gar umgekehrt, wie in den Western der späten 1960er

342 Thompson bezeichnet die Veränderungen im amerikanischen Erzählfilm infolge der Umbrüche um 1969 als „juvenilization“. Kristin Thompson: *Storytelling in the New Hollywood*, S. 8.

343 Ebd., S. 8. Ein weiteres wichtiges Element, das in diesem Zitat angesprochen wird, ist die Tendenz zur Nostalgie im postklassischen Film. Dies ist vornehmlich an den Epochenfilmen zu erkennen, die verschiedene Phasen der (amerikanischen) Geschichte des 20. Jahrhunderts aufgreifen in Filmen wie *American Graffiti* (George Lucas, 1973), *The Great Gatsby* (Jack Clayton, 1974), *The Last Tycoon* (Elia Kazan, 1975), *New York, New York* (Martin Scorsese, 1977), sodann später *C’era una Volta in America* (Sergio Leone, 1982/84) *The Cotton Club* (Francis Ford Coppola, 1984) oder *Bugsy* (Barry Levinson, 1991) usw. Die Tendenz zur Nostalgie, also zum aufwendig ausgestatteten Film, der die Atmosphäre einer Dekade in Kulisse, Kostüm und Musik verdichtet, wird auch als „die wesentliche ästhetische Kraft im amerikanischen Film von heute“ bezeichnet. „Sie durchzieht alle Genres und beherrscht [...] die Produktionsstrategie [...]“. James Monaco: *American Film Now*, S. 36.

344 Thomas Elsaesser: *Augenweide am Auge des Maelstroms?*, S. 76.

345 S. beispielsweise zu den Transformationen des Westerns Renate Hehr: *New Hollywood*, S. 34-40; Glenn Man: *Radical Visions. American Film Renaissance 1967-1976*, S. 69-95.

und 1970er Jahre, in denen sich genretypische Differenzsetzungen, wie die von Zivilisation und (bedrohlicher) Natur/Wildnis auflösen oder gar vertauschen.³⁴⁶ Filmgenres werden selbstreferentiell, entwickeln also ein „Bewusstsein“ für die sie konstituierenden Gesetze und Konventionen, was sich in Übertreibung, Brechung oder schließlich auch Ironisierung zeigt.

„Das traditionelle Genre-Kino kam in den 60er Jahren an sein Ende: die jeweiligen Erzählkonventionen waren mittlerweile in einem Umfang ausgeformt und beherrscht, daß man sich ihrer nur noch typifizierend oder ironisierend bedienen konnte.“³⁴⁷

Der gewandelte Umgang mit verschiedenen Filmgenres und ihren Konventionen stellt ein zentrales Merkmal des postklassischen Films überhaupt dar.³⁴⁸ In diesen Verfahren weist sich die als problematisch empfundene Situation aus, dass viele filmische und generische Konventionen bereits erschöpfend behandelt sind, woraus das Bemühen um die Modifikation und Erneuerung eben dieser Konventionen resultiert. Ein weiterer Lösungsversuch besteht in der Ironisierung der Genrestereotypen durch einen reflexiv-distanzierten Gestus, der meist mit einem Moment der Selbstreferentialität einhergeht: Genrestereotypen werden durch dieses Verfahren akzentuiert und damit „aufgedeckt“ – während die klassische Filmnarration Genrestereotypen verwendet, aber diese Verwendung gleichzeitig leugnet oder „naturalisiert“. Die ironisierende Behandlung von Genrekonventionen kann dabei durchaus die Grenze zur Parodie überschreiten – abhängig davon, wie direkt oder wie versteckt sie eingesetzt wird. Das erhöhte Genrebewusstsein des postklassischen Films findet schließlich auch in der zunehmenden Integration von intertextuellen und extratextuellen Bezügen seinen Ausdruck. So lässt sich auch die (spielerische) Rückwendung zu klassischen Formen als ein weiteres Merkmal herausstreichen, das dieses Verfahren überschreitende Pastiche bestehender, klassischer Stilformen oder ein mitunter eklektisches Zitatverfahren.

Vor dem Hintergrund der Transformation und/oder Auflösung der klassischen Genres und der sie konstituierenden ästhetischen Konventionen sowie der Ausbildung von neuen Genres ist nun auch und gerade die Genese des neuen Horrorfilms zu sehen; er bildet sich nahezu zeitgleich mit dem post-

346 S. Ulrich Gregor, Enno Patalas: *Geschichte des Films*, Bd. 2; Lorenz Engell: *Sinn und Industrie*, S. 196ff.

347 Werner Faulstich; Helmut Korte: *Fischer Filmgeschichte*, Bd. 4, S. 23. Vergleichbar argumentiert Robert B. Ray: „[...] the 1960s represented the beginnings of the transition period. For while the traditional stories, heroes, and genres persisted, the movies subjected these thematic conventions to increasingly heavy doses of irony, parody, and camp.“ *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*, S. 256. Er weist auch auf die Bedeutung des Fernsehens in diesem Prozess hin, das der Generation nach dem Zweiten Weltkrieg Filme aus allen Dekaden zugänglich macht und somit Genrebewusstsein und Filmgeschichte popularisiert, gleichzeitig aber auch in den eigenen Formaten verschiedene Genrekonventionen verwendet, aufarbeitet oder parodiert. S. 256-269.

348 Geoff King: *New Hollywood Cinema. An Introduction*, bes. S. 116-146.

klassischen Film aus.³⁴⁹ Dabei gelten auch für den Horrorfilm die oben skizzierten Verfahrensweisen im Umgang mit Genrekonventionen: Das Genre ist in seiner klassischen Form (über)determiniert, verschiedene Praktiken suchen die etablierten Formen zu erweitern: So werden Genrekonventionen einerseits deutlich ausgewiesen und gleichzeitig ironisiert, wie es in *The Fearless Vampire Killers* (Roman Polanski, 1966) zu sehen ist, der die klassische, schwarzromantische Kulisse des Vampirfilms in das nahezu artifiziell Märchenhafte übersteigert. Gleichzeitig werden die bekannten Motive und Figuren des Vampirfilms übertrieben oder parodiert, das Genre somit kommentiert und mit komödienhaften Elementen erweitert. Als ein späteres Beispiel für explizit gemachtes Genrebewusstsein lassen sich die Filme Brian de Palmas auffassen, in denen die Bezüge auf die Filme Alfred Hitchcocks offengelegt und deutlich ausgestellt werden – in einem Maß, dass diese Filme häufig auch als Hitchcock-Hommagen oder gar -Epigonen deklariert werden. Auch in diesen Filmen wird das Verfahren des intertextuellen Bezugs angewandt.

Im Fall von *Night of the Living Dead* oder *The Texas Chainsaw Massacre* werden dagegen Genrekonventionen erneuert, so wird die erwähnte, schwarzromantische Kulisse in diesem Fall nicht übersteigert oder ironisch kommentiert, sondern durch eine neue ersetzt: Die Handlungen beider Filme sind in einem gegenwärtigen US-amerikanischen Kontext angesiedelt, der gleichzeitig betont unspektakulär, wenig geheimnisvoll und nahezu als banal inszeniert ist. Das spektakuläre Element, i.e. der Horror, bricht also in ein – im Bruch mit den damaligen Genrekonventionen – betont alltäglich gehaltenes, aktuelles Umfeld herein. Und mit Filmen wie *Halloween* (John Carpenter, 1978) und *Friday the 13th* (Sean S. Cunningham, 1979) bildet sich ein gänzlich neues Subgenre aus, das des Slasher Films, das sich allerdings aus Filmen wie *Psycho* herleitet. In den späten 1980er Jahren stagniert dieses Subgenre, um dann in den 1990er Jahren wieder aufzuleben – wobei *Scream* (Wes Craven, 1996) die Regeln des Slasher Films wiederum deutlich ausstellt und auf seine Vorgänger rekurriert: In diesem Film stellt das eigentlich kriminalistische Element des Rätselspieles ein „selbstbewusstes“ Stilelement dar, das den Slasher Film als Genre in den Vordergrund rückt. Die Jugendlichen einer amerikanischen Kleinstadt versuchen, die Identität des Killers herauszufinden, der eine Reihe blutiger Morde unter ihnen verübt. Gleich die Eröffnungssequenz des Films, die den ersten Mord schildert, konfrontiert das Opfer wie auch den Zuschauer mit einem telefonischen Ratespiel über das Genre des Slasher Films, dessen Fragen den Charakter eines Fernsehquiz' haben. Allerdings mit brutalen Konsequenzen: Da das weibliche Opfer den Namen des Mörders aus *Friday the 13th* nicht kennt, muss es sterben. Im Verlauf des Films werden die weiteren Morde mit denen aus bekannten Klassikern des Genres verglichen, oder es wird auf die genretypische Tendenz zur Serialität in Horror-Fortsetzungsreihen angespielt. Ein Horrorfilmfan erklärt zudem den Fortgang der Mordserie und die Handlungsweise des Täters mit Genrekonventionen, wobei auf diese Weise eine reflexive Schicht eingefügt wird. Dabei heben die Kommentare über den Slasher Film seine Regeln hervor, gleichzeitig sind sie aber als Aussagen über die im Film sich ereignende Mordserie auch Teil der Diegesis. Sie sind somit doppelt lesbar, wobei dieses Verfahren der Doppelkodierung wiederum als ein charakteristisches Merkmal

349 Thomas Schatz: *Old Hollywood/New Hollywood*: S. 244 und das Kapitel: „*Psycho*, *The Birds*, and the Rise of the American Horror Film“, S. 261-276.

postklassischer Filmästhetik ausgewiesen wird.³⁵⁰ *Scream* ist ein besonders eindrückliches Beispiel für diese Verfahren, da der Film seine Referenzen explizit macht, aber genau diese Strategie findet sich auch in vielen weiteren, neueren Horrorfilmen. So wird in *Jeepers Creepers* (Victor Salva, 2001) mit dem dunklen Lastwagen mit schwarz verklebten Fenstern, die keinen Fahrer sehen lassen, auf *Duel* (Steven Spielberg, 1971) verwiesen. Genau wie dort verfolgt das bedrohliche Gefährt die Protagonisten aus – zunächst – unerklärlichen Gründen. Die zahlreichen Rabenvögel, die sich unheilverkündend, aber ohne weitere Erklärung, am Eingang zur Behausung des Monstrums versammeln, rekurren auf die titelgebenden Tiere aus *The Birds*. Außerdem wird der Slasher Film *Prom Night* (Paul Lynch, 1979) in der Einleitungssequenz im Dialog der beiden Hauptfiguren erwähnt. Schließlich ist die aus der Aufsicht gefilmte Einstellung, in der bei Nacht der Wagen der verfolgten Protagonisten an einer Tankstelle neben zwei Zapfsäulen aus den 1950er Jahren steht, an die Bildlichkeit von Matthew Barneys Film *Creamaster 2* anschließbar, der sich (auch) mit dem populären Mythos des Serienmörders und der daraus entstandenen Bildlichkeit beschäftigt – ein medienübergreifendes, extrafilmisches Moment. Im postmodernen Horrorfilm steht nicht mehr allein die Grenze zwischen dem „Alltäglichen und dem Phantastischen [...], sondern auch [...] die Grenze zwischen Fiktionen erster und zweiter Kategorie“³⁵¹ auf dem Spiel. Das prominenteste Beispiel für solche Referenzverfahren stellt sicherlich die aufwendige Großproduktion *Bram Stoker's Dracula* dar, die aufgrund ihrer überwältigenden und eklektischen Zitatensfülle als postklassischer (Horror)Film schlechthin identifiziert wird.³⁵²

Als Pastiche – das bewusste Aufgreifen klassischer, tradierter Stilformen – kann dagegen ein Film wie *The Others* gewertet werden. Dieser Film übernimmt die narrative und ästhetische Motive des klassischen Horrorfilms in der Tradition der Gothic Novel, in dem die Bedrohung unsichtbar bleibt und hauptsächlich indirekt präsentiert wird. Durch die Verwendung einer weit in das 19. Jahrhundert zurückreichenden Ikonographie der Schwarzen Romantik, wie auch auf die narrativen Verfahren des klassischen Films, wird eine melancholische, elegische und vage unheimliche Atmosphäre erzeugt.³⁵³

Eine weitere Ausdifferenzierung des Genres – neben dem Slasher Film – findet sich in den Horrorfilmen, die blutige und explizit ekelerregende Effekte mit grotesk-komödienhaften Elementen verbinden, wie in *Braindead* (Peter Jackson, 1991), der *Evil Dead*-Serie (Sam Raimi, 1982, 1986, 1995) bis hin zu *From Dusk Till Dawn* (Robert Rodriguez, 1995).³⁵⁴ Schließlich wäre als

350 S. dazu Jürgen Felix: Ironie und Identifikation. Die Postmoderne im Kino.

351 Georg Seeßlen, Fernand Jung: Horror. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms, S. 34.

352 Thomas Elsaesser: Augenweide am Auge des Maelstroms? Die zeitgenössische Filmkritik notiert dazu: „It's a post-modern allusionism, a welter of things to make reference to without any of them mattering much. The most interesting and, surprisingly enough original is a Christian interpretation.“ Richard Dyer, *Dracula and Desire*, S. 10.

353 Auch im Fall von Alejandro Amenábar wird darauf hingewiesen, wie viele Stilmittel und Inszenierungsverfahren er explizit von Alfred Hitchcock übernommen habe. S. Wolfgang M. Hamdorf: *The Others*.

354 Was auch als „Übergang von Splatter zu Slapstick“ erachtet wird. Drehli Robnik: *Der Körper ist OK. Die Splatter Movies und ihr Nachlaß*, S. 242. Beide Genres exponieren den Körper im Zustand des Extrems, allerdings um schein-

weiteres Verfahren im Rekurs auf Genrekonventionen noch die Kombination disparater Genreformeln zu nennen, wie beispielsweise in *Near Dark* (Kathryn Bigelow, 1987), einem Vampirfilm, der mit Elementen des (Spät)Westerns durchsetzt ist, oder wie in den Filmen *Silence of the Lambs* (Jonathan Demme, 1990) oder *Seven* (David Fincher, 1995), die eigentlich in der Tradition des Serial-Killer-Films stehen, in die aber mit der Präsentation der Opferkörper als spektakulär-blutige Stilleben oder der Repräsentation des Täters als faszinierendes Monstrum (Hannibal Lecter) sowie mit der Evokation einer unheimlich-irrealen Atmosphäre und eines (vage) religiösen, geheimnisvollen Bezugspunktes auch Elemente aus dem Horrorfilm einfließen.

III.3.2.3. Die Entstehung des postklassischen Films: Narration und Ästhetik

Die bedeutendste ästhetische Innovation schließlich ergibt sich für den postklassischen Film aus dem Bruch mit den Narrationsverfahren des „klassischen (Erzähl)Films“ oder synonym gebraucht, des „narrativen Films“ oder „Erzählkinos“.³⁵⁵

Die zentralen Merkmale dieser Filmform lassen sich in aller Kürze wie folgt darstellen³⁵⁶: Der klassische Film zeichnet sich durch eine Erzählhaltung aus, die er teilweise aus der Tradition des bürgerlichen Romans des 19. Jahrhunderts und dem so genannten *well made play* übernimmt. Dabei bildet er narrative Verfahren und eine Organisations- und Vermittlungsform aus, die den Eindruck eines geschlossenen, plausibel sich vollziehenden Handlungsverlaufs erzeugen und zugleich ein System zeitlicher Kontinuität und einen kohärenten filmischen Raum entwerfen. Montage und *mise en scène* sind dabei die beiden zentralen, den klassischen Film konstituierenden Praktiken, die den Effekt von Einheit und Kohärenz generieren.³⁵⁷ Gerade die

bar gänzlich gegensätzliche Effekte zu erzeugen – hier Grausen, dort Gelächter.

355 Diese Begriffe bezeichnen in der Filmtheorie und -geschichte eine spezifische, dramaturgisch organisierte Filmform, die sich im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts ausbildet und bis in die Gegenwart hinein – wenn auch mit Modifikationen – vorherrschend ist. Sie wird von anderen Filmformen, wie dem Dokumentarfilm, dem Kunst- oder Experimentalfilm, dem sowjetischen Revolutionsfilm, dem Neorealismus, der Nouvelle Vague und schließlich auch dem postklassischen Film abgesetzt, die als explizite Gegenentwürfe aufgefasst werden.

356 Eine erschöpfende Darstellung der Narrations- und Organisationsformen des klassischen Kinos an dieser Stelle würde zu sehr vom Thema der Arbeit fortführen. Zudem dürften sie durch die einflussreichen Arbeiten von Bordwell und Thompson, auf die hiermit verwiesen sei, als bekannt vorausgesetzt werden. David Bordwell, Kristin Thompson, Janet Staiger: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*; David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*.

357 Zu erwähnen wäre in diesem Zusammenhang die Praxis des so genannten „unsichtbaren Schnitts“ (*continuity editing*), also eines Montageverfahrens, das zu jedem Zeitpunkt nahtlos erscheinen und damit zeitliche und räumliche Kontinuität suggerieren soll. Schnitt- und Nahtstellen, die die Montage erzeugt, werden durch ein komplexes, standardisiertes Regelwerk kaschiert, das die filmischen Fragmente so zu einem Bildstrom zusammengefügt. Zum diffe-

Montage bildet ein differenziertes Regelwerk aus, nach dem das filmische Material, das ja zunächst ein Konglomerat diskontinuierlicher Bildfragmente darstellt, arrangiert wird. Zeitliche Verkürzungen, Auslassungen oder Dehnungen wie auch räumliche Segmentierung ermöglicht dieses Regelwerk, indem es sie kaschiert.

Die vermeintliche Selbstevidenz und die „Realitätsnähe“ des klassischen Films ist also ein Effekt disparater filmischer Verfahren, die verhindern (sollen), dass Film und filmische Narration als Konstrukte erkannt werden. Sie zielen darauf ab, die Elemente des Artifiziiellen und des Arbiträren der filmischen Erzählung durch das System der kausal motiviert fortschreitenden Handlung, des unsichtbaren Schnitts, durch konventionalisierte Schnittfiguren usf. auszublenden und den Eindruck von Wirklichkeitsnähe und Wahrscheinlichkeit zu erzeugen – unabhängig davon, ob die filmische Narration plausibel und/oder „realistisch“ ist oder nicht.

„[...] warum diese Herrschaft [des Narrativen] kaum mehr als eine solche sich preisgibt: weil das Schema durchgehender, spannender Handlung zur zweiten Natur des Kinos geronnen ist. [...] Nichts erscheint als Eingriff, es gibt keine Unterbrechung; in dem Maße wie der kontinuierliche Geschehensfluß, die domestizierte Gestalt des Kinos, wie ein Naturgesetz des Films (das „Filmische“) sich durchsetzt, wird affirmativ-konformistisch in dessen Abläufen selber ein Stück Natur erblickt.“³⁵⁸

Der vermeintliche „Realismus“ des klassischen Erzählfilms, d.h. die kinematographisch erzeugte Wirklichkeitsillusion, ist also ein Effekt der ästhetischen Konventionen, die vom Film perpetuiert, aber auch fortgeschrieben und vom Rezipienten erlernt und akzeptiert werden.³⁵⁹

Für den postklassischen Film gilt nun, dass er diese klassischen filmischen Konventionen aufbricht oder modifiziert. Tim Corrigan schreibt:

„[...] the central tendencies of film narrative have been, in a technical and cultural sense, to waste narrative time [...] In terms of that classical paradigm, contemporary movies put in play an extraordinary exaggeration of narrative incident, character-images, and technical form to the extent that the excessive quality of these elements usurps any motivational significance.“³⁶⁰

renzierten und sich stets weiter ausbildenden Regelwerk des „unsichtbaren Schnitts“ s. Rudolf Kersting: *Wie die Sinne auf Montage gehen*. Zur ästhetischen Theorie des Films/Kinos; Stephen Heath: *Questions of Cinema*.

358 Rudolf Kersting: *Wie die Sinne auf Montage gehen*. Zur ästhetischen Theorie des Films/Kinos, S. 259.

359 Allerdings gilt gerade für die akzentuierte oder gar ironische Hervorhebung von filmischen Elementen in beispielsweise postklassischen Filmen, dass diese durchaus erkannt werden können, ohne das Vergnügen der Filmwahrnehmung zu schmälern, es unter bestimmten Voraussetzungen sogar erhöhen können. Im Zusammenhang mit dem postklassischen Film und insbesondere der Ironisierung/Parodie von Genres ist auf diesen Aspekt bereits eingegangen worden.

360 Tim Corrigan: *Movies without Walls*, S. 166.

Diese neuen, narrativen wie ästhetischen Verfahren markieren den Übergang zum postklassischen Film. Am Beispiel von *Heaven's Gate* (Michael Cimino, 1980) lässt sich ein erster Überblick über die charakteristischen Modifikationen in den Narrations- und Inszenierungskonventionen gewinnen:

„Heaven's Gate [...] reflected a contemporary dissipation across images that simply do not seem to make sense anymore [...], that seem to lack a singular narrative motivation [...], and that create elaborate visual spectacles which distract from rather than concentrate viewers on the barely visible story.“³⁶¹

Das Gewicht im ausgewogenen Narrationssystem verlagert sich also; Inszenierung und Montage beanspruchen im postklassischen Film mehr Aufmerksamkeit als der Fortgang der Erzählung. Gerade der neue und gesteigerte Einsatz von Kamerafahrten, Plansequenzen und der Montage extrem kurzer Einstellungen unterläuft dabei das oben dargestellte System des „unsichtbaren Schnitts“, das auf Unaufdringlichkeit und Natürlichkeit des Erzählflusses ausgerichtet ist. Zudem werden einzelne Bilder oder ganze Sequenzen nicht mehr narrativ motiviert, sie büßen an narrativem Sinn ein. Bis zu einem gewissen Grad losgelöst von der Erzählung stehen sie für sich selbst, tragen dafür aber vermehrt zum Schauwert des Filmes bei oder werden zu einem selbständigen Spektakel. Die Präsentationsform des postklassischen Films fokussiert im Gegensatz zur klassischen, möglichst unbemerkbaren narrativen Organisation auffällige Inszenierungsverfahren und die Herstellung von Effekten. Dies führt zur zeitweiligen Ablenkung von der Handlung und Zerstreuung des Zuschauerblicks.³⁶² Gleichzeitig rückt besonders die übersteigerte Wahrnehmung der Filmtechnologie und der filmischen Verfahren in den Vordergrund der Filmrezeption.³⁶³ Zusammenfassend lässt sich zunächst also festhalten, dass eine Schwächung des Narrativen zugunsten eines vermehrten und auffälligeren Gebrauchs von Verfahren der *mise en scène*, der Montage oder des Einsatzes von Spezialeffekten sowie der Musik³⁶⁴ eintritt.³⁶⁵ So lässt sich die Akkumulation von auffallenden und spektakulären

361 Ebd., S. 14.

362 Robnik Drehli: Das postklassische (Hollywood)Kino.

363 Thomas Elsaesser: American Graffiti und Neuer Deutscher Film – Filmmacher zwischen Avantgarde und Postmoderne, S. 313. Elsaesser hebt an dieser Stelle auch hervor, dass sich das Gewicht auf einen „Hyperrealismus und Hyperillusionismus“ verlagere.

364 Auf die expandierende Rolle der Musik im Film und den Wandel ihrer Funktion kann hier nur hingewiesen werden. Musik wird zu einem bestimmenden und exponierten Merkmal im postklassischen Film. Ihre Funktion beschränkt sich nicht mehr ausschließlich auf die Untermalung der Handlung, sondern sie avanciert selbst zu einem narrativen Element, das die Erzählung vorantreibt oder retardieren lässt. Die Musiksequenz des postklassischen Films zeichnet sich somit durch eine erhöhte narrative Kompetenz aus, die Handlungszeit ausdehnt, rafft, oder Entwicklungen in komprimierter Form illustriert, zudem fügt sie ein stark emotionalisierendes oder stilisierendes Element in den Film ein. „The soundtrack also accompanies a set of formal techniques which often hamper or actually halt the narrative progression [...]“. Justin Wyatt: High Concept Filmmaking, S. 79.

365 Sicherlich lassen sich nicht allen Filmen der letzten drei Jahrzehnte diese Merkmale zuschreiben, es kann sich bei der folgenden Darstellung nur um die

Effekten – die, wie gezeigt, auch für seine Vermarktung zunehmend an Bedeutung gewinnt – als eines der charakteristischen Merkmale des postklassischen Films identifizieren:

„[...] a high-tech visual style and production design which is self-conscious to the extent that the physical perfection of the films visuals sometimes „freezes” the narrative in its tracks.“³⁶⁶

Auch im Bruch mit dem Paradigma der (psychologisch) motivierten Figurenentwicklung, die den klassischen Film regiert, zeigt sich, dass von etablierten Darstellungskonventionen abgewichen wird: Handlungen und Entscheidungen von Filmfiguren bleiben häufig entweder undurchschaubar und unberechenbar oder sie werden nur schemenhaft motiviert.

„Probably the most pervasive change in film narrative during the last fifteen years concerns the attenuation of plot and the related breakdown of character motivation.“³⁶⁷

Beschreibung einer – allerdings sehr deutlich ausgeprägten – Tendenz handeln. Darüber hinaus existieren weiterhin auch klassisch-narrativ organisierte Filme. Von einigen Filmwissenschaftlern wird die These vom Untergang klassischer Erzählformeln denn auch zurückgewiesen. So vertritt Kristin Thompson die Auffassung, dass das klassische Narrationsmodell in leicht modifizierter Form immer noch gültig sei. Sie verwendet im Zusammenhang mit den veränderten Narrationsstrategien den Begriff der „Revitalisierung“ des klassischen Films. Kristin Thompson: *Storytelling in the New Hollywood*, S. 3f. Zudem ist in diesem Zusammenhang stets mitzubedenken, dass auch der klassische Hollywoodfilm das Element des Spektakulären, also der Zurschaustellung von aufwendigen und überwältigenden Kulissen, Kostümen, Massenszenen usw., in die filmische Narration integriert. S. dazu auch Geoff King: *New Hollywood Cinema. An Introduction*, bes. S. 178-223. Als fruchtbarer Ansatz bietet sich hier die Unterscheidung zwischen dem Prinzip „unsichtbarer Schnitt“ und dem standardisierten Regelkanon der filmischen Verfahren (Montage, *mise en scène*) an, wie sie oben erörtert worden sind. Letztere haben sich seit den 1960er Jahren stark gewandelt, wie bereits skizziert wurde und in diesem Kapitel noch ausführlicher zu zeigen sein wird – als Stichworte seien hier der zunehmende Einsatz langer oder schneller Kamerafahrten, Plansequenzen, schneller Montage alternierender, kurzer Einstellungen, abrupter Wechsel der Tiefenschärfe, optischer Verfremdungen und Verzeichnungen usw. genannt, wobei die Effekte dieser Praktiken einen selbständigen, d.h. nicht mehr narrativ kontrollierten, Ereignischarakter des filmischen Apparatus zur Schau stellen. Gleichzeitig aber bleibt das Prinzip des unsichtbaren Schnittes insofern erhalten, dass auch postklassische Filme letztlich auf die Verketten einzelner Segmente zu einem fortlaufenden Bild- und Erzählstrom abzielen. Für die Erzeugung dieses Eindrucks zählt ausschließlich, dass die Kontinuität nicht verletzt und ein „filmisches Ganzes“ suggeriert wird, in welcher Form die jeweiligen Verfahren diesen Effekt generieren, ist dabei variabel. Rudolf Kersting: *Wie die Sinne auf Montage gehen*, S. 280ff.

366 Justin Wyatt: *High Concept Filmmaking*, S.25.

367 Tim Corrigan: *Movies without Walls*, S. 161.

Diese Entwicklungen entsprechen den oben erwähnten Vermarktungsstrategien, die seit den späten 1970er Jahren und den 1980er Jahren Kino zunehmend als Ereignis organisieren. Gleichzeitig nämlich wird dieser Ereignischarakter des postklassischen (Hollywood)Films durch den gezielten Einsatz von filmtechnischen Innovationen erzeugt, wie der computergestützten Bildanimation oder des digitalen Mehrkanaltons, die wiederum prägend für seine Ästhetik sind.³⁶⁸ Spezifische ökonomische und (film)technische Faktoren wirken also deutlich auf den für das postklassische (Hollywood)Kino kennzeichnenden Stil ein, oder, anders ausgedrückt: Es entsteht zwischen den Bereichen der filmischen Technik, Ökonomie und Ästhetik eine sich wechselseitig verstärkende Zusammenwirkung. Zwar lässt sich diese Aussage in ähnlicher Weise auch für den Film der Studio-System-Ära treffen, aber entscheidend ist hier die Verschiebung oder Modifikation dieser Faktoren im historisch veränderten Kontext, die auch die narrativen und ästhetischen Formen des Films nachhaltig umbildet. Gerade an dem „Ereignis- oder Sensationscharakter“, der dem postklassischen Film immer wieder attestiert wird, lässt sich dieses Beispiel verdeutlichen, denn genau dieses Merkmal wird durch das Zusammenspiel disparater Faktoren erzeugt: durch die bereits skizzierten, neuen, medial breit gefächerten Vermarktungsstrategien (die wiederum aus einer Reorganisation der ökonomischen Struktur der Filmindustrie insgesamt resultieren) einerseits, durch die Entwicklung digitaler Ton- und Bildsysteme, die das audiovisuelle Erleben eines Films grundlegend modifizieren und auch intensivieren, andererseits, sowie schließlich durch die Schwächung des klassisch narrativen Konzepts, das hinter die Inszenierung von Spektakel und Effekten zurücktritt.

Die Skelettierung der narrativen Formen lässt also die aufwendigen Verfahren des zeitgenössischen Kinos in den Vordergrund der Wahrnehmung rücken, die ihrerseits zunehmend darauf abzielen, eine „sensorische“ Filmrezeption zu erzeugen. Diese Strategie der Filmgestaltung ist auch als eine „emotionale Filmsprache“ bezeichnet worden, die explizit auf „emotionale Aktivierung“ abziele.³⁶⁹ Über die visuelle Wahrnehmung hinaus wird in aufwendigen Großproduktionen, in Science Fiction und gerade auch in Horrorfilmen beispielsweise zunehmend eine Abfolge von außerordentlichen auditiven Effekten produziert, die sich nicht „nur“ auf Dialog, Musik und Geräusche beschränken.³⁷⁰ Mittels eines stark ausdifferenzierten, dynamischen

368 Zu computergestützten Bild- und Tonverarbeitungsverfahren s. Robert Blanchet: Blockbuster. Ästhetik, Ökonomie und Geschichte des postklassischen Hollywoodkinos, S. 186-200.

369 Christian Mikunda: Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung. Mikunda betont, dass die emotionale Filmsprache, so wie er sie auffasst, parallel zur erzählenden Sprache des Films existiert. Er beschreibt diese Strategien als Systeme, „die die kinematographischen Codes in Bezug auf deren Fähigkeiten steuern, dieses oder jenes Phänomen emotionaler Wirkung in Szene zu setzen.“ S. 21f.

370 Ein Film der klassischen Periode verfügt über den so genannten monauralen Lichtton, bei dem alle akustischen Signale (Dialog, Musik und Geräusche) über einen einzigen Kanal ausgegeben werden. Von einzelnen Experimenten abgesehen, ist dieser limitierte Einsatz des Filmtons bis in die 1970er Jahre dominierend. Die Gewichtung liegt auf Dialog und Musik, die hauptsächlich den Fortgang der Narration wie auch die Atmosphäre übertragen, Toneffekte sind stark abstrahiert und werden formelhaft und reduziert eingesetzt. Die zeitgenössischen, digitalisierten Tonsysteme verfügen dagegen über sechs

Klangraums vermitteln zeitgenössische Filme nicht nur einen weitaus dramatischeren akustischen Eindruck, sondern darüber hinausgehend nahezu taktile und haptische Eindrücke:

„Ce qui est rendu est une „boule“ des sensations. [...] C'est que le son doit ici raconter un afflux de sensations composites, et pas seulement la réalité sonore proprement dite de l'événement [...]“³⁷¹

Neben der Ausdifferenzierung der Tonspur sind es zudem die Entwicklungen in den Montageverfahren, die die Ästhetik des Films auffallend und umfassend verändern. So kommt beispielsweise Thompson in ihren detaillierten Sequenzanalysen zu dem Ergebnis, dass sich das filmspezifische Verfahren der Montage bedeutend verändert, genauer beschleunigt hat: Die Anzahl der Schnitte pro Film habe sich im postklassischen Film gesteigert, die Filmnarration in wechselnden Bildeinstellungen sei also schneller geworden³⁷², was die Autorin auf den in den 1980er Jahren sich ausbreitenden Einfluss der Musikvideo-Ästhetik zurückführt. Die beschleunigte Abfolge einzelner Bilder innerhalb einer Sequenz führt zu einer Dynamisierung aber auch fortschreitenden Fragmentarisierung der klassisch-narrativen Formeln. Schließlich unterliegen auch die Verfahren der *mise en scène* seit den 1980er Jahren einem Wandel: So wird die Plansequenz zu einem zentralen und auffallenden Merkmal des neueren Hollywoodkinos, wie sich beispielsweise anhand von Action-, Kriegs- und Horrorfilmen zeigen lässt.³⁷³ Die Plansequenz exponiert die Mobilität der Kamera, die die Protagonisten begleitet, Räume durchmisst und Bewegungen mit schnellen, kurzen Schwenks verfolgt oder durch unvermittelte Tiefenschärfeverlagerungen (*rack focus*) akzentuiert. Diese mitunter rasante Bewegungschoreographie der Kamera trägt ebenfalls zu einer dynamisierten, beschleunigten und sogar desorientierenden Wahrnehmung des filmischen Raums und Geschehens bei, wobei diese Effekte auch somatisch spürbar werden, wie beispielsweise im Fall von *Irreversible* (Gaspar

Kanäle, die einen entsprechend komplexeren Einsatz von Klangeffekten ermöglichen, zumal diese Kanäle die ausdifferenzierte Tonspur getrennt wiedergeben und an verschiedenen Orten im Kinosaal hörbar machen, um den so genannten Surround Sound zu erzeugen, d.h. einen räumlich ausgerichteten Toneffekt. Gerade die Geräusche und aufwendig erzeugten Toneffekte stehen im postklassischen Kino im Mittelpunkt der auditiven Rezeption; Filme erzeugen durch eine Fülle ausdifferenzierter Geräusche dynamisch-räumliche Tonfelder. S. dazu Michel Chion: *L'Audio-Vision*.

371 Ebd., S. 96f.

372 Die durchschnittliche Anzahl von Einstellungen pro Stunde liegt bei 600 pro Film im klassischen, bei 800 bis über 1.000 im postklassischen Kino. Kristin Thompson: *Storytelling in the New Hollywood*, S. 17f. S. auch Robert Blanchet: *Ästhetik, Ökonomie und Geschichte des postklassischen Hollywoodfilms*, S. 204-212. Der Autor legt detailliert dar, dass sich die durchschnittliche Einstellungslänge pro Film (DEL) von maximal 10,2 Sekunden in den 1960er Jahren auf 4,8 Sekunden in den 1990er Jahren reduziert hat. Die Aussagefähigkeit solcher Statistiken ist sicherlich begrenzt (wie viele Filme wurden ausgewertet, welcher Art usw.), aber sie können zumindest die Tendenz zur Beschleunigung des Montageverfahren zusätzlich verdeutlichen.

373 Wie beispielsweise in *Bram Stoker's Dracula*, *Casino* (Martin Scorsese, 1995) oder *Saving Private Ryan* (Steven Spielberg, 1998).

Noé, 2002), dessen permanent kreisende und rotierende Kamerafahrten beim Betrachter nahezu Schwindel- und Übelkeitsgefühle auslösen. Die sich nach innen schraubende Bewegung zieht den Betrachter besonders zu Beginn des Films unablässig in das Geschehen hinein. Die radikal bewegte Kamera und die schwindelerregenden, hektischen Schnittfolgen erzeugen eine übersteigerte Unmittelbarkeit und werden somit über das dadurch vermittelte Geschehen hinaus selbst zu einer Attraktion mit zunehmend somatisch wahrnehmbarer Wirkungsbreite, die das Narrativ des einzelnen Films übersteigt oder sich sogar von ihm abtrennt.³⁷⁴

„Das Kino der Trick- und Töneffekte [...] vermittelt das Erlebnis einer Art Verdoppelung der Sinne, ein Raumgefühl des Überall-und-nirgendwo-Seins, dem keine zeitliche Dimension mehr zugeordnet ist.“³⁷⁵

Anhand der genannten filmischen Verfahren lässt sich also plausibel machen, wie genau jenes spektakuläre Moment entsteht, welches mithin dem postklassischen Kino als charakteristisches Merkmal attestiert wird.³⁷⁶ Diese sind als filmischer Exzess aufgefasst worden, also als nicht notwendigerweise an die Erzählung gebundene und von ihr motivierte oder kontrollierte Verfahren. Auf beide Begriffe, den des *Spektakulären* und den des *filmischen Exzesses*, die für das Verständnis des postklassischen (Horror)Films und seiner Ästhetik von zentraler Bedeutung sind, wird im Folgenden noch einzugehen sein.

Im Horrorgenre findet sich die Tendenz zur Schwächung der klassischen Narrationsprinzipien in besonders deutlicher Form.

„[...] these films tend to dispense with or drastically minimize the plot and character development that is thought to be essential to the construction of the novelistic. [...] The people in the film [*Friday the 13th*] are practically interchangeable, since we learn nothing about them as individuals, and there is virtually no building of a climax – only variations on the theme of slashing, creating a pattern that is more or less reversible.“³⁷⁷

Als frühe Beispiele können *Suspiria* und *Inferno* aufgeführt werden. Beide Filme greifen den Topos der Initiationsgeschichte in Form einer gefahrenvollen und todbringenden Reise in eine phantastische, irrealer Welt auf, erzählen dabei allerdings keine plausibel und logisch konstruierte Geschichte: Sie setzen Elemente, Figuren, Sequenzen bruchstückhaft zusammen, ohne auf eine sinnhaft geschlossene Einheit abzielen. Die Protagonisten sehen sich in

374 Dieser rasante und dramatisch übersteigerte Kamera- und Montagestil hat sich mittlerweile vom Action- oder Horrorgenre ausgehend auf andere Genreformen ausgeweitet: auf Science Fiction-, Katastrophen-, Kriegs- und Gangsterfilme: „Der Suspense-Action-Stil hat in den siebziger Jahren so überhand genommen, dass man ihn schon gar nicht mehr als ein Genre bezeichnen kann. Er hat ein halbes Dutzend anderer Genres verschluckt.“ James Monaco: *American Film Now*, S. 43.

375 Thomas Elsaesser: *American Graffiti und Neuer Deutscher Film – Filmmacher zwischen Avantgarde und Postmoderne*, S. 313.

376 Robnik Drehli: *Das postklassische (Hollywood)Kino*.

377 Tania Modleski: *The Terror of Pleasure*, S. 161.

dieser Welt mit phantastischen Phänomenen, bedrohlichen Gestalten und unerklärlichen Entdeckungen konfrontiert. Soweit entspricht dies durchaus noch den Genrekonventionen, die das Phantastische meist als eine rätselhafte, irreal und bedrohliche Welt inszenieren. Aber im Gegensatz zu klassischen Horrorfilmen werden die Rätsel in *Suspiria* und *Inferno* nicht gelöst, die Ursachen der Bedrohung nicht erklärt und gebannt, die Handlungen der Figuren nicht erklärt. Beide Filme verzichten auf eine plausibilisierende Erklärung oder Herleitung der Handlung oder der Figuren, letztlich also auf die Strategie der Rationalisierung des Phantastischen oder des Horrors. Der Fortgang der Handlung erscheint mitunter völlig unmotiviert, ebenso wie der teilweise nicht nachvollziehbare Einsatz der Musik. Das Konstrukt der kausalen Verkettung, das die Handlung zu einem Ziel- und Endpunkt treibt, fehlt. Somit ist in beiden Filmen zunächst kein „narrativer Sinn“ aufzufinden. Dazu trägt bei, dass beide Filme in besonderem Maß mit artifiziellen Figuren bevölkert sind, die auf die Archetypen des Märchens rekurren: unschuldige und unwissende Heldinnen, böse Stiefschwestern und -mütter, bucklige Zwerge und Unholde, sowie Hexen und Zauberinnen. Dies wird durch den ebenso artifiziellen Charakter der filmischen Inszenierung verstärkt, die größtenteils ganz auf Realitätsbezüge verzichtet oder sie zumindest stark verfremdet. Beide Filme spielen in stilisiert-kulissenhaften Räumen, die sich gleichermaßen durch eine desorientierende, „unlogische“ räumliche Organisation wie durch unwirkliche Künstlichkeit auszeichnen und zusätzlich durch „unnatürlich“ starke Farbgebung verfremdet sind. Die Todesdarstellungen in diesen Filmen sind drastisch, blutig und gewaltsam, jedoch gleichzeitig ebenso stark stilisiert und verfremdet, mithin teilweise ästhetisiert, so dass auch sie unwirklich und (alp)traumhaft erscheinen. Beide Filme lassen keine metaphorische Dechiffrierung ihrer Handlung zu, auch lässt sich in ihnen keine wie auch immer geartete moralische Haltung erkennen (wie sie zwar in trivialer aber distinkter Form in vielen Slasher Filmen auszumachen ist). In ihnen scheint keine sinnhafte Deutungsmöglichkeit angelegt zu sein. Zugunsten einer exzessiven filmischen Ästhetik und eines übersteigerten Akzentuierens des visuellen Reizes treten die narrativ organisierenden Elemente zurück. Auffallend ist besonders in *Inferno*, dass die Geheimniskonstruktion, die im Zentrum des Films steht, nicht aufgelöst, ihre bedrohliche Dimension aber als eine hyperbolische, ästhetische Vision entworfen wird. Stil und Effekt dieser (und vieler anderer postklassischen Horrorfilme) stehen für sich selbst.³⁷⁸ Damit postulieren die beiden Filme die Autonomie ihrer Ästhetik gegenüber dem auf Plausibilität und Realismuseffekt ausgerichteten Regelwerk der ökonomisch und stringent organisierten Narrationsverfahren des klassischen (Horror)Films.³⁷⁹

378 „Two people look at each other during a lecture. A girl takes a taxi in the rain. Although nothing really happens in these scenes, Argento’s absolute film approach turns them into set pieces. Other directors would have cut these sequences back and conveyed the essential plot information in a few brief cuts, but Argento makes ordinary events mysterious, exciting, erotic or horrifying. Previously, the murders in Argento’s films (particularly the first death in *Suspiria*) have been set pieces; *Inferno* is all set piece, and thus all of a piece“ Kim Newman: *Nightmare Movies. A Critical Guide to Contemporary Horror Films*, S. 109.

379 Im Zusammenhang mit der Literatur (am Beispiel einiger literarischer Texte des 19. Jahrhunderts) sind vergleichbare Prinzipien herausgestellt und als

Mit der Schwächung der klassisch-narrativen Organisation eng verbunden ist auch die Preisgabe einer zielorientierten und abgeschlossenen Erzählung in den meisten neueren Horrorfilmen. Wie die beiden oben aufgeführten Filme streben nur wenige Horrorfilme einem Abschluss zu, der die Rätselkonstruktion auflöst, das bedrohliche und phantastische Element rationalisiert oder eliminiert, nach dem Einbruch destabilisierender, phantastischer Kräfte wieder eine Konsolidierung der Zustände erreicht. Häufig bleibt die Erzählung unabgeschlossen, der Einbruch des Phantastischen unerklärlich, das weitere Schicksal der Protagonisten oder der Welt, in der sie leben, ungewiss, wie in den *Zombie*-Filmen, wie in vielen Filmen David Cronenbergs oder John Carpenters. Auch hier zeigt sich, dass der Horrorfilm die Konstruktion einer scheinbar plausiblen oder folgerichtig gefügten, diegetischen Welt ebenso negiert wie die klassischen, filmischen Verfahren, die diesen Effekt erzielen. Er verzichtet darauf, die dargestellten Ereignisse und Handlungen durch eine kausal motivierte Ordnung zu rationalisieren. Auch wird die Erwartung eines endgültigen Abschlusses häufig explizit negiert, wie bei den Schockmomenten am Schluss eines Horrorfilms, an dem das besiegt geglaubte Monstrum noch einmal plötzlich auftaucht und damit seine unzerstörbare Vitalität zur Schau stellt – ein Moment, der zumindest im Subgenre Slasher Film schon fast zur Konvention geworden ist, wie in *Carrie*, *Halloween*, *Friday the Thirteenth*, *The Evil Dead*, *Nightmare on Elm Street*, *I know what you did last summer* usw. In dieser narrativen Figur, der erschreckenden Schlusspointe, liegt auch die Serialität begründet, die das Genre, auch hier wieder besonders den Slasher Film, auszeichnet: Außer *Carrie* haben alle der beispielhaft aufgeführten Filme mindestens eine, in den meisten Fällen wesentlich mehr Fortsetzungen.³⁸⁰

Die Marginalisierung der narrativ-organisatorischen Prinzipien des klassischen Modells zugunsten einer dynamisierten und beschleunigten Präsen-

„Ästhetik des Bösen“ bestimmt worden. Von einer Ästhetik des Bösen ließe sich da sprechen, wo der Text/das Kunstwerk die Produktion und Vermittlung von Sinn verweigert. Dies meint, dass die ästhetischen Organisationsformen sich einer Wertung des Dargestellten in jeglicher Form enthalten und es weder als Allegorie noch als symbolische Repräsentation lesbar werden lassen. Der „böse“ Text ist somit ausschließlich auf die Entfaltung einer emotionalen Imagination ausgerichtet. Karl Heinz Bohrer: Das Böse – eine ästhetische Kategorie? Eine vergleichbare Haltung scheint, wie oben bereits ausführlich dargestellt worden ist, den postklassischen Horrorfilm, genauer seine spezifischen ästhetischen und narrativen Organisationsformen zu kennzeichnen. Auch ließe sich vielleicht die Frage stellen, ob das Genre aufgrund seiner thematischen Fokussierung – das Grauenhafte und Grausame, das Dämonische und Teuflische – eine konstituierende und grundsätzliche Affinität zu einer „Ästhetik des Bösen“ ausbilden könne. Die Konzeption einer „Ästhetik des Bösen“ soll hier allerdings nicht für die Darstellungsformen des postklassischen Horrorfilms aufgearbeitet werden. Zum einen weil sie in Bezug auf einen bestimmten Textcorpus in einem konkreten, kulturellen und historischen Umfeld entwickelt worden ist. Ob sie überhaupt auf die Lektüre anderer Texte, wie hier den postklassischen (Horror)Film übertragbar ist, bliebe zu untersuchen. Zum anderen soll dies unterbleiben, weil der Rekurs auf das „Böse“ insofern problematisch ist, da der Begriff mit einer Fülle historischer Bedeutungsschichten überfrachtet ist und daher als kunsttheoretischer Begriff kaum einsetzbar scheint.

380 S. dazu auch Tania Modleski: *The Terror of Pleasure*, S. 160.

tionsform lässt sich ebenfalls in vielen weiteren Horrorfilmen ausmachen. So stellen gerade die Sequenzen, in denen Protagonisten und auch Zuschauer mit der bedrohlichen Welt des Phantastischen und ihren Phänomenen und Gefahren konfrontiert werden eine nahezu rauschhafte, filmische Choreographie aus, die die Möglichkeiten des kinematographischen Apparatus überhaupt sowie die genretypische Effekt-Technik in einem Übermaß exponiert, so dass sie losgelöst von narrativem Sinn selbst zu Attraktionen werden. Als exemplarischer Fall kann *28 Days Later* (Danny Boyle, 2002) gelten. Die Angriffe der kannibalischen Zombies werden in extrem schnell montierten Sequenzen dargestellt, die eine Bewegungskette in zahlreiche Fragmente auflösen. Gleichzeitig erscheinen sie beschleunigt, sind also in *fast motion* gedreht, was den Überfall einerseits noch desorientierender wirken lässt, andererseits den Eindruck natürlicher Bewegung verfremdet und die Begegnung mit den monströsen Gestalten noch irrealer und bedrohlicher, diese noch entmenslichter erscheinen lässt. Der unerwartete Schock aufgrund der Konfrontation mit dem Monstrum findet seinen Ausdruck in einer filmischen Inszenierung, die diesen als Affekt „gegen“ den Zuschauer richtet. Gesteigert wird dieser sorgfältig manipulierte und inszenierte Effekt besonders in der kontrastreichen Gegenüberstellung dieser Sequenzen mit solchen, die die entvölkerte Stadt oder die Einsamkeit der stets bedrohten Flüchtenden schildert. Hier überwiegen lange und statische Einstellungen und eine extrem stilisierende *mise en scène*, die aus dem zerstörten Land eine verlassene, phantastische Landschaft werden lassen.

Aus ihrer einstigen Funktion, narrativen Sinn zu vermitteln, lösen sich die filmischen Verfahren des neuen Horrorfilms also weitgehend ab. Im Gegenteil: Anstelle die Handlung voranzutreiben, stellen sie ein retardierendes Moment dar, das die erzählte Zeit unverhältnismäßig ausdehnt und auf deren Kosten Charakterzeichnungen von Figuren oder die Motivation ihrer Handlungen in den Hintergrund gerückt werden. Sie dienen auch meist nicht der Vorbereitung oder Motivation einer folgenden Handlung, und die in ihnen vermittelten Informationen (ein Protagonist wird ermordet oder wird durch einen Fluch zum Monstrum) ließen sich auch knapper darstellen. Anders gesagt werden sie also nicht von der klassisch-narrativen Organisation regiert. Umgekehrt ließe sich sagen, dass diese in ihrer reduzierten Form nur noch als eine Rahmenstruktur fungiert, die die für das Genre zentralen Verfolgungs- oder Tötungssequenzen lose miteinander verbindet. Diese aufwendigen und stark dramatisierten Sequenzen werden zu blutig-phantastischen „Ausstattungsstücken“, die den Schauwert des Horrorgenres ausmachen und die mit der Logik einer Nummernrevue präsentiert werden. Die narrative Struktur der *Nightmare on Elm Street*-Reihe – „episodes of spectacle punctuated by brief narrative links“³⁸¹ – kann hier stellvertretend für viele neuere Horrorfilme als beispielhaft genannt werden. Die postklassischen Horrorfilm sind

„[...] um Special Effects herumgebaut, ohne Rücksicht darauf, daß diese Grand Guignol-Versatzstücke der erzählenden Substanz des Films schaden.“³⁸²

381 Jeffrey Sconce: *Spectacles of Death: Identification, Reflexivity, and Contemporary Horror*, S. 113.

382 James Monaco: *American Film Now*, S. 49.

Für viele neuere Horrorfilme ist darüber hinaus gerade der „Stil“, also eine pointierte Ausstellung häufig modischer Effekte prägend: So beispielsweise für *The Hunger* (Tony Scott, 1982), der sich durch eine Ästhetik auszeichnet, die deutlich auf Stil- und Modemagazine rekurriert, was besonders in der Inszenierung der Hauptfigur sichtbar wird.³⁸³ So wird dem Film von der Filmkritik auch eine Verlagerung der Aufmerksamkeit vom Narrativ auf den Oberflächeneffekt vorgeworfen – ein berechtigter Einwand. Zugleich weist gerade diese Problematik den Film als beispielhaft für die postklassische Ästhetik und die diese beeinflussenden Vermarktungsstrategien aus, wie sie oben genannt worden sind. Als ein weiteres Beispiel lässt sich *Near Dark* aufführen, der Motive des Vampirfilms mit Elementen aus dem Western und dem Road Movie verknüpft. Dabei erzeugt er in einigen Sequenzen eine Bildlichkeit, die sich stark an die für die 1980er Jahre typische, vage „nostalgische“ Werbung annähert, die wiederum Elemente aus dem Western einsetzt – ein sich in sich selbst widerspiegelndes Zitiervorgehen: weite, staubig-trockene Landschaften in ausgebleichten Ockertönen für die Tagessequenzen, Gegenlichtaufnahmen, auffällige Hell-Dunkel-Kontraste, mitunter grobkörniges Filmmaterial, das einen „patinösen“ Eindruck vermittelt, usf.

Andererseits stellen diese Sequenzen und Bilder aber eine Akkumulation wirkungsvoller genrespezifischer, ästhetischer Verfahren aus – und damit auch den Schauwert des postklassischen Horrorfilms dar. Über eine als exzessiv zu charakterisierende, mitunter ästhetisierte, mitunter ins Grausige übersteigerte Bebilderung von Tod und Sterben, von physischer Mutation oder Transformation hinausgehend, wird in ihnen eine nahezu auf sensorische Überwältigung des Zuschauers ausgerichtete Darstellung des Phantastischen und Bedrohlichen generiert. Dabei ist es gerade die Erscheinung des phantastischen Wesens oder Phänomens, das den filmisch konstruierten Wirklichkeitseffekt und die klassischen, narrativen Prinzipien zusammenbrechen lässt oder sie zumindest stark zurückdrängt: Sie geht mit dem Einsatz einer dramatisierten und dynamisierten filmischen Choreographie einher, einer gesteigerten Verwendung von Montageverfahren, extravaganter *mise en scène*, von Musik und Geräuschen und von Spezialeffekten. Die „reale“ diegetische (Alltags)Welt tritt hinter einer farbigen, überwältigenden und/oder grausigen Phantasmagorie zurück: So ruft in *Hellraiser* das magisch-phantastische Objekt (eine Art Zauberwürfel) eine düster-blutige Höllenvision mit den ihr entsprechenden Wesen herbei, dunkle und desorientierende Räume eröffnen sich auf einem Speicher, Korridore eines Krankenhauses dehnen sich ins Endlose, Nebel verschleiern räumliche Abgrenzungen, Wände werden durchlässig. Und in *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1982) und *The Haunting* (Jan De Bont, 1999) ist der Einbruch der phantastischen Wesen aus dem Jenseits von vergleichbaren räumlichen Verzerrungen und Ausdehnungen begleitet sowie zudem noch von einem Feuerwerk strahlender Lichteffekte und einer Akkumulation von verwirrenden, übereinander geschichteten Geräuschen und Stimmen.

383 Zu *The Hunger* schreibt Wyatt: „[...] the movie functions as a combination of visually arresting images which overwhelm their narrative function.“ Justin Wyatt: High Concept Film, S. 26.

„What distinguishes the horror film is that the appearance of the overtly unreal monster directly challenges and perturbs the film's virtual construction and the maintenance of a cinematic reality effect.“³⁸⁴

Hier rückt auch die besondere Bedeutung des Mehrkanaltons für den Horrorfilm in den Vordergrund, der oben bereits als eine zentrale Eigenschaft des postklassischen Ereigniskinos herausgestellt worden ist. Gerade die ausdifferenzierten und vielschichtigen Toneffekte des Horrorfilms zielen auf eine sensorisch erfahrbare Rezeption ab und verdichten oder steigern Empfindungen von Beklemmung, Anspannung oder Schreck. Neben der unheilvollen oder dramatischen Musik sind es die kunstvoll stilisierten Geräuscheffekte, die dem Geschehen eine übersteigerte und hyperbolische Lebendigkeit verleihen, wie die dumpfen Basstöne, die dem Knurren oder Grollen von Monstren beigemischt sind und die als vibrierende Tonwellen spürbar werden, wie die schmatzenden und tropfenden Geräusche, die Feuchtigkeit und Schleimigkeit und damit eine spezifische Textur monströser, ekelhafter Körperlichkeit suggerieren, ebenso wie die hellen, spitzen und hohen Geräusche, wie das Singen oder Zischen von Metall beim Einsatz von Messern, Beilen, Sägen usf.

„De la même façon, pour le son, l'impression de réalisme est souvent liée à une sensation d'inconfort, de fluctuation du signal, de brouillage et de bruits de micro, etc., effets qu'on peut naturellement simuler au studio, en post-synchronisation, et mettre en scène (dans *Alien*, par exemple, l'inconfort acoustique a été étudié pour renforcer l'effet de réalisme).“³⁸⁵

Die dynamisierte und beschleunigte Inszenierung von Raum, Zeit und Geschehen im postklassischen Film durch den Einsatz bestimmter Mittel wie Montage, Kamerachoreographie, Spezialeffekte usf. lässt sich also gerade für den neueren Horrorfilm veranschlagen. Durch diese Verfahren erhalten die Szenarien des Horrorfilms, gemäß der genrespezifischen Intentionalität, Angst und Entsetzen auszulösen, eine übersteigerte, nahezu sensorisch oder haptisch erfahrbare Effektivität. Sie lassen sich daher als Anschlag auf die Wahrnehmung des Zuschauers beschreiben – der umso wirkungsvoller ausfällt, da die Ikonographie des Horrorfilms eine Motivik ausstellt, die überwiegend als skandalös oder zumindest als schwer erträglich wahrgenommen wird: Sterben, Tod und Verwesung, Monstrosität, Mutation und Grausamkeit. Die Wirkung des Horrorfilms – Desorientierung, Schreck und Überwältigung – resultiert also einerseits aus einer ihn konstituierenden Imagologie so wie andererseits aus einer genrespezifischen, kinematographischen Präsentations- und Organisationsform.³⁸⁶ Der Einsatz filmischer Strategien, wie er für das postklassische Kino überhaupt charakteristisch ist, ist in diesem Kapitel bereits skizziert worden, der der typischen Motivik im Horrorfilm soll – im Zu-

384 David J. Russel: *Monster Roundup. Reintegrating the Horror Genre*, S. 240.

385 Michel Chion: *L'Audio-Vision*, S. 93.

386 Das desorientierende oder überwältigende, partizipatorische Moment, das dem Horrorfilm eignet, macht ihn für rezeptionstheoretische Ansätze, wie ihn Linda Williams mit dem Konzept des „Körpergenres“ vorgelegt hat, besonders fruchtbar.

sammenhang mit seinen Körperdarstellungen – in den folgenden Kapiteln detaillierter dargestellt werden. Zunächst aber ist es erforderlich, auf die schon erwähnten, für den Horrorfilm zentralen Aspekte der *Gewaltdarstellung*, des *filmischen Exzesses* und des *Spektakulären* gesondert und ausführlich einzugehen. Durch gerade diese Momente zeichnet sich die Ästhetik und Wirkungsbreite des Horrorfilms aus und sie prägen auch seine Körperpräsentationen in entscheidendem Umfang.

III.4. Spezifische Präsentationsformen im postklassischen Horrorfilm

III.4.1. Zur Gewaltdarstellung

Für den neueren Horrorfilm lässt sich als eines der auffälligsten und zentralsten Merkmale die Radikalität der (Gewalt)Darstellung festhalten. Dies gilt für Verfolgungs- und Mordsequenzen ebenso wie für die Darstellungen von Metamorphosen und für die Repräsentation von Sterben, Tod, Verwesung, Kannibalismus, wobei hier sofort die markante Position von Körperlichkeit in diesem Genre ins Auge fällt.

Allerdings findet sich die explizite Darstellung von Gewalt nicht ausschließlich im Genre des Horrorfilms, sondern ist für den Film seit den späten 1960er Jahren, wie auch für den postklassischen Film insgesamt kennzeichnend. Dies gilt für die Katastrophenfilme der 70er Jahre, die so genannten Spätwestern, wie auch in besonderem Maß für den Gangster- und Actionfilm oder auch den Kriegsfilm.³⁸⁷ Auch für die europäischen Filme lässt sich die Gewaltdarstellung als ein dominierendes Prinzip etwa anhand der James Bond-Reihe oder des italienischen Westerns belegen, besonders auffällig ist sie auch im japanischen Gangsterfilm oder im Hongkong-Film.

„Das erste und wichtigste Merkmal des Neuen Hollywoodfilms ist die Gewalt. Die Darstellung der Gewalt vereinigt in sich alle Funktionen, die früher Suspense, Erotik und Romantik eingenommen hatten. [...] Die Höhepunkte in New Hollywood-Filmen sind nicht mehr die Liebeszenen, sondern die Gewaltszenen. Darin hebt sich das Kino noch heute stark vom Fernsehen ab; und wo es nicht die Gewalt ist, da ist es wenigstens die Angst vor der Gewalt und die Reaktion, die die Ausübung von Gewalt auslöst.“³⁸⁸

387 Wobei die zunehmende Darstellung von drastischer Gewalt in Filmen (und im Fernsehen) häufig als Ursache für „reale“ Gewaltdelikte ausgemacht wird. Eine andere (seltener) Position dagegen betrachtet die ansteigenden Gewaltdarstellungen im Film als eine Reflektion auf eine gesamtgesellschaftliche Entwicklung und die zunehmende Wahrnehmung von Gewalt in der Alltagswirklichkeit: „It is not film and television that teaches violence, but the violent reality spills over on to the large and small screens. Sometimes it appears uninvited, but more often its presence is fully approved of by the producers and the creative filmmakers.[...] At a time of furious social antagonisms the trade mark of the American Cinema is violence.“ Jerzy Toeplitz: *Hollywood and After. The Changing Face of American Cinema*, S. 136f.

388 Lorenz Engell: *Sinn und Industrie*, S. 266f.

Zwar existiert das Moment der Gewalt auch im klassischen Film, allerdings mit dem Unterschied, das sie meist nicht explizit ausgestellt, sondern tendenziell eher suggeriert und damit vornehmlich der Vorstellung des Zuschauers überlassen wird:

„When acts of violence and their effects were explicitly shown in classical movies, the camera refrained from dwelling on the gory details; the violence was not *erotized*, as we might put it.“³⁸⁹

Was hier als „Erotisierung“ von Gewaltdarstellungen gekennzeichnet wird, also ihre exzessive, auch voyeuristische Inszenierung unterscheidet den Film seit den späten 1960er Jahren vom klassischen Erzählfilm. Filmen wie *Bonnie and Clyde*, *The Wild Bunch* und *A Clockwork Orange* (Stanley Kubrick, 1970/71) wird dabei eine Schlüsselrolle zugeschrieben, da sie Gewalt erstmalig nicht nur explizit ausmalen, sondern auch stark stilisiert oder ästhetisiert inszenieren.³⁹⁰ Zudem ist seit den 1970er Jahren auch eine fortschreitende Dekontextualisierung der Gewaltmomente innerhalb eines Filmes zu beobachten: Die einzelne Gewaltszene löst sich aus dem narrativen Gefüge zunehmend heraus und steht als isoliertes Moment für sich selbst. Gerade dem postklassischen Action- und Horrorkino kann dabei die Struktur einer Nummern- oder Attraktionsrevue attestiert werden, innerhalb derer die Gewaltszenen die eigentlichen Schaustücke ausmachen.³⁹¹

„[...] cinema's visual and kinetic violence is measured in moments, which reach a peak of sensation and then wane, ready to cycle back toward the next one. The violent moment is a hypermoment, a hypostatized moment.“³⁹²

Als Schaustück unterliegt die Gewaltszene zudem dem Anspruch, immer wieder neu überwältigen, faszinieren oder schockieren zu müssen, der durch weiterschreitende Formen der Stilisierung, Übersteigerung und Beschleunigung einzulösen gesucht wird. Die Intensivierung und Radikalisierung von Gewaltszenen lässt sich somit in einer zirkulären Logik von Übersteigerung einerseits und Gewöhnung andererseits beschreiben, die eine stetige Steigerung beider Momente zur Folge hat.

„Violence becomes more and more intense in the effort to restore the possibility of having an effect, creating a shock, provoking a response – aspirations that arose in

389 William Rothman: *Violence and Film*, S. 40.

390 J. David Slocum: *Violence and American Cinema: Notes for an Investigation*; Marsha Kinder: *Violence American Style: The Narrative Orchestration of Violent Attractions*.

391 Die Logik der Nummernrevue zeichnet neben dem zeitgenössischen Horror- oder Actionfilm auch das klassische Musical aus, wobei allerdings hier die übersteigerte Bewegung, der Rhythmus sowie der Glamour der einzelnen Gesangs- und Tanzszenen als überwältigende Sensationsmomente fungieren sollen.

392 Leo Charney: *The Violence of a Perfect Moment*, S. 48.

the first place only in response to the absence of immediate presence that cinema has continued to reaffirm.“³⁹³

Im Zusammenhang mit der fortschreitenden Etablierung von Gewaltszenen im Film seit den späten 1960er Jahren sind auch die seit 1968 veränderten amerikanischen Zensurpraktiken zu berücksichtigen. In diesem Jahr führt die amerikanische Filmindustrie ein System ein, das bis in die Gegenwart hinein die Altersfreigabe von Filmen reguliert und das den seit den 1920er Jahren bestehenden, in den 1960er Jahren aber anachronistisch erscheinenden so genannten Hays Code ersetzt. Die Lockerung und schließliche Ersetzung des Hays Codes durch eine nach Alter gestaffelte Freigabe wird von der Filmindustrie einerseits mit dem gesamtulturellen Wandel begründet, folgt allerdings andererseits auch ökonomischen Interessen. Denn die Einrichtung einer Selbstzensur verhindert einerseits den drohenden Eingriff staatlicher Zensurmaßnahmen, andererseits ermöglicht die gestaffelte Altersfreigabe auch, das Produkt Film stärker zu differenzieren und von den im Fernsehen gezeigten Programmen abzusetzen, in denen Gewaltdarstellungen bis in die Gegenwart hinein stärker restringiert werden. Das neue, auf Altersklassen ausgerichtete System hat einen entscheidenden Anteil an dem ästhetischen Wandel im amerikanischen Film.³⁹⁴

Die Entstehung einer gewaltzentrierten Repräsentationsform im neuen Horrorfilm ist also nicht als ein isoliertes, ausschließlich genrespezifisches Merkmal zu bewerten, sondern sie ist im Kontext eines Wandels filmischer Darstellungsverfahren überhaupt zu sehen. Dabei ist allerdings herauszustreichen, dass auch im Rahmen dieser umfassenden Entwicklung die Gewaltdarstellungen im Horrorfilm an Radikalität und Brutalität häufig inkommensurabel sind.

„Another way in which the contemporary horror genre differs from preceding cycles is in its degree of graphic violence.“³⁹⁵

Aufgrund seiner drastischen Gewaltdarstellungen ist der neue Horrorfilm häufig Gegenstand heftiger Kritik geworden. Die Kritik an ihnen lässt sich – etwas vereinfachend – in zwei Argumentationsfiguren unterteilen. Die Diskussion um die Rezeption von Horrorfilmen von Kindern und Jugendlichen (weniger im Kino als in einem privaten Umfeld) und deren möglicherweise schädlichen Folgen ist eine hauptsächlich filmextern geführte Debatte, in deren Zentrum soziale, pädagogische und psychologische Interessen stehen. Hierbei geht es vornehmlich um Fragen des Jugendschutzes, der Formen von

393 Ebd. S. 49.

394 Zu den *Hays* oder *Production Codes* s. Robert Blanchet: Blockbuster. Ästhetik, Ökonomie und Geschichte des postklassischen Hollywoodfilms, S. 138ff.

395 Noël Carroll: The Philosophy of Horror, S. 211. Ähnlich bewertet Waller die Frage der Gewaltdarstellung im neueren Horrorfilm: „Nonetheless, there is no question that violence is a major element in the genre, as it is in virtually all dreams and narratives of facts that we would label as horror stories.“ Gregory A. Waller: American Horrors. Essays on the Modern American Horror Film, S. 6.

Gewalt in Gesellschaft und Medien und ihrer Relation zueinander.³⁹⁶ In den letzten Jahren ist der Horrorfilm in dieser Debatte zugunsten der Computerspiele in den Hintergrund getreten.³⁹⁷ Sie führt weit über die in dieser Arbeit abgesteckten Fragestellungen hinaus und kann hier nur erwähnt werden. Die zweite Argumentationslinie bezieht sich jedoch auf die Ästhetik des Horrorfilms als Genre und ist damit filmintern. Ihre Position ließe sich wie folgt umreißen: Die Qualität eines Horrorfilms zeichne sich dadurch aus, dass die Kategorie des Phantastischen oder Monströsen zwar in die Erzählstruktur des Filmes integriert wird – aber, und dies ist entscheidend, als Unsichtbares, nicht Zeigbares. Auf eine drastische Repräsentation des Schreckens werde beispielsweise in klassischen Horrorfilmen verzichtet, dieser der Imagination des Zuschauers überlassen.

„Early terror-films showed monsters, but had per force to be very reticent in showing sexual activity and violence [...] The Val Lewton cycle tried even greater reticence, believing that no monster actually shown can be as frightening as the monster the audience will produce for itself if the right suggestions are implanted by what it actually sees on the screen.“³⁹⁸

Die suggestive, aber eben subtile und indirekte Evokation eines nicht sichtbaren oder zumindest nur vage oder partiell sichtbaren Monströsen oder Phantastischen wird hier also zur eigentlichen Qualität eines „guten“, gelungenen Horrorfilms ausgerufen – sowie gleichzeitig auch zu einem Merkmal erhoben, das ausschließlich dem klassischen Horrorfilm eignet.

„Verglichen mit solchen Produktionen [des neuen Horrorfilms] bestechen Filme wie *Das Phantom der Oper* oder *Dr. Jeckyll & Mr. Hyde* durch poetische, heute nicht selten märchenhaft erscheinende Qualität. [...] so waren die besten Horrorfilme stets diejenigen, die mit behutsamer Montage am wenigsten Details zeigten, die Unbehagen und Verunsicherung mehr durch Andeutung als durch offene Darstellung erzeugt haben.“³⁹⁹

396 Ausführlich beschäftigt sich die soziologisch orientierte Studie von Winter mit den Aneignungsformen des Horrorfilms. Die Analyse der Horrorfan-Kultur ergibt dabei einen Überblick über die vielfältigen Strategien und Formen der Aneignung wie auch des Gebrauchs von Horrorfilmen in den entsprechenden Fangruppierungen. Rainer Winter: Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozess.

397 Im Zentrum dieser Diskussion stehen vor allem die so genannten Ego-Shooter, Mordsimulationsspiele, von denen viele auf dem Index für jugendgefährdende Computerspiele stehen oder bundesweit beschlagnahmt oder wieder eingezogen wurden, wie *Doom*, *Wolfenstein 3D*, *Dark Forces*, *Mortal Combat*, *Resident Evil*, *Duke Nukem* usw. In der Kritik an diesen Spielen wird häufig beklagt, dass das Jugendmedienschutzgesetz des Bundes kein generelles Ausleihverbot für indizierte Computer- und Videospiele ermöglicht. Die Spiele werden mit den Morden von Jugendlichen an Gleichaltrigen in den USA und in Deutschland in Verbindung gebracht. Die jeweiligen Täter sollen vergleichbare Computerspiele intensiv genutzt haben. Werner Glogauer: Gewaltspiele mit schlimmen Folgen.

398 S. S. Prawer: *Caligari's Children. The Film as Tale of Terror*, S. 42f.

399 Walter Stock: *Der klassische Horrorfilm*, S. 92.

In beiden Zitaten wird deutlich, dass diese Position in ihrer Zuschreibung von Qualitätskriterien recht normativ agiert: Die naturalistische Darstellung in Horrorfilmen wird meist als geschmacklos, ekelerregend oder voyeuristisch eingestuft. Zum Skandalon wird sie dabei darüber hinaus, wenn sie körperlich wahrnehmbare Affekte erzeugt und in einer sensorischen Filmrezeption kulminiert. Als beispielhaft für diese Kritik kann hier die Beurteilung des Films *Night of the Living Dead* angeführt werden (aus dem Jahr seiner Erstveröffentlichung):

„Der Grusel auf den Romero setzt, kommt somit nicht aus der psychischen Anspannung, sondern ist ausschließlich Ekel [...].“⁴⁰⁰

Bemerkenswert ist, dass die Differenz von klassischem und postklassischem Horrorfilm an der Darstellung des Phantastischen festgemacht wird – hier ein indirektes, „nur“ evozierendes Darstellungsverfahren, das das Phantastische und/oder Gewaltsame im Bereich des Assoziativen belässt, dort eine drastisch-naturalistische Präsentationsweise. Zwar kann diese Dichotomisierung in solcher Eindeutigkeit sicher nicht aufrecht erhalten werden – nicht alle neueren Horrorfilme stellen ein Übermaß an drastischer Gewalt aus, während andererseits auch der klassische Horrorfilm Abweichungen und Überschreitungen von Darstellungskonventionen kennt –, aber sie kann im Hinblick auf die zunehmende Dominanz der Gewaltdarstellung seit den späten 1960er Jahren für das Horrorgenre durchaus plausibel gemacht werden. Als Kriterium zur Abgrenzung des postklassischen Horrorfilms vom klassischen Horrorfilm kann die Form der Gewaltdarstellung allein jedoch nicht genügen.

Die Problematik der Gewaltwahrnehmung im und durch den Film ist allerdings ein bereits von der frühen Filmtheorie adressiertes Themenfeld. Der Reiz der Gewaltdarstellung im Film wird dabei darauf zurückgeführt, dass der Film Phänomene oder Situationen zur Wahrnehmung anbietet, die in der faktischen, „realen“ Lebenswelt den Zuschauer entsetzen, bedrohen oder überwältigen würden. So vergleicht Siegfried Kracauer das Bild des Grauens im Kino mit dem Spiegelbild des Medusenhauptes im Schild des Perseus: Nur als Abbild kann es betrachtet werden, da sein direkter Anblick den Betrachter sonst vor Entsetzen zu Stein erstarren lassen würde.⁴⁰¹ Gewalt und Grauen können nach Kracauer also nur über Bilder vermittelt werden, weil ihre unvermittelten Auswirkungen und Folgen den Mensch vor Angst handlungs- und wahrnehmungsunfähig werden ließen: Der Film

„[...] fördert Phänomene zutag, deren Erscheinen im Zeugenstand folgenscher ist. Es bringt uns Auge in Auge mit Dingen, die wir fürchten.“⁴⁰²

Diese „strukturelle“ Disposition des Films, die es ihm ermöglicht, lebensecht dargestellte Gewaltmomente oder Greuel zur Anschauung zu bringen, resultiert aus der filmspezifischen absoluten Trennung des „raum/zeitlichen Bereichs des Dargestellten vom raum/zeitlichen Raum des Zuschauers, also der

400 Joe Hill: *Zombie*, S. 13.

401 Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, S. 395f.

402 Ebd., S. 395.

filmischen Steigerung des dramatischen Prinzips der „vierten Wand“⁴⁰³. Das Prinzip der vierten Wand, der unsichtbaren, aber unüberschreitbaren Grenze zum sich dahinter eröffnenden, diegetischen Raum ist also auch als imaginäre Schutzfunktion zu begreifen, der die dargestellten Gewaltsamkeiten vom Zuschauer abwehrt. Mehr noch als die Photographie oder das Theater ist das Kino mithin der Ort, der von seiner Möglichkeit, Gewalt und Grauen lebensnah zu simulieren, nachdrücklich Gebrauch macht. Dies gilt somit für den Film im Allgemeinen, besonders aber für gewaltzentrierte Genres wie den Kriegs-, Action-, oder eben den Horrorfilm. Dass die Funktion der Gewaltdarstellung vielleicht weniger eine sozial und kulturell entlastende ist, wie bei Kracauer angedeutet, sondern vor dem Hintergrund der öffentlichen Unterhaltungskultur zu beurteilen ist, kann im Folgenden durch eine Diskussion des Begriffs des Spektakulären plausibel gemacht werden. Im Kontext einer Konzeption des Spektakulären, das die öffentliche Schaulust befördert und bedient, lässt sich die Affinität des Kinos – und somit auch des Horrorfilms – zu Gewaltdarstellungen und deren Funktion im filmischen Text erschließen.

III.4.2. Das Spektakuläre als filmisches Moment

Als ein weiteres zentrales Merkmal des neuen Horrorfilms muss das bereits erwähnte Moment des Spektakulären oder Sensationellen erachtet werden, das besonders in der Inszenierung des Phantastischen oder Grausigen aufgeht. Neue Horrorfilme zeichnen sich, wie bereits gezeigt werden konnte, durch eine Repräsentationsweise aus, in der die klassische Narration hinter die Aneinanderreihung von Spezialeffekten, von langen Kamerafahrten/Plansequenzen oder schnell geschnittenen Montagesequenzen zurücktritt, wobei diese Verfahren auf die Erzeugung eines spektakulären Effektes ausgerichtet sind, sich aber aus der narrationsgebundenen Funktion der Vermittlung von Sinn weitgehend lösen. Dass die Hegemonie der Narration von dem Moment des Spektakulären zurückgedrängt oder überlagert wird, gilt als eines der auffälligsten Merkmale des postklassischen (Hollywood)Kinos schlechthin.⁴⁰⁴

Ein erstes Verständnis des Begriffs und der Funktion des Sensationellen oder Spektakulären lässt sich im Rückgriff auf die populären Unterhaltungs-

403 Miriam Bratze-Hansen: Dinosaurier sehen und nicht gefressen werden: Das Kino als Ort der Gewalt-Wahrnehmung bei Benjamin, Kracauer und Spielberg, S. 251. Der Begriff entstammt der Ästhetik des 18. Jahrhunderts, die die Forderung nach Distanz zwischen den Figuren auf Gemälden oder auf der Bühne und ihrem Betrachter aufstellt, da sie für den versunkenen Kunstgenuss eine notwendige Voraussetzung sei. Eine strikte Trennung von Bild- oder Bühnenraum und dem den Zuschauer umgebenden Raum durch spezifische Darstellungsverfahren ist die Folge, beispielsweise dadurch, dass Figuren auf Gemälden und auf der Bühne den Zuschauer nicht direkt anblicken dürfen. Der frühe Film durchbricht diese „unsichtbare Wand“ zwischen Darsteller und Zuschauer, zwischen diegetischer und „realer“ Welt, indem der Zuschauer direkt adressiert und aus dem selbstversunkenen Schauen aufgestört wird. Erst der klassische Film stellt die Abgeschlossenheit der filmischen Welt und damit die Distanz zum Zuschauer wieder her.

404 S. Tim Corrigan: A Cinema without Walls; Drehli Robnik: Das postklassische (Hollywood)Kino.

formen des 19. Jahrhunderts gewinnen.⁴⁰⁵ Die Formen der Vergnügung und Unterhaltung, wie die Varietés, das Vaudeville oder der Jahrmarkt mit seinen Attraktionen bilden in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine öffentliche Kultur des Spektakulären und Sensationellen aus.⁴⁰⁶ Seinen exemplarischen Ausdruck findet diese darüber hinaus im Bühnenmelodram oder im so genannten Sensationsstück des populären Theaters. Aus diesen Bühnenformen übernimmt der Film, hier insbesondere das filmische Melodram, spezifische Attribute, wie die übersteigerte Emotionalität, die episodische Erzählform oder die Dominanz des Zufalls als narratives Prinzip.⁴⁰⁷ Das Moment des Spektakulären verweist also auf die Tradition des populären Bühnenmelodramas, wobei für die Darstellungsverfahren und Motivik des Horrorfilms besonders das sich um 1860 ausbildende, so genannte Sensationsstück interessante Vergleichsmöglichkeiten bietet. Höhepunkt des Sensationsstücks ist die *sensation scene*, in der die Verfahren der aufwendigen Bühnenszenierung kulminieren, um ein bewegtes und schockierendes *tableau* von Gewalt und Zerstörung zu zeigen: Das Spektakel entsteht aus der Zusammenführung von technischer Virtuosität, „stürmischer, sogar chaotischer Aufregung“ und höchstmöglicher „Realitätsnähe“.⁴⁰⁸ – Kriterien, die für den zeitgenössischen Horrorfilm nahezu identisch sind. Die Verknüpfung von bestimmten Motiven – zerstörerische Katastrophen, Krieg und Gewalt, Sterben und Tod – führen zusammen mit einer Ausweitung bühnentechnischer Möglichkeiten zu einer neuen Abbildung der Weltwahrnehmung:

405 So eröffnen sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts neue Felder und Formen des Spektakulären als einer Unterhaltung für das urbane Massenpublikum, in deren Kontext auch die Genese des frühen Films als einer Attraktion oder eines Spektakels verortet werden muss: Die *morgue*, das berühmte Leichenschauhaus in Paris kann ebenso dazu gezählt werden wie die Wachsmuseen mit ihren lebensechten Darstellungen schockierender oder berücktigter Ereignisse wie Morde und Hinrichtungen, oder die Panoramen mit ihren gewaltigen Schlachten- oder Naturszenarien. S. Vanessa R. Schwartz: *Cinematic Spectatorship before the Apparatus: The Public Taste for Reality in Fin de siècle Paris*.

406 Wobei hier nur darauf hingewiesen werden kann, dass sich das Spektakuläre auch in anderen kulturellen und historischen Zusammenhängen nachweisen lässt. So wird gerade die höfische Kultur des Barock als eine Kultur des Spektakels aufgefasst. Die Verfahren der prächtigen Inszenierung in Theater, Ballett und höfischer Zeremonie, die gerade das Artificielle und den illusionistischen Effekt hervorheben und auf Überwältigung abzielen, können auch als eine Kultur des Spektakulären und der (halböffentlichen) Zurschaustellung begriffen werden. Dies gilt zum Teil auch für Darstellungen in der Kunst des Barock, in Malerei und Fresco sowie für die Architektur dieser Epoche, für die *tromp d'œil*-Effekte und die übersteigerten Phantasien, die ebenfalls auf Verblüffung und Überwältigung ausgerichtet sind. Bryan S. Turner: *The Body and Society. Explorations in Social Theory*, S. 15ff.

407 Rick Altman: *Dickens, Griffith and Film Theory Today*, S. 342.

408 Als Beispiele für berühmte *sensational scenes* führt Gunning an: sinkende Schiffe, ein Sturm auf ein Gefängnis, brennende Häuser und eine Galgenhrichtung. Tom Gunning: *Horror vacui*. André de Lorde und das Melodram der Sensationen, S. 238.

„Das Sensationsstück zeigt die moderne Umwelt als eine Abfolge von Schocks und ständigen Angriffen auf die Sinne.“⁴⁰⁹

Die prominenteste und konsequenteste Ausformung erreicht das Sensationsstück im Grand Guignol, das 1897 in Paris eröffnet wird und das als eine Spätform des Bühnenmelodramas gelten kann. Die *sensation scenes* des Grand Guignol zeigen Zerstörung und Wahnsinn, grausame Experimente und Mord. Wie auch im Sensationsstück sind sie – vielleicht sogar in noch größerem Maß – auf einen spektakulären Effekt ausgerichtet, der auf die Rezeption einwirken soll. Der Begriff der *sensation* bezeichnet in diesem Zusammenhang zunächst einmal ein aufregendes oder heftiges Gefühl⁴¹⁰ und ist auf den „Effekt einer Szene ausgerichtet und ihren massiven Angriff auf die Sinne des Publikums“.⁴¹¹ Das Grand Guignol will mit seiner Inszenierung von *sensations* einen Effekt erzeugen, der auf die (körperliche) Empfindung des Rezipienten ausgerichtet ist und der sich als Überwältigung, Angst und Grauen umschreiben lässt – ein Anliegen, das in vergleichbarer Form auch den Horrorfilm auszeichnet.

„Diese heftige Empfindung ist alles andere als sublim, und in keiner Weise geht es um die Beschwörung, um die erhabene Macht des Sehens, eine moralische Vision zu erzeugen. Das Grand Guignol rührt nicht die Seele, sondern den Magen.“⁴¹²

Die somatisch ausgerichtete Rezeption, die das Grand Guignol erzeugt, wird nun wiederum gerade durch eine Zurschaustellung von Körperlichkeit erreicht: Der Körper wird in Verletzung und Verstümmelung sichtbar, wofür neuartige, illusionistische Verfahren entwickelt werden. Das Moment des Körperlichen im Grand Guignol und im Sensationsstück verdoppelt sich also: Es steht im Mittelpunkt einer spektakulären Inszenierung, die wiederum auf die Genese einer sensorisch wahrnehmbaren Reaktion abzielt: eine Reziprozität des Somatischen.

„In der Materialität der Affekte spiegelt sich der Gegenstand dieses Theaters wider. Das Grand Guignol entwickelte eine Obsession für den physischen Körper.“⁴¹³

Der zeitgenössische (Horror)Film hat mit seinen Verfahren die Anliegen der *sensational scene* konsequent weiterführen können. Auch er mobilisiert seine gesamten technischen Möglichkeiten, um ein möglichst „realitätsnahes“ Spektakel des Horrors zu erzeugen. Gerade in den Sequenzen, in denen Protagonisten und auch Zuschauer mit der bedrohlichen Welt des Phantastischen und ihren Phänomenen und Gefahren konfrontiert sind, stellt der Horrorfilm die Möglichkeiten des kinematographischen Apparatus überhaupt wie auch die genrespezifische Effekt-Technik in einem Übermaß aus, so dass sie losgelöst von narrativem Sinn selbst zu Sensationen werden können. Es lassen sich

409 Ebd., S. 239.

410 Die deutsche Bedeutung des Begriffs – aufsehenerregendes Ereignis, Neuartigkeit – ist in diesem Zusammenhang zurückzustellen.

411 Tom Gunning: *Horror vacui*, S. 238.

412 Ebd., S. 241.

413 Ebd., S. 241.

somit (wenn auch sicherlich nicht ungebrochene) Kontinuitätslinien von der populären Bühnentradition des 19. Jahrhunderts bis zum neuen Horrorfilm ziehen:

„In diesem Sinne sind die jüngsten Erben der melodramatischen Tradition – und sicherlich des Theaters von de Lorde – in den Horrorfilmen der siebziger und achtziger Jahre zu suchen. Denn diese haben die Sichtbarmachung des Grauens durch physische Effekte und sensationalistisch-sensorische Methode (*sensational approach*) wiederentdeckt und damit wahrhaft grauenerregende Kunstwerke fabriziert.“⁴¹⁴

III.4.3. Der postklassische Horrorfilm als „Kino der Attraktionen“?

Die bereits herausgestellten Merkmale ermöglichen es, den zeitgenössischen Horrorfilm an Tom Gunnings Begriff vom „Kino der Attraktionen“⁴¹⁵ anzuschließen. Er beschreibt eine spezifische Darstellungsform im frühen Film vor 1907. Dieser stellt nach Gunning vornehmlich den Akt des Zeigens und Zurschaustellens von spektakulären Ansichten und Bildern selbst in den Mittelpunkt – und nicht etwa die Vermittlung eines narrativen, geschlossenen Systems, also einer Handlung oder Geschichte:

„[...] the relation to the spectator set up by the films of both Lumière and Méliès (and many other filmmakers before 1906) had a common basis, and one that differs from the primary spectator relationship set up by narrative film after 1906. I will call this earlier conception of cinema „the cinema of attractions“.“⁴¹⁶

Der frühe Film zeichnet sich also dadurch aus, dass er weniger erzählt, als dass er etwas zeigt oder ausstellt. Dass der Akt des offenen Zurschaustellens dabei nicht etwa verschleiert, sondern im Gegenteil offen in den Mittelpunkt der filmischen Verfahren gestellt wird, lässt sich an der spezifischen Relation nachweisen, die zwischen dem frühen Film und dem Zuschauer erzeugt wird: Schauspieler blicken offen in die Kamera, verbeugen sich und zwinkern dem Zuschauer zu, weisen auf besonders spektakuläre oder schockierende Momente hin – Elemente, die im klassischen Erzählfilm vermieden werden, da

414 Ebd., S. 250.

415 Den Begriff gewinnt Tom Gunning aus der Filmtheorie Sergej Eisensteins. Hier bezeichnet die „Attraktion“ einen starken, sinnlichen Affekt, den ein Filmbild auf den Zuschauer ausübt. Die Montage der Attraktionen meint bei Eisenstein die Montage solcher stark affizierenden Bilder zu einer Sequenz, die eine neue, „bewusste“ Form der Filmrezeption erzeugen soll und sich von der Rezeption des klassisch-narrativen „Illusionskinos“ Hollywoodscher Provenienz abheben will. Um genau dieses Aspektes willen rekurriert Gunning – trotz der erheblichen Differenzen im Kino Eisensteins und des frühen populären Kinos – auf den Begriff der Attraktion: der Relation zwischen Film(Bild) und Zuschauer. „I pick up this term partly to underscore the relation to the spectator that this later avant-garde practice shares with early cinema: that of exhibitionistic confrontation rather than diegetic absorption“. Tom Gunning: *The Cinema of Attraction*, S. 232.

416 Ebd., S. 230.

sie die geschlossene, diegetische Welt des Films und damit seine Realismusillusion aufbrechen. Der frühe Film stellt also nicht nur überwältigende Bilder und damit seine Möglichkeiten des Zeigens offen aus, sondern auch die Adressierung an den Zuschauer.⁴¹⁷ Die meisten frühen Filme lassen sich als Sketche oder vorgeführte *tableaux vivants* auffassen, sie zeigen eine lose und nicht notwendig miteinander verknüpfte Abfolge von Bildern, Tricks, szenischen Anordnungen, dazu Kuriositäten, Vaudeville-Nummern oder Sehenswürdigkeiten. Die konstituierenden Elemente des klassischen Erzählfilms, die narrative Struktur mit einer kausal verketteten Handlung und einer plausiblen Charakterisierung der handelnden Personen, also die Dramatisierung der Ereignisse, fehlt dagegen in den frühen Filmformen oder ist zumindest von marginaler Bedeutung. Der frühe Film ist also eher in der Tradition des Jahrmarkts und des Variétés mit seinen Schaunummern als in der des Theaterstücks zu bewerten. Genau wie die Schaunummern oder der Jahrmarkt mit seinen ausgestellten Sensationen (wie den „Monstren“ oder „Freaks“ beispielsweise, von denen in Kapitel IV die Rede sein wird) will das Kino der Attraktionen vornehmlich Affekte wie Staunen, Überwältigung, Überraschung und Schreck erzielen. Ähnlich wie bei der Konzeption des Sensationellen oder des Spektakulären ist der Begriff der Attraktion dabei eng an die Rezeption gebunden, er weist auf den Effekt des Staunens und Überwältigtseins hin, auf den der frühe Film abzielt – ohne dass sich die gezeigte Attraktion in einen narrativ erzeugten Sinn integrieren ließe. Die exhibitionistische Qualität des frühen Films beruht also darauf, dass er sich vornehmlich auf seine Fähigkeiten, mit dem Gezeigten Überraschung und Faszination auszulösen, konzentriert. Dabei setzt das Kino der Attraktionen eine sehr charakteristische Abfolge von filmischen Elementen ein: einen betont eruptiven, nahezu aggressiven und ganz auf die Überraschung und Überwältigung abzielenden Rhythmus. Gerade dieser Aspekt ist für die Rezeption von neuen Horrorfilmen zentral: Der Film adressiert den Zuschauer nicht nur „direkt“, sondern übersteigert die Konfrontation des Zuschauers mit dem spektakulären Bild in einer Form, dass sie als „Anschläge“ auf das Auge oder auf die Sinne erfahren werden.⁴¹⁸

Die Attraktion des Zeigens als solches ist nun genau das Element, mit dem auch der postklassische (Horror)Film identifiziert wird. Auch dieser zielt mit der dezidierten Ausstellung kinematographischer Verfahren und Effekte auf die (auch sensorische) Überwältigung des Zuschauers ab, der einer schnellen Abfolge heftiger Reize oder schockierenden Anordnungen von irrationalen Szenarien ausgesetzt wird. Bedeutsam im Hinblick auf den neueren Horrorfilm ist also gerade der Aspekt, dass sich die „Attraktion“ in Absehung von klassisch-erzählerischer Organisation konstituiert. Die für das frühe wie auch das postklassische Kino, und hier insbesondere den Horrorfilm, als zentral veranschlagte Marginalisierung des Narrativen zugunsten einer Hervorhebung des Affektes legt somit nahe, dass sich Parallelen zwischen disparaten, historischen Filmformen – und ihren Funktionen – eröffnen. Ebenso eignet offensichtlich beiden Filmformen – dem frühen wie dem Horrorfilm –

417 Tom Gunning: *An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator*, S.121ff.

418 Ebd., S. 121f. Gunning hebt dabei hervor, dass das Staunen oder die Überwältigung, die der frühe Film auslöst, keineswegs aus dem Irrglauben des Zuschauers resultieren, bei diesen Bildern handle es sich um die „Realität“, sondern aus dem nahezu perfekten Illusionseffekt des Films selbst.

die Ausrichtung auf eine sensorische Überwältigung des Zuschauers sowie auf einen zerstreuten, von immer neuen Sensationen abgelenkten Zuschauerblick, wie sie für die Wahrnehmung von Jahrmärkten und (in der zeitgenössischen Variante) Vergnügungs- und Themenparks typisch sind.⁴¹⁹

„Clearly in some sense recent spectacle cinema has reaffirmed its roots in stimulus and carnival rides, in what might be called the Spielberg-Lucas-Coppola cinema of effects. But effects are tamed attractions.“⁴²⁰

Bei allen Ähnlichkeiten zwischen frühem und postklassischem Film im Hinblick auf das Spektakel darf der Blick auf die ebenso bestehenden Differenzen nicht verstellt werden: Der postklassische Horrorfilm rückt zwar die spektakulär inszenierten Effekte in den Vordergrund, kleidet diese allerdings weiterhin in eine durchaus klassisch operierende, erzählerische Ökonomie, die allerdings ausgehöhlt wird und in den Hintergrund tritt.⁴²¹ Trotz der mitunter isolierten und verdichteten Präsentation von Attraktionen gehört er damit nicht mehr dem pränarrativen Attraktionskino an.

419 Die deutliche Analogie in der im wörtlichen Sinn schwindelerregenden Wahrnehmung von manchen postklassischen Filmen und den Angeboten des modernen Vergnügungsparks weisen auch die Werbeslogans für das zeitgenössische Aktions- und Spektakelkino aus: „Take the Ride of Your Life“, „It’s a Killer Ride!“ oder „Go for a Ride you’ll never forget!“ (Der Ausdruck „ride“ bezeichnet ja auch die Fahrt auf einer Achterbahn o.ä.). Robert Blanchet: Blockbuster. Ästhetik, Ökonomie und Geschichte des postklassischen Hollywoodkinos, S. 213.

420 Tom Gunning: The Cinema of Attraction: Early Film, it’s Spectator, and the Avant-Garde, S. 234. Hier sind Filme wie *Jaws*, die *Star Wars*-Triologie, die *Indiana-Jones*-Triologie (Steven Spielberg, 1980, 1983, 1988) oder *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1976-79) als exemplarische Beispiele für das „Kino der Effekte“ gemeint – eine Entwicklung die sich mit *Die Hard* (John Mc Tiernan, 1987), *Bram Stoker’s Dracula* (Francis Ford Coppola, 1989), *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993), *Independence Day* (Roland Emmerich, 1995), *Episode I: The Phantom Menace* (George Lucas, 1999), *The Matrix* (Larry und Andy Wachowski, 1999) oder der *Lord of the Rings*-Triologie (Peter Jackson, 2001, 2002, 2003) fortsetzt – es lassen sich mühelos weitere, zahlreiche Beispiele für das postklassische „Ereigniskino“ finden.

421 Nach Gunning lässt sich das Prinzip des Kinos der Attraktionen als eine „Unterströmung“ auch für den klassischen Film nachweisen. Hier wird dieses Prinzip zwar von der narrativen Struktur kontrolliert und ökonomisch geleitet oder funktionalisiert, es tritt aber beispielsweise im (vermarkteten) Schauwert eines Films zutage. Tom Gunning: An Aesthetic of Astonishment, S. 123. Obwohl die narrativen Verfahren des klassischen Films sich also erstrangig aus dem bürgerlichen Roman und dem so genannten *well made play* des 19. Jahrhunderts herleiten, sind auch ihm (kontrollierte) Momente des Spektakels inhärent. S. dazu auch Rick Altman: Dickens, Griffith, and Film Theory Today.

III.4.4. Zum Konzept des filmischen Exzesses und seines Einsatzes im postklassischen Horrorfilm

Im Zusammenhang mit dem postklassischen Kino, aber auch mit bestimmten Genres (wie dem Melodrama oder dem Horrorfilm) wird häufig der Begriff des filmischen Exzesses als eines konstituierenden Merkmals verwendet. Da dieser Begriff auch und gerade für die *body-horror*-Debatte, also für die Diskussion, inwiefern der Horrorfilm ein hauptsächlich somatisch rezipiertes Kino darstellt, zentral ist, soll seine Bedeutung hier kurz umrissen werden.

In der Bestimmung des Begriffs „Exzess“ finden sich Einflüsse der russischen Formalisten ebenso wieder wie die der auf diese rekurrierenden neo-formalistischen Filmanalyse. Der Terminus lässt sich aus den Bestimmungen des (Film)Texts als einem System narrativ organisierender Strukturen ableiten. Exzess ist zunächst als eines von verschiedenen Prinzipien aufzufassen, die in einer narrativen (filmischen) Struktur wirksam sind. Die narrative Organisation des klassischen Erzählfilms strebt, wie dargestellt, immer danach, jedes wahrnehmbare Element des Films (Bild und Ton) kausal zu motivieren, so dass die von *mise en scène* und Montage vermittelte Handlung in ihrem Ablauf plausibel und folgerichtig erscheint. Das permanente Streben der filmischen Organisation nach Motivation möglichst aller ihrer Elemente ist somit Teil der vom klassischen Erzählfilm erzeugten Realismusillusion. Im Widerspruch zu dem klassisch narrativen System des Films stehen nun die Elemente, die von ihm nicht vereinnahmt werden können, d.h. die nicht vollständig auf eine narrative Funktion zurückgeführt werden können.

„[...]Filmic system“ therefore, always means at least this: the „system“ of the film in so far as the film is the organization of a homogeneity *and* the material outside inscribed in the operation of that organization as its contradiction.“⁴²²

Nach der formalistischen Bestimmung sind es also zwei Bestrebungen, die in einem (filmischen) Text einander entgegen wirken: einerseits die organisatorischen (narrativen) Strukturen, die auf Einheit und Geschlossenheit des Texts/Werks abzielen, sowie andererseits die Überfülle des Filmbildes (und Tons), die das narrative Einheitsstreben übersteigt und ihm so entgegenwirkt.

„[...] just as every film contains a struggle of unifying and disunifying structures, so every stylistic element may serve at once to contribute to the narrative and to distract our perception from it. Excess is not only counternarrative; it is also counter-unity.“⁴²³

Wenn dieses System narrativer Organisation als narrative Ökonomie bezeichnet werden kann (der Einsatz eines jeden Elementes ist zielgerichtet und zweckgebunden), müssen also Elemente, die dieses System narrativer Einheit übersteigen, notwendigerweise als nicht-ökonomisch und „ungerechtfertigt“, also als Exzess, aufgefasst werden. Elemente oder Momente, die der Funktionalisierung durch die narrative Regulation des Films entweichen:

422 Stephen Heath: *Film and System: Terms of Analysis*, S. 100.

423 Kristin Thompson: *The Concept of Cinematic Excess*, S. 134.

„Yet it happens too that this regulation runs into it's own loss, goes off in evasions and abandonments. [...] scenes that are oblique to the line of the narrative, that do not have its sense, its direction; scenes that stop, evade the action of the film, [...]“⁴²⁴

Da aber die Elemente des Filmes niemals gänzlich in das narrative System eingebunden werden können – sie besitzen über ihre Funktion in der Narration hinaus also immer eine Form von „Mehrwert“ – lassen sich letztlich in jedem Film „exzessive“ Momente und/oder Elemente finden. Denn das filmische Material, ob Bild oder Ton, verfügt über einen scheinbar irreduziblen Überschuss an Bedeutung oder Bedeutungsmöglichkeiten. Daher ist entscheidend, in welchem Maß und mit welchen Mitteln der filmische Exzess, i.e. die überbordende Fülle von Bild und Ton, durch die Anbindung an die narrative Struktur eingeplant oder funktionalisiert wird. Die narrative Organisation des klassischen Films zielt gerade darauf ab, das Moment des Exzesses stets zurückzudrängen und so weit als möglich zu reduzieren.⁴²⁵

Exzessive Momente im Film treten also immer in Relation zu der jeweilig gegebenen filmischen Struktur auf, sie lassen sich nicht ohne Rückgriff auf den filmischen Kontext bestimmen. Bei einem exzessiven Element im Film kann es sich um eine ganze Sequenz handeln wie auch um eine einzelne Einstellung, eine Figur, um den Einsatz von Musik usw.

„Unmotivated events, rhythmic montage, highlighted parallelism, overlong spectacles – these are the excesses in the classical narrative system [...] Hollywood's excesses, like those of the novel, systematically point toward the embedded melodramatic mode that subtends classical narrative from *Clarissa* to *Casablanca*.“⁴²⁶

Es lassen sich also verschiedene Formen von „unmotivierten“, also dem narrativen Einheitsstreben des Films entgegenlaufenden, filmischen Elementen unterscheiden. Andererseits kann kein Element im Film als ein „rein“, also ausschließlich, exzessives betrachtet werden – es existiert immer im Kontext des Films und ist daher auch – im weitesten Sinn – narrativ „gerechtfertigt“; es ist vielmehr graduell weniger stringent mit der Handlung verknüpft.⁴²⁷

424 Stephen Heath: Questions of Cinema, S. 135.

425 Kristin Thompson: The Concept of Cinematic Excess, S. 131.

426 Rick Altman: Dickens, Griffith, and Film Theory Today, S. 346.

427 Im Zusammenhang mit der Position des Körpers in der Filmtheorie ist bereits darauf hingewiesen worden, dass diese den Körper als das bevorzugte Motiv des Films bestimmt hat – gerade aufgrund des Eindrucks von Lebendigkeit, den der im Film repräsentierte Körper erzeugt. Genau aufgrund dieses Eindrucks macht Barker den Körper darüber hinaus als das exzessive Element innerhalb der narrativen Struktur schlechthin aus. Die unkontrollierbare physische Präsenz überschreite die Einheit des filmischen Textes und sprengt seine narrativen Strukturen. Gerade in seiner überwältigenden Materialität stellt er ein exzessives Element dar, das von der Narration nicht kontrolliert werden kann – beispielsweise in den Momenten, in denen sich diese Materialität durch unwillkürliche Gesten, Bewegungen oder Gefühlsregungen verrät. Dieses Moment, in dem sich der Körper aus seiner Einbindung in die Narration „befreit“, lässt sich allerdings nach Barker eindeutiger für den Bereich des Dokumentarfilms nachweisen als für den Erzählfilm, da dieser ein weit höhe-

Diese zunächst ausschließlich im Umfeld der neoformalistischen Film-analyse bestimmte Bedeutung des Begriffs lässt sich nun erweitern, so durch die Anwendung des Begriffs auf die Ebene der Rezeption. Innerhalb einer auf die Rezeption des (Film)Texts ausgerichteten Erörterung des Begriffes gewinnt er eine neue Kontur. So lässt sich Exzess als das Moment in einem (filmischen) Werk bestimmen, das ganz auf den Affekt, also auf Aufregung und Spannung abzielt, anstelle beispielsweise auf die Genese von moralischen oder sozialen Sinnentwürfen. Es erscheint als von jeder Bedeutung losgelöst und wird ausschließlich um seiner selbst willen eingesetzt. Michael Palm unterscheidet weiterhin zwischen Exzess und Maßlosigkeit: Während der Exzess auf ein „zuviel“ oder „darüber hinaus“ verweist und damit Vorstellungen von Maß oder Norm voraussetzt, vereinigt das Maßlose viele verschiedene Momente, die miteinander verknüpft sind und die bei „voluminöser Präsenz, Affekt, Staunen“ ansetzen.⁴²⁸ Dadurch, dass das Maßlose diese – eben körperlich erfahrbaren – Effekte hervorbringt/hervorbringen kann, wird es nach Palm an Linda Williams Konzeption des *body genres* anschließbar. Williams zählt das Melodrama, aber eben auch den Horrorfilm zu den *body genres*, da beide weniger narrative Plausibilität als vielmehr spektakuläre, (auch) somatisch rezipierbare Eindrücke in den Mittelpunkt ihrer Inszenierung rücken. Exzess wäre damit als eine Abweichung von der Norm einer standardisierten, narrativen Struktur zu verstehen und ließe sich an dieser Stelle wieder mit der eingangs aufgeführten Bestimmung zusammenführen:

„Die Struktur dieses Exzeß-Modells ist bipolar, weil es von der Annahme eines geschlossenen, der Kausalität und Normalität verpflichteten Textkorpus (als dem einen) ausgeht, das dann vom Exzeß (dem anderen) beschritten und übercodiert wird.“⁴²⁹

res und differenzierteres Kontingent an Inszenierungs- und Narrationsverfahren einsetzt. Jennifer M. Barker: *Bodily Irruptions: The Corporeal Assault on Ethnographic Narration*.

428 Michael Palm: Was das Melos mit dem Drama macht, S. 213.

429 Ebd., S. 212.