

Julia Köhne / Ralph Kuschke / Arno Meteling (Hg.)

Splatter Movies

Essays zum modernen Horrorfilm



BERTZ + FISCHER

Deep Focus 4

Einleitung

Renaissance der Splatter Movies

Der Splatterfilm ist zurück. Filme wie *WRONG TURN* (2003; R: Rob Schmidt), *HOUSE OF 1000 CORPSES* (Das Haus der 1000 Leichen; 2003; R: Rob Zombie) und die beiden Remakes *THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE* (2003; R: Marcus Nispel) und *DAWN OF THE DEAD* (2004; R: Zack Snyder) zeigen, dass das Splatterkino, das seinen Höhepunkt in den 1970er und 80er Jahren hatte, nach wie vor populär ist. Quentin Tarantino zeigte jüngst mit *KILL BILL VOL. 1* (2003) überdies, dass das ästhetische Archiv des Splatterfilms nicht auf das Genre des Horrorfilms beschränkt ist; es zehrt ebenso von den Gewalt- und Wundinszenierungen in japanischen Samuraifilmen wie *ZOKU ZATŌICHI MONOGATARI* (Zatoichi; 1962; R: Kazuo Mori), *KOZURE ŌKAMI: KO WO KASHI UDE KASHI TSUKUMATSURU* (Okami – Das Schwert der Rache; 1972; R: Kenji Misumi) oder *SHURAYUKIHIME* (Lady Snowblood; 1973; R: Toshiya Fujita), von Hongkong-Eastern wie *SHAO LIN MEN* (Hand of Death; 1976; R: John Woo) oder *XIN DU BI DAO* (Die Rache des gelben Tigers; 1971; R: Chang Cheh) und von Italo- und Spätwestern wie *DIANGO* (1966; R: Sergio Corbucci), *PER UN PUGNO DI DOLLARI* (Für eine Handvoll Dollar; 1964; R: Sergio Leone), *C'ERA UNA VOLTA IL WEST* (Spiel mir das Lied vom Tod; 1968; R: Sergio Leone) oder *THE WILD BUNCH* (1969; R: Sam Peckinpah).

Im amerikanischen Kino der 90er Jahre hätte man es anhand der immer wieder auftauchenden Zeigefreudigkeit von Splatterästhetik in Mainstream-Filmen wie Jonathan

Demmes *THE SILENCE OF THE LAMBS* (Das Schweigen der Lämmer; 1991), Paul Verhoevens *STARSHIP TROOPERS* (1997), Steven Spielbergs *SAVING PRIVATE RYAN* (Der Soldat James Ryan; 1998) oder Ridley Scotts *HANNIBAL* (2001) schon ahnen können, dass der Splatterfilm keinesfalls von der Kinoleinwand verschwunden ist und dass diesbezüglich noch einiges zu erwarten war. Man könnte deshalb zusammenfassen, dass der Splatterfilm spätestens seit den 1990er Jahren, die Mark Terkessidis und Tom Holert popkulturell als das Jahrzehnt des »Mainstreams der Minderheiten« ausgerufen haben, in eben diesen Hollywood-Mainstream diffundiert ist, um diesen um einige inszenatorische Aspekte zu bereichern. War der Splatterfilm noch nie als ein reines Subgenre des Horrorfilms auszumachen, so zeigt er sich heute mehr denn je als ein ausschließlich ästhetischer Modus, der, verkürzt ausgedrückt, eine bestimmte *Mise en Scène*, eine Ästhetik der Öffnung, Verstümmelung und Zerstückelung menschlicher Körper in allen Filmgenres und damit zugleich eine Deformation dieser Genres selbst vornimmt.

Neben dieser ästhetischen Erfolgsgeschichte gibt es noch eine andere und dunklere Geschichte des Splatterfilms, auf die auch kurz hingewiesen werden muss: Die Rede ist von der Zensur. War der Splatterfilm immer schon und vor allem in Deutschland das Ziel von beschlagnahmungsfreudigen Instanzen, so kann mit dem jüngsten Gerichtsentscheid die Geschichte des Splatterfilms neu aufgerollt werden: Denn 2004 wird in Deutschland mit Herschell Gordon Lewis' *BLOOD FEAST* (1963) der Begründer

dieser Ästhetik, der erste Splatterfilm, beschlagnahmt. Ihn zu schauen heißt seitdem, sich strafbar zu machen. Andersorts reüssiert der Splatterfilm allerdings im Kino, wo man ihn am wenigsten erwartet hätte: Wesentlich brutaler und ernsthafter angelegt als der nur noch aus einer amüsierten Camp-Perspektive zu betrachtende BLOOD FEAST, der unbeschwert und kostengünstig mit statischer Kamera, Schaufensterpuppen und viel roter Farbe zur Sache geht, ist Mel Gibsons Splatterfilm THE PASSION OF THE CHRIST (Die Passion Christi; 2004). Ganz auf die wesentlichen Elemente der Folter und Auflösung des Körpers konzentriert, setzt Gibson auf die letzten Tage Jesu Christi als Passionsgeschichte, als monotones Quälen und Leiden, ausbuchstabiert am menschlichen Körper Christi. Auch seine Wiederauferstehung wird allein am Körper sichtbar: als die Heilung der Wunden, die der Film ihm geschlagen hat. Die Lage des Splatterfilms ist deshalb zwiespältig: Während die Filme der 1970er und 80er Jahre in der Unsichtbarkeit von Videokabinetten, Filmbörsen off- und online und zu einem großen Teil weiter in der Illegalität verharren, ist der Siegeszug der spezifischen Ästhetik und der Erzählweisen des Splatterfilms nicht nur an den Remakes, sondern im gesamten Hollywoodkino sichtbar.



Splatterästhetik in HANNIBAL

Der Beginn: PSYCHO, PEEPING TOM und BLOOD FEAST

Aber was bedeutet es, einen Splatterfilm zu sehen? Ab und zu trifft man im Kino auf Filme, die einen buchstäblich zurückschrecken lassen oder ein Gefühl des Ekels hervorrufen. Dieses Gefühl stellt sich zumeist bei Filmen ein, die die Grenzen des menschlichen Körpers ins Visier nehmen, diese erweitern, überschreiten oder verletzen. Man fragt sich: Warum werden in solcher Direktheit und in solchem Ausmaß diese Bilder der Gewalt in Szene gesetzt? Da werden blutende Wunden in Großaufnahme gezeigt, und die Kamera wird zum Endoskop und dringt tief in den Körper ein. Wenn in einer Mainstream-Hollywoodproduktion wie Ridley Scotts HANNIBAL der titelgebende Kannibale sich kassenwirksam und ohne Umschweife daran macht, einem Mitmenschen die Schädeldecke zu öffnen, um dann Teile seines Gehirns mit ein wenig Gemüse zu braten und zu verspeisen, muss man sich fragen, woher diese Bilder wohl kommen mögen. Wie kommt jemand darauf, das Innere des menschlichen Körpers zur leitenden Ikonografie eines Spielfilms zu erheben?

Der Splatterfilm, wie das Genre des modernen »Körper-Horror«-Films der 1960er bis Anfang der 90er Jahre bezeichnet wird, ist zum Synonym für die kompromisslose Darstellung körperlicher Gewalt in den Medien geworden. Während dieses filmische Archiv inzwischen weitgehend verschüttet ist, wirken seine bildästhetischen Programme im heutigen Mainstream-Kino weiter. Der Zuschauende weiß nur nicht mehr, woher diese Bilder kommen. Dabei provoziert der Splatterfilm immer noch

aktuelle Fragen nach der Konfrontation von Gewalt und ihrer medialen Repräsentation, und er stellt diese Fragen vor allem aus einer Extremposition der Grenze. Wie weit kann und darf die mediale Darstellung körperlicher Gewalt gehen? Der Körper-Horror des Splatterfilms konfrontiert die Zuschauenden mit gewaltsam geöffneten, aufgebrochenen und aufgeschlitzten Körpern. Augen werden ausgestochen, Arme und Beine abgetrennt und Köpfe durchbohrt. Die film- und kameratechnische Fragmentierung des Körpers in Schnitt und Ausschnitt wird in die Fragmentierung des Körpers durch das Aufschneiden und Zerteilen mit scharfen oder spitzen Gegenständen übersetzt. Die Kamera verfolgt das Mord- und Schlachtinstrument, wie es in das Körperinnere eindringt und Blut, Hirn und Eingeweide hervorholt.

In zwei Filmen aus dem Jahr 1960 wird die technisch übersetzte Konsequenz vom Film- zum Körperschnitt motivisch angedeutet: in der berühmten Schnittsequenz des Duschmordes in Alfred Hitchcocks PSYCHO und in Michael Powells PEEPING TOM (Augen der Angst), in dem der Serienmörder seine Opfer in dem Moment filmt, in dem er sie mit dem spitzen Kamerastativ ersticht. Der Begriff »Peeping Tom« bedeutet Spanner oder Voyeur. Er bezeichnet jemanden, der zwanghaft anderen Menschen zuschaut: vorzugsweise bei Szenen, die ihn erregen. Nach PSYCHO und PEEPING TOM bricht der filmische Realismus in Form einer Überbietungslogik von Gewalt in den Horrorfilm ein. Denn noch 1960 ist die Gewalt indirekt. Die Mordsequenz in PSYCHO zeigt in schneller Abfolge allein die Filmkader um die tödlichen Wunden herum. PEEPING TOM führt schon filmisch die Mechanismen des Kinos selbst vor und leitet damit eine neue Ära des modernen Horrorfilms ein. Der Film erzählt die Geschichte des Kameramanns Mark Lewis (Karlheinz Böhm), der als Kind von seinem Vater in der Weise missbraucht wird, dass er

ständig unter Beobachtung steht, während er verschiedenen Angstexperimenten ausgesetzt ist. Seither steht er unter dem Zwang, immer wieder in die von Todesangst gezeichneten Gesichter seiner Mordopfer zu schauen. Er hat deswegen eine einzigartige Mordwaffe konstruiert, die mit einer Filmkamera identisch ist. Um die ödipale Konstruktion und damit den Freudschen Hintergrund dieser Geschichte zu komplettieren, wird Lewis' Vater von dem Regisseur Michael Powell selbst gespielt.

Drei Jahre nach PSYCHO und PEEPING TOM werden die blutigen Folgen der Gleichung von Filmschnitt und Zergliederungsfantasie auf der Leinwand sichtbar: in Lewis' BLOOD FEAST. Der Film beginnt im Bad (ein Ort, der bald zum bevorzugten Schauplatz männlicher Gewalt an hilflosen nackten Frauen wird). Während eine junge Frau badet und aus dem Radio die Warnung vor einem Serienkiller erklingt, dringt der Mörder mit einem großen Messer in den Raum ein und beginnt ohne Umschweife, auf die Frau einzustechen und ihr mit dem Messer erst ein Auge zu entnehmen und dann ein Bein abzuschneiden. In einer brutalen Distanzierungsgeste emanzipiert sich das Medium Film damit von abstrakten Körperinszenierungen, die bis dahin wie im klassischen Horrorfilm einer Dramatisierung und Paraphrase literarischer und damit symbolischer Körper entsprachen. »In splatter movies, mutilation is indeed the message«, heißt es in dem Buch *Splatter Movies. Breaking the Last Taboo* (1981) des Filmpublizisten John McCarty. Er prägte die Bezeichnung »splatter« für eine Form des Horrorfilms, die die Materialität und die Medialität des Körpers zentral setzt. Der Splatterfilm versucht sich, seinen medialen Bedingungen entsprechend, somit in der Inszenierung des »Realen« des menschlichen Körpers.

Denn der Körper ist im Splatterfilm von der Übersetzung in das abstrakte Medium



Die Mechanismen des Kinos in PEEPING TOM

»Schrift« befreit und tritt auch im Sinne Béla Balázs' als *Der sichtbare Mensch* (1924) in das »Reale« der bewegten Bilder ein. Statt der inzwischen domestizierten Monster des klassischen Horrorfilms wie Dracula, Werwolf oder Frankensteins Geschöpf, die in den 1930er bis 60er Jahren die Grenzen und Integrität des singulären und geschlossenen Körpers infrage gestellt haben, wird der groteske und bis zur völligen Deformation entgrenzte Körper eingesetzt. Er schuldet der Literatur des 19. Jahrhunderts wenig, der kulturellen Realität und dem Realen des Mediums Film um so mehr. McCartys Aussage weist zudem auf den Aspekt der filmischen Umsetzung der Thesen des Medientheore-

tikers Marshall McLuhan (»The medium is the message«) im Splatterfilm hin. Dessen Konzept von den »Extensions of Man«, den medialen Prothesen des menschlichen Körpers, ist gefärbt von gewalttätigen Phantasmagorien der Verstümmelung. Die Erweiterung der Sinne durch die Medien bedeutet immer auch »Selbstamputation«.

In den 1970er Jahren wird ein multiplizierter, amorpher und bis zur völligen Auflösung deformierter Körper in Szene gesetzt. Zum ersten Mal wird dem Kinozuschauer in *BLOOD FEAST* das Versprechen der vollständigen Zeigbarkeit von Verwundung gegeben. Was in *BLOOD FEAST* allerdings noch durch Montage herbeigeführt wird, ist bereits wenige Jahre später technisch in einer ungeschnittenen Sequenz möglich. Bilder des fragmentierten und grotesk invertierten Körpers erscheinen genauso auf der Leinwand, der externen Netzhaut des Kinogängers, wie sie zuvor allenfalls imaginär während der Lektüre der gewaltsamsten Stellen in Gothic Novels und Horrorerzählungen in den Köpfen der Leser entstanden sind und auf der Bühne in Sensationsstücken zu sehen waren.

Die 1960er und 70er Jahre

Für eine kleine Gruppe von Filmemachern, zu denen George A. Romero, Wes Craven, Tobe Hooper, David Cronenberg und John Carpenter gehören, ist die Wundästhetik des Splatterfilms, die Repräsentation expliziter Gewalt und Deformation des Körpers, die konsequente Weiterführung der Codierungen des Mediums Film und zudem der einzig angemessene und moderne Modus, um den Diskurs um personale, strukturelle und kulturelle Gewalt in den USA von den späten 1960er Jahren bis zu den 80er Jahren ästhetisch zu führen. In diesem Sinn ist der Splatterfilm eine deutlich skeptische Reaktion auf kulturelle Versprechen wie etwa die

Frauenbewegung, die sexuelle Revolution und die Bürgerrechtsbewegung, und er zitiert kollektive Gewaltraumata, die in Stoffen gebunden sind wie im Serial-Killer-Fall Ed Gein, der Charles-Manson-Family oder dem Vietnamkrieg. Der Körper-Horror des Splatterfilms verzichtet dabei weitgehend auf die Psychologisierung von Täter und Opfer: Nur das Innere eines Menschen im Sinne seines zeigbaren und blutigen Körperinneren ist von Interesse. Entscheidend für den Splatterfilm ist deshalb eine Ästhetik der Wunde als Ergebnis der Öffnung des Körpers.

Die Erfolgsgeschichte des Splatterfilms beginnt mit George A. Romeros Zombiefilm *NIGHT OF THE LIVING DEAD* (Die Nacht der lebenden Toten; 1968). Mit schwarzweißen Bildern, die direkt aus dem Nachrichtenfernsehen über den Vietnamkrieg und die Rassenunruhen in den USA stammen könnten, lässt Romero die Toten wiederauferstehen und in einem apokalyptischen Szenario als fleischfressende Zombies über ganz Amerika herfallen. *NIGHT OF THE LIVING DEAD* stellt dabei mehr als nur die Fortsetzung des Horrorfilms mit anderen Mitteln und mehr als nur eine apokalyptische Allegorie der Rassenunruhen in den USA der 1960er Jahre dar. Deutlich wird das Medium des Nachrichtenfernsehens selbst zum Thema,

wenn in der deutschen Synchronisation des WDR ein Moderator aus dem Fernseher die Nachrichten über die landesweiten Zombienerhebungen mit dem Satz beendet: »Dies war der Bericht – entschuldigen Sie, aus Washington.« Mit *NIGHT OF THE LIVING DEAD*, könnte man sagen, zieht das Realitätsprinzip in den Horrorfilm ein. So handelt der Film von einer Gruppe Menschen, die sich

über Nacht in einem Landhaus verschanzen, das von immer mehr lebenden Toten belagert wird. Während dieser einen Nacht der Belagerung geht es einerseits um die tödlichen Machtkämpfe innerhalb des Hauses und andererseits um das, was der Fernseher von der Außenwelt berichtet: Große Gruppen von bewaffneten Rednecks, weißen Hinterwäldlern, haben sich zu Jagdgesellschaften zusammengefunden, um Zombies abzuschließen. Während die immer kleiner werdende Gruppe im Haus verzweifelt versucht, der Belagerung standzuhalten, rückt die Kavallerie in Form dieser paramilitärischen Truppen näher. Als es endlich Morgen wird, stoßen die beiden Erzählstränge aufeinander, und eine der Schießgesellschaften erreicht endlich das Haus und erschießt den afro-amerikanischen Helden des Films.

Wes Craven ist heute vor allem als Regisseur der drei *SCREAM*-Filme (1996–2000) und von *A NIGHTMARE ON ELM STREET* (*Nightmare – Mörderische Träume*; 1984) bekannt, durch die das Genre des Teenager-Slasher-Films mitdefiniert wurde. Bereits mit seinem Debütfilm *THE LAST HOUSE ON THE LEFT* (*Das letzte Haus links*; 1972), einer äußerst brutalen Variante von Ingmar Bergmans *JUNGFRAUKÄLLAN* (*Die Jungfrau-entzweite*; 1960), hatte Craven großen Erfolg.



Ein Meilenstein des Horrorfilms: NIGHT OF THE LIVING DEAD

THE LAST HOUSE ON THE LEFT wurde damit zu einem der Gründungsfilme des Splatterfilms. Sein zweiter Film THE HILLS HAVE EYES (Der Hügel der blutigen Augen; 1977) knüpft an die Formel des frühen Splatterfilms an und übernimmt einige Wendungen von Cravens Erstling. THE HILLS HAVE EYES beginnt allerdings zunächst wie ein anderer Klassiker des Splatterfilms, Hoopers THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE (Blutgericht in Texas; 1974). Eine glückliche amerikanische Familie ist in den Ferien mit einem Wohnmobil unterwegs und bekommt während der Fahrt durch eine Einöde plötzlich Probleme mit dem Auto und dann mit den ortsansässigen mutierten Kannibalen.

Der Kanadier David Cronenberg ist sicherlich einer der umstrittensten Filmemacher der Gegenwart. Von vielen als einer der letzten »Auteurs« vor allem seit seinen jüngeren Filmen THE FLY (Die Fliege; 1986), NAKED LUNCH (1991), CRASH (1996) oder EXISTENZ (1999) bewundert, gilt er vielen noch als derjenige, der mit Abstand die ekligsten Inszenierungen vorlegt. Sein erster abendfüllender Spielfilm SHIVERS (Parasitenmörder; 1975) zeigt die Invasion eines Hochhauses durch künstlich hergestellte Parasiten, die in den menschlichen Körper eindringen und jede Hemmung, die Sex und Gewalt betrifft, zum Verschwinden bringen. In den Folgefilmen RABID (1977), THE BROOD (Die Brut; 1979), SCANNERS (1981) oder VIDEO DROME (1983) buchstabiert er auf blutigste Weise die komplizierten Verbindungen zwischen dem menschlichen Körper, seiner Sexualität und den technischen Medien aus.

Die 1980er und 90er Jahre

Mit der Wende zu den 1980er Jahren ändern sich Inhalt und Tonfall des Splatterfilms. Während die Blut- und Wundästhetik neue Standards in der Darstellung von Gewalt und Schrecken im Horror und anderen

Genres gesetzt hat, wechselt im Rahmen des Horrorfilms das Sujet, und das Übernatürliche und Fantastische kehrt mit großer Wucht zurück. In Italien wechselt der Giallo-Regisseur Dario Argento mit SUSPIRIA (1977), INFERNO (Horror Infernal; 1980) und PHENOMENA (1985) zum fantastischen Horrorfilm. In England legt der Bühnenautor und Romancier Clive Barker mit HELLRAISER (1987) ein beeindruckendes Filmdebüt übernatürlichen Horrors vor. Aus der erfolgreichen Reihe der Teufelsfilme, die im Mainstream-Horror das Thema des Übernatürlichen nie verlassen haben und damit auch die Rückkehr des Fantastischen im Splatterfilm schon in den 1970ern vorbereitet haben, können drei genannt werden: Roman Polanskis ROSEMARY'S BABY (ROSEMARIES BABY; 1968), William Friedkins THE EXORCIST (DER EXORZIST; 1973) und Richard Donners THE OMEN (DAS OMEN; 1976). An den beiden jüngeren Filmen ist der Einfluss der Splatterästhetik schon deutlich sichtbar.

In Sam Raimis THE EVIL DEAD (1981) mit dem blumigen deutschen Titel TANZ DER TEUFEL gibt es die bis dahin irrwitzigsten achterbahnartigen Kamerafahrten in der Filmgeschichte zu sehen: Das namenlos Böse schlägt auf schreckliche Weise als Rückkehr des übernatürlichen Horrors aus dem dunklen Wald in die kleine Hütte von THE EVIL DEAD ein und richtet dann ein rasantes Feuerwerk der Zerstörung und Körpermetamorphotik an, wie es bis dahin noch nicht zu sehen war. Das namenlose Böse, das aus dem Wald auf die einsame Hütte zuschnellt, macht vor Bäumen und Büschen nicht halt und knickt sie mühelos um. Einen Gegenschuss auf das unsichtbare Böse gibt es nicht. Es trägt kein Gesicht und hat keinen Körper. Das Böse in THE EVIL DEAD ist mit der Kamera und damit mit dem Blick der Zuschauenden identisch. Erst der Nachfolger EVIL DEAD II (Tanz der Teufel II – Jetzt wird

noch mehr getanzt; 1987), der weniger eine Fortsetzung von THE EVIL DEAD als vielmehr ein in Special Effects und komischem Tenor gesteigertes Remake ist, zeigt das Gesicht des Bösen als Abdruck durch die Holztür der Hütte. Die plötzliche dämonische Autonomie von Körperteilen in THE EVIL DEAD weist neben den pointiert gesetzten Blasphemien auch auf eine filmische Ästhetik des Grotesken hin: Dinge machen sich nicht nur selbstständig, sondern in einer deutlichen Slapstickinszenierung muss sich der Protagonist in EVIL DEAD II beispielsweise gegen seine eigene Hand zur Wehr setzen, die er abhackt und durch die inzwischen im Splatterfilm obligatorisch gewordene Kettensäge ersetzt. In THE EVIL DEAD und EVIL DEAD II sind außerdem das Thema des Blicks und die Einspielung der subjektiven und durchaus als autonome Instanz spürbaren Kamera zentral. Die Perspektive des gestaltlosen Bösen aus dem Wald entspricht der subjektiven Point-of-View-Kamera. Mit dieser Kamera wird auch der Blick des Zuschauenden an die Perspektive des Bösen angeglichen, die in der letzten Einstellung des Films den Protagonisten buchstäblich verschlingt.

Als das neuseeländische Pendant von Raimi kann Peter Jackson gelten, der 1992 mit BRAINDEAD den Höhepunkt des fantastischen und komischen Ansatzes im Splatterfilm und den vorläufigen Endpunkt in der filmischen Überbietungslogik der Sichtbarkeit von Gewalt vorgelegt hat. Seinen Debütfilm BAD TASTE (1987) hat Jackson über Jahre hinweg im Alleingang und mit minimalem Budget gedreht. BAD TASTE handelt von Außerirdischen, die Menschenfleisch für ihre Fast-Food-Kette erbeuten wollen. Um dieser Gefahr Herr zu werden, werden die »Boys«

gerufen, eine neuseeländische Spezialtruppe, die sich mit einem Beatles-Fan-Wagen und einer Menge Feuerkraft den Außerirdischen – erkennbar an blauen Jeanshosen und hellblauen Hemden – gegenüberstellen. Der Film bezieht seine grotesken Effekte ne-



Vom Giallo zum Horror: Die Ästhetisierung von Gewalt in SUSPIRIA

ben der Gewalt vor allem aus der ständigen Thematisierung des Verdauungssystems und installiert einen unendlichen Kreislauf zwischen Essen, Ausscheiden und Erbrechen. BAD TASTE ist ein überbordender Versuch, die von Raimi initiierte Verquickung einer Ästhetik des Splatterfilms mit der cartoonhaften Komik eines Slapstickfilms in neue Höhen zu treiben, ein Versuch, den BRAINDEAD auf die Spitze treibt.

Im Splatterfilm, so könnte die Spanne von 1968 bis 1992 zusammengefasst werden, dringt das Medium selbst zum ersten Mal gewaltsam in den Film und damit in die Körper der Figuren ein. Mit einer neuen Ästhetik der Wunde treten neue Figuren und Sujets auf die Bühne des Horrorfilms: Kannibalen und Zombies, die das Fleisch der Lebenden verspeisen, sowie serienmordende Slasher, die Menschen mit scharfen und spitzen Haushaltsgeräten am Fließband töten. Die Identität der Serienmörder oder Slasher tritt dabei zugunsten einer allegorischen Entleerung zurück. Auf diese Weise eröffnet die beinahe beliebige Maskierung des Serienmordprogramms eine Vielzahl an

Einleitung

möglichen Lesarten und Interpretationen. Dient die neue Ästhetik des Körper-Horrors zu Beginn des Splatterfilms (NIGHT OF THE LIVING DEAD, THE LAST HOUSE ON THE LEFT, THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE) zunächst noch einer Strategie der Authentifizierung des Geschehens und damit trotz aller Versperrung eindeutiger Lesarten als deutliches Angebot zu einer sozialpolitischen Referenzialisierung, so kehrt in einer zweiten Phase des Splatterfilms seit den 1980er Jahren mit Raimis THE EVIL DEAD und Jacksons BAD TASTE und BRAINDEAD die Fantastik zurück. Auch die Wundästhetik kippt am Ende einer Überbietungslogik von Gewalt in eine Ästhetik des Fantastischen und in die hyperbolische Komik des Grotesken um.

Splatter Movies. Der Sammelband

Dieser Sammelband ist in vier Sektionen eingeteilt. Die erste Sektion beschäftigt sich mit der Ästhetik und der Medialität des Splatterfilms und besonders damit, wie Medien und Splatterfilm einander spiegeln. Es wird gezeigt, dass Medien im Splatterfilm nicht nur vermittelt und übersetzt werden, sondern brutal in die Filme und in die Körper der Opfer einschneiden und eindringen. Die Stellung der Kamera (Stefan Höltingen) und der apokalyptische Tonfall des Splatterfilms (James McFarland, Arno Meteling) spielen dabei herausragende Rollen. In der zweiten Sektion werden unterschiedliche psychoanalytische Wahrnehmungen von Splatterfilmen präsentiert, die zum Teil an die Frage der Genderspezifik des Horrorkinos gekoppelt sind, wie Elisabeth Bronfen anhand der Figur des Durcharbeitens von Traumata der Heldin in SCREAM I-III und Gabriele Dietze am Beispiel der beiden Teile von THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE zeigt. Julia Köhne geht Transformationsprozessen von Gender- und Identitätskonzepten in SHIVERS

nach, und Judith Halberstam untersucht die Theoreme des Final Girl und der Queer-Logik in BRIDE OF CHUCKY (Chucky und seine Braut; 1998; R: Ronny Yu). Die dritte Sektion beschäftigt sich mit der dichten Fügung zwischen dem Geschehen auf der Kinoleinwand und dem Körper des Kinozuschauenden: in Form einer Verführung (Marcus Stiglegger), als mediale Maßnahme zur Flexibilisierung des Zuschauenden (Drehli Robnik) oder als Schnittstelle in einem ökonomischen Regelsystem zwischen dem Kino als Realitätsmaschine und dem industriell und medial zugerichteten Körper des Zuschauenden (Ralph Kuschke). Denn der Splatterfilm als Körper-Kino scheint mehr als andere Genres den ganzen Zuschauenden zu affizieren. Der Band schließt mit Beiträgen aus der »Splatterwerkstatt Deutschland«; hier kommen zum einen deutsche Splatterfilmemacher (Jörg Buttgerreit, Christoph Schlingensiefel) zu Wort, zum anderen erörtert Manfred Riepe die abenteuerlichen Kreuzzüge der deutschen Zensur am Beispiel von THE EVIL DEAD.

In diesem Sinne hoffen wir, einen facettenreichen und zur weiterführenden Diskussion anregenden Beitrag zum Thema »Splatter Movies« zusammengestellt zu haben. Wir möchten uns bei dem von der Deutschen Forschungsgemeinschaft unterstützten Graduiertenkolleg »Codierung von Gewalt im medialen Wandel«, im Besonderen bei Prof. Dr. Klaus Scherpe und Dr. Elisabeth Wagner sowie bei Prof. Dr. Thomas Macho, sehr herzlich bedanken. Freundlicherweise hat Oliver Bürenkemper die Übersetzung des Textes von Judith Halberstam und haben Laura Goldenbaum und Claus-Michael Schlesinger die Transkription der beiden Interviews übernommen. Letzterem gilt zudem unser nachdrücklicher Dank für seine Lektoratstätigkeit und Schnittstellenarbeit im Bertz + Fischer Verlag.

Die Herausgebenden