

Catherin Persing

Von Kleingärtnern, Nekrophilen und anderen Bestien. Monster und Monstrosität in Jörg Buttgereits Nekromantik

2019

<https://doi.org/10.25969/mediarep/3710>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Persing, Catherin: Von Kleingärtnern, Nekrophilen und anderen Bestien. Monster und Monstrosität in Jörg Buttgereits Nekromantik. In: *ffk Journal* (2019), Nr. 4, S. 128–140. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/3710>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<http://www.ffk-journal.de/?journal=ffk-journal&page=article&op=view&path%5B%5D=73&path%5B%5D=67>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Catherin Persing

Bochum

Von Kleingärtnern, Nekrophilen und anderen Bestien

Monster und Monstrosität in Jörg Buttgereits *Nekromantik*

Abstract: Monstrosität ist eine Zuschreibung, die sich primär über die Bezugnahme auf kulturelle Kodizes artikuliert, gegen die das Monster verstößt. Als Phänomen der Abweichung entsteht es in engem Zusammenhang mit seinem soziokulturellen Background und lässt darum Rückschlüsse auf das Umfeld zu, dem es entstammt. Dieses reflexive Potenzial zeigt sich gerade im Horrorfilm, der über die Figur des Monsters auf seine gesellschaftliche Wirklichkeit Bezug nehmen kann. Anhand des deutschen Horrorfilms *Nekromantik* (1987) von Jörg Buttgereit soll der Versuch unternommen werden, die Filmmonster an ihre Entstehungszeit rückzukoppeln. Der Film stellt sich in der Analyse als schonungslose Gesellschaftskritik dar, bespiegelt die deutsche Identität und arbeitet hochgradig selbstreflexiv. Die konstante Unterwanderung der Sehgewohnheiten drängt zur Auseinandersetzung mit dem kulturell Unerwünschten.

Catherin Persing (M.A.), Doktorandin am Institut für Theaterwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum. Studium der Komparatistik und Theaterwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum. Promotionsvorhaben mit dem Arbeitstitel „Opfer – Exzess – Transgression. Fluchtpunkte des Tragischen im Horrorfilm“. Aktuelle Forschungsschwerpunkte sind Fantastik, Horror, Monster, Ritual- und Mythentheorie.

1. Einleitung: Das Monster als reflexive Figur

„The monstrous body is pure culture.“¹

Monster werden diskursiv hervorgebracht. Denn was als monströs gilt, lässt sich nicht eindeutig festschreiben, sondern hängt vor allem von der jeweiligen sozio-kulturellen Sphäre ab. Jede Gesellschaft besitzt ihre eigenen kulturellen Kodizes – etwa erwünschte Verhaltensweisen, physische Merkmale oder Eigenschaften – und das Monster wird erst sichtbar im Verstoß gegen diesen Katalog. Möglich wird dies durch einen Mangel an originärer Identität, die es dem Monster erlaubt auch widersprüchliche Zuschreibungen in sich aufzunehmen und zu verkörpern. Das Paradoxe an dieser Figur ist also die Tatsache, dass sie sich als Phänomen der Abweichung maßgeblich über das konstituiert, was sie gerade *nicht* ist. In der Ambivalenz und Unbestimmtheit des Monsters liegt aber zugleich auch sein größtes Potenzial, denn es ist imstande jederzeit zur Projektionsfläche für bewusste wie unbewusste Ängste, Wünsche oder Fantasien zu werden. Damit kann es einen wahlweise abschreckenden oder sehnsüchtigen Gegenentwurf zu seiner jeweiligen kulturellen Wirklichkeit liefern – gibt im Umkehrschluss aber auch Informationen über das Umfeld preis, das es hervorgebracht hat und aus dessen Perspektive es erst monströs erscheint. Dadurch wird das Monster zu einer reflexiven Figur, mit deren Hilfe sich Gesellschaften be- und hinterfragen lassen.

Der Blick auf ein konkretes Monster gibt Aufschluss über die Ängste und Hoffnungen der Gesellschaft, als dessen Zerrbild es entstanden ist. Dieses Potenzial macht sich vor allem das Genre des Horrorfilms zunutze, um unterschwellige Kritik am politischen oder kulturellen Zeitgeschehen zu üben. Während internationale Horrorfilme im Hinblick auf ihren Gegenwartsbezug in den letzten Jahren immer häufiger zum wissenschaftlichen Untersuchungsgegenstand werden², ist der deutsche Horrorfilm nach wie vor unterrepräsentiert. Zwar finden sich vereinzelt Aufsätze zu bestimmten Filmen und auch zahlreiche Studien zum Fantastischen Film, eine umfassende Aufarbeitung der Geschichte des deutschen Horrorfilms nach 1933 steht jedoch aus. Im Fokus dieses Aufsatzes steht darum einer der bekanntesten Beiträge zum heimischen Horror, Jörg Buttgereits *Nekromantik* (1987), der zugleich als einer der ersten deutschen Horrorfilme der Nachkriegszeit überhaupt gelten kann.

Als Autor, Regisseur, Filmkritiker und ausgewiesener Godzilla-Experte befasst Buttgereit sich bereits seit den frühen 1980er Jahren mit dem Abgründigen, wobei vor allem *Nekromantik* ihn international bei Fans des Horror-Genres bekannt

¹ Cohen 1996: 4.

² Vgl. u. a. Bebbler 2011, Fabris/Hellbig/Russegger 2017 Krautschick 2015, Knöppler 2017, Leitner 2017, Moldenhauer 2017, Worland 2007.

gemacht hat. Seine Arbeiten offenbaren eine wahre Enzyklopädie der Monstrosität – die Bandbreite reicht von schaurigen Klassikern wie Nosferatu und Frankenssteins Monster über historische Gestalten wie Adolf Hitler oder den Serienmörder Ed Gein bis hin zu einem parasitären Pilz. Buttgerreit wird durchaus kontrovers diskutiert, was u. a. daran liegen mag, dass er als Grenzgänger zwischen Horror-, Trash- und Kunstfilm die Erwartungen aller Zielgruppen gleichermaßen unterwandert. Gerade darum aber ist eine Auseinandersetzung mit ihm so lohnenswert.

2. Nekromantik

Die Idee zu *Nekromantik* entwickelte sich bei Buttgerreit und Co-Autor Franz Rodenkirchen in einem Gespräch über den Tod. „The idea of, say, somebody enjoying his own death – with suicide as a positive, even happy, ending – was very tempting to us.“³ Damit war der Grundstein zu Buttgerreits erstem Langfilm gelegt. Ohne ein nennenswertes Budget, gedreht im grobkörnigen Super-8-Format und ausschließlich mit Laiendarsteller_innen aus dem Freundes- und Bekanntenkreis, feierte *Nekromantik* schließlich am 29.01.1988 seine Premiere im Berliner Kino Sputnik. Insgesamt wurde der Film vom deutschen Publikum wenig beachtet, wohingegen er in anderen Ländern deutlich mehr (auch negative) Aufmerksamkeit erhielt und teilweise bis zum heutigen Tag verboten ist.

2.1 Materialvorstellung

Der Filmtitel, eine klingende Eigenkreation aus den Worten ‚Nekrophilie‘ und ‚Romantik‘, steckt bereits das Feld ab, innerhalb dessen sich die Handlung bewegt – es geht um eine Liebesgeschichte. Und es geht um Sex mit Leichen. Der Protagonist Robert und seine Freundin Betty sind fasziniert vom Tod – und von den Toten. Eine Rückblende aus Roberts Kindheit zeigt, wie sein Vater das Kaninchen des Jungen schlachtet, während dieser dabei zusieht;⁴ möglicherweise ein Auslöser für die spätere Nekrophilie. Als er von seiner Arbeit bei einem Unternehmen, das sich auf die Reinigung von Leichenfundorten spezialisiert hat, eines Tages einen verwesenen, aber weitgehend intakten männlichen Körper mitbringt, ist dies der Beginn einer leidenschaftlichen ménage à trois. Diese endet schlagartig, als Robert seine Anstellung verliert und Betty ihn mitsamt der Leiche verlässt. Frustriert versucht er, sich auf anderem Wege Erregung zu verschaffen – er tötet Bettys Katze und badet in ihrem Blut, sieht sich einen brutalen Slasher-Film im Kino an, nimmt eine Prostituierte mit auf den Friedhof und erwürgt sie, nachdem diese ihn wegen seiner Impotenz verlacht hat, dann vergeht er sich an ihrer Leiche und erschlägt am nächsten Morgen noch den Friedhofsgärtner, als dieser ihn mit der Toten entdeckt.

³ Kerekes 1998: 37.

⁴ Dass es sich nicht um ein beliebiges Kaninchen, sondern Roberts Haustier handelt, wird aus der Filmszene nicht zwangsläufig ersichtlich. Buttgerreit hat dies aber in mehreren Interviews betont.

In seiner Verzweiflung sieht er den einzigen Ausweg, und zugleich die finale Möglichkeit sexueller Erfüllung, in seinem eigenen Tod. In einem letzten erotischen Akt ist Robert dabei zu sehen, wie er gleichzeitig mit einem Messer auf seinen Unterleib einsticht und ein Gemisch aus Blut und Sperma ejakuliert. Die Aufnahme des geschlachteten Kaninchens läuft derweil rückwärts ab; am Ende des Films ist Robert tot, das Kaninchen aber hoppelt davon.

2.2 Die Monster der Gesellschaft

Im Vorspann von *Nekromantik* ist ein junges Paar bei einer nächtlichen Autofahrt zu sehen. Die Frau ist ausgestiegen. Sie zieht ihr Höschen herunter, uriniert ausgiebig auf einen Grünstreifen und steigt wieder ins Auto. Während der Weiterfahrt geraten der Mann und die Frau in Streit, der Wagen kommt von der Straße ab. Ende des Vorspanns. Diese kurze Szene ist in mehr als einer Hinsicht programmatisch für den weiteren Film, denn hier spielt sich weitgehend unbemerkt bereits der erste Tabubruch ab.

Die amerikanische Filmwissenschaftlerin Linda Williams, eine Pionierin auf dem Gebiet akademischer Studien zur Pornografie, erklärt Körperflüssigkeiten zu einem konstitutiven Bestandteil der Genres Porno, Horrorfilm und Melodram; es seien die Ejakulation, das Blut und die Tränen, welche den Zuschauer_innen die Ekstase und den körperlichen Exzess der Figuren vermittelten.⁵ Außerhalb dieses spezifischen Kontextes wird die filmische Darstellung dessen, was der menschliche Körper natürlicherweise absondert, meist vermieden. In besonderem Maße trifft dies auf das Zeigen von Kot und Urin zu, die als ekelhaft gelten und deren Ausscheidungsprozess schamhaft versteckt wird. Während die Bilder des gleich literweise fließenden und spritzenden Blutes in *Nekromantik* also den Erwartungen an das Genre vollkommen entsprechen, bricht die ‚Pinkel-Szene‘ mit den Darstellungskonventionen des (Horror-)Films. Die Zuschauer_innen lachen zwar – über den geblühten Schlüpfer, die laienhaft vorgetragenen Dialoge, den absurd penetranten Zoom auf die sich bildende Urinpütze – aber sie sind zugleich irritiert von der Selbstverständlichkeit, mit der Buttgeret diese Szene zeigt. Und genau um diese Irritation geht es bei *Nekromantik*.

Nekromantik ist eine Reflexion über die Konstruktion von Normalität und Natürlichkeit. Dazu spielt der Film mit gängigen Darstellungskonventionen und führt sie vor, indem er sich gerade nicht nach ihnen richtet. Dieser gewollte Bruch betrifft vor allem die unkonventionelle Darstellung der Nekrophilie. Darunter versteht man eine Sexualpräferenz, die sich auf Leichen richtet und gleich in doppeltem Sinn von der Norm abweicht; sie gilt nach §168 StGB als ‚Störung der Totenruhe‘ und ist außerdem im ICD-10-Verzeichnis der psychischen Störungen als Paraphilie klassifiziert – sie markiert einen gleichermaßen biologischen wie juristischen Verstoß gegen die Norm. Nekrophile sind also klassische Körper- und Sittenmonster. Und unheimlich, im klassisch Freud'schen Sinn, ist das morbide

⁵ Vgl. Williams 2009: 15.

Stelldichein obendrein, denn „[d]as Subjekt unterliegt hinsichtlich des Todes seit dem Mittelalter einem [...] fortlaufenden und stufenweisen Ausschleichprozess, der letztlich in eine Todeslosigkeit mündet.“⁶ Diese gesellschaftliche Marginalisierung wird zur „Grundlage für die von Freud diagnostizierte Konstanz der Unheimlichkeit des Todes: Obwohl er uns stets im Tod des anderen präsent bleibt, ist er uns fremd geworden.“⁷ Indem er räumlich wie diskursiv aus der Gesellschaft ausgegrenzt wird, haben die modernen westlichen Kulturen ein zwiespältiges Verhältnis zum Tod entwickelt. Der Anblick einer Leiche löst darum – eigentlich – ein Gefühl des Unheimlichen aus, als Wiederkehr eines erfolgreich Verdrängten.⁸

Der Film selbst inszeniert das Liebespiel mit der Leiche jedoch nicht als monströse Abweichung, sondern als romantische und erfüllte Dreierbeziehung; die ekstatischen Sex-Szenen werden untermalt von atmosphärischer Klaviermusik, Betty und das Skelett verbringen gemütliche Tage im Bett, während sie ihm vorliest und dabei Pralinen nascht. Diese starke Ästhetisierung wird nicht humoristisch aufgebrochen und entschärft, eine Distanzierung nimmt der Film selbst nicht vor – stattdessen verführt die unbekümmerte und natürliche Darstellung der Nekrophilie sogar zu einer Solidarisierung mit dem Abgründigen. Die Zuschreibung von Monstrosität kann ausschließlich über den Referenzrahmen extradiegetischer Moralvorstellungen erfolgen: Die Zuschauer_innen allein müssen entscheiden, ob sie Robert für ein Monster oder eine tragische Figur, ein Opfer der Umstände halten.

Die fehlende Stigmatisierung führt auch deswegen zu einer Verunsicherung der Zuschauer_innen, weil sie sich im Gegenzug nicht der eigenen Normalität versichern können. Der Film arbeitet stattdessen mit dem Mittel der Kontrastierung, wodurch das soziale Umfeld wesentlich unsympathischer wirkt als das ‚Monster‘ selbst. Ein selbstgefälliger Kleingärtner erschießt bei seinem sorglosen Gebaren mit dem Luftgewehr mal eben einen jungen Mann, nur, um diesen anschließend in einem Tümpel verschwinden zu lassen. Die Kollegen von Joe’s Säuberungsaktion, der Unfall- und Tatortreinigungsfirma, sind abgestumpfte Burschen; einer von ihnen merkt grölend an, der Tote im Tümpel habe sich „ganz schön schlechtes Wetter zum Baden ausgesucht.“⁹ Selbst Betty reagiert eiskalt, als Robert seine Anstellung und damit seinen Nutzen für sie verliert – „Ich sag’ dir, mit dem nächstbesten Typen, der ein bisschen mehr Kohle hat, mit dem geh’ ich mit.“¹⁰, wirft sie ihrem verzweifelten Freund an den Kopf.

Perversion und Gewalt, das legt Nekromantik nahe, lassen sich nicht ausgrenzen in die Sphäre des ‚Anderen‘. Sie lauern in allen Lebensbereichen – und in der Keimzelle der Gesellschaft, der Familie. Als ein Wissenschaftler in einer Fernsehdiskussion zum Thema Phobie von der Schocktherapie berichtet, löst das bei Robert ein

⁶ Korn 2011: 224.

⁷ Ebd.: 239.

⁸ Vgl. Freud 2012: 58ff.

⁹ *Nekromantik*: 00:24:15.

¹⁰ *Nekromantik*: 00:39:14.

Flashback aus; der Psychologe hatte zuvor von einer Patientin mit Arachnophobie erzählt, die, nachdem man ihr eine Spinne auf die Hand gesetzt hatte, ihre Angst nicht nur überwand, sondern gleich eine Spinnenzucht anlegte: „Ohne spekulieren zu wollen, kann man doch annehmen, dass solche Reaktionen auch bei ganz anderen menschlichen Aversionen wie gegen [...] tote Körper auftreten können“.¹¹ Die Nekrophilie des Sohnes als direkte Konsequenz seiner Traumatisierung durch den Vater: Ein besseres Bild dafür, wie die Gesellschaft sich ihre eigenen Monster schafft, lässt sich kaum finden.

2.3 Die Monster der Vergangenheit

Nekromantik entstand 1987 in West-Berlin, also zu einer Zeit und an einem Ort, die noch immer stark geprägt waren von den Folgen des Zweiten Weltkriegs. Die Berliner Mauer, die zum Zeitpunkt der Entstehung von *Nekromantik* schon ein Vierteljahrhundert lang existierte, war nicht nur eine „material and conceptual synecdoche for the Cold War between the superpowers“¹², sondern zugleich der Schauplatz eines nationalen Traumas: Die Vergangenheit, die letztlich zum Bau der Mauer geführt hatte, schien sichtbar in diese eingeschrieben – darunter der millionenfache Genozid, dem ein Großteil des deutschen Volks nichts entgegengesetzt hatte. Die nationale Identität blieb laut Filmwissenschaftlerin Linnie Blake untrennbar verknüpft mit einem industrialisierten Massenmord, für den ein Großteil der Bevölkerung sich nicht verantwortlich fühlen wollte.¹³ Die Konstitution einer kohärenten nationalen Identität war nur durch die Abspaltung der nationalsozialistischen Vergangenheit möglich – als monströses Objekt¹⁴ der neuen deutschen Identität. *Nekromantik* ist der Versuch, dieses Subjektmonster wieder mit sich selbst zu konfrontieren.

Die deutsche Populärkultur flüchtete sich nach dem Zweiten Weltkrieg zunächst in den Heimatfilm und andere unverfängliche Genres, bis der Neue Deutsche Film sich in den 1960er und 1970er Jahren mit gesellschaftlicher wie politischer Kritik von den reinen Unterhaltungsfilmen abgrenzte. In dieser Tradition steht *Buttgereit* und geht noch einen Schritt weiter, wenn er etwa eine Vorführung seiner *Blutige[n] Exzesse im Führerbunker* (1982) mit Filmmaterial aus den Konzentrationslagern anreichert.¹⁵

[Y]ou still have this artificially implanted guilt and you don't know exactly why, because you don't feel you have done something wrong. And then the punk rock movement came, and when I saw Sid Vicious running around with a swastika T-shirt it was a relief. [...] When I first saw *Ilsa, She Wolf of the SS* (1975), I was totally amazed by the possibilities of doing such an unthinkable thing.¹⁶

¹¹ *Nekromantik*: 00:14:29.

¹² Blake 2008: 20.

¹³ Vgl. ebd.: 21f.

¹⁴ Zum psychoanalytischen Konzept der Abjektion vgl. Kristeva 1982: 1–31.

¹⁵ Vgl. Kerekes 1998: 55.

¹⁶ *Buttgereit*, zitiert nach: Perks 2004: 207.

Was Buttgerait beschreibt, ist in erster Linie ein neuer Zugang zu Politik und Geschichte; einer, der mit der verdrängten Schuld umgehen will. In Nekromantik wird all das nicht direkt ausgesprochen, aber es zieht sich latent durch den gesamten Film. Die Inspiration zu den Tatortreinigern von Joe's Säuberungsaktion beispielsweise mag, wie Buttgerait angibt, einem amerikanischen Underground-Comic namens Skull aus der Feder von Gilbert Shelton entstammen, aber das Emblem der Firma, ein gelber Totenkopf vor gekreuzten Knochen inmitten eines Pentagramms, und der Schriftzug Joe's SA stellen dennoch einen ersten – sicherlich gewollten – Bezug zur NS-Zeit her. Er kann auch als Hinweis auf nach wie vor existierende Tendenzen innerhalb der Gesellschaft verstanden werden, präsent vor allem durch die Figur des älteren Kleingärtners. Der korpulente blonde Mann, der inmitten von Jagdtrophäen, Gartenzwerge und Marschmusik sein Fläschchen Bier trinkt und dabei mit dem Luftgewehr hantiert, versprüht eindeutig restaurativen Charme. Mit der inszenierten ‚heilen Welt‘ des Schrebergartens „beschwört und verspottet [Buttgerait] nicht nur die Heimatfilme selbst [...], sondern auch die Kultur, die diese so begeistert aufgenommen hat“¹⁷ – der Heimatfilm als Projektion einer intakten konservativen Lebenswirklichkeit, die letztlich auch davor bewahrte, sich mit der desaströsen Gegenwart auseinanderzusetzen zu müssen.¹⁸

Diese Gegenwart wird in Nekromantik vor allem als eine Heimat gezeigt, die keine mehr ist. Das Verhältnis der Individuen zueinander offenbart eine existenzielle Isolation, eine gegenseitige Entfremdung und vor allem eine vollkommene Gleichgültigkeit demgegenüber. Lediglich Robert leidet an einer tiefen Sehnsucht nach Gemeinschaft und Verbundenheit, die sich in der Beziehung zu Betty letztlich nicht erfüllt und möglicherweise auch nicht erfüllen konnte. Die Situation wirkt ausweglos, wenn man die wenigen Dialoge betrachtet, die überhaupt geführt werden: Es geht nicht mehr um den wechselseitigen Austausch, um eine Bezugnahme auf den Anderen, stattdessen artikulieren die Dialogpartner_innen durch ihre Selbstbezogenheit in erster Linie eine tiefgreifende Kommunikationsstörung und offenbaren ein Gefühl gegenseitiger Fremdheit. Während Robert dieses Leben schließlich nicht mehr erträgt, nehmen die übrigen Figuren die zwischenmenschlichen Grenzen um sie herum bis zuletzt nicht einmal wahr.

Selbst das eigene Heim ist hier kein verlässlicher Ort der Geborgenheit und (familiären) Liebe mehr. Ein kurzer Blick über das Interieur von Robert und Betty erweckt vielmehr den Anschein, man habe es mit einem Kuriositätenkabinett zu tun: Die Wände werden geziert von Fotografien berühmter Mörder und Postern aus Pornomagazinen, das Bett ist eingefasst in Hasendraht und im Regal stehen zahllose Einmachgläser mit in Formaldehyd konservierten menschlichen Händen, Augen, Innereien und sogar einem Embryo samt Nabelschnur. Inmitten des banalen Alltags der Großstadt schlummert die Perversion, schlummert das Unheimliche. Nicht in

¹⁷ Blake 2007: 95f.

¹⁸ Zur Heimatfilmforschung vgl. Moltke 2005, Trimborn 1998.

dunklen Kellergewölben oder auf düsteren Friedhöfen wird die Nekrophilie ausgelebt, sondern bezeichnenderweise – gemäß dem Freud'schen Diktum, dass unheimlich irgendwie eine Art von heimlich ist¹⁹ – in einer gewöhnlichen Mietwohnung. Diese Beliebtheit ist zentral, denn obwohl die Kamera zwischendurch von der trostlosen Peripherie der Straße aus eine etwas heruntergekommene Häuserfront filmt, wird die Wohnung auch bis zuletzt nicht konkret lokalisiert.

Die Irrationalität wohnt „im Herzen des deutschen Bewusstseins.“²⁰ Der Heimatfilm, immerhin das beliebteste deutsche Genre der Nachkriegszeit, hatte aus seiner klinisch sauberen Welt konsequent alles Irrationale ausgeschlossen. Die Handlung gestaltete sich meist vorhersehbar, typische Merkmale waren die klare Trennung von Gut und Böse, die idyllischen Landschaften sowie das unvermeidliche Happy End. In Nekomantik wird dieser Rationalismus brüchig und gibt den Blick frei auf die darunter verborgene Irrationalität. Besonders die längeren Traumsequenzen, welche die narrative Struktur des Films aufbrechen, können analog zur Fragilität der ‚neuen‘ deutschen Identität in Abgrenzung zur ‚alten‘ gelesen werden. Der Anspruch von Nekomantik ist es, „die Vergangenheit in die Gegenwart zu holen; durch visuelle Darstellung darauf aufmerksam zu machen, dass die Vergangenheit in Wirklichkeit nie vorbei und abgeschlossen ist.“²¹ Der Film zelebriert die Wiederkehr des (erfolglos) Verdrängten, als Symptom einer kollektiven Neurose.

Ist Nekomantik also ein engagiertes Plädoyer für eine neue Erinnerungskultur? Jedenfalls problematisiert er das Paradoxon einer kollektiven Schuld, die zugleich nicht hinterfragt und nicht angenommen wird. Das kulturelle Gedächtnis einer Nation ist selbstverständlich niemals objektiv oder allumfassend, sondern bildet sich gerade durch ein subjektives Auswählen sowie Auslassen heraus. Genau diese Eigenschaft macht der Film sich zunutze, indem er jene (un)bewussten Auslassungen, die ansonsten verborgen bleiben, wieder buchstäblich ins Blickfeld rückt.

Ein Happy End verspricht der Film deswegen noch lange nicht. In der Konfrontation mit den Fragmenten der Vergangenheit liegt eine Chance zur Selbstbeobachtung und -erkenntnis, auf deren Grundlage eine Bewältigung überhaupt erst möglich wird. Eine Rückkehr in die heile Welt des Heimatfilms bedeutet das nicht. Als es Robert schließlich gelingt sich freizumachen von der Last, die sein Vater ihm auferlegt hat, scheint der unschuldige Zustand seiner Kindheit zunächst wiederhergestellt zu sein. Der Epilog zeigt eine anonyme Grabstätte, friedlich und ruhig – bis ein schwarzer Schuh mit hohen Absätzen den Spaten in die frisch aufgehäuften Erde tritt. Der Auftakt zu Roberts Nachleben in *Nekomantik 2* (1991) und zugleich eine letzte Erinnerung: Die Geschichte hört nicht auf, die Vergangenheit ist niemals abgeschlossen.

¹⁹ Vgl. Freud 2012: 17.

²⁰ Blake 2007: 95f.

²¹ Ebd.: 106f.

2.4 Die Monster des Medialen

Nekromantik ist ein Film, der seine eigene Medialität reflektiert. Dieses Bewusstsein wird besonders deutlich, als Robert eine Spätvorstellung des fiktiven Slasher-Films Vera besucht: Sobald er den Kinosaal betreten hat, blendet Nekromantik komplett zur Handlung von Vera über – intra- und extradiegetische Zuschauer_innen nehmen eine identische Perspektive ein (und dieser Eindruck wird durch den mehrfachen Perspektivwechsel zwischen Vera und Kinosaal in der Szene nur verstärkt). Der Film im Film ist ein beispielhafter Vertreter des Slashers, der sich vor allem durch die exzessive und lustvolle Darstellung von Gewalt auszeichnet, und dürfte in etwa jenen intellektuellen Tiefgang besitzen, der Nekromantik von seinen Kritiker_innen vorgeworfen wurde. Ein maskierter Mann jagt eine junge Frau durch ein leerstehendes Gebäude, holt sie schließlich ein und quält sie mit einem Messer, nachdem er sie zuvor gefesselt hat. Ein Kameraschwenk über das gelangweilte Publikum lässt erahnen, warum Buttgerit, der, wie er mit Vera beweist, die gängigen Genre-Konventionen durchaus beherrscht, diese lieber vorführt, anstatt sie zu reproduzieren.²²

Zahlreiche Fans von Buttgerits früheren Filmen stießen sich jedoch zunächst an Nekromantik. Angesichts der Thematik, die einen gehörigen Skandal zu versprechen schien, wirkte die Handlung ungewohnt ernst und vergleichsweise blutarm. Und, was bedeutend mehr irritierte, handelte es sich überhaupt wie erwartet um einen Horrorfilm? Diese Frage ist nicht einfach zu beantworten, denn tatsächlich weist der Film Anleihen zahlreicher Genres – darunter des Dokumentarfilms, des Liebesfilms, des Erotikfilms, des Kunstfilms und eben auch des Horrorfilms – auf, wobei die beiden letzteren klar dominieren. Gegen einen reinen Kunstfilm spricht die Lust an der Sensation, die teils exploitative Darstellung von Sex und Gewalt, die sich aus den früheren Filmen erhalten hat. Gegen einen reinen Horrorfilm wiederum spricht der experimentelle Charakter. Buttgerit macht mit seiner Arbeit so auf einen Aspekt aufmerksam, der in der kulturellen Analyse gern übersehen oder gar unterdrückt wird, nämlich die Artverwandtschaft von High und Low Culture, die sich zahlreiche Motive, Themen und bildliche Ausdrücke teilen.²³ Nekromantik bewegt sich transgressiv zwischen verschiedenen Labels ohne sich klar auf eines festlegen zu lassen: Damit erfüllt der Film selbst ein zentrales Charakteristikum des Monströsen, das der Liminalität.²⁴

²² Vgl. *Nekromantik*: 00:47:00.

²³ Buttgerit dazu im Interview: „Für mich gab es da keinen Widerspruch, ich bin zwar mit KISS und Monsterfilmen aufgewachsen und habe ein Herz für die Trivialitäten aber den Leuten im Risiko [Anm.: ehemalige Kneipe und eines der Zentren der Westberliner Subkultur] habe ich immer erklärt, dass Godzilla etwas mit Kunst zu tun hat und nicht mit Trash“, Slaski 2015.

²⁴ „Das Monster ist seit jeher ein Schwellenwesen, das zwischen den Ordnungen situiert ist. Seine anomalische Devianz leitet sich gerade aus dem prekären Status des Zwischens, des Übergangs her, durch den es zugleich an beiden Ordnungen partizipiert und so die jeweils andere überschreitet“, Mein 2009: 165.

Dieses Spiel mit Erwartungen und (Genre-)Konventionen ist maßgeblich an der Irritation beteiligt, die von Nekromantik ausgeht. Dazu kommen noch die nicht-lineare Erzählstruktur, welche durch Rückblenden, Traumsequenzen und Überblendungen den logischen Ablauf stört, sowie diverse Jump Cuts. Auf das Bild von Bettys verführerisch bestrumpftem Oberschenkel, den Roberts Hand lustvoll knetet, folgt unvermittelt das Close-Up eines riesigen rohen Fleischklumpens, der von eben jener Hand sanft geklopft und in eine viel zu kleine Pfanne gepresst wird. In diesem Übergang steckt ein Bruch, über den der Film vollkommen selbstverständlich hinweggeht – den Zuschauer_innen gelingt das nicht, sie müssen und sollen sich an diesen Szenen stoßen. Es geht in Nekromantik nicht um die Reproduktion von Klischees, Erwartungen und Konventionen – stattdessen werden sie kurzerhand vorgeführt und unterwandert. Der Film experimentiert mit neuen Formen und Inhalten, die sich den Sehgewohnheiten der Zuschauer_innen nicht anpassen, sondern ihnen zuwiderlaufen. Einer passiven Rezeptionshaltung, einem Sich-Versenken im Film wird auf diese Weise bewusst entgegengearbeitet.

3. Fazit

Das Monster verbleibt bei Buttgeriet nicht als Antagonist im Schatten eines Helden, sondern wird selbst zum Protagonisten der Handlung. Ein Identifikationsangebot für die Zuschauer_innen in Form einer Gegeninstanz gibt es nicht und so bleibt nur die Perspektive des Hauptcharakters. Die Rätselhaftigkeit der Figur bietet aber kein (befriedigendes) Erklärungsmuster für ihr Verhalten an. Die Grenze zwischen dem Eigenen und dem ‚abweichenden Anderen‘ wird uneindeutig, wenn die Zuschauer_innen sich fragen müssen, ob sie in Robert ausschließlich einen Täter sehen – oder auch das Produkt einer monströsen Gesellschaft.

Entgegen der Kritiker_innen, die in Buttgeriet einen reinen Provokateur und in den ‚Gewaltfilmen‘ ein Symptom der gesellschaftlichen Verrohung sehen, zelebrieren seine Horrorfilme auch die exploitative Darstellung von Sex und Gewalt nicht als Selbstzweck. Die filmische Reflexion instrumentalisiert die schockierende Inszenierung von Sex und Gewalt vielmehr, die ihr eigentliches Potenzial erst im Bezug zum soziokulturellen Kontext der Zuschauer_innen entwickelt, denn „[i]n der Darstellung von Gewalt wird so der Gesellschaft auf einer symbolischen Ebene selbst Gewalt angetan [...], wird unser Selbstverständnis erschüttert, wird der Normenpanzer durchbrochen, den die Gesellschaft uns auferlegt.“²⁵

Das, was ansonsten verborgen bleibt, weil es von der Gesellschaft verdrängt wird, macht *Nekromantik* wieder sichtbar. Die Figur des Kleingärtners und die ihn umgebende Szenerie wirken wie ein Heimatfilm-Diorama, das Buttgeriet den Zuschauer_innen mit allem nötigen Klamauk präsentiert. Hinter der kitschigen Kulisse verbirgt sich indes ein grobschlächtiger Mörder, der sich für seine Taten

²⁵ Germann 2009: 163.

nicht wird rechtfertigen müssen. Unaufdringlich, aber unübersehbar scheinen Reminiszenzen an die Zeit des Nationalsozialismus auf, etwa in Form des Firmenlogos der Tatortreiniger. Die Irrationalität schwelt hinter den anonymen Mauern einer Mietskaserne.

Buttgereits Arbeiten adressieren die deutsche Geschichte²⁶ und seine Protagonist_innen scheinen häufig stark von ihrer Vergangenheit bestimmt zu werden, ohne sich mit dieser auseinandersetzen zu wollen oder zu können bzw. häufig auch ohne sich dessen bewusst zu sein. Diese unbewältigte Vergangenheit korreliert in *Nekromantik* mit der Frage nach Schuld und Verantwortung. Sie muss nicht zwingend beantwortet, aber doch gestellt werden und das tut Buttgerreit auf seine ganz eigene Weise. Der vermeintliche Trash stellt sich dabei als schonungslose Gesellschaftskritik dar und die Strategie der Irritation, die Nekromantik verfolgt, zwingt die Zuschauer_innen dabei zur Auseinandersetzung mit dem kulturell Unerwünschten. Die vermeintlich sicheren moralischen, geografischen oder physischen Grenzen erweisen sich als instabil und auf genau diese Brüchigkeit reagiert Buttgerreit mit seiner Arbeit, oder anders formuliert - „[j]ede Gesellschaft bekommt die Filme, die sie verdient.“²⁷

Literaturverzeichnis

- Bebber, Jörg van (Hrsg.) (2011): *Dawn of an Evil Millenium. Horror/Kultur im neuen Jahrtausend*. Darmstadt: BÜCHNER 2011.
- Blake, Linnie (2008): *The wounds of nations. Horror cinema, historical trauma and national identity*. 1. Aufl., Manchester/u. a.: Manchester University Press.
- Blake, Linnie (2007): „Die Leichen im Keller der Deutschen“. In: Buttgerreit, Jörg (Hrsg.): *Nekromantik*. Berlin: Schmitz, S. 88–111.
- Cohen, Jeffrey Jerome (1996): „Monster Culture (Seven Theses)“. In: ders. (Hrsg.): *Monster Theory. Reading Culture*. Minneapolis: University Press of Minnesota, S. 3–25.
- Fabris, Angela/Helbig, Jörg/Russegger, Arno (Hrsg.) (2017): *Horror-Kultfilme*. Marburg: Schüren.
- Freud, Sigmund (2012): *Das Unheimliche*. Bremen: Europäischer Literaturverlag.
- Germann, Lukas (2009): „Die Monstrosität des Realen. Filmische Bilder der Gewalt und ihre Ästhetik“. In: Gebhard, Gunter/Geisler, Oliver/Schröter, Steffen (Hrsg.): *Von Monstern und Menschen. Begegnungen der anderen Art in kulturwissenschaftlicher Perspektive*. Bielefeld: transcript, S. 153–172.
- Halle, Randall (2003): „Unification Horror. Queer Desire and Uncanny Visions“. In: McCarthy, Margaret/Halle, Randall (Hrsg.): *Light Motives. German Popular Film in Perspective*. Detroit: Wayne State University Press, S. 281–303.
- Kerekes, David (1998): *Sex Murder Art. The films of Jörg Buttgerreit*. 2. Aufl. (revised and updated), Manchester: Headpress.

²⁶ Vgl. u. a. *Blutige Exzesse im Führerbunker, Nekromantik, Nekromantik 2, Schramm, Nosferatu lebt!*

²⁷ Buttgerreit in der TV-Sendung *Lebensart*, zitiert nach: Kerekes 1998: 137.

- Knöppler, Christian (2017): *The Monster Always Returns. American Horror Films and Their Remakes*. Bielefeld: transcript.
- Korn, Matthias (2011): „Wie wir unseren Tod verloren. Biopolitik, Raum und Unheimlichkeit zwischen Neuzeit und Moderne“. In: Camiletti, Fabio/Doll, Martin/Gaderer, Rupert (Hrsg.): *Phantasmata. Techniken des Unheimlichen*. Berlin: Turia+Kant, S. 221–240.
- Krautschick, Lars Robert (2015): *Gespenster der Technokratie. Medienreflexionen im Horrorfilm*. Berlin: Bertz+Fischer.
- Kristeva, Julia (1982): *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.
- Leitner, Florian (2017): *Medienhorror. Mediale Angst im Film*. Paderborn: Fink.
- Mein, Georg (2009): Monströse Instituierung. In: Geisenhanslücke, Achim/Mein, Georg (Hrsg.): *Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen*. Bielefeld: transcript 2009, S. 165–182.
- Moldenhauer, Benjamin (2017): *Ästhetik des Drastischen. Welterfahrung und Gewalt im Horrorfilm*. 2., korrigierte Aufl., Berlin: Bertz+Fischer.
- Moltke, Johannes von (2005): *No Place like home. Locations of Heimat in German Cinema*. Berkeley: University of California Press.
- Paszylk, Bartłomiej (2009): *The Pleasure and Pain of Cult Horror Films. An Historical Survey*. Jefferson: McFarland.
- Perks, Marcelle (2004): „A very German Post-Mortem: Jorg Buttgerit and Co-Writer/ Assistant Director Franz Rodenkirchen speak“. In: Mathijs, Ernest/Mendik, Xaver (Hrsg.): *Alternative Europe. Eurotrash and Exploitation Cinema Since 1945*. London: Wallflower, S. 203–215.
- Slaski, Jacek (2015): „Interview mit Jörg Buttgerit – Teil 1“ (Interview). *Tip Berlin*. [https://www.tip-berlin.de/interview-mit-jorg-buttgerit-teil-1_\(01.08.2018\)](https://www.tip-berlin.de/interview-mit-jorg-buttgerit-teil-1_(01.08.2018)).
- Stiglegger, Marcus (2010): *Terrorokino. Angst/Lust und Körperhorror*. 3. Aufl., Berlin: Bertz+Fischer.
- Trimborn, Jürgen (1998): *Der deutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre. Motive, Symbole und Handlungsmuster*. Köln: Teiresias.
- Williams, Linda (2009): „Filmkörper: Gender, Genre und Exzess“. In: *Montage AV* 18.2, S. 9–30.
- Worland, Rick (2007): *The Horror Film. An Introduction*. Malden: Blackwell.

Medienverzeichnis

- Blutige Exzesse im Führerbunker*. D 1984, Jörg Buttgerit, 8 Min.; Media Target: Blu-ray (Der Todesking) (2015).
- Ilsa, She Wolf of the SS*. CAN 1975, Don Edmonds, 96 Min.; Laser Paradise: Blu-ray (2012).
- Nekromantik*. D 1987, Jörg Buttgerit, 75 Min.; Media Target: Blu-ray (2014).
- Nekromantik 2*. D 1991, Jörg Buttgerit, 103 Min.; Media Target: Blu-ray (2016).
- Schramm*. D 1993, Jörg Buttgerit, 63 Min.; J&B: DVD (2005).

Inszenierungen

Nosferatu lebt!, Theater Dortmund, 29.11.2014. Regie: Jörg Buttgerit