

Maribel Cedeño Rojas

Sammelrezension: Kino der Angst

2017

<https://doi.org/10.17192/ep2017.4.7673>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Cedeño Rojas, Maribel: Sammelrezension: Kino der Angst. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 34 (2017), Nr. 4. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2017.4.7673>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Sammelrezension: Kino der Angst

Christian Knöppler: The Monster Always Returns: American Horror Films and Their Remakes

Bielefeld: transcript 2017 (Film), 262 S., ISBN 9783837637359, EUR 39,99

(Zugl. Dissertation an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, 2014)

Florian Leitner: Medienhorror: Mediale Angst im Film

Paderborn: Wilhelm Fink 2016, 303 S., ISBN 9783770559961, EUR 39,90

(Zugl. Dissertation an der Freien Universität Berlin, 2013)

Horrorfilme zielen in erster Linie darauf ab, Angst und Schock hervorzurufen. Hierfür können Monster eingesetzt werden, die kulturelle Ängste und das Anderssein verkörpern, um damit die Normalität zu durchbrechen,

individuelle und kollektive Verhaltensweisen sowie tradierte soziopolitische Konventionen zu hinterfragen. Diese Destabilisierung kann die herrschende Ordnung nachhaltig ändern oder auf Neue bestätigen.

Die beiden hier besprochenen film-analytischen Monografien fokussieren das Horrorfilmgenre aus zwei verschiedenen, sich ergänzenden Perspektiven. Mit der im Horrorfilm durchaus beliebten Praxis des Remakes setzt sich Christian Knöppler in seiner Studie *The Monster Always Returns* auseinander. Dabei analysiert er Horrorfilme und ihre Remakes als Beispiele eines sich ständig entwickelnden Diskurses und macht deutlich, dass und inwiefern Repetitions- und Refigurationsprozesse eine kulturelle Funktion erfüllen (vgl. S.55). Das Augenmerk richtet der Autor auf das Monster, dem stets eine konkrete narrative Funktion innewohnt, und sein Verhältnis zur Normalität (vgl. S.28f.). Dies wirft die Fragen auf, von welcher ‚Normalität‘ im Film ausgegangen wird, wie die monströse Bedrohung markiert wird und wie sich diese in den verschiedenen Versionen ändert und weiterentwickelt (vgl. S.10f. und S.241). Knöppler geht von Remake-Komplexen aus und vergleicht die verschiedenen Versionen eines Films nicht chronologisch, sondern in ihrem wechselseitigen Verhältnis zueinander (vgl. ebd.). Untersucht werden insgesamt 15 US-amerikanische Horrorfilme aus verschiedenen Perioden und Subgenres. Dass die Grenzen zwischen Remakes und anderen derivativen Filmformen wie Prequels, Sequels und Adaptionen fließend sind, zeigt sich von Anfang an im exemplarischen Teil (vgl. S.63). Obwohl *The Thing* (1982) seinem Vorgänger *The Thing from Another World* (1951) huldigt, handelt es sich eher um eine Neoadaption der Pulp-Novelle *Who Goes There?* (1938) von John W.

Campbell. Die Version von 2011 wiederum verhält sich wie ein Prequel und ein Remake der Version von 1982, denn obschon sie offiziell als Prequel angekündigt wurde, kann – wie Knöppler aufzeigt – die 2011er-Version narrativ und aufgrund der Film- und Fankritik als Neuauflage des 1982er-Films interpretiert werden (vgl. S.82f.). Bezüglich der Darstellung des Monsters und seinem Verhältnis zur Normalität stellt der Autor einige Gemeinsamkeiten in den Remake-Komplexen fest: Monster werden – mit Ausnahmen – im Laufe ihrer Nacherzählungen gefährlicher, unmenschlicher und unbegreiflicher (vgl. S.244). In dieser Hinsicht durchleben beispielsweise die ‚Pods‘ – gefühllose, gleichdenkende Doppelgänger, durch welche Menschen über Nacht von Außerirdischen ausgetauscht werden – im Remake-Komplex, der mit *Invasion of the Body Snatchers* (1956) beginnt, grundlegende Entwicklungen: Wenn anfangs der Horror nicht mit dem Anderssein der Außerirdischen, sondern mit deren Ähnlichkeit zu den ‚normalen‘ US-Bürger_innen einhergeht (vgl. S.99), wird die Monstrosität der ‚Pods‘ 1978 visuell als Body Horror und akustisch durch Schreie als grotesk und abstoßend unterstrichen (vgl. S.108ff.). 2007 deutet der Titel *The Invasion* auf den Wegfall der ‚Pods‘ hin; und diese werden tatsächlich durch ein außerirdisches Virus ersetzt (vgl. S.122).

In einem anderen Beispiel geht es um *The Texas Chain Saw Massacre* (1974) von Tobe Hooper und *Halloween* (1978) von John Carpenter, die einen Remake-Komplex um Psycho-

pathen bedienen: Menschen, die sich wie Monster verhalten, das Böse verkörpern und aufgrund ihrer Maskierung sofort als unmenschlich erkennbar sind. Der Kannibale Leatherface ist ein Abgehängter vom Land. Über den Stalker Michael Myers sollen die Zuschauer_innen absichtlich wenig erfahren, denn dies trägt zu seiner nicht rational zu erklärenden Monstrosität bei, die sogar von seinem Psychotherapeuten als „pure evil“ (S.212) gekennzeichnet wird. Die Remakes von 2003 und 2007 reihen sich im Vergleich dazu in konventionellere Horrornarrative der Slasher-Filme ein und liefern Erklärungen für die erlittene Gewalt seitens der getöteten und gequälten Jugendlichen in *The Texas Chain Saw Massacre* sowie das abweichende Verhalten Myers im 2007er *Halloween* (vgl. S.243). Es lässt sich somit eine Einbuße an Radikalität des soziopolitischen Subtextes der Remakes beobachten. Knöppler argumentiert, dass Remakes teilweise über ein höheres Budget als ihre Vorgänger verfügen würden und sich daher den für sicher geglaubten Genrestandards anpassen würden, um sich den notwendigen Kassenerfolg zu sichern (vgl. S.247). Trotz aller Entschärfung bleiben sie jedoch kulturgeschichtliche Zeugen ihrer Entstehungszeit und Filmgenres, indem sie zeitgenössische Konflikte und Ängste berücksichtigen (Krieg, Paranoia, Misstrauen vor Andersartigen und Institutionen usw.) sowie ästhetische und technische Neuerungen integrieren (vgl. S.248).

Kulturell bedingte Ängste entwickeln sich immer weiter, und der Bedarf, Monster zu liefern, die diese

verkörpern, bleibt erhalten. Deshalb kehren sie immer zurück (vgl. S.249). Dieser Bedarf zeigt sich in besonderer Art in der Untersuchung *Medienhorror* von Florian Leitner, die sich auf die Strategien konzentriert, mediale Angst im Film zu erzeugen. Mit ‚Medienhorror‘ meint der Autor ein Verfahren, durch das sich Filmbilder auf Bildmedien – auf das eigene Medium – beziehen und darauf zielen, „mediale Angst“ (S.11) hervorzurufen. Dies kann auf der Inhaltsebene, als Element des Horrorplots oder als ästhetisches Verfahren der Fall sein. Das eigene Medium wird dabei stets als Anderes in Szene gesetzt (vgl. S.18). Dadurch fühlen sich die Zuschauer_innen bedroht, denn die Spiegelung der eigenen Situation macht ihnen die Gefahr bewusst, der die Figuren ausgesetzt sind (vgl. S.34). In diesem Zusammenhang wird nach Leitner Furcht konkret durch das Monster, Angst diffus durch das Medium hervorgerufen (vgl. S.40). Ohne etwas Bedrohliches zu zeigen, lassen Angst-Effekte eine bedrohliche Stimmung entstehen (vgl. S.41), wie der Filmtrailer von *Paranormal Activity* (2007), in dem nur eine Horrorfilm-Rezeptionssituation inszeniert wird, besonders deutlich macht (vgl. S.47). Das Medium nimmt somit die dramaturgische Funktion des Monsters im klassischen Horrorfilm ein. Es entsteht der Eindruck, dass sich hinter dem Medium eine bedrohliche übernatürliche Macht verbirgt (vgl. S.48). Auf diese Weise entfaltet sich der Wirkungsmechanismus, auf dem alle Medien-Horrorfilme basieren: Sie handeln von Menschen, die mit einem

Bildmedium konfrontiert sind (z.B. Fernsehen, Kino, Video), von dem ein Bedrohungsgefühl ausgeht (vgl. S.49). Insofern bezieht sich die mediale Angst nicht nur auf das dargestellte Medium, sondern auch auf das Medium der Darstellung, auch in den Fällen, in denen beide unterschiedlich sind (vgl. S.51).

Leitners Fallbeispiele umfassen auch Medien-Horrorfilme, die auf Motivtraditionen vorfilmischer Natur zurückgreifen. Beispiele dafür sind Doppelgänger (*The Picture of Dorian Gray* [1945]), geraubte Schatten (*Der Student von Prag* [1913, 1926 & 1935]) sowie lebendige Bilder (Pygmalion-Mythos). Außerdem werden kinematografische (*Peeping Tom* [1960]) und postkinematografische Todesbilder (*Vacancy* [2007]) berücksichtigt, und die Universal-Filme aus den 1930er Jahren wie *Dracula* (1931), *Frankenstein* (1931) und *The Mummy* (1932) thematisiert (vgl. S.139ff.). Das Eindringen elektronischer Dispositive in den privaten Raum findet sich in den japanischen Filmen *Ringu* (1998) und *Kairo* (2001), wobei im ersten Fall das Fernsehen, im zweiten das Netz in den Fokus rückt (vgl. S.145). Die virale Visualität (*28 Days Later* [2002]), in der Medien Menschen anstecken oder Viren das Medium ergreifen (vgl. S.205ff.) sowie die Immersion in ihren negativen Ausprägungen: wider Willen

(*Tron* [1982]) oder unwissentlich (*Welt am Draht* [1973]) runden die Analyse ab.

Die Sicherheit des Kinosaals oder des häuslichen Wohnzimmers trägt, denn die Unterhaltungsmedien wenden sich gegen die Zuschauer_innen, und ihre vertrauten Räumlichkeiten können sich zu Orten des Unheimlichen verwandeln. Ohne es zu beabsichtigen, bestätigt Leitners Korpus die These, dass sich der Horrorfilm besonders für Remakes anbietet. Seine einfache Grundformel ‚die Normalität wird von einem Monster heimgesucht‘, lässt sich – wie wiederum Knöppler darlegt –, auf ziemlich jeden Kontext adaptieren und besitzt eine inhärente transgressive Kraft (vgl. S.241). Wenn sich Knöppler ausschließlich mit US-amerikanischen Produktionen und ihren US-amerikanischen Remakes beschäftigt, finden sich in Leitners Korpus unter anderem auch US-amerikanische Remakes lukrativer europäischer und japanischer Horrorfilme. Als Forschungsdesiderat für die Zukunft wäre somit eine Studie denkbar, die diese Versionen als kulturelle Produkte ihrer Orts- und Entstehungszeit im Hinblick auf Konstanten und Verschiebungen auf inhaltlicher und (film)ästhetischer Ebene untersucht.

Maribel Cedeño Rojas (Siegen)