

EINLEITUNG

Nach der Bildbeschreibung einer in Grün und Rot komponierten »sanfte[n] Genre-Szene« – sechs Figuren in einem Garten, zwei davon liegen tot auf dem Rasen – stellt Karl Heinz Bohrer fest: »Surrealistische Bilder terrorisieren so die Einbildungskraft, in dem sie den schönen Schrecken hinter einer Maske verbergen, die zu lüften dem gereizten Zuschauer nicht gelingt.«¹ Danach klärt Bohrer das Rätsel um den seltsamen Realitätseffekt dieses surrealistischen Bildes auf:

Das Beschriebene ist kein surrealistisches Bild und das Abgebildete kein ästhetisches Arrangement. Es handelt sich um ein Farbfoto aus dem amerikanischen Magazin »Time«, auf dem man zwei der erschossenen Vietcong-Attentäter sieht, die im Februar 1968 während der großen Offensive versuchten, in die Amerikanische Botschaft in Saigon einzudringen. Das rote Rinnsal an der Hauswand stammt aus Kopfwunden, die beiden bewegungslos dreinschauenden GIs haben vor wenigen Minuten ihre Magazine leergeschossen.²

Das Bild sieht wie ein surrealistisches Kunstwerk aus, ist aber die exakte photographische Aufnahme der Wirklichkeit. Was lässt den Betrachter aber glauben, das Photo sei inszeniert, eine surrealistische Maske und damit ein Kunstwerk und verfremdete Realität? Es muss ein Tertium Comparationis geben, das den Betrachter zu dieser Täuschung verleitet und zu der Ununterscheidbarkeit von Leben und Kunst führt. Für Bohrer ist die Sache klar: Es ist der Terror des Jahres 1968. Bohrer zufolge überholt die Realität die Kunst im Medium des Schreckens, und als Folge davon zerbricht die Distanz zwischen Leben und Kunst. Seit diesem Zeitpunkt sind beide deckungsgleich: »Dieses Element des Terrors ist unausweichlich und seine Sublimierung durch Literatur und Kunst vollzieht sich nicht mehr als Ablenkungsmanöver, sondern als seine Potenzierung.«³ Kunst funktioniert demzufolge seither nur noch als Verstärker und als Multiplikator des Schreckens. Genau dies erklärt auch die Macht und den Surrealismus des Bildes.

Denn der Terror ist real, und die Kunst des Bildes ist die Einleitung in den Realisierungsprozess dieses Sachverhaltes, der in Schrecken und Ekel, aber auch in Faszination mündet. Gegen Bohrers Fazit von 1970 aber, dass die Form des Terrors zwar »noch immer ästhetisch vermittelt« sei, »aber nur noch politisch erfassbar«,⁴ stehen Bilder des Schreckens ein, die präzise seit 1968 den (surrealistischen) Realitätseffekt des Terrors vermitteln, der jenseits des zitathaften Schreckens von »Godards Film ›Weekend«⁵ liegt. Die Rede ist vom Beginn des modernen Horrorfilms als Splatterfilm oder genauer: von

1 Karl Heinz Bohrer: »Surrealismus und Terror oder die Aporien des Justemilieu«, in: Ders.: Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror, München 1970, S. 32-61, hier S. 32.

2 Ebd., S. 33.

3 Ebd., S. 34.

4 Ebd.

5 Ebd.

George A. Romeros *Night of the Living Dead* (dt. *Die Nacht der lebenden Toten*, US 1968), mit dem das Realitätsprinzip in den Horrorfilm einzieht.

Filme von Wes Craven und Tobe Hooper, später von John Carpenter, Sam Raimi, Peter Jackson und vor allem von David Cronenberg folgen dem Beispiel Romeros und zeigen Terror in Gestalt der Verknüpfung von nicht-ästhetischen und auf Authentizität ausgerichteten Gewalt-, Schock- und Ekel-elementen mit modernsten ästhetischen Bild- und Erzählstrategien. Neben den medialen Grundlagen des Filmischen finden dabei sowohl die ästhetischen als auch die narrativen Regelsätze, die eine Genrezugehörigkeit zum Horrorfilm markieren, immer wieder selbstreferenziell Eingang in die Filme selbst. Im Zentrum des modernen Horrorfilms der 1970er und 1980er Jahre, dem Splatterfilm zwischen »surrealistischem Realitätseffekt« und authentifizierender Künstlichkeit, steht vor allem der deformierte und geöffnete menschliche Körper, der auf das Monster vor- und frühmoderner Horrorshows wie Jahrmarkt, Freakshow und Panoptikum und auf die theatrale Tradition des Grand Guignol rekurriert. Jüngere Horrorfilme seit den 1990er Jahren, wie die Gespensterfilme von Hideo Nakata, Manoj »Night« Shyamalan oder Alejandro Amenábar, rücken hingegen vom singulären Körper ab und setzen wieder auf die Untiefen des Raums und das Unheimliche der Dingwelt. Damit kehrt der inventarlastige Horror der Gothic Novels des 18. und 19. Jahrhunderts, der schon im klassischen Horrorfilm der 1930er Jahre dramatisiert wurde, als Zitat in die Kinos zurück.

Am Schrecken von Körperlichkeit und Medialität arbeitet sich das Medium Film seit seinen Ursprüngen ab. Gerade der Horrorfilm übernimmt dabei die Kommentarfunktion zu den skandalösen Aspekten des neuen Mediums zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Diese kann man mit der Sprengung der klassizistischen Gattungseinteilung, dem diabolischen und aufrührerischen Einfluss auf das Unbewusste des Publikums sowie der gewaltförmigen technischen Registrierung, Rahmung und Fragmentierung des menschlichen Körpers in Ausschnitt (*Mise en Scène*) und Schnitt (*Montage*) benennen. Der Horrorfilm ist dabei in mancher Hinsicht die Fortsetzung der spezifisch modernen Elemente romantischer Literatur, die Bohrer mit »Plötzlichkeit«, »Phantastisches« und »Reflexivität« benennt.⁶ Er zeichnet sich überdies durch bestimmte (film-)rhetorische Elemente aus, die, wie die Gegenüberstellung von Pathos und Groteske oder der Exzess in der Darstellung von Körpern und Dingen, ebenfalls der romantischen Literatur und der Gothic Novel entlehnt sind. Parallel zum Horrorfilm und in vielerlei Hinsicht mit ihm verknüpft

6 Vgl. Karl Heinz Bohrer: *Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*, Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1983. Gerade die Plötzlichkeit, das Phantastische und die Reflexivität des Kunstwerks sind für Bohrer die zentralen Figuren einer literarischen Romantik, die über den Schrecken und das Böse zur ästhetischen Moderne überleiten. Augenblicklichkeit, Kontingenz und Katastrophenbewusstsein sind für ihn die entscheidenden Distinktionsmerkmale von moderner Kunst und moderner Identität gleichermaßen. Vgl. Karl Heinz Bohrer: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt am Main 1981; Karl Heinz Bohrer: *Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität*, Frankfurt am Main 1989 sowie Karl Heinz Bohrer: *Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne*, Frankfurt am Main 1989.

kann auch die Psychoanalyse als Fortsetzung romantischer Programme gelten.⁷

Die Forschung zum Horrorfilm wird denn auch fast ausnahmslos von einer psychoanalytischen Filmtheorie dominiert, die je nach Entstehungszeit auf den Erkenntnissen von Sigmund Freud, Jacques Lacan oder Julia Kristeva beruht. An die Seite der dominanten psychoanalytischen Leseweisen des Horrorfilms soll in dieser Studie eine andere Perspektive auf den Horrorfilm vorgeschlagen werden, die sich vielleicht als »medienphilologische Filmanalyse« oder als medienorientierte »Filmphilologie« beschreiben lässt. Sie versucht, spezifische Darstellungen von Körpern und Medien im modernen Horrorfilm in ihrer filmästhetischen Differenz wahrzunehmen und ihre Funktion für Film und Filmgeschichte, aber auch für Literatur- und Theoriegeschichte zu analysieren. Vor allem die Inszenierung technischer Medien im Zusammenhang mit der Darstellung des menschlichen Körpers stellt dabei, so die Vermutung, einen chancenreichen Ausgangspunkt für die Analyse des modernen Horrorfilms dar.

Denn den technischen Medien kommt schon im Splatterfilm der 1970er und 1980er Jahre, dann aber vor allem im New Gothic-Film der 1990er Jahre als Repräsentationsmarkierungen des Mediums Film eine besondere Rolle zu. Zunehmend dringt das Mediale und Apparative selbst in den Film ein, und seit dem modernen Horrorfilm erscheint nicht nur alles Mediale auf der Leinwand organisch, in dem Sinne, wie Marshall McLuhan feststellt, auf »dem Film erscheint das Mechanische organisch«,⁸ sondern alles Organische wird im Gegenzug auch zur mechanischen oder medialen Prothese. Im modernen Horrorfilm sieht der Zuschauer nicht mehr die symbolischen Übersetzungen der menschlichen Körper, die er aus der Literatur gewohnt ist. Stattdessen sieht er nur noch ihre Fragmente, Vergrößerungen, Ausschnitte und Extensionen. So wird in dieser Studie mit einem Auge auf die Medien im Film und einem Auge auf dem Film als Medium eine Lesart erprobt, die eine techniko-orientierte Medientheorie für die filmische Analyse nutzbar machen möchte.

Die Medientheorie ist aber genau wie ihre Vorläuferin, die Psychoanalyse, grundsätzlich nicht historisch. Man darf die mit Zahlen, Formeln und Graphiken versehenen Technikgeschichten und faszinierenden Anekdotensammlungen von mythischen Helden und magischen Gerätschaften in der Medientheorie nicht mit Historiographie verwechseln. Genau wie die Faszination an Ursprungsgeschichten und einem mit Gold verbrämten Mittelalter in der Romantik – Interessen, die in umfangreichen Archiven von Volksmärchen und -liedern, in die romantische Mythopoetik und letztlich in die Entstehung von Philologie mündeten – setzt eine an Apparaten und Kulturtechniken interessierte Medientheorie an die Stelle einer Geschichtsschreibung etwas, das sich mit »Dichtung«, genauer betrachtet auch mit »Schauerromantik« und »Horrorfilm« benennen lässt. So erzählt gerade die technikzentrierte

7 Im Gegenzug kann der romantische Text als ein »protopschoanalytisches strukturelles Feld« betrachtet werden. Hartmut Böhme: »Romantische Adoleszenzkrisen. Zur Psychodynamik der Venuskultnovellen von Tieck, Eichendorff und E.T.A. Hoffmann«, in: Klaus Bohnen (Hg.): *Literatur und Psychoanalyse*, Kopenhagen 1981, S. 122-176, hier S. 136. Vgl. auch Detlef Kremer: *Prosa der Romantik*, Stuttgart, Weimar 1997, S. 139-144 sowie Detlef Kremer: *Romantik. Lehrbuch Germanistik*, Stuttgart, Weimar 2001, S. 80-88.

8 Marshall McLuhan: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*, Dresden, Basel 1994, S. 432.

Medientheorie Geschichten statt Geschichte. Die gewählten Stoffe handeln deshalb häufig von Krieg, Tod und Verderben, von Mensch-Maschinen, Mad Scientists, dunklen Verschwörungen und auch von Geisterbeschwörungen. Häufig firmieren unter dem Konzept einer »medialen Historiographie« selbst apokatastatische oder apokalyptische Verkündigungen und Offenbarungen. Mit archäologisch obsessiver Akribie werden immer neue Geschichten faszinierender Apparate, Medien und Techniken aus den Archiven gegraben, um letztlich eine romantisch gefärbte medientheoretische Mythopoetik von Geschichte als Mediengeschichte erzählen zu können.⁹

Die vorliegende Studie sieht sich zwar durch diese spezifische Form der Medientheorie mehr als nur angeregt, ist aber dezidiert nicht ahistorisch ausgerichtet. Stattdessen werden der Horrorfilm, die Psychoanalyse und die Medientheorie als analoge Projekte betrachtet, die sich einem kleinen Kanon ähnlicher Stoffe annehmen und dabei durchaus vergleichbar aus ihren Quellen, namentlich der Gothic Novel und der Literatur der deutschen Romantik, schöpfen. Ihr gemeinsamer Hang zum Dichterischen weist sie auch stilistisch als verwandte Projekte aus, die im Sinne einer »wechselseitigen Erhellung«¹⁰ über das jeweils andere Projekt Auskunft erteilen können. Über eine Rhetorik und damit über die Möglichkeiten einer Bilderwelt, die am auffälligsten in der Literatur der späten Gothic Novel, der deutschen Romantik und in ihrer modernisierten Form in der Psychoanalyse zu beobachten ist, können, so die Vermutung, diskursive Schnittstellen vor allem von Horrorfilm und Medientheorie ausfindig gemacht werden. Verkürzt gesagt: Es geht um die Theorie und die Medien im Horrorfilm und um den Horrorfilm als theoretisches Medium.

Man könnte das Verfahren dieser Studie deshalb »konfigurativ« nennen, da es um die Herausarbeitung einiger der Rhetorik entlehnter Figuren geht, die zwischen den Diskursen von Horrorfilm und Medientheorie zirkulieren. Rhetorik wird dabei als die sprachliche Bedingung von Diskursen betrachtet.

9 Vgl. Friedrich Kittler: *Grammophon – Film – Typewriter*, Berlin 1986; Wolfgang Hagen: »Der Okkultismus der Avantgarde um 1900«, in: Sigrid Schade/Georg Christoph Tholen (Hg.): *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*, München 1999, S. 338-357; Georges Didi-Huberman: »Superstition«, in: Peter Geimer (Hg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt am Main 2002, S. 434-440; Erhard Schüttel: »»We cannot manifest through the medium.« Der Geisterangriff auf Edward B. Tylor (London 1872) und der transatlantische Spiritismus«, in: *Ästhetik und Kommunikation* 127. Jg. 35. (2004), S. 11-22; Sabine Haupt: »Strahlenmagie. Texte des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts zwischen Okkultismus und Sciencefiction. Ein diskursanalytisch-komparatistischer Überblick«, in: Moritz Baßler/Bettina Gruber/Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): *Gespenster. Erscheinungen – Medien – Theorien*, Würzburg 2005, S. 153-176 sowie Stefan Andriopoulos: »Die Laterna magica der Philosophie. Gespenster bei Kant, Hegel und Schopenhauer«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 2 (2006), S. 173-211.

10 »Wechselseitige Erhellung der Künste« ist Begriff und Buchtitel (1917) von Oskar Walzel für die wechselseitige Ergänzung und Beziehbarkeit der verschiedenen Kunstformen aufeinander. Vor allem der jüngeren Forschung zur Intermedialität dient Walzels These als Leitstern. Vgl. Peter V. Zima: »Ästhetik, Wissenschaft und ›wechselseitige Erhellung der Künste‹. Einleitung«, in: Ders. (Hg.): *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*, Darmstadt 1995, S. 1-28.

Diese Perspektive kann als eine auf Rhetorik, Theorie und Medialität konzentrierte Version des New Historicism¹¹ oder der »Poetik der Kultur«¹² begriffen werden. Der neuhistorische Begriff der »Zirkulation«¹³ wird dabei entgegen der Definition Stephen Greenblatts allerdings nicht allein für »praktische [...] Strategien der Verhandlung«¹⁴ benutzt, wie zum Beispiel die deutliche Einlassung psychoanalytischer Theoreme in Horrorfilmen, sondern auch für unbewusste oder latente Prozesse des Austausches, wie zum Beispiel die Orientierung des Horrorfilms an jeweils aktuellen Medienstandards.

Aber was bedeuten diese Prämissen für eine Geschichte über den modernen Horrorfilm mit den Untersuchungsaspekten Körperlichkeit und Medialität? Wenn der Film nichts anderes unternimmt, als immer schon Körper zu zeigen, wie will man die Differenz der Darstellung von Körpern im Horrorfilm heute im Vergleich zu ihrer Darstellung um 1900 messen? Wenn der Film als Medium immer schon der Schrecken der Gattungstheorie ist, wie soll sich der Horror des modernen Horrorfilms von dem Horror der ersten Filme unterscheiden? Immer noch gibt es den Körper-Horror der Splatterfilme aus den 1970er und 1980er Jahren. Zeitgleich zeigt sich aber im New Gothic-Film eine Tendenz zum Bilderverbot der Gewalt. Immer wieder taucht überdies der gleiche Katalog an Figuren und Plots auf. Man muss deshalb sowohl von einer Kontinuität als auch von einer Ungleichzeitigkeit der medialen, ästhetischen und narrativen Parallelen und Differenzen ausgehen.

Als Rechtfertigung für eine historische und chronologische Reihenfolge der Analysen soll in dieser Studie deshalb eine Perspektive auf den Horrorfilm eingenommen werden, die neben Einzelanalysen auch das Verhältnis der Filme untereinander untersucht. Dieser Ansatz taucht unter dem Konzept der »literarischen Reihe« oder der »literarischen Evolution« schon im Russischen Formalismus auf und besagt im Wesentlichen die Entwicklung von Literatur in Phasen wie Herausbildung, Stabilisierung und notwendiger Abweichung von Automatismen. Im formalistischen Verständnis entstehen letztere durch die Anwendung neuer »Kunstgriffe«, neuer literarischer »Verfahren«, also innovativer Perspektiven auf das Material. Jüngere Texte reagieren dabei durch Abgrenzung und Grenzverschiebung auf ältere Texte.¹⁵

11 Vgl. Stephen Greenblatt: *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance*, Frankfurt am Main 1993; Moritz Baßler (Hg.): *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*, Frankfurt am Main 1995.

12 Stephen Greenblatt: *Grundzüge einer Poetik der Kultur*, in: Ders.: *Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen Weltbildern*, Frankfurt am Main 1995, S. 107-122.

13 Ebd., S. 115.

14 Ebd.

15 Vgl. Jurij Striedter (Hg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München 1971, besonders S. 3-35 und S. 393-461. Zur Einführung in die formalistische Literaturtheorie immer noch Victor Erlich: *Russischer Formalismus*, Frankfurt am Main 1987. Unter dem Begriff des »Neoformalismus« finden sich seit einiger Zeit auch Aspekte des Russischen Formalismus in der amerikanischen Filmwissenschaft, besonders in den Arbeiten von David Bordwell und Kristin Thompson, wieder. Vgl. zur Einleitung in den Neoformalismus Kristin Thompson: »Neoformalistische Filmanalyse«, in: Franz-Josef Albersmeier (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart 2001, S. 409-446; Britta Hartmann/Hans J. Wulff: »Neoformalismus, Kognitivismus, Historische Poetik des Kinos«, in: Jürgen Felix (Hg.): *Moderne Film Theorie*, Mainz 2002, S. 191-216 sowie Robert Blanchet: *Blockbuster. Ästhetik*,

Zum Grundstein seiner literarischen Lektüren macht auch Harold Bloom die Theorie der literarischen Evolution.¹⁶ Seine *Theorie der Dichtung* beschäftigt sich mit poetischen Einflüssen als dichterisch notwendige Fehllektüren oder Fehlverstehen der Vorgänger. Die »Revisionary Narratives« von starken Texten produzieren dabei Texte, die sich bewusst dem Einfluss ihrer Vorgänger zu entziehen suchen und dadurch neue starke Texte schaffen:

Einfluß, wie ich das Wort verstehe, bedeutet, daß es keine Texte gibt, nur Beziehungen zwischen den Texten. Diese Beziehungen hängen von einem Akt der Kritik ab, einem Fehllesen oder Mißverstehen (*misprision*), vollzogen von einem Dichter an einem anderen; es unterscheidet sich dieser Akt nicht wesensmäßig von jenem unabdingbaren Akt der Kritik, dem jeder starke Leser jeden Text unterzieht, mit dem er sich auf eine Begegnung einläßt. Eine Einfluß-Relation leitet somit das Lesen ebenso wie das Schreiben, weshalb jede Lektüre zugleich ein Fehlschreiben ist und alles Schreiben ein Fehllesen.¹⁷

Blooms Perspektive und die des Russischen Formalismus stellen sich allerdings gegen eine Einbeziehung außerliterarischer Einflüsse. Ist es aber schon für die Betrachtung von Literatur unmöglich, Referenzen und Einflussnahmen außerhalb des Literarischen, wie Kultur, Gesellschaft, Ökonomie oder auch andere Künste und Medien, gänzlich auszuklammern, so gilt das noch vielmehr für die Kunstform Film. Denn Filme sind erstens keine Einzelprojekte und unterstehen zweitens noch wesentlich größeren ökonomischen Einflüssen in Produktion und Rezeption als Literatur. Bedacht werden müssen deshalb in einem hohen Maße die »Filmizität von Geschichte« genauso wie die »Geschichtlichkeit von Filmen«,¹⁸ die eine Vielzahl unterschiedlicher Diskurse mit einschließt. Blooms Theorie richtet sich überdies eindeutig auf die Beziehungen zwischen den Dichtern. Die Gefahr der biographischen Spekulation kann aber leicht durch die Verschiebung der Perspektive auf die Texte selbst, in diesem Fall: auf die Filme, gebannt werden. Wenn in dieser Studie deshalb vom »Filmemacher« in der Person des Regisseurs gesprochen wird, so geht es nicht um das Auteur-Konzept der Filmkritik im Sinne einer alleinverantwortlichen Schöpferfigur. Der Einfluss von Produzenten, Drehbuchautoren, Kameraleuten, Cuttern oder Schauspielern auf den Film darf nicht unterschätzt werden.

Zusammengefasst steuern die Überlegungen Blooms, des Russischen Formalismus und auch des New Historicism vor allem im Hintergrund der Studie die Überlegungen, mit welchen Fäden die Filme zueinander in Beziehung gesetzt werden. So gilt es vor allem, die gerade beim Horrorfilm deutlich sichtbaren Reaktionen auf Entwicklungen im eigenen Genre aufzuspüren. Denn der Horrorfilm besitzt wie kein zweites Genre nur wenige starke

Ökonomie und Geschichte des postklassischen Hollywoodkinos, Marburg 2003, S. 13-78.

16 Harold Bloom: *Einflussangst. Eine Theorie der Dichtung*, Basel, Frankfurt am Main 1995; Harold Bloom: *Eine Topographie des Fehllesens*, Frankfurt am Main 1997.

17 Ebd., S. 9.

18 Vgl. Moritz Baßler: »Einleitung: New Historicism – Literaturgeschichte als Poetik der Kultur«, in: Ders. (Hg.): *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*, Frankfurt am Main 1995, S. 7-28.

Texte, deren Einfluss, in welcher Form auch immer, nachhaltig fortwirkt und zu langen Ketten von Epigonen, Reihen und Serien in Form von Fortsetzungen, Remakes, Sequels, Spin Offs oder Rip Offs führt. Zu den starken Filmen und damit zu den Gesetzgebern des modernen Horrorfilms, um schon früh einige Grenzmarkierungen vorwegzunehmen, zählen Alfred Hitchcocks *Psycho* (US 1960), Romeros *Night of the Living Dead* und *Dawn of the Dead* (dt. *Zombie*, US 1979) sowie Hoopers *The Texas Chainsaw Massacre* (dt. *Blutgericht in Texas*, US 1974), Raimis *The Evil Dead* (dt. *Tanz der Teufel*, US 1982) und Carpenters *Halloween* (dt. *Halloween – Die Nacht des Grauens*, US 1978). Mit diesen Filmen müssen sich alle späteren Horrorfilme auseinandersetzen und zu ihnen in Relation treten. Sie bilden den frühen Kern des Archivs, das sich mit »moderner Horrorfilm« bezeichnen lässt. Dieses Archiv ist inzwischen über 40 Jahre alt und wird von dieser Studie versuchsweise bis zum Jahr 2003 erfasst.

Überdies wird die Notwendigkeit von Sujet- und Genrebegriffen, wie unzureichend sie auch sein mögen, in dieser Studie nicht abgestritten. Die Begriffe werden benutzt, um Konzepte und Kontinuitäten verschiedener Gruppen und Reihen von Horrorfilmen zu beschreiben und abzugrenzen. Die gemeinsame Verwendung der Namen von Filmemachern (Regisseuren), Sujets und Genrebegriffen zur Bezeichnung und Gruppierung von Filmen und Filmreihen in den Kapitelüberschriften soll der Zugänglichkeit dienen. Mitunter mischen sich dabei die Kategorien. So zählen zum Beispiel Filme mit den Sujets »Slasher«, »Zombies« oder »Kannibalen« zum Genre des Splatterfilms, das einzig wegen seiner Ästhetik und Erzählweise, aber nicht wegen seines Figurenkatalogs klassifiziert wird. Als das allgemeinste heuristische Merkmal zur Einteilung der Horrorfilme dienen allerdings die ästhetischen und narrativen Konzepte von »Gothic Horror« und »Körper-Horror«.

Obleich sich der Horror von Gothic Novels und ihrer romantischen und viktorianischen Erben durchaus auf die Monstrosität singulärer Körper beziehen kann, wie bei *Frankenstein*, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* oder *Dracula*, ist dem Stil des Gothic doch vor allem eine spezifische Ästhetik des Raums und der Dinge zu eigen, die als Projektion innerer und das heißt zunächst: unbewusster Mechanismen dargestellt wird. Gothic Horror bezieht deshalb die Instanzen des Unbewussten und Verborgenen mit ein und projiziert ihre düsteren Formationen auf das Setting. Gothic Horror ist zudem häufig das Feld übernatürlicher Monster wie Gespenster, Vampire, Werwölfe oder künstliche Menschen. Das Konzept des Körper-Horrors hingegen bezeichnet die strenge Fokussierung der filmischen Ästhetik auf den verwundeten, deformierten und geöffneten Körper, der zunehmend das Opfer von menschlichen Monstern wie Serienmördern (Slashern) oder Kannibalen ist. Exemplarisch für den Körper-Horror ist der Splatterfilm. Mit dem Konzept »New Gothic« wird in dieser Studie die Rückkehr des Gothic Horrors in Anführungszeichen, als Zitat des klassischen Horrorfilms der 1930er und 1940er Jahre, seit den 1990er Jahren bezeichnet. Häufig werden diese Filme unter der Bezeichnung »Mystery« zusammengefasst. Aber da dieser Begriff sich häufig speziell auf die Mischung von Horrorelementen mit Elementen der Detektivgeschichte und dem Modus von Verschwörungstheorie konzentriert, wird in dieser Studie der Begriff »New Gothic« benutzt, um auch die Renaissance der phantastischen Filmmonster aus den 1930er und 1940er Jahren (*Bram Stoker's Dracula*, *Mary Shelley's Frankenstein*, *Wolf*, *Mary Reilly*), die neue Welle von Gespensterfilmen (*Ringu*, *The Sixth Sense*, *Stir of*

Echoes, The Others, El Espinazo del Diablo, Dark Water, Ju-On: The Grudge, Nos miran, Jian gui, The Ring) sowie die Thematisierung des Gothic Horror-Archivs anhand seiner Schöpferfiguren (*Ed Wood, Gods and Monsters, Shadow of the Vampire*) und Ikonen (Béla Lugosi, Boris Karloff, Christopher Lee, Vincent Price) zu erfassen.

Die Studie gliedert sich in neun Kapitel. In dem ersten Kapitel »Horror und Theorie« werden die zirkulären Konfigurationen von moderner Medientheorie und modernem Horrorfilm erläutert. Dazu werden beide Projekte als gleichberechtigte Erben ihrer literarischen Vorläufer, namentlich der anglo-amerikanischen Gothic Novel, der deutschen Romantik und der Psychoanalyse etabliert. Im zweiten Kapitel »Körper-Horror. Der Splatterfilm« werden mit einem Rekurs auf die frühesten Schrecken der Filmgeschichte die Wundästhetik und die spezifisch serielle Erzählweise des Splatterfilms an den Filmen *The Texas Chainsaw Massacre, The Evil Dead* und *Braindead* ausgeführt. In dem Unterkapitel »Kulturtechnik Splatterfilm« wird überdies ein Vorschlag für die Beschreibung einer nicht psychoanalytisch oder medienpädagogisch angeleiteten Betrachtertheorie des modernen Horrorfilms skizziert. Im dritten Kapitel »Apokalypse und Fernsehen. Der Zombiefilm« werden an der Geschichte des modernen Zombiefilms und mit einem Akzent auf *Night of the Living Dead* und *Dawn of the Dead* einerseits die Relevanz der politischen Hintergründe von 1968 und der medialen Vorlagen Zeitung und Nachrichtenfernsehen für den Splatterfilm belegt und andererseits aber die Kontingenz einer einseitig politisch-allegorischen Filmlektüre ausgeführt. Denn der lebende Tote des modernen Zombiefilms verleiht letztlich der Unmöglichkeit einer Antwort auf die Frage nach der Identität des Schreckens und des Monströsen ein Gesicht. Das vierte Kapitel »Das gefräßige Auge. Der Kannibalenfilm« zeigt am Beispiel von Ruggero Deodatos *Cannibal Holocaust* den Höhepunkt der Verschränkung von authentifizierender Gewaltdarstellung mit der referenziellen Einspielung ästhetischer und medialer Grundlagen im Splatterfilm als eine Darstellung der zirkulären gewaltförmigen Verschlingung von Körpern und Medien.

Im fünften Kapitel »David Cronenberg als Drehscheibe. Körper- und Medienwelten« wird am Werk eines exemplarischen Filmemachers nicht nur die Transformation des Körper-Horrors (*Shivers, The Fly*) zum New Gothic Horror unter anderem am Beispiel des Virtual Reality-Films (*Videodrome, eXistenZ*) gezeigt, sondern damit auch auf eine der zentralen Beobachtungen dieser Studie hingewiesen: die Buchstäblichkeit, mit der der moderne Horrorfilm die Transformationen der Körper- und Medientheorien adaptiert und auf filmische Weise diskursiviert. Das sechste Kapitel »Bibliotheken der Gewalt. Der Serial Killer-Film« zeigt am Beispiel von David Finchers *Se7en*, dass der moderne Horrorfilm als Wendepunkt in eine Reihe der Medienevolution platziert und dabei als Archiv für eine Vielzahl von ikonographischen und literarischen Traditionen inszeniert wird. Mit dem siebten Kapitel »Geister und Medien. Die Verschwörung der Dinge« wird das Thema der Postmodernität im Film an verschiedenen Archivierungsstrategien des modernen Horrorfilms ausgeführt. Dazu gehören die Inanspruchnahme des alten Topos der Verschwörung im Mysteryfilm und der Rekurs auf das kanonische Figurenarchiv des Gothic Horrors (*Bram Stoker's Dracula, Interview with the Vampire, Shadow of the Vampire*). Am Beispiel des jüngeren Gespensterfilms (*Ringu, The Sixth Sense, The Others, The Mothman Prophecies*) werden die Funktionen der Tonspur und der nicht mehr repräsentativen Bildlichkeit in den Zei-

ten digitaler Bildproduktion untersucht. Das Unterkapitel »Chris Cunningham. *Come to Daddy*« zeigt am Beispiel eines Videoclips, wie die Bildwelten des modernen Horrorfilms auf die neuen Leitmedien übergegangen sind. Das Abschlusskapitel »Film-Monster. Resümee«, führt die Ergebnisse der bisher geleisteten Analysen zum modernen Horrorfilm zu einer Theorie des Filmmonsters am Leitfaden von Medientheorie und filmischer Rhetorik zusammen.