

Angela Fabris / Jörg Helbig / Arno Rußegger (Hg.)

Horror-Kultfilme

SCHÜREN

Inhalt

Einleitung 7

I. Die Horror-Klassiker – Dracula und Frankenstein

Susanne Bach

This motion picture sucks

Francis Ford Coppolas BRAM STOKER'S DRACULA 13

Arno Rußegger

I assure you there is nothing to fear

Mel Brooks' Horrorfilmparodie YOUNG FRANKENSTEIN 39

II. Giallo – Italian Gothic

Marcus Stiglegger

Das Ganze ist nichts als ein schrecklicher Traum

Italian Gothic Horror und Dario Argentos SUSPIRIA 57

Angela Fabris

Ein Labyrinth aus Schein und Sein

Intertextuelle Bezüge zu den Filmen Mario Bavas in Dario Argentos Giallo PROFONDO ROSSO 69

III. Meta-Horror – intertextuelle und selbstreflexive Verwirrspiele

Jörg Helbig

Es ist furchtbar, ein Leben lang Angst zu haben

Pete Walkers HOUSE OF THE LONG SHADOWS zwischen Gothic Horror und

Mindfuck Movie

83

Sabrina Gärtner

Es bleibt ein unbefriedigendes Gefühl zurück

Jessica Hausners Spiel mit dem Horror-Genre

97

IV. Subgenres: Der drastische Horrorfilm und der Tierhorrorfilm

Benjamin Moldenhauer

Die Konstanz der Welt ist dahin

Der drastische Horrorfilm

123

Michael Fuchs

Entirely outside the cultural?

Das Monster als Brücke zwischen Natur und Kultur im US-amerikanischen Tierhorrorfilm

141

V. Musik im Horrorfilm

Frank Hentschel

Musik im Horrorfilm: 2010–2017

161

Anhang

Die 20 bedeutendsten Horrorfilm-Regisseure der Filmgeschichte

187

Die 30 besten Horrorfilme aller Zeiten

188

Die 25 erfolgreichsten Horrorfilme weltweit

189

Die Horrorfilme von Dario Argento

190

Die Frankenstein- und Dracula-Filmzyklen der Hammer Studios

191

Die 25 besten schauspielerischen Leistungen in Horrorfilmen

192

Die 20 wichtigsten von Frauen inszenierten Horrorfilme

193

Die 10 besten Horrorfilm-Remakes aller Zeiten...

194

...und die 5 schlechtesten

194

Die Autorinnen und Autoren

195

Einleitung

Wohl kein anderes Filmgenre erscheint so geschaffen für das Prädikat eines «Kultfilms» wie das Horrorggenre. Dies mag daran liegen, dass es sich bei Horrorfilmen um Affektkino *par excellence* handelt. Ohne große Umschweife zielen sie direkt auf das vegetative Nervenzentrum ihres Publikums. Sie jagen ihm Angst ein, provozieren unkontrollierte Reaktionen und haben noch nicht einmal als Filme versagt, wenn sich die Zuschauer entsetzt von der Leinwand abwenden oder, schlimmstenfalls, das Kino verlassen.

Horrorfilme polarisieren. Egal, ob man sie liebt, oder ob man sich dem Nervenkitzel aussetzt wie einer Achterbahnfahrt, zu der man sich wider besseres Wissen überreden lässt – gleichgültig lassen sie kaum jemanden. Funktionieren sie gut, sprechen sie unsere Urängste an und veranlassen uns, die Finger um die Lehnen des Kinosessels zu krampfen. Funktionieren sie schlecht, können wir womöglich befreit darüber lachen, dass sie es nicht schaffen, uns das Gruseln zu lehren. Kulturpotenzial besitzen beide, die guten wie die schlechten Horrorfilme, denn sie graben sich in das kollektive Gedächtnis ein, wie es bei kaum einem anderen Genre der Fall ist. Über Horrorfilme wird gesprochen, und selbst Menschen, die diese Filme nie gesehen haben, kennen Titel wie FRANKENSTEIN, NOSFERATU, PSYCHO, ROSEMARY'S BABY, DIE NACHT DER LEBENDEN TOTEN, DER EXORZIST, HALLOWEEN, FREITAG DER 13., THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE, ALIEN, THE BLAIR WITCH PROJECT, SCREAM, SAW usw.

Das ist eine gute Grundlage dafür, das spezifische Wissen des Publikums weiter zu bearbeiten und für metafiktionale Diskursangebote zu nutzen. Daher können sogar Horrorfilme, die an sich keinen so hohen Bekanntheitsgrad erreicht haben, dennoch als Kultfilme gelten, wie die Zusammenstellung des vorliegenden Bands belegt. Die wissenschaftliche Beschäftigung mit Horrorfilmen erschöpft sich keineswegs darin,

die immer spektakulärer werdende Explizitheit von Gewaltdarstellungen und deren einhergehende Schockwirkung zu kommentieren. Interessanter und ergiebiger erscheint die Beschäftigung mit dem Hang des Horrorgenres zu Selbstreflexion und Metafiktion. Dieser Hang beruht nicht nur auf einer (in erster Linie kommerziell motivierten) Strategie zur Serien- und Variantenbildung von einmal erfolgreichen Geschichten, sondern stellt geradezu ein notwendiges Gegengewicht zur scheinbaren Authentizität des perfekten Augenscheins dar, der sich auf der Leinwand entfaltet, und von dem sich das Publikum beeindrucken und blenden lässt. Die selbstreflexiven und metafikionalen Strategien des Horrorfilms bilden auch einen Analyse-schwerpunkt der im vorliegenden Sammelband versammelten neun Aufsätze.

Die beiden ersten Beiträge behandeln zwei US-amerikanische Filme, die sich ihrerseits auf zwei Klassiker der europäischen Horrorliteratur beziehen: Mary Shelleys *Frankenstein* (1818) und Bram Stokers *Dracula* (1897). **Susanne Bach** analysiert Francis Ford Coppolas *Dracula*-Adaption von 1992. Unter Heranziehung von Sigmund Freuds Theorie des Unheimlichen betont Bach vor allem die Bedeutung des Blutes und der Sexualität in Coppolas Film. Hierbei zeigt sich auf zahlreichen Ebenen eine Konfusion der sexuellen und gesellschaftlichen Rollen, die darin kulminiert, dass sich auch die Grenzen zwischen Gut und Böse auflösen. Der «wahre» Horror in BRAM STOKER'S DRACULA sei es, so Bach, dass sich am Ende weniger der blutsaugende Graf als vielmehr dessen scheinbar integrierter und angesehener Antagonist Professor Van Helsing als das eigentliche Monster erweist.

Arno Rußegger rekapituliert in seinem Beitrag Mel Brooks' Auseinandersetzung mit dem Frankenstein-Stoff, wie er sich filmgeschichtlich in vielfältigen inhaltlich-stilistischen Herangehensweisen und Verästelungen herausgebildet hat. Gezeigt wird, dass Brooks nicht einfach darauf abzielt, einmal mehr die tragische Geschichte einer menschenähnlichen Kreatur zu erzählen, für deren Existenz keine sexuellen Aktivitäten zwischen Mann und Frau vonnöten waren. Brooks' Dekonstruktivismus geht nämlich vor allem insofern über die ursprüngliche homoerotische Phantasie Shelleys hinaus, als heterosexuelle Beziehungen auf mehreren Bedeutungsebenen (von zotigen Wortspielen bis hin zur bissigen Karikatur kleinbürgerlicher Eheverhältnisse) zur Grundlage der parodistischen Neukonstellation des Originalmaterials gemacht wurden.

Von der britischen zur italienischen Tradition führen die beiden folgenden Beiträge. **Marcus Stiglegger** holt in seiner Studie zu Dario Argentos *SUSPIRIA* (1977) weit aus und bettet den Gothic-Horrorfilm in eine Vielzahl von filmhistorischen Kontexten ein, von den Anfängen der entfesselten Kamera bei Karl Freund und Mario Bava's Giallo-Thrillern bis hin zu Roger Cormans Poe-Adaptionen und E. M. Eschers abtraumhaftem Universum jenseits des euklidischen Koordinatensystems. So fokussiert Stiglegger die wesentliche ästhetische Qualität Argentos schließlich in dessen Hinwendung zu einem performativen Kino der Sinne, das die Künstlichkeit des Gezeigten stets betont.

Neben dem italienischen Horrorspezialisten Mario Bava steht ein weiteres Meisterwerk von Dario Argento, PROFONDO ROSSO (1975), im Mittelpunkt des Beitrags von **Angela Fabris**. Sie geht dabei den intertextuellen Verbindungen zwischen Argentos Giallo und den Genreklassikern von Mario Bava nach, wie beispielsweise LA RAGAZZA CHE SAPEVA TROPPO (1963) und SEI DONNE PER L'ASSASSINO (1964). Wie Fabris nachweisen kann, wurde Argento nachhaltig von Bava beeinflusst und spielt auf inhaltlicher, formal-stilistischer und musikalischer Ebene immer wieder auf dessen Filme an. Zugleich entwickelte er die bei seinem Vorgänger vorgefundenen Motive und Techniken aber auch innovativ weiter und eröffnete dem Giallo dadurch neue künstlerische Ausdrucksmöglichkeiten.

Der Beitrag von **Jörg Helbig** führt von der italienischen zurück zur britischen Horrortradition. In HOUSE OF THE LONG SHADOWS (1983) lässt der Kultregisseur Pete Walker mit Christopher Lee und Peter Cushing nicht nur die berühmtesten britischen Dracula- und Frankenstein-Darsteller in den Hauptrollen auftreten, er knüpft auch explizit an den gotischen Stil der britischen Hammer-Studios an, die das Horrorgenie in den Fünfziger- und Sechzigerjahren prägten. Wie Helbig in seiner Analyse darlegt, ist Walkers Film ein postmodernes Spiel mit den Genrekonventionen, das durch seine komplexe intertextuelle Verweisstruktur und seine selbstreflexive Ironie zu unterschiedlichen Lesarten einlädt: HOUSE OF THE LONG SHADOWS kann als nostalgische Hommage ebenso rezipiert werden wie als lustvolle Parodie oder Mindfuck Movie *avant la lettre*.

In ihrer Analyse von HOTEL (2004), einem dekonstruktiv angelegten und ambivalent aufgenommenen Horrorfilm der österreichischen Regisseurin Jessica Hausner, zeichnet **Sabrina Gärtner** verschiedene Strategien nach, mit deren Hilfe aus zahlreichen Verweisen und Zitaten, typischen Motiven, Klischees und Handlungsstrukturen gleichsam spielerisch ein komplexes Symbolsystem aufgebaut worden ist, das Genre-Größen wie Stanley Kubrick, Peter Weir, Sam Raimi oder – natürlich – David Lynch umfasst. Hierbei greifen sowohl narrative als auch bildästhetische Elemente ineinander, um schließlich nachvollziehbar zu machen, inwiefern verschiedene Versionen des Endes der Geschichte, die von Hausner umgesetzt worden sind, zu dem Eindruck beigetragen haben, der Film enttäusche nicht nur konzeptuell bestimmte Rezeptionsgewohnheiten und -erwartungen, sondern sei an sich enttäuschend im Sinne offen bleibender Fragen: vergleichbar mit «JAWS without the shark».

Die beiden folgenden Artikel sind zwei bedeutenden Subgenres des Horrorfilms gewidmet. **Benjamin Moldenhauer** behandelt in Erweiterung seiner Monographie Ästhetik des Drastischen (2016) den Aspekt der Gewalt im Horrorfilm. Ausgehend von Tobe Hoopers THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE (1974) diskutiert Moldenhauer eine affektintensive Spielart des Horrorfilms, die Gewaltdarstellungen auf eine betont brachiale und schockhafte Weise inszeniert (jüngere Beispiele hierfür bieten SAW und HOSTEL). Die gängige Unterscheidung zwischen dem klassischen

und dem modernen Horrorfilm (ab ca. 1960) unterlegt Moldenhauer mit einem semantischen Aspekt, indem er die Kategorie des «drastischen» Horrorfilms – im Gegensatz zum unheimlichen Horrorfilm – einführt. Während der unheimliche Horrorfilm im Freudschen Sinne auf verdrängter Sexualität basiert, setzt der drastische Horrorfilm auf eine unmittelbar zerstörerische, «autotelische» Gewalt, die von den (vorwiegend adoleszenten) Zuschauern auch möglichst direkt nachempfunden werden soll.

Michael Fuchs fokussiert ein Subgenre des Horrorfilms, das er als Animal Horror bezeichnet. Am Beispiel von *JURASSIC PARK* (1993), *MIMIC* (1997) und *SHARK NIGHT* (2011) demonstriert Fuchs, dass Tierhorrorfilme üblicherweise von einer Transgression handeln: Ein Tier (oder eine Spezies) überschreitet die Grenze zwischen den getrennten Lebensräumen von Mensch und Tier, meist mit fatalen Konsequenzen. Da viele Tierhorrorfilme explizit die anthropogene Zerstörung der Umwelt thematisieren, analysiert Fuchs die Filme auch unter ökokritischen Gesichtspunkten und stellt fest, dass sie «interessante Berührungspunkte zu Kernthemen der Environmental Humanities aufweisen». Als besonders weiterführend erweisen sich in diesem Kontext auch die Ausführungen zu den Verbindungen zwischen Technologie und Tierkörper, etwa im Rahmen computergenerierter Tiere.

Zum Abschluss des Bands lenkt der Beitrag von **Frank Hentschel** die Aufmerksamkeit auf ein Phänomen, ohne das wohl kein Horrorfilm funktioniert – die Musik. Anknüpfend an seine umfassende Studie zur Musik im Horrorfilm der Siebzigerjahre (*Töne der Angst*, 2011) legt Hentschel dar, wie sich die Filmmusik seither geändert hat. Anhand von achtzehn repräsentativen Horrorfilmen der Jahre 2010–2017 erweisen sich Geräuschkulissen und Neue Musik zwar nach wie vor als zentrale Musikstile, insgesamt ist die Musik jedoch vielseitiger geworden. Signifikante Unterschiede und Verschiebungen führt Hentschel u. a. auf die Öffnung des Horrorfilms zum Actiongenre sowie auf die postmoderne Ironisierung des Genres zurück.

Wie schon der 2016 beim Schüren Verlag erschienene Band *Science-Fiction-Kultfilme* basiert auch das vorliegende Buch auf einer Ringvorlesung an der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt. Die interdisziplinäre Vorlesungsreihe ist eine Initiative des dortigen «Arbeitskreises Visuelle Kultur». Die drei Herausgeber haben die Ringvorlesung organisiert und geleitet und sind erreichbar unter Angela.Fabris@aau.at, Joerg.Helbig@aau.at und Arno.Russegger@aau.at.

*Angela Fabris, Jörg Helbig, Arno Russegger
Klagenfurt, Juni 2017*