

Tobias Martin Schwaiger

„Maybe your movie freaked mind lost its reality button.“
– *Scream* re-visited

Nachdem Wes Craven mit dem vierten Ableger seines Scream-Franchises 2011 trotz Starbesetzung und überdurchschnittlicher Genrekost an den Kinokassen glorreich gescheitert ist, kann der postmoderne (Horror-)Film eigentlich guten Gewissens endgültig als Phänomen der 90er Jahre in die Mottenkiste gepackt werden. Doch zuvor soll an dieser Stelle noch einmal der erste Teil der Serie als Voraussetzung der aktuellen Entwicklungen des Horrorgenres diskutiert werden.

In einer der prägendsten Debatten der Filmtheorie, nämlich inwiefern ihr Untersuchungsgegenstand Textcharakteristika oder vielleicht nicht doch die Eigenschaft eines Ereignisses aufweist, versucht Sabine Nessel mit dem Hinweis auf die historische Entwicklung der Theorie fort „vom Text [und hin] zum Ereignis“¹ zu moderieren. Dies führt zwangsläufig zur nicht ganz unwichtigen Frage was dieses filmische, beziehungsweise kinematographische Ereignis denn eigentlich sein könnte? Anstatt mich in das umfangreiche begriffliche Durcheinander von Präsenz- und Performanztheorien zu vertiefen, gehe ich den einfacheren Weg der bloßen Unterscheidung zwischen dem aufgrund seiner „performativen Grundbedingungen (Projektion, Dunkelheit des Raums, Materialität) spezifischen Ereignischarakter“² der Institution Kino und dem inszenatorischen, also dem innerfilmischen Ereignis des „Kino[s] der Attraktionen“³, welches lediglich dem Selbstzweck dient und somit aus der Geschlossenheit der Narration herausbricht. In diesem Sinne ist das Ereignis weder

¹ Sabine Nessel: *Kino und Ereignis. Das Kinematografische zwischen Text und Körper*. Berlin: Vorwerk 8 2008, S. 13.

² Ebd. S. 13.

³ Michaela Krützen: *Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt*. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 273.

semantisch besetzt, noch von einer wie auch immer gearteten narrativen Relevanz. Michaela Krützen, welche den Begriff der Attraktion bei Tom Gunning entleiht und ihn zur Beschreibung einzelner Genres des US-amerikanischen Unterhaltungskinos anwendet, charakterisiert Jim Gillespies *Ich weiß was du letzten Sommer getan hast* – einen im Slasher-Genre einzuordnenden Horrorfilm – als „Kette von immer brutaler werdenden Morden“⁴, deren Attraktionsgehalt in der „Abtrennung von Körperteilen“⁵ besteht und deren Qualitäten hinsichtlich der ‚Mordmethode, der Ausgefallenheit der Mordwerkzeuge und des Make-Up‘⁶ bewertet werden. Dieser Ereignischarakter des Slasherkinos soll mir nun vor allem zur Benennung und Analyse kinematographischer Störfälle in Wes Cravens postmodernem Horrorklassiker *Scream* dienen. Der Störfall soll in diesem Kontext als Irritationsmoment der filmischen Fiktion verstanden werden, durch den das Medium sichtbar wird und dementsprechend auf sich selbst verweist. Setzen wir eine gewisse Medienkompetenz des Rezipienten voraus, so lässt sich auch dem Störfall der von Gunning und Krützen behauptete Werbeeffekt der Attraktion zuschreiben.

In der nachfolgenden, konkreten Analyse wird der Störfallbegriff nun an den Begriff der Spaltung gekoppelt. Dabei werden innere, das heißt psychische Spaltungen, sowie äußere, also Körperspaltungen der Figuren herausgearbeitet und hinsichtlich ihrer impliziten, d.h. inszenatorischen Störfallqualitäten überprüft. Dem soll der von selbstreflexiven Momenten des Horrorfilms – hier als Spaltungen des filmischen Textes umschrieben – verursachte und daher explizite Störfall gegenübergestellt werden. Abgeschlossen wird der Text schließlich mit den Auswirkungen des Störfalles auf die Rezeption zeitgenössischer Kinoproduktionen.

„*Take that damn thing off*“ – In Rob Zombies Remake der Slasher-Blaupause *Halloween* von John Carpenter, konstruiert sich der jugendliche Michael Myers eine zweite Identität hinter einer Clowns-

⁴ Ebd. S. 296.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd. S. 297.

Maske, wodurch die mentale Spaltung der Killerfigur für den Zuschauer auf der visuellen Ebene erfahrbar gemacht wird. Narrativ legitimiert wird der Zustand der Spaltung durch seine Unsicherheit im Umgang mit Mitmenschen, bedingt durch Demütigungen seitens des Stiefvaters⁷ sowie seiner Schulkameraden⁸ und das Desinteresse seiner älteren Schwester Judith⁹. Der humane Rest Michaels zeigt sich in seiner maskenlosen Interaktion mit Mitmenschen, während ihn die Verkleidung zur entmenslichten, böartigen und mordenden Monstrosität werden lässt. Doch nicht nur die Spaltung an sich, sondern auch deren weiteres Voranschreiten, beziehungsweise Michael Myers weiterer psychischer Verfall, lässt sich anhand der Maske dokumentieren. Trägt der Killer zu Beginn noch eine Clownsmaske, welche sicherlich stark abstrahierte, aber dennoch humane Züge umreißt¹⁰, so ist es im fortgeschrittenen Verlauf der Handlung lediglich ein Stück Pappmaschee mit Löchern für Mund, Nase und Augen¹¹ – die grotesk-verzerrte Abart eines menschlichen Gesichtes. Ebenso vermittelt die schiere Masse an Masken in Michaels Zelle des Sanatoriums¹² ein Bild von der bereits fatal weit fortgeschrittenen Eskalation seines Geisteszustandes.

Im Sinne von Oliver Jahraus ist Michael also das Subjekt, dessen Spaltung durch gesellschaftliche Gewalt ausgelöst wird und die Maske jenes Medium, welches gebraucht wird, um eben diesen Spaltungszustand zu verbildlichen.¹³ Er teilt sich somit in ein „reflektierendes“¹⁴, daher in ein die Maske tragendes und ein „reflektiertes“¹⁵,

⁷ Rob Zombie: *Halloween*. 105 min. USA. The Weinstein Company/Alliance Films: 2008 (Universum Film 2008). 03:27 – 04:15 min.

⁸ Ebda. 04:35 – 05:30 min.

⁹ Ebd. 12:30 – 13:19 min.

¹⁰ Ebd. 03:27 – 03:30 min.

¹¹ Ebd. 03:48 – 03:50 min.

¹² Ebd. 37:44 – 38:27 min.

¹³ Oliver Jahraus: „Spiegelungen, Doppelungen, Spaltungen – zur Codierung des Subjekts in der Krise. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte als Vorgeschichte der Filmgeschichte“. *Beobachten mit allen Sinnen. Grenzverwischungen, Formkatastrophen und emotionale Driften*. Hg. Oliver Jahraus/Marcel Schellong/Simone Hirmer. Frankfurt am Main: Peter Lang 2008.

¹⁴ Ebd. S. 244.

also unverhülltes Subjekt. Das reflektierende Subjekt ist auch dasjenige, welches – der semantische Gehalt des Verbes ‚reflektieren‘ lässt es bereits erahnen – dem Medium Film einen Spiegel vorhält, auf diesem Weg dessen eigene Medialität entlarvt und somit in letzter Konsequenz auch Störfallcharakter besitzt.

Ähnlich zu *Halloween* repräsentiert auch die Backstorywound¹⁶ des *Scream*-Killers Billy Loomis das Motiv für sein Morden, wie Billy seiner Freundin Sidney im Finale erklärt: „Deine Nuttenmutter hat mit meinem Vater gevögelt. Ihretwegen ist meine Mutter abgehauen und hat mich verlassen.“¹⁷ Die von Eduard Munchs *Der Schrei* inspirierte und daher titelgebende Maske der Filmreihe kann somit als Verbildlichung von Billys Wut auf Sidney und insbesondere auf deren Mutter gelesen werden. An diesem Beispiel dokumentiert die Maske jedoch anders als in Rob Zombies *Halloween* Interpretation nicht die Spaltung des Killers. Im Gegenteil, sie verbirgt diese, indem sie die Existenz des zweiten Täters, und Billys Komplizen, Stuart Macher unsichtbar werden lässt. Aufgrund der medialen Dyfunktionalität der Maske kann hier analog seiner einleitenden Definition kein Störfall behauptet werden.

Doch nicht nur auf der visuellen, sondern auch auf der auditiven Ebene lässt sich die Spaltung des Mörders nachvollziehen.

„*What door am I at?*“ – Der Prolog des ersten Teils der von Wes Craven inszenierten *Scream*-Reihe zeigt das Schulmädchen Casey Becker, welches einen Telefonanruf eines vermeintlich unbekanntes Anrufers entgegennimmt. Dessen Stimme kann zunächst durch den Telefonhörer im Bild verortet werden, welcher dementsprechend seinen Körper im Bild des Films repräsentiert. Die ersten Demonstrationen der für das ‚acousmêtre‘ typischen Fähigkeit, alles zu se-

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Vgl. Krützen: *Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt*. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 25ff.

¹⁷ Wes Craven: *Scream*. 111 min. USA. Woods Entertainment: 1996 (Studio Canal 2011). 89:27 – 89:36 min.

hen („seeing all“¹⁸), und der damit verbundenen Allwissenheit („omniscience“¹⁹) des Killers (also dessen Bemerkung zu Caseys Haarfarbe²⁰, seine Behauptung sie im Moment des Telefonats zu beobachten²¹, sowie während ihres Versuches die Türe zu öffnen²², seine Warnung davor das Haus zu verlassen) entsprechen dem laut Thomas Elsaesser im klassischen Kino heimischen Prinzip, „dass der Ton ‚wo‘ fragt und das Bild ‚hier‘ antwortet“²³. In diesem Fall fragt das ‚wo‘ nach der Position des Anrufers, die ihm einen derart guten Überblick über das Geschehen zu verschaffen in der Lage ist, und das Bild antwortet mit: Aus Richtung der Terrasse, da er sein Allwissen zum ersten Mal offenbart, während sich Casey vor deren Fensterfront befindet. Da der Mörder wenige Augenblicke später an der anderen Türe des Hauses klingelt²⁴, wird das Gefühl des Zuschauers für den intradiegetischen Raum gestört und eine dritte von Michel Chion etablierte Eigenschaft des ‚acousmètre‘, die Allgegenwart („ubiquity“²⁵), tritt zutage. Kann zuvor lediglich von einer Aufspaltung des Killers in die im Bild verortete Stimme und den dazugehörigen Körper im Off gesprochen werden, zerteilt sich auch der materielle Körper durch das Betätigen der Haustürklingel in zwei Teile: in ein Teilstück auf Seite der Terrasse und in ein anderes an eben jener Haustüre.

Der darauffolgende Auftritt des kostümierten Killers kann zunächst keine ‚de-acousmatization‘ auslösen, weil zum einen sein Schweigen keine eindeutige – und nach Michel Chion für die ‚de-acousmatization‘ unbedingt notwendige – Zuordnung der Stimme

¹⁸ Michel Chion: *Audio-Vision. Sound on Screen*. New York: Columbia Univ 1994, S. 129.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Wes Craven: *Scream*. 111 min. USA. Woods Entertainment: 1996 (Studio Canal 2011). 03:51 – 03:53 min.

²¹ Ebd. 02:38 – 02:40 min.

²² Ebd. 05:43 – 05:45 min.

²³ Thomas Elsaesser; Malte Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius 2007, S. 174.

²⁴ Wes Craven: *Scream*. 111 min. USA. Woods Entertainment: 1996 (Studio Canal 2011). 04:26 – 04:28 min.

²⁵ Michel Chion: *Audio-Vision. Sound on Screen*. New York: Columbia Univ 1994, S. 130.

zu einer bestimmten Quelle („source of voice“²⁶) gestattet und zum anderen seine rätselhafte Allgegenwart nicht durch die hierfür nötige zweite Killerfigur aufgeklärt wird. Eine ‚de-acousmatization‘ vollzieht sich daher erst am Ende des Films, indem sowohl der Ursprung der Stimme aus einem Stimmenverzerrer enträtselt²⁷, als auch die Existenz einer zweiten Killerfigur geklärt²⁸ wird.

Während die Maske ihren Störfallcharakter durch die Reflektion medialer Eigenschaften generiert, unterbricht das ‚acousmètre‘ die narrative Geschlossenheit durch Betonung der audiovisuellen Eigenschaften des Films. Der Ton, bei dem es sich gemäß Thomas Elsaesser um mehr als nur „einen zusätzlichen Informationsträger zum Bild“²⁹ handelt, ist mit der „tatsächlichen und metaphorischen Verankerung und Stabilisierung des Zuschauerkörpers im Raum“³⁰ befasst und fügt dem zweidimensionalen Leinwandbild „eine dritte Dimension“³¹ hinzu. Wird dieses illusionistische Zusammenspiel von Bild und Ton wie im zuvor erörterten Exempel *Scream* beeinträchtigt, indem beispielsweise „eine unsichtbare Bedrohung evozier[t]“³² wird, deren „Ursprung [der Zuschauer] im Raum nicht lokalisieren“³³ kann, wird die audiovisuelle Beschaffenheit des Mediums Film offengelegt und dementsprechend ein Störfall generiert. Nach der Spaltung des Mörders soll nun die für das Slashergenre paradigmatische körperliche Spaltung des Opfers zum Gegenstand der Untersuchung werden.

„To see what your insides look like“ – Nachdem Casey die Frage nach der Identität des Killers aus *Friday the 13th* nicht korrekt zu beantworten vermag, verletzt der Maskenmörder ihren Freund Steve Ort

²⁶ Ebd. S. 131.

²⁷ Wes Craven: *Scream*. 111 min. USA. Woods Entertainment: 1996 (Studio Canal 2011). 87:35 – 87:39 min.

²⁸ Ebd. 87:50 – 87:52 min.

²⁹ Thomas Elsaesser; Malte Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius 2007, S. 165.

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd. S. 172.

³² Ebd. S. 173.

³³ Ebd.

mit einem Messer derart schwer am Bauch, dass ein Spalt entsteht, aus welchem dessen Eingeweide hervorquellen.³⁴ Diese nur knapp zwei Sekunden andauernde Einstellung sticht hinsichtlich ihrer – zumindest im Kontext dieser Slasherreihe – einzigartigen Drastik³⁵ heraus, führt, um mit der Dialektik von Catherine Shelton zu argumentieren, zu einer „Überfülle des Filmbildes (und Tons), die das narrative Einheitsstreben übersteigt“³⁶, und kann in diesem Zusammenhang somit als „nicht-ökonomisch und ‚ungerechtfertigt‘, also als Exzess aufgefasst werden.“³⁷ Ein Exzessmoment erscheint ‚von jeder Bedeutung losgelöst und wird ausschließlich um seiner selbst willen eingesetzt‘³⁸, wirkt also entgegen der ‚im klassischen Erzählfilm angestrebten Realismusillusion‘³⁹ und besitzt folglich die das Medium entlarvenden Eigenschaften eines Störfalls.

Auch Marcus Stiglegger erkennt die Störfallqualitäten des Exzessmoments, begründet diese jedoch nicht durch eine Überbetonung des Filmbildes, sondern anhand der Identifikation des Zuschauers mit dem Opfer „als masochistische[n] Genuss“⁴⁰. Der Rezipient müsse sich in diesem Fall „das Fiktionale des Geschehens stets vor Augen halten, um nicht tatsächlich traumatisiert zu werden“⁴¹. In diesem Zusammenhang spricht Shelton von der „absoluten Trennung des raum/zeitlichen Bereichs des Dargestellten vom raum/zeitlichen Raum des Zuschauers, also der filmischen Steigerung der ‚vierten Wand‘“⁴², oder anders formuliert, der visuellen Realisierung der häufig bemühten Phrase: ‚Es ist doch nur ein Film.‘

³⁴ Wes Craven: *Scream*. 111 min. USA. Woods Entertainment: 1996 (Studio Canal 2011). 07:53 – 07:55 min.

³⁵ Zur Analyse wurde eine in Deutschland im Jahre 2011 neu aufgelegte und als ‚uncut‘ beworbene DVD-Version verwendet.

³⁶ Catherine Shelton: *Unheimliche Inskriptionen. Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm*. Bielefeld: Transcript 2008, S. 162.

³⁷ Ebd. S. 163.

³⁸ Ebd. S. 164.

³⁹ Ebd. S. 162.

⁴⁰ Marcus Stiglegger: *Terrorkino. Angst/Lust und Körperhorror*. Berlin: Bertz + Fischer 2010, S. 25.

⁴¹ Ebd. S. 26.

⁴² Catherine Shelton: *Unheimliche Inskriptionen. Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm*. Bielefeld: Transcript 2008, S. 155.

Ganz anders inszeniert Wes Craven die darauf folgende Ermordung Casey Beckers: Während sie auf dem Rücken liegend versucht, dem Killer die Maske herunterzuziehen, schwenkt die Kamera nach oben und verbirgt nicht nur dessen Gesicht, sondern vor allem das Auftreffen des Messers auf Caseys Körper⁴³. Dieser für die Konvention des Slasherkinos untypische Moment lenkt die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf das Off, da die Bewegung der Kamera eine Leerstelle generiert, welche durch die Vorstellungskraft des Zuschauers geschlossen werden muss. An dieser Stelle erkennt Fabienne Liptay, dass „die Kamera, die sich plötzlich vom Schauplatz entfernt, uns als Kunstgriff [...] stark ins Auge fällt“⁴⁴, dem Rezipienten die Kadrierung und Begrenzung des Filmbildes vor Augen führt. In letzter Konsequenz verfügt also der ‚zensierende‘ Kameraschwenk – ebenso wie der Exzessmoment – über die Charakteristika eines Störfalles. Diesem Typ des implizit-inszenatorischen Störfalles soll nun ein variantenreiches Gegenmodell in Form des expliziten Störfalles gegenübergestellt werden.

„*This is standard horror movies stuff*“ – Sidney Prescott antwortet, auf die Frage nach dem Grund für ihr Desinteresse an Horrorfilmen: „Das ist doch immer dasselbe, ein dämlicher Killer lauert einem Mädchen mit prallen Titten auf, die immer die Treppe rauf rennt, statt zur Haustür raus läuft und miserabel spielt.“⁴⁵ Auf der nachfolgenden Flucht vor dem maskierten Mörder nimmt sie jedoch selbst den gerade zur Diskussion gebrachten Weg die Treppe hinauf in den ersten Stock⁴⁶, wodurch auch Sidney offenbar werden sollte, dass sie sich gerade ebenfalls in der Erzählung eines Horrorfilms befindet. An dieser Stelle treffen filmischer Text und ereignishafte „Wieder-

⁴³ Wes Craven: *Scream*. 111 min. USA. Woods Entertainment: 1996 (Studio Canal 2011). 11:20 – 11:30 min.

⁴⁴ Fabienne Liptay: „Leerstellen im Film. Zum Wechselspiel von Bild und Einbildung“. *Bildtheorie und Film*. Hg. Thomas Koebner/Thomas Meder/Fabienne Liptay. München: edition text + kritik 2006, S. 114.

⁴⁵ Wes Craven: *Scream*. 111 min. USA. Woods Entertainment: 1996 (Studio Canal 2011). 25:30 -25:37 min.

⁴⁶ Ebd. 28:12 – 28:17 min.

holungen, Parallelismen [und] Symmetrien⁴⁷ – Charakteristika der textuellen Selbstreferenz – aufeinander und spalten den Text in die fiktionale Ebene der Diegese und in eine Ebene, in der Rezipient und Filmfigur einander begegnen: die Ebene der Reflexion über Genrekonventionen des Slasherfilms.

In der Highschool von Woodsboro arbeitet eine von Regisseur Wes Craven verkörperte Reinigungskraft namens Fred, die einen grünrot-quergestreiften Strickpullover und einen großen dunklen Hut trägt⁴⁸ – eine intertextuelle Referenz an den Killer der ebenfalls von Wes Craven erdachten Slasherserie *Nightmare on Elmstreet*, Freddy Krueger. Die intertextuelle Selbstreferenz, „also die Bezugnahme der Texte auf Texte“⁴⁹, unterhält „gewisse Verbindungen zu anderen Filme [sic]“⁵⁰ und spaltet den Filmtext *Scream* – die Kenntnis von Freddy Kruegers Erscheinung vorausgesetzt – sowohl erneut in die Ebene der Diegese, als auch in eine Leerstelle, welche mithilfe popkultureller und filmhistorischer Sachkenntnis des Rezipienten geschlossen werden kann.

Einige Zeit später rezipiert Randy Meeks die für den Slasherfilm paradigmatische Originalversion der Genreblaupause *Halloween* von John Carpenter⁵¹ und versucht die Protagonistin des Films vor dem hinter ihr positionierten Killer Michael Myers zu warnen, übersieht im selben Moment jedoch den heranschleichenden Mörder aus seiner fiktionalen Welt in seinem Rücken.⁵² Die hier angesichts von Randys Ausruf „Jamie, hinter dir, sieh über die Schulter“⁵³ realisierte

⁴⁷ Winfried Nöthe/Nina Bishara/Britta Neitzel: *Mediale Selbstreferenz. Grundlagen und Fallstudien zu Werbung, Computerspiel und den Comics*. Köln: Herbert von Halem 2008, S. 42.

⁴⁸ Wes Craven: *Scream*. 111 min. USA. Woods Entertainment: 1996 (Studio Canal 2011). 50:19 – 50:21 min.

⁴⁹ Winfried Nöthe/Nina Bishara/Britta Neitzel: *Mediale Selbstreferenz. Grundlagen und Fallstudien zu Werbung, Computerspiel und den Comics*. Köln: Herbert von Halem 2008, S. 46.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Auch an dieser Stelle muss selbstverständlich ein intertextueller Verweis vermerkt werden.

⁵² Wes Craven: *Scream*. 111 min. USA. Woods Entertainment: 1996 (Studio Canal 2011). 79:17 – 79:52 min.

⁵³ Ebd.

kommunikative Selbstreferenz, also das Thematisieren der ‚Rezeption mittels Kommentaren und Bemerkungen im Text‘⁵⁴, spaltet den Film abermals zum einen in den diegetischen Bereich, zum anderen in den Bereich der Reflexion über die Rezeptionssituation des Zuschauers.

Störfalleigenschaften zeigen sich in allen drei ausgewählten Beispielen dadurch, dass Figuren und Filmtext per Wiederholung, Doppelung oder Zitate, welche für Kenner und Fans des Slashergenres großen Attraktionswert besitzen und daher den Ereignismoment der Spaltung ausmachen, „ein Wissen über die ‚Gemachtheit‘ des Films oder der Serie, in der sie auftauchen, unter Beweis stellen, über das sie als Teil der fiktiven Welt gemäß den Konventionen audiovisuellen Erzählens eigentlich nicht verfügen sollten“.⁵⁵ Hier äußert sich der Störfall also nicht durch die implizite Zurschaustellung der auditiv-visuellen Materialität des Films, sondern über den Umweg des expliziten Diskurses über Genregeschichte, -konventionen sowie den vielfältigen Erscheinungsformen dieses Mediums.

Dieser von Wes Craven geführte und für den postmodernen Mainstreamfilm der 90er Jahre keinesfalls untypische Diskurs markiert auch den markantesten Unterschied zwischen *Scream* und dem aktuellen Attraktionskino des 21. Jahrhunderts. Wie sich an der kurzen Untersuchung von *Zombies Halloween-Adaption*, aber auch an den auf das aktuelle Horrorkino ausgerichteten Sekundärtexten von Marcus Stiglegger und Catherine Shelton, sowie Tanja Prokics Bei-

⁵⁴ Winfried Nöthe/Nina Bishara/Britta Neitzel: *Mediale Selbstreferenz. Grundlagen und Fallstudien zu Werbung, Computerspiel und den Comics*. Köln: Herbert von Halem 2008, S.43.

⁵⁵ Marion Gymnich: „Meta-Film und Meta-TV. Möglichkeiten und Funktionen von Metaisierung in Filmen und Fernsehserien“. *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen*. Hg. Janine Hauthal/Julijana Nadj/Ansgar Nünning/Henning Peters. Berlin: Walter de Gruyter 2010, S. 148.

trag zu *The Dark Knight Rises* auf dieser Plattform⁵⁶ nachvollziehen lässt, bleibt der inszenatorische Verweis auf die eigene Medialität – oder um in der Rhetorik dieser Arbeit zu verweilen, der implizite Störfall – auch im neuen Jahrtausend allgegenwärtig. *Paranormal Activity*, die Filme der *Saw* – Reihe und unzählige weitere Vertreter des zeitgenössischen Genrekinos hegen keinerlei Interessen daran, ihre eigenen filmischen Verfahren zu verhüllen, im Gegenteil, sie stellen diese permanent aus. Doch aufgrund des Ausbleibens expliziter Störfälle sind die Genrevertreter ausschließlich selbstreferenziell, niemals jedoch selbstreflexiv. Kann in die in Kapitel drei beobachtete gegensätzliche Inszenierung aufeinanderfolgender Tötungsvorgänge einerseits die gängige Zensurpraxis im Horrorfilm, andererseits auch der Verweis auf die Verantwortung Filmschaffender in Bezug auf explizite Gewaltdarstellung hineingelesen werden, so nutzt der aktuelle Film den Störfall anderweitig, mitunter auch zum Authentizitätsgewinn. Eine Begründung für diese vermeintlich paradoxe Tendenz kann möglicherweise in der Medienhistorie gefunden werden. Nicht nur die Allgegenwart unzähliger Medien im 21. Jahrhundert, sondern vor allem auch das vom postmodernen Diskurs geprägte mediale Verständnis des Zuschauers, sind die Schere an dem die filmischen Verfahren verhüllenden Faden der ‚Naht‘. *Scream* kann also in gewisser Weise als einer jener von Baudry erdachten Höhlenmenschen verstanden werden, welcher zurückkehrt um den Naiven und Zurückgebliebenen zwar nicht den kinematographischen Apparat, aber doch zumindest die Medialität dessen Projektion vor Augen zu halten.⁵⁷

⁵⁶ Tanja Prokic: Die Enteignung der Bilder – The Rise of the Dark Knight & The Fall of Cinema. *Medienobservationen*.

URL: <http://www.medienobservationen.lmu.de/> (zit. 17.01.2013).

⁵⁷ Jean-Louis Baudry: “The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in the Cinema”. *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. Hg. Phillip Rosen. New York: Columbia University Press 1986, S. 299.

Bibliographie

Filmographie:

Carpenter, John: *Halloween*. 92 min. USA. Eigenproduktion: 1978 (m2/Best Entertainment 2001).

Craven, Wes: *Nightmare on Elmstreet*. 87 min. USA. Eigenproduktion: 1984 (Warner Home Video 2008).

Craven, Wes: *Scream*. 111 min. USA. Woods Entertainment: 1996 (Studio Canal 2011).

Gillespie, Jim: *Ich weiß, was du letzten Sommer getan hast*. 97 min. USA. Mandalay Entertainment: 1997 (Sony Pictures 1999).

Peli, Oren: *Paranormal Activity*. 84 min. USA. Eigenproduktion: 2007 (Universum Film 2010).

Wan, James: *Saw*. 92 min. USA. Evolution Entertainment/Twisted Pictures: 2004 (Studio Canal 2005).

Zombie, Rob: *Halloween*. 105 min. USA. The Weinstein Company/Alliance Films: 2008 (Universum Film 2008).

Literaturverzeichnis:

Baudry, Jean-Louis: "The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in the Cinema". *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. Hg. Phillip Rosen. New York: Columbia University Press 1986, S. 299.

Chion, Michel: *Audio-Vision. Sound on Screen*. New York: Columbia University Press 1994.

Elsaesser, Thomas/Malte Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius 2007.

Hauthal, Janine/Julijana Nadj/Ansgar Nünning/Henning Peters(Hg.): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen*. Berlin: Walter de Gruyter 2010.

Jahraus, Oliver: „Spiegelungen, Doppelungen, Spaltungen – zur Codierung des Subjekts in der Krise. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte als Vorgeschichte der Filmgeschichte“. *Beobachten mit allen Sinnen. Grenzverwischungen, Formkatastrophen und emotionale Driften*. Hg. Oliver Jahraus/Marcel Schellong/Simone Hirmer. Frankfurt am Main: Peter Lang 2008.

Krützen, Michaela: *Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt*. Frankfurt am Main: Fischer 2004.

Liptay, Fabienne: „Leerstellen im Film. Zum Wechselspiel von Bild und Einbildung“. *Bildtheorie und Film*. Hg. Thomas Koebner/Thomas Meder/Fabienne Liptay. München: edition text + kritik 2006, S. 114.

Nessel, Sabine: *Kino und Ereignis. Das Kinematografische zwischen Text und Körper*. Berlin: Vorwerk 8 2008.

Nöth, Winfried/Nina Bishara/Britta Neitzel: *Mediale Selbstreferenz. Grundlagen und Fallstudien zu Werbung, Computerspiel und den Comics*. Köln: Herbert von Halem 2008.

Prokic, Tanja: Die Enteignung der Bilder – The Rise of the Dark Knight & The Fall of Cinema. *Medienobservationen*.
URL: <http://www.medienobservationen.lmu.de/>(zit. 17.01.2013).

Shelton, Catherine: *Unheimliche Inskriptionen. Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm*. Bielefeld: Transcript 2008.

Stiglegger, Marcus: *Terrorkino. Angst/Lust und Körperhorror*. Berlin: Bertz + Fischer 2010.