

# Inhalt

---

## **Einleitung**

Niels Penke | 7

## **Die Figur des Todes in Victor Sjöströms KÖRKARLEN**

Anna-Marie Mamar | 17

## **Der ewige Schlaf.**

### **Über VAMPYR von Carl Theodor Dreyer**

Marcus Stiglegger | 37

## **Von Caligari zu Bergman.**

### **Transkodierungen von *gothic fiction* und die Kinematographie des Phantastischen in VARGTIMMEN (DIE STUNDE DES WOLFS)**

Matthias Teichert | 51

## **Der ›wahre Horror‹ und sein phantas(ma)tisches Anderes in Lars von Triers RIGET**

Andreas Jacke / Sophie Wennerscheid | 99

## **A self-fulfilling parody.**

### **Die Genreparodie EVIL ED und das Wunder der Zensur**

Hauke Seven | 129

## **Fremde Nachbarn?**

### **Interkandinavische Rollenbesetzungen in VILLMARK und NABOER**

Judith Wassiltschenko | 157

## **Die Natur ist Satans Kirche.**

### **Lars von Triers ANTICHRIST**

Daniel Kehlmann | 177

**Import/Export.**

**Globaler Kulturaustausch im Horrorgenre am Beispiel  
von FRITT VILT und REYKJAVÍK WHALE WATCHING MASSACRE**

Judith Wassiltschenko | 181

**(De-)Konstruktion von Rollenbildern.**

**Sex, Gender und Sexualität**

**schwedischer Nachtwandler in Film- und TV-Produktionen**

Benjamin Ryan Schwartz | 209

**Die Sauna und die Dekonstruktion des Mannes.**

**Das Verhältnis von Räumlichkeit und**

**Männlichkeitskonzepten in SAUNA**

Sabine Planka | 241

**»Aufstehen!« – »Einsatz!«**

**DØD SNØ und die Wiederkehr des Vergangenen**

Niels Penke | 261

**Zwischen Nachahmung und Neuinterpretation.**

**Horror- und Mysteryfilme**

**aus Skandinavien und ihre US-Remakes**

Petra Schrackmann | 285

**Autorinnen und Autoren | 313**

# Einleitung

---

NIELS PENKE

»Some monsters cannot be slain«

ANNA-VARNEY CANTODEA – *Little Velvet-teen Knight*

›Gyser‹, ›grøsser‹ oder ›skrekkfilm‹ – in den skandinavischen Sprachen gibt es mehr als nur eine Bezeichnung für Filme, die dem Horrorgenre zugerechnet und in der Übersetzung alle synonym als ›Horrorfilm‹ bezeichnet werden. So werden beispielsweise auch Thriller in Norwegen als ›grøsser‹ deklariert, der mit klassischen Gothic-Elementen versehene phantastische Film zumeist als ›skrekkfilm‹. Doch entgegen dieser terminologischen Vielfalt und Uneindeutigkeit, ist die Geschichte des Horrorfilms in Skandinavien – auch im weiteren Sinne – sehr übersichtlich, was die quantitative Produktionsmenge betrifft. Bis zur Mitte der 1990er Jahre erschienen lediglich vereinzelte Filme, die allein wegen ihrer singulären Stellung Aufmerksamkeit erregten. Das hat sich in den letzten fünfzehn Jahren deutlich geändert. Nicht nur die allgemeine Filmproduktion in Dänemark, Schweden und Norwegen ist wieder deutlich angestiegen, insbesondere die von Horrorfilmen verzeichnet einen geradezu exponentiellen Zuwachs. Waren es bis in die 1990er wenig mehr als ein Dutzend Filme insgesamt, erreichen nun starke Jahrgänge wie 2005 oder 2008 alleine solche Zahlen. Ein »Auf-

blühen« der skandinavischen Horrorfilmproduktion seit 2003 kann länderübergreifend beobachtet werden.<sup>1</sup>

All dies hat seine Gründe. Historische, ökonomische, soziale – viele davon interferieren. Im Vergleich zu den USA oder Großbritannien ist nicht nur die Zahl der Filmschaffenden, RegisseurInnen und DrehbuchautorInnen deutlich geringer, auch die jeweiligen Märkte sind es, die die Filmproduktion ebenso bestimmen wie mögliche Koproduktionen oder Exporte. Die skandinavischen Filmförderungsfonds haben in den letzten fünfzehn Jahren ihr Volumen deutlich erhöht.<sup>2</sup> Ein Grund, weswegen es möglich war, dass mehr Projekte junger, noch nicht etablierter Regisseure (wie etwa Ole Bornedals NATTEVAGTEN, 1994) realisiert werden konnten, die durch internationale Erfolge wiederum neue Möglichkeiten eröffneten.

Ästhetisch zeigen sich viele der jüngeren Filme anglo-amerikanischen Genretraditionen verpflichtet. Dies mag auch daran liegen, dass es in Skandinavien nie einen Begründer einer genuinen Horrortradition und einer entsprechenden ›landesspezifischen‹ Ästhetik wie etwa Mario Bava und Dario Argento in Italien, notorische Vielfilmer und vielfach imitierte Katalysatoren wie Jesus Franco oder Roger Corman, noch einen sich bei stets hoher internationaler Popularität immer wieder neu erfindenden Regisseur wie Wes Craven gegeben hat. Vergleichbare Filmemacher haben die skandinavischen Länder nur jenseits von Horror, Thriller und phantastischem Film hervorgebracht. Stilprägende Vorbilder wie Carl Theodor Dreyer oder Ingmar Bergman haben ihre Nachfolger eher außerhalb des Horrorgenres ge-

---

1 Gunnar Iversen spricht für Norwegen von »oppblomstringen innen genren som kom etter 2003«, einem »Aufblühen innerhalb des Genres, das nach 2003 aufkam«, das auch für die anderen Länder zutreffend ist. Vgl. Gunnar Iversen: Norsk Filmhistorie. Spillefilmen 1911-2011. Oslo: Universitetsforlaget, 2011, S. 193. Über die Detailsuche der *International Movie Database* (IMDb) lässt sich der zahlenmäßige Anstieg leicht bestätigen.

2 In Dänemark wurde beispielsweise der *1989 Film Act* beschlossen, der bei der Filmfinanzierung eine 50/50-Regelung vorsah. Vgl. dazu Mette Hjort: *Small Nation, Global Cinema. The New Danish Cinema*. Minneapolis/London: University of Michigan Press, 2005, S. 13-14.

Auf Island gibt es seit Ende der 1970er Jahre eine eigene Filmförderungsanstalt, die ihr Fördervolumen stetig erhöht und zum Aufstieg des isländischen Films beigetragen hat.

funden, obwohl sie (auch) auf diesem Gebiet wegweisende Filme abgeliefert haben. Eine solche Figur, die in serieller Produktion von dutzenden oder sogar hunderten Filme als profiliertem Horrorfilmer stilprägend hätte werden können, ist im skandinavischen Kino bis heute nicht in Erscheinung getreten.

Demgegenüber haben sich jedoch viele international bekannte und erfolgreiche renommierte Regisseure des Horrors angenommen; sei es auch nur, um einmal mit ›klassischen‹ Motiven und Figuren in genreuntypischer Weise zu verfahren und über das Spiel mit verschiedenen Genres innovative Ausdrucksformen zu erproben. Namen wie Victor Sjöström (*KÖRKARLEN*, 1921), Carl Theodor Dreyer (*VAMPYR – DER TRAUM DES ALLAN GRAY*, 1931; *VREDENS DAG*, 1943), Ingmar Bergman (*VARGTIMMEN*, 1968) und Lars von Trier (*RIGET* 1994, *ANTICHRIST* 2007) mögen eine Ahnung davon vermitteln, wie produktiv, variantenreich und über das Horrorgenre hinaus weitreichend innovativ die Auseinandersetzung mit realen Ängsten und ihre filmische Umsetzung sein kann.<sup>3</sup>

Die Anfänge dessen, was den später dezidiert als solchen konzipierten Horrorfilm ästhetisch und motivisch begründet, sind im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts zu finden. Einige Jahre nach Georges Méliès, der in Frankreich mit einer großen Zahl kurzer phantastischer Filme das Terrain für die nachfolgende Generation bereitet hatte (u.a. *LE DIABLE AU CONVENT*, 1899 oder *LE MONSTRE*, 1903), war es ein Däne, Viggo Larsen (1880-1957), der diese Rolle für den nordeuropäischen Raum einnahm. Larsen debütierte 1906 als Regisseur und trat im Jahr darauf mit einer Verfilmung

---

3 Die schmale und äußerst heterogene Materialbasis mag ein Grund dafür sein, warum der Versuch, die skandinavischen Horrorfilme einer monographischen Darstellung zu unterziehen, bislang nicht unternommen worden ist. Zudem wird das Horrorgenre in Überblickswerken zur skandinavischen Filmgeschichte meist ausgespart (exemplarisch hierfür ist Michael Lachmann / Hauke Lange-Fuchs: *Film in Skandinavien*. Berlin: Henschel 1993.), so wie in vielen internationalen Genregeschichten die skandinavischen Filme vereinzelt und als randständig behandelt werden, vgl. Ursula Vossen (Hg.): *Filmgenres. Horrorfilm*. Stuttgart: Reclam, 2004. Norbert Stresau: *Der Horror-Film. Von Dracula zum Zombieschocker*. München: Heyne, 1991.

des Hans Christian Andersen-Märchens *Fyrtøyet*<sup>4</sup> an die Öffentlichkeit, die den Auftakt einer Reihe von Zusammenarbeiten mit dem Kopenhagener Filmpionier Ole Olsen begründete, der sich als Produzent um die Finanzierung der Filme kümmerte. Weitere gemeinsame Projekte in den Folgejahren waren DEN GRAA DAME, ein Sherlock Holmes-Abenteuer von 1909 sowie eine Verfilmung von Robert Louis Stevensons *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* unter dem Titel DEN SKÆBNESVANGRE OPFINDELSE (1910). Larsen verließ jedoch im selben Jahr Dänemark, um, wie viele seiner filmschaffenden Zeitgenossen, seine Karriere unter besseren Rahmenbedingungen in Deutschland fortzusetzen.<sup>5</sup> Dennoch behauptete sich Dänemark dank der Nordisk Film Kompagni bis zum Ende des Ersten Weltkriegs als äußerst produktive Filmnation mit einem Produktionsvolumen von 100 bis zum Teil über 200 Filmen in den Jahren 1909 bis 1916. In diese Zeit fällt auch die Horror-nahe VAMPYRDANSERINDEN (1911, dt. Die Vampirtänzerin) von August Blom, der allein in jenem Jahr bei über fünfundzwanzig Filmen Regie führte und einen der ersten Vampir-Filme überhaupt drehte. Dieses verschollene Melodram inszenierte Clara Wieth als vampireske *femme fatale*, die ihrem Verehrer (Robert Dinesen) tanzend Verstand und Leben raubt. Nur wenig später entsteht auch Mauritz Stillers VAMPYREN (SE, 1912), der eine zumindest nominelle Genrezugehörigkeit vermuten lässt, die ›Vampirin‹ jedoch eher metaphorisch begreift und ebenfalls als männermordende *femme fatale* auftreten lässt.<sup>6</sup> Der später wegwei-

---

4 Der dreizehnminütige Film wurde international von der Nordisk Film unter den Titeln THE TINDER BOX bzw. DAS FEUERZEUG vermarktet. Vgl. Ralf Ramge: Das Dokument des Grauens. Eine Chronik des Horrorfilms. Bd. I. Als der Horror laufen lernte (1896 - 1929), S. 199. (Online verfügbar unter <http://retropark.ch/Band1.html> - abgerufen am 27.07.2012).

5 Zu den vielfältigen Filmbeziehungen zwischen Dänemark und Deutschland vgl. Manfred Behn (Red.): Schwarzer Traum und weiße Sklavin. Deutsch-dänische Filmbeziehungen 1910-1930. München: edition text + kritik, 1994.

Sowie Stephan Michael Schröder: Ideale Kommunikation, reale Filmproduktion. Zur Interaktion von Kino und dänischer Literatur in den Erfolgswahren des dänischen Stummfilms 1909-1918. 2 Bd. Berlin: Nordeuropa-Institut der Humboldt-Universität, 2011.

6 Die tanzende ›Vampirin‹ greift auch Robert G. Vignola für seinen Film THE VAMPIRE (1913) auf und trägt so zu einer Festschreibung bei, die das aus der

sende Regisseur und Bergman-Darsteller Victor Sjöström tritt darin als »en kvinnas slav« (dt. Ein Frauenslave, nach einem Alternativtitel) in einer seiner ersten Rollen auf. Diese beiden wichtigsten Repräsentanten des schwedischen Stummfilms waren auch an den gleichermaßen erfolg- wie einflussreichen Selma Lagerlöf-Verfilmungen beteiligt. Stiller trug maßgeblich zum Drehbuch der phantastischen Kriminalgeschichte HERR ARNES PENGAR (1919) bei und führte Regie, Sjöström trat zwei Jahre später mit KÖRKARLEN als Regisseur und Hauptdarsteller in Erscheinung.

Auch wenn diese Filme im Lichte heutiger Genretypologien kaum eindeutig als Horror bezeichnet werden können, führten sie dennoch als phantastische Filme mit Hexen, Teufeln, Geistern, der Darstellung von Magie und Wahnsinn ein Figuren- und Motivinventar ein, das sich etablieren und genrekonstituierende Stereotypen ausbilden sollte. Dennoch darf die historische Variabilität der Wirkungspotentiale von Horrorfilmen nicht vergessen werden. Horror als ein Rezeptionsphänomen, das nur dann zu dem werden kann, was es seiner Affektopoetik gemäß soll, wenn es nämlich auf das Publikum die intendierte Wirkung auch erzielt, erfährt durch veränderte Sehgewohnheiten verschiedene Wahrnehmungen und Kategorisierungen. Die Darstellungen von Erschrecken, Angst und Ekel sind historisch variant, Gewöhnung und Innovationsdruck treiben die Entwicklung neuer Formen und Muster beständig voran, unter denen die Wahrnehmungsweisen und Erwartungshorizonte früherer Generationen verschwinden. So ist über die Einschätzungen des Publikums, was ein Horrorfilm ist, und wie er auf dieses wirkt, aus dem ersten Viertel des 20. Jahrhunderts bis auf verstreute Zeitungsnotizen nur wenig überliefert, was eine Einschätzung der unmittelbaren Publikumsreaktionen ermöglichte.

Ein Film, der seine möglichen Wirkungsweisen mit reflektiert, wenn er Hexensabbat, Teufelspakt und Folterwerkzeug inszeniert, ist Benjamin Christensens HÄXAN (dt. Titel HEXEN, eigentlich »Die Hexe«) von 1921. Mit aufklärerischen Ambitionen ausgestattet, ist HÄXAN nicht nur ein wichtiger Beitrag zur Genregeschichte, sondern auch der erste Vorstoß in Rich-

---

Dramatik, besonders prominent in Oscar Wildes *Salome* (1891) inszenierte Motiv zum filmischen Stereotyp ausbildet.

tung einer noch heute populären Mischform, der Doku Fiction, die Dokumentarisches mit Spielfilmszenen verbindet.<sup>7</sup>

Im selben Jahr erscheint mit Victor Sjöströms *KÖRKARLEN* ein weiterer Meilenstein des skandinavischen Horrorfilms, der in seiner weitreichenden Bedeutung kaum zu überschätzen ist. ANNA-MARIE MAMARS Beitrag widmet sich der Metaphorik dieses frühen Klassikers, der die Konfrontation eines notorischen Trinkers mit dem Tod zeigt und durch seinen allegorischen Charakter als ein modernes Mysterienspiel erscheinen lässt. Sjöström initiiert eine neuartige Bildlichkeit, deren gespenstischen Doppelbelichtungen sich für zahlreiche Horrorfilmschaffende als anschlussfähig gezeigt haben. Die Vermittlung moralischer Inhalte und die Ästhetik bezeugen auch Sjöströms Einfluss, den er vor allem auf Ingmar Bergman und dessen mysterienspielartiges *DET SJUENDE INSEGLET* geübt hat.

Der für den internationalen Horrorfilm vielleicht wichtigste Inspirationsgeber aus Skandinavien war der Däne Carl Theodor Dreyer, dessen ›Traumspiel‹ *VAMPYR – DER TRAUM DES ALLAN GRAY* eine eindrucksvolle und vielfach rezipierte Ästhetik entwickelt hat, die seine hohe Wertschätzung als »beste[r] und beeindruckendste[r] aller Vampirfilme«<sup>8</sup> bis heute begründen. Diese angeblich auf Sheridan Le Fanus *Carmilla* zurückgehende ›Literaturverfilmung‹ widmet sich MARCUS STIGLEGGER. Seine Untersuchung zeigt wie sich das Prinzip des Traums auf die Figuren, die Handlungslogik und die Bildsprache des Films gleichermaßen erstreckt. Die diffusen innerfiktiven Vorgänge werden dabei im Hinblick auf die Wirkungsweise des Films nachvollzogen und tragen so zur Erklärung des Unbehagens bei, das *VAMPYR* auch nach 80 Jahren und Myriaden anderer Vampirfilme immer noch zu erregen vermag.

MATTHIAS TEICHERT unterzieht Ingmar Bergmans *VARGTIMMEN* einer eingehenden Analyse, indem er den besonders für seine Filmdramen weltbekannten schwedischen Regisseur im Hinblick auf die Wende des Horrorfilms im Jahr 1968 kontextualisiert. Über die Vorbilder in der deutschen Schauerromantik bis zum Zeitgenossen Roger Corman wird dabei ein weiterer Bogen gespannt, der zahlreiche Ansätze bündelt und neue eröffnet, indem der Film genregeschichtlich und -theoretisch umfassend verortet wird.

---

7 Vgl. Harald Harzheim: *Hexen / Sieben Schritte zu Satan*. In: Ursula Vossen (Hg.): *Filmgenres. Horrorfilm*. Stuttgart: Reclam, 2004, S. 36-40.

8 Robert Moss: *Der klassische Horrorfilm*. München: Heyne, 1982, S. 95.

SOPHIE WENNERSCHIED und ANDREAS JACKE identifizieren den Handlungsschauplatz von Lars von Triers Krankenhausgroteske RIGET als topisches, dem Untergang geweihtes Spukhaus. Es erscheint zum Leidwesen der PatientInnen als Ort der Auseinandersetzung mit der gespenstisch wiederkehrenden Vergangenheit, an dem über den vielschichtigen Text dänisch-schwedisch-deutsche Verstrickungen ausgetragen werden.

HAUKE SEVEN zeichnet anhand des schwedischen Splatterfilms EVIL ED ein kritikables Zensurverfahren nach, das die Entscheidungskompetenz entsprechender Behörden augenscheinlich in Frage stellt. Als Parodie und Meta-Film, der nicht nur eine Vielzahl von Genrezitaten und -variationen zu bieten hat, sondern auch das für viele Horrorfilmproduzierende und -rezipierende leidige Phänomen Zensur reflektiert – und in Antizipation der eigenen Wirkung unerhört helllichtig umsetzt – unterliegt auch er der restriktiven Schneidepolitik. Gerade im interkulturellen Vergleich zwischen Schweden und Deutschland zeigen sich große Unterschiede im Umgang mit bestimmten ästhetischen Formaten, sogenanntem Jugendschutz und der Einschätzung ›sozialethisch desorientierenden‹ Medienkonsums.

Um interskandinavische Beziehungen und die Fremdheit des eigentlich allzu Bekannten geht es im ersten Beitrag JUDITH WASSILTSCHENKOS. Am Beispiel von VILLMARK (R: Pål Øie, 2003), dem erst dritten norwegischen Horrorfilm nach DE DØDES TJERN (1958) und MØRKETS ØY (1997)<sup>9</sup>, und NABOER (R: Pål Sletaune, 2005) zeigt sie die Extreme ›nachbarschaftlicher‹ Begegnungen und verdeutlicht dabei das Potential einer auditiven Filmanalyse, die über die aufmerksame Einbeziehung von Akustik und Sprache neue Subtexte eröffnen kann.

DANIEL KEHLMANNs Essay reflektiert über die traumatische Wirkung von Lars von Triers ANTICHRIST, der »aus scheinbar trivialen Motiven des Horrorgenres etwas existenziell Ernstes« schafft, nämlich die Macht des Bösen im Menschen in wechselhaft realistischen und (alp)traumhaften Bildern darzustellen. ANTICHRIST ist ein Film, der psychische wie physische

---

9 Zur jüngeren Geschichte des norwegischen Horrorfilms vgl. Tommy Gjerald: Truende tradisjon. Norsk horrorfilm 1997-2009. Masteroppgave, Høgskolen i Lillehammer, 2009. (Online verfügbar unter [http://brage.bibsys.no/hil/bitstream/URN:NBN:no-bibsys\\_brage\\_10246/1/Masteroppgave%20Film%20og%20fjernsynsvitenskap%20v%C3%A5r%202009%20Tommy%20Gjerald.pdf](http://brage.bibsys.no/hil/bitstream/URN:NBN:no-bibsys_brage_10246/1/Masteroppgave%20Film%20og%20fjernsynsvitenskap%20v%C3%A5r%202009%20Tommy%20Gjerald.pdf) – abgerufen am 27.08.2012).

Gewalt gleichermaßen drastisch inszeniert, die Grenzen des Genres in mehrere Richtungen überschreitet und sich trotz allem den Zuschauenden als kathartisches Erlebnis nicht verweigert.

In einem weiteren Beitrag untersucht JUDITH WASSILTSCHENKO die Adaptionen international etablierter Strukturmodelle und Motive für das skandinavische Kino. Am Beispiel des isländischen Exoten REYKJAVÍK WHALE WATCHING MASSACRE und der norwegischen FRITT VILT-Trilogie untersucht sie die Translozierung des US-amerikanischen ›backwood‹-Slasherfilms in andere geographische Räume und kulturelle Kontexte. Auch im Bezug auf das erstmals im skandinavischen Horror probierte, kommerziell erfolgreiche Prinzip der Serialität weist sie einen ›globalen Kulturaustausch‹ nach, der immer auch die Auseinandersetzung konkurrierender nationaler Selbstbilder verhandelt.

BENJAMIN RYAN SCHWARTZ unterzieht einige Vampirfiguren der jüngsten Vergangenheit einer vergleichenden Analyse und zeichnet am Beispiel von LÅT DEN RÄTTE KOMMA IN und TRUE BLOOD typologische Muster ›schwedischer Vampire‹ nach. Ihre Neuartigkeit besteht vor allem darin, dass Eli und Eric in konventionellen kategorialen Zuschreibungen nicht länger aufgehen, mit allzu starren Genretraditionen brechen und darüberhinaus auch auf heteronormativem Denken basierende Rollen- und Identitätsvorstellungen einer grundlegenden Dekonstruktion zu unterziehen.

Einen Ausblick auf das geographisch ebenfalls nahe, aber sprachlich und damit auch kulturgeschichtlich ferner liegende Finnland bietet der Beitrag SABINE PLANKAS, die mit einer Einzelanalyse zu SAUNA (2008) den Trend zum gesellschaftskritischen und politisch korrekte(re)n Film der Gegenwart bestätigt. In Antti-Jussi Annilas mit subtilem Horror operierenden Historiendrama erfährt die soldatische Männlichkeit eine sukzessive Dekonstruktion und entwirft über die reflektierte Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Raum und Geschlecht eine ›natürliche‹ Alternative zum patriarchal geprägten Gesellschaftsmodell und seinen Hervorbringungen.

NIELS PENKE bringt die Nazizombie-Komödie DØD SNØ in Zusammenhang mit norwegischen Vergangenheitsbewältigungsdiskursen. Angesichts der gegenwärtigen politischen Lage im Zeichen eines offenkundigen Rechtsrucks erscheinen Inhalt und Botschaft dieses exploitativen ›feel good-Films‹ fragwürdig, womit sich DØD SNØ durchaus in die Subgenregeschichte exploitativer (Nazi)Zombie-Filme einfügt.

Ausgehend von John Ajvide Lindqvists Roman *Låt den rätte komma in*, Thomas Alfredsons gleichnamigem Film und LET ME IN von Matt Reeves zeigt schließlich PETRA SCHRACKMANN am Beispiel des Remakes einer Literaturverfilmung die transmedialen Verschiebungen, die bei der Übersetzung eines landesspezifisch eingefärbten Stoffes in andere soziokulturelle Kontexte sichtbar werden. An weiteren prominenten Beispielen wie NATTEVAGTEN und DET OSYNLIGE legt sie offen wie über den Transfer intertextuelle Strukturen entstehen, die eine einfache Dichotomie von ›Original‹ und ›Nachahmung‹ nicht länger zulassen und zu einer differenzierten Einschätzung des Phänomens Remake beitragen.

Viele Filme des letzten Jahrzehnts sind von dem Versuch gekennzeichnet, althergebrachte Darstellungstereotype und Fremdzuschreibungen nicht länger zu bedienen und die darin enthaltenen Diskriminierungen nicht weiter fortzuschreiben – Filme, die sich kulturwissenschaftlich informiert und (selbstkritisch) reflektiert zeigen und im Sinne einer Skandinavien-›typischen‹ political correctness neue Inszenierungsformen wählen.

Diese Tendenz, mit traditionellen Mustern zu brechen und gendertheoretische und feministische Lesarten nicht nur ex negativo zu provozieren, unterscheidet sie vom Gros anglo-amerikanischer Produktionen, deren konservative, bisweilen reaktionäre Inhalte nach dem 11. September 2001 wieder spürbar zugenommen haben.<sup>10</sup> Anders als für diese gilt Adornos in der *Minima Moralia* vertretenes Diktum, dass »es keine Schönheit und kein Trost mehr außer in dem Blick [gibt], der auf's Grauen geht, ihm standhält und im ungemilderten Bewusstsein der Negativität die Möglichkeit des Besseren festhält.«<sup>11</sup> Dieser Blick lässt sich auch – oder gerade – über das Medium des Horrorfilms aufs Grauen lenken, um dort hinter den Schreckbildern und Scheußlichkeiten Repräsentationen der eigenen sozialen Zu-

---

10 Zum konservativen Denken in Horrorfilmen vgl. Stephen King: Why We Crave Horror Movies. In: Judith Nadell / John Langan / Eliza A. Comodromos: The Longman Reader. New York [u.a.]: Longman/Pearson, 92009, S. 400-402. Norbert Stresau: Der Horror-Film. Von Dracula zum Zombie-Schocker. München: Heyne, 1991, S. 170ff. George Ochoa: Deformed and destructive beings. The purpose of horror films. Jefferson, N.C [u.a.]: McFarland, 2011, S. 61ff.

11 Theodor W. Adorno: *Minima Moralia*. Gesammelte Schriften. Bd. 4. Darmstadt: WBG, 1998, S. 26.

sammenhänge, ihre Ab- und Hintergründe zu erkennen. Horror im Film entsteht zumeist aus Nähe, einer unerwünschten Grenzüberschreitung, an deren Revision sich die ProtagonistInnen abarbeiten. Die Frage danach, wer welche Grenzen überschreitet und für wen dies warum ein angsteinflößendes Ereignis darstellt, führt zum Kern jener soziokulturellen Dispositive, die im Horrorfilm verhandelt und verteidigt werden. Doch in jedem Entwurf des Schrecklichen ist auch implizit sein Gegenteil, also die Möglichkeiten eines Besseren enthalten. Und ohne sich dem ›Grauen‹ – in welcher Gestalt es auch immer daherkommen mag – auszusetzen, ist das ›Bessere‹, die friedliche, angst- und bedrohungsfreie Welt, selbst in der Fiktion nicht zu haben. Dazu aber sind die Schattenseiten des ›Eigenen‹ anzunehmen und nicht leichtfertig als zu eliminierendes monströses ›Anderes‹ zu verwerfen, sondern kritisch zu hinterfragen und zum Movens des eigenen Handelns werden zu lassen. »Some monsters cannot be slain« – gilt zwar gewiss weiterhin für einige Erscheinungen, doch es liegt in der Macht der Menschen, ihnen über Analyse und Kritik den Schrecken und damit auch einen Teil ihrer Bedrohlichkeit zu nehmen.