



MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„The busi/yness of fear.

Kritik als Problem im rezenten Metahorrorkino“

verfasst von / submitted by

David Auer, Bakk. phil.

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2016 / Vienna 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on the student
record sheet:

066 582

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on the student record
sheet :

Masterstudium Theater-, Film- und Medientheorie

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Ass. Dr. Manfred Öhner

Lebenslauf

David Auer, geboren in Lilienfeld (NÖ) am 12.07.1988

Bildungsweg

Juni 2007 AHS-Matura (BG/BRG Josefstraße, St. Pölten)
2008 - 2012 Publizistik- und Kommunikationswissenschaft (Univ. Wien),
 Bachelorstudium
seit 2012 Theater-, Film- und Medienwissenschaft (Univ. Wien)
 Masterstudium Theater-, Film- und Medientheorie

Sonstiges

seit 2011 Irgendwas mit Medien

Mein Dank gilt
meinem Betreuer
und ganz besonders Steffi XOXO

Inhaltsverzeichnis

Einleitung (<i>The Beginning is the End is the Beginning</i>)	9
1. Nachher ist vorher nur später und hinterher ist man immer schlauer BEHIND THE MASK: THE RISE OF LESLIE VERNON	19
1.1. <i>No future in the feature?</i> Hollywoods Hartnäckigkeit und der weiche Nacken der Theorie	19
1.2. <i>Culture studied. Now feature the creature!</i>	24
1.3. <i>Be kind, rewind!</i> Gefundenes Fressen für die Erlebnishungrigen oder: Film essen Angst auf?	30
1.4. Das Private ist politisch (korrekt) und <i>normcore</i> das neue <i>hardcore</i>	34
1.5. <i>It's the (gender) economy, stupid!</i> Von Narben und dem Glück des Versa(r)gens	38
2. In Cyberspace Everyone Can Hear You Scream THE CABIN IN THE WOODS und der „Kultus des Publikums“ im Zeitalter seiner Digitalisierbarkeit	45
2.1. <i>Easy to find, disciplined to fun(d) – Freaks and geeks reaching for the stars</i>	45
2.2. Abhärten und austeilen – Das Stahlbad als Purgans und <i>brand</i> -Beschleuniger	54
2.3. Pawlowsche Hunde beißen nicht (<i>Never bite the hand that feeds you</i>)	59
2.4. Der Zuschauer als Special Effect – Das monströse Publikum de-monstriert Macht	66
2.5. Deus ex machina – Ich-Maschinen <i>sharen</i> ihre <i>fansploitation</i>	76
2.6. „All work and no play makes Jack a dull boy.“ – Flexi(de)bilität Inc. oder: Vom <i>corpse</i> in der Corporation (zu viele Leichen im Keller)	82
3. Anstelle einer Auflösung: RESOLUTION <i>Last Exit: No Exit</i> (alle Wege führen nach ROM)	89
Filmverzeichnis	103
Literaturverzeichnis	107
Abstracts (deutsch- und englischsprachig)	115

Einleitung (*The Beginning is the End is the Beginning*)

In der vorliegenden Arbeit geht es, wie ihr Titel schon sagt, um Kritik – und zwar am Bestehenden, sprich sowohl am „Betrieb“ als auch am Betrieb, und zwar aus dem „Betrieb“, hier: der Popkulturindustrie im Medium des Films, selbst heraus. Der Form des einen, des *business*, entspricht laut Kracauer die des anderen, der *busyness*¹, und das hallt in der *Dialektik der Aufklärung* nach, wenn dort vom Amüsement als „Verlängerung der Arbeit unterm Spätkapitalismus“² die Rede ist. Wo die Produktions- und Reproduktionssphäre sich nicht nur berühren, sondern ineinander übergehen und zum Verwechseln ähnlich sehen, beginnt mit dem Horror – daher der Zusatz „of fear“ im Titel – angesichts dieses ausweglosen Verhältnisses, in das alle eingespannt sind, auch die Kritik daran, die diesen Namen nur verdient, wenn sie sich selbst und ihre Komplizenschaft mit ihm problematisiert, also dialektisch wird. Sie ist, um es auf den Punkt zu bringen, dazu „verpflichtet, der Doppeltheit der Momente eingedenk zu sein“, d. h. „das Wissen von der Gesellschaft als Totalität, und von der Verflochtenheit des Geistes in jene, zu beziehen auf den Anspruch des Objekts, als solches, seinem spezifischen Gehalt nach, erkannt zu werden.“ Die Methode, mit der ich die Objekte analysiere, ist insofern an der Dialektik geschult, als dass sie

„von keiner Forderung logischer Sauberkeit das Recht sich verkümmern [läßt], von einem Genus zum anderen überzugehen, die in sich verschlossene Sache durch den Blick auf die Gesellschaft aufleuchten zu machen, der Gesellschaft die Rechnung zu präsentieren, welche die Sache nicht einlöst.“ Ihre Konsequenz ist daher, dass durch sie „der Gegensatz der von außen und von innen eindringenden Erkenntnis selber als Symptom jener Verdinglichung suspekt [wird], die anzuklagen ihr obliegt: der abstrakten Zurechnung dort, dem gleichsam verwaltenden Denken, entspricht hier der Fetischismus des gegen seine Genesis abgeblendeten Objekts, die Prärogative des Fachmanns.“³

Und an Fachmännern und -frauen mangelt es in der späten Postklassik nicht, in der Bescheid wissen und Kritik als dasselbe firmieren und Problematisierung von Film durch Film als ultimativer Beweis dafür einsteht, dass es der Kritik in ihrer institutionalisierten Form nicht (mehr) bedarf, wo sie im selbstreflexiven Kino eh schon

1 Vgl. Kracauer, Siegfried: „Kult der Zerstreuung. Über die Berliner Lichtspielhäuser“; in: Ders.: Das Ornament der Masse, Suhrkamp, Frankf./M. 1977a, S. 311-315, hier S. 314

2 Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max: Die Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente; Fischer, Frankf./M. 2006, S. 154

3 Adorno, Theodor W.: „Kulturkritik und Gesellschaft“, in: Ders.: Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft; Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1963, S. 7-26, S. 24

zu sich selbst gekommen ist. Ein Problem, das Metakino also konturiert, ist zunächst das Problematischerwerden der Kritik an und in der Popkultur: Das Zitieren und Aneignen von Klischees, Standards und Schemata, ist dem Dilemma der Kritik an einem Kino, das nach Anleitung dieser Praktiken funktioniert und damit spielerisch umgeht, nachempfunden. Moniert wird die Flachheit, Oberflächlichkeit und der Mangel an „innovativen“ Ideen, ein Lamento, das in der Formel „style over substance“ gerinnt, also selbst zum Klischee geworden ist. Die Kritik an der Standardisierung und Schematisierung – die mit den Kunstwerken auch ihre Konsumenten affiziere – will da nicht mehr so recht greifen, wo die Stanze, die sozusagen alles in dieselbe Form presst, in viele kleine, flexible Einzelteile zerberstet, womit das Problem der Diffusion in den „Mainstream der Minderheiten“⁴ namens Popkultur umrissen wäre, worauf sich die Frage stellt, wie Kritik damit umgehen kann, ohne das Problem selber zu umgehen.

Die bloße Genre-Kritik im Zeichen der um sich greifenden Hybridisierung der Genres ist ein a priori zum Scheitern verurteiltes Unterfangen: von Genres im klassischen Sinn zu sprechen, macht keinen Sinn, wenn die Grenzen zwischen den Genres verwischt sind. Jegliche Kritik sowie Selbstkritik am Genre, die bei sich selber bleibt und am Begriff festhält, wird damit automatisch regressiv, weil sie hinter die Verhältnisse zurückfällt. Selbstreflexive Filme, die beabsichtigen, mittels Selbstkritik über sich selbst hinauszudeuten, konfrontieren jedoch nicht selten die Hybris der so adaptierten Kritik: auf Horror bezogen wäre da zum einen das Moment, in dem Selbstkritik der Revitalisierung eines vermeintlich in den 1990ern dahinsiechenden Genres zuträglich ist; zum anderen, und das ist Symptom der zunehmenden Barockisierung qua Selbstbespiegelung, das Moment des Umschlags, in dem Kritik verstockt im Zeichen narzisstischer Nabelschau, die tendenziell mit dem Prinzip der Selbstevaluation, also auch Selbstzurichtung zusammenfällt (und wie wir von Benjamin wissen, ist Film das „verbesserungsfähigst[e] Kunstwerk“⁵, eine Verbesserungsfähigkeit, von der immer neue *Special*, *Digitally Remastered*, *Limited Editions* und auch Reboots, Remakes, „Reimaginings“ zeugen).

In *THE CABIN IN THE WOODS* (R: Drew Goddard, Joss Whedon, 2012), der im

4 Holert, Tom / Terkessidis, Mark (Hg.): *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft*; Edition ID-Archiv, Berlin et al. 1996

5 Benjamin, Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (erste Fassung), in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1; Suhrkamp, Frankf./M. 1991, S. 431-469, hier: S. 460

zweiten Kapitel behandelt wird, werden zum Beispiel Fragen wie „Warum und wozu Horror?“ und „Woher kommt er?“ explizit gestellt. Der Fokus der Analyse liegt eher in der Sphäre der *busyness*, der Geschäftigkeit des überladenen Bildes und dem, was die genre- und metaerprobten Fans, die Whedon und Goddard sehr genau kennen, in ihrer „Freizeit“ damit tun, wohingegen das erste Kapitel BEHIND THE MASK: THE RISE OF LESLIE VERNON (R: Scott Glosserman, 2006) durch die Optik des *business*, oder wie es im Film heißt: des „business of fear“, betrachtet. Hier sehen wir dem ambitionierten, theorieaffinen Serienkiller Leslie Vernon bei der Arbeit und nicht nur dem Unterfangen zu, seine (zum Teil theorieerprobte sowie -produzierende) Zielgruppe, die sein Tun peinlichst genau dokumentiert und beginnt, sich gegen ihn und was er repräsentiert aufzulehnen, als es schon zu spät dafür ist, ab-, sondern auch seine Vorgänger und Konkurrenten am Horrormarkt auszustechen.

Freddy Krueger, Jason Vorhees (deren langjährige Konkurrenz 2003 fröhliche Urständ in FREDDY VS. JASON [R: Ronny Yu] feiert) und Michael Myers, an der modernden Leiche von Norman Bates zehrend, wüten sich durch immer (unfreiwillig?) komischer werdende Fortsetzungen bis hinauf ins Weltall (JASON X [R: James Isaac, 2001]), und erliegen nach und nach der sogenannten *Sequelitis*, bis 1996 eine Frischzellenkur namens SCREAM (R: Wes Craven) zum NEW NIGHTMARE (R: Wes Craven, 1994) wird (der sich in Reboots von HALLOWEEN [R: Rob Zombie, 2007] bis A NIGHTMARE ON ELM STREET [R: Samuel Bayer, 2010] verlängert). „One generation's tragedy is the next one's joke“, heißt es einmal im auch schon wieder vierten Teil (R: Wes Craven, 2011) des SCREAM-Franchises, in dem gar von „deconstructing horror movies“ als Massensport die Rede ist⁶: Wes Craven (R.I.P.) lässt die *new wave* selbstreflexiver Horrorfilme, die er selbst mit ins Leben gerufen hat, Revue passieren, und konstatiert den Zerfall der Reflexion in den Reflex, den wiederum als solchen zu reflektieren sich selbstverständlich von selbst versteht – also alles beim Alten im immer gleichen Neuen? Markiert Kritik der Kritik qua Film, der die akademische bzw. im weitesten Sinne institutionalisierte Kritik in sich aufnimmt, also einen bewusstlos kalkulierten Moment in der schöpferischer Zerstörung unterm kybernetischen Prinzip von *checks & balances*? Oder ist es doch nicht auch so, dass

6 Vgl. Robnik, Drehli: „One generation's tragedy ist the next one's joke: Screaming mit Marx und Dewey“ (2014), in: <http://www.igbildendekunst.at/bildpunkt/bildpunkt-2014/reproduktion/robnik.htm> (zuletzt aufger. am 19.11.2015)

Kritik keine Kritik sein kann, ohne diesem Moment eingedenk zu werden und sich und ihre Kategorien nicht auch selbst immer zu hinterfragen, weil sie sonst zu ihrem eigenen Abziehbild wird und also tendenziell zur Reklame des Gegenstands, an dem sie sich abarbeitet? Man kann es drehen und wenden, wie man will: aus der Immanenz dieses *feedback loops* gibt es kein Entrinnen, so wenig wie aus der paradoxen Logik des Zerfalls, die den Prozess bezeichnet, in dessen Rahmen Dekonstruktion immer schon im Zeichen der Rekonstruktion steht⁷, das Politische nachträglich der Ästhetisierung anheimfällt, und dabei sowohl der Politik als auch der Ästhetik Unrecht getan wird, weil sie die Widersprüche zwischen beiden anästhesiert und mit ihnen, wie es so oft heißt, ja auch die (zwischen den) Subjekte(n und ihrer Umwelt).

Wenn davon die Rede ist, dass sich die Filme im Fluchtpunkt entweder der, wie es im Kulturindustrie-Kapitel der Fall ist, Schematisierung und, wie man es angesichts der Popkultur vielleicht formulieren könnte, im Fluchtpunkt der Selbstevaluierung tendenziell ihrem Publikum annähern, bzw. den Standardisierungs- oder Selbstführungsprozess reflexhaft-reflexiv im Bild nachempfinden (wobei in Schwebeliege bleibt, ob Film Agent oder Symptom der jeweiligen Tendenzen ist), könnte das ja einerseits zu dem Gedanken verleiten, dass die Popkultur nach den mannigfaltigen Bedürfnissen der vereinzelt Vielen produziert, also auf sie zugeschnittene (Nischen-)Angebote liefert, ohne Gegenleistungen außerhalb des Konsumierens abzuverlangen (dass die Behauptung der Ausschließlichkeit des Konsums ein großer Schmach ist, versteht sich von selbst; die Verlängerung von Konsum und Rezeption in Produktion und Arbeit ist so sehr Programm der *creative industries*, wie sie z.B. laut den Cultural Studies politisches Potential beherbergen soll).

Adorno beharrt darauf, dass Kulturindustrie nicht gleich Massenkunst, selbst nicht bloß auf die Masse zugeschnittene, sei: zum einen, weil es sich bei der Kultur der ersteren nicht um eine aus der Masse selbst aufsteigende im Sinne einer „Volkskunst“ handele⁸ (wobei an dieser Erklärung das, nun ja, tendenziell „Völkische“ aufstößt), zum anderen, weil die Kulturindustrie ja nur jene Bedürfnisse befriedige, die sie selbst in den Massen geweckt habe⁹.

7 Vgl. Harries, Dan: „Film Parody and the Resuscitation of Genre“, in: Neale, Steve (Hg.): *Genre and Contemporary Hollywood*; BFI, London 2006, S. 281-293

8 Adorno, T.W.: „Résumé über die Kulturindustrie“, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 10; Suhrkamp, Frankf./M. 2003, S.337-345, hier S. 337

9 Vgl. Adorno / Horkheimer, S. 129 f.

Da Zivilisation und die Bedürfnisse jener, die sie hervorbringen, sich zueinander reziprok, wenn auch ungleich gewichtet, verhalten, da die Verhältnisse sich von den Subjekten loslösen und ihnen als objektivierter, anonymer Zwang begegnen, bedarf die *demand and supply*-Hypothese und die berechtigte Kritik daran eingehender Revision, die an dieser Stelle am Beispiel des Internets nur in gebotener Kürze unternommen (im dritten Kapitel aber weiter ausgeführt) werden soll: Vor knapp 30 Jahren war den meisten Menschen das Internet noch relativ unbekannt, vor gut 20 Jahren seine Installierung in fast jedem Haushalt noch Ausstand, mittlerweile Normalzustand und wird gar offiziell als Menschenrecht reklamiert. Ohne ist sowohl Vergnügen als auch Arbeit nur mehr schwer vorstellbar. Aufklärung und Zivilisation schaffen eben Bedürfnisse, von denen der Mensch nicht wusste, dass er sie hat, und sobald er von ihnen weiß, wird auch gleich ihr produktives Potential kalkuliert. Anders gesagt: was die Bäuerin nicht kennt, isst sie nicht – und wenn sie einmal davon gekostet hat, will sie mehr, weil sie es sich als prekär Beschäftigte im Kreativ-Büro, in dem flache Hierarchie herrscht, samt Altbauwohnung mit fließend Warmwasser und Glasfaser-W-LAN gerade noch so leisten kann. Der Schmerz, der den gesamten Körper nach harter Arbeit am Feld und im Stall befällt und das Leiden an der Stumpfheit des Landlebens wird – nach Fließband und Staublunge – ersetzt durchs Ausfüllen von Excel-Tabellen im klimatisierten Büro, chronische Rückenschmerzen (trotz ergonomisch geformtem Chefsessel) und immer wiederkehrende depressive Episoden. Zur Behandlung von ersterem wird, wenn man „Glück“ hat, firmenintern Yoga angeboten, gegen zweiteres Tabletten verschrieben, die zwar gegen die Symptome helfen, die Ursachen fürs generelle Unbehagen aber nur notdürftig kaschieren.

Der Psycho-Chirurg Walter Benjamin hätte ihr anstatt Prozac wahrscheinlich regelmäßige Besuche im Kino verschrieben, und zwar als Maßnahme zur Symptomlinderung und Ursachenbekämpfung in einem. Die sich durch die Technisierung zum im Subjekt zu Psychosen verdichteten pathologischen Anteile des Großstadtlebens in der Moderne würden sich im Mitlachen und -fürchten angesichts sadomasochistischer Gewaltphantasien entladen¹⁰. *The medium is the message*, bzw. die *Massage*¹¹, das den Charakterpanzer durch stetigen Beschuss mit Bildprojektilen

10 Vgl. Benjamin, *Kunstwerk* (erste Fassung), S. 462

11 Oder the „Mess Age“/„Mass Age“; ein Satzungsfehler habe sich in der Gestaltung des Buchcovers von Marshall McLuhans und Quentin Fiore „*The medium is the Massage: An Inventory of Effects*“ (Penguin Books, UK 1967) eingeschlichen; anstatt ihn aber zu beanstanden, äußert sich McLuhan

perforiert und die verhärteten Subjekte wieder zu weichen Menschen machen soll, die trotz Zwangsisolation in *office cubicles* und Wohnmaschinen via Film wieder zum solidarischen Miteinander befähigt würden.

Im Kulturindustrie-Kapitel, eine implizite Revision von Benjamins programmatischem Text (ein dunkler Schatten, den er nicht loswird), verkehrt sich das solidarische Miteinander zum verallgemeinerten Konkurrenzprinzip, von Benjamins Kuranstalt mit Schüttelgarantie bleibt das Stahlbad als Garant für den Schrecken des Konsens (der da lautet: Jede gegen Jeden und „Jedem das Seine“) und von der Aversions- die Affirmationstherapie. Anstatt dass Kino die traumatisierten Subjekte ins Bewusstsein vom Glück schockt, schaffe es die Institution nicht, das Versprechen vom Glück, das sie gibt, zu halten. Und das hat durchaus System: Im selben Moment, in dem die Kulturindustrie mit dem Glück *teased* als etwas, das *now & here* zu haben sei, prolongiert sie dessen Erfüllung ins *nowhere* und macht die Glücksverheißung den Vielen dann auch noch madig; deswegen sei Kulturindustrie ja „pornographisch und prüde“¹² zugleich.

Im Umschlag von einem Kino, in dem sich das „Poppen“ in den Filmen immer bloß ankündigt, und in dem Moment, wo es stattfinden soll, auch gleich wieder der Versagung weicht, die es anstatt dessen preist, in ein Kino, für das der *Hays Code* nicht mehr gilt (dafür aber die postautoritären Richtlinien der MPAA), zeichnet sich ungefähr der Moment ab, in dem Kulturindustrie in die Popkultur mündet. So wenig wie erstere aber Massenkultur, ist zweitere, so Roger Behrens, in erster Linie eine Abkürzung für Populärkultur, sondern steht für den Moment des „Poppens“, des Aufplatzens von Kunst selber und des Ausrinnens von Kultur in sämtliche Lebensbereiche¹³. Kündigte sich ihre Ubiquität in der Kulturindustrie noch an, hat sich diese in der Popkultur nun vollends durchgesetzt bis zum Zustand ihrer Omnipräsenz, die tendenziell mit Unsichtbarkeit zusammenfällt. Der Unterschied zwischen *super-* und „*anti-cinema*“¹⁴ wird durchlässig, und die Welt, so Deleuze, kommt uns zunehmend vor wie ein schlechter Film¹⁵, der

positiv überrascht hinsichtlich der veritablen Fehlleistung, und entscheidet sich dafür, den Titel so zu belassen, da er zu sinnstiftenden Wortspielen einlade; vgl. <http://www.marshallmcluhan.com/common-questions/> (zuletzt aufger. am 23.11.2015)

12 Adorno / Horkheimer, S. 148

13 Vgl. Behrens, Roger: Die Diktatur der Angepassten. Texte zur kritischen Theorie der Popkultur; transcript, Bielefeld 2003, S. 105

14 Vgl. Lippit, Akira Mizuta: “Three Phantasies of Cinema. Reproduction, Mimesis, Annihilation”, in: *Paragraph*, 22 (1999), S. 213-227, hier S. 213

15 Vgl. Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2; Suhrkamp, Frankf./M. 1991, S. 224

zudem kein Ende finden will.

Und wenn doch, dann mit der Apokalypse: Für die Vorstellung, dass vorm Kapitalismus eher die Welt untergeht, finden die hier untersuchten Filme Bilder, die sie als „Lösung“ weder vollständig verwerfen noch als Erlösung zelebrieren. RESOLUTION (R: Justin Benson, Aaron Moorhead, 2012), um den es im Schlusskapitel geht, denkt jedoch da weiter, wo die anderen von mir untersuchten Filme aufhören, und das Ende der Welt nicht als eine Unzeit, auf die die Menschheit (und mit ihr das Kino) zusteuert oder notgedrungen zusteuern muss (vgl. CABIN), sondern in der beide bereits (ver)wesen. Wenn dieser Horrorfilm etwas weiß, dann, dass die Katastrophe schon passiert ist und keine Ende von ihr in Sicht. Wenn der Ausnahmezustand die Regel ist, heißt das im Umkehrschluss aber auch, „dass alles hält, wenn alles fällt“¹⁶, in einer Geschichte vom Ende der Geschichte etwas insistiert, das über sie hinausweist, ohne sich in Konservierungsemphase oder Hoffnungskitsch zu ergehen, sondern Verzweiflung *sans* Resignation erlaubt.

Filme wie EASY RIDER (R: Dennis Hopper, 1969) und BONNIE AND CLYDE (R: Arthur Penn, 1967), um ein wenig vorzugreifen, enden zwar immer im Elend, zeigen aber dadurch auch, dass das Glück in *so* einer Welt halt einfach nicht zu haben ist, weswegen der Mechaniker und der Fahrer in TWO-LANE BLACKTOP (R: Monte Hellman, 1971) schnurstracks der Kamera davonfahren, die nicht mehr mit ihrem *drive* mitkommt; das Material verbrennt, einen Abspann sehen wir trotzdem noch. *However*, das wäre mit einer digitalen Kamera nicht passiert: hier kann nichts verbrennen, nur vielleicht einmal die Batterie leer werden, und heute würden James Taylor und Dennis Wilson sowieso jeden Moment ihres Road Trips mit ihrer eigenen Digicam festhalten. Worauf ich damit hinaus will, ist Folgendes: durch die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks ist mithin nicht allein der Warencharakter als Apriori in die Kunstwerke eingewandert, sondern hat sich auch ihre Verfügbarkeit ausgeweitet, und mit ihnen auch nach und nach jene von Aufzeichnungsapparaten und Distributionsplattformen. Zwischen der allgemeinen Leistbarkeit des Kinobesuchs und zur allgemeinen Leistbarkeit kleiner Kinomaschinen im Hosentaschenformat, mit denen sich die aktuellen Filme, je nach Fassung um wenige Euro oder gratis in HD-Qualität *streamen*

16 Wittmann, Matthias: „'Das Kino ist auch ein Paradox'. Jean Louis Schefers Welt der Disproportion“, Nachwort des Herausgebers, in: Schefer, Jean Louis: Der gewöhnliche Mensch des Kinos; Wilhelm Fink, München 2013, S. 189

lassen, und mit denen sich das nächste große Ereignis selbst filmen und seiner unendlich Ödnis überführen lässt, liegen gerade einmal zwei Generationen und ein paar Zerquetschte. Dass auf dem Weg zur Uni oder Arbeit wiederum die stets aufzeichnenden und empfangenden Restsubjekte dabei auch noch auf Schritt und Tritt aufgenommen werden, registrieren diese nicht einmal mehr, das ist schon ganz normal, bzw.: Was soll man auch dagegen machen? (Aus der Benjaminschen Forderung zum Anspruch eines jeden, gefilmt zu werden¹⁷, wird der Zwang dazu; man könnte dieses Kippbild für die Gegenwart nun erweitern: jeder hat mittlerweile auch die Möglichkeit, selber zu filmen ... und im Hinblick auf die aktuell sich verschärfende Krise der Staatsgewalt – von Ferguson bis Budapest – ist das ja auch nicht unbedingt das Schlechteste).

Also, so gewöhnlich wie unser Schauspielerdasein, das von Butler und Co. zur Chance im permanent flexiblen *change* stilisiert wird, so normal das Wundern darüber, wozu es diese in ihrer Klandestinität omnipräsenten Fanale der Herrschaft überhaupt noch braucht, sofern jeder und jede diese, die Herrschaft, doch bereits gründlich internalisiert haben sollten. Wenn sich die ideellen Subjekte doch eh alle vermeintlich (von) selbst führen, erscheinen solche Objektivationen der herrschenden Ordnung nur noch als obszöne Relikte einer barbarischen Zeit (sagen wir: 2010 und davor), oder eben ihrer Angst davor, dass sich das mit dem Effizienzversprechen der Selbstführung vielleicht ja doch nicht so reibungslos erfüllt hat und man die Leut' ja nicht so wirklich mit sich alleine lassen kann (genau so wenig wie mit der Polizey) – und durch CCTV und Co. sollen sie auch immer daran erinnert werden, dass sie nicht alleine sind, selbst wenn die jeweilige Aufsichtskraft vorm Bildschirm eingeschlafen ist. Dazu man muss auch sagen: verständlicherweise! Denn bei genauerer Betrachtung ist die Welt, ja, allzu oft eh ein schlechter Film, nicht selten aber auch ein auffallend langweiliger.

Dem ist ein Film im Kino oder sonst wo ja allemal vorzuziehen, zum Beispiel so ein guter wie Michael Palms *LOW DEFINITION CONTROL* (2011). Hier wechselt sich der Blick durch Überwachungskameras auf die gähnende Leere öffentlicher Plätze ab mit spektakulären Aufnahmen von Übungseinsätzen einer ABC-Abwehrtruppe in voller Montur, schlägt Faszination ins Grauen um, sei es angesichts der 3D-Innenansicht eines Bauchs mit Baby darin (Stichwort pränatale Diagnostik) oder der banalen Aufnahme

¹⁷ Vgl. Benjamin, *Kunstwerk* (erste Fassung), S. 455

einer toten Wiener Seitenstraße, auf die der *gaze* aus dem Fenster hinunter auf die wenigen Passanten gerade so lange auf normale Abläufe starrt, bis wir selbst nicht mehr wissen, ob nicht doch „alles von *crime* durchtränkt“ ist, wie es im Film heißt (oder ob dieser *gaze* nicht erst alles nachträglich und vorgreifend zugleich mit *crime* auflädt). Ein Film, der in Tandem mit geisterhaften Stimmen aus dem Off zur Paranoia schult, die mithin also, wie uns LDC lehrt, unter den Heutigen von Heute weniger hemmende als produktive Pathologie (Elsaesser) ist. Die Umwertung der allzu normalen zur Freak-Realität und der Freaks zu hippen Kreativ-Agenten – *the nerds have already inherited the world* – ist ja nicht zuletzt auch Programm des Spätkapitalismus und zwingende Konsequenz seiner Integrationsleistung, in deren Rahmen der Wunsch, Individuum zu sein, mit der Unmöglichkeit von Individuation kollidiert.

Also Paranoia, das heißt auch Sensibilisierung fürs Fremde im Normalen – nicht als wesentlich Unterschiedliches, sondern als Funktion des Normalen, das sich aber nicht darin erschöpft – und Schulung des Blicks für kleinste Verschiebungen im Kontinuum. Das ist auch das emphatische Versprechen, das *filmgerechter* Film für Kracauer, aber ebenso für Benjamin und Adorno enthält: Er solle für das Grauen empfindlich machen, sodass wir im Angesicht seiner nicht vor Schreck erstarren, sondern á la einem „Probehandeln im Geiste“¹⁸ ihm gegenüber aufmerksam, mit ihm vertraut werden, um ihm idealiter als wissende Zeugen gegenüber treten zu können.

Das ist vor allem implizites Programm im Horrorfilm, der z.B. im Modus des Splatter auf seine Weise das „Poppen“ der Popkultur nachempfiehlt („seine“ Bilder also sowohl durch Pixar [MONSTERS, INC.; R: Pete Docter et al., 2001] als auch Porno [*Hentai*] spuken). Das onomatopoetische „splat“ bezeichnet also weit mehr als das Aufplatzen von Körpern, das sich daran anschließende Laben an Bildern von Innereien, die sich nach außen stülpen und manchmal auch verzehrt werden, also mehr als und doch auch nur gewaltvolle Um- und Ineinanderfaltung, eingefangen vom gefräßigen Objektiv, das sich so wie die *gore aficionados* nicht sattsehen kann an diesen Entäußerungen des Innersten und den Verinnerlichungen des Außen.

Insofern könnte man sagen, bezeichnen zum Beispiel der in Talkshows und Ähnlichem praktizierte Exhibitionismus, also das Ausbreiten intimster Details in aller

18 Bratze-Hansen, Miriam: „Dinosaurier sehen und nicht gefressen werden. Kino als Ort der Gewalt-Wahrnehmung bei Benjamin, Kracauer und Spielberg“, in: Koch, Gertrud (Hg.): Auge und Affekt. Wahrnehmung und Interaktion; Fischer, Frankf./M. 1995, S. 249-271, hier: S. 264

Öffentlichkeit, und die voyeuristische Neugier, auf die diese Formate abzielen, nicht polare Gegensätze, sondern zwei Seiten derselben Medaille, und die obszön gewordene implizite Pop-Bewegung des Splatter, in dem die Kamera immer weiter ins Innere des zerfledderten Subjekts zoomt, um in ihm das Loch zu erkunden, ist die eine Seite, deren andere die explizite „Splat-Bewegung“ des Meta-Horrors ist, in dem sich das verdinglichte Subjekt ostentativ dem Objektiv zuwendet, um die Geheimnisse des Loches preiszugeben, ohne nicht umhin zu kommen, Objekte in seiner näheren Umgebung dabei mit einem feinen Film zu überziehen.

1. Nachher ist vorher nur später und hinterher ist man immer schlauer

BEHIND THE MASK: THE RISE OF LESLIE VERNON

1.1. *No future in the feature?*

Hollywoods Hartnäckigkeit und der weiche Nacken der Theorie

Um einen so einen feinen Film handelt es sich z.B. bei BEHIND THE MASK: THE RISE OF LESLIE VERNON. Wie alle Filme, die ich im Rahmen dieser Arbeit untersuche, verrät der Titel schon den Filmhergang, trägt die Spoiler-Warnung, auf die er ungleich THE SIXTH SENSE (R: M. Night Shyamalan, 1999) und Co. ja auch gar nicht angewiesen ist, schon am Revers: man sei vorgewarnt! Anders aber als der für sich selbst sprechende THE CABIN IN THE WOODS ja in der äußersten Generik des Titels schon verrät, dass es um mehr geht, als bloß eine Hütte im Wald, und anders als RESOLUTION, der sich lieber in Widersprüchen verspricht als zu viel zu versprechen, muss man den Titel so verstehen, wie er dasteht, also BEHIND THE MASK: THE RISE OF LESLIE VERNON halt tatsächlich beim Wort nehmen, und den Doppelpunkt ernst, worauf es sich vorerst also anbietet, die beiden Glieder des Titels auseinanderzunehmen. BEHIND THE MASK, das sagt schon mal vieles, aber zuallererst, worum es sich handelt und was wir sehen: um eine Truppe *grad students*, die einen Film dreht, eine Dokumentation, und zwar über den berühmt-berüchtigten Serienmörder Leslie Vernon, den sie zu einem Interview in seiner Haus am Waldrand in Glen Echo, dem Anker für die Legende, wie es im Film heißt, treffen sollen und den sie anfänglich in eine Reihe stellen mit den in ihrem Universum realen Freddy Krueger, Jason Vorhees und Michael Myers. Das macht gleich stutzig, denn von so manchem, das man über Profi-Slasher weiß, zählt definitiv nicht dazu, dass sie selbst großartig Auskunft über ihre Arbeit geben, ja bis auf Krueger sprechen sie ausnahmslos nie selbst, sind stumme Triebwesen, gelenkt von purem Sadismus, der seinen Ursprung im reflexhaften Streben nach Rache hat, Rache, die Generationen übergreift. Eine *backstory* erfahren wir meist in *flashbacks*, die nach der Erklärung von innerdiegetischen Expertenfiguren modelliert sind, und die die Rachemotive in einer Tragödie fundieren, also verständlich machen sollen, warum die Mörder das tun, was sie nun einmal tun. Ihre Taten, obgleich sinnlos, treffen meist die Teenager-Kinder der Eltern, die die (damals noch nicht) Slasher

traumatisierten, sollen hier zumindest ein Minimum an Sinn finden. BEHIND THE MASK ist auf so eine *backstory* nicht angewiesen, er versteift sich nur anfangs auf ein notdürftig zusammengewürfeltes Ursprungsnarrativ, das sich im Laufe des Films aber als *fake* herausstellt, und nur einen Grundstein für die Legende legen und legitimieren soll, worin der Sinn von Leslies Taten besteht. Das, was er tut, erfahren wir, sei entgegen aller Konvention halt einfach Konvention, und er trägt nur seinen Teil bei zum allgemeinen „business of fear“.

Leslie Vernon ist also weder traumatisiertes Opfer *turned* Täter, noch willensloser Automat, worauf hin sich den Studenten also die Frage stellt, warum er das tut, was er tut, wobei zuerst im Vordergrund steht, wie er das tut – und das zeigt er bereitwillig, in exhibitionistischer Freude, die durchblicken lässt, dass er Anerkennung sucht ob der genialen Durchführung seines komplexen Plans. Anerkennung, die er erhält, allein schon dadurch, dass die Kamera sämtliche Details einfängt, als läge hinter jedem ein großes Geheimnis verborgen: ein Geheimnis, das durchleuchtet werden will, und das die symbiotische Beziehung zwischen Objekt und Objektiv sowie denen, die dahinter stehen, zu erkennen gibt. Es stellt sich dem Interviewteam ja nicht zuletzt auch die Frage, die das erste Glied des Filmtitels ausmacht, nämlich wer da eigentlich *behind the mask* steckt: es geht also um das zum Vorscheinbringen des Menschen hinter der Maske, das Entblößen der Motive hinter seinem Verlangen, die Glieder seiner Opfer auseinanderzunehmen, und zumal, es handelt sich ja immerhin um Studenten (in) der Postmoderne, das Produzieren einer trendigen Theorie, also die Dekonstruktion dessen, was es eigentlich heißt, die Glieder auseinanderzunehmen, und in Anschluss an 90er-Jahre Slasher Horror-Theorie, als die Hochphase des Genres schon wieder am Abflauen war, besonders, was es heißt, das Glied auseinanderzunehmen. Für Carol Clover¹⁹ noch eindeutiges Zeichen für die ambivalente Progressivität des Slasher Films, in dem das *final girl*, idealerweise Jungfrau, sich die Waffe ihres Peinigers aneignet, um damit vom passiven Opfer zur aktiven Heldin zu werden.

Etwas, worüber Leslie Vernon, der Theorie-affine Killer des Films, Bescheid weiß: ein Wissen, das er stolz zum besten gibt, als die Reporterin, die ihn angesichts seines zuerst rätselhaft selbstwidersprüchlichen Plans, das designierte „survivor girl“, wie er es nennt, mutwillig in den Werkzeugschuppen zu führen, damit sie sich eine geeignete Waffe

19 Vgl. Clover, Carol: Men, Women, and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film; Princeton Univ. Pr., Princeton 1993

aussuche, um ihm in seinem Unterfangen Paroli bieten zu können, nachfragt, wie er denn nur wollen könne, dass sie seinen Plan sabotiert. Er suche explizit nach einem „first sign of empowerment“ in ihr, das, so macht er vorerst glauben, seinem sadomasochistischen Begehren entspringt und seinem augenscheinlichen Wunsch, einer Konkurrentin auf Augenhöhe zu begegnen, und sich eben manifestiert, wenn sie nach der großen, langen, harten Waffe greift, wie es im Film heißt. „You know what I'm talking about ... it's deeply symbolic“, sagt er; seine Antwort auf die spontan das Abstraktionsniveau anhebende Frage der Filmstudentin – man lernt's halt auch nicht anders –: „So it's phallic?“, kann gelesen werden als allzu konkrete, für heutige Ohren deswegen fast schon obszön daneben klingende Zusammenfassung der an die feministische Ermächtigungsrhetorik herangetragene Kritik: „She's empowering herself ... with cock!“. Auf den offensichtlich empörten Gesichtsausdruck der Fragenden versucht er nun beide Ebenen, die abstrakt-allgemeine und die konkret-besondere zusammenzuführen, also den Sachverhalt ein wenig (politisch) „korrekter“, eindeutig zweideutig, auszudrücken: „She reaches for ... my ... wea-pon ...“, damit's noch die oder der Klügste versteht; „That's the ultimate - because she'll be taking my manhood and empowering herself with it“.

Kann man das Dilemma des *final girl* in Film und Theorie präziser auf den Punkt bringen? Ich würde sagen, in dieser und weiteren Szenen ist nicht nur das *final girl*-Problem auf sein Skelett reduziert und also auf ultimative Verständlichkeit hin ausgefleischt, sondern auch die Zwickmühle, in der sich die Theorie befindet, die einen solchen theorieaffinen Film versucht zu begreifen, und der ihr im Moment des Ergreifens auch gleich wieder durch die Finger rutscht, so ausdrücklich gibt er über die problematischen Implikationen seiner selbst Auskunft, wodurch er sämtliche kritische Kennerschaft zu bloßem Bescheidwissen im Zeichen des allgemeinen Mitmachens rahmt.

Anders gesagt: der Unterschied zwischen Dagegensein und Mitmachen ist oft nur graduell bis nicht vorhanden, und das Problem der Komplizenschaft der Theorie, der (Ideologie-)Kritik mit dem Bestehenden, noch dort, wo sie dieses angreift, das empfindet der Film doppelt nach: einmal implizit, wenn die Filmstudenten Vernon und seiner Gewalt durchs Dokument ein Monument setzen, also in der Durchleuchtung des Gegenstand gleichzeitig seine Fetischisierung zu sich kommt, *depiction* und

endorsement zusammenfallen, und einmal explizit, als sie Vernon mehrmals aktiv dabei helfen, seinen Plan in die Tat umzusetzen, also Aktivität und Selbstverwirklichung als Fetisch der Unmittelbarkeit und Gebot der Stunde zu sich kommen. Zwei Formen des Umschlags, die nicht unvermittelt stattfinden, sie passieren weder plötzlich noch überraschend, wissen wir doch schon aus dem zweiten Glied des Titels, worauf das Ganze hinausläuft, eben auf THE RISE OF LESLIE VERNON, wogegen man halt nichts, aber auch gar nichts ausrichten kann (bzw. entpuppt sich der Versuch, etwas dagegen auszurichten, im Sinne einer *self-fulfilling prophecy* als immer schon einberechnete Variable seines Masterplans).

Im Zusammenspiel der beiden Glieder des Filmtitels verdichtet sich also das Programm des Films und verdoppelt sich gar im Stil, bzw. dem Wechsel desselben von *found* aufs *feature footage* im Übergang zum „letzten Akt“: Die Lage wird ernst, Leslie beginnt seinen Plan, den er bis dahin bis ins letzte Detail vorbereitet hat, in die Tat umzusetzen, und die Crew hadert mit sich, ob sie diesen nun durchkreuzen soll oder einfach von dannen ziehen, also ob sie den Teenagern, die er systematisch vorhat abzuschlachten, helfen sollen oder nicht. In Anbetracht der Tatsache, dass sie ihm bis zu diesem Zeitpunkt recht pflichtbewusst zur Seite gestanden haben, als er das gesamte Szenario genau so vorbereitet hat, dass es wenig Raum für Abweichungen zulässt (bzw. diese einkalkuliert), ein letztes Aufbäumen gegen die Geschichte, die sich nicht verhindern lässt, und die schmerzliche Einsicht darin, dass sich selbst nach eingehender Selbstreflexion und -evaluation die Zeit halt nicht zurückdrehen lässt und jede Aufzeichnung eines widerständigen Akts nachträglich zum Dokument seines Scheiterns wird (eine Erkenntnis, die ja auch nicht nichts ist).

Das ist nur eine von vielen Szenen, in der die Zwickmühle, in der sich Dokumentarfilm nicht selten wiederfindet, anschaulich wird: Greift die Dokumentation nicht immer schon in die Geschehnisse, die sie dokumentiert, ein, einfach nur dadurch, weil ein Team mit Kamera oder Schreibwerkzeug im Anschlag vor Ort und ist? Ist dann die Entscheidung darüber, ob man in das Geschehen eingreifen soll, das man die ganze Zeit über dokumentiert hat, oder nicht, eine letztendlich müßige, weil man ja ohnehin bereits darin eingegriffen hat (auch weil, wie in BEHIND THE MASK, die Crew sogar an der Organisation des reibungslosen Ablaufs des Geschehens beteiligt war)? Der eindeutige Unterschied zwischen Neutralität und Einflussnahme ist dahingehend immer schon

zumindest teilweise ausgehebelt, noch bevor das Material überhaupt geschnitten und montiert wird. Da dieses Problem in BEHIND THE MASK allerdings eines ist, das ab den ersten Minuten zur Disposition steht, sich von Szene zu Szene immer weiter zuspitzt, stellt sich die Frage, ob das Unterfangen, die tendenzielle Ununterscheidbarkeit von objektiv und subjektiv theoretisch zu durchdringen, nicht relativ müßig ist, wenn das der Film ja ohnehin selbst schon vollzieht. Was ich oben mit dem *final girl*-Dilemma, und wie der Film Theorie als *feedback* in sich aufnimmt und ihr wieder vorspielt, versucht habe zu skizzieren, ist diese vom Film ausgestellte *knowingness*, also dass er zu verstehen gibt, dass er weiß, dass wir wissen, dass er weiß, usw. usf. Das ist Programm im postklassischen Kino und mitunter Grund der „Persistence of Hollywood“²⁰, wie es bei Thomas Elsaesser heißt, sprich die Fähigkeit, Kritik zu integrieren, um sich so immer wieder selbst zu befruchten, dieses dynamische Prinzip der Homöostase der Institution Kino ist Ausweis seines hartnäckigen Bestehens.

Angesichts dieser Offenheit im Dienste der Zementierung der Immanenz, exemplarisch in Bezug auf das Problem des *final girl*, wird die Frage virulent, wie nun eigentliche Ermächtigung aussieht, wie sie sich anfühlt, und ob das Gefühl von ihr nicht schon zum integralen Part der Ordnung selbst gehört. Fragen, die sich in Verhältnissen stellen, angesichts derer man schon gar nicht mehr weiß, ob man überhaupt die richtigen Bedingungen vorfinden und welcher Mittel man sich bedienen kann, um seines Glückes Schmied zu werden, zumal der Aufruf dazu sowieso schon zum allgemeinen Selbstverwirklichungs-Imperativ gehört. Also Fragen, die sich angesichts einer solchen Wirklichkeit stellen, in der „es schon gar nicht mehr darauf an[kommt], was wovon abhängt, so sehr ist alles eins“²¹, und man auch schon gar nicht mehr weiß, wo man zuerst anfangen soll mit der Kritik des *empowerment*-Geredes und ob sie überhaupt etwas nützt. Aber weil Schweigen ja auch keine Option ist (ganz im Gegenteil), gilt es sich der „fast unlösbare[n] Aufgabe“ zu stellen, „weder von der Macht der anderen, noch von der eigenen Ohnmacht sich dumm machen zu lassen“²²; sprich irgendwo muss man ja anfangen, damit es nicht so weitergeht, selbst wenn dieser Anfang in der

20 Elsaesser, Thomas: „The Persistence of Hollywood. Part II: Reflexivity, Feedback and Self-Regulation“, in: Ders.: The Persistence of Hollywood; Routledge, New York/London 2012, S. 319-340

21 Adorno 1963, S. 25

22 Adorno, Theodor W.: Minima Moralia, in: Ders.: Gesammelte Werke, Bd. 4; (digitale Ausgabe:) Directmedia, Berlin 2003 [Suhrkamp, Frankf./M. 1986], (Aphorismus 34: „Hans-Guck-in-die-Luft“), ohne Seitenangabe

Erkenntnis liegt, dass es eben immer *so* weitergehen wird (und genau das die Katastrophe ist).

1.2. *Culture studied. Now feature the creature!*

Wo also beginnen? Vielleicht bei den Cultural Studies: In den späteren Ausformungen, die sich mehr und mehr entfernt haben von der Williamschen/Hallschen Prämisse, die Widersprüche zwischen Kulturindustrie und ihren Konsumenten, die mit ihr halt umgehen müssen, auszuloten und noch mit dem Programm, das auf, wenn man so will, „Volksaufklärung“ zielte, verknüpft war, lässt sich die Verschiebung beobachten, aus der Not, in der sich die Vielen befinden, eine Tugend zu machen. Ihr Name lautet Ermächtigung, und zwar qua Aneignung der Mittel, die die Herrschaft bereitstellt, und die im Vollzug dieser Aneignung ein *queering* erfahren sollen, also eine Um- und Neucodierung durch die Durcharbeitung des Bestehenden unter Anleitung der Kreativität, des kreativen Umgangs mit dem Material, der darauf abzielen soll, die herrschenden Verhältnisse spielerisch zu umgehen und auf den Kopf zu stellen. Nicht mehr bloß ein „Probearbeiten im Geiste“, wie es weiter oben heißt, sondern im interaktiven Umgang mit den herrschaftlichen Codes sollen sich das Objektive und das Subjektive immer weiter annähern, um sich gegenseitig auszuhebeln. Anstatt aber an beiden die jeweiligen Extreme zu entblößen, um den Punkt freizulegen, an dem diese sich berühren und widersprechen (wie es zum Beispiel am Schluss von Laura Mulveys *Visual Pleasure and Narrative Cinema* anklingt, wenn sie, bevor sie mit revolutionärer Absicht zum Umsturz des althergebrachten Frauenbildes aufruft, bei Hitchcock Momente findet, die weder Umsturz noch Reform schreien, sondern einen glücklichen Umschlag der Ordnung im Film, quasi aus sich selbst heraus, denkbar machen²³); also, anstatt diesen Punkt freizulegen, lässt sich an der mit (Inter-)Aktivismen angereicherten Popkulturalisierung des Alltags, der Alltagskultur und der Theorie beobachten, dass sich eher eine negative Versöhnung der Widersprüche abzeichnet. Sprich die Brundlefly wird von Spiderman abgelöst, der freundlichen, flexiblen, mobilen Spinne aus der Nachbarschaft, die, anstatt an der Zwangsversöhnung und ihren inneren Widersprüchen zu zerbrechen, das Produktive an ihrer Pathologie aktualisiert und tatkräftig ins

23 Vgl. Mulvey, Laura: „Visuelle Lust und narratives Kino“, in: Weissberg, Liliane (Hg.): *Weiblichkeit als Maskerade*; Fischer, Frankf./M. 1994, S. 48-65, hier S. 61 f.

Weltgeschehen eingreift.

Hier handelt es sich also nicht um Versöhnung im Sinne Benjamins, der durchs Kino noch das Versprechen geistern sah, es möge einmal dazu führen, ein „*Gleichgewicht zwischen dem Menschen und der Apparatur*“²⁴ herzustellen, sondern im Sinne einer schlechten Aufhebung der Gegensätze, die kein hierarchiefreies Verhältnis etabliert, sondern sozusagen eine, wie es so schön heißt, „flache Hierarchie“, die den Gegensatz zwischen dem Besonderen und Allgemeinen im Zeichen der Appeasementpolitik abschleift, um die alte Weisheit noch dem letzten unverbesserlichen Hirn einzuflößen, nämlich die, dass Widerstand zwecklos und „Amusement [...] die Verlängerung der Arbeit unterm Spätkapitalismus“²⁵ ist. (Eine flache Hierarchie ist eben immer noch eine Hierarchie, der selbst die Spinnereien eines Peter Parker nichts anhaben können: im ersten Teil der Trilogie fällt im *aftermath* von 9/11 die Szene mit den Twin Towers, die im Trailer noch vorgekommen ist, unter den Schneidetisch, aus, wie es wahrscheinlich hieß, Pietätsgründen und weil man dem Publikum, so lässt sich vermuten, so kurz nach der Katastrophe lieber Unterhaltung als Konfrontation, schon gar nicht mit einem nationalen Trauma, bieten wollte.)

Wie auch immer, im Gegensatz zum Spinnenmann von nebenan ist die Abteilungschefin allerdings nicht die beste Freundin, selbst dann nicht, wenn sie in den späteren Stunden des Teambuilding-Umtrunks intime Details ins Ohr flüstert, und das Unternehmen nicht einmal um *ihr* Wohlergehen besorgt, selbst oder schon gar nicht dort, wo es den *powernap* im Ruheraum als sanftes Gesetz institutionalisiert; also ja, sicher ist es um das „Wohlergehen“ seiner Angestellten besorgt, allerdings nur insofern, als dass es ihnen um die Sicherstellung der Reproduktion der Arbeitskraft geht, und selbst diese Vorstellung, die sich im verklärenden Rückblick auf die „soziale“ Marktwirtschaft bis in die verordnete Dauerbespaßung im Keynesianismus hartnäckig bis heute hält, war auch nicht mehr als die zum Kapitalismus mit menschlichem Antlitz, einem humanen Kapital, verbrämte, bis aufs Letzte durchrationalisierte Verwaltung der Reservearmee, des Humankapitals.

Argumente wiederum, die sich allein auf die zerstörerische Kraft des Kapitalismus kaprizieren, geben denen recht, die sein schöpferisches, emanzipatorische Potential stark machen, und das selbst noch dort, wo sie in ihrer Apotheose nicht bedenken, dass

24 Benjamin, Kunstwerk (erste Fassung), S. 460

25 Adorno / Horkheimer, S. 145

Emanzipation ohne Integration in die Totalität halt auch nicht mehr das ist, *was sie einmal war*TM. Das Wegfallen und Fehlen der weißen Männer im und kurz nach dem Krieg machte es notwendig, dass Frauen und Subalterne ihre Positionen (auch an der Front) ausfüllten, was ihnen wiederum das Recht auf mehr Rechte, auf nominelle Gleichstellung, einräumte. Die nostalgische Verklärung der Ära der Vollbeschäftigung im Postfaschismus, abgesehen vom Horror der Vollbeschäftigung selbst, verstellt den Blick darauf, dass die Entspannung vom Grauen der zwanghaften Bindung an die häusliche Sphäre und der Arbeitslosigkeit nur der Einspannung in den nun verallgemeinerten, nun also wirklich alle gleichsam betreffenden Konkurrenzdruck den Weg ebnete. Anders gesagt: Das je spezifische Leid an der Unterdrückung von Frauen und anderen Unterdrückten ist umgeschlagen in das universelle Leid, das eben darin besteht, dass jetzt wirklich alle anpacken müssen. Emanzipation bedeutet demnach weniger Befreiung, sondern Gleichberechtigung, und auf die bestehenden Verhältnisse gemünzt, bedeutet das auch und vor allem: gleiches Leid für alle; und noch immer gibt es welche, die noch gleicher sind, denn wer bestreitet, das Glück stünde jenseits von *class, race* und *gender* jedem und jeder gleichsam offen, ist auf beiden Augen blind.

Die hämische Verwirklichung des Menschen als Gattungswesen²⁶ funktioniert also auch ohne Medien, aber eben doch besser im Verbund mit den ökonomischen Verhältnissen (der als gesellschaftliche Formation den Namen Kulturindustrie trägt), und wo der Mensch nicht nur potentiell fungibel wird, greift auch die alte Mär vom Schreckgespenst der Kulturindustrie nicht: Generell ist den Cultural Studies die Kritische Theorie dort suspekt, wo sie die Subjekte angeblich als von „den Medien“ manipulierte, gelenkte, geführte, ruhig gestellte, konstruierte – dem passiven Modell des stummen Konsumentenempfängers soll ein aktives des Kampfsignalesenders entgegengestellt werden (Brecht *light* oder in Reinform?). Die Frage, warum und wozu es denn der Fremd- und Selbstanästhesierung überhaupt bedarf, kommt da aber schon gar nicht mehr vor: es zählt allein das Symptom; und die Kritik an der Kulturindustrie-These fällt dort hinter die herrschenden Verhältnisse, die sie beschreibt, zurück, wo sie diese unter den Tisch fallen lässt und nicht erkennt, dass der Überbau weder Schutzschirm oder Regulativ noch bloßer Ausdruck oder Symptom der Basis ist, und es unterm allgemeinen Zwang keiner Medien mehr bedarf, die eine „Ideologie“ oder

26 Vgl. ebd., S. 154

message transportieren, weil die Verhältnisse ja ohnehin in der vollzogenen Verschmelzung von Kunst und Ökonomie als Popkultur im schlechtesten Sinne vollends „ideologiefrei“ geworden sind (auch das heißt: *the medium is the message*). Anders gesagt: Im Anonymwerden der Disziplin in der Kontrolle weitet sich die Ordnung zur Totalität aus und in der Inkorporierung des Zwangs intensiviert sich dieselbe auch noch: „the body is the new frontier“, und seine Potentiale, die im Taylorismus und Fordismus durch Souverän und Disziplin kanalisiert wurden, um ihn zur Maschine zu degradieren, gilt es nun vollends auszuschöpfen. Die Produktion des Überschüssigen, die zuvor noch mit aller Gewalt versucht wurde zu unterbinden, provoziert der Postfordismus, um die Exzesse, die dabei abfallen, abschöpfen zu können: wo Sein war, da soll Sollen werden. So lautet auch das Motto derjenigen Filmtheorien, die manchmal lose, manchmal direkt an Brecht anknüpfen (Brecht ins Recht setzen wollen), in denen Kritik nicht mehr *bloß* Kritik bleiben, sondern sich in Engagement übersetzen soll. Zwischen Täter- und Opferperspektive in John Carpenters HALLOWEEN (1978), die uns abwechselnd auf die sadistische und masochistische Position einschwören, schleicht sich, wie Jay Telotte schreibt, eine dritte, von der sich nicht eindeutig sagen lässt, von wo sie kommt, noch was sie will: durch diesen geisterhafte Blick um die Ecke, auf tote Suburbia-Siedlungen, durch Autofenster auf Häuser, deren Bewohner sich unbeobachtet wähnen, hallt das Echo des Unausweichlichen, in das wir nicht eingreifen können, auch nicht durch den Identifikationsakt, und durch dieses ertönt negativ, dass, wie er schreibt, die Zuschauer „the ones best placed to call a halt to the proceedings“²⁷ sind. Weil wir im Film, ähnlich wie die Teenager Michael Myers, ausgeliefert sind, verweise er darauf, dass wir das in der Wirklichkeit nicht sind, dass wir durchaus (noch) etwas bewirken können.

Es mag zwar stimmen, dass uns kein psychopathischer Serienmörder auf Schritt und Tritt folgt, aber *etwas* sitzt uns ja doch dauernd im Nacken, etwas, das wir nicht loswerden. Als Allegorie für das vertraute Fremde, das verdrängte schlechte Gewissen der Gesellschaft usw. mag ein unnachgiebiger Verfolger ja noch – mit einem Auge zugeedrückt, dem freudo-marxistischen Auge offengehalten – herhalten, aber so konkret wie ein Mörder mit Maske sind die Verhältnisse ja nun auch wieder nicht, und der Aufruf zum Handeln, der implizit in HALLOWEEN enthalten sein soll, ist mit der Praxis des Alltags nicht vereinbar, zumal dieser, bei allem Grauen, ja weiterhin für viele

27 Telotte, J. P. : “Through a Pumpkins's Eye. The Reflexive Nature of Horror”, in: *Literature/Film Quarterly*, 10/3 (1982), S. 139-149, hier: S. 144

als lebbar empfunden wird. Was im Film gegen einen funktioniert, wird für die Vielen in der Wirklichkeit zur Sisyphusarbeit, und bei genauerer Betrachtung gilt das ja auch für die Teenager in HALLOWEEN und anderen Slasher Filmen, wovon ihre zahlreichen Sequels zeugen. Und bei Arbeit, vor allem einer, die nicht enden mag, hört sich der Spaß auf. Arbeit macht eben nicht frei (wissen wir doch, hoffentlich).

Was wie eine Apologie der Resignation klingt, soll eher als Kritik an der unreflektierten Hybris, mit der der Aufruf zum Tun in der Theorie im Zeichen einer Brecht-Renaissance aufscheint, und die in der allgemeinen Ermächtigungs-Diskussion nachhallt, verstanden werden, ganz besonders da, wo die Theorie für die durch Film vermittelte Forderung zur unmittelbaren Aktion eintreten soll. Exemplarisch dafür will ich einen Text von Dana Polan²⁸ heranziehen, der insofern bezeichnend ist, weil es sich um einen aus dem Jahr 1974 handelt. Wenn wir diesen also lesen, glaube ich, müssen wir mitdenken, dass in der Mitte der 1970er Jahre der Enthusiasmus der 60er Jahre bereits abgeflaut und einem Bewusstsein des Gescheitertseins und der allgemeinen Paranoia gewichen ist: der ausschweifenden „Party“ folgt nun einmal unweigerlich der Kater, und Filmen wie BONNIE AND CLYDE und EASY RIDER²⁹ auf der einen, sowie THE PARALLAX VIEW³⁰ (R: Alan J. Pakula, 1974) und THE CONVERSATION (R: Francis Ford Coppola, 1974) auf der anderen Seite, ist diese Katerstimmung deutlich anzumerken; zusätzlich erscheinen als mittlerweile kanonische Filmtexte Mulveys *Visual Pleasure and Narrative Cinema* und jene der Apparatustheorie auf der Bildfläche. So wie Polan Filme, in der sich die Schlechtigkeit der Welt reflektiert, was er sinngemäß mit verdoppeln gleichsetzt, ist ihm auch die Theorie zuwider, in der die Zuschauer als Konsumentenopfer konstruiert würden.

Zugespielt formuliert nimmt diese an, das Kinodispositiv dränge die Zuschauer zwangsweise in die Passivität und Defensive, und laut Polan verdoppelten die zeitgenössischen Filme diesen Defätismus auch noch. Beides leiste tendenziell der Entpolitisierung der Verhältnisse und der zähneknirschenden Befriedung mit denselben im Tandem mit dem Verlust des Glaubens an Handlungsmacht, zumal kollektiver,

28 Polan, Dana: „Brecht and the politics of self-reflexive“, in: *Jump Cut*, 1 (1974), <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC17folder/BrechtPolan.html> (zuletzt abger. am 23.11.2015)

29 An den Veröffentlichungsjahren beider Filme ist abzulesen, dass dieses Bewusstsein des Gescheitertseins schon in Filmen, die zur Hochzeit der Anti-Vietnam- und Studentenbewegung, des „Summer of Love“, in den Kinos spielten, virulent gewesen ist.

30 Dessen deutscher Titel schon mal einen Vorgeschmack auf das nächste Kapitel geben soll, in dem es u.a. um die Frage gehen soll, ob wir denn nicht alle ZEUGE EINER VERSCHWÖRUNG sind.

Vorschub; nicht zuletzt sei Pessimismus, generelles Unbehagen und zynische Ironie ja auch zu einer vermarktbareren Geisteshaltung geworden. Ähnlich wie Deleuze am Schluss von *Das Bewegungs-Bild* fordert Polan gegen den Zynismus des Klischees ein positives Bild: als Gegenmittel zieht er agitierende Texte vor, die die Zuschauer zum Vergleich von Realitäts- und Lustprinzip einladen sollten, Filme, die den Zwischenraum zwischen beiden vermessen, in denen beide Prinzipien gegenüber gestellt werden, und die in Rekurs auf die Schlechtigkeit der Welt mit dem Bild der Möglichkeit einer besseren, die sie im Ansatz auch zeigen sollen, kontern. Der Funke soll auf das Publikum überschlagen: aus Agitprop wird Agitpop, und die Welt durch bessere Filme selber ein bessere. Durchs *Entertainment* soll sich positiv ein *Utopia* ausdrücken.

Das wäre in seiner Naivität schon fast wieder beneidenswert, hätten sich in den Text nicht einige seltsame Stellen eingeschlichen: Während an der Beobachtung, im akademischen Umfeld komme es zunehmend zur Bildung von Rackets, die sich durch Sprache, Attitüde, Wille zum Obskurantismus, etc. aggressiv suchen abzugrenzen, und so etwas wie einem „new elitism“, wie er sagt, zu etablieren, ja doch ein Kernel Wahrheit finden lässt, riecht der Rahmen, in den er seine Analyse einspannt, doch streng nach Intellektuellenfeindlichkeit. Anstatt die Welt halt immer nur zu interpretieren, sei die Zeit nun endlich auch reif dafür, sie zu verändern. Hemdsärmel hochkrepeln und anpacken, und allen winkt in glücklicher Vereinigung die Vollbeschäftigung in der Gestaltung der Welt, und das ewige Mantra, das mehr nach Befehl als nach Empfehlung klingt, ertönt: Kunst habe als handlungsanweisende die Aufgabe zu erfüllen, „to please and instruct. To please through instruction. To instruct through pleasure“, wie es in einer zentralen Stelle des Textes in Bezug auf Brecht heißt³¹.

In einem Text, auf den Polan sich bezieht, heißt es dann, selbstreflexive Filme, die sich nicht nur auf die Reflexion der Form kaprizieren, sondern mit didaktischer Absicht sich selbst und damit die Welt kritisieren, würden dem „rhetorical cinema“, das mit seinen Mitteln, die es zu verdecken trachtet, das Publikum manipuliere, also überzeuge nach der Kunst der Rhetorik, die Maske herunterreißen und die „truth behind social appearances“³² offenbaren. Überhaupt ist vielen Texten, die sich mit Metakino beschäftigen, die argumentative Figur gemein, man müsse das Kino von seiner

31 Vgl. Polan

32 Kleinmans, Chuck: „Types of audience response. From tear-jerkers to thought-provokers“, in: *Jump Cut*, 4 (1974), <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC04folder/AudienceResponse.html> (zuletzt aufger. am 23.11.2015)

ideologischen Maskerade befreien, dann verschwinde auch die Ideologie insgesamt. Der Forderung, Kino habe *behind the mask* zu blicken, ist allerdings nicht nur der leichte Hang zum Verschwörungstheoretischen, das hinter jedem Ornament ein Verbrechen vermeint zu erkennen, zu eigen, sondern, und das baut darauf auf, der Wunsch nach Unmittelbarkeit und danach, nicht „verführt“ werden zu wollen, abzulesen, zumal danach, hinter die persuasive Staffage zu blicken, sodass das Kino und mit ihm die Wirklichkeit endlich ihr wahres Gesicht zeigen können.

1.3. *Be kind, rewind!*

Gefundenes Fressen für die Erlebnishungrigen oder: Film essen Angst auf?

Der *found footage* Film, der das Streben nach Unmittelbarkeit auf den ersten Blick in die Tat, bzw. Form umsetzt, nehme diesen Impuls nun auf, wie es exemplarisch in einem Text zu CLOVERFIELD (R: Matt Reeves, 2008) heißt: Elemente wie *Point of View*, unbeholfene Zooms, Handkameraästhetik, *shaky cam*, etc. dienen der „Authentifizierung des Dargestellten und der Verringerung der Distanz“³³ zwischen Bild und Zuschauer, der von „immer wiederkehrenden Resonanz-Attacken befallen wird“: im „Kin[o] der Affekte“ sei Erleben gleich Verstehen, und der Verstehensprozess werde nur getriggert durch eine saftige Tracht Bildprügel. Die „Gewalt“ des Bildes gehe über zur Gewalt am Zuschauer und zwingt diese über das direktere Nachempfinden der Schocks zum Mitfühlen mit den vorm Monster fliehenden Protagonisten, bzw. wie es im Text heißt: zum „somatische[n] Empathieprozess“³⁴. „Die Analyse des Filmbildes und die Offenlegung *empathischer cues* gestattet es, sich einer Empathie-Semiotik des Films anzunähern, da der Zeichencharakter der *empathischen cues* darauf verweist, dass empathische Prozesse als semiologische Prozesse anzusehen sind.“³⁵

An diesem Zitat wird zum Einen zwar offensichtlich, was Polan sinngemäß mit akademischer Racketisierung meint, die sich an der Sprache abzeichnet, welche eine Nähe zum Objekt vorgibt, sich aber gleichzeitig unendlich weit von ihm weg entfernt; im Gegensatz zu seiner Kritik an diesem Habitus, die den Verlust des Weltbezugs, der darin zum Ausdruck komme, moniert, möchte ich zum Anderen aber auf den Moment

33 Grabbe, Lars / Kruse, Patrick: „Gewalt als Erlebnis. Die somatische Decodierung als Strategie des Filmerlebens in CLOVERFIELD“, in: *Ars Semeiotica*, 31/3-4 (2008), S. 299-312, hier S. 304

34 Ebd.

35 Ebd., S. 308

hinweisen, in dem Polans Text und jene, die er kritisiert, fröhliche Urständ feiern: nämlich der Moment, in dem Theoriefeindlichkeit und Szientismus im Fluchtpunkt der Regression zusammenfallen, beide sich nach unmittelbarem Kontakt mit der Welt, also danach, hinter die Vermittlung zu blicken und damit vor die allgemeine Verdinglichung zurückzukehren, sehnen: Polans filminduzierter *call to action* und die in schlechtester Weise abstrakte Sprache des CLOVERFIELD-Textes drücken denselben Wunsch nach *impact*, Tiefe, Substanz, Authentizität, Erfahrungsrestitution etc. aus, wenn auch mit jeweils anderen Mitteln. Kurzum, beiden Texten, die exemplarisch für allgemeinere Positionen im Diskurs stehen, ist es um die potentielle Re-Auratisierung der Welt, einer Wiederherstellung unmittelbaren Weltbezugs nach Anleitung des Films, bestellt.

Bei Benjamin fällt der Begriff der Aura mit einem Bild direkter Naturerfahrung zusammen: „An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen“³⁶, heißt es im Kunstwerk-Aufsatz. Der unmittelbare Zugang zur Natur ist aber allein Tieren, die auch gar keinen Begriff von ihr oder irgendetwas haben, möglich, und Aura selbst ist schon ein Begriff, der Natur kultiviert. Wird diese aber als ein An Sich und als „heilsame[r] Gegensatz zur Gesellschaft erfaßt“³⁷, ist das nicht nur beiden abträglich, sondern mit der Behauptung der „Gegenwart eines nicht Gegenwärtigen“, der Natur jenseits von Vermittlung, überführt sich diese selbst ihres „ideologischen Unwesens“³⁸, nämlich jenes, das die gesellschaftliche Misere nicht in einem Zuwenig sondern einem Zuviel an Vernunft verortet. Nur, so implizieren die oben genannten theoretischen Ansätze, indem der Zuschauer tendenziell zum Tier wird, das auf die Stimulation des Films unmittelbar Taten folgen lässt, könne den Verhältnissen die Maske heruntergezogen werden und der ganze *faule Zauber* der Ideologie fände sein Ende.

Bei Grabbe und Kruse wird das an der Stelle am anschaulichsten, in der sie sich auf biologistische Prämissen stützen. Da heißt es als Antwort auf die Frage, warum wir denn nun schwitzen, es uns kalt den Rücken hinunterläuft, wir uns sozusagen reflexhaft vom Bild abwenden, wenn es zu schlimm wird, dass es sich dabei „um ein entwicklungsgeschichtliches sehr altes Verhaltensmuster [handelt], das ursprünglich – in

36 Benjamin, Kunstwerk (erste Fassung), S. 440

37 Adorno / Horkheimer, S. 157

38 Adorno 1963, S. 340

prähistorischer Vorzeit – dem Überlebenskampf der Individuen diene. Es ermöglichte eine rasche Reaktion auf verdächtige Bewegungen und unerwartete Geräusche. Diese konnten Hinweise auf potentielle Nahrungsquellen (jagdbare Tiere) oder auf die Bedrohung durch andere Lebewesen sein.³⁹

Das im Text kontextlos platzierte Zitat von Karsten Witte wird nicht kritisch reflektiert, sondern affirmiert: Der Mensch wird im Kino auf seine Kreatürlichkeit zurückgeworfen. Angesichts der gewaltvollen Einwirkung auf sein Sensorium trete das Zuschauersubjekt in Kontakt mit seinem verschütteten Dasein als geschundenes Tier, seiner allzu tierischen Seite, die über den Lauf von Jahrmillionen bis heute in ihm fortwese. Kurzum und überspitzt formuliert: In zahlreichen Untersuchungen, die sich mit Meta-(Horror-)Kino und *found footage* beschäftigen, und sich gerne auf Kracauers Zuschauer-Kapitel in seiner Theorie des Films oder Linda Williams *body genre*-Aufsatz beziehen, scheint es, als hätten sie diese jeweils nur zur Hälfte gelesen. So ist es auch nicht verwunderlich, dass der Zuschauer im Nachempfinden der Affekte dort, wo es bloß bei der Mimikry derselben bleibt, hämisch als Gattungsexemplar verwirklicht und jede und jeder temporär zu dem Tier wird, das er oder sie unter der dünnen Lackschicht der Zivilisiertheit ja schon immer gewesen sein soll, sich also Urzeitmonster und vor ihm Flüchtende tendenziell angleichen. Ganz im Sinne des (Post-)Strukturalismus wird das jeweilige, seiner Subjektivität ohnehin schon beraubte Subjekt weggeschrieben, trägt keiner mehr für irgendetwas Verantwortung, außer fürs eigene Überleben. In der Reflexion auf den *survival horror* kommt der Mensch als das zu sich, wozu er ohnehin laufend degradiert wird: als *subject of survival (because it's a jungle out there)*, und im Dschungel namens Großstadt und Gesellschaft muss jeder für sich selbst sorgen, wird das Leben tatsächlich zur bloßen Sache des Überlebens.

Was nicht vorkommt, ist Folgendes: der Reflex, wegzulaufen, wird im Kino gehemmt durch die Reflexion darauf, dass wir ja nicht tatsächlich in Gefahr schweben; das Aussitzen der Angstzustände, die Lust, die wir in der Erfahrung von Unlust verspüren, ist mithin bereits sublimierter Naturzwang. Körperliche Anzeichen dieser Sublimation können ihren Ursprung in der Natur zwar nicht verleugnen, reflektieren aber bewusstlos das Glück, ihr entkommen zu sein. Schwitzen, der kalte Schauer, der über den Rücken läuft, das durch die Finger Schauen, all diese zwischen Schau-/Lust, Furcht und Ekel

39 Grabbe / Kruse, S. 304, zit. n. Witte, Karsten: Siegfried Kracauer. Theorie des Kinos; Suhrkamp, Frankfurt/M. 1982, S. 216

changierenden Reaktionen sind Embleme der Emanzipation vom Naturschicksal, der glücklichen Entfremdung von ihm. Und das macht genau den Unterschied zwischen unterworfenem Subjekt und Hegemonster – oder auch: zwischen *teens*, *twens* und maskiertem Trieb(täter) – aus: wo das Monster Vernichtung will, will das Restsubjekt, der oder die Unterworfene, sie *for all to see* mit dem Objektiv noch in Situationen registrieren, in denen Wahrnehmungs- und Erinnerungsvermögen unter dem Einfluss direkter Gewalt versagen. Denn so sehr die Kameracrew in CLOVERFIELD oder zum Beispiel eben in BEHIND THE MASK auch manchmal mehr, manchmal weniger vernünftig handelt, um an gutes Material zu gelangen, ist da immer noch die Kamera, die das alles aufzeichnet, als Vermittlungsinstanz, die trotz aller *plot twists* und nachträglichen Offenbarungen halt einfach zeigt, was sie zeigt (um lose an Kracauer anzuknüpfen).

Dass Entfremdung auch heilsam sein kann, und zumindest die emphatisch zu begrüßende Variante (z.B. die Entfremdung von Lohnarbeit) ja eigentlich auch so etwas wie Emanzipation bezeichnen könnte, ist die eine Seite der Medaille, deren andere die Sehnsucht, „*die Dinge sich 'näherzubringen'*“ als „*Kehrseite des Gefühls der wachsenden Entfremdung*“⁴⁰, ist. Dass dieses Sich-Näherbringen aber gleichbedeutend mit dem Schritt zurück ist, der laut der skizzierten Positionen im Meta- und *found footage*-Film – zwei Modi der Vermittlung, die in BEHIND THE MASK zusammenfallen – sich ereignen soll, gibt Aufschluss darüber, dass es in dieser affirmativen Form der Kritik nicht, wie bei Benjamin, im Film zu einer „Konfrontation mit der Urzeit“⁴¹ kommen soll, und dadurch zu einer glücklichen Aufhebung der ersten in der zweiten Natur nach Anleitung der Technik, sondern, dass der Widerspruch zwischen den Naturen in deren negative Versöhnung mündet. Aus zweiter, entfremdeter Natur soll wieder erste, nicht entfremdete werden, und das Subjekt, das sich mittels Vernunft aus dem direkten Naturzusammenhang befreit hat (ohne nicht auch qua ihrer Instrumentalisierung in ein anderes Herrschaftsverhältnis einzutreten), soll mit diesem eins und zum Ding unter Dingen werden, zur bloßen Kreatur, in der die Fähigkeit, das potentielle Können (zum Beispiel zum Tier zu werden) automatisch zum affektinduzierten Sollen (zum Aktivisten zu werden) mutiert.

40 Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften, Bd. I; Suhrkamp, Frankf./M. 1991, S. 1045

41 Benjamin, Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (zweite Fassung), in: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 7; Suhrkamp, Frankf./M. 1991, S. 350-384, hier: S. 358

1.4. Das Private ist politisch (korrekt) und *normcore* das neue *hardcore*

Die Kunst aber sei, so Benjamin, im emphatischen Sinne „*ein Verbesserungsvorschlag an die Natur*“⁴², und jegliche Ermächtigungsbewegung, sofern sie sich als universelles Emanzipationsprojekt versteht, schlägt nach Anleitung der Vernunft vor, aus dem Sein kein Sollen abzuleiten. Auf die Frage des Feminismus umgemünzt bedeutet das z.B.: nur weil eine Frau Kinder gebären *kann*, heißt das noch lange nicht, dass sie es *muss* (oder müssen *soll*). Im Aufbegehren gegen das Schicksalhafte des Essentialismus und Biologismus liegt die ultimative, potentiell alle befreiende Erkenntnis, dass nicht jedes brachliegende Potential ausgeschöpft werden muss. Der Marsch durch die Institutionen, gegen die Verhärtung des noch allzu faschistischen Regimes, war verbunden mit einer neuen Weise des Nachdenkens über den Körper und darüber, was er soll und kann. Das einst heilsame Versprechen, die Talare, unter denen sich der Muff von 1000 Jahren angesammelt hatte, zu durchlüften, um Möglichkeiten zu schaffen, sich anders als durch Tradition, um also freier, nicht fremdbestimmt, zu leben, schlägt um ins Gebot der Stunde, das da heißt: Flexibilität, Mobilität, Selbstverwirklichung im Zeichen der Identität von Politischem und Privatem, kurzum, *identity politics*. Aus der vermeintlichen Befreiung aus der Fremdbestimmung schält sich die Hoffnung auf Selbstbestimmung, die aber weiterhin eines bleibt, eben Bestimmung, also Fügung ins Schicksal.

Das Motto „Das Private ist politisch“ wird zur Drohung, das Politische unweigerlich Privatsache: mit jeder Geste und jedem Accessoire geben die Subjekte zu erkennen, wes Geistes Kinder sie sind, der persönliche Geschmack wird unweigerlich zum Brandmal der politischen Einstellung, und Che Guevara auf dem Fünf-Euro T-Shirt die billigere Variante des Bader-Meinhof-Wagens (BMW). „The body is the new frontier“, das heißt also nicht nur, mit dem Körper und durch ihn hindurch Politik zu machen, sondern mit Erkennungszeichen am Körper, Musik und Film in der Hosentasche, symbolischen „Widerstand“ zu leisten. In der Ausdehnung der Politik nach Anleitung der Kultur in alle Lebensbereiche, angefangen bei vermeintlich Unscheinbarem, wie der Farbe der Schnürsenkel, bis hin zu Boycott-Aufrufen, lässt sich erkennen, dass die Ordnung mittlerweile so total ist, dass selbst antikapitalistische Politik nicht ohne präzise

42 Benjamin, GS, Bd. I, S. 1047

Anleitungen dafür, wie man was tun (z.B. Sex; es sei erinnert an den selbsttechnologischen, machoiden Sponti-Spruch: „Wer zweimal mit derselben pennt, gehört schon zum Establishment“), tragen und kaufen darf, auskommt. Das entbehrt sicherlich nicht einer gewissen Ironie, aber anstatt sich selbstgefällig ins Fäustchen zu lachen ob der blinden Affirmation noch dort, wo Subversion beabsichtigt ist, gilt es, diese Phänomene ernst zu nehmen als vollendete „Ästhetisierung des politischen Lebens“⁴³.

Wenn alles irgendwie politisch ist, ist ja auch gar nichts politisch – und in Anschluss an Walter Benjamin erklärt Jonathan Beller, Autor des von mir mehrmals zitierten Satzes „the body is the new frontier“, Kino zum *Capital of the 20th Century*⁴⁴. Das soll so eindeutig zweideutig verstanden werden wie es klingt, und daran interessiert mich in diesem entfalteten Zusammenhang – der Entpolitisierung der Kunst durch Politisierung des Ästhetischen – vorerst folgendes: Das Kapital, das kaum noch Raum hat, sich auszudehnen, sich in der Welt zu entfalten, weil diese halt nur eine bestimmte Größe und Kapazität an Ressourcen aufweist, wird sich seiner Grenzen bewusst, und faltet sich eben in die Subjekte selbst ein, zieht sich durch sie hindurch. So müßig es ist, dieser Innervation mit raumgreifenden Kategorien wie Annektierung, Okkupation und Kolonialisierung Herr zu werden, so unpassend ist mittlerweile auch der Ausdruck „einer Sache Herr werden“. Das soll nicht nur als halbwitziges Aperçu verstanden werden, sondern als Konstatierung der fließenden Veränderung der Sache selber, welche Kino registriert und nachempfindet, und welche in der *empowerment*-Rhetorik der Cultural und der nicht selten bis aufs Blut verfeindeten Strömungen der Gender und Queer Studies, und, so könnte man vorsichtig formulieren, in der „Feminisierung“ der Arbeitswelt, tendenziell ihren Ausdruck findet.

Feminisierung, das heißt nicht, dass die patriarchal organisierte Ordnung umgeschlagen ist und sich das Matriarchat durchgesetzt hat, sondern, dass die Ordnung sich eher dem Femininen zugeordnete Codes angeeignet hat, um damit ihre Poststrukturen anzureichern. Die Arbeit wird, zumindest für gewisse Schichten in den westlichen sogenannten Wohlstandszentren, *softer* (Stichwort affektive Arbeit) und mit ihr die Sprache, in der sich die Verhältnisse kristallisieren, was allerdings nicht heißt, dass eine

43 Benjamin, Kunstwerk (erste Fassung), S. 467

44 Beller, Jonathan L.: „Cinema, Capital of the Twentieth Century“, in: *Postmodern Culture*, 4/3 (1994), <http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.594/beller.594> (zuletzt aufger. am 19.11.2015)

Versoftung der Sprache magischerweise eine begrüßenswerte *Versoftung* der Verhältnisse bewirkt, so wie es manche SprachwissenschaftlerInnen sich gerne ausmalen, sondern dass das Weichwerden des einen und das Hartbleiben des anderen parallel stattfinden.

Beispiel ZERO DARK THIRTY (2012): der Kritik, ihr Film würde Folter legitimieren, entgegnet Kathryn Bigelow, dass *depiction* ja nicht gleich *endorsement* sei, ja wo kämen wir denn hin, wenn Künstlerinnen Gewalt nicht mehr zeigen könnten, ohne sich nicht auch anhören lassen zu müssen, sie affirmierten diese damit gleichzeitig, woraufhin Zizek schreibt, dass Darstellung und Befürwortung da unweigerlich zusammenfallen, wo erstere, indem sie Komplexität simuliert, auf die Normalisierung der Gewalt hinausläuft⁴⁵.

Handgreiflich wird dieses Argument an „kreativen“ Formulierungen, die kompliziert klingen, aber die Phänomene, die sie bezeichnen sollen, strategisch ihrer Wirkung, Wirklichkeit und Komplexität berauben, indem sie ihre Gewalt semantisch verschleiern zu suchen. Folter heißt nicht mehr Folter, sondern „enhanced interrogation technique“: aus brutalem, staatlich legitimiertem Sadismus wird eine, wenn auch intensive, „interrogation“, also ein Verhör. Das soll in seinem freundlichen Klang mit der Gewalt fraternisieren, nicht zuletzt heißt „to interrogate“ ja auch einfach nur: fragen, und das darf man ja doch wohl noch dürfen, und das Wörtchen „technique“ gibt der Bereinigung der Wirklichkeit noch den letzten Schliff, weil eine bloße Methode (ganz zu schweigen von einer wissenschaftlichen), ja, ganz klar, von sich aus nur neutral sein kann, so wie das Objektiv eben immer objektiv ist.

Dass die Hauptfigur in ZERO DARK THIRTY von einer Frau verkörpert wird, macht die Sache nicht unbedingt einfacher, bzw. für gewisse Zuschauer aber eben ja doch: so wie die Sprachmodifizierungen und das Pochen darauf, die Bilder seien doch bloß neutral, den Dissens der Realität in symbolischen Konsens auflösen sollen, fungiert die sensible Folter-Chefin als Schutzschirm gegen Kritik. Innerlich zerrissen, bricht sie emotional zusammen, weint und schreit viel (*Women be cryin', am I right, fellas?*), und ob der psychologischen Komplexität der Figur, die foltert, ohne nicht auch deswegen im Nachhinein zu trauern und stärker aus der Erfahrung, die sie gemacht hat,

45 Vgl. Zizek, Slavoj: „Zero Dark Thirty: Hollywood's gift to American power“, in: *The Guardian* (25.01.2013), <http://www.theguardian.com/commentisfree/2013/jan/25/zero-dark-thirty-normalises-torture-unjustifiable> (zuletzt aufger. am 19.11.2015)

hervorzugehen, zumal ja die qua *waterboarding* aus dem *Other* heraus gepresste *intel* die Freiheit der freien Welt sichert, weil, wie wir ja wissen, der Zweck alle Mittel heiligt, können selbst „liberals“ den Film genießen, ohne sich dabei schuldig fühlen zu müssen⁴⁶.

ZERO DARK THIRTY „löst“ also den Widerspruch zwischen objektiver Gewaltherrschaft und subjektivem Verhalten ihr gegenüber auf der Ebene der (feminisierten) Empfindsamkeit in schlechter Weise auf. Anstatt Sicherheit und Freiheit gegenwärtig als zwei polare Gegensätze gegenüberzustellen und den Punkt freizulegen, an dem sie sich berühren und das Verhältnis sich seiner Binarität entledigen könnte, also Freiheit die Sicherheit vor Zwang und Gewalt erst bezeichnet, kann Freiheit für Bigelow nur als Funktion innerer und äußerer Sicherheit unter Einsatz maximaler Gewalt perspektiviert werden. Ihr Film erinnert nichtsdestotrotz in schmerzlicher Weise daran, dass brachiale Gewalt nicht das Mittel der Wahl zur Durchsetzung der Zwecke von Staat und Kapital in einer längst vergangenen Ära war, sondern sie es heute noch immer ist. ZERO DARK THIRTY mag zwar unter Umständen das Problem testosteron-getränkter Gewaltphantasien lösen, indem nun endlich auch einmal eine Frau Kriegsfilm dreht und darin Frauen zeigt, die Krieg gegenüber zwiegespalten sind, das Problem von Gewaltphantasien, die die Praxis in der Wirklichkeit affirmieren, löst er aber nicht. Die Institution Kino kann sich letztendlich rühmen damit, dass es nun auch einen weiblichen Blick auf die Welt des kriegerischen Konflikts gibt, der aber dem männlichen verdächtig nahe ist. Vielleicht ist das heute mit *égalité* gemeint: in der Totalität ist es ganz egal, wer was dreht, die Perspektive bleibt dieselbe. Auch eine Form der Gleichberechtigung ...

46 Ebd.

1.5. *It's the (gender) economy, stupid!*

Von Narben und dem Glück des Versa(r)gens

Im „business of fear“, wie es einmal in BEHIND THE MASK heißt, ist „yonic imagery [...] extremely important“. „Yonic?“, fragt die Studentin, worauf Leslie antwortet: „Opposite of phallic ... eh, it's girl parts“. Was meint er damit? In einer der zahlreichen Visualisierungen seines Films, den er gedanklich ausmalt und den wir zu sehen bekommen, kommen neben der bereits oben genannten Auto-Kastrationsfantasie Leslies folgende psychoanalytische, in der Horrorfilmtheorie bedeutende, Ansätze zu Anschauung:

Erstens: Während der auf Hochtouren laufenden Vorbereitungsphase seines Plans inspiziert der Slasher in spe samt Kameracrew noch einmal das Haus, in dem er seinen Worten Taten folgen lassen will. Ein besonderer Stellenwert kommt dem Kleiderschrank als Ort der Sicherheit für die Flüchtenden zu: es handle sich dabei um einen „sacred space“, den zu gewähren zum „code of ethics“ der Film-Serienkillerschaft gehöre. „It's symbolic of the womb! It's the safest place to be because in the womb, we are innocent.“ (Selbstverständlich entgeht der Protagonistin nicht der Selbstwiderspruch, in den er sich verstrickt: auf die spitzfindige Frage, ob das nun bedeute, er sei „pro life“, reagiert Leslie mit einem sichtlich angepissten Blick; Schnitt.)

Zweitens: Leslie lädt die Protagonistin dazu ein, sich mit ihm den Film, wie er ablaufen soll, gemeinsam vorzustellen. Wenn die meisten bereits tot sind, und das *final girl* als letzte Überlebende einen Ausweg sucht, sollte sie, nachdem sie sich eine phallische Waffe ausgesucht hat, idealerweise durch einen verschlungenen Pfad, der durch den angrenzenden Wald führt, laufen. Auf der anderen Seite sollte sie sich dann, nachdem Leslie ihr auf Schritt und Tritt folgt, ihm im *showdown* des Films gegenüber stellen und ihn bezwingen. Der gesamte letzte Akt steht also, wie es heißt, symbolisch für den Geburtskanal, an dessen Anfang ein Mädchen steht, das nach getaner Arbeit als sichtlich gezeichnete, aber umso stärkere Frau wiedergeboren würde.

Als handle es sich bei Leslie um einen Kenner der Kulturindustrie(-These), weiß er um das Paradoxe seiner Operation immer schon Bescheid: „Mit der Flucht aus dem Alltag [...] ist es bestellt wie mit der Entführung der Tochter im amerikanischen Witzblatt: der

Vater selbst hält im Dunklen die Leiter⁴⁷, heißt es da. „That's the paradox of what I do“, reflektiert die Vaterfigur über ihr Tun, als die Protagonistin sie fragt, ob sie das *final girl* in spe denn liebe: „I love the idea of her, of what I hope she'll find within herself.“ Und sollte sein Plan, der den Eintritt des Mädchens in die symbolische Ordnung vorsieht, glücken, wäre er „the happiest man alive.“

In den Metaphern, die rund um das weibliche Reproduktionssystem kreisen, und den Bildern, die die im Film artikulierten Konzepte – *once again with knowledge* – visualisieren, wird nicht nur in schmerzlicher Weise bewusst, wie sehr die Geschichte der Emanzipation auf das Mitmachen der Herrschaft angewiesen ist, sondern auch, wie umstands- und schwerelos diese historisch-dialektische Logik des Zerfalls Eingang in die Ästhetik eines, wie man es früher nannte, B-Movies findet, der so ein ganzes Subgenre und die Theorie darüber auf den Punkt bringt. Das ist aber ganz und gar nichts Ungewöhnliches, wie man bereits in Linda Williams Text Film *Bodies: Gender, Genre and Excess* in Erfahrung bringen kann. Ganz im Gegenteil: Gerade ihre simple Mechanik – die BEHIND THE MASK offenlegt – mache es den *body genres* möglich, gesellschaftliche Probleme zu adressieren, die ihrer Auflösung harren. Weil sie sich so direkt an den Körper wenden, sie die Zuschauer regelrecht übermannen, indem sie sie auf extreme Weise affizieren, käme ein Potential in ihnen zu Tage, das „beyond their power to excite“⁴⁸ liegt.

Mit dem *final girl*, das durch den dichten, nebligen Wald um ihr Leben läuft, gelangen wir mit Leslie und ihr „[g]eleitet vom Film“ durchs „Dickicht der Dinge“ und „nähern [...] uns also den Ideen“: dazu ist es aber notwendig, durch dieses Dickicht erst zu schreiten, und nicht davor stehen zu bleiben und ihm anschließend den Rücken zu kehren. In den Zustand, Fragen stellen und „nach Antworten tasten“ zu können, kann der Kinzuschauer, so Kracauer, alleine gelangen, „wenn er physiologisch saturiert ist.“⁴⁹ An diese Stelle in *Die Theorie des Films* knüpft Linda Williams implizit an – explizit kommt Kracauer in ihrem Text nicht vor⁵⁰ – und angesichts dessen, was Film

47 Adorno / Horkheimer, S. 150

48 Williams, Linda: „Film Bodies: Gender, Genre, and Excess“, in: *Film Quarterly*, 44/4 (1991), S. 2-13, hier S. 3

49 Alle Zitate: Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*; Suhrkamp, Frankf./M. 2012, S. 400

50 Würde man Kracauers Zuschauer-Kapitel mit Williams *body genre*-Text überblenden, ergäben sich auch strukturell wohl nicht wenige Schnittstellen oder eindeutige Parallelen; zu sagen, Williams sei von Kracauer inspiriert, wäre also wahrscheinlich ein *understatement*, was nicht als Unterstellung gemeint ist: *talent borrows, genius steals*, wussten schon Tocotronic und vor ihnen Oscar Wilde, den

vielleicht zeigen und spürbar machen kann, sehen wir, wie BEHIND THE MASK „wie aus Versehen“ seine eigene Story erzählt und „uns vorübergehend die manifeste Story des Films vergessen“⁵¹ lässt.

Darüber, was in diesem Film Versehen ist und was Absicht, ließe sich bestimmt streiten, aber darum geht es nicht. Von Bedeutung ist für mich an dieser Stelle, was BEHIND THE MASK, nachdem er „hinter die Maske“ des Slasher Films und *final girl*-Problems („It's an industry term“, verrät er einmal in entblößender Manier; Stichwort Theorieproduktion als Industrie) geblickt hat, als Möglichkeit des *cultural* „problem solving“⁵² anbietet, also was jenseits von Nervenkitzel und Meta-Ebene liegt; ein „beyond“, zu dem man allerdings nur gelangt, wenn man durch die selbstreflexive Vermittlung der eigenen Mechanik, die der Film *in actu* vollzieht, hindurchgeht. Was bleibt, nachdem die Nerven gekitzelt sind? Nachdem BEHIND THE MASK *pre-production* (Zielgruppenfindung – auf der Suche nach seinen Opfern bezeichnet Leslie diese als „target group“ –, *location scouting*, etc.), *making of*, und *post-post-*(, also Theorie-)production hinter sich gebracht hat? Naja, die *post-production*, und das auf zweifache Weise.

Erstens: durch die Kontrastierung von Rohmaterial, das der Handkamera entliehen ist (das in dieser Arbeit mit *found footage* bezeichnet wird), mit dem bearbeiteten, *slicker* Endprodukt (Leslies Idealfilm und das Ende in *feature*-Ästhetik), lässt sich auch diese Ebene der Produktion am Film selbst verfolgen. Indem er somit sämtliche Ebenen der Produktion auf seiner Oberfläche anschaulich macht, ist er insofern eine Art *educational tool*, ein Intensivkurs in Sachen Filmproduktion, der ganz ohne Beschau von DVD-Extras, Wälzen von Büchern oder Wikipedia, Industrie-internes Wissen im Sinne des *edutainment* spontan zugänglich macht. Nachdem BEHIND THE MASK (und mit ihm sein Publikum) seine Fixigkeit bewiesen hat und dem nunmehr müden Auge nichts, aber auch gar nichts entgangen sein dürfte, stellt sich die Frage nach dem Zweiten der *post-production*, also dem Moment *nach* der Produktion von Sekreten wie Angstschweiß und Gehirnschmalz, jenseits von Reflex und Reflexion.

Dass sich dieses Zweite wiederum aufspaltet, soll schon vorgreifen auf das, worum es mir geht. In der offenen Totalität, die der Film zeigt und nachempfindet, und die sich

sie aber an keiner Stelle in ihrem Lied „Gegen den Strich“ zitieren (Joris-Karl Huysmans bleibt ebenso unerwähnt).

51 Kracauer 2012, S. 392

52 Williams, S. 12

zuspitzen lässt auf die paradoxe symbiotische Beziehung zwischen dem *businessman of fear* und dem *final girl of hope*, stellt sich blitzartig ein Moment des Zweifels ein und die Frage, für wen wir nun denn eigentlich *rooten* sollen: für das *survivor girl*, das ohnehin, wie der Name schon sagt, überleben wird (es ist ja insofern allmächtig), oder für die auf unerträgliche Weise zerbrechliche Vaterfigur, die ihrer „Tochter“ ermöglichen will, über sich selbst hinauszuwachsen, sich selbst zu verwirklichen? Der eine Plan geht ja abzüglich sämtlicher *twists* und *turns* in Plot und Bild ausschließlich immer auf, der andere, latente, hingegen, der die Möglichkeit beherbergt, dass sie es nicht schaffen, das eh immer überlebende Mädchen einmal vom Killer erwischt werden könnte, allerdings nicht. Als Horror- und Horrorklischee-Kenner erwischen wir uns vielleicht manchmal dabei, wie wir diesen das Genre ultimativ durchkreuzenden Akt herbeisehnen und damit zumindest einen *slasher movie*, der den kontinuierlichen *flow* unterbricht, auf dass es einmal nicht genau *so* weiter geht, wie wir es gewohnt sind (denn das ist ja bekanntlich, laut Benjamin, die Katastrophe). Das wäre nicht nur ein *twist*, der diesen Namen auch verdient hätte, sondern ebenso einer, der sich, so würde ich meinen, gegen die allgemeine Zustimmung sperrt, also eher auf Dissens abzielt. Sowohl für selbsternannte „liberals“ als auch für die „Gegenseite“ läge ein solches Bild im Bereich des Unmöglichen, auch, weil es sich verbietet, einmal so zu denken und zu handeln, dass man nicht sofort erkennen kann, wer hinter dem Denken und Handeln steckt, man nicht automatisch von der *identity* auf die *politics* oder vice versa schließen kann.

In den Momenten, in denen der Film seine Zuschauer mit dem konfrontiert, was sie an sich selbst nicht wahrhaben können (oder wollen), wovon sie zuvor nicht einmal wussten, was es da wahr zu haben gäbe, evoziert er auf spielerische Weise fast schon eine Art Spaltung im Subjekt, einen ihm immanenten Widerspruch, der sich schwer auflösen lässt. Damit erweist er sich, nun ja, man bringt es mittlerweile auch nur schwer über die Lippen, schon fast als politisch, und das ganz ohne die lässige Phrase, ohne Aufruf dazu, sich zu bekennen, zu identifizieren oder endlich zu handeln, statt immer nur „bloß“ zu denken (und zu nörgeln). In diesem Moment der Schweben und Unentschiedenheit wäre vielleicht so etwas wie ein Rest vom richtigen Leben im falschen denkbar, auf das BEHIND THE MASK negativ verweist, und das aus der Perspektive der geglückten Versöhnung heraus, in der wir über den permanenten Zwang

zur Selbstbestimmung bereits hinaus sind und nur müde lächeln können darüber, nicht weil wir so beschädigt und überarbeitet, sondern die Verhältnisse so angenehm und wir so matt sind vom ganzen Müßiggehen und leichten, schwerelosen, flotten Leben *post production*⁵³.

Dieses Potential bleibt im Film so sehr Ausstand, wie die Unmöglichkeit seiner Aktualisierung im Alltag unausstehlich wird: man stelle sich bloß vor, was vom Subjekt bliebe, zöge man ihm seine „Masken“ ab. Vielleicht ein Nichts, vielleicht ein Loch, vielleicht eine Wunde, aber kein ontologisch bestimmbares, authentisches Wesen, das sich nicht allein durch seine Unbestimmbarkeit definieren ließe. Die Maskerade lässt sich insofern als eine Art Abwehrmechanismus verstehen, der davor bewahrt, in dieses Nichts, das alles ist, hineinzufallen, ein Spiel, das dazu dient, „im Angesicht der Apparatur seine Menschlichkeit bei[zu]behalten.“ Diese „Apparatur ist es, vor der die überwiegende Mehrzahl der Städtebewohner in Kontoren und in Fabriken“, in den Büros und Kreativ-Agenturen, „während der Dauer des Arbeitstages ihrer Menschlichkeit sich entäußern muß“. „Abends“, heißt es dann bei Benjamin weiter, „füllen dieselben Massen die Kinos, um zu erleben, wie der Filmdarsteller für sie Revanche nimmt, indem *seine* Menschlichkeit (oder was ihnen so erscheint) nicht nur der Apparatur gegenüber sich behauptet, sondern sie dem eignen Triumph dienstbar macht.“⁵⁴

Das kraftmeierisch klingende „Triumph“ soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass es dieser Leistung *jeden* Abend (wenn nicht gar öfter) bedarf, es handelt sich also, wenn schon, um einen fragilen Triumph, der nur für einen Augenblick aufblitzt, und Filme, die das Potential dazu haben, das zu *zeigen*, werden solange gemacht, wie die Probleme, die sie konfrontieren, eben ungelöst bleiben. Die *body genres* sind für Williams ja keine Problemlösungsmaschinen, sondern Wunden-Offenhalter: *Cultural problem solving* meint nicht, dass der Sexualität, Kunst, Kultur, Identität immanente Widersprüche in diesen Filmen aufgelöst, sondern, dass sie entblößt werden oder bleiben, und es bisher zu keiner *positiven* Aufhebung gekommen ist. Solange die *body genres* die Wunden offenhalten, und sie nicht behelfsmäßig kaschieren, besteht zumindest die Möglichkeit, sie mögen eines Tages heilen. Das Narbengewebe, das darüber wüchse, würde zwar

53 *Shout out to* Paul Lafargue!

54 Benjamin, *Kunstwerk* (erste Fassung), S. 450

noch von der Beschädigung, die einem das Leben „unter einem Bann“⁵⁵ angetan hat, zeugen, aber der Blick darauf auch vom Glück, das jenseits der Verhärtung liegt.

In BEHIND THE MASK wird das *final girl*-Problem (d. h. auch: das der Theorie und der Herrschaft) nicht gelöst, aber es erfährt darin einen Bruch *im* Brauch: nachdem das designierte *survivor girl* unerwarteterweise in den Tod gestürzt ist (also doch!), erkennt die studentische Protagonistin sich selbst als das neue. Nach mehreren Gestalt-*switches* – von der „neutralen“ Beobachterin zu Leslies Bewunderin, von der unbewusst Teilnehmenden zur Komplizin zu derjenigen, die Initiative ergreift und sich entschließt, seinen Plan zu durchkreuzen – ereilt sie nun der nächste und vorerst letzte: von der panischen Verfolgten zur mutigen Widerstandskämpferin wider Willen. Dabei ist für sie ganz unerheblich, dass sie vorher über mehrere Tage hinweg sich unentwegt Leslies schlaumeierische Ausführungen anhören hat müssen, denn was sie tut, um ihn zur Strecke zu bringen, und was wir bei der Entfaltung beobachten, passiert genau so in zig anderen, wenn nicht gar allen *slasher movies*: nach vielem Hin und Her, perfidem Katz und Maus-Spiel etc., finden sich beide zum *showdown* in einem abgelegenen Schuppen im Wald ein, den die Protagonistin erwartungsgemäß für sich entscheidet, wie auf Autopilot. Also *business as usual*, aber doch auch irgendwie anders (?). Vielleicht meint Linda Williams das damit, wenn sie sinngemäß vom ambivalenten utopischen Moment in der Ohnmacht spricht; dabei handelt es sich um jenen, der sich durch die schmerzliche Erkenntnis auszeichnet, dass Autonomie in einer Welt, so wie sie gegenwärtig ist, unmöglich ist – indem diese Erkenntnis des Scheiterns aber das Bewusstsein einholt, widerfährt dem Streben nach und damit der Idee von Autonomie nachträglich Gerechtigkeit, „a homage to a happiness that is kissed goodbye“⁵⁶. Anders und mit ABBA gesagt (oder gesungen): „You can take the future even if you fail“.

Besonders bizarr, witzig, aber auch schön wird es, wenn aus dem Nichts plötzlich ein totgeglaubtes Crewmitglied auftaucht, und es zur glücklichen Vereinigung zwischen *final girl* und *final boy* kommt (diesen nun aber tatsächlich letzten Gestalt-*switch* gönnt man ihr, gönnt man beiden, ja doch!). Beide küssen sich im Licht, das das flammende Inferno, in dem Leslies Leichnam samt Hütte langsam verkohlt, auf sie wirft – die Kamera zoomt über das Pärchen hinaus auf die lodernde Ruine und anschließend hinauf in den Nachthimmel, das Bild wird schwarz.

55 Adorno / Horkheimer, S. 229

56 Williams, S. 11

Jedoch! Ein ominöses Raunen hallt über eine schemenhafte Figur aus Rauch auf schwarzen Hintergrund, und wir wissen sofort: *something has survived*, oder: *death finds its way*. Anstatt uns aber im Dunkeln tappen zu lassen, zeigt BEHIND THE MASK während der Credits, die zu Talking Heads' *Psycho Killer* von unten nach oben sausen, durch die Optik einer Überwachungskamera, wie ein Arzt eine verdeckte Leiche in einen Obduktionsraum schiebt, die sich alsbald, hinter seinem Rücken, erhebt, womit der Film nun auch zum zweiten Mal endet (bzw. eben nicht endet). Das Grauen will halt einfach nicht aufhören. Das ist schlimm, aber vielleicht auch gar nicht so sehr, wenn das heißt, dass diesem Film auch nur eine ähnlich gute Fortsetzung folgen könnte, damit das Grauen für eine Spielfilmlänge lang nicht mehr ganz so grauenhaft erscheint. Und siehe da: auf IMDB wird ein Film namens B4TM angekündigt, und vielleicht können wir in Kürze nun endlich nicht nur in Erfahrung bringen, was sich BEHIND, sondern gar, was sich BEFORE THE MASK verbirgt.

To be continued ...

2. *In Cyberspace Everyone Can Hear You Scream*

THE CABIN IN THE WOODS und der „Kultus des Publikums“⁵⁷ im Zeitalter seiner Digitalisierbarkeit

2.1. *Easy to find, disciplined to fun(d) –*

Freaks and geeks reaching for the stars

... oder vielleicht auch nicht. Knapp fünf Jahre nach der Veröffentlichung von *BEHIND THE MASK: THE RISE OF LESLIE VERNON* scheitern Glosserman und Co. daran, die Fortsetzung via einer bekannten *Crowdfunding* Internetplattform über die Fans teilzufinanzieren. Das ans *no budget* grenzende Ziel von knapp einer halben Million Dollar wurde nicht einmal zur Hälfte erreicht. Als einer der Gründe, warum sie die Kampagne ins Leben rufen mussten, führen die Filmemacher den Unwillen seitens Anchor Bay Entertainment an, einen generell schwer vermarktbareren Genre-Hybriden aus Komödie und Horror zu finanzieren. Die Verleihfirma hat sich seit den späten 1990er Jahren darauf spezialisiert, so genannte Kult-Klassiker des komischen Horrors in ihr Sortiment aufzunehmen; seit geraumer Zeit ist sie involviert in die Produktion ähnlicher Genre-B(l)ender. Neben Raimis *THE EVIL DEAD*-Trilogie finden sich in ihrem Katalog Wiederveröffentlichungen von *RE-ANIMATOR* (R: Stuart Gordon, 1985), *BAD TASTE* (R: Peter Jackson, 1987) und *CEMETARY MAN* (R: Michele Soavi, 1994), um nur einige wenige zu nennen; verantwortlich zeichnen sie seit ein paar Jahren unter anderem für die direkte Distribution des Romero-Remakes *THE CRAZIES* (R: Breck Eisner, 2010), der dritten – *so meta it hurts* – Fortsetzung von *SCREAM* (R: Wes Craven, 2011) sowie des Rom-Mon-Horror *SPRING* (R: Justin Benson, Aaron Moorhead⁵⁸, 2014).

Glosserman weiß um die Affinität des Verleihs Bescheid: Sein erster Film war auch der erste, den Anchor Bay überhaupt in die Kinos brachte⁵⁹ – umso unverständlicher war es ihm wahrscheinlich, wieso „Anchor Bay doesn't want to finance another Leslie Vernon

57 Benjamin, *Kunstwerk* (erste Fassung), S. 452

58 Der erste Film von Benson und Moorhead, *RESOLUTION*, wird in der *Conclusio* einen Gastauftritt haben.

59 „Iconic horror home video label, Anchor Bay, acquired the movie and subsequently made it their first ever theatrical release“; in: <https://www.kickstarter.com/projects/609017648/before-the-mask-the-return-of-leslie-vernon> (zuletzt aufger. am 05.12.2015)

film.“ Desto verständlicher hingegen, warum sein Appell an die *crowd* derart trotzig ausfällt: „So, let's show them that they are wrong to pass on another Leslie Vernon movie.“⁶⁰

Zum *kickstart* des „spreemake“⁶¹, wie das Projekt in einem der die Kampagne begleitenden Videos genannt wird, tritt der Darsteller von Leslie Vernon, Nathan Baesel, vor die Kamera um das bisher Geschehene zu rekapitulieren und über die Intention des neuen Projekts Auskunft zu geben. In den Jahren seit dem ersten aufgezeichneten Projekt seien, so sagt er, viele seinem Vorbild gefolgt, hätten es aber jeweils versäumt, spürbare Resultate zu erzielen – „they were just phoning it in“ –: worum es nun also gehen müsse, sei sich auf Grundlegendes, die Wurzeln des Genres, zu besinnen, dabei aber bitte das Vergnügen nicht zu vergessen, das in der Reflexion des Vergangenen liegt („Lets put the fun back in the fundamentals!“). Enttäuscht sei er zudem, dass sich für ihn der erhoffte Erfolg nicht eingestellt hat, er nicht zur (Horror-)Ikone avanciert ist. Lange habe er nachgedacht, wie er es durch ein Folgeprojekt dennoch zu *etwas* bringen könnte, und hat erkannt, dass er dafür Unterstützung brauchen wird, nämlich die der Fans: „I need you as much as you need me“; weder er noch die Adressierten hätten jeweils substanzielle Mittel vorzuweisen, zusammen aber hätten sie „the biggest pockets in the world“⁶². Was von der Tendenz her klingt wie ein Aufruf zum Klassenkampf – die *Multitudler* gegen die *big player* (so wie Anchor Bay Entertainment?) – ist lediglich einer zur finanziellen Unterstützung.⁶³

Die Absicht, diesmal nicht allein das Slasher-Subgenre, sondern „horror movies' sequels, prequels and remakes“⁶⁴ zu dekonstruieren, lässt schon erahnen, dass mit BEFORE THE MASK: THE RETURN OF LESLIE VERNON (B4TM), so der angepeilte Titel für die Fortsetzung, der Rahmen um einiges weiter gesteckt worden

60 Ebd.

61 Ein Amalgam aus Sequel, Prequel und Remake; „LESLIE VERNON B4TM APPEAL“, <https://www.youtube.com/watch?v=iBV8a5aRpCc> (zuletzt aufger. am 05.12.2015)

62 „Before The Mask: The Return of Leslie Vernon“, <https://www.youtube.com/watch?v=XaSHxOXbxb4> (zuletzt aufger. am 05.12.2015)

63 Dass im Film-Crowdfund-Bereich bisher fast nur Projekte von nischigen alten Hollywood-Hasen (Spike Lee), B-Listern wie Zach Braff – WISH I WAS HERE (2014) – oder zweifelhafte Satiren wie IRON SKY reüssierten, ist zwar nicht weiterhin schlimm, aber auch, wie Robnik einmal in einer Kritik zum letztgenannten Film schreibt, eine „[t]olle Geschäftsidee“, da „ab sofort Fallstudie im BWL-Grundkurs“, also doch auch sehr schlimm; Robnik, Drehli: „Stahlhartes Lachzwang: All-Nazi-Trash 'Iron Sky'“, in: *Falter*, 14/12 (04.04.2012), https://www.falter.at/archiv/FALTER_201204041547590024/stahlharter-lachzwang-all-nazi-trash-iron-sky (zuletzt aufger. am 05.12.2015)

64 s. Fußn. 58

wäre als mit dem ersten Teil. Die Attacke hätte diesmal der seit circa drei Dekaden grassierende *Sequelities* oder *Franchiseisation* gegolten, Begriffe, die in der allgemeinen Diskussion um den Hollywoodschen Fortsetzungsbetrieb oft geäußert werden und klingen, als handelte es sich dabei um eine Krankheit, die den Organismus namens Kino befallen hätte, und von dessen pathologischer „Ideenlosigkeit“ und „Innovationsfaulheit“ zeuge. Dass ein Sequel, das als Prequel und Remake zugleich fungieren hätte sollen, als Kritik des Syndroms, zu dem diese drei Symptome gehören, gedacht war, verweist schon auf die zirkuläre Logik von Dekonstruktion und Rekonstruktion in der Totalität, für die die großen weißen Lettern auf den Hügeln in Los Angeles als unverrückbare Fanale einstehen, fast so, als wachten sie über *Tinseltown*. In Bezug zu nicht nur *EVIL DEAD 2* (R: Sam Raim, 1987) und *GREMLINS 2: THE NEW BATCH* (R: Joe Dante, 1990) wird diesbezüglich zweierlei ersichtlich: erstens, dass sich *B4TM* reibungslos in die Tradition von Horror-Sequels eingereiht hätte, die das ihren Vorgängern ohnehin implizit Komische durch hyperbolisierende Imitation explizieren und damit ihr So-Sein als Sequel fast schon automatisch ironisieren. Die *tagline* für den zweiten *GREMLINS*-Teil lautet passenderweise „Here they grow again ...“, und als dementsprechenden Zusatz könnte man hinzufügen: „... and this time, they are even bigger and better!“. Die Sequels wissen also, worauf es bei ihnen ankommt, und teilen dieses Wissen dem Publikum auch mit, was mich zu zweitens bringt: Das Problem ist nicht so sehr die Tatsache des Sequels selbst – nur weil ein Teil zwei oder drei nach dem Titel steht, heißt das noch lange nicht, dass der jeweilige Film unnötig, überflüssig oder ähnliches sein muss (nicht zu selten ist ja das Gegenteil der Fall; eine Fortsetzung nur aufgrund dessen zu kritisieren, weil sie eine Fortsetzung ist, ist in etwa so kritisch, wie unbedingt Partei zu ergreifen für den Fortschritt, allein weil es sich nun eben um Fortschritt handelt) –, sondern die Funktion der Ironie und damit das Problematische an der Adressierung in der Postklassik.

Das oben genannte Promo-Filmchen lässt bewusst in Schwebe, wer hier eigentlich die *fanbase* adressiert: Ist es der sehr böse Leslie Vernon, der die Werbetrommel für seine nächste *killingspree* rührt, oder Nathan (nur ein bisschen böse) „Bösel“ Baesel, der als Sprachrohr des Regisseurs mit dem Mittel der Ironie für die Finanzierung seines „spreemake“ wirbt? Hinter diesem ironischen Spiel mit Realitätsebenen, auf das sich die Fans im Internet gerne einlassen (kursorische Lektüren von Fanforen geben Aufschluss

darüber, dass die Community die Fiktion sehr ernst nimmt und der *disbelief* über weite Strecken tatsächlich *suspended* ist; etwas, das der erste Teil bereits aufgreift, in dem Freddy, Jason und Co. reale Figuren seiner Geschichte sind), lässt sich, sofern man Thomas Elsaesser folgt, eine Art Strategie erkennen.

In dem ausgeweiteten Rahmen der Selbstreflexivität manifestierten sich im Austragungsort, dem je besonderen Film und seiner Promotion, allegorisch Machtkämpfe innerhalb der Industrie, zwischen Filmemachern und Industrie (zum Beispiel zwischen Regisseur Glosserman und Anchor Bay) sowie zwischen Industrie und Publikum (das Glosserman auf seiner Seite und mit ihm gegen die des Studios wissen will, indem er den Zuschauern Macht attestiert⁶⁵). Wer allerdings tatsächlicher Adressat der Adressierung und Gegenstand der Kritik ist, wird allzu oft im Dunkeln gelassen⁶⁶. In der Absicherung durch *deniability* geht es ja nicht zuletzt auch um die *liability*: Bestreitbarkeit und Absicherung gegen alle Seiten der Kritik zahle sich eher aus, als hinterher Blöße zeigen oder, je nach Fassung, Trotz beweisen zu müssen (und mit den Fans will man es sich ja auch nicht verscherzen). Widersprüchliche Adressierungsmodi und Doppel- oder Mehrdeutigkeit der Botschaften stehen insofern im Zeichen der Selbstregulierung, die dazu dient, Druck von Außen (seitens der Profi- und Fankritik) zu mindern, indem die Reibungsfläche insgesamt ausgeweitet wird, und dem Aufbau interner Kontrollinstanzen Vorschub zu leisten (dazu zählen zum Beispiel die, im Vergleich zum Hays Office, postautoritär organisierte MPAA⁶⁷ oder die

65 Ob er hiermit die *consumer empowerment*-Theorie persifliert oder affirmiert, ist weit weniger von Bedeutung, als dass sie hier unabsichtlich (?) von selbst auf ihre ridikulösen Grundsätze reduziert wird: Ermächtigung heißt Ermächtigung anderer durch finanzielle Mittel, und der Konsument hat insofern sehr wohl Gestaltungsmacht, allerdings allein, wenn in der Aufmerksamkeits-Ökonomie der (finanzielle) Aufwand stimmt. Üblich für *crowd funding*-Kampagnen ist das Versprechen auf Belohnung, damit sich die Investition ins Projekt eben lohnt. Den Unterstützern von B4TM wird u. a. versprochen, sofern der Film realisiert wird: Premiertickets, „Supporter Edition DVD/BLU-RAY“, für knapp 600 Dollar eine Stelle als Produktions-Assistent (man bezahlt also dafür, arbeiten zu dürfen), für 10.000 gar einen Credit als Executive Producer (samt Setprivilegien) und für 7.500 Dollar winkt einem eine kleine Rolle, nämlich als Leslies Opfer: „Get killed in the movie!“, heißt es da (macht sich bestimmt gut im Lebenslauf und auf IMDB).

66 Elsaesser 2012, S. 330

67 Der Produktionscode des Hays Office wies noch relativ genau Richtlinien auf, an die sich die Filmemacher halten mussten – welche auch dementsprechend kreative Wege fanden, ihn auf subtile Weise zu umgehen –; der Code der Motion Picture Association of America (MPAA) hingegen ist sehr schwammig formuliert sowie lediglich als „Vorschlag“ für Eltern gedacht, die vorhaben, mit ihrem Nachwuchs ins Kino zu gehen. Das jeweilige Rating für den Film – von PG bis NC-17 – erfolgt nach relativ willkürlichen Kriterien und bestimmt nicht selten über Erfolg und Misserfolg der Filme an den Kinokassen. Sex, Erotik und Fluchwörter in Filmen werden zum Beispiel stärker geahndet als Gewalt (man munkelt, das sei aufgrund „kultureller Differenzen“ der Fall); es erfolgt keine Zensur im klassischen Sinn, sondern die Filme, die es auf einen *box office*-Erfolg abgesehen haben, und nicht von Tarantino oder Scorsese sind, werden nach dem Prinzip des vorauseilenden Gehorsams

Selbstbeweihräucherungs-Einrichtung der Academy Awards), letztlich durch allumfassendes *hype management* auch das Publikum anhand von *feedback loops* zu integrieren und regulieren⁶⁸. Da sich unterschiedliche, von den Sozialwissenschaften adaptierte Methoden zur Untersuchung des dynamischen Untersuchungsobjekt nicht immer (wenn überhaupt jemals) und immer seltener als Mittel eigne(te)n, *box office*-Erfolge voraussagen zu können, hat sich Social Media – wozu *Crowdfunding*-Plattformen ja zählen – als weitaus effektiveres Werkzeug herausgestellt, um gewisse Dispositionen in der Zuschauerschaft, die sich als potentieller Adressat durchs Engagement für den jeweiligen Film im Netz ja weit vor seiner Veröffentlichung zu erkennen gibt, zu ergründen.

Von der ersten strategisch platzierten Meldung, ein bestimmtes Projekt (besonders eine Comicbuch-Adaption, ein Remake eines populären „Kult-Klassikers“, ein Reboot eines einst erfolgreichen Franchises) sei in Planung, bis zu Teasern für den Teasertrailer für den ersten von insgesamt mindestens fünf Trailern, der die jahrelang im Voraus für ein präzises Datum geplante Filmveröffentlichung auf der Leinwand ankündigt, die als Durchgangsstation oder Werbefläche für den Zweitverwertungsmarkt für Spielzeuge, DVDs, Blu-Rays, Themenpark-Attraktionen etc. fungiert, nimmt das WWW mittlerweile einen zentralen Platz ein in der *Hype*-Maschinerie, und Kino Teil am Metagenre Medien-Ereignis. Vergleichbar mit dem Ausmaß politischer Events und der Einschlagskraft natürlicher oder menschengemachter Katastrophen nicht unähnlich, dehnt sich die Marketingkampagne und das Image des von ihr beworbenen Produkts temporär auf sämtliche semi-private und -öffentliche Räume und damit zum „total entertainment“⁶⁹ aus. Der fast weltumspannende *super film*, der weit über den jeweils besonderen hinaus-, aber von ihm ausgeht, baut sich zur Kathedrale eines anderen Glaubens aus. Der Exklusivität eines Clubs abschwörend zählt dieses potentiell allen zugängliche Glaubenssystem auf das Mitmachen und Bescheidwissen der Vielen, die sich in postautoritärer Manier gewissen Regeln und Ritualen unterwerfen, die, sofern eingehalten, Hoffnung eine säkulare Epiphanie erlauben⁷⁰.

produziert, sodass die MPAA sie mehr oder weniger für alle oder die meisten Altersklassen automatisch absegnen kann. Auf Grundlage dessen nehmen US-amerikanische Kinoketten gewisse Filme von vornherein nicht in ihr Repertoire auf, weil sie laut MPAA für bestimmte Quadranten der Zielgruppe ungeeignet seien.

68 Elsaesser 2012, S. 332

69 Ebd., S. 333

70 Vgl. ebd., S. 321; s. dazu auch: Linda Williams Studie zur Kinoveröffentlichung von *PSYCHO* (R: Alfred Hitchcock, 1960): „Discipline and fun: Psycho and the Postmodern Cinema“, in: Gledhill,

Entgegen einer Religion, die die Subjekte fast ausschließlich als Gott oder den Göttern Unterworfenen in den Blick nimmt, zeichnet sich die gegenwärtig in der Filmindustrie kultivierte Heilsbotschaft dadurch aus, dass sie wiederum die Zuschauer in eine quasi-göttliche Funktion hievt, ihnen also subjektive (All-)Macht in einer Objektivität verspricht, in der objektiv Ohnmacht herrscht, und eine kollektive Erfahrung in einer Gegenwart in Aussicht stellt, in der man sich vor der grassierenden krassen Privatisierung des öffentlichen Raums in der Isolierzelle („Wohnung“) verkriechen muss, um noch ein wenig Gespür für das, was einmal emphatisch Öffentlichkeit – auch so eine Fiktion – genannt wurde, zu bekommen. Als heilsamen Gegenentwurf zur Zwangsvereinzelung braucht es insofern nicht einmal mehr das vermeintlich gemeinschaftsfördernde Ereignis im Kinosaal, sondern es reicht mittlerweile schon, so scheint es, sich in der Online-Gemeinschaft über den am Laptop gesehenen Kultfilm in spe und die zahlreichen gefundenen *easter eggs*, die sich in den informationsgesättigten Bildern „verstecken“, auszutauschen.

Sah Kracauer im Film noch das Versprechen aktualisiert, er könne aus der „Welt virtuell unser Zuhause“⁷¹ machen, scheint dieses nun in von ihm in dieser Konsequenz nicht einmal ansatzweise vorstellbar eingelöst worden zu sein, ohne allerdings den erhofften Umschlag eingeleitet zu haben. Dieser bestünde vielleicht darin, den Zerfall von Öffentlichkeit und Privatheit zu entblößen, indem er zeigt, wie beide sich auf fatale Weise ineinander auflösen. Anstatt dessen behauptet die Reklame, die Welt sei in Ordnung wie sie ist, weil Kino ja eine Dienstleistung (in Form des Fanservice) bereitstellt, womit sie die Bedürfnisse der Vielen, ganz besonders auch der Marginalisierten, befriedige. Hat die kulturindustriell verwaltete Reklame das (infantilisierte) Erwachsenendasein noch als Allgemeines verabsolutiert und die Zugehörigkeit zur Normalität als Heilsversprechen proklamiert, ist im Zuge der *Mainstreamisierung* der Minderheiten, der marketinggeleiteten Hypostasierung des Jugend- und Dauerjuvenilenmarktes – der mit *disposable income* ausgestatteten Zielgruppe zwischen 14 und 49 – das vermeintlich Besondere in den Vordergrund und der nischenprodukteaffine Freak auf den Thron (nach)gerückt. Die Verschiebung in der bewusstlos fortschreitenden Strategie der Personalisierung und radikalen Pseudoindividualisierung findet in verschärfter Form ihren Niederschlag in der

Christine / Williams, Linda (Hg.): *Reinventing Film Studies*, Arnold; London 2000, S. 351-378
71 Kracauer 2012, S. 394

Anschmiegung der Reklame an den *fanboy*, jenen durch kulturell eher randständige Angebote geprägten, tendenziell „subversiven“, weil a-sozialen Konsumententypus, der sich dem so genannten Mainstreamangebot entzieht und, so will es das Klischee, im Keller des Elternhauses stapelweise Superhelden-Comics verschlingt und sich mit seinen Nerdfreunden in den Fantasiewelten von Tolkien, *Magic: The Gathering* oder *Dungeons & Dragons* verliert.

Oder eben in den unendlichen Weiten des Filmkosmos. Die Dokumentation CINEMANIA (R: Angela Christlieb, Stephen Kijak, 2002) zum Beispiel begleitet fünf Freaks (auch älteren Semesters), deren Alltag durch obsessiven Filmkonsum bestimmt ist. Sie leben von Ererbtem, Arbeitslosengeld oder *disability checks*; was ihnen erlaubt, abseits des unmittelbaren Arbeitszwangs ihr Glück in der Erfahrung des Objekts der Begierde zu suchen, also ihren Traum zu verwirklichen, stellt sich als Albtraum der Popkulturindustrie heraus, welche die vollkommene Hingabe der (im besten Sinne) *weirdos* nicht dulden kann, weil sie in einer Wahrheit sind, die laut Lars Quadfasel zwecklos ist. „Der fetischisierte Konsum“, so schreibt er, „findet in Rausch und Ekstase gerade nicht [...] sein Ziel, sondern vielmehr seine Grenze“; er hat keinen Zweck, außer sich selbst, und das passt halt nicht in die Ordnung, die nach dem Prinzip der „Ewigkeit der Verwertung“⁷², in der nichts bei sich bleiben darf, ausgerichtet ist.

An der Bereitstellung von Kunstwerken im Zeitalter ihrer digitalen Reproduzierbarkeit gäbe es ja an sich wenig auszusetzen, würde sie allein auf die Berausung der Vielen abzielen. Weil es zur vollständigen Versenkung der Subjekte in die Kunst aber nicht kommen darf, da diese dann zu nichts mehr zu gebrauchen wären, wird die Frage virulent, was die Kultur mit diesen *fanboys* und *-girls* anstellen kann, wozu sie gut sind in ihrer Obsession, denn „[w]er sich vom Bildschirm gar nicht mehr losreißen könnte, wäre als nützliches Mitglied der Gesellschaft wohl kaum mehr zu verwenden.“⁷³ So findet die negative Versöhnung des Widerspruchs zwischen dem Lust- und Realitätsprinzip in der Kult(ur)industrie – sie ist auf die Hingabe ihrer Konsumenten an den „Betrieb“ angewiesen, aber auch auf ihre Verwertung im Betrieb; zum entfesselten Amusement darf es gerade nur so weit kommen, dass die Nutzbarmachung derjenigen,

72 Quadfasel, Lars: “Die Hälften der Freiheit. *Lars Quadfasel* zur Aktualität der Kritik der Kulturindustrie”, in: *Versorgerin*, 95 (Sept. 2012), S. 6-7, hier: S. 7, <http://versorgerin.stwst.at/artikel/aug-31-2012-1408/die-h%C3%A4lften-der-freiheit> (zuletzt aufger. am 05.12.2016)

73 Ebd.

die es aufsuchen, weiterhin gesichert bleibt, weshalb es so entfesselt ja nicht sein darf – in den medienkompetenten *fanboys* und *-girls* ihre konsumkulturell gesehen idealen Adressaten. Angespornt durch ihre Vorbilder, jene aktive Fans, die zu erfolgreichen Filmemachern avanciert sind, haben sie deshalb nur wenig gemein mit den Kracauserschen „Habitués“ oder, wie es in der englischen Originalversion seiner Theorie des Films heißt: „dope addicts“⁷⁴, die das Verlangen in die Kinos treibt, „einmal vom Zugriff des Bewußtseins erlöst zu werden“⁷⁵ (damit wären eher die o. g. *cinemaniacs* gemeint). Der Passivität des *bloßen* Konsums abschwörend, schreiben sie als hyper- und interaktive *textual poacher* (Jenkins) an queerer Fanfiction, in der Hoffnung, ein Talentscout möge sie eines Tages entdecken (so wie es bei E.L. James der Fall ist, die unter dem Pseudonym Snowqueens Icedragon [sic] das TWILIGHT-Franchise zur expliziten Sado-Maso-Fantasie umschrieb: mittlerweile ist sie Bestseller-Autorin, deren ursprünglich „Master of the Universe“ betitelte Texte heute „Fifty Shades of Grey“ heißen; der erste Teil ist bereits verfilmt [R: Sam Taylor-Johnson, 2015], weitere sollen folgen).

Der Wunsch, von der Obsession in die Profession zu wechseln, ist kein neuer: Die Figur des produktiven Fans, der in der Industrie reüssiert, ist spätestens seit den regieführenden Filmstudenten des New Hollywood fester Bestandteil des Narrativs der Institution. Für diese ist es von Bedeutung, dass sie als Außenseiter den Markt penetrieren und ihm durch Frische und Innovationslust neues Leben einhauchen. Im Gegensatz zu Coppola, Lucas, Spielberg und Co., die seit einigen Dekaden bereits fest im „Establishment“ verankert sind, bzw. dasselbige mittlerweile überhaupt repräsentieren, erscheinen immer wieder massenkompatible Filmemacher auf der Bildfläche, die, wie zum Beispiel Tarantino, in der nicht nur populären Diskussion vom Nimbus des Radikalinskis zehren⁷⁶. Er ist unter anderem dafür bekannt, an die durch die Blockbuster-Avantgardisten kultivierte Tradition des kreativen Recyclings randständiger

74 Kracauer, Siegfried: Theory of film. The Redemption of Physical Reality; Oxford Univ. Pr., New York 1960, S. 158-159

75 Kracauer 2012, S. 218

76 Auch deswegen, weil besonders Tarantino sich damit brüstet, sein Wissen eben nicht im Rahmen eines akademischen Studiums, sondern als Videothekenangestellter angehäuft zu haben, fügt sich sein Werdegang so nahtlos in die *amateur turned professional*-Fantasien ein. Zu einem ähnlich „proletarisch“ angehauchten, autodidaktischen Typus – *one of us* – zählt auch Kevin Smith, und vermutlich nicht zufällig treten beide in regelmäßigen Abständen mit Statements in den Vordergrund, die fast schon als aggressive Attacken gegen die institutionalisierte Filmkritik gewertet werden können.

Filmbestände anzuschließen. Damit adressiert er von der Tendenz her den cinephilen Connoisseur, weniger aber den *geek*, der als ökonomischer Faktor im Laufe der vierten industriellen Revolution immer mehr an Bedeutung erlangt hat. Kevin Smith, der sich von der Idee her aufgrund seiner Comic-Affinität und des ausgestellten DIY-Gestus früherer Filme (CLERKS, 1994; MALL RATS, 1995) zwar dafür geeignet hätte, dieses Segment zu bedienen, war der Erfolg im Vergleich zu Joss Whedon allerdings nicht beschieden.

Dieser gilt frühesten seit seiner Horror-Fernsehserie BUFFY, THE VAMPIRE SLAYER [1997-2003] und spätestens seit seinem Engagement als Regisseur für das Marvel-Flagschiff THE AVENGERS (2012) als Prototyp rezenter konsumkultureller Verschiebungen, die sich durch den Bedeutungsgewinn von filmgewordenem Spielzeug-Merchandise und der „Feminisierung“ eines vormals männlich dominierten Metiers, der (Film-)geek und *nerd culture*, auszeichnen. Und auch er, Tarantino nicht unähnlich, fungiert trotz seiner Tätigkeit für einen (bzw. mehrere) globale(n) Konzern(e), in Falle des Superhelden-Ensemble-Blockbusters für Walt Disney Pictures, der neben Pixar und dem Lucasfilm-Imperium auch Marvel Studios unter seiner Schirmherrschaft vereint, als eine Art *auteur*-istischer Einzelgänger im Betrieb, was teilweise auf sein Image als Genre- und Gender-B(l)ender sowie kritischer Geist, der sich nicht vollends mit dem Studiosystem identifiziert hat, zurückzuführen ist.

Als Beweis hierfür könnten zahlreiche Statements von Whedon angeführt werden, in denen er den grassierenden Sexismus in der (nicht nur Comic-)Blockbuster-Welt moniert – wo er doch mit der Figur der Buffy Summers bereits vorgeführt hat, wie es „richtig“ geht? – oder den Kontrollzwang der Studios, die seine artistische Vision unentwegt „verpfuscht“ hätten. So sei es nicht seine Schuld gewesen, dass die Fortsetzung von THE AVENGERS (AGE OF ULTRON, 2015) von der Kritik so mau rezipiert wurde, sondern größtenteils die von Disney; die Arbeit mit dem Konzern, so wird er nicht müde zu betonen, sei mithin ein ständiger K(r)ampf gewesen⁷⁷. Als reichlich unergiebiges Unterfangen stellt es sich aber heraus, anhand manifester Aussagen die ohnehin bekannten (deswegen aber nicht weniger kritikwürdigen), im Studiosystem verankerten Dispositionen zu „entlarven“, ganz besonders, weil Kritik, die

⁷⁷ Vgl. z.B.: Robinson, Joanna: „Joss Whedon Says His Battle with Marvel Got ‘Really Unpleasant’“; in: *Vanity Fair* (Mai 2015), <http://www.vanityfair.com/hollywood/2015/05/joss-whedon-fight-marvel-studio> (zuletzt aufger. am 05.12.2015)

Gesagtes bloß verdoppelt, und im Sinne des *preaching to the choir* diejenigen adressiert, die ohnehin schon davon wissen, zur hohlen Phrase in der medialen Echokammer verhallt.

2.2. Abhärten und austeilen –

Das Stahlbad als Purgans und *brand*-Beschleuniger

Im Gegensatz zu Scott Glossermann, der mit BEHIND THE MASK nur eine limitierte Spezialistenklientel anzusprechen imstande war (unter anderem, da er nicht den ambivalenten Luxus genossen hat, einen Marketing-*juggernaut* hinter sich zu wissen, weswegen er sich zur Finanzierung seines Folgeprojektes ja auch direkt an die Fangemeinde wenden musste), ist es Whedon aufgrund seiner Popularität und seines Erfolgs möglich, ein größeres Publikum – auch direkt via Twitter und diversen einschlägigen Online-Outlets – zu adressieren und seiner Kritik damit mehr Gehör zu verschaffen, vor allem bei jenen Zuschauern, die sich vielleicht nicht schon im Vorhinein für die Probleme, die er adressiert, interessiert haben. Da er zudem aufgrund seines Investments ins System weitaus tiefer im Klima passiv-aggressiver interner Kritik eingelassen ist, muss er seine Angriffe in Filmform im Gegensatz zu jenen in Interviews etc. geschickter verpacken, eindeutig uneindeutig, also mehrdeutig interpretierbar, eben in typisch postklassischer Manier. Die direkte Kritik konnte er sich nach AGE OF ULTRON vermutlich auch deswegen leisten, weil er aufgrund seines Erfolgs mittlerweile tatsächlich relativ unabhängig agieren kann (oder sein Engagement mit Disney von diesem Zeitpunkt an offiziell für beendet galt); andererseits ist die Berichterstattung über *behind the scenes*-Zwiste ja ohnehin schon seit Beginn der Ausbildung der Institution Hollywood integraler Part ihrer Reklamemaschinerie. *There is no such thing as bad publicity*, lautet eine allseits bekannte Phrase, zumal nicht, wenn die Einnahmen so oder so stimmen, was sie mit kolportierten knapp 1,5 Milliarden Dollar pro AVENGERS-Teil weltweit ja auch tun.

Dieser Betrag ist zum Teil bestimmt auf Whedons Image zurückzuführen sowie seine treue Gefolgschaft, aber vor allem darauf, dass sich das Material im Vorhinein, sorgfältig vorbereitet im Verbund von Disney und Marvel, bereits (seit mehreren Jahrzehnten in Comic-, seit mehreren Jahren in Filmform) großer Popularität erfreut.

Angesichts der großangelegten Kampagne, die dem ersten Teil vorangegangen ist, und offiziell den Namen „Phase One: Avengers Assembled“ trägt – zynischerweise könnte man sagen, bei den IRON MAN-Filmen (R: Jon Favreau, 2008 und 2011), THOR (R: Kenneth Branagh, 2011) und CAPTAIN AMERICA (R: Joe Johnston, 2011) handele es sich um unvergleichlich groß budgetierte Trailer für den Hauptfilm –, lässt sich mit Fug und Recht sagen, dieser sei bereits „pre-sold to the public“⁷⁸ gewesen.

Philip Simpsons einleuchtende These lässt sich so reibungslos auf das bis ins Jahr 2019 peinlichst genau durchgeplante Megaprojekt der „erdumkreisenden Micky-Maus“⁷⁹ anwenden, wie auf das, was er „horror 'event' movie“ nennt. Mit diesem Begriff bezeichnet er Horrorfilme im Modus des Blockbuster, die vermarktbar Talente vor und hinter der Kamera versammeln, mit spektakulärer Tricktechnik und, besonders wichtig, ironischer *knowingness* versuchen, das investierte Budget durch die Adressierung einer möglichst breiten Publikumsschicht zumindest wieder zu decken. Angereichert mit mannigfaltigen Bedeutungsebenen, die zum mehrmaligen Schauen einladen, und manchmal mehr, manchmal weniger subtile Distanz zur inszenatorischen Wucht aufweisen – eine Taktik, die garantieren soll, dass sowohl der gewitzte als auch der weniger kundige Kunde auf seine Kosten kommt –, handelt es sich bei diesen Filmen, die nicht primär auf das *hardcore*-Genrepublikum abzielen, um schlagende Beweise dafür, dass Horror schon lange kein randständiges Phänomen in der Institution Kino mehr ist (für den Oscar nominiert werden Horrorfilme im engeren Sinn weiterhin aber nur äußerst selten). Ganz dem Postklassischen verschrieben, handelt es sich bei den von Simpson exemplarisch herangezogenen Untersuchungsgegenständen – THE MUMMY (R: Stephen Sommers, 1999), HANNIBAL (R: Ridley Scott, 2001), SIGNS (R: M. Night Shyamalan, 2002) – um Filme, die fast automatisch selbstreflexiv sind. Sei es, weil sie auf populäre (Vor-)Bilder ver-, und diese auch explizit als solche ausweisen, auf einer ge- und beliebten Formel basieren, dieser aber einen (komischen) *twist* verleihen, oder dazu einladen, mit den Protagonisten auf Jagd nach Zeichen, die sich aus dem Popkulturfundus speisen, zu gehen⁸⁰.

Zwei von Simpson herausgearbeitete Momente sind für mein Vorhaben, Whedons

78 Simpsons, Philip L.: “The Horror 'Event' Movie. The Mummy, Hannibal, and Signs”, in: Hantke, Steffen (Hg.): Horror Film. Creating and Marketing Fear; Univ. Pr. Of Mississippi, 2004, S. 85-98, hier: S. 87

79 Benjamin, Kunstwerk (erste Fassung), S. 462

80 Simpson, S. 85 ff.

selbstreflexiven Horrorblockbuster THE CABIN IN THE WOODS hinsichtlich seiner Zuschauer-Adressierungsangebote genauer unter die Lupe zu nehmen, in weiterer Hinsicht von besonderer Bedeutung: Zum Einen sei *horror 'event' movies* zu eigen, dass sie „all but bludgeon the audience into a participatory interest in the onscreen proceedings.“⁸¹ In fast schon Adornitisch-Benjaminscher Manier stellt er also die Behauptung auf, die Filme prügeln auf ihre Zuschauer ein, um sie zur Partizipation am Leinwandgeschehen zu bewegen. Sowohl im Kulturindustrie-Kapitel als auch im Kunstwerk-Aufsatz kommt diese Figur des schlagenden Bildes in ausdrücklicher Weise vor (jeweils spezifisch in Bezug auf die Zeichentrickfilme Disneys). Der sich zum Zwang ausgewachsene Anreiz zum Mitmachen, und das ist der zweite, implizit an die Kritische Theorie anschließende Moment, verbinde sich mit einer vom Blockbuster (-Horror) ausgehenden besänftigenden Wirkung⁸², der der selbstreflexive *spin* am wohlbekannten Material keinen Abbruch tut, ganz im Gegenteil: denn selbst das witzig oder kritisch Gemeinte im Film habe bloß die Funktion, dem Publikum zu signalisieren, das System sei ja gar nicht so total, da es sich doch selbst nicht so wirklich ernst nimmt (bzw. ihm ja eh eine Anleitung in die Hand gibt, wie es auszuhebeln sei); auf gut Dialektiker-Deutsch könnte man auch sagen: „Vergnügtsein heißt Einverständnis“⁸³. Oder, um ein oft strapaziertes Zitat aus dem Kulturindustrie-Kapitel für den postklassischen Meta-Film zu adaptieren und dementsprechend zu variieren: (zur Partizipation anregende) Selbstreflexivität ist ein Stahlbad⁸⁴.

Und Joss Whedon fühlt sich sichtlich wohl darin: Keine Berichterstattung über seine Filme (oder auch Serien) kommt ohne Verweis auf seine besondere Art Humor aus, keines seiner Werke ohne *sein* Augenzwinkern. Selbst in großzügig budgetierten Projekten dürfen die zahlreichen Momente, in denen die Charaktere der Absurdität der Situationen, in denen sie sich wiederfinden, und damit ihren Unmut darüber Ausdruck verleihen, nicht fehlen. Direkt geäußerte Ironie, Sarkasmus, auch Zynismus: das macht (nicht nur) Whedons *brand* – Einladung zur Interaktion zwischen Firma und Kunden – aus, und unabhängig vom „Auftraggeber“ drückt er jedem seiner Erzeugnisse seinen Stempel auf. Dass diese, oder überhaupt eine, Form von *Auteurismus* zugleich

81 Simpson, S. 85

82 Vgl. ebd., S. 93

83 Adorno / Horkheimer, S. 152

84 Herausstellendes Merkmal eines Stahlbades ist sein eisenhaltiges, deswegen angeblich heilsames, Wasser, es ist also per definitionem *ironisch*.

Alleinstellungsmerkmal und dominanter Modus in der Blockbusterproduktion sein kann, ist so widersprüchlich wie auch, wenn man so will, logisch. Im Rahmen der symbiotisch-exploitativen Beziehung von Regisseur und Studio ist zweierlei von nicht geringer Bedeutung: die Autoren sollen vom Publikum mit dem Projekt identifiziert werden und durch kolportierte herausgestellte Besonderheiten aber auch als autonome Macher erscheinen. Das kann nun, wie weiter oben skizziert, durch Äußerungen, die explizit in diese Kerbe schlagen, erreicht werden, oder verklausuliert, bzw. implizit-explizit, durch Filme. Als bevorzugtes Medium eines solchen Distanzierungsvorhabens qua Film kommt zum Einsatz, was auch für das ultimative Einverständnis steht: Ironie.

Ironischerweise lässt sich eine Hütte im Wald, wie eine Kuranstalt (mit Stahlbad), wenn nicht als Wellnessoase, dann zumindest aber als Partydestination, in der es sich entspannen und „abschalten“ lässt, als Ort der Reproduktion, an dem die Lebensgeister wieder geweckt werden sollen, und also als Allegorie für den Unterhaltungs-„Betrieb“, verstehen. Als Revitalisierungskur, Kombination aus negativer Handlungsanleitung (Horror ist tot!) und Rettungsprojekt (Lang lebe der Horror!) für das Genre, ist dann auch *THE CABIN IN THE WOODS* konzipiert, der die dem postklassischen Kino meist implizite Selbstreflexivität auf ostentative Weise ausstellt, in dessen Rahmen die Protagonisten als Sprachrohr der Kritik Whedonscher Prägung sowie Identifikationsfläche für die sich kritisch verstehende Zuschauerschaft fungieren; aber das versteht sich im Sinne der *brand familiarity* von selbst.

Darin erschöpft sich die („Makro“-)Ironie des Projekts allerdings nicht, die, je genauer man seine Entstehungsgeschichte unter die Lupe nimmt, eine fast unheimliche Wendung erhält. So kann man zwar die Tatsache, dass *CABIN* in etwa zur selben Zeit, in der Glossermann mit seiner Fortsetzung von *BEHIND THE MASK* vorhatte, den „fun“ in die „fundamentals“ des Horrorgenres zu bringen, diesem zuvorkommt, um auf die fundamentale Frage nach dem Warum des Horrors abzielen, vielleicht noch als Zufall und kosmischen Scherz verbuchen. Vielleicht ist es auch Zufall, dass Whedon sich für sein großes Horrorprojekt mit einem Ko-Regisseur und -Schreiber zusammenfindet, der den Nachnamen Goddard⁸⁵ trägt und es sich bei dem ultra-generisch betitelten Film, um

85 Drew Goddard zeichnet verantwortlich für das Drehbuch von *CLOVERFIELD*, der eine prominente Stelle im ersten Kapitel dieser Arbeit einnimmt; frei nach Elsaesser: *Not anything goes, but everything connects*.

den es hier geht, sozusagen um eine massenkompatible(re), horrorspezifische Version der HISTOIRE(S) DU CINÈMA [R: Jean-Luc Godard, 1988-1998] handelt, sozusagen eine *histoire(s) du cinéma d'horreur*. Und ja, bestimmt ist der 2009 fertiggestellte Film mit drei Jahren Verspätung zufällig zur selben Zeit wie THE AVENGERS in den Kinos veröffentlicht worden, um mit diesem in ein direktes Konkurrenzverhältnis zu treten (vielleicht ist das aber auch nur der antizipierten Starpower Chris Hemsworths geschuldet), weil er nach dem drohenden Bankrott des MGM-Studios (die mit dem brüllenden Löwen) den Verleih wechseln musste, der ausgerechnet den Namen Lionsgate trägt.

Oder auch nicht! Angesichts der tendenziellen Ununterscheidbarkeit von Zufall und Plan, oder einer Verkettung von Zufällen, die nachträglich so erscheint, als sei sie beabsichtigt, könnte THE CABIN IN THE WOODS zum Beispiel als vorgreifende Revision des problematischen Verhältnisses Joss Whedons zum fanserviceorientierten Studiosystem, die sich erst retroaktiv als solche lesen lässt, verstanden werden (und also als Kritik an Hollywood aus Hollywood). Dass die postklassische Filmlandschaft einen Nährboden für derartige paranoide Leseweisen, der durch die bodenlose Hyperlinkstruktur im Netz nur noch gedüngt wird, bietet, ist ein Problem für die Theorie und ihr Verhältnis zum Publikum. Was bleibt zu kritisieren, wenn die Passivität, in die Hollywood seine Adressaten anno dazumal (angeblich?) gedrängt hat, passé ist, und die Institution selber ihnen die Mittel, die sie dazu befähigen sollen, ihren Bann zu brechen und sich zu emanzipieren, aufs Auge und in die Hand drückt? Angesichts einer Immanenz, in der die Kritik nachträglich als Inputgeber für das Bestehende und vice versa erscheint, nicht von einer Verschwörung zu sprechen, stellt nicht weniger eine Herausforderung dar, wie unter dem Eindruck, dass Subversion und Affirmation ja eh schon immer *unter einer Decke gesteckt* haben könnten, nicht der Vorstellung zu verfallen, die Partizipierenden seien gleichberechtigte *Player* im *Game*.

Anhand einiger Schlüsselsequenzen in Goddards und Whedons Film möchte ich Schlaglichter auf dieses problematische Verhältnis zwischen Kritik und Film in der Totalität, von der er uns ein Bild gibt⁸⁶, werfen. Als Allegorie für eine unheilvolle

86 Im Sinne Slavoj Zizeks hat die Kritik angesichts THE CABIN IN THE WOODS ein grobes Problem: Hatte die Analyse den Luxus, den „dunklen Kontinent“ der Psyche, Kunst etc., zu durchforsten und die Symptome, die sich an ihrer Oberfläche zeigen, gemäß einem bestimmten Schema zu analysieren, stößt sie in der Ära der um sich greifenden Reflexivisierung an ihre Grenzen, da sich die Interpretation im zu Interpretierenden schon manifestiert hat. Sprich die Theorie trifft sich im Objekt, das sie analysiert, selbst an. Das hat zur Folge, dass sie ihre symbolische Wirksamkeit einbüßt und das

Verstrickung, in der alle *gory* sind, zwinkert er uns mit „unseren“ Theorien zu, forciert eine Art Unlesbarkeit. Diese sowohl im Sinne eines „Austesten[s] von Textualität“⁸⁷ als auch einer „Zirkulation der Gleichheit von Verschwendung und Abfall“⁸⁸ verstehend, beweist er ein ungewöhnliches Bewusstsein von sich selbst und seinem potentiellen Publikum, mit dem sich zu konfrontieren „durch neue Produktions- und Distributionsstrategien, sowie durch neue technologische Netzwerke der Rezeption“⁸⁹ möglich wird. Ihn zu lesen versetzt in Taumel; er zeichnet ein Bild, in dem Kritik und Affirmation unentwegt ineinander umschlagen und zieht zwischen sie eine unscharfe Trennlinie, die er mit jeder Wendung nachträglich wieder verwischt.

2.3. Pawlowsche Hunde beißen nicht (*Never bite the hand that feeds you*)

Sprich mit *twists* kennt sich THE CABIN IN THE WOODS, der auf explizite Weise Horror-, Paranoia- und Verschwörungsbilder zusammendenkt, dabei Inputs aus Filmgeschichte und -theorie aufnimmt, womit er sein Publikum adressiert, sogar bombardiert (und genüsslich auch verwirrt), aus, besser gesagt: mit Reimen, Echos, Widerspiegelungen und Ineinanderfaltungen. Es sind fast schon zu viele davon, wodurch das Bild nahezu unlesbar wird, Verstand und Sensorium regelrecht erschlägt. „All the meta is starting to give me a headache“⁹⁰, heißt es diese Konfusion auf den Punkt bringend in einem so genannten *abridged script* zum Film. Dieses und viele andere erscheinen auf der Onlineplattform „The Editing Room“, welche sich zur Aufgabe gemacht hat, im Rahmen fiktiver Drehbücher „Ungereimtheiten“ in der Geschichte aufzuzeigen. Um das hoffnungslose Stolpern über „plothes“ und das pedantische Hinweisen auf so genannte Filmfehler, was den überbordenden Bildfluss in geordnete Bahnen leiten soll, herum spinnt sich mittlerweile schon eine kleine Industrie, angefangen bei „Everything wrong with (Film Y) in X minutes“ und „Honest Trailers“, bis zu den Videos der unabhängigen, fan- und merchandisefinanzierten

Symptom in seiner „idiotic *jouissance*“ intakt bleibt; vgl. Zizek, Slavoj: „You May! Slavoj Zizek writes about the Post-Modern Superego“, in: *London Review of Books*, 21/6 (1999), <http://www.lrb.co.uk/v21/n06/slavoj-zizek/you-may> (zuletzt aufger. am 05.12.2015)

87 Corrigan, Timothy: „Der unlesbare Film: Lektüren und Fehl-Lektüren zeitgenössischer Filme“, in: Müller, Jürgen E./ Vorauer, Markus (Hg.): *Blick-Wechsel. Tendenzen im Spielfilm der 70er und 80er Jahre*; Nodus, Münster 1993, S. 57-75, hier S. 69

88 Ebd., S. 73

89 Ebd., S. 74

90 Librie, Alex: „The Cabin in the Woods. The Abridged Script“, <http://www.the-editing-room.com/the-cabin-in-the-woods.html> (zuletzt aufger. am 05.12.2015)

Produktionsfirma Red Letter Media, die vor allem mit drei monumentalen, jeweils selbst bereits spielfilmlangen Auseinandersetzungen der neuen STAR WARS-Episoden (R: George Lucas, 1999, 2002, 2005) einen hohen Bekanntheitsgrad erlangte.

Das Auseinanderpflücken von vermeintlich unplausiblen Geschichten erscheint bezüglich eines (fast schon) *post continuity*-Kinos, in dem der Kausalnexus nur noch schwach ausgeprägt ist, das auf im klassischen Hollywoodkino kultivierte Inszenierungsregeln nur noch verweist, aber eher, um in die Irre zu führen, Erwartungen zu schüren und zu durchkreuzen, falsche Fährten zu legen usw., redundant, macht aber eines sinnfällig: Hinsichtlich Obskurantismus, Detailversessenheit und Erkenntnisgewinn stehen manche (immer öfter auch audiovisuelle) Fantheorien vielen akademischen Untersuchungen oft in Nichts nach. Verständlich, warum die Geisteswissenschaften, anstatt sich in kritischer Distanz zur im Zuge der Digitalisierung verschärften *hands on-* und *do it yourself*-Mentalität, die die restlose Identifikation mit der Apparatur mehr als bloß vorbereitet, zu üben, im Bewusstsein des drohenden Verlusts ihrer Deutungshoheit den *devices*, deren sich die „Amateure im Netz“ (Reichert) wie auch die Profis im „Elfenbeinturm“ bedienen, politisches Potential, das sich im Umgang mit ihnen entfalten soll, attestieren. Ausgerechnet mit derselben Technologie, die den Lohnabhängigen „tagsüber als Material derjenigen, die das Kapital von ihnen fordert, gegenübertritt“⁹¹, sollen diese nach getaner Arbeit sich selbst zuhause zu kritischen, medienkompetenten Konsumenten erziehen, die mit ihrer Aktivität und Kreativität das Fundament des zur Aktivität und Kreativität auffordernden Kapitals zum Zittern bringen sollen.

Vor der nahezu allgemeinen Verfügbarmachung der Mittel, die heute dazu verwendet werden, mit Fanfiction am Markt zu reüssieren, oblag die Aufgabe der Kritik laut Theorie den Filme(macher)n noch selbst, und manchmal reichte es den Schreibern nicht, „bloß“ zu lesen, interpretieren, schreiben, sondern, wie im Fall von Laura Mulvey und Peter Wollen, legten sie als *f(r)iends* des Kinos auch selbst Hand an. Mit mehreren zusammen produzierten Filmen treten sie Mitte der 1970er Jahre an, der so genannten Ideologiemaschine Kino Paroli zu bieten: sie zeichnen verantwortlich für unter anderem PENTHESILIA (1974) und RIDDLES OF THE SPHINX (1977), für die ihre Texte den

91 Quadfasel, Lars: „Kulturindustrie im Zeitalter ihrer digitalen Reproduzierbarkeit. Lars Quadfasel zur Aktualität der Kritik der Kulturindustrie, Teil II“; in: *Versorgerin*, 96 (Dez. 2012), S. 4-5, hier: S. 5, <http://versorgerin.stwst.at/artikel/nov-27-2012-1611/kulturindustrie-im-zeitalter-ihrer-digitalen-reproduzierbarkeit> (zuletzt aufger. am 05.12.2015)

theoretischen Unterbau liefern; zum einflussreichsten darunter zählt der 1973 geschriebene, 1975 veröffentlichte *Visual Pleasure and Narrative Cinema*.

Darin wird in exemplarischer Weise anschaulich, was die *consumer empowerment*-Vertreter der Cultural Studies an der Ideologiekritik, von der sie sich zu emanzipieren suchten, stört: neben der Darstellung Hollywoods als monolithischem Block – wer bei den wieder erstarkten Kartellverbänden daran denkt, ist ein Schelm – die Konzeption des Zuschauersubjekts als buchstäblich unterworfenen, das, ins Kinodispositiv eingespannt von diesem gezwungen würde, die Bewegungen auf der Leinwand sklavisch nachzuahmen. Sie hätten, um beim Text zu bleiben, durch Einsatz verschiedener Techniken, die Mulvey psychoanalytisch durchdringt, gar keine andere Möglichkeit, als sich mit der männlichen Hauptfigur und seinem Blick, der die weibliche Figur verdingliche, zu identifizieren. Den allmächtigen Helden als „Repräsentant[en] der Macht“⁹² mehr oder weniger widerwillig akzeptierend, stelle sich beim Publikum dadurch ein Omnipotenzgefühl ein, realiter sei es dem Bild aber in jeder Hinsicht selbst als formbares Objekt ausgeliefert⁹³. Das legt nahe, das Kino als Agent der patriarchalen Herrschaft zu denken, und die Zuschauer als „feminisierte“, passive Effekte, die bloß in dem Glauben gehalten würden, innerhalb der Herrschaft als souveräne Subjekte mit *agency* zu operieren.

Kino als Instanz der Reg(ul)ierung der Massen, die aus *people sheeple* macht, das ist nicht nur Thema der Kritik, sondern auch der Filmemacher, die nicht Mulvey oder Wollen heißen. Wie Linda Williams zeigt, empfand Hitchcock soviel Vergnügen wie auch Angst angesichts eines Mediums, das ein derartiges Potential zur Konditionierung der Vielen aufweist⁹⁴, wovon uns Kubrick in *A CLOCKWORK ORANGE* (1971) am Beispiel des *Ludovico*-Verfahrens, das an einem Einzelnen angewendet wird, ein (fast schon zu) direktes Bild gibt, das anfangs in jeder Einstellung von *THE CABIN IN THE WOODS*, in dem ein ähnliches auf mehrere angewendet wird, nachhallt.

Darin findet sich eine Gruppe von fünf Collegestudenten unversehens als Objekt einer sie manipulierenden Instanz wieder, die nicht nur zufällig Züge eines (von Männern dominierten) Filmstudios zeigt. Die Rede von Fädenziehern oder Puppenspielern – der Ausdruck „puppeteers“ fällt mehrmals – rückt die Protagonisten in die Position von

92 Mulvey 1994, S. 56

93 Vgl. ebd., S. 53

94 Vgl. Williams, Linda: „Learning to scream“, in: Mark Jancovich (Hg.): *Horror. The Film Reader*; Routledge, New York 2002, 163-168, hier: S. 168

Marionetten, die sie aber nicht reflektieren können, weil sie keine Einsicht in die Prozesse, die im Hintergrund ablaufen, haben. Der einzige, der bereits von Anfang an ahnt, dass sie Figuren in einem perfiden Spiel sind, versucht mit ironischen Kommentaren seine Freunde darauf aufmerksam zu machen, dass hier etwas nicht stimmt (wir wissen das schon von Anfang an). Er heißt Marty, und das nicht von Ungefähr (mehr dazu später; aber um ein wenig zu *spoilern*: als Kurzform von Martyrium gelesen, eröffnet sich durch die Optik seines Namens bereits die zentrale Thematik des Films, der den Horrorfilm als Update religiöser Opferrituale sieht. Sein Handeln gibt darüber hinaus Auskunft, für wen er hier stellvertretend einsteht: als jemand, der immer *on weed* ist, selbstverständlich für Whedon, der den zuschauenden Bescheidwissern nimmermüde zuzwinkert). Als Schwundform einer fast schon klassisch Brechtschen Figur reflektiert er kommentierend auf die narrative Welt, in die er eingelassen ist, in der er aber nicht vollends aufgeht. Dabei fungiert er nicht als auktoriale, allwissende Instanz, sondern als Nullstelle für den auf produktive Weise paranoiden Zuschauer: Hypersensibel nimmt er minimale Veränderungen in seiner Umgebung und dem Verhalten der anderen wahr, vermutet ein faules Spiel dahinter, vorerst aber ohne dazu in der Lage zu sein, seinen Verdacht in ein *big picture* einzuordnen, den *super film*, in dem er sich wiederfindet, aus der Distanz als solchen zu erkennen.

Im Gegensatz zu den Lenkern in der (Horror-)Filmzentrale, die auf einer Wand voller Monitore sämtliche Regungen von Marty und Co., die vom Netz aus Überwachungskameras, das Wald und Hütte umspannt, aufgezeichnet werden, beobachten. Sie schauen aber nicht nur zu, sie organisieren, respektive inszenieren den Film im Film (und dabei werden sie wiederum von den Zuschauern beobachtet). In den fließenden Übergängen von den Bildern des *sekundären* Genrefilms (ein *backwoods slasher* und einer von zahlreichen EVIL DEAD-Epigonen, selbst eine Art Necronomicon, Quell allen Übels, fehlt nicht), an dem sie lustlos und pflichtbewusst arbeiten, und den Bildern ihres Arbeitsplatzes, die den *primären* Film ausmachen, empfindet CABIN dieses Wissens- und Machtgefälle und die Hierarchie zwischen Lenkenden und Gelenkten formal nach (diese Film im Film-Konstellation ist ein Verweis auf THE TRUMAN SHOW [R: Peter Weir], nicht nur ein impliziter: am Anfang von CABIN wird auf ein „key scenario“ aus dem Jahr 1998 verwiesen, das sich

auf keinen Fall wiederholen dürfe).

Dabei positioniert er mithilfe dieser filmischen Technik seine Zuschauer nicht nur Seite an Seite mit den Opfern, sondern auch den „Aggressoren“, bzw. Produzenten, Set-Designern, Lichtsetzern, etc. (der Regisseur ist jemand anderer, und dieser kommt erst am Ende ins Bild) und damit den Ausführenden der Institution. Ihre Aufgabe besteht im Casting, der Auswahl von jungen, jeweils einem gewissen Schema entsprechenden „Schauspielern“ und darin, dass alles seinen geregelten Gang nimmt, wobei es von zentraler Bedeutung ist, dass sie sich nicht dazu gezwungen fühlen zu tun, was sie tun sollen. Es soll also so aussehen, als handelten die Subjekte ihrem freien Willen gemäß: „They have to make their choice of their own free will. Otherwise the system doesn't work“, sagt einer der Chefs am Set, nachdem er zum wiederholten Male auf einen Knopf drückt und einen Hebel betätigt, um sicherzustellen, dass sich die Szene so entwickelt, wie es das „Drehbuch“ vorsieht. Sicher, man biege sich das System schon auch zurecht, „but in the end ...“ (geht, wie noch zu zeigen sein wird, die Rechnung doch nicht auf, und wie Truman befreien sich auch die Protagonisten in CABIN aus der *OmniCam-Ecosphere*, wie die Überwachungs- und Simulationsmaschine in Peter Weirs Film heißt).

Anhand mehrerer Szenen wird diese direkte Form des *social engineering* im Zeichen internalisierter Herrschaft, die aber nicht als solche er-, sondern als Autonomie verkannt wird, ins Bild genommen. Anhand einer soll deutlich gemacht werden, was damit en détail gemeint ist: Die Libido-Level anhand von Vorrichtungen, die Pheromone versprühen, angehoben und die kognitiven Fähigkeiten gesenkt, laufen zwei, so zu Schatten ihrer Selbst zugerichtete, Protagonisten, „the athlete“ und „the whore“, wie ihre Rollen von den *executives* genannt werden, in den Wald, um sich zu vergnügen. Das allein wäre ja schön und gut, allerdings hätten sie sich den gesamten Abend über merkwürdig verhalten, ganz so, als seien sie nicht sie selbst; ob es den anderen denn nicht seltsam vorkäme, dass die eine plötzlich zum „celebutard“, der andere zum „alpha male“ mutiert sei, fragt Marty. (Bevor dieser aber zur Ausführung seiner „theory“ anheben kann, winken ihn die anderen als bloß betrunken oder *high* ab, fragen, ihre Augen bis zum Anschlag rollend, ob er denn eine „conspiracy“ dahinter vermute.) Im Wald angekommen, und zuerst ob der niedrigen Temperatur und der Dunkelheit an ihrer Entscheidung zweifelnd („We should go back to the cabin“), wissen die Kontrolleure

sofort, wie sie das Feedback in den Kontroll-*loop* einspeisen und die beiden besänftigen können: die Umgebung wird auf Knopfdruck erwärmt und erhellt. Während sich die beiden nun also am Waldboden vergnügen und Blusen aufgeknöpft werden, sehen wir im Gegenschuss die männliche Belegschaft der Zentrale gebannt auf die Bildschirme starren.

Als beobachteten wir hier Mulveys theoretische Ausführungen im Vollzug, entfaltet das Abbild der Frau, gar der entblößten, sein störendes Potential, den Fluss der Story temporär still zu stellen, so faszinierend ist es. Das wäre das eine Moment ihres Textes, die *visual pleasure*, wovon das andere das *narrative cinema* ist: Da der Fortschritt der Handlung das bestimmende Prinzip des Films (hier: des Films im Film) darstellt, könne die weibliche Figur aber nicht einfach als Objekt der ambivalenten Neugier für sich bleiben, sondern müsse in die Handlung integriert werden. Diesen Prozess bezeichnet Mulvey als sadistischen, da er nur durch eine Form der Bestrafung (Fetischisierung oder Züchtigung) in Gang gebracht werden kann⁹⁵.

Wenn man nun das Gros der Filme, die dem Slasher-Subgenre, wovon einer hier gedreht wird, zugeordnet werden kann, als reflexive Zuspitzung des Mulveyschen Prinzips versteht – die Bestrafung der freizügigen, lustvollen und die Überhöhung der enthaltsamen Frau, also ihre Verdinglichung zur entweder „Hure“ oder „Heiligen“, sind in den Horror aufgenommene *Basics* des klassischen Hollywood, bis zur Kenntlichkeit entstellt (als „whore“, die früh und brutal ermordet wird, und als „virgin“, die ob ihrer Unberührtheit bis zum Finale, wenn auch schwer gezeichnet, überlebt) –, wie wäre dann die in dieser Szene in CABIN in den Blick genommene, bewusst gemachte Konstellation von Voyeurismus (der Zuschauer) und (Bild-)Fetischismus zu verstehen? Gar als Dialektisierung des Zuschauerblicks, welche Mulvey als heilsame Losung gegen die Sogwirkung des Illusionismus am Ende von *Visual Pleasure* andeutet⁹⁶?

Das Bild der gebannten Männer, die auf Monitore starren und den Moment nicht abwarten können, in dem die Darstellerin endlich ihre „boobies“ entblößt, ihre „goods“ her zeigt, und auf die Frage, ob wir das denn nun wirklich sehen müssten, antworten: „We are not the only ones watching“ und „You gotta keep the customer satisfied“, würde diese Annahme schon nahelegen. Durch den expliziten Verweis darauf, dass wir einen Film im Film sehen, der nach bestimmten Gesetzen funktioniert, und die

95 Vgl. Mulvey 1994, S. 58 f.

96 Ebd., S. 64 f.

Zuschauer, die diesen goutieren, als Kunden, die befriedigt werden müssen, bezeichnet werden, erkennt CABIN die Anwesenheit der Zuschauer sowie der Kamera, die das Geschehen aufzeichnet, an, und erlaubt nach Mulveys Modell eine kritische Betrachtung der Blicke innerhalb der Diegese. Selbst die Tatsache, dass wir die nackten Brüste tatsächlich auch zu Gesicht bekommen, wäre nur als weiterer Beleg ihrer theoretisch-praktischen Intervention, die die Lust, die wir beim Anblick (vielleicht) erfahren, zerstört wissen will, zu werten, da die Zuschauer ja nunmehr gar nicht anders könnten, als ihre eigene Schaulust zu reflektieren und das Gebotene als Versuch billigen Fanservice zu entlarven. Sie erkennen, dass *sie* die Kunden sind, von denen die Rede ist, und den Voyeuren, denen sie beim Voyeur-Sein zusehen, gar nicht so unähnlich⁹⁷.

Nicht allein diese Szene ginge mit ihrem Vorhaben, „Vergnügen oder Schönheit“ zu zerstören⁹⁸, konform: die Befreiung sowohl des Kamera- als auch des Zuschauerblicks aus der Sogwirkung, die beide unter die innerhalb der „Leinwandillusion“ ausgetauschten Blicke subsumiert, durchkreuzt den Identifikationsmechanismus und führe jene „leidenschaftliche Trennung“⁹⁹ herbei, die anzeige, dass die Zuschauer aus ihrer Passivität befreit und zum kritischen Betrachten angeleitet würden und damit potentiell ihrer Position im *big picture* bewusst gemacht. Im Fall dieser Szene könnte man sagen, die Überidentifikation mit den Voyeuren führt zum Umschlag, zur Des-Identifikation mit ihnen, und erlaubt den Zuschauern Zeugenschaft zu erlernen und Rechenschaft über sich selbst abzulegen. Sie kann dahingehend als Verweis darauf verstanden werden, dass der Film weiß, dass wir wissen, was z.B. an der o. g. Szene (politisch) nicht korrekt, und somit an der Idee der „Dienstleistung“ am Konsumenten kritikwürdig, ist.

97 In BEHIND THE MASK gibt es eine ähnliche Szene, die Fanservice gleichzeitig betreibt und hinterfragt: In einer von Leslie Vernons zahlreichen Schilderungen seines idealen Films beschreibt er eine Szene, in der im Laufe eines Vorspiels zwei Hände Brüste kneten, was die gesamte Dauer über im Close-Up zu sehen ist. Auf die Frage der Reporterin, die *unserem* schlechten Gewissen diesbzgl. eine Stimme verleiht, „Isn't that a little gratuitous?“, antwortet der Killer/Regisseur: „Who's telling this story, you or me?“

98 Mulvey 1994, S. 51

99 Ebd., S. 65

2.4. Der Zuschauer als Special Effect –

Das monströse Publikum de-monstriert Macht

Nichtsdestotrotz mutet die stereotype Darstellung des sabbernden, geilen Männerbundes diesbezüglich nicht minder beifallheischend an, zielt sie doch darauf ab, dass der kritische Betrachter sich selbst als Gegenteil versteht, jemand, der sich durch derart billige Mittel (*Wer mag schon Brüste?*) nicht mehr in den Bann ziehen lässt. Später im Film werden die Gebannten von den großteils digital animierten Monsterhorden auf weit brutalere Weise zerfleischt als die freizügige Darstellerin im Anschluss an ihre Entblößung (für poetische Gerechtigkeit ist also gesorgt). Darin lässt sich die selbstwidersprüchliche *all inclusive*-Adressierung des Films, in der in der *depiction* auch immer ein Moment von *endorsement* aufgehoben ist, die er in seinem weiteren Verlauf zuspitzt, explizieren: Er appelliert sowohl an den *genre* (und *gore*) *afficionado*, der sich nicht sattsehen kann am (blutrünstigen) Spektakel, als auch an den mit allen (eisenhaltigen) Wassern gewaschenen Zuschauer, der sich über die Darstellung seines *alter ego* als allzu leicht manipulierbaren amüsiert wie auch darüber, dass dieser endlich seine „gerechte“ Strafe erhält. Kritische und genießende Haltung fallen im Fluchtpunkt des bestaunenswerten blutigen Rachespektakels zusammen, welches sozusagen auf Knopfdruck den (sado-masochistischen) „fachmännischen Beurteile[r]“¹⁰⁰ gebiert.

Folgt man Nessels Ausführungen, hat das mittlerweile nahezu gänzlich am Computer generierte Spektakel im Zuge der *Blockbusterisierung* des Kinos die Rolle des Abbilds der Frau eingenommen, und damit eines der Verführung durch eines der Attacke abgelöst. Die Sogwirkung, die vom Bild ausgeht, sei dem audiovisuellen Frontalangriff auf das Sensorium der Zuschauer gewichen¹⁰¹, was sich im an Benjaminschen Ideen ohnehin nicht armen Text in Bezug auf den Kunstwerk-Aufsatz so lesen lässt: Im spezialeffektbeladenen und affektgeladenen Bild könne sich das im frühen (Attraktions-)Kino aufblitzende, im klassischen allerdings virtualisierte Potential, verkrustete unbewusste Verhaltens- und Denkmuster im Zuschauerkollektiv aufzusprengen, aktualisieren. Liest man also Nessels These und die oben geschilderte

100 Benjamin, Kunstwerk (erste Fassung), S. 459

101 Nessel, Sabine: “Wiederkehr der amerikanischen Berge. Zur Kontinuität der Ansätze von Laura Mulvey und Tom Gunning im Spiegel neuerer Katastrophenfilme”, in: Ruffert, Christine et al. (Hg.): Unheimlich anders. Doppelgänger, Monster, Schattenwesen im Kino; Bertz+Fischer, Berlin 2005, S. 153-160, hier: S. 159

Szene durch diese Optik, lässt sie den Schluss zu, im postklassischen, von losen narrativen Zusammenhängen und die filmische Kohärenz unterminierenden Spektakeln dominierten Blockbuster würde die im logo- und phallogozentristischen (neo-)klassischen (Horror-)Kino kultivierte Massenpsychose geheilt oder zumindest als solche entblößt, und der Gegenstand von Mulveys Kritik durch *Industrial Light and Magic* in Pixel aufgelöst.

Nicht nur Mulvey würde dem zustimmen, worauf später anhand von *Death 24x a Second* noch zurückgekommen werden soll, sondern auch Kracauer: Entgegen der Kritik der Wächter von traditionellen Werten wie „Persönlichkeit, Innerlichkeit, Tragik“, die am Spektakel die Privilegierung von *style over substance* beklagen, habe der Triumph der Oberfläche über die Tiefe und das Bedürfnis der Massen danach „die *Aufrichtigkeit* für sich“¹⁰². Die Wiederentdecker der Attraktion, allen voran Spielberg und Lucas, durften sich den „Vorwurf billiger Sensationshascherei“¹⁰³ nicht selten anhören: Ihr Effektekino sei so etwas wie der kinematographische Reflex der „Gesellschaft des Spektakels“ (Debord), ästhetische Verdopplung einer von der Warenförmigkeit durchzogenen Gesellschaft, die sich so im Kino selbst feiert. In einer Szene in *CABIN*, in der die Protagonisten ihren eigenen Untergang wählen („They made us choose!“), wird das sinnfällig: Die unheilswangeren Artefakte des Horrorkinos, die sie im Keller der Hütte auffinden – eine Art Pandora's Box (*HELLRAISER* [R: Clive Barker, 1987]), ein verfluchtes Buch (*THE EVIL DEAD* [R: Sam Raimi, 1981]), ein Comic-Heft (*Marvel Cinematic Universe*) – üben eine hypnotisierende Faszination auf sie aus (sämtliche Ungetüme, die sie als Ursache ihres Todes potentiell heraufbeschwören können, entpuppen sich später als helfende Hände im Kampf gegen das Unterdrückungssystem, dessen Objekte beide sind). Die Genreikonen sind hier schon zu Symbolen des Marketings geronnen, und Whedon und Goddard deuten an, dass dieses nunmehr „Instrument der sozialen Kontrolle“¹⁰⁴ ist.

Und das mag ja durchaus auch zutreffen, wie an Hansens Analyse von *JURASSIC PARK* (R: Steven Spielberg, 1993), in der sie die ausgedehnten Kamerafahrten über das Merchandise zum Film als „Selbstpromotion“, die zum Kauf von Spielzeug und Besuch von Themenparks anregen soll, bezeichnet, unschwer zu erkennen ist. Passend dazu

102Kracauer 1963b, S. 314

103Kracauer 2012, S. 92

104Deleuze, Gilles: „Postskriptum über die Kontrollgesellschaften“, in: *L'autre journal*, 1 (Mai 1990), <https://www.nadir.org/nadir/archiv/netzkritik/postskriptum.html> (zuletzt aufger. am 05.12.2015)

zitiert sie einen Filmkritiker, der folgendes schreibt: „I think Theodor Adorno once reviewed this movie, around the time Steven Spielberg was born.“¹⁰⁵ Im *amerikanischen Trick- und Sensationsfilm*, so einer der deutschen Untertitel von KING KONG (R: Merian C. Cooper, Ernest B. Shoedsack, 1933), erkennt Adorno „Kollektivprojektionen des monströsen totalen Staates“, angesichts derer sich „die in Ohnmacht liegende Menschheit [auf seine Schrecken]“, hier: die Totalisierung der Herrschaft durch die Verquickung von Staat und Gesellschaft über die Reklame, vorbereitet, und indem sie „versucht [...], das jeglicher Erfahrung Spottende doch der Erfahrung zuzueignen“, akzeptiere sie diese auch noch¹⁰⁶.

Mit Kracauer ließe sich dieser Versuch in CABIN, wo die Fans sich beim Fansein selbst betrachten, als einer verstehen, in dem die Grenze zwischen Selbstpromotion und -problematisierung allerdings durchlässig wird, der „Betrieb“ tatsächlich etwas über den Betrieb aussagt, das nicht bloß in seine Verdopplung mündet: Das, was das Bewusstsein, sofern es ihm direkt ausgesetzt ist, überwältigen würde, ein Aufgebot unvorstellbaren Schreckens, wird als Repräsentation, Bild, Fiktion, der Erfahrung zugänglich; Kino transformiert den sonst „innerlich aufgewühlten Zeugen in einen bewußten Beobachter“¹⁰⁷, der im Film eine Ahnung davon bekommt, „das alles platze unversehens eines Tages entzwei.“¹⁰⁸

Das alles hört in der ideologiekritischen Diktion auf viele Namen, zum Beispiel Kapitalismus, Patriarchat, totale Verwaltung, und zumindest zwei davon werden in der „System Purge“-Szene von CABIN Objekte einer parodistischen Zerstörungssorgie, im Rahmen derer eine amorphe Vielheit mal mehr mal weniger namhafter Horrorkonen als Ausdruck des schlechten Gewissens der Kultur durch ihren Verwaltungsapparat wütet. „Everything in our stable is remnant of the old world“, heißt es dazu im Film, und angesichts der Ungetüme, die via Knopfdruck reihenweise aus ihren Käfigen entlassen werden – Pinhead aus den HELLRAISER-Filmen, Gremlins, eine Riesenschlange, ein „angry molesting tree“ (THE EVIL DEAD), die guten alten Zombies, Mumien und Werwölfe, etc. (die Liste ließe sich nahezu endlos weiterführen) – ist diese alte Welt auch: das zeitlich relativ zum Film, den wir gerade sehen, alte (Horror-)Hollywood, das

105Bratze-Hansen, S. 252

106Adorno, Theodor W.: *Minima Moralia*, in: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 4; (digitale Ausgabe:) Directmedia, Berlin 2003 [Suhrkamp, Frankf./M. 1986], (Aphorismus 74: „Mammut“), o. Seitenang.

107Kracauer 2012, S. 92

108Kracauer 1963b, S. 315

hinter uns liegt, das wir aber nicht loswerden, wie immer neue Remakes, Reboots, Prequels zeigen.

Dieses mühelose Integrieren unzähliger Figuren aus dem Genrefundus, ihr gezielter Einsatz, der dazu noch Sinn in der Logik des Films macht, gibt Aufschluss darüber, was Harries meint, wenn er Metafilme „blueprints“¹⁰⁹, „master map[s]“ oder „super film[s]“¹¹⁰ nennt. Das gekonnte Spiel mit Stereotypen und Klischees, das Wissen darum, wie sie einzusetzen sind, um die Regeln des Genres zu biegen, wenn nicht gar zu brechen – die Monster, die zuvor auf die *twens* gehetzt wurden, geraten, wenn auch unwissentlich, nun zu ihrem Wohl –, weise selbstreflexive Filme als Werke der Dekonstruktion mit restaurativen Charakter aus. Sie funktionierten nach dem Prinzip des „repeat, deconstruct and reconstruct“¹¹¹, bestätigten als Ausnahmen bloß die Regeln, und fungierten trotz alledem als „staid guardians of Hollywood's genre-based-past“¹¹², weil sie diese ja unablässig, und sei es auch ironisch gebrochen, reinszenieren. Andererseits wäre hier auf das positive Moment der Rekonstruktion hinzuweisen: Indem der selbstreflexive Film etwas hervorholt, das in der Vergangenheit keine Ruhe gefunden hat, lässt sich in ihm die Hoffnung darauf erkennen, dass es – was auch immer – diesmal funktionieren könnte. Als „messianic idea of repairing a history gone to pieces“¹¹³ reflektiert er aber auch die Unwiederbringlichkeit der Geschichte, welcher wir ansichtig werden, macht auf sch(m)erzhafte Weise bewusst, was in ihr verschüttet und nicht wieder hervorzuheben, wofür es also schon zu spät ist. Mittels retroaktiver Kausalketten und unheimlicher Parallelen – wir wissen zum Beispiel nun endlich, wer die Falltür in den Keller in *THE EVIL DEAD* geöffnet hat – offenbart er ein Scheitern, lässt die Selbstreflexivität die Gewalt, die die Vergangenheit noch immer auf die Gegenwart ausübt, erblicken, womit er keine Probleme löst, aber zumindest – auf ikonoklastische und zugleich ehrerbietige Weise – entblößt¹¹⁴.

Welches Problem würde *CABIN* als forciert selbstreflexiver Film, der in sich das

109Harries, S. 281

110Ebd., S. 286

111Ebd., S. 281

112Ebd., S. 291

113Bratu-Hansen, Miriam: *Cinema and Experience*. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno; Univ. of California Pr., Berkeley et al. 2012, S. 195

114Vgl. Robnik, Drehli: „Running on Failure. Post-Politics, Democracy and Parapraxis in Thomas Elsaesser's Film Theory“; in: *Senses of Cinema*, 55 (Juli 2010), <http://sensesofcinema.com/2010/feature-articles/running-on-failure-post-fordism-post-politics-democracy-and-parapraxis-in-thomas-elsaesser%C2%B4s-film-theory/> (zuletzt aufger. am 05.12.2015)

Wissen seiner wissenden Vorgänger aufnimmt, entblößen (wenn auch, aber das bleibt fraglich, unabsichtlich)? Um dieser Frage nachzugehen, lohnt es sich, ein wenig vorzuspulen, nämlich bis zum Ende, an dem die beiden letzten Überlebenden (des Films im Film) eine Antwort darauf erhalten, warum sie diese Tortur erleiden mussten. In ihrer Fungibilität seien sie besonders, weil ihnen, wie vielen jungen Menschen (in vielen Horrorfilmen) zuvor, die Rolle des Opfers *for the greater good* zukommt: Sie seien „part of something bigger, something older than anything known“, und die alptraumhafte Armee in den Archiven sei nichts im Vergleich zu den „ancient ones“, die durch ihre Qual und schlussendlich ihren Tod besänftigt würden. Das artikuliert eine in der Theorie gern verwendete Trope, die die soziale Bedeutung des Horrorfilms kurzschließt mit der von „römischen *Zirkusspiele[n]*“¹¹⁵, nämlich das „Volk“ mittels gewalttätiger Spektakel bei Laune zu halten (Brot und Spiele). Hier wird schon sinnfällig, wer mit den „ancient ones“, den Göttern, gemeint sein könnte: ja, eh die Lovecraftschen Großen Alten, aber auch diejenigen Zuschauer, denen es „bloß“ nach Unterhaltung und Fanservice gelüftet (*die Bösen!*), und sofern sie ihn nicht serviert bekommen, die Erde erzittern lassen.

Dass es den Horrorfan, der nach Filmen, die einer weitgehend unveränderten Formel folgen, lechzt, nicht mehr gibt, sondern dieser einem gewichen ist, der den nächsten Genre-B(l)ender, der seine Erwartungen pflichtgetreu durchkreuzt, nicht mehr erwarten kann? Dessen sind sich Goddard und Whedon bewusst, weshalb die „ancient ones“ stellvertretend für jemand anderes stehen müssen: vielleicht für jene traditionsliebenden Kritiker, die eine „slow und steady decline of the genre“¹¹⁶ diagnostizieren. Als Wiedergeburt der Sorge darüber, ob ihr Gegenstand überhaupt einer kritischen Auseinandersetzung würdig ist, deklarieren sie, so Hantke, die Entwicklung des Genres spätestens ab SCREAM als „shut case“: Der Horror sei – laut jenen, die eine *love* für die *craft* der Älteren (Romero, Carpenter, Craven, etc.) hegen – in eine Krise geraten¹¹⁷, weil er anstatt Innovation nur noch Konservierung im Modus der Nabelschau bietet. Paradoxerweise ergehen sie sich an einer Kritik der umfassenden Kanonisierung, täten aber wiederum selbst nichts anderes, als die *guten alten* Hardcore-Filme von anno

115Kracauer, Siegfried: „Das Ornament der Masse“, in: Ders.: Das Ornament der Masse; Suhrkamp, Frankf./M. 1963a, S. 50-62, hier: S. 62

116Hantke, Steffen: „Academic Film Criticism, the Rhetoric of Crisis, and the Current State of American Horror Cinema: Thoughts on Canonicity and Academic Anxiety“, in: *College Literature*, 34/4 (Herbst 2007), S. 191-202, hier: S. 195

117Ebd., S. 196

dazumal zu preisen¹¹⁸ (vielleicht hätten sie also den Slasher Film im Film in CABIN eher goutiert als das allzu selbstreflexive Drumherum). Auf die Frage, wie diese Misere der Kritik und des Genres, die sich jeweils im Kreis drehten, zu lösen sei, hat Hantke folgende Antwort parat: Weil die Filmproduktion ja ohnehin in absoluter Isolation von der akademischen Kritik operiere, könne der Impuls, mit dem Brauch zu brechen, nicht von ihr ausgehen, sondern obläge der Initiative der Fans, die die Filmmacher via digitaler Kommunikationskanäle erreichen können; und als Bonmot entlässt er die geneigten Leser hoffnungsfroh – und zwar so: “they're probably already working on it.”¹¹⁹

Gegen die hoffnungslos sich im Kreis drehende (Selbst-)Kritik verordnet er, wie Jenkins, dem im Sterben liegenden Organismus Kino eine Therapie namens „participatory culture“¹²⁰, die sich den Fraß, den ihr Hollywood serviert, nicht mehr bieten lässt¹²¹, sondern besseres Brot, bessere Spiele will. In der Rede von der sich im Netz als formende Kraft erkennenden digitalen Bohème hallt das Echo des „homogene[n] Weltstadt-Publikum[s]“¹²² nach, das sich mit dem „Abfall“, den „veralteten Unterhaltungen“, die ihr die „Oberklasse [spendet]“, ebenso wenig zufriedengibt, wie damit, dass ihre Pendants auf der Universität ihr ihre „Vergnügungen [...] schlecht macht“¹²³. Indem sie sich das vorgefundene Material der Popkulturindustrie aneignet und umarbeitet, *remixed*, pflüge sie das Feld des Wissens um und pflanze Keime für unautorisiertes und unreguliertes, denn „daß ihr Reste hingeworfen werden“ duldet sie nicht, sondern sie „fordert, daß man ihr an gedeckten Tischen serviere“¹²⁴ (auch wenn sie diesen vorerst selber decken muss). Die Widerständigen sind „eines Sinnes“¹²⁵: Scheiße in Gold zu verwandeln, wie Jenkins schreibt, und um sich gegen die

118Ebd., S. 197; Wäre es nicht schön, würden die Avantgardisten von damals – Romero, Craven, Carpenter, Cronenberg – mal wieder so richtig die Gesellschaft und den Zeitgeist attackieren, anstatt dass uns Stümper wie Roth und Aja mit ihren Post-9/11-Folterporno-Machwerken belästigen? Wie kommen die überhaupt nur darauf, dass sich im grauenhaften Klima von Kontrollregimen im „War on Terror“ jemand für Folter (HOSTEL [R: Eli Roth, 2005]) und abrupte Gewaltausbrüche (A HISTORY OF VIOLENCE [R: David Cronenberg, 2005]) interessieren könnte? Oder für das Grauen der digitalisierten Überwachungs- und Kontrollgesellschaft (HOSTEL 2 [R: Eli Roth, 2007], MIRRORS [R: Alexandre Aja, 2008], SCREAM 4 [R: Wes Craven, 2011])?

119Ebd., S. 200

120Jenkins, Henry: Textual Poachers. Television Fans & Participatory Culture; Routledge, New York/London 1992, S. 23

121Vgl. Ebd., S. 285

122Kracauer 1963b, S. 313

123Ebd., S. 312

124Ebd., S. 313

125Ebd.

schäbigen („shoddy“) Produkte der „consumer culture“¹²⁶ zur Wehr zu setzen, zielt die „alternative social community“¹²⁷ darauf ab, im Rahmen einer „collective action against the corporate executives“¹²⁸ vorzugehen.

Aber nicht nur diesen sei das vernetzte Kollektiv mit seinen „critical reworkings“¹²⁹ der vorhandenen zur Fanfiction und widerrechtlichen Aneignungspraktiken ein Dorn im Auge, sondern ebenso der Akademie. Ihre Vertreter verfolgten einen eher maskulin geprägten Interpretationsansatz, läsen die Filmtexte als Werke, die sie nach auktorialen Gesichtspunkten und der harten Logik der Kohärenz entschlüsselten. Dagegen zeichnete sich die feminin geprägte Lesepraxis der Fans dadurch aus, dass sie die *Werke* eher nach a-logischen Verbindungen abklopft, als ein Glied in einer akausalen Kette von Ereignissen versteht, nach Beziehungen zwischen Szenen sucht, die erst entstehen, wenn das Bild nach „nebensächlichen“ Details abgetastet wird¹³⁰. Die Erzeugnisse der Popkultur lösen sich also unter den Fittichen der Amateure zu offenen Projekten unter vielen auf, und der je besondere Film zum Knotenpunkt im Netzwerk ihres *Diskurses*.

Vor ihrer Aktivierung durch die Cultural Studies seien die Konsumenten großflächig als hypnotisierte Voyeure, verdammt zur absoluten Passivität, konstruiert worden, danach würden sie aufgrund ihrer (inter-)aktiven Widerständigkeit nicht minder argwöhnisch beäugt; man kann es drehen und wenden, wie man will, in der Theorie würden sie nur als Wiedergänger religiöser oder politischer *Fanatiker*, die sich ganz dem säkularen Glaubenssystem der Popkultur verschreiben, perspektiviert (Jenkins hingegen versteht seine theoretische Intervention als Rehabilitierung der Fankultur: so wie unter der Gesamtbevölkerung gebe es halt auch in ihr schwarze *sheeple*, die ganz und gar nicht eine pro- oder transgressive Politik verfolgten, aber ebenso die anderen, die mit ihrem Input die Welt, oder zumindest die Popkultur, zu einem besseren Ort machen wollen, an dem es ein wenig demokratischer zugeht; ähnlich wie Mulvey – s. u. – nimmt er eine relativ sorgfältige Trennung zwischen zwei Zuschauertypen vor, im Gegensatz zu ihrer rein analytischen zwischen „possessive“ und „pensive spectator“, die zwei Momente desselben bezeichnen, erfolgt seine aber positivistisch/empirisch). So oder so gehörten die Zuschauer damals und die Bescheid wissenden Teilnehmenden heute dem radikalen

126Jenkins, S. 290
127Ebd., S. 286
128Ebd., S. 121
129Ebd., S. 89
130Vgl. ebd., S. 111

„*other*“ zu, das die dominante Kultur (dem *Big Other*) mit seiner Passivität einfach nur affirmiert oder mit seiner Aktivität droht zu verunreinigen¹³¹.

Durch diese Optik und die bisher unternommenen Versuche, die „ancient ones“ in *THE CABIN IN THE WOODS* als Stellvertreter für die Wächter des Kanons, den Horrorverwaltungsapparat als Repräsentanten der Institution Kino, zu lesen, wäre es dann zu weit hergeholt, den wütenden *monster mash* (der sich mit Marty/Whedon/Goddard verbündet) als in den Film hinein gespiegelte Projektionen eines digitalen (Wisch-)Mobs, der auf ein besseres kulturelles Angebot pocht, indem er das Bestehende durch sein Engagement zu säubern versucht, zu allegorisieren? Immerhin schreibt Jenkins: „[F]ans raid mass culture“, überfallen und attackieren den Kanon (richten ihre Kanonen auf ihn), und zeigen sich gegenüber der kulturellen Hierarchie als widerständige, zerstörerische „rogue readers“ unbeeindruckt von geistigem Eigentum und ästhetischer Distanzwahrung¹³².

Mit Creed lässt sich dieser Verdacht bestärken: In ihrer Untersuchung des monströsen Feminin(isiert)en liest sie mit Kristeva die Ungeheuer, Zombies, Werwölfe als das Abjekte, und Horrorfilm als moderne, säkularisierte Form religiöser – „ancient“¹³³! – Opferrituale: Sein zentrales ideologisches Projekt sei demnach, sich von der Scheiße, Kotze, den Exzessen (die von der Symbolischen Ordnung gemeinhin als Ausgeburt der Unvernunft der Sphäre des Weiblichen zugerechnet werden), die er selber, wie ein lebendiger Organismus, hervorbringt, zu reinigen. Damit muss er eine Objektivität konstruieren (Anfang), die sich dem Abjekten aussetzt, damit diese, indem sie sie im Lauf der Story ausstößt (Mitte), die Grenzen zwischen Vernunft und Unvernunft, Mensch und Unmensch, erneut ziehen kann, um sich als das Gute und Schöne wiederholt selbst zu setzen¹³⁴ (Ende, oder: restaurierter Anfang).

In *CABIN* erfährt diese Systematizität eine (Jenkinsche) Wendung: Die eingeschliffenen, verkrusteten Strukturen der Genre- und Filmproduktion und -Kritik bezeichnen nun jene Objektivität, die durch das Eindringen eines abjekten Supplements terrorisiert wird: die durch die Digitalisierung ermächtigte monströse Fan-Community leitet im Film mit ihrer Initiative den erhofften Umschlag durch einen „power reroute“,

131Vgl. ebd., S. 19

132Ebd., S. 18

133Creed, Barbara: „Horror and the monstrous-feminine. An imaginary abjection“, in: Jancovich, Mark (Hg.): *Horror, The Film Reader*; Routledge, New York 2002, S. 67-76, hier S. 69

134Creed, S. 75

wie es im Film heißt, ein. Sie wühlt die Sedimente des *flow*, der immer *so* weiter fließt, auf und mische die Karten des Spiels neu, indem sie durch das Kurzschließen der Schaltkreise einen „glitch“, eine Störung, verursacht. Auch Mulvey, in ihrem als Update von *Visual Pleasure and Narrative Cinema* zu verstehenden Text *Death 24x a Second*, attestiert der digitalen Zuschauerschaft die Fähigkeit, „power relation[s]“¹³⁵ zu verändern. Die Digitalisierung der Produktion habe den menschlichen und andere Körper im Fluchtpunkt der Special Effects fusioniert und das spektakuläre, „technological[ly] uncanny“ Bild sei nicht weniger wie das Abbild der Frau eine Kraft, die eine hypnotisierende Sogwirkung auf seine Zuschauer ausübt. Hinzukommende extradiegetische Elemente, die auf der DVD zum Film oder im Internet abrufbar sind (und mit denen die Filme selbst zunehmend angereichert werden; s. Kapitel Zwei der vorliegenden Arbeit) – *Behind the Scenes*, *Making Of's*, Interviews, Audiokommentare etc. – würden diesen Sog aber durchkreuzen und den Weg bereiten für eine „technological curiosity“¹³⁶. Durch die Digitalisierung der Rezeptionstechnologie sei „disbelief [...] no longer suspended“ und „'reality' takes over the scene“¹³⁷. Angesichts der Paratexte, die die Zuschauer sich mühelos in den eigenen vier Wänden aneignen können, würde die geschlossene Welt des narrativen Films, seine lineare Struktur sowie die Vierte Wand der Fiktion, durchbrochen: dies mache den Blick frei für die Wirklichkeit und den Teilnehmenden den Akt des Zuschauens bewusst. Anders als Jenkins, der das Zerstörerische am Tun der Aktivisten emphatisch bejaht, auch im Gegensatz zu ihrem früheren Text, in dem sie die Position vertritt, dass die Destruktion von Schönheit hinreichend ist, um eine widerständige Filmästhetik zu schaffen, ist sich Mulvey in *Death 24x* durchaus der Ambivalenz des digitalisierten Eingriffs der Vielen bewusst. Der Wille, das Bild zu beherrschen und zu verunstalten sowie die Möglichkeit, faszinierende Momente in einer Endlosschleife immer und immer wieder zu wiederholen, unterminiere die Integrität des Kunstwerkes. „[A]s in a body“ verwunde das gewalttätige Pausieren, Zurückspulen, Überspringen, kurzum der vom voyeuristischen „possessive spectator“ ausgeübte Kontroll- und Wiederholungszwang, die Oberfläche des Films¹³⁸.

135Mulvey, Laura: *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*; Reaktion Books, London 2006, S. 164

136Ebd., S. 27

137Ebd., S. 173

138Ebd., S. 179

Während diese Momente, die sie im Bereich des Maskulinen positioniert, für sie negativen Charakters sind, unterstreicht sie aber auch, dass die aktive Aneignung des Materials den *flow* unterbricht, der das Werk zum Werk macht, seine Kohärenz und Gestalt bedroht, indem sie Fragmente aus dem Ganzen herauslöst, um sie anders anzuordnen und auf neue Bedeutungen hin zu öffnen¹³⁹. Der Film wird zum Puzzle, die Summe seiner Teile fügen sich aber unterm neugierigen Blick des „pensive specator“¹⁴⁰ – den sie explizit als Wiedergänger des Abbilds der Frau bezeichnet – nicht zu einem Ganzen, einem „Gesamtkunstwerk“, zusammen, sondern behalten ihren fragmenthaften Charakter, wodurch die Oberfläche zur „Denkfläche“¹⁴¹ wird und die Zuschauer zu kritischen – die „new technology [...] make critics of us all“¹⁴² –, wissbegierigen Schnitzeljägern auf „treasure hunt“¹⁴³. Kurzum: Nicht mehr die (männlichen) Hauptfiguren bestimmen den Ablauf der Geschichte und die Perspektive des Films, sondern die Finger der Zuschauer kontrollieren nun den *flow*. Unter dem aufmerksamen, sich seiner selbst bewussten Blick unterziehen diese das Bild einer rigiden Prüfung¹⁴⁴: Durch die so gewonnene Distanz durchkreuze die digitale Multitude den Identifikationsmechanismus, entziehe dem Sog seine Potenz, die sich der aktive Zuschauer wiederum aneignet: „This spectator has the power of the Medusa’s gaze at his or her fingertips“¹⁴⁵.

Indem Whedon und Goddard ihr Genrewissen ausstellen, und ihr Publikum als Wissende daran teilhaben lassen, erkennen sie dieses an: Die Sensationen treten in Konkurrenz mit der Narration und sprengen ihre Geschlossenheit, das Prinzip des illusionistischen Kinos ist unterminiert. Deshalb benötige man, wie Gunning – auf den Mulvey sich bezieht und vice versa – schreibt, auch ein anderes Bild des Zuschauers, eines, das sich von dem der Apparatustheorie unterscheidet. Der Zuschauer des frühen Kinos sei ein aktiver, am Leinwandgeschehen partizipierender¹⁴⁶ gewesen, der sich nicht in den Sog der Diegese ziehen ließ, sondern sich des Akts des Zuschauens bewusst

139Ebd., S. 179 f.

140Ebd., S. 181 ff.

141Bratu-Hansen, S. 42

142Mulvey 2006, S. 194

143Ebd., S. 193

144Vgl. ebd., S. 165

145Ebd., S. 176

146Gunning, Tom: „The Cinema of Attraction. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde“; in: *Wide Angle*, 8/3-4 (1986), S. 63-70, hier: S. 65 f.

geblieben sei¹⁴⁷. Von der *suspension of disbelief* erlöst, getrieben durch die aktive Form des Voyeurismus, die Neugier, falle sein Blick auch direkt auf das Unschöne, „such as a mangled corpse“¹⁴⁸ sowie auf sich selbst. Indem THE CABIN IN THE WOODS „sämtliche Motive des Grauens [...] inventarisier[t]“¹⁴⁹ und an die Rezipienten im Modus der Digitalität appelliert, macht er selbiges zum Schauobjekt und löst im Moment, in dem sich das „pre-“ und „post-cinema“ berühren, „at the simple touch of a button“¹⁵⁰ sowohl das Kracauersche Versprechen des Kinos ein, als auch das Gunningsche, sie „within your grasp“¹⁵¹ zu legen.

2.5. Deus ex machina – Ich-Maschinen *sharen ihre fansploitation*

Auf der anderen Seite bleibt natürlich fraglich, ob die *stop and flow*-Praktiken sich nicht auch an jene anschmiegen, die im Filmdesign selber kultiviert werden. Die Zerstörung narrativer Integrität und die Jagd nach dem nächsten Moment, der Begeisterung und Einsicht verspricht, fällt zusammen mit der Strategie des Marketings, besonders einprägsame Bilder für Promotionkampagnen und dergleichen zu verwenden. Der Multifunktions-Blockbuster, der auf DVD ebenso gut funktioniert wie auf der Leinwand (wenn nicht sogar besser), ist regelrecht zugeschnitten auf die hypertextuellen, partizipatorischen, kultistischen Konsumptionsmodi; also auf Zuschauer, die angesichts des Films im Kino schon seine DVD (oder den On Demand abrufbaren Stream) antizipieren¹⁵², wodurch die Leinwand zur Werbefläche für die Zweitverwertung nach seiner Zeit im Kino, die immer kürzer ausfällt, wird.

Wenn man Jenkins Fanexegese aus den frühen 1990er Jahren historisch betrachtet, ist es ja möglich, dass die Aktivität der Konsumenten tatsächlich einmal eine gewesen sein mag, in der zumindest ein Kernel Widerstand aufgehoben war, auch wenn es sich dabei „bloß“ um eine Weise der Entspannung gehandelt hat, die über die üblichen Formen der

147Gunning, Tom: „An Aesthetic of Astonishment. Early Film and the (In)Credulous Spectator“, in: Williams, Linda (Hg.): *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*; Rutgers Univ. Pr., New Brunswick 1994, S. 114-133, hier: S. 122

148Ebd., S. 124

149Kracauer, Siegfried: „Das Grauen im Film“, in: Ders.: *Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film*; Suhrkamp, Frankf./M. 1974, S. 25-27, hier: S. 26

150Mulvey 2006, S. 22

151Gunning 1994, S. 125

152Robnik, Drehtli: „Mass Memories of Movies. Cinephilia as Norm and Narrative in Blockbuster Culture“, in: Hagener, Malte / de Valck, Marijke (Hg.): *Cinephilia. Movies, Love and Memory*; Amsterdam Univ. Pr., S. 55-64, hier: S. 59 f.

Beschäftigung mit Kunst hinausging. Er ist sich ja auch darüber bewusst, dass das Schwimmen gegen *den Mainstream* ein nahezu hoffnungsloses Unterfangen darstellt, zumindest aber die symbolische Bedeutung dieser Geste nicht unterschätzt werden darf, auch wenn sie allein der Schaffung einer „Weekend-Only World“¹⁵³ dient. Auch Mulvey weist auf den Moment hin, in dem die Handlung der Prosumenten nichts gegen die Handlung des Films per se ausrichten kann: er verläuft nunmal, wie er verläuft, daran ändert auch kein Pausieren etwas; und angesichts dieser Tatsache würden wir uns tendenziell dessen bewusst, dass wir einer „order and force“ außerhalb unseres Zugriffs unterworfen sind¹⁵⁴ (was ja auch nicht nichts wäre, bzw. mit Benjamin gesagt: auch die Erkenntnis, dass wir tatsächlich nichts am Lauf der Geschichte verändern können, „die Einsicht in die Zwangsläufigkeiten, von denen unser Dasein regiert wird“¹⁵⁵, die Film ermöglicht, ist keine, die man unterschätzen sollte).

Sofern wird bezüglich der Film-Fan-Konstellation ein weiteres Element in Creeds Argumentation sinnfällig: Das Abjekte ist kein radikal Fremdes der Ordnung, sondern ihr Komplement. Zwar insistiert im Dasein des Ersteren die Fragilität der Zweiteren, da es stets auf der *anderen* Seite darauf lauert, unversehens deren Grenze zu penetrieren (vgl. Jenkins), die Ordnung braucht aber auch das sie bedrohende, um sich ihrer Konturen, ihrer Identität, zu versichern¹⁵⁶. So wie Creeds Horrorfilm-Theorie in der hier vorgeschlagenen Weise dem Verständnis der Fan-*busyness* dienen kann, so lässt sich auch Harries' Prinzip des Meta-Films als Meta-Theorie dafür lesen: Die Fans, die das Vorgefundene auf die von ihnen bevorzugte Weise – durch *recycling*, *sampling*, *remixing* – wiederholen, dekonstruieren es damit vorerst vielleicht auch; diese Formen des Entspannens und Herauslösen der Elemente aus dem Ganzen münden allerdings dadurch, dass sie und das Design sowie Marketing des Kino-„Betriebs“ sich aneinander anschmiegen, in Rekonstruktion, in die Einspannung der Konsumenten in den Betrieb, dessen Identität sich in der Popkultur in einer Dauerkrise befindet.

Die „Betonung versteckter Details“ im digitalisierten Bild, das Abtasten desselben durch die Konsumenten, die mit Fernbedienung und Maus im Anschlag die „Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunde“ sprengen, so dass sie „nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternehmen“ können ...

153Jenkins, S. 286

154Mulvey 2006, S. 174

155Benjamin, Kunstwerk (erste Fassung), S. 461

156Vgl. Creed, S. 70

diese und weitere Fragmente der Zelebration der Möglichkeiten des Kinos spuken durch die Theorien der Cultural Studies, in denen den Usern der Popkultur ein „ungeheure[r] und ungeahnte[r] Spielrau[m]“¹⁵⁷ versichert wird. Auch bei Mulvey finden sich viele Motive der Benjaminschen Kino-Emphase, vermittelt durch die neuen Technologien, wieder. Bratu-Hansen aber warnt vor so einer reduktiven anwenderzentrierten Lesart des Kunstwerk-Aufsatzes, durch die die Betrachter als mächtige Agenten der Ordnung perspektiviert werden. Benjamins Spekulationen können nicht reibungslos in eine von naivem digitalen Utopismus durchzogene Theorie integriert werden: Viel wahrscheinlicher hätte er die Formen der Überwachung und Kontrolle, die Verstrickung von Spiel, Konsum und Arbeit, die Rolle von sozialen Netzwerken darin und wie die digitale Technologie dazu verwendet wird, die affektiven und kognitiven Fähigkeiten der User zu prüfen und zu trainieren, kritisiert¹⁵⁸.

Auch Mulveys Aneignung von Fragmenten der Kracauerschen Filmtheorie („*Das Haupt der Medusa*“) ist problematisch: Implizit schließt sie an dessen Idee an, dass Kino die „'Reflexion' von Ereignissen ermöglicht, die uns versteinern würden, träfen wir sie im wirklichen Leben an“. Die Abbilder auf der Leinwand („Athenes blanker Schild“) haben den Zweck, den Zuschauer dazu anzutreiben, „das Grauen zu köpfen, das sie spiegeln.“¹⁵⁹ Perseus stünde in diesem Modell für den User, der mit Fernbedienung und Pausierknopf bewaffnet die Medusa köpft. Allerdings bestand seine größte Tat weniger *darin*, „sondern daß er seine Furcht überwand und auf das Spiegelbild des Kopfes im Schild blickte.“¹⁶⁰ Bei Mulvey aber steht nicht der Mann Perseus für den User, sondern selbstverständlich die weibliche Göttin Athene, die „den entsetzlichen Kopf an ihrer Ägis [befestigte], um ihren Feinden Schrecken einzujagen. Perseus, dem *Betrachter* des Spiegelbilds, gelang es nicht, das Gespenst für immer zu bannen“: „die Enthauptung der Medusa [bedeutet] noch lange nicht das Ende ihrer Herrschaft“¹⁶¹ oder von Herrschaft überhaupt.

Drei Momente an diesem Mulveyschen *twist* bedürfen der Kritik: Erstens heißt Demokratie ja wörtlich übersetzt „Herrschaft des Volkes“, wenn man aber weder für Herrschaft noch für das „Volk“ ist, wie soll man dann für Demokratie sein, sofern man

157Benjamin, Kunstwerk (erste Fassung), S. 461

158Bratu-Hansen, S. 202 f.

159Kracauer 2012, S. 395

160Ebd., S. 396

161Ebd., S. 395 (Hervorh.: D. A.)

andere Regierungs- und Herrschaftsformen ebenso ablehnt? Zweitens führt Mulvey, indem sie behauptet, die Macht der Medusa habe sich durch die Digitalisierung nun auf die Fingerspitzen der Zuschauer übertragen, bloß einen argumentativen Trick aus, sie stellt die Verhältnisse einfach vom Kopf auf die Füße. Drittens erwähnt sie in ihrem Text an keiner Stelle auch nur im Ansatz, was man Produktions- oder Arbeitsbedingungen nennen könnte. Auf die Worte des Produzenten in LE MÉPRIS [R: Jean-Luc Godard, 1963]: „Wenn ich das Wort Kultur höre, greife ich nach meinem Scheckbuch“¹⁶², weiß sie allein zu sagen: „Wenn ich das Wort Waffe höre, greife ich nach Kultur.“¹⁶³ Wo Kracauer, als er sich um- und auf die Leinwand sah, alle Gründe dazu hatte, sich zu fürchten, aber auch ein paar, zu hoffen – da das Kino dazu beitragen kann, das Grauen, das ihn dazu veranlasst, zu erblicken, „heißt: erfahren“¹⁶⁴ –, besteht für die Digitalempfänger „[w]eder zur Furcht noch zur Hoffnung [...] Grund, sondern nur dazu, *neue* Waffen zu suchen.“¹⁶⁵ Und diese wissen sie nun entsichert in den Händen der Prosumenten, die Mulvey auch noch *explizit* vergöttlicht.

Die „ancient ones“ in THE CABIN IN THE WOODS sind also durch die Optik der Cultural Studies und der Fanservice fixierten Popkulturindustrie doch die Zuschauer. Die allerletzte Einstellung legt diesen Verdacht nahe: Eine riesige CG-Hand bahnt sich den Weg vom Erdinnern durch die Erdkruste und zerschmettert die Fiktion. In dieser erneuten Wendung im Film wird der Rückschlag von Aufklärung in Mythologie nachträglich vollzogen. Zielt die produktiv-paranoide Abtastung des Bildes, indem sie die Mechanik des Kinos zu durchleuchten sucht, tendenziell auf eine Entmythologisierung des Apparats ab, schlägt diese allerdings durch die Intervention der Phantasmen der „digitalen Revolution“, die Interaktivität als *das* „Heilsversprechen“¹⁶⁶ proklamieren, erneut in Mythologie um.

Die (griechische) Mythologie bezeichnet nach Bellour eine Totalität, vollständig in sich selbst: Ihre Erzählungen erheben den Anspruch, die *großen* Fragen der Welt, die um Natur, Funktion und Schicksal des Universums kreisen, zu beantworten. „The stories of Gods and heroes leave nothing in the shadows“, sie versprachen eine Idee von Ordnung, in ihnen manifestierte sich der Versuch, dem Irrationalen, den Naturgewalten, dem

162Dieses Prinzip haben die *crowd funder* internalisiert, S. Fußn. 60 in diesem Kapitel

163Vgl. Zizek 1999

164Kracauer 2012, S. 396

165Deleuze 1990 (Hervorh.: D.A.)

166Distelmeyer, Jan: Das flexible Kino. Ästhetik und Dispositiv der DVD & Blu-Ray; Bertz+Fischer, Berlin 2012, S. 195

Grauen der Existenz, durch Formen der Vernunft, ihre Einbindung und Rahmung in Narrative, die sich nacherzählen ließen, habhaft zu werden (gleichzeitig installierten diese Erzählungen auch Herrschaft). Hollywood sei für ihn nun der bis dato letzte Versuch, eine Mythologie der westlichen Kultur zu etablieren, ganz besonders, nachdem die Welt großflächig rational durchdrungen worden sei. Die Kulturindustrie erkennt im Kino ein Instrument, das die Wirklichkeit (des Kontinents), aber auch die althergebrachten Mythen selber, reproduziert¹⁶⁷.

Benjamin schreibt, dass sich „[v]or der *Ilias* oder der *Göttlichen Komödie* [...] nur manch Einzelner noch zurecht finden [kann].“ Ein Film hingegen „kann ein ganzes Publikum *rhythmisch regieren*.“¹⁶⁸ Interessant an dieser Formulierung ist, dass er nicht schreibt, vor einem Film könne ein ganzes Publikum *reagieren*, sondern dieses würde vom Film *regiert*. Anstatt dass die vielen Gottesfürchtigen mithilfe von Geschichten, mit denen ihre Erzähler die herrschaftliche Ordnung zementierten (vgl. Mulvey 1975), kontrolliert werden, geschieht dies nun dadurch, dass man ihnen die göttliche Macht selbst zuschreibt (vgl. Mulvey 2006) und somit bestätigt, dass der Lauf der Dinge schon seine Richtigkeit hat und technologischer Fortschritt automatisch gesellschaftlichen nach sich zieht. Dass der digitale Eingriff nicht eine Unterbrechung des *flows*, des Immer-so-Weiter, darstellt, sondern im Rahmen der vierten industriellen Revolution eine notwendige sowie hinreichende Strategie, die dazu führen soll, dass er niemals aufhören möge durchs *Uncanny (Silicon) Valley* zu fließen, lässt sich in der Perspektivierung der Fanaktivität als immaterielle Arbeit verdeutlichen. Denn wenn nun sogar Götter bloß Zahnräder in der (Theorie der) digitalisierten Traumfabrik sind, ist nicht mehr ihre Präsenz Zentrum der Aufmerksamkeit für und Mittel der Kontrolle über die ihnen Unterworfenen, sondern Kreativität, Flexibilität, Innovation, kurzum die neue Weise des Arbeitens selber wesentlich für das Fortschreiten des Bestehenden und bleibt der Fetisch, der sie auch in ihrer älteren Form immer war. Worauf es ankäme, um dem blinden Fortschritt Einhalt zu gebieten, ist den Zwang zur Arbeit zu eliminieren. Die Hoffnung darauf, vermittelt durch den *passiven* Konsum, wird durch die dergestaltete Integration der Gestalten der Mythologie (und der damit vollzogenen Mythologisierung der *fandom*), durch die sie „die Essenz des Bestehenden: Kreislauf, Schicksal,

167Elsaesser 2012, S. 319, zit. n. Bellour, Raymond: „Nostalgies“, in: *Autrement: Europe-Hollywood et Retour*, 79 (April 1986), S. 231–236, hier: S. 231-232

168Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2; Suhrkamp, Frankf./M. 1991, S. 962

Herrschaft der Welt als die Wahrheit zurück[spiegelt]¹⁶⁹, zerstört. Vor allem, wenn den Schöpfenden im kurrenten Zusammenhang als Lösung für die Probleme ihre Ursache, die „Art des Lebens [...], das die Gesellschaft sie zu führen zwingt“¹⁷⁰, präsentiert wird. „It was as if someone had scanned our minds, searched our hearts, and presented us with the images that were found there“¹⁷¹, zitiert Jenkins einen emphatischen Fan, ohne auf das Grauen hinter der scheinbaren Idylle hinzuweisen: dass durch *Focus Groups* und *Viral Marketing* der Fokus der Konsumenten auf die glücksversprechenden Erzeugnisse und das vormals vielleicht Virenhafte an ihrem Tun ausgebeutet werden, indem sämtliche ihrer Regungen in die *feedback loops* der Reklameindustrie eingespeist und sie dadurch zum verlängerten Arm des Marketings, das seine Arbeit teilweise an die Fans *outsourced*, werden¹⁷². „Those very pop, fun and movie cultures once counting as distractions from the schematisms of industry [...] are now key sectors and models for the extraction of productivity from lives and populations.“¹⁷³ Gunning liegt also im Nachhinein ganz richtig in seiner Einschätzung, sofern die „geschlechtslose[n] Stars“¹⁷⁴ allegorisch für die hyperaktiven Fans stehen: sie sind nichts weiter als „tamed attractions“¹⁷⁵. In ihrem Tun klirrt nicht mehr die „Schellenkappe des Narren“, „sondern der Schlüsselbund der kapitalistischen Vernunft, die selbst im Bild die Lust an die Zwecke des Fortkommens schließt“¹⁷⁶.

Das ist ein Problem, das durch die sukzessive Sichtbarwerdung der Fanaktivitäten und ihrer damit einhergehenden totalen Verwaltung sowie Koordination entblößt wird. Der Anspruch auf Mitbestimmung oder gar Umsturz, den sie in ihrem chaotischen, selbstorganisierten Tun einmal angemeldet haben mögen, wird dadurch, dass dieses gescannt und integriert wird in den Marketing-*loop*, nullifiziert. Er wäre allein

169Adorno / Horkheimer, S. 33

170Kracauer 2012, S. 227

171Jenkins, S. 34

172In seiner aus 355 Fanvideos kompilierten kommentarlosen *desktop documentary* TRANSFORMERS: THE PREMAKE zeigt Kevin B. Lee den Zusammenhang zwischen gratis geleisteter Amateurarbeit und Marketingmaschine für die Kampagne zu TRANSFORMERS: AGE OF EXTINCTION (R: Michael Bay, 2014) auf; <https://www.youtube.com/watch?v=dD3K1eWXI54> (zuletzt aufger. am 18.01.2016)

173Robnik, Drehli: „Poison Ivy, Lux Interior, Cramps: Cinema as Ontoxicological *Mit-Gift* (Being-With Not as a Given)“, Aufsatz präs. im Rahmen der Konferenz „Prekäre Identitäten – Gift und Vergiftung in Wissenschaft und Film“ (Technische Universität Braunschweig) am 24. Mai 2015, abrufb. auf: https://www.academia.edu/12550000/Poison_Ivy_Lux_Interior_Cramps_Cinema_as_Ontoxicological_Mit-Gift_Being-With_Not_as_a_Given_ (zuletzt aufger. am 05.12.2015), o. Seitenang.

174Nessel, S. 157

175Gunning 1986, S. 69

176Adorno / Horkheimer, S. 151

durchzusetzen gewesen, wenn „sich der Film aus den Fesseln seiner kapitalistischen Ausbeutung befreit“ hätte, aber „durch das Filmkapital werden die revolutionären Chancen dieser Kontrolle in gegenrevolutionäre verwandelt.“¹⁷⁷ Die fragmentierte Masse kommt zu ihrem Ausdruck, nicht zu ihrem Recht, da die Produktions- und Eigentumsordnung durch ihre Inklusion in die Ordnung, der sie per digitalem Direktvotum bereitwillig zustimmen – das Versprechen auf Macht ist ja verlockend –, unangetastet geblieben ist (und wenn sie es einmal tatsächlich versuchen sie anzutasten, ist das Schreiben der Abmahnkanzlei virtuell schon auf dem Postweg¹⁷⁸); dass die grassierende Gratiskonsumtion und die Angst der Industrie, dieselbige würde ihre Existenz bedrohen, der Tatsache widerspricht, die Jahr für Jahr aufs Neue kolportiert wird, nämlich dass der heurige Blockbustersommer wieder einmal alle Rekorde gebrochen hätte, steht selbstverständlich auf einem anderen Blatt).

2.6. „All work and no play makes Jack a dull boy.“ – Flexi(de)bilität Inc. oder: Vom *corpse* in der Corporation (zu viele Leichen im Keller)

„Society is binding. It’s filling the cracks with concrete – everything is filed, recorded, or blogged“, heißt es aus Marty’s Mund auf dem Weg zur *cabin in the woods*, während er dabei ist, Joints zu rollen. Den nächsten fertiggestellt, hält er ihn in die Höhe und sagt: „You will come to see things my way“ (also auch: Whedons und Goddards way). Seine Weise die Dinge zu sehen resultiert aus permanentem Haschischkonsum, der ihn zur Verwunderung der Mitarbeiter in der Horrorfilmzentrale „to all of our shit“ immunisiert hat. Marty ist der einzige im Film, der nicht zur Marionette mutiert ist, der zudem hauptverantwortlich dafür zeichnet, die Monster aus ihren Käfigen zu befreien,

¹⁷⁷Benjamin, Kunstwerk (erste Fassung), S. 451 f.

¹⁷⁸Oder die Löschbrigade der Videoplattformen äußert kooperativ: Joseph Kahns *dark and gritty reimagining* des Power Rangers-Universums, POWER/RANGERS (2015), wurde kurz nach seiner Veröffentlichung auf Drängen der Firma Saban, die das Copyright auf die Marke hält, von Vimeo und Youtube bereitwillig gelöscht. Nachdem der Regisseur der THE FAST AND THE FURIOUS-Parodie TORQUE (2004) und dem hyperaktiven Zeitreise-Teen-Slasher DETENTION (2011) sich allerdings auf den „Fair Use“-Paragrafen bezog und beteuerte, keinen Profit aus dem Projekt zu schlagen, darf der nunmehr mit den Zusätzen „unauthorized“ und „bootleg“ versehene „Fan“-Kurzfilm online bleiben. Das Echo, das dieser Prozess nach sich zog, bescherte dem 14-Minüter eine Aufmerksamkeit, die er wahrscheinlich nicht erhalten hätte, hätte Saban dazu geschwiegen (vgl. *The Streisand Effect*): In wenigen Wochen stiegen die Besucherzahlen auf einen siebenstelligen Betrag. Die Diskussion um die für 2017 von Lionsgate Entertainment geplante Verfilmung der Spielzeugfiguren wird vermutlich im Schatten eines eigenfinanzierten Projekts stattfinden: Vielleicht gibt es also doch so etwas wie *bad publicity*.

sodass sie über die Disziplinarmächte herfallen können. Die Produktivmachung der Erfahrung des Rausches rückt ihn in die Nähe der „Habitué[s]“ oder „dope addicts“, die im Kino unter Einwirkung von Suggestionen Film als „eine Art Rauschgift“¹⁷⁹ empfinden.

Der drogeninduzierte Rausch ist allerdings nur eine „Vorschule“ dessen, was Benjamin „*profan[e] Erleuchtung*“¹⁸⁰, welche durch Kunsterfahrung erlangt werden kann, nennt. Wenn Marty nun als Wegweiser durchs Dickicht der Dinge fungiert, kann seine Sichtweise nicht nur mit jener von Whedon und Goddard kurzgeschlossen werden, sondern ebenso mit der Fähigkeit des Films, Herrschaft, noch wo er sie affirmiert, zu durchleuchten. Kino sensibilisiert für eine Realität, die sonst nicht wahrgenommen werden kann: „[D]ie mannigfachen Aspekte, die die Aufnahmeapparatur der Wirklichkeit abgewinnen kann, liegen zum großen Teile nur außerhalb eines *normalen* Spektrums der Sinneswahrnehmung.“¹⁸¹ Marty's Form der Paranoia, für die die Schwaden aus Weedrauch ein Schutzschild vorm Eingriff der Herrschaft bilden, kann als „*produktive Pathologie*“ bezeichnet werden: als solche etabliert sie „ein anderes Verhältnis zur routinegeprägten, von Menschenhand geschaffenen oder automatisierten Umgebung“¹⁸², wie die, in der sich Marty und Co. wiederfinden, eine ist. Sie kann, „indem sie Perspektiven verlager[t] und Horizonte mit höheren Graden an Komplexität eröffne[t], zu neuen Formen des Wissens führen“¹⁸³ und auf eine „neue Überwachungsgesellschaft“¹⁸⁴ vorbereiten.

Passend, wie der „fool“, wie er im Film auch noch genannt wird, seine metallene Bong zur Waffe umfunktioniert, wodurch durchs bisherig Skizzierte Folgendes sinnfällig wird: Der Rausch (der Kinoerfahrung) ist nicht bloß Selbstzweck oder Mittel dazu, sich selbst kurzzeitig oder die Welt zu vergessen oder sie aus einem anderen Blickwinkel zu sehen, sondern um ungenutzte Potentiale zur Entfaltung zu bringen. Diese Ununterscheidbarkeit von Anästhetik und Produktivität im Fluchtpunkt der Ästhetik, die Wandlung der Droge vom Betäuber zum Sensibilisierer zum leistungssteigernden

179Kracauer 2012, S. 218

180Benjamin, Walter: „Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz“, in: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 2; Suhrkamp, Frankf./M. 1991, S. 295-310, hier: S. 297

181Benjamin, Kunstwerk (erste Fassung), S. 461

182Elsaesser, Thomas: „Film als Möglichkeitsform. Vom 'post-mortem'-Kino zu *mindgame* movies“, in: Ders.: Hollywood heute. Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino; Bertz+Fischer, Berlin 2009, S. 237-262, hier: S. 255

183Ebd., S. 250

184Ebd., S. 255

Neuro-Enhancer, zeigt in etwa den Übergang von der Nicht-Auffangbarkeit des Überschusses in der Kinoerfahrung zu ihrer organisierten Kultivierung und Nutzbarmachung in der Popkultur an. Anders gesagt: „Wenn die kapitalistische Arbeitswelt selbst Exzess und Überschreitung ist, dann verlieren Rauschzustände ihre subversive Note.“¹⁸⁵ Der Konsum von Film und anderen Substanzen ist notwendig, um in der Normalität im Modus der Dauerkrise funktionieren zu können (und Kritik durch Film, um zu glauben, sie habe sich nicht schon zur Totalität ausgewachsen) . Ihr latenter Imperativ lautet nicht mehr „Enthalte dich!“, er lautet „Genieße!“: Und der Konsum von *smart drugs* (wie Film) ist eine Weise, der Aufforderung, kreativ, eigenverantwortlich und autonom zu agieren, sein Leben selbst in die Hand zu nehmen, nachzukommen.

Anders als Elsaesser würde ich bei Filmen, die diesen Umschlag in Visier nehmen, nicht von Früh-, sondern Spätwarnsystemen sprechen. Die Subjekte, die durch sie für die „soziale Matrix der 'affektiven Arbeit' tauglich“¹⁸⁶ gemacht werden, sind ja schon längst *fit* für die neue Arbeitswelt, sie haben sich schon in das Bestehende eingefügt und eingeübt, und leisten schon lange freiwillig unbezahlte Arbeit im Netz, die sie als *fun* wahrnehmen. *Fit 4 fun* zu bleiben ist, wie man aus SCREAM 4 weiß, keine exotische Einzelbeschäftigung mehr, sondern Massensport (und in letzter Konsequenz: Mord). In der Wertschöpfungskette der Aufmerksamkeitsökonomie, wie in der *brave new world* der Berufseinsteiger, ist es unerlässlich, seine Arbeitskraft für lau zu verkaufen, und das auch noch als bereichernde Erfahrung ins Gedächtnis aufzunehmen, die Erkenntnis ausblendend, dass man für die verlorene Lebenszeit nicht einmal mehr mageres Schmerzensgeld („Lohn“) erhalten hat. Dafür darf man dem Lebenslauf aber eine Zeile hinzufügen, in der dann *irgendwas mit Medien* steht¹⁸⁷, was sich ja auch gut in seine „Hobby und Interessen“-Sektion *copy-pasten* lässt. Auf dem „training ground“¹⁸⁸ der digitalen Oberflächen beweisen die prekarierten Vielen ihre *digital na(t)ivity*, also dass sie so computerisiert, (inter-)aktiv und flexibel sind, wie das Kapital selbst, und je *fitter* sie sich zeigen, desto größer ist die Chance oder Hoffnung darauf, als schlecht bezahlte, sich selbst ausbeutende Ich-AG in den *creative industries* zu werken. „Jeder kann sein wie die allmächtige Gesellschaft, jeder kann glücklich werden, wenn er sich nur mit

185Feustel, Robert: „Optimieren statt Überschreiten? Über die Verbindung von Techno, Rausch und Kapitalismus“, in: *Phase 2*, 44 (2012), <http://phase-zwei.org/hefte/artikel/optimieren-statt-ueberschreiten-224/> (zuletzt aufger. am 05.12.2015)

186Elsaesser 2009, S. 255

187Oder dass man von Leslie Vernon umgebracht wurde; s. Fußn. 60

188Jenkins, S. 49

Haut und Haaren ausliefert“¹⁸⁹: Die negative Versöhnung von Vergnügen (*busyness*) und Arbeit (*business*) findet im Fluchtpunkt des digitalen Widerstandes statt, der als Hobby zum „Gemeinwohl“¹⁹⁰ – also dazu, dass es allgemein wohl so gemein weiter geht – beitragen soll.

Geht's der Wirtschaft gut, geht's uns allen gut! Jenes Motto der Flexi(de)bilisierten könnte auch durch die Tempelkammer, in der sich Marty und Dana, der *final boy* und das *final girl*, unversehens wiederfinden, hallen. Als sie aus ihren Erfahrungen, die sie gemacht haben, schließen, dass sie die Objekte eines anonym und global organisierten, national orchestrierten, Opferrituals sind, fragen sie sich, warum ein derart großer Aufwand darum betrieben wird, man hätte sie doch auch einfach steinigen oder erdolchen können, so wie früher eben. Nein, „they“ wollen uns nicht einfach tot sehen, sondern bestraft – aber wofür? „For being ... young“, äußert der plötzlich aus dem Nichts auftauchende *director*, verkörpert von Sigourney Weaver, erstes *final girl* und Aushängeschild der Popularisierung des Genres.

ALIEN (R: Ridley Scott, 1978) ist im in dieser Arbeit entfalteten Kontext zumindest aufgrund dreier Verschiebungen von Bedeutung: Erstens hat er der Hybridisierung des Genres den Weg bereitet, indem er einen Slasher Film in einem Science Fiction-Setting verortet; zweitens bietet sich das von H.R. Giger erträumte und entworfene Monster auf ostentative Weise für allerlei Allegorien auf dem Terrain der Psychoanalyse an sowie dafür, eine Figur im Film als selbstreflexive Manifestation von Theorien (von Freud bis Lacan) zu verstehen; drittens zählt er als erster Teil zu einem der ersten *horror 'event' movie*-Franchises überhaupt, das sich mit drei Sequels (ALIENS [R: James Cameron, 1986], ALIEN³ [R: David Fincher, 1992], ALIEN: RESURRECTION¹⁹¹ [R: Jean-Pierre Jeunet, 1997]), zwei *Cross Over Spin Offs* (ALIEN VS PREDATOR [R: Paul W.S. Anderson, 2004], ALIENS VS PREDATOR: REQUIEM [R: The Brothers Strause, 2007]) und zahlreichen Computerspielen etc. zu einer veritablen popkulturellen Mythologie ausgewachsen hat, welche mit PROMETHEUS (R: Ridley Scott, 2012) ihr vorläufiges Ende genommen hat.

Das Prequel stellt die Überlegung an, was passieren würde, wenn die Götter mit der Entwicklung, die ihre Schöpfung genommen hat, nicht zufrieden sind. Scott, der

189Adorno / Horkheimer, S. 162

190Quadfasel 2012b, S. 5

191Für dessen Drehbuch Joss Whedon verantwortlich zeichnet.

engineer (so die Bezeichnung für die weißen Kreativ-Giganten) des ersten Teils, dreht eine Vorgeschichte dazu, hat damit vor, eine Kurskorrektur vorzunehmen und das Franchise erneut in seine Kontrolle zu bringen, um es nun eigenhändig weiter auszubauen (für 2017 ist ein Sequel geplant). Die Industriegiganten Spielberg und Lucas hingegen prophezeien angesichts ihrer Schöpfung, dem „New Economy Hollywood“ (Elsaesser), einen „big meltdown“. Sofern *es* mit Hollywood *so* weitergeht, die Marketingkosten immer höher werden, der VOD-Markt wächst, die Immersivität in Videospielen zunimmt usw., zeichne sich, ähnlich wie in den 1960er Jahren, ein Paradigmenwechsel in der Filmindustrie ab. In Bälde würden mehrere Blockbuster – sie heben ausdrücklich jene des *Marvel Cinematic Universe* hervor – nacheinander am Box Office scheitern, weil sich die Konsumenten die immer gleichen Produkte nicht bieten lassen und in andere Bereiche abwandern würden, und die Kinolandschaft, wie man sie in den letzten vier Dekaden kennengelernt hat, höre auf zu existieren. Die beiden Chefarchitekten solcher Marketing- und Merchandise-Monstren wie JURASSIC PARK, INDIANA JONES und STAR WARS sehen dem baldigen Untergang der Traumfabrik entgegen, an dem sie selbst teilhaben. Die Widersprüche zwischen Selbstpromotion und -problematik überlagern sich in der nicht mehr bloß *feedback*-ge-, sondern übersättigten Echokammer; ihre Architektur halte das nicht aus, müsse zwangsläufig implodieren (Lucas und Spielberg sprechen von einer baldigen „implosion“). Aus den Trümmern aber wächst ein zartes Pflänzchen: den Keim dafür habe das nischenaffine Publikum gesät, dem es nach „quirky projects“ dürste, nach Filmen, die *anders* sind, wie sie sagen.¹⁹²

Szenen solcher Filme (oder ihres Untergangs) sind in THE CABIN IN THE WOODS zu sehen: In Sekundenschnelle schwappt ein Stakkato aus Filmschnipseln über die Zuschauer hinweg, die zeigen, dass die Opferrituale überall auf der Welt verteilt fehlschlagen: *Ringu*-Geister werden gebannt (Japan: *FAIL*), Riesenechsen besiegt (Burma: *FAIL*), Spukhäuser abgebrannt (Deutschland: *FAIL*); sukzessive kollabieren die Systeme international, nur noch das der U.S.A. fehlt, aber auch dieser Standort *failed*.

Vor die Wahl gestellt – „You can die with them ... or you can die for them“ – entscheiden sich Dana und Marty, dass es endlich Zeit dafür ist, jemand anderem eine

192Cohen, David S.: „George Lucas & Steven Spielberg: Studios Will Implode; VOD Is the Future“, in: *Variety* (12.06.2013), <http://variety.com/2013/digital/news/lucas-spielberg-on-future-of-entertainment-1200496241/> (zuletzt aufger. am 03.01.2016)

Chance zu geben („It's time to give someone else a chance.“). Der *director* fällt, wie Ellen Ripley am Ende von ALIEN³, samt den „remnants of the past“, hinab in den Höllenschlund, woraufhin die Tempelkammer beginnt, in sich zusammenzufallen. Die „ancient ones“ begehren auf und de(kon)struieren die Fiktion mit einem Hieb – unter der *endlich* sichtbaren Hand des Marktes kommt die Hoffnung zum Vorschein, er möge sein Angebot nun hoffentlich tatsächlich nach der Nachfrage der bedürfnispluralistischen Vielen ausrichten.

„Someone once said that it is easier to imagine the end of the world than to imagine the end of capitalism“¹⁹³, schreibt Frederic Jameson. Dieser jemand mag Adorno sein: „[L]ieber soll das Ende aller Dinge kommen, als daß die Menschheit der Verdinglichung ein Ende machte.“¹⁹⁴ Anstatt zweiteres in Angriff zu nehmen, weil es dafür vielleicht auch schon zu spät ist, wartet sie lieber auf die Apokalypse, da sich diese im Bann des Gesamtzusammenhangs auch eher im Rahmen des Vorstell- und Machbaren befindet. Vielleicht handelt es sich bei Jamesons Jemand aber auch um Benjamin: „Die Menschheit, die einst bei Homer ein Schauobjekt für die olympischen Götter war, ist es nun für sich selbst geworden. Ihre Selbstentfremdung hat jenen Grad erreicht, der sie ihre eigene Vernichtung als ästhetischen Genuß ersten Ranges erleben läßt.“¹⁹⁵

Und nochmal Adorno und Horkheimer (weil es leider immer noch passt): „Die Fähigkeit [...] zum Überstehen des eigenen Untergangs, von der die Tragik überholt wird, ist die der neuen Generation; sie sind zu jeder Arbeit tüchtig, weil der Arbeitsprozeß sie keiner verhaften läßt.“¹⁹⁶ Die Jungen, Junggebliebenen, zur Dauerjuvenilität Durchflexibilisierten, die es sich ebenso wenig aussuchen können wie die Älteren, ob sie am „Gemeinwohl“ partizipieren wollen oder nicht, beweisen so viel Bereitschaft zum unablässigen Tun, dass sie durch den Filter ihrer „traurige[n] Geschmeidigkeit“¹⁹⁷ schon gar nicht mehr die Ausweglosigkeit ihrer Lage durchblicken können, und die Welt als eine der grenzenlosen Möglichkeiten wahrnehmen noch dort, wo sie ihnen jede Aussicht auf ein Quäntchen Entspannung verstellt.

Dieses Dilemma der „neuen Generation“ ist allerdings keines, das ausschließlich die Heutigen gepachtet haben, sondern eines, das sich, seitdem der anonyme Zwang

193Jameson, Fredric: „Future City“, in: *New Left Review*, 21 (Mai/Juni 2003), <http://newleftreview.org/II/21/fredric-jameson-future-city> (zuletzt aufger. am 03.01.2016)

194Adorno 1963, S. 13

195Benjamin, Kunstwerk (erste Fassung), S. 469

196Adorno / Horkheimer, S. 163

197Ebd.

fortschreitet, immer und immer wieder wiederholt hat, und sofern er es weiter tut, wiederholen wird (die nächste Generation hat unter den herrschenden Verhältnissen auch gar nicht die Wahl, kein Reboot der vorigen zu werden). „Hegel bemerkte irgendwo, daß alle großen weltgeschichtlichen Tatsachen und Personen sich sozusagen zweimal ereignen. Er hat vergessen, hinzuzufügen: das eine Mal als Tragödie, das andere Mal als Farce.“¹⁹⁸ Wird also dieses – gleichzeitig herbeigesehnte und gefürchtete – Newer Hollywood, das sich aus den Trümmern des New Economy Hollywood erheben wird, ein Reboot des Older, also New Hollywood, und also der zweite Aufguss einer Tragödie, die retroaktiv betrachtet ohnehin schon alle Züge einer Farce trug? Oder ist die Farce der Farce so etwas wie die Negation der Negation und der ironisch gebrochene Zynismus von Whedon und Goddard schon wieder heiliger Ernst? Verstehen sie ihren Film als Anklage des Schmerzes mit den Mitteln des Scherzes?¹⁹⁹ Diese Frage lassen sie ostentativ offen, der Film endet ohne Rest im zertrümmerten Schwarzbild, das nach mehr verlangt – vielleicht einem Prequel? Vielleicht tun sie es ihren *alter egos* aber auch gleich, lehnen sich wie Marty und Dana verzweifelt aber entspannt zurück, ziehen einen *emergency spliff* durch, und schauen der *Apocalypse Now* zu in der Hoffnung, sie möge gar nicht erst eintreffen ...

198Marx, Karl: „Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte“, in: Marx, Karl / Engels, Friedrich: Werke, Bd. 8; Dietz, Berlin/DDR 1960, S. 111-207, hier: S. 115

199Vielleicht gibt es dazu einen Eintrag in der THE CABIN IN THE WOODS-Wiki: http://thecabininthewoods.wikia.com/wiki/The_Cabin_in_the_Woods_Wiki (zuletzt aufger. am 03.01.2016)

3. Anstelle einer Auflösung: RESOLUTION

Last Exit: No Exit (alle Wege führen nach ROM²⁰⁰)

... oder eben irgendwann später, gemäß dem Motto: „Nach uns die Sintflut.“ Auf diese wartet die Menschheit bekanntlich, seitdem ihre ersten beiden Gattungsexemplare aus dem Paradies vertrieben worden sind, weil sie vom Baum der Erkenntnis genascht und sich damit gegen ihren Schöpfer und Herrscher (den sie erst durch den Verzehr seiner Frucht als solchen identifizieren konnten) gewandt hatten. Der Stillstand des Denkens als Utopie: der Einfluss der Story, in der ein Übermaß an Ratio gleichbedeutend ist mit Dekadenz, an der ja ohnehin – im „Endeffekt“, wie man so sagt – alles zugrunde gehen würde (oder müsse; man hätte es doch ahnen können: zu viel zu denken rächt sich irgendwann gewaltig), ist damals wie heute (z.B. im herrschenden Aktionismus, der sagt, die Zeit der Theorie sei zu Ende, man müsse nun endlich in die Praxis übergehen) unübersehbar. Von Gott oder dem Weltgeist sich auserwählt dünkende zivilisationsmüde (Herren-)Menschen mit eremitischen Anwandlungen (Noah als Postwachstumsideologe, helfende Hand des Herrn *Downsizer*) ist seit Anbeginn die Aufgabe zugekommen, das der Rettung Würdige, also was von vornherein schon immer dazu bestimmt gewesen war, als solches zu identifizieren und zu retten. Die Katze, oder besser gesagt: der Kater (der Schmerz nach der Party in Sodom und Gomorrha, vom schlechten Gewissen und dem Gefühl, dass einem der Tod am frühen Morgenrauen auf die Schulter klopft, gefolgt wie von dem, *das* müsse nun endlich alles, endgültig!, ein Ende haben, nur um kurz darauf erneut ... usw.²⁰¹), beißt sich in den eigenen Schwanz, der als Fremdes in Schlangenform den Bio-Apfel als Erlösung anbietet (und so geht's halt immer dahin). Die beiden letzten Gattungsexemplare, das *final girl* und der *final boy*, am Ende von THE CABIN IN THE WOODS, auch sie haben zu viel gesehen, wissen zu viel, und das lässt sie in Komplizenschaft mit der Herrschaft, die ihrem Wunsch prompt Folge leistet, zu dem Schluss kommen, dass eine Welt, die *so* organisiert ist, es vielleicht nicht verdient hat, weiterzuexistieren (und ein Kino, das sie *reproduziert*, auch nicht). „Schrecken und Zivilisation [sind] untrennbar“, was nicht heißt: dasselbe, dafür aber Folgendes: das Vorhaben, ersteren, Anstoß des Denkens²⁰², radikal abzuschaffen, leitet

200Abkürzung für Read-Only Memory in CD-ROM, auf deutsch auch: Totspeicher.

201Es gibt kein richtiges Leben in Flaschen, aber durch den Konsum ihres Inhalts wird es auch nicht falscher.

202„Ohne das Moment der Angst würden wir nicht Denken“, paraphrasiert Bürger Horkheimer; in:

bereits die Auflösung von zweiterer ein. „[V]on der Anbetung faschistischer Barbarei bis zu Zuflucht zu den Höllenkreisen“ ließen sich daraus verschiedene Konsequenzen ziehen, die sämtlich derselben Logik folgten, die eine Möglichkeit nicht einschließt, nämlich die, ihr zu „spotten, wenn sie gegen die Menschheit ist.“²⁰³

So eine widermenschliche Logik ist die als göttliche delirierte, die vermeint, die Erde müsse vom sündigen (Menschen-)Material (also vom Inhalt) gesäubert werden (die Form darf weiter modulieren). Der liebe Gott gibt und nimmt, letzteres mit Vorliebe, fast als würde er es genießen (und seine Schöpfung, der abtrünnige Zuschauer, der lieber ins Kino als auf die Straße geht, mit ihm): Das Bild der Katastrophe, die den Erdball von „Parasiten“²⁰⁴ befreit, überhaupt die Idee vom Jüngsten Gericht und der Apokalypse, vom ewigen, unabwendbaren, ja notwendigen!, *rise and fall, boom and bust*, hat sich so tief in die Episteme der Popkulturindustrie eingefräst, dass sich in ihren Bildern jenes des *Circle of Life* nachträglich als Naturgesetz darstellt und gleichzeitig als Moment des *Hakuna Matata* („es heißt die Sorgen bleiben dir immer fern“). Ihr Masternarrativ findet im Bogen, der sich von der Genesis- zur Noah-Erzählung spannt, seinen Ausgangspunkt und Beweis: nichts ist für die Ewigkeit, außer dass sich alles einmal in Nichts auflöst (oder auf schlecht Heidegger-Deutsch: alles Daseyn nichtet).

Nun, wie weiter oben mit Bellow bereits angeschnitten wurde, ist im Erzählten ein doppeltes Moment festgehalten: das des Versuchs, die Herrschaft zu bannen, wie das seiner Verewigung und Affirmation, die damit einhergeht. Oder wie es im zweiten Kapitel der vorliegenden Arbeit heißt: *depiction ist endorsement*, aber auch Entblößung, und selbst wenn eine Story den Teufelskreis der Herrschaft affirmiert, dann entblößt sie eben genau das (worin dann insistiert, dass Herrschaft insgesamt weg muss, um ihn zu brechen). Aus dem immerwährenden Update dieser Urstory lässt sich sofern Folgendes ablesen: die Sehnsucht nach Purgation ist selbst schon Symptom des Purgatoriums – der Welt, wie sie unterm Bann sich darstellt –, von dem sie die Welt gereinigt sehen will. Solange es aber eine Regierung *über* Menschen gibt, wartet im Diesseits nicht das Glück, sondern allein universales Elend, kein Happy End, sondern „just another story with a fucked up ending“, wie es in Bensons und Moorheads RESOLUTION heißt, und

Bürger, Peter / Bürger, Christa: Das Verschwinden des Subjekts / Das Denken des Lebens; Suhrkamp, Frankf./M. 2000, S. 23, zit. n.: Horkheimer, Max: Gesammelte Schriften, Bd. 12; Fischer, Frankf. 1985, S. 520

203Adorno/Horkheimer, S. 227

204Auch so ein Trum aus den Tiefen des Vokabulars der Vernichtungslogik.

die „ganze chose [sic]“ fängt „auf einer viel tieferen Stufe“²⁰⁵ noch einmal von vorne an. Jene, die mit dem Kapital, vulgo Gott, dem „strangely absent and largely offstage Prime Mover [who reigns supreme]“²⁰⁶, mal mehr mal weniger klammheimlich *d'accord* gehen, offenbaren in dem Denken, das solche Geschichten auf die Ebene eines ahistorischen Naturgesetzes hievt, Züge des „destruktive[n] Charakter[s]“, der „nur eine Parole [kennt]: Platz schaffen“. Er muss der Natur stets voraus sein, er will sich ja das Copyright auf die Vernichtung sichern – weil sie marktförmig ist, ist sie auch marktgängig –, welche ihm wiederum als „Schauspiel tiefster Harmonie“ erscheint²⁰⁷. Der „Grundaffekt“ seines Wunschdenkens, dass „sich die Welt [ungeheuer] vereinfacht, wenn sie auf ihre Zerstörungswürdigkeit geprüft wird“, ist sein „unbezwingliches Mißtrauen in den Gang der Dinge“. Sein Unbehagen an der Kultur(industrie) hat die Richtigkeit auf seiner Seite, die Konsequenzen, die er daraus zieht, allerdings weniger. Indem er die Organisation des Daseins mit dem Dasein überhaupt gleichsetzt, spielt er in seiner Feindschaft zum Masterplan diesem in die Hände, zielt darauf ab, das „Bestehende [...] in Trümmer“ zu legen, aber „nicht um der Trümmer, sondern des Weges willen, der sich durch sie hindurchzieht“²⁰⁸; kurzum: er sieht die Trümmer vor lauter Wegen nicht.

Dass sie sich durch diesen Verdrängungsakt nicht in Nichts auflösen, sondern den Gang der Dinge, der blind Richtung „Zukunft“ drängt, heimsuchen und in Schweben versetzen, das erfahren die beiden Protagonisten in RESOLUTION an ihren eigenen Leibern. Verschanzt in ihrer *cabin in the woods*, scheint sich jemand oder etwas ein Spiel mit ihnen erlauben zu wollen. Als fände der Film im Morgengrauen nach der (CABINs?) (Medien-)Apokalypse statt, sind seine Landschaften seltsam leer, eben postapokalyptisch, und gleichzeitig übersät von Medienruinen, die zuerst (scheinbar) zufällig über sie verstreut sind. Nach und nach aber glaubt der zum Hobbydetektiv

205Adorno/Horkheimer, S. 235

206Walsh, Michael: *The Devil's Pleasure Palace. The Cult of Critical Theory and the Subversion of the West*; Encounter Books, New York/London 2015, S. 7 f.

207„Of course we are challenging nature itself“, erzählt Herzog am Set seines Films FITZCARRALDO (1982), „and it hits back, it just hits back.“ Das Bild einer harmonischen Natur lässt er kollidieren mit dem von einer, in der Schmerz, Leid, Horror herrschen: „Of course there's a lot of misery, but it is the same misery that is all around us: The trees here are in misery, the birds are in misery. I don't think they sing, they just screech in pain.“, in: BURDEN OF DREAMS (R: Les Blank, 1982). In der Dialektik der Aufklärung heißt es: „Das Hinstarren aufs Unheil hat etwas von Faszination. Damit aber etwas vom geheimen Einverständnis.“, a.a.O., S. 245 – Herzog nennt die Brutalität der Natur „grandios“, etwas, vor dem man sich einfach geschlagen geben muss.

208Alle Zitate: Benjamin, Walter: „Der destruktive Charakter“, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 4; Suhrkamp, Frankf./M. 1991, S. 396-398

avancierte *good guy* Michael ein System dahinter zu entdecken, das mit jedem Hinweis, den er auf seiner Schnitzeljagd findet, mehr Gestalt annimmt. Nachdem er auf eine Daguerreotypie stößt, führt ihn diese auf ein Set Polaroids, die wiederum einen Friedhof in der Nähe zeigen, wo er eine VHS-Kassette findet; durch ein von wem auch immer sorgsam vor der Eingangstür der Hütte platziertes Buch mit „campfire ghost stories“ wird er zu einer Sammlung Dias geführt, usw. usf.

Michaels Unbehagen stammt weniger daher, dass er hinter diesem Spiel ein Subjekt vermutet, sondern vielmehr daher, dass daraus bald bitterer Ernst wird. Die ersten Fundstücke zeigen zwar Verstörendes, Allzuverstörendes, verschwommene, körnige Bilder von blutigen Gesichtern und zum Suizid getriebenen Verstoßenen; erst aber auf dem 16-mm-Film erblickt sein von ihm angeketteter Junkiefreund Chris sich selbst, ohne sich erinnern zu können, jemals in diesem Filmchen mitgewirkt zu haben (was besonders bei einem Meth-Süchtigen ja nicht unbedingt im Bereich des Unmöglichen liegt, möchte man meinen). Die Trägermedien werden moderner, mit ihnen die Bilder schärfer, und der Film rückt den beiden und uns mehr und mehr auf die Pelle: Die gefundene Videokassette zeigt genau dieselbe Szene, die wir als Zuschauer vor wenigen Minuten erst gesehen haben, aus haargenau demselben Blickwinkel. Das könne nur innerhalb der Hütte gefilmt worden sein, spekuliert Michael, wogegen Chris angesichts der schlechten Bildqualität bemerkt: „It's not fucking HD. That could be filmed from right outside the window.“

Je höher jedoch die Auflösung, desto klarer das Bild – *the big picture* –, aber auch umso unheimlicher. „At the risk of sounding like a ridiculous undergrad philosopher“, leitet Benson seine Antwort auf die Frage, ob „older media“ denn nicht „inherently creepy“ seien, ein, und fährt fort: „aren't old images by some definitions, ghosts?“²⁰⁹. RESOLUTION stellt die Hypothese auf, ob das denn nicht auch und besonders auf *neue* Bilder zuträfe. Aber was sind das schon: „neue Bilder“? Wendet man sich an Deleuze, der diesen Begriff explizit verwendet, bestimmt nicht hochauflösende digitale, verschafft er doch in den Ausläufen seines Bewegungsbildes seinen ambivalenten Gefühlen gegenüber den informationsgesättigten über Seiten hinweg Luft. (Es mag zwar stimmen, dass „keine Information [...] dazu ausreicht, Hitler zu besiegen“²¹⁰, Alan

209Gutierrez, Peter: „Tribeca 2012 Interview: Justin Benson and Aaron Scott Moorhead of RESOLUTION“, Interview geführt im April 2012, in: <http://twitchfilm.com/2012/04/tribeca-2012-interview-justin-benson-and-aaron-scott-moorhead-of-resolution.html> (zuletzt aufger. am 24.02.2016)

210Deleuze, Das Bewegungs-Bild, S. 344

Turing würde sich angesichts dieser Aussage dennoch im Grabe umdrehen; wobei: tot ist er, also Hitler, ja noch immer nicht.)

Wie dem auch sei, als das Intervall zwischen der Zeit der Aufnahme und der Übertragung im Film immer kürzer wird, und der Laptop das Geschehen, das wir als Zuschauer soeben sehen, den Protagonisten als *live stream* zeigt, schlägt das Unheimliche dieser *mise en abyme* – wir sehen, was sie sehen, was wir wiederum sehen usw. – in seltsame Vertrautheit um (wobei: ist das nicht eh dasselbe?). Davon, sich an die Vorstellung zu gewöhnen, eine serienmäßig eingebaute Webcam am Computer, die Bilder des Jetzt wie von Geisterhand aufzeichnet und uns selbst sowie anderen simultan vorspielt, sind wir – auch angesichts der rezenten Hysterie über sogenannte *cam hacks* – nicht weit entfernt. So weit, so schlimm, und das Mantra des „paranoid junkie“, wie sein Freund ihn nennt, hört sich gar nicht mehr so unvernünftig und der Realität entsprechend an: „Gouvernement satellites, they watch everything!“

Paranoia, wie im dritten Kapitel skizziert, ist eine angesichts einer mit automatisierten Überwachungs- und Kontrollmaschinen über- und durchzogenen Welt angemessene, bzw. „produktive“ Pathologie, mittlerweile schon vollends integriert in den psychologischen Apparat der Heutigen, sprich normal. „Pathologisch“ oder unvernünftig, wenn man so will, wäre heute *nicht* paranoid zu sein; auch das heißt: Zurichtung, Einübung. Für Adorno verhält es sich andersrum: „Die objektive Welt nähert sich dem Bild, das der Verfolgungswahn von ihr entwirft“²¹¹. Das ändert an der Sache selbst nicht viel, erlaubt aber einen anderen Blick auf den Blick auf die Welt, nämlich als Wille, vor allem aber als Vorstellung. Anders gesagt bestimmt das Bewusstsein – zumindest in Fragen der inneren und äußeren „Sicherheit“ – das Sein, und ein Bild der Realität, das nach der Vorlage des „business of fear“ (Vernon) gezeichnet ist, verlangt nach Maßnahmen, die versprechen, sie von ihr zu befreien. Denn ohne Furcht lebt es sich bekanntlich leichter, nicht aber, wenn die Maschine, deren Zweck es wäre, diesen Zustand – qua Einsatz zweifelhafter Mittel, versteht sich – herbeizuführen, ein Eigenleben entwickelt und Gegenteiliges leistet, also selbst zur Bedrohung wird, zu deren Bekämpfung sie eigentlich hätte dienen sollen (s. zu dieser veritablen *self-fulfilling prophecy* die Ausführungen zu ZERO DARK THIRTY im ersten Kapitel).

²¹¹Adorno, Theodor W.: „Meinung Wahn Gesellschaft“, in: Ders.: Gesammelte Werke, Bd. 4; (digitale Ausgabe:) Directmedia, Berlin 2003 [Suhrkamp, Frankf./M. 1986], o. Seitenang.

A machine that would go of itself (Oenen), ein völlig autonomer *gaze* mit *agency*, ist zwar (noch) Science Fiction, was es aber heißt, wenn er Bewusstsein erlangt, das lässt sich im Kino schon in Erfahrung bringen. Entblößt wird das sogenannte „Kamera-Bewußtsein“ (Deleuze) besonders dann, wenn es penibel darauf bedacht ist, keine Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, in seiner forcierten Abwesenheit die Anwesenheit des Objektivs insistiert und ihr „Optisch-Unbewußtes“ (Benjamin) sich in Fehlleistungen Ausdruck verschafft. Zumindest in RESOLUTION, wo diese Performances Legion sind, ist das der Fall, sodass seine „Fehler“ vorerst darauf schließen lassen könnten, es handelte sich bei ihm um ein Werk von Amateuren, die nicht wissen, wie eine Kamera zu führen ist, dass am Set Ruhe zu herrschen hat, wenn aufgenommen wird, die Szene, wenn das Stativ angerempelt wird, neu gedreht werden muss, und der Plot sich gefälligst organisch, also sozusagen aus sich selbst heraus, entfalten sollte, anstatt um sich selbst zu viel Aufhebens zu machen. Wüsste man nicht, dass Benson und Moorhead Profis sind, und diese „Rhetorik der Parapraxen“ beabsichtigt, dann käme man auch nicht zu dem Schluss, dass sie so eine „Leerstelle für das, was im Bild der Realität fehlt“²¹², schaffen.

Was könnte das sein? Was allegorisiert diese „phantomhaft[e] [...] unheimliche, untote Präsenz“²¹³, die nicht nur Michael unablässig davon abhält, seinen suizidalen Freund *clean* zu bekommen, sondern auch den Film selbst, eine andere Geschichte zu erzählen, nämlich die, wie ersterer den Wunsch von zweiterem zu respektieren lernt, auf die Weise zu sterben, wie er es für richtig erachtet („I will never go to rehab ...ever. Please, let me just kill myself the way that I want to kill myself. As my friend you gotta just let me go.“). An dem Punkt, an dem diese Story ihr bittersüßes Ende fände, der Film seinem Titel entspräche, sind gerade einmal eine Stunde und zehn Minuten vergangen, also die Minimallaufzeit eines handelsüblichen Spielfilms noch lange nicht erreicht, was RESOLUTION weiß, weswegen er mindestens noch gut 20 Minuten füllen muss.

Er markiert auch den Moment, in dem der Diaprojektor plötzlich von selbst anspringt und unmögliche Bilder an die Wand projiziert: von den beiden Protagonisten, wie sie tot im Sarg liegen; auch der Laptop beginnt ein Eigenleben zu entwickeln und spult den *live stream* der Gegenwart vor in den *death stream* der Zukunft, in der eine Gruppe

212Elsaesser, Thomas: „Geschichte(n), Gedächtnis, Fehlleistungen: FORREST GUMP“, in: Ders.: Hollywood heute. Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino; Bertz+Fischer, Berlin 2009, S. 181-192, hier: S. 190

213Ebd., S. 187

Junkies die beiden überfällt und niederknüppelt. Spätestens ab hier wissen sie nicht nur, dass sie auf keinen Fall bleiben können, sondern auch, dass „it“ nicht will, dass die Story am obigen Punkt einfach so endet, sondern eben anders, *aufregender*, dem Genre entsprechend. Was *es* denn bloß wollen könne, verzweifelt Chris, er brauche eine Theorie, und Mike hat in seinen bisherigen Ausflügen auch schon eine rekonstruiert: „I think it wants a story ...“; „That's it? That's all?“ entgegnet der eine überrascht – nein, natürlich nicht: „It wants a story with an ending.“ Chris' Vorschlag, doch einfach in die Stadt zu fahren und zu warten, bis die Invasoren in *spe* verschwunden sein werden, um daraufhin zurückzukehren, sich die Hände zu schütteln und gegenseitig das Beste zu wünschen – theoretisch ein Ende –, stößt auf taube Ohren, bzw. besorgte, denn wenn Mike eines in Erfahrung gebracht hat, dann, dass *es* keine Ruhe geben, ihn folglich nachhause verfolgen und dort Frau und Kind zusätzlich in seinen sinistren Plan miteinbeziehen wird (denn dann wären ja auch sie in die Story involviert).

Was tun? Was tun! Nein, lieber nicht, denken sich auch die beiden Kreativarbeiter – sie machen *etwas mit Medien*, sind Grafikdesigner –, und handeln dabei ihrem Berufsstand nach ganz untypisch. Bzw. tun sie ja doch etwas, nämlich einen Film schauen: das letzte Puzzleteil, das ihnen in die Hände fällt, eine Filmrolle, ist das *missing link* fürs Verständnis des Films, vielleicht sogar von Kino, wie es in dieser Arbeit zur Geltung kommt. Bevor sie sie der Blechrolle entnehmen, stellt sich ihnen die Frage, ob das Grauen, das sie erfahren, sich immer erst realisiert (re-/produziert), wenn sie es erblicken – es vielleicht klüger wäre, die Büchse der Pandora verschlossen zu halten – oder ob die Bilder, die es repräsentieren, nicht auch die Lösung für ihre Probleme beinhalten. „What if this thing is actually trying to help us?“, denn das letzte Mal habe *es* ihnen ja gezeigt was passiert, wenn sie in der Hütte geblieben wären. Die Rolle durch seine Finger laufen lassend glaubt Mike darauf zu erkennen, wie beide relativ unversehrt vor der brennenden Hütte stehen (vielleicht ist ihnen auch einfach nur ein Print von BEHIND THE MASK in die Hände gefallen); sieht aus wie ein Happy End: „I think if we can get to the end of this reel of film we will be fine“.

Nun, das mit dem Denken ist so eine Sache (s.o.) und das mit dem Hoffen erst recht, zumal in einer Welt, in der der Tod fürs Restsubjekt und die Apokalypse für die Menschheit den einzigen Silberstreifen am Horizont des Daseins, hinter den nur einzelne Auserwählte gelangen können, darstellt, die uns also zunehmend wie ein

schlechter (lies: schlichter) Film vorkommt, in dem immer alles aufs ultimative Ende zusteuert. Aber Gott, Quatsch, Benson und Moorhead sei Dank, handelt es sich bei RESOLUTION ja um einen guten Film, und das Problem, für das er eine Lösung sein will, konturiert er als eines, für das es keine endgültige gibt. Sein Titel ist eine falsche Fährte, an deren Rand Reste einer Karte für eine möglicherweise richtige verstreut sind, man muss nur weit genug vom vorgezeichneten Pfad abweichen um sie zu finden. Dann stößt man vielleicht wie unser „Lumpensammler frühe im Morgengrauen“²¹⁴ auf einen mysteriösen Archäologen, der weit entfernt vom Geschehen dasselbige stets im Blick behält, weil er ihm ganz nah ist (vgl. Benjamins „Engel der Geschichte“). Schon immer hätte es Neugierige in diese Gegend verschlagen auf der Suche nach Aliens, Geistern, Kultan, Pforten zur Hölle und in andere Dimensionen, erzählt dieser, genüsslich an seiner Spaßzigarette ziehend, damit wohl nicht zufällig uns (Horror-)Filmzuschauer und (Hobby-)Theoretiker meinend, die in jedem manifesten Unwesen Spuren eines latenten suchen, und entgegnet ihnen: „I think if there is something it is none of these things – or perhaps all of them?“

Wo sich die Lücke, die zwischen Nichts und Allem klafft, unvermittelt schließt, und jede Lösung zugleich ein neues Problem beschwört, unterm Bann jede Kritik ihren Gegenstand nur dazu zu verhelfen scheint, dass dieser erstarkt aus seiner Asche empor steigen kann, da kommt einem die Welt wie ein „Freiluftgefängnis“ vor, in dem „es schon gar nicht mehr darauf an[kommt], was wovon abhängt, so sehr ist alles eins.“ Dieser Moment bezeichnet sowohl die Geburt einer ausgewachsenen Paranoia, für die „[a]lle Phänomene wie Hoheitszeichen absoluter Herrschaft dessen was ist [starren]“²¹⁵, als auch die eines tatsächlichen Aliens. Es geht also um das, was Kracauer in seiner Horrorfilm-Vignette *Das Grauen im Film* beschreibt, welche er später, nach der ultimativen Katastrophe (von wegen sie steht uns noch bevor ...), unter „*Das Haupt der Medusa*“ zu einer *Theorie des Films* ausbaut. Darin hält er einen Unterschied zwischen unmittelbar erfahrenem und vermitteltem Grauen fest: er besteht in dem, was sich zwischen Wahrnehmende und das Objekt ihrer Wahrnehmung schiebt und das *Eigenste* zum *Fremden*, zum Alien, werden lässt, wodurch es umso fassbarer wird.

Dieses Dazwischen ist möglich im Kino, dem „Ort, an dem das gesellschaftliche Leben

214Benjamin, Walter: „Ein Außenseiter macht sich bemerkbar. Zu S. Kracauer, 'Die Angestellten'“, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 3; Suhrkamp, Frankf./M. 1991, S. 219-225, hier: S. 219

215Adorno 1963, S. 25

sich selber lesbar“ wird, und zwar indem es „Blicke [produziert], die unseren Glauben an die Welt nicht mehr teilen.“²¹⁶ Nach Benjamin, so Kappelhoff, fungierte die Kamera u. a. als eine Art „Korrektiv [...] gegenüber dem scheinhaften Kontinuum der Alltagswahrnehmung.“²¹⁷ Das heißt auch: gegenüber einer Alltagswahrnehmung, der Geschichte als Kontinuum erscheint, und die den Lauf der Dinge als gegeben hinnimmt. Anders und mit Kracauer gesagt, droht im (Horror-)Kino auch die „Gefahr, daß der Zuschauer gegen die Schrecknisse abstumpft, die er zu häufig sieht.“ Damit entblößt er sich nicht als früher Vertreter einer stumpfen Überreizungs- und Verrohungshypothese, sondern gibt lediglich zu bedenken, dass die Objektivierung des Grauens zur Folge haben könnte, dass dieses als „unabänderlich“²¹⁸, der Welt objektiv Innewohnendes, affirmiert werden könnte.

Wie mit Jameson, Adorno, Benjamin und *THE CABIN IN THE WOODS* am Ende des zweiten Kapitels gezeigt werden konnte, erweisen sich Kracauers Sorgen als berechtigt, und im Hinblick auf das bisher Gesagte lassen sich schemenhaft die Umriss des Problems in *RESOLUTION* erkennen. Das, was hinter den Protagonisten her ist und ihnen das Leben zur Hölle macht, ist die Story, bzw. ihre boshafte Reinkarnation als Weltgeschichte, wie sie die K.I. der K.I., die künstliche Intelligenz der Kulturindustrie, sich zurecht programmiert. Oder mit den Worten des zugerühnten Eremiten: „Sometimes when I stay up and look into the infinite I see a ... film, a membrane, a layer. And behind it is another and another and another ... do you see? And each one has a beginning, a middle, an end. Beginning, middle, end. Beginning ... middle ... end.“ Das klingt verdächtig nach Vernichtungslogik – Michael trifft in seinem prompten Aufbruch also die richtige Entscheidung – und gar nicht nach dem Engel der Geschichte, der sein „Antlitz der Vergangenheit zugewendet“ keine „Kette von Begebenheiten“, sondern nur „eine einzige Katastrophe“ sieht²¹⁹. Geschichte durch sein Objektiv ist keine, in der alles immer besser wird und das Prinzip der Kausalität herrscht, nein, ihm erscheint sie viel mehr als ein Ge-Schichte von Trümmern, ein Archiv von Widersprüchen, in dem „disputed cases and lost causes are stored“²²⁰, wie

216Kappelhoff, Hermann: „Der Lesende im Kino. Allegorie, Fotografie und Film bei Walter Benjamin“, in: Hagener, Malte et al. (Hg.): *Die Spur durch den Spiegel. Der Film in der Kultur der Moderne*; Bertz+Fischer, Berlin 2004, S. 330-340, hier: S. 337

217Ebd., S. 338

218Kracauer 1974, S. 27

219Benjamin, Walter: „Über den Begriff der Geschichte“, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, 2; Suhrkamp, Frankf./M., S. 691-704, hier: S. 697

220Robnik, Drehli: „Reading/Reclaiming/Recovering Siegfried Kracauer's Film Thinking of

auf einer Read-Only Memory (ROM), auch Totspeicher oder Kino genannt. Das soll weniger als Verzweiflungsemphase denn als, um es vorsichtig zu formulieren, Chance verstanden werden, die in der Erkenntnis dessen liegt, was weg kann. Zum Beispiel: die Kulturindustrie, die „vor[gibt] zu wissen, wie die Geschichte ausgeht“, nämlich im Sinne ihrer „Utopie“, in der „die kapitalistische Gesellschaftsordnung eine Zukunft hat.“²²¹ Hat sie nicht, bzw. nur eine, in der die Welt ein Tatort ohne Menschen ist, denn bekanntlich ist ihr der nur ein Dorn im Auge bzw. ein bloßes Anhängsel der Deus ex machina, weshalb sie ihn ja doch vorerst noch braucht.

Sollte der Zustand eintreten, in dem das nicht mehr der Fall ist, wird auch der Engel der Geschichte nicht mehr imstande sein, die Toten zu wecken und das Zerschlagene zusammenzufügen, denn „vom Paradiese her“ weht ein – nein, nicht vom Fan ausgehender, zumindest aber auch nicht von ihm anzuhaltender – Sturm, der ihn unentwegt gen Zukunft treibt, welcher den Namen „Fortschritt“ trägt²²². Film als profaner Engel der Geschichte, diese Position nimmt RESOLUTION, übrigens, oh Schreck, oh Graus, ein Produkt der Kulturindustrie, wahr sowie ganz ernst und lässt seine Protagonisten aus der Ferne erst einmal zuschauen, wie sich die beiden Bedrohungsszenarien, deren sie durch intensiven Medienkonsum erst gewahr wurden, gegenseitig den Garaus machen. Das Spektakel nimmt seinen Gang, und hätten sie Popcorn dabei, würden sie die Horrorshow vielleicht auch noch genießen, denn die betrifft nun ausnahmsweise nicht unmittelbar sie: Die Junkies erschossen, die Hütte niedergebrannt, zieht die rivalisierende Gang verrichteten Geschäfts von dannen. In dem Glauben, die Widersprüche hätten sich von selbst aufgelöst und das Story-Monster sei nun zufrieden gestellt, laufen die Entronnenen Richtung flammender Ruine. Selbst der mit dem Leben abgeschlossen habende Junkie willigt nun ein, auf Entziehungskur zu gehen, sofern dies bitteschön „fucking right now“ geschieht. „A story with a happy ending“, atmet sein Freund auf, und beide können ihr Glück kaum fassen, dem Tod in Gestalt des Fortschritts entkommen zu sein. RESOLUTION kennt aber das Gesetz des Genres, und das lässt Abweichungen nur zu, damit es so aussieht, als ob es nicht ganz so

Nonsolutions within Postfoundationalist Political Theory“; Aufsatz präz. Im Rahmen der Konferenz „Critical Theory, Film and Media: Where is Frankfurt Now?“ (Goethe-Universität Frankf./M.) am 23. August 2014, https://www.academia.edu/9816237/Reading_Reclaiming_Recovering_Siegfried_Kracauer_s_Film_Thinking_of_Nonsolutions_within_Postfoundationalist_Political_Theory, o. Seitenang.

²²¹Behrens, S. 259

²²²Benjamin: „Über den Begriff der Geschichte“, S. 697 f.

streng wäre, was hier aber schließlich nicht der Fall ist. Das Modernste unterm „Formgesetz der Kulturindustrie“ verspricht immerzu, dass „bei der nächsten Ware alles anders [wird]“²²³, tut also ganz besonders eines mit Vorliebe, nämlich vor sich hin modern(en), weshalb es „ebenso Traumform des Geschehens [ist] wie die ewige Wiederkehr alles gleichen.“²²⁴

Als handelte es sich um ein Feedback aus Glen Echo, dem stillen Örtchen, in dem BEHIND THE MASK spielt, hallt dessen und damit das Ende so vieler Horrorfilme auch hier nach und der *loop* schließt sich erneut: Etwas regt sich in der lodernen Asche, so als suchte es sich daraus zu befreien. Mit Gramsci könnte man diesen Moment des Dazwischen, in dem die „alte Welt im Sterben [liegt]“ und die „neue noch nicht geboren [ist]“, „Zeit der Monster“²²⁵ nennen. Aus dem Trümmerhaufen herausgeschält, nimmt das vormals formgebende Prinzip nun selbst Form an, allerdings nicht für uns Zuschauer, sondern allein für die Protagonisten als Involvierte. Der einzige Special Effect, der den Film als Monstermovie auszeichnet, ist der plötzliche Umschlag von Erleichterung in Grauen in der Mimik der Protagonisten, die starr vor Schreck nur noch auf die Knie fallen können und um Verzeihung bitten oder verzweifelt fragen: „Can we try it another way?“

No, you can't, zumindest nicht an dieser Stelle, an der der Film so unverhofft seine „Auflösung“ findet, wie er den beiden noch zwanzig Minuten zuvor die Erlösung verwehrt hat: vom „*high angel shot*“ schnellt das Objektiv auf sie hinab als „*shot from hell*“²²⁶. Das verspricht für die auf der Leinwand zwar nichts Gutes, für die davor aber vielleicht schon, insistiert im abrupten Ende doch so etwas wie die Idee einer Notbremse für einen Zug, der „immer schon abgefahren [ist] und immer wieder abfahren [wird]“²²⁷, also eine „messianische Stillstellung des Geschehens“²²⁸, das nicht an die Wand gefahren werden muss, denn dann wäre es für Reflexion ja schon zu spät;

223Quadfasel, Lars: „Die Urszene der Kulturindustrie. Lars Quadfasel über den Erfinder des Gesamtkunstwerks, Richard Wagner“, in: *Versorgerin*, 99 (Sept. 2013), S. 7, <http://versorgerin.stwst.at/artikel/aug-31-2013-1615/die-urszene-der-kulturindustrie> (zuletzt aufger. am 12.01.2016)

224Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*, Bd. 5, 2; Suhrkamp, Frankf./M., S. 1023

225Zizek, Slavoj: „Zeit der Monster. Ein Aufruf zur Radikalität“, in: *Le Monde diplomatique*, 9342 (12.11.2010), http://www.math.hu-berlin.de/~rippel/data/WS10/Zizek_-_Zeit_der_Monster.pdf (zuletzt aufger. am 12.01.2016), zit.n.: Gramsci, Antonio: *Gefängnishefte*, 10 Bde., Berlin/Hamburg 1991-2002, o. Seitenang.

226Wittmann, S. 189

227Ebd., S. 183

228Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, S. 702

keine „Befreiung *in* der Geschichte [...], sondern Erlösung *von* ihr.“²²⁹ Und wenn das schon nicht, dann lässt sich durch RESOLUTION (und die anderen selbstreflexiven Hüttenhorrorfilme) vielleicht die Erfahrung machen, „dass es möglich ist, bei sich selbst“, in seiner *eigenen* Hütte, „nicht ganz zu Hause zu sein“²³⁰ (also nix mit „Friede den Hütten ...“²³¹). Dieses Gefühl der „Machtlosigkeit und Unbehaustheit“²³², das RESOLUTION ebenso wie BEHIND THE MASK: THE RISE OF LESLIE VERNON und THE CABIN IN THE WOODS vermittelt, macht einen schauern, und oft ist es nicht weniger schmerzhaft sich einzugestehen, dass mit dem Ende der Filmhandlung schon lange das der Handlungsfähigkeit erreicht ist. Das ist aber auch nicht das Ende der Welt, sofern man nicht schon von der ersten Minute an weiß, wie die Geschichte ausgehen wird.

229Maani, Sama: Respektverweigerung. Warum wir fremde Kulturen nicht respektieren sollten. Und die eigene auch nicht; Drava, Klagenfurt 2015

230Quadfasel 2012b, S. 5

231Eher: Freud den Hütten ...

232Wittmann, S. 187

Filmverzeichnis

A CLOCKWORK ORANGE, R: Stanley Kubrick, US/UK 1971

A HISTORY OF VIOLENCE, R: David Cronenberg, CA/DE/US 2005

ALIEN, R: Ridley Scott, UK/US 1978

ALIENS, R: James Cameron, UK/US 1986

ALIEN³, R: David Fincher, US 1992

ALIEN: RESURRECTION, R: Jean-Pierre Jeunet, US 1997

ALIEN VS PREDATOR, R: Paul W.S. Anderson, CA/CZ/DE/UK/US 2004

ALIENS VS PREDATOR: REQUIEM, R: The Brothers Strause, US 2007

A NIGHTMARE ON ELM STREET, R: Samuel Bayer, US 2010

BAD TASTE, R: Peter Jackson, NZ 1987

BEHIND THE MASK: THE RISE OF LESLIE VERNON, R: Scott Glosserman, US 2006

BONNIE AND CLYDE, R: Arthur Penn, US 1967

CAPTAIN AMERICA, R: Joe Johnston, US 2011

CEMETARY MAN, R: Michele Soavi, DE/IT/FR 1994

CINEMANIA, R: Angela Christlieb, Stephen Kijak, DE/US 2002

CLERKS, R: Kevin Smith, US 1994

CLOVERFIELD, R: Matt Reeves, US 2008

EASY RIDER, R: Dennis Hopper, US 1969

EVIL DEAD 2, R: Sam Raim, US 1987

FIFTY SHADES OF GREY, R: Sam Taylor-Johnson, US 2015

FREDDY VS JASON, R: Ronny Yu, US 2003

GREMLINS 2: THE NEW BATCH, R: Joe Dante, US 1990

HALLOWEEN, R: John Carpenters, UK/US 1978

HALLOWEEN, R: Rob Zombie, US 2007

HANNIBAL, R: Ridley Scott, UK/US 2001

HISTOIRE(S) DU CINÈMA, R: Jean-Luc Godard, FR 1988-1998

HOSTEL, R: Eli Roth, CZ/DE/IS/SK/US 2005

HOSTEL 2, R: Eli Roth, CZ/IT/IS/SK/US 2007

IRON MAN, R: Jon Favreau, US 2008

IRON MAN 2, R: Jon Favreau, US 2011

JASON X, R: James Isaac, CA/US 2001

MALLRATS, R: Kevin Smith, US 1995

LOW DEFINITION CONTROL, R: Michael Palm, AT 2011

MIRRORS, R: Alexandre Aja, DE/RO/US 2008

MONSTERS, INC., R: Pete Docter et al., US 2001

NEW NIGHTMARE, R: Wes Craven, US 1994

PENTHESILIA, R: Laura Mulvey, Peter Wollen, UK 1974

PROMETHEUS, R: Ridley Scott, UK/US 2012

RE-ANIMATOR, R: Stuart Gordon, US 1985

RESOLUTION, R: Justin Benson, Aaron Moorhead, US 2012

RIDDLES OF THE SPHINX, R: Laura Mulvey, Peter Wollen, UK 1977

SCREAM (R: Wes Craven, 1996) US

SCREAM 2, R: Wes Craven, US 1997

SCREAM 3, R: Wes Craven, US 2000

SCREAM 4, R: Wes Craven, US 2011

SIGNS, R: M. Night Shyamalan, US 2002

SPRING, R: Justin Benson, Aaron Moorhead, US 2014

STAR WARS: EPISODE I – THE PHANTOM MENACE, R: George Lucas, US 1999

STAR WARS: EPISODE II – ATTACK OF THE CLONES, R: George Lucas, US 2002

STAR WARS: EPISODE III – REVENGE OF THE SITH, R: George Lucas, US 2005

THE AVENGERS, R: Joss Whedon, US 2012

THE AVENGERS, R: AGE OF ULTRON, US 2015

THE CABIN IN THE WOODS, R: Drew Goddard, Joss Whedon, US 2012

THE EVIL DEAD, R: Sam Raimi, US 1981

THE MUMMY, R: Stephen Sommers, US 1999

THE PARALLAX VIEW, R: Alan J. Pakula, US 1974

THE SIXTH SENSE, R: M. Night Shyamalan, US 1999

THE TRUMAN SHOW, R: Peter Weir, US 1998

THOR, R: Kenneth Branagh, US 2011

TRANSFORMERS: AGE OF EXTINCTION, R: Michael Bay, US/CN 2014

TWO-LANE BLACKTOP, R: Monte Hellman, US 1971

ZERO DARK THIRTY, R: Kathryn Bigelow, US 2012

Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W.: „Kulturkritik und Gesellschaft“, in: Ders.: Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft; Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1963, S. 7-26

Adorno, Theodor W.: „Meinung Wahn Gesellschaft“, in: Ders.: Gesammelte Werke, Bd. 4; (digitale Ausgabe:) Directmedia, Berlin 2003 [Suhrkamp, Frankf./M. 1986]

Adorno, Theodor W.: Minima Moralia, in: Ders.: Gesammelte Werke, Bd. 4; (digitale Ausgabe:) Directmedia, Berlin 2003 [Suhrkamp, Frankf./M. 1986]

Adorno, Theodor W.: „Résumé über die Kulturindustrie“, in: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 10; Suhrkamp, Frankf./M. 2003, S.337-345

Adorno, Theodor W./ Horkheimer, Max: Die Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente; Fischer, Frankf./M. 2006

Behrens, Roger: Die Diktatur der Angepassten. Texte zur kritischen Theorie der Popkultur; transcript, Bielefeld 2003

Beller, Jonathan L.: „Cinema, Capital of the Twentieth Century“, in: *Postmodern Culture*, 4/3 (1994), <http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.594/beller.594>

Benjamin, Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (erste Fassung), in: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 1; Suhrkamp, Frankf./M. 1991, S. 431-469

Benjamin, Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (zweite Fassung), in: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 7; Suhrkamp, Frankf./M. 1991, S. 350-384

Benjamin, Walter: „Der destruktive Charakter“, in: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 4; Suhrkamp, Frankf./M. 1991, S. 396-398

Benjamin, Walter: „Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz“, in: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 2, Suhrkamp, Frankf./M. 1991, S. 295-310

Benjamin, Walter: „Ein Außenseiter macht sich bemerkbar. Zu S. Kracauer, 'Die Angestellten'“, in: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 3; Suhrkamp, Frankf./M. 1991, S. 219-225

Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften, Bd. 1; Suhrkamp, Frankf./M. 1991

Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften, Bd. 2; Suhrkamp, Frankf./M. 1991

Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften, Bd. 5; Suhrkamp, Frankf./M. 1991

Benjamin, Walter: „Über den Begriff der Geschichte“, in: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 1, 2; Suhrkamp, Frankf./M., S. 691-704

Bratu-Hansen, Miriam: Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno; Univ. of California Pr., Berkeley et al. 2012

Bratze-Hansen, Miriam: „Dinosaurier sehen und nicht gefressen werden. Kino als Ort der Gewalt-Wahrnehmung bei Benjamin, Kracauer und Spielberg“, in: Koch, Gertrud (Hg.): Auge und Affekt. Wahrnehmung und Interaktion; Fischer, Frankf./M. 1995, S. 249-271

Bürger, Peter / Bürger, Christa: Das Verschwinden des Subjekts / Das Denken des Lebens; Suhrkamp, Frankf./M. 2000

Clover, Carol: Men, Women, and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film; Princeton Univ. Pr., Princeton 1993

Cohen, David S.: „George Lucas & Steven Spielberg: Studios Will Implode; VOD Is the Future“, in: *Variety* (12. Juni 2013), <http://variety.com/2013/digital/news/lucas-spielberg-on-future-of-entertainment-1200496241/>

Corrigan, Timothy: „Der unlesbare Film: Lektüren und Fehl-Lektüren zeitgenössischer Filme“, in: Müller, Jürgen E./ Vorauer, Markus (Hg.): Blick-Wechsel. Tendenzen im Spielfilm der 70er und 80er Jahre; Nodus, Münster 1993, S. 57-75

Creed, Barbara: „Horror and the monstrous-feminine. An imaginary abjection“, in: Jancovich, Mark (Hg.): Horror. The Film Reader; Routledge, New York 2002, S. 67-76

Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2; Suhrkamp, Frankf./M. 1991

Deleuze, Gilles: „Postskriptum über die Kontrollgesellschaften“, in: *L'autre journal*, 1 (Mai 1990), <https://www.nadir.org/nadir/archiv/netzkritik/postskriptum.html>

Distelmeyer, Jan: Das flexible Kino. Ästhetik und Dispositiv der DVD & Blu-Ray; Bertz+Fischer, Berlin 2012

Elsaesser, Thomas: „Film als Möglichkeitsform. Vom 'post-mortem'-Kino zu mindgame movies“, in: Ders.: Hollywood heute. Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino; Bertz+Fischer, Berlin 2009, S. 237-262

Elsaesser, Thomas: „Geschichte(n), Gedächtnis, Fehlleistungen: FORREST GUMP“, in: Ders.: Hollywood heute. Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino; Bertz+Fischer, Berlin 2009, S. 181-192

Elsaesser, Thomas: „The Persistence of Hollywood, Part II: Reflexivity, Feedback and Self-Regulation“, in: Ders.: The Persistence of Hollywood; Routledge, New York 2012, S. 319-340

Feustel, Robert: „Optimieren statt Überschreiten? Über die Verbindung von Techno, Rausch und Kapitalismus“, in: *Phase 2*, 44 (2012), <http://phase-zwei.org/hefte/artikel/optimieren-statt-ueberschreiten-224/>

Grabbe, Lars / Kruse, Patrick: „Gewalt als Erlebnis. Die somatische Decodierung als Strategie des Filmerlebens in CLOVERFIELD“, in: *Ars Semeiotica*, 31/3-4 (2008), S. 299-312

Holert, Tom / Terkessidis, Mark (Hg.): *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft*; Edition ID-Archiv, Berlin et al. 1996

Jameson, Fredric: „Future City“, in: *New Left Review*, 21 (Mai/Juni 2003), <http://newleftreview.org/II/21/fredric-jameson-future-city>

Gunning, Tom: „An Aesthetic of Astonishment. Early Film and the (In)Credulous Spectator“, in: Williams, Linda (Hg.): *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*; Rutgers Univ. Pr., New Brunswick 1994, S. 114-133

Gunning, Tom: „The Cinema of Attraction. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde“, in: *Wide Angle*, 8/3-4 (1986), S. 63-70

Gutierrez, Peter: „Tribeca 2012 Interview: Justin Benson and Aaran Scott Moorhead of RESOLUTION“, in: Twitchfilm (26. April 2012), <http://twitchfilm.com/2012/04/tribeca-2012-interview-justin-benson-and-aaron-scott-moorhead-of-resolution.html>

Hantke, Steffen: „Academic Film Criticism, the Rhetoric of Crisis, and the Current State of American Horror Cinema: Thoughts on Canonicity and Academic Anxiety“, in: *College Literature*, 34/4 (Herbst 2007), S. 191-202

Harries, Dan: „Film Parody and the Resuscitation of Genre“, in: Neale, Steve (Hg.): *Genre and Contemporary Hollywood*; BFI, London 2006, S. 281-293

Jameson, Fredric: „Future City“, in: *New Left Review*, 21 (Mai/Juni 2003), <http://newleftreview.org/II/21/fredric-jameson-future-city>

Jenkins, Henry: *Textual Poachers. Television Fans & Participatory Culture*; Routledge, New York/London 1992

Kappelhoff, Hermann: „Der Lesende im Kino. Allegorie, Fotografie und Film bei Walter Benjamin“, in: Hagener, Malte et al. (Hg.): *Die Spur durch den Spiegel. Der Film in der Kultur der Moderne*; Bertz+Fischer, Berlin 2004, S. 330-340

Kleinhans, Chuck: „Types of audience response. From tear-jerkers to thought-provokers“, in: *Jump Cut*, 4 (1974), <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC04folder/AudienceResponse.html>

- Kracauer, Siegfried: „Das Grauen im Film“, in: Ders.: Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film; Suhrkamp, Frankf./M. 1974, S. 25-27
- Kracauer, Siegfried: „Das Ornament der Masse“, in: Ders.: Das Ornament der Masse; Suhrkamp, Frankf./M. 1963a, S. 50-62
- Kracauer, Siegfried: „Kult der Zerstreuung. Über die Berliner Lichtspielhäuser“, in: Ders.: Das Ornament der Masse; Suhrkamp, Frankf./M. 1963b, S. 311-317
- Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit; Suhrkamp, Frankf./M. 2012
- Kracauer, Siegfried: Theory of Film. The Redemption of Physical Reality; Oxford Univ. Pr., New York 1960
- Lippit, Akira Mizuta: „Three Phantasies of Cinema. Reproduction, Mimesis, Annihilation“; in: *Paragraph*, 22 (1999), S. 213-227
- Maani, Sama: Respektverweigerung. Warum wir fremde Kulturen nicht respektieren sollten. Und die eigene auch nicht; Drava, Klagenfurt 2015
- Marx, Karl: „Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte“, in: Marx, Karl / Engels, Friedrich: Werke, Bd. 8; Dietz, Berlin/DDR 1960, S. 111-207
- Mulvey, Laura: Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image; Reaktion Books, London 2006
- Mulvey, Laura: „Visuelle Lust und narratives Kino“, in: Weissberg, Liliane (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade; Fischer, Frankf./M. 1994, S. 48-65
- Nessel, Sabine: „Wiederkehr der amerikanischen Berge. Zur Kontinuität der Ansätze von Laura Mulvey und Tom Gunning im Spiegel neuerer Katastrophenfilme“, in: Ruffert, Christine et al. (Hg.): Unheimlich anders. Doppelgänger, Monster, Schattenwesen im Kino; Bertz+Fischer, Berlin 2005, S. 153-160
- Polan, Dana: „Brecht and the politics of self-reflexive cinema“, in *Jump Cut*, 1 (1974), <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC17folder/BrechtPolan.html>
- Quadfasel, Lars: „Die Hälften der Freiheit. Lars Quadfasel zur Aktualität der Kritik der Kulturindustrie“; in: *Versorgerin*, 95 (Sept. 2012a), S. 6-7, <http://versorgerin.stwst.at/artikel/aug-31-2012-1408/die-h%C3%A4lften-der-freiheit>
- Quadfasel, Lars: „Die Urszene der Kulturindustrie. Lars Quadfasel über den Erfinder des Gesamtkunstwerks, Richard Wagner“, in: *Versorgerin*, 99 (Sept. 2013), S. 7, <http://versorgerin.stwst.at/artikel/aug-31-2013-1615/die-urszene-der-kulturindustrie>

Quadfasel, Lars: „Kulturindustrie im Zeitalter ihrer digitalen Reproduzierbarkeit. *Lars Quadfasel* zur Aktualität der Kritik der Kulturindustrie, Teil II“; in: *Versorgerin*, 96 (Dez. 2012b), S. 4-5, <http://versorgerin.stwst.at/artikel/nov-27-2012-1611/kulturindustrie-im-zeitalter-ihrer-digitalen-reproduzierbarkeit>

Robinson, Joanna: „Joss Whedon Says His Battle with Marvel Got 'Really Unpleasant'“; in: *Vanity Fair* (5. Mai 2015), <http://www.vanityfair.com/hollywood/2015/05/joss-whedon-fight-marvel-studio>

Robnik, Drehli: „One generation's tragedy ist the next one's joke: Screaming mit Marx und Dewey“ (2014), <http://www.igbildendekunst.at/bildpunkt/bildpunkt-2014/reproduktion/robnik.htm>

Robnik, Drehli: „Poison Ivy, Lux Interior, Cramps: Cinema as Ontoxicological Mit-Gift (Being-With Not as a Given)“, Aufsatz präs. im Rahmen der Konferenz „Prekäre Identitäten – Gift und Vergiftung in Wissenschaft und Film“ (Technische Universität Braunschweig) am 24. Mai 2015, https://www.academia.edu/12550000/Poison_Ivy_Lux_Interior_Cramps_Cinema_as_Ontoxicological_Mit-Gift_Being-With_Not_as_a_Given

Robnik, Drehli: „Reading/Reclaiming/Recovering Siegfried Kracauer's Film Thinking of Nonsolutions withing Postfoundationalists Political Theory“; Aufsatz präs. Im Rahmen der Konferenz „Critical Theory, Film and Media: Where is Frankfurt Now?“ (Goethe-Universität Frankf./M.) am 23. August 2014, https://www.academia.edu/9816237/Reading_Reclaiming_Recovering_Siegfried_Kracauer_s_Film_Thinking_of_Nonsolutions_within_Postfoundationalist_Political_Theory

Robnik, Drehli: „Running on Failure. Post-Politics, Democracy and Parapraxis in Thomas Elsaesser's Film Theory“; in: *Senses of Cinema*, 55 (Juli 2010), <http://sensesofcinema.com/2010/feature-articles/running-on-failure-post-fordism-post-politics-democracy-and-parapraxis-in-thomas-elsaesser%C2%B4s-film-theory/>

Robnik, Drehli: „Mass Memories of Movies. Cinephilia as Norm and Narrative in Blockbuster Culture“; in: Hagener, Malte / de Valck, Marijke (Hg.): *Cinephilia. Movies, Love and Memory*; Amsterdam Univ. Pr., S. 55-64

Simpsons, Philip L.: „The Horror 'Event' Movie. The Mummy, Hannibal, and Signs“, in: Hantke, Steffen (Hg.): *Horror Film. Creating and Marketing Fear*; Univ. Pr. Of Mississippi, 2004, S. 85-98

Telotte, J. P. : „Through a Pumpkins's Eye. The Reflexive Nature of Horror“, in: *Literature/Film Quarterly*, 10/3 (1982), S. 139-149

Walsh, Michael: *The Devil's Pleasure Palace. The Cult of Critical Theory and the Subversion of the West*; Encounter Books, New York/London 2015

Williams, Linda: „Discipline and fun: Psycho and the Postmodern Cinema“, in: Gledhill, Christine / Williams, Linda (Hg.): *Reinventing Film Studies*; Arnold, London 2000, S. 351-378

Williams, Linda: „Film Bodies: Gender, Genre, and Excess“, in: *Film Quarterly*, 44/4 (1991), S. 2-13

Williams, Linda: „Learning to scream“, in: Mark Jancovich (Hg.): *Horror. The Film Reader*; Routledge, New York 2002, 163-168

Wittmann, Matthias: „'Das Kino ist auch ein Paradox'. Jean Louis Schefer's Welt der Disproportion“, Nachwort des Herausgebers, in: Schefer, Jean Louis: *Der gewöhnliche Mensch des Kinos*; Wilhelm Fink, München 2013

Zizek, Slavoj: „You May! Slavoj Zizek writes about the Post-Modern Superego“, in: *London Review of Books*, 21/6 (1999), <http://www.lrb.co.uk/v21/n06/slavoj-zizek/you-may>

Zizek, Slavoj: „Zeit der Monster. Ein Aufruf zur Radikalität“, in: *Le Monde diplomatique*, 9342 (12.11.2010), http://www.math.hu-berlin.de/~rippel/data/WS10/Zizek_-_Zeit_der_Monster.pdf; zit. n.: Gramsci, Antonio: *Gefängnishefte*, 10 Bde., Berlin/Hamburg 1991-2002

Zizek, Slavoj: „Zero Dark Thirty: Hollywood's gift to American power“, in: *The Guardian* (25.01.2013), <http://www.theguardian.com/commentisfree/2013/jan/25/zero-dark-thirty-normalises-torture-unjustifiable>

Abstracts (deutsch- und englischsprachig)

Das späte postklassische Kino hat ein Ende gefunden, das keines nehmen will. Frischfröhlich fängt es mit New Hollywood damit an, sich selbst zu bespiegeln, und hat seither nicht damit aufgehört. Dabei fährt es dort munter fort, wo die Kulturindustrie „aufgehört“ hat: bei der Verschmelzung von Basis und Überbau, Produktions- und Reproduktionssphäre, Betrieb und „Betrieb“, die in der Popkulturindustrie endgültig zu sich selbst gekommen ist. In der gesellschaftlichen Totalität stellt sich die Frage, der ich durchs Medium des Horror nachgehen möchte: Was heißt Kritik am Bestehenden, wenn dieses jeden Einwand, der gegen es erhoben wird, stets zu vereinnahmen und zu seinem Fortbestehen zu verwenden weiß? Im rezenten Metahorrorkino, für das BEHIND THE MASK: THE RISE OF LESLIE VERNON, THE CABIN IN THE WOODS und RESOLUTION exemplarisch stehen, wird dieses Grauen der Immanenz vor allem mithilfe der Kritischen Theorie durchgenommen – und zwar von mehreren Seiten, aber ganz besonders von der der Rezeption und der Mythen, die sich um sie ranken. Das kritische Potential dieser Filme liegt vor allem darin, dass sie ihre Zuschauer, die sie sehr genau kennen, teilnehmen lassen am Schrecken, den sie inszenieren: und zwar sowohl als (inter-)aktive Prosumenten, die sich am übersättigten Bild laben, als auch als Protagonisten in einer Welt, in der hinter jeder Ecke der Schrecken lauert – nicht nur der Erkenntnis des Selbst im Fremden und vice versa, sondern auch des Utopischen in der Ohnmacht.

The late postclassical cinema has come to an end that never will. Breezily with New Hollywood it began to contemplate itself and has never stopped to do so ever since. It continues where the culture industry had „stopped“: with the fusion of structure and superstructure, production and reproduction sphere, business and busyness, consummated in the popculture industry. Within the social totality the question, which I pursue through the medium of horror, is raised: What does critique of the existing order mean, when this order accomplishes to coopt every objection that is made towards it and even uses it to ensure its continuing? In recent metahorror cinema, particularly BEHIND THE MASK: THE RISE OF LESLIE VERNON, THE CABIN IN THE WOODS and RESOLUTION, the dread of this immanence gets dealt with help from

Critical Theory – from different sides, though especially from that of perception and the myths that surround it. The films' critical potential lies in the way they let their viewers, which they know very well, participate in the horror they stage: namely both as (inter-)active prosumers, who feast on their supersaturated images, and as protagonists in a world, in which behind each corner there lurks terror – not only that of the realisation of the self in the alien and vice versa, but also of the utopian in powerlessness.