

Empfohlene Zitierweise: Schmiedt, Helmut 2019: Familienleben der Zombies. Über die ungewöhnliche Verwendung eines konventionellen Motivs. In: Tanja Gnosa/Kerstin Kallass (Hg.): Grenzgänge. Digitale Festschrift für Wolf-Andreas Liebert, 1-9. Online verfügbar unter: [https://www.grenzgänge.net/Schmiedt\\_Familienleben-der-Zombies/](https://www.grenzgänge.net/Schmiedt_Familienleben-der-Zombies/)

## Familienleben der Zombies. Über die ungewöhnliche Verwendung eines konventionellen Motivs

HELMUT SCHMIEDT

Sehr wenige Filmgenres genießen bei sehr vielen Liebhabern der cineastischen Kunst einen so üblen Ruf wie der Horrorfilm. Die einen mögen sich solche Filme gar nicht erst anschauen, weil sie deren oft brutale, blutüberströmte und ekelhafte Bilder nicht ertragen. Die anderen stellen fest, in dieser Kinosparte werde auf menschenverachtend niedrigem Niveau mit ebenso grellen wie billigen Effekten physischer und psychischer Art operiert; kaum irgendwo sonst finde man Geschichten, die derart ausschließlich von der primitiv zugespitzten Darstellung deftiger Konfrontationen lebten.

Tatsächlich handeln Horrorfilme in der Regel davon, dass mehr oder weniger normale Menschen sich unter spektakulären Umständen mit gefährlichen Wesen auseinandersetzen müssen, die nicht-menschlich sind: mit riesigen, heimtückischen, fleischfressenden Tieren, mit aggressiven Monstern aus dem Weltall, mit Kreaturen wie Vampiren oder Zombies, die zwar eine entfernte Ähnlichkeit mit Menschen aufweisen, sich aber in entscheidenden Charakteristika höchst bedrohlich von ihnen unterscheiden. Auch geistig verwirrte Massenmörder mit schier übernatürlichen Kräften treten als Antagonisten im Horrorfilm auf; da ist es dann manchmal schwierig, das Genre von anderen, insbesondere dem Thriller oder dem Kriminalfilm, zu unterscheiden.

Fürsprecher des Genres behaupten nun allerdings, der Eindruck effekthascherisch kaschierter Oberflächlichkeit werde ihm nicht gerecht. Tatsächlich verberge sich hinter der Auseinandersetzung mit dem, was die menschlichen Figuren bedroht, eine Begegnung mit zutiefst realen, kollektiven Problemen. Ein wortmächtiger Feuilleton-Autor sprach davon, die von Horrorkunst ausgelöste Angst sei »eine Brechstange, die den Panzerschrank aufstemmt, in dem die Gesellschaft, die diese Kunst hervorbringt, ihre schmutzigsten Geheimnisse weggesperrt hat.« (Dath 2016, 9) Doch es geht nicht nur um Verborgenes und Abseitiges. Kaum ein anderes Genre, so wird behauptet, reagiert beispielsweise derart prompt und genau, also geradezu sensibel, auf einschneidende Ereignisse und Veränderungen politischer und gesellschaftlicher Art, die offen zutage liegen.

Es fällt nicht schwer, dafür Beispiele zu finden. Als sich zu Beginn der 1990er Jahre der Ost-West-Konflikt in Europa und anderswo endgültig aufgelöst zu haben schien und die Weltpolitik einer dauerhaften Phase der Entspannung und Euphorie entgegensah, dominierte ein Typus von Horrorfilmen, der zwar auf die Vorführung extremer Gewalttätigkeit nicht verzichtete, diese aber als ein tendenziell auch komisches Spiel mit den eigenen Regularien darbot und insofern unter dem eigenartigen Stichwort »Funsplatter« an der optimistisch-fröhlichen Grundstimmung jener Jahre partizipierte; das markanteste Beispiel bildet die *Scream*-Serie von Wes Craven (1996, 1997, 2000), der vorher, wie wir noch sehen werden, Filme von ganz anderem Zuschnitt gedreht hatte. Zehn Jahre später inszenierte Craven einen vierten *Scream*-Film, mit dem er aber, nach Ansicht vieler Betrachter, den Anschluss an die vorherigen Teile nicht mehr fand: Im Gefolge von Nine-Eleven hatte sich auch der Horrorfilm wieder deutlich verändert; mittlerweile beherrschten Filme wie die *Hostel*- und die *Saw*- Serie (ab 2005 bzw. 2004) das Feld und rückten mit sozusagen tödlichem Ernst grässliche körperliche Torturen in den Vordergrund.

Im Folgenden soll es um eine Reihe wirkungsmächtiger amerikanischer Horrorfilme gehen, die um das Jahr 1970 herum entstanden. Viele Kommentatoren erklären, sie seien ebenfalls nicht zuletzt als Reaktion

auf eine seinerzeit aktuelle amerikanische Katastrophe zu verstehen: auf die einschneidende »Erfahrung des Vietnamkrieges« (Stiglegger 2010, 95). Dieses »Trauma« sei in den Filmen »verarbeitet« worden, heißt es, auch mit dem Hinweis darauf, dass Künstler wie der vielbeschäftigte Maskenbildner Tom Savini »die Leichenberge in Vietnam gesehen [hatten], bevor sie sie synthetisch auf die Leinwand häuften« (Hahn/Giesen 2002, 6). Es gibt ein paar Merkmale, die diesen Filmen einen besonderen Platz in der Geschichte des Genres verschaffen.

Als erstes Merkmal fällt auf, dass in ihnen eine Veränderung hinsichtlich des Herkunftsorts der schrecklichen Wesen stattfindet. Viele ältere, »klassische« Horrorfilme – wenn auch natürlich längst nicht alle – weisen ihnen als Heimat eine mehr oder weniger exotisch anmutende Ferne zu: King Kong ist eine Kreatur des Urwalds, der Vampir Dracula und die Seinen hausen zunächst in einer völlig entlegenen Ecke Europas und die ersten Zombies der Filmgeschichte irgendwo in der Karibik; gefährlich wird es vor allem dann, wenn diese Geschöpfe, unter welchen Umständen auch immer, in die zivilisierte Welt reisen, in der du und ich wohnen. In den Filmen um 1970 aber setzt sich endgültig eine Entwicklung durch, die ansatzweise vorher schon zu beobachten war: Das Schreckliche ist von Anfang an ganz in der Nähe, in unserer Nachbarschaft angesiedelt.

In *Rosemaries Baby* (*Rosemary's Baby*, 1968; Regie: Roman Polanski) bezieht ein junges Ehepaar eine Wohnung in New York City, und gleich nebenan wohnt ein im buchstäblichen Sinne teuflisches anderes Paar. *Carrie – Des Satans jüngste Tochter* (*Carrie*, 1976; Regie: Brian De Palma) endet in einem von der Titelfigur mit übernatürlichen Kräften ausgelösten Inferno, das zahllose Opfer fordert, doch Carrie ist, der spektakulären Etikettierung im deutschen Titel zum Trotz, eigentlich nichts anderes als ein durchschnittliches amerikanisches Schulmädchen, dem zuvor von seiner Umgebung übel mitgespielt wurde. Zombies findet man nun nicht mehr in der Ferne, sondern mitten in den USA, und sie breiten sich in George Romeros einschlägigen Filmen, beginnend mit *Die Nacht der lebenden Toten* (*Night of the Living Dead*, 1968), dort immer weiter aus; Romeros südeuropäische Kollegen, die wenig später ähnliche Stoffe bearbeiten, vollziehen diese Entwicklung übrigens nicht mit derselben Konsequenz und lassen Zombies ebenso wie Kannibalen weiterhin überwiegend in der Exotik ihr Unwesen treiben. Wer in Nordamerika eine Reise unternimmt, muss im Übrigen generell bei amerikanischen Regisseuren mittlerweile mit dem Schlimmsten rechnen: In *Blutgericht in Texas* (*The Texas Chainsaw Massacre*, 1974; Regie: Tobe Hooper) stößt eine Gruppe junger Leute, die familiäre Erinnerungen auffrischen wollen und deshalb in der Provinz unterwegs sind, auf eine Familie von Kannibalen, und in *Das letzte Haus links* (*The Last House on the Left*, 1972; Regie: Wes Craven) endet die Reise zu einem Rockkonzert in New York für zwei Mädchen in einer tödlichen Begegnung mit Sexualverbrechern. Man kann sich nicht mehr sicher fühlen in dem Land, in dem man lebt: nicht deshalb, weil Gefahr aus der Fremde eingeschleppt würde, sondern aufgrund der originär in der Heimat selbst angesiedelten Bedrohungen.

Mit einem zweiten Merkmal partizipieren die Horrorfilme jener Jahre an einem allgemeinen Trend der Filmhistorie: mit der expliziten, überaus deutlichen Darstellung von Inhalten, die früher nur andeutungsweise oder gar nicht zu sehen waren. Was man gern Sexszenen nennt, gab es, von der im Untergrund gehandelten Pornographie abgesehen, in älteren Filmen nicht: Die entsprechenden Vorkommnisse beschränkten sich auf Küsse im Kopfbereich, während das Weitere außerhalb des von der Kamera Erfassten stattfand und allenfalls durch raffinierte, wenn man so will: symbolische Arrangements und doppeldeutige Rhetorik angedeutet wurde. Das ändert sich nun, und genauso verändert sich die Darstellung von Gewalt: Bei körperlichen Auseinandersetzungen mit und ohne Waffen sieht man jetzt das Blut in Strömen fließen, das man sich früher eher hat vorstellen müssen, und die Verletzungen und Zerstörungen des Körpers werden immer krasser unmittelbar ins Bild gesetzt. Der Horrorfilm treibt diese Entwicklung seit den 1960er Jahren maßgeblich voran. Da er ohnehin die handgreifliche Komponente der Konfrontation mit dem Schrecklichen zunehmend in den Vordergrund rückt, greift er bereitwillig die Möglichkeit auf, physische Attacken und ihre Folgeerscheinungen in allen Details vor Augen zu führen; Maskenbildner wie Savini, die es verstehen, die Abtrennung von Gliedmaßen, das Aufplatzen des Leibes, grässliche Wunden und Fäulnisprozesse eindrucksvoll zu simulieren, haben ihre große Zeit. Romeros

Zombies reißen vor laufender Kamera ihren Opfern Teilstücke aus dem Körper und verspeisen sie. In *Der Exorzist* (*The Exorcist*, 1973; Regie: William Friedkin), einem weltweiten Kinoerfolg, führt ein zwölfjähriges Mädchen plötzlich nicht nur obszöne Reden, sondern beeindruckt durch spektakuläre, überwiegend ekelerregende Veränderungen ihres Äußeren. In *Ich spuck auf dein Grab* (*I Spit on Your Grave*, 1978; Regie: Meir Zarchi) – einem laut Lexikon »an Niedertracht kaum zu überbietende[n] Machwerk« (Hahn/Giesen 2002, 329) – wird mit viel Liebe zu Einzelheiten im ersten Teil die Vergewaltigung einer jungen Frau durch mehrere Männer dargestellt und im zweiten ihr blutig-brutaler Rachefeldzug. In *Blutgericht in Texas* und in *Das letzte Haus links* ist zu sehen, dass eine Kettensäge nicht nur zu handwerklichen Zwecken Gravierendes leisten kann. Die bei all dem entstehenden Bilder setzen empfindsamen Betrachtern derart zu, dass man von »Terrorkino« (Stiglegger 2010) gesprochen hat.

Das dritte Merkmal, von dem die Rede sein soll, betrifft nicht alle damaligen Horrorfilme gleichermaßen, lässt sich aber besonders eng mit dem – in den Medien über Jahre hinweg höchst präsenten – Vietnamkrieg in Verbindung bringen: die extreme Düsternis, die den Plot der fraglichen Arbeiten auszeichnet. Die älteren Vertreter des Genres und auch viele neueren Datums weisen, bei aller Darbietung furchteinflößender schrecklicher Dinge, oft doch etwas auf, das zumindest in die Richtung eines *happy ends* weist: Es gibt eine mehr oder weniger heroische Figur, die im letzten Moment das Allerschlimmste verhindert; das Monster hat zwar viele Opfer gefordert und scheint zeitweise übermächtig, wird aber am Ende besiegt; der monströse Killer kommt selbst zu Tode – der Riesenaffe King Kong beispielsweise, um ein älteres Beispiel zu nehmen, wird im Finale erlegt, und die junge Frau, die im Mittelpunkt der *Scream*-Serie steht, entgeht vier Filme lang den Nachstellungen raffinierter Mörder. Mit den hier ins Auge gefassten Werken verhält es sich dagegen völlig anders: Sie konfrontieren den Betrachter, der sich emotional auf sie einlässt, mit absolut trostlosen Geschichten ohne irgendeine optimistische Perspektive. *Blutgericht in Texas*, das die apokalyptischen Verhältnisse der nahen Schlachthöfe auf zwischenmenschliche Beziehungen überträgt, endet mit einer schreiend davonfahrenden jungen Frau, die nach endloser Tortur als einzige den Kannibalen entronnen ist, während der Killer mit der Kettensäge ihr nachsieht und sein Werkzeug in der aufgehenden Sonne ratlos hin und her schwingt. In *Das letzte Haus links* nehmen ein ehrenwerter Arzt und seine Frau Rache an den Mördern ihrer Tochter und agieren dabei mit derselben Grausamkeit wie die vorherigen Täter. Geradezu infernalisch wirkt der Schluss von *Die Nacht der lebenden Toten*: Während in einem einsamen Haus eine Gruppe von Menschen von immer mehr Zombies belagert und angegriffen wird, nähern sich von außen die Mitglieder einer Bürgerwehr, um alle Zombies, die sie zu Gesicht bekommen, mit dem unbedingt erforderlichen Kopfschuss zu liquidieren; schließlich erreichen sie das einsame Haus, in dem nur eine einzige tatkräftige Person, ein Schwarzer, überlebt hat; als die vermeintlichen Retter ihn zu Gesicht bekommen, halten sie ihn spontan für einen weiteren Zombie und erschießen auch ihn. In einer Welt, die solche Dinge zulässt, gibt es nichts mehr, was zur Hoffnung im Sinne eines Auswegs aus der umfassend dargestellten Tristesse Anlass geben könnte; hier reihen sich deprimierende, schreckliche Ereignisse mit immer weiteren Zuspitzungen aneinander, und kein Licht am Ende des Tunnels ist erkennbar. Bemerkenswert erscheint, dass Jahrzehnte später Remakes dieser Filme – die es in allen zuletzt genannten Fällen gegeben hat – zwar mit noch brutaleren Bildern aufwarten mögen, insgesamt aber die pessimistische Perspektive reduzieren und »weniger zermürbend [wirken] als das Original« (Moldenhauer 2016, 212).

Die um 1970 herum entstandenen Horrorfilme verändern also mit ihrer neuen Herkunftsbestimmung der Gefahren, mit ihrer »Ästhetik des Drastischen« (Moldenhauer 2016) und z.T. auch mit einer Atmosphäre der Ausweglosigkeit ganz entschieden das Gesicht des Genres. Angesichts solcher Grenzüberschreitungen hinsichtlich der Gattungskonventionen ist es erstaunlich, dass ihre Plots häufig mit einem traditionsreichen inhaltlichen Element aufwarten, das zwar in der Geschichte der kreativen Künste insgesamt seit jeher eine bedeutende Rolle gespielt hat, im Horrorfilm aber eher nicht: mit dem Motiv der Familie. Familiäre Bindungen kennt jeder Mensch – auch der, der da eher defizitäre Erfahrungen macht –, und so liegt es nahe, dass diese soziale Organisationsform an zahllosen Stellen der Literaturgeschichte immer wieder intensiv thematisiert worden ist: in vielen Mythen der Antike ebenso wie in exponierten deutschen Dramen des 18. und 19. Jahrhunderts und in weltberühmten Romanen wie

Thomas Manns *Buddenbrooks*, wo es schon laut Untertitel um den *Verfall einer Familie* geht. Natürlich gibt es ebenso viele Werke, für die das Thema irrelevant ist oder wo es nur peripher vorkommt, und die Grundstruktur des Horrorfilms legt nahe, dass das auch für dieses Feld gilt: Die Bedrohung von Menschen durch Wesen außermenschlicher Natur kann man auch dann eindrucksvoll schildern, wenn die betroffenen Menschen nicht oder nur am Rande im familiären Kontext dargestellt werden.

Umso bemerkenswerter ist es, dass die fraglichen Filme immer wieder Familien bzw. entsprechende Zusammenhänge ins Zentrum rücken. *Die Nacht der lebenden Toten* stellt zu Beginn ein Geschwisterpaar vor, das aus familiären Gründen einen abgelegenen Friedhof besucht. Am Ende wird der in einen Zombie verwandelte Bruder die eigene Schwester attackieren, und in dem einsamen Haus, von dem bereits die Rede war, vollzieht sich im Rahmen ähnlicher Vorgänge der Untergang einer dreiköpfigen Familie; der Film spielt den Zusammenbruch der gesellschaftlichen Ordnung also »im Mikrokosmos der Familie durch« (Stresau 1987, 198). Wes Cravens *Hügel der blutigen Augen* (*The Hills Have Eyes*, 1977) konfrontiert in der Wüste von Nevada »eine große Familie aus Cleveland, unterwegs in den goldenen Westen, nach Kalifornien«, mit einer anderen »Familie, eine[r] Sippe verwilderter, vergessener Hinterwäldler, dem Kannibalismus verfallen« (Schifferle 1994, 78). In *Das letzte Haus links* stehen der wohlstuierten Arztfamilie auf der Seite der Verbrecher unter anderem ein Vater und sein unehelicher Sohn gegenüber, in *Blutgericht in Texas* den in einer Familienangelegenheit reisenden jungen Leuten eine größere, mehrere Generationen umspannende Familie, deren Mitglieder nun Menschen das antun, »was sie ihr Leben lang im örtlichen Schlachthof getan haben, bevor vermeintlich gnädigere Tötungsmethoden wie Bolzenschussgeräte sie arbeitslos gemacht haben: mit dem Hammer auf Schädel einhauen, das Fleisch zerlegen und essen« (Rzechak 2004, 206). Weitere Beispiele wurden bereits genannt: In *Rosemaries Baby* geht es darum, dass eine junge Frau in quälende Zweifel über die Herkunft ihres ungeborenen Babys gerät und in *Carrie* am Anfang und Ende um den Konflikt zwischen Mutter und Tochter.

Die Rolle, die in solchen Filmen der ausgiebige Rückgriff auf ein uraltes Motiv – auch dies in gewissem Sinne eine Grenzüberschreitung! – zu spielen vermag, soll anhand eines Beispiels näher überprüft werden: anhand von Wes Cravens erstem Film *Das letzte Haus links* (1972). Der Zuschauer begegnet darin zunächst der offenbar bestens etablierten Arztfamilie Collingwood, die ein schönes Haus im Grünen bewohnt. Deren Tochter macht sich mit einer Freundin auf den Weg nach New York, um dort ein Rockkonzert zu besuchen. Bei der Suche nach Rauschmitteln fallen sie ob ihres Leichtsinns einer aus drei Männern und einer Frau bestehenden Gruppe entfloherer Häftlinge in die Hände; unter ihnen befinden sich, wie schon gesagt, ein Vater und sein Sohn. Die beiden Mädchen werden gedemütigt, vergewaltigt und später ermordet; der Körper der einen wird von den sadistischen Tätern geradezu ausgeweidet. Rein zufällig bleibt bei ihrer Flucht der Wagen ausgerechnet in der Nähe des Hauses liegen, das von der Arztfamilie bewohnt wird, und die Gestrandeten erhalten dort für die Nacht Unterkunft. Während des gemeinsamen Essens fallen die Gäste durch ihr ungehobeltes Benehmen auf; umgekehrt schimpft ihr Anführer später über die »Oberklassenscheiße« in dem feinen Haus. Zunächst wissen sämtliche Beteiligte nicht, in welchem Verhältnis sie zueinander stehen, aber das ändert sich allmählich, und es kommt zu einer blutigen Auseinandersetzung, in der sich das Ehepaar Collingwood an den Verbrechern rächt. Unmittelbar danach treffen zwei Polizisten am Tatort ein, können aber nichts mehr am Gang der Dinge ändern.

Der Film steht in vielerlei Hinsicht für die Entwicklungen, die oben registriert wurden. Alle Beteiligten sind Nordamerikaner, und das grausige Geschehen spielt sich in der näheren Umgebung New Yorks ab. Einige der Bilder, die man zu sehen bekommt, sind so gewalttätig, dass ein Lexikon von einer »widerlichen Brutalitätenshow« (*Das letzte Haus links*, 3355) gesprochen hat: Beispielsweise rächt sich Frau Collingwood an einem der noch ahnungslosen Täter mit dem Angebot, Oralverkehr zu praktizieren, und beißt ihm dabei – vor laufender Kamera, wie es scheint – den Penis ab, so dass er verblutet; Herr Collingwood setzt sich am Ende dank einer Kettensäge gegen den Anführer der Verbrecher durch. Darüber hinaus entwickelt der Film in verschiedenster Hinsicht eine Atmosphäre der Trostlosigkeit. Das gilt in Bezug auf einzelne Phasen der Handlung, in denen sich den Mädchen die Möglichkeit zum Entkommen eröffnet, aus der dann aber nichts wird. Das gilt in Bezug auf zwischenmenschliche

Verhältnisse: Die ausgebrochenen Häftlinge verhalten sich gnadenlos und treiben ihre grausamen Gelüste in den Exzess; der Vater in der Gruppe bewegt am Ende den eigenen Sohn zum Selbstmord. Vor allem aber gilt es auch hinsichtlich des Finales: Die Eltern Collingwood handeln, als sie der Wahrheit auf die Spur gekommen sind, ohne alle Zurückhaltung mit der gleichen Brutalität wie ihre Kontrahenten: Die Fassade korrekten bürgerlichen Verhaltens bricht völlig zusammen; das Moralsystem, dem sie sich bisherigen Eindrücken nach verpflichtet fühlen, trägt nicht mehr. Es erscheint nicht gerade unpassend, dass der Film im deutschen Sprachraum zeitweise unter dem spekulativen Titel *Mondo brutale* kursierte – diese Charakterisierung gilt weit über die unmittelbar sinnlichen Wirkungen seiner Bilder hinaus. Dem Film fehlt »nicht nur jegliche Hoffnung, dass etwas anderes als die allgegenwärtige Gewalt herrschen könne; abwesend sind sogar alle Spuren einer Orientierung, über die sich eine menschenfreundlichere Perspektive überhaupt nur erahnen ließe« (Schmiedt 2015, 77).

Dazu tragen auch einige Einfälle bei, die nur scheinbar Kontrapunkte gegenüber dem generell furchtbaren Geschehen setzen. Der Film arbeitet gerade in der Nähe der Gewaltszenen mehrfach mit einer sanften, fast idyllisch anmutenden Musik; sie stammt von David Hess, der auch den Anführer der Verbrecher spielt und vorher bereits mit einigem Erfolg als Musiker und Komponist, unter anderem für Elvis Presley, tätig gewesen ist. Die Polizisten, die das abschließende Massaker verhindern wollen, agieren überaus tollpatschig und haben Auftritte, die zu einem Slapstick-Film passen würden. Im Nachspann werden noch einmal die Schauspieler genannt und auf Fotos gezeigt, aber nachdem man sie zuletzt als Täter oder Opfer aggressiver, tödlicher Aktionen gesehen hat, werden sie nun mit Bildern aus jener Phase des Films präsentiert, in der sie noch relativ entspannt oder gar fröhlich aussahen. Alle diese Elemente können die umfassende Düsternis, in die der Film getaucht ist, jedoch nicht im Mindesten aufheben; sie verpuffen wirkungslos und erscheinen insofern wie ein zynischer Hinweis ex negativo auf seine überwältigend deprimierende Grundstimmung.

Diese tritt auch noch einmal deutlich hervor, wenn man Cravens Film mit denen vergleicht, die in engstem Sinne zu seiner Vor- und Nachgeschichte gehören. Der Plot von *Das letzte Haus links* basiert auf dem von Ingmar Bergmans Film *Die Jungfrauenquelle* (1960); dort sind die Täter des Anfangs Hirten auf der Wanderschaft, ihr Opfer – diesmal nur eins – ist die Tochter eines Bauern, und es entwickelt sich eine ganz ähnliche *Rape-and-Revenge*-Geschichte wie bei Craven. Allerdings setzt Bergman am Ende Akzente, die das vorherige Geschehen deutlich konterkarieren: Als die Leiche im Wald geborgen wird, beginnt unter ihr auf wundersame Weise eine Quelle zu sprudeln, und der Vater des Opfers stiftet in der Reaktion auf das, was er und andere getan haben, eine Kapelle. Das Remake von *Das letzte Haus links* wiederum, 2009 von Dennis Iliades inszeniert und von Craven koproduziert, hellt gegenüber der Erstversion durchgängig die Stimmung auf. Eines der beiden Mädchen überlebt diesmal. Den Selbstmord, in den der Sohn vom Vater getrieben wird, gibt es nicht; stattdessen wechselt die jüngere Figur rechtzeitig die Seite und überlebt ebenfalls. Am Ende sitzen nicht mehr blutüberströmte Eltern wie 1972 mit gesenkten Köpfen in ihrem demolierten Wohnzimmer; vielmehr fahren die Überlebenden mit dem Motorboot davon, wobei der vorwärts gerichtete Blick des Vaters in eine keineswegs finstere Zukunft verweist. Allerdings folgt dann noch der letzte Tötungsakt, bei dem, in Ergänzung früherer Szenen, abermals die Hinrichtungsqualität eines Haushaltsgeräts demonstriert wird. Selbstverständlich fehlen im Remake auch die im vorigen Absatz geschilderten ambivalenten Elemente. Nimmt man also die drei Filme gemeinsam in den Blick, so fällt die radikal deprimierende Grundtendenz des Streifens von 1972 noch einmal besonders auf. Welche Rolle spielt da die intensive Arbeit mit einem konventionellen, uralten Motiv?

Cravens Film beginnt »mit der Darstellung einer triangulären Familiensituation« (Köhne/Renz 2003, o.S.). Die junge Mari Collingwood will mit einer Freundin ein Rockkonzert in New York besuchen und diskutiert mit ihren Eltern: Denen missfällt es, dass Mari erkennbar keinen BH trägt, und die Freundin erscheint ihnen nach dem, was sie von ihr wissen, ebenso wenig sympathisch wie die Band, die den Namen »Bloodlust« trägt und durch aggressive Spektakel auf der Bühne auffällt; es geht also um die in solchen Situationen üblichen Probleme zwischen besorgten Eltern und aufsässigen Kindern. Der Streit wird aber keineswegs übermäßig aggressiv ausgetragen, und bald macht sich Mari auf den Weg. Im Folgenden springt der Film zunächst zwischen drei Figurengruppen hin und her: Mari und ihrer Freundin Phyllis,

die sich während ihrer Reise nach New York in spätpubertären Phantasien über die Musiker von Bloodlust ergehen; den Eltern Collingwood, die liebevoll eine Feier zum siebzehnten Geburtstag ihrer Tochter vorbereiten und sich dabei auf der verbalen Ebene erotisch näher kommen; der Gruppe der vier Verbrecher, die sich irgendwo in einer Wohnung einquartiert haben und durch rüde Wortwechsel und überhaupt durch schroffes Verhalten auffallen. Mari und Phyllis hören im Radio die Meldung, gefährliche Gewalttäter seien aus dem Gefängnis ausgebrochen, schenken ihr aber keine Beachtung.

Mit den beiden älteren Collingwoods haben wir also zwei Drittel einer im Großen und Ganzen intakten, harmonisch wirkenden Familie vor uns, mit Mari in der Begleitung von Phyllis deren dritte Angehörige, die sich anschiebt, allmählich eigene Wege zu gehen, und mit der Gruppe um die Ausbrecher, bestehend aus einem Vater, seinem unehelichen Sohn, seiner Geliebten und einem Kumpanen, eine entfernt familienähnliche Gemeinschaft, der aber von vornherein alle Merkmale fehlen, die positiv konnotierte Familien wie die Collingwoods auszeichnen. Die weitere Handlung besteht im Wesentlichen darin, dass diese Gruppen einander begegnen und extreme Konfrontationen entstehen. Zunächst lassen sich die beiden Mädchen in die Wohnung der Ausbrecher locken, die in ihnen sofort ideale Opfer für ihre perversen Neigungen entdecken; einer der Verbrecher erklärt, mit einem grausamen Sexualverbrechen an so jungen Frauen könne man sich den Ruf erwerben, das schlimmste nur denkbare Delikt dieser Art zu begehen. Nach dessen Durchführung landen die Verbrecher zufällig bei den Collingwoods, die aus Indizien allmählich erschließen, was sich abgespielt hat, ihre sterbende Tochter finden und dann ihren Rachezug starten. Dabei fällt auf, dass die Selbstverständlichkeit, mit der vorher die Verbrechergruppe die beiden Mädchen spontan zu Opfern befördert hat, im Verhalten der Collingwoods wiederkehrt: Von einer Reflexion darüber, wie sie mit der extremen Situation umgehen könnten, ist ebenso wenig etwas zu bemerken wie von Trauer; stattdessen folgt auf die Entdeckung des furchtbaren Geschehens sofort die Planung der Racheaktion, und nach deren Ende folgt, anders als bei Ingmar Bergman, nichts mehr.

Im Ergebnis werden die beteiligten Gruppen umfassend zerstört. Das gilt zunächst in sehr konkretem Sinne: Von der familienähnlichen Gruppe der Verbrecher überlebt niemand, in der ehrbaren Familie Collingwood stirbt die Tochter, und wie es mit den Eltern weitergeht, die immerhin mehrere Menschenleben auf dem Gewissen haben, bleibt offen. Zudem gilt es auf einer sozusagen ideellen Ebene: Die konstruktiven Konzepte zur Qualität und Funktion der Familie, die unsere Kultur mit dieser Einrichtung verbindet, werden ad absurdum geführt. In der Gruppe der Ausbrecher findet sich von vornherein nichts davon, es sei denn, man bewertet den Umstand positiv, dass zwei zuvor inhaftierte Schwerverbrecher bei ihrer mörderischen Flucht von zwei Personen unterstützt werden, die nicht gefangen waren. Ein besonders übles Detail bildet in dieser Gruppe die Beziehung zwischen den beiden Blutsverwandten. Der Vater hat den Sohn einst in die Heroinabhängigkeit getrieben, und als der junge Mann sich nun nicht ganz so gefügig verhält, wie der Vater es erwartet, sieht der ihn zunehmend als Gegner an; im Haus der Arztfamilie will der Sohn schließlich verhindern, dass der Vater die Mordserie fortsetzt, aber als er dies mit vorgehaltener Schusswaffe versucht, redet der Vater ihm mit Erfolg ein, er solle die Waffe gegen sich selbst richten. Dass Mari Collingwood gegen sanften Widerstand der Eltern ihre eigenen Wege zu gehen versucht, wirkt zunächst als ein Teil jenes Ablösungsprozesses, den viele junge Menschen im Elternhaus vollziehen; aber in diesem Fall ebnet sie damit ihrer Vergewaltigung und Ermordung den Weg. Die Eltern Collingwood scheinen die positiven Werte des gehobenen Mittelstands zu verkörpern; aber als sie in eine Extremsituation geraten, verwandeln sie sich unvermittelt und wie selbstverständlich in Tötungsmaschinen. Dass in Familien ein bestimmtes Moralsystem konserviert und weitergegeben werden soll, dass man sich in Familien geborgen und unterstützt fühlt, dass Familien eine zuverlässige Konstante in einer funktionierenden Gesellschaft bilden – von all dem ist in *Das letzte Haus links* nichts zu bemerken. Das Modell ›Familie‹ wird umfassend demontiert.

Dieser Prozess wird noch einmal besonders deutlich, wenn man beachtet, dass der Film in etlichen Details mit Elementen arbeitet, die schon in ganz anderen kulturgeschichtlichen Zusammenhängen zur Verdeutlichung problematischer Seiten der Familie verwendet worden sind. Wir blicken einmal kurz auf die deutsche Dramenliteratur des 18. Jahrhunderts. Dass ein Vater zur Zukunft seines Sohnes nicht dieselben Pläne hat wie dieser selbst und dass der Jüngere auf die entstehende aussichtslose Situation mit

einem Selbstmord reagiert, ist eine Konstruktion, mit der Friedrich Schiller in *Kabale und Liebe* (1784) arbeitet. Dass Väter sich sorgen, wenn die erwachsen werdenden Töchter einmal das Haus verlassen, hat nicht nur Craven geschildert, sondern – neben anderen – auch schon Lessing in *Emilia Galotti* (1772), der den Vater der Titelfigur mahnen lässt, bereits wenige Schritte aus dem Haus seien »genug zu einem Fehltritt« (Lessing 1967, 414); und was sich aus heutiger Sicht spontan vielleicht als Zeichen übermäßiger Vorsicht und Spießigkeit auffassen lässt, erweist sich in beiden Fällen als korrekte Prophezeiung kommenden Unheils. In Cravens Film haben wir es bei den Collingwoods zunächst anscheinend mit einem moralisch einwandfrei dastehenden Elternpaar zu tun, das aber unter dem Druck der Umstände am Ende ein völlig anderes Gesicht zeigt; auch da gibt es gewisse Parallelen zu *Emilia Galotti*, wo der sittenstrenge Vater im Finale die eigene Tochter ersticht, um sie vor möglichen unehelichen Folgen unkeuscher Anwandlungen zu bewahren – Lessing will seinen Lesern gewiss nicht nahelegen, dass Väter auf diese Weise optimal mit den erotischen Anfechtungen ihrer Kinder umgehen. Natürlich liegen die Dinge im Einzelnen sehr unterschiedlich, und es soll keineswegs eine substantielle Nähe zwischen dem Horrorfilm des späten 20. Jahrhunderts und den bürgerlichen Trauerspielen des 18. suggeriert werden. Aber gerade in Anbetracht der vorhandenen Unterschiede fällt mit den Analogien auf, wie intensiv Craven das sozusagen uralte Thema Familie in einem Film traktiert, der sonst erkennbar darauf aus ist, Grenzen zu überschreiten, das Publikum zu irritieren, zu erschrecken, neue Akzente zu setzen.

Bei der Frage, warum er und seine Kollegen so verfahren, hilft noch einmal der Blick in die alten Dramen. Für die beiden gerade genannten und viele andere, insbesondere Werke des Sturm und Drang von Jakob Michael Reinhold Lenz und Heinrich Leopold Wagner, gilt, dass sie mit Hilfe der Darstellung familiärer Probleme keineswegs nur erotische Verstrickungen, Dissonanzen zwischen Angehörigen verschiedener Generationen, psychologische Verwerfungen und dergleichen schildern. Sie verhandeln vielmehr in diesem Rahmen auch elementare gesellschaftliche Konflikte, die zur damaligen Zeit des Feudalismus ganz überwiegend nicht direkt zur Sprache gebracht werden konnten. Das Unheil in *Emilia Galotti* braut sich auch deshalb zusammen, weil die Moralvorstellungen, die in der bürgerlichen Welt der Galottis herrschen, sich fundamental unterscheiden von denen in der aristokratischen des Hofes, wobei der Prinz, der Emilia nachstellt, zunächst natürlich über viel mehr Handlungsmöglichkeiten verfügt als seine Untertanen. In *Kabale und Liebe* hegt der Vater der adeligen männlichen Hauptfigur grundsätzlich andere Vorstellungen vom Sinn der Familiengründung als die bürgerliche Familie der weiblichen Hauptfigur, andere aber auch als der eigene Sohn, der sich in das bürgerliche Mädchen verliebt hat und das eigentlich Unmögliche durchsetzen will: eine Heirat, die nicht von reinen Nützlichkeitsabwägungen bestimmt, sondern von Liebe getragen wird und über die Standesschranken hinwegführt. Es geht jeweils um individuelle Konflikte, die letztlich auf standestypischen Gegensätzen gründen. Der Umgang mit dem Thema Familie impliziert also, was man pauschal Gesellschaftskritik nennen mag, und so verhält es sich gewiss nicht nur mit Werken aus dem 18. Jahrhundert.

Unter diesem Aspekt erschließt sich nun die besondere Rolle, die der amerikanische Horrorfilm um 1970, allen innovativen Eigenschaften zum Trotz, dem alten Thema Familie einräumt. Die Familie als traditionsreiche und jedermann bekannte Einrichtung war, wenn die Indizien nicht trügen, gerade auch in der amerikanischen Gesellschaft jener Zeit eine hochangesehene, eigentlich über allen Zweifel erhabene Größe. Beliebte Fernsehserien rückten sie idealisierend in den Mittelpunkt, etwa *Father Knows Best* (*Vater ist der Beste*, 1954-63) sowie die *Donna Reed Show* (1958-66), die in Deutschland unter dem bezeichnenden Titel *Mutter ist die Allerbeste* ausgestrahlt wurde. Selbst langjährig populäre Westernserien, etwa *Bonanza* (1959-73) und *Big Valley* (1965-69), arbeiteten mit funktionierenden familiären Konstellationen als Basis. Erst später, etwa mit *Dallas* (1978-91), thematisierten Fernsehserien ausgiebig deren Schattenseiten, und Kinofilme wie *American Beauty* (1999, Regie: Sam Mendes) porträtierten die Familie vollends als eine dubiose Institution, in der nichts mehr so gelingt, wie es dem Anspruch nach sein sollte. Um 1970 jedoch erfreute sich die Familie weithin eines nahezu ungetrübten Rufes.

Indem die Horrorfilme dieser Zeit Familien und familiäre Zusammenhänge in der beschriebenen Weise darstellen, dekonstruieren sie also überraschend ausgerechnet jene gesellschaftlich heroisierte Größe, mit

der sich die gute Laune Amerikas bisher so intensiv verband wie mit kaum etwas anderem. Horrorfilme setzen sich, dem Genre gemäß, nicht unmittelbar mit politischen Entwicklungen und den Reaktionen darauf auseinander; deshalb konnten der Vietnamkrieg und seine Folgen für sie damals an der Oberfläche kein Thema sein. Aber der Pessimismus, der sich im Gefolge düsterer Vietnam-Erfahrungen und vielleicht auch aufgrund anderer Ereignisse ausbreitete, ließ sich im Horrorfilm jener Zeit kaum pointierter artikulieren als mit der Zerstörung der Familie als Basiselement und Antriebsmittel auswegloser, rabiater Schreckensszenarien.

### Literatur

- Das letzte Haus links. In: Lexikon des Internationalen Films. Neuausgabe, 35.-49. Tsd. Bd. L-N. Hg. v. Katholisches Institut für Medieninformation (KIM) und Katholischer Filmkommission für Deutschland. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1995, 3355.
- Dath, Dietmar: Nacht über Leben und Tod. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 7. 9. 2016, 9.
- Hahn, Ronald M./Giesen, Rolf 2002: Das neue Lexikon des Horrorfilms. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf.
- Köhne, Julia/Renz, Tilo 2003: And the Roads lead to Nowhere. Jungfrukällan und Last House als Transformationen. In: [www.f-lm.de/and-the-roads-lead-to-nowhere/](http://www.f-lm.de/and-the-roads-lead-to-nowhere/) (zuletzt eingesehen am 12.3.2019).
- Lessing, Gotthold Ephraim 1967: Emilia Galotti. In: Lessings Werke. Hg. v. Kurt Wölfel. Erster Band. Frankfurt a. M.: Insel, 399-466.
- Moldenhauer, Benjamin 2016: Ästhetik des Drastischen. Welterfahrung und Gewalt im Horrorfilm. 2. Aufl. Berlin: Bertz + Fischer.
- Rzechak, Christian 2004: Blutgericht in Texas/Das Kettensägenmassaker. In: Ursula Vossen (Hg.): Filmgenres. Horrorfilm. Stuttgart: Reclam, 203-208.
- Schifferle, Hans 1994: Die 100 besten Horror-Filme. München: Heyne.
- Schmiedt, Helmut 2015: Komik extrem. In: Hajo Diekmannshenke, Stefan Neuhaus, Uta Schaffers (Hg.): Das Komische in der Kultur. Marburg: Tectum, 69-83.
- Stiglegger, Marcus 2010: Terrorokino. Angst/Lust und Körperhorror. 3. Aufl. Berlin: Bertz + Fischer.
- Stresau, Norbert 1987: Der Horror-Film. Von Dracula zum Zombie-Schocker. München: Heyne.

### Besprochene Filme

- 1954-1963 Vater ist der Beste [Original: Father Knows Best], USA.
- 1958-1966: Mutter ist die Allerbeste [Original: Donna Reed Show], USA.
- 1959-1973: Bonanza, USA.
- 1965-1969: Big Valley [Original: The Big Valley], USA.
- 1978-1991: Dallas, USA.
- Bergman, Ingmar 1960: Die Jungfrauenquelle [Original: Jungfrukällan], Schweden.
- Bousman, Darren Lynn 2005: Saw II, USA.
- Bousman, Darren Lynn 2006: Saw III, USA.
- Bousman, Darren Lynn 2007: Saw IV, USA.
- Craven, Wes 1972: Das letzte Haus links [Original: The Last House on the Left], USA.
- Craven, Wes 1996: Scream – Schrei! [Original: Scream], USA.
- Craven, Wes 1997: Scream 2, USA.
- Craven, Wes 2000: Scream 3, USA.
- Craven, Wes 2011: Scream 4, USA.
- Cravens, Wes 1977: Hügel der blutigen Augen [Original: The Hills Have Eyes], USA.
- De Palma, Brian 1976: Carrie – Des Satans jüngste Tochter [Original: Carrie], USA.
- Friedkin, William 1973: Der Exorzist [Original: The Exorcist], USA.
- Greutert, Kevin 2009: Saw VI, USA.
- Greutert, Kevin 2010: Saw 3D – Vollendung [Original: Saw 3D], USA.

- 
- Hackl, David 2008: Saw V, USA.
- Hooper, Tobe 1974: Blutgericht in Texas [Original: The Texas Chain Saw Massacre], USA.
- Iliadis, Dennis 2009: Das letzte Haus links [Original: The Last House on the Left], USA.
- Mendes, Sam 1999: American Beauty, USA.
- Polanski, Roman 1968: Rosemaries Baby [Original: Rosemary's Baby], USA.
- Romero, George A. 1968: Die Nacht der lebenden Toten [Original: Night of the Living Dead], USA.
- Roth, Eli 2005: Hostel, USA.
- Roth, Eli 2007: Hostel 2 [Original: Hostel: Part II], USA.
- Spiegel, Scott 2011: Hostel 3 [Original: Hostel Part III], USA.
- Wan, James 2004: Saw, USA.
- Zarchi, Meir 1978: Ich spuck auf dein Grab [Original: I Spit on Your Grave], USA.