

Hausarbeit
Basisseminar Körper & Bild
Marie-Luise Angerer
Kathrin Peters

Blutgerichte und Familienbande

Über den Film
The Texas Chainsaw Massacre
und sein Remake

Ralf Stadler
Kasseler Str. 37
33098 Paderborn
fon/fax: 05251-699116
stadlerfilm@gmx.de

Matr. Nr. 10573

Inhalt:

1. Einleitung	3
2. The Texas Chainsaw Massacre.	5
2.1 Geschichte des Splatterfilms.	5
2.2 Entstehung und Wirkungsgeschichte	7
2.3 Das Original (USA, 1974)	11
2.3.1 Inhalt	11
2.3.2 Analyse	11
2.3.3 Körperdarstellung	21
2.4 Das Remake (USA, 2003)	25
2.4.1 Inhalt	25
2.4.2 Analyse	25
2.4.3 Körperdarstellung	39
3. Resümee	44
4. Quellen	47
4.1 Filme	47
4.2 Verwendete Literatur	48

„Dolly Buster (34), Erotikstar, schaut sich privat keine Pornofilme an. `Als Profi würde ich nur darauf achten, ob das Licht stimmt oder die Darsteller Ringe unter den Augen haben.´, sagt sie. Als Zuschauerin bevorzuge sie `blutige Thriller. Aber keine Absurditäten wie Ketten-sägenmassaker- der Mörder muss das Messer schon selbst reinstecken. Unter fünf Leichen mache ich es nicht.´“

Neue Westfälische vom 02.08.04

1. Einleitung

Wie kein zweiter Titel aus dem Videodschungel ist das „Texanische Kettensägenmassaker“ zum geflügelten Wort für eine besonders drastische Ausformulierung des Grauens auf dem Sektor der Trivialunterhaltung geworden. Mehr berüchtigt denn berühmt ist der Film hinter diesem Titel - nicht zuletzt wegen einer vertrackten deutschen Rechtssituation, die eine Veröffentlichung des inzwischen dreißig Jahre alten Originals immer wieder durch Beschlagnahmung verhindert. Dabei will TCM nur, was alle Filme seiner Gattung wollen, nämlich erschrecken. Mehr als andere Filme setzt er dabei seinen Schwerpunkt auf den körperlichen Schrecken wie die Angst vor Verstümmelung oder den „schlimmen“ Tod und macht damit den Körper von Opfern und Tätern zum zentralen Motiv.

Die oft provozierende Körperdarstellung von Regisseur Tobe Hooper wird von Jugendschützern als Hauptargument gegen den Film angeführt und meint damit hauptsächlich die Darstellung von Behinderten. Die Neuverfilmung des Stoffes im Jahre 2003 sah sich solcher Vorwürfe nicht gegenüber. Mit dem finanziellen Rückhalt eines großen Studios legte man es auf einen hochbudgetierten Ausstattungsfilm für ein großes Publikum an. Produzent Michael Bay hatte sich bis dahin vor allem als Regisseur einen Namen gemacht. Regie führte der deutsche Clipfachmann Marcus Nispel.

Nachdem die mit SCREAM eingeleitete Renaissance des Slasher-Genres bereits wieder abgeklungen war, besann man sich somit auf den Archetyp und wollte versuchen, ihn wieder markttauglich zu machen. Produzent und Regisseur umschrieben ihre Absicht elegant als ästhetisches und technisches Update für eine junge Generation von Horrorfans. Es ging ihnen also gar nicht darum, ausschließlich Fans des alten Films zu befriedigen. Nicht weniger als eine völlige Neuschöpfung war das Ziel. Um die Fangemeinde dennoch nicht zu vergraulen, involvierte man

Tobe Hooper und Kim Henkel als Scriptberater und engagierte erneut Dan Pearl für die Kameraarbeit.

Das hohe filmgeschichtliche Bewusstsein und die Verpflichtung, die Michael Bay's THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE seiner Vorlage zollt machen einen Vergleich beider Filme lohnenswert. Die Hauptschwierigkeit bei der Neufassung dürfte darin gelegen haben, sich in einem in den vergangenen Jahren immer selbstreferenzieller gewordenen Genre überhaupt noch Handlungsspielraum zu schaffen. Nicht zuletzt ist das TCM und die darin aufgestellte Genrekonventionen der Spiegel eines ganz bestimmten gesellschaftlichen Klimas und insofern auch als Zeitdokument von Bedeutung. Haben sich die archaischen Ängste vor Verstümmelung und Tod in den dreißig Jahren dazwischen auch nicht verändert, so wählen doch beide Filme zum Teil unterschiedliche Ansätze, um Furcht zu erzeugen. Diese Unterschiede manifestieren sich auch in fundamentalen Unterschieden der Körperdarstellung.

Diese Arbeit befasst sich vor allem mit dem Originalfilm THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE von 1974. Über einen filmhistorischen Abriss und Einblicke in die Entstehungsgeschichte will ich den Kontext für eine Filmanalyse schaffen. Ich möchte seine Wirkungsweise untersuchen und herausfinden, worauf seine Schockwirkung beruht. Ein besonderer Aspekt wird dabei die Körperdarstellung sein.

Danach werde ich mich der Neuinterpretation aus dem Jahre 2003 widmen und im Spiegel des Originals überprüfen, wie sich Konstruktion und Körperdarstellung verändert haben.

Abschließend möchte ich diskutieren, ob die veränderte Kernaussage des Films Rückschlüsse auf ein gewandeltes Körperbild in der Gesellschaft zulässt.

2. The Texas Chainsaw Massacre

2.1 Geschichte des Splatterfilms

Für die Analyse des THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE¹ ist es nicht ganz unwichtig, sich die Entwicklung des modernen Horrorfilms seit den sechziger Jahren anzusehen. Ich möchte daher einen kurzen Blick auf diverse Vorläufer werfen.

Als Meilenstein des modernen Horrorfilms ist TCM am ehesten mit Alfred Hitchcocks PSYCHO (1960) vergleichbar. Damals hatte Hitchcock einen sowohl inhaltlichen als auch formalen Angriff auf die Sehgewohnheit seines Publikums unternommen: Die Hauptfigur wird nach einer halben Stunde brutal ermordet und gleichzeitig Sympathie und Mitleid für den psychisch gestörten Mörder entwickelt. Parallel dazu setzt Hitchcock in der Duschszene eine Montagetechnik ein, welche die dem Opfer beigebrachten Schnitte unmittelbar das Filmmaterial und damit auf das Bewusstsein des Zuschauers überträgt. Ausgetüftelter Suspense² und visueller Schock wechselten sich ab. Die Unvorhersehbarkeit der Handlung schützte Hitchcock zusätzlich durch ein Einlassverbot für Zuspätkommer und in einer gigantischen Werbekampagne forderte er das Publikum zur Geheimhaltung auf. Das verfehlte seine Wirkung nicht und hat die Kinolandschaft nachhaltig verändert: bis heute gilt PSYCHO als Sinnbild aufreizender Spannung und unberechenbarer Triebtäter.

Ein weiteres Element bescherte der amerikanische Autokinobesitzer Herschell Gordon Lewis dem Horror-Film 1963: den Splatter. In seinem Film BLOOD FEAST³ zelebrierte er das Ausweiden menschlicher Körper mit ungezügelter Detailfreude. Verbunden mit einer psychedelischen Bildästhetik ähnelte das Resultat eher einem grotesken Drogentrip als einem Horrorfilm. Lewis setzte sein Schaffen mit mehr oder minder großen inhaltlichen Variationen bis zu seinem letzten Film THE GORE GORE⁴ GIRLS 1973 fort. Trotz ihrer Amateurhaftigkeit wurden sie doch zum formalen Wegbereiter von George Romeros NIGHT OF THE LIVING DEAD von

¹ Deutscher Verleihtitel: BLUTGERICHT IN TEXAS; im Folgenden TCM genannt.

² *Suspense*, engl. Für: Spannung, im Ungewissen lassen.

³ Ein weiteres Indizierungsopfer: nach fast vierzig Jahren unbehelligter Präsenz in den Videoregalen ist BLOOD FEAST im Juni 2004 deutschlandweit beschlagnahmt worden!

⁴ *Gore*, engl. Für: geronnenes Blut, inzwischen aber auch Synonym für „Gewaltszene“. In Fankreisen hat sich der Begriff als Indikator für die Blutrünstigkeit eines Filmes durchgesetzt, je nachdem wie viel oder wenig Gore er beinhaltet.

1969. Im Kannibalismus, den tote Amerikaner an den Lebenden verüben, verdichtete Romero seine radikale Kritik an einer selbstzerstörerischen Gesellschaft zu einem griffigen Bild. Gleichzeitig gelingt es ihm, den Zeitgeist in einem Gefühl ständiger Bedrohung und der Gefahr des Umsturzes dingfest zu machen. Die explizite Gewaltdarstellung ist für Romero wichtig, für die Eindringlichkeit seiner Metapher, die zehn Jahre zuvor noch nicht möglich gewesen wäre.

Sowohl der von Hitchcock etablierte Psychothriller als auch der Splatterfilm entwickelten sich weitgehend unabhängig voneinander fort, wobei letzterer sich Ende der 60er bereits in Gore- und Zombiefilm aufgespalten hatte. Den ersten Versuch einer Symbiose unternimmt der Italiener Mario Bava. In dem Film ANTEFATTO (IT, 1971) zeigt er eine Reihe grausiger Morde, verübt mit unterschiedlichen Werkzeugen. Erstmals definiert er damit das Prinzip des Various Death und entwirft einen Prototyp des späteren Slasher-Subgenres. Ein weiterer Vorläufer und konkrete Inspirationsquelle für das Motiv der Kettensäge ist THE LAST HOUSE ON THE LEFT von Wes Craven. Allerdings schafft es keiner dieser Vorläufer visuell über eine strenge Plotterzählung hinaus. Erst THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE wird es gelingen, eine individuelle Bildsprache zu entwickeln, die sich zu den Neuerungen von PSYCHO adäquat verhält.

2.2 Entstehung und Wirkungsgeschichte

Der Erfolg und der enorme Einfluss des TCM auf die amerikanische Popkultur ist so groß, dass er sich filmhistorisch allein gar nicht verstehen lässt. Ich möchte daher an dieser Stelle auf die näheren Umstände seiner Entstehung eingehen. Von den Zeitgenossen wurde der Film als unmittelbarer Ausdruck eines Zeitgeistes betrachtet, der stark von der Ölkrise und dem Vietnamkrieg geprägt war. Die Unsicherheit verursachte eine gewaltträchtige Atmosphäre, die in den USA zu einer Umkehrung der klassischen Heldenbilder führte- am ausgeprägtesten wahrscheinlich in der Gestalt des Serienkillers.

Es ist bestimmt kein Zufall, daß sowohl PSYCHO als auch TCM sich desselben authentischen Falles aus dem Jahre 1957 bedienen. Damals verhaftete die Polizei von Plainfield/ Wisconsin den 51jährigen Ed Gein wegen Mordverdacht und führte anschließend eine Hausdurchsuchung durch. Dabei stießen die fassungslosen Beamten nicht nur auf den enthaupteten und ausgeweideten Leichnam des Opfers, sondern auch auf eine makabre Sammlung von Leichenteilen, mit denen Gein seine Zimmer geschmückt hatte. Das meiste davon entstammte dem Friedhof von Plainfield, wo Gein über Jahre hinweg Grabschändung betrieben hatte. Anhand von Frauenleichen habe er deren Anatomie studieren wollen. Um den Wunsch, selbst eine Frau zu sein, zu kompensieren, schneiderte er sich Schürzen und Gürtel mit Geschlechtsteilen und streifte damit auf seinem Anwesen umher. Seit dem Tod seiner geliebten Mutter lebte er ganz alleine auf einer Farm und wurde von den Nachbarn als stiller, geistig etwas zurückgebliebener Kauz beschrieben, den man gern als Babysitter und Gelegenheitsarbeiter heranzog. Es stellte sich heraus, dass er für den Tod der 1954 verschwundenen Mary Hogan verantwortlich war. Der Mord an Berenice Worden drei Jahre später wurde ihm schließlich zum Verhängnis. Dennoch hatte er jahrelang unbemerkt in der kleinen Gemeinde gelebt und hin und wieder von seiner Sammlung von Schrumpfköpfen erzählt, ohne dass ihn jemand verdächtig hätte. Der Bericht über immer neue von Geins Schreckenstaten schwappte über das sensationshungrige Amerika herein. Auch der nur dreißig Kilometer von Plainfield entfernt lebende Autor Robert Bloch wurde von dieser

Faszination erfasst und beschloss, einen Roman daraus zu machen: PSYCHO.⁵ Dabei klammerte er die im Fall Gein angelegten Aspekte Nekrophilie und Kannibalismus⁶ weitgehend aus und konzentrierte sich mehr auf den Mutter/Sohn-Aspekt- sprich: dessen Psychologie.

Tobe Hooper`s Interesse gilt ausschließlich der Physis:

„My Wisconsin relatives told me about this guy that lived about twenty miles from them- and this was, when I was a child, they told me the story over and over again, about this human-skin-built lamp-shades, and these...I think, maybe they said something about hearts in the refrigerator. But really the image I came away with, like almost my entire life, was: you know, there is someone out there making lamp-shades out of people.“⁷

Blochs Beschreibung des Gein´schen Inventars liest sich wie eine Ausstattungsliste für Hoopers späteren Film und man kann davon ausgehen, dass der Regisseur nicht nur von seinen Verwandten, sondern auch durch die Zeitungsmeldungen über den Fall bescheid wusste oder sogar entsprechende Recherchen durchgeführt hat. Wie er in Interviews immer wieder gleichlautend erzählt, war aber noch ein anderes Erlebnis für die Genese von THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE entscheidend:

„I was shopping at a Montgomery Wards, in the hardware department. And the crowd was crushing in. And I wanted out of there. I found myself standing right in front of a rack of chainsaws. And there just the idea happened: I know how I could get out of here quickly. And something happened, within about 30 seconds, (...) the skeleton structure for the film (was there), and a lot of the texture too, just fell and place, about kids, isolation, no gas...“⁸

Das Drehbuch entstand 1972 in Zusammenarbeit mit dem langjährigen Freund Kim Henkel unter dem Arbeitstitel „Headcheese“⁹. Als die Dreharbeiten im Juni 1973

⁵ Nachzulesen in: Bloch, Robert: Das Schlachtfeld des Ed Gein, in: Farin/Schmid (Hg.): Ed Gein- A quiet man, Belleville, München, 1996

⁶ Den Polizeiprotokollen nach zu urteilen, beging Gein weder das eine noch das andere.

⁷In: „The American Nightmare“, USA 2000, Regie: Adam Simon

⁸In: „The American Nightmare“, USA 2000, Regie: Adam Simon

⁹ dt.: Sülze

begannen, war es bereits in „Leatherface“ umbenannt, und der Englischprofessor Gunnar Hansen übernahm die Titelrolle. Gedreht wurde in der Nähe von Austin/Texas dem Heimatort von Tobe Hooper auf 16mm-Material. Zweiunddreißig Tage dauerte der strapaziöse Dreh und verschlang die alles in allem lächerliche Summe von 155 000 Dollar- ein Low-Budget-Projekt. Trotzdem entstand ein enormer finanzieller Druck, der während der Postproduktion dazu führte, dass neue Investoren in das Projekt involviert wurden und die Unabhängigkeit von Hoopers Produktionsfirma VORTEX untergraben wurde. Im Oktober 1974 wurde der Film dann endlich unter seinem endgültigen Titel uraufgeführt und lief als offizieller amerikanischer Wettbewerbsbeitrag in Cannes. Er avancierte blitzartig zum Kultfilm. Besonders in Intellektuellenkreisen wurde die subversive Qualität dieser Arbeit schnell erkannt. „Going to see THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE at midnight has become a ritual in 1975“ titelte die New Yorker VILLAGE VOICE. Die seriöse Filmkritik hingegen lieferte Verrisse oder weigerte sich sogar, den Film zu besprechen.

Innerhalb kürzester Zeit waren die Produktionskosten über die Videoverleihrechte refinanziert. 1,3 Mio. Dollar erbrachte allein schon der Kassettenverkauf und machte TCM, was das Verhältnis Herstellungskosten/Einspielergebnis angeht, zum einträglichsten Independentfilm aller Zeiten.¹⁰ Cast und Crew bekamen von dem blutigen Kuchen allerdings nichts ab und mussten sich mit ihrer Rolle als Ikonen einer neuen Horror-Generation begnügen.

Referenzen in anderen Filmen gibt es zuhauf: In Martin Scorseses TAXI DRIVER erkennt man den Schriftzug auf einem Kino, an dem der labile Protagonist vorbeikommt, und Dennis Hopper, der mit EASY RIDER selbst die Rückseite des amerikanischen Traums beleuchtete, übernahm in TCM 2 (USA, 1986) sogar die Hauptrolle. Hooper hatte den Film ganz bewusst als Ausdruck seiner eigenen Rezeptionserfahrung konzipiert:

„Ich - als Horrorfan, wohlgemerkt! - hatte damals jahrelang keinen Horrorfilm mehr gesehen, der mir Angst eingejagt hatte. TCM sollte (...) eine Reaktion

¹⁰Auch damit löste er PSYCHO ab.

auf diesen desolaten Zustand des Genres Anfang der 70er Jahre (werden) und auf alle Horrorfilme, die jemals über die Leinwand flimmerten.“¹¹

Denselben Ansatz verfolgten auch Spielberg, Lucas, DePalma, Scorsese, Bogdanovich und Coppola mit ihrer Arbeit. Der Erneuerungswille innerhalb traditioneller Genregrenzen bringt TCM in unmittelbare Nähe des New Hollywood. Und auch das Motiv des Serienkillers war in Filmen von BONNIE AND CLYDE über MOVING TARGETS und BADLANDS immer wieder zu einem amerikanischen Mythos stilisiert und zu einem Markenzeichen dieser Bewegung geworden. Leatherface und seine Brüder führten diesen Mythos zu einem neuen Extrem und lieferten somit einen gesellschaftlichen Kommentar, der in seinem Entstehungsland sehr viel unmittelbarer wirkte als beispielsweise hierzulande, wo er als reiner Ekelfilm vermarktet und verstanden wurde.

Dennoch ist auch in Deutschland der Einfluss dieses Films auf Künstler und Intellektuelle unübersehbar: Werner Herzog hat es auf den Spuren des Wahnsinns sogar bis nach Plainfield selbst verschlagen, Christoph Schlingensief inszenierte 1990 DAS DEUTSCHE KETTENSÄGENMASSAKER als bitterböse Satire auf die Wiedervereinigung („Sie kamen als Freunde und wurden zu Wurst“ heißt es auf dem Filmplakat). Und das Thalia-Theater Hamburg brachte 1994 Helmut Kraussers Variation als nicht minder blutrünstige Kunstperformance unter dem Titel: LEDERFRESSE (MIT DER WRROOMMM KETTENSÄGE).

¹¹ Zit. nach: Gaschler, Thomas: Noch ein paar Leichen im Keller- Drei Ferngespräche nach Texas und L.A., in: Farin/Schmid (Hg.): Ed Gein- A quiet man, belleville, München, 1996

2.3 Das Original (USA, 1974)

2.3.1 Inhalt

Fünf junge Leute durchqueren Texas in einem Kleinbus, darunter Sally und ihr an den Rollstuhl gefesselter Bruder Franklin. Sie besuchen das Grab ihres Großvaters auf einem Friedhof, der nachts zuvor Schauplatz von Grabschändungen geworden ist. Auf der Weiterfahrt passieren sie ein Schlachthaus und nehmen kurz darauf einen offenbar geistig verwirrten Anhalter mit. Als dieser Franklin tätlich angreift, werfen sie ihn aus dem Bus. Obwohl das Benzin knapp ist, unternehmen die Jugendlichen einen Abstecher zum leerstehenden Haus der Großeltern. Nach und nach suchen sie ein Nachbargebäude auf, das sich allerdings als Unterschlupf einer Mörderfamilie entpuppt, zu der neben dem Anhalter auch der Besitzer der nahegelegenen Tankstelle und der mit Menschenhaut maskierte „Leatherface“ gehören. Bis auf Sally werden alle getötet. Sie selbst wird einer bizarren Psychofolter ausgesetzt, bis ihr schließlich die Flucht gelingt.

2.3.2 Analyse

Gleich zu Beginn wird die Handlung des Films auf einem schwarzen Rolltitel vorweggenommen, vorgelesen von einer autoritären Nachrichtensprecherstimme.

„The film which you are about to see is an account of the tragedy which befell a group of five youth, in particular Sally Hardesty and her invalid brother, Franklin. It is all the more tragic, in that they were young. But, had they lived very, very long lives, they could not have expected nor would have wished to see as much of the mad and macabre as they were to see that day. For them an idyllic summer afternoon drive became a nightmare.

The events of that day were to lead to the discovery of one of the most bizarre crimes in the annals of American history, The Texas Chainsaw Massacre.“

Damit werden schon zwei entscheidende Weichen für das Rezeptionsverhalten des Zuschauers gestellt. Anders als bei Hitchcock ist die Vorwegnahme der Handlung nicht nur erlaubt, sondern sogar Grundvoraussetzung für das Slasher-Genre. Beim

Psychothriller entsteht die Spannung daraus, dass überraschende Wendungen den Plot in unvorhersehbare Richtungen treiben. Beim Slasher-Film ist es genau umgekehrt: die Zwangsläufigkeit sorgt für Spannung. Man weiß ja nicht, wann der Mörder zuschlägt und wie heftig, während seine Identität und seine Motive nur am Rande von Interesse sind. Hooper stimuliert unsere Erwartungshaltung dahingehend, mit dem Schlimmsten zu rechnen. Schon der Titel ruft grausigste Assoziationen hervor. Schließlich wissen wir bereits (anders als bei Marion Crane aus PSYCHO), was den Protagonisten bevorsteht. Unsere Phantasie ist damit mobilisiert und sorgt von Anfang an für eine Überhöhung der Geschehnisse auf der Leinwand. Das Abgeschlossene, Unabänderliche erzeugt eine beklemmende Hoffnungslosigkeit.

Dieser Effekt wird noch gesteigert, indem Hooper einen Zusammenhang mit realen Ereignissen suggeriert. Die „most bizarre crimes in the annals of American history“ war eine Zeile aus der Berichterstattung über die Verbrechen des Ed Gein, und das Werbeplakat behauptete die Authentizität des Films mit dem Slogan: „What happened is true - now the motion picture that’s just as real.“ Obwohl es ein Texas Chainsaw Massacre nie gegeben hat versorgt das Spiel mit der tatsächlichen Möglichkeit solcher Verbrechen den Zuschauer mit einem zusätzlichen Thrill. Wie wichtig dieser Aspekt für den Erfolg des Films war, zeigt sich daran, dass auch heute noch viele an die Authentizität des Filmes glauben.¹²

Schließlich wird sogar das genaue Datum eingeblendet (18. August 1973), genau wie am Anfang von PSYCHO, nur dass der Zuschauer hier nicht auf eine ungewisse Fährte gelockt werden soll, sondern an den Anfang einer Ereigniskette, deren Resultat er schon kennt. „Es gibt Momente im Leben, da kann man nicht glauben, dass das, was gerade passiert, Wirklichkeit ist.“ wird eine der Hauptfiguren später aus einem Astrologiebuch vorlesen. „Zwick dich in den Arm, und du wirst merken, dass es wahr ist.“ Hooper verwischt die Grenzen von Schein und Sein und integriert damit den Zuschauer ganz unmittelbar. Gleichzeitig macht er ihn zum hilflosen Zeugen, setzt ihn im Dunkel des Kinoraums vor eine schwarze Leinwand, während man im Off den Grabschänder atmen hört und das Klappern seiner Schaufel. Bis Blitzlichter für Sekundenbruchteile enthüllen, worauf man bei Hitchcock immerhin

¹² Laut der offiziellen Website ist die häufigste gestellte Frage an die Redaktion: „Wo geschah das Texas Chainsaw Massacre wirklich?“, nachzulesen auf: www.texaschainsaw.net/FAQ, 17.01.05

eineinhalb Stunden warten musste: verwesenes Fleisch, leere Augenhöhlen, ausgestreckte Knochenfinger. Das Keuchen auf der Tonspur zeugt von Arbeitsanstrengung oder unterdrückter Lust.

Eine Überblendung zeigt dann das Resultat dieser Arbeit am nächsten Tag, und auch in dieser Eröffnungsszene wendet sich Tobe Hooper gegen die Konzepte des traditionellen Horrorfilms. Weder lässt der Schrecken lange auf sich warten, noch sind wir in einer abgelegenen Region um Mitternacht: Auf dem ersten Bild starrt uns gleich ein zerfressener Leichnam an, der gewaltsam aus seinem Grab entfernt und auf einem Grabstein postiert wurde wie das Ausstellungsstück in einem Museum. Das erstarrete Grinsen auf seinem Gesicht und die Überreste seiner Begräbniskleidung geben dem Anblick eine fast unerträgliche, morbide Komik. Während das Radio im Hintergrund einen Erklärungsversuch für diese „grizzly work of art“ unternimmt, wirkt das Bild in seiner idyllischen Unberührtheit wie die totale Konfrontation mit der eigenen Vergänglichkeit. Jemand hat das Verdrängte ans Tageslicht gezerrt, und stellt es öffentlich aus. Die Unbekümmertheit dieses Tabubruchs stellt uns gleichermaßen vor die Frage: wer ist zu so etwas fähig?

In erster Linie ist es natürlich Tobe Hooper selbst, der uns den Leichnam vor die Nase setzt und seinem Erstlingsfilm damit eine Kampfansage voranstellt. Bunuel kündigte mit dem Schnitt durch das Auge die Zerstörung der gewohnten Sicht an und zielte dabei vor allem auf den Kopf. Hooper hat es mehr auf unsere Eingeweide abgesehen, und stellt sein Werk unter die Schirmherrschaft eines Wesens, das aussieht, als stamme es direkt aus dem Verdauungstrakt unserer kollektiven Ängste. Es thront mitten in der grellen Sonne und wird sich nicht so einfach vertreiben lassen.

Die Sonne zieht sich motivisch durch den gesamten Film. In der Credit-Sequenz finden sich Aufnahmen von Sonnenexplosionen, das Gleichgewicht im Universum wird durch ungute Schwingungen beeinflusst. Später erfahren wir von Pam, der Hobby-Astrologin, dass die Sonne sich aus dem Haus des Saturns bewegt und drohendes Unheil heraufbeschwört. „Am schlimmsten sind die Monster, die dich auch am Tag erschrecken können.“¹³ Die Sonne verwandelt diesen Tag zusätzlich in einen Schmelzofen, aus dem es kein Entkommen gibt. Die Erde ist verbrannt, die

¹³ King, Stephen: DANSE MACABRE, Heyne Verlag, München, 1988, S. 214

Flussläufe ausgetrocknet, kaum ein Strauch vermag Schatten zu spenden, und selbst die Gürteltiere fallen den tödlichen Strahlen zum Opfer und schmoren auf dem heißen Asphalt.

Hooper nimmt sich Zeit mit der Entwicklung seiner Motive- etwa sechs Minuten vergehen, bis die erste Hauptfigur, ja das erste lebendige Wesen überhaupt, ins Bild kommt.¹⁴ Der Tod dagegen ist allgegenwärtig und auch die Naturgesetze scheinen außer Kraft gesetzt. Bei einer Pinkelpause wird der Rollstuhlfahrer Franklin vom Fahrtwind eines Trucks in die Böschung gestoßen und bleibt hilflos im Gras liegen. Die feindselige Atmosphäre hat sich auch auf die Dinge übertragen. Fortan werden alle Gegenstände ihre Harmlosigkeit verlieren und versuchen, in Form von Taschen- und Rasiermessern, Vorschlaghammern, Fleischerhaken, Kettensägen und Besenstielen, aus den Lebenden unbelebte Gegenstände zu machen. Selbst die Türrahmen im Haus der Großeltern schlagen zurück. Von der ersten Sekunde an herrscht eine latente Verletzungsgefahr. Ein weiteres Leitmotiv wird erkennbar: das des Kontrollverlustes. Unter den Jugendlichen ist der Glaube an die Beeinflussbarkeit des Schicksals ohnehin längst vom Aberglauben an Astrologie und Omen abgelöst.

Auf dem Friedhof mit dem Grab des Großvaters versuchen Polizisten und Angehörige den Anschein der Sorglosigkeit zu wahren. Das Grab selbst sieht für Sally „unberührt aus.“ Offenbar hat man das „grizzly work of art“ vor ihr versteckt. Dem visuellen Motiv des Friedhofs folgt das Bild des Schlachthofs. Über die Köpfe des wartenden Viehs hinweg sieht man den Kleinbus in der Gegenrichtung vorbeifahren wie auf dem Weg zum Ende der Schlange - bitte hinten anstellen! Ihr kommt auch noch dran. Auf der visuellen Ebene deutet sich damit schon das Ziel der Reise an: der gekachelte Schlachtraum von Leatherface. Als Zuschauer erfährt man nie, warum die Jugendlichen eigentlich unterwegs sind, oder wohin. Wo kommen sie her? Was hat den Ausflug überhaupt motiviert. Die unterschwellige Ziellosigkeit zu Beginn wandelt die Reise zu einem metaphorischen Trip in die Vergangenheit und damit zu den Wurzeln der eigenen Existenz, dem großelterlichen Anwesen. Vom Friedhof aus über die Stationen Schlachthaus und Tankstelle wecken sie damit aber auch die Mächte einer archaischen Vorzeit. Weil sie selbst außerhalb dieser

¹⁴ Die unter dem Titel „Blutgericht in Texas“ veröffentlichte deutsche Fassung enthielt bis 2002 gegenüber der OF Kürzungen um bis zu 9 Minuten, darunter auch gleich ein Großteil der beschriebenen Anfangssequenz und der Credits!

archaischen Ordnung stehen, wissen sie nicht, dass die Rückkehr in den Mutterschoß gleichlautend ist mit dem Tod. Die Kreisbewegung wird abgeschlossen, wenn die Opfer als Trophäe von Leatherface wiederauferstehen.

Leatherface und seine Familie folgen den Regeln einer Ordnung, die auf einem archaischen Tauschprinzip beruht. Einen Vorgeschmack darauf liefert der Hitchhiker bei seinem ersten Auftritt. Die Jugendlichen lassen ihn herein, obwohl ihn der Geruch des Schlachthauses begleitet. Dort hat der Hitchhiker selbst Tiere getötet („I was the killer.“) und belegt seine Taten stolz mit Polaroidfotos von den Kadavern. Trotz anfänglicher Abneigung („I think, we picked up Dracula“) finden sich schnell Gemeinsamkeiten zwischen dem Hitchhiker und der Gruppe: Franklin gibt sich selbst als Kenner gängiger Schlachtungsmethoden und wir erfahren, dass sein Onkel auch als Schlachter tätig ist. Gemeinsame Gesprächsgrundlage sind nunmehr Tötungsmethoden. Der Hitchhiker benutzt Franklins Taschenmesser dazu, ein Blutopfer an sich selbst zu vollziehen; er schafft damit die Grundlage für eine Stammesverbindung zwischen seiner Sippe und den Jugendlichen. Aber die Jugendlichen verstehen sein Angebot nicht. Er bietet ihnen sein Rasiermesser an („It´s a good knife“), damit sie es ihm gleichtun. Die rituelle Handlung der Selbstverstümmelung meint dabei nichts anderes, als das Erzählen der eigenen Geschichte. Bei einem geschichtlichen Bewusstsein - auch ihrer eigenen archaischen Ursprünge - wissen die Jugendlichen dem nichts zu entgegenen. Auch die Einladung des Hitchhikers zum Abendessen schlagen sie aus („We are in a big hurry.“).

Das nächste Angebot zum Tausch ist ein Polaroidphoto, das der Anhalter von Franklin macht und das er ihm anschließend verkaufen will („You can pay me now. Two Dollars“). Damit formal bereits auf die Ebene von Schlachtvieh reduziert, weist Franklin auch diesen Tausch zurück, erkennt aber erschrocken den Symbolcharakter der Fotografie. In der Tradition primitiver Stammesrituale hat ihm der Hitchhiker seine Seele genommen („You took my picture.“). Das Verbrennen der Fotografie wirkt sich wie ein Fluch auf die Gruppe aus. Anschließend holt sich der Anhalter sein Tauschopfer gewaltsam, indem er Franklins Arm aufschlitzt. Trotzdem ist der Bruch zwischen den beiden Stämmen nicht mehr rückgängig zu machen. Die Jugendlichen werfen den Anhalter aus dem Bus und verletzen damit dessen Stammeskonvention.

Der Anhalter jedoch verhängt einen Bannfluch über sie. Das Blutmal auf der Außenseite des Busses wird zum Stigma für den Abgleich ihrer Schuld. Nach und nach werden sie in der Folge das Farmhaus der Schlachterfamilie aufsuchen und das Tauschdefizit mit ihrem Tod sühnen.

An der Tankstelle treffen sie ohne es zu ahnen auf das zweite Mitglied der Familie, den Tankwart. Sein Helfer säubert unermüdlich die Windschutzscheibe des Kleinbusses, wenn er nicht debil die Sonne beobachtet. Die Jugendlichen sind längst im Kreis von Eingeweihten. Auch der Tankwart lädt sie, wie der Anhalter, zum Essen ein. Damit soll die Wartezeit auf Benzin überbrückt werden, das vielleicht nie eintrifft. Hinter diesem Motiv verbirgt sich ein realer zeitgenössischer Bezug. Die Ölkrise 1973 hatte die Angst vor dem Verlust der Mobilität geschürt. Die Warnungen des Tankwarts vor der Weiterfahrt zum Anwesen des Großvaters („Those things are dangerous. You easily get hurt.“) sind aber mehr als ein Plädoyer für die Sesshaftigkeit. Schließlich soll ihre Teilnahme am Barbecue nicht auf die Gastrolle beschränkt bleiben - die Zerstückelung ihrer Körper zu Grillfleisch sichert nicht nur die Nahrungsversorgung der arbeitslosen Schlachterfamilie, sondern ist geradezu eine Voraussetzung für den Bestand der gesellschaftlichen Ordnung. Nur im Kannibalismus kann ein Zustand dauerhafter Grenzüberschreitung aufrechterhalten werden, bei dem jedes Mitglied seine klar umrissene Rolle einnimmt: als Lockvogel, als Schlachter, als Koch.

Bereits umgeben von den Gesetzen dieser Gesellschaft, beharren die Jugendlichen doch weiter auf der Illusion einer Mobilität, wo in Wahrheit Erstarrung herrscht. Auf der Weiterfahrt bemerkt Jerry scherzhaft, dass, falls ihnen das Benzin ausgehe, Franklin sie mit seinem Rollstuhl zur Tankstelle zurückschleppen müsse. Das Benzin wird auch das Lockmittel sein, welches die Jugendlichen ins Spinnennetz der Schlachterfamilie und somit ins Zentrum einer erstarrten, atavistischen Gesellschaftsstruktur führt: der des ewigen Festes, der endlosen Grillparty.

Angekommen beim Haus der Großeltern entpuppt sich die Wohnstatt kindlicher Erinnerung buchstäblich als leere Hülse, die nur noch von hysterischem Gelächter erfüllt werden kann. Für die neue Bedeutung des Ortes und seiner Zeichen sind die Jugendlichen blind. Sie kümmern sich weder um das Blutmal des Anhalters, noch um

die überall im Haus sichtbaren Überbleibsel ritueller Opferungen. Nur Franklin nimmt diese Hinweise wahr. Seine geheime Verwandtschaft zu Leatherface, auf die ich später noch zurückkommen will, macht ihn ohnehin zum Mitwisser. Kirk und Pam dagegen sind völlig miteinander beschäftigt und rennen als erste ins Unglück. Dabei ist das Netz böser Omen von unübersehbarer Engmaschigkeit. In einer untersichtigen Einstellung lässt Hooper sie direkt gegen die brennende Sonne anlaufen, anschließend geraten sie in ein Sonnenblumenfeld. Auf der Tonspur brummt der Stromgenerator wie der Motor der Kettensäge und ausgeschlagene Zähne liegen auf der Veranda herum. Unter einem Tarnnetz findet sich ein ganzer Fuhrpark mit Autos früherer Opfer. Kirk und Pam reagieren mit dem gleichen angewiderten Gesichtsausdruck wie bei Franklins Schlachthofgeschichte, erkennen aber nicht die Zusammenhänge. Als Stadtmenschen kennen sie nicht die Wahrheit hinter ihrem Mittagessen. Dem Tod stehen sie völlig ahnungslos gegenüber.

Zuerst stolpert Kirk Leatherface buchstäblich in die Arme. Wie ein Buster Keaton des Splatterfilms geht er lautlos unter dem Vorschlaghammer zu Boden. Man stellt sofort einen Zusammenhang zwischen Leatherfaces Schürze und den vom Hitchhiker propagierten Schlachtungsmethoden her („The Sledge-hammer’s the best. They die better that way.“) und ahnt sofort, was es mit diesem sinnlosen Gewaltakt auf sich hat. Bestärkt wird diese Ahnung, wenn Pam auf den Fleischerhaken gehängt wird: In Leatherface haben wir es mit einem jener Leute zu tun, die durch den Einsatz moderner Luftdruckgewehre ihren Job im Schlachthaus verloren haben. Nach ihrem Rückzug in die Selbstständigkeit rächen sie sich, indem sie ihren Beruf unmittelbar an der Gesellschaft ausüben. Die Routine von Leatherface im Einfangen und Abschlachten hat etwas naiv-unschuldiges an sich. Seine Gewalttätigkeit fußt eben gerade nicht auf Aggression und Boshaftigkeit, sondern schlichtweg auf Professionalität. Der soziale Kontext dieser Gewalt schließt auch eine moralische Bewertung aus. Eine emotionale Identifikation mit Täter oder Opfer bleibt ausgeschlossen und die Kamera beobachtet mit kühler Distanz. Der Hyperrealismus der Szene ruft einen zusätzlichen Verfremdungseffekt hervor, der die Schlachthausmetaphorik entgültig als pervertiertes Gesellschaftsprinzip sinnfällig macht. Waren es bei Romero noch lebende Tote, die sich mit bloßen Händen auf Menschenfleisch stürzten, so hat dieser Ernährungszweig inzwischen enorme technische Weiterungen erfahren. Leatherface ist das Produkt einer nachindustriellen

Menschheit, die den Ottomotor nur erfunden hat, um sich anschließend selbst zu verspeisen.

Leatherface zerschlägt gewaltsam den ohnehin nur losen Zusammenhalt innerhalb der Jugendlichen. Sobald die Freunde weg sind, lässt Sally ihrer Ablehnung gegenüber Franklin freien Lauf und möchte ihn am liebsten im Stich lassen. Verschaffte seine Teilnahme an dem Ausflug den Tändeleien der anderen ein soziales Alibi, so hat er nun seine Funktion eingebüßt und offenbart sich als Last. Seiner Verkrüppelung zum Trotz klammert er sich an die Pose des brüderlichen Beschützers, um seine Nutzlosigkeit nicht offenbar werden zu lassen. Wie eine Motte zieht er auf dem Weg durch den Wald Leatherface mit seiner Taschenlampe auf sich und rettet Sally damit ungewollt das Leben, während sein Minderwertigkeitsgefühl in die Erfüllung eines unbewussten Todeswunsches mündet. Mit seinem Tod erfüllt sich zudem der Fluch des Anhalters und vollendet den ersten Tauschzyklus.

Freilich ist auch für Sally ein Entkommen unmöglich. Ihre Flucht endet erneut in den Fängen des Tankwarts. Zunächst bietet der Innenraum der Tankstelle Schutz vor dem Angreifer. Doch Innen und Außen haben keine klaren Begrenzungen mehr wie im klassischen Horrorfilm. Der Schrecken von TCM kommt von Innen, die Familie selbst ist zur Krebszelle pervertiert. Angstgeschüttelt starrt Sally auf die Eingangstür, dann wandert ihr Blick langsam zum Grill und auch bei ihr fällt jetzt der Groschen, wo das ganze Fleisch herkommen muss. Hooper schwenkt über aufgespießte Würstchen und Koteletts und unterlegt das mit derselben Radiostimme wie die Leiche vom Anfang, die immer noch von den Grabschändungen berichtet. Ironischerweise sucht die Polizei die Schuld bei „forces from outside the country“ und verlegt die Wurzel des Übels somit auf die Fremde. Die eigene Krankheit soll und darf nicht diagnostiziert werden.¹⁵

Auch im Land der Gasduschen und Massenkrematorien geht die Gegenüberstellung von Leichenraub und Barbecue etwas zu weit: Radiostimme und Grill sind in Deutschland traditionell herausgeschnitten und in keiner deutschen Fassung enthalten - erst seit 2004 ist eine Version auf dem Markt, die zumindest den Grill zeigt - untermalt von einem Wetterbericht! Der Hinweis auf industrielle Verarbeitung menschlicher Überreste ist wie ein indiskreter Verweis auf eine längst begrabene

¹⁵ In TCM 2 treibt Hooper die Anspielungen noch weiter: dort wird der Tankwart/Koch von einer Fachjury für seine Kreationen geehrt. Sein Geheimnis: „Good meat.“

Vergangenheit und wirkt in der Heimat des Begriffs „Menschenmaterial“ daher besonders obszön. Ironischerweise ist die Behausung der Familie ein deutsches Bauernhaus aus den Zwanziger Jahren.

Der Film konzentriert sich in der zweiten Hälfte völlig auf Sallys Angst während der Gefangenschaft im Haus der Familie. Gleichzeitig wiederholt er die Struktur der ersten Hälfte, wenn die einzelnen Elemente auch wesentlich deutlicher ausformuliert sind: Wieder gibt es eine Essenseinladung, wieder wird ein Blutopfer gefordert. Diesmal ritzt der Anhalter mit seinem Rasiermesser Sallys Finger an, damit der Großvater ihr Blut saugen kann. „Haven´t you been in a hurry?“ spottet er dabei und bezieht sich auf die entsprechende Passage aus dem ersten Teil, wobei Sally jetzt buchstäblich die Position ihres Bruders Franklin innehat. An den Stuhl gefesselt und hilflos wird sie auf ihre Andersartigkeit reduziert. Diese resultiert zum einen aus ihrer mangelnden Blutsverwandtschaft mit der Familie, ist aber auch als Repression einer pervertierten Gesellschaft zu verstehen, deren einziges weibliches Mitglied der mumifizierte Leichnam der Großmutter ist. Die Rollenverteilung der Familie findet unter den Männern statt, mit Leatherface als Mutter/ Hausfrau, dem Tankwart als Vater/ Koch und dem Anhalter als rebellischem Hippie-Sohn. Der Großvater wacht als stiller Patriarch über diese Ordnung.

Die Familie wird einmal mehr als Zerrspiegel unserer Gesellschaft vorgeführt, oder schlimmer noch: als deren Konsequenz, die unsere bestehende Ordnung irgendwann ablösen könnte. Konservative Werte und Normen entpuppen sich erst vor dem Hintergrund von Kannibalismus und Barbarei als Tarnmanöver einer repressiven Gesellschaft. Besonders bizarr wirkt das, wenn die Sorge um das Eigenheim über dem Wert von Menschenleben steht. „Du verdammter Idiot,,“ schimpft der Tankwart den blutbesudelten Leatherface, „Du hast die Tür kaputt gemacht.“ Ethische Werte gibt es außerhalb dieser Rollen- und Handlungsstruktur nicht. In letzter Konsequenz erscheint das Morden der Familie lediglich als Zuspitzung eines aus der Gesellschaft resultierenden Konsumwahns. „Der Serienkiller negiert mit seiner unmenschlichen Tat einen jahrhundertelangen Prozess der Zivilisation: die Entwicklung des Ichs zum selbstbestimmten, emanzipatorischen, aufgeklärten Individuum. Er reduziert das hochentwickelte Super-Ich auf das, was es

am Anfang vielleicht einmal war: Fleisch.“¹⁶ Die Konsum- und Leistungsgesellschaft wird zusehens enthumanisiert und gerät zum reinen Selbstzweck. Damit führt sie früher oder später den eigenen Untergang herbei. Ähnlich wie Romeros Zombies repräsentieren Leatherface und Co. ein System, das sich das alte ganz buchstäblich einverleibt hat. Aus diesem Grund gibt es für Sally auch kein Entkommen. Wer sich nicht anpasst, steht außerhalb des Systems. Für Sally bedeutet das eine Flucht in den Wahnsinn: Wir sehen sie nicht in den Armen der Polizei oder der Obhut eines Krankenhauses ankommen, sondern nur, wie sie hysterisch lachend auf der Ladefläche eines Pick-Up kauert.

Aber auch der Gesellschaftsentwurf der Familie hat keine Zukunftsperspektive. Der Kontrollverlust kennzeichnet bereits die Degeneration der ewigen Party. Leatherface schlittert wie auf Rollschuhen über den Boden und verletzt sich sogar selbst mit der Säge, der Großvater lässt immer wieder seinen Hammer fallen, der Anhalter rennt vor die Kühlerhaube eines Trucks. Die Instabilität dieser gesellschaftlichen Ordnung ist so groß, dass sie ebenfalls sofort zum Einsturz gebracht werden kann. Am Ende dreht sich Leatherface orientierungslos im Kreis der aufgehenden Sonne entgegen wie ein kaputtgespieltes Spielzeug. Soziale Gegenentwürfe gibt es nicht. Nach dem Zusammenbruch der Familie kann nur noch der Weltuntergang kommen.

¹⁶ Springer, Karin u. Bernhard: KANNIBALE UND LIEBE, zit. nach: Farin/Schmid (Hg.): ED GEIN- A QUIET MAN, belleville, München, 1996, S. 376

2.3.3 Körperdarstellung

Wie ich zu zeigen versucht habe, erwächst der Schrecken des TCM in erster Linie aus einem Gefühl unmittelbarer körperlicher Bedrohung. Er geht dabei nicht den Umweg über eine Identifikation mit den Figuren, sondern konfrontiert sein Publikum ganz direkt mit Bildmontagen, die - ganz nach dem Eisenstein'schen Montageprinzip- eine Ergänzung im Kopf des Zuschauers herausfordern. Am berühmtesten geschieht dies in der Szene, in der Leatherface Pam auf einen Fleischerhaken setzt. Auflösung und Schnittrhythmus bewirken, dass man tatsächlich mehr sieht, als auf der Leinwand vorhanden ist. Das Eindringen des Hakens wird nicht gezeigt, nur das schreiende Gesicht der Frau und wie ihre Hände hilflos nach Hinten greifen. Der Schmerz ist von enormer körperlicher Nachvollziehbarkeit, weil die Phantasie angeregt wird, sich mit den angerichteten Verletzungen auseinanderzusetzen. Die Montage erweitert den Blick auf das Nicht-Zeigbare und macht damit auch eine Unterhaltungserwartung des Splatter-Fans zunichte. Für das Zielpublikum eher ungewöhnliche Empfindungen wie Abscheu und Ekel können unter Umständen doch eintreten. „TCM thematisiert Gewalt nicht, sondern macht sie spürbar. Tobe Hooper analysiert nicht ihre Ursachen, sondern vermittelt die sinnliche Erfahrung, mit ihr zu kollidieren.“¹⁷

Durch die Zurücknahme psychologischer Handlungsmotivation gewinnt die materielle Wirklichkeit eine enorme Gewichtung. Es geht nicht mehr um eine psychologisch/kriminalistische Verstrickung, in die die Hauptfiguren mit ihren Körpern hineingeraten, sondern ihre Körperlichkeit selbst ist Thema des Films. Die Monster haben es nicht auf ihre Seele abgesehen, sondern auf ihr Fleisch. Körper und Körperverfall werden in allen Variationen durchdekliniert. Der ganze Plot wird von diesem Körperinteresse bestimmt und ist doch von einer merkwürdigen Selbstzensur geprägt. So gibt es in TCM neben expliziter Gewalt also auch keine explizite Nacktheit zu sehen. Diese Selbsteinschränkung führt aber gerade zu einer Konzentration des Blicks, die wiederum eine Intensivierung des Körperempfindens beim Zuschauer: Weil man die Verletzung nicht vorgeführt bekommt, probiert man sie in der Phantasie unweigerlich an sich selber aus. Diese Identifikation ist deshalb so stark, weil sie im Bruchteil einer

¹⁷ Berg, Ulrich von: BESONDERE KENNZEICHEN: SCHLECHTER GESCHMACK, zit. nach: Farin/Schmid (Hg.): ED GEIN- A QUIET MAN, belleville, München, 1996, S. 376

Sekunde das Unbewusste erreicht, den Zuschauer aber unter Umständen lange Zeit beschäftigen kann.

Hoopers jugendliche Opfer entsprechen einem schlanken Durchschnittstyp. Mit Ausnahme des Rollstuhlfahrers Franklin haben sie keine äußerlichen Merkmale, die auf bestimmte Fähigkeiten oder Schwächen schließen lassen. Ihr Hippietum beschränkt sich auf das Tragen langer Haare und bunter Kleidung. Als Opferfiguren sind sie austauschbar. Ihr Äußeres zeugt nicht von einem gesteigerten Körperbewusstsein. Die Männer tragen schlapper Hemden und sind eher unscheinbar. Hooper interessiert sich nicht weiter für sie. Die beiden Frauen heben sich allerdings durch ihre auffallend leichte Kleidung von der Gruppe ab. Sally trägt eine figurbetonte weiße Stoffhose und ein ärmelloses Oberteil. Pam trägt Hotpants und eine rückenfreie Bluse. Die Quantität nackter Hautflächen erhöht das Verletzungspotential. Das Mordinstrument dringt gerade dort ein, wo der Körper keinen Schutzpanzer hat. Wenn Pam kurz vor ihrer Ermordung zum Haus geht, folgt ihr die Kamera in einer Untersicht und betont noch einmal die Verletzlichkeit ihres Rückens. Ausgerechnet sie landet auf dem Haken, während die beiden Männer mit einem vergleichsweise harmlosen Schlag auf den Kopf getötet werden.

Beide Frauen werden stets aus einer leicht untersichtigen Hüftposition aufgenommen, die ihre Weiblichkeit betont und ein unverhohlenes sexuelles Interesse evoziert. Erst nach Franklins Ermordung ändert sich der Blickwinkel auf die letzte Überlebende, Sally, die fortan durch eine permanente Obersicht in die Opferrolle gebracht wird. Hooper verwendet die extreme Untersicht nur noch einmal während der Abendessenszene, um die Panik von Sally in eine räumliche Desorientierung zu übersetzen. Statt an körperliche Reize tastet sich die Kamera immer näher an die Grenze zwischen Körper und Außenwelt heran, und verharrt schließlich Millimeter vor dem verletzlichsten aller Körperteile, dem Auge. Wir erkennen mikroskopische Äderchen und sogar das Beben der Flüssigkeit auf seiner Oberfläche. Statt dem Auge wird jedoch Sallys Finger angeschnitten und damit ein ganz anderer Zugang zu ihrem Inneren eröffnet. Anstatt das Innere nach außen zu kehren, wird der Versuch einer Absorption unternommen. Der extreme äußerliche Verfallszustand des Großvaters steht dabei in krassem Kontrast zu Sallys jugendlicher Unversehrtheit. Letztere nimmt allerdings stetig ab: Schweiß dringt ihr

aus den Poren, die Haare verfilzen, im Gesicht und an den Armen zeigen sich blaue Flecke als Spuren der Misshandlung durch die Familie. Eine durch den Hammerschlag des Großvaters hervorgerufene Wunde sorgt für einen Blutstrom über ihr Gesicht, der sie am Ende ähnlich stigmatisiert wie das Muttermal den Anhalter. Und auch das hysterische Gelächter lässt darauf schließen, dass Sally über ihr Blutopfer am Ende doch ein Teil der Familie geworden ist.

Neben Sally ist vor allem Franklin die Hauptfigur des Films. Sein plumper, unförmiger Körper ist in einen viel zu klein erscheinenden Rollstuhl gepresst. Seine Trägheit und die daraus resultierende Impotenz wird gleich zu Beginn thematisiert, wenn Franklin am Straßenrand in eine Blechbüchse uriniert. Die Erniedrigung wird noch dadurch erhöht, dass er einen Abhang hinunterstürzt. Mit ausgestreckten Gliedmaßen liegen bleibend erinnert er an Gregor Samsa aus Kafkas „Verwandlung“. Von seiner Umwelt gleichermaßen bemuttert und gegängelt bleibt er von den sexuellen Erfahrungen seiner Freunde doch gänzlich ausgeschlossen. Stattdessen greift der Prothetiker Franklin auf ein Penissurrogat in Form eines Taschenmessers zurück, mit dem er ständig herumspielt. Der Gedanke an Selbstverstümmelung beschäftigt Franklin und er fragt Kirk irgendwann, ob dieser sich vorstellen könne, sich selbst zu verstümmeln, wie der Anhalter es vorgemacht hat. „Ich bin doch nicht verrückt.“ Antwortet Kirk und weist damit jede Hinterfragung des eigenen Körperbewusstseins zurück.

Franklin besitzt genau dieses Körperbewusstsein. Aus seiner Andersartigkeit nährt sich letztendlich auch der Hass auf seine Freunde, aus dem heraus der Racheengel Leatherface entsteht. Im Augenblick des Bannfluchs durch den Anhalter wird mit Franklins Photographie ein Doppelgänger erschaffen, der seinem Hass Ausdruck verleiht. Interessanterweise verschwindet in diesem Moment auch sein Taschenmesser und kehrt später, in die Kettensäge von Leatherface verwandelt, zurück.

Nicht nur wegen ihrer trägen Fettleibigkeit ähneln sich die beiden. Leatherfaces´ Transvestitismus ist gleichermaßen indifferent wie Franklins Geschlecht, und sie wirken mit ihrer eingeschränkten Artikulationsfähigkeit gleichermaßen infantil. Als Franklins Hass und Selbstmitleid am größten ist, stößt er eine Reihe von Verwünschungen und Lippenfützen aus. Leatherface gibt von vornherein nur Grunzlaute von sich. Beide besitzen den adipösen, im Infantilen verbliebenen Körper

eines Säuglings. Statt eines Rollstuhls benutzt Leatherface seine Säge als Prothese. Sie ist Krücke und Penisersatz zugleich. Während der langen Verfolgungsjagd im Wald stürzt er wie vom Motor der Säge angetrieben hinter Sally her und seine kurze Krawatte deutet gleichermaßen auf Unterleib und Mordinstrument.

Auch Leatherfaces Masken deuten auf diese Dualität hin. Sie sind gleichsam Wappen des Todes und Ausdruck eines naiv-kindlichen Spiels. Er nimmt jeweils die Identität der Maske an, die er gerade trägt. Im Film kommen so drei unterschiedliche Persönlichkeiten zutage: das ausdruckslose Schlachtergesicht mit den leeren Augenhöhlen, die alte, gebückte Hausfrau während der Vorbereitungen des Essens und eine bizarr geschminkte Larve während des „Festes“ am Ende. Die jeweiligen Perücken vollenden eine - wiederum auf Ed Gein zurückgehende – Zwiegeschlechtlichkeit. Gleichzeitig schafft die Enge der Maske einen enganliegenden Raum versteckter Intimität. Was hinter der Maske steckt, kann der Zuschauer nur erahnen.¹⁸

Gerade die Figur des Leatherface ist über den Film hinaus zum Markenzeichen geworden. Wie alle Filmmonster verdankt er seine Wirkung einem normabweichenden Äußeren. Allerdings ist er das erste Ungeheuer, dessen Name auch eine konkrete Personenbeschreibung liefert. Tragen die späteren Slasher durchweg furchterregende Masken, so ist Leatherfaces Selbstinszenierung sehr viel enger mit seinen Opfern verknüpft. Indem er sie verspeist und ihre Gesichtshaut als Maske trägt, verleibt er sie sich auf mehreren Ebenen ein. Er schluckt gewissermaßen nicht nur ihre physische Existenz, sondern auch deren Identität. Die unerhörte Brutalität einer solch radikalen, erzwungenen Intimität manifestiert sich ganz unmittelbar in seinem Äußeren, was bis heute seine unverminderte Schreckenswirkung ausmacht.

¹⁸Aus Promotiongründen durfte bis zur Herstellung von TCM 2 (1986) keine Fotografie von „Leatherface“-Darsteller Gunnar Hansen veröffentlicht werden.

2.4 Das Remake (USA, 2003)

2.4.1 Inhalt

Auf dem Weg zurück von Mexiko stoßen fünf Jugendliche auf eine blutverschmierte, herumirrende Frau am Straßenrand. Als sie sich kurz darauf im Fahrzeug der Freunde erschießt, versuchen diese vergeblich, den örtlichen Sheriff ausfindig zu machen und werden zu einer verlassenen Mühle geschickt. Auf der Suche nach einem Telefon entdecken Erin und ihr Freund ein Nachbarhaus ohne zu ahnen, dass sie bereits in ein Spinnenetz geraten sind: Der kettensägenschwingende „Leatherface“ und der sadistische Sheriff sind die aktiven Mitglieder einer ganzen Sippschaft von Psychopathen, die den gesamten Landstrich kontrolliert. Der Reihe nach werden die Jugendlichen umgebracht. Nur Erin kann entkommen und sogar noch ein Kind aus den Fängen der Familie retten.

2.4.2 Analyse

Auch in MICHAEL BAY's TEXAS CHAINSAW MASSACRE¹⁹ beginnt alles mit einem Offtext - Wort für Wort demselben wie vor dreißig Jahren.²⁰ Wie damals geht es darum, die Fiktionalität durch pseudodokumentarische Mittel zu untergraben. Fragmentarische Aufnahmen aus dem Polizeiarchiv werden gezeigt, ein Obduktionskeller, Akten, Tatortfotos, Beweisstücke wie diverse Zahnprothesen und sogar die Kettensäge selbst. Während die Sprecherstimme ruhig die Fakten auflistet, bekommen wir sogar einen angeblich „authentischen“ Polizeifilm zu sehen. Er zeigt die Tatortbegehung nach der Entdeckung dessen, was den Zuschauer in den nächsten anderthalb Stunden erst noch erwartet. Während der Kameramann rückwärts die Treppe zu einem Heizungskeller hinuntergeht, erklärt sein Kollege, wo wir sind und kommentiert diverse Kampf- und Blutspuren an den Wänden. Seine Sachlichkeit droht immer wieder vom Grauen übermannt zu werden, und wir ahnen: hier hat sich Schreckliches abgespielt. Diese Sequenz hat mehrere Funktionen. Zum einen schürt sie eine Erwartungshaltung, wie ich sie zu Eingang als Genregesetz des Splatter-Films beschrieben habe. Im Vergleich zum ersten Film geht es hier sogar

¹⁹ Im Folgenden MBTCM genannt.

²⁰ Der Sprecher ist - wie im Original - David Laroquette.

noch einen Schritt weiter, weil man ohne Umweg an den Ort des Bösen versetzt wird. Die subjektive Handkamera holt den Betrachter augenblicklich aus der Sicherheit einer klassischen Szenenauflösung - er wird selbst zur handelnden und filmenden - und damit bedrohten - Person. Diese Methode ist seit dem Erfolg des BLAIR WITCH PROJECT ein beliebtes Stilmittel der Spannungserzeugung.

Aber die Tatortbegehung dient auch noch einem anderen Zweck. Sie umspannt den eigentlichen Film als Rahmenhandlung. Der Prolog wird nicht zuende erzählt, sondern bricht nach dem Abstieg in den Heizkeller unvermittelt ab. Erst am Schluss greift der Haupterzählstrang das Ereignis dann wieder auf: Polizist und Kameramann durchqueren den Keller und werden plötzlich von „Leatherface“ überrascht. Die Kamera fällt zu Boden. Das anschließende, wieder mit einer Amateurkamera gedrehte Bild zeigt die Beerdigung der beiden Beamten. Der Tatort sei, so die Kommentatorstimme, nicht ordnungsgemäß abgesperrt gewesen. Der Täter, heißt es, sei nie gefasst worden. Die düstere Pointe eröffnet die Möglichkeit für eine Fortsetzung und steht in der damit eng verknüpften Horrorkonvention, nach der das Böse zwar gebannt, aber höchstens vorläufig besiegt werden kann.

Die Klammersequenz bietet also auf mehreren Ebenen einen Kontrast zur Haupthandlung. Der Prolog enthält Vorbote von Szenen des Hauptteils, der Epilog relativiert dessen vergleichsweise optimistisches Ende. Beides wird in der Realität verankert und als „echt“ ausgegeben, während sich die Haupthandlung klar als Fiktionalisierung gibt. Das eigentliche Kettensägenmassaker selbst wird nicht mit der dokumentarischen Unmittelbarkeit des Originals, sondern gewissermaßen nur noch „retrospektiv“ betrachtet. Durch diesen Kunstgriff thematisiert der Film auch seinen eigenen Status als Remake. Die „wahre Begebenheit“, auf die es sich bezieht ist nicht mehr der Wisconsin-Psycho Ed Gein, sondern der Film TCM von Tobe Hooper selbst. Dessen Kenntnis setzt das MBTCM zwar nicht voraus, nutzt aber doch das Potential dieses Markennamens um ein breites Zielpublikum an alten und neuen Fans zu akkreditieren. Beide Rezeptionshaltungen werden in ein originäres Filmerleben eingebunden, indem Bekenntnis und Abgrenzung zum Original eng beieinander liegen und so für Eigenständigkeit sorgen. Insofern ist MBTCM von weit weniger selbstreferenziellem Ballast gehemmt wie vergleichbare Slasherfilme aus den späten Neunziger Jahren.

Tag der Ereignisse ist erneut der 18. August 1973. Allerdings hat sich das Personal in dem Kleinbus gehörig verändert - Morgan, Andy, Erin und Kemper sind völlig neue Charaktere und werden in einer klassisch aufgelösten Dialogsequenz im Inneren des Busses kurz eingeführt. Man hat ein paar Tage in Mexiko verbracht und ist jetzt auf dem Heimweg, weil am Abend in der Heimatstadt ein Rockkonzert stattfinden soll. Unterwegs hat die Gruppe die lebenslustige Pepper aufgegebelt, die allerdings kein Gegenstück zum Hitchhiker aus dem ersten Teil darstellt. Sie ergänzt die Gruppe lediglich um eine naiv-promiskuitive Person und liefert damit eine Interpretation des Lebensgefühls der Hippie-Generation. Als Hauptperson wird jedoch von Anfang an Erin herausgearbeitet. Sie ist mit Kemper verlobt, der am Steuer sitzt und das erste Gespräch dreht sich darum, dass sie sich einen Verlobungsring von ihm wünscht. Kemper jedoch beobachtet im Rückspiegel, wie Pepper mit seinem Kumpel Andy im hinteren Teil des Busses herumschmust. Offenbar steckt Kemper in dem Zwiespalt, seine Vorstellung von Freiheit mit den Idealen eines bürgerlichen Lebens verknüpfen zu wollen. Verschärft wird dieser Zwiespalt noch dadurch, dass er seine Freundin Erin über den wahren Grund der Mexikoreise im Unklaren lässt. Mit seinen Freunden Morgan und Andy hat er in einer Pferdepuppe Haschisch über die Grenze geschmuggelt. Morgan verplappert sich im Drogenrausch und Erin verlangt daraufhin eine Erklärung. Kemper leugnet den Schmuggel und stellt damit vorläufig den Beziehungsfrieden wieder her. Erin demonstriert ihre Ablehnung gegen Drogen, indem sie einen Joint aus dem Fenster wirft. Ihre Integrität steht im Kontrast zur hedonistischen Haltung ihrer Freunde. Als „Spielverderberin“ personifiziert sie die rational-konservative Haltung ihrer Eltern mehr, als das Hippietum ihrer Gefährten. Kempers Beschwichtigungsversuch zeigt hingegen, dass er ihre Vernunft durchaus als Reifestadium begreift, zu dem er erst noch gelangen muss.

Die Versöhnung findet mit einem Kuss statt. Bezeichnenderweise taucht in diesem Moment die junge Frau mitten auf der Straße und damit das Verhängnis auf. Kemper überfährt sie beinahe. Sofort wird angehalten um zu sehen, wie es ihr geht. Aber die Frau ist so verwirrt, dass sie zu einer vernünftigen Kommunikation gar nicht fähig ist. Um ihr zu helfen, wird sie auf der Rückbank platziert, wo eben noch Pepper und Morgan geschmust haben. Rein theoretisch könnte die junge Frau das verlorene sechste Mitglied der Gruppe sein. Sie hat dasselbe Alter und auch ihre Kleidung lässt auf einen ähnlichen sozialen Stand schließen. Wie der Hitchhiker im Original fühlen

sich die Jugendlichen ihr überlegen, weil sie kommunizieren können, während das Gegenüber nur wirr daherstammelt. Aber anders als der Hitchhiker ist die junge Frau selbst ein Opfer. Ein schlimmes Trauma steht ihr im Gesicht geschrieben. Die Assoziation an eine Vergewaltigung drängt sich auf, zumal ihre Schenkel blutverschmiert sind. „Sie sind alle tot.“ sagt sie immer wieder, und wir ahnen schon, welche perfide Parallele sich zwischen ihrem Schicksal und dem der Jugendlichen abzeichnet. Ihre eindringliche Warnung, nicht in die falsche Richtung zu fahren, wird ignoriert. Als der Bus einen Schlachthof passiert, bricht die junge Frau entgültig in Panik aus. „Ich werde nicht dorthin zurückgehen. Ich werde nicht dorthin zurückgehen.“ Aber die Jugendlichen halten immer noch nicht an. Man hört nicht auf sie, weil man sie für verrückt hält. Schließlich springt sie sogar auf und will dem Fahrer ins Lenkrad greifen. Man drängt sie zurück, und der Tod scheint daraufhin ihr einziger Ausweg zu sein. Unter ihrem Rock holt sie eine Pistole hervor und erschießt sich unvermittelt.

Ihr Tod motiviert im Wesentlichen das kommende Geschehen. Wie der Anhalter aus dem ersten Film legt sie einen blutigen Bannfluch über den Kleinbus. Zwar ist sie selbst Opfer der mörderischen Sippe, trägt aber das Stigma des Wahnsinns deutlich sichtbar mit sich herum. Fortan ist sie eine Außenseiterin, die sich ihren Mitmenschen nicht mehr erklären kann. Die Ursache ihres Zustandes ist eindeutig auf männliche Gewalt zurückzuführen, die sich schließlich sogar in einem Phallussymbol materialisiert, das sie zwischen ihren Beinen hervorholt. Es ist eine Waffe. Fleischgewordene Repression, die sie schließlich vernichtet. Unbewusst wird sie damit auch zum Auslöser für den Untergang der Jugendlichen, die sie eigentlich warnen wollte.

Der Selbstmord löst blankes Entsetzen aus. Die drei Männer diskutieren, wie man nun vorzugehen habe und finden heraus, dass nur das Haschisch zwischen ihnen und einem Anruf bei der Polizei steht. Kemper schnappt sich die Pferdepuppe und schleudert sie demonstrativ in eine Wiese hinaus. Damit will er vor allem Erin sein Verantwortungsbewusstsein beweisen. Erin hat mit verschränkten Armen eine Trotzpose eingenommen und wendet sich von ihm ab, als er sich für den Schmuggel und seine Lüge entschuldigt. „Ich habe es für uns getan. Damit wir ein neues Leben anfangen können.“ Offenbar hatte er vor, aus dem Haschverkauf Profit zu schlagen.

Das Auftauchen und der Selbstmord der Anhalterin wirken fast wie eine Bestrafung, die einen ausführlichen Läuterungsprozess in Aussicht stellt. Die Beseitigung des Schmugglergutes ist für Kemper der erste Schritt zur Reife.

Ganz in der Nähe gibt es eine Tankstelle mit einem kleinen Lädchen. Eine alte Dame lauert bereits an der Gardine wie eine Spinne. Der Raum ist dunkel und ein leichter Gazeschleier soll den Gestank verdeutlichen, der von einer Lebensmitteltheke mit verfaultem Fleisch ausgeht. Als die drei Männer eintreten und von ihrem Anliegen erzählen bleibt die Besitzerin ungerührt und kommt nicht hinter der Theke hervor. Sie nimmt den Jugendlichen sogar die Möglichkeit, selbst mit dem Sheriff zu sprechen. Als tyrannische Mutter nimmt sie ihnen ihre Autonomie und schickt sie im Anschluss an das Telefonat zu einem noch verlasseneren Ort als ihre Tankstelle, weil dort angeblich der Sheriff wartet. Nur Kemper widersetzt sich ihrer Autorität für einen Augenblick. „Warum kommt der Sheriff nicht vorbei? Wir fahren hier nicht in der Gegend rum mit einem toten Mädchen in unserem Van.“ Das Spannungsfeld zwischen pubertärer Verantwortungslosigkeit und erwachsenem Verantwortungsbewusstsein macht ihn in Wirklichkeit unfrei. Von ihm wird eine Entscheidung verlangt zwischen den beiden Extremen. Der Einsatz ist hoch, weil er entweder seine Freunde verlieren wird, oder seine Verlobte. „Junger Mann, was du tust ist ganz allein deine Sache.“ antwortet die Besitzerin daraufhin, als wüsste sie, dass viel mehr auf dem Spiel steht, als nur Freundschaften.

Nun gilt es zu klären, ob es sich lohnt, auf den Sheriff zu warten, oder man die Leiche besser zurücklässt. Bei der Mühle angekommen, ist die Gruppe in zwei Lager gespalten. Während die drei Männer für eine Weiterfahrt plädieren, sind Erin und Pepper von dieser Idee entsetzt. Bei einer Abstimmung wird Kemper zum Zünglein an der Waage. Wie bei der Marihuana-Szene am Anfang merkt man, dass er eigentlich auf der Seite seiner männlichen Freunde steht. Erst als Erin ihm ins Gewissen redet und ihn an moralische Grundwerte erinnert, gibt er klein bei. Erins entscheidendes Argument dabei lautet: „Dieses Mädchen hat irgendwo Eltern, die sie unbedingt zurückhaben wollen. Und nie zulassen würden, dass man sie wie Abfall an den Straßenrand legt.“ Mit der Anspielung auf die Eltern wird auch ihre eigene Mutterrolle thematisiert. Sie adoptiert die junge Frau und übernimmt Verantwortung für deren Verbleib wie eine Ersatzmutter. Auffällig ist in diesem Zusammenhang die

Ausstattung der alten Mühle. Überall sind Spielzeugpuppen drapiert, Schreine mit kleinen Plastikextremitäten errichtet und künstliche Babygesichtchen aufgestellt. Wie sich später herausstellt, geht diese Dekoration auf den kleinen verwilderten Jungen zurück, dessen Spielplatz die alte Mühle ist. Was aber bedeutet die Babymetaphorik für das Handlungskonzept des Films? Vor allem für die Hauptfigur Erin lässt sich daraus eine ganze Menge erschließen. Zu Anfang des Films erfährt man, dass sie bereits drei Jahre mit Kemper zusammenlebt und sich einen Verlobungsring von ihm erhofft. Der Ring ist als Symbol für sie deshalb so wichtig, weil er in ihrem christlich-konservativen Wertesystem für eine Legitimation ihrer Beziehung steht. In der Konsequenz beinhaltet der Ring auch schon den unausgesprochenen Heiratswunsch, der im Umfeld der kiffenden, unreifen Freunde, zu denen Kemper noch zur Hälfte gehört, aber nicht geäußert werden kann. Was sonst könnte den Bindungswillen motivieren, mit dem sie Kemper und sich von der Gruppe zu isolieren versucht? Die allgegenwärtigen Kinderpuppen in der Mühle lassen auch noch eine andere Assoziation zu: einen unbewussten Kinderwunsch.

Wenn die alte Mühle der Schrein von Erins Kinderwunsch ist, dann kommt dem verwilderten Jungen die klassische Helferrolle zu. Er taucht plötzlich auf und scheint den Jugendlichen wohlgesonnen. Lediglich sein Interesse an dem toten Mädchen wirkt morbide. Auf die Frage, ob er wisse, wo der Sheriff zu finden sei, beschreibt er den Weg zu dem nahegelegenen Nachbarhaus, der Heimstadt von Leatherface und Co. Er ist nicht nur Hohepriester des Babyschreins, sondern er leitet einen Vorgang ein, der ganz im Interesse von Erins Kinderwunsch ist. Um ihn zu erfüllen, reicht es nämlich nicht, sich von ihren Freunden zu isolieren - sie muss sie ganz und gar loswerden.

Zunächst folgt sie dem Fingerzeig des Jungen mit ihrem Partner. Zusammen erreichen sie das Nachbarhaus und der verkrüppelte Besitzer will nur Erin ins Haus lassen. Erin telefoniert mit der Tankstellenbesitzerin, bei der sie auch schon ihren ersten Anruf beim Sheriff getätigt haben und es entsteht der Eindruck, als führe diese Telefonleitung nur in zwei Richtungen. Nach dem Anruf versucht Erin im Badezimmer, dem gestürzten Krüppel zurück in den Rollstuhl zu helfen. Unterdessen schleicht sich Kemper ins Haus. Hinter einer angelehnten Tür entdeckt er - ein Kinderzimmer. Drinnen läuft ein Fernseher mit einem Cartoon und Spielzeug liegt auf

dem Fußboden. Als Verlobter von Erin und potentieller Bräutigam offenbart sich ihm die Wahrheit hinter dem Ehebegriff, dessen Zweck in der Fortpflanzung liegt. Diese Erkenntnis trifft ihn mit tödlicher Wucht - Leatherface erschlägt ihn von hinten mit einem Hammer, dessen Überproportioniertheit selbst an ein Kinderspielzeug erinnert. Kemper hat zu lange im Zwiespalt zwischen Pubertät und Reife, zwischen seiner Clique und Erin geschwankt, und jetzt ist es zu spät. Als Vater ihrer Kinder kommt er nicht mehr in Frage.

Erin wiederum entkommt aus dem Nachbarhaus, ohne von der lauenden Gefahr überhaupt nur etwas bemerkt zu haben. Ganz im Gegenteil denkt sie, Kemper sei zur alten Mühle zurückgekehrt. Dort hatte etwa zeitgleich zu Leatherface, der Sheriff seinen ersten Auftritt. Nach einem zynischen Verhör wickelt er die Leiche der jungen Frau in Zellophan ein und lässt sie von den Jugendlichen in seinem Kofferraum verstauen. Dann fährt er davon. Eigentlich könnte die Gruppe jetzt fliehen, aber wieder ist es Erin, die Verantwortung predigt. War es vorhin noch die tote Anhalterin, so geht es jetzt um den verschollenen Kemper. Und so führt Erin den nächsten ihrer Freunde in das Nachbarhaus und damit auf die Schlachtbank. Leatherface wird Erin von der Last ihrer Freunde befreien.

Von der geheimen Komplizenschaft zeugt auch eine kurze Trennsequenz, die zeigt, was Leatherface inzwischen mit Kemper anstellt. Im Heizungskeller setzt er den leblosen Körper in eine Badewanne und zieht ihn dann mit dem Kopf nach unten an einer Kette hoch. Dabei fällt Kemper etwas aus der Tasche. Es ist der Verlobungsring, den Erin sich erhofft hatte. Leatherface entdeckt ihn und nimmt ihn an sich. Statt der Ehe festigt sich damit ein Bündnis zwischen ihm und der jungen Frau, aus dem - wie wir noch sehen werden - tatsächlich ein Kind hervorgehen wird. Zunächst ist aber Leatherface selbst das Kind, das Erin unbewusst erschaffen hat und das gleichzeitig den Drang verspürt, ihr Liebhaber zu sein. Aus diesem ödipalen Konflikt heraus greift er zur Kettensäge und artikuliert mit diesem Ersatzphallus sein sexuelles Verlangen.

Während Erin den Rollstuhlfahrer ablenkt, untersucht Andy das Haus. Der Besitzer lässt sich aber nicht täuschen und hetzt Leatherface auf die beiden, wie einen abgerichteten Hund. Wie beim ersten Besuch, bleibt Erin auch jetzt wieder

unbehelligt. Stattdessen stürzt Leatherface mit seiner Kettensäge hinter Andy her und bringt ihn durch eine spontane Beinamputation zu Fall. Durch diese symbolische Kastration macht er auch Andy als potentiellen Partner für Erin uninteressant. Im Keller legt er den Verletzten schließlich in Ketten und presst zusätzlich Eis auf den Stummel, als wolle er jede Erektion ein für allemal ausschließen. Danach näht er sich seine neue Maske ausgerechnet aus der Gesichtshaut von Kemper, als wolle er tatsächlich dessen Platz einnehmen. Das zornige Kind droht außer Kontrolle zu geraten. Als nächstes wird er sein Heim zum ersten Mal verlassen, um nach seiner Braut zu sehen.

Erin kommt zwar wiederum unversehrt bei der Mühle an, erkennt aber nun die von Leatherface ausgehende Gefahr. Einer Flucht mit dem Kleinbus steht der plötzlich zurückgekehrte Sheriff im Wege. Er nimmt die Jointstummel im Aschenbecher zum Anlass einer sadistischen Machtprobe. Anschließend transportiert er Morgan in seinem Streifenwagen ab. Er gibt per Funk noch eine Nachricht an seine Komplizen durch: Um die Mädchen soll sich Leatherface kümmern.

Tatsächlich taucht er prompt bei der Mühle auf und attackiert den Kleinbus. Pepper wird hinterrücks mit der Kettensäge ermordet. Als Leatherface sich wieder aufrichtet und nach Erin umdreht, schaut sie direkt in das Gesicht von Kemper. Zwar hat sich Erin eine Familie herbeigesehnt, trotzdem ist sie nicht bereit sich dem pervertierten Penetrationsvorhaben dessen hinzugeben, der an die Stelle ihres Partners getreten ist. In einer Reprise der Szene aus dem ersten Film rennt sie durch den Wald davon. Anstatt aber zur Tankstelle zu gelangen, erreicht sie hier eine Lichtung mit einigen Wohnwagen. Die Bewohner sind zwei Frauen, hinter deren freundlicher Fassade man sofort die Verwandtschaft zu Leatherface erahnt. Sie behaupten, kein Telefon zu besitzen und flößen Erin mit Betäubungsmittel versehenen Tee ein. Der Kettensägenschwinger ist ihnen wohlvertraut. „Wir kennen ihn hier alle. Den armen, lieben Jungen.“ Im Wohnwagen befindet sich auch ein Kleinkind, das durch Erins Schreie aufwacht und daraufhin von einer der beiden Frauen mit gebackenen Bohnen gefüttert wird. Erin erkennt sofort die Verantwortungslosigkeit der Frau und klagt sie an, nicht die Mutter des Kindes zu sein. „Sie haben es gestohlen!“ sagt sie. Kurz zuvor hat das klingelnde Telefon nicht nur über die Verlogenheit der seltsamen Frauen, sondern auch über deren Zugehörigkeit zum familiären (Telefon-)Netz Zeugnis abgelegt.

Über die genauen Verwandtschaftsverhältnisse gibt die nächste Szene Aufschluss, wenn Erin aus ihrer Betäubung erwacht und sich im Wohnzimmer des Farmhauses wiederfindet. Hier hat sich die Kernfamilie um das Bügelbrett der herrischen Großmama versammelt: Es ist die Tankstellenbesitzerin vom Anfang. Ihr Mann ist der zynische Rollstuhlfahrer und als Sohn sitzt der Sheriff in Unterwäsche auf dem Sofa und wartet auf seine fertig gebügelte Hose. Leatherface ist offenbar sein Bruder, denn als die Großmutter über ihn spricht, bezeichnet sie ihn mehrfach als „my boy“. Der verwilderte Junge ist ihr Enkel; zu wem er allerdings gehört, bleibt unklar, weil weder der Sheriff, noch Leatherface einen weiblichen Gegenpart haben. Obwohl er der Sippschaft angehört, ist er doch ein Außenseiter und wird mit dem genauen Gegenteil von Stubenarrest bestraft - mit Aussperrung. „Du bleibst so lange draußen, bis du dich an unsere Regeln hältst.“ Der Junge hingegen plädiert als Helfer von Erin dafür, daß man ihr nichts antun soll. Vergebens. Leatherface wirft sie die Kellertreppe hinunter und sperrt sie ein.

Es fällt auf, dass Erin zu diesem Zeitpunkt immer noch unversehrt ist. Wurden ihre Freunde mehr oder weniger auf der Stelle getötet oder lebensgefährlich verletzt, geht es bei ihr scheinbar nur darum, sie im Zentrum der Familie festzusetzen. Die Erfüllung ihres Kinderwunsches scheint in unerreichbare Ferne gerückt, weil ihre Partner entweder kastriert sind oder mit mechanischem Phallusersatz operieren. Gleichzeitig verhindert die Familie buchstäblich ein Ausbrechen und somit eine Suche nach Alternativen. Darum zielt Erins Kampf letztlich darauf ab, nun auch die Familie überwinden zu können. Dafür muss sie aber erst den Rest ihrer Clique überwinden, und dieser Prozess gestaltet sich nocheinmal unerwartet schwierig. Zunächst ist da Andy, der an einem Fleischerhaken über einem Klavier aufgehängt wurde und mehr tot als lebendig Erin darum bittet, seinem Leben ein Ende zu machen. Nach leichtem Zögern kommt Erin diesem Wunsch nach und sticht Andy mit erstaunlicher Entschlossenheit ein Messer in die Brust. Eine Nahaufnahme zeigt, wie sie ihre blutüberströmten Hände betrachtet: Zeichen für den Verlust der Unschuld, der für die Mutterschaft allerdings unerlässlich ist.

Kurz darauf entdeckt sie den verletzten Morgan - auch der ist noch am Leben. Der verwilderte Junge zeigt Erin einen Fluchtweg aus dem Heizungskeller. Wie ein Soldat einen verwundeten Kameraden, so schleppt Erin Morgan mit sich und

verschanzt sich in einem Holzschuppen. Leatherface spürt sie auf und schleudert sie zu Boden. Mit dem Fuß hält er sie so lange unten, bis Morgan aus seinem Versteck kommt um Erin zu Hilfe zu eilen. Trotz seiner Handschellen versucht er alles, um den Killer zu überwältigen. Gegen die körperliche Überlegenheit Leatherfaces` kommt er jedoch nicht an. Er wird mit den Handschellen an den Windungen einer Deckenleuchters aufgehängt. Anstatt Morgan nun ihrerseits zu Hilfe zu kommen, kauert Erin auf der Erde und muß tatenlos mitansehen, wie er in zwei Hälften zersägt wird. Im letzten Augenblick nutzt sie seinen Tod dann, um durch die Tür ins Freie zu flüchten. Nachdem die Clique vernichtet ist, muß sich Erin nun mit ihrem wild gewordenen Liebhaber, Leatherface, auseinandersetzen und anschließend die Familienbande zerschlagen um an ihr Ziel zu kommen.

Ort des ersten Teils dieser Abrechnung ist der Schlachthof, „Blair Meat Co“²¹. Anders als im ersten Film, reduziert sich seine Bedeutung auf die einer gewaltträchtigen Kulisse. Die metaphorische Doppeldeutigkeit fehlt. Leatherface verfolgt die junge Frau durch den Kühlraum, wo sie sich hinter gefrorenen Rinderhälften versteckt. Am Ende schnappt sie sich ein Schlachterbeil, legt sich in einem Spind auf die Lauer und setzt sich im entscheidenden Augenblick mit größter Energie gegen Leatherface zur Wehr: Sie hackt ihm mit dem Beil den Arm ab. Zusammen mit dem Arm geht auch die Kettensäge zu Boden und damit auch das darin aufgelöste sexuelle Verlangen. Indem sie nun endlich an Leatherface eine Kastration vornimmt, erteilt sie der eingeforderten Bindung eine klare Absage. Anstatt weiter hinter Erin herzulaufen, bleibt Leatherface entsprechend verwirrt vor seinem nutzlos gewordenen Mordwerkzeug stehen, daß sich auf dem Boden dreht wie ein Spielzeugkreisel und den abgetrennten Arm hinter sich herzieht.

Ein Truckfahrer nimmt Erin mit und begeht denselben Fehler, wie die Clique bei ihrer Begegnung mit der jungen Anhalterin am Anfang. Er hört nicht zu und ignoriert die panisch ausgestoßenen Warnungen. Er bringt Erin zum Ausgangspunkt ihrer Reise durch das Land des Wahnsinns, der Tankstelle, zurück. Drinnen haben sich der Sheriff und die Großmutter versammelt, um das Kleinkind der Frau aus dem Wohnwagen zu bestaunen. Der Truckfahrer dringt in diese Idylle ein und berichtet

²¹ Eine augenzwinkernde Anspielung mit vielen Lesarten. Linda Blair war die Hauptdarstellerin des besessenen Kindes in „EXORCIST“, „BLAIR WITCH PROJECT“ war der erfolgreichste Independent-Horrorfilm aller Zeiten. Gregory Blair ist außerdem der Name des Production Designers von MBTCM.

von dem hysterischen Mädchen in seinem Laster, woraufhin der Sheriff sofort seine Waffe zieht und sich dem Truck nähert. Parallel dazu sehen wir Erins verzweifelte Versuche, einen Motor kurz zu schließen. Erst als der Sheriff die Trucktür öffnet und ein leeres Fahrerhaus vorfindet, verstehen wir Erins Trick: In Wahrheit hat sie nicht den Truck, sondern den Streifenwagen kurzgeschlossen und überfährt nun den völlig überraschten Sheriff.

Anschließend zeigt die Kamera, dass sich das Kleinkind auf dem Beifahrersitz befindet. Erin hat es vor ihrer Flucht noch aus dem Kindersitz im Verkaufsraum der Tankstelle geholt. Das Kind und Erin wechseln zärtliche Blicke und Erin streichelt den Kopf des Kindes wie eine Mutter kurz nach der Geburt. Selbst der unvermittelt auf der Straße auftauchende Leatherface kann diesem Glück nichts mehr anhaben. Erin fährt einfach an ihm vorbei.

Allein anhand dieses Schlussbildes lässt sich das Prinzip festmachen, nach dem das Remake den Original-Film modifiziert. Es ist ein Prinzip der Umkehrung. Im Original entkam die Überlebende auf der Transportfläche eines Pick-Up und drehte sich nach dem zurückbleibenden Leatherface um. Hier nun sitzt das „Final Girl“ selbst am Steuer und ihr Blick ist streng nach vorne, in die Zukunft gerichtet. Ein Blick zurück würde nur Trauer und Wahnsinn bedeuten. Insofern hat Erin aus den Fehlern ihrer Vorgängerin gelernt und kann sich nun einem selbstbestimmten Leben widmen. Das Kind ist das Unterpfand dieser Zukunft, die sie sich durch ihr konsequentes Verantwortungsbewusstsein erworben hat. Die nötige Stärke und Willenskraft hat sie im Lauf des Films bewiesen, der insofern eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Prinzip des propagandistischen Kriegsfilms aufweist. Der Held geht aus den erfahrenen Leiden nur noch reifer und gestärkter hervor, während die weniger starken Kameraden auf der Strecke bleiben. Oft ist es das Unglück selbst, dass seinen Initiationsprozess auslöst und ihn zum Erwachsenen macht. Erin ist dem Heldentypus insofern sogar noch überlegen, weil sie im Verlauf des Films überhaupt keine Entwicklung durchmacht - im Gegenteil ist es gerade ihre Unerbittlichkeit (auch gegenüber ihren Freunden), die sie überlebensfähig macht. Am Anfang ist sie eine selbstbewusste Frau, die heiraten will und von ihrer kiffenden Clique genervt wird. Am Schluss ist sie die Clique los und hat ein Kind. Nach dieser simplen Logik lässt sich der gesamte Film als Todesphantasie von Erin lesen, der alle anderen zum

Opfer fallen. Darauf deutet auch die Tatsache, dass im Gegensatz zum ersten TCM eine Frau Oberhaupt der Killersippe ist: die Großmutter.

Das Matriarchat als zentrales Motiv im Gegensatz zur reinen Männergesellschaft hat grundsätzliche Auswirkungen auf das visuelle Konzept des Films. Er bringt ganz bestimmte Motive wie Feuchtigkeit, Erde, Höhlen und Blut immer wieder in eindeutige Verbindung mit der Hauptfigur. Damit folgt er einem- gerade im modernen Horrorfilm- weit verbreiteten Symbolschema, das diese Motive mit femininen Eigenschaften zu konnotieren versucht. War der erste Film von einer ausgedörrten Hitze geprägt, so haben wir es hier mit einer schwülen Hitze zu tun. Die Luft ist regengeschwängert. Das Texas der Neuauflage ist voll blühender Bäume, sprießender Felder und saftigen Grases. Gleich zu Anfang springen die Jugendlichen in einen Badesee. Das Gespräch nach dem Selbstmord der Anhalterin findet unter einem üppigen Baum statt, im nahegelegenen Feld grasen Kühe und selbst die alte Mühle ist graßüberwuchert. Die Bilder sind von Erdfarben dominiert und bringen das Thema der Mutterschaft damit auch auf eine farbdramaturgische Ebene.

Bezeichnenderweise besaß das Farmhaus in TCM1 keinen Keller, sondern nur einen grell erleuchteten ersten Stock mit den vertrockneten Leibern der Großeltern. Im Remake gibt es nicht nur einen Keller - es ist auch gleichzeitig ein Heizungsraum und dementsprechend ist er heiß und feucht. Auf dem Boden sammeln sich Wasserpfützen, während es beständig von der Decke trieft, und nicht von ungefähr erinnert dieser Ort mehr an die Brutstätte der Aliens aus Ridley Scotts Film als an die Metzgerwerkstatt aus dem Original TCM. Dieser Heizungskeller ist eine Brutstätte des Bösen, der Unterleib des ES. Hier fühlt sich nicht nur Leatherface am wohlsten, hier findet auch Erin den Mut, einem Freund das Messer in die Brust zu stoßen. Auch das Blut an ihren Händen ist neu - gemessen am Hämoglobinwert der Neuauflage ist Tobe Hoopers Original geradezu blutarm.

Ausgestattet wie ein Antiquitätengeschäft, mit Klavieren, Badewannen, Nippsachen und alten Freunden wirkt der Keller wie ein Sammelsurium abgelegter Erinnerungen, aber in diesem Uterus kann Erin nicht verharren. Sie flieht in die Schlachtereier, wo sie von der Sprinkleranlage durchnässt wird. Und als sie das Schlachthaus verlässt, hat es schließlich draußen zu regnen begonnen. Erst im gekaperten Streifenwagen

findet Erin schlussendliche Sicherheit und wird, zusammen mit „ihrem“ Kind regelrecht davongeschwemmt.

Die Negation des ersten Films lässt sich an unzähligen Details festmachen. So gibt es in dem neuen Farmhaus zum Beispiel keine Möbel aus Menschenknochen und das Zersägen der Opfer dient nicht deren späteren Verzehr. Die Kannibalismusthematik wird - abgesehen von einem seltsamen Einmachglas im Kühlschrank - weitestgehend ausgeklammert. Gegessen wird in diesem Film sowieso nicht; ein Tässchen Tee mit Keks sind hier das höchste der Gefühle. Dementsprechend bekommt man - auch das im Kontrast zum Original - mehr lebendige Tiere zu sehen als tote.

Der bedeutendste Unterschied zum Original ergibt natürlich der Aufbau der Killersippe selbst. Die Original-Familie bestand aus drei Brüdern, die wie in einem Spiel verschiedene Rollen wie Hausmutter, Vater, Sohn und Koch einnahmen und die dazu bestimmter Verkleidungen und Rituale bedurften. Im neuen Film entfällt der Aspekt des Spiels und der Verkleidung. Die Großmutter und der Großvater, die beiden Söhne und das Enkelkind bilden zusammen mit den Verwandten im Wohnwagen eine funktionierende soziale Einheit die stark dem Ideal der traditionellen Großfamilie entspricht. Die Hippies müssen nicht zuletzt auch darum sterben, weil sie die fragile Ordnung dieses Mikrokosmos stören. Die Großmutter formuliert das an einer Stelle gegenüber dem verwilderten Jungen ganz deutlich: Wer sich nicht an die Regeln hält, gehört nicht dazu. Ist ein Eindringling. Anders als bei Hooper basiert die Ordnung dieser Familie nicht auf archaischen Stammesritualen. Vielmehr handelt es sich um eine konservativ-repressive Gesellschaftsordnung, die im krassen Gegensatz zu den Freiheitsidealen der Love-and-Peace-Generation steht. Dazu gehört die rassistische und sexistische Südstaatenmentalität des Rollstuhlfahrers, wenn er die Jugendlichen beschimpft genauso, wie das Klischee von der amerikanischen Gewaltbereitschaft bei der Verteidigung von Haus und Herd. Dazu gehört der herrisch autoritäre Führungsstil der Großmutter und der muttersöhnchenhafte Sheriff, der, sobald er in seiner Polizeiuniform steckt, zum pistolenschwingenden Machismo mutiert. Die Ordnung funktioniert darum so unhinterfragt, weil sie totalitär ist: Die Sippe kontrolliert nicht nur den Kraftstoff (die Tankstelle) und die Lebensmittelversorgung (das Schlachthaus) der Region, sondern

auch die Staatsgewalt. Nicht umsonst ist eines der Familienmitglieder ausdrücklich zum Ordnungshüter bestimmt. Als Sheriff schützt er den Erhalt der Ordnung. „The saw is the law.“ hieß einer der Werbeslogans für das TCM und brachte damit die Verknüpfung von Gesellschaftserhalt und Nahrungsbeschaffung auf einen einfachen Nenner und sprach dem Mordinstrument sogar noch ein gewisses Eigenleben zu. Weil im Remake die Gesetze andere sind, entlastet der Sheriff Leatherface von einem Großteil seiner Aufgaben.

Obwohl er bei seiner Begegnung mit den Jugendlichen sehr weit geht, überschreitet er doch nie die Grenze gesellschaftlicher Konvention, an die auch die Jugendlichen gebunden sind. Weder sein zynischer Ton („Ich wette meinen Arsch, die Leiche ist in diesem Van hier!“), seine Pietätlosigkeit im Umgang mit der Leiche, noch seine Brutalität bringen die Jugendlichen zur Rebellion. Letztlich ist er nur eine Personifikation der Staatsgewalt in einer extremen, aber denkbaren, Ausformung.

2.4.3 Körperdarstellung

Das Remake des Kettensägenmassakers erzählt die Geschichte einer Gruppe von Hippies, die für ihren Drogenkonsum und ihre Promiskuität von einer repressiven Gesellschaft bestraft werden. Nur die integre Hauptfigur bleibt verschont und schafft den Sprung in eine selbstbestimmte Zukunft. Damit steht sein Grundkonstrukt mehr in der Tradition von Filmen wie FRIDAY, THE 13th oder HALLOWEEN als in der des Originals. Norbert Stresau unterscheidet zwischen dem reaktionären und dem apokalyptischen Splatterfilm danach, ob die gezeigte Gewalt in einem moralischen Kontext steht. Stark vereinfacht meint er, der reaktionäre Splatterfilm bestrafe Verstöße gegen die Norm einer puritanischen Gesellschaft. Vorehelicher Geschlechtsverkehr, Ehebruch, Masturbation und Drogen leiteten spannungsdramaturgisch meist das Auftauchen des Monsters oder Slashers ein und wirkten so als Handlungsmotiv für dessen Schreckenstaten. Nach Stresau ist bezeichnend, dass gerade der reaktionäre Splatterfilm oft auf Stilmittel der Softerotik zurückgreift um den Kontrast zwischen dem „Vergehen“ (der ausgelebten Sexualität) und der „Strafe“ (extreme Formen körperlicher Auflösung) darzustellen. Damit komme aber auch eine fragwürdige Doppelmoral zum Ausdruck.²²

Dieser Definition zufolge gehört das Remake von TCM eindeutig der Gruppe des reaktionären Splatterfilms an. Einerseits weidet sich die Kamera an den Körpern der gutgebauten Protagonisten, schiebt dann aber eine Bestrafung als moralische Rechtfertigung nach. Gleich in der Eingangssequenz räkelt sich ein Pärchen sich auf der Rückbank des Kleinbusses. Der Fahrer – Kemper - beobachtet dies nicht ohne wohlgefallen und fordert die beiden sogar auf sich auszuziehen „falls es ihnen zu heiß“ werde. Die Kamera erzeugt mit Schwenks über schweißnasse Hautpartien des Paares eine sexuell aufgeladene Hitze in dem Kleinbus, die erst durch die Nüchternheit von Erin gebrochen wird. Betrachtet man die Gruppe als Ganzes, dann fällt auf, dass bei der Besetzung wenig Wert auf Authentizität gelegt wurde. Eigentlich sieht keiner der drei Männer oder der zwei Frauen aus, als lebe er im Jahr 1973. Im Gegenteil sind sie genau nach dem Schönheitsideal des Jahres 2003 besetzt. Die blondierten Haare, der Dreitagebart und der sogenannte „Schwedenlook“ von Andy,

²² Vgl. Stresau, Norbert: DER HORROR-FILM, VON DRACULA ZUM ZOMBIE-SCHOCKER, Heyne Verlag, München, 1987

sowie Kinn- und Oberlippenbart von Kemper sind offensichtliche Anachronismen. Allen gemeinsam ist auch ein seltsam gezüchtetes Aussehen, das von einem Körperbewusstsein der Sonnenbank- und Fitnessraumgesellschaft der späten Neunziger Jahre zeugt. Sowohl Andy als auch Kemper sind auffallend muskulös und wirken trainiert. Zusammen mit an die Mode der Siebziger angelehnter Kleidung entsteht ein hybrider Retro-Look, der fern jeder Authentizität in sich schlüssig ist. Morgan ist durch seine Brille als schwächeres Glied gekennzeichnet und gehört zusammen mit Pepper sowohl psychologisch als auch physisch zu den Schwächeren. Der Sheriff wird später keine Mühe damit haben, ihn mit einem einzigen Handschlag zu überwältigen - genauso wie Pepper der Kettensäge kaum eine Gegenwehr entgegensetzt.

Die auffällig gepflegten Körper weisen aber auch auf eine Ambivalenz hin, die in der Hauptfigur Erin ihre deutlichste Ausprägung findet. Von den beiden Frauen ist sie diejenige, deren Körper mit einer besonderen Sorgfalt in Szene gesetzt wird. Immer wieder betont das Licht- und Schattenspiel ihre weiblichen Rundungen, vor allem die Brüste und die Hüftpartie. Im Kostüm wird die Brust mit einem ärmellosen Trägerhemd betont, das über dem Bauchnabel verknotet ist. Die Bauchfreiheit wird durch eine tiefsitzende Hüftjeans noch ausgedehnt und Erin wirkt fast wie eine arabische Tänzerin bei einem Fruchtbarkeitsritual. In manchen Szenen wirkt ihr Körper dabei so unproportioniert, dass er sich schnell als Produkt moderner Schönheitschirurgie entpuppt. Die Grenzen natürlicher Schönheit werden dort überschritten, wo Erins weibliche Reize jeglichen physikalischen Gesetzen widersprechen, und schlagen daher in ihr Gegenteil um. Im Gegensatz zu Pepper, die in ihrer natürlichen Weiblichkeit ohne Widerspruch bleibt, hadert Erin mit ihrer Weiblichkeit oder ist sich dieser überhaupt nicht bewusst.

Der Widerspruch zwischen ihrem Äußeren und ihrem Bewusstsein äußert sich darin, dass der Film sie wie einen Mann behandelt. Sie trägt einen Cowboyhut und Cowboystiefel und bewegt sich mit steifen, ungelenkten Schritten. Ihre harten Gesichtszüge weisen sie als „tough guy“ aus, und nach dem Selbstmord der Anhalterin ist sie es, die die weinende (einen Rock tragende) Pepper tröstend in den Arm nimmt. Etwas später erfahren wir, dass Erin Schlösser knacken kann. „Große Brüder“, erklärt sie diese Fähigkeit, aber später erfahren wir, dass sie diese

Fähigkeiten aus dem Heim für schwer Erziehbare hat. Diese Jungeneigenschaft wird ihr im Verlauf des Films noch zweimal das Leben retten.

Wie wenig weibliches Körperbewusstsein Erin hingegen besitzt, zeigt sich auch in der Szene, als sie dem Krüppel zurück in den Rollstuhl helfen will. Obwohl er die Situation dazu ausnutzt, ihr an den Hintern zu fassen, nimmt sie diesen Übergriff gar nicht wahr. Im Subtext scheint es fast so, als wäre die Verleugnung des eigenen Geschlechts der einzige Weg um der Penetration durch die Kettensäge zu entgehen. Offensichtlich leben alle anderen Mitglieder der Clique zu sehr in der Einheit mit sich selbst: Anders als im Original werden hier alle zersägt.

In ihrer physischen Unproportioniertheit steht Erin aber nicht allein da. Ihr genaues Gegenstück ist Leatherface. Auch er hat einen Oberkörper, der wie ein Ballon aufgepumpt aussieht. Seine Statur ist nicht die eines adipösen Säuglings, sondern eines mutierten Bodybuilders. Und sein Gesicht wirkt wie das hastig zusammengenähte Endresultat einer schlampigen Gesichtsoption. Anders als sein Vorgänger trägt er die Hautmaske nicht, um die Identität seiner Opfer anzunehmen. Er will damit sein scheußliches Gesicht verbergen - eine von einer Hautkrankheit zerfressene Fratze. In diesem Kettensägenmassaker hat das Böse nicht nur einen Namen („Thomas Brown Hewitt“), sondern auch ein Gesicht: In einer kurzen Szene sehen wir es unverhüllt und es erinnert - wegen der fehlenden Nase - an ein Opfer des Schönheitswahns wie Michael Jackson.

Eng mit seinem Aussehen verknüpft ist auch das Tatmotiv von Leatherface. Wie seine Mutter erzählt, wurde er wegen seiner Krankheit als Kind gehänselt und nimmt nun Rache für diese Schmach. Während sie das erzählt, kauert Leatherface im Nebenzimmer an der Wand und hält sich die Ohren zu als könne er die Erinnerung an seine Schande nicht ertragen. Das Motiv des Identitätswechsels taucht nur einmal auf, wenn Leatherface mit dem Gesicht von Kemper vor Erin auftaucht. Ist dieser Moment für die „Brautwerbung“ auch von Bedeutung, hat Leatherface doch schon in der nächsten Szene wieder sein altes, gewohntes Gesicht auf und erspart dem Zuschauer weitere Maskenwechsel.

Die Variation der Körpererzählung wird auf mehrere Figuren verteilt. Da wäre zum einen der verwilderte Junge, dem die Gruppe bei der alten Mühle begegnet. Er hat hervorstehende Zähne, die einem Raubtiergebiss ähneln. Sein tierhaftes Gebaren

lässt ihn unberechenbar und gefährlich erscheinen, gleichzeitig erlaubt ihm seine Wendigkeit auch, durch enge Öffnungen zu kriechen und Erin so im Laufe des Films beizustehen, wie in der Kellerszene gegen Ende.

Der Beweglichkeit des Jungen steht scheinbare Unbeweglichkeit des Rollstuhlfahrers gegenüber. Beide Beine sind knapp über dem Knie amputiert und man kommt nicht umhin sich vorzustellen, dass auch dafür Leatherface verantwortlich sein könnte. Im Umgang mit seiner Behinderung sind die Jugendlichen hilflos und unterschätzen die Bedrohung, die von seiner Arglist ausgeht. Hatte Tobe Hooper im ersten TCM eine ähnliche Behinderung - nämlich die von Franklin - noch als Handicap geschildert, so ist der Rollstuhlfahrer in MBTCM von geradezu beängstigender Agilität. Im entscheidenden Augenblick überrumpelt er sie und versperrt Morgan und Erin den Ausweg. Seine Verkrüppelung wird vom Zuschauer gar nicht als Behinderung wahrgenommen, sondern wie eine Monstrosität, in der sich seine geistige Disposition auch auf der fleischlichen Ebene äußert.

Wie ein Kommentar zum physischen und psychischen Zwiespalt von Erin hingegen wirken die beiden Frauen in dem Wohnwagen, zu dem sie sich im Wald flüchtet. Sie bilden den wohl größtmöglichen visuellen Kontrast. Während die eine enorm fettleibig ist, wirkt die andere unterernährt bis zur Magersucht. Dunkle Augenringe unterstreichen noch ihren desolaten Zustand. Ausgerechnet sie ist es, die das Kleinkind in ihrer Obhut hat, und sie ist die Frau, der Erin das Kind am Ende entreißen wird. Beide Frauen wirken in ihrem Körperextrem monströs. Sie illustrieren die zwei Enden der Parabel unserer Konsumgesellschaft, zwischen Schlankheitswahn und völliger Zügellosigkeit. Die ihrem eigenen Körper ebenfalls entfremdete Erin gerät in diese Gesellschaft wie Alice in das Kaninchenloch und kann nicht lange standhalten, bevor sie in die befreiende Ohnmacht sinkt.

Ein klassischer Bösewicht hingegen ist der Sheriff. Für seine Darstellung wurde auf den aus Stanley Kubricks FULL METAL JACKET hinlänglich bekannten Lee Ermey zurückgegriffen, der seine frühere Rolle als Armeeausbilder mit großer Energie reüssiert. Da wie dort ist seine Autorität auf zwei Merkmale zurückzuführen: seine Uniform und seine laute Stimme. In MBTCM wird sein Aussehen zusätzlich durch außergewöhnlich buschige Augenbrauen verstärkt. Sein Hut liegt auf diesen

Augenbrauen auf und macht aus ihm eine schreckliche Karikatur unkontrollierbarer Staatsgewalt. Die Augen unter diesen Brauen strahlen Entschlossenheit und Wahnsinn aus. Die Jugendlichen setzt er mit seinem Befehlston und routinierten Copgesten unter Druck, ist aber- wie Leatherface- auf eine Prothese zur Auslebung seiner sexuellen Wünsche angewiesen. Die Pistole, mit der die Anhalterin sich erschießt, gehört ihm. Als die Jugendlichen ihm die Tatwaffe aushändigen, lässt er sie in ein Pistolenhalter an seinem Fußknöchel wandern - wahrscheinlich hat er die Anhalterin mit diesem Phallus missbraucht. In einer späteren Szene richtet sich sein Interesse auf Andy, der den Selbstmord auf dem Rücksitz nachstellen soll. Dazu gehört auch, sich die Pistole in den Mund zu stecken. Die angedeutete Fellatio findet allerdings ein jähes Ende, als Morgan die Waffe gegen den Sheriff wendet und sie sich als nicht geladen erweist. In der Wohnzimmer-Szene des Farmhauses wird der Sheriff dann in seinem häuslichen Umfeld gezeigt. In Unterhosen und Sockenhaltern sitzt er auf dem Sofa und wartet auf seine gebügelte Hose, die er mit „Danke Ma“ entgegennimmt. Dieser absurde Anblick entlarvt ihn als Muttersöhnchen und entzieht seiner Omnipotenz jegliche Grundlage. Seine Macht als Hüter der familiären Ordnung ist eine Macht in der Gnade seiner Mutter. Sie ist eine prothesengestützte Fassade. Am Ende wird Erin gerade das Symbol dieser Ordnung - den Streifenwagen - dazu benutzen, um die Fassade einzureißen und die Familie damit bloßzustellen. Auch wenn sie wieder und wieder über ihren Repräsentanten hinwegrollen muss, weil er so leicht nicht totzukriegen ist.

„Ich habe Anrufe aus dem ganzen Land bekommen, sogar aus England und Deutschland. Keine Ahnung, wie die rausbekommen haben, wo ich wohne. Ich habe auch schon mal daran gedacht, eine Geheimnummer zu beantragen. Ich habe immer gefragt, von wo die Leute anrufen. Und wenn es aus Houston war, dann habe ich aufgehängt und eine Zeitlang die Stadt verlassen.“

Jim Siedow - „The cook“ - in: A FAMILY PORTRAIT

3. Resümee

Wie wir gesehen haben, hat das Remake mit dem Original-Kettensägenmassaker kaum mehr etwas gemeinsam. Trotz offensichtlicher Parallelen dominiert das Prinzip der Negation. Es scheint fast, als hätte man das zugrundeliegende Drehbuch Punkt für Punkt in sein Gegenteil verwandelt. Wo dort die Sonne brennt, ziehen hier dunkle Regenwolken auf; wo dort ein männlicher Anhalter das Verderben heraufbeschwört, ist hier eine junge Frau dessen Auslöser; etc. etc. Es gibt lediglich kleine szenische Reminiszenzen an das Original - zum Beispiel wenn Leatherface sich versehentlich in den Schenkel sägt – aber der Kontext ist ein anderer und die Geste von gänzlich anderer Bedeutung.

Wie ich im ersten Teil dieser Arbeit erläutert habe, ist TCM ein Film über den Zusammenbruch der Gesellschaft. Sein tiefschwarzer Nihilismus äußert sich in einem Kontrollverlust, dem alle Figuren unterliegen. Selbst die Bösewichte sind längst nicht mehr Herr der Lage, sondern höchstens deren unappetitliches Nebenprodukt. Die Hauptfigur kann der Bedrohung zwar entfliehen, eine Katharsis bleibt jedoch aus. Das Grauen lässt sich ebenso wenig überwinden wie die Gesellschaft, aus der sie resultiert, und der jeder Einzelne ausgeliefert ist. Gerade aus dieser Aussage bezieht das TCM seine politische Sprengkraft.

Das MBTCM hat diese Sprengkraft eingebüßt, weil es auf die Gesellschaftsparabel zugunsten einer Initiationsgeschichte verzichtet. Das Bestreben der Hauptfigur, sich gegen ihre Kontrahenten (den Sheriff, Leatherface) aufzulehnen, ist am Ende von Erfolg gekrönt. Selbstvertrauen und Mut werden als lebenswichtige Attribute gezeigt, die Figur geht ungebrochen und durch die Ereignisse zusätzlich gereift, in die Zukunft.

Nun ist die eine Variante nicht aktueller als die andere, und die erste nicht legitimer als die zweite. Die „Update“-Absicht der Produzenten äußert sich daher vor allem in der einzig festen Größe, anhand derer beide Filme vergleichbar sind - das Körperverständnis der Hauptfigur. Interessant ist doch gerade, dass trotz dem Umkehrungsprinzip immer eine Frau überlebt, und dass in beiden Filmen die Körpererfahrung zentraler Handlungspunkt ist. Im Original war das die Folterszene beim Abendessen der Familie. Sally reißt so qualvoll die Augen auf, als wolle sie aus ihrem geknebelten Körper entkommen. Doch dieses Entkommen gibt es nur im Tod. Dennoch bildet Sally als Person eine Einheit im Widerstand gegen die Gewalt von Außen. Erin dagegen kämpft mit inneren Widerständen. Sie lebt in einem krassen Missverhältnis zu ihrem weiblichen Körper. Indem sie nach Außen immer härter agiert, weist sie ihre Weiblichkeit ab. Das Kind stellt erst ihr Gleichgewicht wieder her – mit der Möglichkeit, ihm Mutter und Vater gleichzeitig sein, kann Erin ihren Zwiespalt überwinden.

Es ist das gestörte Körperverständnis, was MBTCM als Kind seiner Zeit ausweist. Anbetrachts der uneingeschränkten Möglichkeiten von Schönheitsoperationen und Aufbaunahrung ist der Körper zu einem beliebig formbaren Produkt geworden. Die Verunsicherung wird von den Medien noch verstärkt und kann bis zur Selbstverleugnung gehen. Die Selbstdefinition findet nicht in erster Linie über die politische Ausrichtung, sondern über den eigenen Körper statt. Er ist selbst zum Status quo geworden und entscheidet über Leben und Tod in dieser Gesellschaft. Mit der Figur der Erin bringt das MBTCM diese zeitgenössische Problematik auf den Punkt. Zielpublikum dürften somit wohl auch eher pubertierende Jugendliche sein, auf die es der Hollywood-Mainstream – gerade in den Bereichen Action und Horror – in den letzten Jahren fast ausschließlich abgesehen hat.

Fraglich ob das Original vor diesem Hintergrund heute noch mal eine Chance hätte. Als unterhaltsamer Horrorfilm kommt das Remake, denke ich, bei Jugendlichen auf jeden Fall besser an. Es bietet eine befriedigende Katharsis und kommt veränderten Sehgewohnheiten deutlich entgegen. Wo Hooper auf Brüche setzt, entsteht hier ein Fluß. Auch das scheinbar offene Ende ändert nichts daran, dass die Handlung einen Kreisschluß findet. Damit fehlt aber auch eine über sich selbst hinausweisende Offenheit, die das Original kennzeichnet. Das MCTB wird ungleich schneller altern.

Der ursprüngliche Horror des TCM bleibt von seiner Neuauflage jedoch unangetastet. Im schlimmsten Fall ergeht es Hoopers Film wie vielen anderen Klassikern in einer Flut von DVD-Neuveröffentlichungen und Remakes: Man muss ein bisschen länger suchen, um sie zu entdecken.

4. Quellen

4.1 Filme

PSYCHO (USA, 1960), Regie: Alfred Hitchcock, Drehbuch: Joseph Stefano nach einem Roman von Robert Bloch, Produktion: Alfred Hitchcock (Universal), Länge: 109 Min., Farbe

BLOOD FEAST (USA, 1963), (aka: Feast of Flesh), Drehbuch und Regie: Herschell Gordon Lewis, Produktion: Herschell Gordon Lewis, David F. Friedman, Stanford S. Kohlberg, Länge: 70 Min., Farbe

NIGHT OF THE LIVING DEAD (USA, 1968), (aka: Night of the Flesh Eaters), Regie: George A. Romero, Drehbuch: George A. Romero, John A. Russo, Produktion: Karl Hardman, Russ Streiner (Continental/ Image Ten Productions), Länge: 90 Min., Schwarz-Weiß

ANTEFATTO (I, 1971), (aka: Bay of Blood, Before the Fact- Ecology of a crime, Bloodbath, Carnage, Last house on the left, Part 2, Twitch of the Dead Nerve) Regie: Mario Bava, Drehbuch: Franco Barberi, Filippo Ottoni, Dardano Sacchetti, Produktion: Guiseppe Zaccariello, Länge: 80 Min. 1971, Farbe

LAST HOUSE ON THE LEFT (USA, 1972), Drehbuch und Regie: Wes Craven, Produktion: Sean S. Cunningham, Länge: 83 Min., Farbe

THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE (USA, 1974), Regie: Tobe Hooper, Drehbuch: Kim Henkel und Tobe Hooper, Produktion: Tobe Hooper, Kim Henkel (Vortex), Länge: 83 Min., Farbe

THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE: A FAMILY PORTRAIT (USA, 1988), (Dokumentation), Drehbuch und Regie: Brad Shellady, Produktion: Brad Shellady, Doornail Productions, Länge: 66 Min., Farbe

THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE, PART TWO (USA, 1986), Regie: Tobe Hooper, Drehbuch: L.M. Kit Carson, Produktion: Manahem Golan/ Yoram Globus (Cannon), Länge: 95 Min., Farbe

LEATHERFACE: THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE III (USA, 1990), Regie: Jeff Burr, Drehbuch: David J. Schow, Produktion: Robert Engelmann (New Line Cinema), Länge: 81 Min., Farbe

DAS DEUTSCHE KETTENSÄGENMASSAKER (BRD, 1990), Drehbuch und Regie: Christoph Schlingensief, Produktion: Christoph Schlingensief, DEM Film mit Rewes Filmproduktion, Länge: 63 Min., Farbe

THE RETURN OF THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE (USA, 1994), Drehbuch und Regie: Kim Henkel, Produktion: Ultra Muchos/River City Films/Genre Pictures, Länge: 99 Min., Farbe

THE AMERICAN NIGHTMARE (USA, 2000), (Dokumentation), Drehbuch und Regie: Adam Simon, Produktion: Paula Jalfon, Colin McCabe, Jonathan Sehring (Minerva Pictures), Länge: 73 Min., Farbe

MICHAEL BAY'S TEXAS CHAINSAW MASSACRE (USA, 2003), Regie: Marcus Nispel, Drehbuch: Scott Kosar nach dem Originaldrehbuch von Kim Henkel und Tobe Hooper, Produktion: Mike Fleiss, Michael Bay (Next Entertainment/ Platinum Dunes/ Radar Pictures), Länge: 95 Min., Farbe

4.2 Verwendete Literatur

King, Stephen: DANSE MACABRE, Heyne Verlag, München, 1988

Farin/Schmid (Hg.): ED GEIN- A QUIET MAN, belleville, München, 1996

Hahn/Jansen (Hg.): LEXIKON DES HORROR-FILMS, Bastei-Lübbe, Bergisch-Gladbach, 1989

Stresau, Norbert: DER HORROR-FILM, VON DRACULA ZUM ZOMBIE-SCHOCKER, Heyne Verlag, München, 1987

Campbell, Joseph: DER HEROS IN TAUSEND GESTALTEN, Insel Verlag, Ffm, 1999