

**the**  
**SAW**  
**is**  
**FAMILY**

**Die abject family im soziokulturellen Wandel  
in der Texas Chainsaw Massacre Serie  
1974 - 1994**

(Version: 22.05.2009)

**von**

**Peter Scheinpflug**

# INHALTSVERZEICHNIS

<b>GLIEDERUNG</b>	<b>TITEL</b>	<b>SEITE</b>
1	Eine Ab-Art von Einleitung: Der kleine mediale Familienroman der abject family	2
2	Die abject family als genre-konstituierende Figurenkonstellation	6
3	Die abject family im soziokulturellen Wandel	13
3.1	1974: into the apocalyptic era of American family	13
3.2	1986: ... patriarchy run amok	15
3.3	1990: horror of momism	17
3.4	1994/7: generation x meets yuppie horror	20
4	Schlussbemerkungen und Anmerkung zur Gegenwart	23
5	Literaturverzeichnis	24
6	Filmographie	27

## 1 Eine Ab-Art von Einleitung: Der kleine mediale Familienroman der *abject family*

Es gilt wohl als unbestritten, dass bis in die Gegenwart in den meisten westlichen, industriellen, bürgerlich geprägten Gesellschaftsordnungen die Familie als Sozialisationsagent und Reproduktionsgarant eine existenzielle Institution darstellt. Ebenso gilt für den narrativen Spielfilm, dass dieser trotz seiner Fiktionalität zum Zwecke einer „Glaubwürdigkeit“<sup>1</sup> diese „Familienverhältnisse in ihrer Brüchigkeit und Ambivalenz [aber auch] deren »positive« Werte, Ideale und Utopien“<sup>2</sup> repräsentieren muss. Denn diese Glaubwürdigkeit des Mediums lässt sich einerseits als hohe Referenzialisierbarkeit auf die Alltagswahrnehmung des Rezipienten verstehen, die eine intensive emotionale und kognitive Partizipation an der Fiktion privilegiert, aber andererseits, zumal Authentizität selbst lediglich eine Inszenierungsstrategie ist, auch auf die Funktion des Films als „Reflexionsmedium“<sup>3</sup> hin lesen, das in der Moderne nicht mehr „dem Bedürfnis nach Sinnesvergewisserung und Legitimation des Bestehenden“<sup>3</sup> dient, sondern auch der Kritik an der Ideologie und der Reflexion über die Macht des Mediums bei der Konsensbildung durch die mediale Konstruktion von Familienmodellen und -Werten.<sup>4</sup> Nach Foucault stellt die Familie ein institutionalisiertes Dispositiv dar, in dem sich die Machtstrukturen der bürgerlichen Diskurse realisieren, reproduzieren, tradieren und stabilisieren.<sup>5</sup> Williams bezeichnet die in der Familie stattfindende Einschreibung heteronormativer Identitätskonzepte in das werdende Subjekt durch die ödipale Phase als „social manipulation [of] bourgeois family“<sup>6</sup> und konstatiert darauf mit einem Zitat von Wood für den Film: „The concept of family – a motif that cuts across all genres in the Hollywood cinema [...] – is obviously basic to American ideology [...]“.<sup>7</sup> Der einzelne Film steht damit immer im Spannungsfeld zwischen „kulturellen Leitbildern und empirischer Realität“<sup>8</sup>.

Aus der Lektüre von Studien zur jüngsten Geschichte der Familie in den USA ergibt sich ein recht einheitliches Bild von der Krise der bürgerlichen Kernfamilie.<sup>9</sup> Diese Familien-Konstellation, die aus

---

<sup>1</sup> Fröhlich, Margit/ Middel, Reinhard/ Visarius, Karsten [Hg.]: *Family Affairs. Ansichten der Familie im Film.* (Arnoldsheimer Filmgespräche Bd. 21). Schüren. Marburg 2004. S. 9.

<sup>2</sup> Ebd.

<sup>3</sup> Ebd. S. 8.

<sup>4</sup> Vgl. Spielmann, Yvonne: *Split Family: Die Wirklichkeit von Familie in neueren Filmen.* S. 30. In: Fröhlich, Margit/ Middel, Reinhard/ Visarius, Karsten [Hg.]: *Family Affairs. Ansichten der Familie im Film.* (Arnoldsheimer Filmgespräche Bd. 21). Schüren. Marburg 2004. S. 23 – 36.

<sup>5</sup> Vgl. Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1.* Suhrkamp. Frankfurt aM 1983. S. 49f.

<sup>6</sup> Williams, Tony: *Hearths of Darkness. The Family in the American Horror Film.* Associated University Presses. London et al. 1996. S. 16.

<sup>7</sup> Wood, Robin: *Images of Childhood.* In: *Personal Views: Explorations in Film.* Gordon Fraser. London 1976. S. 163. Zitiert nach: Williams, *Hearths of Darkness*, S. 23.

<sup>8</sup> Huinink, Johannes/ Konietzka, Dirk: *Familiensoziologie. Eine Einführung.* Campus. Frankfurt aM 2007. S. 24. Mintz zeigt als Beispiel für das Auseinanderfallen dieser zwei Dimensionen, dass seit den 70ern zwar ein neues Ideal eines Vaters populär wurde, der seine Karriere hinter die emotionale Bindung und Sorge um seine Kinder zurückstellt, doch sich dies empirisch kaum verifizieren lässt, da einerseits zunehmend Kinder ohne die Präsenz des biologischen Vaters aufwachsen und andererseits sich selbst in „intakten“ Familien die Väter zunehmend von ihren Kindern entfremden. Vgl. Mintz, Steven: *From Patriarchy to Androgyny and Other Myths: Placing Men's Family Roles in Historical Perspective.* S. 24f. In: Ross, Susan M. [Hg.]: *American families past and present: social perspectives on transformations.* Rutgers University Press. New Brunswick/ London 2006. S. 11 – 33.

<sup>9</sup> Siehe dazu auch: Ross, Susan M.: *Introduction: Family Transformations from a Sociological Perspective.* In: Ross, Susan M. [Hg.]: *American families past and present: social perspectives on transformations.* Rutgers University Press. New Brunswick/ London 2006. Und: Tipton, Steven M./ Witte Jr., John: *Introduction: No Place Like Home.* In: Tipton, Steven M./ Witte Jr., John [Hg.]: *Family Transformed: Religion, Values, and Society in American Life.* Georgetown University Press. Washington 2005. S. 1 – 18. S. 1 – 5. In den USA spricht man statt „nuclear family“ auch von „conjugal family“

Patriarch, Ehefrau und Kindern besteht und sich durch besonders starke emotionale Bindungen und Hierarchisierung in Gatte-Gattin und Eltern-Kind auszeichnet, verliert zunehmend seine quasi monopolisierte Legitimität zugunsten einer scheinbaren Diversifikation von alternativen Lebens- und Familienmodellen. Die wohl auch derzeit noch in den diversen massenmedial konstituierten Alltags-Diskursen präsentesten Veränderungen sind: gestiegene Zahl unehelicher Geburten, gestiegene Zahl minderjähriger Mütter, gestiegene Zahl berufstätiger Frauen und Mütter, gestiegene Zahl allein erziehender Mütter und deren erhöhte Armutsgefahr, gestiegene Zahl der Scheidungen, gestiegene Zahl der homosexuellen Partnerschaften und deren Adoption von Kinder, gestiegene Lebenserwartung und deren Konsequenzen für soziale, ökonomische und politische Systeme, gesunkene Geburtenzahl, gestiegene Zahl der Abtreibungen. Diese Entwicklungen scheinen vor allem in den 1960ern explosionsartig zu entstehen und sich rasant zu verstärken, da die revolutionären Potentiale der Emanzipationsbewegungen und des Generationenkonfliktes<sup>10</sup> gegen die patriarchalische Ideologie in den USA zu einer Veränderung der Familienmodelle und deren Erziehungszielen führen, die statt Gehorsam und Unterordnung nun Selbständigkeit, Autonomie, freien Willen, Toleranz und Durchsetzungsfähigkeit propagieren.<sup>11</sup> Betrachtet man diese Entwicklungen jedoch in einem größeren historischen Kontext, so zeigt sich, dass es sich dabei lediglich um die Fortsetzung von Abwärtstrends der letzten 200 Jahre handelt, die nach dem Zweiten Weltkrieg für ca. 15 Jahre lediglich durch gegenläufige Entwicklungen, die sich in innenpolitischer Stabilität und dem Babyboom äußerten, unterbrochen waren.<sup>12</sup> Ebenso müssen diese durch globale Daten wiedergegebenen nationalen Verhältnisse weiter differenziert werden, da viele Entwicklungen hauptsächlich von einzelnen Gruppen wie Frauen, Alten oder ethnischen Minderheiten getragen werden.<sup>13</sup> Coontz argumentiert im Anschluss an diese Feststellung dafür, dass nicht die Vielfalt der Familienmodelle schlagartig zugenommen habe, sondern lediglich die Aufmerksamkeit für diese und deren Legitimationsansprüche.<sup>14</sup> Dass es sich hierbei besonders um eine gestiegene mediale Aufmerksamkeit handelt, bemerkte Hoffmann bereits in den 90ern:

---

oder „companionship family“. Vgl Robertson Elliot, Faith: *Gender, Family and Society*. Macmillan Press. London et al. 1996. S. 6.

<sup>10</sup> Vgl. Varenne, Hervé: *Love and Liberty: Die moderne amerikanische Familie*. S. 70. In: Burguière, Andre et al. [Hg.]: *Geschichte der Familie*. (Bd. 4: 20. Jahrhundert). Campus Verlag. Frankfurt aM/ New York 1998. S. 59 – 90.

<sup>11</sup> Vgl. Huinik, *Familiensoziologie*, S. 196.

<sup>12</sup> Vgl. Kincade Oppenheimer, Valerie/ Blossfeld, Hans-Peter/ Wackerow, Achim: *United States of America*. S. 154. In: Blossfeld, Hans-Peter [Hg.]: *The New Role of Women. Family Formation in Modern Societies*. Westview Press. Boulder/ San Francisco/ Oxford 1995. S. 150 – 173. Sowie: Coontz, Stephanie: *Historical Perspectives on Family Diversity*. In: Ross, Susan M. [Hg.]: *American families past and present: social perspectives on transformations*. Rutgers University Press. New Brunswick/ London 2006. S. 65 – 81. Mintz etwa vergleicht anhand der Rolle des Vaters als „breadwinner“ die Auswirkungen der Industrialisierung in der Entwicklung von „family labor“ zum „family wage“ mit der von „family wage“ zu „individual wage“. Vgl. Mintz, *From Patriarchy to Androgyny*.

<sup>13</sup> Vgl. Fischer, Claude S./ Hout, Michael: *The Family in Trouble: Since When? For Whom?* In: Tipton, Steven M./ Witte Jr., John [Hg.]: *Family Transformed: Religion, Values, and Society in American Life*. Georgetown University Press. Washington 2005. S. 120 – 140. Vor allem der differenzierten Betrachtung einer kollektiven Realitäts- und Selbstwahrnehmung nach ethnischer Zugehörigkeit zollt die Entstehung neuer von populären Subkulturen abgeleiteten Genres wie etwa dem Hood-Horror [BONES, HOOD OF HORROR, LEPRECHAUN 5: IN THE HOOD, LEPRECHAUN 6: BACK 2 THA HOOD, NAILED], bei dem derzeit nur schwer zu entscheiden ist, ob er das Selbstbild der jugendlichen afroamerikanischen Rezipienten und/oder die Vorurteile diesen gegenüber von den anderen ethnischen Rezipientengruppen repräsentieren soll.

<sup>14</sup> Vgl. Coontz, *Family Diversity*, S. 78.

[...] the idea of family has more and more become the subject of art. [...] Like photographers, painters, and sculptors, filmmakers in the 1980s and early 1990s dealt with the family in diverse ways and reflected the growing number of different family constellations [...].<sup>15</sup>

Nach Spielmann ist jedoch der Film nicht nur auf die Abbildung und Reflexion von veränderten Lebensverhältnissen und ideologischen Konzepten beschränkt, sondern dient auch als virtuelles Experimentierfeld für neue Varianten, wie sie beispielsweise die Integration von Technologie in bestehende Familienkonzepte ermöglicht und anhand der Mensch-Maschine-Vaterfigur in TERMINATOR2 durchgespielt wird.<sup>16</sup>

Quindeau versucht neben den gängigen psychoanalytischen und ideologiekritischen Theorien zum Film und dessen Apparatus à la Baudry, Mulvey et al. Freuds ‚Familienroman‘ auf den Film zu abstrahieren. Im Familienroman imaginiert das Individuum seine ‚psychische Realität‘ der Familie: „Familienromane antworten auf die unbewussten Konflikte und stellen eine Form des Umgangs mit diesen Konflikten dar.“<sup>17</sup> Als ‚Arbeit am Mythos‘ bezeichnet man dabei die Umschriften dieser Phantasie, die ein Individuum permanent und situativ kontextbezogen vornimmt. Zentral ist dabei das von Derrida herausgearbeitete Prinzip der Nachträglichkeit, nach der keine ursprünglichen Informationen, Phantasien und Erinnerungen existieren, sondern diese sich lediglich aktualisieren in der permanenten nachträglichen Neubewertung und Neuinterpretation im Kontext aktueller Erlebnisse und psychologischer Dispositionen. In Analogie zur Erinnerung konstatiert Quindeau für den Film:

Die filmischen Familienkonstruktionen [...] vermitteln so gesehen keinen Ausdruck von den jeweiligen familiären Realitäten in den verschiedenen Kulturen und Zeitepochen; sie erscheinen vielmehr als Form der Verarbeitung dieser Wirklichkeiten, in die auch die damit verbundenen Wünsche, Konflikte und Ängste eingehen.<sup>18</sup>

Doch da Quindeau vom Film als „Projektionsfläche für Wünsche und Begierden der Rezipienten“<sup>19</sup> spricht, verbleibt sie letztlich auf der Ebene der Individualpsyche. Doch gerade der Vergleich mit dem Mythos legt nahe, dass dieser Gedanke sich auf Kollektive bzw. Gesellschaften abstrahieren lässt, die bei ihrer Identitätsbildung ebenfalls ihre psychische Realität, die man wohl als Kultur und Ideologie auffassen darf, durch massenmediale Phantasien produzieren und permanent medial fort- und umschreiben. Der Kultur als kollektives Gedächtnis gleich, sind den Texten der Massenmedien auch soziale Ideale und Realitäten wie Familienmodelle und die damit verbundenen Wünsche und Konflikte eingeschrieben. Demgemäß ließe sich eine Filmserie als medialer Familienroman einer Gesellschaft verstehen, in dessen einzelnen Filmen sich Spuren der zeitlich spezifischen Aktualisierungen in den narrativen, generischen, ästhetischen etc. Umschriften gut ablesen lassen, wie sie die oben dargelegte gesteigerte mediale Aufmerksamkeit für alternative Familienmodelle und -Werte erwarten ließe:

Insbesondere in Krisenzeiten und angesichts größerer politischer und ökonomischer Veränderungen ist zu beobachten, wie Filme seismographisch äußere Faktoren [...] in der Weise projizieren, daß Fragen der Identität des

---

<sup>15</sup> Hoffman, Katherine: Concepts of Identity. Historical and Contemporary Images and Portraits of Self and Family. Icon Editions. New York 1996. S. 233, 237.

<sup>16</sup> Vgl. Spielmann, Split Family.

<sup>17</sup> Quindeau, Ilka: Familien-Dynamik zwischen Traum und Tragödie. S. 19. In: Fröhlich, Margit/ Middel, Reinhard/ Visarius, Karsten [Hg.]: Family Affairs. Ansichten der Familie im Film. (Arnoldsheimer Filmgespräche Bd. 21). Schüren. Marburg 2004. S. 11 – 22.

<sup>18</sup> Ebd. S. 22. Quindeau betont, dass sich die Familie besonders als imaginärer Ort der Wunscherfüllung anbietet, da sie in der frühkindlichen Entwicklung diese Funktion real erfüllt.

<sup>19</sup> Ebd.

Selbst ausgeweitet werden auf nationale Identität, auf Konfigurationen von Macht, Technologie und Politik [...] In all diesen Konfliktsituationen taucht die Familie als ein stereotypes Muster auf, an dem die jeweiligen Veränderungen mitsamt ihrer Risiken und Chancen diskutiert werden.<sup>20</sup>

Da der Familienroman wie der ödipale Konflikt geistesgeschichtlich der patriarchalischen Gesellschaftsordnung entspringt, bietet es sich an, die Spurensuche anhand eines Genres durchzuführen, das wie kaum ein anderes im Fokus der Aufmerksamkeit der psychoanalytischen und ideologiekritischen Filmtheorie steht: dem Horrorfilm. Neben dem unter dem Aspekt der Mediennutzung von Jugendlichen betonten psychologischen Wert von Horrorfilmen als mediales, fiktionales Experimentierfeld während deren Identitätsbildung<sup>21</sup> diene der Horrorfilm seit jeher als ideologiekritische Auseinandersetzung mit dem „Return of the Repressed“<sup>22</sup>. Darüber hinaus argumentiert wie Spielmann auch Halberstam dafür, dass gerade mit dem Horrorfilm – insbesondere dem, was sie Neo-Splatter nennt – mit seinen Körperdeformationen, -mutationen, -transformationen und transgressiven Performances sich neue Geschlechts-, Gender- und Identitätskonstrukte sowie die daraus resultierenden sozialen Systeme simulieren lassen.<sup>23</sup> Innerhalb des Figurenpanoptikums des Horrorfilms bietet sich wiederum die soziale Konstellation an, die man in Anlehnung an Kristeva und Creed als *abject family* bezeichnen könnte.<sup>24</sup> Diese Familie ist zwar abgesondert von der Gesellschaft, ist ihr jedoch ideologisch noch verhaftet und stört deren Ordnung und Identität. Diese „Störenfriede“, zu denen Schwab unter der Sammelbezeichnung der Serienkiller auch die hier genannte mediale Familienkonstruktion zählt, spiegeln aufgrund der in Auflösung, Fragmentierung und Neuverdung befindlichen Körper und Identitäten ihrer selbst wie ihrer Opfer die kollektiv empfundenen Krisen des Subjekts wie der Gesellschaft in der von Massenproduktion und Serialität geprägten Moderne:

Symbolisch wird dadurch [die Zerstückelung der Leiber, *d.Verf.*] nicht nur der Glaube an einen stabilen und geordneten Gesellschaftskörper zerschnitten. Vielmehr dekonstruieren Serienkiller mit ihren Taten die ideologische Vorstellung des machtvollen und modernen Subjekts [...].

Anhand ihrer Geschichten lassen sich Inhalte vermitteln, die weit über eine individuelle Fallgeschichte hinausgehen und mit deren Hilfe eine Vielzahl philosophischer, soziologischer und auch wahrnehmungsästhetischer Ideen verhandelt werden können.<sup>25</sup>

Schwab weist zudem darauf hin, dass, obwohl die Zahl der Serienkiller in den USA historisch relativ konstant ist, es immer wieder Zyklen gibt, in denen ihnen besondere mediale Aufmerksamkeit

---

<sup>20</sup> Spielmann, *Split Family*, S. 24.

<sup>21</sup> Wie zum Beispiel in der deutschsprachigen Literatur: Dietze, Gabriele: *Bluten, Häuten, Fragmentieren. Der Splatterfilm als Schwellenraum am Beispiel von The Texas Chainsaw Massacre und The Texas Chainsaw Massacre 2*. In: Köhne, Julia/ Kuschke, Ralph/ Meteling, Arno [Hg.]: *Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm*. Bertz+Fischer. Berlin 2005. S. 89 – 100. Oder: Hroß, Gerhard: *Horror: Friday the 13th und der Schrecken des Erwachsenwerdens*. In: Hausmanning, Thomas/ Bohrmann, Thomas [Hg.]: *Mediale Gewalt: interdisziplinäre und ethische Perspektiven*. S. 81 – 95. Oft wird der Horrorfilm auch mit der psychologischen Qualität des Märchens verglichen. Für eine derartige Lektüre von TCM1 siehe: Brotzman, Mikita: *Once Upon A Time in Texas. The Texas Chainsaw Massacre As Inverted Fairytale*. In: Black, Andy [Hg.]: *Necronomicon. The Journal of Horror and Erotic Cinema. Book One*. Creation Books. London 1996. S. 7 – 21.

<sup>22</sup> So der Titel des 1978 in der Zeitung *Film Comment* erschienenen, historisch für das Genre eminent wichtigen Aufsatzes von Robin Wood, auf den später noch ausführlich eingegangen werden wird.

<sup>23</sup> Vgl. Halberstam, Judith: *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Duke University Press. Durham/ London 2000, [3<sup>rd</sup> Reprint]. Und: Halberstam, Judith: *Neo-Splatter. BRIDE OF CHUCKY und der Horror der Heteronormativität*. In: Köhne, Julia/ Kuschke, Ralph/ Meteling, Arno [Hg.]: *Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm*. Bertz+Fischer. Berlin 2005. S. 111 – 122.

<sup>24</sup> Vgl. Creed, Barbara: *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*. Routledge. London/ New York 1993. S. 8 – 15. Und: Kristeva, Julia: *Powers of Horror. Essays on Abjection*. Columbia University Press. New York 1982.

<sup>25</sup> Schwab, Angelica: *Serienkiller in Wirklichkeit und Film. Störenfriede oder Stabilisator. Eine sozioästhetische Untersuchung*. (Nordamerikastudien. Münchner Beiträge zur Kultur und Gesellschaft der USA, Kanadas und der Karibik. Band 1. hg. von Berndt Ostendorf.) LIT Verlag. Hamburg/ Münster/ London 2001. S. 15, 17.

geschenkt wird.<sup>26</sup> Die stärkere mediale Repräsentation von Serienkillern kann also als starkes Indiz anderer, akuter, struktureller Konflikte und Krisen gelesen werden. Diese unterschiedlichen Ansätze zusammenfassend, lässt sich also vermuten, dass jede Neuverfilmung der *abject family* als Umschrift des Familienromans Spuren des soziokulturellen Wandels und speziell veränderter Familienkonzepte aufweist. Zur Prüfung dieser These habe ich die Serie *The Texas Chainsaw Massacre*<sup>27</sup> gewählt, da sie einerseits explizit eine spezielle Familie thematisiert und andererseits die einzelnen Filme als einzige Horrorfilm-Serie relativ kontinuierlich über ca. 32 Jahre verteilt sind.

Dass TCM1 mit einem eindeutigen Datum und einem Kommentar als Schrifteinblendung auf dem schwarzen Bild beginnt, wird in der Literatur durchgehend als Authentizität suggerierende Inszenierungsstrategie gewertet, doch in Anbetracht der Tatsache, dass direkt im Anschluss als intermediales Moment das Photographieren filmisch imitiert wird und nach einzelnen solchen kurzen Nahaufnahmen von fragmentierten Körpern in einer langsamen Kamerafahrt rückwärts ein Arrangement von Leichen einem Familienportrait gleich inszeniert wird, das der eigentlichen Handlung zwar voran steht, aber diese metaphorisch und verdichtet vorwegnimmt, lässt sich Datierung und intermediales Moment auch als filmische Adaption eines Familienfotoalbums lesen, das in jeder Fortsetzung aktualisiert wird, da diese Anfangssequenz zitiert und zwecks Aktualisierung variiert wird. Evident ist dies bei TCM4, der in seiner ersten Fassung auf sein Produktionsjahr 1994 datiert ist, doch wegen ominösen Rechtsstreitigkeiten und Interessenskonflikten<sup>28</sup> mit zwei Jahren Verspätung im Kino ausgewertet wurde, wobei vom Verleiher nicht nur Titel und Datum verändert wurden, sondern auch eine Szene in der Anfangssequenz geschnitten wurde, so dass datiert auf 1996 ein gänzlich anderes Familienbild gezeigt wird als in der Fassung von 1994.<sup>29</sup>

## 2 Die *abject family* als genre-konstituierende Figurenkonstellation

In der Fachliteratur gilt TCM1 als Schlüsselfilm des Horrorgenres, der den historischen Wendepunkt zwischen klassischem Horror und modernem Horror markiert. Diese Klassifizierung geht zurück auf Robin Woods höchst einflussreichen Aufsatz „Return of the Repressed“, in dem er TCM1 als Höhepunkt und Paradebeispiel des apokalyptischen Horrorfilms mit *THE OMEN* – als Beispiel für den zeitlich parallel den klassischen Horrorfilm fortschreibenden, reaktionären Horrorfilm – kontrastiert. Im klassischen Horrorfilm war das Monster das Resultat der Surplus-Repression<sup>30</sup> der Gesellschaft, das als manifestiertes Anderes diese von außen als Projektion der unbewussten, unterdrückten Begierden – in Hollywood zumeist: Sexualität<sup>31</sup> – bedrohte und daher zur Sicherung der bestehenden gesellschaftlichen Ordnung gewaltsam unterdrückt werden musste: „What escapes repression has to be

---

<sup>26</sup> Vgl. ebd. S. 60f.

<sup>27</sup> Aus sprachökonomischen Gründen werden die Filme im Folgenden verkürzt auf „TCM“ und chronologisch durchnummeriert genannt. Siehe dazu, bitte, die Filmographie.

<sup>28</sup> Vgl. Jaworzyn, Stefan: *The Texas Chainsaw Massacre Companion*. Titan Books. London 2003. S. 206f, 210-216.

<sup>29</sup> Siehe hierzu Kapitel 3.4: Generation X meets Yuppiefilm.

<sup>30</sup> „[S]urplus repression makes us (if it works) into monogamous, heterosexual, bourgeois, patriarchal capitalists.“ Wood, Robin: *An Introduction to the American Horror Film*. S. 165. In: Grant, Barry Keith [Hg.]: *Planks of Reason. Essays on the Horror Film*. Scarecrow Press. Lanham, Md./ London 1996. S. 164 – 200.

<sup>31</sup> Vgl. ebd S. 168.

dealt with by oppression.“<sup>32</sup> Im apokalyptischen Horrorfilm hingegen wird die Dichotomie Gesellschaft/Monster aufgelöst und die latente Bedrohung realisiert sich gesellschaftsimmanent. Der apokalyptische Horrorfilm droht also nicht mit der Apokalypse und projiziert diese jenseits der Grenzen der Gesellschaft wie der reaktionäre Horrorfilm sondern praktiziert diese, da die Gesellschaft quasi implodiert. Diese Unterscheidung findet sich seitdem in den meisten Monographien zum Horrorfilm.<sup>33</sup> Da der Horrorfilm sich als body-genre nicht wie andere Genres mehrdimensional über Ikonographie, Ideologie, Narration, Stereotypen etc. definiert<sup>34</sup>, sondern primär als Text mit intentionierten Markierungen, die eine psychosomatische Reaktion beim Rezipienten privilegieren, und zum anderen auch Woods Definition des Horrorfilms Affinitäten zu anderen Genres wie dem US-Indianer-Western aufweist, in dem sich die gleiche Syntax mit einer semantischen Verschiebung<sup>35</sup> findet – da der Indianer als edler Wilder die auf ihn projizierten unterdrückten Begierden der Puritaner verkörpert<sup>36</sup> –, sollte TCM besser generisch verortet werden können.

TCM ist in der Fachliteratur überdies eines der favorisierten Beispiele für den Splatterfilm, wobei es sich dabei jedoch eher um eine genre-übergreifende ‚Wundästhetik‘ handelt.<sup>37</sup> Krützen hingegen hat zwar eine Typologie der Figur des Kannibalen im US-Spielfilm aufgestellt, in der sie sprachlich pointiert dem Gourmet Lecter den Gourmand Leatherface gegenüber stellte, musste darauf aber die Unmöglichkeit der Genrebildung feststellen.<sup>38</sup> Williams wiederum hat die Geschichte dessen, was er „family horror“ nennt, nachgezeichnet und analysiert.<sup>39</sup> Dabei handelt es sich nicht zielgruppenorientiert um familientaugliche Horrorfilme sondern um Horrorfilme, die dem sozialen Konstrukt Familie und dessen psychosozialer Dynamik besondere Aufmerksamkeit schenken. Diese Gruppierung ist natürlich sehr allgemein, so dass sich auch die abject family der TCM-Serie darin findet, und gleicht eher einer Motivgeschichte der Familie im Horrorfilm, doch dient sie kaum einer näheren Genre-Verortung von TCM, stellt doch Williams sogar fest: „Thus all horrorfilms are really

---

<sup>32</sup> Ebd. S. 166.

<sup>33</sup> Vgl. Stresau, Norbert: Der Horror-Film. Von Dracula zum Zombie-Shocker. Wilhelm Heyne Verlag. München 1987. S. 193 – 197. Seeßlen, Georg/ Jung, Fernand: Horror. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms. Schüren. Marburg 2006. S. 347 – 362. Worland, Rick: The Horror Film. An Introduction. Blackwell Publishing. Oxford et al. 2007. S. 208 – 226. Stiglegger, Marcus: Horrorfilm. S. 314. In: Koebner, Thomas [Hg.]: Reclams Sachlexikon des Films. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Reclam. Stuttgart 2007. S. 311 – 315.

<sup>34</sup> Zum Konzept des Bodygenres siehe: Williams, Linda: Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. In: Grant, Barry Keith [Hg.]: Film Genre Reader III. University of Texas Press. Austin 2005, [2<sup>nd</sup> paperback reprint]. S. 141 – 149. Sofern die distinkte Genrebestimmung überhaupt möglich ist – insbesondere angesichts der Genretheorien, die von mixing, hybridity und generic exchange ausgehen. Siehe hierzu: Altman, Rick: Film/Genre. bfi Publishing. London 2006, [3<sup>rd</sup> Reprint]. Neale, Steve: Genre and Hollywood. Routledge. London 2000. Sobchak, Vivian: Bringing It All Back Home: Family Economy and Generic Exchange. In: Waller, A. Gregory [Hg.]: American Horror. Essays on the American Horror Film. Urbana/ Chicago. 1987. S. 175 – 194.

<sup>35</sup> Zur syntaktischen, semantischen und pragmatischen Dimension der Genredefinition siehe: Altman, Film/Genre.

<sup>36</sup> Vgl. Williams, Hearths of Darkness, S. 23f. Und: Clover, Carol J.: Men, women, and chain saws: gender in the modern horror film. Princeton University Press. Princeton 1992. S. 134 – 137.

<sup>37</sup> Vgl. Meteling, Arno: Monster. Zur Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrorfilm. Transcript. Bielefeld 2006. S. 76 – 88. Meteling korrigiert auch den falschen Mythos, bereits TCM1 gehöre dieser Ästhetik an, obwohl dieser durch geschickte Montage die sichtbare Wunde ausspart. In Fandiskursen wird Splatter zunehmend zu einem Label, das dem Dialog zwischen Produzenten und Rezipienten, die gewisse Erwartungen damit assoziieren, dient. Insofern hat Splatter eine eigene pragmatische Dimension, in der der Begriff permanent dialogisch neu ausgehandelt wird, und Genre-Qualitäten gewonnen.

<sup>38</sup> Vgl. Krützen, Michaela: Väter, Engel, Kannibalen. Figuren des Hollywoodkinos. Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt aM 2007. S. 176 – 222. Als Ausnahme nennt sie den hoch standardisierten italienischen Kannibalenfilm, der aber fast genauso wie der US-Indianer-Western funktioniert und hier nicht weiter diskutiert werden kann.

<sup>39</sup> Vgl. Williams, Hearths of Darkness.

family horror films containing psychic mechanisms that are derived from clinical cases associated with dysfunctional families.“<sup>40</sup> Gemeinhin wird TCM1 jedoch dem Slasher/Stalker-Genre zugeordnet.<sup>41</sup> Dies mag zum einen darauf beruhen, dass TCM1 ähnlich wie PSYCHO – dem Großvater des Slashers – Referenzen zu Ed Gein enthält<sup>42</sup> und kurz danach ein Zyklus massenhaft produzierter Slasher in der Folge des Erfolges von HALLOWEEN das Horrorgenre Anfang der 80er dominierte. TCM1 enthält auch tatsächlich diverse Genremerkmale des Slashers wie: final girl; serielle Morde mit prätechnologischen, phallischen Waffen; größtenteils jugendliche, nach (sexueller) Freiheit strebende Opfer, wobei das Leiden der weiblichen Opfer oft dramatisiert inszeniert wird; unheimlicher Ort; maskierter Killer, für den Gewalt Sexualität ersetzt.<sup>43</sup> Doch die Fachliteratur übersieht dabei eine wichtige Unterscheidung von TCM1 zum Slasher: die abject family. Im Slasher geht die Bedrohung üblicherweise von einem einzelnen Täter aus<sup>44</sup>, dessen Motiv zwar oft eine psychologische Störung aufgrund einer dysfunktionalen Familie ist, doch ist diese Familie entweder vollständig abwesend oder lediglich (in fetischisierten Teilen) als Leichen präsent.<sup>45</sup> Dass in der TCM-Serie die Bedrohung von einer ganzen Familie ausgeht, deren Hierarchie, sozialen Dynamiken und Rituale sowie die unterschiedlichen Rollen und Identitäten der Mitglieder inszeniert werden, problematisiert die Genre-Zuordnung zum Slasher, was viele Autoren missachten, da sie die Familie auf die Figur Leatherface reduzieren. Hier sei angemerkt, dass, während TCM1 in keiner Abhandlung zum Horrorfilm fehlen darf, TCM2 nur noch unter den Aspekten der Splatterästhetik oder Gendertheorie analysiert wird und die restlichen Fortsetzungen zumeist vollends unbeachtet bleiben oder zur Randbemerkung marginalisiert werden wie bei Worland: „Leatherface returned in three uneven sequels and an expensive remake in 2003.“<sup>46</sup>

Die Fachliteratur übersieht hier, dass in Fandiskursen, populärwissenschaftlicher Literatur und Kritiken längst zwischen Produzenten und Rezipienten ein neues Genre ausgehandelt wurde, dessen Muster von TCM1 und THE HILLS HAVE EYES (1977) begründet wurde, doch für das noch keine einheitliche Terminologie vorliegt. So ist etwa von „Hillbilly-Horrorfilme der siebziger Jahre“<sup>47</sup>, „wrong-turn-thriller“<sup>48</sup> oder „seventies back-woods horror“<sup>49</sup> die Rede. Im Backwoods-Horror reist

<sup>40</sup> Williams, *Hearths of Darkness*, S. 18.

<sup>41</sup> Vgl. Dika, Vera: *The Stalker Film, 1978-81*. In: Waller, Gregory Albert [Hg.]: *American Horrors. Essays on the Modern American Horror Film*. University of Illinois Press. Urbana/ Chicago 1987. S. 86 – 101. Und: Clover, *Men Women and Chainsaws*. Dieses Genre wurde anfangs in englischsprachigen Analysen oft noch als Zyklus aufgefasst, doch spätestens seit seiner Renaissance in den 90ern nach seiner postmodernen Verwertung als Zitatenspiel in SCREAM hat es den Status als Genre. Die Begriffe Stalker und Slasher wurden anfangs noch synonym genutzt, bis sich allmählich Slasher durchsetzte. Eine Differenzierung der beiden Begriffe als autonome Genres ist schwer rekonstruierbar und muss daher aus Platzgründen hier entfallen.

<sup>42</sup> Transsexualität, die durch cross-dressing mit Kleidung aus Frauenhaut realisiert wird, Grabschändungen, Mobiliar aus Haut und Knochen, vermuteter Kannibalismus. Ed Gein motivierte immer wieder Filmemacher, wobei neben Anspielungen wie bei Buffalo Bill in SILENCE OF THE LAMBS auch pseudo-biographische Filme entstanden wie 3 ON A MEATHOOK, DERANGED, IN THE LIGHT OF THE MOON, ED GEIN – THE BUTCHER OF PLAINFIELD.

<sup>43</sup> Vgl. Clover, *Men Women and Chainsaws*, S. 23 – 42.

<sup>44</sup> Manchmal auch von zweien, wie in SCREAM oder BLACK CHRISTMAS, wobei diese dann jedoch meistens abwechselnd statt simultan morden, so dass die Aufmerksamkeit des Rezipienten doch immer nur auf einen Täter gelenkt wird.

<sup>45</sup> Beispielsweise Mrs. Bates in PSYCHO oder Mrs. Voorhees' Kopf in FRIDAY THE 13TH PART 2.

<sup>46</sup> Worland, *Horror Film*, S. 225. Daher müssen alle folgenden Ausführungen mehr als Deskriptionen und vorläufige Thesen denn wissenschaftlich fundiertes Wissen betrachtet werden.

<sup>47</sup> Von Reden, Sven: *Horror und Sadismus ohne Sinn und Verstand*. In: *Walt am Sonntag*, Nr. 49 (04.12.2005). S. 69.

<sup>48</sup> Spong, John: *Oh, the Horror*. In: *Texas Monthly Reporter*. 01.10.2002. S. 44. Womöglich in Anlehnung an den etwa zeitgleich produzierten Backwoods-Horrorfilm WRONG TURN.

zumeist eine Gruppe junger Menschen, manchmal aber auch Familien<sup>50</sup> oder Fernsehteams<sup>51</sup> oder ein Pärchen<sup>52</sup> durch das ländliche Amerika, wo sie auf eine Gruppe Einheimischer trifft, die sozial stark isoliert lebt und weniger zivilisiert ist, was sich u. a. in prätechnologischen Lebensverhältnissen, mangelnder Hygiene, diktatorischer patriarchalischer Machtstruktur, fehlender Bildung – dies äußert sich zumeist im Unvermögen rhetorisch wohl formulierter Artikulationen – und vor allem in der kannibalistischen Ernährungsweise ausdrückt.<sup>53</sup> Die Kommunikation zwischen den beiden Gruppen ist dabei quasi unmöglich, da für die Hinterweltler alle Fremden entweder Nahrung oder Leihmütter darstellen, weil die soziale Gruppe oft nur aus Männern besteht und daher nur durch die funktionale Integration von Frauen ihren Fortbestand sichern kann.<sup>54</sup> Wenn Frauen dieser Gruppe angehören, sind diese als Opfer patriarchalischer Macht marginalisiert und die sexuelle Begierde der Männer realisiert sich dennoch unkodiert in Gewalt an attraktiven fremden Frauen. Mindestens ein Mitglied der Gruppe – zumeist in der Filialgeneration – ist körperlich und/oder geistig abnorm, was oftmals die Konsequenz von Inzucht ist, die zumindest immer latent präsent ist. Kannibalismus ist zwar ein dominantes Motiv, doch ist er oftmals auch lediglich impliziert und wird dann zumeist zwecks Erzielung einer dem Genre üblichen Wundästhetik durch Vergewaltigung und Folter ersetzt, der zumeist nur ein einzelnes weibliches Opfer entfliehen kann, das dann häufig als Rache die *abject family* auslöscht.<sup>55</sup> Dies ist größtenteils auf generische Austauschprozesse zurückzuführen<sup>56</sup>, die eine generische Abgrenzung zum Slasher oder Rape-Revenge-Film<sup>57</sup> erschweren. Auch die Abgrenzung zum aktuellen Zyklus<sup>58</sup> von Filmen wie *HOSTEL*, *CAPTIVITY*, *BROKEN*, *CELLAR DOOR*, *REST STOP*, in denen zumeist attraktive Frauen das Opfer von sozial isolierten Individuen oder Heterotopien werden, lässt sich primär nur über die Figurenkonstellation eines familiären sozialen Konstrukts erzielen, die für den Backwoods-Horror genre-konstituierend ist.

---

<sup>49</sup> Jones, Martin: *Head Cheese: The Texas Chain Saw Massacre Beyond Leatherface*. S. 187. In: Mendik, Xavier [Hg.]: *Necronomicon presents Shocking Cinema of the Seventies*. Noir Publishing. Hereford 2002. S. 178 – 192. Eine entsprechende Bezeichnung findet sich auch in MSPECK: Pop Albraum; *Die Kannibalen sind unter uns: Rob Schmidts Horrorthriller "Wrong Turn"*. In: *Frankfurter Rundschau*. 27.08.2003. S. 10.

<sup>50</sup> Wie in *THE HILLS HAVE EYES* (1977).

<sup>51</sup> Wie in *WRONG TURN 2*, wobei dieses Team wiederum größtenteils aus jungen Menschen besteht.

<sup>52</sup> Wie in *TIMBER FALLS*.

<sup>53</sup> Sharrett argumentiert, dass in primitiven Gesellschaften kannibalistische Rituale als kollektiver Akt der Regeneration nach einer Krise dienten, doch in der „western civilization“ als dessen Inversion Barbarei und die Auflösung der Gesellschaft kodieren. Vgl. Sharrett, Christopher: *The Idea of Apocalypse in The Texas Chainsaw Massacre*. S. 266. In: Grant, Barry Keith [Hg.]: *Planks of Reason. Essays on the Horror Film*. Scarecrow Press. Lanham, Md./ London 1996, [1<sup>st</sup> Reprint]. S. 255 – 276.

<sup>54</sup> Besonders drastisch wurde dies zuletzt in *THE HILLS HAVE EYES 2* (2007) thematisiert, in dem die Leihmutter nach der Geburt ermordet wird und der Patriarch der Familie eine entführte Frau vergewaltigt und in einer Art Brutkammer fest kettet.

<sup>55</sup> Selbst wenn mehr als eine Person entfliehen kann wie etwa in *WRONG TURN* oder *THE HILLS HAVE EYES 2*, wird zumeist eine Figur in der Funktion des *final girl* herausgestellt.

<sup>56</sup> In den folgenden Kapiteln wird dies näher anhand der TCM-Filme betrachtet werden.

<sup>57</sup> Vgl. Clover, *Men Women and Chainsaws*, S. 114 – 165. Beispielsweise *MOTHER'S DAY* kann als kohärenter Text nur als Hybrid aus Backwoods-Horror und Rape-Revenge gelesen werden.

<sup>58</sup> Diese Filme werden häufig als „gorno“ [=gore+porno] oder „torture-porn“ titulierte, da ihre Narration einer Nummernrevue der Folter gleicht und ähnlich dem pornographischen Film die Wundästhetik maximal ausgestellt wird, weshalb in dieser Analogie die massenhaften Fleischwunden gerne auch als die ‚moneyshots‘ des Horrorfilms bezeichnet werden. Diese jüngsten Splatterexzesse werden zumeist als kulturelle Auseinandersetzung mit den US-Folterskandalen in Abu Ghraib und Guantanamo gelesen. Die außerordentliche Bedeutung von Bildmaterial in den Massenmedien, die eine Öffentlichkeit für die Debatte generierten, wird diskutiert in: Beienhoff, Wolfgang: *Bild-Ereignisse: Abu Ghraib*. In: Schneider, Irmela/ Bartz, Christina [Hg.]: *Formationen der Mediennutzung I: Medienereignisse*. (Formationen der Mediennutzung Band 1). Transcript. Bielefeld 2007. S. 79 – 96.

Als Geburtsstunde des Genres gilt mit TCM1 1974, obwohl es natürlich einzelne Vorgängerkfilme gab wie den zu oft vergessenen SPIDER BABY...<sup>59</sup>. Es ist plausibel, dass sich das Genre zu dieser Zeit in den USA herausdifferenzierte<sup>60</sup>: TCM fügt sich nahtlos in die Spätphase des New-Hollywood-Cinema ein, in dessen filmhistorischem Vorreiter die Suche der EASY RIDER nach dem American Dream mitten in den USA durch einen sinnlosen Gewaltakt von Rednecks radikal abgebrochen wird und der Sinnverlust und die moralische und normative Orientierungslosigkeit apokalyptisch inszeniert werden.<sup>61</sup> Bould hat darauf hingewiesen, dass zentrale Merkmale des New-Hollywood-Counter-Culture-Leidgenres Road-Movie auch in TCM1 vorkommen: das unheimlich gewordene Heimatland, das offene Ende, die Dominanz homosozialer Beziehungen, die Auflösung der Familie und die passiven Protagonisten, die eher erleben und erleiden denn handeln.<sup>62</sup> Zu dieser Dekonstruktion der amerikanischen Ideologie und Gesellschaft kann auch die Utopie von der Neuorganisation der Nation durch die Bildung von in der Hippiekultur der 60er populären communes gezählt werden, die wie die ersten ‚communes‘ der Puritaner im 17. Jahrhundert familienähnliche soziale Zusammenschlüsse darstellten, deren Ziel die Realisierung ihrer gruppenspezifischen Ideologie war.<sup>63</sup> Die patriarchalische Kritik an diesem Freiheitsgedanken fand jedoch schließlich ihre monströse Bestätigung in der berühmt-berüchtigten Family von Charles Manson. Auch in der abject family können Spuren der Repräsentation dieser Idee gefunden werden: „[...] the Hitchhiker could almost be the lost member of Charles Manson’s Family, wandering through the South for years after the Tate-LaBianca murders.“<sup>64</sup> Überdies hat der Backwoods-Horror, wie anfangs dargelegt, auch Spuren zum US-Indianer-Western und Carol Clover sieht im Redneck das filmische Amalgam aller zuvor konstruierten Typen des Anderen.<sup>65</sup> Mendik aktualisiert diesen Gedanken, wenn er darauf hinweist, dass die von Clover beschriebene Figur des Redneck deckungsgleich ist mit dem gegenwärtig geläufigeren Stereotyp des

---

<sup>59</sup> Der Film SPIDER BABY OR THE MADDEST STORY EVER TOLD kann als Übergangsfilm zwischen klassischem und apokalyptischem Horrorfilm gelesen werden. Darin mordet eine Familie in einem typischen Gothic-Horror-Anwesen Fremde aufgrund einer aus Inzucht resultierenden Krankheit, die in ihrem Progress sowohl den geistigen Zerfall als auch körperliche Deformationen bewirkt. Die Opfer werden an die Verwandten im Keller verfüttert. Als Pointe werden diese am Ende des Films als Vampire und Werwölfe gezeigt. Dabei ist nicht eindeutig, ob diese das Endstadium der Krankheit oder die Parentalgeneration darstellen. Beiden Lesarten ist jedoch gemein, dass der Film denunziert, dass die Monster des klassischen Horrorfilms immer schon in der Familie beheimatet waren.

<sup>60</sup> Im internationalen Vergleich gibt es lediglich Einzelphänomene des Genres in anderen Filmnationen. Siehe hierzu die Filmographie und für einen veralteten aber recht weiten Überblick: Newman, Kim: Nightmare movies. Harmony Books. New York 1988. S. 51 – 64.

<sup>61</sup> Vgl. Engell, Lorenz: Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte. Campus Verlag. Frankfurt aM 1992. S.275 – 285. Und: King, Geoff: New Hollywood Cinema. An Introduction. I.B. Tauris. London/ New York 2005. S. 19.

<sup>62</sup> Vgl. Bould, Mark: Apocalypse Here and Now: Making Sense of *The Texas Chainsaw Massacre*. S. 101 – 103. In: Rhodes, Gary D. [Hg.]: Horror at the drive-in: essays in popular Americana. McFarland & Company. London 2003. S. 97 – 112.

<sup>63</sup> Vgl. Varenne, Love and Liberty, S. 63. Die ersten puritanischen communes zeichneten sich laut Varenne durch jeweils eigene convenants aus, in denen die nur für diese commune gültigen Vorschriften und Verordnungen festgeschrieben waren.

<sup>64</sup> Jones, Head Cheese, S. 183. In jüngerer Zeit kann aber vor allem Bill Moseleys Figur in THE DEVIL’S REJECTS als deutliche Referenz auf Charles Manson gelesen werden. Moseley spielte auch Chop Top in TCM2.

<sup>65</sup> Clover, Men Women and Chainsaws, S 134 – 137. Clover spricht in diesem Kontext von Urbanoia, da die Paranoia und Hysterie der Städter bezüglich der kulturellen, zivilisatorischen und ideologischen Entfremdung der Landbevölkerung ins Monströse übersteigert repräsentiert wird, doch konzipiert sie dies nicht als eigenes Genre sondern lediglich als eine Variante des Rape-Revenge-Films. Es gab auch vereinzelte Versuche, den Backwoods-Horror, der vorwiegend in ländlichen Regionen spielt, in der Großstadt anzusiedeln, doch wird dabei entweder der Stadt/Land-Konflikt wieder auf einen ethnischen Konflikt zurückgeführt wie in THE PEOPLE UNDER THE STAIRS oder die Filme sind Hybride aus Backwoods-Horror und typischen urbanen Genres wie dem Stalker bzw. Serienkillerfilm wie in DEATH LINE oder CREEP.

White Trash.<sup>66</sup> Dass Williams TCM1 als Western-Horror-Genrehybriden auffasst<sup>67</sup>, lässt erkennen, dass die mediale Arbeit am kollektiven Mythos Amerika, die zuvor hauptsächlich im Western praktiziert wurde, der allerdings durch intermedialen bzw. interkulturellen Austausch in den 60ern in TV-Serien und den Italowestern abwanderte, im Backwoods-Horror fortgeschrieben wird, wobei die dekonstruktivistischen Ansätze des Spätwesterns in ein apokalyptisches Szenario überführt werden. Warum bei diesem Prozess die *abject family* eine favorisierte und produktive Figur darstellt, kann vielleicht mit Woods und Sobchacks Genre-Geschichtsschreibungen erklärt werden. Die *abject family* vereint in sich viele der Figurationen des Anderen, die Wood für den Horrorfilm als die häufigsten erarbeitet hat.<sup>68</sup> Vor allem aber stellt Wood fest, dass die Leitmotive des Horrorfilms seit den 60ern alle in einer übergeordneten Figur im Film verkörpert werden:

These apparently heterogenous motifs [human psychotic or schizophrenic monsters, revenge of nature, Satanism/Demons/Antichrist, monstrous child, cannibalism, *d. Verf.*] are drawn deeper together by a single unifying master-figure: the Family.  
Since Psycho, the Hollywood cinema has implicitly recognized Horror as both American and familiar.<sup>69</sup>

Mit Sobchak ist zu ergänzen, dass der klassische Horrorfilm und der Science-Fiction-Film darin einander affin sind, dass in beiden Genres die bestehende Ordnung bedroht wird, jedoch im Horrorfilm in ihrer moralischen und im Science-Fiction-Film in ihrer sozialen Dimension. Da laut Sobchak seit den 60ern das familiäre und soziale Leben zunehmend als konvergierend empfunden wurde, konvergierten auch die beiden Genres und tauschten sich untereinander aus: „Thus, the time and place of horror and anxiety, wonder and hope, have been brought back into the American home. [...] It is within the home and family that the institutionalization and perpetuation of the bourgeois social world begins – and ends.”<sup>70</sup> Dieser Austauschprozess lässt sich in früheren Science-Fiction-Horror-Hybriden wie *THE DAY THE WORLD ENDED* ablesen, in dessen postapokalyptischen Szenario eine Gruppe Überlebender nicht nur von außen durch einen monströsen, ehemals menschlichen Mutanten, auf den die sexuellen Begierden der männlichen Gruppenmitglieder projiziert sind, bedroht wird, sondern auch von internen Machtkämpfen und Intrigen.<sup>71</sup> Aber auch gegenwärtig finden sich Spuren des Backwoods-Horrors in einzelnen Episoden postapokalyptischer Science-Fiction-Filme wie *JUDGE DREDD* oder *RESIDENT EVIL: EXTINCTION*, in denen die Protagonisten mit *abject families* konfrontiert werden.

---

<sup>66</sup> Vgl. Mendik, Xavier: *White Trash Terror. The Next Generation of the Other in The Return of the Texas Chainsaw Massacre*. S. 186. In: Black, Andy [Hg.]: *Necronomicon. The Journal of Horror and Erotic Cinema. Book Four*. Noir Publishing. Hereford 2001. S. 178 – 189. Und: Black, Andy: *Rural Gothic*. S. 173. In: Black, Andy [Hg.]: *Necronomicon. The Journal of Horror and Erotic Cinema. Book Five*. Noir Publishing. Hereford 2007. S. 173 – 189.

<sup>67</sup> Vgl. Williams, *Hearths of Darkness*, S. 23, 26.

<sup>68</sup> Vgl. Wood, *Introduction*, S. 169f.

<sup>69</sup> Ebd. S. 181, 183.

<sup>70</sup> Sobchak, *Generic Exchange*, S. 178. Sobchak diskutiert dies im Weiteren anhand des teuflischen oder monströsen Kindes, weshalb hier nicht weiter darauf eingegangen wird. Außerdem vergleicht sie hinsichtlich der Entwicklungen der Vaterfiguren auch Horror mit Melodrama: „The two genres exist in schizophrenic relation. [...] patriarchy in decline [Horrorfilm, *d. Verf.*] [...] patriarchy in ascendance [Melodrama, *d. Verf.*]“ Siehe hierzu: Sobchak, *Generic Exchange*, S. 185. Auch Williams bezeichnet Horror und Melodrama als Schwesterngenres, da beide Familientraumata verhandeln. Vgl. Williams, *Hearths of Darkness*, S. 17.

<sup>71</sup> Damit ist das apokalyptische Szenario von *NIGHT OF THE LIVING DEAD* schon vorgezeichnet, der den modernen Zombiefilm begründete und ebenfalls Ähnlichkeiten zu TCM1 aufweist. Ich danke Gereon Blaseio für diesen Hinweis.

Ähnlich wie Schwab Zyklen medialer Aufmerksamkeit für die Repräsentation von Serienkillern bemerkt hat, lassen sich auch beim Backwoods-Horror zwei historische Zyklen gesteigerter Produktionszahl und Beliebtheit ausmachen und ein Vergleich der Desillusionierung durch die historischen Ereignisse, die den Zyklen vorangingen, und deren mediale Verarbeitung drängt sich zunehmend auf:

Die für die damaligen Hillbilly-Horrorfilme typische Geschichte einer Gruppe von amerikanischen Großstädtern, die Opfer einer mörderischen Hinterweltler-Familie werden, verarbeitete in wenig verschlüsselter Form die Nord/Süd- und Stadt/Land-Spaltung einer ganzen Nation in Fragen der Rassenintegration, Frauenrechte und der Haltung zum Vietnamkrieg. Daß dieses Sub-Genre [*sic!*] in den letzten Jahren mit dem erfolgreichen Remake von Texas Chainsaw Massacre [*sic!*] eine Wiederauferstehung feiern konnte, dürfte angesichts der aktuell ähnlichen Friktionen in der US-Gesellschaft kaum ein Zufall sein.<sup>72</sup>

Black hat aus den jüngsten Horrorfilmen und Aussagen von deren Machern das akute nationale Trauma der Amerikaner herausgelesen, dass diese seit 9/11 und Beginn des Irakkrieges sich im eigenen Land bedroht und verletzlich fühlen und zugleich fürchten, durch ungenügende Informationen im Ausland in weniger entwickelten Kulturen abgeschlachtet zu werden.<sup>73</sup> Anhand zweier aktueller Backwoods-Horrorfilme kann dies paradigmatisch skizziert werden: Die Flucht des Protagonisten vor der Einberufung zum Militäreinsatz in Vietnam in TCM6 kann ebenso als Angst vor dem Auslandseinsatz im Irak gelesen werden:

[Die Protagonisten, *d. Verf.*] werden verletzt von Sheriff Hoyt zur Hewitt-Farm abgeschleppt. Dort werden die Jungs wie Vieh aufgehängt, und Eric hilft seine Kampferfahrung kein Stück weiter – ein Bild dafür, wie es der höchstgerüsteten Armee der Welt im Nahen Osten geht.<sup>74</sup>

THE HILLS HAVE EYES 2 beginnt mit einem Kampfeinsatz junger US-Soldaten in der südafghanischen Wüstenstadt Kandahar, in der schließlich alle Opfer einer Selbstmordattentäterin werden wegen ihrer fehlenden Vertrautheit mit dem Kampfplatz und der Kultur. Diese Szene wird zwar daraufhin als Trainingssituation offenbart, doch bei einem übereilten Einsatz in einem militärischen Sperrgebiet in die Realität überführt, da die Soldaten mit durch Atomwaffentests mutierten amerikanischen Minenarbeitern in den von diesen bewohnten Höhlen konfrontiert werden, was sich als Parabel sowohl auf den Afghanistan- als auch Irak-Krieg anbietet.

Umso interessanter ist TCM, da einzig in dieser Serie kontinuierliche Umschriften dieses genrespezifischen medialen Familienromans produziert wurden.

---

<sup>72</sup> Von Reden, Horror und Sadismus, S. 69. Ein weiteres Indiz dafür ist einerseits die Renaissance der 70er im Hollywoodkino allgemein, da diverse US-Blockbuster sowohl in den 70ern spielen als auch die Ästhetik und Dramaturgie imitieren [ZODIAC, AMERICAN GANGSTER, NO COUNTRY FOR OLD MEN], und die Renaissance des Zombiefilms im speziellen, der bereits in den 70ern als filmische Verarbeitung der medialen Wirklichkeit von Vietnam im Massemedium Fernsehen aufgefasst wurde, und deren Produktionszahl zuletzt geradezu explodierte [DAWN OF THE DEAD, 28 WEEKS LATER et al.] und drittens die Welle an Remakes von Horrorfilmen aus den 70ern wie HALLOWEEN, SISTERS et al. Besonders der Zombiefilm wurde jüngst wieder für die Verarbeitung akuter nationaler wie internationaler Traumata und Paranoia genutzt, wie sich vorzüglich paradigmatisch anhand der politischen Satire MASTERS OF HORROR: HOMECOMING zeigen lässt: US-Soldaten, die im Irak gefallen sind, kehren als Zombies in die USA zurück, um den amtierenden Präsidenten abzuwählen, und werden erst zu Fleisch fressenden Monstern, nachdem sie bei der Präsidentschaftswahl durch Manipulation um ihr demokratisches Recht betrogen wurden.

<sup>73</sup> Vgl. Black, Andy: Wish you weren't here? – Holidays in Hell. S. 89f. In: Black, Andy [Hg.]: Necronomicon. The Journal of Horror and Erotic Cinema. Book Five. Noir Publishing. Hereford 2007. S. 64 – 90. Tatsächlich häufen sich die Backwoods-Horrorfilme seit 2003 und neben TCM wurde auch der zweite Gründungsfilm des Genres THE HILLS HAVE EYES (1977) mit zwei Remake bedacht. Siehe die Filmographie.

<sup>74</sup> Uehling, Peter: Immer diese Serienmörder; "Texas Chainsaw Massacre – The Beginning" wirbt mit ölig-blutiger Grundtönung. In: Berliner Zeitung. 18.01.2007. S. K04.

### 3 Die abject family im soziokulturellen Wandel

Seit den 1960ern ist laut Varenne in den USA ein Generationenkonflikt über die Debatte um die Ideologie der Unabhängigkeit und Familienmodelle entbrannt zwischen dem Staat und der Eltern-Generation, die die Abhängigkeit der Kinder steigern wollten aus der Sorge über den Schaden durch den unkontrollierten radikalen Kapitalismus des ur-amerikanischen self-made man, der Freiheit mit Kapital gleichsetzt und der Parole „Go west, young men!“ gehorcht, und andererseits dem den American Dream konstituierenden Unabhängigkeitsgedanken, in dessen Tradition US-Wissenschaftler wie Dewey Abhängigkeit als psychologisch schädlich konzipierten.<sup>75</sup> Varenne zufolge fordert die Tradition für jede Generation eine paradigmatische Trennungs- und Emanzipations-Szene: „[...] das Auto, in dem das Kind von zu Hause aufbricht, um seine Unabhängigkeit zu beweisen [...]“<sup>76</sup> „[Die Straße ist] der genuine Ort des amerikanischen Freiheitsgedankens.“<sup>77</sup> Und tatsächlich beginnt jeder TCM-Film mit dieser Schlüsselszene, der Reise junger Amerikaner in einem Auto durch Texas, einer Region, die die amerikanische Geschichte und Ideologie so populär und kontrovers wie keine andere kodiert:

[...] a state brimming with folklore and key signifiers of frontier experience: the Alamo, Davy Crockett, cattle drives, frontier justice, Indian wars [...]<sup>78</sup>

Die Reise durch das Land, dessen Annexion einst den Begriff des manifest destiny hervorgebracht hat [...]<sup>79</sup>

Texas in the American imagination meant the rural South with its tragic dynamics of race and class; but it also symbolized the West itself [...]<sup>80</sup>

#### 3.1 1974: into the apocalyptic era of American family

Seit Woods Aufsatz gilt TCM als filmische Reflexion über die Rückkehr des von der Gesellschaft unterdrückten und ausgebeuteten Proletariats, das durch die Technologisierung und Automatisierung der Agrarindustrie überflüssig wurde und das kapitalistische Prinzip des „living off other people“<sup>81</sup> in einer Inversion der Machtverhältnisse zu seinem logischen Endpunkt erhebt im Kannibalismus, da die jüngere Mittelklasse-Generation von der älteren Arbeitergeneration einverleibt wird.<sup>82</sup> Ähnlich werden die Jugendlichen oft als Hippies gelesen – aufgrund ihrer moralischen Vorstellungen, Kleidung, Musik, Vorliebe für Mystik und Astrologie statt Rationalismus, ihres Automobils –, die Opfer der als groteske Monstrosität ohne Zukunftsaussicht empfundenen patriarchalischen Generation werden.<sup>83</sup>

<sup>75</sup> Vgl. Varenne, *Love and Liberty*, S. 70f.

<sup>76</sup> Ebd. Für eine Diskussion der Reise der Kernfamilie ins Verderben siehe u. a.: Font, Domènec: *Menschliches, Allzumenschliches. Rituale des zeitgenössischen Vampirismus*. S. 41f. In: Nessel, Sabine et al. [Hg.]: *Wort und Fleisch. Kino zwischen Text und Körper*. Bertz + Fischer. Berlin 2008. S. 38 – 50.

<sup>77</sup> Schwab, *Serienkiller*, S. 239.

<sup>78</sup> Sharrett, *Idea of Apocalypse*, S. 270.

<sup>79</sup> Schwab, *Serienkiller*, S. 228.

<sup>80</sup> Worland, *Hearths of Darkness*, S. 210.

<sup>81</sup> Wood, *Introduction*, S. 191.

<sup>82</sup> Ebd. S. 185 – 191. Für eine Diskussion dieser Lektüre siehe: Sharett, *Idea of Apocalypse*. Und: Bould, *Apocalypse here and now*, S. 98f. U. a. spricht dafür, dass *Leatherface* seine Opfer nicht quält, sondern diese routiniert und schnell mit alten Schlachtwerkzeugen verarbeitet.

<sup>83</sup> Vgl. beispielsweise Schwab, *Serienkiller*, S. 228. Die Dekodierung der Jugendlichen als Hippies findet sich aber auch in fast jeder anderen Lektüre von TCM1.

Doch bereits vor deren Reise ist die Ordnung zerstört und die Familie in der Krise begriffen, was sich in dem intermedialen Fotoalbum der Leichen – in das später Franklin eingereiht werden wird, wenn Hitchhiker ihn im Bus fotografiert und als zukünftige familienzugehörige Leiche markiert<sup>84</sup> – und den Radionachrichten – u. a. über Kindesmissbrauch – und der Darstellung von Tieren als entweder tote Opfer der Straße oder zukünftiges Schlachtvieh niederschlägt. Im weiteren Verlauf der Narration wird diese Krise offenbar, da die Ähnlichkeiten zwischen den anfangs kontrastierten Gruppen zunehmen: Im Bus reisen zwei Pärchen, die in inniger Liebe den Ausgangspunkt für zwei potentielle neue Familien bilden, und der Bruder eins der Mädchen, Franklin, in dem die oberflächliche Harmonie der Gruppe gebrochen wird. Franklin spiegelt in der Gruppe wegen seiner Behinderung Leatherface, da seine Schwester Sally ihn ebenso umsorgen muss wie Hitchhiker Leatherface.<sup>85</sup> Aufgrund der Belastungen für die Gruppe, von der Franklin höchst abhängig ist, wird diese immer wieder durch Streit gestört und Franklin verharrt in einem Stadium trotziger Infantilität. Er ist aber auch die Brücke zur TCM-Familie, da er als einziger vom BBQ isst und damit unwissentlich zum Kannibalen wird und da seine Begeisterung für die Schlachtereier beantwortet wird durch das Auftreten des Hitchhikers, der mit ihm eine Art Blutsbruderschaft eingeht.<sup>86</sup>

Für die Geschwister Sally und Franklin ist dies nicht nur eine geographische, sondern auch eine zeitliche Reise in ihre Familienhistorie, doch Sally kann das Grab ihres Großvaters nicht finden und damit die Ordnung wiederherstellen. Durch Franklins Monolog erfährt der Rezipient später, dass die beiden einer Viehzüchterfamilie der Region entstammen, die es sich leisten konnte wegen der Industrialisierung umzusiedeln. Damit repräsentieren sie auch die gegenteilige Entwicklung zur TCM-Familie. Ihr Familienhaus stellt jedoch kein gemütliches Heim dar, sondern ein altes, verlassenes, verrottetes, brüchiges Haus, das von Schmutz, Spinnweben und abblätternden, ausgebleichten Tapeten gezeichnet ist und damit dem Familienhaus der TCM-Familie nur allzu ähnlich ist, dessen Stillstand in der Zeit u. a. durch die zeigerlose Uhr, durch die ein Nagel getrieben worden ist, symbolisiert wird.<sup>87</sup> Wahrhaftig zentral ist in diesem Haus allerdings eine schwere Metalltür<sup>88</sup>, die den Lebensraum vom Arbeitsraum trennt und räumlich zeigt, wie sehr die routinierte Arbeit in das Leben und Unbewusstsein der Familie eingeschrieben ist. Deren Chaos und Identitätslosigkeit findet auch Ausdruck in ihrer Sprache, in der der Familienname gänzlich fehlt und individuelle Namen durch Synonyme oder Funktionsbeschreibungen wie „Leatherface“, „Hitchhiker“, „Grandpa“ oder „Cook“ ersetzt sind. Das einzige einheitliche Familienbild im Film ist eine groteske Performance der Brüder, die in Ermangelung von Vater, Mutter<sup>89</sup> und Kind in verteilten Rollen agieren, wobei der Koch den Vater, Leatherface die Mutter und Hitchhiker das Kind substituiert. Obgleich einer monströsen

---

<sup>84</sup> Tatsächlich wird die Familie offenbar bei ihrer Umsiedlung seine Leiche mitgenommen haben, da in TCM2 sie samt Rollstuhl in ihrer neuen Behausung aufgefunden werden wird.

<sup>85</sup> Vgl. Sharrett, *Idea of Apocalypse*, S. 267f. Und: Jones, *Head Cheese*, S. 181f.

<sup>86</sup> Vgl. Williams, *Hearths of Darkness*, S. 190f.

<sup>87</sup> Weitere Merkmale sind die Autowracks, die fehlende Anbindung an ein Stromnetz, das Geschirr, das in Frontierart zum Trocknen in der Sonne liegt, und vor allem das Mobiliar aus Knochen. Vgl. Schwab, *Serienkiller*, S. 231.

<sup>88</sup> Vgl. Brotzman, *Once upon a time in Texas*, S. 15. Zum Motiv der Tür im Horrorfilm siehe: Hölzgen, Stefan: *It opens doors... Die Tür als Symbol im Horrorfilm*. In: *Splating Image*. Nr. 72, Dezember 2007. S. 26 – 28.

<sup>89</sup> Obwohl die Großmutter mumifiziert präsent ist. Aufgrund der Abwesenheit von (lebenden) weiblichen Familienmitgliedern und da es nicht explizit im Film thematisiert wird, ist das Verwandtschaftsverhältnis der Männer nicht eindeutig, dennoch wird im Folgenden davon ausgegangen, dass es sich um Brüder handelt.

Sitcom-Familienrepräsentation gleichend<sup>90</sup>, zeigt sich hier der verinnerlichte Zwang, ein bourgeoises Familienideal zu rekonstruieren. Damit ist die abject family der Gesellschaft, die sie als überflüssig auslagerte, ideologisch verhaftet. Die negativen Auswirkungen dieser Ideologie sind vor allem an Leatherface und dessen Masken<sup>91</sup>, die statt einer eigenen Identität seine Funktion ausdrücken, ablesbar. Dass er außer beim Töten immer feminisiert ist – vor allem beim doing gender in der Hausarbeit<sup>92</sup> – erklärt vielleicht, dass sich sein gender trouble<sup>93</sup> in der phallischen Kettensäge entlädt, die die anderen intakten Leiber zerreißt. Sally als Frau stört diese simulierte männliche Ordnung<sup>94</sup> und muss daher rituell und zum Opfertier objektiviert zerstört werden. Doch das Familienideal ist auch an anderer Stelle brüchig, da der Patriarch in seiner Funktion versagt: Der Koch weigert sich, zu töten, und der Großvater, obwohl er einem Vampir gleich durch Sallys Blut wiederbelebt wurde, ist zu schwach, um Sally mit dem Hammerschlag, mit dem er einst die Familie ernährte, hinzurichten, so dass das final girl fliehen kann. Dennoch bleibt bei Leatherfaces berühmtem wildem Tanz mit der Kettensäge in der Sonnenrte nichts als der Eindruck von der Unmöglichkeit einer intakten Familie.

### 3.2 1986: ... patriarchy run amok

Zu Recht wird TCM2 in der Fachliteratur mehr als Remake denn Fortsetzung gelesen, da die in TCM1 implizierten Subtexte in parodistischer Übertreibung explizit ausgestellt werden: Die Splattersthetik ist wie die mise-en-scène campy.<sup>95</sup> Die Vietnamreferenzen werden in Chop Top verkörpert, der als verwundeter Veteran das neue Familienunternehmen durch staatliche Abfindungen<sup>96</sup> finanziell ermöglichte, immer wieder mit einem erhitzten Haken seine eigene gegrillte Haut von der Stahlplatte im Kopf kratzt und isst und den in TCM1 verstorbenen Hitchhiker ersetzt, dessen Leichnam er jedoch in der zweiten Filmhlfte an seinem Körper festgebunden mit sich herumtrgt. Der Koch ist zum fanatischen, mittelständischen Ideal-Kapitalisten geworden, der in seiner Rolle als Patriarch und breadwinner der Familie<sup>97</sup> gestärkt ist, sich das Privileg der Fleischauswahl und des Kochens vorbehält, sein preisgekröntes BBQ in der Großstadt Dallas<sup>98</sup> verkauft und seine Brüder wie Angestellte befehligt und permanent auf den Staat und die Großkonzerne schimpft. In seinem mobilen Imbiss manifestiert sich die erhöhte Mobilität der 80er. Seine rein kapitalistische Weltansicht zeigt sich am deutlichsten, wenn er am Ende Lefty nur als Abgesandten eines Konkurrenten sehen kann, den er ausbezahlen will. Die historischen Referenzen und Intertextualitten zum Western konkretisieren sich

<sup>90</sup> Vgl. Bould, *Apocalypse here and now*, S. 98f.

<sup>91</sup> Phillips hat analysiert, dass Leatherface drei Masken situativ trägt: killermask beim Schlachten, old woman bei der Hausarbeit, young woman beim Abendessen. Vgl. Phillips, *Projected Fears*, S. 117.

<sup>92</sup> Vgl. Huinik/ Konietzka, *Familiensoziologie*, S. 206 – 208. Bould, *Apocalypse here and now*, S. 100. Phillips, *Projected Fears*, S. 119.

<sup>93</sup> Clover verneint dies. Vgl. Clover, *Men Women and Chainsaws*, S. 27f.

<sup>94</sup> Wie laut Mulvey alle aktiven Frauen im klassischen Hollywoodkino. Vgl. auch: Bould, *Apocalypse here and now*, S. 100. Und: Williams, *Hearths of Darkness*, S. 21.

<sup>95</sup> Splatter gilt gemeinhin als reiner Campdiskurs aufgrund seiner berbietungslogik, die dem Connoisseur immer größere Dosen an Vulgrem und Grausig-Schnem bietet. Vgl. Sontag, Susan: Anmerkungen zu ›Camp‹. In: Dies.: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt aM 2006, achte Auflage. S. 322 – 341.

<sup>96</sup> Dies wird lediglich angedeutet.

<sup>97</sup> Die nun Sawyer genannt wird, was aber selbst vielleicht nur ein Scherz sein soll, da dies auch als ein texanisch genuscheltes „saw you“ als Enuntiation der Familientätigkeit gelesen werden kann.

<sup>98</sup> Wie Texas ein historischer Ort und eine Metapher der Desillusionierung seit dem J.F.K.-Attentat.

im verlassenen „Texas Battleground Amusement Park“, unter dem die abject family ihre kannibalistische Arbeit ausübt. Die Gesamterscheinung dieses mit mythischen und ideologischen Zeichen überfüllten Parks wird dadurch ironisch gebrochen, dass die TCM-Familie hinter den mit pseudo-historischen Malereien verzierten Wänden ihre blutigen Abfälle lagert und Lefty den Park zum Einsturz bringt, in dem er in bester Wildwestmanier mit Kettensägen als Pistolen- und Gewehr-Ersatz seinem manifest destiny folgt. In TCM2 bestätigt sich Williams' These, dass sich die von Sharrett für die 70er attestierte Apokalypse des US-Horrorfilms im Hinblick auf die Familienbilder erst in den 80ern voll entfaltet.<sup>99</sup> Gab es in TCM1 durch die jungen Paare noch anfangs Hoffnung auf familiäre Harmonie, fehlt diese in TCM2 vollständig, so dass es keine familiäre Alternative zu der TCM-Familie gibt. Bereits die ersten Opfer sind kein heterosexuelles Pärchen, sondern zwei arrogante College-Boys, die mit einer Pistole zum Spaß und ohne Verantwortungsgefühl oder Respekt auf Schilder schießen, die wiederum auf historische Schlachten in Texas verweisen wie Alamo. Darauf provozieren sie die Aggression der abject family, indem sie diese spielerisch von der Straße abdrängen. Ab hier ist eine Grenze zwischen Normalität und Abnormalität kaum noch zu ziehen. Weder Lefty noch Stretch haben eine Familie. Lefty verfolgt seit über 10 Jahren die Mörder seines Neffen Franklin. Jedoch ist seine Mission keine der Rettung sondern reine Rache, genährt von Alkohol, legitimiert durch religiösen Fanatismus, ermöglicht durch die betrügerische Ausnutzung von Stretch und erzielt mit den gleichen Waffen und Methoden wie seine Gegner: „He is even more psychotic than his Fordian counterparts. Hooper makes valuable points concerning the bankruptcy of patriarchal structure. [...] Hero and monster now coexist in the same body.“<sup>100</sup> „[...] the problem is patriarchy run amok.“<sup>101</sup> Was Clover noch auf die abject family begrenzt hat, ist in TCM2 das universale Prinzip. Die gegenseitige Auslöschung der Patriarchen kann dabei als bissige Satire auf die konservative Familienpolitik der Reaganära gelesen werden: „This era saw a growing revelation of cases of child abuse and dysfunctional families, giving the lie to the Reagan family dream.“<sup>102</sup>

Rodwick hat anhand von *THE HILLS HAVE EYES* (1977) argumentiert, dass gerade in solchen Szenen „[the bourgeois family] manifests a degree of violence which equals or exceeds that of its 'monstrous' aggressors, effectively implicating the family in the monstrosity it is trying to combat.“<sup>103</sup> Diese heikle Frage nach der Rückkehr in die Normalität wird im vermeintlichen final girl verneint. Clover argumentiert, dass Sally noch ein final girl der ersten Generation war, das nur durch männliche Rettung überleben konnte, während Stretch hingegen zur zweiten Generation zähle, die eigenständig in dem finalen Zweikampf und dem darin kodierten Kampf um die Maskulinität obsiegt.<sup>104</sup> Williams hingegen argumentiert dagegen, dass diese Figur erst nach 1986 in Horrorfilmen vorkommt.<sup>105</sup> Stretch ist zuerst als typisches final girl das Objekt der unterdrückten Sexualität, die explizit wird, wenn

---

<sup>99</sup> Vgl. Williams, *Hearths of Darkness*, S. 183.

<sup>100</sup> Vgl. ebd., S. 205f.

<sup>101</sup> Clover, *Men Women and Chainsaws*, S. 125.

<sup>102</sup> Williams, *Trying to Survive*, S. 171.

<sup>103</sup> Rodowick, D. N.: *The Enemy within: The Economy of Violence in The Hills Have Eyes*. S. 322. In: Grant, Barry Keith [Hg.]: *Planks of Reason. Essays on the Horror Film*. Scarecrow Press. Lanham, Md./ London 1996, [1<sup>st</sup> Reprint]. S. 321 – 330.

<sup>104</sup> Vgl. Clover, *Men Women and Chainsaws*, S. 35 – 41.

<sup>105</sup> Vgl. Williams, *Trying to Survive*, S. 171.

Leatherface mit der inaktiven Kettensäge zwischen ihren Beinen Eis penetriert und sie nach einem Orgasmus verschont oder wenn der Koch die Ausschließlichkeit von Sex und Gewalt in den berühmten Sätzen formuliert: „Sex is, well, nobody knows. But the saw is family.“ In einer Schlüsselszene maskiert Leatherface sie liebevoll mit der Gesichtshaut ihres Kollegen und dessen Hut, um dann mit ihr zu tanzen. Obwohl diese Szene gewisser zumindest homosozialer Tendenzen nicht entbehrt, ist wichtiger daran, dass, wie Dietze erkennt, Leatherface seine eigene Existenz auf Stretch projiziert.<sup>106</sup> Aufgrund seiner Zuneigung zu ihr möchte er sie in die Familie integrieren, wozu er sie allerdings maskulinisieren muss in ihrer Erscheinung, da die Familie scheinbar nur männliche Subjektpositionen bietet, die Stretch aber nicht einnehmen will, weshalb sie als Frau beim Dinner wie einst Sally hingerichtet werden soll. Wenn Stretch am Ende blutverschmiert in einem Tunnel aus dem Höhlengebirge klettert – eine psychoanalytische Dekodierung in Gebärmutter und Geburtstunnel ist offensichtlich – und die mumifizierte, tabuisierte Ur-Mutter<sup>107</sup> vorfindet, von deren monströs überdimensionierter Gebärmutter sie die Kettensäge entreißt um ihren Aggressor Chop Top tödlich zu kastrieren, wurde sie in die einzige Position für Frauen in dieser Familie wiedergeboren<sup>108</sup>: „Grotesquely wielding Leatherface’s [sic!] chainsaw, she [Stretch, *d. Verf.*] resembles less a surviving female victor than a nightmarishly phallic, castrating woman. [...] She appears a mirror image of [...] Mrs. Sawyer of [TCM3].“<sup>109</sup>

### 3.3 1990: horror of momism

1990 bricht wiederum ein Pärchen auf, um im Auto nicht nur eine Reise durch Texas, sondern quer durch ganz Amerika zu machen. Jedoch ist dies keine ideologische oder persönliche Reise, sondern dient lediglich der Überstellung des Autos. Ein Polizist wird später kritisch nachfragen, ob denn der Flugverkehr gesperrt sei, und damit zum Ausdruck bringen, dass in den höchst technologisierten, mobilen und bequemen 90ern das Road-Movie als Sinnsuche und Selbstfindungsreise obsolet ist. Dass er ihnen zugleich aber auch rät, nicht anzuhalten, spiegelt die Entfremdung dieser Generation von ihrem eigenen Heimatland. Dieser Dialog findet statt, während ein Massengrab am Straßenrand geräumt wird. Hier wiederholt sich auch das intermediale Moment von TCM1. Allerdings werden keine gewöhnlichen Leichen photographiert, sondern die Opfer der TCM-Familie und ein Mitglied des Räumungsteams vergleicht es mit einem Massaker in Vietnam. Offenbar sind nun die genuin eigenen Opfer der eigenen Ideologie und monströsen patriarchalischen Macht in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt. Dieser subtile Akt des Selbsteingeständnisses wird untermauert von der Zerstrittenheit des Pärchens, dessen Trennung sich unsausweichlich abzeichnet, woraus sich mit Williams folgern lässt: „Neither brother or sister nor married couple [...], the normal heterosexual couple is already in rouble.“<sup>110</sup> Wie schwach dieses Bündnis des Paares ist, zeigt sich jedoch

<sup>106</sup> Vgl. Dietze, Splatterfilm als Schwellenraum, S. 99.

<sup>107</sup> Die Generation ist unbekannt.

<sup>108</sup> Dies ist u. a. dadurch möglich, dass Leatherface in TCM2 nicht mehr die Rolle einer Mutterfigur spielt. Im ganzen Film trägt er keine weibliche Maske mehr.

<sup>109</sup> Williams, *Trying to Survive*, S. 171

<sup>110</sup> Williams, *Hearths of Darkness*, S. 207.

insbesondere in der Szene, in der das final girl Michelle ihren Freund, der in einer Bärenfalle gefangen ist, bedenkenlos zurücklässt, obwohl der Verfolger Leatherface mit seiner Kettensäge schon in Sichtweite ist, und damit den destruktiven Egoismus dieser Generation performiert.

Die bedeutendste Umschrift im Film ist allerdings die Ersetzung des Patriarchats durch ein Matriarchat. In dieser neuen TCM-Familie, die bedeutend an Personal gewachsen ist, herrscht nun eine dominante, doch zweifach behinderte Mutter. Zum einen ist sie gehbehindert und zum anderen ist ihre Kehle durchschnitten. Es lässt sich lediglich spekulieren, dass dies ein Resultat des Machtkampfs zwischen ihr und dem ehemaligen Patriarchen ist. Dass sie ihn laut Eigenaussage kastriert hat, erinnert an die Schlussequenz von TCM2. Von Stretch hat diese Matriarchin auch die Nutzung von Elektronik übernommen, die ebenso wie der Radiomoderatorin Stretch ihrer Stimme durch ein Kehlkopfmikrophon Macht verleiht. Der (Groß-)Vater<sup>111</sup>, dessen Aversion gegen Technologie einst die Familie zum Kannibalismus verdammt, ist durch die mütterliche Technologie, die im Haus das Knochenmobiliar ersetzt, nun auch in der Familie überflüssig und wohnt als paralysierter Quasi-Leichnam teilnahmslos dem Familienleben bei. Wo er in den Vorgängerfilmen versagte, sorgt nun ein mechanischer, automatisierter Hammerschlag für ein Funktionieren der Familie. Diese Technologie scheint jedoch ein weibliches Privileg zu sein<sup>112</sup>, da Leatherface auch mit einem Sprachcomputer in diesem Film die Beherrschung der Sprache nicht lernt. Durch generic exchange ist Leatherface, dessen Name bereits den Filmtitel dominiert, zum Ebenbild der populären, identitätslosen, maskierten Serienkiller des Slashergenres geworden – wie Jason in der FRIDAY-THE-13TH-Serie. Williams weist darauf hin, dass bereits die Texteinblendung zu Filmbeginn das Geschehen in TCM1 als Serienkillertaten erscheinen lässt, und assoziiert sie somit „[...] to the contemporary cult status enjoyed by real examples such as Ted Bundy, Jeffrey Dahmer, John Wayne Gacy, and fictional counterparts such as Hannibal Lecter.“<sup>113</sup> Darüber hinaus beklagt er die in diesem TCM-Film fehlende Psychologisierung der abject family oder zumindest sozioökonomische Begründung der kannibalistischen Lebensweise: „The Sawyer family appears as a nihilistic violent unit outside society that preys on all who fall into their trap.“<sup>114</sup> Williams übersieht hier, dass die mediale Popularität der Serienkiller im Wunsch nach Rationalisierungen begleitet wird von dem ebenso populären Mythos des momism<sup>115</sup>, der durch generic exchange aus dem Western über PSYCHO in den Slasher eingegangen ist. Die Angst einer patriarchalischen Gesellschaft in den 90ern vor einer zu dominanten Mutter, die die Emanzipation ihrer Söhne trotz negativer psychologischer Auswirkungen verhindert, ist laut

---

<sup>111</sup> Auch in diesem TCM-Film ist das Verwandtschaftsverhältnis außerordentlich konfus, was im Backwoods-Horror zumeist eine Inszenierungsstrategie ist, um Inzucht zu implizieren.

<sup>112</sup> Hier ist interessant, dass Brottman TCM in Bezug zu anthropologischen Studien setzte, aus denen hervor geht, dass einige primitivere Stämme wie der Bara-Stamm glauben, dass Ordnung vom Vater stamme und in Knochen symbolisiert wird und Lebendigkeit von der Mutter stamme. Vgl. Brottman, *Once upon a time in Texas*, S. S20, Fußnote 10. Der prominenteste Neuzugang der Familie ist das kleine blonde Mädchen, das trotz seiner unschuldigen Erscheinung der unmoralischen Grausamkeit seiner älteren Brüder in nichts nachsteht. Sie ist kaum mehr als die Verkörperung der naiven Unschuld, mit der alle Familienmitglieder morden. Insofern besteht die Familie eigentlich nur aus kleinen, blonden Mädchen.

<sup>113</sup> Williams, *Hearths of Darkness*, S. 207.

<sup>114</sup> Ebd. S. 208.

<sup>115</sup> Vgl. Glasenapp, Jörn: John Ford's *Rio Grande*: Momism, the Cold War, and the American Frontier. In: *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*. Nr. 3, Jahrgang 53 (2005). S. 274 – 283.

Varenne begründet durch die signifikant gestiegene Zahl der allein erziehenden, ledigen Mütter.<sup>116</sup> „Resultat ist die Familie amerikanischer Alpträume, die *mother-headed family* ohne Vater, deren Vorstand eine Frau ist [...].“<sup>117</sup>

Williams beachtet zudem nicht, dass diese neue TCM-Familie trotz ihrer offensichtlichen political incorrectness – Morde, Rassismus etc. – insgesamt harmonischer, sozial dichter und vor allem erfolgreicher ist als die patriarchalischen Vorgänger. Dass die Familiendynamik nicht so intensiv inszeniert ist wie in den Vorgängern, muss nicht als dramaturgische Schwäche gewertet werden, sondern kann als Kritik an der Intoleranz einer noch immer patriarchalischen Gesellschaft gelesen werden, die diese Alternative nicht diskutiert, sondern einen erbärmlichen männlichen deus ex machina auftreten lässt, der durch überlegene Waffentechnologie fast die gesamte Familie auslöscht – wobei die ersten der wahllos abgefeuerten Todesschüsse (zufällig) die Matriarchin und den tendenziell homosexuellen Sohn treffen. Dabei wurde Benny bereits vorher im Film als Held dekonstruiert, da er als ungläubiger Alkoholiker, der an Wochenenden mit Freunden Soldat spielt, die reale Gefahr erst erkennt und dann die Überlebende der ersten Szene nicht retten kann, weil er sich im Wald verirrt. Dass Benny behauptet, er sei vorbereitet, da er genau für diesen Fall trainiert habe, spiegelt wohl am deutlichsten, dass die ängstlich paranoiden Männer die Emanzipation der Frau erwartet haben und trainierten, deren Machtanspruch gewaltsam zu unterdrücken.

Entsprechend dekonstruiert der Film auch sein vermeintliches final girl, das nur scheinbar letztlich triumphiert. Der Mord an Leatherface kann aufgrund der manisch wiederholten Worte „Sorry Little Guy“, die in der Szene so unpassend wirken, und dem Zitat des Schlags mit dem Stein als Entladung der Frustration gelesen werden, die sich angestaut hat, seit sie zu Beginn des Films ein Gürteltier<sup>118</sup> überfahren hat, doch unfähig war, ihm den Gnadentod zu gewähren, und somit mit der aktuellen Tat und Leatherface eigentlich nichts zu tun hat. Auch ihr lakonisches „There’s road kill all over Texas“, mit dem sie ihren letzten Mord rechtfertigt, kann in Analogie zu Renz’ Lektüre von THELMA & LOUISE so gelesen werden, dass sie lediglich männliche Macht zitiert – in diesem Fall Tex’ Worte zu ihrem ersten Mord am Gürteltier. Michelle performiert damit, dass sie als Frau keine Macht über die symbolische Ordnung hat oder generieren kann außer im Zitat von Männern<sup>119</sup>, was aber hier die Machtstruktur nur reproduziert: „Trapped within dominant family institutions, a younger generation is offered no alternative future.“<sup>120</sup>

Die stärkste selbstreferenzielle Szene ist jedoch die allererste, in der ein anonymes, panisches, weibliches Opfer durch ein Fenster Leatherface beobachtet. Obwohl sie von der Gefahr weiß, die von ihm ausgeht, muss sie gebannt beobachten, wie er seine Gesichtsmaske aus blutigen Hautfragmenten

---

<sup>116</sup> Der Prozentsatz für mother-headed families stieg von 8% 1960 auf 13% 1990 und für ledige Mütter von 2% 1950 auf 19% 1990. Diese Zahlen gelten allerdings nur für Weiße. Bei Afroamerikanern sind die Zahlenwerte wesentlich höher. Vgl. Varenne, *Love and Liberty*, S. 82f.

<sup>117</sup> Ebd.

<sup>118</sup> In TCM1 war das Gürteltier bereits tot, als die Jugendlichen es passierten, doch Jahre später sind sie es selbst, die dessen Tod herbeiführen.

<sup>119</sup> Vgl. Renz, Tilo: Gewalt weiblicher Figuren als resignifizierendes Sprechen. *Thelma and Louise, Baise-moi* und Judith Butlers Politik des Performativen. In: Fritz, Jochen/ Stewart, Neil [Hg.]: *Das schlechte Gewissen der Moderne. Kulturtheorie und Gewaltdarstellung in Literatur und Film nach 1968*. S. 179 – 210.

<sup>120</sup> Williams, *Hearths of Darkness*, S. 209f.

herstellt. Sie reflektiert damit den Rezipienten, der ebenso gebannt zuschauen wird, wie aus bekannten Versatzstücken zweier Genres ein längst bekanntes Bild zusammengesetzt wird, wobei ihn außer besseren Gore-Effekten nichts erwartet – zumindest nicht der Horror, den einst TCM1 transportierte.

### 3.4 1994/7: generation x meets yuppie horror

Die weitere Entwicklung dieser Ansätze in den 90ern realisiert sich in der Repräsentation der Generation X und der Postmoderne. Phillips charakterisiert diese Generation folgendermaßen: Sie hat keine Helden, keinen eigenen Stil, keine vereinenden Werte oder Ideologien, kein politisches Interesse, aber Verachtung für die Elterngeneration, die sich für ökonomische Gewinne an die konservative Reagan-Politik verkaufte, und sie ist aufgewachsen mit Massenmedien wie dem Fernsehen und neuesten Computer-Technologien als Alltäglichkeit, die sie von einer Realität zwar entfremdeten, aber durch die sie die größte Medienkompetenz aller bisherigen Generationen vorzuweisen hat<sup>121</sup>: „Generation X was perfectly adopted to the cultural terrain of postmodern America.“<sup>122</sup> TCM4 kann als bitterböse, höchst selbstreflexive und konsequente Satire auf die Unmöglichkeit, in und mit dieser Generation einen ernsthaften Horrorfilm zu inszenieren, gelesen werden.

Die Jugendlichen sind von Anfang an zerstritten, verursachen bei ihrem nächtlichen Aufbruch einen Unfall und begehen nicht aus Angst vor den Konsequenzen, sondern Verantwortungslosigkeit Fahrerflucht. Diese vier zitieren lediglich Stereotypen aus Teeniekomödien: das schöne, oberflächliche girlie, ihr arroganter, großmäuliger Freund, das schüchterne, intelligente Mädchen mit gender trouble und der passive, belanglose Mitläufer. Zugleich wird dies immer wieder dadurch ironisch gebrochen, dass die Figuren sich dessen durchaus bewusst sind. Heather sagt ihrem Freund Barry beim Spaziergang im Wald: „I’m a bitch like my mother...“ und dass diese permanent von ihrem Vater geschlagen würde, doch dies erdulde, um sich einen luxuriösen Lebensstil zu leisten. Heather selbst sieht jedoch keine Alternative zum Verhalten ihrer Mutter, sondern erachtet dies hingegen als die beste Methode. Im gleichen Atemzug erzählt sie auch von Jennys Mutter, die ‚alle 15 Minuten‘ einen neuen Mann heiratet, die ebenfalls alle auch diese schlägen. An diesem sozialkritischen Punkt wurde die Fassung von 1997 entschärft<sup>123</sup>, da in der ersten Szene bereits abgeblendet wird, als der Streit zwischen Jennys Mutter und Stiefvater nur zu hören ist, während man in der Fassung von 1994 danach sieht, wie dieser Jenny sexuell belästigt. Dabei geht er so brutal vor, dass Vilmers Gewalt keine Steigerung mehr darstellt, und macht verständlich, warum sie diese so oft und gut erleiden kann. Diese Szene verdeutlicht aber auch, dass diese Generation so sehr auf patriarchalische Gewalt konditioniert ist, dass sie willen- und wehrlos ist.

Diese Gleichgültigkeit gegenüber der eigenen Opferrolle erklärt, warum Heather, nachdem sie schon einmal aus dem TCM-Familienhaus flüchten konnte, nach Darlas zaghaften Schlägen mit einem Ast

---

<sup>121</sup> Vgl. Phillips, *Projected Fears*, S. 171f.

<sup>122</sup> Ebd. S: 172.

<sup>123</sup> Insgesamt fehlen ca. 7 Minuten in dieser Fassung im Vergleich zur Fassung von 1994. Neben der beschriebenen Szene handelt es sich um kürzere Erweiterungen von Dialogen und Szenen, die allerdings den Eindruck der Orientierungslosigkeit und fehlenden Initiative der Generation X signifikant bekräftigen.

diese lediglich bittet, dies zu unterlassen, statt sich zu wehren, und tatsächlich gemäß Darlas Bedingung, sie dürfe dann nicht weiterhin fliehen, mit einem resignierten „ok“ gehorcht und tatsächlich nicht flieht. Auch Barry leidet unter der Übermacht seines Vaters. Auf der einen Seite beruft er sich immer wieder auf die angeblichen Berufe seines Vaters, um seinen Lügen den Anschein von Wahrhaftigkeit zu geben, und andererseits fürchtet er bei jedem Versagen die Strafe seines Vaters, was bei dem Schaden am Auto noch plausibel ist, doch spätestens beim Fallenlassen der Taschenlampe nur noch lächerlich wirkt. Beispiele dafür, dass diese Jugendlichen vollends antriebslos und orientierungslos sind, ist zum einen Jennys Flucht, bei der sie immer wieder geradezu darauf zu warten scheint, dass nach dem Gelingen der Flucht – wie dem Sprung vom Dach – der Aggressor wieder auftaucht, damit sie weiß, wie sie agieren soll, also in welche Richtung sie fliehen soll. Zum anderen ist es Barry, der, nachdem er W.E. mit der Schrotflinte ausgesperrt hat, sich die Zeit für eine Toilettenpause nimmt und währenddessen Heather von seinen Heldentaten und der Gefahr vor der Tür voll Stolz erzählt, bevor er von Leatherface ermordet wird. Dass dieser allerdings ihn nicht nur mit dem Hammer niederschlägt, sondern auch noch mehrfach auf ihn eintritt, verdeutlicht, dass auch dieser nicht mehr der monströs routinierte Schlachter aus TCM1 ist, sondern ein permanent überforderter, panisch und hysterisch kreischender Transvestit<sup>124</sup>, der nicht mehr mit der Kettensäge umgehen kann und einfachste Handgriffe vergisst, wie das Abschließen der Kühltruhe, in der er Heather verstaute. Diese Brüche mit den Konventionen sind omnipräsent. Vilmer leistet sich wie für den Fernseher eine Fernbedienung für seine Beinprothese, die ihn allerdings öfter in Probleme bringt, als dass sie ihm ein bequemer Leben ermöglicht. Dies reflektiert zugleich aber auch, wie sehr diese Generation nach McLuhan mit ihren Medien verwachsen ist. W.E. bricht hingegen den Stereotyp des geistig minderbemittelten Rednecks, indem er Shakespeare, Machiavelli, Ulysses S. Grant u. a. zitiert und beim finalen Dinner selbstreflexiv einer vermeintlichen Leiche gegenüber kommentiert: „Family values have gone straight to hell.“ In den Dialogen gibt es aber auch immer wieder Verweise darauf, wie sehr die Realitätswahrnehmung und der gemeinsame Lebens-/Erfahrungshorizont dieser Generation durch ihren Fernsehkonsum bestimmt ist: Heathers Aufregung und Angst hinsichtlich des nächtlichen Ausflugs resultiert einzig daraus, dass sie in einer Fernseh-Sendung von Serienkillern erfuhr, während Vilmer an anderer Stelle betont, man müsse schon eine echte Leiche präsentieren als Beweise dafür, dass die Gewalttaten nicht die Sonntagmorgen-Cartoons sind, sondern eine reale Gefahrensituation darstellen. Darla komplettiert dieses Panoptikum der Personifikation populärer Diskurse der 90er, indem sie zu glauben vorgibt, mit Brustimplantaten selbstbewusst und erfolgreich zu sein, während in ihren Äußerungen offensichtlich ist, dass sie weiß, dass sie wie die 90er-Sex-Ikone Pamela Anderson stattdessen nur männliche Träume erfüllt. Diese Selbsttäuschung fortführend, sagt sie zwar Vilmer gegenüber, sie könne jederzeit wieder zu ihrem Ehemann zurückkehren, doch kann sie sich nicht eingestehen, dass sie eben das nicht kann, da sie Vilmers aggressive Sexualität begehrt,

---

<sup>124</sup> Am Ende mit dem fast Ganzkörperfrauenanzug auch offenbar ein intertextueller Scherz auf SILENCE OF THE LAMBS.

und beruft sich in ihrer Verleugnung auf die in den 90ern populären Verschwörungstheorien um das J.F.K.-Attentat, Geheimbunde und Gedankenmanipulation.<sup>125</sup>

All diese Sollbruchstellen kulminieren im abendlichen Familiendinner, bei dem die Inhaltslosigkeit der Taten dieser TCM-Familie ihren Höhepunkt darin findet, dass Pizza statt Menschenfleisch auf dem Menu steht und im allgemeinen Chaos sich die Gewalt der Familienmitglieder eher gegeneinander richtet denn gegen die Jugendlichen. In einer Schlüsselszene wehrt sich Jenny und ohrfeigt den Hauptaggressor Vilmer und weist diesen mit autoritärer Sprache in die Schranken, der darauf seine Wut an W.E. und Darla abreagiert und Jennys Machtanspruch nicht durch Gegenwehr sondern nur durch Gewalt an ihrer wehrlosen Freundin Heather brechen kann. In einer anderen Szene, in der Jenny ihn mit dem Gewehr, das W.E. achtlos in ihrer Reichweite stehen ließ, bedroht, schneidet er sich selbst mit einer Rasierklinge, was Williams in einem anderen Fall als Symptom von Missbrauch in der Kindheit identifiziert hat.<sup>126</sup>

Der Versuch, die *abject family* weiter bestehen zu lassen, obwohl alle Beteiligten sichtlich damit überfordert sind, wird durch das Auftreten eines ominösen Yuppies begründet, einem anderen populären kapitalistischen Monster der Zeit.<sup>127</sup> Diesem ist die Monstrosität zwar auch in den Leib eingeschrieben, doch er verbirgt sie unter seinem Anzug und dem göttlichen Gestus, mit dem er die *abject family* dort in der Gesellschaft installieren wollte als Heterotopie der Selbsterfahrung. Zugleich benötigt er sie in der Funktion „to show them the meaning of horror“ als konstruiertes Monster, auf das er seine unterdrückten Begierden projiziert und in der Abgrenzung zu dem er sich als Normalität und Ideal definieren kann.

Letztlich ist es im Film aber nicht mehr möglich, eine gesonderte *abject family* zu rekonstruieren, da alle Figuren Opfer von höchst dysfunktionalen, patriarchalischen Familien sind und somit die *abject family* das dominante Familienmodell geworden ist. Und so verlässt eine vermeintliche Leiche, die nur über die Credits als Großvater der TCM-Familie identifiziert werden kann, mit einem Messer in der Faust stumm und resigniert den Familientisch – vermutlich um sich selbst sein Blut zu beschaffen. All diese Lebensunfähigkeit ist jedoch schon in der zweiten Szene ins mediale Familienfotoalbum eingeschrieben worden, als die Eltern mit intertextuellem Verweis auf die intermedialen Momente in TCM1 und TCM3 statt Leichen ihre eigenen Kinder photographieren.

Dieser radikale Nihilismus, gepaart mit konsequenter kritischer Selbstreflexivität, die bis zur ausgestellten Lächerlichkeit der Horrorkonventionen in den 90ern gesteigert wird, erklärt wohl, warum dieser hochintelligente postmoderne ‚Nicht-Horror‘-Film von Fans und Kritikern abgelehnt wurde, während dieselben den im etwa zeitgleich zur verspäteten und zensierten Veröffentlichung von TCM4 erschienen SCREAM ob der gleichen Qualitäten bejubelten, da dieser weniger radikal in einer Doppelstrategie eine postmoderne Genre-Parodie und zugleich einen trotzdem funktionierenden klassischen post-klassischen Horrorfilm bot.

---

<sup>125</sup> Ein böser Scherz, den manche Rezensenten jedoch ernst nehmen. Vgl. Spong, *Oh the Horror*.

<sup>126</sup> Vgl. Williams, *Hearths of Darkness*, S. 236.

<sup>127</sup> Zur Diskussion des Genres Yuppier-Horror und der Frage, warum dieses in den 90ern in Hollywood so populär werden konnte, siehe: Grant, Barry Keith: *Rich and strange: the yuppie horror film*. In: Neale, Steve/ Smith, Murray [Hg.]: *Contemporary Hollywood Cinema*. Routledge. London/ New York 2006, 5. Auflage. S. 280 – 293.

#### **4 Schlussbemerkungen und Anmerkung zur Gegenwart**

Bedingt durch meine Recherche, nach der es keine wissenschaftlichen Abhandlungen zum Genre Backwoods-Horror gibt, und meine Meinung, dass darum Kapitel 2 notwendig ist, verfehlte die Arbeit zwei andere Ziele: Erstens ein filmwissenschaftliches close reading der TCM-Filme und zweitens die Diskussion der zwei jüngsten Beiträge zur Serie. Trotz aller Komprimierung habe ich versucht, zumindest für die Filme von 1974 bis 1994/7 aufzuzeigen, wie die Diversifikation der Familienmodelle und der Diskurse über diese darin medial verhandelt wird, dass die einzelnen Filme die Serie konsequent fortschreiben und die Umschriften auf veränderte soziokulturelle Kontexte zurückzuführen sind. TCM übt seit 1974 permanent daran Kritik, dass eine patriarchalische Ideologie trotz ihrer Folgeschäden alle Alternativen gewaltsam unterdrückt. An dieser Stelle will ich daher nur kurz darauf hinweisen, dass die Lektüre von TCM5 und TCM6 durchaus produktiv wäre, da diese in vielerlei Hinsicht wesentlich konservativer sind als ihre Vorgänger. Dies äußert sich u. a. darin, dass in beiden Filmen die final girls von ihren Freunden gehehlicht werden wollen, um mit diesen eine Familie zu gründen. In TCM5 gipfelt dies darin, dass das final girl erst fliehen kann, nachdem es die Mutterrolle für ein Kleinkind übernommen hat, das sie aus der abject family befreit hat.

## 5 LITERATUR-VERZEICHNIS

- Altman, Rick: Film/Genre. bfi Publishing. London 2006, [3<sup>rd</sup> Reprint].
- Beilenhoff, Wolfgang: Bild-Ereignisse: Abu Ghraib. In: Schneider, Irmela/ Bartz, Christina [Hg.]: Formationen der Mediennutzung I: Medienereignisse. (Formationen der Mediennutzung Band 1). Transcript. Bielefeld 2007. S. 79 – 96.
- Black, Andy: Rural Gothic. In: Black, Andy [Hg.]: Necronomicon. The Journal of Horror and Erotic Cinema. Book Five. Noir Publishing. Hereford 2007. S. 173 – 189.
- Black, Andy: Wish you weren't here? – Holidays in Hell. In: Black, Andy [Hg.]: Necronomicon. The Journal of Horror and Erotic Cinema. Book Five. Noir Publishing. Hereford 2007. S. 64 – 90.
- Bould, Mark: Apocalypse Here and Now: Making Sense of *The Texas Chainsaw Massacre*. In: Rhodes, Gary D. [Hg.]: Horror at the drive-in: essays in popular Americana. McFarland & Company. London 2003. S. 97 – 112.
- Brottman, Mikita: Once Upon A Time in Texas. The Texas Chainsaw Massacre As Inverted Fairytale. In: Black, Andy [Hg.]: Necronomicon. The Journal of Horror and Erotic Cinema. Book One. Creation Books. London 1996. S. 7 – 21.
- Clover, Carol J.: Men, women, and chain saws: gender in the modern horror film. Princeton University Press. Princeton 1992.
- Coontz, Stephanie: Historical Perspectives on Family Diversity. In: Ross, Susan M. [Hg.]: American families past and present: social perspectives on transformations. Rutgers University Press. New Brunswick/ London 2006. S. 65 – 81.
- Creed, Barbara: The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis. Routledge. London/ New York 1993.
- Dietze, Gabriele: Blüten, Häuten, Fragmentieren. Der Splatterfilm als Schwellenraum am Beispiel von *The Texas Chainsaw Massacre* und *The Texas Chainsaw Massacre 2*. In: Köhne, Julia/ Kuschke, Ralph/ Meteling, Arno [Hg.]: Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm. Bertz+Fischer. Berlin 2005. S. 89 – 100.
- Dika, Vera: The Stalker Film, 1978-81. In: Waller, Gregory Albert [Hg.]: American Horrors. Essays on the Modern American Horror Film. University of Illinois Press. Urbana/ Chicago 1987. S. 86 – 101.
- Engell, Lorenz: Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte. Campus Verlag. Frankfurt aM 1992. S. 275 – 285.
- Fischer, Claude S./ Hout, Michael: The Family in Trouble: Since When? For Whom? In: Tipton, Steven M./ Witte Jr., John [Hg.]: Family Transformed: Religion, Values, and Society in American Life. Georgetown University Press. Washington 2005. S. 120 – 140.
- Font, Domènec: Menschliches, Allzumenschliches. Rituale des zeitgenössischen Vampirismus. In: Nessel, Sabine et al. [Hg.]: Wort und Fleisch. Kino zwischen Text und Körper. Bertz + Fischer. Berlin 2008. S. 38 – 50.
- Foucault, Michel: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1. Suhrkamp. Frankfurt aM 1983
- Fröhlich, Margit/ Middel, Reinhard/ Visarius, Karsten [Hg.]: Family Affairs. Ansichten der Familie im Film. (Arnoldsheimer Filmgespräche Bd. 21). Schüren. Marburg 2004.
- Glaserapp, Jörn: John Ford's *Rio Grande*: Momism, the Cold War, and the American Frontier. In: Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik. Nr. 3, Jahrgang 53 (2005). S. 274 – 283.
- Grant, Barry Keith: Rich and strange: the yuppie horror film. In: Neale, Steve/ Smith, Murray [Hg.]: Contemporary Hollywood Cinema. Routledge. London/ New York 2006, 5. Auflage. S. 280 – 293.
- Halberstam, Judith: Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters. Duke University Press. Durham/ London 2000, [3<sup>rd</sup> Reprint]. S. 138 – 160.

- Halberstam, Judith: Neo-Splatter. BRIDE OF CHUCKY und der Horror der Heteronormativität. In: Köhne, Julia/ Kuschke, Ralph/ Meteling, Arno [Hg.]: Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm. Bertz+Fischer. Berlin 2005. S. 111 – 122.
- Hoffman, Katherine: Concepts of Identity. Historical and Contemporary Images and Portraits of Self and Family. Icon Editions. New York 1996.
- Höltgen, Stefan: It opens doors... Die Tür als Symbol im Horrofilm. In: Splatting Image. Nr. 72, Dezember 2007. S. 26 – 28.
- Hroß, Gerhard: Horror: Friday the 13th und der Schrecken des Erwachsenwerdens. In: Hausmanninger, Thomas/ Bohrmann, Thomas [Hg.]: Mediale Gewalt: interdisziplinäre und ethische Perspektiven. S. 81 – 95.
- Huinink, Johannes/ Konietzka, Dirk: Familiensoziologie. Eine Einführung. Campus. Frankfurt aM 2007.
- Jaworzyn, Stefan: The Texas Chainsaw Massacre Companion. Titan Books. London 2003.
- Jones, Martin: Head Cheese: *The Texas Chain Saw Massacre* Beyond Leatherface. In: Mendik, Xavier [Hg.]: Necronomicon presents Shocking Cinema of the Seventies. Noir Publishing. Hereford 2002. S. 178 – 192.
- Kincade Oppenheimer, Valerie/ Blossfeld, Hans-Peter/ Wackerow, Achim: United States of America. In: Blossfeld, Hans-Peter [Hg.]: The New Role of Women. Family Formation in Modern Societies. Westview Press. Boulder/ San Francisco/ Oxford 1995. S. 150 – 173.
- King, Geoff: New Hollywood Cinema. An Introduction. I.B. Tauris. London/ New York 2005, [Reprinted].
- Kristeva, Julia: Powers of Horror. Essays on Abjection. Columbia University Press. New York 1982.
- Krützen, Michaela: Väter, Engel, Kannibalen. Figuren des Hollywoodkinos. Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt aM 2007.
- Mendik, Xavier: White Trash Terror. The Next Generation of the Other in The Return of the Texas Chainsaw Massacre. In: Black, Andy [Hg.]: Necronomicon. The Journal of Horror and Erotic Cinema. Book Four. Noir Publishing. Hereford 2001. S. 178 – 189.
- Meteling, Arno: Monster. Zur Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrofilm. Transcript. Bielefeld 2006. S. 76 – 88.
- Mintz, Steven: From Patriarchy to Androgyny and Other Myths: Placing Men's Family Roles in Historical Perspective. In: Ross, Susan M. [Hg.]: American families past and present: social perspectives on transformations. Rutgers University Press. New Brunswick/ London 2006. S. 11 – 33.
- MSPECK: Pop Albraum; Die Kannibalen sind unter uns: Rob Schmidts Horrorthriller "Wrong Turn". In: Frankfurter Rundschau. 27.08.2003. S. 10.
- Neale, Steve: Genre and Hollywood. Routledge. London 2000.
- Newman, Kim: Nightmare movies. Harmony Books. New York 1988. S. 51 – 64.
- Phillips, Kendall R.: Projected Fears. Horror Films and American Culture. Praeger Publishers. Westport 2005. S. 101 – 122.
- Quindeau, Ilka: Familien-Dynamik zwischen Traum und Tragödie. In: Fröhlich, Margit/ Middel, Reinhard/ Visarius, Karsten [Hg.]: Family Affairs. Ansichten der Familie im Film. (Arnoldsheimer Filmgespräche Bd. 21). Schüren. Marburg 2004. S. 11 – 22.
- Renz, Tilo: Gewalt weiblicher Figuren als resignifizierendes Sprechen. *Thelma and Louise, Baise-moi* und Judith Butlers Politik des Performativen. In: Fritz, Jochen/ Stewart, Neil [Hg.]: Das schlechte Gewissen der Moderne. Kulturtheorie und Gewaltdarstellung in Literatur und Film nach 1968. S. 179 – 210.
- Robertson Elliot, Faith: Gender, Family and Society. Macmillan Press. London et al. 1996.

- Rodowick, D. N.: The Enemy within: The Economy of Violence in The Hills Have Eyes. In: Grant, Barry Keith [Hg.]: Planks of Reason. Essays on the Horror Film. Scarecrow Press. Lanham, Md./ London 1996, [1<sup>st</sup> Reprint]. S. 321 – 330.
- Ross, Susan M.: Introduction: Family Transformations from a Sociological Perspective. In: Ross, Susan M. [Hg.]: American families past and present: social perspectives on transformations. Rutgers University Press. New Brunswick/ London 2006. S. 1 – 5.
- Schwab, Angelica: Serienkiller in Wirklichkeit und Film. Störenfriede oder Stabilisator. Eine sozioästhetische Untersuchung. (Nordamerikastudien. Münchner Beiträge zur Kultur und Gesellschaft der USA, Kanadas und der Karibik. Band 1. hg. von Berndt Ostendorf.) LIT Verlag. Hamburg/ Münster/ London 2001.
- Seeßlen, Georg/ Jung, Fernand: Horror. Geschichte und Mythologie des Horrofilms. Schüren. Marburg 2006. S. 347 – 362.
- Sharrett, Christopher: The Idea of Apocalypse in The Texas Chainsaw Massacre. In: Grant, Barry Keith [Hg.]: Planks of Reason. Essays on the Horror Film. Scarecrow Press. Lanham, Md./ London 1996, [1<sup>st</sup> Reprint]. S. 255 – 276.
- Sobchak, Vivian: Bringing It All Back Home: Family Economy and Generic Exchange. In: Waller, A. Gregory [Hg.]: American Horror. Essays on the American Horror Film. Urbana/ Chicago. 1987. S. 175 – 194.
- Sontag, Susan: Anmerkungen zu ›Camp‹. In: Dies.: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt aM 2006, achte Auflage. S. 322 – 341.
- Spielmann, Yvonne: Split Family: Die Wirklichkeit von Familie in neueren Filmen. In: Fröhlich, Margit/ Middel, Reinhard/ Visarius, Karsten [Hg.]: Family Affairs. Ansichten der Familie im Film. (Arnoldsheimer Filmgespräche Bd. 21). Schüren. Marburg 2004. S. 23 – 36.
- Stiglegger, Marcus: Horrorfilm. In: Koebner, Thomas [Hg.]: Reclams Sachlexikon des Films. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Reclam. Stuttgart 2007. S. 311 – 315.
- Stresau, Norbert: Der Horror-Film. Von Dracula zum Zombie-Shocker. Wilhelm Heyne Verlag. München 1987. S. 193 – 197.
- Tipton, Steven M./ Witte Jr., John: Introduction: No Place Like Home. In: Tipton, Steven M./ Witte Jr., John [Hg.]: Family Transformed: Religion, Values, and Society in American Life. Georgetown University Press. Washington 2005. S. 1 – 18.
- Uehling, Peter: Immer diese Serienmörder; “Texas Chainsaw Massacre – The Beginning“ wirbt mit ölig-blutiger Grundtönung. In: Berlinder Zeitung. 18.01.2007. S. K04.
- Varenne, Hervé: Love and Liberty: Die moderne amerikanische Familie. In: Burguière, Andre et al. [Hg.]: Geschichte der Familie. (Bd. 4: 20. Jahrhundert). Campus Verlag. Frankfurt aM/ New York 1998. S. 59 – 90.
- Von Reden, Sven: Horror und Sadismus ohne Sinn und Verstand. In: Walt am Sonntag. Nr. 49 (04.12.2005). S. 69.
- Williams, Tony: Hearths of Darkness. The Family in the American Horror Film. Associated Univeristy Presses. London et al. 1996.
- Williams, Tony: Trying to Survive on the Darker Side: 1980s Family Horror. In: Grant, Barry Keith [Hg.]: The Dread of Difference. Gender and the Horror Film. University of Texas Press. Austin 1996. S. 164 – 180.
- Wood, Robin: An Introduction to the American Horror Film. In: Grant, Barry Keith [Hg.]: Planks of Reason. Essays on the Horror Film. Scarecrow Press. <sup>2</sup>Lanham, Md./ London 1996. S. 164 – 200. Auch zu finden in: Wood, Robin: Hollywood from Vietnam to Reagan ... and Beyond. Expanded and Revised Edition. Columbia University Press. New York 2003. S. 63 – 84.
- Worland, Rick: The Horror Film. An Introduction. Blackwell Publishing. Oxford et al. 2007. S. 208 – 226.

## 6 FILMOGRAPHIE

### **Texas Chainsaw Massacre Filme:**

The Texas Chainsaw Massacre (Blutgericht in Texas), R: Tobe Hooper, USA 1974.  
Abkürzung im Text: TCM1

The Texas Chainsaw Massacre 2, R: Tobe Hooper, USA 1986.  
Abkürzung im Text: TCM2

Leatherface: Texas Chainsaw Massacre III (Leatherface - Die neue Dimension des Grauens), R: Jeff Burr, USA 1990.  
Abkürzung im Text: TCM3

The Return of the Texas Chainsaw Massacre, R: Kim Henkel, USA 1994.  
Abkürzung im Text: TCM4

Texas Chainsaw Massacre: The next Generation (Texas Chainsaw Massacre - Die Rückkehr), R: Kim Henkel, USA 1997.  
Diese Version hat keine eigene Abkürzung im Text.

The Texas Chainsaw Massacre (Michael Bay's Texas Chainsaw Massacre), R: Marcus Nispel, USA 2003.  
Abkürzung im Text: TCM5

The Texas Chainsaw Massacre: The Beginning R: Jonathan Liebesman, USA 2006.  
Abkürzung im Text: TCM6

### **Backwoods-Horrorfilme (chronologische Auswahl):**

Spider Baby, or The Maddest Story Ever Told, R: Jack Hill, USA 1964.

The Hills Have Eyes (Hügel der blutigen Augen), R: Wes Craven, USA 1977.

The Island (Freibeuter des Todes), R: Michael Ritchie, USA 1979.

Mother's Day (Muttertag), R: Charles Kaufman, USA 1980.

Midnight, R: John A. Russo, USA 1981.

The Hills Have Eyes Part II (Im Todestal der Wölfe), R: Wes Craven, USA 1985.

American Gothic (Dark Paradise), R: John Hough, UK/ CAN 1988.

Cannibal Women in the Avocado Jungle of Death (Kannibalen im Avocado Dschungel des Todes), R: J. F. Lawton, USA 1989.

Das Deutsche Kettensägenmassaker, R: Christoph Schlingensiefel, BRD 1990.

Head of the Family (The Brain), R: Charles Band, USA 1996.

Iki-jigoku (A Living Hell), R: Fuji Shugo, J 2000.

House of 1000 Corpses (Haus der 1000 Leichen), R: Rob Zombie, USA 2002.

Evil Breed: The Legend of Samhain, R: Christian Viel, CAN 2003.

Monster Man, R: Michael Davis, USA 2003.

Wrong Turn, R: Rob Schmidt, USA/ BRD 2003.

The Devil's Rejects (TDR - The Devil's Rejects), R: Rob Zombie, USA/BRD 2005.

Skinned Deep, R: Gabriel Bartalos, USA 2005.

The Butcher, R: Edward Gorsuch, USA 2006.

The Hills Have Eyes (Hills Have Eyes - Hügel der blutigen Augen), R: Alexandre Aja, USA 2006.

Sheitan, R: Kim Chapiron, F 2006.

Storm Warning, R: Jamie Blanks, AUS 2006.

The Hills Have Eyes 2, R: Martin Weisz, USA 2007.

Hillside Cannibals, R: Leigh Scott, USA 2007.  
See Jane Run, R: Rayn Webb, USA 2007.  
Wrong Turn 2: Dead End, R: Joe Lynch, USA 2007.  
Timber Falls, R: Tony Giglio, USA 2007.

**Urban-Backwoods-Horror (alphabetische Auswahl):**

The 'Burbs (Meine teuflischen Nachbarn), R: Joe Dante, USA 1989.  
Creep, R: Christopher Smith, UK/ BRD 2004.  
Death Line (Tunnel der lebenden Toten), R: Gary Sherman, UK 1972.  
Killers (Mike Mendez' Killers), R: Mike Mendez, USA 1996.  
Masters of Horror: Family, R: John Landis, USA 2006.  
The People Under the Stairs (Das Haus der Vergessenen), R: Wes Craven, USA 1991.

**Weitere Filme (alphabetisch geordnet):**

American Gangster, R: Ridley Scott, USA 2007.  
Black Christmas (Jessy – die Treppe in den Tod), R: Bob Clark, CAN 1976.  
Black Christmas, R: Glen Morgan, USA/ CAN 2006.  
Bones (Bones – Der Tod ist erst der Anfang), R: Ernest R: Dickerson, USA 2001.  
Broken (Broken - Keiner kann dich retten), R: Adam Mason/ Simon Boyes, UK 2006.  
Captivity, R: Roland Joffé, USA/ RUS 2007.  
D\*wn of the De\*d (Z\*mбие), R: George A. Romero, USA/ I 1978.  
Dawn of The Dead, R: Zack Snyder, USA 2004.  
The Day the World ended (Die letzten Sieben), R: Roger Corman, USA 1956.  
Deranged (Bessesen / Deranged ...Geständnisse eines Nekrophilien), R: Bob Clark/ Jeff Gillen/ Alan Ormsby,  
CAN/ USA 1974.  
Ed Gein: The Butcher of Plainfield, R: Michale Feifer, USA 2007.  
Friday the 13<sup>th</sup> Part 2 (Freitag der 13. Teil 2), R: Steve Minder, USA 1981.  
Halloween (Halloween – die Nacht des Grauens), R: John Carpenter, USA 1978.  
Halloween, R: Rob Zombie, USA 2007.  
Hood of Horror, R: Stacy Title, USA 2006.  
Hostel, R: Eli Roth, USA 2005.  
In the Light of the Moon (Ed Gein - The Wisconsin Serial Killer), R: Chuck Parello, USA 2001.  
Judge Dredd, R: Danny Cannon, USA 1995.  
Leprechaun in the Hood (Leprechaun 5: in the Hood), R: Rob Spera, USA 2000.  
Leprechaun: Back 2 tha Hood (Leprechaun 6: Back 2 tha Hood), R: Steven Ayromlooi, USA 2003.  
Masters of Horror: Homecoming, R: Joe Dante, USA 2005.  
Nailed, R: Adrian O'Connell, USA/ UK 2006.  
Night of the Living Dead (Die Nacht der lebenden Toten), R: George A. Romero, USA 1968.  
No Country for Old Men, R: Ethan Coel/ Joel Coen, USA 2007.  
The Omen (Das Omen), R: Richard Donner, USA 1976.  
Psycho, R: Alfred Hitchcock, USA 1960.  
Razorback (Razorback – Kampfkoloss der Hölle), R: Russel Mulcahy, AUS 2007.

Resident Evil: Extinction, R: Russel Mulcahy, USA/ BRD/ F/ UK/ AUS 2007.  
Scream (Scream – Schrei!), R: Wes Craven, USA 1996.  
Silence of the Lambs (Das Schweigen der Lämmer), R: Jonathan Demme, USA 1991.  
Sisters (Die Schwestern des Bösen), R: Brian De Palma, USA 1973  
Sisters (Sisters – Tödliche Schwestern), R: Douglas Buck, USA 2006.  
Thelma & Louise, R: Ridley Scott, USA 1991.  
Three on a Meathook, R: William Girdler, USA 1972.  
28 Weeks Later, R: Juan Carlos Fresnadillo, UK 2007  
Wolf Creek, R: Greg McLean, AUS 2005.  
Zodiac (Zodiac – Die Spur des Killers), R: David Fincher, USA 2007.

**STRUKTUR:**

**Original-Titel (dt. Titel), Regisseur, Produktionsland Produktionsjahr.**

**LEGENDE:**

**AUS = Australien; BRD = Bundesrepublik Deutschland; CAN = Kanada; F = Frankreich; I = Italien; J = Japan;  
R = Regisseur; UK = Großbritannien; USA = United States of America.**