

Einleitung

1. Störungen

»Bei Störung Knopf 3 Sekunden halten, Anweisungen des Personals befolgen«, steht auf einem Schild im Aufzug. Mit Störung ist in diesem Fall ein außerplanmäßiges Stehenbleiben des Fahrstuhls samt Insassen auf seinem Weg durch das Gebäude gemeint. Daran wird bereits eine Eigenschaft von Störungen deutlich: Sie unterbrechen kontinuierliche Vorgänge und verhindern Übermittlung (wobei hier quasi die Fahrstuhlinsassen das zu Übermittelnde sind). Aus diesem Beispiel lässt sich auch ableiten, dass, damit ein solches Schild überhaupt existieren kann, sich der Störfall bereits mehrfach ereignet haben muss. Infolgedessen wurde eine Abfolge von Arbeitsschritten entwickelt und optimiert, um künftige Störfälle nach Möglichkeit zu verhindern.¹ Daran zeigt sich die »epistemologische Nachträglichkeit«² von Störungen: Die Störfallprävention beruht einerseits auf bereits geschehenen Störfällen und antizipiert andererseits mögliche, noch nicht eingetretene: »Man wird durch eine Störung gezwungen, sich auf etwas zu beziehen, das *nicht* geschehen ist [...]«. ³ Sie zielt auf eine Reduktion der Störungen einerseits und auf ihre schnelle Beseiti-

1 Die Professionalisierung der Störfallprävention hat aber auch zur Folge, dass die Insassen, d.h. die Nutzer der Technik, im Störfall machtlos sind. Die Technik ist für sie eine Black Box, sie sind im Fahrstuhl gefangen und auf Fremdanweisungen angewiesen.

2 Kassung, Christian (2009), »Einleitung«, in: Ders. (Hrsg.), Die Unordnung der Dinge. Eine Wissens- und Mediengeschichte des Unfalls, Bielefeld, S. 9–15, hier: S. 9.

3 Kümmel, Albert/Schüttpelz, Erhard (2003), »Medientheorie der Störung/Störungstheorie der Medien. Eine Fibel«, in: Dies. (Hrsg.), Signale der Störung, München, S. 9–13, hier: S. 10.

gung im Falle des Eintretens andererseits. Geschieht dies nicht, umgeht der Rezipient die Störfälle, indem er nach Möglichkeit auf die Nutzung der Technik verzichtet, d.h. im oben genannten Beispiel die Treppe benutzt. Es gilt also, Störungen fruchtbar zu machen, um Technik und Techniken zu optimieren.

Eine produktive Funktion der Störung besteht folglich darin, als Beeinträchtigung eines bestehenden Systems dessen Modifikation und Stabilisierung zu bewirken: »Das Nicht-Funktionieren bleibt für das Funktionieren wesentlich«,⁴ schreibt Michel Serres, der in seinem Werk *Der Parasit* die Notwendigkeit von Störungen verdeutlicht. Sein Kommunikationsmodell ist sehr weit gefasst, er selbst erörtert es anhand diverser Diskurse und Beispiele, die vom Gastmahl über Musik bis hin zum Geld reichen.⁵ Serres' *parasite*, dem im Französischen die doppelte Bedeutung von »Schmarotzer« und »Rauschen« zukommt, ist der sich dazwischen befindende Dritte, der Störer, der in das System eingreift und es verändert. Er ist

»[i]m biologischen Sinn [...] ein ungebetener Gast, der den Körper des Organismus betritt und ihm mehr Substanz nimmt, als er ihm zurückgibt. Auf der Kommunikationsebene ist der Parasit gleich einem Störmoment oder -geräusch im Kanal. Er ist dasjenige, das die Grenze eines Systems markiert und seine Integrität herausfordert. [...] [I]m sozioökonomischen Sinn [repräsentiert er] die Unterbrechung eines Systems sozialen Austauschs [...].«⁶

Entscheidend ist, dass Serres den Parasiten ohne negative Wertung als ursprünglich, notwendig und produktiv ansieht: »Die Abweichung gehört zur Sache selbst, und vielleicht bringt sie diese erst hervor. [...] Am Anfang war das Rauschen.«⁷

4 Serres, Michel (1987), *Der Parasit*, Frankfurt am Main, S. 120.

5 Zu den Anwendungsmöglichkeiten von Serres' Modell vgl. Siegert, Bernhard (2001), »Kakophonie oder Kommunikation? Verhältnisse zwischen Kulturtechnik und Parasitentum«, in: Engell, Lorenz/Vogl, Joseph (Hrsg.), *Mediale Historiographien*, Weimar, S. 87–99.

6 Köhne, Julia (2005), »Männliche Schwangerschaft und weibliche Penetration. Transmutationen, Shifts und die Figur des Dritten in David Cronenbergs *SHIVERS*«, in: Dies./Kuschke, Ralph/Meteling, Arno (Hrsg.), *Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm*, Berlin, S. 68–88, hier: S. 72.

7 Serres, *Parasit*, S. 28.

Was lässt sich Serres' Störungsbegriff, dem Parasiten, im Sinne dieses Bandes hinzufügen? Das englische »disrupt« wird im *Cambridge Advanced Learner's Dictionary* mit »to prevent something, especially a system, process or event, from continuing as usual or as expected«⁸ erläutert, was auch dem Alltagsgebrauch des deutschen »Störung« entspricht. Etymologisch hängt »stören« mit dem mittelhochdeutschen »stören« beziehungsweise dem althochdeutschen »storren« zusammen, das »verwirren, zerstreuen, vernichten« bedeutet; aber auch mit dem englischen »stir« (aufführen).⁹ Das *Deutsche Wörterbuch* der Gebrüder Grimm führt das Verb »stören«¹⁰ auf »stüren«, d.h. in etwas (herum)stochern, stoßen, aufwühlen etc. zurück. Als weitere Bedeutungen finden sich hier u.a. »darin herumsuchen, wie sonst stöbern«, wo Störungen also mit Wissensproduktion zusammenhängen. Noch deutlicher wird deren Produktivität im Bezug auf das Feuer, das gestört wird, »damit es besser brennt«.¹¹ Offensichtlich horror-nahe Bedeutungen sind »[jmd.] verfolgen, feindlich behandeln u.s.w. [sic]«, was dem im DWB angeführten lateinischen *vescare* (»erschüttern, misshandeln, quälen« etc.) und *turbare* (»aufwühlen, ängstigen, beunruhigen« u.a.) nahe steht. Ein weiteres lateinisches Synonym ist *interpellare* und meint stören in Bezug auf das Sprechen: »ins Wort fallen, unterbrechen«, aber auch »etwas einwenden«, d.h. Lärm machen, die Nachricht stören, Rauschen schaffen.

Zusammenfassend lässt sich also festhalten: Eine Störung setzt voraus, dass es ein System, einen Prozess oder ein Ereignis gibt, von dem (ausgehend von Erfahrung, Berechnung oder Voraussicht) ein bestimmtes Verhalten oder ein bestimmter Ablauf erwartet wird.

8 Cambridge Advanced Learner's Dictionary, online abrufbar bei Cambridge Dictionaries Online, URL: <http://dictionary.cambridge.org>, letzter Zugriff: 27.02.2011.

9 Vgl. »stören«, in: Alsleben, Brigitte/Wermke, Matthias (2007) (Hrsg.), *Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*, Mannheim, S. 817.

10 Vgl. DWB Bd. 19 (1957), Sp. 385–406, »stören«, online abrufbar, URL: <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=stoeren>, letzter Zugriff: 27.02.2011.

11 Das heute in dieser Bedeutung geläufige »schüren« scheint nicht weit vom im DWB angeführten »stüren« entfernt. Der Duden stellt allerdings keinen etymologischen Zusammenhang zwischen »stören« und »schüren« her: »schüren« hinge demnach mit dem althochdeutschen »scuren« zusammen, die genaue Herkunft sei allerdings ungeklärt; vgl. Duden online »schüren«, URL: <http://www.duden.de/rechtschreibung/schueren>, letzter Zugriff: 12.06.2011.

Eine Unterbrechung dessen oder Abweichung davon ist die Störung. Dieser versatile Begriff wird im Zusammenhang mit Vorgängen, auch Denk- und Kommunikationsprozessen, und Tätigkeiten gebraucht, wobei das Stören bis hin zur Belästigung oder Misshandlung reichen kann.

Im Film treten auf verschiedenen Ebenen Phänomene auf, die als Störungen aufgefasst werden können. Dazu gehören diegetische Störungen, die in die Narration eingebunden sind, beispielsweise wird die Handlung oft durch Probleme oder Hindernisse angetrieben, welche die Figuren im Laufe der Story überwinden oder lösen müssen. Eine weitere Form von Störungen im Film findet sich in Gestalt von realhistorischen »Umbrüchen«¹², die sich in ästhetische Hervorbringungen einer Gesellschaft übersetzen. In diesem Fall liegt die Störung (oder etwas als Störung Wahrgenommenes) also außerhalb des Films, der dazu Bezüge und Verweise herstellt. Solche Referenzen erfordern ein Publikum, das sie zu lesen weiß, d.h. das über entsprechende Sehgewohnheiten verfügt, um den Film als Zeichensystem zu verstehen, welches mit den Zuschauenden mit Hilfe des kinematographischen Codes kommuniziert. Zu in diesem Kommunikationssystem auftretenden, filmsemiotischen Störungen zählen beispielsweise Inkonsistenzen in Plot oder Narration, sogenannte »Regiefehler«¹³ und unkonventionelle Inszenierungsweisen. Diese Form von Störung spielt sich auf formeller, narrativer oder ästhetischer Ebene ab und erzeugt Momente, in denen die Zuschauenden stutzig werden, weil etwas nicht zu stimmen scheint: Gegenstände oder Figuren tauchen von einer Einstellung zur anderen auf, verschwinden oder verändern sich, Handlungsstrukturen werden undurchsichtig, die Erzählinstanz stellt sich als unzuverlässig heraus oder es entsteht der Eindruck räumlicher oder zeitlicher Diskonti-

12 Sogenannte historische Umbrüche und Wendepunkte sind immer Teil kontinuierlicher Prozesse und keine punktuellen, dekontextualisierbaren Vorfälle. Ich beziehe mich hier auf ikonische Ereignisse, in denen solche Prozesse kulminieren und die deswegen als Umbruchmomente wahrgenommen werden, wie z.B. der Sturm auf die Bastille, die Reichspogromnacht, die Nacht des Mauerfalls usw.

13 Vgl. dazu Kümmel-Schnurs Analyse zu Claude Sautets *LES CHOSES DE LA VIE*: Kümmel-Schnur, Albert (2009), »Immer Erklärungen. Sprechen. Das muss aufhören!«, in: Kassung, *Die Unordnung der Dinge*, S. 271–302.

nuität. Eine klare Trennung der beiden letztgenannten Formen filmischer Störungen ist nicht immer möglich, z.B. kann eine unzuverlässige Erzählung der subjektiven Perspektive einer psychisch labilen Figur geschuldet sein wie in David Finchers *FIGHT CLUB*.¹⁴ Hier verweist dieser psychische Zustand zudem auf Identitätsdiskurse und -krisen um die Jahrtausendwende, die sich im Film in einem Anschaffungszwang von Lifestyle-Produkten und in der Sehnsucht nach dem Ausbruch aus dem monotonen Alltag eines erfolgreichen jungen Mannes niederschlagen.

2. A NIGHTMARE ON ELM STREET

Dieser Band untersucht am Beispiel des Horrorklassikers *A NIGHTMARE ON ELM STREET* (im Folgenden: *NIGHTMARE*), wie Störungen im Horrorgenre, das eine besondere Affinität zu Störungen zu unterhalten scheint, funktionieren. Dieser 1984 entstandene Slasherfilm etablierte nicht nur dessen Schöpfer Wes Craven als Horrorregisseur, sondern sicherte auch Existenz und Fortbestehen der Produktionsfirma *New Line Cinema*.¹⁵ Letzteres so effektiv, dass die Firma zwischen 2001 und 2003 die *LORD OF THE RINGS*-Trilogie produzierte, die wiederum unter der Regie Peter Jacksons entstand, der u.a. 1992 als Regisseur von *BRAINDEAD*, eines Meilensteins des Funsplatters, auf sich aufmerksam gemacht hatte.¹⁶

Insgesamt sechs Sequels haben versucht, an den Erfolg des ersten *NIGHTMARE* anzuknüpfen, von denen nur das letzte 1994 wieder von Wes Craven gedreht wurde. Vom Kultstatus, den *NIGHTMARE* heute genießt, zeugen neben einem umfassenden makabren Mer-

14 Angaben zum Film siehe Filmographie. Gilt auch für folgende Filmtitel.

15 Vgl. dazu Goldberg, Lee et al. (1995) (Hrsg.), *The Dreamweavers. Interviews with Fantasy Filmmakers of the 1980s*, Jefferson, London, S. 224; vgl. Rockoff, Adam (2002), *Going to Pieces. The Rise and Fall of the Slasher Film, 1978–1986*, Jefferson, S. 154.

16 Eine der Locations in Neuseeland, an der *BRAINDEAD* gedreht wurde, taucht übrigens in *LORD OF THE RINGS* als Pfad der Toten wieder auf; vgl. Wikipedia-Kollektiv, »*BRAINDEAD* (film)«, in: Wikipedia. *The Free Encyclopedia*, URL: [http://en.wikipedia.org/wiki/Braindead_\(film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Braindead_(film)), letzter Zugriff: 29.01.2012.

chandising-Angebot z.B. die Wiederkehr des Mörders 2003 in *FREDDY VS. JASON*,¹⁷ wo noch immer Robert Englund, 55-jährig, in die Maske Freddy Kruegers schlüpfte, oder das 2010 erschienene Remake unter der Regie von Samuel Bayer.

In diesem Band konzentriere ich mich auf den ersten NIGHTMARE von 1984. Dieser erzählt von einer Gruppe von Teenagern, die in ihren Alpträumen von einem Mörder gejagt werden, wobei physische Verletzungen, die die Jugendlichen im Traum erhalten, sich in die Realität übertragen. Während die Freunde der Protagonistin Nancy (Heather Langenkamp) ihm nacheinander zum Opfer fallen, gelingt es ihr, den Mörder anhand seiner Attribute – rot-grün-gestreifter Pullover, Hut und klingenbesetzter Handschuh als Waffe – zu identifizieren: Es handelt sich um Fred Krueger, einen ehemaligen Kindermörder, der von einem Mob von Eltern (aus Anwohnern der Elm Street) lebendig verbrannt wurde, nachdem die Behörden ihn aufgrund eines Formfehlers wieder auf freien Fuß gesetzt hatten. Offenbar ist Krueger nun zu einer neuen Existenz in den Träumen der Kinder seiner Mörder gelangt, an denen er hier Rache üben will. Nancy gelingt es schließlich, ihn aus ihrem Traum in die Wirklichkeit zu versetzen, wo sie gegen ihn antritt.

3. Stellenlektüre

In ihrem Buch *Hard Core* vergleicht Linda Williams den pornographischen Film dahingehend mit dem Musical, dass beide anhand von Nummern erzählt werden: Als »Erzählereignisse innerhalb der größeren Struktur« durchdringen die (im Musical Tanz-, im Porno Sex-) Nummern die Narration, die sie einerseits vorantreiben und in die sie andererseits eingewebt sind.¹⁸ Das Horrorgenre erwähnt Williams nur

17 Zum NIGHTMARE-Franchise vgl. Conrich, Jan (2000), »Seducing the Subject: Freddy Krueger. Popular Culture and the NIGHTMARE ON ELM STREET Films«, in: Silver, Alain/Ursini, James (Hrsg.), *Horror Film Reader*, New York, S. 223–235, insb. S. 228–232.

18 Vgl. Williams, Linda (1995), *Hard Core. Macht, Lust und die Traditionen des pornographischen Films*, Basel, S. 176–181, hier: S. 176.