Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2000)

Heft: 58: Collaborations Sylvie Fleury, Jason Rhoades, James Rosenquist

Artikel: Jane & Louise Wilson in the light of the gothic tradition = Jane & Louise Wilson und die Tradition des Schauerromans

Autor: Williams, Gilda / Schmidt, Susanne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679807

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Jane & Louise Wilson in the Light of the Gothic Tradition

GILDA WILLIAMS

With *The Blair Witch Project* (1999) and its illusion (partially genuine?) of scriptlessness, the contemporary horror film has shed its dependency on text altogether in favor of the visual. This is especially significant for a cinematic genre borne of a literary tradition—the eighteenth- and nineteenth-century Gothic novel, which in particular nourished the horror film's beginnings (for example *Frankenstein* [1932] and *Dracula* [1931]).[1] In fact, the illusion of authenticity in *The Blair Witch Project's* missing documentary maker's "real" found footage as a source of believability, and so of the film's terror, actually echoes the plot device of the earliest Gothic tales.

The first true Gothic novel, Horace Walpole's *The Castle of Otranto* (1764), like another Gothic classic, Clara Reeve's *The Old English Baron* (1777), also purported not to be works of fiction but were presented as found manuscripts, "genuine documents" of tales too harrowing to have been invented by the mere human mind. From Walpole to *Blair Witch*, the horror genre would therefore seem neatly to mark the technological transition from the written page to mechanical reproduction (film and video) as the source of credible testimony in telling the scary story. Complicating matters is the film's subsequent publication of *The Blair Witch Project: A Dossier*, a book complete with alleged handwritten diaries masquerading as "found" manuscripts by the victims. The movie's illusion of realness is strengthened by the invention of a kind of written Gothic myth around the fictional (and Internet-enhanced) history of the Blair Witch cult: The film's creators have updated the horror flick (and its merchandising) by inadvertently reaching back two centuries to the genre's earliest beginnings.

The first artwork CONSTRUCTION AND NOTE (1992) by British artists Jane and Louise Wilson also began with a "real" text, an authentic anonymous note, delivered two weeks after an attempted break-in. "I am the person who smashed your door," begins the psychotic scrawl. An early article about the Wilson twins emphasized that "the note is real"[2] to give a frightening edge of authenticity to the fictional photographic work that the artists subsequently created. Inspired by the unwelcome note, Jane and Louise Wilson staged images like CONSTRUCTION AND NOTE (1992), photographs faked in their own apartment to look sinister and filmically scene-of-the-crime. Reality and artifice were combined as if on the film set or, centuries earlier, in the Gothic tale. The seminal Gothic author and theorist Ann Radcliffe, for example, spliced "real" letters into her novel *The Recess* (1783–85)—a story that happens to center on two sisters—which, once again, provide believable narrative in the telling of an unbelievable story.

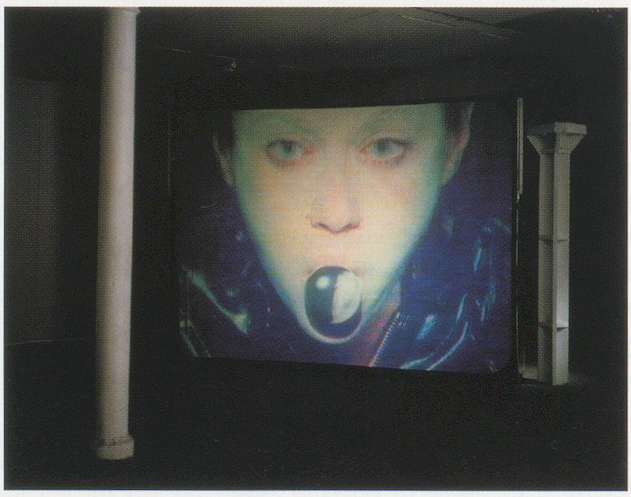
All of Jane and Louise Wilson's video installations center on the evocative powers of a site, such as an

GILDA WILLIAMS is a writer and Commissioning Editor for contemporary art at Phaidon Press.

abandoned house in CRAWL SPACE (1995) and a dilapidated brewery in NORMAPATHS (1995). In recent years their work has shifted: Where the Wilsons once borrowed settings as backdrops for movie-like fictions, they now engage in a less intrusive "return" to historically loaded sites, to document them without adding layers of narrative. These have been STASI CITY (1997), a former prison and interrogation center with two working torture chambers in East Berlin, which over the years also served as a Nazi catering depot and headquarters for the Soviet secret police; GAMMA (1999), a former Cold-War-era U.S. air base in Greenham Common, famous in recent British history as a much contested holding pen for nuclear missiles; PARLIAMENT (A THIRD HOUSE) (1999), the neo-Gothic interiors of the British government; and LAS VEGAS, GRAVEYARD TIME (1999), an empty, late-night casino. In the Gothic tale, the site (usually a castle but alternatively a monastery, prison, or convent) is essential to generating the book's very plot—the indispensable catalyst for the terrible events that unfold. *The Castle of Otranto* takes its very title from its setting (which was, moreover, inspired by a real Gothic manor, Strawberry Hill) as novels are often named after their central character. In the same vein, STASI CITY takes as its name a real area of East Berlin and GAMMA is the name for a section of Greenham Common. Yet, as with many Gothic novels (and *Blair Witch*), with the Wilsons we are never told which crimes exactly lie behind the sinister places on screen. The mysteries of the architecture (like the innumerable sets of doors which close off a single corridor: the strange internal windows) are observed but their function remains inexplicable, lost to the unspoken history of the place. In Ann Radcliffe's classic Gothic tale, *The Mysteries of Udolpho* (1794), the dangers looming over unhappy Emily are left unexplained: Is it her forced marriage? The threat of rape? The theft of her estate? Perhaps she is being preyed upon by supernatural forces. Likewise, in their films, Jane and Louise Wilson wander the former corridors of power at Greenham Common or Stasi City, observing without investigating, never actually voicing what sins are hidden there.

Literary theory around the Gothic novel tells us that the castle is the metaphorical tomb of the heroine's sexuality, the tenebrous trap holding the unexplored recesses of sexual need and discovery.

JANE & LOUISE WILSON, CRAWL SPACE, 1995,
16mm film, installation view, Milch Gallery, London / 16mm-Film-Installation.
(ALL PHOTOS: LISSON GALLERY, LONDON)



JANE & LOUISE WILSON, NORMAPATHS, 1995, film still.

De Sade's *Justine* (1797), whose eponymous lead, incarcerated in the castle, is subjected to actual sexual initiation, is the literal portrayal of the shame and isolation that more run-of-the-mill Gothic novels suggest in veiled terms. Likewise the image of an enticing, unzipped female midriff, upon which appear the words "crawl space," spells out in overt terms the subtle sexuality of a scene from *The Exorcist* (1973), where the message "help me" rises up from adolescent Linda Blair's belly.

The underground recesses of the Gothic castle in particular were uncharted sources of terror and dread. Like the scary cellar of the slasher film, here lay the foundation of the crimes committed long ago that now must be punished. Toward the end of Matthew Lewis's Gothic classic *The Monk* (1796), all the major characters are made to descend into the catacombs of the Convent of Saint Clare; in the depths of this sepulchre, the various plots of the novel climax. Walpole describes the secret passage through which Isabella hurries in *The Castle of Otranto*: "An awful silence reigned throughout those subterraneous regions, except now and then some blasts of wind that shook the doors she had passed and which, grating on the rusty hinges, were re-echoed through that long labyrinth of darkness." Some of the Wilsons's recent photographs—for example MULTI-COLOURED PIPE VAULT, HOUSES OF LORDS & COMMONS, or the windowless SOUTH CORRIDOR, HOOVER DAM (all 1999)—tunnel their way down such veiny underground passageways. The cryptic basements of Parliament or the airless hallways of Hoover Dam are punctuated by the steady offering of Walpolian sounds that exist naturally in the space: slamming doors, footsteps, alarms, water rushing through pipes. However, unlike the enterprising heroines of the Gothic tale, who take the bedside candle to investigate in their nighties the unexplained noises emerging from the depths of the castle, the Wilsons are armed and prepared, efficient video-explorers.

Alongside the castle, the ruin was the other architectural favorite of the Gothic tale, the indestructible testament to past sins, witness to the destruction

implied in the final revelation of a crime, like the burning of Manderley in Du Maurier/Hitchcock's *Rebecca*. In the same way, the Wilson twins present the ruined debris of unexplained events in their installations. The NORMAPATHS film installation includes the "real" remains of a kitchen, as if it were the set behind the very actions on screen. Like the ruins of the Gothic novel—or the *Blair Witch* found footage or Walpole's alleged manuscript—the real artifact is left as proof of dramatic events.

The Gothic novel abounds with the theme of transgression, of illicitly occupying a forbidden area. At times, such transgression is literal and underhanded. In *The Monk*, the lead character Matilda enters the convent disguised as a boy novice to seduce the virtuous monk Ambrosio. In the same way, Jane and Louise Wilson penetrate their chosen sites camouflaged in uniforms and jump suits, stalking areas meant to be off-limits. Transgression occurs metaphorically as well, as in Mary Shelley's masterpiece *Frankenstein* (1818), where human arrogance enters God's exclusive realm of creation in the misguided form of science. The Wilsons trespass not just restricted zones, but symbolically enter the sites of predominant maleness (prisons, police headquarters, army bases), places unwelcome to female intrusion. And in both the Gothic tale and a Wilson video, where unnatural transgressions have occurred, uncanny events are likely to happen: Lights flicker on and off; doors open or lock by themselves; and, as in STASI CITY, figures and objects can even levitate in these suffocating interiors.

The female lead is central to the Gothic narrative (with a famous exception in *Frankenstein*, which was written, of course, by a woman)—Elena in *The Italian* (1797), Emily in *Udolpho*, Lucy in *Dracula* (1897), and so many others. Thanks to her innocence, the story can unfold for the reader. Through her insistence on truth we discover the strange goings-on that groan within the setting's very walls, as in *Jane Eyre*. The heroine's vulnerability is the essential erotic background for the Gothic tale, often centering on sins of rape and incest. Through her naïveté and unshakeable refusal to succumb to the abominable laws and the wretched family curses of the castle, she overcomes her patriarchal predicament and, usually, survives. Locked up in a gloomy, haunted chamber, the protagonist of *The Mysteries of Udolpho*, Emily, "arranged her little library... took out her drawing utensils and was tranquil enough to be pleased with the thought of sketching the sublime scenes beheld from her windows." No mean-minded male ghost or villain can be a match for such paralysing naïveté. He is exasperated by the defenseless young lady who is convinced she can sketch her way out of mortal danger.

The Wilsons too are innocent survivors of a vast and distant, sinister history. They are triumphant over the Cold War in GAMMA as they pan slowly, slowly across top-secret control panels, as if defusing deadly atomic powers with their trusty camera. They overthrow the entire East German security system by filming deep into the secret interrogation chambers of Stasi City. One could go so far as to suggest that Jane and Louise Wilson enact at length what film theorist Carol Clover describes in her study of gender in horror films as the Final Girl sequence, the concluding scene in which a lone female survivor sets out to destroy the bloodthirsty madman who has ravaged her companions mercilessly throughout the film.[3] Think of Sally in *The Texas Chainsaw Massacre* (1976), Laurie in *Halloween* (1979), Ripley in *Alien* (1979), Nancy in *A Nightmare on Elm Street 1* (1985), or Starling in *The Silence of the Lambs* (1991): In all cases, a desperate yet resourceful female sets out, finally, to finish off the murderous demon. (*The Blair Witch Project* veers from tradition here: Heather is accompanied to her doom by useless Michael.) As Jane and Louise Wilson stalk the empty corridors that are alive with the ghosts of security guards and McCarthyites, gamblers and politicians, it is as if they take us with them (just as we were "forced" to follow Heather, Michael, and Josh) to join in as they fumigate the poisoned spaces they have chosen for their contemporary Gothic.

1) David S. Punter, *The Literature of Terror*, Volume II (London and New York: Longman, 1996).
2) Gareth Jones, "Ouverture: Jane and Louise Wilson," *Flash Art International* (Milan: 1992), p. 103.
3) Carol J. Clover, *Men, Women and Chainsaws, Gender in the Modern Horror Film* (London: Princeton University Press and BFI Publishing, 1992), pp. 35–41.

Jane & Louise Wilson und die Tradition des Schauerromans

GILDA WILLIAMS

Mit *The Blair Witch Project* (1999) und dessen scheinbarem (zum Teil tatsächlichem) Verzicht auf ein Drehbuch hat der zeitgenössische Horrorfilm seine Textabhängigkeit definitiv zugunsten des Visuellen aufgegeben. Das ist von besonderer Bedeutung bei einem Filmgenre, das seine Existenz einer literarischen Tradition verdankt, nämlich dem Schauerroman des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts, der insbesondere den Stoff für erste Horrorfilme wie *Frankenstein* (1932) und *Dracula* (1931) lieferte.[1] In seiner Vorspiegelung von Authentizität durch angeblich gefundenes, «echtes» Filmmaterial eines verschwundenen Augenzeugen, was besonders glaubwürdig wirkt und gleichzeitig den Schrecken steigert, greift *The Blair Witch Project* tatsächlich auf ein bewährtes Strickmuster des frühen Schauerromans zurück.

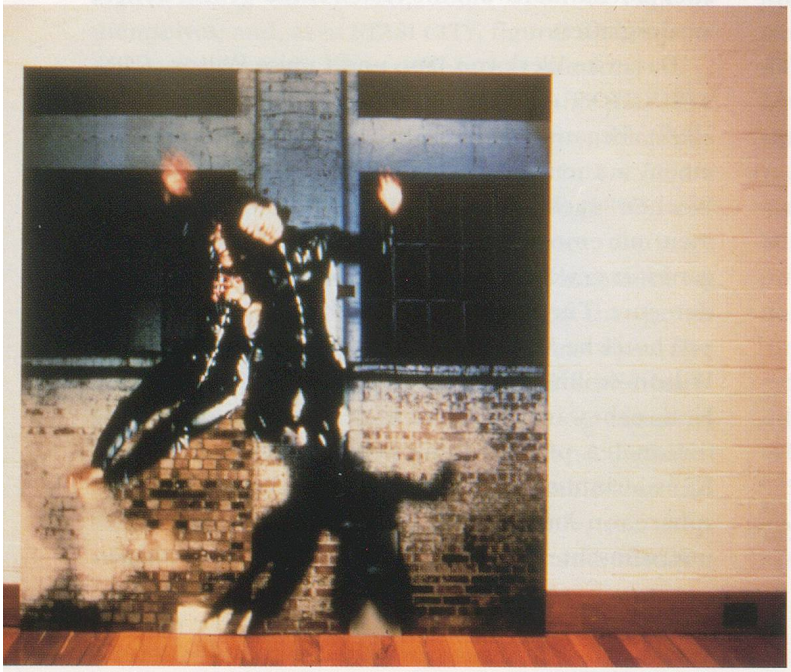
Der erste eigentliche Schauerroman, Horace Walpoles *The Castle of Otranto* (1764), ebenso wie ein anderer früher Klassiker des Genres, Clara Reeves *The Old English Baron* (1777), gaben auch vor, nicht bloss Werk der Erfindung zu sein, sondern auf Tatsachen zu beruhen, sich auf gefundene Manuskripte, «echte Aufzeichnungen» von Geschichten zu stützen, die so verstörend wären, dass sie unmöglich einem menschlichen Hirn entsprungen sein könnten. Was das Mittel des glaubwürdigen Zeugenberichts innerhalb der Schreckensgeschichte angeht, hat das Horrorgenre von Walpole zu *Blair Witch* also problemlos den technischen Übergang von der geschriebenen Seite zur Film- oder Videoaufzeichnung geschafft. Kompliziert wird das Ganze durch die auf den Film folgende Publikation eines Buches, *The Blair Witch Project: A Dossier*, voll mit angeblich handgeschriebenen Tagebüchern, die als «gefundene» Manuskripte der Opfer dargestellt werden. Die Illusion von Wirklichkeit im Film wird sozusagen untermauert durch die Erfindung einer schriftlich niedergelegten Schauerlegende rund um die erfundene Geschichte des *Blair Witch*-Kultes (der durch Verbreitung im Internet noch zusätzlich Nachdruck verliehen wird); die Autoren des Films verliehen dem Horrorstreifen (und seiner Vermarktung) also zusätzliche Aktualität, indem sie unwillkürlich um zwei Jahrhunderte auf die ersten Anfänge des Genres zurückgriffen.

Das erste Werk von Jane und Louise Wilson, CONSTRUCTION AND NOTE (Konstruktion und Notiz, 1992), begann ebenfalls mit einem «echten» Text, einer authentischen anonymen Notiz, die zwei Wochen nach einem versuchten Einbruch zusammen mit einem Backstein durch das Glas ihrer Eingangstür geworfen worden war. «Ich bin der Mensch, der eure Tür kaputt gemacht hat…», beginnt das psychotische Gekritzel. Ein früher Artikel über die Wilson-Zwillinge hielt nachdrücklich fest, dass diese Notiz echt wäre,[2] was den in der Folge entstandenen fiktionalen photographischen Arbeiten der beiden Künstlerinnen eine umso erschreckendere Atmosphäre von Authentizität verlieh. Angeregt von dieser unerwünschten Mitteilung inszenierten die Britinnen

GILDA WILLIAMS ist Publizistin und Lektorin für zeitgenössische Kunst bei Phaidon Press, London.

Jane und Louise Wilson Bilder wie CONSTRUCTION AND NOTE, Photos aus ihrer eigenen Wohnung, die irgendwie finster wirkten, wie Filmbilder vom Ort eines Verbrechens. Wirklichkeit und Künstlichkeit vermischten sich wie an einem Filmdrehort oder – in vergangenen Jahrhunderten – im Schauerroman. Die einflussreiche Autorin und Theoretikerin des Schauerromans, Ann Radcliffe, streute «echte» Briefe in ihren Roman *The Recess* (1783–85) ein – eine Geschichte, die übrigens von zwei Schwestern handelt –, Briefe, welche einmal mehr das glaubwürdige Material zur Erzählung einer unglaubwürdigen Geschichte liefern.

Alle Videoinstallationen von Jane und Louise Wilson stellen die evokative Kraft eines Ortes ins Zentrum, so auch CRAWL SPACE (1995), das in einem verlassenen Haus angesiedelt ist, oder NORMAPATHS (1995), in einer zerfallenen ehemaligen Brauerei. In den letzten Jahren gab es jedoch eine Verlagerung: Wo die Wilsons früher bestimmte Örtlichkeiten als Hintergrund für ihre filmähnlichen Fiktionen einsetzten, betreiben sie nun eine weniger invasive «Rückkehr» an geschichtsträchtige Orte und dokumentieren diese ohne eigene Geschichten hinzuzufügen. Dazu gehören Orte wie STASI CITY (1997), ein ehemaliges ostdeutsches Gefängnis und Verhörzentrum, das vor Jahren auch als Nazi-Versorgungslager bzw. als Hauptquartier der sowjetischen Geheimpolizei gedient hatte; ferner GAMMA (1999), aufgenommen in Greenham Common, einem ehemaligen US-Luftwaffenstützpunkt aus der Zeit des Kalten Kriegs, in der jüngsten Geschichte Grossbritanniens berüchtigt als heiss umstrittener Standort nuklearer Marschflugkörper; PARLIAMENT (A THIRD HOUSE) (1999), die neogotischen Innenräume der britischen Regierung; und LAS VEGAS GRAVEYARD TIME (1999), ein verlassener Spielsalon zu später Stunde. Im Schauerroman spielt der Schauplatz, gewöhnlich ein Schloss, manchmal aber auch ein Kloster oder Gefängnis, eine für den Handlungsablauf zentrale Rolle und ist ein unverzichtbarer Katalysator für die Entwicklung der schrecklichen Ereignisse. *The Castle von Otranto* (Die Burg von Otranto) trägt den Titel des Schauplatzes (der im Übrigen von einem echten gotischen Anwesen namens Strawberry Hill inspiriert ist), so wie Romane sonst oft nach den Namen ihrer Protagonisten benannt sind und wie STASI CITY oder GAMMA den Namen eines realen Ortes tragen. Aber wie in vielen Schauerromanen (und auch in *Blair Witch*) erfahren wir bei den Wilsons nie, welche Verbrechen genau mit den unheimlichen Orten auf der Leinwand verbunden sind. Die Geheimnisse der Architektur (etwa die unzähligen Türen entlang eines Ganges oder seltsame Fenster nach innen) werden wohl wahrgenommen, aber ihre Funktion bleibt unerklärlich, verliert sich im Dunkel der nicht angesprochenen Geschichte des Ortes. In Ann Radcliffs klassischer Schauergeschichte *The Mysteries of Udolpho*

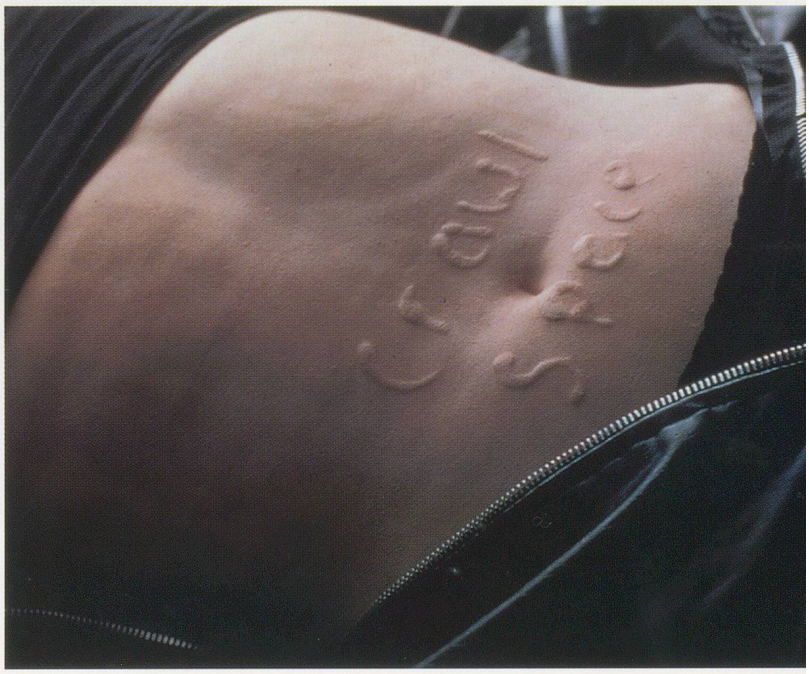


(1794) bleiben die Gefahren, welche der unglücklichen Emily drohen, ungeklärt: Ist es ihre erzwungene Heirat? Die drohende Vergewaltigung, der Raub ihres Vermögens? Oder wird sie vielleicht von übernatürlichen Kräften bedroht? Ähnlich streifen Jane und Louise Wilson durch die ehemaligen Korridore der Macht in Greenham Common oder Stasi City, sie beobachten ohne nachzuforschen und bringen nie wirklich zum Ausdruck, welche Untaten da verborgen liegen.

Die Sekundärliteratur zum Schauerroman verrät uns, dass das Schloss das metaphorische Grab der Sexualität der Heldin sei, die düstere Falle, die unerforschte Winkel sexueller Bedürfnisse und Entdeckungen bereithält. De Sades Roman *Justine*, 1797, liefert übrigens in seiner aussagekräftigen Anfangssituation – Einkerkerung im Schloss, auf die dann tatsächlich die sexuelle Initiation folgt – eine exakte Schilderung jener Scham und Isolation, die herkömmliche Schauerromane nur versteckt andeuten. Ähnlich spricht das Bild eines reizvollen entblössten weiblichen Bauches, auf dem die Worte «crawl space» (Ort, wo's kribbelt und krabbelt) zu sehen sind, ganz offen das subtil Sexuelle einer Szene aus dem Film *Der Exorzist* (1973) an, wo die Botschaft «help me» (Hilfe!) sich auf dem Bauch der pubertierenden Linda Blair abzeichnet.

Besonders die unterirdischen Kammern der Schlösser im Schauerroman sind unerforschte Quellen des Schreckens und der Furcht. Wie im unheimlichen Keller der Schlitzerfilme liegen hier die Ursachen lang zurückliegender Verbrechen, die gesühnt werden müssen. Gegen das Ende von Matthew Lewis' Schauerklassiker *The Monk* (1796) werden alle wichtigen Romanfiguren dazu gebracht, in die Katakomben des Klosters Saint Clare hinunterzusteigen. In den Tiefen dieser Grabstätte treffen dann die verschiedenen Handlungsstränge zusammen und finden ihre Auflösung. In *The Castle of Otranto* beschreibt Walpole den Geheimgang, durch den Isabella hastet, wie folgt: «Eine furchtbare Stille herrschte in diesen unterirdischen Räumen, nur dann und wann rüttelten Windstösse an den Türen, an welchen sie vorbeigegangen war und die in ihren rostigen Angeln quietschten, dass es durch das lange dunkle Labyrinth der Gänge widerhallte.» Einige der neueren Photographien der Wilsons bahnen sich ihren Weg durch ähnlich verzweigte unterirdische Gänge, so in MULTI-COLOURED PIPE VAULT, HOUSES OF LORDS & COMMONS oder im fensterlosen SOUTH CORRIDOR, HOOVER DAM (alle 1999). Die verzweigten Gänge unter dem Parlamentsgebäude oder die luftleeren Korridore des Hoover-Damms werden untermalt von einer unablässigen Walpol'schen Klangkulisse, die es an diesen Orten tatsächlich gibt: auf- und zuschlagende Türen, Schritte, Warnsirenen, durch Leitungsrohre gurgelndes Wasser. Aber anders als die abenteuerlustigen Heldinnen des Schauerromans,

P. 20, on the left / S. 20 links:
JANE & LOUISE WILSON, NORMAPATHS, 1995, c-print of film still on perspex, ca. 72 x 72" / C-Print eines Filmstills auf Perspex, 183 x 183 cm; on the right / rechts: CRAWL SPACE, 1994, c-print, ca. 24 x 24" / C-Print, 61 x 61 cm.



JANE & LOUISE WILSON, CRAWL SPACE, 1995, c-print, 48 x 48" / C-Print, 122 x 122 cm.

JANE & LOUISE WILSON, PARLIAMENT, 1999,
House of Lords, Moses committee room, robing mirror,
c-print on aluminum, 70⅞ x 70⅞" /
PARLAMENT, Oberhaus, Sitzungsraum Moses, Ankleidespiegel,
C-Print auf Aluminium, 180 x 180 cm.
(ALL PHOTOS: LISSON GALLERY, LONDON)

die sich bloss die Kerze vom Nachttisch greifen, um im Nachthemd den rätselhaften Geräuschen in den Tiefen des Schlosses nachzugehen, treten die Wilsons – bewaffnet mit ihrer Kamera und auf alles gefasst – ihre Forschungsreise wohl vorbereitet an.

Neben dem Schloss war auch die Ruine ein beliebter Schauplatz der Schauerliteratur, ein unzerstörbares Zeugnis vergangener Sünden, welches für die Zerstörung steht, die mit der endgültigen Aufdeckung des Verbrechens einhergeht, wie auch noch der Brand von Manderley in Du Mauriers bzw. Hitchcocks *Rebecca*. Genau so präsentieren auch die Wilsons in ihren Installationen übrig gebliebene Trümmer rätselhafter Ereignisse. Zur Filminstallation NORMAPATHS gehören die «echten» Überreste einer Küche, die nahe legen, dass wir uns wirklich am Schauplatz der gefilmten Ereignisse befinden. Wie im Fall der Ruinen des Schauerromans, beim gefundenen Filmmaterial des *Blair Witch Project* oder bei Walpoles angeblichem Manuskript soll das echte Kunstprodukt als Beweis der unerhörten Ereignisse dienen.

Das Thema der Grenzüberschreitung, des unerlaubten Aufenthalts in verbotenen Zonen ist im Schauerroman allgegenwärtig. Manchmal geschieht diese Grenzüberschreitung vorsätzlich und heimlich: In *The Monk* (Der Mönch) betritt die Hauptfigur Matilda als Novize verkleidet ein Mönchskloster um den tugendhaften Mönch Ambrosio zu verführen. Ähnlich verschaffen sich Jane und Louise Wilson

JANE & LOUISE WILSON, CRAWL SPACE, 1994, video still.

Zugang zu den Örtlichkeiten ihrer Wahl; verkleidet in Uniformen und Spezialkleidung durchstreifen sie Zonen, die eigentlich nicht zugänglich sind. Grenzüberschreitung findet aber auch metaphorisch statt, etwa in Mary Shelleys *Frankenstein* (1818), wo sich die menschliche Hybris in Gestalt einer irregeleiteten Auffassung von Wissenschaft in den Bereich der göttlichen Schöpfung versteigt. Die Wilsons dringen nicht bloss in verbotene Zonen vor, sondern dringen symbolisch in männlich dominierte Zonen ein (Gefängnisse, Polizeihauptquartiere, Armeestützpunkte), Orte, an denen Frauen unerwünscht sind. Und wo immer solche unnatürlichen Grenzüberschreitungen stattgefunden haben, gewinnen unheimliche Ereignisse vermehrt an Wahrscheinlichkeit – im Schauerroman ebenso wie in einem Video der Wilsons: Lichter gehen an und aus, Türen öffnen und schliessen sich wie von Geisterhand oder – wie in STASI CITY – Figuren und Objekte beginnen in den stickigen Räumen zu schweben.

Die weibliche Protagonistin spielt eine zentrale Rolle im Schauerroman (mit der berühmten Ausnahme von *Frankenstein*, der natürlich von einer Frau geschrieben wurde): Elena in *The Italian* (1797), Emily in *Udolpho*, Lucy in *Dracula* (1897) und viele andere. Dank der Unschuld der Heldin kann sich die Geschichte vor dem Leser entfalten; durch ihr beharrliches Streben nach der Wahrheit entdecken wir die merkwürdigen Vorgänge, die sich innerhalb der Wände des Schauplatzes selbst bemerkbar machen, so auch in *Jane Eyre*. Die Verletzlichkeit der Heldin ist der eigentliche erotische Hintergrund des Schauerromans, in dem es oft um Sünden wie Vergewaltigung oder Inzest geht. Dank ihrer Naivität und ihrer standhaften Weigerung sich dem abscheulichen Gesetz des Schlosses zu unterwerfen, jenem auf der Familie lastenden bösen Fluch, besiegt sie das patriarchalische Verhängnis und überlebt in der Regel. Emily, die Protagonistin von *The Mysteries of Udolpho*, gefangen in einer düsteren Spukkammer, «ordnete ihre kleine Bibliothek… nahm ihre Zeichenutensilien hervor und fand die nötige Ruhe, um an dem Gedanken Freude zu finden, die erhabenen Ausblicke, die sich ihr durch die Fenster boten, zu skizzieren». Kein noch so übelgesinnter männlicher Geist oder Unhold vermag einer derart überwältigenden Naivität die Stirn zu bieten; er verzweifelt angesichts einer wehrlosen jungen Frau, die glaubt, dass sie durch Zeichnen einen Ausweg aus der tödlichen Gefahr finden wird.

Auch die Wilsons sind unschuldige Überlebende einer ungeheuren, fernen und düsteren Geschichte. Sie triumphieren über den Kalten Krieg in GAMMA, wenn sie die Kamera ganz langsam über die streng geheimen Kontrollpulte schweifen lassen, als könnten sie mit ihrer zuverlässigen Kamera die tödliche atomare Bedrohung entschärfen. Sie werfen das ganze DDR-Sicherheitssystem über den Haufen, indem sie im Innersten der geheimen Verhörkammern von Stasi City filmen. Man könnte so weit gehen zu sagen, dass Jane und Louise Wilson eigentlich das inszenieren, was die Filmtheoretikerin Carol Clover in ihrer Untersuchung des Geschlechtsspezifischen im Horrorfilm als *final girl sequence* bezeichnet, die Schlussszene, in der eine einsame weibliche Überlebende auszieht, um den blutrünstigen Verrückten, der ihre Kumpaninnen den ganzen Film hindurch misshandelt hat, zur Strecke zu bringen.[3)] Egal ob es sich um Sally in *The Texas Chainsaw Massacre* (1976), Laurie in *Halloween* (1979), Ripley in *Alien* (1979), Nancy in *A Nightmare on Elm Street 1* (1985) oder um Starling in *The Silence of the Lambs* (1991) handelt, in allen Fällen macht sich eine verzweifelte, aber entschlossene Frau daran, den mörderischen Dämon zu besiegen. (Hier weicht *The Blair Witch Project* von der Tradition ab: Heather wird von Nichtsnutz Michael ins Verderben begleitet.) Wenn Jane und Louise Wilson durch die leeren Korridore streifen, in denen noch die Geister von Wachmännern und McCarthyisten, Spielern und Politikern herumspuken, so ist es, als ob sie uns aufforderten, ihnen zu folgen – wie das auch Heather, Michael und Josh taten – und an der Ausräucherung der verpesteten Räume teilzuhaben, die sie zum Schauplatz ihrer modernen Schauergeschichte auserkoren haben. *(Übersetzung: Susanne Schmidt)*

1) Nämlich Mary Wollstonecraft Shelley, *Frankenstein* (1818) bzw. Bram Stoker, *Dracula* (1897).

2) Gareth Jones, «Ouverture: Jane and Louise Wilson», *Flash Art International*, Mailand 1992, S. 103.

3) Carol J. Clover, *Men, Women and Chainsaws, Gender in the Modern Horror Film*, Princeton University Press and BFI Publishing, London 1992, S. 35–41.