

Hellraiser (2022): Barkers Vision verchristlicht, das Trauma verhollywoodisiert

ALVERIC

07.07.2026

Die sterile Renaissance des Fleisches

Als Clive Barker 1987 mit **Hellraiser** das Horrorkino revolutionierte, tat er dies durch eine radikale Absage an die damals vorherrschenden Konventionen des Genres. Während maskierte Killer Teenager durch amerikanische Vororte jagten, öffnete Barker ein englisches Dachgeschoss für metaphysischen Körperhorror. Seine Cenobiten waren keine plumpen Monster, sondern amoralische Bürokraten einer Grenzerfahrung, die Lust und Schmerz untrennbar verbanden. David Bruckners Neuinterpretation aus dem Jahr 2022 versucht fünfunddreissig Jahre später eine visuelle Rückbesinnung auf die literarische Vorlage **The Hellbound Heart**. Die ikonischen Lederklischees der Achtziger weichen einem edlen Pantheon androgyner Fleischskulpturen, deren Gewänder aus der eigenen seziierten Haut bestehen. Diese Auflösung von Geschlecht und Identität beschrieb Barker bereits in der Vorlage: «Frank hatte Schwierigkeiten, das Geschlecht des Fragenden zu erraten. Seine Kleidung, von der einige Teile sowohl an als auch durch seine Haut hindurch genäht waren, verbarg seine Geschlechtsteile [...]». ¹ Doch hinter dieser eleganten Fassade offenbart der Film ein tiefes Missverständnis gegenüber Barkers ursprünglicher Vision.

Hellraiser (2022) scheitert nicht an seinen Schauwerten, sondern an seiner inneren Haltung. Wo das Original die bürgerliche Moralordnung attackierte und einen agnostischen Raum jenseits von Gut und Böse schuf, flüchtet sich die Neuinterpretation in eine überraschend konventionelle, christlich-religiöse Moralpolitik. Ein Drehbuch, das die einst erhabenen Grenzgänger zu dramaturgisch inkonsistenten Slasher-Figuren degradiert und die existenzielle Obsession durch ein steriles Drama über Substanzabhängigkeit ersetzt, macht die neue Puzzlebox zu einer reinen Opfermaschine. So beweist der Film auf schmerzhaft Weise, dass die Rekonstruktion von Oberflächenstrukturen noch keine metaphysische Tiefe garantiert.

Vom Nihilismus der Lust zum Elend der Sucht

Man muss David Bruckner zugutehalten, dass sein Film nach Jahrzehnten minderwertiger Fortsetzungen der erste ernstzunehmende Versuch ist, dem Franchise seine Würde zurückzugeben. Statt die Geschichte von Frank und Julia stumpf zu kopieren, wählt das Drehbuch einen zeitgemässen Ansatz: Die Suche nach dem ultimativen, nihilistischen Kick weicht dem bitteren Elend der Substanzabhängigkeit. Die Protagonistin Riley sucht keine sexuelle Entgrenzung, sondern die dumpfe Betäubung des Entzugs. Das Original von 1987 war keineswegs pornografisch, doch es machte unmissverständlich klar, worauf es aufbaute: auf der damals subversiven Erzählung einer dreckigen, die bürgerlichen Normen sprengenden Sexualität.

Die Verlagerung hin zur Sucht ist im Ansatz klug und fügt sich in einen grösseren Trend des zeitgenössischen US-Kinos, das damit eines seiner grössten aktuellen Traumata verarbeitet: die ausser Kontrolle geratene Opioidkrise. Ähnliche Tendenzen zeigten sich schon im Remake von **Evil Dead** (2013), das die dämonische Besessenheit als kalten Entzug in einer isolierten Waldhütte inszenierte, oder im Sci-Fi-Horror **Synchronic** (2019), in dem eine Designerdroge ihre Konsumenten physisch vernichtet. Wo das amerikanische Kino die Sucht direkt zum Thema macht, kann es durchaus systemisch denken: Serien wie **Dopesick** oder **Painkiller** nehmen die Pharmaindustrie und das Versagen der Aufsicht präzise ins Visier. Doch sobald die Abhängigkeit nur als Grundierung eines Genrestücks dient, kippt die Darstellung auffällig oft zurück ins Private. Auch bei Bruckner erscheint die Sucht nicht als systemisches, sondern als rein persönliches, moralisches Scheitern der Betroffenen. Es existiert keine gesellschaftliche Hilfe, keine stützende Struktur ausserhalb des unmittelbaren Freundeskreises. So mündet die Bewältigung existenzieller Krisen unweigerlich in einer reaktionären «Do-it-yourself»-Attitüde.

Zugleich verweigert sich die Produktion der zerstörerischen Realität einer schweren Abhängigkeit und bewirkt damit das Gegenteil einer echten Auseinandersetzung. Dass die Süchtigen wirken, als kämen sie direkt von einem Model-Casting, beraubt die Inszenierung jeder Glaubwürdigkeit: weissgezähnt, muskulös und fit wie Turnschuhe. Würde es nicht explizit erwähnt, käme niemand auf die Idee, dass es sich um Drogensüchtige handeln soll. Keine vernarbten Einstichstellen, keine geplatzten Äderchen, keine Spuren körperlicher Verwahrlosung. Indem Hollywood das physische Elend wegretuschiert, verkommt die Sucht zum sterilen, hochglanzpolierten Lifestyle-Accessoire, das die makellose Optik der Darsteller nicht gefährden darf.

Dieser glatte Oberflächenreiz kollidiert im Verlauf der Handlung mit den Zwängen des modernen amerikanischen Studiokinos. Anstatt Rileys innere Zerrissenheit in eine echte transzendente Reise zu überführen, verfällt der Film rasch in die Muster eines gängigen Slasher-Spektakels. Spätestens, wenn die Cenobiten physisch manifestiert durch die Korridore jagen, verliert das intellektuelle Rätsel der Box seine Faszination.

Der verpasste europäische Blick: Warum Laugier fehlte

An dieser Stelle lohnt ein Gedankenexperiment. Man stelle sich vor, ein Regisseur wie Pascal Laugier ² hätte sich des Stoffes annehmen dürfen. Die Vorstellung ist nicht willkürlich, denn Laugier war 2008 tatsächlich für die Neuinterpretation vorgesehen, bevor er ein Jahr später zurücktrat. Was diesen Namen so naheliegend macht, ist **Martyrs** (2008): kein anderer Film seiner Zeit hat Barkers Kernidee, die spirituelle Transzendenz durch absoluten Schmerz, so konsequent zu Ende gedacht. Wo Barker diese Idee noch in eine barocke Cenobiten-Mythologie kleidete, reduzierte Laugier sie auf ihre nackte Essenz: Leid als Weg zur Erkenntnis, ohne mythologische Krücken. Dass ausgerechnet er das Franchise übernehmen sollte, das den Körperhorror im Westen etabliert hatte, wirkte wie eine Wiedervereinigung von Idee und Ausführung.

Dass dieses Projekt scheiterte, war kein Zufall, sondern Symptom. Nicht nur Laugier zerbrach an den Vorstellungen des Studios: Vor ihm hatten bereits Julien Maury und Alexandre Bustillo, die Regisseure des New-French-Extremity-Films **Inside**, dieselbe Auseinandersetzung verloren. Studioboss Bob Weinstein verlangte einen massentauglichen Teenie-Horror, zeitweise sogar mit Blick auf ein zahnloses Rating, während die europäischen Regisseure einen düsteren, erwachsenen Film

im Geiste des Originals wollten. Genau hier liegt das strukturelle Problem offen: **Hellraiser** war 1987 ein britischer Film, geprägt von einer spezifisch europäischen Melancholie, von Klassenbewusstsein und einer nihilistischen Grundhaltung, die dem amerikanischen Optimismus fremd ist. Dass gleich mehrere Regisseure sich weigerten, dem Konzept die Zähne zu ziehen, war keine Sturheit, sondern Werktreue.

Nach Jahrzehnten der Verwässerung durch Direct-to-Video-Produktionen und der Anpassung an den US-Mainstream wäre ein europäischer Regisseur ohnehin überfällig gewesen. Nicht, weil Europäer per se «bessere» Horrorfilme machen, sondern weil sie eine andere kulturelle Beziehung zu Schmerz und Tod haben. Der europäische Horror, von den Italienern der 70er-Jahre bis zu den Franzosen des New Extreme, inszeniert das Leid oft als unvermeidliches Schicksal oder philosophische Notwendigkeit. Der amerikanische Horror hingegen sucht fast immer die Lösung, die Heilung, die moralische Wiederherstellung der Ordnung.

Bruckner ist zweifellos ein kompetenter Handwerker; Filme wie **The Night House**, **Southbound**, **The Ritual** oder **V/H/S** zeigen sein Gespür für Atmosphäre. Doch auch sein **Hellraiser**-Remake leidet unter der spezifisch amerikanischen Handschrift, gegen die sich seine Vorgänger gewehrt hatten. Alles ist glatter, logischer, psychologisierter und am Ende moralisch aufgeladen. Es fehlt die dreckige, unkontrollierbare Wildheit, die nur jemand mitbringt, der nicht im System des Hollywood-Studiokinos sozialisiert wurde. Hätte man einen der europäischen Regisseure damals gewähren lassen, hätte der Film vielleicht genau das zurückbekommen, was ihm jetzt fehlt: die Bereitschaft, das Publikum nicht nur zu unterhalten, sondern mit einer Wahrheit zu konfrontieren, die wehtut, ohne sie sogleich wieder zu heilen. Bruckner liefert nun genau das massentaugliche Spektakel, das die Produzenten schon damals gegen ihre Regisseure durchsetzen wollten.

Der sakrale Slasher: Der Verfall der Cenobiten

Dieses Abgleiten in konventionelle Genremuster zeigt sich am deutlichsten in der logischen Demontage der Cenobiten. Ihr visuelles Design mit den kunstvollen Prothesen aus seziiertem Fleisch beeindruckt handwerklich, doch in ihrer Funktion verkommen sie zu banalen Kinomonstern. Sie bewegen sich im Schneckentempo durch die Szenerie und verlieren dadurch jede metaphysische Bedrohlichkeit.

Vollends ad absurdum geführt wird ihre göttliche Allmacht, sobald das Drehbuch sie mit den Barrieren der physischen Welt konfrontiert. Wenn Riley die Cenobiten kurz aufhält, indem sie die architektonischen Riegel des Hauses betätigt, folgt das noch einer inneren Mythologie des Labyrinths. Dass sich die Schöpfer der ultimativen Qual jedoch plötzlich dem Rhythmus eines Slasher-Films unterwerfen müssen, in dem ein eisernes Tor nur dazu dient, die Spannung künstlich zu dehnen, statt die Unaufhaltsamkeit des metaphysischen Eingriffs zu zeigen, entlarvt die Hilflosigkeit des Skripts. Die erhabenen Grenzgänger werden zu klassischen Slasher-Figuren, die vor verschlossenen Türen verharren, damit den Protagonisten genügend Zeit zur Flucht bleibt. Diese sterile Geometrie bricht mit der transzendentalen Unaufhaltsamkeit des Originals und opfert die metaphysische Angst für billige Spannungsmomente. Auch die digitale Ausleuchtung nimmt den Wunden oft ihre schmerzhafteste Textur, wodurch die Wesen trotz grosser Buchtreue bisweilen wie hochglanzpolierte Silikonpuppen wirken.

Die Christianisierung des Abgrunds: Leviathans moralisches Korsett

Der gravierendste Bruch mit Barkers Erbe vollzieht sich auf der Ebene der zugrundeliegenden Philosophie. Barker, der als Agnostiker bewusst Distanz zu biblischen Konzepten wahrte, entwarf seine Gegenwelt 1987 als vollkommen amorale Fremddimension. Seine Cenobiten urteilten nicht nach menschlichen Massstäben von Sünde und Sühne, sondern boten Grenzerfahrungen für jene, die danach verlangten. Bruckner hingegen überzieht diese Welt mit den Bildern des Christentums, ohne ihre Moral je zu übernehmen. Er tapeziert die amorale Fremddimension mit sakraler Ikonografie, mit Kreuzigung, Märtyrertum und Erbsünde, doch die Theologie, die diese Zeichen tragen müsste, bleibt aus. Genau in dieser Lücke zwischen christlichem Symbol und amoralischer Konsequenz liegt der zentrale, ungelöste Konflikt des Films: Er will die Sprache der Sünde sprechen, ohne an sie zu glauben.

Diese Aufladung vollzieht sich in präzisen visuellen Codes, die allerdings mehr zusammenzitieren als sie stimmig verbinden. Wenn Pinhead, von Jamie Clayton mit einer eleganten, dem Buch nachempfundenen Androgynität verkörpert, die Hand zur Baphomet-Geste erhebt, eine Hand nach oben, die andere nach unten, analog zur ikonografischen Darstellung des Baphomet, greift der Film nach der dualistischen Bildsprache von Gut und Böse, von *Solve et Coagula*. Doch dieses Zeichen entstammt der hermetisch-okkulten Tradition, nicht dem Christentum. Was bei Éliphas Lévi einst das Prinzip des Gleichgewichts symbolisierte, wird hier zur blossen Chiffre, zu einem religiös aufgeladenen Bild, das Bedeutung suggeriert, ohne sie einzulösen. Genau darin zeigt sich Bruckners Verfahren im Kleinen: Er montiert sakrale Versatzstücke aus verschiedenen Traditionen zu einer Kulisse des Metaphysischen, weil ihm die tatsächliche, unlesbare Fremdheit von Barkers Welt zu wenig greifbar ist. Am deutlichsten wird dieses Verfahren im Schicksal des Milliardärs Roland Voight. Seine finale Transformation durch die Konfiguration der Macht wird als physische Kreuzigung inszeniert: Umgeben von gleissend weissem Licht hängt sein Körper an einer kruzifixähnlichen Konstruktion, deren Querbalken wie mechanische Engelsflügel geformt sind. Das Aufsprengen seines Brustkorbs durch goldene Apparaturen erinnert unmissverständlich an barocke Märtyrerdrangsale oder die Leidensgeschichte Jesu und inszeniert das Grauen fälschlicherweise als pervertierte, sakrale Himmelfahrt. Fast überraschte es mich, dass Bruckner die Kreuzigung nicht umkehrte, was der religiösen Symbolik zumindest eine oberflächlich subversive Note gegeben hätte.

Doch an dieser Stelle kollidiert der amerikanisch-religiöse Überbau ungelenk mit den harten, fleischlichen Gesetzen von Barkers Mythologie. Macht bedeutet im **Hellraiser**-Universum nicht die Erlösung von der Sünde, sondern die sadomasochistische Pflicht, unendlichen physischen Schmerz im Dienste des Leviathans zu transzendieren. Diese puritanische Logik gipfelt in der letzten Minute des Films: Während Voights grausamer Transformation wird schlagartig sein unzensiertes Genital entblösst. In einem Film, der das Thema Sexualität zuvor typisch amerikanisch puristisch totschweigt und ins sterile Abseits drängt, wirkt diese späte Frontalnacktheit paradox. Sie dient einerseits der Demütigung, wirkt andererseits aber wie eine fast panische Geste, um dem R-Rating doch noch Genüge zu tun. Vor allem aber folgt sie einer zutiefst biblischen Tradition der Schande: Die Nacktheit, im Original ein Zeichen der transzendenten Wahrheit, wird hier zum Symbol der ultimativen Demütigung des Sünders vor seinem strafenden Gott.

Indem die Box durch das neue Klingenmerkmal zur reinen Opfermaschine mutiert, mit der sich die Körper Unschuldiger anstelle der eigenen physischen Existenz an das Labyrinth verfüttern lassen, versucht der Film, ein System von Schuld, Erbsünde und göttlicher Bestrafung zu etablieren. Damit wird die fremde Dimension fälschlicherweise als klassischer moralischer Strafraum inszeniert. Das Drehbuch übersieht dabei, dass die Opfer in dieser Welt nicht als körperlose Seelen im Fegefeuer brennen, sondern als verunstaltete, rein physische Gestalten dauerhaft in eine andere Dimension überführt und dort im Fleisch umgebaut werden. Bruckner stülpt der amoralischen Metaphysik des Originals ein moralisierendes, christliches Narrativ über, das die existenzielle Fremdartigkeit der Cenobiten zugunsten einer konventionellen Sündenfall-Erzählung opfert.

Interessanterweise wurde bereits das Original von 1987 für den US-Markt neutralisiert, allerdings nicht von Barker, sondern gegen ihn. Auf Betreiben des Studios New World wurde ein Grossteil der Darsteller mit amerikanischem Akzent nachsynchronisiert, der Schauplatz von England nach Amerika verschoben und ein erheblicher Teil der expliziten Sexszenen entfernt, alles, um den Film dem amerikanischen Publikum zugänglicher zu machen. Barker kritisierte diesen Eingriff, der die spezifische *Englishness*³ des Originals und die sexuelle Radikalität seines Debüts untergrub. Dass das Remake diese Tendenz zur Anpassung nun auf die inhaltlich religiöse Ebene hebt, ist die logische, wenn auch schmerzhafteste Konsequenz dieser Entwicklung: Wo 1987 der Akzent und die Haut geglättet wurden, wird 2022 die Metaphysik selbst getauft.

Das spirituelle Vakuum des Labyrinths

Hier zahlt sich der Bruch, den ich zuvor beschrieben habe, als offene Wunde des Drehbuchs aus. Bruckner stülpt ein amerikanisch-puritanisches Sünden- und Erlösungsmodell über einen Stoff, dessen Kern zutiefst amoralisch ist, und weil er die Symbolik will, aber ihre theologische Konsequenz nicht tragen kann, bricht das Konstrukt in sich zusammen. Er bemüht die visuelle und narrative Sprache des Christentums, die Kreuzigung Voights, die Idee der Sühne, doch sobald diese Zeichen eine Wirkung entfalten müssten, laufen sie leer.

Wo im klassischen US-Mainstream-Horror das metaphysische Böse schlussendlich durch sakrale Rituale gebannt oder zumindest eingeordnet werden kann, lässt Bruckner die christliche Abwehr ins Leere laufen. Wenn Nora, in den Fleischhaken hängend, das Vaterunser betet, antwortet Pinhead nicht als rebellischer Dämon einer Gegenkirche, sondern als stoische Naturgewalt. Die Frage «Wie fühlt sich diese Erlösung an? Wie ein fröhlicher Klang?» entlarvt das christliche Heilsversprechen nicht als falsch, sondern als völlig irrelevant angesichts der absoluten Realität des Fleisches.

Diese argumentative Implosion des Films hinterlässt Riley in einer totalen, existenziellen Isolation. Die gesellschaftliche Realität der USA verweigert ihr als Suchtkranke ein staatliches Auffangnetz, während die fundamentale Logik der Box ihr zeitgleich die spirituelle Fluchtroute abschneidet: Sie kann nicht einmal mehr an die tröstende Kraft der Kirche glauben, weil deren Symbole im Angesicht des Labyrinths zu hohlen Chiffren degradiert wurden.

Das unentschlossene, vage Nicht-Ende, in dem Riley starr im Auto verharret, ist daher kein cleveres Versteckspiel hinter erzählerischer Ambivalenz, sondern das unvermeidliche Resultat eines Drehbuchs, das sich schlicht um Kopf und Kragen inszeniert hat. Bruckner will die moralische

Bestrafung des Sünders, kann aber die amoralische Konsequenz der Cenobiten nicht wegretuschieren. In diesem spirituellen Vakuum wäre der Griff zur Pillendose die einzig realistische Konsequenz gewesen: der Rückfall als letzte verbleibende Zuflucht vor einem Universum, das weder staatliche noch göttliche Gnade kennt.

Fazit: Ein respektvoller, aber gezähmter Albtraum

Hellraiser (2022) scheitert letztlich auf bewundernswert hohem Niveau. Es ist der handwerklich solide Versuch, ein britisches Underground-Meisterwerk in ein modernes amerikanisches Studiokonstrukt für die Streaming-Ära zu übersetzen. Dass der Film dabei seine transzendente Wildheit einbüsst, liegt nicht an mangelndem Talent, sondern an der Unvereinbarkeit seiner Motive: Bruckner wollte die Puzzlebox taufen, doch das Reich des Leviathans lässt sich nicht heiligen.

Dabei folgt die Neuinterpretation einer tragischen Tradition der Reihe. Während die ersten drei Fortsetzungen noch reguläre Kinostarts waren, begann mit dem vierten Teil der unrühmliche Abstieg in den Direct-to-Video-Bereich, in dem die folgenden Teile bis auf wenige Ausnahmen verharren. Auch der Film von 2022 teilt letztlich dieses Schicksal der Zweitklassigkeit. Obwohl er mit einem Budget von rund 14 Millionen Dollar produziert wurde und rein optisch mit seiner edlen Kinematografie zweifellos auf die grosse Leinwand gehört hätte, wurde er als reines Direct-to-Stream-Produkt für Plattformen wie Hulu und Paramount+ veröffentlicht. Er verharnt damit in derselben digitalen Distributionsecke wie die berüchtigten Vorgänger.

Dass die metaphysische Urangst für die berechenbaren Rhythmen eines Slasher-Spektakels geopfert wird, bleibt der schmerzhafteste Preis dieser Wiederbelebung. Bruckner hat der Box neues Leben eingehaucht, doch die wahre, schmutzige Erleuchtung jenseits unserer Vorstellungskraft bleibt weiterhin in den Archiven von 1987 verschlossen.

Quellen und Belege

- 1. Clive Barker: *The Hellbound Heart A Novel* - Erstveröffentlichung 1986 (Zitiert nach der Ausgabe: HarperCollins, 2007, ISBN: 9780061452888)
- 2. Northlander interviews MARTYRS' Pascal Laugier - and he spills about his HELLRAISER remake!! - aintitcool.com
- 3. Clive on Hellraiser - Clive Barker (Offizielle Website)