

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 62 (2020)
Heft: 386

Artikel: Flashback : Liebe in den Zeiten der Traumata
Autor: Küper, Anne
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-905831>

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: 14.01.2026

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

Flashback

Sleepaway Camp erzählt von mysteriösen Mordfällen in einem Ferienlager. Obwohl der Achtziger-Slasher-Film durch fragliche Vorstellungen von gender troubles auffällt, wird er durch seine Brüchigkeiten zum interessanten Beitrag – unterläuft er sich doch kontinuierlich selbst.



Liebe in den Zeiten der Traumata

Schon zu Filmbeginn geht es um Stabilität und die Momente, in denen sie herausgefordert wird. Denn es ist Sommer, ein Segelboot liegt ruhig auf einem See. Zwei Kinder befinden sich mit ihrem Vater darauf. Irgendwann bringen die Tochter und der Sohn das Schiff zum Kentern, indem sie den Vater ins Wasser stossen. Lachend fallen die beiden mit ihren orangefarbenen Schwimmwesten selbst hinterher. Neben dem Schiff und seinen ehemaligen Passagier_innen gerät dann schlagartig das Konstrukt «Familie» ins Wanken, als ein von Jugendlichen gesteuertes Motorboot versehentlich Kurs auf das Trio nimmt und in es hineinrast. Der Vater und eines der Kinder sterben.

Acht Jahre später – es ist wieder Sommer – wird Angela (*Felissa Rose*), die den Unfall als Einzige überlebte, von ihrer Tante (*Desiree Gould*) in ein Ferienlager geschickt. Auch dieses liegt an einem See, ein bisschen wie der von damals, auf dessen Oberfläche die verschlossene Angela nur apathisch starren kann. Während sie von den Gleichaltrigen zur Aussenseiterin erklärt und gemobbt wird, knüpft sie erste, zärtliche Bande in Sachen Liebe – bis nach und nach Betreuungspersonal und Teilnehmer_innen ermordet werden.

Der Kosmos «Camp»

Brutalität und Pubertät liegen in *Robert Hiltzik's* Slasher-Film *Sleepaway Camp* von 1983 eng beieinander. Darstellungen physischer und psychischer Gewalt wechseln sich mit den Aufnahmen einer improvisierten Jugenddisco und mit denen von Rasierschaumstreichen aus dem Jungenschlafsaal ab. Das Ferienlager dient als Schauplatz versteckter Sehnsüchte, die sich mal

als verunglückte erste Küsse, mal als Mord im Gruppenwaschraum offenbaren. Dabei wird in *Sleepaway Camp* ein Arsenal verschiedener Orte bespielt: der Wald, das Kino, die Küche, der Speisesaal mit seiner *wall of fame*. Zusammen bilden sie den Kosmos «Camp», in dem Gemeinschaften ziemlich hierarchisch strukturiert und männlich dominiert sind: Der Leiter des Camps (*Mike Kellin*) ist nur mit Zigarre anzutreffen, die Jungs freuen sich über Judy's (*Karen Fields*) Brüste, die doch letzten Sommer noch nicht so gross waren, und die Betreuer_innen bestimmen nicht nur Bettzeiten, eine von ihnen schupst Angela kurzerhand in den Badesee ob ihrer Unlust, an gemeinschaftsstiftenden Aktivitäten teilzunehmen. Das Camp ist auch der Ort, wo der pädophile Koch (*Owen Hughes*) die Ankunft der Kinder und Jugendlichen auf dem Gelände mit dem Satz «Look at all that young fresh chicken» kommentiert. Die Küchenhelfenden, die einzigen *people of color* in *Sleepaway Camp*, können dazu nur nicken.

Trotz oder gerade wegen all dieser tradierten Machtstrukturen, die *Sleepaway Camp* dermassen durchdringen, ist um den Film eine grosse Fangemeinschaft entstanden. Mit einem Budget von nur 350 000 US-Dollar finanziert, ist er Produkt einer Euphorie, die um Slasher herrschte, ein Genre, das mit *The Texas Chain Saw Massacre* (1974), *Halloween* (1978) und *Friday the 13th* (1980) gerade seinen *peak* feierte und der *hot shit* war. Zahlreiche Filme der Zeit konnten deshalb billig produziert und auf den Markt geworfen werden, weil klar war, dass sie in jenem *golden age* ihr Publikum finden. Wohl auch darum wurden nach dem kommerziellen Erfolg von *Sleepaway Camp* gleich vier Sequels produziert: *Sleepaway Camp II: Unhappy Campers* (1988), *Sleepaway Camp III: Teenage Wasteland* (1989), *Sleepaway Camp IV: The Survivor* (gedreht ab 1992, veröffentlicht 2012) und *Return to Sleepaway Camp* (2008). Doch die Nachfolger konnten weder die Einspielergebnisse noch die Anerkennung des ersten, kultigen Teils erreichen.

Der trotzt auch im neuen Jahrtausend den Diskussionen um seine problematischen Darstellungen von *gender* und *race* in Form einer aufpolierten Blu-ray/DVD-Combo und mit frischen Extras wie Darsteller_innen-Kommentaren.

Sleepaway Camp lässt sich ohne Zweifel als Beispiel für *problematic consumption*, als cineastische *guilty pleasure* diskutieren, wobei sich Hiltzik's Film oft im Modus der Übertreibung bewegt und dadurch ein kritisches Verhältnis zu sich selbst aufbaut. Mehr noch: Der Film stellt Brüche her, indem sich Inszenierungsentscheidungen gegenüberstehen und teils gegenseitig unterlaufen. *Sleepaway Camp* wird in der wiederholten Betrachtung und Reflexion zum komplexen Gebilde, was im Diskurs um ihn vor allem Überforderung hinterlässt – also ein ähnliches Gefühl, wie es die adoleszenten Protagonist_innen im Film auch kennen.

Von Bärten und Bäumen

Es lohnt sich also, die merkwürdige Brüchigkeit des Filmes und die darin liegenden Qualitäten ernst zu nehmen und zu erkunden. Im genretypischen Versuch, Elemente aus dem Horror-, Splatter- und Teeniefilm zu verbinden, ist *Sleepaway Camp* weniger gruselig und spannungsgeladen als (un-) freiwillig komisch, obwohl der orchestrale Score und flirrende Synthesizer-Soundtrack von *Frankie Vinci* das Grauen gelegentlich suggerieren. Die Komik erzeugen auch die Produktionsbedingungen, die sich in den Film beispielsweise als Kostüm- und Anschlussfehler eingeschrieben haben.

Sleepaway Camp lebt von den Berichten um seinen Dreh, die die Beteiligten um den Summit Lake gerne liefern. Als Statist_innen traten abseits der gecasteten Protagonist_innen mehrheitlich Anwohner_innen auf, Kinder und Jugendliche, die ihre Privatklamotten als Kostüm mitbrachten. Auch die örtliche Polizei und der Rettungsdienst stellten Wagen, Kleidung und die Belegschaft zur Verfügung. Das medizinische und polizeiliche Personal aus dem Film ist echt – ausgenommen *Allen Breton*, der in *Sleepaway Camp* die Rolle des Polizeikommissars Frank innehat. Nachdem alle Szenen mit ihm abgedreht waren, rasierte Breton übrigens seinen Schnauzbart ab und reiste an das Set eines anderen Filmprojekts, um dann festzustellen, dass noch Szenen fehlten. Für den weiteren Dreh bei Hiltzik erhielt er als Polizeikommissar einen schlecht sitzenden Aufkleberbart, mit dem polizeiliche Verkündungen von



möglichen Tathergängen per se nicht seriös klingen können.

Die Trivia um die Produktionsverhältnisse von *Sleepaway Camp* sind auch deshalb bemerkenswert, weil sie eine massgebliche Setzung des Filmes torpediert. Entgegen den kontinuierlichen Behauptungen ist nämlich nicht Sommer, sondern Herbst, sodass für manche Waldszenen Blätter und Wiesen grün besprüht werden mussten. Doch gleich in der Eröffnungssequenz sind Bäume zu sehen, die ihr Laub in prächtigen Erdtönen tragen. Irgend etwas stimmt hier offensichtlich nicht. Dadurch etabliert sich ein Modus des Verdachts gegenüber dem Film, den dieser inhaltlich in doppelter Weise wieder aufnimmt. Zum Einen in der Suche nach der angreifenden Person im Camp, zum Anderen in der Erzählung vom sozialen Ort «Ferienlager». Erwachsenwerden zeigt sich in *Sleepaway Camp* als Zustand der Verunsicherung und Scham, wo fremde wie eigene Verhaltensweisen immer einer Bewertung unterzogen und Körper miteinander verglichen werden. «You queer or something?», sagt die ältere Mitcamperin Judy einmal abfällig zu Angela, weil diese nicht mit den Anderen zusammen duscht. Vermutlich habe sie die Pubertät noch nicht erreicht, meint Judy spöttisch.

Wenn da nicht das Ende wäre

Die Faszination des Filmes für Übergangsszenarien vom Kind- zu Erwachsensein oder zwischen Tod und Leben lässt Hiltzik in einer Schlusszene gipfeln, die so mächtig daherkommt, dass sie den ganzen Film und dessen Rezeption überstrahlt – und hinterfragt, was da zuvor überhaupt zu sehen war. Noch in Slasher-üblicher Manier, welcher der Plot zuvor strikt gefolgt ist, rückt *final girl* Angela in den Fokus – eine Setzung, an der sich der Film nun auf überraschende Art abarbeitet. Denn es zeigt sich, dass in der idyllischen Anfangsszenerie mit dem Schiff gar nicht Vater und Sohn gestorben waren, sondern Vater und Tochter. Keine Angela, sondern ein Peter hatte den Unfall überlebt, wurde allerdings von der exzentrischen Tante zum Mädchen umerzogen. «I've always wanted a little girl», spricht die Tante zum Kind, das sie fix Angela tauft.

Diese Auflösung passiert auf zwei Weisen: Erstens greift der Film auf eine Rückblende in die Kindheit von Angela zurück, in der jene Tante auftritt. Außerdem wird gezeigt, wie Angela ihren Vater mal im Bett mit einem Mann erwischt hat, was im Filmuniversum nur noch einen weiteren Grund für Angelas Genderverwirrungen und

ihre Gewalttaten im Camp liefern soll. Zweitens nutzt Hiltzik eine spektakuläre Inszenierung des Reveals. Pauls Kopf, frisch abgetrennt, fällt zu Boden, und Angela steht nackt und blutüberströmt da, ächzend, Mund und Augen weit aufgerissen. Die Kamera zoomt raus, ein Messer lässt sich in der rechten Hand erkennen, dann ein Penis.

«She's a boy», ruft Betreuer Ronnie aus, wie nach einer Geburt, als er Angela am Ufer des Badesees findet. Gezielt will der Film den Transgenderkörper für einen Schockmoment nutzen. Er verortet ihn als ein Etwas zwischen Mensch und Monster, zwischen Frau und Mann, instrumentalisiert ihn als gefährliches, mörderisches, fragiles Ding. Was sich als Kommentar zu binären Geschlechterrollen und ihrer gesellschaftlichen Konstruktion lesen liesse, entpuppt sich als psychologisierte Herleitung von Gewalt. Mit diesem Gendering der Täter_in gliedert sich *Sleepaway Camp* in eine Reihe problematischer Thriller- und Horrorfilme ein, in denen Personen, die nicht in ein binäres Geschlechtermodell passen, prinzipiell verdächtig sind; sie werden entweder im Laufe der jeweiligen Handlung brutal ermordet oder selbst zu kaltblütigen Mörder_innen. Paradebeispiel für letztere Form der Transphobie ist die Figur des Buffalo Bill in *The Silence of the Lambs* von 1991. Gerade in Verbindung mit dem beschriebenen Verdachtsmodus, durch den *Sleepaway Camp* Adoleszenz, Kriminalität und das eigene Sehverhalten verbindet, hinterlässt das Ende einen merkwürdigen Beigeschmack.

Die gay coded Ferienfantasie

Dabei lässt sich *Sleepaway Camp* zuvor durchaus als queer und campy lesen – nicht nur aufgrund eines überdimensionierten Nudeltopfes, in dem der pädophile Koch untergeht. Da sind der Over-Acting-Modus der Tante und die exaltierte Sprechweise von Mobberin Judy, die manchmal sogar ein T-Shirt mit ihrem eigenen Namen trägt. Da ist Cousin Ricky (*Jonathan Tiersten*), der die introvertierte Angela eifrig gegen die Hänseleien der anderen Jugendlichen verteidigt und als Retter immer, wirklich immer zur Stelle ist; da sind die philosophisch anmutenden, aber sich nie auflösenden Dialoge (Bill: «Eat shit and



die, Ricky!»; Ricky: «Eat shit and live, Bill!»), ein unnötig langes Baseballspiel, das als dramaturgisches Intermezzo zwischen zwei mysteriösen Übergriffen dient. Und die kreativen Todesfälle selbst, in denen eine wackelige Handkamera die Perspektive der angreifenden Person einnimmt und das Timing nie so richtig passen will. Auch angesichts der wahnsinnig kurzen Hosen und engen T-Shirts einiger Betreuer und älterer Teilnehmer verwandelt sich das Camp zur homoerotisch aufgeladenen Ferienfantasie. So entsteht der Eindruck, dass Hiltzik cineastische Konventionen, Dramaturgien und Motive ganz gut kennt. *Sleepaway Camp* fühlt sich durch die permanente Aneignung von Zitaten und ihre Überzeichnung wie ein selbstironischer, fast charmanter Kommentar über Slasher-Filme an, der genau weiß, was er zu bieten hat. Wenn da nicht das Ende wäre.

Der fragwürdige Reveal, der Angela als Transperson ausstellt, macht sie aber gleichzeitig als Hauptfigur interessant sowie die Beziehung zwischen ihr und Liebesinteresse Paul (*Christopher Collet*), welchen die schüchterne Angela trotz konstanter Abweisungen zu faszinieren scheint. «She's just quiet», sagt Cousin Ricky in einer Situation, um Angelas Verhalten gegenüber den anderen Teilnehmer_innen zu rechtfertigen. In Angelas Schweigen und der Weigerung, mit Mitmenschen in Kontakt zu treten, deutet sich durch das Filmende eine tiefergehende Auseinandersetzung der Figur mit sich selbst und ihrer Geschlechtsidentität an, die durch Pauls Erscheinen und dessen Zuneigung ordentlich durchgeschüttelt wird. Ein Stück weit liegt darin ein empowerndes Potential in Hiltziks Film. Denn wirkt er zunächst wie die klassische *boy-meets-girl*-Idee in einer heterosexuellen Zwangsmatrix, wird diese in *Sleepaway Camp* subvertiert und transformiert. Diese Beziehungs geschichte erzählend, nimmt der Film die Angst davor, nicht so akzeptiert zu werden, wie man ist, irgendwie schon ernst. Er gönnst diesen Gefühlen und den beiden Figuren aber dennoch keine Zukunft.

Anne Küper

