

Die Faszination Jugendlicher an Horrorfilmen

Gerhard Mayer

„Das Böse hat Konjunktur.“ (Aus dem Umschlagtext zu Safranski: *Das Böse oder Das Drama der Freiheit.*)

Der moderne Horrorfilm im Wandel der Bewertung

Der moderne Horrorfilm fand anfänglich kaum Beachtung durch die Filmkritik. Eine moralische Bewertung der Inhalte scheint immer wieder das ästhetische Urteil überlagert zu haben, was zu einer generellen Abqualifizierung dieses Filmgenres geführt hatte. Wie in jedem Genre oder jeder Kunstgattung streut jedoch auch hier die Qualität der Erzeugnisse erheblich. Mit zunehmender zeitlicher Distanz zum anfänglichen Schockerlebnis, welches die ersten modernen Horrorfilme bereiteten, änderte sich auch der Blick der Filmkritik. Es läßt sich deutlich ein Wandel der ästhetischen Normen feststellen: Wurde ihnen anfänglich nur ‚Schundcharakter‘ zugesprochen, so werden einige der ersten Filme dieses Genres heute von vielen Kritikern als hochkarätige Werke eingeschätzt, mit denen eine eigene Bilder- bzw. Filmsprache entwickelt worden ist.

Diese ‚frühen‘ Filme wurden von jungen avantgardistischen Intellektuellen ohne die Unterstützung der großen Firmen gedreht, und es dauerte ein paar Jahre, bis die Filmindustrie aufmerksam wurde und ein großes Geschäft witterte. Der erste Film, der von einer *Major Company* produziert wurde, war schließlich *Der Exorzist* (Friedkin, 1973).

Mit dem Wandel der ästhetischen Normen konnte nun auch das Spiel mit dem Häßlichen, dem Schrecklichen und der Angst unter ästhetischen Gesichtspunkten beurteilt werden¹. Inzwischen werden ‚Errungenschaften des modernen Horrorfilms, also ursprünglich ihm eigentümliche Motive und Techniken, von anderen Filmgenres munter aufgegriffen und als ‚Würze‘ in die Produkte eingebaut. Das betrifft insbesondere das Spiel mit dem *Ekel*, also das Einfügen von sogenannten *Splatter*-Elementen.

Definition und Abgrenzung zu anderen Genres

Die Abgrenzung des Horror-Genres von andern wie z.B. Science Fiction, Fantasy oder Action ist schwierig, weil diese Genres viele Merkmale gemeinsam haben können. So finden wir in all den genannten Gattungen Gewaltdarstellungen, das Spiel mit Ängsten durch Aufbau von *Thrill* und *Suspense*, die Verwendung von *Splatter*-Szenen zur Erzeugung von Ekelgefühlen usw. als markante und schockierende Elemente eingesetzt. Gattungen bestehen nicht von vornherein, und weder bei den Drehbuchautoren noch bei den Filmproduzenten und –regisseuren steht die Stilreinheit und leichte Kategorisierbarkeit im Zentrum ihres Interesses. Strukturierungen des Feldes und Einordnungen einzelner Produkte werden nachträglich von Filmkritikern und –theoretikern vorgenommen. So finden bei der Gattungsbildung immer

¹ Ausnahmen gab es auch. So ist wohl die erste *Splatter*-Szene der Filmgeschichte im Film *Der andalusische Hund* (Buñuel & Dali, 1928) zu sehen, der sehr wohl als Kunstwerk unter ästhetischen Aspekten bewertet worden war.

subjektive und bis zu einem gewissen Grad willkürliche Elemente Eingang. Baumann hat sich in seiner Arbeit um eine begründete und plausible Definition und Abgrenzung des Genres ‚Horror‘ bemüht. (Baumann, 1989)². Seine Definition des ‚Horror‘ lautet: „Horror ist eine Gattung der Phantastik, in deren Fiktionen das Unmögliche in einer Welt möglich und real wird, die der unseren weitgehend gleicht, und wo Menschen, die uns ebenfalls gleichen, auf diese Anzeichen der Brüchigkeit ihrer Welt mit Grauen reagieren.“ (S.109) In der im *Horrorfilm* entworfenen Fiktion gelten die gleichen Gesetze und Regeln wie in der Alltagswelt, also der unserer Erfahrungen, in die dann das Übernatürliche einbricht. In den damit entstehenden erfahrungsüberschreitenden Grenzsituationen werden die Protagonisten mit dem Grauen konfrontiert.

Aus dieser Definition lassen sich Kriterien für die Abgrenzung zu den verwandten Gattungen ‚Fantasy‘ und ‚Science Fiction‘ ableiten. So ist *Science Fiction* dadurch charakterisiert, daß Dinge behandelt werden, die noch nicht möglich bzw. noch nicht bekannt sind. D.h. die Lebenswelt, die in den Science Fiction-Filmen konstruiert wird, weicht beträchtlich von der uns bekannten und erlebten ab und verweist auf (mehr oder weniger plausibel) vorstellbare zukünftige Entwicklungen und Entdeckungen. Nicht-rationale Inhalte finden darin ihre Begründung und Rechtfertigung. Der Ausgangspunkt bzw. die Referenz für diese Extrapolationen bleibt aber die real existierende aktuelle Lebenswelt und die sie erfahrenden Menschen. Bei der Gattung *Fantasy* finden wir weder eine bevorzugte Richtung der Verschiebung auf der Zeitachse – die Handlung kann genauso gut in der Vergangenheit wie in der Zukunft oder gar gegenwärtig (an einem fernen, unbekanntem Ort) stattfinden – noch das Bemühen, ein Abgleich mit den uns bekannten Naturgesetzen durchzuführen. Wie im *Märchen* kann im *Fantasy-Film* das Übernatürliche ohne Bruch stattfinden, weil dort prinzipiell andere Gesetze herrschen.

Diese Gattungsbeschreibungen sind idealtypisch zu verstehen, und es gibt dementsprechend Beispiele, deren Einordnung trotz dieser relativ klaren Kriterien schwer fällt. So muß ein Film wie *Alien* (Scott, 1979) nach diesen Kriterien zwar eindeutig dem Genre ‚Science Fiction‘ zugeordnet werden, doch entspricht er seinem ganzen Wesen nach eher einem Horrorfilm (Aufbau des Plots, Art des Monsters, Maskenbildnerei, ‚Special Effects‘). Ein Film wie *Das Schweigen der Lämmer* (Demme, 1991) benutzt zwar fast die ganze Klaviatur der Mittel und Effekte des Horrors, doch fehlt dort der Einbruch des Nicht-Rationalen in die Alltagswelt, der für den Horrorfilm konstitutiv ist. Insofern gehört er zum Genre ‚Thriller‘.

Innerhalb des Horror-Genres wird zwischen dem *klassischen* und dem *modernen Horror* unterschieden. So hält sich der *klassische Horror* weitgehend an die Regel, daß die Monster und Unholde gleichzeitig das Häßliche, das Böse, das Deformierte, das Animalische, usw. darstellen. Die Handlung wird meistens in eine große Distanz geschoben, die Geschichte findet in einem fernen, fremden Land, in vergangener Zeit statt. Der Einbruch des Unheimlichen, Bösen usw. wird als Folge der Verletzung gesellschaftlicher Normen dargestellt: durch das Verbrechen, den Wahnsinn und den drogeninduzierten Rausch. Häufig kommt es auch zu einer rationalen Aufklärung des Einbruchs des Nicht-Rationalen: Der Protagonist wacht aus

² Zur Frage der Definition und Abgrenzung vgl. auch Hofmann (1992).

seinem Traum auf, usw.³ Die Wirkung des Horrors wird durch diese Aufklärung allerdings nicht grundlegend beeinträchtigt.

Beim *modernen Horror* dringen die Einbrüche des Nicht-Rationalen in die jedem bekannte alltägliche Lebenswelt hinein. Die Monster ähneln Menschen wie du und ich, es können z.B. skrupellose Wissenschaftler, Politiker o.ä. sein, oder sie treten als unerwünschte Folge der modernen Gesellschaft und Lebenswelt in Erscheinung. Die Bedrohung ist übergreifender, sie betrifft die Gesellschaft oder Menschheit insgesamt und nicht mehr allein das Individuum. Eine rationale Auflösung („Der Reißverschluß am Rücken des Monsters“) am Ende des Werks wird häufig nicht mehr gegeben: „Der moderne Horror schert sich nicht mehr um den Widerspruch; er führt das Übernatürliche ein und wartet ab, was es anrichtet“ (S. 189). Er zeigt auch „die dem klassischen Horror entgegengesetzte Tendenz, ... nicht zwanghaft natürliche Auflösungen zu konstruieren, sondern das Übernatürliche in seiner beängstigenden Selbstverständlichkeit zu belassen“ (S. 209). War es eine Bewußtseinsstörung, ein Traum oder Realität⁴?

Das Unmögliche, Nicht-Rationale kann dabei in vielerlei Gestalt auftreten, üblicherweise als das *naturwissenschaftlich* Unmögliche oder (noch) nicht Erklärbare, aber auch – in einer eher surrealistischen Spielart – als *gesellschaftliche Verkehungen*⁵. Die Spannbreite der Erscheinungsformen des Übernatürlichen bzw. Nicht-Rationalen ist beträchtlich. Von diversen paranormalen Begabungen bei einzelnen Individuen wie Telepathie⁶, Telekinese⁷ und Präkognition⁸, die sich in der Darstellung mehr oder weniger an den Berichten und Ergebnissen parapsychologischer Forschung orientieren, bis hin zum Auftreten von diversen Formen von Monstern und Erscheinungen, die einem archetypischen und im mythischen Denken verankerten Formenfundus entnommen zu sein scheinen. Das Übernatürliche bzw. Nicht-Rationale wird in der Regel von wichtigen, damit konfrontierten Protagonisten gezeugnet, die als aufgeklärte nüchterne Rationalisten das Unheimliche nicht mehr kennen wollen und in ihm, gemäß dem Verständnis von Freud, Reste unaufgeklärter Denkweisen unserer Urahnen sehen: „Wer ... diese animistischen Überzeugungen bei sich gründlich erledigt hat, für den entfällt das Unheimliche dieser Art.“ (Freud, zitiert nach Baumann, S. 186) Baumann führt dazu aus: „Als Horror-Rezipient wird ein solcher Mensch kaum in Frage kommen ... – als Protagonist eines

³ Im *Traum* ist die Kontrolle des Realitätsprinzips aufgehoben. Obwohl der Traum mit dem Material des Alltagslebens arbeitet, werden Brüche in der Logik zugelassen. Ähnliches gilt für den *Rausch* und für bestimmte Formen des *Wahnsinns*. Diese Wirklichkeitsstruktur ähnelt darin der der Horrorfiktionen.

⁴ Beispielhaft für solche ‚offenen Schlüsse‘ ist die Serie *Akte X*, wo die Zuschauer und auch die Protagonisten weiter spekulieren dürfen. Exemplarisch von der Form her ist auch der Film *Nightmare* (Craven, 1984), wo permanent Traum und Realität sich überlappen und selbst in der letzten Szene, als alles aufgeklärt zu sein scheint („Es war nur ein Alptraum...“) das Erscheinen des Übernatürlichen (in Form des sich verselbstständigenden Wagens) noch mal ein Fragezeichen setzt. „Es ist die uralte Frage der chinesischen Fabel: Träumt der Schläfer, er sei ein Schmetterling – oder träumt der Schmetterling, er sei ein schlafender Mensch.“ (Baumann, 1989, S. 192)

⁵ Gute Beispiele dafür sind Filme von Buñuel (z.B. *Der Würgeengel*, 1962; *Der diskrete Charme der Bourgeoisie*, 1972; *Das Gespenst der Freiheit*, 1974).

⁶ Z.B. im Film *Shining* (Kubrick, 1980)

⁷ Beispiel: *Carrie* (de Palma, 1976)

⁸ Beispiel: *Dead Zone* (Cronenberg, 1983)

Horror-Werkes hingegen scheint er die ideale Besetzung zu sein, da man davon ausgehen darf, daß ein solches Weltbild unter geeigneten Belastungen mit höchst eindrucksvollem Krachen und Bersten in sich zusammenstürzen wird, daß man der erschütternden Vernichtung einer Persönlichkeit beiwohnen kann.“ (S. 186)

Realität und Fiktion – Wirklicher und dargestellter Schrecken

Scheint die Tatsache der Existenz von Horrorfilmen vielerorts ähnliche Schrecken herauf zu beschwören, wie deren Inhalte bei den Rezipienten bewirken wollen, so stellt sich die Frage nach dem Verhältnis zwischen den erzählten Geschichten und dem Geschehen in der Realität. Durch spektakuläre Berichte genährte Befürchtungen über die drohende Gefahr direkter Nachahmung von gewalttätigen Videoinhalten führten zu Rufen nach Kontrolle und Zensur, in der Hoffnung, damit einen wichtigen Verursacher für die Gewalttätigkeit unter Jugendlichen und ‚auf der Straße‘ unschädlich machen zu können. Kritiker befürchteten Gewöhnungseffekte und Abstumpfungen gegenüber realer Gewalt und realem Leiden und eine zunehmende Unfähigkeit der Rezipienten, zwischen Realität und Fiktion unterscheiden zu können. Ohne den Einfluß von Medien insgesamt auf das Verhalten von Jugendlichen negieren zu wollen, muß man der Kritik nach dem oben genannten Muster eine verkürzte Blickweise unterstellen. Zwei maßgebliche Dinge werden darin nämlich übersehen: Die von den Medien *gehypten* spektakulären Nachahmungstaten sind äußerst selten vorkommende singuläre Fälle und stehen einer Unzahl von jugendlichen Rezipienten gegenüber, so daß eine solch ‚einfach gestrickte‘ Kausalbeziehung vollkommen unplausibel ist⁹. Der zweite Punkt ergibt sich, wenn man die Bedingungen für die beabsichtigte ‚Wirkung‘ eines solchen Filmes betrachtet: „Die Absicht der Horror-Werke ist es ..., beim Rezipienten Empfindungen von Angst, Grauen, Ekel oder Abscheu zu erwecken. die beschriebenen Personen, Wesen, Sachverhalte und Handlungen (müssen) in einer Weise dargestellt sein, die einen – wie auch immer – lustvollen Umgang mit ihnen erlaubt“, und weiter: „... die Lust am Grauen (ist) deshalb möglich ..., weil es die Lust an seiner *Darstellung* ist.“ (Baumann, 1989, S. 83 und S. 85) Trotz der Bemühungen um einen größtmöglichen Realismus in der Darstellung des Unheimlichen und Grauerregenden – andernfalls verfehlt sie ihre Wirkung und wäre lächerlich – ist das Bewußtsein um dessen *Fiktionalität* also ein entscheidendes Kriterium für den Genuß, wie auch seit jeher ein bestimmtes Setting ‚dazugehört‘: früher der Platz am ‚offenen Kamin an einem Winterabend in einem alten englischen Landhaus‘¹⁰, oder, wie Wilson schreibt, das „Lesen im Bett (...):

⁹ Eine Zusammenfassung zum Stand der Wirkungsforschung über Gewalt in den Medien gibt Kunczik (1994). Eine indirekte Auswirkung des Medienkonsums auf das gewalttätige Verhalten unter Jugendlichen kann durchaus vermutet werden, wenn man bedenkt, daß hinter den meisten Gewalttätigkeiten im Schulhof der Wunsch nach bestimmten Markenartikeln steht. Über Werbung, Fernsehserien und andere Programme werden bestimmte Lebensstile mit den dazu gehörigen (notwendigen) Emblemen propagiert, die mit anderen Formen der Orientierung und Wertevermittlung für die Jugendlichen in Konkurrenz treten. Eine solche Medienkritik ist umfassender und beschränkt sich nicht auf einen einzelnen ‚Sündenbock‘ wie den Horrorfilm.

¹⁰ „Die Geschichte hatte uns allen, die wir ums Kaminfeuer saßen, zur Genüge den Atem stocken lassen; doch außer der naheliegenden Feststellung, sie sei gruselig, so wie es sich für eine am Weihnachtsabend in einem alten Haus erzählte merkwürdige Begebenheit gebühre, erinnere ich mich keinen Kommentars ...“ Der Beginn von Henry James Novelle *The Turn of the Screw* (James, 1970).

dem einzigen Platz wo normalerweise Gespenstergeschichten genossen werden“¹¹, oder heute mit anderen Medien das Treffen der Cliques zu Video-Sessions.

Das Bewußtsein der *Fiktionalität* des Wahrgenommenen macht die Identifikation mit einer betroffenen Person im Film (einem Opfer, aber auch Täter) leichter. Auf der einen Seite erlebt der Zuschauer sie in einem Umfeld, welches in einer realitätsnahen Darstellung mehr oder weniger sein eigenes sein könnte. Was ihr zustößt, könnte prinzipiell auch den Zuschauer treffen. Andererseits bleibt ihm immer präsent, daß es sich um eine *erfundene* Geschichte handelt. Diese Distanz ermöglicht auf einer anderen Ebene eine größere Nähe, sie erleichtert die Identifikation und das Eintreten in eine ‚als ob‘- Verfassung, und man kann sich weiter auf das Unheimliche, Grauenenerregende und Schreckliche einlassen, als wenn es sich um die Darstellung von wirklich geschehenen Greuelthaten handelt. Dort bleibt aus Gründen des Selbstschutzes die emotionale Distanz größer und verhindert eine tiefergehende Identifikation mit den aus einem Lebenszusammenhang herausgerissen präsentierten Opfer oder Täter.

So kann man sagen, daß das Bewußtsein um die Fiktionalität des Gesehenen bei der Horrorfilm-Rezeption beinahe eine *conditio sine qua non* (zumindest für ein angstlust-betontes Schauen) darstellt¹².

Der Schock

Ein wichtiges Ereignis für die Entstehung des modernen Horrorfilms – und das ist ursprünglich synonym mit dem modernen *amerikanischen* Horrorfilm – war die schockierende Entdeckung des Serienkillers Ed Gein in den Pleinfeld/ Wisconsin, welches seinen Niederschlag in mehreren Filmen gefunden hat (z.B. in *Psycho*) und geradezu zu einem Muster geworden ist. Der unauffällige und wohl angesehene, wenngleich auch etwas sonderbare Farmer hatte mehrere Frauen ermordet. Nach dem Fund eines enthaupteten und wie ein erlegtes Wild ausgegenommenen Frauenkörpers entdeckte man nach und nach in seinem Haus eine große Sammlung von in Formaldehyd konservierten Körperteilen. Mit diesem grausigen Fund war der Glaube an das Wohlgeordnete und Gute des kleinstädtischen und ländlichen Lebens und das Vertrauen in die gute Nachbarschaft, die das Verschließen der Haustüren überflüssig gemacht hatte, endgültig zerstört. Bisher hatte man die kapitalen Verbrechen den ‚morbiden Großstädten‘ mit ihren dunklen und verdorbenen Seiten zugeordnet; von nun an konnte in jedem braven Bürger ein Monster stecken, welches im unerwarteten Moment ausbrechen und jeden

¹¹ Wilson (1974), S. 126.

¹² Hofmann (1992) äußert sich zum Gewöhnungseffekt und dem Realitätsverlust-Vorwurf seitens der Kritiker sarkastisch: „Bei der ersten Begegnung mit den leichenfressenden Zombies (...) war mir im Magen noch recht mulmig; als ich den Film neulich wieder betrachtete, blieb der physische Ekel aus. Damit bin ich ein Paradebeispiel für den Gewöhnungseffekt, der so gerne als Grund erhöhter Gewaltbereitschaft vorgegeben wird. Bedauerlicherweise konnte mir keiner der (...) ‚Morde nach Zombie-Manier‘, von denen der Schulpsychologe Prof. Werner Glogauer in einer Studie schreibt, nachgewiesen werden. Das mag vielleicht daran liegen, daß mein Verhältnis zur Realität nicht so zerrüttet ist wie das des Professors oder der *Lindenstraßen-Gucker*, unter denen sich freilich wenige Anhänger von Splatter-Filmen finden mögen, die Genesungswünsche schicken, weil das Drehbuch eine Grippe vorsieht.“ Wobei die Äußerung Hofmanns einen falschen Eindruck vom Gros der „*Lindenstraße-Gucker*“ erwecken könnte, denn selbst bei dieser an realitätsnahen Problemen bzw. Themen orientierten Unterhaltungsserie findet eine Verwechslung von Realität und Fiktion offenbar nur äußerst selten statt, wie in einer Studie nachgewiesen worden ist (Kepplinger & Tullius, 1995). (Bei ca. einem Prozent der befragten Rezipienten konnten solche Verwechslungen angenommen werden.)

Unschuldigen bedrohen kann¹³. Wurde oben der ‚Einbruch des Nicht-Rationalen‘ als konstitutiv für das Genre des Horrorfilms verstanden, so macht dieser Vorfall und dessen Rezeption deutlich, wie nahe der *Psycho-Thriller* jenem Genre kommen kann. Das Nicht-Rationale besteht hier in dem Hervortreten einer vom Alltagserleben her völlig unverständlichen und drastischen ‚dunklen‘ Seite des Menschen, die anderen Gesetzen zu gehorchen scheint. So steht die Figur des ‚Psycho-Killers‘ in enger Verwandtschaft zu einem typischen Motiv des klassischen Horrorfilms, nämlich dem Mythos des *Halbwesens*¹⁴.

Charakteristika des modernen Horrorfilms

Im Folgenden soll die Arbeit von Reß¹⁵ vorgestellt werden, die in einer Produktanalyse von zwölf ausgewählten populären modernen Horrorfilmen die Charakteristika dieses Genres hinsichtlich ihrer formalen Kriterien, ihrer manifesten und latenten Inhalte¹⁶ herauszukristallisieren sucht. Als Kriterium für die Auswahl der Filme wählte der Autor deren Erfolg an der Kinokasse bzw. in der Videothek. Der erste Punkt, die formalen Besonderheiten, also die filmsprachlichen Mittel des modernen Horrorfilms (Einstellungsrhythmus, Beleuchtung, Musik, usw.) interessiert an dieser Stelle weniger. Darum beschränke ich mich auf die Darstellung der Inhalte. Die von Reß aufgestellte Liste der Charakteristika ist an manchen Stellen ergänzungsbedürftig, doch gibt sie durchaus einen Einblick in wesentliche Strukturen solcherart Filme.

Manifeste Inhalte und Charakteristika des modernen Horrorfilms:

Nach der Analyse von Reß stellen sich folgende Themen und Themenbereiche als Topoi dar:

1. Pessimistisches Gesellschaftsbild:

Ein zentrales Merkmal des modernen Horrorfilms besteht in einem pessimistischen Gesellschaftsbild, welches den Verfall althergebrachter Strukturen konstatiert. Gesetz und Ordnung können nicht mehr aufrechterhalten werden und scheitern „am Fäulnisprozeß unserer Gesellschaft“ (Reß, S. 68). Unter der glatten schönen Oberfläche herrscht Gewalt, Angst, Brutalität und Grauen. Die pessimistische Perspektive ist umfassend und betrifft gleichermaßen die Bereiche Politik, Exekutive und Justiz, sowie auch die Kirchen, die Wissenschaft und Technik. Die jeweils vertretene Haltung ist meist durch Arroganz gekennzeichnet, womit häufig allerdings auch pure Hilflosigkeit kaschiert wird. Die Kirche bzw. die traditionelle Religion zeigt sich erstarrt und unfähig, das Böse zuverlässig abzuwehren, die Wissenschaft und der Fort-

¹³ Clive Barker (1996) hat diesem Vorfall einen Abschnitt in seinem filmischen *ABC des Horrors* gewidmet, wo dessen filmhistorische Relevanz aufgezeigt wird. Buchversion: (Barker & Jones, 1997). Zum Fall ‚Edward Gein‘ siehe Schechter (1994).

¹⁴ Siehe weiter unten: Exkurs (S. 7)

¹⁵ Reß, E., 1990: *Die Faszination Jugendlicher am Grauen*.

¹⁶ Mit dem Begriffspaar *manifeste* und *latente Inhalte* bezieht sich Reß auf psychoanalytische Theorien, wo zwischen manifesten und latenten Traumgehalten unterschieden wird. Latente Filminhalte beziehen sich auf Inhalte, wie sie sich nach dem Rezeptionsvorgang „im Kopf des Zuschauers“ realisieren. (vgl. Reß, 1990, S. 115)

schritt wird in seiner bedrohlichen Seite gezeigt¹⁷ – als Angst vor skrupellosen Wissenschaftlern oder Politikern, vor dem ‚Zauberlehrling–Effekt‘, aber auch als amorphe Technikangst (Maschinen, die ein Eigenleben entwickeln usw.). Es wird Kritik geübt an skrupelloser Profitgier, die für viele der in den Horrorfiktionen auftretenden Katastrophen verantwortlich gemacht wird (z.B. *Poltergeist*, *Der weiße Hai*, *Alien*). Das Gesundheitswesen ist durchsetzt von Bösartigkeiten, von mordenden Ärzten/Psychiatern. Die Schule erweist sich als ein Ort der Unterdrückung und Erniedrigung. Es gelingt ihr nicht mehr, die jungen Menschen angemessen auf das Leben vorzubereiten. Die klassische Familienstruktur ist zerstört oder löst sich auf. Alleinerziehende Mütter leiden häufig unter (verschieden bedingtem) Realitätsverlust. „Der neue Horrorfilm zeichnet das Bild einer ‚vaterlosen Gesellschaft‘“ (S. 72). Reiß faßt dieses pessimistische Gesellschaftsbild folgendermaßen zusammen: „Es ist ein apokalyptisches Bild unserer hochtechnisierten Welt, das dem Zuschauer im neuen Horrorfilm präsentiert wird. Das Böse hat alle gesellschaftlichen Bereiche durchdrungen. Alle staatstragenden Institutionen sind im Verfall begriffen. Der einzelne kann nur noch auf sich selbst vertrauen, der Mensch ist des Menschen Wolf. (...) Die den heutigen Menschen bedrängenden Probleme wie Umweltverschmutzung, Massenarbeitslosigkeit, drohender dritter Weltkrieg finden hier ihren Niederschlag.“ (S. 73) Nach dem Scheitern der staatlichen Institutionen scheint ein gesellschaftlich geregelter Verlauf nicht mehr möglich und Gewalt das einzige und legitime Mittel für die Bewältigung der Probleme zu sein. Das subjektive Rechtsempfinden der Protagonisten wird zum moralischen Maßstab und die Lösung liegt im Ergreifen der Eigeninitiative: Selbstjustiz ist die logische Konsequenz in dieser Situation. Damit wird auf ein „grausam-primitives Weltbild“ zurückgegriffen: Auge um Auge, Zahn um Zahn. „Der Horrorfilm brilliert darin, psychologische und gesellschaftliche Mechanismen fast bis zum Punkt ihrer Aufklärung voranzutreiben – um dann mit einer überraschenden Volte alle Einsicht im Dunkel der Mystifikation wieder versinken zu lassen“¹⁸. Man findet in diesem Genre also gleichermaßen aufklärerische und reaktionäre Aspekte. Neben dem Rückgriff auf reaktionäre Formen moralischen Urteilens und ethischen Handelns besteht die Tendenz zum Reaktionären auch da, „wo es (das Genre – *G.M.*) die verwirrende Vielfalt des Entsetzens auf das personifizierte Dämonische reduziert und es dabei beläßt.“ (Baumann, 1989, S. 218). Allerdings würde man, so Baumann weiter, „dem Horror zuviel abverlangen, sollte er positive Auswege aus den gegenwärtigen Gewaltverhältnissen aufzeigen; eher schon ist es seine Aufgabe im Sinne des Satzes von Horkheimer und Adorno¹⁹, die einzig wahre Darstellung des Grauens liege in seiner Übertreibung, symbolisch die verborgene Brutalität bluttriefend ins grellste Bühnenlicht

¹⁷ Die tatsächlichen Auswirkungen in diesen Bereichen sind inzwischen z.T. allerdings schon so schlimm, daß sie den fiktionalen nicht mehr nachstehen: „Die Folgen der außer Kontrolle geratenen – oder von den Falschen kontrollierten – Wissenschaft sind inzwischen zum Teil so grauenvoll, daß auf Eingriffe des Übernatürlichen verzichtet werden könnte – auch sie ließen sich schlimmer nicht ausmalen. Die in Vietnam seit dem Dschungelkrieg geborenen Monster in Menschen- und Tiergestalt sind entsetzlicher als alles, was Maskenbildner und Tricktechniker des Horror-Films erdacht haben ...“ (Baumann, S. 213)

¹⁸ Geyrhofer, 1972, S. 59f, zitiert nach Reiß, 1990, S. 73

¹⁹ „Nur die Übertreibung ist wahr. Das Wesen der Vorgeschichte ist die Erscheinung des äußersten Grauens im Einzelnen. Hinter der statistischen Erfassung der im Pogrom geschlachteten, die auch die barmherzig Erschossenen einschließt, verschwindet das Wesen, das an der Darstellung der Ausnahme, der schlimmsten Folterung, allein zutage tritt.“ *Dialektik der Aufklärung*, 1969, S. 126 (zitiert nach Baumann, S. 211)

zu stellen.“ (ebd.) So kann man, wie Reiß, zum Urteil kommen, daß hier nicht Aufklärung aus hohen ethischen Motiven heraus betrieben wird, sondern daß in dieser gesellschaftskritischen Perspektive – gerade auch mit Blick auf die Deutlichkeit der Darstellung von ‚Ekel-Szenen‘ – ein kräftiges Maß an Zynismus, Verzweiflung und Rachegelesten gegenüber der „bürgerlichen Alltagspraxis“ mitschwingt²⁰.

2. Das Thema „Tod und Gewalt“

Gewaltdarstellungen bilden, wie weiter oben schon angesprochen, in den meisten modernen Horrorfilmen einen charakteristischen Schwerpunkt. Über diese Szenen wird vorzugsweise in der Clique gesprochen, besonders wenn es sich um sogenannte *Splatter*-Szenen handelt, d.h. um Darstellungen von extrem deutlich gezeigten Gewaltsamkeiten, die schockieren bzw. Ekelgefühle hervorrufen sollen²¹. Reiß berichtet in seiner ‚Statistik des Grauens‘ der analysierten zwölf Filme von mindestens fünf expliziten Tötungsakten pro Film (mit einer Ausnahme). Den Rekord erreichte der Film *Zombie* (Romero, 1978), in dem ca. ein ausführlich gezeigter Mord pro Filmminute – es sind insgesamt 106 – vorkommen (S. 76).

Täter und Opfer

Bei diesem Genre bleiben die Rollen von Tätern und Opfern im Verlauf des Films häufig nicht mehr sauber getrennt, d.h. die anfänglichen Opfer werden selbst zu Tätern. Beim Versuch einer Charakterisierung der Opfer stellte Reiß – entgegen der verbreiteten Annahme, es seien vorzugsweise junge Mädchen oder Frauen – keine markanten geschlechtsspezifischen Unterschiede fest; häufig ist es jedoch die ‚verdorbene Jugend‘. „Der irre Schlitzer ist die letzte Antwort des Durchschnittsamerikaners auf die Rebellion seiner Kinder“ (S. 79). Hier zeigt sich, daß die Filme neben dem aufklärerisch-zynischen Ansatz auch äußerst konservative Inhalte transportiert.

Auffallend ist die Tatsache, daß sich die Opfer häufig sehr sorglos der Gefahr ausliefern. Warnungen werden mißachtet, und übertriebene Neugier, Ignoranz, Respektlosigkeit oder auch eine geheime Anziehungskraft treibt sie in die Arme des Bösen.

Exkurs: Das Halbwesen

Die Täter im Horrorfilm lassen sich häufig mit dem Begriff ‚Halbwesen‘ charakterisieren²². Dazu die Definition nach Reiß (1987): „Halbwesen sind Wesen mit einer nicht eindeutig definierbaren Existenzweise: Es sind Gestalten, die entweder halb Tier, halb Mensch sind (Tiermenschen), oder die teils tot, teils lebendig sind (der Mythos des Wiedergängers), oder es sind Menschen, die aus mehreren Teilpersönlichkeiten bestehen (das Doppelgängermotiv). Halbwesen sind also Wesen, die sich auszeichnen durch ihre Wandlungsfähigkeit und Mehrdeutigkeit; sie befinden sich in einem Zustand des ‚Fließens‘, sie sind nicht starr und fest.“ (S.

²⁰ Die Produktionsjahre von zehn der zwölf von Reiß untersuchten Filme fallen in den Zeitraum von 1978 bis 1982, der eine Art ‚Blütezeit‘ des modernen Horrorfilms darstellt. Im pessimistischen Gesellschaftsbild und der Ästhetik des Häßlichen (Drastik der Darstellung und das damit verbundenen Schockpotential), kann man durchaus eine Parallele zur Punk-Bewegung und deren ‚No-Future‘-Slogans sehen.

²¹ Laut Angaben von Jugendlichen in mit mir geführten Gespräche. Vgl. auch Vogelgesang (1991).

32)²³ Die folgende Auflistung von Halbwesen folgt dem Aufsatz von Reiß, dem auch die oben angeführte Definition entstammt. Dort findet sich auch eine detailliertere Beschreibung der einzelnen Typen (S. 33ff)²⁴.

- Lebend-Tote
- Der künstliche Mensch
- Tiermensen/ Tiere, die menschliche Züge annehmen
- Der deformierte, verunstaltete Mensch
- Der Doppelgänger
- Der Teufel/ Hexen/ Dämonen

Diese Liste zeigt uns Motive des Grauens, die in vielen Mythen auftauchen und offenbar zur psychodynamischen Grundsubstanz des Menschen gehört. Mit dem Ansatz der Psychoanalyse, diese Motive nicht mehr im Außen zu suchen, sondern sie als Projektionen innerpsychischer Gegebenheiten zu verstehen, wurde ein neuer und interessanter Zugang zu ihrem Verständnis geschaffen²⁵. In den folgenden, knapp gehaltenen Anmerkungen zur Phänomenologie dieser Motive werden solche psychoanalytischen Deutungen Eingang finden.

²² Das trifft für den klassischen und den modernen Horrorfilm zu, obwohl in letzterem z.T. auch andere Muster Eingang gefunden haben.

²³ Halbwesen oder ähnliche Mischformen bevölkern die Mythen aller Kulturen, und die Möglichkeit der Verwandlung wurzelt tief in den Denkmustern eines magischen Weltbildes, in dem die ganze Natur als beseelt und alle Dinge in einem großen Zusammenhang stehend gesehen wird. Die Mehrdeutigkeit und Wandlungsfähigkeit ist nach Cassirers philosophischer Anthropologie ein Charakteristikum mythischen Denkens, welches eine Art anthropologische Grundlage für andere Formen der Weltdeutung darstellt: „Der Mythos insbesondere zeigt uns eine Welt, die zwar keineswegs ohne Struktur, ohne immanente Gliederung ist, die aber die Gliederung nach ‚Dingen‘ und ‚Eigenschaften‘ noch nicht kennt. Hier weisen vielmehr alle Seinsgestaltungen noch eine eigentümliche ‚Flüssigkeit‘ auf; sie unterscheiden sich, ohne sich darum voneinander zu scheiden. Eine jede von ihnen ist gewissermaßen in jedem Augenblick bereit, sich in eine andere, scheinbar völlig entgegengesetzte zu wandeln. Die mythische ‚Metamorphose‘ bindet sich an kein logisches Gesetz der ‚Identität‘, – noch findet sie an irgendeiner feststehenden ‚Konstanz‘ der Arten ihre Schranke. (...) Ein und dasselbe Wesen geht nicht nur ständig in neue Formen über, sondern es enthält und verknüpft in sich, in ein und demselben Augenblick seiner Existenz, eine Fülle verschiedener, ja entgegengesetzter Seinsgestalten.“ (Cassirer, 1982, S. 71f.) Vgl. auch Cassirer (1996), S. 116ff.

²⁴ Weitgehend gleiche Aufzählungen finden sich in Reiß (1990), S. 82ff und in Weil & Seeßlen (1976), S. 24ff, auf die sich Reiß stützt. Lesenswert vor allem aber ist dazu das Kapitel in Baumann (1989): *Das Repertoire des Horrors*.

²⁵ Selbst wenn der psychoanalytische Ansatz heute von vielen Seiten kritisiert und in der akademischen Psychologie kaum mehr ernst genommen wird – über die Gründe könnte man streiten –, kann man seine kulturelle Bedeutung kaum unterschätzen. Psychoanalytisches Denken gehört „so selbstverständlich zum Bildungshintergrund unserer Gesellschaft (...), daß natürlich auch Horror-Produzenten gelegentlich mit diesen Modellen arbeiten, also entsprechende Strukturmuster in ihre Filme einbauen, die es nachträglich erlauben, sie als Interpretationen wieder aus ihnen zu extrahieren“ (Baumann, 1989, S. 233). Die rationalistischen Postulate der modernen ‚Mainstream-Naturwissenschaften‘ interessieren sie ebensowenig, wie sie sich gezwungen fühlen, die Spannung, die sie mit dem Einsatz nicht-rationaler Inhalte im Verhältnis zur alltagsrationalen Welterfahrung erzeugen, am Ende aufzulösen, die Geschichte in ein logisch kohärentes System zu zwingen und den „Reißverschluß am Rücken des Monsters“ zu zeigen. Um also die Ikonografie gerade jener ästhetischen Produkte besser kennenzulernen, die sich mit dem Nicht-Rationalen befassen, lohnt es sich auf jeden Fall, einen Blick auf das psychoanalytische Verständnis zu werfen.

Lebend-Tote

Zu den Halbwesen in Gestalt der *Lebend-Toten* gehören *Geister* und *Gespenster*. Deren Erscheinen gründet in der Regel auf den Motiven ‚Rache‘ oder ‚Sühne‘. Vergangenes Unrecht muß gesühnt oder will gerächt werden. Ihren Auftritt haben sie häufig im Keller oder auf dem Dachboden, und die psychoanalytische Deutung mit ihrem Verständnis des Hauses als Symbol für die ‚Seele‘ sieht darin Ansprüche aus den Bereichen des ‚Es‘ (Keller) wie auch des ‚Über-Ichs‘ (Dachboden).

In der Gestalt des *Vampirs* finden wir das Bild eines ‚Untoten‘, der sein Schicksal nicht ändern will. Er geht seiner Tätigkeit, nämlich dem Aussaugen des Blutes anderer Lebewesen, vorzugsweise junger Frauen, mit Hingabe nach. Bei ihm manifestieren sich die Grundtriebe ‚Eros‘ und ‚Thanatos‘ gemeinsam. „Dracula fasziniert den Betrachter durch seine Geradlinigkeit. Die geheimsten Wünsche und Phantasien des Kinogängers finden in Dracula ihren sichtbaren und ohne Schuldgefühle belasteten Ausdruck“ (Reß, 1987, S. 37) . Eine sozialgeschichtliche Komponente wird deutlich, wenn man sich vor Augen hält, daß die blutsaugerischen Vampire, die sich von anderer Leute Vitalität ernähren und ihren Zustand nicht gern ändern wollen, in der Regel adliger Herkunft sind²⁶.

Gleicht die Figur des *Zombies* der des *Vampirs* in der Hinsicht, daß sie von Aufnahme der Substanz anderer Menschen, hier: ihres Fleisches, abhängig ist, so gibt es doch einige Unterschiede: Ist jener durch seine Eleganz, Leidenschaft und hedonistische Einstellung charakterisiert, so sehen wir im *Zombie* ein kaltes, mechanisches seelen- und beinahe willenloses Wesen. „Das Zombiemotiv spiegelt die Urangst des Menschen vor totaler Unterwerfung unter einen fremden Willen wider. (...) (Es) verweist auf die Angst des Menschen, seine Persönlichkeit zu verlieren, sich dem Willen anderer unterwerfen zu müssen. Dieses Motiv spricht die Warnung aus, daß der Mensch, der seinen Willen verliert, in Gefahr ist, von anderen Menschen mit ‚Haut und Haaren‘ gefressen zu werden.“ (Reß, 1987, S. 39).

Der künstliche Mensch

Beim künstlichen Menschen (Frankenstein, Golem) wird die menschliche Hybris zum Thema gemacht, nämlich die Vorstellung, durch das Erzeugen von Leben gottgleich zu werden. Mit der Diskussion um die Gentechnologie könnte man vermuten, daß dieses Motiv wieder stärker vom modernen Horrorfilm aufgegriffen werden wird.

Tiermenschen

Solche Motive sind in den Mythen besonders verbreitet. Es werden einerseits Tiere mit menschlichen Zügen ausgestattet (z.B. King Kong), auf der anderen Seite gibt es den Ges-

²⁶ „Untote Halbwesen beinhalten meist einen Sühne-Gedanken, der einer bildhaft gewordenen Eros-Verdrängung entspringt. Oft ist dieser Mythos verbunden mit nicht zu verarbeitender geschichtlicher Erfahrung: das politisch veraltete, das nicht sterben kann, Feudalismus, der ins bürgerliche Zeitalter weiterwirkt als Gespenst der alten Zeit. (Vampire etwa sind immer Adelige; kaum ein Schauerroman kommt ohne die Ruinen von Burgen oder Schlössern aus, den überkommenen Resten einer früher wirksamen Herrschaftsarchitektur. Einst waren Burgen realer Schutz vor Gefahren von außen, Schlösser *repräsentierten* mit dem Ansehen der Herrscher auch das des Volkes; nun wird der Mythos dieser Architektur ins Gegenteil verkehrt: Alle Gefahr kommt von dort.)“ (Weil & Seeßlen, 1976, S. 26) In diesen Gestalten findet quasi eine ‚Biographisierung‘ gesellschaftlicher Entwicklungen statt.

taltwandel (z.B. Werwolf). Psychoanalytisch gesehen sind diese Mischwesen Manifestationen archaischer Triebe, die meist im Unbewußten bleiben und nur in spezifischen, meist emotional stark aufgeladenen Situationen (z.B. Verliebtheit – das Zusammentreffen des Biests mit der Schönen; Vollmond – als Symbol auch für eine besondere affektive Gestimmtheit) die Schicht des Zivilisierten durchbrechen und an die Oberfläche stoßen. Während in früheren Filmen die Zivilisation immer den Sieg davongetragen hat und das Animalische vernichtet worden ist, findet man in neueren Filmen (z.B. *Wolf – Das Tier im Mann*, Nichols, 1994; *Wolfen*, Wadleigh, 1981) Zivilisationskritik und das Überleben der Naturwesen. Die Naturwesen sehen ‚wahr‘ und spiegeln das Innerste der Menschen unverzerrt und ohne falsche Moral wider.

Der deformierte, verunstaltete Mensch

Hier sind sowohl körperliche als auch psychische Deformationen oder Monstrositäten gemeint. Riesenwuchs, Zwergenwuchs, Verunstaltungen an Kopf, Körper und Gliedmaßen zeigen die eine Seite, die Figur des ‚Psycho-Killers‘ die andere Seite. „Als halb Mensch und halb Monster – so treten uns die an Körper und/ oder Seele deformierten Wesen auf der Kinoleinwand entgegen. Das Menschliche an ihnen (meist ihr Antlitz) macht es uns möglich, uns mit ihnen zu identifizieren, ihre Monstrositäten geben gute Projektionsflächen ab für unsere eigenen unerwünschten Vorstellungen und Phantasien. Das Monster ist immer der andere. Wir selbst sonnen uns in unserer Normalität“ (S. 44).

Das Doppelgängermotiv²⁷

Die vielleicht bekannteste Ausformung fand dieses Motiv in den Gestalten von *Dr. Jekyll* und *Mr. Hyde*. Das Doppelgängermotiv stellt einerseits die Frage nach der Einheit der Persönlichkeit und thematisiert damit häufig auch – ähnlich wie beim Motiv des Tiermenschen – „Abspaltungen bestimmter triebgesteuerter Funktionen“ (Weil & Seeßlen, 1976, S. 28), die zeitweilig ein autonomes Eigenleben zu führen beginnen, andererseits kann es –nach altem Glauben – die Konfrontation mit dem eigenen Tod bedeuten. Für die analytische Psychologie nach C. G. Jung spielt der Doppelgänger als Symbol eine große Rolle bei Schwellensituationen im Individuationsprozeß.

Der Teufel/ Hexen/ Dämonen

Diese Kategorie von Halbwesen ist dadurch gekennzeichnet, daß sie verschiedenen ‚Bereichen‘ gleichzeitig angehören: Der Teufel als erstgeborener Sohn Gottes, der auf die Erde verbannt worden ist, als ‚Abspaltung vom Göttlichen‘. Wie die Figur des Teufels stellen die Dämonen Zwischenwesen im Bereich zwischen dem Göttlichen und dem Menschlichen dar²⁸. Auch die Hexen sind in ‚zwei Welten‘ beheimatet. Als ‚Hagazussas‘, als Zaunreiterinnen befinden sie sich im Grenzbereich zwischen Zivilisation und Wildnis, mit dem einen Bein im alltäglichen, mit dem anderen im magischen, dunklen, irrationalen Bereich: „War die mittelalterliche Hexe noch die *hagazussa*, diejenige, die auf dem Hag, der Hecke, dem Zaun saß, der

²⁷ Eine lesenswerte Abhandlung zu diesem Motiv bietet Bonin (1983).

²⁸ Vgl. dazu Bonin (1984); eine ausführliche Phänomenologie des Dämonischen gibt Reisner (1986).

hinter den Gärten verlief und das Dorf von der Wildnis abgrenzte, und war sie somit ein Wesen, das an beiden Bereichen teilhatte, wir würden heute vielleicht sagen, ein halbdämonisches Wesen, so wird sie mit der Zeit immer eindeutiger, bis sich in ihr nur noch das verkörpert, was aus der Kultur hinausgeworfen wird, um in der Nacht in verzerrter Form wiederzukehren“ (Duerr, 1978, S. 62).

Psychologische Deutung der Figur des ‚Halbwesens‘

Reß sucht eine Erklärung für die Dauerhaftigkeit und Ubiquität des Mythos des Halbwesens in den Kulturen der Menschheit mit einem entwicklungspsychologischen Ansatz. Der Mensch sei in der frühen Kindheit ein „Halbwesen par excellence“. Er befindet sich in mehrerer Hinsicht in Zwischenstadien bzw. ‚zwei Welten‘. Der psychoanalytisch orientierte Ansatz von Mahler u.a. (Mahler, Pine, & Bergmann, 1980) nimmt unmittelbar nach der Geburt eine *symbiotische Phase* in der Entwicklung des Kindes an, während der es nicht zwischen dem Außen und dem Innen, zwischen Ich und Nicht-Ich unterscheiden kann²⁹. In den darauffolgenden Phasen beginnt das Kind, sich unabhängig von der Mutter zu fühlen und zu bewegen, sich loszulösen und als ein eigenständiges Individuum wahrzunehmen, erfährt darin auch die Frustration des Sich-Getrennt-Fühlens, was gleichzeitig eine Art Todeserlebnis, nämlich den Abschiedsschmerz vom symbiotischen Einheitserleben darstellt. Das Kind fühlt sich zwar einerseits als ein getrenntes Wesen, bleibt aber gleichzeitig in völliger existenzieller Abhängigkeit von den Bezugspersonen. Es bedarf dieses ‚inständigen Todes‘, welcher mit dem Zerbrechen der symbiotischen Ich-Erfahrung einher geht, um sich zu einer autonomen Persönlichkeit zu entwickeln: „Diese Wahrheit drückt sich in dem traurigen Los der Halbwesen aus. Sie, unfähig den ‚inständigen Tod‘ zuzulassen, sind dazu verdammt, für alle Zeiten als Lebend-Tote ihr Dasein zu fristen. (...) Das eigentlich Grauerregende der Halbwesen ist ihre gescheiterte Entwicklung. Des Sterbens unfähig, haben sie keine Aussicht auf ein Werden. Hin und her gerissen zwischen ihrer Menschen- und Tiernatur, zwischen Menschlichem und Dämonischem finden sie keine Ruhe für die Entwicklung ihres wahren Selbst.“ (Reß, 1990, S. 91). Die ‚Urerfahrung‘ des ‚nicht mehr‘ und ‚noch nicht‘ während der frühesten Kindheit, also die Erfahrung eines Übergangstadiums mag ein Muster bilden für spätere Entwicklungs- bzw. Lebensphasen diesen Charakters, bsw. für die Phase der Adoleszenz.

Der Figur des Halbwesens wurde als ein klassisches Motiv des Horrors bezeichnet. Das bedeutet aber nicht, daß es nur im klassischen Horrorfilm eingesetzt würde. Auch in dessen moderner Form findet dieses Motiv Eingang. Es erfährt jedoch meistens einige Modifikationen, und es treten neue Motive hinzu. Psychanalytische Deutungsmuster, die weiter oben schon teilweise für die Interpretation der einzelnen Erscheinungsformen des ‚Halbwesens‘ herangezogen worden sind, sind im modernen Horrorfilm viel umfassender eingesetzt. So ist das Böse nicht mehr in fernen Ländern oder Zeiten beheimatet, sondern im Hier und Jetzt, in der uns bekannten Alltagswelt. Auch tritt verstärkt eine neue Form des ‚Halbwesens‘ auf, die des wei-

²⁹ Obwohl es inzwischen Kritik und auch widersprüchliche empirische Ergebnisse zu diesem Ansatz, bleibt er ein wichtiges entwicklungspsychologisches Modell, das viele empirische Beobachtungen gut einordnen und beschreiben kann.

ter oben schon erwähnten *Psycho-Killers*. Als eine Art moderner archetypischer Figur³⁰ verkörpert er den Einbruch von Irrationalem und ‚Dämonischem‘ in eine an der rationalen Vernunft orientierten offiziell vertretenen Geisteshaltung oder Weltsicht in den modernen Gesellschaften. Da diese Form der ‚Irrationalität‘ psychischer Natur und damit nicht an die uns bekannten physikalischen Gesetze gebunden ist, wird die Abgrenzung des modernen Horrorfilms zum *Psycho-Thriller* – wie oben schon erwähnt – immer schwieriger. Wir finden allerdings häufig Kombinationen mit nicht-rationalen Elementen auf der physikalischen Ebene (z.B. in *Shining*, Kubrick, 1980, oder in *Nightmare – mörderische Träume*, Craven, 1984).

Neben der Modifizierung des ‚Halbwesens‘ gibt es weitere Veränderungen in den Erscheinungsformen des Bösen: es zeigt sich anonym und weniger greifbar als im klassischen Horrorfilm. Haben wird dort z.B. Personifizierungen wie die Figur des Dracula, so weisen Filmtitel wie *The Fog*, *Es* oder *Das Ding* auf diese andere Qualität. Im Film *Es* (Wallace, 1990, nach einem Roman von Stephen King) beispielsweise nimmt das Böse verschiedene Gestalten an, nämlich die, vor denen die jeweiligen Protagonisten Angst haben: „In deinen Träumen treffen wir uns wieder, du kannst mir nicht entkommen!“, und „Ich verkörpere Alpträume und böse Chimären!“ So erscheint es einmal als Werwolf, dann als sich verselbstständigende technische Apparaturen (Duschdüsen), dann in der Figur des gefürchteten Vaters, um schließlich immer wieder die maskenhaft-bedrohliche und auch verführerische (kleine Kinder!) Gestalt des Clowns anzunehmen. Im Showdown schließlich zeigt es sich einerseits als eine in einem Rohr kanalisierte Lichterscheinung, andererseits als eine riesige Spinne.

Mit diesen Veränderungen wurde die Distanz zu den schrecklichen Filminhalten verringert: Das Böse hat etwas mit uns zu tun, mit dem Alltäglichen, dem Normalen, mit unseren persönlichen ‚Schattenseiten‘, aber auch den dunklen Seiten der modernen Lebenswelt, den sozialen und ökologischen Sünden, die begangen wurden und werden. So verwundert es nicht, daß *Rache* ein häufiges und wichtiges Motiv für das Auftreten des Böses darstellt. Rache und Sühne aus persönlichen bzw. an einzelne Individuen gebundenen Gründe wurden schon bei der Besprechung der ‚Geister‘ und ‚Gespenster‘ genannt – das ist also ein klassisches Motiv. Die Rache der Natur oder Technik ausgelöst durch menschliche Hybris ist als Motiv auch nicht neu (‚Der Zauberlehrling‘), doch findet man sie als mehr oder weniger globale und anonyme Bedrohung seit Beginn der siebziger Jahre verstärkt in modernen Horrorfilmen³¹. Zeigt sich hierin wieder eine gesellschaftskritische Haltung, die aktuelle Zeitströmungen aufgreift, so ergänzen die Schlußfolgerungen, die in vielen dieser Filme in den 70er Jahre, (speziell der Katastrophenfilme), aus dieser Kritik gezogen werden, das Ganze zu einem zwiespältigen Bild, wie es sich uns später auch in anderer Hinsicht zeigen wird: Gesellschaftskritik mischt sich mit einer äußerst ‚konservativen Haltung‘, hier mit einer fragwürdigen ‚Führer- und Op-

³⁰ „Der Serienkiller ist der unbestrittene König im Reich der Triebe“, zitiert Theweleit in seinen Reflexionen über den Film *Das Schweigen der Lämmer* (Theweleit, 1994). Und weiter: „Der Serienkiller trifft auf einen wunden Punkt, weil er als pervertierte Ausgabe und finale Form des amerikanischen Helden zum tödlichen Vollstrecker der alten Ideale geworden ist“ (*Süddeutsche Zeitung*, zitiert nach Theweleit, S. 63). Theweleit selbst zu diesem Phänomen: „Ursprünglich ist der ‚Serienmörder‘ aber wohl eine Erfindung der Polizei: ‚Jack the Ripper‘ als Sammelname für alle unaufgeklärten Fälle. Der blieb immerhin ungefaßt. Die Nazis gingen weiter: dem (angeblichen) Massenmörder Bruno Kürten wurde alles angehängt, was in und um Düsseldorf ein Jahrzehnt lang unaufgeklärt war (...). Die ‚wirklichen Serientäter‘ befolgten dann die Polizeiprogrammierung.“ (ebd.).

³¹ Zu dieser Zeit sorgten auch die ersten Berichte des Club of Rome für Aufsehen (Meadows, 1972).

fer-Ideologie‘, verbunden mit einem sozialdarwinistischen Ansatz, d.h. nur die Stärksten überleben die Katastrophen, und das nur, wenn sie sich völlig einem ‚Führer‘ unterordnen, der sich dann am Schluß für die überlebende Gruppe opfert. So zumindest stellt es die Analyse von Reiß (1987, S. 54ff) dar, die sich wiederum auf die Arbeit von Giesen (1980) bezieht.

Die ‚Helden‘:

Im modernen Horrorfilm gibt es den ‚strahlenden‘ Helden, der glorreich und edel aus der Auseinandersetzung mit dem Schrecklichen heraustritt, nicht mehr. Zwei eher pessimistisch gezeichnete Typen von ‚Heldenfiguren‘ haben dessen Stelle eingenommen: So gibt es die Figur des *aussichtslosen Streiters*, der mehr oder weniger vergeblich gegen das Böse vorzugehen versucht und letztlich scheitert, und die des *Bezwingers des Bösen*, der zwar irgendwie siegt und überlebt, „doch hinterläßt die Schlacht mit den teuflischen Mächten solche tiefen Wunden an Körper und Seele, daß die weitere Zukunft des Helden in keinem rosigen Licht erscheint. (...) Die Helden des neuen Horrorfilms erringen über das Böse lediglich Pyrrhussiege. Die Opfer, die erbracht werden müssen, sind zu groß (...), um eine rechte Siegesstimmung aufkommen zu lassen.“ (Reiß, 1990, S. 95).

War im klassischen Horrorfilm die Rolle des Helden meist einem männlichen Heros zuge-dacht, so treten in den neueren Filmen dieses Genres immer häufiger Frauen in die Rolle der Kämpferin gegen das Böse. Sie werden meist in einer ‚Mischform‘ aus unschuldiger Naivität, Verklemmtheit, Introversion und Wohlanständigkeit gezeichnet, zu der in der existenziellen Auseinandersetzung mit dem Bedrohlichen Mut, Seelenstärke und (aggressive) Radikalität kommen; sie bleiben nicht mehr passiv, um auf einen männlichen Retter zu hoffen, sondern entdecken ihre eigene ‚männliche Qualitäten‘: Das ‚schüchterne Mädchen‘ hat sich zur tapfe-ren Amazone gewandelt, die mutig selbst den Kampf aufnimmt. „Dieser emanzipatorische Aspekt wird aber sogleich vom modernen Horrorfilm wieder zurückgenommen, denn dieser Kampf, so der neue Horrorfilm, ist zum Scheitern verurteilt“ (S. 97).

Art des Tötens:

Tötungsakte gehören zum Plot von fast allen Horrorfilmen. Sie haben im modernen Horrorfilm eine neue Qualität angenommen. Es geht nicht mehr *nur* um die existenzielle Bedrohung und um den Tötungsakt als solchen, sondern es findet ein expliziter Angriff auf die leibliche Substanz statt: „das Böse hat es primär darauf abgesehen, die Unversehrtheit des menschlichen Körpers anzutasten. Menschliche Leiber werden zerstückelt, zerrissen und gefressen (...), bestialisch gefoltert und mißhandelt (...), verbrannt (...) und gesiedet (...), Körper lösen sich in ihre Bestandteile auf (...) oder zerbersten“ (S. 97f). Für die Täter ist das Morden in der Regel ein sadistisch-lustvoll getönter Akt, dem das Mißhandeln und Quälen der Opfer vorausgeht.

Was auf der einen Seite als die große Herausforderung und ein Triumph der Tricktechniker und Maskenbildner erscheint und mit dem Einzug der *Splatter*-Elemente als dramaturgisches Stilmittel einer neuen Form von Schockwirkung und Mittel zur Erzeugung von Ekelgeföh-

len³² dient, stellt doch die Frage nach der Anziehungskraft solcher Bilder für die (meist jugendlichen) Rezipienten. Unsere Kulturgeschichte zeigt, daß diese Anziehungskraft weder eine typische Erscheinung für die moderne Zeit ist, noch daß sie ein Spezifikum des Jugendalters darstellt – es mag an dieser Stelle der Hinweis auf die Attraktion öffentlicher Hinrichtungen, Folterszenen, Gladiatorenkämpfen und Ähnlichem genügen; die „christliche Religion (ist) von der Verehrung einer brutalen Folterszene geprägt“ (Baumann, 1989, S. 37), und die Schaulust der Zeitgenossen sucht drastische Bilder, sei es bei Unfällen auf der Autobahn oder bei anderweitigen Katastrophen, vermittelt durch „Kameras möglich dicht am Geschehen“³³. Ohne den allgemeinen Motiven an dieser Stelle im Detail nachgehen zu wollen³⁴, kann man immerhin vermuten, daß in diesen schrecklichen Bildern existenzielle Grundbefindlichkeiten anklingen, die – in welcher Form auch immer – ihren Raum im Erleben beanspruchen. Dem speziellen Bezug zur Faszination an ‚HorrorDarstellungen‘ während der Adoleszenz soll später nachgegangen werden.

3. Das Thema ‚Sexualität‘

Sexualität und Horror bilden ein gut tradiertes Paar, denn: „zweitausend Jahre christlicher Tradition der Körperfeindlichkeit haben eine innige Verbindung zwischen der Sexualität und

³² Schockwirkungen, die durch den geschickten gestalterischen Einsatz von existenziell bedrohlichen Situationen und deren erschreckenden und grauerregenden ‚Zutaten‘ erzeugt werden, muß man von jenen unterscheiden, die alleine durch Ekel und Abscheu erregenden Darstellungen zustande kommen. Diese sind zwar häufig mit dem Angsterregenden verbunden, aber nicht per se angsterzeugend; Ekel Erregendes hat Bezug zum Organischen mit unklarem Lebensstatus (Todesaffinität); es erinnert an die eigene Sterblichkeit. Allerdings muß bedacht werden, daß es sich beim Ekel um eine weitgehend kulturgebundene Reaktion handelt. Vgl. dazu Baumann (1989), S. 239ff. Ausführlicher Kolnai (1929) und Rozin & Fallon (1985).

³³ „Ein Kritiker hat gesagt, wenn der Profifootball die Voyersversion eines Kampfes geworden ist, dann ist der Horrorfilm die moderne Version des öffentlichen Lynchens“ (Stephen King, zitiert in Baumann, 1989, S. 51); ausführlicher dazu ebd., S. 29ff.

³⁴ Es seien hier nur einige wenige – unsystematisch ausgewählte – mögliche Motive aufgezählt: Stephen King nennt die Neugier am Schrecklichen das ‚Laßt uns den Unfall genauer ansehen‘ –Syndrom. Es ist einerseits das beruhigende Gefühl, daß es einen selbst nicht erwischt hat, auf der anderen Seite spricht er auch vom „Genuß der Ordnung in Anschauung der Möglichkeit des Chaos“. Clive Barker äußert zur Faszination an fiktionalen Darstellungen des Schrecklichen: „Horrorliteratur ... befaßt sich mit den Dingen, von denen wir glauben, sie nicht ertragen zu können: Tod, Verletzlichkeit, Sexualität, Krankheit und Besessenheit ...“ (nach Baumann, 1989, S. 34 u. S. 36). In einem anderen Interview sagt derselbe Autor: „Das Ziel des Grusel-Genres ist meiner Meinung nach, eine Art Frieden zu schließen mit unseren Ängsten, sie zu verstehen. Manchmal unterscheiden sich die Ängste, manchmal sind sie global. Wie auch immer: Es geht darum, sie verstehen zu lernen. Je mehr der reale Terror zunimmt, je mehr die Apokalypse näherrückt, desto wichtiger wird das Horror-Genre. Es ist ein Weg, unsere Ängste auszudrücken, eine Möglichkeit unserer Kultur, zu sagen: ‚Okay, ich verstehe die Ängste – auch das kollektive Unterbewußtsein versteht sie‘. Im Kino diskutieren wir diese Ängste. Wir debattieren über sie, indem wir gespannt im Sessel sitzen und uns der Schweiß ausbricht.“ (Manthey & Altendorf, 1991, S. 175). In eine ähnliche Richtung gehen psychoanalytische Vorstellungen, nach denen bei der Produktion und Rezeption solcher Fiktionen verdrängte Inhalte als das ‚Böse‘, als finstere Macht nach Außen projiziert werden, um das Selbst zu entlasten. So wurde der Bereich des Horrors bzw. des Phantastischen lange Zeit für die Darstellung von Tabu-Themen genutzt. (Bsw. gesteht die Zensur dem Monster oder Teufel eine perverse Sexualität zu.) Wilson vermutet in seiner *Abhandlung über Horrorgeschichten* folgende Gründe: „Erstens die Sehnsucht nach mythischen Erfahrungen, welche genau in Zeiten gesellschaftlicher Wirrnis wieder verstärkt in Erscheinung tritt, oder wenn der politische Fortschritt wieder einmal blockiert ist: sobald wir also spüren, daß unsere eigene Welt uns im Stich gelassen hat, versuchen wir Anhaltspunkte für eine andere Welt zu finden; und zweitens der Instinkt, uns selbst gegen die wirklichen Schrecken, von denen die Erde heimgesucht wird, zu wappnen ..., indem imaginärer Schrecken injiziert wird, der uns durch die kurze Illusion beruhigt, daß die Kräfte des Wahnsinns und der Gewalt gezähmt und genötigt werden können, und mit bloßer dramatischer Unterhaltung zu versorgen.“ (Wilson, 1974, S. 124ff).

dem Bösen geschmiedet, die von den Produzenten des Horrors dankbar aufgegriffen wird.“ (Baumann, 1989, S. 270) Doch über diese historisch bedingte Verbindung hinaus finden sich inhaltliche und damit auch basalere Bezüge zwischen der Sexualität und dem Tod, zwischen Eros und Thanatos vielerorts beschrieben: In der romantischen Liebe zwischen Tristan und Isolde finden wir sexuelles Begehren vereint mit Todessehnsucht; die Bezeichnung ‚Kleiner Tod‘ bzw. ‚The little death‘ für den Orgasmus weist auf die Verwandtschaft zwischen dem ekstatischen Rausch, der Hingabe, der zeitweiligen Identitätsauflösung mit der vollständigen Auflösung und Wandlung des (materiellen) Persönlichkeits- oder Wesenszusammenhangs im physischen Tod hin. Eine andere Perspektive wird in den Überlegungen eingenommen, die im möglichen Resultat der sexuellen Vereinigung, nämlich einem Kind, eine Art symbolische Überwindung des eigenen Todes sehen.

Im Horror-Genre hat Sexualität häufig mit dem Durchbrechen tradierter Tabus zu tun. Befreite Sexualität wird als animalische Sexualität interpretiert und ambivalent bewertet: Sie findet ihre Bestrafung (vor allem dann, wenn es um die Sexualität Jugendlicher geht), wird aber auch als ein unheimliches Faszinosum dargestellt (*La belle et la bête*). Das Verhältnis zwischen Sexualität und dem Tod bzw. dem Schrecklichen ist im klassischen Horrorfilm häufig romantisch gezeichnet; es geht, wie gesagt, eine eigenartige erotische Faszination vom Schrecklichen aus, das auch das bessere, intensivere, schönere, außergewöhnlichere, den Alltag transzendierende Erleben bieten könnte³⁵. Im modernen Horrorfilm fehlt nach Reiß die erotische Komponente völlig; entweder tritt das Thema ‚Sexualität‘ als Anästhesie (fehlender Geschlechtstrieb) oder in seinen pervertierten Form auf. Verklemmtheiten und puritanischen Moralvorstellungen zeigen sich bei diesem Thema ebenso häufig wie Zusammenhänge zur Gewalt (Sadismus, Kannibalismus u.ä.). Sexualität spielt in der Handlung des modernen Horrorfilms nicht so häufig eine zentrale manifeste Rolle, wie es von Kritikern häufig propagiert wird. Als latente Unterströmung allerdings zeigt sich das Thema oft. Die problematisierte Sexualität inklusive der Moralvorstellung, daß derjenige (bzw. diejenige), der sich seinen (sexuellen) Trieben einfach hingibt und sie frei auslebt, bestraft wird und in der Regel zuerst dem Monster zum Opfer fällt, betrifft vor allem Jugendliche, die auch das Zielpublikum für diese Filme darstellen; sie befinden sich in einer Phase der Unsicherheit in ihrer geschlechtlichen Identitätsentwicklung, und Sexualität ist dabei oft mit Ängsten behaftet.

³⁵ Dazu Robert Walser in seiner charakteristisch verniedlichenden und damit doch auch pointierenden Art: *Die Jungfrau (zum Befreier – G.M.):* Ihm so den Kopf abzusäbeln. Einem verhältnismäßig so feinem Wurm. (...) Wie mich die Augen dieses so schneidig von seinem übrigen Körper getrennten Hauptes vorwurfsvoll und zugleich so zart anschauen. Dieses Ungeheuer liebte mich, wie eben Ungetüme zu lieben verstehen, du aber, Befreier, liebst mich nicht, es kam dir nur darauf an, mit deiner Stärke vor mir zu prunken. (...) Um die Tat war's dir zu tun, um Ablegung einer Probe, um Überwindung einer Gefahr, um Beiseitesetzung eines Hindernisses, nicht aber um mich Arme, Nackte.
Der Befreier (bedeckt sie mit seinem Mantel): Was willst du nun beginnen, Töchterchen?
Die Jungfrau: Ich war hier in der Gefangenschaft, unter des höchst warmherzigen Wurmes Überwachung nicht schlecht aufgehoben. Er flößte mir anfänglich natürlich Grauen ein. Wenn ich es exakt nehmen wollte, könnte ich von Abscheu reden. Aber ich war doch immer daheim. Wie hat er sich im Kampf mit dir so plump, geradezu rührend ungeschickt benommen. Er war so naiv. Er liebte meine Füße. Du und die übrigen gaben sich keine Mühe, seine Sprache zu studieren, seinem etwas seltsamen Denken einigermaßen beizukommen. Mich hat er immer recht gut unterhalten. Ich muß es dir sagen, ich langweilte mich in seiner Gesellschaft selten oder nie. Doch bei dir Hochgebildetem, aus Kulturhöhen Niedergestiegenem seh' ich schon jetzt die Lücke... (Walser, 1990).

4. Konfrontation zwischen Jugend- und Erwachsenenwelt

Für ein hohes Identifikationspotential bei dem genannten Zielpublikum sorgt ein weiterer Punkt, nämlich Verständnislosigkeit und Ablehnung seitens der Erwachsenen, die in diesem Filmgenre als eine zentrale Erfahrung der Jugendlichen gezeigt wird. Damit wird ein in der Adoleszenz bedeutsames Thema aufgegriffen.

Erklärungsansätze für die Faszination Jugendlicher an Horrorfilmen

Moderne Horrorfilme wenden sich hauptsächlich, wie schon angedeutet, an Jugendliche – in vielen der untersuchten Filme überwiegen jugendliche Darsteller – und werden dementsprechend größtenteils von einem solchen Publikum rezipiert³⁶. Darum erscheint ein Blick auf die psychische Dynamik der Entwicklungsaufgaben und –erfahrungen während der Adoleszenz für ein Verständnis der Faszination an Darstellungen von Grauerregendem, von sadistisch-lustvollen Quälereien und von Zerstückelungsakten, aber auch allgemein an der Auseinandersetzung mit dem Übernatürlichen bzw. Nicht-Rationalen lohnenswert.

Im Alter von 14/15 Jahren erfahren Jugendliche einen körperlichen Wachstumsschub, der aufgrund von Asymmetrien – die Körperteile wachsen nicht alle in der gleichen Geschwindigkeit – zu einer Art ‚Verzerrung‘ des Körperbildes führen kann. Reiß (1990) sieht hier eine Beziehung zu weiter oben genannten Filminhalten: „Der neue Horrorfilm ist angefüllt mit Schreckensphantasien über aus den Fugen geratene Körper“ (S. 100). Er formuliert seine These folgendermaßen: „Die zentrale Körperphantasie des Jugendalters (...) ist die des zerstückelten, zerrissenen Körpers. Diese zentrale Phantasie speist sich aus zwei Quellen: Zum einen ist es der abrupte Gestaltwandel während der Pubertät, der der Vorstellung der Zerrissenheit Vorschub leistet, zum anderen – und wahrscheinlich noch bedeutungsvoller – erscheint mir die noch brüchige geschlechtliche und gesellschaftliche Identität junger Menschen Auslöser dafür zu sein, daß in der Phantasie das gesamte Ich, und damit auch der Körper, als zersplittert erlebt wird“ (S. 101). Mit Hinweisen auf verschiedene Formen der Initiationsriten bei ‚Naturvölkern‘, in denen Momente der Zerstückelung und der (körperlichen) ‚Versehrung‘ eine bedeutsame und prägende Rolle spielen, versucht er seine These zu stützen. Weiterhin führt er die Überlegungen von Hartwig Hartwig (1986) zum phallischen Charakter der in modernen Horrorfilmen bevorzugten Waffen an, die dem Aufbrechen und Zerreißen des als Schutz des „noch fragilen Ichs“ gesehenen „Körpers als Panzerung“ dienen sollen. So kommt er zu dem Fazit: „Die Faszination Jugendlicher an den sadistischen Zerstückelungsakten läßt sich meines Erachtens nur hinreichend verstehen, wenn akzeptiert wird, daß diese Filme einen Spiegel der jugendlichen Innenwelt darstellen“ (S. 103). Wieweit man dieser (psychoanalytisch orientierten) These folgen mag, sei jedem selbst überlassen. Sie forciert auf jeden Fall einen meiner Ansicht nach sinnvolleren Umgang mit diesem Phänomen, als es ein einfaches Erschrecken darüber und ein Abqualifizieren zum Ausdruck „psychisch hochgradig gestörter Individuen“ wäre, auch wenn damit es nicht vollständig erfaßt und beschrieben ist.

Das Erscheinen von ungewöhnlichen Fähigkeiten wie Telepathie, Telekinese und Präkognition als besondere Begabungen von (häufig jugendlichen) Protagonisten spricht pubertäre Allmachts-Phantasien an, mit denen Hilfe bei der Bewältigung der aktuellen Entwicklungsaufga-

³⁶ Vgl. Vogelgesang (1991).

ben gesucht wird. Während die Fähigkeit zur Präkognition Orientierung und Entscheidungshilfen für den unsicheren und dunkel erscheinenden Weg in die persönliche Zukunft erhoffen läßt, betreffen Telepathie und insbesondere Telekinese vor allem Macht- (im Dienste von Weltaneignung und Durchsetzung) und Rachebedürfnisse. In *Carrie* (de Palma, 1986, nach dem Roman von Stephen King) nimmt die pubertierende Hauptdarstellerin mit Hilfe ihrer Fähigkeit, Materie geistig zu beeinflussen, grausam Rache an der tyrannischen und mißhandelnden Mutter und den sie verspottenden Altersgenossen³⁷.

Bei der Beschreibung der manifesten Inhalte sind vereinzelt schon (in den psychoanalytischen Interpretationsversuchen) deren *latente Botschaften* angeklungen. Im Folgenden sollen sie mit speziellem Bezug zum Jugendalter genannt werden.

Die Gespaltenheit der menschlichen Existenz:

Wie beim Motiv des Halbwesens (oder Doppelwesens) geht beim Jugendlichen im Übergangsstadium zum Erwachsensein ein tiefer existenzieller Riß durch die Seelenwelt. Es findet eine Spaltung von Phantasiewelt und Realität statt, wie sie in der Kindheit noch nicht so vorhanden war. Damit wird ein Bild der Brüchigkeit menschlichen Daseins entworfen. Die Sehnsucht des Halbwesens nach Ganzheit, nach einem klar definierten Zustand steht in Analogie zur Sehnsucht des Jugendlichen nach dem Erwachsensein. Dazu Reß: „Die Isomorphie zwischen jugendlicher Seelenwelt und der Innenwelt der Protagonisten von Horrorgeschichten macht meines Erachtens die Faszination Jugendlicher an solchen Stoffen am klarsten verstehbar. Das Halbwesen ist ein Spiegel der jugendlichen Innenwelt. Von der Erwachsenenwelt meist unverstanden, bekommt der junge Mensch im Horrorfilm den Leidensweg eines Wesens geschildert, dessen Schicksal seinem eigenen gleicht.“ (Reß, 1990, S. 137).

Das Entwicklungsprinzip „Stirb und Werde“

Der Jugendliche befindet sich in einem Übergangsstadium, in dem ein äußerer und innerer (Gestalt-) Wandel stattfinden muß: Körperliche Veränderungen, Wachstumsschübe und die Ausbildung der sekundären Geschlechtsmerkmale stellen eine Art Metamorphose auf der physischen Ebene dar. Gestaltwandel in vielerlei Formen bildet auch ein zentrales Thema in Horrorfilmen (Deformation des Körpers, Persönlichkeitsveränderungen, usw.). Ebenso sind Zerstückelungen, Zusammensetzungen, Verschlingen, Ausspeien, die man in solchen Filmen

³⁷ Allerdings werden die Protagonisten, die über solche Fähigkeiten verfügen, nur selten glücklich damit. Sie sehen z.B. das Schreckliche voraus, können die Präkognitionen z.T. nicht richtig deuten, usw.: „Beim Horror haben sich die Betroffenen ihre Gabe nicht gewünscht, sondern sie werden davon überfallen. Häufig sind es Kinder und Jugendliche, was nicht nur eine zielgruppengerechte Umsetzung von Allmachts-Phantasien ist, sondern auch auf Wertverschiebungen im Prozeß des Erwachsenwerdens verweist. Die Kehrseite ist, daß das älter werdende Individuum in die Mühlen der Verwertung gerät; seine Fähigkeiten gehören nicht mehr ihm, sondern werden von anderen benutzt, die damit Macht und Geld erringen.“

Die von solchen außergewöhnlichen Begabungen ausgelöste Angst ist eine zweifache. Sie überkommt sowohl die Betroffenen, die erst zaghaft lernen müssen, mit den neu entdeckten Sinnen und Handlungsmöglichkeiten umzugehen, mehr aber noch ihr soziales Umfeld, das auf die Manifestationen des Übernatürlichen und Übermächtigen mit Schrecken und Zurückweisung reagiert.“ (Baumann, 1989, S. 269)

zu sehen bekommt, Themen, wie sie auch in fast allen Initiationsriten vorkommen³⁸. Die Metamorphose auf der psychischen Ebene besteht darin, daß das kindliche Ich sterben muß, damit die Geburt des erwachsenen Ichs möglich wird. Im Kampf des Helden gegen eine dämonische Macht gerät dieser in eine existenzielle Bedrohung, aus der er, wenn er siegreich ist, als Gewandelter hervorgeht.

Die Wiederkehr des Verdrängten

Die Halbwesen können auch als Sinnbilder der ungebändigten Natur gesehen werden. Triebverzicht ist ihnen fremd; sie verkörpern die Triebregung nach der Einverleibung von Lebendigem: „orale Gier in ihrer extremsten Ausformung“ (Reß, 1990, S. 141). Hier sind Eros und Thanatos verschmolzen, Liebe ist Aggression und umgekehrt („etwas zum Fressen gern haben“). In vielen Erscheinungen der Halbwesen zeigt sich ein ausgesprochener Bemächtigungstrieb, ein Bedürfnis, sich der Umgebung zu bemestern, zu kontrollieren und die Welt in Besitz zu nehmen. Orale Gier, sadistische (Allmachts-) Phantasien, Spaltungen in Gut und Böse sind nach psychoanalytischen Theorien (Melanie Klein, Freud) frühkindliche Erfahrungen, die während der Pubertät wieder relevant werden. Die Welt selbstständig zu meistern und einen ‚wirmächtigen‘ Platz in ihr einzunehmen, an dem man sich selbst definieren kann: auch dies sind entwicklungsrelevante Themen während der Adoleszenz, die in den genannten Filminhalten widergespiegelt werden.

In seiner Analyse fand Reß vier Hypothesen bestätigt, die er auf der Basis von verschiedenen wissenschaftlichen Erklärungsversuchen zur Faszination von Horror- und Gewaltvideos an den Beginn seiner Arbeit gestellt hatte. Er gründete seine Hypothesen hauptsächlich auf die *nutzenorientierten*, also den ‚Gebrauchswert‘ betonenden, und die *filmsprachlichen*, die spezielle filmsprachliche Gestaltung betreffenden Erklärungsansätze. (Auf die besonderen gestalterischen Aspekte bin ich in der vorliegenden Arbeit nicht eingegangen.) Reß‘ Unterscheidung zwischen manifesten und latenten Filminhalten orientiert sich an psychoanalytischem Gedankengut. Gerade die *latenten* Inhalte machen für ihn die Faszination der Jugendlichen an diesem Genre verständlich; sie dienten ihm auch zur Bestätigung seiner Hypothesen. Die Plausibilität seines Nachweises hängt letztlich davon ab, welche Stringenz man seinen Interpretationen und Analysen beimißt. Bedenkenswert sind diese, und so sollen die (in seiner Analyse bestätigten) Hypothesen an dieser Stelle zitiert werden, da sie gleichzeitig eine Art Fazit seiner Untersuchung bilden (Reß, 1990, S. 28f):

1. „In den Horrorvideos spiegeln sich die notwendigen Entwicklungsaufgaben junger Menschen wider. Die Themen „Gewalt“ und „Tod“ verweisen auf den notwendigen Entwicklungsschritt, den jeder Jugendliche nachvollziehen muß: das Akzeptieren des partiellen Todes des kindlichen Ichs und die (schmerzhaft) Herausbildung eines Erwachsenen-Ichs.“
2. „Die Themen „Sexualität“ und „soziales Zusammenleben“ werden in den Horror- und Gewaltvideos in der Regel nur in pervertierter, unvollkommener Art präsentiert. Besonders

³⁸ Vgl. VanGenep (1986).

Jugendliche, in ihrer noch brüchigen geschlechtlichen und sozialen Rolle, erkennen sich wieder.“

3. „Speziell Horrorfilme sprechen die beiden dominierenden Gefühlsstimmungen junger Menschen an: das Gefühl der Allmacht (einsamer Held bezwingt das Böse) und das Gefühl der Ohnmacht und Verzweiflung (das Böse lauert überall und schlägt erbarmungslos zu).“
4. „Die filmsprachlichen Mittel verstärken die manifest und latent dargebotenen Botschaften.“

Weitere Motive und Erklärungsansätze

Neben diesen von Reiß herausgearbeiteten Punkten, die sich in erster Linie auf die entwicklungspsychologisch für die Adoleszenz relevanten Inhalte beziehen, sollen zusammenfassend weitere Motive und Erklärungsansätze genannt werden, die weiter oben schon vereinzelt angeklungen sind. Die Auflistung folgt teilweise der Arbeit von Nikele (1996), die Interviews mit drei jungen Erwachsenen zu diesem Thema geführt hat.

- Horrorfilme sind ein Teil des gesamten Unterhaltungsangebot, und das Genießen der ‚Angstlust‘ entspricht anderen Möglichkeiten der Freizeitgestaltung. (Diese Erklärung sagt nichts über die zugrundeliegenden Motive für gerade diese Wahl aus).
- In der Filmrezeption werden eigene dunkle und aggressive Seiten ausgelebt, die im realen Alltagsleben keinen Platz finden und unerwünscht sind (z.B. bei ‚friedliebenden Pazifisten und Vegetarierinnen‘).
- Die Rezeption von Horrorfilmen bietet ungefährlichen Nervenkitzel; man kann sich dabei selbst in seinen Körper- und emotionalen Reaktionen spüren; eigene intensive (auch prinzipiell unangenehme) Emotionen können kennengelernt und ein kontrollierter Umgang mit ihnen kann geübt werden³⁹.
- Der Horrorfilm-Abend ist ein soziales Geschehen: Horrorfilme werden von Jugendlichen vornehmlich in der Gruppe im Rahmen von Video-Abenden angeschaut⁴⁰ und erhöhen im gemeinsamen Erleben die Gruppenbindung.
- Eng damit zusammenhängend kann man solche Abende als Pubertätsriten⁴¹, als eine Art von Mutproben sehen. Häufig handelt es sich um indizierte oder zumindest erst ab 18 Jahren zugelassene Filme, und der Ruch des Verbotenen schwingt bei den ‚Sessions‘ mit. Doch auch inhaltlich kann manches als eine Art ‚Härtetest‘ verstanden werden: Bei drastischen Darstellungen von Gewalt, von zerfetzten und verstümmelten Körpern, von herausquellenden Eingeweiden usw. zeigt sich, wer den Anblick erträgt, wer sich abwenden oder gar den Gang zur Toilette tun muß.
- Mit dem Ende der Kindheit wird man für sein Handeln verantwortlich, man kann als Jugendlicher schuldig werden. Das ‚Essen vom Baum der Erkenntnis‘ zwingt dazu, zwischen rechtem und falschem Verhalten, zwischen ‚Gut‘ und ‚Böse‘ zu unterscheiden. Die Auseinandersetzung zwischen ‚Gut‘ und ‚Böse‘ stellt ein wichtiges Thema in Horrorfilmen dar und spiegelt somit auch entwicklungsrelevante Fragen.

³⁹ Vgl. dazu Pette & Charlton (1997).

⁴⁰ Vgl. dazu Pette & Charlton (1997) und Vogelgesang (1991).

⁴¹ Zum Thema Pubertätsriten siehe Hugger (1991).

- Die Auseinandersetzung mit den in Horrorfilmen behandelten Tabu-Themen kann zur Provokation der ‚bürgerlichen Gesellschaft‘ mit ihrem Bedürfnis nach ‚harmlosen Geschichten‘ benutzt werden, wie etwa eine frisch gestrichene weiße Wand eines öffentlichen Gebäudes im Dunkel die Sprayer anzieht. Es muß nicht unbedingt öffentliche Provokation sein, sondern die Konfrontation kann auch in einer inneren Abgrenzung bzw. Identifikation mit einer Subkultur bestehen.
- Die Blütezeit des modernen Horrorfilms fällt zusammen mit der Entstehung und den Höhepunkt der Punk-Bewegung (und auf der Seite der Schwarzen: der Rap- bzw. Hip Hop-Kultur), die ihrerseits Gewalt und die Provokation der Gesellschaft und des bürgerlichen Alltags thematisierten. Insofern mag ein Teil der Faszination an Horrorfilmen auch als Ausdruck eines bestimmten ‚Zeitgeistes‘ verstanden werden.
- Schließlich besteht für manche noch ein großes Interesse an der technischen Seite der Produktionen: Horrorfilme mit ihren Darstellungen nicht-rationaler Geschehnisse und radikaler Eingriffe in die körperliche Substanz sind Tummelplätze für die besten Maskenbildner und Tricktechniker. Durch ausgeklügelte *special effects* wird das Spiel mit und die Trennung zwischen Schein und Sein, zwischen Fiktion und Realität besonders deutlich gemacht und ins Bewußtsein gehoben.

„Das Böse hat Konjunktur.“

Was macht die Auseinandersetzung mit dem Schrecklichen, mit den Ängsten, mit dem Horror zu einem aktuellen Thema mit Konjunktur? Einem Thema, das kulturgeschichtlich immer Aktualität besaß, dem aber, sieht man in dem an den Beginn gestellten Zitat nicht nur eine verkaufsfördernde Maßnahme des Verlags, in unserer Zeit eine vergleichsweise hohe Relevanz zugesprochen wird? Die Vorstellung der ‚Geburt des Bösen‘ aus dem „Drama der menschlichen Freiheit“ würde den Schluß nahelegen, daß sich das Problem der menschlichen Freiheit in unserer Zeit verschärft habe. Für diese Position sprechen einige Überlegungen. Mit dem Zusammenbruch traditioneller Einbindungen und dem stetigen Zerfall der institutionalisierten religiösen Systeme, die für Sinnvermittlung und moralische Urteile zuständig waren, entsteht eine Art ‚Orientierungsnotstand in ethischen Fragen‘, der die Freiheitsgrade menschlicher Verhaltensmöglichkeiten beträchtlich erhöht, und damit die Gefahr, sich für das ‚Falsche‘, ‚Schlechte‘, ‚Böse‘ usw. zu entscheiden; zum andern entstehen durch das Bewußtsein der globalen Vernetzung neue ‚Verantwortlichkeitskontinente‘, wo sich das ‚Böse‘ – und so klingt es im modernen Horrorfilm an – nicht mehr einfach in eine ferne Gegend, eine andere Zeit oder in einen abgelegenen Bezirk des Bewußtseins verbannen läßt. Die im „Zeitalter eines säkularisierten Polytheismus“⁴² wahrgenommene und nicht in mit menschlichen Maßstäben faßbare Komplexität läßt die Welt dem Einzelnen in einem ähnlichen Ausmaß undurchsichtig und sich dem Zugriff entziehend erscheinen, wie er sie im modernen Horrorfilm – dort in der Möglichkeit des Einbruchs des Übernatürlichen, Nicht-Rationalen – dargestellt findet.

⁴² Safranski (1997), S. 327: „(...) an der Diagnose Max Webers (...) ist wohl nicht zu rütteln: Wir sind eingetreten ins Zeitalter eines säkularisierten Polytheismus. In der pluralistischen Gesellschaft gibt es viele Götter, viele Wertorientierungen, eine Vielzahl von religiösen und halbreligiösen Sinnbestimmungen. Der eine Gott, der einmal den geistigen Zusammenhang der Gesellschaft verbürgte, ist zersprungen in die vielen politisch neutralisierten kleinen Hausgötter.“

Jenen unfaßbaren und bedrohlichen Kräften ähneln die kollektiven Strukturen der wissenschaftlich- technischen Zivilisation, denen sich der Einzelne ausgeliefert fühlt, weil sie „jenseits unserer Verfügungsgewalt liegen, auch wenn sie sich nur durch unsere Aktivität manifestieren. Wenn es aber die Strukturen und die Systemlogik sind, die uns bestimmen, so sind sie damit für uns zu einer neuen Art des Heiligen geworden, rational und numinos zugleich.“ (Safranski, 1997, S. 329)

Neben den verschiedenen von Reiß angeführten wichtigen Themen während der Adoleszenz, die durch manifeste oder latente Inhalte der von ihm analysierten Filme angesprochen werden, gehört zu den Entwicklungsaufgaben auch der Aufbau eines Wertesystems, an dem man das eigene Verhalten orientieren kann. Darin werden die Jugendlichen mit dem ‚Problem der Freiheit‘ konfrontiert, und gerade Horrorfilme thematisieren die Auseinandersetzung mit dem Bösen in besonderer Weise, so daß die ganze Spannbreite des idealtypisch Guten und Bösen mit all seinen Abstufungen und gelegentlich seltsamem Changieren für ein spielerisches Kennenlernen und Experimentieren dargeboten wird. Der betont fiktionale Charakter, der durch den Einbruch des Nicht-Rationalen betont wird, der aber trotzdem den Bezug zur Alltagsrealität aufrecht erhält, ermöglicht ein weitgehendes Zulassen eigener ‚heller‘, aber eben auch ‚dunkler‘ Phantasien⁴³. Das fiktive ‚Austesten‘ des negativen Pols könnte für die Ablösung von den Vorstellungen der Eltern, für die Ausbildung eines eigenen Wertesystems und damit für die Ausbildung einer eigenen Identität, aber auch für die psychische Hygiene eine wichtige Bedeutung haben. Moderne Horrorfilme bieten hierzu ein breites Angebot allen denkbaren Formen und Intensitätsgraden, und auch das wird einen gewichtigen Teil zur Faszination vieler Jugendlicher an diesem Genre beitragen.

⁴³ Zur Illustration zwei Äußerungen aus eigenen mit Jugendlichen geführten Interviews zur Frage, welche Rolle im Film sie am liebsten gespielt hätten: „Es macht Spaß, das widerliche Monster zu spielen, sich mal so richtig auszuleben.“ „Mal so jemanden zu spielen statt immer jemand Guten.“

Literatur

- Barker, C., & Jones, S. (1997). *Clive Barker's A-Z of Horror*. Harper Prism.
- Baumann, H.D. (1989). *Horror. Die Lust am Grauen*. Weinheim: Beltz.
- Bonin, W.F. (1983). Über Doppelgänger, Spiegel und Masken. In E. Bauer & W.v. Lucadou (Hrsg.), *Spektrum der Parapsychologie. Hans Bender zum 75. Geburtstag*. (S. 71-85). Freiburg im Breisgau: Aurum.
- Bonin, W.F. (1984). *Lexikon der Parapsychologie*. Herrsching: Pawlak.
- Cassirer, E. (1982). *Philosophie der symbolischen Formen. Dritter Teil: Phänomenologie der Erkenntnis*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Cassirer, E. (1996). *Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Duerr, H.P. (1978). *Traumzeit. Über die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation*. Frankfurt/ Main: Syndikat.
- Geyrhofer, F. (1972). Horror und Herrschaft. In Witte (Hrsg.), *Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik*. (S. 55-60). Frankfurt/ Main:
- Giesen, R. (1980). *Der phantastische Film. Zur Soziologie von Horror, Science Fiction und Fantasy im Kino. 2 Bände*. Schondorf/ Ammersee: Programm Roloff und Seeblen.
- Hartwig, H. (1986). *Die Grausamkeit der Bilder. Horror und Faszination in alten und neuen Medien*. Weinheim; Basel:
- Hofmann, F. (1992). *Moderne Horrorfilme*. Rüsselsheim: Frank Hofmann.
- Hugger, P. (1991). Pubertätsriten - einst und jetzt - aus der Sicht des Volkskundlers. In G. Klosinski (Hrsg.), *Pubertätsriten*. (S. 25-39). Bern: Hans Huber.
- James, H. (1970). *Schraubendrehungen*. Stuttgart: Reclam jun.
- Kepplinger, H.M., & Tullius, C. (1995). Fernsehunterhaltung als Brücke zur Realität. *Rundfunk und Fernsehen*, 43, 139-157.
- Kolnai, A. (1929). Der Ekel. In E. Husserl (Hrsg.), *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung, Bd. X*. (S. 515-569). Halle: Niemeyer.
- Kunczik, M. (1994). *Gewalt und Medien*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau.
- Mahler, M., Pine, F., & Bergmann, A. (1980). *Die psychische Geburt des Kindes*. Frankfurt/ Main: Fischer.
- Manthey, D., & Altendorf, J. (1991). *Der Horrorfilm II*. Hamburg:

- Meadows, D.L. (1972). *Die Grenzen des Wachstums: Bericht des Club of Rome zur Lage der Menschheit*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Nikele, M. (1996). *Horrorfilm als kultisches Phänomen der Gegenwart. Eine medienpädagogische Betrachtung*. Alfeld: Coppi-Verlag.
- Pette, C., & Charlton, M. (1997). Videosessions - ritualisierter Rahmen zur Konstruktion von Gefühlen. In M. Charlton & S. Schneider (Hrsg.), *Rezeptionsforschung*. (S. 219-240). Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Reisner, E. (1986). *Der Dämon und sein Bild*. Frankfurt/Main: Insel.
- Reß, E. (1987). Horrormotive im Film. In W. Stock (Hrsg.), *Faszination des Grauens*. (S. 31-59). Frankfurt/M.: Bundesarbeitsgemeinschaft für Jugendfilmarbeit und Medien-erziehung e.V.
- Reß, E. (1990). *Die Faszination Jugendlicher am Grauen*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Rozin, P., & Fallon, A. 1985. That's Disgusting! *Psychology Today*, 60-63.
- Safranski, R. (1997). *Das Böse oder das Drama der Freiheit*. München: Hanser.
- Schechter, H. (1994). *Depraved: The Shocking True Story of Americas First Serial Killer*. New York: Pocket Books.
- Theweleit, K. (1994). Sireenschweigen, Polizistengesänge. Zu Jonathan Demmes "Das Schweigen der Lämmer". In A. Rost (Hrsg.), *Bilder der Gewalt*. (S. 35-68). Frankfurt/ Main: Verlag der Autoren.
- VanGennep, A. (1986). *Übergangsriten (Les rites de passage)*. Frankfurt/M.: Campus.
- Vogelgesang, W. (1991). *Jugendliche Video-Cliquen. Action- und Horrorvideos als Kristallisationspunkte einer neuen Fankultur*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Walser, R. (1990). *Aus dem Bleistiftgebiet (3 Bd.)*. Frankfurt/ Main: Suhrkamp.
- Weil, C., & Seeßlen, G. (1976). *Kino des Phantastischen. Geschichte und Mythologie des Horror-Films*. München: Roloff.
- Wilson, E. (1974). Eine Abhandlung über Horrorgeschichten. In R.A. Zondergeld (Hrsg.), *Phaicon 1*. (S. 123-134). Frankfurt/ Main: Insel.