

Hans Richard Brittnacher (Berlin)

Die Bilderwelt des phantastischen Schreckens. Die Verführungskraft des Horrors in Literatur und Film

Wie andere Genres der Phantastik auch, liefert der Horror in Literatur und Film das ästhetische Terrain für Diskurse der sozialen Selbstthematizierung. Jeder Kommentar zum sogenannten ‚Horror-Paradox‘, also dem freiwilligen und lustbesetzten Konsum des Abscheulichen und Schrecklichen,¹ wird an Bedürfnisse einer sozialen Lebenswelt jenseits der Kultur bildungsbürgerlicher Erbaulichkeit verwiesen.² Im Horror kommt zu Sprache, was lange dem Verbot der Darstellung oder zumindest dem Zwang zur Modellierung unterlag. Aber auch diese partielle Rechtfertigung verpönte ästhetischer Ausdrucksformen kommt nicht umhin, in letzter Konsequenz ein desolates, sogar beängstigendes Weltbild zu bilanzieren: die Illusionslosigkeit des sozialen Blicks, die moralische Kälte der Protagonisten und ihren selbstverständlichen Umgang mit martialischen Formen der Gewalt. (I)

Die Bedenkenlosigkeit der Gesinnung des Horrors findet ihr direktes Abbild in der Unbedenklichkeit ihrer ästhetischen Umsetzung.³ Das begrenzte Set an Archetypen, das in immer wieder neuen Maskierungen die immer gleichen Ängste schürt, und die Unbeholfenheit ihrer Montage grenzen den Horror zuverlässig von innovativen Techniken ästhetischen Schreibens und Filmens ab.⁴ Gleichwohl blieben die elementaren Mittel des ästhetischen Horrors bislang unterhalb der Wahrnehmungsschwelle der Forschung. Der zweite Teil der nachstehenden Ausführungen versucht deshalb, Materialien für eine Inventurliste der Grundbilder des Schreckens zu liefern. Dabei wird deutlich, daß der Horror, so sehr er auf die Überwältigung des Rezipienten setzt, doch

¹ Vgl. Noel Carroll: *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York 1990.

² Vgl. Hans Richard Brittnacher: *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*. Frankfurt a.M. 1994.

³ Vgl. Hans Richard Brittnacher: *Vom Risiko der Phantasie. Über ästhetische Konventionen und moralische Ressentiments der phantastischen Literatur am Beispiel Stephen King*. In: *Möglichkeitssinn. Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. v. Gerhard Bauer u. Robert Stockhammer. Wiesbaden 2000, S. 36-60.

⁴ Wer den Horror eines Stephen King oder eines H.P. Lovecraft zur Phantastik rechnet, kann schwerlich den ästhetischen Nonkonformismus zum Gattungsmerkmal befördern, wie dies etwa Marianne Wünsch (*Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne [1890-1930]*, München 1991) fordert.

Hans Richard Brittnacher

auch auf dessen ikonische Kompetenz angewiesen bleibt. Erst das intuitive Wissen um einen Grundbestand kultureller Codes vermag die von Buch oder Film angedeuteten ästhetischen Signale zu vervollständigen. Dieser Mechanismus soll spekulativ am Beispiel einiger Archetypen des Horrors rekonstruiert werden. (II)

Der dritte Teil der Ausführungen geht der Überlegung nach, ob sich das Genre wegen der ihm eigentümlichen Affirmation der Gewalt zu einer symptomatologischen Lektüre eignet, die auch einer im Grunde bereits anachronistischen Gattung Einsichten zum Verständnis der Gewalt in der modernen Lebenswelt abgewinnen kann. (III)

I. Funny horror?

Illusionslosigkeit stellt eine der Grundvoraussetzungen des Horrors dar – in ihren Sog geraten auch Religion und Wissenschaft, die beiden für Lebens- und Sinnsicherung zuständigen Institutionen der modernen Lebenswelt. In der Perspektive des Horrors hat die Religion durch ihre Anpassung an die moderne Welt, d.h. durch die Preisgabe des Fundamentalismus, ihre ursprüngliche Kraft verloren; die Wissenschaft verkennt wegen ihrer einseitigen Orientierung am Prinzip der Rationalität die im Irrationalen lauenden Gefahren der Menschheit. Sie übersieht, daß sich das Böse nicht intellektuell, sondern nur existentiell erfolgreich bekämpfen läßt.⁵ Allenfalls in ihren mantischen oder dämonologischen Aspekten – Prophezeihungen, Exorzismus und dergleichen – wird der Religion eine gewisse Berechtigung zugestanden, die Wissenschaft jedoch hat apriorisch allen Kredit verspielt. In der Gestalt des ‚mad scientist‘, jener größtenwahnsinnigen Forscher wie Dr. Frankenstein, Dr. Moreau oder Dr. Mabuse, hat das Genre populäre Ikonen der Wissenschaftsverachtung geschaffen. Wegen der prognostischen Qualität der romantischen Wissenschaftsskepsis können sich derzeit, nach der Mitteilung über die vollständige Entschlüsselung des Genoms, literarische Gestalten wie Mary Shelleys Dr. Frankenstein oder der Golem des seligen Rabbi Löw wieder besonderer Aufmerksamkeit im Feuilleton der Tageszeitungen erfreuen.

⁵ Vgl. Alexander Schuller: *Gräßliche Hoffnung. Zur Hermeneutik des Horrorfilms*. In: *Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen*. Hrsg. v. Alexander Schuller u. Wolfert von Rahden. Berlin 1993, S. 341-354, hier S. 349.

Die Bilderwelt des phantastischen Schreckens

Anerkennung erwirbt sich der Wissenschaftler allenfalls als Sonderling, der nicht an den Fortschritt, sondern an die verlorene Weisheit des Archaischen glaubt. Ein typischer Fall ist der Vampirjäger, der in uralten Folianten blättert und dort den Hinweis findet, daß nur ein Pfahl aus Ebereschenholz, rechtwinklig ins Herz des gräflichen Blutsaugers appliziert, diesem die Erlösung und der Menschheit endlich Frieden bringt. In Bram Stokers *Dracula* (1897) kann Dr. van Helsing, der Gegenspieler des gräflichen Revenants, am Ende deshalb triumphieren, weil er seinen naturwissenschaftlichen Positivismus theologisch fundiert hat. In den Parametern des Horrors ist offenbar nur eine Wissenschaft vertretbar, die nicht zu mehr, sondern zu weniger Rationalität führt. Mit seinem Blick auf die trostlose Verfassung des Menschen und seiner Institutionen steht das Genre in erklärter Opposition zur Aufklärung. Deren Erwartungen, daß die Welt sich bessern könnte und mit ihr auch der Mensch, der in ihr lebt, stellen in der Perspektive des Horrors den Verrat einer hybriden Moderne an der anthropologischen Grundtatsache der moribunden menschlichen Existenz dar – mag diese sich nun dem Spruch der Götter oder dem Programm der Gene verdanken. Die Illusionslosigkeit des Horrors ist die Kehrseite eines depressiven, paranoiden und zumeist auch eines reaktionären Weltverständnisses. Der depressive Zug ergibt sich aus der Beschwörung des Todes – er ist das Thema, dem sich der Horror obsessiv zuwendet. Die schauerlichen Kreaturen in der phantastischen Erzählkunst und im ‚splatter‘- oder im ‚slasher‘-Film jagen nicht nur Angst ein, sie töten zuverlässig alles, was sich bewegt. Mit Macht bringen diese Filme einen zumeist erfolgreich verdrängten Sachverhalt zur Geltung. Sie erinnern uns nicht nur an unsere Sterblichkeit, sie wollen uns auch mit der deprimierenden Einsicht vertraut machen, daß wir vor der Zeit, unter Schmerzen und häßlich sterben. Der schöne Tod, an dem die kulturellen Techniken des Abendlandes beharrlich arbeiten, indem sie das erbärmliche Sterben aus dem Bereich privaten Erlebens weitgehend verdrängen⁶ oder mit der Sanftheit des Schlafs vergleichen,⁷ wird im Horror nachhaltig revoziert. Seine Protagonisten dämmern nicht in einen anderen Zustand hinüber, sie sterben nicht mit einem Lächeln auf dem Antlitz, sondern auf eine elementare und unmißverständliche Weise. Wenn etwa in einer Parodie auf christliche

⁶ Vgl. Philippe Ariès: *Geschichte des Todes*. München 1982, v.a. S. 715-770.

⁷ Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: *Wie die Alten den Tod gebildet*. In: *Werke*. Hrsg. v. Herbert G. Göpfert u.a. Bd. VI. Darmstadt 1996, S. 405-462.

Hans Richard Brittnacher

„Pietà“-Vorstellungen in Stephen Kings Roman *Pet Cemetery* (1983) der wegen des Unfalltodes seines zweijährigen Sohnes vor Schmerz fast wahnsinnige Protagonist das Grab des Kindes wieder öffnet, hält er keinen bleichen, in seiner Leblosigkeit rührenden Leichnam in den Armen, sondern einen Kadaver im Zustand fortgeschrittener Verwesung. Als der Vater sich der Einsicht in die Unumkehrbarkeit des Todes verweigern will und den Leichnam einer obskuren Wiederbelebung zuführt, muß er sich schmerzlich eines besseren belehren lassen.⁸ Der Horror duldet keinen Widerstand gegen das Schicksal – wer den Plan der Schöpfung zu durchkreuzen wagt, wer den Tod zu überwinden versucht wie der vor Trauer wahnsinnige Vater oder die besessenen Wissenschaftler auf der Suche nach dem Elixier des ewigen Lebens, wird spektakulär bestraft.

Der depressive Befund von unserer Sterblichkeit bildet den elegischen Grundakkord des Horrors. Er wird ergänzt durch die paranoide Gewißheit, in einer dem Menschen zutiefst feindseligen Welt zu leben.⁹ Die Hostilitätsunterstellung betrifft nicht nur Mitmenschen oder andere Lebewesen, sondern auch die Welt der Dinge: Kühlschränke, Autos, Stricknadeln, Treppenstufen, Gartengeräte – das Setting des Horrors kennt keinen apriorisch unschuldigen Gegenstand. Der Schrecken lauert überall, er nistet im Alltäglichsten. Nicht zufällig erweisen sich im Horrorfilm die besten Freunde, der treue Hund, die eigene Mutter oder das eigene Kind als der ärgste Feind.¹⁰

Die Entmachtung der Metaphysik durch die Grundsätze des aufgeklärten Denkens integriert der Horror in seine eigentümliche Revitalisierung der Metaphysik. Wer die Existenz von Himmel und Hölle bestreitet, wird künftig die Dämonen auf der Erde treffen. Mit dem Untertitel *In der Hölle ist kein Platz mehr* warb 1978 der zweite Zombiefilm von George Romero (*Zombie – Dawn of the Dead*) für seine Vision einer Erde, die von wiederkehrenden Toten bevölkert wird. Wer an nichts mehr glauben will, soll fürderhin alles fürchten. Die Konsequenz, mit der Autoren und Regisseure diese Einsicht von einem bedrohten Leben in einer freudlosen Welt ausbuchstabieren, nähert ihre Ästhetik den Einsichten des französischen Existentialismus an. Garcins Worte am

⁸ Ausführlicher dazu vgl. Brittnacher (Anmerkung 3), S. 59 f.

⁹ Vgl. dazu Lars Gustafsson: *Über das Phantastische in der Literatur. Ein Orientierungsversuch. In: Utopien. Essays.* München 1970, S. 9-25.

¹⁰ Vgl. dazu auch Hans D. Baumann: *Horror. Die Lust am Grauen.* Weinheim, Basel 1989, S. 299 f.

Die Bilderwelt des phantastischen Schreckens

Ende von Sartres *Huis clos*, „L'enfer, c'est les autres“,¹¹ liegen – anders gemeint, aber wörtlich genommen – jedem Horrorfilm zugrunde, wo gefährliche Objekte, übellaunige Zeitgenossen und dämonische Botschafter der Kontingenz darin wetteifern, sie immer wieder neu zu illustrieren.

Neben dem Vorwurf, mit seiner depressiven Perspektive zu einer morbiden und seinen paranoiden Komplotphantasien zu einer aggressiven Sicht der Welt beizutragen, muß sich der Horror auch noch nachsagen lassen, reaktionäre Tendenzen zu befördern. Die Konzentration auf die Unausweichlichkeit des Todes paralyisiert im Horror jeden optimistischen oder philanthropischen Gedanken – weil der Horror nur an den Tod denkt, verlieren Liebe und Güte ihre karitative Energie. Wo der Gedanke an den Tod jeden anderen Gedanken begleitet, erscheint Handeln überflüssig, Widerstand zwecklos. In einem von undurchsichtigen Gewalten bestimmten und zwangsläufig auf den Tod zulaufenden Leben bewegt sich der Mensch wie ein Versuchtstier in einem Labyrinth ohne Ausweg.

In einem zumeist nur polemisch rezipierten, aber instruktivem Essay hat der schwedische Schriftsteller Lars Gustafsson als erster den grundsätzlich reaktionären Impuls der Phantastik am Beispiel der *Carceri*-Zeichnungen Piranesis illustriert. Die Entfremdungserfahrungen einer zunehmend undurchsichtig werdenden Welt, die Überzeugung des Subjekts von seiner Ohnmacht und schließlich das resignierte Einverständnis mit der überlegenen Macht verdichten sich in den Zeichnungen Piranesis zu den Bildern eiskalter Räume, unsichtbarer Machthaber und wehrlos ihrem Schicksal ergebener Sklaven. In dem Maße, in dem sich diese fremde, kalte und feindselige Welt jeder Möglichkeit einer Manipulation von Menschenhand widersetze, in dem sie also letzten Endes die Unveränderlichkeit des menschlichen Sklavendaseins hypostasiere, huldige sie einem reaktionären Weltbild.¹² Heute würde man die von der Aufbruchsstimmung der Gesellschaftskritik am Ende der 60er Jahre geprägte Beobachtung Gustafssons über die normative Kraft von Bedingungen, die der Verfügungsgewalt des Subjekts immer schon vorausliegen, wohl gelassener aufnehmen, ihr vielleicht sogar einen gewissen soziologischen Realismus nicht absprechen wollen. Dennoch hat sich der Vorwurf des Reaktionären, auch wenn seine ideologische Begründung porös geworden ist, erhalten

¹¹ Jean Paul Sartre: *Théâtre I*. Paris 1947, S. 123-182, hier S. 182.

¹² Vgl. Gustafsson (Anmerkung 9), v.a. S. 24.

Hans Richard Brittnacher

und findet Unterstützung in einer anderen Überlegung. Reaktionär ist der Horror nicht nur, weil er prinzipiell die Möglichkeiten von Einflußnahme oder Widerstand bestreitet, sondern weil er aus der Diagnose des heillosen Weltzustandes auch ein Plädoyer für Regression, Archaik und Primitivismus ableitet. Gegen dämonische Heimsuchungen ist kein Kraut gewachsen, aber gelegentlich, so lehrt der Horror, kann sich brachiale Gewalt als hilfreich erweisen: Vampire werden gepfählt, Werwölfe geköpft, Aliens zerstückelt. „Sie lassen sich ziemlich leicht kaltmachen“, stellt befriedigt der Sheriff in Romeros Film *Night of the Living Dead* (1968) fest, in dem marodierende Rednecks das Erbe der Vampirjäger angetreten haben und die Zombies wie Tontauben abschießen. Auch vor Selbstverstümmelungen schreckt diese Lust an der Gewalt nicht zurück: der Dämonenkiller in *Evil Dead II – Dead by Dawn* (Regie Sam Raimi, 1986) bricht, nachdem er sich den durch einen Dämonenbiß infizierten Arm mit einer Kettensäge abgetrennt hat, in befreites Gelächter aus.¹³

Mit seinem dezidierten Interesse an spektakulären Äußerungen der Gewalt freilich trägt der Horror als literarisches Genre zu seiner eigenen Auflösung bei. Die perspektivische Verkürzung auf isolierte violente Akt, deren soziale Genese bestenfalls beiläufig abgehandelt wird, kommt einer auf visuelle Intensität abzielenden Kunstform wie dem Film eher entgegen als der behäbigen Narration. Im Zeitalter der Skopophilie, der Lust am Schauen,¹⁴ haben sich Science Fiction und Horror zur filmischen Dutzendware entwickelt, während ‚konventionelle‘ phantastische Vorlagen trotz ihrer vermeintlich genuinen Eignung für den Film eher unbeachtet blieben. Der lange epische Atem, der Detailreichtum und die Gemächlichkeit des Erzählens befördern im Akt der ästhetischen Wahrnehmung immer auch reflexive Mechanismen, die dem Schrecken den Schock der Unmittelbarkeit nehmen. Das Faible für den ultimativen Exzeß, wie es sich schon in frühen Formen des literarischen Horrors findet, etwa im Kinderfressermotiv bei E.T.A. Hoffmann, in der Vision von Grube und Pendel bei Edgar Allan Poe oder in den anthropophagen Schleimmonstern von H.P. Lovecraft, wird in der filmischen Darstellung zur Kenntlichkeit entstellt und verödet. Der Prägnanz und Eindringlichkeit des Bildes wegen sieht der Film von allem ab, was der Inszenierung der ultimativen Gewalt

¹³ Vgl. Schuller (Anmerkung 5), S. 346.

¹⁴ Vgl. Robert Fischer: *Der Schrecken des Voyeurs. Gewalt, Lust und Schönheit in David Lynchs „Blue Velvet“*. In: *Bilder der Gewalt*. Hrsg. v. Andreas Rost. Frankfurt a.M. 1994, S. 71-590, hier S. 81.

Die Bilderwelt des phantastischen Schreckens

im Wege stehen könnte. Stephen Kings Romane beispielsweise verdanken ihren nicht unerheblichen Reiz, ihre Popularität und ihre Dickleibigkeit dem Umstand, daß sie über weite Strecken eben nicht nur den Horror beschreiben, sondern eher sein Gegenteil: Freundschaft, Liebe, Entwicklung. Eben deshalb können Kings Romane die apokalyptische Dimension des Schreckens profilieren und den Schmerz, den die Protagonisten erleiden, andeutungsweise auch an den Leser weitergeben. Die Filme hingegen, die nach diesen Romanen entstanden, nehmen sich vor allem Zeit für das Schreckliche und vergessen darüber die Inszenierung der Normalität. Aber in dem Maße, in dem sie effektiv dem reinen Horror dienen, verspielen sie endgültig den geringen ästhetischen Kredit, den die Romane immerhin noch besaßen.

Mag der Horror auch keine philanthropische Botschaften verkünden, so bietet er sich doch als Gegenstand der Analyse an, um Auskünfte über die Verbreitung und die Akzeptanz von Gewalt in den Medien zu gewinnen. Weil der Horror sich keinen Illusionen hingibt, weil er von der moribunden Verfassung des Menschen überzeugt ist und von der Unwirtlichkeit und Feindseligkeit der Welt, ist ihm die Darstellung der Gewalt gewissermaßen selbstverständlich. Der Horror verfügt, wie sonst nur der Kriminalroman, über eine gattungstypologisch vergebene Lizenz zum Töten. Allerdings gehorcht das Töten im Horror anderen Standards als im Kriminalroman.

Der Kriminalroman in seiner klassischen Variante, beispielsweise in Agatha Christies *Last Weekend* – als Bühnenstück unter dem Titel *Ten Little Niggers* (1939) bekannt geworden – erzählt von einer Gruppe, die durch einen Mörder dezimiert wird, bis ein scharfsinniger Ermittler durch Deutung der Spuren und Überprüfung von Motiven, Tatzeiten und Alibis etc. die für das Genre konstitutive Frage „Whodunit“ zu beantworten vermag. Das klassische Szenario von Mord und Ermittlung setzt Empathie als eine universell anerkannte kulturelle Einstellung voraus. Die Lösung des Rätsels sühnt den Tod des Opfers. Selbst wenn es sich bei ihm um eine dubiose Gestalt handelt, die den Tod verdiente, muß doch die Verletzung der kulturellen Norm geheilt, muß der durch ein Verbrechen im Kern erschütterte Glaube an die Unverletzlichkeit einer rationalen Ordnung der Welt wieder hergestellt werden.¹⁵ Das Interesse des Kriminal-

¹⁵ Vgl. dazu den immer noch grundlegenden Aufsatz von Richard Alewyn: *Anatomie des Detektivromans*. In: *Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*. Hrsg. v. Jochen Vogt. Bd. II. München 1971, S. 372-403.

Hans Richard Brittnacher

romans gilt also einerseits dem Opfer, dessen Tod durch eine gewisse Plausibilitätskonstruktion im nachhinein ästhetisch legitimiert wird, andererseits aber auch der Motivation des Täters, der, wie moralisch verkommen auch immer, doch aus verständlichen Gründen gemordet hat.

Vordergründig folgt auch eine ganze Reihe von Horrorfilmen jüngerer Datums diesem Handlungsmuster des Kriminalromans, wenn sie von einer Gruppe von Jugendlichen erzählen, die ihren Urlaub in einem Sommercamp verbringen. Nach und nach werden auch sie Opfer eines schrecklichen Wesens, vielleicht sogar einer dämonischen Kreatur, die dem Grab entstiegen ist. Sie heißt Mike Myers, trägt eine Baseballmaske und mordet mit der Axt, oder Freddy Krueger, sucht ihre Opfer im Traum auf und schlitzt sie mit an den Fingern applizierten Rasiermessern auf.¹⁶ Am Ende des Films nimmt der letzte Überlebende – meistens ein Mädchen – den Kampf mit dem Unhold auf und bringt ihn zur Strecke. Mit dem klassischen Krimi teilen Filme wie *Halloween* (Regie John Carpenter, 1978) oder *Nightmare on Elm Street* (Regie Wes Craven, 1984) das serielle Schema: einer nach dem anderen. Aber während es sich im Krimi um einen Täter handelt, den man nicht kennt, ist seine Identität im Horrormovie bekannt, doch dürfte es ihn nach den Gesetzen der Vernunft gar nicht geben. Das Interesse des Horrors gilt nicht den Opfern, sondern dem Tathergang; die Opfer interessieren nicht als Individuen, sondern als Anlässe spektakulärer Gewaltakte; ob sie eine den Zuschauer interessierende Persönlichkeit entwickeln dürfen, hängt von ihrer Position im Ranking des Sterbens ab. Anders als den Leser, der – etwa in einem Roman von Stephen King – alle Zeit der Welt hatte, sich mit den Lebensumständen auch der ersten Opfer so vertraut zu machen, daß er ihren Tod als Verlust empfinden kann, soll sich der Zuschauer des Films nicht für die Rollenbiographie der Nebendarsteller interessieren, sondern ausschließlich für ihren Tod: wann sterben sie, wie lange dauert ihr Sterben und vor allem: wie sterben sie? Werden sie aufgespießt oder erschlagen, enden sie unter der Kettensäge oder am Haken? Im Horror herrscht kein analytischer, sondern ein phänomenologischer Impetus; nicht die Genese der Gewalt interessiert, sondern ihre Folgen.

Zwar liefert auch der miserabelste Horrorfilm eine Erklärung für die Vorkommnisse, die er schildert. Wenn etwa der Unhold sich an den Kindern seiner einstmaligen Peiniger

¹⁶ Nach dem gleichen Muster funktionieren die Filme aus der Serie *Freitag der 13.*, *Muttertag* oder *Ich weiß, was Du letzten Sommer getan hast* etc.

Die Bilderwelt des phantastischen Schreckens

rächt, indem er diese einen spiegelbildlichen Tod seines eigenen Sterbens erleiden läßt, liefert ein revanchistischer Gedanke den pseudologischen Schlüssel zur Plausibilisierung exzessiver Gewalt. Erklärungen dieser Art erfolgen im Blick auf Filmbewertungsstellen und Altersfreigaben,¹⁷ aber nicht aus dem Interesse, die dargestellten Gewaltakte inhaltlich zu legitimieren. Hierbei handelt es sich vielmehr um puristische Artefakte grundloser, absurder und vehementer Gewalt mit einem zwar rätselhaften, aber offensichtlichen ästhetischen Index.

Wegen der Präsentation einer Innenansicht der Gewalt ist der Horror als ästhetisches Genre nicht rehabilitiert, aber empfiehlt sich als Gegenstand symptomatologischer Untersuchungen. Daß er ästhetisch hochgradig belanglos und moralisch hochgradig bedenklich ist, trifft zu, aber die mit hörbarem Vibrato immer wieder vorgetragene Aburteilung des Schunds ist so wenig innovativ wie der inkriminierte Gegenstand selbst.¹⁸ Ideologiekritische, psychologische oder auch diskursanalytische Interpretation nehmen Filme oder Texte als verräterische Psychogramme gewaltbegeisterter Autoren und Regisseure oder als eine Art düsteres Geständnis, in dem das kollektive Unbewußte seine geheimsten Wünsche niedergelegt hat – nicht als Artefakte, die Aufschluß geben über die Suggestivität der Gewalt in einer vermeintlich gewaltbereinigten Gesellschaft.

Eine gewisse Berechtigung beziehen ideologiekritische Deutungen aus der Tatsache, daß in den siebziger und achtziger Jahren Filme wie *Halloween* oder *Nightmare on Elm Street* vier bis fünf Fortsetzungen oder Nachahmungen erlebten, neben zahlreichen anderen, ihrerseits sequeltauglichen Filmen, hinzu kamen die Zombiefilme und die sogenannten Kannibalenmovies und schließlich noch Dutzende von Filmen über Außerirdische, darunter auch die mittlerweile auf vier Exemplare angewachsene Reihe um das von dem Schweizer Maler H.R. Giger entworfene *Alien* (Regie Ridley Scott, 1979), die auch in Cineasten-Kreisen reüssiert hat. Diese Werke wurden nicht von vornherein für die Ramsch-Ecken der Videotheken gedreht – wie die meisten Horrorfilme heute – sondern

¹⁷ Ins Visier der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Schriften und Filme geraten, nicht ganz zu Unrecht, vornehmlich Filme mit unbegründeten Gewaltdarstellungen („Selbstzweck“). Zum Pro und Contra der Indizierungspraxis vgl. einerseits Werner Glogauer: *Kriminalisierung von Kindern und Jugendlichen durch Medien*. Baden-Baden 1991; andererseits: Werner Vogelgesang: *Jugend und Medienkultur. Ein Beitrag zur Ethnographie medienvermittelter Jugendwelten*. In: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 1996, S. 464-491.

¹⁸ Ein typisches Beispiel für diese Haltung liefert Helmut Hartwig: *Die Grausamkeit der Bilder. Horror und Faszination in alten und neuen Medien*. Weinheim, Berlin 1986.

Hans Richard Brittnacher

fanden alle den Weg in die Kinos. Es handelt sich also bei diesen fast nach hunderterten zu zählenden Filmen durchaus um eine ‚Mainstream‘-Erscheinung der Populärkultur. Die strukturelle Ähnlichkeit der Plots dieser Filme legt die Vermutung nahe, daß hier Verhaltensstandards festgelegt und Strafen für Nonkonformismus verhängt werden. Je ausgelassener die Teenager in diesen Streifen sich an Sex und Drogen freuen, desto ärger geht das Monster mit ihnen ins Gericht. Den ‚womanizer‘ unter den Jungs trifft es als ersten, den Drogenkonsumenten als zweiten, das leichtfertigste unter den Mädchen als dritte usw. Bei dem ‚final girl‘, also dem Mädchen, das als einzige das Massaker überlebt, handelt es sich zumeist um ein auch in sexueller Hinsicht zurückhaltendes Mitglied der Gruppe. Im Tod, der so schrecklich unter den Teenagern wütet, findet – so zeigt eine anregende Studie von Vera Dika – das Gefühl der Entbehrlichkeit und der Entfremdung der ‚Babyboom‘-Generation von ihren lieblosen oder überforderten Eltern seinen Ausdruck. Im effizienten Verhalten des ‚final girl‘ wird andererseits dieser Generation der Wertekodex des amerikanischen Mittelstands als ‚Survival‘-Devise angepriesen: „So erklärt sich eine abgeschlossene Teenagerkultur, daß Selbstkontrolle, eine gewisse konservative Haltung in persönlichen und sexuellen Angelegenheiten und die Bereitschaft, Gewalt einzusetzen, noch immer Verhaltensweisen sind, die am zuverlässigsten das Überleben garantieren.“¹⁹ Es macht – das sei hier nur nebenbei erwähnt – den Charme neuerer Teeny-Horrorromedien wie der drei *Scream*-Filme (Regie Wes Craven, 1997 ff.) oder von *Faculty* (Regie Robert Rodriguez, 1998) aus, daß sie die Regeln, nach denen sie funktionieren, selbst bloßlegen und schließlich dagegen verstoßen. In *Faculty* beispielsweise liefert nur der selbstgebraute Drogencocktail des Chefdealers der Schule eine wirkungsvolle Waffe gegen die Aliens, die sich im Körper der Lehrer der örtlichen Highschool eingenistet haben.

So sinnvoll und berechtigt ideologiekritische Interpretationen des Horrors auch sein mögen, so bleiben sie doch dem ostentativen Faible dieser Filme für brutale Gewalt äußerlich. Daß das ‚final girl‘ beim Showdown den Killer an sadistischen Raffinement übertrumpft, gehört noch zu den schlichtesten Befunden, die durch das Rüttelsieb ideologiekritischer oder psychoanalytischer Deutungen fallen. Andererseits verrät der

¹⁹ Vera Dika: *Games of Terror: Halloween, Friday the 13th, and the Films of the Stalker Cycle*. London u. Toronto 1990, S. 139; hier zitiert nach der Übersetzung v. Gabriele Dietze: *Hardboiled Woman. Geschlechterkrieg im amerikanischen Kriminalroman*. Hamburg 1997, S. 196.

Die Bilderwelt des phantastischen Schreckens

geschundene, enthäutete, sezierte Körper, den der Horrorfilm aus allen Kameraeinstellungen zeigt und herbeizoomt, nichts von der Motivation hinter der Gewalt, die ihm angetan wurde. Sozialpsychologisch aufschlußreich ist der Horror eher durch das, was er verschweigt als durch das, was er zeigt. Wer dennoch dem Horror zutraut, mehr zu sein als nur die Inszenierung der Gewaltphantasien seines Autors oder Regisseurs, wird doch sein analytisches Potential nicht sonderlich hoch einzuschätzen haben; es beschränkt sich darauf, die stumpfe Anklage einer Welt zu sein, in der Gewalt möglich ist. Wer aber alle anklagt, beschuldigt keinen mehr.²⁰

Gesellschaftstheoretische Erklärungsmodelle für gewalttätiges Verhalten liefert der Horror also nicht. Selbst dort, wo er beabsichtigt, Medienheuchelei und Amüsierfaschismus implizit zu kritisieren, stimmt er in seiner Bereitwilligkeit, die Bilder des Horrors noch weiter zu steigern, eher auf ihn ein als daß er vor ihm warnt – aber erlaubt eben deshalb auch Einblicke in die Verführungskraft der Gewalt. Darum geht es im kommenden Teil.

II. Die Bilderwelt des Schreckens

Eine der ästhetischen Besonderheiten des Horrors ist die Kalibrierung der Gewalt als Bilderphänomen: Horrorerzählungen und Horrorfilme arbeiten mit bestimmten Bildern oder Handlungssequenzen, die sich als Archetypen des ästhetischen Schreckens klassifizieren lassen: das Messer, das zum Schnitt ansetzt, Zähne, die sich in einen Körper graben, der Haken, an dem das Opfer hängt, der Parasit, der aus der Bauchdecke herausbricht und ähnliches. Daß diese elementaren und unvermeidlichen Elemente in der Grammatik des Schreckens – unabhängig von der jeweils besonderen Dramaturgie – in nahezu allen Horrorfilmen oder -erzählungen vorkommen, verweist auf ein kollektives Wissen, das bestimmte Objekte mit spezifischen Aggressionen identifiziert. Kaum daß Messer oder Haken in Schrift oder Bild auftauchen, werden Leser und Zuschauer – unabhängig vom wirklichen Fortgang der Handlung auf dem Papier oder der großen Leinwand – unweigerlich vor dem inneren Auge eine Folge von Bildern imaginieren bzw. ein ins ästhetische Unterbewußtsein abgesunkenes Set solcher Vorstellungen

²⁰ Vgl. dazu auch Schuller (Anmerkung 5), S. 343.

Hans Richard Brittnacher

aktivieren. Der so evozierte Erwartungshorizontes kann nicht wirklich falsifiziert werden – selbst wenn der weitere Verlauf des Films oder der Erzählung die ästhetische Vermutung des Rezipienten gründlich revidiert, werden allenfalls die Koordinaten der Wahrnehmung modifiziert, die im Erwartungshorizont sedimentierte kulturelle Prägung bleibt im Kern unangetastet.²¹

Der Horrorfilm bietet – auch das unterscheidet ihn vom klassischen Kriminalroman – die Darstellung der Gewalt aus der Nahsicht. Er zeigt alles, ohne Beschönigung, ohne Verzögerung und ohne Vorbereitung. Er verzichtet darauf, die Genese der Gewalt Modernisierungsschäden oder Entfremdungserfahrungen anzulasten, ihre Ausübung einer unpersönlich-technischen Instanz zu überlassen und ihre Konsequenzen ins Schicksalhaft-Spektakuläre zu verschieben wie in den Katastrophenszenarien des Science-Fiction-Film.²² Gewalt wird im Horror vielmehr als universal präsent und zumeist gepriesene Möglichkeit vitaler Selbsterfahrung vorgestellt. Deshalb gelangen im Horrorfilm bevorzugt solche Waffen zum Einsatz, in denen die martialischen Möglichkeiten des menschlichen Körpers in Design und Funktion der Waffe hinein verlängert erscheinen – Messer, Haken, Keulen, Äxte usw.

Jedoch bedarf jedes dieser Horrorinstrumente eines genuinen Objektes, um seine ‚splatter‘-Eignung zu demonstrieren. Nicht das Messer allein, erst das Messer in Verbindung mit menschlicher Haut fungiert als Signalreiz, der die Horrorsequenz ablaufen läßt. Evident dürfte diese Korrelation in Buñuels Film *Le chien andalou* von 1928 sein, der den Schnitt einer Klinge durch die Netzhaut eines Auges als ästhetischen Schock par excellence etabliert hat. Weniger puristisch, aber immer noch evident ist die Korrelation Messer-Haut in der berühmten Duschszene in Hitchcocks *Psycho* von 1960. Das erhobene Messer in der Hand von Anthony Perkins und der nackte Bauch der unter der Dusche stehenden Janet Leigh (bzw. ihres Body-Doubles) reichen als Signalreize hin, um als Zuschauerreaktion bereits einen inneren Film ablaufen zu lassen, der die Klinge in den Körper des Opfers versenkt – selbst dann, wenn dies nicht auf der Leinwand geschähe. Hitchcock reizt die implizite Gewalttätigkeit der Messerästhetik

²¹ Einen ersten, allerdings folgenlos gebliebenen Versuch, das Schaurige nicht nur unter dem Gesichtspunkt seiner überwältigenden Semantik, sondern als eine systematisierbare und sequenzialisierbare ästhetische Strategie zu analysieren, hat Wolfgang Trautwein unternommen: *Erlesene Angst – Schauerliteratur im 18. und 19. Jahrhundert*. München 1980.

²² Vgl. dazu Susan Sontag: *Die Katastrophenphantasie*. In: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Frankfurt a.M. 1982, S. 279-298.

Die Bilderwelt des phantastischen Schreckens

vollends aus, indem er im ästhetischen Verfahren eben jene Gewalt anwendet, die es darstellt: die nicht einmal 40 Sekunden dauernde Szene besteht aus über 70 Schnitten. So rasend wie Norman Bates mit seinem Messer auf sein Opfer einsticht, so kalkuliert hat Hitchcock am Schneidetisch den Zelluloidstreifen zerschnitten, um den Schock der Verletzung, den das Opfer im Film erleidet, auch als Seherlebnis an den Zuschauer weiterzugeben.

Hitchcock bekannte im Gespräch mit Truffaut, er wolle zeigen, wie schwer es sei, jemanden zu töten – einen Eindruck davon vermittelt die Mühe, die es dem von Paul Newman gespielten Wissenschaftler in Hitchcocks Film *Torn Curtain* von 1966 bereitet, den von Wolfgang Kieling dargestellten ostdeutschen Agenten zu ermorden. Weil Hitchcock den Mühseligkeits- oder Arbeitsaspekt der Gewalt zeigen will, hat er in *Psycho* den Mord in der Dusche als Gemetzel inszeniert. Wenn er auch dabei mit einem Höchstmaß an Diskretion vorgeht, und auf die Schnitttechnik, nicht auf die Grausamkeit des Bildes als ästhetische Provokation zurückgreift, unterstellt er doch einen eher untypischen Gebrauch des Messers.

Denn das Messer ist die Waffe der Gentlemen unter den Mördern und Monstern, ein akkurates und filigranes Instrument. Seinen Idealtyp findet es nicht im Krummdolch oder im Stilett, sondern im Rasiermesser. In dem Brian de Palma-Film *Dressed to kill* (1980) mit Michael Caine in der Rolle des transsexuellen, wahnsinnigen und mörderischen Psychiaters – vergleiche die Ausführungen zum Wissenschaftlerbild im Horror weiter oben – bewahrt der Mörder sein Rasiermesser als typisches Accessoire eines gepflegten Herrn in einer mit Samt gefütterten Schatulle aus Edelmholz auf: ein Tabernakel, der das Allerheiligste beherbergt. Das Rasiermesser empfiehlt sich als Paradeinstrument im Horrorfilm nicht nur durch Präzision und Eleganz, sondern auch durch die ästhetischen Sensationen von Schock und Plötzlichkeit. Der Schnitt, den das Rasiermesser zufügt, ist so fein, daß erst mit einer gewissen Verzögerung der Schmerz einsetzt und das Blut zu fließen beginnt. Entsetzlicher als der Schmerz ist die traumatisierende Erfahrung der eigenen Verletzlichkeit – das Opfer erfährt sich verstoßen aus einem Raum, der ihm bislang Schutz und Geborgenheit gewährte. Nicht zufällig sind es Inzisionen, zeichnende Schnitte in den Leib, die als klassisches Initiationsritual einen jungen Mann aus dem behüteten und sorglosen Lebensabschnitt der Jugend ‚herausschneiden‘ und in die Welt

Hans Richard Brittnacher

der Erwachsenen eintreten lassen.²³ Im außerrituellen Kontext freilich, wo diese sinnstiftende Dimension der Gewalt fehlt, muß der Schnitt als traumatisierender Schmerz erfahren werden.

Der Zuschauer schließt von der Kultiviertheit der Waffe auf die Mörders: wer mit dem Messer tötet, geht gekonnt zu Sache, er vertraut auf die Schärfe seines Instruments und seines Verstandes. Das Messer ist das Instrument einer präzisen, fast sterilen Gewalt, der es nicht so sehr um die Verstümmelung oder die Qual des Opfers geht als um seine prinzipielle Verstörung. Wer dauerhafte Schmerzen produzieren will, wird andere Waffen wählen. Das Messer ist seit jeher die bevorzugte Waffe des intelligenten Killers – seit Jack the Ripper hat man sich den Serienkiller der populären Phantasie eher als Chirurg mit musischen Neigungen denn als Schlächter mit Appetit auf Fleisch vorzustellen. Mag der Mörder das Messer auch benutzen, um seine Opfer drastisch zu verstümmeln, Gliedmaßen zu amputieren und neu zu arrangieren, so werden doch im Idealfall alle diese Aktionen mit einem Minimum an Kraft und einem Höchstmaß an anatomischem Sachverstand ausgeführt. Der Buffalo Bill genannte Killer in Thomas Harris' Roman *The Silence of the Lambs* – und in dem gleichnamigen Film von Jonathan Demme, 1991 – ist ganz im Gegensatz zu seinem martialischen ‚nom de guerre‘ ein Künstler oder immerhin ein Kunsthandwerker, der aus der sorgfältig mit dem Seziermesser abgelösten Haut seiner vielen weiblichen Opfer sich einen neuen Balg für seinen häßlichen Körper zusammennähen will.

Spätestens hier wird auch die geschlechtsspezifische Dimension des Messers offenbar: es ist das phallische Requisit par excellence, aggressiv und invasiv – und zudem geheiligt, weil es zu den ältesten und rituell bedeutsamen Waffen gehört. Diese sakrale Dimension lebt noch fort in den Worten Nietzsches von der „mörderischen Lust und Gier nach dem Glück des Messers“.²⁴ Bildende Kunst und Literatur haben zumal in den zehner und zwanziger Jahren des letzten Jahrhunderts mit sichtlicher Lust an der bildlichen und

²³ Daran erinnert Peter von Matt im Zusammenhang einer Interpretation von Kafkas *Das Urteil*. Vgl. Peter von Matt: *Verkommene Söhne, mißratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur*. München 1995, S. 285. In den Tätowierungspraktiken zumeist sozialer Randgruppen, etwa bei Gefangenen oder Motorradfahrern, lebt der Initiationscharakter der Inzision fort. Zum Zusammenhang von Kafkas Erzählung und der für das Werk Kafkas überhaupt zentralen Idee der Hautperforation vgl. Claudia Benthien: *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*. Reinbek bei Hamburg 1999, v. a. S. 131-143.

²⁴ Friedrich Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*. In: *Werke in drei Bänden*. Hrsg. v. Karl Schlechta. Bd. 2. München 1994, S. 305.

Die Bilderwelt des phantastischen Schreckens

sprachlichen Bemächtigung des weiblichen Körpers immer wieder den Lustmord als Messermord inszeniert und den Mörder im Triumph nach vollbrachter Tat mit erhobenem Messer gezeigt.²⁵ Wenn Isabella Rossellini in David Lynchs *Blue Velvet* (1986) in einem spiegelbildlich der Duschszene aus *Psycho* nachkomponierten Arrangement ihrerseits dem Voyeur mit dem Messer die Haut ritzt²⁶ oder wenn in Roman Polanskis *Repulsion* (1965) Catherine Deneuve mit einem Rasiermesser den Aggressor ermordet, beziehen diese Film ihren besonderen Reiz nicht nur aus der kunstvoll inszenierten Omnipräsenz von Gewalt, Sexualität und Ekel, sondern auch aus einer irritierenden Vertauschung der Geschlechterrollen.²⁷

So wie die Schärfe unverzichtbar ist für das Messer, muß die Haut, die umschließt, was der Schnitt hervorquellen läßt, gespannt sein. Jeder Schnitt im Horrorgenre ahmt einen Geburtsvorgang nach: die Haut scheint darauf gewartet zu haben, vom Messer geöffnet zu werden. Allerdings reagiert der Körper eher unphysiologisch – statt zu bluten läßt er, als ob er unter Druck stünde, Organe und Gedärme hervorquellen, zumeist in einer glitschig-fließenden Bewegung, die den Vergleich mit der Geburt nahelegt. Szenen dieser Art verleihen dem Schnitt den Charakter eines Sakrilegs: er ist nicht nur Aggression gegen ein bestimmtes Lebewesen, er ist eine blasphemische Korrektur der Schöpfung. Indem er die makellose Haut verletzt, die einen Organismus umschließt und als individuierbares Exemplar einer Spezies von seiner Umwelt abhebt, verletzt er auch die Einmaligkeit, Abgeschlossenheit und Integrität des Körpers.²⁸ Der enthäutete Körper, die Wunde, das Körperinnere, ansonsten unter der Haut verborgen und vor der Zudringlichkeit des Blicks geschützt, liegen jetzt bloß, geben den Blick frei auf die

²⁵ Vgl. etwa George Grosz: *John der Frauenmörder* (1918); Otto Dix: *Selbstbildnis als Lustmörder* (1920); Oskar Kokoschka: *Mörder, Hoffnung der Frauen* (1919). In Karl Kraus' Rezension von Wedekinds *Lulu* wird die fast sakrale Dimension des Tötens mit dem Messer aus den Bedingungen des Geschlechterkriegs abgeleitet: Jack the Ripper erscheint dem Rezensenten als „Rächer des Mannsgeschlechts“, dessen „Messeramt“ ein Symbol seiner priesterlichen Aufgabe ist. Vgl. Karl Kraus: *Die Büchse der Pandora* (1905). In: *Heine und die Folgen. Schriften zur Literatur*. Hrsg. v. Christian Wagenknecht. Stuttgart 1985, S. 5-17, hier S. 10.

²⁶ Vgl. Robert Fischer (Anmerkung 14), S. 84.

²⁷ Vgl. Karsten Visarius: *Das Auge und das Messer. Die Schaulust zwischen Allmacht und Blendung*. In: *Kino und Couch. Zum Verhältnis von Psychoanalyse und Film*. Frankfurt a.M. 1990, S. 13-19, hier S. 16.

²⁸ Vgl. dazu Claudia Benthien (Anmerkung 23). Benthien beruft sich auf das psychoanalytische Modell von Didier Anzieu, der die Genese des Selbst von der körperlichen Hülle ableitet, die ein Außen allererst konstituiert; vgl. Didier Anzieu: *Das Haut-Ich*. Frankfurt a.M. 1992.

Hans Richard Brittnacher

alarmierende Letalität des Körpers und erscheinen deshalb häßlich und ekelhaft. Aber der Schnitt ist nicht allein schmerzlich und entsetzlich, er ist auch blasphemisch: denn der Messerschnitt tötet, indem er den Gebärvorgang parodiert. Wenn der Messertäter die Gliedmaßen eines Torso auswechselt oder aus der Haut seiner Opfer ein neues Kleid schneidert, wird die Selbsterhöhung des Täters zu einem neuen Demiurgen offensichtlich, der an einer eigenen Schöpfung arbeitet.

Eine zweite Elementareinheit des Horrors stellt die Korrelation von Zähnen und Beute dar. Der Vampir, der sich mit freigelegten Fangzähnen über die Kehle seines Opfers beugt, der Werwolf, der seine Beute zerfleischt, oder die Zombies, die sich Fleischfetzen aus ihren lebenden Opfern reißen, sind die wohl populärsten Vertreter des Kannibalismus im Bereich von Horrorfilm und -literatur. Aber während der Vampir in seiner literaturgeschichtlich prägenden Erscheinung bei Byron, Polidori oder Bram Stoker ein aristokratischer Wüstling war, der den Biß in die Kehle seines Opfers als exquisiten sexuellen Akt praktizierte, erscheint er in seiner modernen kinematographischen Gestalt, in *John Carpenter's Vampires* (1998) oder in Kathryn Bigelows *Near Dark* (1987), als barbarischer Blutsäufer.²⁹ An solchen Gestalten läßt sich jene Phänomenologie der Einverleibung veranschaulichen, die Elias Canetti in fast schon unheimlicher Intuition in *Masse und Macht* beschrieben hat: das Opfer ist lange schon beobachtet, bevor es seiner Verfolger gewahr wird. „Mit einem Gefühl der Billigung und des Wohlgefallens wird [die Beute] betrachtet, beobachtet, bewacht; als Fleisch gesehen, da sie noch lebt; so intensiv und unwiderruflich als Fleisch gesehen, daß nichts einen je davon abbringen könnte, es auch zu erlangen.“³⁰ Auf das Belauern und Umschleichen folgt der Sprung auf das Opfer, Finger oder Klauen prüfen es. Bekanntlich betastet auch die Hexe im Märchen den Finger, um zu fühlen, ob das Opfer reif ist zum Verzehr. Der nächste Grad

²⁹ Vgl. auch Georg Seeßlen: *Ein sehr familiäres Gesicht des Schreckens*. In: *Heaven Sent 6*. Frankfurt a.M. 1992, S. 25: „Die durchgehende Metapher des neuen Horror-Films ist nicht die erotische Vereinigung, Kuß oder Penetration, sondern das Fressen und Verschlucken.“ Es ist ein wüstes Mahl, kein erotischer Akt, was die Vampire in *Near Dark*-Art mit ihren Opfern veranstalten; sie haben nicht das geringste Interesse, wie Graf Dracula, an der Schönheit und letztthinnigen Unversehrtheit des Opfers. Der zerplatzende Schädel, das durch die Bauchdecke brechende Monster, der gehirmschlürfende Untote, der schmatzende und sich besudelnde Gremlin, der kultivierte Kannibale Hannibal Lecter in *The Silence of the lambs* – sie alle sprechen davon, daß das Essen seine Unschuld verloren hat. Die Welt ist ein Anagramm des Körpers, der nur noch verdaut, zu viel davon. In Chuck Russells *The Blob (Der Blob, 1988)* frißt und verdaut ein beweglicher Riesenmagen ohne Gehirn die Bewohner einer amerikanischen Kleinstadt.

³⁰ Elias Canetti: *Masse und Macht*. Frankfurt a.M. 1980, S. 223.

Die Bilderwelt des phantastischen Schreckens

der Annäherung an die Beute ist das Ergreifen, ihm folgt die Zermalmung. Die Zähne schließlich besiegeln die Einverleibung der Beute, sie sind:

[...] das auffälligste Instrument der Macht [...] Die Reihe, in der sie angeordnet sind, ihre leuchtende Glätte sind mit nichts anderem, was sonst zu einem Körper gehört [...] zu vergleichen [...]. Das Material der Zähne ist verschieden von den übrigen augenfälligen Bestandteilen des Körpers [...]. Sie sind glatt, sie sind hart, sie geben nicht nach [...] sie wirken wie eingesetzte und wohlpolierte Steine.³¹

Die Zähne von Raubtieren haben schon die ersten Menschen sich als Trophäen und Talismane in animistischer Absicht angeeignet. Sie sind aber auch „die bewaffneten Hüter des Mundes. In diesem Raum ist es wirklich eng, er ist das Urbild aller Gefängnisse. Was da hineingerät, ist verloren.“³² Selbst wer doch die Aggression eines Kannibalen oder den Biß eines Vampirs überlebt, kommt nicht wirklich davon – das ist wohl der tiefere Sinn jener eigentümlichen Mythen, daß, wer Vampir oder Werwolf zum Opfer fiel, fortan selbst als Blutsauger durch die Nacht zu streifen hat oder daß die von einem Zombi Gebissenen schließlich sich selbst aus scheinbar freien Stücken in die Phalanx der Untoten einreihen.

Einverleiben und Aussaugen der Beute, also das, was Menschenfresser und Bluttrinker im Horrorfilm mit ihren Opfern durchexerzieren, stellen die letzten Akte einer Strategie dar, die auf vollständige Bemächtigung eines anderen abzielen. Canetti hat sie lakonisch resümiert: „Etwas Fremdes wird ergriffen, zerkleinert, einverleibt und einem selber von innen her angeglichen; durch diesen Vorgang allein lebt man.“³³ Wer herrschen will, sucht andere zu erniedrigen, ihren Widerstand zu brechen, bis sie „ohnmächtig vor ihm sind wie Tiere.“³⁴ Was von den Opfern überbleibt, ist ihm egal: „Je ärger er ihnen mitgespielt hat, um so mehr verachtet er sie.“³⁵

Der Schnitt des Messers zielt auf die Profanierung oder sogar Pervertierung des anderen ab, der Biß mit den Zähnen auf seine Animalisierung und Einverleibung. Der Haken – eine weitere Waffe, die im Setting des Horrors besondere Bedeutung besitzt – ist der tierischen Krallenachempfunden; die Schärfe von Spitze und Kante fügt Verletzungen

³¹ Ebd., S. 228 f.

³² Ebd., S. 230.

³³ Ebd., S. 232.

³⁴ Ebd., S. 231.

³⁵ Ebd., S. 232.

Hans Richard Brittnacher

zu, die Krümmung hält das Opfer, so sehr es zu entkommen sucht, fest; ist der Haken noch zusätzlich mit Widerhaken versehen, wird dieser buchstäblich perverse Zusammenhang von Schändung und Bindung noch offensichtlicher: je mehr sich das Opfer wehrt, desto unlöslicher windet sich der Haken in sein Fleisch. Deshalb ist der Haken auch die Metapher der Vivisektion, des Schindens bei lebendigem Leibe und bei wachem Bewußtsein. Die Unschuld und Unverletzlichkeit der Jugend, wie sie Peter Pan in J.M. Barries Bühnenstück verkörpert,³⁶ die Weigerung, sich dem Gesetz der biologischen Individuation und der Folter sexueller Reife zu stellen, zu altern und zu leiden, kurz: der Traum ewiger Jugend hat nicht von ungefähr seinen unerbittlichsten Gegner in Captain Hook, dem Mann mit dem Haken, der als beständige Erinnerung an die Qual des Lebens präsent ist. Wer vom Haken gepackt wird, hat den Schnitt bereits hinter sich; während das Messer, gleichsam behutsam, die Grenzen von Ich und Welt öffnet, reißt der Haken sie ein. Wie bei einer Operation dient der Haken dazu, die Wunde mit Gewalt offen zu halten; um lebenswichtige Substanzen abfließen³⁷ oder das Miasma des Bösen in den Leib eindringen zu lassen – man betrachte unter diesem Gesichtspunkt Max Ernsts Vision von der *Versuchung des Heiligen Antonius*, wo die mit hakenartigen Klauen bewehrten Dämonen den Mund des geplagten Heiligen gewaltsam offenhalten. Wer am Haken zappelt, ist der Sklave, der keinen eigenen Willen mehr hat, ein depersonalisiertes, baumelndes Stück Fleisch, dem Tode geweiht, die Frage ist nur noch, wie lange es dauert. Die Axt zielt auf die völlige Dekonstruktion des Gegners, sie durchschlägt rabiat, was ihm Halt und Bindung gibt – das von den Hieben zerstückte Opfer wird buchstäblich annihiliert. Wenn Jack Nicholson als der verrückt gewordene Vater und Ehemann in Stanley Kubricks *Shining* (1979) – nach einem Roman von Stephen King – mit der Axt in der Hand seine Frau und seinen Sohn durch die labyrinthischen Gänge des eingeschneiten Overlord-Hotels jagt, wird eine Phantasie vollständiger Depersonalisierung anschaulich. Die Axt in den Fäusten des Wahnsinnigen schneidet alles ab, was ihn noch an die Welt der Vernunft oder an sein Gefühl für die eigene Familie bindet. In seinem (gleichfalls erfolgreich verfilmten) Roman *Misery* (1987) hat Stephen King den traumatisierenden Charakter der mit der Axt verbundenen Gewalt in ein perfides Szenario übertragen: der Bestsellerautor Paul Sheldon ist nach

³⁶ Vgl. James Matthew Barrie: *Peter Pan, or the Boy who would not grow up*. 1904.

³⁷ Zu dieser Dimension der Wunde vgl. Benthien (Anmerkung 23), S. 140.

Die Bilderwelt des phantastischen Schreckens

einem Unfall in die Hände seines größten Fans geraten, einer geistesgestörten Krankenschwester, die den hilflos ans Bett gefesselten Schriftsteller zum Weiterschreiben an seiner ungeliebten Kitschserie nötigt; Leistungsverweigerung und Zuwiderhandlungen bestraft sie, das Beil in der Hand, mit der systematischen Amputation einzelner seiner Extremitäten – ein Alptraum für jeden, der beim Schreiben ins Stocken gerät.

Noch gründlicher besorgen die Vernichtung Waffen wie Keulen oder Baseballschläger, die jedes Lebewesen zu amorpher Gestaltlosigkeit zusammenprügeln. Aber hier soll es nicht um eine Bestandsaufnahme von Waffen gehen, die im Horrorfilm zum Einsatz gelangen, sondern um eine Typologie der elementaren Bilder der Horrorästhetik. Nach den Motivpaaren von Messer/Haut und Biß/Beute muß zumindest noch eine dritte für die Horrorästhetik zentrale Phantasie erwähnt werden: Parasit und Wirt.

In Filmen wie den vier bereits erwähnten *Alien*-Filmen, in Nachzüglern wie *Species* (Regie Roger Donaldson, 1995), dem von Stuart R. Orme 1994 verfilmten Roman *The Puppet Masters* von Robert Heinlein (1951) oder der zuletzt von Abel Ferrara 1992 verfilmten Erzählung *The Body Snatchers* von Jack Finney (1954) werden Menschen zum Opfer extraterrestrischer Wesen. Das geht manchmal offensiv und blutig, mitunter auch schleichend und fast unmerklich vor sich. Mal nisten sich die kosmischen Organismen durch Biß oder Tröpfcheninfektion in menschliche Lebewesen ein, und brechen schließlich in einer Art phallischer Gegengeburt aus dem Körper heraus, manchmal jedoch bleiben sie im menschlichen Wirtsorganismus versteckt und höhlen ihn von innen aus. Von ihren veritablen Mitmenschen unterscheiden sich die von dem fremden Organismus in ihrem Inneren gesteuerten Hülsen durch auffallend langsame und ungelente Bewegungen, als stünden sie unter dem Einfluß stark sedierender Medikamente – das Evolutionsprogramm, das der Mensch durchlaufen hat, bis er sich in dem Körper von heute zu Hause fühlt, kann von den außerirdischen Organismen offenbar innerhalb weniger Tage nicht vollständig adaptiert werden. Mitunter geht der Verwandlung ein Zustand der Verpuppung voraus, in dem die Opfer, eingehüllt in einen Kokon aus einer fädenziehenden, gallertartigen Substanz ihrer Aktivierung als Fünften Kolonne einer extraterrestrischen Macht entgegenreifen. Werden sie erkannt und getötet, fallen sie wie zarte japanische Papiergebilde in sich zusammen oder lösen sich in schleimige Pfützen auf. Daß in diesen Bildern zumal in den sechziger und siebziger Jahren sich die Ängste des Kalten Krieges, die Furcht vor Infiltration und ideologischer Indoktrination niedergeschlagen haben, wird jedem einleuchten, auch, daß sie in den

Hans Richard Brittnacher

achziger Jahren zu Metaphern für die aggressive Wirtschaftspolitik der asiatischen Nationen umgedeutet wurden und deshalb ideologische Munition für den amerikanischen Protektionismus lieferten.

Der fremde Organismus in diesen Filmen besitzt die Fähigkeit zu proteushaften Gestaltwechselln. In *Alien* hat er sich wie eine Krake auf dem Gesicht eines Astronauten festgesaugt, in *The Puppet Masters* hängt er einem jungen Wissenschaftler, gleichfalls unlöslich, wie ein Zitterrochen im Nacken. Von dort aus schießen sie durch die Nase oder den Hinterkopf Tentakel ins Hirn ihres Wirts, der unter dieser Prozedur zu einer willenlosen Kreatur wird. Diese Vorgänge – mit hohem Ekelkoeffizienten – stehen in einem auffälligen Kontrast zu der betont aseptischen Dekoration dieser Filme. Das klinisch weiße Equipment eines Raumschiffes oder eines Forschungslabors, sterile Korridore in einer futuristisch anmutenden Welt, mit Teflon und Glas beschichtete Fassaden, weißbekittelte Statisten – alles erweckt den Eindruck einer auf Perfektion und Effizienz getrimmten Zivilisation, in die mit dem außerirdischen Organismus die Barbarei einbricht. So kühl und steril die Welt der Menschen ist, so elementar geht es bei den Aliens zu: Schleim und Ganglien, Wülste, Tentakel und Glibber evozieren eine fast schon paläontologische Form proteushafter und unverwüstlicher Vitalität. In dem durch den Kontakt mit dem Außerirdischen zu einem Mischwesen entstellten Opfer, einem Menschen mit Tintenfischkopf, mit menschlichen Organen und extraterrestrischer Intelligenz – in diesem Wesen realisiert sich, wenn auch nur für einen Moment lang, für die Dauer, die eine kritische Masse stabil zu sein vermag, die Vision einer anderen Existenzform, die jedoch diesen Augenblick nicht zu überdauern vermag.

Offensichtlicher als der utopische ist jedoch der xenophobische Index der Phantasie des zum Monstrum gesteigerten Menschen. Seit ihren Anfängen haben die Imaginationen eines fremden Lebens in der Science Fiction-Literatur und ihren Filmen sich nicht von der Angst vor einer biologischen Verseuchung durch das Fremde lösen können. Es genügt, Lovecrafts im ersten Jahrhundertdrittel in Amerika entstandenen Erzählungen um den Chthulhu-Mythos zu lesen, um flagrante Beispiele für diese Ängste zu finden. In der europäischen Tradition des Horrors war es üblich, daß verdorbene Aristokraten mit poetischem Zynismus das Herz hinreißend schöner Frauen eroberten und dabei deren Seele verdarben; in Lovecrafts Erzählungen – und in den eben genannten Alien-Verfilmungen – verbreiten fremdartige Wesen mit primitivem Kauderwelsch und rohen Sitten Ekel und Schrecken und verseuchen den menschlichen Genpool. Offensichtlich

Die Bilderwelt des phantastischen Schreckens

hat sich nicht nur die Bilderwelt des Entsetzens verändert, sondern auch seine demographische Grundlage.³⁸

III. Die Lehren des Horrors

Nach den Regeln der Political Correctness wird man im Horror, das dürfte offensichtlich sein, vergeblich fahnden. Ein Autor wie Stephen King, ein erklärter Demokrat, verteilt in einer Art vorauseilendem Gehorsam die Rollen seiner Romane an Angehörige jeder nennenswerten Minderheit,³⁹ aber er dürfte dabei nicht nur sein Plädoyer für eine multikulturelle Gesellschaft abgeben, sondern auch auf die revanchistische Energie von Minderheiten schießen, die es im Showdown ihren Peinigern endlich heimzahlen dürfen. Aber bei aller ästhetischen Abscheulichkeit und bei allen moralischen Bedenken rührt der Horror durch die Blauäugigkeit, mit der er den Körper – im Zeitalter seiner technischen Auswechslung und Virtualisierung – einmal noch zum Maß aller Dinge erklärt. Während die Philosophie des Medienzeitalters einhergeht mit einer Entwertung körperlicher Stärke als einem entscheidenden Element sozialer Distinktion, während die Entwicklung von Nanotechnologien und Prothetik zunehmend die Bedeutung physischer Fitness relativiert, während selbst erotische Phantasien so sehr von Bildern der Künstlichkeit durchsetzt werden, daß veritable Schauspielerinnen sich als Doubles von digitalisierten Superfrauen ausgeben,⁴⁰ während also eine neue, bereits in die virtuellen Welten des Cyberspace entschwundene Ästhetik die Ausdrucksformen der Phantastik erobert hat, wütet der Horror immer noch im menschlichen Körper, als sei die florentinische Wachsbildnerei der Renaissance nach wie vor das maßgebliche ästhetische Paradigma anthropologischer Erfahrung. Mit einem fast schon innigen Naturalismus folgt das Auge der Kamera der invasiven Bewegung der Gewalt und zeigt, wie sie am Körper wirkt, was sich unter der Haut verbirgt, und dann, was noch dahinter liegt. Im Horror wird die Poetik eines Neo-Realismus greifbar, eine grausame Physiognomie des

³⁸ Vgl. dazu Hans Richard Brittnacher: *Paranoia als ästhetisches Gesetz. Das literarische Universum des Howard Phillips Lovecraft*. In: *Compar(a)ison* II/1997 (*Ästhetiken des Häßlichen*), S.51-72.

³⁹ Vgl. dazu Burkhard Müller: *Stephen King. Das Wunder, das Böse und der Tod*. Stuttgart 1998, S. 15.

⁴⁰ So etwa setzt sich das Model Nell McAndrew erfolgreich als Double des Cybergirls Lara Croft aus dem Computerspiel *Tomb Raider* in Szene. Vgl. dazu Manfred Geier: *Fake – Leben in künstlichen Welten. Mythos – Literatur – Wissenschaft*. Reinbek bei Hamburg 1999, S. 11.

Hans Richard Brittnacher

Körpers, die glaubt, dem enthäuteten Körper anthropologische Lehrsätze ablesen zu können.

Was immer der Horror auch sonst sein mag – in erster Linie ist er eine Klage über die geschundene Schöpfung, Abbild der trostlosen Einsicht, daß Menschen sterblich sind und die Welt ein gefährlicher Ort, der ihr Sterben beschleunigt. Gegen das allgegenwärtige Sterben kennt der Horror nur ein Rezept: ein umfassendes Töten. Todesangst verwandelt sich, ein bewährtes Rezept, in Tötungsmacht.⁴¹ Wie in einem Raptus melancholicus schafft sich im Horror ein heiliger Zorn Luft, der in einer Art Amoklauf alles Leben vernichten will. Der Ertrinkende, hat Brecht geschrieben, klammert sich an die Planke, nicht weil er zu überleben hofft, sondern um etwas mit sich in die Tiefe zu reißen. Der Ästhetik des Horrors liegt immer auch eine Sehnsucht nach Regression zugrunde, die in ihrer Verzweiflung über Leichen geht. Die Inszenierung von Angst und Schrecken kann nur wirksam werden, wenn sie in die Darstellung des Schrecklichen auch eine Verlockungsprämie einschmuggelt. Noch das abscheulichste Monster betört mit der Vorstellung gesteigerter Lebenskraft, selbst die wie betäubt dahertorkelnden Zombies sind der wahrgewordene Traum der dionysischen Masse, in der die von der Zivilisation geschädigten Zeitgenossen die Konturen ihrer Individualität auflösen können.

Das Faible des Horrors für die Gewalt ergibt sich aus seiner unverhohlenen Sympathie für die Stärkeren. Wer die Perspektive des Täters übernimmt, muß den Anblick der Gewalt nicht länger aus der Sicht des Opfers ertragen. Wer sich auf der Seite des Stärkeren weiß, hält es nicht für nötig, seine Absichten zu verbergen. Für die Analyse der Gewalt liegt in dieser unverschämten Selbstdarstellung ein unschätzbare Vorzug. Die Konzentration auf den Gewaltakt selbst und der konsequente Verzicht auf die Motivation der Verursacher verleihen der Darstellung der Gewalt eine Anschaulichkeit, von der andere Genres nur träumen können – wenn sie es nicht vorziehen, von ihr erst gar nichts wissen zu wollen.

Sozialpsychologische Erklärungen haben angesichts extremer Gewalt und Grausamkeit oft genug ihre Ratlosigkeit einbekannt.⁴² Die Szenarien des Horrors zeigen elementare

⁴¹ Vgl. dazu Wolfgang Sofsky: *Traktat über die Gewalt*. Frankfurt a.M. 1996.

⁴² Z.B. ebd., v.a. S. 209-226; vgl. auch Bernd Hüppauf: *Krieg, Gewalt und Moderne*. In: *Gewalt, Faszination und Furcht*. Hrsg. v. Frauke Meyer-Gosau und Wolfgang Emmerich. Leipzig 1994, S. 12-40.

Die Bilderwelt des phantastischen Schreckens

Formen der Selbstdarstellung von Gewalt und vermitteln immerhin eine ungefähre Vorstellung von ihrer *E r l e b n i s q u a l i t ä t*: Verletzung als Demonstration von Herrschaft, Einverleibung als Bemächtigung oder Aushöhlung als Besitzergreifung – solche Phantasien einer vollständigen Dekonstruktion erlauben offenbar die Teilhabe an einer gesteigerten Selbsterfahrung: nirgends wohl läßt sich zuverlässiger eine über alle Beschädigungen erhabene Souveränität des Individuums erleben als in der Macht, andere zu vernichten. In dieser Phantasie eines „glücklichen Sadismus“⁴³ bricht der Mensch durch das Gewebe aus Konvention und moribunder Natur und gewährt sich den Selbstanblick als eines die Bedingungen des Lebens nicht nur erleidenden, sondern selbst diktierenden Triumphators.⁴⁴ Die Identifikation mit dem Horror erlaubt das Hochgefühl, in der Schlacht gegen die Natur einen Sieg errungen zu haben. Im Triumph über das vernichtete Opfer gelangt das Subjekt zu sich selbst.

Den Genuß einer kontemplativen ästhetischen Erbauung wird niemand dem Horror verdanken, wohl aber anthropologische Lehrstücke über die Suggestionen der Gewalt.

⁴³ Peter Sloterdijk: *Sendboten der Gewalt*. In: *Medien-Zeit. Drei gegenwartsdiagnostische Versuche*. Stuttgart 1994, S. 7-42, hier S. 25.

⁴⁴ Todorov spricht in diesem Zusammenhang von der „libido dominandi“ als einer letzten, nicht weiter reduzierbaren Kategorie. Vgl. Tzvetan Todorov: *Angesichts des Äußersten*. München 1993, S. 220.