
Böse Bilder: Horrorfilm und Angsterleben

Author(s): Heike Klippel

Source: *Frauen und Film*, Dezember 1990, No. 49, Horror (Dezember 1990), pp. 78-90

Published by: Stroemfeld Verlag Buchversand GmbH

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/24058328>

REFERENCES

Linked references are available on JSTOR for this article:

https://www.jstor.org/stable/24058328?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents

You may need to log in to JSTOR to access the linked references.

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Frauen und Film*

JSTOR

Böse Bilder

Horrorfilm und Angsterleben

Horrorfilme versuchen den Zuschauer in Angst und Schrecken zu versetzen. Genau deswegen sucht ihn sein Publikum auf und meiden ihn andere. Mit diesem Thema, der Frage nach Vergnügen und Mißvergnügen am Horrorfilm, möchte ich mich im folgenden beschäftigen.

Wenn ich von »dem Horrorfilm« spreche, so beziehe ich mich auf Horrorfilme neueren Datums, das heißt, aus den letzten zehn, zwölf Jahren, die ich mir möglichst wahllos angeschaut habe. Da der Horrorfilm ein relativ streng konventionalisiertes Genre ist, bei dem es weniger um das Erzählen einzelner Geschichten als um das Variieren bestimmter Grundmuster geht, sei die Verallgemeinerung erlaubt.¹

Die Filme folgen dem bekannten Schema: eine Gruppe möglichst 'normaler' junger Leute wird sukzessive von grauenhaften Wesen ermordet, bis es schließlich einem/einer von ihnen gelingt, das Böse unschädlich zu machen und zu entkommen. Typisch für die Horrorszenen ist der folgende Aufbau: Von dem Ort, an dem das Böse haust, wird das Opfer² wie magisch angezogen und dort solange festgehalten, bis es seine Schuldigkeit getan hat. Am bösen Ort angelangt, bewegt es sich ängstlich verwirrt und gleichzeitig neugierig suchend. Währenddessen schweift der Blick der Kamera durch den Raum, verweilt immer wieder bei unheil drohenden Gegenständen, zeigt das desorientierte Opfer. Wechselnde Perspektiven und 'schwankende' Kameraführung tragen dazu bei, den Ort unübersichtlich und bedrohlich erscheinen zu lassen. Unterstützt wird dieser Eindruck häufig durch flackerndes Licht, plötzlichen Lärm durch herunterfallende Gegenstände, Donner oder Sturm, zuschlagende Fenster. Relativ früh wird dem Zuschauer die Anwesenheit des Monsters (in der Regel durch subjektive Kamera) angekündigt. Wenn das Opfer seinen potentiellen Mörder wahrnimmt, ist es immer schon zu spät: es kommt zum Kampf, in dem das Opfer möglichst oft mit dem monströsen Wesen in Berührung kommt, bis es ihm entweder gelingt, zu entkommen, oder es auf möglichst grauenhafte Art getötet wird, z.B. durch Zerstückeln oder Herausreißen des Herzens.

Stelle ich die Frage nach der Wirkung dieses immer wieder in den vielfältigsten Variationen gezeigten Ablaufs, so beziehe ich mich dabei auf im Film angelegte, mögliche Zuschauersubjekte. Der Horrorfilm, der auf besonders intensive und direkte Art Zuschauerreaktionen provozieren möchte³, setzt bestimmte Subjektstrukturen voraus, mit denen er spielt und die er benutzt – diese möchte ich versuchen, explizit zu machen.

Der Horrorfilm gehört sicher zu den Genres, die äußerst widersprüchliche Reaktionen provozieren – während er sich einerseits großer Beliebtheit erfreut, stößt er bei anderen Teilen des Filmpublicums auf Desinteresse, wenn nicht sogar auf vehemente Ablehnung. Zu Beginn meiner Beschäftigung mit dem Thema stand auch bei mir ein starker Widerwille gegen das Genre im Vordergrund – ich möchte daher die Frage nach den Gründen für eine solche Abwehr an den Anfang stellen.⁴

Barbara Creed sieht in ihrem Aufsatz *Horror and the Monstrous-Feminine*⁵ im Anblick des Monströsen im Film grundsätzlich eine Herausforderung an den Zuschau-

er, den Blick entweder fortzusetzen oder sich abzuwenden. Beim Anblick des Schrecklichen brechen, so Creed, die Identifikationsmechanismen des Films zusammen: das Monster als Verkörperung des Anderen kann vom Zuschauer nicht mehr als Angebot zur Spiegelung/Identifikation akzeptiert werden. Sein Anblick wird unerträglich, mit ihm werden die voyeuristischen Wünsche des Zuschauers bestraft. Das Monströse bewirkt eine Krise des Zuschauers, da es die Zerstörung seines identischen Selbst heraufbeschwört – es »droht, das schauende Subjekt an den Ort zu ziehen, 'an dem die Bedeutung zusammenbricht', den Ort des Todes.«⁶ Durch das Wegschauen entzieht sich der Zuschauer dem durch den Film initiierten Identifikationsprozess und rekonstituiert sein bedrohtes Selbst. Sobald die Filmbilder also ernsthaft die Grenzen des Selbst in Frage stellen, ist der Zuschauer gezwungen, wegzuschauen.

Damit scheint der Horrorfilm gegen ein Prinzip zu verstoßen, das als Selbstverständlichkeit des Kinos gilt, nämlich, daß Filme angesehen werden wollen. Der Horrorfilm lockt sein Publikum mit dem Versprechen, an die Grenze des Erträglichen zu rühren: um seinem Ziel, Horror zu erzeugen, gerecht zu werden, muß er nicht nur riskieren, daß der Zuschauer sich abwendet, sondern es geradezu auf das Wegschauen anlegen. Der Zuschauer mag die Augen zusammenkneifen, kurz wegschauen, sich die Ohren zuhalten; wenn er jedoch so weit geht, daß er sich vornimmt, sich so etwas nie wieder anzutun, so kann dies nicht mehr im Interesse des Horrorfilms liegen, der ja von der Attraktion des Abstoßenden lebt.

Was passiert nun, wenn die Grenzen des Erträglichen überschritten werden und der Film zum eindeutigen Unlusterlebnis wird?

Es steht wohl außer Zweifel, daß nur die Ernsthaftigkeit der Bedrohung durch den Horrorfilm den Zuschauer dazu bringen wird, sich abzuwenden; das Problem ist jedoch, wie dies erreicht wird. Barbara Creed lokalisiert »das Monströse« eher im Film selbst – ob etwas 'zu schlimm' wird, liegt aber sicher nicht allein an der Qualität des Monströsen, sondern wird vom Zuschauer bestimmt. Welche 'objektiven', oder besser, allgemeingültigen grausamen Bilder es auch geben mag, für denjenigen, der etwas subjektiv nicht mehr aushält, wird dies zur berechtigten Realität. Was ich rekonstruieren möchte, ist die Entscheidung des Zuschauers, ab wann er den Horror so ernst nimmt, daß er glaubt, seine Angst nicht mehr bewältigen zu können.

In seinem Aufsatz »Das Unheimliche«⁷ unterscheidet Freud zwei mögliche Bedingungen für das Zustandekommen des unheimlichen Gefühls: »[...] wenn verdrängte Komplexe durch einen Eindruck wiederbelebt werden, oder wenn überwundene primitive Überzeugungen wieder bestätigt scheinen.«⁸ Unter den verdrängten Komplexen hebt Freud besonders den Kastrationskomplex hervor (eine Einseitigkeit, die immer wieder kritisiert wurde). Für den Horrorfilm ist es unabdingbar, Komplexe heraufzubeschwören, denen ein universaler Charakter zugesprochen werden muß – ob der Zuschauer jedoch beim Anblick des Monströsen seinen Blick abwendet, ist wohl eher von Zufällen abhängig, davon, daß er auf spezifische Weise getroffen wird, so daß seine Kapazitäten zur Bearbeitung des aufgerüttelten Materials nicht mehr ausreichen.

Eine Ablehnung des Genres Horrorfilm hat möglicherweise mehr mit der Nähe des Zuschauers zu seinen »primitiven Überzeugungen« zu tun, also damit, welchen Realitätsgrad er den Szenarien des Horrorfilms zugesteht. Freud zeigt, daß das Gefühl des Unheimlichen eine Wiederbelebung der Welt des Animismus darstellt, eine Welt, »die ausgezeichnet war [...] durch die Überschätzung der eigenen seelischen Vorgän-



Psycho (1960)

ge, die Allmacht der Gedanken und die darauf aufgebaute Technik der Magie.«⁹ Diese Phase hinterläßt ihre Spuren in uns und kann nie als ganz überwunden gelten¹⁰ – wenn sie wieder belebt wird, obwohl wir uns bereits im Urteil davon abgewendet haben, tritt der Effekt des Unheimlichen ein. Unterstützt wird dies durch die Vermischung von Phantasie und Realität – das Phantastische muß dem Anschein nach auf dem Boden der Realität stehen, um bedrohlich zu wirken. Für »die Entstehung des unheimlichen Gefühls ist [...] der Urteilsstreit erforderlich, ob das überwundene Unglaubwürdige nicht doch real möglich ist.«¹¹

Um dieses Unheimliche zum unerträglichen Horror zu machen, müßte es also auf eine bestimmte Konstitution des Zuschauersubjekts treffen: ein besonders zwanghaftes Insistieren auf dem Überwundensein der animistischen Phase als Verleugnung der Bedeutung, die das primitive Denken noch besitzt bzw. wieder erlangen könnte, wenn nicht entsprechende Vorkehrungen getroffen würden. In diesem Fall würde die Realitätsanpassung als relativ labil und der mit ihrer Erschütterung verbundene Kontrollverlust als irreparabel empfunden. Die Angst vor einem Überborden der psychischen Realität im Verhältnis zur materiellen würde solche Zuschauer dazu veranlassen, bestimmte Filme, Szenen, oder den Anblick einzelner Einstellungen zu vermeiden. Hinzu kommt, daß der Film durch die Konkretion der Bilder und die entsprechenden Spezialeffekte dem Glauben an die mögliche 'Realität' des Grauens noch einmal auf besondere (wenn auch primitive) Weise Vorschub leisten kann:

Das Unheimliche oder Gruselige rührt damit an einen Zustand, den Freud als »neurotische Angst« bezeichnet.¹² Im Gegensatz zur Realangst in einer Situation äußerer Gefahr bezieht sich die neurotische Angst auf eine Triebgefahr, das Ansteigen einer Bedürfnisspannung, die vom seelischen Apparat nicht mehr bewältigt werden kann.

In der Realgefahr entwickeln wir zwei Reaktionen, die affektive, den Angstausschub, und die Schutzhandlung.¹³ [...] das Ich [erwehrt] sich mit Hilfe der Angstreaktion der Triebgefahr ebenso [...] wie der Realgefahr.¹⁴

Kern der Gefahrensituation, in der die neurotische Angst entwickelt wird, ist eine traumatische Situation erlebter Hilflosigkeit. Erkennt die gegenwärtige Situation an ein solches Ohnmachtserlebnis, so imaginiert das Individuum das Trauma und verhält sich, als sei es schon eingetreten: »Die Angst ist also einerseits Erwartung des Traumas, andererseits eine gemilderte Wiederholung desselben.«¹⁵ Freud hebt folgende wesentliche Merkmale des Angsteffekts hervor:

Die Angst hat eine unverkennbare Beziehung zur Erwartung; sie ist Angst vor etwas. Es haftet ihr ein Charakter von Unbestimmtheit und Objektlosigkeit an [...].¹⁶ Ihre Beziehung zur Erwartung gehört zur Gefahrensituation, ihre Unbestimmtheit und Objektlosigkeit zur traumatischen Situation der Hilflosigkeit, die in der Gefahrensituation antizipiert wird.¹⁷

Genau so organisiert der Horrorfilm die Gruselszenen. Das Opfer wird in gespannter Erregung gezeigt. Suspense und Identifikation übertragen die Erregung auf den Zuschauer, er erwartet etwas undenkbar Grauensvolles, etwas, wofür es keine bewußtseinsfähige Vorstellung gibt, das Schlimmste. Dieses bringt dem Opfer den Tod und dem Zuschauer einen Anblick, der ihn schockiert. Selbst mit zunehmender Bekanntheit des Monsters und der Art seines Vorgehens bleibt der Charakter der Unbestimmtheit dessen, worauf die Angst sich bezieht, gewahrt, da prinzipiell in jeder neuen Horrorszene etwas unvorhersehbar Schreckliches passiert.

Während der Zuschauer um die Gefahr, wenn auch nicht um ihren Inhalt weiß, 'durchlebt' das Opfer eine traumatische Situation: Es ist nicht handlungsfähig, da ihm keine kohärenten Sinneseindrücke zur Verfügung stehen. Gelegentlich aufflackernde Bilder und gewalttätige Höreindrücke sind weder ausreichend, um dem Opfer bessere Orientierungsmöglichkeiten zu geben, noch, um es auf die Gefahr vorzubereiten und die Flucht ergreifen zu lassen. Die Unwissenheit über die Bedeutung der Situation läßt sein neugieriges Suchen furchtbar enden; soll die Spannung das Maximum erreichen, so hat das Opfer keine Angst und riskiert zuviel. Der Zuschauer dagegen hat Angst – schützen kann er sich aber trotzdem nicht. Die ihm aufgezwungene Passivität reproduziert die Handlungsunfähigkeit des Opfers und der schreckliche Ausgang ist für ihn gewiß: dem grauenvollen Bild (sei es das Monster, sei es die Leiche), das die Horrorszene beschließt, kann er nicht entkommen.

Der Zuschauer, der in dieser Weise Angst entwickelt – der sich also vor dem Film fürchtet, konzentriert seine Wahrnehmung damit auf bestimmte Elemente des Horrorszenarios. Er reagiert besonders stark auf die Beschwörung des Ohnmachtstraumas und auf das Unausweichliche, das im rituellen Ablauf der Horrorszene enthalten ist; die Möglichkeit des Entkommens, der Kampf, die Überwindung des Monsters und die 'Teaser', bei denen am Ende dann gar nichts Schlimmes passiert, bieten ihm offen-

sichtlich wenig Erleichterung und eröffnen kaum einen Ausweg, der Beklemmung zu entkommen. Dies, zusammen mit seiner hohen Bereitschaft, zur Welt des Animismus zurückzukehren, läßt ihn dann gelähmt, dem Film ausgeliefert, im Kinosessel sitzen. Die Filmbilder dringen in seine Phantasie ein und setzen sich dort fest: wenn er das Kino verläßt, ist für ihn der Film noch längst nicht zu Ende. Die bösen Bilder gehen ihm nach, er projiziert sie nach außen, hinter jeder Ecke könnten die Verfolger lauern.¹⁸ Der Zuschauer ist damit in einer Situation, in der seine Möglichkeiten zur Realitätsprüfung versagen.



Der Affe im Menschen (1989)

Wer [...] diese animistischen Überzeugungen bei sich gründlich und endgültig erledigt hat, für den entfällt das Unheimliche dieser Art. [...] [Die] täuschendsten Gesichtswahrnehmungen und verdächtigsten Geräusche werden ihn nicht irremachen, keine Angst in ihm erwecken, die man als Angst vor dem 'Unheimlichen' bezeichnen kann.¹⁹

In welcher Weise gehen nun die Zuschauer mit dem Horrorfilm um, die sich gern solche Filme anschauen? Mit angemessener Realitätsprüfung, Einordnung der Geschehnisse in den Bereich des Fiktiven und einer Gelassenheit, mit der man sich auch einen Western anschaut? Bis zu einem gewissen Grad mag dies der Fall sein, aber bei Aussagen wie »mich interessieren die Tricks und Spezialeffekte« oder »eigentlich finde ich die Monster eher witzig« dürfte es sich doch um künstliche Distanzierungen handeln. Derjenige, der Horrorfilme mag, hat gleichfalls Angst, er wird jedoch nicht davon überflutet – ihm gefällt das gruselige Gefühl.

Einen Erklärungsansatz hierzu bietet Michael Balints Schrift »Angstlust und Regression«²⁰ (engl. Titel »Thrills and Regressions«). Er versucht dem Problem nachzugehen,

wie es zu den unterschiedlichen Einstellungen gegenüber »Thrills« kommt ('Angstlust' ist nur eine unzulängliche Übersetzung). Die gleiche Frage, die ich eingangs zur Rezeption des Horrorfilms gestellt habe, formuliert er am Beispiel der Jahrmarktsvergügungen. Er geht dem Problem nach, »[...] was es einem erlaubt, entgegen dem Zeugnis der eigenen Erfahrung, daß es Leute gibt, die genau gegenteiliger Ansicht sind, zu behaupten, z.B. daß Karussells ein Hauptspaß oder aber – im Gegenteil – etwas Scheußliches sind.«²¹ Zwar bezieht er sich in erster Linie auf Bewegungsreize, seine Theorie will jedoch einen Beitrag zu Angstlustphänomenen im allgemeinen leisten.

Elemente des »Thrills« sind laut Balint: ein gewisser Betrag an bewußter Angst, die Tatsache, daß man sich vorsätzlich der angstausslösenden Situation aussetzt, sowie das Vertrauen, daß man Gefahr und Angst meistern und in den Zustand der Geborgenheit zurückkehren wird.²² Balint entwirft zwei Haltungen gegenüber der äußeren Welt, die jeweils auf den traumatischen Augenblick der Wahrnehmung des 'bösen Objekts' zurückzuführen sind. Vor der Entdeckung der Objekte befinde sich der Säugling im Zustand des Aufgehobenseins in strukturloser Kontinuität, in einer Verschränkung von innen und außen. Balint schreibt, daß von Geburt an nur Geruchs- und Geschmackssinn gut arbeiten – diese Sinne liefern Empfindungen in unserem Körper, sie beziehen sich noch nicht eigentlich auf Objekte, sondern vielmehr auf Substanzen. Erst bei ausreichender Entwicklung der höheren Sinne können dann Objekte außerhalb des Körpers lokalisiert werden: der Säugling fühlt die Abhängigkeit von seinen ersten Objekten, der Brust und später der Mutter und damit die Gefahr des Alleinseins.²³

Die erste der von Balint entworfenen Strategien, mit dem unzuverlässigen Objekt zurechtzukommen, für die er den Terminus »Oknophilie« prägt, besteht nun darin, die Selbständigkeit des Objekts zu leugnen und das Gehaltenwerden in ein aktives Festhalten zu verwandeln. Auf primitiver Stufe bedeutet dies, sich anzuklammern, auf höherer Entwicklungsstufe Bemühen um den Erwerb der Fähigkeiten zur Aufrechterhaltung dauerhafter Objektbeziehungen und die Nichtanerkennung der Möglichkeit des Verlassenwerdens.

Die zweite Reaktionsweise auf das traumatische Ereignis des Auftretens der Objekte, von Balint »Philobatie« genannt, beschreitet einen etwas komplizierteren Weg. Die Eigenständigkeit der Objekte wird anerkannt und angesichts der Tatsache, daß diese sich entfernen können, wird aktive Trauerarbeit geleistet: das Individuum lernt, günstige Objekte zu berücksichtigen, gefährliche zu vermeiden und entwickelt einen Reichtum an Fähigkeiten, auf die Objekte einzuwirken, sie sich dienstbar zu machen, zu nutzen und schließlich zu überwinden. Endziel ist es, in die glückseligen strukturlosen Weiten des präsubjektiven Zustands zurückzukehren. Es handelt sich damit um Regression durch Progression.

Menschen dieses zweiten Verhaltenstyps sind es nun, schreibt Balint, die »Thrills« genießen: sie setzen sich immer wieder der Gefahr aus, das Sicherheit gewährende Objekt zu verlassen, im Vertrauen auf die ihnen freundlich gesinnten Elemente, und erwerben sich gleichzeitig außerordentliche Fertigkeiten, um ohne Abhängigkeit von Objekten existieren zu können. Unter diesem Aspekt beschreibt Balint z.B. den aufrechten Gang:



Eraserhead (1977)

Vielleicht ist das erste Körperkönnen dieser Art und gewiß das Vorbild für alle späteren ähnlichen Leistungen der aufrechte Gang [...]. Wir finden darin schon alle Elemente der späteren Wagnisreize (thrills) angedeutet: Fahrenlassen des Objekts, Eindringen in die leeren Räume zwischen den Objekten, Sich-Wegheben von der Mutter als auch von der sicheren Erde, Beschränkung auf einen nur sehr schmalen Erdkontakt mit den Sohlen, und zu allem die Entwicklung eines feinen Koordinationsspiels zur Erhaltung des Gleichgewichts. [...] Erst wenn sie [die Kinder, H.K.] einiges Können erworben haben, können sie die freundlichen Weiten mit Lust genießen, d.h. können sie durch diese Progression regredieren.²⁴

Besondere Bedeutung kommt hierbei dem Objekt überhaupt, der Erde (in Vertretung der Mutter) zu: sie bietet einerseits Sicherheit, kann andererseits durch ihre Anziehungskraft lebensgefährlich sein und den Abenteurer in den Abgrund ziehen. Daneben gibt es eine Klasse besonderer Objekte, die sogenannten oknophilen Objekte, die für den Philobaten eine wichtige Rolle spielen, z.B. die Peitsche des Dompteurs, der Taktstock des Dirigenten, die Pfeife des Seemanns. Diesen mehr oder weniger nützlichen Instrumenten, die mit den Übergangobjekten des Kleinkinds verwandt sind, kommt laut Balint eine doppelte sicherheitsspendende Funktion zu: sie verweisen einerseits auf die verlässliche, liebende Mutter, symbolisieren gleichzeitig aber auch den Phallus, »die mächtige, nie erschlaffende Erektion«²⁵.

Balint hebt das Defizitäre einer einseitigen Ausprägung der jeweiligen Bewältigungsstrategie hervor: während der Philobat wenig dauerhafte Objektbeziehungen hat und immer wieder neue anknüpfen muß, erstickt der Oknophile seine Objekte mit seinem Klammergriff und ist verstrickt in die aussichtslose Bemühung um absolute



Sicherheit. Zwar versucht Balint, beide Verhaltenstypen gleich zu bewerten – an vielen Stellen zeigt sich jedoch, daß seine Sympathien bei demjenigen liegen, der den »Thrill« liebt; er ist der geschicktere und besser an die Realität angepaßt. Die Oknophilen dagegen sind

[...] in den aggressiven Spielen [...] gehemmt und bringen nichts zustande oder sind unfähig, sich auch nur dem kleinen Stück Urtrauma, das durch eine Fahrt auf einem der verschiedenen Vehikel hervorgerufen wird, auszusetzen. [...] Als Folge davon haben sie Mühe, die minimalen Fertigkeiten zu erwerben, die man haben muß, um den 'Thrill' genießen zu können.²⁶

Ein Grund für diese Bewertung liegt darin, daß die Annahme eines Zustands des Aufgehobenseins in der glückvollen Symbiose mit der Mutter, der noch vor der Differenzierung in Subjekt und Objekt liegt, einen der Grundpfeiler von Balints Theorie darstellt; darüber hinaus gehört die Wiederbelebung von Empfindungen, die an diesen Zustand erinnern, zu seinen therapeutischen Zielen.²⁷ Aus dieser Perspektive stellt sich die Lust am Thrill, sofern sie nicht Beziehungslosigkeit oder Gefährdung des eigenen Lebens zur Konsequenz hat, als durchaus positive Erlebnisform dar.

Balints Theorie wird jedoch dadurch problematisch, daß sein Konzept der Angstlust ein eindeutiger Entwurf männlichen Heldentums ist. Laut Balint ist der »Philobatismus symbolisch verwandt mit Erektion und Potenz«²⁸.

Philobatisches Heldentum ist in gewisser Weise phallisch-narzißtisches Heldentum, sehr männlich und zugleich sehr kindisch, niemals voll gereift.²⁹

Demgegenüber ist die oknophile Haltung nicht unbedingt mit Weiblichkeit gleichzusetzen – der Ort der Frau liegt vielmehr auf der Seite der Objekte. Frauen sind entweder als wohlwollende Objekte dem sicheren Erdboden assoziiert oder sie werden als Herausforderung aufgefaßt:

Das natürlichste neue Objekt ist die Jungfrau, und es ist erstaunlich, wie viele nervenkitzelnde Situationen (*thrills*) mit dem Adjektiv »jungfräulich« verbunden werden.³⁰

Auffällig an Balints Helden-Konzept ist dabei die Tatsache, daß es völlig ohne ödipale Verwicklungen auskommt. In einer vaterlosen Welt, umgeben von freundlichen Weiten und gefährlichen Objekten, entwickelt der Held seine Fertigkeiten, die Gefahren zu meistern und sich den Raum zurückzuerobern, in dem er eins mit seiner Mutter war, um so in ewiger glücklicher Unreife zu leben. Ein starker Narzißmus, Sublimierung, auch die »genitale Liebe« – all dies sind Möglichkeiten zur Objekteroberung für den Helden und somit Mittel zu dem Zweck, seine Form der Freiheit zu verwirklichen.³¹ Grundlage seines Könnens ist der mutige und kontrollierende (Über-)Blick:

Ich habe in dieser Abhandlung mehrfach darauf hingewiesen, daß der Oknophile nicht *s c h a u t*, daß er es gar nicht kann, weil er seinen Objekten so nahe als möglich sein oder, wenn Gefahr droht, die Augen schließen und den Kopf wegwenden muß. Der Philobat hingegen kann und darf schauen, weil er in der Distanz lebt und es nicht nötig hat, den Blick von einer nahenden Gefahr abzuwenden.³²

Balints Held hält zwanghaft nach trügerischen Objekten Ausschau, um ihnen angemessen begegnen zu können; dieses Bedürfnis führt »allerdings zu einer großen Mannigfaltigkeit an Vergnügungen«³³, er ist also mit dem klassischen Voyeur vergleichbar. Der »Oknophile« wiederum scheint vieles mit der Frau gemeinsam zu haben, die es gleichfalls nicht wagt, den Blick zu erheben. Zum Metz/Mulvey'schen Paradigma läßt sich von Balint aus jedoch keine Brücke schlagen: im Zentrum seines theoretischen Ansatzes steht das Mutterobjekt die Begriffe 'Kastrationskomplex', 'Vater' und 'Inzest' kommen in seiner Schrift zur Angstlust nicht vor.

So problematisch Balints Theorie auch sein mag – sie eröffnet immerhin eine Perspektive auf den Horrorfilm. Der Thrill des Horrorfilms ist sicher nicht ohne weiteres mit Bewegungsreizen vergleichbar, wenn er auch auf 'Nervenkitzel' angelegt ist und sich bemüht, körperliche Erregungszustände wie Herzklopfen, unregelmäßiges Atmen, Übelkeit, Zusammenzucken, etc. zu provozieren. Wichtiger ist es wohl, daß er den Nachvollzug einer Entwicklung von der 'Oknophilie' zur 'Philobatie' und damit einen nicht-ödipalen und daher weniger problembehafteten 'Reifungsprozeß' anbietet. Identifiziert sich der Zuschauer mit dem das Massaker überlebenden Protagonisten, so überwindet er zusammen mit diesem den furchtbaren, weil mit bösen Objekten besetzten Raum und kann am Ende ins Freie treten. Die immer gefährlicher werdenden Objekte zwingen ihn letztlich dazu, den Blick zu erheben, sich eine gewisse Orientierung im Raum zu verschaffen, ein Objekt zu seinem Verbündeten zu machen und sich von der tödlichen Anziehungskraft des gefährlichsten aller Objekte durch dessen Destruktion zu befreien. Unterstützt wird diese Interpretation durch die Tatsache, daß durch die Horrorszenen regelmäßig gerade zögernd beginnende sexuelle Aktivitäten unterbunden werden, seien es die des Paares, das nun 'endlich allein' ist, oder des Jugendlichen, der seine ersten Erfahrungen machen möchte. Der Horrorfilm würde

damit eine Lösung anbieten, wie der Held allein durch den Kampf mit seiner Mutter-Imago (als deren Repräsentation die jeweiligen Objekte zu sehen wären), unter Umgehung des Vaters, sexuelle Handlungsfähigkeit erlangen und gleichzeitig in glücklicher Adoleszenz verharren kann. Der Held würde sich demnach im blutigen Inzest³⁴ von seiner verfolgenden Mutter endgültig befreien und in zufriedene 'Unbestimmtheit' zurücksinken. Die so erworbenen Fertigkeiten zur Objekteroberung und sein gesichertes Selbstvertrauen versetzten ihn in die Lage, sämtliche ihm entgegentretenden Objekte zu meistern und zu überwinden, so daß das erlangte Gleichgewicht keine ernsthafte Störung mehr erfahren kann.

Bedingungen der solcherart erlebten Thrills wären demnach die gelungene Identifikation des Zuschauers mit dem siegreichen Helden und eine gewisse Befriedigung angesichts der Tatsache, daß alle anderen für ihre Fehler gnadenlos bestraft werden.

Der Kastrationskomplex kommt in Balints Theorie nicht vor – aus der Sicht der Psychoanalyse müßte man Balint also vorwerfen, daß er den Wunsch des Helden teilt; den Wunsch nämlich, daß der Rückgewinnung der glücksspendenden Mutter nichts anderes im Weg stehen möge als die versagende und verfolgende Mutter. Will man diese Aussage jedoch nicht als Vorwurf formulieren, so ergibt sich aus Balints Überlegungen die Hypothese, daß es im Thrill-Erleben, und damit auch im Horrorfilm nicht um die Kastrationsdrohung, sondern um eine ganz andersgeartete Bedrohung geht: um die Allmacht des Mutterobjekts. Die Befreiung von dieser Macht würde hier allerdings nicht durch die Entwertung des mütterlichen Körpers erreicht, sondern durch die Überwindung seines Objektstatus.

Das Angebot eines wenig komplexen Entwicklungsmodells, das Gelegenheit gibt zur Mutprobe und zur adäquaten Verarbeitung einer Gefahrensituation und sozusagen



Village of the Damned (1960)

ein mögliches »Vergessen« des schmerzhaften Subjekt-Objekt-Gegensatzes als Prämie aussetzt – darin läge also der Reiz des Horrorfilms. Ein Spezifikum gerade aber des Horrorfilms liegt dabei in der Fixierung an den Kampf mit der bedrohlichen Welt der Objekte. Er zerdehnt gleichsam den Augenblick, in dem das Individuum sich endlich dazu überwindet, den Blick zu erheben und den bösen Verfolger zu zerstören. Der Horrorfilm zeigt in der Regel nur den ersten Akt des Dramas – den nachfolgenden Genuß des Sieges kostet er nicht mehr aus. Die strengen Konventionen des Horrorfilms scheinen die essentielle Bedeutung des dargestellten Konflikts immer wieder bestätigen zu wollen.

Es stellt sich allerdings die Frage, ob wirklich nur derjenige den Horrorfilm genießt, der seine Wahrnehmung auf die Überwindung des Monsters konzentriert. Von der Tatsache, daß der Horrorfilm es darauf anlegt, seine Zuschauer zu quälen, scheint noch einmal ein eigener Reiz auszugehen.

Zu Beginn dieses Artikels habe ich den Aspekt des Angsterlebens dargestellt, der dazu führt, daß der Zuschauer, indem er sich dem Schauspiel entzieht, die Flucht ergreift – der Film wird damit als reale Gefahr bewertet. Im Anschluß daran ging es um Angst im Zusammenhang mit Gefahrbewältigung und die daran geknüpften Befriedigungsmöglichkeiten. Ich denke jedoch, es gibt noch einen weiteren Aspekt der Angst, der im Zusammenhang mit der Inszenierung einer präöedipalen Katastrophe im Horrorfilm beim Zuschauer eine Art Schwebезustand, eine Gleichzeitigkeit von Lust und Unlust bewirkt: die Angstlähmung. Der Zuschauer, der gebannt auf den Film starrt, obwohl er die Situation unerträglich findet, wertet gleichfalls die Gefahr als wirkliche, zieht jedoch keine Konsequenz daraus. In diesem, laut Freud »unzweckmäßigen Fall [...] der Angstlähmung«³⁵ scheint eine außerordentliche Faszination zu liegen. Er umfaßt Hingabe, Überwältigung und Qual und damit höchste Intensität. Der Reiz der Auseinandersetzung mit der gefährlichen Mutter liegt also nicht nur in ihrer Überwindung und der dadurch ermöglichten glückvollen Regression, sondern ebenso im Rückfall in die Situation der Hilflosigkeit und des Ausgeliefertseins. Das Böse im Horrorfilm ist nicht einfach nur Vehikel für den Sieg des Helden, sondern wird um seiner selbst willen gesucht – die gegenseitige destruktive Durchdringung von Monster und Opfer hat offensichtlich ihre eigene Anziehungskraft. Der Horrorfilm inszeniert geradezu ein Universum an Distanzlosigkeit und Unübersichtlichkeit. Kontakt zwischen den Protagonisten und ihrer Umgebung bedeutet regelmäßig konkrete Berührung: wenn das Opfer das Objekt wahrnimmt, ist es immer schon so nah, daß es (schön?) gefährlich wird. Mit den entsprechenden Mitteln zieht der Horrorfilm den Zuschauer in diese Welt der Enge und der immer schon zur Unwirksamkeit verurteilten oder gerade noch notdürftig gelingenden Reaktionen hinein; die Mischung aus Suspense- und Überraschungseffekten beraubt den Zuschauer in viel stärkerem Maß seiner Souveränität, als dies sonst im Film bereits üblich ist. Der Horrorfilm würde damit die an sich lustvolle Kinosituation auf die Spitze treiben – und dem dafür empfänglichen Zuschauer die Möglichkeit geben, die Dehnbarkeit seiner 'Schmerzgrenze' zu erfahren.



Lobby poster 1972

- 1 Carol J. Clover vergleicht z.B. den Slasher-Film, der sich durch einen besonders starken Wiederholungszwang auszeichnet, mit mündlich tradierten Märchen und Folklore-Erzählungen, bei denen es gleichfalls um die Variation ein- und desselben Musters geht. »A particular example may have original features, but its quality as a horror film lies in the ways it delivers the cliché.« Carol J. Clover, »Her Body, Himself: Gender in the Slasher-Film«, in: James Donald (ed.), *Fantasy and the Cinema*, London, BFI Publishing, 1989, S. 91-133, hier: S. 94.
- 2 Mit dem Wort »Opfer« bezeichne ich hier der Einfachheit halber die Personen, die mit dem Monster in Berührung kommen – auch wenn sie den Kampf überleben.
- 3 Linda Williams beschreibt den Horrorfilm zusammen mit dem pornographischen Film und dem Melodrama als »body genres«: »In these low body genres there is at least a perception that the body of the spectator mimics the emotion or sensation of the film body on the screen. [...] the success of these genres is often measured quite materially by these gendered bodily responses.« Linda Williams: *Film Bodies: Gender, Genre and Fantasy*, Vortrag in Frankfurt a.M. am 12.6.1990.
- 4 In Carol J. Clovers Aufsatz über Slasher-Filme taucht das Problem z.B. in der kurzen Danksagung am Ende des Texts auf. Sie schreibt: »I owe a special debt of gratitude to James Cunniff and Lynn Hunt for criticism and encouragement. Particular thanks to James (not Lynn) for sitting with me through not a few of these movies.« C. J. Clover, *Her Body, Himself: Gender in the Slasher-Film*, a. a. O., S. 91-133, hier: S. 127. (Meine Hervorhebung).
- 5 Vgl. Barbara Creed, »Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection«, in: James Donald (ed.), *Fantasy and the Cinema*, a. a. O., S. 63-89, hier: S. 81f.
- 6 B. Creed, »Horror and the Monstrous-Feminine«, a. a. O., S. 82. Meine Übersetzung.
- 7 Sigmund Freud, »Das Unheimliche« [1919], in: ders., *Studienausgabe*, Bd. IV, *Psychologische Schriften*, Frankfurt/M. 1970, S. 241-274.
- 8 S. Freud, »Das Unheimliche«, a. a. O., S. 271.
- 9 Ebd., S. 263.
- 10 »... aber wir fühlen uns in unseren neuen Überzeugungen nicht ganz sicher, die alten leben noch in uns fort und lauern auf Bestätigung.« Ebd., S. 270.
- 11 Ebd., S. 272.
- 12 Vgl. Sigmund Freud, »Hemmung, Symptom und Angst« [1926], in: ders., *Studienausgabe*, Bd. VI, *Hysterie und Angst*, Frankfurt/M. 1971, S. 227-308.
- 13 Ebd., S. 302.
- 14 Ebd., S. 304.
- 15 S. Freud, »Hemmung, Symptom und Angst«, a. a. O., S. 303.
- 16 Ebd., S. 302. Hervorhebungen wie im Original.
- 17 Ebd., S. 303.
- 18 Damit scheint der Zuschauer auf die von Melanie Klein beschriebene präsubjektive paranoid-schizoide Position zurückgeworfen, in der das hilflose Kleinkind dem Wechselspiel von Introjektion und Projektion der guten und bösen Partialobjekte ausgesetzt ist. Vgl. z. B. Melanie Klein, »Über das Seelenleben des Kleinkindes« [1960], in: dies., *Das Seelenleben des Kleinkindes*, Stuttgart 1989, S. 187-224.
- 19 S. Freud, »Das Unheimliche«, a. a. O., S. 270.
- 20 Michael Balint, *Angstlust und Regression* [1959], Stuttgart 1988.
- 21 Ebd., S. 42.
- 22 Vgl. ebd., S. 21.
- 23 Balints Entwicklungsmodell kann in diesem Rahmen nicht kritisiert werden; es sei nur darauf verwiesen, daß z. B. sein Entwurf eines ursprünglichen »ozeanischen Gefühls« nach der Geburt und seine Darstellung der Objektbeziehungen sich nicht in die klassische psychoanalytische Theorie einfügt. Nach Melanie Klein bestehen Objektbeziehungen von Geburt an; die Spaltung in gute und böse Objekte, die damit verbundene Angst, die Mechanismen von Projektion und Introjektion, sowie die Bemühung um den Aufbau eines inneren guten Objekts und die Arbeit an der Bewältigung der Versagung setzen sogleich ein. Vgl. z. B. Melanie Klein, »Über einige schizoide Mechanismen«, in: dies., *Das Seelenleben des Kleinkindes*, a.a.O., S. 131-163, hier: S. 132.
- 24 Michael Balint, *Angstlust und Regression*, a. a. O., S. 70/71.

25 Ebd., S. 26.

26 Ebd., S. 113.

27 »Freiheit bedeutet nach meiner Auffassung die Wiederentdeckung der 'freundlichen Weiten' [...]. Um Mißverständnissen vorzubeugen, möchte ich betonen, daß diese Wiederentdeckung keineswegs den absoluten Verzicht auf Objekte, sondern im Gegenteil nur den Verzicht auf verzwifeltes Anklammern bedeutet und den Erwerb der Fähigkeit [...], allein zu stehen [...],« schreibt Balint. Ebd., S. 86.

28 Ebd., S. 25.

29 Ebd., S. 39.

30 Ebd., S. 21.

31 Vgl. ebd., S. 67f.

32 Ebd., S. 101/102.

33 Ebd., S. 30.

34 »Der Eros will die Berührung, denn er strebt nach Vereinigung, Aufhebung der Raumbegrenzen zwischen Ich und geliebtem Objekt. Aber auch die Destruktion, die vor der Erfindung der Fernwaffe nur aus der Nähe erfolgen konnte, muß die körperliche Berührung, das Handanlegen voraussetzen.« S. Freud, »Hemmung, Symptom und Angst«, a. a. O., S. 265. Die Kämpfe im Horrorfilm finden so gut wie nie aus der Distanz statt. »Knives and needles, like teeth, beaks, fangs, and claws, are personal, extensions of the body that bring attacker and attacked into primitive, animalistic embrace«, schreibt Carol J. Clover; *Her Body, Himself*, a.a.O., S. 103.

35 S. Freud, »Hemmung, Symptom und Angst«, a.a.O., S. 303.

Anzeige

z.B. mit einem Centerfold von Beate von Essen

... oder Lyrik von Paulus Böhmer, einem Interview mit Martin Kippenberger, einem Cover von der Ginbande, music events von Prinzessin AnH, Ausstellungsbesprechungen von Thomas Trescher, Museums Architektur von Jean Christophe Ammann, Zeichnungen von Gabriele Muschel, Texte von Pola Reuth, Comic Reviews von Walter Truck ...

ROGUE

ist eine überregionale Kultur-Zeitschrift. Erscheinungsweise: zweimonatlich. Das Jahres-Abo ist zu beziehen im ROGUE Verlag · 6000 Frankfurt am Main 1 · Burgstraße 5
Telefon: 069-44 55 50 · Fax 069-43 94 57
DM 30,- incl. Porto und Verpackung für 6 Ausgaben
Zu überweisen an: Frankfurter Sparkasse
BLZ 500 502 01 · Konto-Nr. 25 55 72