

# Das Monster als die genrekonstituierende Größe im Horrorfilm

*Ein Essay von Eckhard Pabst*

In seinem Buch *Moderne Horrorfilme* widmet sich Frank Hofmann dem, wie er sich ausdrückt, „leidigen Thema der thematischen Definition“ des Horrorfilms[1]. Bei eingehender Betrachtung fällt auf, daß es sich bei seinem Vorschlag nurmehr um eine Paraphrase derjenigen vier Punkte umfassenden Definition handelt, die Liz-Anne Bawden bereits 1976 in dem von ihr herausgegebenen *Oxford Companion to Film*[2] vorgelegt hat. Hier tritt ein Mißverhältnis zutage; Einerseits scheint immer noch ein Bedarf an einer Definition zu bestehen, die das vielseitige und fortwährend Variationen hervorbringende Genre *Horrorfilm* hinreichend beschreiben kann, andererseits aber zeichnet sich dann der neuere Definitionsversuch einzig durch Wiederholung des bereits Dargelegten aus.

In den folgenden Ausführungen will ich den Horrorfilm als eine zeichenhafte Struktur beschreiben, die im *Monster* ihr konstituierendes Grundelement findet. Ich gehe also davon aus, daß sich alle spezifischen Genremerkmale (= Strukturkonventionen[3]) des Horrorfilms darstellen lassen als vom Monster determinierte Relationen zwischen formalen und inhaltlichen Aspekten des Films. Genauer: Ich behaupte, daß notwendige Beziehungen bestehen zwischen formalen Aspekten des Films und der Darstellung bzw. der Präsentation des Monsters und ebenso zwischen inhaltlichen Aspekten des Films und der Anwesenheit bzw. der Existenz des Monsters.

Mit diesen einleitenden Bemerkungen wird bereits deutlich, daß die Bedeutung des Begriffs *Monster* in meiner Verwendung nicht identisch ist mit der Bedeutung, die der Begriff in anderen Terminologien abdeckt. So bezeichnet etwa Brittnacher diejenigen Wesen als Monstren, die ein wesentliches gemeinsames Merkmal in „ihrer exzessiven Abweichung von der Norm physischer Integrität“[4] finden und schließt damit eine Vielzahl anderer Monster-Typen aus. Eine strukturelle Bestimmung des Monster-Begriffs, wie ich sie anstrebe, ist nun aber weniger inhaltlich vorzunehmen, etwa indem man verschiedene Typen und Variationen unterscheidet und klassifiziert. Zwar vermögen die diversen Monster-Typologien, wie sie etwa Seeßlen/Weil[5] oder neuestens Brittnacher[6] vorlegen, genaueste Belege für kulturellen Ursprung und kunstgeschichtliche (ikonographische, literarische, filmische u.a.m.) Traditionen[7] dadurch aufzuzeigen, daß sie einzelne Erscheinungsformen des Monströsen präzise unterscheiden. Eine grundsätzlichere Bedeutung des Monsters besteht aber meines Erachtens wesentlich in seiner *Funktion* für das „*System Horrorfilm*“, die es als komplexe Konzeption spezifischer Strukturmerkmale innehat. Mein Vorgehen unterscheidet sich also von denjenigen der oben genannten Autoren dadurch, daß ich weniger die inhaltlich orientierte Untersuchung von Motivkreisen und Handlungstypen anstrebe, sondern die für das Monster und den Horrorfilm typischen Funktionselemente und die zwischen ihnen bestehenden Beziehungen aufzuzeigen versuche. Mich interessiert das Monster als *Konzeption*. Zum Ausgangspunkt meiner Überlegungen mache ich Robin Woods Essay *An Introduction to the American Horror Film*[8]. Seine „Basisformel“ für den Horrorfilm verweigert jede inhaltliche Konkretisierung: „Die Normalität wird von einem Monster bedroht“[9]. Stattdessen stellt sie eine Strukturformel dar, in der zwei Größen (Normalität und Monster) und ihre Beziehung (Bedrohung) aufgezeigt sind. So wie die Größen *Normalität* und *Monster* bei Wood nicht inhaltlich bestimmte Objekte und Geschehnisse, sondern ideologische Konzeptionen bezeichnen, ist auch die zwischen ihnen bestehende Relation der Bedrohung nicht vornehmlich im Sinne einer spezifischen Einwirkung der einen Größe auf die andere zu verstehen, sondern als ein im wesentlichen auf ideologischer Opposition beruhendes Verhältnis. Wood geht es grundsätzlich um ideologische Konflikte zwischen der

Normalität und ihren Abweichungen. Wie auch immer sich die Abweichungen von der Normalität qualitativ und quantitativ gestalten – sie lassen sich zusammenfassen zu einer oppositionellen Klasse von Objekten, die Wood als ‚*Das Andere*‘ bezeichnet. Dieses Andere – ebenfalls eine ideologische Konstruktion also – erfüllt eine wichtige Funktion für die Gesellschaft dadurch, daß es als Projektionsfläche für die individuell oder kollektiv verdrängten Triebe und Potentiale dienstbar gemacht werden kann. Hier findet sich gewissermaßen alles wieder, was in geordneten Gesellschaften keinen Platz hat, was sich mit herrschender Norm nicht hinreichend beschreiben läßt und somit ausgegrenzt werden muß; in westlichen Gesellschaften, die nach Wood im wesentlichen kapitalistisch-patriarchalisch organisiert sind, ist der Katalog dieses Anderen lang[10]: andere Menschen, Frauen, das Proletariat, andere Kulturen, ethnische Gruppen innerhalb der eigenen Kultur, alternative Ideologien oder politische Systeme, Abweichungen von der heterosexuellen Sexualnorm, und schließlich Kinder.[11] Was in diesen Katalog Aufnahme findet, ist also beides:

1. aus der Gemeinschaft auszugrenzendes Element, das sich der Erfassung durch das Normensystem widersetzt und somit eine Bedrohung für die Gesellschaft darstellt, und
2. Projektionsfigur für individuelle und kollektive Ängste.

Der Katalog von Strukturelementen des Horrorfilms, den ich vorzuschlagen habe, basiert auf diesen verkürzt wiedergegebenen Thesen Robin Woods. Es ist meine Absicht, alle wichtigen Strukturkonventionen des Genres in ein System zu ordnen, das von der Größe Monster aus organisiert wird. Dazu bespreche ich zunächst die einzelnen Positionen des Systems, um anschließend ein grafisches Strukturmodell dieses Systems anzufügen.

### **Kontakt**

Der Horrorfilm thematisiert die Berührung zweier Welten oder Weltbezirke, die beide einen unterschiedlichen Realitätsstatus haben. Dabei spielt es keine Rolle, ob diese Bezirke räumlich separiert, sich partiell überschneidend oder deckungsgleich sind.

Nicht selten ist daher Science Fiction in der Nähe des Horrors angesiedelt und geht mit ihm funktionale Bindungen ein. Die Begegnung zweier intergalaktischer Kulturen[12] beinhaltet meistens den Konflikt opponierender ideologischer Systeme. Bei solchen Begegnungen vertreten entweder die Aliens eine kompromißlose Invasionsideologie (z.B. *THE THING* (Christian Nyby, 1951 und John Carpenter, 1982), *THE WAR OF THE WORLDS* (Byron Haskin, 1953), *INVADERS FROM MARS* (William Cameron Menzies, 1953 und Tobe Hooper, 1985). [*INVASION OF THE*] *BODY SNATCHERS* (Don Siegel, 1956, Philip Kaufman, 1978 und Abel Ferrara, 1992), *THE BLOB* (Irvin S. Yeaworth jr., 1958 und Chuck Russell, 1988) u.v.a.m.), deren Aggressionen sich die Menschheit nur knapp erwehren kann. Oder aber die Aliens sind friedlicher Natur, dann befinden sie sich meist nicht nur technologisch, sondern auch kognitiv auf einem höheren Niveau; ihr Besuch auf der Erde wird in vielen Fällen von den Menschen, zumindest aber von militanten Fraktionen mutwillig als Invasion mißgedeutet, um die Vernichtung zu legitimieren (z.B. *IT CAME FROM OUTER SPACE* (Jack Arnold, 1953), *E.T. THE EXTRA-TERRESTRIAL* (Steven Spielberg, 1982)).

### **Normalität und Realität**

Die *Normalität* ist eine ideologische Konzeption von ‚Welt‘, *Realität* hingegen ist die Welt in ihrer tatsächlichen Gestalt. Die *Realität* ist deshalb nicht gleichzusetzen mit dem, was eine Kultur gewöhnlich als real einstuft; sie umfaßt in diesem Kontext *mehr* als das, nämlich *alle*

Phänomene, einschließlich derjenigen, deren Existenz die Kultur bestreitet oder verdrängt.[13]

Über die Welt existiert ein Wissen, das sie zunächst erklärbar, dann domestizierbar machen soll. Genau deshalb zeichnet sich dieses Wissen durch einen *verbindlichen Gültigkeitsanspruch* aus und erweist sich als nur *bedingt erweiterungsfähig*. In jedem Fall ist es nur entsprechend legitimierten Personen gestattet, dieses Wissen zu revidieren, zu vermehren oder umzuformulieren.

Überall dort, wo die *Realität* auf diese Weise ideologisch überprägt wurde, wird sie zur *Normalität*. Grundsätzlich sind alle Bereiche der *Realität* normierbar.

Die im System der *Normalität* zusammengefaßten ideologischen Konzeptionen dienen letztlich zur Begründung von Machtstrukturen. Sie schreiben vor, was es geben darf und was nicht. In diesem Sinne hat also jede Aussage über die Welt – betrifft sie nun die Kultur oder die Natur – eine wesentlich ideologische Dimension. Demnach wäre eine gesellschaftliche Norm wie „Homosexuelle Verbindungen sind unzulässig“ ebenso ideologisch durchformt wie das naturwissenschaftliche Gesetz „Massebehaftete Körper unterliegen den Gesetzen der Schwerkraft“. Diese ideologische Durchformung besteht in der rigorosen Forderung danach, daß sich die Dinge so zu verhalten haben, wie es die ursprünglich deskriptiven Gesetze verlangen. Jede Naturbeobachtung, aber auch jeder kulturelle Akt muß so geartet sein, daß die herrschende Norm bestätigt wird.

Der Horrorfilm schildert (oft, aber durchaus nicht immer) einen Weltzustand, der dem der außersprachlichen Realität entspricht.

Das vorgestellte Weltwissen kann jedoch auch weiter oder weniger weit entwickelt sein als das des Rezipienten. Das heißt, die vorgestellte Kultur wird nicht unbedingt im Umfang des ihr zur Verfügung stehenden Weltwissens, grundsätzlich aber im Wahrheitsanspruch dieses Weltwissens demjenigen der außersprachlichen Kultur gleichgesetzt.

### **Grenze**

Die Bezirke der *Realität* und der *Normalität* sind durch eine ideologisch definierte Grenze getrennt. Das Überschreiten dieser Grenze ist grundsätzlich mit Gefahr korreliert und von der Gesellschaft tabuisiert. Der Horrorfilm perspektiviert den Blick auf die Grenze: Sie scheidet die Welt in ein Hier (= Wir) und ein Dort (= Das Andere). Hinter der Grenze verbirgt sich das Monster als Vertreter des oppositionellen Systems.

Die *Mise-en-scène* (= innerbildliche Gesamtkonzeption) ist um Grenzziehungen bemüht. Der Bildaufbau reproduziert gleichsam im Kleinen die geteilte Struktur der vorgestellten Welt. Dabei sind zwei Arten von Grenzen zu unterscheiden: die innerbildlichen Grenzen, das sind alle Elemente des Bildaufbaus, die den Blick, (des Subjekts wie des Rezipienten) verstellen, und die Bildränder selbst.

Als ein frühes Beispiel, in dem Grenzen noch kaum eine funktionale Größe bilden, kann *DER STUDENT VON PRAG* (Stellan Rye, 1913) dienen. Die Figuren betreten den Bildraum wie eine Theaterbühne, sie treten ein in die Existenz schlechthin; der Raum jenseits des Bildes ist von keiner Bedeutung. Gleich die erste Sequenz kann dies verdeutlichen: Nach einer ersten Szene, in der das lustige Treiben der Corpsstudenten von Prag und der depressive Gemütszustand Balduins kontrastiert werden, betritt „Scapinelli. ein bei den Studenten

bekannter, gewissenloser Sonderling“ (Zwischentext) den Bildraum und entwickelt erst fortan seine Wichtigkeit für die Handlung. Die Bilder zeigen die Welt in dem Umfang, wie es das Verständnis der Geschichte erfordert; sie zeigen in diesem Sinne eine vollständige, abgeschlossene Welt.

Diese Vollständigkeit und Abgeschlossenheit bestimmt auch die Gestaltung der „Horrorszenen“, der Auftritte des Doppelgängers also. Immer sind Balduin und sein Alter Ego simultan im Bildausschnitt erfaßt,[14] ein Spiel mit Blicken, mit Sehen und Nicht-Sehen wird (noch) nicht betrieben. Zwar sind die Auftritte des Doppelgängers in Einstellung 28 (Säulengang des Schlosses) und Einstellung 44 (Jüdischer Friedhof)[15] schon so organisiert, daß der Zuschauer noch vor Balduin das Monster sehen kann. Die grundsätzliche Wirkung der Szenen rührt aber von der bloßen Existenz des lebendigen Spiegelbildes her und ihrer simultanen Präsentation mit dem Subjekt.

Das System funktionalisierter Grenzziehungen hat sich ausgehend von dem hier skizzierten Stadium schnell fortentwickelt. Spätestens mit Murnaus NOSFERATU. EINE SYMPHONIE DES GRAUENS (Friedrich Wilhelm Murnau, 1922) ist das Standardvokabular der Grenzziehung aufgebaut. Nicht einsehbare Schattenzonen, aus denen das Monster (Nosferatu) hervortritt, dunkle Dekorationen, Türen, hinter denen sich das Grauen verbirgt, und nicht zuletzt der angstvolle Blick des Protagonisten aus dem Bild hinaus (siehe Abschnitt **Sehen und Nicht-Sehen**) sind fortan die Grundelemente eines klassischen Bildaufbaus im Horrorfilm.

Jenseits der Bildgrenze lauert das Monster. Sein Eintritt in den Bildraum über die Bildränder ist einer der am häufigsten reproduzierten Standards des Horrorfilms. Wo die Mise-en-scène Rahmenstrukturen schachtelt, kann dieses Prinzip besonders gut nachvollzogen werden, so etwa in [EARTH VS] THE SPIDER (Bert I. Gordon, 1958). Je deutlicher der Film die Bildränder und innerbildlichen Barrieren als Grenzen betont, desto relevanter wird der Raum jenseits der Grenzen für die Bedrohung. Ein Film, der dieses einfache und doch überaus wirkungsvolle Prinzip des Bildaufbaus perfektioniert hat, HALLOWEEN (John Carpenter, 1978). Carpenter positioniert sein Monster immer knapp am Bildrand oder dicht an einer innerbildlichen Barriere (z.B. hinter den Hecken der Vorgärten). Er erzeugt auf diese Weise ein derart instabiles Grenzsysteem, daß die vorgestellte Welt keinen hermetischen Sicherheitsraum mehr bieten kann und die Bedrohung durch das Monster allgegenwärtig wird.

Die Existenz, der Grenze als elementares Strukturmerkmal der vorgestellten Welt wird besonders dort greifbar, wo der Film sie auf den Verlauf natürlicher Grenzen verlegt.

Naheliegende Beispiele sind hier die Wasseroberfläche in THE CREATURE FROM THE BLACK LAGOON (Jack Arnold, 1954) und JAWS (Steven Spielberg, 1975), die Straßendecke in ALLIGATOR (Lewis Teague, 1980) oder der Wüstenboden in TREMORS (Ron Underwood, 1990). Ebenso häufig geht die Grenze als sekundärer Code, beispielsweise als Teil der Architektur in die vorgestellte Weltordnung ein. Beispiele hierfür sind etwa die Kluft zwischen dem Wohnhaus und dem Labortrakt in DR JEKYLL AND MR HYDE (Rouben Mamoulian, 1931 und Victor Fleming, 1941), die vorzeitliche Schutzmauer auf Skull Island in KING KONG (Ernest B. Schoedsack, Merian C. Cooper, 1932 und John Guillermin, 1976) oder die Kellertür in Buffalo Bills Haus in SILENCE OF THE LAMBS (Jonathan Demme, 1991).

Daß die Grenze letztlich aber immer eine wesentlich ideologische Dimension hat, wird nirgends deutlicher als in DAWN OF THE DEAD (George A. Romero, 1977), wo die Figuren eine Scheinwand aus Pappe errichten, die schlußendlich keinen Schutz vor physischen Attacken bieten kann.

### Sehen und Nicht-Sehen

Sehen bedeutet immer Realisieren der Veränderung, des Verstoßes, der neuen Weltordnung.

Visuelle Medien dienen der Auffindung und letztlich dem Nachweis der neuen Phänomene. Eine erste große Gruppe bilden hier Spiegel. Sie zeigen die verborgene, verdrängte Natur desjenigen, der in sie hineinsieht. Der Horrorfilm funktionalisiert sie als Instrumente der Selbsterkenntnis und -erfahrung des Subjektes: So etwa in DR JEKYLL AND MR HYDE (1931 und 1941). Ein raffiniertes Spiel mit dem Motiv der Entdeckung und Erfahrung des anderen Ichs betreibt David Cronenberg in THE FLY (David Cronenberg, 1985), indem dort der Spiegelschrank im Badezimmer zweierlei leistet: Er zeigt das neue, werdende Ich (die Fliege) und verwahrt das alte, abgelegte Ich (Dr. Brundle, das sogenannte „Brundlemuseum“). Daneben werden Spiegel auch als an den Rezipienten gerichtete Hinweise auf eine gespaltene Persönlichkeit eingesetzt. Die vielen Spiegelaufnahmen von Marion Crane in PSYCHO (Alfred Hitchcock, 1960) beispielsweise sind Zeichen ihres Gewissenkonfliktes.[16]

Eine zweite große Gruppe, fotografische oder filmische Medien, kommen immer dann zum Einsatz, wenn der subjektive Blick einer Figur für die legitimierten Vertreter der *Normalität* nachvollziehbar zu machen ist. Die einmal naturgesetzlich abgesicherte Funktionsweise visueller Medien macht ihre Produkte zu akzeptablen Belegen neuer Phänomene. So überwacht etwa Dr. Brundle in THE FLY seine Experimente mit einer Videokamera.

Die Verwandtschaft zwischen diesen komplexen technischen Medien und dem klassischen Spiegel wird in MONSTER ON THE CAMPUS (Jack Arnold, 1958) deutlich, einer modernisierten Jekyll-Hyde-Version, in der der Spiegel als Instrument der Selbsterkenntnis durch eine Fotografie ersetzt wird: Erst das unbestechliche fotografische Dokument beweist die Theorien Dr. Blakes (ihm selbst und seinen wissenschaftlichen Gegnern).

Der Horrorfilm funktionalisiert die Grenzziehungen der *Mise-en-scène* als *Barrieren des Blicks*. Wo der Blick endet, beginnt die Imagination. Die *Mise-en-scène* hält deswegen das Subjekt (und damit natürlich auch den Rezipienten) lange im Zustand des Nicht-Sehens.

Wie sehr der Blick aus dem Bild hinaus zum zeichenhaften Standard des Film-Horrors geraten ist, zeigt die „Drehprobenszene“ an Bord des Expeditionsschiffes in KING KONG (1932). Ohne daß die Quelle der Bedrohung sichtbar wäre, mehr noch, obgleich der Zuschauer *weiß*, daß es keine Bedrohung gibt ist die Szene von erstaunlicher Wirkung. Der Blick Anns aus dem Bild hinaus *konstituiert das Monster*, das als Produkt reiner Imagination vielleicht sogar entsetzlicher ist als jedes vorgeführte Monster.

Die größtmögliche Steigerung des Blicks aus dem Bild hinaus (allerdings nicht auf imaginierte, sondern auf anwesende Monstren) findet sich in THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE (Tobe Hooper, 1974), wo Sallys Todesangst durch quälende Großaufnahmen ihrer Pupille angezeigt wird.

In Momenten der größten Gefahr ist der Punkt, von dem aus die Quelle der Bedrohung sichtbar ist, auch immer ein Ort relativer Sicherheit, denn nur von hier aus kann das Subjekt

das Monster in seinem Verhältnis zu sich selbst beurteilen. Sehen bedeutet letztlich leben, und der radikalste Angriff des Monsters richtet sich folgerichtig auf die Augen.

Die Unerträglichkeit der Vorstellung, das Augenlicht gewaltsam zu verlieren, hat offensichtlich dazu geführt, solche Gewaltakte auch im Horrorfilm zu tabuisieren. Lucio Fulci ist durch seine konsequenten Augen-Attacken zum Spezialisten auf diesem Gebiet des Tabubruchs geworden ( vgl. z.B. ZOMBI II (Lucio Fulci, 1979)[17] oder LO SQUARTATORE DI NEW YORK (Lucio Fulci, 1981).

Ungleich subtiler, aber durchaus mit diesen Bestialitäten verwandt ist SILENCE OF THE LAMBS: Buffalo Bill vernichtet nicht Clarice Starlings Augen, sondern löscht lediglich das Licht, wodurch er sie aber in einen ähnlich ausweglosen Zustand des Nicht-Sehens versetzt.

### **Initialereignis**

Der im Horrorfilm erfolgende Verstoß gegen die Realität ist letztlich kein Verstoß, sondern ein Hervorbrechen eines bislang nicht zugelassenen Phänomens. Es entfaltet somit seine eigentliche Relevanz in seiner Eigenschaft als Verstoß gegen die *Normalität*.

Mit den Begriffen Lotmans[18] läßt sich das Initialereignis immer beschreiben als eine Grenzüberschreitung zwischen den (semantischen) Bezirken der *Realität* und *Normalität*. Diese Grenzüberschreitung kann sowohl von den Vertretern der *Normalität*, als auch vom Monster selbst vorgenommen werden.

Hat die Grenzüberschreitung eine Veränderung des gesamten Raumsystems zur Folge (siehe Abschnitt **Werden und Sein**), dann hat sie den Rang eines Metaereignisses.

### **Monster**

Dieser Verstoß manifestiert sich grundsätzlich in Form eines Monsters, Das Monster ist Produkt und/oder Ursache des Verstoßes. Es ist die einzelne oder vielzählige Konkretisierung des Monströsen, d.h. der Abweichung von der Norm. Das Monster ist in der Regel mit sichtbaren Merkmalen der Andersartigkeit ausgestattet. In der Mehrzahl der Fälle sind die Abweichungen physischer Natur (also ganz im Sinne Brittnachers, s.o.), so etwa Gigantismus[19], Verunstaltungen und Verstümmelungen durch Krankheit, Mutation, Unfälle o.ä. Diese Abweichungen treten bei Tieren und Menschen in gleichem Maße auf, interessant sind weitergehend aber dann die Fälle, wo das Monster kaum mehr solche eindeutigen physischen Defekte aufweist oder ihrer ganz entbehrt. Graf Zaroff in THE MOST DANGEROUS GAME (Ernest B. Schoedsack, Irving Pichel, 1932) etwa hat nurmehr eine einzige Narbe, die ihn marginal verunstaltet.[20]

Das Monster zeichnet sich meistens durch ein phantastisches Merkmal aus (siehe Abschnitt **Phantastik**). Der Horrorfilm bietet nun eine breite Palette an Variationen dieser phantastischen Phänomene hinsichtlich ihrer Realitätsinkompatibilität[21]. Das sind unterschiedliche Positionen auf einer theoretisch formulierbaren Skala, auf der sich die Grade der Abweichungen von den außersprachlichen Realitätsbegriffen eintragen ließen. Wünsch unterscheidet hier die quantitative und die qualitative Realitätsinkompatibilität. Zu den qualitativen Realitätsinkompatibilitäten gehören rational nicht begründbare Phänomene wie Unsterblichkeit, Zauberei, Spiegellosigkeit und Schattenlosigkeit u.ä. Ein Beispiel für eine quantitative Abweichung wäre etwa der weiße Hai in .JAWS. Einerseits wird er beschrieben als selten großes Exemplar seiner Gattung. Mit diesem Merkmal „größer als normal“ stellt er

aber die grundsätzlichen Regeln der *Normalität* noch nicht in Frage. In die Nähe des Phantastischen wird er erst gerückt, als er sich wider jeden Erfahrungswert der Spezialisten als fähig erweist, mit drei Luftfässern im Schlepp zu tauchen. Hier wird die doppelte Funktion der Legitimations-Paten Quint und Hooper deutlich: Einerseits haben sie die Existenz eines solchen Riesenhais zu bestätigen. Andererseits wird der normierte Bezirk der Natur, dessen Überschaubarkeit sie als Spezialisten ja zu garantieren haben, durch die Existenz dieses Hais erschüttert: Er bedarf nunmehr einer Erweiterung. Figuren wie Hooper sind im Horrorfilm von größter Wichtigkeit. Denn sie haben nicht nur die Aufgabe, das Phantastische zu erklären und glaubhaft zu machen, sondern ebenso, das Unerklärliche zu mystifizieren und die Relevanz der von ihm ausgehenden Bedrohung zu unterstreichen. Sie schlagen in diesem Sinne die Brücken zwischen der Fiktion und der außersprachlichen Welt, betonen aber auch die Kluft zwischen ihnen. Sie erklären und akzentuieren die Brüchigkeit der Welt, die Hans D. Baumann zu seinem Kernkriterium der Phantastik macht.[22] Ihre Erklärungen korrespondieren oftmals mit gerade aktuellen Ängsten des Rezipienten vor bestimmten Bereichen naturwissenschaftlicher Forschung. Während z.B. die fünfziger Jahre fast immer Radioaktivität als glaubwürdige Erklärung für die Monstren bemühen (z.B. THEM! (Gordon Douglas, 1954), TARANTULA (Jack Arnold, 1955), THE AMAZING COLOSSAL MAN (Bert I. Gordon, 1957), THE INCREDIBLE SHRINKING MAN (Jack Arnold, 1957)), ist es im gegenwärtigen Horrorfilm gerade die Gen-Technik (JURASSIC PARK (Steven Spielberg, 1992), CARNOSAUR (Adam Simon, 1993)), deren Mißbrauch die Monstren entstehen läßt. Natürlich sind alle diese Monstren Produkte der Phantastik; bezeichnend für die Gruppe dieser Monstren ist aber die Verbindung zwischen dem vorgeführten Mißbrauch bestimmter Wissenschaften und der Sensibilität des Rezipienten seiner Zeit für jene realen Forschungen.

Aus diesen Bemerkungen ergibt sich, daß im Horrorfilm weniger die Art und der Grad (= Inhalt) der Abweichung des Monströsen von der Normalität ausschlaggebend ist, ja daß eine genaue Typologie, die alle Monstren ihren Wesen nach auflisten wollte, einer Paraphrasierung des Genres gleichkäme. Vielmehr geht es im Horrorfilm um das Merkmal „Abweichung von der Normalität“, das zeichenhaft für „Das Andere“ steht und damit das Monster als *ideologischen Gegner* klassifiziert.

### **Werden und Sein**

Das hervorbrechende Element der *Realität* droht die Welt zu verändern. Der Horrorfilm beschreibt den (erfolgreichen oder nicht erfolgreichen) Versuch der Bewohner dieser Welt, die bestehende Weltordnung stabil zu halten, sprich das Monster zurückzudrängen. Im „klassischen Horrorfilm“ wehren sich die Figuren letztlich gegen eine im Werden begriffene neue Welt, worin sie meistens erfolgreich sind. Ein Kriterium für den „Modernen Horrorfilm“ könnte im Versagen bzw. in der Vergeblichkeit der Bekämpfung des Monsters liegen; hier wäre der Weltzustand des *Werdens* übergegangen in einen des *Seins*.

Im modernen Horrorfilm müssen die Helden einsehen, daß sie verloren haben. Darin etwa besteht die Neuerung von Romeros NIGHT OF THE LIVING DEAD (George A. Romero, 1968). Auf der Ebene der *Mise-en-scène* läßt sich das überall zeigen: Überall dort, wo der Blick hingelangt, sind die Monstren (die Zombies) schon da diese unscheinbare Einstellung zeigt den ersten Auftritt eines Zombies]. Die Grenzen des Bildes (Schatten, Mauern, Bildränder) sind hier nicht mehr relevant[23]; wo sie verzweifelt errichtet oder verteidigt werden, ist es doch nur eine letzte, vergebliche Anstrengung.

Die krassste Demonstration dieses neuen Seins mit all seinen Konsequenzen liefert Romero in DAWN OF THE DEAD: Indem er jede Exposition im klassischen Sinne verweigert, stößt

er die unbeholfenen Figuren (und den Rezipienten) in eine neue Welt, die von ihren Bewohnern nicht mehr gestaltet werden kann.

Viele Horrorfilme führen als die einzige Möglichkeit einer Abwehr des Neuen die Zerstörung des Monsters vor, propagieren also ein die Übermacht des Monsters abermals überbietendes Gewaltmaß. Dies ist nur ein Kennzeichen jenes Zweiges von Horrorfilmen, die Wood als den „reaktionären Flügel“ [24] bezeichnet. Auch in diesem Kontext zeigt sich Romeros Fortschrittlichkeit, indem er die vollständige Effektivität der Massaker an den Zombies vorführt und den einzigen Überlebenden der NIGHT OF THE LIVING DEAD zum Opfer der Bürgerwehr macht.

Die Lebenstüchtigkeit oder der Erfolg des Monsters ist letztlich das Kriterium dafür, ob die Welt sich nun verändern oder doch in ihrer alten Ordnung bestätigt wird.

Deshalb sind „offene Enden“ nicht unbedingt nur eine Option auf gewinnbringende Fortsetzungen. Wenn beispielsweise am Ende von THE CREATURE FROM THE BLACK LAGOON das Monster in der Tiefe der Lagune versinkt, ist dies ein Zeichen für die unzureichende Lösung der eigentlichen Problematik: Das Monster steht für die Triebanteile des Menschen, die beizeiten aus der Verdrängung hervorbrechen. Die hieraus entstehende Gefährdung der Ordnung kann nicht wirklich bekämpft werden, da der Mensch die eigene Natur nicht vollständig ablegen kann. Die Strategie zur Problemlösung besteht hier lediglich in erneuter Verdrängung.

Daß die Wiederholung von Verdrängungsprozessen letztlich einen Kreislauf der Katastrophen heraufbeschwört, zeigt ALLIGATOR. Als die Gesellschaft nach Abschluß der zunächst erfolgreichen Symptombekämpfung die Kanalisation aufs neue verriegelt, wartet in der Tiefe schon das nächste Monster.

### **Phantastik**

Insofern alle Bezirke der Realität durch den ideologischen Überbau der *Normalität* miteinander korrespondieren, hat das Monster grundsätzlich eine phantastische Dimension. Der Horrorfilm stellt diese (meistens) in den Vordergrund. Wo er die phantastische Dimension zurücknimmt, nähert er sich den Grenzen des Genres.

Die Naturgesetzmäßigkeiten sind die größte Bastion der *Normalität*. Das Phantastische wird deshalb immer beschrieben als Verstoß gegen das naturgesetzliche Regelwerk der außersprachlichen Welt. [25] Weil aber die Naturgesetze die verbindlichste Norm darstellen, hat im Horrorfilm der Verstoß gegen sie, durch den das Monster sich meistens auszeichnet, einen im wesentlichen zeichenhaften Charakter: *Verstoß gegen das Naturgesetz* bedeutet allgemein *Verstoß gegen die Norm*.

In aller Regel ist das Monster das phantastische Element der vorgestellten Welt oder aber ist das phantastische Element direkt dem Monster als Eigenschaft eingeschrieben. HELLRAISER (Clive Barker. 1987) kann als eine der selteneren Ausnahmen angesehen werden, insofern hier die Hölle mit all ihren raumzeitlichen Brüchen ein von den Monstren (Zenobiten) unabhängig existentes Phänomen darstellt.

Der Horrorfilm vermag die phantastische Dimension des Monsters auf ein Minimum zu reduzieren. Als ein solches Minimum erscheint zunächst jede Form von Wahnsinn oder psychischer Defekte. Das Genre erreicht seinen Höhepunkt an Realitätsbezug, wo er



Wahnsinn als notwendige Folgeerscheinung eines durch die Setzungen der *Normalität* geregelten Lebens beschreibt. Es ist die Gesellschaft (= die Familie) und keine übernatürliche Macht, die Norman Bates oder auch PEEPING TOM (Michael Powell, 1959) zu gefährlichen Monstren werden ließen.[26] Interessant ist die Beobachtung, daß das Genre hier offensichtlich einen stetigen Frontenwechsel vollzieht. Waren es nämlich Anfang der sechziger Jahre gerade die netten Jungs von nebenan, die sich plötzlich als Monstren entpuppten, betreiben die Horrorfilme der siebziger Jahre wieder einen erheblichen Aufwand, die Monstren mit übernatürlichen Mächten zu identifizieren, um die Zusammenhänge zwischen Wahnsinn und gesellschaftlicher Repression zu verleugnen. Höhepunkt dieser in der Tat reaktionären Gesinnung ist THE EXORCIST (William Friedkin, 1973), der die Bedürfnisse eines pubertierenden Mädchens als Besessenheit durch den Teufel ausweist.[27] Schließlich ist im zeitgenössischen Horrorfilm eine Rückkehr zu den „Psychopathen-wie-du-und-ich“ zu beobachten, etwa bei HENRY: PORTRAIT OF A SERIAL KILLER (John McNaughton, 1986), RESERVOIR DOGS (Quentin Tarantino, 1991), C'EST ARRIVE PRES DE CHEZ VOUS (Remy Belvaux, Benoît Poelvoorde, André Bonzel, 1992), NATURAL BORN KILLERS (Oliver Stone, 1993), HEAVENLY CREATURES (Peter Jackson, 1994), PULP FICTION (Quentin Tarantino, 1994) usw. Sicherlich sind diese letztgenannten Filme nicht problemlos dem Horrorgenre zuzurechnen. Es wäre meiner Meinung nach jedoch nicht sinnvoll, dem Genre unbewegliche Starre und Konstanz abzuverlangen. Vielmehr unterliegt es stetiger Veränderung, die über die entsprechenden Bindeglieder nachvollzogen werden kann. Diese Bindeglieder sind genau solche Filme, die ihre Monstren nur noch bedingt mit physischen und psychischen Defekten ausstatten. Ein solches Monster ist beispielsweise Frank Booth in BLUE VELVET (David Lynch, 1986) gewesen: eine Kreatur, die ihre fürchterliche Wirkung nicht über phantastische Merkmale im eigentlichen Sinne, sondern über die Vielzahl der Leerstellen in ihrer Biographie und Pathologie erzielt.

### **Bedrohung**

Das Monster stellt per se eine Bedrohung für das System dar[28], da es beweist, daß es eine Existenz jenseits der Norm gibt. Die Bedrohung setzt also bereits mit der Existenz des Monströsen ein, nicht erst mit dessen Angriff.

Die *Normalität* befindet alle Objekte, die ihr unbekannt sind oder sich ihrer Klassifikation entziehen, für potentiell feindlich. Ein gutes Beispiel hierfür ist THE MONOLITH MONSTERS (John Sherwood, 1957). In der ersten Szene findet der Geologe Ben einen Splitter eines niedergegangenen Meteoriten. Er zeigt seinen Fund, der sich zunächst als unbekannter, aber harmloser Stein präsentiert, dem Reporter der örtlichen Zeitung: „Es wird wahrscheinlich nichts besonderes sein. Trotzdem muß ich herausfinden, was es ist.“ Erst wenn jeder Stein klassifiziert und katalogisiert ist, ist die Ordnung stabil. Und es ist genau diese Haltung des verantwortungsbewußten Gesellschaftsmitgliedes, die zum rechtzeitigen Erkennen der Bedrohung beiträgt.

### **Angst**

Der Rezipient reagiert deshalb mit Angst auf das Monster, weil sich die Bedrohung nicht auf die Ordnung, sondern auf ihren Absolutheitsanspruch richtet, dem auch er sich in seiner Normalität untergeordnet hat.

Damit ist der Katalog der Positionen meines Strukturmodells abgeschlossen. In der grafischen Darstellung würde sich dieses Modell wie folgt präsentieren:

Abschließend noch einige Anmerkungen: Ich habe versucht, eine dem Horrorfilm zugrundeliegende Struktur herauszuarbeiten, die sich als System von Beziehungen begreifen läßt, in dessen Zentrum das Monster steht. Dazu habe ich viele Sachverhalte vereinfacht und über viele Details hinweg gesehen; natürlich wäre zum einzelnen Film mehr zu sagen gewesen, als das hier geschehen ist. Vielleicht auch sind einiger meiner Beispiele zu speziell, als daß jeder ihrer Repräsentationsfähigkeit zustimmen würde. Und schließlich habe ich Filme in die Diskussion aufgenommen, die durchaus keine Horrorfilme sind, E.T. THE EXTRA-TERRESTRIAL etwa oder RESERVOIR DOGS. Dessen bin ich mir bewußt. Ein Blick auf diese Randbereiche oder Außenbezirke des Horrorfilms kann aber dazu beitragen, das Wesen des Genres und seine Grenzen zu anderen zu erfassen. Im übrigen sind Modelle dazu da, bestritten zu werden.

#### Literaturhinweise

Hans D. Baumann, *Horror. Die Lust am Grauen*, München 1993

Wolfram Tichy (Hrsg.), *rororo Filmllexikon*, Reinbek bei Hamburg 1978 (engl. Original: Liz-Anne Bawden (Hrsg.), *Oxford Companion to Film*, London 1976)

Hans Richard Brittnacher, *Ästhetik des Horrors*, Frankfurt a.M. 1994

Peter Drexler, Geheimnisvolle Welten: Der Student von Prag, in: Faulstich/Korte, *Fischer Filmgeschichte*, Bd. 1 1895 – 1924, S. 219-233

Werner Faulstich/Helmut Korte, *Fischer Filmgeschichte*, 5 Bde., Frankfurt a.M. 1990-1995  
Rolf Giesen, *Lexikon des phantastischen Films*, 2 Bde., Frankfurt a.M. – Berlin – Wien 1984

Barry Keith Grant (Hrsg.), *Planks of Reason: Essays on the Horror Film*, Metuchen, N.J. und London 1984

Frank Hofmann, *Moderne Horrorfilme*, Rüsselsheim 2. Aufl. 1994

Klaus Kanzog, *Einführung in die Filmphilologie*, diskurs film, Münchner Beiträge zur

Filmphilologie Bd. 4, München 1991, § 11

Jurij M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972

Manfred Riepe, Hitchcock vs. Herschell Gordon Lewis, in: Stresau/Wimmer (Hrsg.) 1986ff.

Georg Seeßlen/Claudius Weil, *Kino des Phantastischen. Geschichte und Mythologie des Horror-Films*, Reinbek bei Hamburg 1980 (Programm Roloff und Seeßlen, Grundlagen

des Populären Films, Bd. 2)

Walter Stock (Hrsg.), *Faszination des Grauens*, Frankfurt a.M. 1987

Norbert Stresau, *Der Horror-Film*, München 1987

Norbert Stresau/Heinrich Wirmmer(Hrsg.), *Enzyklopädie des phantastischen Films*, Meitingen 1986ff

Dieter Sturm/Klaus Völker (Hrsg.), *Von denen Vampiren oder Menschengaugern. Dichtungen und Dokumente*, Frankfurt a.M. 1994 (München 1968)

Robin Wood, *An Introduction to the American Horror Film*, in: Barry Keith Grant (Hrsg.) 1984, S. 164-200

Marianne Wünsch, *Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne*, München 1991

### Anmerkungen

[1] Frank Hofmann, *Moderne Horrorfilme*, Rüsselsheim 2. Aufl. 1994: *Der Horrorfilm thematisiert die Bedrohung des oder der Protagonisten durch einen Gegner, der entweder selbst übernatürlicher (im Sinne von: mit (naturwissenschaftlichen Kausalitätskonstruktionen nicht erklärbarer) Herkunft oder das Werkzeug eines übernatürlichen Wesens ist, mit dem Ziel, bei dem Rezipienten ein Gefühl der Angst zu erzeugen, das als auf fiktionaler Ebene künstlich erzeugtes Gefühl verstanden wird*, S. 24-25.

[2] Dt.: Wolfram Tichy (Hrsg.), *rororo Filmlexikon*, Reinbek bei Hamburg 1978, S. 294-297.

[3] Zu diesem Begriff vgl. Klaus Kanzog, *Einführung in die Filmphilologie*, München 1992 (= diskurs film, Bd. 4), § 11.

[4] Hans Richard Brittnacher, *Ästhetik des Horrors*, Frankfurt a.M. 1994, S. 183.

[5] Georg Seeßlen/Claudius Weil, *Kino des Phantastischen. Geschichte und Mythologie des Horror-Films*, Reinbek bei Hamburg 1980. Seeßlen und Weil sprechen allerdings nicht von Monstren, sondern von „Halbwesen“, was mit ihrem auf die mythologischen Ursprünge des Horrors ausgerichteten Ansatz zusammenhängt. Sie unterscheiden im einzelnen: *künstliche Menschen, untote Wesen, Tiermenschen, Tiere mit menschlichen Zügen, Doppelgänger und Hexen*. Ganz ähnlich auch die Liste in Elmar Ness' Aufsatz „Horror motive im Film“, in: Walter Stock (Hrsg.), *Faszination des Grauens*, Frankfurt 1990, S. 31-60): *Lebend-Tote (Geister, Vampire, Zombies), künstliche Menschen, Tiermenschen, deformierte und verunstaltete Menschen, Doppelgänger und (der) Teufel*.

[6] Brittnacher (a.a.O.) unterscheidet *Gespent, Vampir, Monstrum, Teufel* und *künstliche Menschen*. Für ihn ist ein Monstrum also eine spezielle Erscheinungsform dessen, was ich hier generell als Monster bezeichne.

[7] Für den Vampir vgl. z.B. auch Klaus Völkers „Historischen Bericht“ und Dieter Sturms „Literarischen Bericht“ in: Sturm/Völker (Hrsg.), *Von denen Vampiren oder Menschengaugern. Dichtungen und Dokumente*, München 1968 (Neuaufgabe Frankfurt a.M. 1994), S. 505ff. und 534ff.

[8] In: Barry Keith Grant (Hrsg.), *Planks of Reason. Essays on the Horror Film*, Metuchen, N.J. – London 1984, S. 164-211.

[9] Wood, a.a.O., S. 175.

[10] Zu einer knappen Kritik an Woods Gesellschaftsmodell und Verdrängungstheorie vgl. Norbert Stresau, *Der Horror-Film. Von Dracida zum Zombie-Schocker*, München 1987, S. 81ff.

[11] Zu ausführlichen Erläuterungen dieser Liste vgl. Wood, a.a.O., S. 169ff.

[12] Eine gute Alien-Filmographie findet sich im Moviestar-Sonderband Nr. 2 *Aliens*, Hille 1994, S. 63-64.

[13] Im folgenden werde ich diese spezielle Bedeutung des Begriffs Realität immer durch kursive Schrift anzeigen, um die Bedeutung von der alltagssprachlichen zu unterscheiden, ohne die ich an wenigen Stellen nicht auskommen werde.

[14] Wegener war gerade an den fotografischen Effekten interessiert und hat sich um dieser technischen Möglichkeiten des Films willen des Stoffes angenommen. Vgl. hierzu Peter Drexler, *Geheimnisvolle Welten: Der Student von Prag* (1913), in: Werner Faulstich/ Helmut Korte (Hrsg.), *Fischer Filmgeschichte* Bd. 1, Frankfurt a.M. 1994, S. 219-232, besonders S. 220f.

[15] Diese Angaben entstammen dem Sequenzprotokoll zu Peter Drexlers Besprechung des Films, a.a.O, S. 230-232.

[16] Siehe dazu den hervorragenden Aufsatz von Manfred Riepe, Hitchcock vs. Herschell Gordon Lewis, in: Norbert Stresau/Heinrich Wimmer (Hrsg.), *Enzyklopädie des phantastischen Films*, Meitingen 1986ff. (Juni 1993).

[17] Vgl. hierzu Norbert Stresau, a.a.O., S. 162ff.

[18] Jurij M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972.

[19] Vgl. hierzu Rolf Giesen, *Lexikon des phantastischen Films* (2 Bde.), Frankfurt a.M. – Berlin – Wien 1984, Artikel „Gigantismus“, S. 249-262.

[20] Interessanterweise ist gerade THE MOST DANGEROUS GAME offenbar nicht eindeutig dem Horrorfilm zuzuordnen. So wird der Film bei Bawden (a.a.O.) gleichermaßen dem Abenteuerfilm [„ein archetypischer Abenteuerfilm“, S. 13] und dem Horrorfilm [„ein singuläres Werk (...), dessen Gestaltung es mehr dem Horror- als dem Abenteuerfilm verwandt macht“, S. 295] zugerechnet.

[21] Vgl. Marianne Wunsch, *Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne*, München 1991, S. 25ff. Mit „Realität“ ist hier nun tatsächlich die außersprachliche Wirklichkeit gemeint.

[22] Vgl. Hans D. Baumann, *Horror. Die Lust am Grauen*, München 2. Aufl. 1993, S. 107, 109.

[23] Eine formelle Struktur übrigens, die Romero in DAWN OF THE DEAD perfektioniert, um sie in DAY OF THE DEAD teilweise wieder aufzugeben: Dort nämlich hausen die Zombies wieder in der Tiefe einer dunklen, nicht einsehbaren Höhle.

[24] Vgl. Wood, a.a.O., 191ff. Siehe dazu auch Stresau 1987, S. 170ff.

[25] Vgl. hierzu die Definition von Hofmann, der von der Unmöglichkeit spricht, den Urheber der Bedrohung mit „(natur)wissenschaftlichen Kausalitätskonstruktionen“ zu erklären (a.a.O., S. 24). Ebenso Bawden: Die Existenz des fantastischen Wesens ist „wissenschaftlich nicht oder nur unzureichend erklärbar“ (a.a.O., S. 294). Eine naturwissenschaftliche Fokussierung vermeidet Baumann, a.a.O., S. 107: „Daß etwas fiktional möglich, aber real unmöglich ist, ist ein allgemeines Kennzeichen des Phantastischen.“

[26] Woraus deutlich wird, wie sehr Hofmann mit seiner Definition in die Irre geht.

[27] Ähnlich in dem Sinne, daß das Monströse „übernatürlicher“ Herkunft ist, argumentieren auch z.B. FRIDAY THE 13TH (Sean S. Cunningham, 1980) oder HALLOWEEN (letzterer besonders interessant, weil diese Erklärung am vehementesten von einem Psychiater vertreten wird, also einem Vertreter legitimer Wissenschaften).

[28] Hofmanns Explizierungen (vgl. Anm. 1) verführen dazu, das Faktum zu übersehen, daß die Bedrohung des Monsters ihre Relevanz nicht darin erfährt, daß eine einzelne Person bedroht wird, sondern eine *Person als Vertreter eines Systems*.