

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 38 (1986)
Heft: 7

Artikel: Wenn die Angst am grössten ist...
Autor: Schnelle, Josef
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-931330>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

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

of the Dead» Tote als Opfer einer fortschreitenden Konsumgesellschaft, die in der Hölle keinen Platz mehr finden und zurückkommen, in «Frau mit der 45er Magnum» geile Männer. Ordnung wird wiederhergestellt, indem die Bedrohung auf die sozial Schwachen projiziert wird und diese ausgelöscht werden. Die neue Ordnung wird zwar keineswegs idealisiert, der Held kann bei seiner Aufräumaktion auch tragisch umkommen oder von der Polizei gefasst werden. Eigentlich bleibt alles bei der alten Ordnung – unterbrochen nur von einem alpträumartigen, kulturredustriell kanalisierten Wutausbruch.

Welcher Film ist gefährlicher: «Rambo II» oder «Lebendig gefressen»? Welcher sollzensuriert werden? Warum gilt nur der Film als böse, der die Wunde, die er beibringt, auch vorzeigt, harmlos hingegen derjenige, der nur die Wunde beibringt, sie aber optisch nicht ausschlachtet? Statt Abschaffung und Zensur, müssten wir nicht nach anderen gesellschaftlichen Formen der Integration von Gewalt suchen, die eben auch diese abgespaltene Art der Destruktivität zurückzuholen vermag? Und die Kirche als Monopol der Friedfertigkeit: Hat es einen Sinn, beleidigt-aggressiv gegen Personen und Erfahrungen vorzugehen, die wir mit der Verkündigung nicht mehr erreichen? Wäre Kirche nicht der Ort, wo so etwas wie soziale Trauerarbeit die unterschlagenen Dimensionen erinnern könnte? ■

Josef Schnelle

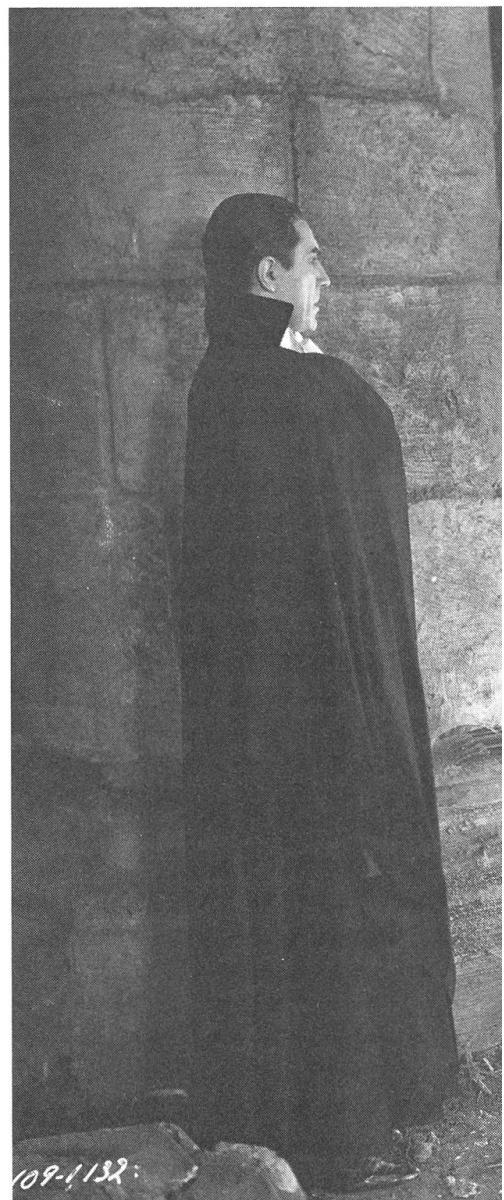
Wenn die Angst am grössten ist ...

Zum Thema Angst und Schrecken im Kino

Zu der Lieblingslektüre sämtlicher Acht- bis Zwölfjähriger, die ich kenne, zählt ein Kinderroman mit dem Titel «Der kleine Vampir» von Angela Sommer-Bodenburg. Diese Geschichte ist so erfolgreich, dass es bei erheblichen Auflagezahlen inzwischen fünf Fortsetzungen gibt. Die Titelfigur ist Rüdiger von Schlotterstein, ein 150 Jahre alter Vampir, der aber schon als Kind zum Vampir wurde und darum so aussieht wie ein Zwölfjähriger. Rüdiger schliesst Freundschaft mit Anton, einem gleichaltrigen ganz normalen Grossstadtjungen, der allerdings ganz besonders gerne Gruselgeschichten liest. Trotz blutunterlaufenen Augen, kalkweissem Gesicht und natürlich spitzen Eckzähnen sowie einer reichlich ungemütlichen Verwandschaft in der nahegelegenen Friedhofsgruft ist der kleine Vampir ein netter, zuverlässiger Spielkamerad – schliesslich handelt es sich um eine Kindergeschichte. Die meiste Spannung in ihr geht davon aus, dass Rüdiger und Anton ihre aus der Art geschlagene Freundschaft vor ihren jeweiligen Familien verheimlichen müssen. Eine recht harmlose Variation des Vampirthemas also. Bei allem Zähnefletschen wird Rüdiger einen Freund nie-mals beißen – Freundschaft ist Freundschaft.

Dennoch ist «Der kleine Vampir» keine normale Kindergeschichte. Es geht hier in einer sehr einfühlsam geschriebenen Mischung aus Alltagsge-

schichte und Schauerromantik um Angst und Schrecken. Genauso wird sie von den Kindern verstanden, und das macht ihren Reiz aus. Die Angst vor der Dunkelheit zu einem Freund machen, aber auch deren Stimmung und Atmosphäre auf sich wirken lassen, sie geradezu geniessen, sich in ein Wechselbad aus Anspannung und humoriger Entspannung begeben, das sind die Haltungen der Kinder, die man beim Vorlesen dieser Geschichte beobachten kann. Wenn die Angst am grössten ist, dann führt die Autorin ihre Leser wieder zurück in die sichere Geborgenheit von Antons Kinderzimmer. Erleichterung stellt sich ein, aber die Nacken-



109-1132:

haare sträuben sich doch noch ein wenig, wenn man an die – nach den Massstäben von Erwachsenen harmlosen – durchlebten fiktiven Situationen von Angst und Bedrohung zurückdenkt. Gibt es schon bei Kindern so etwas wie Lust an der Angst und kann sie in vorsichtiger Dosierung, wie bei dem genannten Buch, zum Abbau von Realängsten vor der Dunkelheit und vor der Einsamkeit führen?

Als ich einem Freund erzählte, dass ich diesen Vortrag hier halten würde, fragte er mich, eine möglichst kurze Antwort erwartend: «Und was willst du sagen?». Ich antwortete, ohne lange darüber nachzudenken: «Ich bin dafür!» «Wofür?»

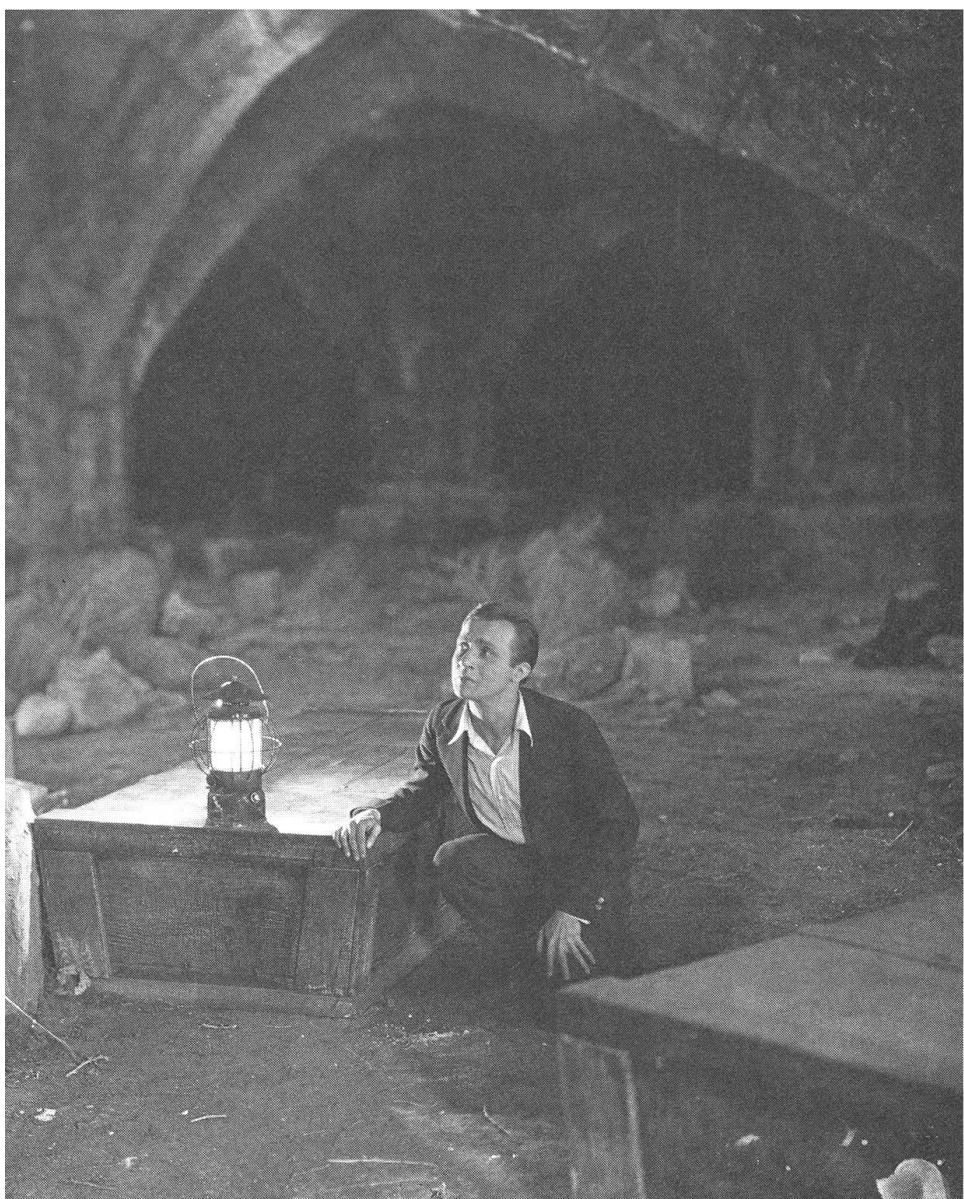
«Für Angst und Schrecken im Kino!» Das ist leicht gesagt und leicht misszuverstehen, und so werde ich zu erläutern haben, warum Angst und Schrecken meiner Meinung nach ganz wesentlich zum Kino gehören; was im Einzelnen auch kinogeschichtlich unter filmischer Angst und filmischem Schrecken zu verstehen ist; warum in neueren Horrorfilmen und Thrillern durch eine bestimmte Form naturalistischer Darstellung an die Stelle von Angst und Schrecken Ekel und Abscheu getreten sind; und auf welche Weise die Darstellung von Angst und Schrecken uns dabei helfen könnte, mehr über uns selbst und unsere Mitmenschen

über seelische Qualen und innere Zweifel zu erfahren. Gerade dann, wenn die Angst am grössten ist.

Stimmung und Atmosphäre

Doch lassen sie mich zunächst Kinobilder heraufbeschwören, es geht schliesslich um Stimmung und Atmosphäre, um Bilder und Wahrnehmungen: Bilder aus Jack Claytons *«The Innocents»* (*Schloss des Schreckens*, 1961), Bilder, die für viele andere stehen, Bilder und Situationen aus den Klassikern des Genres.

Es ist dämmrig. Das Licht verteilt sich so, dass man die meisten Dinge nur noch erahnt. Doch ihre Konturen sind vertraut. Das, was man nicht mehr sieht, wird dennoch wahrgenommen. Auf die Wahrnehmung allein könnte man sich aber nicht mehr verlassen. Der Schauplatz ist ein Schloss, ein Herrenhaus. Deborah Kerr traut schon seit einiger Zeit ihren Wahrnehmungen nicht mehr. Sind es Hirngespinste, oder schuldbeladene Verstorbene, die in ihr Leben eingreifen wollen, die sie sieht? Da, von der Zinne winkt eine Gestalt. Später startt durch die Scheibe des Fensters ein Gesicht herein, für Sekunden nur, aber böse und unerbittlich. Gegenstände im Zimmer verändern ihre Lage; steckt ein Plan dahinter? Zeit verrinnt ungenutzt, drohendem Unheil doch noch zu entkommen. Tote werden lebendig, Lebende wirken wie tot, Vampire und Halbwesen bedrohen Menschen, ein wahnsinniger Mörder ist unterwegs. Ein Entsetzensschrei! Augen in denen sich Angst spiegelt, das verräterische Seufzen des Nachtwindes



Romantik des klassischen Horrorfilms: «Dracula» (1931) von Tod Browning.

in einem Park, der bewohnt sein könnte von all diesen Geschöpfen der Dunkelheit. Durch die Fensterkreuze in einem verlassenen Backsteinhaus starrt eine deformierte Gestalt – Nosferatu, Dracula, Jack the Ripper...

Solchen Bildern gegenüber der Kinogänger. Seine Situation ist klar. Vier Wände um ihn herum. Das Kinobillet ist bezahlt. Körperliche Gefahr droht ihm jedenfalls nicht von der Leinwand. Auf die Angst dort oben kann er sich einlassen, oder er kann sich von ihr kulinarisch distanzieren. Situationen äusserster Bedrohung in vollkommener Sicherheit nachzuvollziehen (es ist ja alles nur Illusion), dabei aber doch zumindest eine Gänsehaut riskieren – das ist Kino der Angst, Horrorfilm und Thriller. Spannende Horrorfilme handeln deshalb fast immer davon, wie eine Situation der Geborgenheit, wie die des Kinogängers, aufgebrochen wird. Das sind dann jene Stellen, an denen man schnell einmal in die Sitzpolster greift oder nach der Hand des Begleiters, der Begleiterin – der Rückversicherung wegen, dass man die Situation noch «im Griff» hat.

Inventarisierung des Grauens

Schon im Kino beginnt dann der zweite Film, derjenige, der sich im Kopf des Zuschauers zusammensetzt, und der dauert oft Tage. Bilder verfolgen uns in unseren Träumen. Sind sie deswegen so hartnäckig, weil es eine Entsprechung zu ihnen in den Alpträumen unserer Nächte gab? Niemand möchte ein Leben voller Angst und Schrecken leben, ein Leben, das nur aus Alpträumen besteht. Aber ganz ohne Angst, ohne die dunkle Romantik des Schreckens, geht es wohl auch nicht. Warum nicht? Ein paar ungelöste Fragen, ein paar uneingestandene

reale Ängste, Schuld und Frustration tragen wir alle mit uns herum. Die suggestive Kraft des Kinos holt sie nur hervor. Warum ist gerade das Kino so eng verbunden mit Angst und Schrecken?

Siegfried Kracauer versuchte 1940 in seinem Aufsatz «Das Grauen im Film» in der Basler National-Zeitung eine Antwort:

«Unter den ersten Filmen, die je gedreht wurden, befindet sich der winzige amerikanische Streifen *«The Execution of Mary, Queen of Scots»* aus dem Jahre 1895: die Königin beugt sich über den Richtblock, und der Henker schlägt ihr den Kopf ab, den er dann erhobenen Armes dem Publikum entgegenhält. Wie ein paar Meter Zelluloidband beweisen, wohnt der Filmkunst von Anfang an jener Hang zum Grauen inne, von dem getrieben sie im Verlaufe ihrer Geschichte immer wieder Ereignisse veranschaulicht, die Entsetzen wecken: Eingebungen des Irrsinns nehmen Gestalt an, Mordaffairen lösen sich in endloser Kette ab, Torturen werden peinlich genau beschrieben, furchtbar entstellte Gesichter erscheinen in Grossaufnahme. Es ist nicht anders, als fühle sich das Kino dazu berufen, sämtliche Motive des Grauens zu inventarisieren. Man hat diesen Zug des Films als Spekulation auf die Sensationslust der Massen abtun zu können geglaubt. Aber so gewiss derartige Spekulationen oft mitspielen, so gewiss rechtfertigt ihr Vorhandensein keineswegs das ästhetische Verdammungsurteil gegen die Behandlung der hier gemeinten Themen im Film. Die Grenzen einer neuen Kunst werden nicht durch die bestehenden ästhetischen Konventionen festgesetzt, ergeben sich vielmehr aus den besonderen Möglichkeiten dieser Kunst. Der Film strahlt die Erscheinung des Entsetzlichen an, dem wir sonst

im Dunklen begegnen, macht das in Wirklichkeit Unvorstellbare zum Schauobjekt.»

Mit Schock und Montage, Überraschung und Konflikt der visuellen Eindrücke kam das Kino auf die Welt, machte Fu-
rore. Kein Wunder, dass der Schrecken, das Erschrecken schnell zum Thema wurde. Die Überraschungen und Schocks vergangener Jahrzehnte mögen heute eher unbeholfen wirken, an ihrer Wirksamkeit zur Zeit ihrer Entstehung ändert das nichts. Die Schocks mögen drastischer, die Überraschungen überraschender geworden sein. Im Kino ist jede plötzliche Wendung Bewegung, jeder Schnitt bietet die Chance zu einem Schock-Erlebnis. Welch leichte Beute für die Erfinder von Horroreffekten! Filme sind darüberhinaus Bilder, keine reinen Gedanken, keine reine Thesen. Worte – das schrieb der Filmtheoretiker Béla Balázs 1924 in «Der sichtbare Mensch» – werden um so undeutlicher, je unbegreiflicher, uneindeutiger ihre Botschaft ist. «Gewiss ist», heisst es da weiter, «dass keine geschriebene und gesprochene Dichtung das Gespenstische, Dämonische und Übernatürliche so zum Ausdruck bringen kann, wie der Film ... Ein Anblick kann deutlich und verständlich, obwohl unfassbar, sein. Und das ist es, was uns die Haare zu Berge steigen macht.»

An Intensität kann den Film so leicht kein anderes Medium übertrumpfen. Die Ungewissheit, Uneindeutigkeit ist es gerade, die so besonders eindringlich darstellbar wird. Analog zu Gefühlen des Zweifels, der Verunsicherung. Hinzu kommt: Diese Realität, die der Film vorgaukelt, ist ohnehin eine Täuschung. Das scheinbar «Realistische» ist ebenso nicht-real wie das «Phantastische». Es bedarf keiner besonderen filmischen Anstrengung, das Unaus-



sprechliche wahrscheinlich zu machen, denn im Rahmen eines Zaubertricks ist alles möglich.

Wandlungen der Schreckens-Technik

In seiner rund 90jährigen Geschichte hat das Kino zudem eine Reihe von Techniken entwickelt, die ebenfalls der Darstellung von Angst und Schrecken oder ihrer Nutzung als Spannungsmomente entgegenkommen. Das bekannteste Stichwort heisst «Suspense», und wir assoziieren es unmittelbar mit Alfred Hitchcock. Im wesentlichen geht es bei «Suspense» um Angst, die der Betrachter um Figuren eines Filmes hat. Er weiss etwas, was sie nicht wissen, er weiss von der Bombe unter dem Tisch, die auf ein bestimmtes Ereignis hin losgehen wird. Fortan schätzt der Zuschauer jede Aktion, jede Handlung auf der Grundlage dieses Vorwissens ein. Jede

überflüssige Verzögerung wird zur Qual. Jede Annäherung an eine gefahrvolle Situation, deren wir gewahr werden, von der die Filmfiguren aber keine Ahnung haben, wird zur nervlichen Tortur.

Ganz ohne Schock und Überraschungsmomente, ohne unfassbare, uneindeutige Bilder und ohne Spannungstechniken, die mit Angst und Schrecken arbeiten, kommt kaum ein Film aus, selbst Komödien bedienen sich solcher Techniken. Man stelle sich Filme vor, bei denen die nächste Bewegung lange vorher klar, Überraschungen, Schocks und Vieldeutigkeiten der Bilder ausgeschlossen wären. Auf Angst um und mit den handelnden Figuren wird ein spannender Film sicher nie verzichten können und auf die Überraschung und den Schrecken des Publikums muss er zählen können, will er nicht in Thesenhaftigkeit erstarrten. Ein Film ist mehr als ein Gedanke – manchmal auch weniger. Er ist

Ursprünge des Horror-Genres im deutschen expressionistischen Film: «Das Cabinet des Dr. Caligari» (1919) von Robert Wiene.

etwas anderes als ein Gedanke: eine Geschichte, in Bildern und Tönen erzählt, voller Bezüge und Assoziationen, aber nie ganz eindeutig fassbar. Es gibt immer eine ganze Reihe von Zugängen zu einem Film, sonst liesse sich darüber gar nicht streiten.

Angst und Schrecken im Kino sind aber nicht so statisch, wie es auf den ersten Blick zu vermuten wäre. Die Menschen hatten einmal Angst vor einer Lokomotive, die auf sie zuraste, etwa in Lumières «L'arrivée d'un train en gare» (1895); vor den überdimensionalen und «abgeschnittenen» Gesichtern und Händen in den Filmen von David Wark Griffith; vor der Hand, die nach ihnen griff oder sie lockte wie in Murnaus «Nosferatu» (1922); vor dem Riesenaffen «King Kong» (1933), während der Film heute ein trick-



Subtilität der angsterzeugenden, filmischen Mittel:
John Gavin und Janet Leigh in «Psycho» von Alfred Hitchcock.

technisch immer noch brillant gemachtes Melodram vorstellt, in dem Kong die einzige Figur ist, mit der wir uns identifizieren können.

Die sorgfältige dramaturgische Vorbereitung einer «Horror-situation», wie sie Jacques Tourneur in «Cat People» (1942) und «I Walked with a Zombie» (1943) praktizierte, wirkt heute vielleicht langatmig, weil wir längst «gelernt» haben, dass bei bestimmten Lichtverhältnissen oder bei einer bestimmten Musik merkwürdige Dinge passieren. Es gibt so etwas wie eine *kollektive Sozialisation* der Kino-gänger. Wie man bei dem Heraustreten der beiden Protagonisten auf die Westerntown-strasse schon weiss, dass es zu einem «Gun-Fight» kommen wird, weiss man bei einem Horrorfilm oder Thriller sehr bald, was in einer dämmrigen Strasse geschehen wird. Die Dramaturgie wird kurzatmiger, kann sie doch auf bestimmte ästhetische Übereinkünfte bauen.

Zugleich findet eine gewisse Abstumpfung gegenüber den

angstevozierenden Mitteln statt. Ein Film, der sein Publikum überraschen will, muss über die Standards seiner Vorgänger hinausgehen. Obwohl eigentlich schon das Aufblitzen eines Messers genügen würde, werden Trickspezialisten das aufspritzende Blut und den Blick auf die herausquellenden Gedärme ermöglichen. Ein nie da gewesener Schock muss es sein – mindestens. Es gibt Filme, die jetzt – nach 20 Jahren oder mehr – ganz anders beurteilt werden als damals, übrigens nicht nur von kirchlicher Seite. Bestes Beispiel ist «Pee-ping Tom» von Michael Powell aus dem Jahre 1959. Damals als abwegig und peinlich beurteilt, enthüllt sich heute die Charakterstudie eines deformierten Menschen von beachtlicher Differenziertheit, der man damals wohl Unrecht getan hat. Vor 20 Jahren wirkte dieser Film grob und vordergründig, heute zurückhaltend und vielschichtig.

Wie werden in 20 Jahren Filme gesehen, die wir heute fast keines Blickes würdigen,

weil sie uns so grob und un-differenziert erscheinen? Was Angsteffekte und Schreckensvisionen betrifft, da scheint es doch sehr schnellebig zuzugehen. Der plumpen Schreck von gestern ist vielleicht das grosse Gefühl von morgen, und die traumatische Angst von heute wirkt vielleicht morgen ziemlich lächerlich. Nein, an den Äusserlichkeiten vermögen wir das Wesen von Angst und Schrecken im Kino nicht zu bestimmen, zu schnell überrollen uns da veränderte Konventionen.

Vom romantischen Horror zum Ekelfilm

Dennoch: Die klassischen Horrorfilme berühren mich immer noch mehr als die meisten neuen Produkte des Genres. Wie immer man es auch dreht und wendet, die Ursprünge des Genres sind in den deutschen expressionistischen Filmen zu suchen. «Das Cabinet des Dr. Caligari», «Dr. Mabuse, der Spieler», «Der müde Tod» und

«Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens» – mühelos lassen sich anhand der deutschen Filmkunst der Zehner- und Zwanzigerjahre die wichtigsten Elemente des Kinos der Angst aufweisen. Selbst die Festlegung von Lichtverhältnissen und Mimik ist bereits hier begründet. Es gibt eine Reihe angelsächsischer Filme, die in dieser Tradition des deutschen romantischen Horrorfilms fortfahren bis hin zur Trivialfilmküche der «Hammer»-Produktionen in Grossbritannien.

Angst erzeugen, Schrecken evozieren, das kann man nur mit Andeutung und Ahnung, so die These des klassischen Horrorfilms etwa auch von Jacques Tourneur. Unruhe in einer Schafherde, dunkle Wolken, die sich vor den Mond schieben, und kleine unmerkliche Veränderungen im Alltag sagen mehr aus über die Angst und den Schrecken als drastische Spezialeffekte. Diese «Kunst der Spezialeffekte» beherrscht heutzutage einen grossen Teil der Filmproduktion. Während es im klassischen Horrorfilm oder auch im Thriller ganz entscheidend auf die Atmosphäre ankam, beherrscht jetzt ein fast dokumentarischer Gestus die Szenerie.

In Filmen wie «Zombie» oder «Die Rückkehr der reitenden Leichen» feiert der naive Abbildrealismus Triumph, und die Atmosphäre des Unbestimmbaren, Unbestimmten ist dahin. Je realistischer die abgehackte Hand mit Adern, Haut und Sehnen, desto ferner die Angst und der Schrecken. Angst und Bedrohung werden nicht mehr erahnt, sie brechen mit Keule und Holzhammer herein. Hässliche Fratzen werden zu marmeladebeschmierten Plastilinmasken, Armstümpfe zu akkurat gearbeiteten Anatomiemodellen, und der Schleim glibbert und die Gedärme wabern. Wo ist da

noch Platz für Atmosphäre und Stimmung? Kein Wunder, dass die neuen, derben Horrorfilme von den Jugendlichen zu Initiativriten benutzt werden. Wesen Magen hält wieviel Ekel aus?

Ein paar fragwürdige ideologische Botschaften werden ganz unversehens mitgeführt. Manifestiert sich in «Zombie» von George A. Romero nicht auch der Hass auf Minderheiten? Welche dunklen Bedürfnisse befriedigt das Abknallen der «Andersartigen» durch Kopfschuss? Viele zeitgenössische Horrorfilme sind gar nicht mehr darauf ausgerichtet, Angst und Schrecken zu erzeugen. Es geht oft nur um Ekel und Würge-Instinkte, etwa wenn der kannibalistisch veranlagte Untermensch seine eigenen Gedärme verzehrt, in schönster Farbfotografie selbstverständlich, oder wenn Leichen und Monster in detaillierter Realismus verfallen oder verschleimtes Unbehagen erzeugen. Die Maskenbildnerei und die Spezialisten für Spezialeffekte haben in den letzten Jahren die Techniken vervollkommen, die die naturalistische Darstellung aller nur erdenklichen schrecklichen Situationen ermöglichen. Die Illusion wird dadurch vielleicht perfekter, aber die Suggestion lässt nach, denn es gibt keine Atmosphäre mehr, die zu allererst Bedrohung und Angst heraufbeschworen hat. Je perfekter der Naturalismus in der Darstellung der Zombies und Monster, der Morde und des körperlichen Verfalls wird, um so unglaublich wirkender wirken diese Werke, sie verlieren ihre spezifisch filmische Wirkung. Wahrscheinlich ist so ein neues Genre entstanden, das mit Horrorfilm oder Thriller nicht mehr allzuviel gemein hat – das Genre der Ekelfilme.

Diese Ekelfilme sollte man nicht unterschätzen – beiläufig

ger, oft dubioser Botschaften wegen, die manchmal auch im Detail stecken. Man sollte sie aber auch nicht überschätzen. Oft genug funktionieren sie wie leicht durchschaubare Spielzeuge aus dem Scherzartikelgeschäft – wie jener glibbrige Artikel namens Slime, der sich anfühlt wie der Name klingt, den man aber, ohne Rückstände oder Folgen zu hinterlassen, wieder entfernen kann.

Keine fiktive ohne reale Angst

Die Drastik der Darstellung sollte aber nicht verhindern, sich mit dem Kern eines Films auseinanderzusetzen. Schliesslich ist die Einschätzung dessen, ob eine Darstellungsweise drastisch oder subtil ist, einem ziemlich starken Wandel unterworfen. Bei manchen Filmen, die ich auf den ersten Blick ablehne, bin ich mir selbst nicht ganz sicher, ob da nicht eine möglicherweise elitäre Arroganz des guten Geschmacks eine Rolle spielt. Kino ist aber nicht immer das kultivierte Medium, zu dem es in unseren Köpfen und Vorträgen geworden ist.

Ein Zitat, das ich in einem kleinen Aufsatz von Stephen King, betitelt «Warum liest man unheimliche Geschichten?», gefunden habe, kann uns eher weiterbringen. King ist heute der erfolgreichste Autor unheimlicher Geschichten in den USA. Fast alle seine Romane und viele seiner Kurzgeschichten sind verfilmt worden, so dass man manchmal glauben könnte, es gäbe gar keine anderen Stofflieferanten mehr in diesem Genre. Von Stephen King stammen die Vorlage zu «Carrie», «The Shining», «Creepshow», «Cujo», «Christine» und zu «The Dead Zone». «Wenn man unheimliche Geschichten liest», schreibt King, «glaubt

man nicht wirklich, was der Autor da geschrieben hat. Wir glauben nicht an Vampire, Werwölfe oder Lastwagen, die plötzlich von selbst fahren. Die Schrecken, an deren Realität wir alle glauben, sind die, über die Dostojewski oder Albee schreiben: Hass, Entfremdung, ungeliebt alt werden zu müssen, auf unsicheren Teenagerbeinen in eine feindliche Erwachsenenwelt zu stolpern. In unserer realen Alltagswelt sind wir oft wie Theatermasken von Tragödie und Komödie, auf der Aussenseite grinsend, nach innen Grimassen schneidend. Und irgendwo in uns gibt es eine Art zentraler Umschaltstelle, einen Transformator, wo die Drähte der beiden Masken miteinander verbunden sind. Diese Stelle ist es, an der uns die Horrorgeschichte zu packen bekommt. Die Werke von Edward Albee, von Steinbeck, Camus, Faulkner – sie handeln von Angst und Tod, manchmal auch von Horror, aber für gewöhnlich befassen sich die Autoren der Hochliteratur auf eine reale, alltäglichere Weise damit. Ihre Werke gehören in den Rahmen der rationalen Welt; es sind Geschichten, die passieren könnten. Sie gehören zu der U-Bahnlinie, die draussen durch die äussere Welt führt. Es gibt andere Autoren, deren Werk im Land des symbolischen Unterbewussten angesiedelt ist. Sie fahren mit der Linie, die durch die Landschaften der Innenwelt führt. Aber der Horror-Schreiber befindet sich fast immer an jenem zentralen Umsteigebahnhof, an dem sich alle Linien treffen. Wenn er sein Bestes gibt, haben wir oft jenes unheimliche Gefühl, nicht zu wachen, nicht zu schlafen, wenn die Zeit sich zur Endlosigkeit zerdehnt, wenn wir Stimmen hören, aber ihre Worte nicht verstehen, wenn der Traum uns real erscheint und die Realität wie ein Traum.»

Lassen wir einmal dahingestellt, ob Stephen Kings eigene Geschichten diesen Ansprüchen genügen – oder die Verfilmungen dieser Geschichten. Der Kerngedanke dieses Zitats ist, glaube ich, sehr wichtig. Nur vordergründig beschäftigen sich Schauergeschichten und Horrorfilme mit gefährlichen Halbwesen, lebenden Toten und psychopathischen Mörtern. In Wahrheit geht es oft um ganz andere Dinge: um Verletzungen und Deformationen in der Psyche eines Menschen, von dem wir Züge auch an uns selbst bemerken könnten, wie etwa bei Alfred Hitchcocks «Psycho» und Michael Powells «Peeping Tom». Es geht um die Einsamkeit des Ausgestossenen hinter der Vampirfigur. Um verdrängte, verborgene Wünsche, mit denen wir unsere Mitmenschen quälen.

Eines der zentralen Motive des Horrorfilms ist das der Schuld. Eine kollektive oder auch eine individuelle Schuld steckt hinter den meisten Erscheinungen des «Überirdischen». Wie in den peinigenden Alpträumen des Scrooge in Dickens «Christmas Carol» ist es eine offene Rechnung, ein nie eingestandenes Versagen, das die Nachtmahre hervorbringt. In «The Body Snatcher» von 1943 transportiert Boris Karloff als Leichendieb den Körper einer Frau, und plötzlich erkennt er im Lichtschein eines Blitzes in dieser Leiche den Mann, den er umgebracht hat. In wilder Panik rast er in einen Abgrund, kommt dabei um, und wir, die Zuschauer, sehen, dass es doch die Leiche einer unbekannten Frau ist, die er transportiert, und die dennoch seine Schuld, seine Angst ans Licht bringt.

Überhaupt rächt sich Schuld im phantastischen Film ganz unmittelbar und unerbittlich, besonders die, die wir nicht so gerne zugeben. Im Horrorfilm ist

die Schuld etwas, das aus dem Grabe steigt, sich nicht abweisen lässt, das Leben des Protagonisten solange bedrängt, bis dieser sie offenbart und oft genug daran zerbricht.

Hochgerechnet auf wilde Ekstasen der Gewalt und bluttrunkene Leidenschaften finden wir in Horrorfilmen oft Verletzlichkeit und die Sehnsucht nach Liebe und Zuneigung. In Filmen wie «Duell» von Steven Spielberg und «Cristine» von John Carpenter wird die Angst vor der monströsen Perfektion der Technik heraufbeschworen. Nicht mehr Vampire und Wesen zwischen Leben und Tod, Mensch und Tier bedrohen uns, sondern Maschinen, deren Motive wir nicht kennen, aber deren Physiognomie immer schon Bedrohung andeutete. In der Projektion auf eine bizarre Vielfalt angsterregender Wesen ist der Horror-Film und der Thriller Aufforderung zur Auseinandersetzung mit der eigenen Angst, derjenigen, die wir ins Kino mitbringen. Vielleicht können wir mit Hilfe der fiktiven Angst eines Filmes etwas über unsere realen Ängste erfahren, nicht über die vor Dunkelheit und unbestimmter Bedrohung. Eher schon über die wahren Ängste, die vor Einsamkeit, Alter, Sinnlosigkeit und Banalität.

Ein Film, der reale Angst und realen Schrecken erst erzeugt, den gibt es wohl kaum. Mit der in der Art klassischer Katharsis durchlebten Angst eines Films aber könnte auch Erkenntnis verbunden sein: Identitätsprobleme und Angst als Furcht vor der Berührung mit den wirklichen Problemen, Verletzungen und Deformationen anderer Menschen.

Wenn die Angst am grössten ist, in einem Film, dann wären wir vielleicht unserer eigenen Angst, uns selbst und unseren Mitmenschen am nächsten. ■