

teilweise Wissen ist und daß anderes Wissen zu ihm hinführt. Er weiß, daß wir uns kaum entschließen können, nach dem Glauben zu leben, von vornherein oder später, wenn wir nicht überzeugt werden, daß er ein vernünftiger und zugleich vorteilhafter Weg ist. Damit ist das Gebiet des Gespräches abgesteckt. Der Mensch muß denken, weil er so gebaut ist und weil das Rätsel der Wirklichkeit ihn herausfordert. Der Verstand stößt an seine Grenzen, also muß der Mensch glauben – aber erst kommt die Ahnung, daß etwas jenseits der Grenzen liegt. Also führt das Denken zum Glauben.

Trotz der Schwächen und Lücken in Chestertons Behandlung der Themen gibt es viel Raum für die Bewunderung seiner Leistung. Er ist ein Mann, der kein ausgebildeter Philosoph oder Theologe ist, der keinen hohen akademischen Grad hat, der nie vollständig und gewiß nie formell in die ehrwürdige philosophische und theologische Tradition des Westens oder des Ostens eingeführt wurde, dessen erklärter Beruf der Journalismus ist und dessen größte Gaben wohl auf literarischem und künstlerischem Gebiet liegen; und dieser Mann verfaßt ein Plädoyer für die Wahrheit des christlichen Glaubens, das in eindrucksvoller Weise die meisten Grundlagen einbezieht. Seine Beweisführung ist kenntnisreich, einsichtsvoll und zwingend. Sie hat weiterhin Anspruch auf unsere Aufmerksamkeit.

Wenn die Angst am größten ist . . .

Bemerkungen zu Angst und Schrecken im Kino

Von Josef Schnelle

Zu der Lieblingslektüre sämtlicher Acht- bis Zehnjähriger, die ich kenne, zählt der 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 Verwandtschaft in der nahegelegenen Friedhofsgruft ist der kleine Vampir ein netter, zuverlässiger Spielkamerad – schließlich handelt es sich um eine Kindergeschichte. Die meiste Spannung in dieser Geschichte 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 niemals beißen – Freundschaft ist Freundschaft. Aber dennoch ist »Der kleine Vampir« keine normale Kindergeschichte. Es geht hier in einer sehr einfühlsam geschriebenen Mischung aus Alltagsgeschichte 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 dieser Geschichte ihre Leser wieder zurück in die sichere Geborgenheit von Antons Kinderzimmer. Erleichterung stellt sich ein, aber die Nackenhaare sträuben sich doch noch ein wenig, wenn man an die – nach 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?

Ich bin für Angst und Schrecken im Kino. Das ist leicht gesagt und leicht mißzuverstehen, und so muß ich erläutern, warum Angst und Schrecken meiner Meinung nach ganz wesentlich zum Kino dazugehören, was im einzelnen auch kinogeschichtlich unter filmischer Angst und filmischem Schrecken zu verstehen ist, und warum in neueren Horror-Filmen 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.

Doch möchte ich zunächst ein paar Kinobilder heraufbeschwören, es geht schließlich um Stimmung und Atmosphäre, um Bilder und Wahrnehmungen: Bilder aus einem Film von Jack Clayton aus dem Jahre 1961 »The Innocents – Schloß des Schreckens«. Bilder, die für viele andere Bilder und Situationen aus den Klassikern des Genres stehen.

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 sieht, wird dennoch wahrgenommen. Auf die Wahrnehmung allein könnte man sich aber nicht mehr verlassen. Der Schauplatz: ein Schloß, ein Herrenhaus. Deborah Kerr traut schon seit einiger Zeit ihren Wahrnehmungen nicht mehr. Sind es Hirngespinnste oder schuldbeladene Verstorbene, die in ihr Leben eingreifen wollen, die sie sieht? Da, von der Zinne winkt eine Gestalt. Später starrt 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, die bleibt, drohendem Unheil doch noch zu entkommen. Tote werden lebendig, Lebende wirken wie tot, Vampire und Halbwesen bedrohen ein paar Menschen, ein wahnsinniger Mörder ist unterwegs. Ein Entsetzensschrei, Augen, in denen sich Angst spiegelt, das verräterische Seufzen des Nachtwindes in einem Park, der bewohnt sein könnte von all diesen Geschöpfen der Dunkelheit. Durch die Fensterkreuze in einem verlassenen Backsteinhaus starrt eine deformierte Gestalt herüber, ganz starr und bewegungslos. Nosferatu, Dracula, Jack the Ripper – solchen Bildern *gegenüber*, gemütlich zurückgelehnt, äußerlich gelassen – 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 davon 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 eben 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.

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, oder 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 »Nationalzeitung« (Basel) 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, Mordaffären 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 Dunkeln 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 Furore. Kein Wunder, daß der Schrecken, das Erschrecken schnell zum Thema wurde. Kino, das ist ein Medium, das als aufregende Jahrmarktsattraktion begonnen hat, gleich neben der Geisterbahn und dem Zelt des Zauberkünstlers. Die Überraschungen und Schocks vergangener Jahrzehnte mögen heute eher unbeholfen wirken, an ihrer Wirksamkeit zu der 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. Leichte Beute für die Erfinder von Horroreffekten! Filme sind darüber hinaus Bilder, keine reinen Gedanken, keine reinen Thesen. »Worte« – das schrieb der Filmtheoretiker Bela Balazs 1924 in »Der sichtbare Mensch« – »werden um so deutlicher, je unbegreiflicher, uneindeutiger ihre Botschaft ist.« Bilder aber – speziell der Film?

»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.« Wofür solche Bilder stehen können, davon später – aber eins ist gewiß, 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 Unausprechliche wahrscheinlich zu machen, denn im Rahmen eines Zaubertricks ist alles möglich. In seiner rund neunzigjährigen 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 *mit* 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 gefährvolle 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 vor, Filme, 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 erstarren. Ein Film ist mehr als ein Gedanke und manchmal auch weniger. Er ist 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 – das ist 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 bei Lumières »Ankunft eines Zuges« (1895), sie hatten Angst vor den überdimensionalen und »abgeschnittenen« Gesichtern und Händen in den Filmen von David Wark Griffith, sie hatten Angst vor der Hand, die nach ihnen griff oder sie lockte in Murnaus »Nosferatu«, sie hatten Angst vor dem Riesenaffen »King Kong« (1933), der heute, immer noch tricktechnisch brillant, eher ein Melodram vorstellt, bei dem Kong die einzige Figur weit und breit ist, mit der wir uns identifizieren können.

Die sorgfältige dramaturgische Vorbereitung einer »Horrorsituation«, wie sie Jacques Tourneur in »Katzenmenschen« 1942 und »Ich folgte einem 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 Kinogänger. Wie man

bei dem Heraustreten der beiden Protagonisten auf die Westerntownstraße schon weiß, daß es zu einem »Gun-Fight« kommen wird, weiß man bei einem Horrorfilm oder Thriller sehr bald, was in einer dämmerigen Straße geschehen wird. Die Dramaturgie wird kurzatmiger, kann sie doch auf bestimmte ästhetische Übereinkünfte bauen. Zugleich findet eine gewisse Abstumpfung gegenüber den angstevozierenden Mitteln der Filmästhetik 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 dagewesener Schock muß es sein – mindestens. Es gibt Filme, die jetzt – nach zwanzig Jahren oder mehr – ganz anders beurteilt werden als damals – übrigens nicht nur von kirchlicher Seite; bestes Beispiel »Peeping Tom« von Michael Powell aus dem Jahre 1959. Damals als abwegig und peinlich beurteilt, enthüllt sich jetzt die Charakterstudie eines deformierten Menschen von beachtlicher Differenziertheit, der man wohl Unrecht getan hat. Vor zwanzig Jahren wirkte dieser Film grob und hintergründig, heute zurückhaltend und vielschichtig. Wie werden in zwanzig Jahren Filme gesehen, die wir heute fast keines Blickes würdigen, weil sie uns so grob und undifferenziert erscheinen? Was Angsteffekte und Schreckensvisionen angeht, da scheint es doch sehr schnelllebig zuzugehen. Der plumpe Schreck von gestern ist vielleicht das große Gefühl von morgen, und die traumatische Angst von heute wirkt vielleicht morgen ziemlich lächerlich. Nein, an der Äußerlichkeit vermögen wir das Wesen von Angst und Schrecken im Kino nicht zu bestimmen, zu schnell überrollen uns da veränderte Konventionen.

Dennoch bekenne ich, daß die klassischen Horrorfilme mich immer noch mehr berühren als das Gros der neueren Produkte des Genres. Wie immer man es auch dreht und wendet, die Ursprünge des Genres sind in den deutschen expressionistischen Filmen zu suchen. »Das Kabinett des Dr. Caligari«, »Mabuse – Der Spieler« und »Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens« – mühelos lassen sich anhand der deutschen Filmkunst der zehner und zwanziger Jahre die wichtigsten Elemente des Kinos der Angst aufweisen. Selbst die Festlegung von Lichtverhältnissen und Mimik ist hier begründet. Es gibt eine Reihe angelsächsischer Filme, die in dieser Tradition des deutschen romantischen Horrorfilms fortfahren bis hin zur Trivialfilmküche der »Hammerproductions« 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 aber – sagen wir einmal die Kunst der Spezialeffekte – beherrscht heutzutage die Filmkunst. 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 Triumphe, und die Atmosphäre des Unbestimmbaren, Unbestimmten ist dahin. Je realistischer die abgehackte Hand mit Adern, Haut und Sehnen, desto ferner sind 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 derben Horrorfilme von den Jugendlichen zu Initiationsriten benutzt werden. Wessen 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 Würgeinstinkte, etwa wenn der kannibalistisch veranlagte Untermensch seine eigenen Gedärme verzehrt, in schönster Farbphotographie selbstverständlich, oder wenn Leichen und Monster in detailliertem Realismus verfallen oder verschleimtes Unbehagen erzeugen. Die Maskenbildnerei und die Spezialisten für Spezialeffekte, sie haben in den letzten Jahren die Techniken vervollkommenet, die naturalistische Darstellung auch aller nur erdenklichen schrecklichen Situationen ermöglicht. Die Illusion wird dadurch vielleicht perfekter, aber die Suggestion läßt nach, denn es gibt keine Atmosphäre mehr, die allererst die Bedrohung und die Angst heraufbeschworen haben. Je perfekter der Naturalismus in der Darstellung der Zombies und Monster, der Morde und des körperlichen Verfalls, um so weniger wirkt das alles glaubwürdig, besser gesagt, es verliert seine filmische Kraft. Wahrscheinlich ist so ein neues Genre entstanden, das mit Horrorfilm oder Thriller nicht mehr allzuviel gemein hat, das Genre der Ekelfilme, die den Betrachter zwar gefühlsmäßig kalt lassen, ihn aber als empfindsame Kreatur an den Nervenbahnen der Verdauungsorgane packen.

Diese Ekelfilme sollte man nicht unterschätzen – beiläufiger, 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. Ich will aber nicht allzulange verweilen bei größtenteils schlechten Filmen und diese durch minutiöse Darstellung womöglich noch aufwerten. Schlecht ist ein Film dann, wenn es um die gedankliche Substanz schlecht bestellt ist. Und das ist es in neueren Horrorfilmen oft.

Die Drastik der Darstellung sollte aber nicht so leicht verhindern, sich mit dem Kern eines Filmes 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 geworden ist. Daher denke ich, daß ein Zitat, das ich in einem kleinen Aufsatz von Stephen King, betitelt »Warum liest man unheimliche Geschichten?«, gefunden habe, uns eher weiterbringen kann. Stephen King ist der erfolgreichste Autor unheimlicher Geschichten unserer Tage 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. Die Verfilmungen sind – in der Regel – eher schlecht als recht. Die Romane und Erzählungen sind ungleich differenzierter und reicher. Von Stephen King stammt die

Vorlage zu »Shining«, zu »Carrie«, zu »Christine« und »Dead Zone«. Der letzte auf deutsch herausgekommene, sehr erfolgreiche Roman heißt »Friedhof der Kuscheltiere«.

»Wenn man unheimliche Geschichten liest«, schreibt er, »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 von den 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 realere, 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 Werke im Land des symbolischen Unterbewußten angesiedelt sind. Sie fahren mit der Linie, die durch die Landschaft 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 Mördern. 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 William 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, »der Leichendieb«, die Leiche einer Frau, und plötzlich im Lichtschein eines Blitzes erkennt er in dieser Leiche den Mann, den er umgebracht hatte. In wilder Panik rast er in den Abgrund, kommt dabei um, und wir sehen, wir, die Zuschauer, daß es doch die Leiche einer unbekanntenen Frau ist, die er transportierte und die dennoch seine Schuld, seine Angst ans Licht bringt. Überhaupt rächt sich Schuld in phantastischer Form 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 so lange bedrängt, bis dieser sich 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 Stephen Spielberg und »Christine« nach einer Vorlage von Stephen King 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 sind der Horrorfilm und der Thriller Aufforderungen 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 Bedrohung. Eher schon über die wahren Ängste, die vor Einsamkeit und Sinnlosigkeit. Einen Film, der reale Angst und realen Schrecken allererst erzeugt, den gibt es wohl kaum. Mit Hilfe der in der Art klassischer Katharsis durchlebten Angst eines Filmes aber könnte auch Erkenntnis verbunden sein. Identitätsprobleme und Angst als Furcht vor der Berührung mit den 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.

GLOSSEN

»LIEBE ALLE WAHRHEIT UND LIEBE sie in allem.« Am 28. Oktober 1986 fand im Liechtensteinschen Schaan die feierliche Eröffnung der »Internationalen Akademie für Philosophie im Fürstentum Liechtenstein« statt, gefolgt von einem zweitägigen Symposium mit dem Thema »Philosophie heute«. In diesen beiden Veranstaltungen wurde Geist und Ziel der Akademie, die schon im April zuvor den Lehrbetrieb aufgenommen hatte, zur Darstellung gebracht. Das ist wörtlich zu nehmen: Es wurden nicht nur Grundsatz-Erklärungen abgegeben, es wurde das Selbstverständnis der Akademie sozusagen in Aktion präsentiert. Davon wird noch zu sprechen sein.

Viel akademische Jugend und viel »Prominenz« universitärer Philosophie waren gekommen zu dieser offiziellen Eröffnungsfeier. Sie wurde eingeleitet durch Prinz Nikolaus von

und zu Liechtenstein; er vertritt das kleine Fürstentum im Europarat und beim Hl. Stuhl und ist Präsident des Stiftungsrates der Akademie und Initiator ihrer Einwurzelung in Liechtenstein. Zuvor hatte schon in Irving bei Dallas (Texas) »The International Academy of Philosophy« bestanden (Gründung 1980) und erfolgreich gewirkt. Auf einem großen, von der Academy in Dallas im Jahre 1983 organisierten Symposium kamen die ersten Kontakte zwischen Prinz Nikolaus und Professor Seifert, dem Gründer und Leiter der International Academy zustande. Sie führten schließlich zu der Vereinbarung, den Hauptsitz der Akademie nach Liechtenstein zu verlegen.

Prinz Nikolaus hob hervor, daß die Eröffnung einer freien akademischen Institution im kleinen freien Lande ein singuläres Ereignis bedeute und freudig von den Liechtensteinern