

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Filmische Abgründe – Die Repräsentation des Bösen in Horror-Thriller-Genrehybriden:
Darren Aronofskys *Black Swan*,
Lars von Triers *Antichrist* und
Elio Quirogas *Delictum- Im Namen des Herrn*“

Verfasserin

Jasmin Fleischer, BA

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Mag. Dr. habil. Ramón Reichert

„Der Mensch ist nur ein Seil, gespannt zwischen dem Tier und dem Übermensch.

Ein Seil über einem Abgrunde.“

Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich herzlich bei all denjenigen bedanken, die mir bei der Erarbeitung dieser Diplomarbeit mit geschätzten Anregungen, Verbesserungsvorschlägen und Formulierungen halfen, mir auf diesem Weg eine wertvolle moralische Stütze waren und mir geduldig zur Seite standen.

Eidesstattliche Erklärung

Ich versichere hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Die aus fremden Quellen wörtlich oder sinngemäß übernommenen Gedanken, Konzepte und Ausführungen sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Fassung keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und noch nicht veröffentlicht.

Wien 2012

Unterschrift der Verfasserin

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	II
Eidesstattliche Erklärung	III
Inhaltsverzeichnis	IV
1 Einleitung	7
2 Das Böse und seine kulturelle Signifikanz	9
2.1 Allgemeine Annäherung an den Begriff	9
2.2 Abgrenzungen zu anderen Begriffen	10
2.3 Charakteristika des Bösen	12
2.4 „Ursprünge“ des Bösen	14
2.4.1 Das Böse – eine „angeborene“ Eigenschaft?	14
2.4.2 Das Böse und der „freie Wille“	16
2.4.3 Das Böse und die Gesellschaft	19
2.4.4 Das Böse und die „kranke Psyche“	21
2.5 Konstrukte des Bösen	23
2.5.1 Konzept des Bösen im Rechtsstaat	23
2.5.2 Das Böse in der christlichen Theologie	24
2.5.2.1 Der Sündenfall	25
2.5.2.2 Der Leibhaftige	26
2.5.2.3 Die Verteufelung der Weiblichkeit	27
2.5.3 Feindbilder	29
2.6 Medien und das Böse	30
2.6.1 Medien als Kulturtechniken des Bösen	31
2.6.2 Medien als narrative Ersatzerfahrung des Bösen	32
2.6.3 Strukturelemente des medialen Bösen	34
2.6.3.1 Dichotomisierung	34
2.6.3.2 Sieg und Niederlage	35
2.6.3.3 Diffusität und Maskierung	36
2.6.3.4 Die Negation des radikal Bösen	37
2.6.3.5 Das Böse als Herausforderung der eigenen Integrität	39
2.6.3.6 Realitätsnähe	40
2.7 Begriffsdefinition des Bösen für die Filmanalyse	41
3. Das Böse im Film	44
3.1 Das Böse im Horrorfilm	44
3.1.1 Horror	44
3.1.2 Themen und Motive des Horrorfilms	45
3.2 Das Böse im Thriller	48
3.2.1 Thrills	48

3.2.2	Suspense	49
3.2.3	Film Noir	52
3.2.4	Psycho-Thriller	53
3.3	Unterschiede und Gemeinsamkeiten von Horrorfilm und Thriller.....	56
3.4	Horror-Thriller-Genrehybride: Die Verschmelzung von Konventionen ..	58
4.	Filmanalysen	62
4.1	Filmauswahl und Vorgehensweise	62
4.2	Black Swan – Das zerbrechende Selbst	63
4.2.1	Kurzabriss des Plots.....	63
4.2.2	Genreverortung	64
4.2.3	Spiegelungen des Selbst - der Schwarze Schwan als Alterego.....	66
4.2.3.1	Psychische Transgression und körperlicher Verfall	66
4.2.3.2	Der Symbolismus des Spiegels.....	72
4.2.3.3	Die allegorische Funktion von „Schwanensee“	78
4.2.4	Selbstbehauptung und Identitätsbildung in Anbetracht der Bedrohung ..	83
4.2.4.1	Die problematische Mutter-Tochter-Beziehung	83
4.2.4.2	Rivalität und Eifersucht als Motor des Verderbens	89
4.2.5	Böse Frauenfiguren in <i>Black Swan</i>	92
4.2.5.1	Lily als <i>femme fatale</i>	93
4.2.5.2	Nina und ihre Doppelnatur	96
4.2.5.3	Beth als Sinnbild der gefallenen Frau.....	100
4.2.6	Das Patriarchat und sexuelle Repressivität	102
4.2.6.1	Sexuelle Befreiung als Versuch der Subjektwerdung	102
4.2.6.2	Tabuisierte Weiblichkeit und patriarchaler Horror.....	105
4.2.6.3	Zeitgeist und fehlende Mütterlichkeit.....	108
4.3	Religiöser Horror und übernatürliche Phänomene in <i>Delictum – Im Namen des Herren</i>	114
4.3.1	Kurzabriss des Plots.....	114
4.3.2	Genreverortung	115
4.3.3	Visuelle Konzeption des Grauens	119
4.3.4	Das politische Böse: Der Nationalkatholizismus und dessen Auswirkungen	122
4.3.4.1	Facetten einer aufgezwungenen Glaubensdiktatur	122
4.3.4.2	Die moralische Degeneration der Kirche.....	125
4.3.5	Diabolische Einflussnahmen und Besessenheit.....	129
4.3.5.1	Der Dämon als Stellvertreter des Ur-Bösen	129
4.3.5.2	Monströse Weiblichkeit.....	135
4.3.5.3	Heimtückische Imaginationen als Zeichen psychischer Abweichung.....	138
4.3.6	Zeitgeist.....	142
4.4	<i>Antichrist</i> – Das Böse in Eden	148

4.4.1	Kurzabriss des Plots	148
4.4.2	Genreverortung	148
4.4.3	Visuelle Konzeption und Dramaturgie des Grauens.....	151
4.4.4	Religiöse Motivik in <i>Antichrist</i>	155
4.4.5	Der Machtkampf der Geschlechter	162
4.4.5.1	Der Rückfall zur Natur und zivilisatorischer Verfall	162
4.4.5.2	<i>Antichrist</i> als böses Märchen	166
4.4.5.3	Körperliche Gewaltexzesse.....	167
4.4.6	Die Dichotomie der Mutterfigur	172
4.4.6.1	Die gefallene Mutter als Unbegriff des Bösen	172
4.4.6.2	Der Körper als Ort des Alptraums	174
5.	Resümee	182
6.	Literaturverzeichnis.....	187
7.	Filmverzeichnis	195
8.	Abbildungsverzeichnis	196
9.	Anhang	197
9.1	Abstract	197
9.2	Lebenslauf.....	198

1 Einleitung

„Wir schwärmen von Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit und betreiben doch täglich das Böse. Unser Diskurs ist vom Bösen bestimmt: indem wir es leugnen, indem wir es feiern, indem wir es in immer neuen Masken verkleiden.“¹

Warum existiert das Böse? Was ist sein Ursprung? Was bewirkt es? Diese Fragen haben die verschiedensten Erklärungsversuche in den abendländischen Diskursen erhalten, doch scheinen sie nicht eindeutig zu beantworten zu sein. Trotzdem sind sich die meisten Philosophen, Theologen, Ethnologen, Soziologen, Anthropologen und Psychologen darin einig, dass es das Böse in irgendeiner Art gibt - was man jedoch in der einzelnen Wissenschaftsdisziplin darunter versteht, steht auf einem anderen Blatt.² Die Erklärungsmuster für das Böse beschränken sich zumeist auf die Ausdeutung einer Phänomenologie und damit auf die Kanonisierung potenzieller Erscheinungen des Bösen, die je nach Disziplin unterschiedliche Ausprägungen haben. Aus diesem Grund hängt das Böse massiv von der Perspektive des Betrachters ab, da es keine allgemeingültige Formel für das Böse gibt. Das Böse fasziniert zweifellos auch gerade dadurch, dass man es nicht klar fassen und definieren kann, wodurch es sich an einen veränderbaren Kontext anpassen lässt.

In bestimmten Filmgenres, wie etwa dem Horrorfilm oder dem Thriller, wird das Böse zum Format selbst und prägt nachhaltig die filmischen Mittel, mit denen das Genre operiert. Das Böse als mediales Phänomen nutzt die Grenzen der Sichtbarmachung und der filmischen Mittel, um Spannung, Grauen und eine Bedrohung generieren zu können. Als antagonistisches Prinzip ist das Böse in diesen Genres besonders dominant und kann die verschiedensten Ausprägungen unter der Prämisse annehmen, dass das Böse potenziell überall lauern kann.

Diese Arbeit beschäftigt sich mit den Fragen, inwiefern Filme des Horror- und Thrillergenres die Signatur des Bösen tragen und auf welche spezifischen Vorstellungen des Bösen sie rekurren. In diesem Zusammenhang soll untersucht werden, wie das Böse gekennzeichnet ist, mit welchen Inhalten es versehen wird und wie die Kluft zwi-

¹ Schuller, Alexander/Rahden, Wolfert von, „Zur Renaissance des Bösen“, *Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen*, Hg. Alexander Schuller/Wolfert von Rahden, Berlin: Akademie-Verl. 1993, S. VI-VII, S. VII.

² Aus Gründen der leichteren Lesbarkeit wird im Folgenden auf eine geschlechtsspezifische Differenzierung, wie z.B. Partner/in, verzichtet. Entsprechende Begriffe gelten immer im Sinne der Gleichberechtigung für beide Geschlechter.

schen einem abstrakten Begriff und der Sichtbarmachung überwunden wird. Dabei liegt der Repräsentation des Bösen immer auch ein soziokultureller und politischer Zusammenhang zugrunde, sodass eine Zuschreibung zum Bösen eine Wertung impliziert und ein Machtverhältnis demonstriert, die einen bestimmten Zeitgeist porträtieren. Es soll weiter determiniert werden, was der besondere Reiz an einer spezifischen Darstellung des Bösen ist, worin das Potenzial des Bösen liegt und worin die Chancen bestehen, wenn man etwas an sich Unsichtbares sichtbar macht. Um sich der filmischen Darstellung des Bösen in Horror-Thriller-Genrehybriden zu nähern, soll beispielhaft geprüft werden, wie das Böse imaginiert und dargestellt wird. An den drei Filmen *Antichrist* (Regie: Lars von Trier), *Black Swan* (Regie: Darren Aronofsky) und *Delictum* (Regie: Elio Quiroga) sollen exemplarisch genretypische Elemente und deren Zusammenhang im Bezug auf die Darstellung des Bösen herausgearbeitet werden. Die Betrachtung konzentriert sich dabei nicht allein auf Hollywoodfilme, damit ein breiteres Spektrum an filmischen Methoden, Spielarten des Bösen und Konventionen abgedeckt wird.³

³ Im Rahmen dieser Arbeit kann es in den einzelnen Kapiteln zu Überschneidungen, Wiederholungen oder zur Fortführung eines Gedankenganges in einem späteren Kapitel kommen. Des Weiteren ist die Filmauswahl nicht in dem Maße repräsentativ, wie es eine großangelegte Studie wäre, kann jedoch wichtige Tendenzen innerhalb der filmischen Rhetorik des Bösen offenlegen.

2 Das Böse und seine kulturelle Signifikanz

Im Folgenden soll ein kulturhistorischer Abriss über das Böse, dessen Begriffserklärung, sowie dessen Herkunft und Ausprägungen gegeben werden. Hierbei liegen die Erklärungsversuche für das Böse innerhalb der religiösen, soziologischen, psychologischen und moralischen Diskurse im Zentrum der Betrachtung, um eine Grundlage für die Filmanalyse in Kapitel 4 zu bereiten. In diesem Zusammenhang sollen jedoch nur die wichtigsten Grundtendenzen skizziert und erläutert werden, wobei besondere Aufmerksamkeit den verschiedenen Funktionen und Formen des Bösen zukommt.

2.1 Allgemeine Annäherung an den Begriff

Der Begriff des Bösen ist ein ständiger Begleiter des Alltags in der abendländischen Kultur, der inflationär für bestimmte politische Belange oder soziokulturelle Phänomene gebraucht wird. Trotz des regen Gebrauchs des Bösen, scheint sich der Begriff selber einer konkreten, universal gültigen Definition zu entziehen. Zugleich ist mit dem Begriff ein Werturteil verbunden, das ebenfalls mit bestimmten Vorstellungen gekoppelt ist, sodass das ‚Böse‘ ein notdürftiges, komplexes Etikett für die jeweiligen Assoziationen ist. Des Weiteren führen die Zuschreibungen zu einer Diversifikation des Begriffs, die je nach Sichtweise andere Ausprägungen tragen. Der Begriff des Bösen ist deswegen abhängig von sozialen, kulturellen, politischen, historischen und ökonomischen Faktoren und ist somit dem zeitlichen Wandel unterworfen, denn es ist ein „Sammelname für viele, zum Teil sehr unterschiedliche Aspekte“⁴. Der Begriff des Bösen scheint daher ein an sich leerer Signifikant zu sein, der je nach Zusammenhang mit einem neuen Signifikat versehen wird, wodurch der zeitliche, wie soziokulturelle Kontext determiniert, was unter dem Bösen verstanden wird.

„’Das Böse‘ ist kein Substanzbegriff, sondern eine Kategorie der Zuordnung, eine Kategorie ethischer und normativer Bewertung von Eigenschaften und Handlungsweisen von Akteuren innerhalb der Welt. Der Dualismus von ‚Gut‘ und ‚Böse‘ gehört zu den polaren Grundmustern, mit denen wir Menschen Ordnungssys-

⁴ Scheffler, Bernd, „Das Gute am Bösen. Teuflich gute Kunst“, *Das Böse heute. Formen und Funktionen*, Hg. Werner Faulstich, München: Fink 2008, S. 257-270, S. 257.

teme schaffen, um die Welt und ihre Phänomene für uns verständlich und ihr Verhältnis zueinander übersichtlich zu machen.“⁵

Demzufolge handelt es sich bei dem Bösen um ein gesellschaftliches, religiöses, politisches oder ideologisches Konstrukt, das als Differenzkriterium herangezogen wird, um eine leichtere Erklärung für die verschiedensten Phänomene zu ermöglichen. Das Böse ist jedoch längst ein unabdingbares „Strukturelement unserer Kultur“⁶, weswegen es nach wie vor Aufmerksamkeit generieren kann und als Hilfsmittel für scheinbar unerklärliche Phänomene herangezogen wird, wodurch die Begriffsgrenzen an Diffusität gewinnen.

2.2 Abgrenzungen zu anderen Begriffen

Das Böse wird oftmals als Gegenbegriff des Guten gedacht und mit eben jenen Werten aufgeladen, die in der jeweiligen Vorstellung des Guten nicht vorkommen. Das systemische Böse als Gegenentwurf zum Guten ermöglicht so eine Kategorisierung von Normabweichungen innerhalb einer dualistischen Weltsicht. Doch gilt es hierbei zu bedenken, dass das Böse selbst als Gegenteil des Guten nicht genau eingedämmt werden kann:

„Das Böse hat keine Logik, man kann es nicht deduzieren und definieren, Man kann das Böse nicht mit der Logik des Guten, seines Gegenteils bannen; wenn das gelänge, wäre das Böse abschaffbar.“⁷

Das Böse kann sich demzufolge nicht allein auf den Gegenpol zum Guten beschränken, zumal auch der Begriff des Guten eine abstrakte Kategorie formiert, die dem zeitlichen Wandel unterworfen ist und nur bedingt Konstanz aufweist.

Ein auf den ersten Blick verwandt erscheinender Begriff ist das ‚Negative‘, das ähnlich wie das ‚Böse‘ in einer Dichotomie mit dem ‚Positiven‘ steht und in seiner Bedeutung ebenfalls eine Abkehr von der Norm markiert. Das Negative muss an sich nicht zwangsläufig böse sein, da es grundsätzlich nur eine Sache verneint, verweigert oder

⁵ Hickethier, Knut, „Das narrative Böse – Sinn und Funktionen medialer Konstruktionen des Bösen“, *Das Böse heute. Formen und Funktionen*, Hg. Werner Faulstich, München: Fink 2008, S. 227-243, S. 228.

⁶ Faulstich, Werner, „Einführende Vorbemerkungen“, *Das Böse heute. Formen und Funktionen*, Hg. Werner Faulstich, München: Fink 2008, S. 9-21, S. 9.

⁷ Schmidt-Biggemann, Wilhelm, „Vorwort. Über die unaufklärliche Evidenz des Bösen“, *Das Böse. Eine historische Phänomenologie des Unerklärlichen*, Hg. Carsten Colpe/Wilhelm Schmidt-Biggemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 7-12, S. 7.

leugnet, woraus es jedoch zu einem Teilstück des Bösen werden kann, da „Negativität als bestimmte Form der Negation zum Bösen“⁸ gehört. Im weitesten Sinne steht Negativität für eine Abweisung und Ablehnung, aber auch für den Entzug einer Sache, weshalb Negativität als leere Entität eines Komplementärinhalts bedarf, den es selbst vor-enthält.

„Wenn sich das Böse möglicherweise zeigt als das Gegenteil schlechthin – als Akt der Negation, dann negiert es etwas, was ist – das heißt, es ist anti-wesentlich. Es ist also das Gegenteil des Stablen und damit das Gegenteil des Berechenbaren. [...] Wenn aber das Böse keine Berechnung zuläßt, wenn es immer anders ist, und dann noch mit negativem Vorzeichen – dann scheint es, daß der Begriff ‚böse‘ schlechterdings irreduzibel ist, ein absoluter Begriff.“⁹

Der Akt der Umkehrung und Verkehrung ins Gegenteil von einer stabilen Entität lässt das Böse als Begrifflichkeit weitläufig und durchlässig wirken, bringt aber sogleich eine Omnipotenz und Omnipräsenz hervor, die artverwandten Begriffen mangelt, weswegen der Begriff des Bösen in seiner Gesamtheit von keinem anderen Begriff ersetzt werden kann. Daher übertrifft der Begriff des Bösen die reine Negation des stabileren Begriffs des Guten, denn das Böse ist als Antiprinzip mehr als nur unterlassenes Gutes¹⁰ und seine Begriffsgrenzen sind weitreichender als die des negierten Guten.

Ebenfalls geht mit dem ‚Bösen‘ auch oftmals die Begrifflichkeit des ‚Schlechten‘ und des ‚Falschen‘ einher. Wohingegen das Schlechte oder Falsche als reversibel erscheint, hat der Begriff des Bösen die Konnotation des Absichtlichen, Berechnenden und Endgültigen,¹¹ was dazu beiträgt, dass das Schlechte und das Falsche wieder nur einzelne Facetten des Bösen bilden. Das Schlechte steht in engem Zusammenhang mit etwas, das von einem Maßstab intendiert oder unabsichtlich abweicht, aber ein reversibles Werturteil darstellt: „Schlecht ist das, was als Mittel, als Zweck oder als Funktion nicht bzw. nicht ganz seiner Bestimmung entspricht. Darum muss und kann es verbessert werden[...].“¹² Demzufolge kann sich das Schlechte wieder dem Guten annähern, während es bei dem, was dem Bösen zugeschrieben wird, zwar Abstufungen und Nuancen gibt, die aber dennoch an der Zugehörigkeit zum Bösen nichts ändern. Aus diesem Grund scheint dem Begriff eine grundlegende Starrheit immanent zu sein, die für die Verwurzelung am entgegen gelegenen Pol des Guten sorgt. So steht das Böse nicht nur

⁸ Ringhausen, Gerhard, „Das Böse – nicht das Gute?“, *Das Böse heute. Formen und Funktionen*, Hg. Werner Faulstich, München: Fink 2008, S. 51-66, S.53.

⁹ Schmidt-Biggemann 1993, S. 8.

¹⁰ Vgl. Pieper, Annemarie, *Gut und Böse*, München: Beck 1997, S. 16.

¹¹ Vgl. Ibid., S. 11.

¹² Ringhausen 2008, S. 53.

in einer antagonistischen Beziehung zum Guten, sondern auch das, was dem Bösen zugeschrieben wird, eröffnet seinerseits wieder Dichotomien mit den Eigenschaften des Guten. Während folglich das Böse mit Übeln in Verbindung gebracht wird, zu denen das „Leiden des Individuums, Krankheiten sowie Schmerzen und Unglück“¹³, „Tod oder Naturkatastrophen wie Erdbeben, Dürre und Überschwemmungen sowie die Bedrohung des Menschen durch wilde Tiere oder Pflanzengifte“¹⁴ gezählt werden können, rangiert das Gute „als Inbegriff alles Wünschenswerten“¹⁵. Der Begriffsrahmen, sowohl für das Gute, als auch für das Böse, ist notwendigerweise abstrahiert, um die Zuschreibungen universeller nutzen zu können und um sie mit neuen Ausdeutungen, je nach Kontext, versehen zu können. Da das Böse oft als Widersacher des Guten gedeutet wird, ist es im weitesten Sinne der negativste Part des Nicht-Wünschenswerten.

2.3 Charakteristika des Bösen

Dem Bösen wird hauptsächlich die „Destruktion von Normen, Werten und Gütern“¹⁶ zugeschrieben, wodurch es den Charakter einer dem Fortschritt und der Menschheit feindlichen Entität bekommt. Hiermit wird dem Bösen jedoch gleichsam zugetragen, dass es keine eigenen Inhalte transportiert, denn der Grundsatz der Vernichtung bedingt nur die gänzliche Bekämpfung des Gegners ohne eigene Alternativen bereitzustellen, weshalb es ein gesellschaftliches Tabu darstellt. Wie schon Walter Benjamin anmerkt, ist der destruktive Charakter ein Bestreben, das Bestehende zu zerstören, weswegen die Zerstörung eine Leerstelle eröffnet, für die der destruktive Charakter keine Inhalte bereitstellt.¹⁷ Aus diesem Grund wird dem tabuisierten Bösen ein reines destruktives Potential zugestanden, während das Gute die Kraft der Erschaffung für sich beansprucht, indem man vernachlässigt, dass die Destruktion auch etwas Neues hervorbringen kann. Da dieses Neue jedoch nicht-wünschenswert ist und aus dem Bösen entsprungen ist, wird es auf eine Ebene mit seinem Verursacher gestellt, es sei denn, es kommt zu einer Umwertung der Bewertungskategorien.

¹³ Colla, Herbert, „Altern, Sterben und Tod – Grundübel dieser Welt?“, *Das Böse heute. Formen und Funktionen*, Hg. Werner Faulstich, München: Fink 2008, S. 195-203, S. 198.

¹⁴ Meier-Seethaler, Carola, „Das Böse als Produkt gescheiterter menschlicher Sinnsuche“, *Das Böse heute. Formen und Funktionen*, Hg. Werner Faulstich, München: Fink 2008, S.43-49, S. 43.

¹⁵ Pieper 1997, S. 15.

¹⁶ Scheffer 2008, S. 258.

¹⁷ Vgl. Benjamin, Walter, „Der destruktive Charakter“, *Gesammelte Schriften*, Hg. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser/Tillman Rexroth, Bd. IV, Frankfurt a.M: Suhrkamp 1972, S. 396-398, S. 396f.

Da das Böse als Chiffre für all das, was als nicht-wünschenswert oder verabscheuungswürdig gilt, fungiert, ist es an bestimmte Ideologien und einen historischen Kontext geknüpft. Im Handbuch der philosophischen Grundbegriffe wird das Böse mit „Leid, Übel, die zerstörende Übermacht der außermenschlichen Natur, Krankheit, Tod, Unheil, Schuld, Ungerechtigkeiten, Kriege, Unmenschlichkeiten des Menschen sowie Unzulänglichkeiten der Institutionen, die zwischenmenschliche Beziehungen regeln“¹⁸ in Verbindung gebracht. Demzufolge umfasst das Böse als Sammelbegriff all das, was eine Bedrohung des Menschen oder der Gesellschaft im weitesten Sinne darstellt. Diese durchlässigen Begriffsgrenzen zeigen jedoch auch deutlich, dass das Böse relativ wenig Konstanz an sich hat, sondern relational zum umgebenden Kontext ist.

Durch die Vielfalt an Zuschreibungen, können seine Formen und Ausprägungen immer wieder neu ausgedeutet werden, sodass es sowohl zeitlich synchron zu verschiedenen Formgebungen, wie auch diachron zu einheitlichen kommen kann. Hierbei kann das Böse konkretisiert werden und in personifizierter Form Gestalt annehmen oder einem bestimmten Feindbild entsprechend einer gefährdenden Opposition zum Vorherrschenden nachempfunden sein. Die Form ist jedoch genauso historisch erwachsen, wie der Inhalt des Bösen, sodass es durch Reproduktion von Form zu gemeinläufig gebräuchlichen Symbolen für das Böse wie etwa Teufelsfiguren oder Ungeheuer kommen kann. Neben diesen Symbolen kann es desgleichen zu einer Zweiteilung von ästhetischen Aspekten, die entweder dem Guten oder dem Bösen zugeschrieben werden, wie etwa „Hell und Dunkel, Licht und Schatten, [...] Schön und Hässlich, Menschlich und Unmenschlich“¹⁹. Die Dichotomieerhaltung dient dabei der leichteren Systematisierung und Erklärung der jeweiligen Weltsicht, weshalb besonders die Form ein Abgrenzungskriterium darstellen kann:

„Das Böse ist also ein Konstrukt, schließt daraus entstehende Wahnvorstellungen, Paranoia, Aggressionen ein. Es ist eine Wissenskonstellation in unseren Vorstellungen von Welt. Grundprämisse ist: Es gibt hinter dem Sichtbaren eine Welt des Unsichtbaren, die die sichtbare Welt im Geheimen lenkt und beeinflusst. Diese hinterlässt aber immer auch ihre Spuren in der sichtbaren Welt so dass man ihr nachforschen und sie letztlich auch bekämpfen kann.“²⁰

Es dient nicht nur dazu, die Welt überschaubar, strukturierbar und erklärbar zu machen, denn neben dieser offenkundigen Funktion erfüllt das Böse auch spezifische Aufgaben

¹⁸ Oelmüller, Willi, „Das Böse“, *Handbuch Philosophischer Grundbegriffe*, Hg. Hermann Krings/Hans M. Baumgartner/Christoph Wild, Bd. 1, München: Kösel 1973, S. 225-268, S. 225.

¹⁹ Hickethier 2008, S. 229.

²⁰ Ibid., S. 231.

in den verschiedenen gesellschaftlichen Systemen und Diskursen. All diesen Subsystemen im Bezug auf das Böse ist gemein, dass sie diese Kategorie bemühen, um bestimmte Phänomene leichter fassbar zu machen und gerade das Unerklärliche oder die Abweichung substantieller zu halten. Das Böse als Sammelsurium des Nicht-Wünschenswerten bildet eine Metapher, die dann als Folge einer Sinnsuche herangezogen wird, wenn andere Erklärungsversuche scheitern oder die Abkehr von der Norm stigmatisiert werden soll. Demzufolge gibt es nicht ‚das Böse‘ als stabile Entität, sondern verschiedene Spielarten unangenehmer, rücksichtsloser, abweichlerischer, destruktiver, schädigender, menschenverachtender und negativer Akte, die unter dem Begriff des Bösen zusammengefasst werden.

2.4 „Ursprünge“ des Bösen

Im Bezug auf das Böse drängt sich die grundlegende Frage danach auf, welche Ursprungsverortungen in den abendländischen Diskursen vorgenommen wurden. Prinzipiell gibt es zwei Thesen für die Entstehung des Bösen, die ihrerseits wieder eine Dichotomie eröffnen: Das Böse kann entweder aus dem Menschen selbst entspringen oder äußeren Umständen geschuldet sein.²¹ Dennoch stellt die Frage nach dem „Ursprung“ des Bösen ein ontogenetisches Problem dar, denn sie lässt sich nicht eindeutig determinieren, weshalb es im Bezug auf die „Quelle“ des Bösen nur zur Hypothesenbildung kommen kann.

2.4.1 Das Böse – eine „angeborene“ Eigenschaft?

Neben den äußeren Umständen oder der freien Entscheidung für das Böse, existiert die Theorie, dass das Böse als angeborene Eigenschaft zu werten sei. Hierbei wird davon ausgegangen, dass jeder Mensch von Natur aus eine Prädestination mit sich bringt, irgendwann böse zu agieren. Während Gottfried Leibniz dieses Schicksal auf religiöser Basis als Makel der Schöpfung ansieht und diese Unzulänglichkeit für das Übel in der

²¹ Vgl. Schulte, Christoph, „Böses und Psyche. Immoralität in psychologischen Diskursen“, *Das Böse. Eine historische Phänomenologie des Unerklärlichen*, Hg. Carsten Colpe/Wilhelm Schmidt-Biggemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 300-322, S. 300f.

Welt verantwortlich macht,²² stellt es bei Konrad Lorenz ein Mittel zur Arterhaltung²³ dar. Lorenz charakterisiert diesen Hang zum Bösen als einen fehlgeleiteten Aggressionstrieb, der prinzipiell das Überleben des Individuums sichere, aber dessen Auswirkungen der reinen Destruktion gleichen, wenn er sich gegen die eigenen Artgenossen richtet.²⁴ Die natürliche Neigung des Menschen, seinen Erhaltungstrieben zu folgen, ist demzufolge stärker als jegliche Moralvorstellung es je sein könnte. Damit negiert Lorenz den Kantschen Vernunftanspruch, denn dieser kollidiere mit der Instinkthaftigkeit des Menschen, weil der Aggressionstrieb den Willen zum moralischen Handeln außer Gefecht setzen könne.²⁵ Nach Lorenz Argumentation ist der Mensch nach wie vor ein triebgesteuertes Tier, dessen Naturinstinkte weder durch den „freien Willen“, noch durch Erziehung und Sozialisation eingedämmt werden können. Fraglich ist bei dieser Theorie daher, warum nicht jeder Mensch Gewalttaten und handgreifliche Konflikte ausübt, wenn das Böse nach Lorenz einem vererbten Wesenszug des Menschen angehört, wodurch ein friedliches Zusammenleben in einer Gesellschaft gänzlich unmöglich wird. Ähnlich verhält es sich auch mit Richard Dawkins Theorie, dass die Gene ungeachtet moralischer Verhaltenskodexe den Fortbestand des Menschen determinieren und ihm signalisieren, welches Verhalten überlebensfähig ist.²⁶ Im Gegensatz zu Lorenz wird hier zwar auch die Angeborenheit von Verhaltensmustern proklamiert, doch entstehen bei Dawkins destruktive Akte nicht durch fehlgeleitete Aggression, sondern um einen Überlebensvorteil zu etablieren. Gleichsam wird nach Dawkins Hypothese auch das gute oder moralische Handeln zu einer Kategorie formiert, die nur dann zum Tragen kommt, wenn sie einen Vorteil für das Individuum birgt. Gut und Böse sind daher bei Dawkins „genetische Potenziale“²⁷, die von Natur aus das Überleben sichern sollen und daher als neutral zu werten sind. Problematisch bei solchen Theorien der biologischen Determination des Bösen ist daher, dass keine Erziehung oder Kultivierung des Menschen zum moralisch Guten möglich ist, da man die Gene und Triebe nicht ändern kann. Gleichmaßen wird so auch das Strafsystem obsolet, weil niemand für seine biologi-

²² Vgl. Leibniz, Gottfried W., *Die Theodizee von der Güte Gottes, der Freiheit des Menschen und dem Ursprung des Übels*, Philosophische Schriften Bd. 2, Hg. u. Übers. Herbert Hering, Darmstadt: Wiss. Buchges. 1985, S. 240.

²³ Vgl. Lorenz, Konrad, *Das sogenannte Böse. Zur Naturgeschichte der Aggression*, Wien: Borothen-Schoeler 1963, S. IX.

²⁴ Vgl. Ibid., S. X.

²⁵ Vgl. Ibid., S. 380.

²⁶ Vgl. Dawkins, Richard, *Das egoistische Gen*, Übers. Karin de Sousa Ferreira, Berlin [u.a.]: Springer 1978, S.72.

²⁷ Pieper 1997, S. 24.

schen Anlagen bestraft werden kann und das Strafsystem einen „freien Willen“ voraussetzt, der jedoch bei Dawkins Theorie durch den Willen der Gene und bei Lorenz durch den Willen zur Selbsterhaltung ersetzt wird.

In ähnlicher Analogie geht auch Sigmund Freud von einem angeborenen Hang zum Bösen aus, den er Destruktions- oder Todestrieb benannte. Der Todesstrieb ist bei Freud „die angeborene Neigung des Menschen zum ‚Bösen‘, zur Aggression, Destruktion und damit auch zur Grausamkeit“²⁸, weshalb für Freud die menschliche Gesellschaft auf dem Triebverzicht, der mittels Moralvorstellungen legitimiert wird, beruht.²⁹ Freuds berühmte Dreiteilung der Psyche in das Ich, Es und Über-Ich formiert gleichzeitig eine Einteilung in konkurrierende Untersysteme der Psyche. Während das Es die Triebe und Wünsche beheimatet und weder Moral noch Unmoral kennt, ist das Über-Ich eine Kontrollinstanz der gesellschaftlichen Normen und Gesetzen, die über alle Vorgänge im Es Bescheid weiß. Das Ich ist wiederum ein Vermittler zwischen den Trieben und den erlernten Gesetzen, gleichzeitig aber auch ein modifizierter Schnittbereich des Es mit der Außenwelt.³⁰ Die Psyche gleicht in der Theorie Freuds einem Sammelsurium aus den verschiedensten Erlebnissen, die den Charakter eines Menschen prägen und determinieren, welche Verhaltensweisen von der angeeigneten Norm abweichen. Gemäß Freud ist die Unterscheidung zwischen Gut und Böse keine angeborene Charakteristik, sondern ein erlerntes Prinzip und Muster, das sich nach den äußeren Umständen richtet und seinen Widerhall im Über-Ich findet.³¹ Wenn es folglich zu einer Störung des Über-Ichs kommt, können die angeborenen Triebe zu destruktiven Akten abseits der gesellschaftlichen Norm führen, da das Böse bei Freud ein konstanter, negativer Bestandteil der Psyche durch die Naturalisierung des Todestribs ist.

2.4.2 Das Böse und der „freie Wille“

Neben dem Sündenfall in der Bibel, der als „Ursprung“ des Bösen innerhalb der christlichen Doktrin gewertet wird (Vgl. Kap. 2.5.2), ist es in der moralischen Auffassung ebenfalls der „freie Wille“, der das Böse über die Menschen bringt. Das Böse ist hierbei

²⁸ Freud, Sigmund, „Das Unbehagen in der Kultur“, *Gesammelte Werke*, Band XIV (Werke aus den Jahren 1925-1931), Hg. Anna Freud, London: Imago Pub. 1948, S. 419-506, S. 479.

²⁹ Vgl. Ibid., S. 457.

³⁰ Vgl. Freud, Sigmund, „Psycho-Analysis“, *Gesammelte Werke*, Band XIV (Werke aus den Jahren 1925-1931), Hg. Anna Freud, London: Imago Pub. 1948, S. 297-307, S. 302.

³¹ Vgl. Freud, „Das Unbehagen in der Kultur“ 1948, S. 483f.

an eine Vorstellung eines spezifischen Kontextes geknüpft und abhängig von dem, was in der Gesellschaft als favorisiertes Verhalten gilt und was als inakzeptabel gewertet wird. Das moralische Gute setzt im sozialen Kontext meist die körperliche Unversehrtheit, freie Entscheidungshoheit, Respekt vor Anderen und gegenseitige Rücksichtnahme voraus, jedoch hat im Prinzip jeder durch den „freien Willen“ die Möglichkeit, mit diesen Regeln zu brechen. Für Rüdiger Safranski entspringt das Böse gerade aus dem „freien Willen“ und dem damit einhergehenden ‚Drama der Freiheit‘, das sich im Nein-Sagen manifestiert. Dieses ‚Drama der Freiheit‘ kreiert eine Tendenz zur Destruktion, weil die Selbstbestimmung des Menschen nicht in guten, moralischen, sittlichen Werken und Taten enden muss:

„Das Drama der Freiheit bedeutet: Der Mensch ist das nicht festgestellte Tier, er ist ein vielstrebiges, exzentrisches Wesen, dem die Übereinstimmung mit sich selbst offenbar nur ausnahmsweise gelingen kann. [...] Jedenfalls kann ein Wesen, das ‚nein‘ sagen kann und die Erfahrung des Nichts kennt, auch die Vernichtung wählen. Die Vernichtung seiner Welt, die Vernichtung des Anderen und die Vernichtung seiner selbst. Der Mensch bildet nicht nur Risikogesellschaften, jeder einzelne ist der Risikofall für sich selbst. Das Böse gehört zum Drama der Freiheit. Es ist der Preis der Freiheit.“³³

Durch die Wahlmöglichkeit des Menschen, sich für das Gute und das Böse je nach Situation entscheiden zu können, verkommt das Zusammenleben mit anderen Menschen zu einem Wagnis, das auch in Gewalt, Barbarei oder Grausamkeit enden kann. Der „freie Wille“ des Menschen kann folglich dem chaotischen Prinzip entsprechend auch die Lossagung von den gesellschaftlich akzeptierten Normen bilden und in den Bereich dessen driften, was als moralisch verwerflich, ergo böse, angesehen wird.

Bei Immanuel Kant kann sich der Mensch Kraft seiner Vernunft entweder für moralisches, also gutes Handeln, oder unmoralisches Handeln entscheiden. Aber nur wenn sich der Mensch völlig frei für moralisches oder unmoralisches Handeln entscheiden kann, kann ihm diese Entscheidungswahl angelastet werden. Daraus formuliert Kant den sogenannten ‚kategorischen Imperativ‘: „Handle so, daß die Maxime deines Willens jederzeit zugleich als Princip einer allgemeinen Gesetzgebung gelten könne.“³⁴

³³ Safranski, Rüdiger, „Das Böse oder Das Drama der Freiheit“, *Faszination des Bösen. Über die Abgründe des Menschlichen*, Hg. Konrad P. Liessmann, Wien: Paul Zsolnay 1997, S. 15-35, S. 35.

³⁴ Kant, Immanuel, *Critik der praktischen Vernunft*, Leipzig: Hartknoch⁶ 1827, S. 45.

In diesem Sinne muss für Kant eine Handlung objektiv legitimierbar sein, ohne Hinblick auf den Kontext, indem sie erfolgte. Für Kant gebietet es die Vernunft, dass ein Mensch moralisch handelt, doch wird hierbei ein Menschenbild entworfen, dass sehr positive Züge trägt und auf der Annahme basiert, dass der Mensch eine Grundtendenz zum Guten aufweist,³⁶ weswegen das Böse eine Verfehlung dieser Grundtendenz ist. Durch den kategorischen Imperativ als oberste Handlungsmaxime lassen sich einzelne Taten als gut oder böse werten, müssen jedoch nicht zwangsläufig den verübenden Menschen als einen bösen markieren:

„Einzelne Taten sind einfach moralisch bösen, wenn ihre Maximen nicht gemäß kategorischem Imperativ verallgemeinerungsfähig sind. Aber radikal böse, d.h. an der Wurzel böse, ist laut Kant einzig eine Gesinnung, wenn ein Mensch nicht aus Achtung vor dem Sittengesetz rigoros moralisch handelt, sondern sich dem Opportunismus, der Kasuistik oder dem Eigennutz verschreibt.“³⁷

Folglich ist der Ursprung des Bösen bei Kant nicht die böse Tat, sondern die Abwendung von den Maximen des moralischen Handelns, wodurch sowohl die Moral als auch die Unmoral Vernunftursprung hat.³⁸ Wirklich böse ist gemäß Kant nur, wer „das Böse als Böses zur Triebfeder in seine[r] Maxime“⁴¹ macht und einen „freien Willen“ zum Bösen aufweist, denn erst dann könne man von einer bösen Gesinnung reden. Gut und Böse unterscheiden sich damit in der willentlichen Absicht als „Ursprungsort“ und der damit einhergehenden Auswahl der Handlungsmaximen.

Ebenfalls beschäftigen sich die Sozialwissenschaften mit den Auswirkungen der Erziehung auf das moralische Verständnis im Verlauf des Lebens. Die Grenzen der Erziehung werden abermals mit dem „freien Willen“ in Verbindung gebracht, wodurch es zu einem Dilemma zwischen der Wirklichkeit und der angestrebten Zukunft mittels moralischer Erziehung kommt:

„Es ist klar: die Ethik wäre ein bloßes Gedankenspiel folgenloser Innerlichkeit, wenn sie sich nicht um den realen Erfolg einer Optimierung der Menschheit bemühte. Aber wir werden es nie fertigbringen, dem Bösen, das die Geschichte von Anfang an durchwaltet, ein Ende zu bereiten. Diese Einsicht nicht zu verdrängen

³⁶ Vgl. Kant, Immanuel, *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft*, Hg. Bettina Stangneth, Hamburg: Meiner 2003, S. 55.

³⁷ Schulte, Christoph, „Malum metaphysicum, malum morale, malum physicum. Zur Analytik der Übel in Anschluß an Leibniz“, *Faszination des Bösen. Über die Abgründe des Menschlichen*, Hg. Konrad P. Liessmann, Wien: Paul Zsolnay 1997, S. 133-153, S. 142.

³⁸ Vgl. Kant 2003, S.49-56.

⁴¹ Ibid., S. 46.

und dennoch so zu handeln, als ob eine bessere Menschheit eines Tages Wirklichkeit würde, dies ist die Paradoxie, der alle Ethik untersteht.“⁴²

Der „freie Wille“ scheint alle Bestrebungen zu einem moralischen Zusammenleben, bei dem jeder die größtmögliche Freiheit besitzt, *ad absurdum* zu führen, da er die Unberechenbarkeit *per se* versinnbildlicht, die trotz einer moralischen Gesinnung und Erziehung fortwirkt. Utopistische Theorien gehen dennoch von der Annahme aus, dass man durch die Erziehung der Gesellschaft das Böse minimieren und in der Zukunft gänzlich eindämmen könne, da es durch die schlechte Gesellschaft ausgelöst werde. Dass solche Ideale sich auch ins völlige Gegenteil verkehren können, kann exemplarisch an der Ideologie des Dritten Reiches oder derjenigen von kommunistischen Staaten nachgezeichnet werden, da hier ebenfalls die beste aller Gesellschaften geschaffen werden sollte, was in politischen und sozialen Terror mündete. Daher bleibt es nicht aus, die Paradoxie akzeptieren zu müssen, dass der Mensch parallel moralisch und unmoralisch agieren kann und als Konsequenz weder gut noch böse ist, jedoch je nach Kontext sich durch den „freien Willen“ für die Verübung des einen oder des anderen entscheiden kann.

2.4.3 Das Böse und die Gesellschaft

In der Soziologie geht man davon aus, dass das Böse weder eine vererbte, noch eine angeborene Eigenschaft eines Menschen ist, genauso wie man es ausschließt, dass der Mensch von Geburt an einen immanenten Drang zur Tugendhaftigkeit mit sich bringt. Daher verfolgt die Soziologie den Ansatz, „daß der Mensch von Natur aus weder gut noch böse ist, wohl aber an sich indifferente Anlagen mitbringt, die sich je nach Einfluß und Milieu zur Moral oder zur Unmoral hin entwickeln können.“⁴³ Die Soziologie ist im Bezug auf das Böse allen voran daran interessiert, „die repressiven Strukturen der Gesellschaft als Wurzel des Bösen aufzudecken“⁴⁴ und nimmt somit eine Verlagerung des Bösen vom Individuum als „Ursprungsort“ zur Gesellschaft hin vor. Die Entscheidung, ob ein Mensch eher als gut oder als böse gilt, wird hierbei von verschiedenen sozialen und politischen Faktoren zeitlebens beeinflusst, sodass es aus zu einem Zusam-

⁴² Schulz, Walter, *Philosophie in der veränderten Welt*, Pfullingen: Neske 1972, S. 633.

⁴³ Pieper 1997, S. 18.

⁴⁴ Ibid., S. 19.

menspiel von gesellschaftlichen und individuellen Faktoren kommt, wobei wiederum der „freie Wille“ als Grundvoraussetzung angenommen wird:

„Indem wir Entscheidungsfreiheit als wesentliche Bedingung von Humanität annehmen, unterstellen wir, daß der einzelne an dem, was aus ihm wird, mitbeteiligt ist und ihm das Gute bzw. Böse als Verdienst bzw. Schuld zuzurechnen ist, wobei wir durchaus einräumen, daß günstige oder ungünstige Faktoren die Entwicklung zu moralischer Kompetenz als freier, verantwortlicher Selbstverfügung fördern oder hemmen können.“⁴⁵

Das Böse ist in den Sozialwissenschaften ungeachtet des „Ursprungs“ etwas, das den Menschen die Regeln des gesellschaftlichen Zusammenlebens übertreten lässt. Demnach manifestiert sich in der Vorstellung der Sozialwissenschaften das Böse am deutlichsten, wenn ein Mensch einem anderen Schaden zufügt. Dies kann sowohl durch Gewaltanwendung als auch durch andere Mittel geschehen, wobei jedoch immer Egoismus und der eigene Nutzen im Vordergrund stehen: „Das Böse entsteht in Konkurrenz mit den anderen, als Hass, Neid, Missgunst, es äußert sich in Selbstmord, Alkoholismus, Drogensucht, Kriminalität, vielfältigen Formen von Gewalt, aber auch im Missbrauch von Macht [...]“⁴⁶ Das Böse kann dementsprechend als Folge fehlender Selbstkontrolle gelten, wodurch die bewusste Missgunst ausgelebt wird und die Regeln des Zusammenlebens aus Rücksichtslosigkeit ausgeklammert werden.

Im Bezug auf die Gesellschaft als „Ursprung des Bösen“, stellt sich die Frage nach Gruppendynamiken innerhalb der Gesellschaft. Bei einer Separierung von anderen sozialen Gruppen oder der Zuschreibung einer anderen Gruppe als ‚böse‘ richtet sich der Fokus auf die eigene Gruppenidentität, da ein gemeinsamer Widersacher verbindet und Differenzen innerhalb einer Gruppe aushebeln kann:

„One of the most powerful and universal human tendencies is to identify with a group of people similar to oneself, and to square off against rival groups. [...] The stronger the tendency to see one's own group as good – and this tendency is often surprisingly strong – the more likely one is to regard one's rivals and enemies as evil.“⁴⁷

Durch Affinitäten zu bestimmten sozialen Gruppen werden gleichzeitig Zuschreibungen der Anderen zum Bösen legitimierbar, sowie die eigene Identität durch Abgrenzungsprinzipien gefestigt. Die Auffassung der Anderen als ‚böse‘ kann daher auch dazu benutzt werden, den Konkurrenten ausschalten zu wollen, da man sich als moralisch über-

⁴⁵ Ibid., S. 18.

⁴⁶ Faulstich, Werner, „Einführende Vorbemerkungen“, *Das Böse heute. Formen und Funktionen*, Hg. Werner Faulstich, München: Fink 2008, S. 9-21, S. 12f.

⁴⁷ Baumeister, Roy F., *Evil. Inside human cruelty and violence*, New York, NY: Freeman 1997, S. 68.

legen deklariert und durch die eigene Zuschreibung zum Guten sämtliche Mittel, die als ‚böse‘ angesehen werden müssten, als angemessen empfindet:

„Alle sozialen Systeme haben wenigstens im Prinzip die Möglichkeit, das, was ihnen selbst als böse gilt, planmäßig und vorsätzlich herbeizuführen – allerdings nur dann, wenn innerhalb der Gesellschaft gleichzeitig die Argumentationsfigur der Notlage, wenn das Modell ‚Böses um des Guten willen‘, mit ausreichender Zustimmung, mit ausreichendem Erfolg kommuniziert werden kann.“⁴⁸

Das Böse innerhalb solcher Gruppenideologien ist all das, was sich einem proklamieren Ziel in den Weg stellt, wohingegen Außenstehende diese Werte und Handlungen von ihrem moralischen Verständnis ausgehend dem Bereich des Bösen zurechnen.

2.4.4 Das Böse und die „kranke Psyche“

In der Psychopathologie entspringt das Böse aus dem Menschen selbst und es wird hierbei „als Krankheit der individuellen Seele, als Leiden, als Angst und Schmerz, als Fehlfunktion des Einzelnen, die es zu heilen bzw. zu beheben gilt“⁴⁹, gedacht, weshalb es nicht mehr eine Abkehr vom Guten markiert, sondern von dem, was in einer Gesellschaft als normal angesehen wird. Daher erfolgt durch den soziokulturellen Kontext eine Pathologisierung bestimmter Verhaltensmuster, denn „[e]in Individuum ist so niemals mehr moralisch böse, sondern aus psychischen Gründen unzurechnungsfähig, unmündig und therapiebedürftig“⁵⁰. Der Psychologie kommt bei der Behandlung der psychischen Ursachen für das Böse eine Vormachtstellung zugute, da es ihr obliegt, zu determinieren, ob jemand für seine Taten zur Rechenschaft gezogen wird. Mit der Pathologisierung des Bösen werden die verschiedensten Symptome zu Krankheitsmustern erklärt, die auf ein tiefenpsychologisches Problem schließen lassen. Hierdurch wird der Mensch, der unmoralisch, unsittlich oder böse handelt, zum Krankheits- und damit zu einem Therapiefall definiert, da er Opfer seiner „kranken Psyche“ ist.

„Wenn sich ein Urteil nicht mehr mit den Begriffen Gut und Böse fällen lässt, spricht man von Normal und Anormal. Und wenn diese Unterscheidung gerechtfertigt werden soll, greift man auf Überlegungen über das, was für das Individuum gut oder schädlich ist, zurück. Es handelt sich da um Ausdrucksweisen für einen Dualismus, der für das abendländische Bewusstsein konstitutiv ist.“⁵¹

⁴⁸ Scheffer 2008, S. 259.

⁴⁹ Faulstich, „Einführende Vorbemerkungen“ 2008, S. 12.

⁵⁰ Schulte 1997, S.147.

⁵¹ Foucault, Michel, *Von der Subversion des Wissens*, Übers. Walter Seitter, München: Hanser 1974, S. 123.

Selbst durch die Umbenennung des Bösen als Anomalie bleibt jedoch eine Wertvorstellung bestehen, die der Ausnahme eine negative Bedeutung zukommen lässt und sie somit für die psychologische Behandlung vorsieht. Die Andersartigkeit wird zu einem psychologischen Problemfall, der vom Therapeuten entschlüsselt und kuriert werden soll.

Basierend auf der Psychopathologie geht die Justiz heute davon aus, dass Täter für ihre Handlungen schuldfähig sind, wenn sie sich durch den „freien Willen“ hierzu entscheiden konnten: „Voll zurechenbar ist ein Vergehen, solange es im freien Gebrauch oder Mißbrauch der Vernunft seinen Ursprung hat.“⁵² Damit wird bei Bestehen der Unzurechnungsfähigkeit die Entscheidungshoheit des „freien Willens“ durch eine psychische Fehlfunktion abgelöst: „Die kranke Psyche bekommt gegenüber der Vernunft eine *Entschuldigungsfunktion*, wenn die Psychopathologie sie als die eigentliche Ursache des Vergehens zu erweisen vermag.“⁵³ Mit dem Hervortreten einer psychischen Beeinträchtigung, büßt der Mensch bei Verübung einer Straftat gleichzeitig seine Mündigkeit, die auf dem „freien Willen“ und der damit einhergehenden Selbstregulierung fußt, ein und die moralische Verwerflichkeit der Handlung wird auf mangelnde psychische Gesundheit zurückgeführt. Dadurch wird gleichzeitig „[d]er Strafanspruch der Justiz [...] vom Therapieanspruch der Psychopathologie abgelöst“⁵⁴. Die Pathologisierung eines Verhaltens, das von dem moralischen Standard einer Gesellschaft abweicht, führt dazu, dass der „Ursprung“ des Bösen in einen Bereich verlagert wird, der bis dato nicht vollständig erforscht und dessen Komplexität nicht eingrenzbar ist. Damit findet laut Manfred Maengel keine Wiederbelebung des Bösen statt, sondern es verschwindet hinter der Deklaration als Krankheit.⁵⁵ Des Weiteren wird von der zweifelhaften Annahme ausgegangen, dass der Mensch eine Anlage zum Guten mit sich bringt und die gestörte Psyche im Falle der Schuldunfähigkeit für die böse Tat verantwortlich ist.⁵⁶ Das Böse wird damit zu einem psychischen Ausnahmefall erklärt, der nur in Kombination mit dem „freien Willen“ eine angemessene Bestrafung nach sich zieht.

⁵² Schulte, „Böses und Psyche“ 1993, S. 311.

⁵³ Ibid., S. 311. [Herv. i. Org.]

⁵⁴ Schulte, „Böses und Psyche“ 1993, S. 312.

⁵⁵ Vgl. Maengel, Manfred, „Die unreine Quelle. Zu einer Ontologie der Hybris“, *Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen*, Hg. Alexander Schuller/Wolfert von Rahden, Berlin: Akademie-Verl. 1993, S. 313-325, S. 314.

⁵⁶ Vgl. Rahden, Wolfert von, „Orte des Bösen. Aufstieg und Fall des dämonologischen Dispositivs“, *Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen*, Hg. Alexander Schuller/Wolfert von Rahden, Berlin: Akademie-Verl. 1993, S. 26-54, S. 26.

2.5 Konstrukte des Bösen

Klassifizierungen des Bösen sind seit der Entstehung des Begriffs innerhalb des religiösen Diskurses vorgenommen worden und sind genauso wie der Inhalt des Bösen gesellschaftlich-historischen Wandlungen unterworfen. Diese Konstrukte des Bösen sind Versuche, das Böse fassbar, erklärbar und damit auch vermeidbar zu machen, beziehungsweise das Böse und eine Liiierung mit ihm zu stigmatisieren. Durch die Zuordnung des Bösen zu einzelnen Konzepten wird jedoch meistens nur eine mögliche Erscheinungsform kategorisiert, deren Inhalte variieren oder konstant bleiben können, denn das Böse ist stets relativ zum umgebenden Kontext.

2.5.1 Konzept des Bösen im Rechtsstaat

Die Präsenz von Gräueltaten, Mord, Totschlag und anderen Verbrechen gegen die Menschenwürde ist trauriges Zeugnis dafür, dass der Mensch durch seine Entscheidungsfreiheit „augenscheinlich nicht in der Lage [ist], seiner [des Bösen] Herr zu werden“⁵⁷. Aus diesem Grund werden vom Gesetzgeber Regeln für das menschliche Zusammenleben vorgegeben und entsprechende Sanktionen bei Gesetzbruch verhängt.⁵⁸ Wird das Gesetz in vollem Besitz der kognitiven Fähigkeiten heraus übertreten, wird der „freie Wille“ zu einem ‚bösen Willen‘ abgewandelt, da die Folgen der Tat bekannt und billigend in Kauf genommen wurden. Der moderne Rechtsstaat betrachtet daher als „böse‘ Tat den Akt der ‚Übertretung‘ der normativ ‚gesetzten‘, also per Gesetz festgelegten Grenzen, deren Einhaltung und gesellschaftliche Effektivität durch Sanktionen gesichert werden sollen. Als letzte Orientierung für den moralisch Orientierungslosen bleibt das Böse als das – gesetzlich - Verbotene.“⁵⁹ Diese Gesetze für Straftaten stellen jedoch einen Eingriff in die Autonomie des Menschen dar und beschränken somit die Freiheitsrechte des Einzelnen unter dem Vorwand des größeren Wohls aller. Damit wird im Rechtsstaat die jeweilige Ansicht von bösen, schädigenden und zu unterlassenden Taten zum Bereich des unter Strafe Verbotenen erklärt.

⁵⁷ Ringhausen 2008, S. 51.

⁵⁸ Vgl. Landmann, Valentin N., „Das Böse im Recht und der Markt des Verbrechens“, *Das Böse heute. Formen und Funktionen*, Hg. Werner Faulstich, München: Fink 2008, S. 173-181, S. 173.

⁵⁹ Rahden 1993, S. 26.

2.5.2 Das Böse in der christlichen Theologie

Das Böse ist ein existentieller Bestandteil des theologischen Dogmas, denn „[o]hne das Böse gibt es keine Schuld, ohne Schuld entfällt die Notwendigkeit der Erlösung, und ohne Erlösung bedarf es keiner Religion“⁶⁰. Aus diesem Grund markiert das Böse in der Theologie ein von der christlichen Doktrin abweichendes Verhalten, das eng mit dem Begriff der Sünde gekoppelt ist, denn das Böse erscheint erst mit der Ausbreitung des Christentums im theoretischen Diskurs.⁶¹ Das Böse im religiösen Sinn „ist nicht ein (gradueller) Mangel an Gut-Sein, sondern der strikte Gegensatz“⁶². Dadurch wird das Böse zwar zu einem unverzichtbaren Element, um die Machtinteressen der Kirche zu erhalten, kann aber durch das Gute, das mit Gott und der Scholastik gleichgesetzt wird, besiegt werden. Schon in der Bibel steht, dass es zwischen Gut und Böse keine Mäßigung gibt: „Wer nicht mit mir ist, der ist wider mich; und wer nicht mit mir sammelt, der zerstreut.“⁶³ Auf diese Weise wird die Abwendung oder der Zweifel an Gott automatisch dem Bösen zugerechnet, das Chaos und Verderben mit sich bringt. Das Böse in der biblischen Tradition ist folglich mehr als nur die reine Abwesenheit des Guten, da es zu einem Bestandsbegriff der Theologie als Gegenspieler des Guten aufgestellt wird. Carl-Friedrich Geyer beschreibt fünf grundsätzliche Umgangsweisen der Scholastik mit dem Bösen, die allesamt eine systemische Bedeutung verdeutlichen:

„die *Instrumentalisierung* des Negativen (seine Bonisierung auf einen übergeordneten Zweck/Ziel hin); die ontologische *Depotenzierung* des Negativen (das Böse subsistiert nicht aus sich selbst, sondern ist ‚Fehlen des Guten‘ (‚privatio boni‘; ‚prope nihil‘)); die *Pädagogisierung* des Leidens und des Bösen (das Negative dient der Reifung/Erziehung des Menschen; ‚Leiden vervollkommenet‘); die *Moralisierung* (Leiden und Böses als Verfehlungen des Menschen, der aufgrund seiner Leibgebundenheit hinter dem ersten Guten zurückbleibt bzw. im Mißbrauch seines freien Willens das Böse setzt); die *Ästhetisierung* (Negativität als notwendiges Kontrastmittel).“⁶⁴

Bei all diesen Umgangsweisen tritt hervor, dass das Böse in der Theologie eine substantielle Daseinsberechtigung braucht, damit der Unterschied zum Guten, der Seeligkeit,

⁶⁰ Faulstich, „Einführende Vorbemerkungen“ 2008, S. 11.

⁶¹ Vgl. Schulte, Christoph, „Unde malum? Notizen zu Herkunftsbestimmungen des Bösen im okzidentalen Menschenbild“, *Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen*, Hg. Alexander Schuller/Wolfert von Rahden, Berlin: Akademie-Verl. 1993, S. 3-10, S. 3.

⁶² Ringhausen 2008, S. 52.

⁶³ Lk, 11,23.

⁶⁴ Geyer, Carl-Friedrich, „Das Theodizeeproblem – ein historischer und systematischer Überblick“, *Theodizee - Gott vor Gericht?*, Hg. Willi Oelmüller, München: Fink 1990, S. 9-32, S. 12f. [Herv. i. Orig.]

des Sittlichen, der Vollkommenheit und der Barmherzigkeit Gottes darstellbar, das Streben zu Gott legitimierbar und eine Stigmatisierung des abtrünnigen Verhaltens möglich wird. Gott bildet in der christlichen Lehre den komplementären Gegenpol zum Bösen, weswegen er das Böse als Gegenspieler braucht, um seine Attribute besser hervorheben zu können.

2.5.2.1 Der Sündenfall

Der Sündenfall ist das maßgebliche Strukturelement des Christentums, denn durch den Missbrauch des „freien Willens“ bedarf der Mensch der Erlösung aus seinem sündigen Zustand mittels Beistand der Kirche, da er sich gemäß der Doktrin aus dieser sündigen Lage nicht selbst befreien kann. Gemäß dem ersten Buch Mose kommt das Böse über die Menschheit mit der Vertreibung von Adam und Eva aus dem Paradies:

„Und Gott der Herr gebot dem Menschen und sprach: du sollst essen von allerlei Bäumen im Garten. Aber von dem Baume der Erkenntnis Gutes und Böses sollst du nicht essen. Denn welches Tages du davon issest, wirst du des Todes sterben.“⁶⁵

Der Sündenfall der Menschheit besteht darin, verbotenerweise vom Baum der Erkenntnis zu essen, wodurch die Schlange zum maßgeblichen Initiator des Zweifels an Gottes Verbot wird. Die Eigenschaft zwischen Gut und Böse unterscheiden zu können ist eine göttliche, die dem Menschen durch das göttliche Verbot nicht zusteht, weswegen die Schlange ein Verlangen nach dem verbotenen Attribut Gottes entfacht. Die angedrohte Strafe für das Übertreten der göttlichen Ordnung ist der Tod, weshalb Adam und Eva mit dem Sündenfall nicht nur ihre Unschuld verlieren, sondern fortan leiblichen Leiden wie Krankheiten, Tod und Alter ertragen, sowie um ihren Lebenserhalt kämpfen müssen. Die Vertreibung hat damit zutiefst Konsequenzen für den Leib von Adam und Eva, sowie auf alle nachfolgenden Generationen. Mit der ausgeprägten Leiblichkeit, die der Sündenfall mit sich bringt, gehen auch die Triebe einher, die Adam und Eva im Paradies unbekannt waren, denn der Körper war hier nur der Träger eines unschuldigen Geistes.

Der Sündenfall ist damit die christliche Erklärung für das Leid in der Welt, das der Mensch selbst verschuldet habe. Zugleich ist es aber auch ein Mittel zum Zweck, um die eigene Daseinberechtigung zu stabilisieren. Das Böse ist damit im religiösen

⁶⁵ Gen, 2,16f.

Diskurs das Wider-Göttliche, das nicht nur diejenigen bestraft, die unsittlich und entgegen der Ordnung Gottes handeln, sondern durch die Ursünde alle Menschen mit Krankheit und Tod heimsucht, sowie potenziell mit den Höllenqualen belegt. Die Ursünde ist die naturgegebene „Verfehlung des Menschen gegenüber Gott“⁶⁶, die auch durch die Hinwendung zu Gott und die Befolgung seiner Gebote nicht rückgängig gemacht werden kann. Damit wird der Leib durch die Ursünde zu dem Element verklärt, das der Erlösung mittels der Gnade Gottes bedarf, wodurch ein negatives Abhängigkeitsverhältnis des Menschen als Schuldner gegenüber Gott geschaffen wird.⁶⁷ Mit der Erbsündenlehre wird der Mensch somit zum Alleinschuldigen an dem Leid und Übel in der Welt durch seine willentliche Abwendung von Gottes Gesetzen und der damit einhergehenden Selbstüberschätzung. Die Endlichkeit des Seins ist dabei die leibliche Strafe für den sündhaften Geist, der auch für die Vertreibung aus dem Paradies verantwortlich war.

2.5.2.2 Der Leibhaftige

Eine zentrale Verkörperung des Bösen in der Theologie kommt dem Teufel und seiner dämonischen Gefolgschaft zu Gute. Dabei ist seine Konzeption eine Mischung aus Volksglauben, biblischer, antiker, babylonischer und indoeuropäischer Traditionen, die ihren Höhepunkt in den christlichen Lehren des Mittelalters fanden.⁶⁸ Der Teufel steht in der Theologie für das absolut Böse, Liederliche, Schlechte, Durchtriebene, Niederträchtige, sittlich Verkommene und Abscheuliche, dessen Ziel die Perversion von Gottes Schöpfung sei, weswegen er mit der Lüge, einem schädlichen Einfluss auf den Menschen und mit Glückspiel, Rausch oder leiblichem Vergnügen in Verbindung gebracht wird.⁶⁹ Da der Teufel als männliches Wesen gewertet wird, wird ihm im Volksglauben auch nachgesagt, sieben Töchter analog der sieben Todsünden zu haben und den Antichrist mit einer menschlichen Frau zu zeugen.⁷⁰ Satan als Widersacher nutzt zwar seine Überzeugungskünste, um seine Macht unter den Menschen zu festigen, zugleich ähneln seine Rituale einer Parodie der christlichen Tradition. Die Hervorbringung des Anti-

⁶⁶ Geyer 1990, S. 13.

⁶⁷ Vgl. Schulte, „Unde malum?“ 1993, S. 5.

⁶⁸ Vgl. Colpe, Carsten, „Religion und Mythos im Altertum“, *Das Böse. Eine historische Phänomenologie des Unerklärlichen*, Hg. Carsten Colpe/Wilhelm Schmidt-Biggemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 13-89, S. 63ff.

⁶⁹ Vgl. Russell, Jeffrey B., *Biographie des Teufels. Das radikal Böse und die Macht des Guten in der Welt*, Wien [u.a.]: Böhlau 2000, S. 71.

⁷⁰ Vgl. Ibid., S. 116f.

christen ist eine Referenz auf die Menschwerdung Christi, der Teufelspakt ahmt die christliche Taufe nach und der Verkauf der Seele für weltliche Reichtümer ist das Pendant zur christlichen Entsagung des Leibs zum Wohle des Geistes. Das Bündnis mit dem Teufel gilt als schlimmste aller Häresien, da die Position Gottes durch die des Teufels ersetzt wurde und somit der christlichen Gemeinschaft Schaden zufügte. In der Rolle des Widersachers versucht Satan Gottes Gebote und dessen Macht zunichte zu machen, indem er sich auf die Leiblichkeit des Menschen, deren Wünsche und den schwachen Geist stürzt.⁷¹ Dergleichen macht sich Satan allerlei Gestalten zu Eigen, darunter auch solche, die das Auge erheblich täuschen können, um sein Ziel, den Sturz Gottes, zu erreichen.⁷² Nachträglich wurde so auch der Mythos vom Sündenfall umgeschrieben, indem man die Schlange als eine Verkörperung Satans ansah.⁷³ Satan als Gegensatz zum Göttlichen verkörpert all die Werte und Eigenschaften, die im theistischen Modell mit der Zerstörung der Sittlich- und Seeligkeit gleichgesetzt werden.

2.5.2.3 Die Verteufelung der Weiblichkeit

In der Geschichte des Sündenfalls ist es maßgeblich die Frau, die zur ersten Akteurin des Bösen wird. Das Frevlerische dieser Tat ist nicht nur die Übertretung der göttlichen Ordnung, sondern die Entsagung Gottes Güte durch Hinwendung zum Verlangen. Dadurch wird Eva nicht nur zur Verführten, sondern gleichsam zur ersten Verführerin der Bibel, die auch den Mann mit in den Abgrund reißt. Die biblische Lehre von der Frau als Auslöser für die Vertreibung und respektive auch für das Leid in der Welt zog eine Naturalisierung der schwachen Weiblichkeit nach sich. Indem Eva zum Urbild der Sünde und des widergöttlichen Verhaltens erhoben wurde, kam zu der biologischen Geschlechterdifferenz eine ideologische hinzu, die das Weibliche mit negativen Vorurteilen verband:

„Doch ist die Geschichte des Abendlandes [...] mitbestimmt durch die *Inferiorisierung* des biologisch weiblichen Geschlechts und des ihm zugeordneten ‚Weiblichen‘ als des *Schwächeren, Minderen* und kann das eben *in der größeren Nähe zum Bösen und zur Sünde* übergehen [...].“⁷⁴

⁷¹ Vgl. Mk, 4,15; Apg, 5,3 & 1.Kor, 5,5.

⁷² Vgl. 2. Kor, 2,11.

⁷³ Vgl. Colpe 1993, S. 74f.

⁷⁴ Janowski, Christine, „Das Böse in der Perspektive der Geschlechterdifferenz. Eine Skizze“, *Das Böse heute. Formen und Funktionen*, Hg. Werner Faulstich, München: Fink 2008, S. 67-90, S. 82. [Herv. i. Org.]

Der Sündenfall wird folglich in den Körper der Frau innerhalb des patriarchalen Systems eingeschrieben und verbindet sie automatisch mit dem Bösen, das es zu vermeiden gilt. Die generalisierten Charakteristika des Weiblichen unterstreichen nicht nur die Nähe der Frau zur Sünde, sondern machen sie zu einem biologischen Mangelwesen, dessen natürliche Anlage eine Behinderung und Gefahr für die Gemeinschaft darstellt. Darüber hinaus wird der Frau eine „eingeschränkte Vernunftkapazität“⁷⁵ zugesprochen, wodurch die Unterordnung und Unterdrückung durch den Mann den Deckmantel einer Schutzfunktion bekommt. Die Frau steht in der dualen Geschlechterordnung für ein Negativabbild des Mannes und wird mit den Attributen versehen, die eine potentielle Bedrohung darstellen. Die Leiblichkeit der Fortpflanzung, die dem Bereich des Weiblichen zugeteilt wird, steht im Gegensatz zu der geforderten Erziehung des Geistes über die fleischlichen Lüste und bekommt daher die gleiche negative Konnotation, die allgemein der Weiblichkeit aufgedrückt wird:

„Die angestrebte Vollkommenheit Gottes durch Vergeistigung und Idealisierung der Askese zu erreichen, führte im Christentum zu einer Gleichsetzung von Geschlechtlichkeit, Fortpflanzung und Sterblichkeit, die im Gegensatz zum reinen Geist und der Vermählung mit Gott die Unsterblichkeit ermöglichte. Sexualität wird zur ‚unreinen‘ Form der Fortpflanzung und dem Weiblichen zugewiesen [...]“⁷⁶

Das Weibliche bezieht demgemäß durch seine verführernde, materielle, sündige Qualität den Gegenpol zum glorifizierten, erstrebenswerten Vergeistigten. Das Weibliche in der Verkörperung der Frau wird dadurch zum stillgelegten Geschlecht, dem der Ruf anhaftet, dass es zu unterdrücken, zu dominierenden, zu domestizieren und einzudämmen sei. Die Frau wird zum impotenten Wesen innerhalb der binären Geschlechterkonstellation, dem wiederum Werte wie Fürsorge und Mütterlichkeit zugeschrieben werden, die mit einem unterdrückten Sexualtrieb einhergehen. Da die Begehrlichkeit des Körpers mit den zu überwindenden Trieben verknüpft wird, erhält das Weibliche einen dämonischen Charakter:

„Die im frühen Christentum angelegte Denkstruktur der Dämonisierung „Anderer“ zur Konsolidierung der eigenen Identität zieht sich durch das gesamte abendländische Denken, in dem der weibliche Körper als Allegorie für das Natürliche

⁷⁵ Pieper, Annemarie, *Aufstand des stillgelegten Geschlechts. Einführung in die feministische Ethik*, Wien [u.a.]: Herder 1993, S. 7.

⁷⁶ Dornhof, Dorothea, „Herrschaftsbereiche des Dämonischen. Geschlecht – Sünde – Perversion“, *Faszination des Bösen. Über die Abgründe des Menschlichen*, Hg. Konrad P. Liessmann, Wien: Paul Zsolnay 1997, S. 76-110, S. 80f.

stand, in der doppelten Bedeutung von lebenspendend und nährend sowie von un-zivilisierter Wildnis und Tod.⁷⁷

Die entfesselte Sexualität und Zügellosigkeit des Weiblichen steht in engem Zusammenhang mit dem Gefährlichen, Abtrünnigen und einer extremen Bedrohung der moral-theologischen, patriarchalen Norm, während das unterdrückte Weibliche zu Reinheit und Schönheit verklärt wird.⁷⁸ Der Glaube, dass die Frau eher als der Mann von dem Teufel korrumpiert werden kann, ist wiederum im Sündenfall verwurzelt, da die Frau näher im Bereich der Sünde und der Mann näher im Bereich der Transzendenz angesiedelt wird. Die Verbindung der Frau mit dem Teufel wird gerade in den Hexenprozessen der frühen Neuzeit als logische Konsequenz für das lasterhafte Wesen des Weiblichen gesehen, weswegen die sexuelle Differenz zwischen Mann und Frau in Referenz zu der Entzweiung des Teufels mit Gott gestellt wurde. Die Frau als ergänzendes Element zum Mann, das diesem unterstellt zu sein hat, ist prädestiniert für die Rolle der Schuldigen, denn ihr Abfall von der bestehenden Ordnung bedroht die patriarchale Machtstruktur der „Maskulinisierung von Natur und Gesellschaft“⁷⁹ und gilt daher als böse. Durch die Zementierung dieser geschlechtlichen Dichotomie innerhalb des Denkens des Abendlandes wurde die Minderwertigkeit der Frau im Vergleich zum Mann zu einem Leitbild, das auch jenseits des religiösen Parketts bis ins 20. Jahrhundert hinein Bestand hatte.

2.5.3 Feindbilder

Die Kategorie des Bösen kann ebenfalls außerhalb des religiösen Diskurses zur Bildung eines Feindbildes bemüht werden, indem vorgeschoben wird, dass der Feind die eigenen Werte, Freiheiten und Rechte zu vernichten trachtet und eine außerordentliche Bedrohung darstellt. Bei der Konstruktion eines Feindes wird bewusst die Dichotomie zwischen Eigen- und Fremdbild bewahrt, um die Notwendigkeit der Bekämpfung betonen zu können und sich nicht mit den eventuellen unhumanen Verbrechen auf der eigenen Seite auseinandersetzen zu müssen: „Enemies are by definition demons, forces of darkness and evil that inhabit a world of anarchy and savagery – forces that appear all the more threatening because of their mysterious character.“⁸⁰ Dabei geht die Trennung

⁷⁷ Ibid., S. 89.

⁷⁸ Vgl. Ibid., S. 95.

⁷⁹ Pieper 1993, S. 184.

⁸⁰ Boggs, Carl/Tom Pollard, *The Hollywood war machine. U.S. militarism and popular culture*, Boulder: Paradigm 2007, S. 54.

zwischen Gut und Böse soweit, dass der Widersacher oft entmenslicht und mit all den negativen Merkmalen aufgeladen wird, die man im positiven Eigenbild vermeidet. Das Feindbild dient jedoch nicht nur der Brandmarkung von etwas Unerwünschtem, sondern konstituiert immer auch ein Machtverhältnis, das durch den Feind gestört oder sogar ausgehebelt werden kann. Aus diesem Grund werden Feindbilder besonders auf politischer Ebene herangezogen, um beispielsweise militärische Einsätze oder die eigene moralische Superiorität zu rechtfertigen.

„Wer Feindbilder als Falschdarstellungen begreift, muß genaugenommen auch den Nachweis in der Sache antreten und seine Vorstellungen von der Realität der beobachteten Verzerrung entgegensetzen [...]“⁸¹

Das jeweilige Feindbild ist dadurch eine subjektive Wirklichkeitskonstruktion, bei der das Gegenüber mit divergenten Inhalten aufgeladen wird und zur Abgrenzung der eigenen Weltansicht dient. Die Belegung des Gegners mit diskreditierenden Charakteristika oder sprachlichen Verteufelungen dient hierbei nicht nur zur Abgrenzung und Abschreckung, sondern auch der Emotionalisierung und der leichteren Begründbarkeit von Gegenmaßnahmen.

In medialen Darstellungen ist der Feind als Antagonist ein beinahe unverzichtbares Element, da durch ihn der Fokus auf den Helden gerichtet wird. Gemäß dem American Film Institute ist der Feind eine Figur „whose wickedness of mind, selfishness of character and will to power are sometimes masked by beauty and nobility, while others may rage unmasked“⁸². Der Feind als Vertreter des Bösen kreiert damit nicht nur Spannung, sondern versinnbildlicht auch ein ideologisches Selbstverständnis der Guten, das mit der Konstitution des Helden repräsentiert wird.

2.6 Medien und das Böse

Medien bieten innerhalb einer Kultur nicht nur ein Identifikationspotential, sondern beinhalten ihrerseits Ansichten, Normen und Werte der betreffenden Kultur. Damit eignen sie sich zur besonderen Verbreitung und Weitergabe von Vorstellungen des Bösen, sodass sie massiv zur Bildung eines kulturellen Kanons des Bösen beitragen. Die Signatur des Bösen wird außerdem in der medialen Repräsentation mit bestimmten dramatur-

⁸¹ Pörksen, Bernhard, *Die Konstruktion von Feindbildern. Zum Sprachgebrauch in neonazistischen Medien*, Wiesbaden: Verl. f. Sozialwissenschaften² 2005, S. 52.

⁸² The American Film Institute, „AFI’s 100 years ... 100 heroes & villains“, *AFI.com* 2003, <http://www.afi.com/100years/handv.aspx>, 10.06.2012.

gischen, ästhetischen und strukturellen Mustern gekoppelt, die im nachfolgenden Kapitel dargelegt werden.

2.6.1 Medien als Kulturtechniken des Bösen

Medien als Kulturtechniken werden in ihrer Darstellung besonders durch kulturelle Werte beeinflusst, da sie in einem bestimmten soziokulturellen Kontext verortet sind und weil ihre Urheber ebenfalls keine neutrale, außenstehende Position einnehmen können, fließen diese Werte unmittelbar und implizit mit ein. Medien haben längst einen großen Einfluss auf unsere Wahrnehmung und Alltagserfahrung, weswegen Medien nicht nur soziale Produkte sind, sondern gleichzeitig kulturelle Gewohnheiten und Gesetzmäßigkeiten abbilden: „Medien [...] dienen dazu, Orientierung über Kultur, Gesellschaft, die Welt insgesamt zu vermitteln.“⁸³ Dadurch entstammen mediale Produkte nicht nur einem gewissen Kontext, sondern determinieren gleichermaßen, was innerhalb einer Kultur als normal und neutral erscheint. Diese unterschwellige oder offenkundige Stützung und indirekte Verbreitung eben jener gesellschaftlichen Konventionen umfasst daher auch die Konstruktion des Bösen und dessen Darstellung in den Medien:

„Die Vorstellungen des Bösen erscheinen somit nicht zuletzt durch die Leistung von Medien als kulturelle Konstante. Mythen, Sagen und Märchen sowie die Bibel stellen über Jahrhunderte hinweg die zentrale Bühne für die Auftritte *des Bösen* dar. In diesen Schriftmedien kommt es in die Welt und an solchen Medien entzünden sich die individuellen wie kollektiven Vorstellungen über das Böse.“⁸⁴

Durch Medien werden die repräsentierten Werte hinsichtlich des Bösen nicht nur viral verbreitet, sondern beeinflussen ihrerseits wiederum die Auffassung dessen, was als unauffälliges, moralisches, sittliches, nicht-böses Verhalten, Aussehen und Gebaren gilt. Diese Normen sind jedoch zumeist nicht nur subjektiv, sondern stellen oftmals kanonisierte Stereotype dar, die spezielle Attribute des Bösen hervorheben: „Popular images of evil feature wicked, malicious, sadistic perpetrators inflicting senseless harm on innocent, well-meaning victims [...]“⁸⁵ Ersichtlicherweise könnte man den Medien eine gewisse Performanz des Bösen unterstellen, die auf dem kulturellen Gedächtnis der hervorbringenden Gesellschaft fußt. Somit ist das mediale Böse nicht frei von sozialen und kognitiven Einflüssen, denn es repräsentiert die konstruierte Differenz zwischen Moral

⁸³ Hickethier 2008, S. 231.

⁸⁴ Göttlich, Udo, „Das Böse im Antlitz der Medien der Gesellschaft“, *Das Böse heute. Formen und Funktionen*, Hg. Werner Faulstich, München: Fink 2008, S. 245-255, S. 246 [Herv. i. Org.]

⁸⁵ Baumeister 1997, S. 17.

und Unmoral, Identität und Alterität, Gut und Böse in einer Gesellschaft. Die systematische Differenzkonstruktion, sowohl auf der sozialen und theoretischen, als auch auf der Ebene der Kulturprodukte, hat daher nicht nur Einfluss auf die Auswahl des gezeigten Bösen, sondern schafft gleichermaßen einen Kanon dessen, was generell dem Bösen zugeschrieben wird.

2.6.2 Medien als narrative Ersatzerfahrung des Bösen

Knut Hickethier fasst das Böse als ein „narratologisches (bzw. dramaturgisches) Strukturelement“⁸⁶ auf, mit dem die „Monotonie des richtigen, guten Handelns“⁸⁷ durchbrochen wird. Laut Hickethier manifestiert sich somit der besondere Reiz des Bösen in seiner Chance, weil es eine Abkehr vom Alltag markiert und soziale, sowie politische Sanktionen durchbricht. Das Böse verfügt über einen Exotizismus, der eine zeitlose Anziehungskraft auszuströmen scheint. Aus diesem Grund wird das Böse wieder und wieder medial reproduziert, da es gleichzeitig das Reizvolle darstellt, das aufgrund von gesellschaftlichen Zwängen ohne Bestrafung für das Individuum als Folge unmöglich ist, wodurch Medien „das stellvertretende Ausleben sozial mißbilligter Handlungen in den Protagonisten der fiktionalen Parallelwelt“⁸⁸ ausführen. Durch den Aufgriff des Bösen in den Medien kann das gesellschaftlichen Konventionen unterworfenen Individuum trotzdem eine Ersatzerfahrung dessen machen, wozu es selber nicht bereit wäre:

„Sie [die Medien] befriedigen das Bedürfnis, Anderes als Möglichkeit zu erfahren, hier das Böse in uns Menschen. Gleich wie man es sieht [...], das aus dem Alltag weggedachte und wegsozialisierte sowie wegtherapierte Böse kehrt auf vielfältig-mediale Weise in den Alltag zurück.“⁸⁹

Das mediale Böse konstituiert somit ein „vorübergehende[s] Gedankenspiel: Was wäre, wenn...“⁹⁰, eine Welt der Möglichkeiten, die durchzogen ist von den verschiedensten Versuchungen, menschlichen Abgründen, unmoralischen Handlungsmustern und potenziellen Gefahren. Das Panoptikum des Bösen agiert dabei immer im Spannungsfeld mit dem Normalen, das jedoch nicht immer gut sein muss. Das Böse, wie es in den Medien vermittelt wird generiert folglich gerade durch seinen Bruch mit dem, was als alltägli-

⁸⁶ Hickethier 2008, S. 232.

⁸⁷ Ibid., S. 232.

⁸⁸ Baumann, Hans D., *Horror. Die Lust am Grauen*, Weinheim [u.a.]: Beltz 1989, S. 338.

⁸⁹ Wöhler, Karlheinz, „Erfahrung des Bösen an fremden Orten“, *Das Böse heute. Formen und Funktionen*, Hg. Werner Faulstich, München: Fink 2008, S. 183-193, S. 183.

⁹⁰ Baumann 1989, S. 88.

che Normalität zu gelten hat, Aufmerksamkeit und wird durch seine Kollokation mit der Negativität zu einem Faszinosum, da es in der eigenen Lebenswirklichkeit aufgrund von moralischen Regeln nicht vorkommen sollte. Durch die Widerspiegelung des Bösen in medialen Produkten wird das „Primat des Perfiden“⁹¹ zelebriert, das das unlautere Pendant zum Alltag darstellt. Da es gesellschaftliche Konventionen sind, die bestimmen, was dem Bösen zugeschrieben wird, reproduzieren die Medien eben jene Vorstellungen und rekurren auf die verschiedenen Diskurse. Obwohl es gerade bei journalistischen Berichterstattungen ein ganzheitliches Phänomen zu sein scheint, dass man mit Negativschlagzeilen den Absatz steigert, indem man durch Überzeichnung und Betonung von Katastrophen das Gefühl einer ständigen Bedrohung evoziert, kann dies dennoch als absichtliche Abgrenzungsmaßnahme zum Alltag im Sinne des Postmanschen ‚Infotainment‘⁹² angesehen werden. Der Vertrieb des Bösen in den Medien folgt hierbei nicht dem reinen Selbstzweck, sondern steht zumeist in Referenz zu untergründigen Interessen, sei es die Absatzsteigerung, Abschreckung, Generierung eines Feindbildes oder eine angedachte Erziehungsmaßnahme.

Die Medien haben dennoch innerhalb der Gesellschaft eine Sonderstellung inne, da sie ohne Sanktionen befürchten zu müssen, die gängige Vorstellung von Gut und Böse einfach ins Gegenteil verkehren können und somit einen komplementären Gegenentwurf produzieren können, mit dem andere Sozialsysteme wie Politik, Religion und Legislative nicht übereinstimmen.⁹³ Mittels der Konstruktion von fiktionalen Welten oder der Umwertung des bestehenden Systems eröffnet sich eine andere Perspektive und es können unrealistisch erscheinende Wertvorstellungen und moralische Modelle ausgearbeitet werden. Durch die mediale Projektion des Bösen wird dem Rezipienten vor Augen geführt, wie das Böse aussehen kann. Das mediale Böse ist somit ein Ersatz für die weitest mögliche Verdrängung des Bösen aus dem Alltag und fungiert als Ventil für den Drang nach Abwechslung vom langweiligeren Guten. Das Böse erscheint hierbei „als (Wallfahrts-)Ort einer merkwürdigen, zwanghaften Sehnsucht – ein Ort, an dem

⁹¹ Schuller, Alexander, „Gräßliche Hoffnung. Zur Hermeneutik des Horror-Films“, *Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen*, Hg. Alexander Schuller/Wolfert von Rahden, Berlin: Akademie-Verl. 1993, S. 341-356, S. 341.

⁹² Vgl. Postman, Neil, *Amusing ourselves to death. Public discourse in the age of show business*, London: Methuen 1987.

⁹³ Vgl. Scheffer 2008, S. 259.

⁹⁸ Ibid., S. 269.

es zwar keinerlei Hilfe, Heilung oder Hoffnung gibt, absolut nichts Bequemes, immerhin aber Sinn⁹⁸, indem es die bisherige Normalitätserfahrung unterbricht und eine Möglichkeit des Unkonventionellen bietet.

2.6.3 Strukturelemente des medialen Bösen

2.6.3.1 Dichotomisierung

Das mediale Böse ist durchzogen von spezifischen Strukturelementen, die eine Art Kanon für die visuelle Repräsentation bilden. In Opposition zum Guten kann es daher zu einer Dichotomisierung von ästhetischen und dramaturgischen Konzepten kommen, wie etwa das Spiel mit Licht und Schatten, die symbolische Anwendung von Schwarz und Weiß, einer physiognomischen Kennzeichnung oder der Zweiteilung von Charaktereigenschaften. Dabei können sowohl bewährte Dramaturgiemuster zum Einsatz kommen, als auch Abweichungen von dem, was der Rezipient als gewohnt empfindet, anzutreffen sein. Seit der griechischen Tragödie bildet der Antagonist denjenigen Bestandteil einer Handlung, der ein Hindernis für den Protagonisten darstellt, wodurch er die Handlung vorantreibt, Spannung kreiert und der Charakterentwicklung dienlich ist. Damit wird die Prämisse verfolgt, dass das „Gute und Schöne [...] immer auch katastrophal“⁹⁹ ist, wodurch es den Niedergang und die Degeneration in sich birgt. Das Böse ist so dramaturgisch gesehen der extremste Gegenspieler, der den antagonistischen Part übernehmen kann.¹⁰⁰ Die ausgeprägteste Form dieses Prinzips findet sich daher im Horror- und im Thriller-Genre, denn hier wird die Bedrohung durch etwas Böses zum formgebenden Mittel erhoben.

Anknüpfend an die Tradition der Malerei kann die Darstellung des Bösen sich der „Attribute des Hässlichen, des Fratzenhaften, der hassverzerzten Physiognomie, der Mensch-Tier-Körper, der technoiden Maschinenwesen“¹⁰¹ bedienen, die eine Abkehr von dem Ideal der Schönheit markieren, während das ästhetisch Ansprechende mit dem Guten gekoppelt wird. Hierbei wird das Böse bewusst mit körperlichen Merkmalen des Angsteinflößenden, Bizarren, Absonderlichen, Ekelerregenden, Befremdenden, Abwei-

⁹⁹ Schuller, Moritz, „Zeus oder die Transformation des Bösen“, *Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen*, Hg. Alexander Schuller/Wolfert von Rahden, Berlin: Akademie-Verl. 1993, S.11-25, S. 11.

¹⁰⁰ Vgl. Hickethier 2008, S. 236.

¹⁰¹ Ibid., S. 239.

chenden und Merkwürdigen gepaart, um es auffällig und verdächtig zu machen. In der Literatur hingegen trifft man eher auf die Schilderungen von eigenartigem Verhalten oder symbolhaften Indizien für den bösen Charakter einer Figur oder Sache. Indem dem Bösen Attribute verliehen werden, die auf eine gewisse Weise sonderbar, unalltöglich oder anormal wirken, wird es fragwürdig gemacht und kann vom Rezipienten dechiffriert werden.

2.6.3.2 Sieg und Niederlage

Eines der bewährtesten Konzepte bei der Darstellung des medialen Bösen ist der Sieg des Guten, das sich gegen das Böse bewähren muss und damit selbst auf die Probe gestellt wird:

„Es wird vom Reiz des Bösen erzählt, dieser bindet die Aufmerksamkeit des Zuschauers, Zuhörers, Lesers, es kommt zu Konflikten und deren Lösungen, zu Spannungskonstellationen und Entspannungen, am Ende jedoch wird das Gute siegen.“¹⁰²

Mit dem Sieg des Guten über das Böse wird symbolisch die Superiorität des Guten markiert und das Böse als das zu bekämpfende Element durch die Majorität des Guten getilgt. In diesem Zusammenhang hat das Böse als antagonistisches Prinzip nur eine Daseinsberechtigung, wenn das Gute als wertvoller, erstrebenswerter, dauerhafter und überlegener angesehen wird, damit mit dem Sieg des Guten poetische Gerechtigkeit einkehren kann und die Dissonanzen zum Wohle des Guten bereinigt werden. Das Gute „dient zur Wiederherstellung der Normalität“¹⁰³, die durch das Böse momentweise ausgelöscht wurde. Obwohl der Sieg des Guten weit verbreitet ist, findet jedoch nicht immer poetische Gerechtigkeit Verwendung, sodass die Erwartungshaltung des Rezipienten durchaus enttäuscht werden kann. Da das Gute durch die Opposition zum Bösen angreifbar und anfechtbar ist, kann sich das Böse an Mitteln bedienen, die in der Vorstellung des Guten zur Machtfestigung nicht vorgesehen sind, wodurch das Böse zwar ein moralisch unterlegenes Element bilden kann, das jedoch auf taktischer Seite eindeutige Vorteile mit sich bringt. Dennoch ist durch das Abhängigkeitsverhältnis weder das Gute noch das Böse ohne die Gegenseite überlebensfähig, wodurch dramaturgisch die Spannungen zwischen den beiden Parteien aufgegriffen und ausdifferenziert werden.

¹⁰² Hickethier 2008, S. 233.

¹⁰³ Baumann 1989, S. 52.

2.6.3.3 Diffusität und Maskierung

Das Böse hat im Gegensatz zum Guten den Vorzug, dass es nicht genau benannt, dargestellt oder gekennzeichnet werden muss: „Das Böse ist [...] in seinen Dimensionen der Bedrohung deshalb so gefährlich, weil ihm in aller Regel etwas Unbestimmtes, Nicht-genau-Erkennbares, etwas Diffuses innewohnt.“¹⁰⁴ Das Böse als Antagonist hat daher die Einträglichkeit, dass man die Bedrohung mit den Mitteln des jeweiligen Mediums erzeugen kann, ohne dass es explizit anwesend sein muss. Gerade im Film ist es dadurch möglich, mit den Eigenheiten und Grenzen des Mediums zu spielen, um die Anziehungskraft des Diffusen und Konturlosen zu erhalten:

„Der Reiz der medialen Darstellung liegt heute in der Andeutung und im Ausspielen einzelner Details der Narration, z.B. der Darstellung des Bösen. [...] Es stellt für viele Regisseure und Autoren eine mediale Herausforderung dar, gerade im Medium des Sichtbarmachens das unsichtbare Böse zur Darstellung zu bringen.“¹⁰⁵

Um das Böse als Antagonist benutzen zu können, muss es jedoch in seiner medialen Repräsentation eine gewisse Gestalt annehmen, damit es verhandelbar und im besten Falle besiegbar wird.¹⁰⁶ Diese Gestaltwerdung muss nicht explizit vollzogen werden, sondern mit dessen Funktion kann dergestalt gespielt werden, dass der Rezipient nur das Gefühl einer unmittelbaren Bedrohung erhält. Gerade die Andeutungen des bevorstehenden Bösen generieren dabei Spannung, da die genaue Natur und Beschaffenheit des Bösen nicht enttarnt wird und somit ein Rest an Ungewissheit und Diffusität bestehen bleibt: „Das Grauen ist dramaturgisch dann besonders wirksam, wenn es nicht sichtbar ist und überall vermutet werden kann.“¹⁰⁷ Das Böse als nicht eindeutig determinierte Bedrohung muss mittels umschreibender Strategien ins Bild gerufen werden, wenn eine genaue Sichtbarmachung unterbunden werden will. So können gerade die Einnahme des Point-of-view-Shots durch die Kamera, Beleuchtung, Soundeffekte oder dramatische Musik, sowie die Simulierung des Bösen, das sich außerhalb des Kamerablickfelds befindet, effektive Mittel zur Generierung des Ernsts der Lage darstellen.

„Gerade im Horrorfilm, im Thriller, in denen mit dem Bösen gespielt wird, wird das Böse häufig als Dunkelheit gezeigt. Es wird mehr angedeutet als sichtbar gemacht. Dunkelheiten werden mit akustischen Darstellungen des Leidens verbunden, und der Betrachter muss das Böse mehr selbst imaginieren als dass er es be-

¹⁰⁴ Hickethier 2008, S.236.

¹⁰⁵ Ibid., S. 234.

¹⁰⁶ Vgl. Ibid., S. 238.

¹⁰⁷ Ibid., S. 238.

trachten kann. Dennoch: Auch hier ist das nicht sichtbar gemachte Unsichtbare im Medium der Sichtbarkeit bereits in eine Fassung gebracht, ist narrativiert und kann dadurch auch als Unterhaltung goutiert werden.“¹⁰⁸

Für die Illustration des Bösen können dabei verschiedene gestaltende Mittel zum Einsatz kommen, die entweder mit einer expliziteren Darstellungsweise spielen oder es durch Andeutungen kaschieren. Die Darstellung des Bösen ist daher nicht immer offenkundig und arbeitet oft mit unterschwelligem Charakterisierungen, wobei es gleichermaßen auch zur völligen Verschleierung des Bösen hinter der Maske des Guten kommen kann, genauso wie das Gute hinter dem Bösen, beispielsweise beim Byronschen Helden, verheimlicht werden kann. Das Faszinosum des Bösen steckt gerade bei der Maskierung in der Unklarheit, die sich über den Charakter einer Sache oder einer Person ergeben, wodurch es an Reiz und Attraktivität gewinnt. Aus diesem Grund wird bereits seit den 1920er Jahren im Horrorgenre mit Maskierung und kaschierender Beleuchtung gearbeitet.¹⁰⁹ Die Maske des Bösen hat dennoch zwei Seiten, denn auf der einen dient es dem Bösen dazu, seine Pläne ausführen zu können, auf der anderen relativiert die Maske die Macht des Bösen:

„Die Maskerade versteckt und decouvriert das Böse. Sie macht es einerseits überhaupt erst fähig, sich unter den Menschen zu bewegen; andererseits stellt dich das Böse durch seine zur Schau gestellte Maske auch als fremd, als das zu Bekämpfende dar. Das Böse erhöht durch die Maske seine Akzeptanz, ja steigert sein Furchtpotential, demonstriert damit zugleich aber auch seine Schwäche.“¹¹⁰

Die Maske steigert und dereguliert folglich zugleich die Einflussnahme des Bösen, da sie Schutz vor der Entdeckung bietet, gleichzeitig aber auch aufrecht erhalten werden muss, damit die Täuschung gelingt. Die Unbestimmtheit oder Maskierung des Bösen birgt ebenfalls das Potenzial, dass es überall auftauchen und die Welt des Protagonisten aus den Fugen geraten lassen kann, wodurch Spannung generiert wird.

2.6.3.4 Die Negation des radikal Bösen

Neben absolut verderblich bösen Figuren wie etwa dem Teufel oder Dämonen, kann das Böse in seiner medialen Repräsentation auch aus dem Guten entspringen, wodurch die

¹⁰⁸ Ibid., S. 239.

¹⁰⁹ Vgl. Stiglegger, Markus, „Horrorfilm“, *Reclam Sachlexikon des Films*, Hg. Thomas Koebner, Stuttgart: Reclam 2002, S. 263-267, S. 264.

¹¹⁰ Hügel, Hans-Otto, „Spielformen des Bösen in der populären Kultur“, *Das Böse heute. Formen und Funktionen*, Hg. Werner Faulstich, München: Fink 2008, S. 307-318, S. 316.

Grenzen zwischen den beiden Gegensatzpaaren verwischt werden. Da das Böse gerade im Kino nicht immer vom Guten eindeutig zu unterscheiden ist, kann es durchaus vorkommen, dass selbst die ‚guten‘ Protagonisten „eine Affinität zum Bösen haben, uns oft als besser erscheinen, als die, die einfach nur gut sind“¹¹¹. Diese zunächst paradoxe Ansicht stützt sich auf dem Gedanken, dass das absolut Gute an einer Figur uninteressanter und unnahbarer ist als eine Figur, die durch die Anwendung böser Mittel komplexer und vielschichtiger wird. Folglich kann man annehmen, dass die moralisch nicht ganz integre Figur durch das Wissen um das Böse und dessen Unterscheidung vom Guten tugendhafter handeln kann. Um das Böse zu überwinden, muss man dieser Ansicht nach erst einmal von ihm angezogen worden sein: „Wer die Tricks und Strategien des Bösen nicht bis zu einem gewissen Grad selbst beherrscht, wird die Position des Guten kaum lange halten können.“¹¹² Bei kontemporären Darstellungen des Bösen, sowie die des Anti-Helden, finden sich daher vermehrt „differenziert-gemischt, [...] gebrochene Typen und wandelbare Charaktere“¹¹³, bei denen sich „‚Gute‘ und ‚schlechte‘ Eigenschaften und Verhaltensweisen mischen [...], weil die moralischen Bewertungen von Handlungen heute selten eindeutig sind“¹¹⁴. Hierbei wird der Grundsatz befolgt, dass es weder rein gute noch rein Böse Menschen gibt und gerade derjenige, der die Erfahrung von beidem gemacht hat, einen Vorteil zur Überwindung des ungewünschten Bösen besitzt.

„Der Gute hat alles der moralischen Rücksicht Widerstrebende überwunden. Er ist vor dem Bösen sicher – damit aber auch vor aller Unsicherheit der menschlichen Situation, in der ja keineswegs ein für allemal festgelegt ist, was gutes und schlechtes Verhalten ist. Der reine Gute wird darum in seinem Charakter unfreiwillig zu einem Komplizen des Bösen, der sich um die veränderliche Wirklichkeit des menschlichen Wollens und Wünschens nicht schert. Der wirklich Gute hingegen [...] ist der, der einige der Talente des Bösen *als Tugenden* hat. Er ist in der Lage, seinen Neigungen, Obsessionen, Sympathien und Antipathien, Privatinteressen usw. zu folgen und behält *deshalb* einen Blick für die Wirklichkeit der anderen [...]“¹¹⁵

Diese Sichtweise bezieht in gewisser Hinsicht eine Opposition zur Kantschen Moralvorstellung, denn bei Kant wäre eine subjektive Handlungsweise ohne Hinblick auf die Moral eine zu verabscheuende, während bei Martin Seel gerade die subjektive Entscheidung diejenige ist, die einen Protagonisten als gut markiert. Gleichsam wird damit

¹¹¹ Seel, Martin, „Diesseits von Gut und Böse. Moralpsychologische Betrachtungen“, *Faszination des Bösen. Über die Abgründe des Menschlichen*, Hg. Konrad P. Liessmann, Wien: Paul Zsolnay 1997, S. 111-132, S. 113.

¹¹² Ibid., S. 116.

¹¹³ Hickethier 2008, S. 241.

¹¹⁴ Ibid., S. 241.

¹¹⁵ Seel 1997, S. 126.

„die Frage nach gesellschaftlicher Normalität aufgegriffen und beängstigend nihilistisch beantwortet“¹¹⁶, da hierbei das Potential des Guten und des Bösen als immanenter Bestandteil jedes Menschen gewertet wird. Der Nachteil des reinen Guten besteht daher in der Starrheit der Werte und Regeln, die zu befolgen und einzuhalten sind, um nicht einen Charakterzug des Bösen zu tragen. Damit wird der reine Gute zu jemand, der in Unfreiheit und mit der Unmöglichkeit zu Handeln leben muss, wodurch er als Gegner des Bösen an Reiz verliert, da er sich durch die Gesetze des Guten in eine Sackgasse manövriert, aus der nur die Annahme von bösen Tugenden führen können.

2.6.3.5 Das Böse als Herausforderung der eigenen Integrität

Die Spielregeln des Bösen sind im Gegensatz zu den Spielregeln des Guten nicht genau abgesteckt, da es weder auf Moralvorstellungen, noch auf anderweitige Regeleinhaltung Rücksicht nehmen muss. Aus diesem Grund ist das Böse eine besondere Herausforderung für den Protagonisten, denn es operiert auf der Ebene des In-Frage-Stellens.

„Der dunkle Souverän ist ein amoralisches Wesen, ja mehr noch: Er transzendiert die Moral und setzt sich selbst an deren Stelle. Diese souveräne Selbstermächtigung birgt einen Moment der Verführung und Verheißung, die zum Prüfstein der Integrität von Protagonist und Zuschauer gleichermaßen wird.“¹¹⁷

Sobald sich der Protagonist auf den dunklen Souverän einlässt oder der Zuschauer ihn als Identifikationsfigur akzeptiert, werden die eigenen moralischen Überzeugungen, zumindest für kurze Zeit, verworfen. Das Böse formiert sich demgemäß in dem dunklen Souverän, in der Macht der Verführung, im Abfall von den moralischen Werten eines soziokulturellen Kontextes und der Akzeptanz des dunklen Souveräns als neue Instanz des Unmoralischen. Damit begünstigt das Böse gleichzeitig seine eigene Machtposition, denn mit der Anerkennung des Bösen als Gegenpartei geht ein gewisser „Ich-Verlust“¹¹⁸ einher, der durch die Verlagerung des Standpunktes des Rezipienten oder des Protagonisten hervortritt, sowie in dem Zugeständnis der Macht des Bösen manifest wird. Das Böse kann diesen Ich-Verlust dadurch initiieren, indem es durch seine Verführungsmacht Handlungen hervorrufen kann, die das handelnde Individuum aus den

¹¹⁶ Stiglegger 2002, S. 264.

¹¹⁷ Stiglegger, Marcus, „Der dunkle Souverän. Die Faszination des allmächtigen Gewalttäters im zeitgenössischen Thriller und Horrorfilm“, *Das Böse heute. Formen und Funktionen*, Hg. Werner Faulstich, München: Fink 2008, S. 272-281, S.272.

¹¹⁸ Hügel 2008, S. 308.

Normen der Gesellschaft enthebt und eine Art Fremdsteuerung entfacht, die von dem Verlangen nach dem exotischen Bösen angetrieben wird. Damit wird das Erhabene das „Unheimliche“¹¹⁹ wegen seiner unerreichten Position zuwider der Moral, den Gesetzen und den gesellschaftlichen Konventionen. Der Kontrollverlust durch die Annahme des Bösen führt zwangsläufig in ein Dilemma, da das Individuum für den Preis der Abwechslung vom Guten zwangsläufig die Gefährdung der eigenen Individualität und Integrität in Kauf nehmen muss. Da das Böse mit der Abwendung von einer Norm einhergeht, bietet es eine Alternative und eine Chance von demjenigen an, was als gewöhnlich oder dauerhaft empfunden wird. Hierdurch stellt das Böse den eigenen Standpunkt und die bestehende Ordnung in Frage, weswegen es zur Verdeutlichung von Grenzen mittels Bruch der bisherigen Werte dienen kann. Durch den non-konformen Bestandteil des Bösen kann es als Steigerung gewertet werden, da es einen Ausweg aus dem *status quo* vor Augen hält, ohne jedoch einen genauen Gegenvorschlag produzieren zu müssen.

2.6.3.6 Realitätsnähe

Um Authentizität zu kreieren, inkorporiert die Darstellung des Bösen oftmals realitätsnahe Ereignisse oder greift eine real existierende Bedrohung auf, die die Alltagserfahrung der Rezipienten fort spinnt. Dieser Rückbezug auf den Alltag des Rezipienten kann sich jedoch auch darin ausdrücken, dass die diegetische Welt nicht eindeutig in Schwarz und Weiß eingeteilt werden kann oder einzelne Figuren ausschließlich als Monster wahrgenommen werden.¹²⁰ Das Potential einer realitätsnahen Ausdeutung des Bösen liegt in einer Art Steigerung der alltäglichen Erfahrung:

„Die Faszination des Bösen liegt einerseits darin, dass das Böse als diejenige Lebenssteigerung erscheint, die - gewissermaßen als einzige Steigerung – noch die unverminderte Erwartungen an Wahrheit, Echtheit, Spontaneität und Authentizität verspricht (nichts kann so starke, so echte, so zwingende Spuren hinterlassen wie

¹¹⁹ Lehmann, Hans-Thies, „Das Erhabene ist das Unheimliche. Zur Theorie einer Kunst des Ereignisses“, *Merkur* 43 (9/10) 1989, S. 751-763, S. 758.

¹²⁰ Vgl. Baumann 1989, S. 52f.

¹³¹ Scheffer 2008, S. 267.

das Böse), aber andererseits und paradoxerweise erscheint das Böse selbst dann noch hochgradig, unüberbietbar medial vermittelt, wenn es real wird [...].¹³¹

Das Böse wird demgemäß umso abscheulicher, je realer es verhandelt wird, wodurch es aus der Repräsentation heraus den Sprung in die Realität überbrücken kann. Die Lücke zwischen Repräsentation und Realität kann durch eine Darstellung dahingehende überspielt werden, indem man Erfahrungen einbindet, die der Lebenswirklichkeit des Rezipienten entstammen könnten und damit das Böse aus der Diffusität heraus in den Bereich des Familiären erheben: „Der Genuß des Horrors setzt voraus, daß das Dargestellte so realistisch geschildert ist, daß es wahr sein und die Welt des Rezipienten im Prinzip ebenso betreffen könnte – daß es aber eben *nicht wahr* ist, sondern nur eine *Fiktion*.“¹³² Aus diesem Grund sind bei Horrorfilmen und Thrillern Szenarien und Sujets *en vogue*, die auf einer wahren Begebenheit basieren und diese fiktional dramatisieren oder das potentiell Mögliche porträtieren. Hinzu kommen Darstellungsweisen, die das Böse nicht von Anfang an durch eine auffällige Physiognomie oder seltsame Verhaltensmuster als böse erkennbar machen, sondern erst im Nachhinein die vermeintliche Harmlosigkeit und Normalität enttarnt wird.¹³³ Die Überbrückung zwischen Repräsentation und Realität ist dahingehend dramaturgisch beliebt, weil „reale Erfahrungen mit dem Bösen immer auch Stoffe für Fiktionen bietet bzw. [...] Fiktionen des Bösen die reale Erfahrung nachhaltig beeinflussen.“¹³⁴ Bestimmte Technologien oder Krankheitsbilder, sowie gesellschaftliche Zerfallsprozesse, wie etwa der Niedergang der Familie, Alkohol und Drogen, nukleare und biologische Bedrohungen, finden daher in der medialen Ausdeutung des Bösen besonders häufig Beachtung. Trotz der Realitätsnähe mancher Darstellungen des Bösen bleibt jedoch zu bedenken, dass es sich durch die Repräsentation in einem Medium immer um ein Realitätskonstrukt handelt, das in einer diegetischen Welt außerhalb der des Rezipienten verortet ist.

2.7 Begriffsdefinition des Bösen für die Filmanalyse

Wie in den vorausgehenden Kapiteln ausführlich beschrieben wurde, ist „das Böse“ ein wandelbares, komplexes Konstrukt, das sich auf die verschiedensten Belange anpassen lässt, wodurch es relativ und variabel ist. In diesem Sinne scheint es legitim, eine re-

¹³² Baumann 1989, S. 71. [Herv. i. Org.]

¹³³ Vgl. Hickethier 2008, S. 240.

¹³⁴ Scheffer 2008, S. 267.

striktivere Definierung des Bösen für die nachfolgende Filmanalyse vorzunehmen. Das „Böse“ wird hierfür als eine Kraft, entweder eingebildet oder real, angesehen, die das Leben des Protagonisten bedroht und den Gegenpol zum Alltag markiert, wodurch es das antagonistische Prinzip übernimmt. Es gefährdet das Zusammenleben der Figuren, da es den Verfall der Humanität, die Abkehr von einem Standard mit sich bringt oder zu fragwürdigem Verhalten verführt. Es bewegt sich abseits der Norm, sei es moralisch oder psychisch, und stellt die Integrität seiner Verfolger auf den Prüfstand. Es operiert mit Angst, Grauen, Traumata, Widrigkeiten, Gräuel und einer maximalen Distanz von dem, was erstrebenswert oder wünschenswert in der diegetischen Welt angesehen wird. Damit offenbart „das Böse“ die Übertretung einer Grenze, wie etwa Menschlichkeit/Unmenschlichkeit, Normalität/Abnormalität, Sittlichkeit/Unsittlichkeit, Gesundheit/Krankheit, Autonomie/Fremdbestimmung, Gesetzlichkeit/Anomie und Moral/Unmoral, die für die Umgebung symbolischen Charakter hat und daher die Stabilität des Sozialgefüges in Frage stellt. Somit besitzt „das Böse“, wie es für die Filmanalyse besetzt wird, eine narrative und dramaturgische Relevanz, die der Erzeugung von Atmosphäre, Bildraum, Figurenkonstellation und Handlungsentwicklung dienlich ist. Insbesondere sollen daher folgende Themen und Fragestellungen im Bezug auf die filmische Rhetorik „des Bösen“ untersucht werden:

- **Macht:** Welche Arten von Machtverhältnissen werden durch die filmische Repräsentation „des Bösen“ offenbart?
- **Sexualität:** Inwiefern wird die filmische Auslegung „des Bösen“ mit sexueller Devianz gekoppelt? Auf welche kulturellen Vorstellungen von Sexualität und Geschlechtlichkeit rekurriert die Darstellung?
- **Identität:** Wie wirkt sich die filmische Darstellung „des Bösen“ auf die Identität des Protagonisten aus? Welche Konflikte offenbaren sich?
- **Alterität:** Wie wird die mediatisierte Form „des Bösen“ narrativ charakterisiert und filmisch umgesetzt? Was für Feindbildkonstruktionen ergeben sich? Welche Auswirkungen hat dies auf die Umwelt?
- **Manipulation:** Inwiefern manipuliert die filmische Inszenierung „des Bösen“ die Perspektive des Protagonisten? Wie wird diese Beeinflussung suggeriert?
- **Zeitgeist:** Auf welche spezifischen Vorstellungen „des Bösen“ rekurriert die Darstellung? Welche Verortung weißt die jeweilige Repräsentation innerhalb

des kulturellen Gedächtnisses, beziehungsweise innerhalb zeitgenössischer Diskurse auf? Welche kulturellen Codes kommen hierbei zum Einsatz?

Durch das Eindringen „des Bösen“ in die Filmwelt wird das Machtgefüge auf den Kopf gestellt, da dem Protagonisten durch die Bedrohung die freie und körperlich unversehrte Gestaltung seines Lebens genommen wird. Gleichmaßen wird das bisherige Verhältnis von Identität und Alterität durch „das Böse“ aus den Angeln gehoben, indem fundamentale soziale Konzepte, wie etwa das Recht auf Selbstbestimmung, auf die Probe gestellt werden. Im Zuge der filmischen Kennzeichnung „des Bösen“ werden ihm oftmals sexuelle Normabweichungen und manipulative Charakteristika zugeschrieben, die auf dem kulturellen Kanon der Kopplung von negativen Aspekten mit „dem Bösen“ beruhen. Damit offenbart die jeweilige Repräsentation „des Bösen“ im Film spezifische Zuschreibungen dessen, was als Bedrohung für die Gesellschaft angesehen wird und welche Taten in einem soziokulturellen Kontext als gefährdend aufgefasst werden. Das Horror- und Thrillergenre eignet sich für eine Analyse „des Bösen“ aus dem Grund, weil es explizit und implizit mit menschlichen und übermenschlichen Abgründen spielt (Vgl. Kap. 3). Hierbei tritt „das Böse“ stellvertretend als antagonistische Kraft auf und fordert die bestehende Ordnung, standardisierte Werte, moralische und gesetzliche Regulierungen heraus.

3. Das Böse im Film

3.1 Das Böse im Horrorfilm

Das Böse ist wohl in keinem anderen Filmgenre so beheimatet wie im Horrorfilm, denn hier wird es zum Hauptthema und formgebenden Stoff erhoben. Das Böse als Schlüsselement des Horrors prädestiniert das Genre für das Spiel mit menschlichen Urängsten und übermenschlichen Bedrohungen. Dabei spiegeln Horrorfilme nicht nur phantastische Welten wieder, sondern sind in ihrer Gestaltung oftmals der realen Welt verhaftet. Sie stellen eine Brücke zwischen der filmischen und der wirklichen Realität her, indem sie bewusst auf unterschwellige kulturelle Codes zurück greifen. Da das Böse ebenfalls als ein soziales Konstrukt gedacht werden kann und mit bestimmten Traditionen einhergeht, sind auch Horrorfilme in ihrer Darstellungsweise indirekt eine Widerspiegelung sozialer Diskurse.¹³⁵ Da das Horrorgenre sehr durchlässige Abgrenzungen zu anderen Genres aufweist, soll im Nachfolgenden keine historische Entwicklung skizziert werden, sondern das Augenmerk auf den Grundeigenschaften des Horrors, den wichtigsten Strukturelementen, Thematiken und Motiven liegen.¹³⁶

3.1.1 Horror

Mit dem Begriff Horror wird „das Schreckliche, Entsetzliche und Angsteinflößende“¹³⁷ in Verbindung gebracht, sodass die Filme dieses Genres durch bestimmte Mittel diese besondere Rezeption beim Betrachter erreichen wollen. Grundsätzlich wird mit dem Genrenamen schon die Hauptcharakteristik genannt, die sich bei dem Horrorgenre aus einer Rezeptionsästhetik zusammensetzt, bei der gezielt negative Aspekte des menschlichen Seins in den Fokus gerückt werden:

„In einem weiten, wirkungsästhetischen Verständnis, meint Horrorfilm alles, was im Kino und auf dem Bildschirm beim Zuschauer gezielt Angst, Panik, Schrecken,

¹³⁵ Vgl. Baumann 1989, S. 83; Cherry, Brigid, *Horror*, London [u.a.]: Routledge 2009, S. 166; Jancovich, Mark, *Rational Fears. American horror in the 1950s*, Manchester: Manchester UP 1996, S. 15.

¹³⁶ Eine umfassende historische Betrachtung des Horrorgenres sowie genretypischer Beispiele würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen und sind für die Analyse in Kapitel 4 nicht ausschlaggebend.

¹³⁷ Aster, Christian von, *Horror-Lexikon.[von Addams Family bis Zombieworld. Die Motive des Schreckens in Film und Literatur]*, Köln: Parkland 2001, S. 176.

Gruseln, Schauer, Ekel, Abscheu hervorrufen soll – negative Gefühle in all ihren Schattierungen.“¹³⁸

Das Horrorgenre kommt nicht umhin, eine gewisse Schaulust und Voyeurismus im Bezug auf die Auswirkungen des Bösen zu bedienen, die für Rezipienten unter der Prämisse einer für die eigene Lebenswelt folgenlosen Ersatzerfahrung stehen und sowohl Grauen, als auch Lust am Grauen auslösen soll.¹³⁹ Die Erzeugung des Horrors weißt dabei zwei Grundtendenzen auf, nämlich das Übernatürliche auf der einen Seite und das real Mögliche auf der anderen.¹⁴⁰ Die Lust des Publikums am Schrecken dieser Filme wird oftmals als Bewältigungsprozess der eigenen Ängste angesehen,¹⁴¹ wobei dennoch eine Distanz zwischen der filmischen Realität und dem Alltag des Publikums herrscht:

„Horror ist eine Gattung der Phantastik, in deren Fiktionen das Unmögliche in einer Welt möglich und real wird, die der unseren weitgehend gleicht, und wo Menschen, die uns ebenfalls gleichen, auf diese Anzeichen der Brüchigkeit ihrer Welt mit Grauen reagieren.“¹⁴²

Die Einlassung auf das Böse im Film gleicht einem Faustschen Pakt für den Zuschauer, da er für die Lust am Grauen zur Unterhaltung zum Subjekt einer Filmhandlung und Filmwelt wird, die Emotionen bei ihm hervorrufen soll. Der Reiz des Horrors liegt daher in einer Gradwanderung zwischen realen und fiktionalen Welten, die für den Zuschauer entworfen werden, wobei das Böse die Hauptkomponente des Phantastischen und Anormalen bildet.

3.1.2 Themen und Motive des Horrorfilms

Die Entstehung des Horrorkinos kann als die filmische Fortsetzung der Schauerliteratur gesehen werden, deren Hauptvertreter die englische Gothic Novel mit Autoren wie Horace Warpole, Ann Radcliffe, Mary Shelley und später Edgar Allan Poe bildete. Der Schauerroman lieferte für den klassischen Horrorfilm einen Großteil an narrativen Mustern, Motiven und Figuren, die immer wieder neu ausgedeutet und in Szene gesetzt

¹³⁸ Koebner, Thomas/Ursula Vossen, „Einleitung“, *Filmgenres. Horrorfilm*, Hg. Thomas Koebner/Ursula Vossen, Stuttgart: Reclam 2004, S. 9-27, S. 10.

¹³⁹ Schon im Lateinischen steht ‚horribilis‘ sowohl für schrecklich, als auch für erstaunlich.

¹⁴⁰ Vgl. Koebner/Vossen 2004, S. 10.

¹⁴¹ Vgl. Aster 2001, S. 176.

¹⁴² Baumann 1989, S. 109.

wurden.¹⁴³ Die ständige Wiedererweckung der populären Charaktere bedingt die generationenübergreifende Vorstellungen von Halbwesen, die von Grund auf schlecht sind und keinerlei Aussichten auf eine Transformation oder einen Ausweg aus ihrer Lage haben. Der Horrorfilm spielt besonders mit dem monströsen Eindringen einer Bedrohung, die mit moralischem oder sittlichem Verfall gleichgesetzt wird, weshalb die Bedrohung zu bekämpfen ist, um die stabile gesellschaftliche Ordnung wiederherzustellen.¹⁴⁴ Der moderne Horrorfilm löst im Unterschied zum klassischen Horrorfilm die Bedrohung durch das Böse nicht unbedingt in Wohlgefallen auf, wodurch er auf struktureller Ebene auf die morsch gewordenen sozialen Konstrukte wie etwa die Familie rekurriert und eine Abneigung gegen Autoritäten porträtiert:

„Es ist ein apokalyptisches Bild unserer hochtechnisierten Welt, das dem Zuschauer im neuen Horrorfilm präsentiert wird. Das Böse hat alle gesellschaftlichen Bereiche durchdrungen. Alle staatstragenden Institutionen sind im Verfall begriffen. Der einzelne kann nur noch auf sich selbst vertrauen, der Mensch ist des Menschen Wolf.“¹⁴⁵

Neben der Abwendung vom Happy End werden im Horrorfilm besonders Tabubrüche wie inzestuöse Elemente, Okkultismus oder ausschweifende Gewaltszenen thematisiert, was sich bevorzugt als „violence against any body, against the human body itself as sacred image, unity, and site of the self“¹⁴⁶ äußert.

Ein ubiquitäres Thema des Horrorfilms scheint die Sexualität und deren vernichtendes Potential zu sein. Besonders die Zusammenhänge zwischen Geschlechtlichkeit, Gewalt, Perversion und Tod wurden an den jeweiligen Zeitgeist angepasst, wodurch bestehende kulturelle Konnotationen des Bösen mit der Sexualität weitergesponnen wurden: „[Z]weitausend Jahre christlicher Tradition der Körperfeindlichkeit haben eine innige Verbindung zwischen der Sexualität und dem Bösen geschmiedet, die von den Produzenten des Horrors dankbar aufgegriffen wird.“¹⁴⁷ Nicht nur auf religiöser Ebene wurde eine entfesselte Sexualität, vor allem die der Frau, mit dem Bösen gleichgesetzt, sondern dieses Motiv war auch in der Schauerliteratur, beispielsweise in Bram Stokers *Dracula*, vertreten. Die moralische Degeneration und damit größere Angreifbarkeit für

¹⁴³ Vgl. Marriott, James/Kim Newman, *Horror. Meisterwerke des Grauens von Alien bis Zombie*, [Wien]: Tosa 2007, S. 13.

¹⁴⁴ Vgl. Freeland, Cynthia A., *The naked and the undead. Evil and the appeal of horror*, Boulder, CO [u.a.]: Westview Pr. 2000, S. 273f.

¹⁴⁵ Reiß, Elmar, *Die Faszination Jugendlicher am Grauen. Dargestellt am Beispiel von Horror-Videos*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1990, S. 73.

¹⁴⁶ Badley, Linda, *Film, horror, and the body fantastic*, New York, NY [u.a.]: Greenwood Pr. 1995, S. 10.

¹⁴⁷ Baumann 1989, S. 270.

das Böse wird im Horrorfilm in sexueller Hinsicht durch „erotische Verdrängung, Fehlentwicklung geschlechtlicher Identität bis hin zu Sexualpathologie“¹⁴⁸ sichtbar gemacht.

Neben der Sexualität wird im Horrorfilm auch der unnatürliche Tod als Folge des Kampfs mit dem Bösen thematisiert, sowie die Anwendung von Gewalt, wie etwa Verstümmelungen, Misshandlungen, Bluttaten, Folter und andere Grausamkeiten. Damit entwirft der Horrorfilm gleichzeitig ein pessimistisches Gesellschaftsbild, in dessen Mitte nicht nur das Böse durch phantastische Wesen unbemerkt eindringen oder anormale Menschen unbeachtet leben können, sondern auch potentiell jeder zum Opfer und Täter des Bösen zugleich werden kann. Motivisch bedient sich das Horrorgenre hierzu nicht nur bei den Stockcharakteren, Monstern und Halbwesen der Schauerromane, sondern porträtiert oftmals den Alltag, in den sich nach und nach das Böse einschleicht und somit das Gewohnte in eine chaotische Ausnahmesituation verwandelt. Die Riege der Antagonisten umfasst zumeist das Fremde, und dadurch Bedrohliche und Unheimliche, sowie Außenseiter, die auf Rache sinnen. Thomas Koebner fasst die grundlegenden Tendenzen, narrativen Elemente, Motive, Symbole des Horrorfilms und Überschneidungen zu anderen Genres wie folgt zusammen:

- „1) Übernatürliche Mächte (Geister) oder Wesen („Monster“) bedrohen die Lebensgemeinschaft der Protagonisten (Überschneidungen zum Science-Fiction und Fantasy-Film).
- 2) Das Innenleben des wahnsinnigen oder psychisch verwirrten Protagonisten wird für den Zuschauer visualisiert (Überschneidungen zum Thriller [...]).
- 3) Die Bedrohung durch destruktive Menschen nimmt alptraumhafte Züge an (Terrorfilm, Überschneidungen zum Splatterfilm [...]).
- 4) Übernatürliche Mächte ergreifen Besitz vom Protagonist und lassen ihn zur Bedrohung werden (Besessenheit [...]); hier wäre auch das Widergänger- und Vampir-Motiv anzusiedeln.
- 5) Intrigen und Komplotte führen zur Vorspiegelung der erwähnten ‚schockierenden‘ Ereignisse (Überschneidungen zum Psychothriller [...]).
- 6) Fluchbeladene Orte oder Objekte führen zu einer Heimsuchung der Protagonisten („haunted house“-Motiv [...]).“¹⁴⁹

Das Horrorgenre spielt somit sowohl mit übernatürlichen Wesen, die aufgrund ihrer bösen Art eine Bedrohung für die Welt der Protagonisten darstellen, als auch mit Abnormalitäten, die nicht dem Bereich des Phantastischen zuzuordnen sind. Der dramaturgische Grundzug besteht in beiden Fällen im Kampf gegen das Böse und dessen vielfache Gestalten, wobei die Kulisse meist ein Ort bildet, der durch seine Lage oder seine Vergangenheit das Potenzial des Angriffs durch das Böse beinhaltet. Die Wechselwir-

¹⁴⁸ Koebner/Vossen 2004, S. 17.

¹⁴⁹ Stiglegger 2002, S. 264.

kung aus psychischen Entgleisungen, dem Zerfall des eigenen Ichs, der Selbstaufgabe zugunsten einer schauerlichen Berufung oder Bestimmung, der ständigen Bedrohung mit den tiefsten Abgründen des Bösen, sei es im eigenen Körper oder durch eine fremde Kreatur, in ständiger Konfrontation mit dem moralisch Richtigen, der Unvereinbarkeit mit dem eigenen Gewissen, dem Zwiespalt mit sich selbst, dem Weg zur Selbstreinigung und Befreiung von Dämonen und Übernatürlichem bilden daher dramaturgische Grundmuster des Horrorgenres.

3.2 Das Böse im Thriller

Neben dem Horrorgenre ist es vor allem der Thriller, der ebenfalls eine Affinität zur Porträtierung des Bösen aufweist. Im Folgenden sollen daher die Charakteristika des Thrillers und dessen bevorzugte Themen näher beleuchtet werden, um Parallelen zum Horrorgenre und Unterschiede herauszustellen. Da das Thrillergenre sehr durchlässige Abgrenzungen zu anderen Genres aufweist, soll im Nachfolgenden keine historische Entwicklung skizziert werden, sondern das Augenmerk auf den Grundeigenschaften des Thrillers liegen. Insbesondere der Film Noir und der Psycho-Thriller beinhalten mit dem Horrorfilm auffallend stringente Merkmale, weswegen im Folgenden der Schwerpunkt auf die Ästhetiken und Motive dieser Subgenres gelegt wird.

3.2.1 Thrills

Im Gegensatz zum Horror-Genre, lassen sich die Anfänge des Thrillers nicht genau datieren. Als Vorläufer werden im Besonderen die Filme von Fritz Lang und Alfred Hitchcock aus den 1930ern angesehen.¹⁵⁰ Obwohl Hitchcocks wiederkehrende Themen, Figuren und visuelle Gestaltung ihn nicht zwangsläufig als Begründer des Genres ausweisen können, war dessen Werk und seine Rezeption dennoch sehr einflussreich und auch für andere Regisseure formgebend. Das Genre weißt auf inhaltlicher Ebene nicht nur eine Differenz zwischen Gut und Böse auf, ähnlich wie beim Horrorgenre, sondern auch eine Affinität zu Verbrechen, Kriminellen, deren Opfer und Detektiven. Da der Thriller genau wie der Horrorfilm seine Genrebezeichnung durch die Erzeugung von Emotionen bezieht, operiert er mit „suspense, fright, mystery, exhilaration, excitement,

¹⁵⁰ Vgl. Rubin, Martin, *Thrillers*, Cambridge: UP 1999, S. 80-86.

speed, movement“¹⁵¹. Gleichsam wie beim Horrorfilm entsteht damit auch beim Thriller die emotionale Doppeldeutigkeit zwischen negativen Gefühlen, wie dem Nervenkitzel, und der Lust an diesen Gefühlen. Michael Balint fasst das Konzept des Thrills als eine Mischung aus „fear, pleasure, and confident hope to face an external danger“¹⁵² zusammen. Thrills können jedoch nicht nur lebensgefährliche Situationen für den Protagonisten beinhalten, sondern auch das Spiel mit Geschwindigkeit, das Ausgeliefertsein in einer fremden Umgebung oder unbekannte Formen der Lustbefriedigung, wie etwa amouröse oder kulinarische Abenteuer.¹⁵³ Damit ergibt sich als grundlegendes Element des Thrillers die Erzeugung von Suspense, der in Verbindung mit gefährlichen Situationen auftritt. Da der Thriller keine expliziten Schauplätze, wie etwa der Western, Motive und Charaktere beinhaltet, sondern sich vornehmlich durch die narrative Struktur auszeichnet, ist der Thriller „a familiar but imprecise concept: a genre that isn’t a genre, or, at least, a genre that cannot be subjected to the same definitional precision as other, more delimited genres“¹⁵⁴. Das Problem bei einer genauen Definition des Thrillergenres besteht deshalb darin, dass es als Metagenre aufgefasst werden kann, das diverse andere Genres, wie etwa den Detektivfilm oder Science-Fiction-Film, unter seinen Fittichen vereint, da die Nutzung von Suspense auch in diesen Filmen ein omnipräsentes dramaturgisches Mittel darstellt.^{155 156}

3.2.2 Suspense

Basil Hogarth versteht unter der primären Funktion des Thrillers, dass er verwundern, überraschen, mystifizieren und den Rezipienten durch Suspense fesseln soll.¹⁵⁷ Suspense kann sowohl als Strukturelement durch seine dramaturgische Funktion, sowie als psychologisches Mittel für die Kreierung einer bestimmten Reaktion beim Rezipienten gewertet werden. Um Suspense zu kreieren, ist es unerlässlich, dass eine gewisse Bedrohung für die Protagonisten entworfen wird, die besonders wirkungsvoll ist, wenn „a

¹⁵¹ Ibid., S. 5.

¹⁵² Balint, Michael, *Thrills and Regressions*, New York: Internat. Univ. Pr. 1959, S. 23.

¹⁵³ Vgl. Ibid., S. 24.

¹⁵⁴ Rubin 1999, S. 259.

¹⁵⁵ Vgl. Ibid., S. 4.

¹⁵⁶ Für Rubin stellt der Horrorfilm eine Unterart des Thrillers dar, wobei der Horrorfilm laut Rubin seine Motive seit den 1950ern durch Hybridisierung mit anderen Genres entlehnt (Vgl. Rubin 1999, 150-170).

¹⁵⁷ Hogarth, Basil, *Writing Thrillers for Profit. A practical guide*, London: Black 1936, S. VI.

threat of violent physical action and danger, or the danger and action itself”¹⁵⁸ das Leben des Protagonisten bedroht.

„It is necessary to put the heroine and hero in great danger at regular intervals, just snatching them from the jaws of horrid death in the nick of time. Climax must be piled on climax, and the whole thing must move swiftly.”¹⁵⁹

Während Überraschungsmomente nur kurz auf den Zuschauer wirken, wird bei der Spannungserzeugung des Suspense eine Antizipation des Kommenden geschaffen, wodurch eine intensive Zeiterfahrung des Rezipienten begünstigt werden kann.¹⁶⁰ Im Unterschied zu Mytserielementen, deren Enttarnung möglichst erst gegen Ende des Filmes vorkommt, findet bei der Erzeugung von Suspense gleich zu Beginn eine Enthüllung des zu erwartenden Klimax statt.¹⁶¹ Der grundlegende Unterscheid zwischen Überraschungsmomenten, Mysterieelementen und Suspense ist demgemäß der Wissensvorsprung seitens des Zuschauers im Vergleich zu den agierenden Charakteren, wodurch die Vorwarnung einen essentiellen Charakter erhält. Zwischen Überraschungsmomenten, die auch als „Terror“¹⁶² bezeichnet werden können und sich prinzipiell eine unvorhergesehene Schockierung des Zuschauers zunutze machen, handelt es sich bei der Mysterykomponente um ein Strukturelement, das wichtige Beweggründe, Handlungen, Vorfälle und anderweitige Informationen vorenthält, um eine Einsicht gewährende Aufklärung zu vertagen. Durch das Hinauszögern der Aufklärung kann dennoch auch ein gewisser Suspense kreiert werden, da „an atmosphere that is loaded with evil makes for real suspense“¹⁶³. Mit Spannung ist demgemäß eine größere Wirkung beim Zuschauer zu erzielen, als durch Überraschung, denn bei ersterem bahnt sich die Situation für den Rezipienten sichtbar an, was zu einem affektreichen, temporärem Schwebезustand führt, der Methode und Ziel zugleich ist.¹⁶⁴ Durch die Generierung eines Wissensvorsprungs des Zuschauers, wird die Spannungswirkung noch verstärkt und die Erwartung des Kommenden zusätzlich genährt. Grundsätzlich kann man drei verschiedene Arten

¹⁵⁸ Highsmith, Patricia, *Plotting and writing suspense fiction*, Boston: The Writer 1966, S. 1.

¹⁵⁹ Hogarth 1936, S. 135.

¹⁶⁰ Vgl. Truffaut, François, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, Übers. Frieda Grafe, München [u.a.]: Hanser 1973, S. 52f.

¹⁶¹ Vgl. Derry, Charles, *The suspense thriller. Films in the shadow of Alfred Hitchcock*, Jefferson, NC [u.a.]: McFarland 2001, S. 32.

¹⁶² Vgl. Hitchcock, Alfred, „The enjoyment of fear“, *Hitchcock on Hitchcock. Selected writings and interviews*, Hg. Sidney Gottlieb, Berkley: Univ. of California Pr. 1997, S. 116-121, S. 118.

¹⁶³ Hitchcock, Alfred, „Let ‘Em play God“, *Hitchcock on Hitchcock. Selected writings and interviews*, Hg. Sidney Gottlieb, Berkley: Univ. of California Pr. 1997, S.113-115, S. 114.

¹⁶⁴ Vgl. El-Nawab, Dina, *Alfred Hitchcocks „Psycho“. Exemplarische Filmanalyse unter besonderer Berücksichtigung des Suspense*. Coppengrave [u.a.]: Coppi-Verl. 1997, S. 5.

der Spannung unterscheiden, nämlich die formale Spannung mit unbewusster Wirkung auf den Zuschauer, die narrative Spannung, wie etwa Deadlines und die psychologisch-emotionale Spannung, die sich auf das affektive Mitleiden des Rezipienten auf den Protagonisten bezieht.¹⁶⁵

Die Umwelt spielt bei Thrillern in sofern eine gesonderte Rolle, weil sie das Spiel mit Suspense unterstützen und steigern kann. Die Gestaltung der Filmwelt operiert hierbei zumeist mit starken Kontrasten, indem Dichotomien zwischen der gewohnten Umgebung der Protagonisten und der feindlichen Umgebung, in der sich die Protagonisten im Laufe der Handlung wiederfinden, geschaffen werden. Die Welt des Thrillers kann dabei nicht nur eine reale Bedrohung widerspiegeln, sondern auch auf symbolischer Ebene die Kreierung von Suspense beeinflussen: „Physical environments seem constantly to either threaten the protagonist or comment obliquely on the action in which he or she is involved.“¹⁶⁶ Charles Derry fasst die formgebenden Elemente des Thrillers, die sich besonders gut für die Erzeugung von Suspense eignen wie folgt zusammen:

„The suspense thriller can be recognized by the multiple presence of various elements such as murderous passions, conspiracies, assassinations; an innocent protagonist on the run; overt confrontations between good and evil; secret, exchanged, or acquired identities; past psychotraumatic experiences which influence the present; the juxtaposition of fictional adventures with overtly ‚real‘ locations; murder, contemporary settings, a dangerous process, a constant emphasis on time; a structural and symbolic doubling which can include parallel narrative; the chase, rescue, and escape; dreaded expectations which are multiply reversed and extended before they are fulfilled; a pervasive suspense constructions, thrills and physical dangers, an examination of morality and ethics, a general disavowal of absolute mystery constructions; an emphasis on people’s relationship to objects and empty spaces; [...] and narrative structures which elaborate themselves in terms of antinomies such as life/death, good/evil, innocence/guilt, trust/suspicion, commitment/detachment, passion/lethargy, honesty/deceit, truth/falsehood, revealing/concealing, openness/secretiveness, sadism/masochism, integration/disintegration, order/chaos, and redemption/damnation.“¹⁶⁷

Wie bei dieser langen Auflistung typischer Strukturelemente, narrativer Kniffe und Motive deutlich erkennbar ist, bedient der Thriller genauso wie der Horrorfilm das Außeralltägliche und Exotische, das jedoch eine negative Komponente durch die potenzielle

¹⁶⁵ Vgl. Öhding, Britta-Karolin, *Thriller der neunziger Jahre. Über den Zusammenhang von Struktur, Spannung und Bedeutung an ausgewählten Spielfilmen*. Bardowick: Wissenschaftler-Verl. 1998, S. 11.

¹⁶⁶ Derry 2001, S. 21.

¹⁶⁷ Ibid., S. 62f.

Lebensbedrohlichkeit der Situation für den Protagonisten hat. Auf narrativer und emotionaler Ebene operiert ein Thriller daher wie ein Labyrinth, dessen Ausgang sich erst nach einer Odyssee aus Sackgassen, Gefahrensituationen, Verzweigungen, Verlorensein und Verwirrung präsentiert.

3.2.3 Film Noir

Ab Mitte der 1930er Jahre entwickelte sich eine filmische Ästhetik, die 1946 von dem französischen Kritiker Nino Frank als *film noir* bezeichnet wurden. Ob es sich hierbei jedoch nur um ein filmästhetisches Phänomen oder ein Genre, beziehungsweise Subgenre, handelt, ist umstritten. Das herausragende Kriterium des *film noirs* ist seine visuelle Düsterei, negative Weltsicht und das Auftreten von doppeldeutigen Charakteren, deren Ziele nicht eindeutig determiniert werden können. In einer Welt, die von Korruption, Gewalt und Bosheit durchtränkt ist, liegt der Fokus zumeist auf illegalen oder moralisch verwerflichen Aktivitäten. Die Instabilität des moralischen Gefüges und die Unsicherheit über die Absichten anderer Figuren geht dabei Hand in Hand mit der Übertretung der Ordnung und macht gleichzeitig humane Grenzen sichtbar. Dem *film noir* wird daher die Vermischung von „urbanem Zynismus, deprimierenden Themen und Verdüstung“¹⁶⁸ nachgesagt. In besonderem Maße machte sich der *film noir* die Nachkriegsatmosphäre der 1940er/1950er Jahre zu Nutze, die oftmals mit Angst, Pessimismus, Verdächtigungen und Gefährdungen gespickt war. Ästhetisch markant sind hierbei das Spiel mit Licht und Schatten durch expressionistische Chiaroscuro-Beleuchtung, der Einsatz von schiefen Kamerawinkeln und die Sicht behindernden Objekten, die Nutzung des urbanen Raums als Labyrinth der Desorientierung und die Ambivalenz der Charaktere, die sich zu dem narrativen Element der nicht-linearen Erzählung gesellen. Der Protagonist des *film noirs* ist oftmals ein Anti-Held, der nicht selten zum Opfer durch die Handlungen der anderen Figuren wird.¹⁶⁹ Eine gesonderte dramaturgische Funktion kommt den Frauenfiguren im *film noir* zu, da sie oftmals eine Spirale des Desasters und des Unheils für männliche Charaktere initiieren, weshalb sie als *femme fatale* bezeichnet wird. Die *femme fatale* ist durch eine erotisierte Ausstrahlung gekennzeichnet und wird daher auch oftmals als „phallische Frau“¹⁷⁰ beurteilt, da sie Charak-

¹⁶⁸ Monaco, James, *Film verstehen*, Reinbek: Rowohlt 1996, S. 309.

¹⁶⁹ Vgl. Rubin 1999, S. 94f.

¹⁷⁰ Weingarten, Susanne, *Die Rückkehr der phallischen Frau im Hollywood-Kino der achtziger Jahre*, Coppengrave: Coppi 1995, S. 6.

terzüge übernommen hat, die ursprünglich der Männlichkeit zugeordnet wurden und damit die klassische Geschlechterdichotomie aus passiver, häuslicher, asexueller Frau und aktivem, erwerbstätigem, sexuellem Mann torpediert. Damit rekuriert die *femme fatale* auf die durch den Zweiten Weltkrieg morsch gewordene Sphärentrennung und den Machtverlust des Mannes.¹⁷¹ In Kombination mit der pessimistischen Weltanschauung, die der *film noir* evoziert, bedient die *femme fatale* ein negatives Frauenbild, indem sie auf der einen Seite das Konzept der Männlichkeit untergräbt und auf der anderen als Katalysator für das Böse dient.¹⁷² Neben der sexuellen Anziehungskraft der *femme fatale* ist es besonders die charakterliche Doppeldeutigkeit dieser Figur, die sich für den Protagonisten zu einem Problem entwickelt und die Lösungssuche aus dem narrativen und urbanen Labyrinth behindert, weil die *femme fatale* begehrenswert und zugleich verderblich ist.

Da der *film noir* mit einer abstrahierten, mythisierten Angst und negativen Sichtweise spielt, ließ er sich aus dem ursprünglichen Kontext heraus entlehnen und an zeitgenössische Tendenzen adaptieren, sodass in den 1980ern eine Neo-Noir-Bewegung einsetzte.¹⁷³ Auch im Neo-Noir ist eine durchdringende Düsternis auszumachen, die jedoch nicht nur auf der visuellen Ebene operiert, sondern auch als Ausdeutung des Seelenlebens der ambivalenten Charaktere betrachtet werden kann.

3.2.4 Psycho-Thriller

Im Psycho-Thriller liegt das Augenmerk auf psychologischen Grenzen, Krankheiten, dem Paranormalen, Psychosen und verschiedenen Realitätserfahrungen. Besonders Elemente, die mit einem inneren Konflikt wie etwa einer Neurose oder einer Persönlichkeitsstörung einher gehen, bieten einen besonderen Reiz für die filmische Umsetzung, da hierbei innerseelische Probleme den Protagonisten bedrohen. Wie William Indick zu bedenken gibt, kann jedoch beinahe jeder Film, der eine psychologische Anomalie in den Mittelpunkt rückt oder dessen Protagonist unter einer psychischen Beeinträchtigung leidet als Psycho-Thriller angesehen werden.¹⁷⁴ Die Grenzziehung zwischen denjenigen Filmen, die die Motive der psychischen Störungen bedienen und den

¹⁷¹ Vgl. Seeßlen, Georg. *Thriller. Kino der Angst*, Marburg: Schüren 1995, S. 57.

¹⁷² Vgl. Ibid., S. 57.

¹⁷³ Vgl. Rubin 1999, S. 91.

¹⁷⁴ Vgl. Indick, William, *Psycho Thrillers. Cinematic explorations of the mysteries of the mind*, Jefferson, NC [u.a.]: McFarland 2006, S. 2.

Psycho-Thrillern liegt deswegen in der narrativen und visuellen Umsetzung. Ein immer wiederkehrendes Motiv des Psycho-Thrillers ist die gespaltene Persönlichkeit, die das Schauerromanmotiv von *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* aufgreift und mit Thrill und Suspense koppelt. Das böse Alterego bedingt eine Art psychologisches Duell, das entweder in dem Inneren einer Figur ausgetragen wird oder sich in der Konfrontation des bösen Gegenübers manifestiert. Psycho-Thriller beinhalten daher oftmals Elemente wie

„obsession, a trauma, guilt, climatic flashbacks, psychoanalysis, overt Freudian symbolism (generally sexual), a romantic love affair; [...] an insane asylum or its threat, dreams and nightmares, the adoption of a false identity by the protagonist or the love interest, an accidental death, a suicide or its attempt, unhappy children, [...] a conflict between a protagonist and a symbolic or real stepparent, and a totem pursued by the protagonist.“¹⁷⁵

Da die filmische Ausdeutung der gespaltenen Persönlichkeit zumeist die Charakteristika von paranoider Schizophrenie aufgreift, spielen solche Filme mit „auditory and visual hallucinations, delusions of grandeur, magical beliefs, manic behavior, and of course, intense paranoia“¹⁷⁶. Hierbei kann der Zuschauer im Unklaren über den geistigen Zustand des Protagonisten gelassen werden, sodass die Schilderungen des Protagonisten durch deren phantastischen Gehalt nicht ernst genommen werden:

„An extremely common theme in films is the insanity-as-sanity plot, in which the hero is the only character aware of the sinister, fantastic, entirely unbelievable plot that is threatening the safety of the world. [...] His suspicions, despite all his proofs and allegations, are perceived as paranoid delusions or magical beliefs. His evidence is perceived as hallucinatory.“¹⁷⁷

Bei der ‘insanity-as-sanity’-Narration wird mit der Glaubwürdigkeit und Wahrnehmung des Protagonisten gespielt, um Suspense für den Zuschauer zu kreieren und um die Unklarheit der wahren Natur der Ereignisse zu erhalten. Die Umkehrung dieses Motivs hingegen präsentiert die paranoide Vorstellung einer Figur als Wahrheit, sodass mit der Enttarnung der psychischen Krankheit des Protagonisten das Kartenhaus, das für den Zuschauer gebildet wurde, zusammenfällt. Realistischere Porträtierungen von Schizophrenie und Wahnvorstellungen drehen sich vor allem um einen akuten psychischen Konflikt, der auf einen tragischen Schicksalsschlag zurückzuführen ist, bei denen die Perspektive des Protagonisten und dessen anormale Beziehung zu seiner Umwelt in den Vordergrund gerückt werden kann. Ein weiteres Krankheitsbild, das der Psycho-Thriller

¹⁷⁵ Derry 2001, S. 195.

¹⁷⁶ Indick 2006, S. 122.

¹⁷⁷ Ibid., S. 123.

aufgreift, ist die Persönlichkeitsstörung, die mit „violating the rights of others, law breaking, deceitfulness, impulsivity, aggressiveness, recklessness, irresponsibility, and lack of remorse“¹⁷⁸ einher geht. Die Persönlichkeitsstörung hat zumeist für die Umwelt destruktive und negative Auswirkungen, die im Zusammenhang mit dem aggressiven Potential der Figur stehen und deren Folgen unproportional zum Auslöser sind. Die Einbeziehung von Traumata in die Filmhandlung bietet die Möglichkeit, eine labyrinthische Narration ähnlich der des *Film Noir* zu entwerfen, in der Ungewissheit, Doppeldeutigkeit und Instabilität die Hauptkomponenten bilden:

“This genre of film takes considerable advantage of mystery structures as well as of suspense structures, in that the source of the past trauma or the truth behind the present crime is not revealed until well into the narrative.”¹⁷⁹

Die Ambivalenz des geistigen Zustands generiert dabei die Negation der von der Gesellschaft geforderten Konformität und birgt daher ein großes Gefahrenpotenzial für die Umgebung, wodurch beim Betrachter eine große Antizipation des Kommenden geschaffen werden kann. Die Hauptkomponente psychischer Krankheiten ist dabei Paranoia, die im Psycho-Thriller auch ohne konkrete Gründe hierfür zu nennen, eingesetzt wird, um eine klaustrophobische Atmosphäre zu kreieren:

„Paranoia is a relatively ubiquitous aspect of mental illness. It exists as part of a psychotic disorder (paranoid schizophrenia), it exists as a personality disorder (paranoid personality disorder), and it is also a frequently occurring symptom of other psychological conditions, such as anxiety disorders, mood disorders and substance-related disorders.”¹⁸⁰

Da Paranoia als ein Symptom sehr unterschiedlicher psychischer Probleme auftreten kann, besitzt es nicht nur den dramaturgischen Vorteil der Erzeugung von Furcht, Suspense und Argwohn, sondern macht eine eindeutige Erläuterung der psychischen Erkrankung obsolet. Die Suche nach der tatsächlichen Natur der Ereignisse wird zumeist von der Narration selbst oder dem Liebespartner derjenigen Figur ausgeführt, die sich abseits der psychischen Norm bewegt.¹⁸¹ Mit der filmischen Ausdeutung einer psychischen Erkrankung geht jedoch nicht nur die Frage einher, ob die Perspektive der Umwelt oder der Figur der Wirklichkeit entspricht, sondern die psychische Anomalie lässt sowohl bei positiver als auch bei negativer Beantwortung der Frage die Figur als

¹⁷⁸ Ibid., S. 125.

¹⁷⁹ Derry 2001, S. 65.

¹⁸⁰ Indick 2006, S. 127.

¹⁸¹ Vgl. Derry 2001, S. 65.

Opfer erscheinen: „The protagonist is always the victim – generally of some past trauma and often of real villains who take advantage of his or her masochistic guilt.”¹⁸² Damit wird die Umwelt im Psycho-Thriller nicht als unschuldig an der psychischen Entgleisung beschrieben, sondern trägt maßgeblich dazu bei, die psychischen Anomalien zu stärken oder anfänglich zu bedingen.

3.3 Unterschiede und Gemeinsamkeiten von Horrorfilm und Thriller

Beiden Genres liegt der Kampf zwischen Gut und Böse, Moral und Unmoral zugrunde, sowie eine spezifische Kreierung von Emotionen beim Zuschauer. Die Welt des Thrillers verleiht sich ebenfalls wie die Welt des Horrorfilms eine Abkehr von dem Gewohnten, der Sicherheit und Stabilität des Alltags, sowie der gewöhnlichen Verhaltensweisen der Protagonisten ein, sodass sich jene mit existentiellen Ängsten, Fragen der Identität und der Moral, als auch mit dem Tod und Gewalt konfrontiert sehen. Weiters drehen sich Horrorfilm und Thriller „oft um die Lösung eines Rätsels, die Entschleierung eines Geheimnisses“¹⁸³. Beide Genres testen zudem mit Extremsituation die Grenzen zwischen Wahn und Zurechnungsfähigkeit, emotionalen Achterbahnfahrten und rationalen Handlungen, Überlebenswille und Aufgabe, sowie Bewusstsein und Unbewusstsein. Eine weitere übergreifende Gemeinsamkeit zwischen dem Horrorfilm und dem Thriller scheint die durchlässige Grenzziehung zu benachbarten Genres, wie etwa Science Fiction, Action, Fantasy und Adventure zu sein, da sich in jedem dieser Genres „Gewaltdarstellungen, das Spiel mit Ängsten durch Aufbau von *Thrill* und *Suspense*, die Verwendung von *Splatter*-Szenen zur Erzeugung von Ekelgefühlen usw. als markante und schockierende Elemente“¹⁸⁴ wiederfinden. Um die genretypische Wirkung von Thrill und Horror zu erzeugen, greifen sowohl Thriller als auch Horrorfilme zu atmosphärischen Soundeffekten und Spezialeffekten. Des Weiteren bedienen sich beide Genres häufig der Nah- und Großaufnahme, überwiegend von Gesichtern, die eine Rundumsicht der Umgebung verhindert. Im Unterschied zum Thriller zeichnet sich die Filmwelt des Horrorfilms durch den „Einbruch des Nicht-Rationalen in die Alltagswelt“¹⁸⁵ aus, sei es durch übernatürliche Phänomene oder rational nicht nachvollziehbaren Handlungen.

¹⁸² Ibid., S. 65.

¹⁸³ Baumann 1989, S. 120.

¹⁸⁴ Mayer, Gerhard, *Risse im Alltäglichen. Die Rezeption okkultur Darstellungen in Filmen*, Berlin [u.a.]: Lang 2000, S. 37. [Herv. i Org.]

¹⁸⁵ Ibid., S. 38.

gen. Das Nicht-Rationale kann jedoch auch als eine Komponente mancher Thriller-Subgenres, wie dem Psycho-Thriller, gewertet werden, wodurch der Psycho-Horror und Psycho-Thriller eine marginale Grenzziehung besitzen.¹⁸⁶ Während der Psycho-Horror den bösen Antagonisten als ein Monster aufgrund seiner psychischen Degeneration darstellt, beispielsweise Norman Bates in *Psycho*, beschreibt der Psycho-Thriller den psychisch Beeinträchtigten als Opfer seines kranken Innenlebens.¹⁸⁷ Die Kulisse für den Einbruch des Grauens in die Welt der Protagonisten bildet im Horrorfilm zumeist ein „überschaubarer Mikrokosmos“¹⁸⁸, dessen Abgeschiedenheit oder exponierte Lage ihn für den Kampf von Gut und Böse prädestiniert. Der Thriller hingegen benutzt zwar auch labyrinthische oder lebensbedrohliche Umgebungen, baut den alltäglichen Mikrokosmos des Protagonisten jedoch dahingehend aus, indem neue Wendungen, Figuren und Schauplätze bei der Suche nach dem Ausweg aus der gefährlichen Lage hinzu kommen. Obwohl das Horrorgenre prinzipiell eine „generische Geschlossenheit“¹⁸⁹ im Bezug auf seine Themen, Motive und Charaktere aufweist, passt es die einzelnen Umsetzungen den Befürchtungen und Ängsten der Zeit an, wodurch sich zyklisch wiederkehrende Remakes erklären lassen. Ebenso wandelt der Thriller sein Antlitz, indem er ebenfalls den motivischen und thematischen Gehalt von Furcht, Misstrauen und Verfolgung an den jeweiligen Zeitgeist angleicht. Ein grundlegender Unterschied zwischen Horror und Thriller ist jedoch die jeweilige Repräsentation des thematischen Gehalts, da der Horrorfilm seit den 1970ern das Grauen explizit ausdeutet, vor allem in der Form von Bodyhorror, während der Thriller zu großen Teilen auf eine subtilere Art der Angsterzeugung zurückgreift, bei der die Bedrohung nicht eindeutig enttarnt werden muss, wodurch sich der Thriller und der Horrorfilm durch die Register der Repräsentation unterscheiden. Für Hitchcock besteht der Hauptunterschied zwischen dem Thriller und dem Horrorfilm darin, dass der Horrorfilm in seiner Darstellung die Grenze zwischen dem Erschreckenden und dem Abscheulichen überschreitet, wodurch der Horrorfilm mehr als der Thriller mit unnatürlichen Erregungszuständen des Publikums spiele:

„The term [horror], meaning originally ‚extreme aversion‘, has been loosely applied to films which, to supply the desired emotional jolt, exploit sadism,

¹⁸⁶ Halberstam weißt in diesem Kontext darauf hin, dass mittlerweile Filme des psychologischen Horrors beinahe gänzlich als Psycho-Thriller bezeichnet werden. (Vgl. Halberstam 2000, S. 25).

¹⁸⁷ Vgl. Derry 2001, S. 216.

¹⁸⁸ Koebner/Vossen 2004, 13.

¹⁸⁹ Ibid., S. 16.

perversion, bestiality, and deformity. [...] It is permissible for a film to be horrific, but not horrible.”¹⁹⁰

Bei Hitchcock stellt daher der Thriller das langlebigere Genre dar, da dieser authentischer und dem gesunden Verstand des Zuschauers angemessener sei, wodurch für Hitchcock der Untergang des abscheulichen Horrorfilms feststeht.¹⁹¹ Jedoch überschreitet mittlerweile nicht nur der Horrorfilm, im Besonderen das Splattersubgenre, die Grenze zwischen Nervenkitzel und Abscheulichkeit, sondern auch der Thriller borgt sich bevorzugt blutige Gewaltmotive aus dem Horrorgenre.¹⁹² Ebenso ist im Horrorgenre der Suspenseplot und eine Psychothriller-Komponente seit den 1950ern oftmals unverkennbar, die häufig „psycho-sexuell und in der Alltagsrealität verankert“¹⁹³ auftritt, wodurch die Grenzen zwischen den Genres nicht nur durchlässig, sondern bei bestimmten Filmen, wie etwa *The Silence of the Lambs* (1991), *Seven* (1995) oder *Psycho* (1960), mittlerweile fließend sind.

3.4 Horror-Thriller-Genrehybride: Die Verschmelzung von Konventionen

Das Konzept der Genreklassifizierung in der Filmwissenschaft dient vornehmlich einer abstrahierten narrativen, stilistischen, inhaltlichen und thematischen Einordnung von Filmen, die offenkundige Gemeinsamkeiten innerhalb dieser Bereiche aufweisen. Bei Genrebetrachtungen werden daher auch im Besonderen die übergreifenden Ähnlichkeiten, die historische Verortung innerhalb der Genrenentwicklung und deren soziale Implikationen in Augenschein genommen. Das Problem der Genreklassifizierung liegt jedoch darin, dass es sich bei der Zuschreibung eines Films zu einem gewissen Genre um eine idealtypische Beschreibung verschiedener ästhetischer und narrativer Kriterien handelt, um einen leichteren Zugang zu dem filmischen Produkt zu ermöglichen oder es einfacher vermarkten zu können. Die spezifische Filmgrammatik von Genres manifestieren sich in einem „Zusammenspiel variabler und konstanter Elemente“¹⁹⁴, wodurch sich die

¹⁹⁰ Hitchcock, Alfred, „Why ‘Thrillers’ thrive”, *Hitchcock on Hitchcock. Selected writings and interviews*, Hg. Sidney Gottlieb, Berkley: Univ. of California Pr. 1997, S.109-112, S. 111.

¹⁹¹ Vgl. Ibid., S. 111f.

¹⁹² Koebner/Vossen, 2004, S. 16.

¹⁹³ Ibid., S. 22.

¹⁹⁴ Dorn, Margit, *Vampirfilme und ihre sozialen Funktionen. Ein Beitrag zur Genregeschichte*, Wien [u.a.]: Lang 1994, S. 49.

Grundmuster dem jeweiligen Zeitgeist anpassen lassen. Damit sind Genres „Gruppen von Spielfilmen“¹⁹⁵, die sich aufgrund eines bestimmten Gruppierungsmerkmals, wie etwa durch „dramaturgisch-psychologische Effekte“¹⁹⁶ beim Thriller und Horrorgenre, in ein Verwandtschaftsverhältnis einordnen lassen.

Im Unterschied zu sogenannten genretreuen Filmen, benutzen Genrehybride verschiedene generische Elemente, wodurch eine eindeutige Zuordnung zu einem spezifischen Genre zu kurz greift oder gar unmöglich wird. Genrehybride sind heterogen und können sogar paradoxe Elemente enthalten, wie es beispielsweise bei der Horror-Komödie der Fall ist. Genrepuristen beschreiben daher die narrative, motivische und thematische Struktur von Genrehybriden als inkongruent, unstimmig, verwirrend und funktionsstörend.¹⁹⁷ Die gegenseitige Übernahme von Motiven, narrativen Elementen und Themen aus anderen Genres findet sich jedoch bereits seit dem Aufkommen des Films, besonders in den Mainstreamformaten, wodurch die generische Reinheit eines Genres einen Mythos darstellt.¹⁹⁸ Streng genommen fallen somit die meisten Filme unter den Begriff des multi-generischen Genrehybrids und formieren daher die Überlappung von Genres.¹⁹⁹ Die Hybridisierung scheint dennoch eine sehr ausgeprägte Konstante innerhalb der Genres zu sein, deren Abgrenzungen zu anderen Genres problematisch oder sehr durchlässig ist, wie etwa beim Horrorfilm und dem Thriller. Spätestens mit der teilweisen Übernahme postmoderner Stilmittel im Mainstreamkino ab etwa Mitte der 1970er wurde die Übertretung der klassischen Genregrenzen salonfähig gemacht. Während jedoch der uneingeschränkte Genrehybrid bis heute eine Ausnahme darstellt,²⁰⁰ kommt es dennoch gerade in benachbarten Genres zu einer Vermischung von genretypischen Elementen, sodass einige Filmkritiker unlängst eine Ära des ‚post-generischen Films‘²⁰¹ ausgerufen haben.

Im Bereich von Horror- und Thrillergenrehybriden kommt es dabei zu einem spielerischen Umgang mit Wirklichkeitserfahrungen, der Fragmentierung der Umwelt und des Selbst, Selbstreferenzialität und Pastiche. Gerade in den 1980ern lässt sich eine

¹⁹⁵ Schweinitz, Jörg, „Genre“, *Reclam Sachlexikon des Films*, Hg. Thomas Koebner, Stuttgart: Reclam 2002, S. 244-246, S. 244.

¹⁹⁶ Ibid., S. 244.

¹⁹⁷ Vgl. Jaffe, Ira, *Hollywood hybrids. Mixing genres in contemporary films*, Lanham [u.a.]: Rowman & Littlefield 2008, S. 6.

¹⁹⁸ Vgl. Staiger, Janet, „Hybrid or inbred. The purity hypothesis and Hollywood genre history“, *Film Criticism* 22(1) 1997, S. 5-20, S. 6.

¹⁹⁹ Vgl. Neale, Steven, *Genre and Hollywood*, London [u.a.]: Routledge 2000, S. 51.

²⁰⁰ Vgl. Jaffe 2008, S. 26.

²⁰¹ Vgl. Sartelle, Joseph, „Dreams and nightmares in the Hollywood Blockbuster“, *The Oxford History of World Cinema*, Hg. Geoffrey Nowell-Smith, Oxford: UP 1996, S. 512-526, S. 516.

Zunahme von „noir-horror“²⁰² ausmachen, bei dem es zur Vermengung von Elementen des Film Noirs und Motiven aus der anglophonen Schauerliteratur kam. So wurde beispielsweise das ‚haunted house‘-Motiv des Horrorfilms mit seiner psychologischen Zeichnung auf den urbanen Raum ausgedehnt.²⁰³ Die gegenseitige Bereicherung des Thriller- und Horrorgenres stellt damit keine Ausnahme oder ein Novum dar, sondern ist ein regelmäßig observierbares Phänomen, zumal Genregrenzen einer idealisierten Katalogisierung folgen. Der Horror-Thriller-Genrehybrid bevorzugt klassische Schauerromanmotive und kreuzt sie zumeist mit dem Discovery Plot, der vielen Thrillern zugrunde liegt. Da sowohl der Horrorfilm und der Thriller potentielle Gefahrensituationen benutzen, sowie eine Affinität zum Unbekannten, Fremden, Dunklen aufweisen, liegt die Verschmelzung auf dieser Ebene nahe. Die Basis der dramaturgischen Aufmachung von Horror-Thriller-Genrehybriden ist daher die Herausforderung des *status quo*, wodurch sie die Art und Weise in den Vordergrund rücken, wie „individuals try to maintain control of their lives in the face of profound disruptions which only comment on the frailties and brutalities of the status quo and its habitual norms“²⁰⁴. Wie Wells anmerkt, kreist der typische Horror-Plot um Tod und Vergangenheit, wodurch er eine Dystopie entwirft, die starken Endzeitcharakter erhält.²⁰⁵ Wie in Kapitel 3.1.2 bereits dargelegt wurde, favorisiert der Horrorfilm mikrokosmische Strukturen und Konflikte, die sich innerhalb dieser beengten Strukturen finden. Aus diesem Grund kann es wenig verwundern, dass der Horror-Thriller-Genrehybrid eine Vorliebe für Elemente des Psycho-Thrillers aufweist, da dieser internalisierte Probleme und auf dieser Ebene starke Konflikte bereit hält, und diese in einen begrenzten Mikrokosmos einbindet. Die negative Weltsicht des Horrorgenres und des *film noir* ist als Überschneidung der beiden Genres ebenfalls in Horror-Thriller-Genrehybriden nachweisbar, da auch hier Themen wie etwa soziale Schrecken, deviante Sexualität, ethische Problematiken und menschliche Urängste aufgegriffen werden, sowie die bestehenden Gesellschaftsverhältnisse als Problem erheben. Der Horror-Thriller-Genrehybrid produziert für die Protagonisten daher Situationen, die sich ihrer Kontrolle entziehen und mit Gefahren, dem Unvorhersehbaren und emotionalen Grenzgängen verbunden sind, indem er bevorzugt „Gothic romance, melodrama, fantasy, film noir, the psychological thriller and science ficti-

²⁰² Davis, Amanda, „Gothically postmodern. Film noir-gothic hybrids and the 1980s“, *Velox – critical approaches to contemporary film* September 2008(2.1) S.6-13, S. 6.

²⁰³ Vgl. Ibid., S.7.

²⁰⁴ Wells, Paul, *The Horror Genre. From Beelzebub to Blair Witch*, London: Wallflower 2000, S. 9.

²⁰⁵ Vgl. Ibid., S. 7.

on²⁰⁶ miteinander kreuzt. Das Böse als filmische Rhetorik in Horror-Thriller-Genrehybriden adressiert demzufolge zumeist emotionale, körperliche, geistige und rationale Grenzen, wodurch es die Position und Integrität der Protagonisten herausfordert. Innerhalb der Horror-Thriller-Genrehybriden ist es demgemäß besonders der „gothicized noir“²⁰⁷, der als besonders fruchtbar gilt und oftmals als „Female Gothic“²⁰⁸ mit monströsen Frauenfiguren hervorsteicht. Im Unterschied zu der literarischen Gothic nutzt der Gothic-Noir-Genrehybrid nicht „jenes erschreckende Universum in beruhigender Ferne“²⁰⁹, sondern verankert das Geschehen im Sinne der Realitätsnähe „auf Griffweite reduziert“²¹⁰. Im Bezug auf die literarische Gothic nutzt auch der Gothic-Noir-Genrehybrid den Topos der Andersartigkeit in geschlechtlicher und sexueller Hinsicht²¹¹ und versucht, die Bedrohung mittels einer rationalen Erklärung²¹² aufzulösen. Der Gothic-Noir-Genrehybrid kreuzt so gängige Motive und Themen des frühen Horrorfilms, Psycho-Thrillers und *film noir*, wodurch er sich ein Konglomerat an filmischen Rhetoriken des Bösen eröffnet, was im nachfolgenden Analyseteil (Vgl. Kapitel 4.2.2, 4.3.2 & 4.4.2) näher untersucht wird.

²⁰⁶ Cherry 2009, S. 34.

²⁰⁷ Morgan, Jack, „Reconfiguring gothic mythology. The film noir-horror hybrid films of the 1980s“, *Post Script – Essays in Film and the Humanities* 2002 (21.3), <http://www.thefreelibrary.com/Reconfiguring+gothic+mythology%3A+The+film+noir--horror+hybrid+films+of...-a095501719>, 20.06.2012.

²⁰⁸ Badley 1995, S. 3.

²⁰⁹ Baumann 1989, S. 71.

²¹⁰ Ibid., S. 71.

²¹¹ Vgl. Halberstam, Judith, *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham [u.a.]: Duke Univ. Pr. ³ 2000, S. 26.

²¹² Vgl. Seeßlen, Georg, *Kino des Phantastischen. Geschichte und Mythologie des Horror-Films*, Reinbek: Rowohlt 1980, S. 46.

4. Filmanalysen

4.1 Filmauswahl und Vorgehensweise

Um die in Kapitel 2.7 vorgestellten Forschungsfragen unter Berücksichtigung des im ersten Teil erarbeiteten Verständnisses des Bösen zu entwickeln, wird für die Filmanalyse ein hermeneutisch orientierter Zugang gewählt. Die Auswahl der Filme für diese Analyse erfolgte qualitativ anhand des narrativen, symbolischen und thematischen Gehalts der jeweiligen Filme. Im Zentrum des Interesses liegen die Bedeutungszusammenhänge der Filme im Bezug auf die filmische Umsetzung des Bösen. Obwohl sich eine gewisse Subjektivität bei einem hermeneutischen Zugang nicht vermeiden lässt, ermöglicht er die Fokussierung auf tiefer liegende „Bedeutungsebenen und Sinnpotenziale“²¹³, die unter der methodischen Zuhilfenahme der genrespezifischen Interpretation, die nach Faulstich eine filmgeschichtliche Positionierung mit soziologischen Aspekten verbindet,²¹⁴ herausgearbeitet werden. Dieser Zugang ermöglicht ebenfalls Konstanten, Variablen und mögliche soziale oder kulturelle Ursachen für die Variationen offenzulegen.²¹⁵ Da die Anzahl der Filme, die das Böse in den Fokus rücken, sehr breit gefächert ist, wurden zeitgenössische Filme aus den Bereichen des Horror-/Thrillergenres und hieraus aus der Unterkategorie des Gothic-Noir-Genrehybrids für die Analyse ausgewählt, da es hier zu der häufigsten Nutzung und Variation des Bösen kommt. Die Verortung der Filme innerhalb des Horror-/Thrillergenres und deren Nutzung von verschiedenen generischen Aspekten sollen die rezeptionsästhetischen und rezeptionshistorischen Merkmale offenlegen, wobei eine eindeutig determinierbare Genrezugehörigkeit nicht als Grundvoraussetzung gegeben sein muss. Nachdem bereits im vorherigen Kapitel die Motive und Themen des Horrorfilms und des Thrillers dargelegt wurden, wird in der Folge das Hauptanliegen die Analyse der jeweiligen Symbiose aus Vorstellungen des Bösen und Genreelementen sein.

Zum Vergleich der Elemente und der Darstellungsweisen des Bösen werden die drei Filme *Antichrist* (2009), *Black Swan* (2010) und *Delictum – Im Namen des Herren* (2009) herangezogen, in denen das Böse einen zentralen Gehalt hat. Mit *Antichrist* liegt ein Film vor, der als Vertreter des Autorenfilms gewertet werden kann, während *Black*

²¹³ Hickethier, Knut, *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: Metzler⁴ 2007, S. 30.

²¹⁴ Faulstich, Werner, *Grundkurs Filmanalyse*, München: Fink 2002, S. 200.

²¹⁵ Vgl. Ibid., S. 200.

Swan stellvertretend für den zeitgenössischen Hollywoodfilm im Arthousebereich steht. *Delictum* wiederum rekurriert auf die Tradition des spanischen Horrorgenres, als auch auf die spanische Geschichte.

4.2 Black Swan – Das zerbrechende Selbst

4.2.1 Kurzaufsatz des Plots

Nina Sayers, eine hart arbeitende Balletttänzerin, erhält in der Neu-Inszenierung von Schwanensee die Hauptrolle der Schwanenkönigin, nachdem sich Beth MacIntyre, die vorherige Starballetterin, gezwungenermaßen von der Bühne verabschiedet. Der Direktor des Ensembles, Thomas Leroy, hat dennoch Bedenken, ob Nina die Doppelrolle meistern kann, da sie zwar den weißen Schwan perfekt tanzt, aber ihr die verführerische Qualität für den schwarzen Schwan fehlt. An dem Tag als eine neue Tänzerin in dem Ensemble namens Lily auftaucht und die Auswahl für die Rolle beginnt, bemerkt Ninas Mutter Erica eine Hautveränderung an Ninas Schulter als erstes Anzeichen einer körperlichen Verfallserscheinung und Nina beginnt eine böse Doppelgängerin zu sehen. Ihre aufkeimende Paranoia entzweit sie dabei auch mit ihrer Mutter, ebenfalls eine ehemalige Balletttänzerin, mit der Nina zusammenlebt und zu der sie zuvor ein mehr als inniges Verhältnis hatte. Nina läuft zudem immer öfter Lily über den Weg und in Rage auf ihre Mutter geht Nina eines Abends mit Lily aus. An diesem Abend trinkt Nina, nimmt Drogen, küsst wildfremde Männer und hat im Anschluss ein lesbisches Abenteuer mit Lily. Am Folgetag erscheint Nina zu spät zur Probe und sieht wie Lily die Schwanenkönigin tanzen. Als sie Lily damit konfrontiert, kommt heraus, dass Lily gar nicht die Nacht mit Nina verbracht hat. Ihre Paranoia und Wahnvorstellungen verschlimmern sich zusehends als Nina erfährt, dass Lily ihre Zweitbesetzung ist, sodass Nina sich am Tag vor der Premiere eine schwarze Feder aus der Wunde an ihrer Schulter herauszieht und sich ihre Augen rot färben. Ihre Mutter möchte sie aus Sorge nicht die Premiere tanzen lassen und schließt sie in der Wohnung ein, doch Nina schafft es gerade noch rechtzeitig zur Aufführung. In der Pause zwischen den Akten findet Nina Lily in ihrer Garderobe im Kostüm des schwarzen Schwanen und bringt aus Zorn Lily um, indem sie sie mit einer Spiegelscherbe erdolcht. Nachdem sie die Leiche versteckt hat, eilt sie als schwarzer Schwan auf die Bühne und beeindruckt das Publikum. Als sie sich für den letzten

Akt in ihrer Garderobe wieder für den weißen Schwan umzieht, klopft Lily an die Tür und gratuliert Nina zu ihrer Meisterleistung. Völlig perplex erkennt Nina, dass sie nicht Lily getötet hat, sondern sich selber mit der Spiegelscherbe verletzt. Sie tanzt dennoch den letzten Akt mit leidenschaftlicher Hingabe und stirbt mit dem Applaus des Publikums.

4.2.2 Genreverortung

Black Swan benutzt zwar viele Mittel und Effekte des Horror-Genres, doch kommt es nicht zum Eindringen des Übernatürlichen in die Filmwelt. Dennoch wird mit der potenziellen Gefahr einer solchen Bedrohung gespielt, indem mit subjektiver Kamera unnatürliche Erscheinungen in Szene gesetzt werden, die durch eine psychologische Anomalie der Protagonistin entstehen. *Black Swan* gebraucht zudem das aus der Schauerliteratur stammende Doppelgängermotiv und paart es mit Elementen des Body-Horrors, die die Entzweiung der Protagonistin mit ihrer eigenen Haut verdeutlichen. Die Verwandlung in den schwarzen Schwan bedingt dabei eine neue Identitäts- und Körpererfahrung für Nina, die ihre Wahrnehmung massiv beeinflusst und psychische Abgründe offenbart. Der Wunsch nach Perfektion führt Nina an den Rand des psychischen Wahnsinns, wodurch typische Psycho-Thriller-Motive wie Halluzinationen, Paranoia und Schizophrenie in *Black Swan* aufgegriffen werden. *Black Swan* wird ebenfalls auf ästhetischer Ebene von Wahn und zerfallender Seele beeinflusst, sodass in besonderem Maße mit Nah- und Großaufnahmen, Spiegeln, engen und gewundenen Gängen, verfremdender Beleuchtung, schattenhaften Silhouetten, sowie theatralem Bühnendekors gearbeitet wird. Das Grauen wird in *Black Swan* durch Realismus hervorgerufen, da keine Figur eine übernatürliche Kennzeichnung erhält und selbst Ninas Wahnvorstellungen als solche enttarnt werden. Dennoch werden Toneffekte, Kameraführung und Schnitt so eingesetzt, dass dem Zuschauen Ninas verschobene Perspektive präsentiert wird, wodurch der Film Eindrücke produziert, die in der Realität der diegetischen Welt nicht vorkommen. Das Filmskelett täuscht auf subtile Art den Zuschauer, um ihn die Bedrohung durch das Böse empfinden zu lassen. Das Böse in *Black Swan* entspringt zwar einer psychischen Anomalie, richtet dabei jedoch auch den Fokus auf die umgebenden Strukturen, die zu diesem Krankheitsbild führen konnten. Das Filmdesign ist darauf ausgelegt, Ninas psychische Entgleisungsprozesse zu versinnbildlichen, indem Lichtregie und die Gestaltung der Schauplätze die Bedrohung durch das böse Alterego ausdeuten. Durch die fragmen-

tierte Porträtierung der Orte, an denen Nina sich bewegt, verweigert *Black Swan* dem Zuschauer eine übergreifende Orientierung, wodurch indirekt Ninas psychischer Zustand verdeutlicht wird. Damit werden die Settings gleichsam zu einer psychologisierten Variante Ninas Innenlebens und bergen starke Reminiszenzen zum *film noir*. Zusätzlich wird durch die hallenartigen Räume eine Art urbaner, industrialisierter ‚Gothicismus‘²¹⁶ geschaffen, die an das Motiv des verwinkelten, alten Anwesens mit großen Hallen und leeren Zimmern aus den anglophonen Schauerromanen erinnert. Das Balletttheater bietet durch seine Nähe zu Verkleidung und Verschleierung ein gruseliges Terrain und kreiert eine bedrohliche Atmosphäre, wodurch die Illusion des Phantastischen aufrecht erhalten wird. Die Elemente des Horrors treten besonders in der Schlusssequenz hervor, als die Transformation in den schwarzen Schwan beinahe vollendet ist. Der Horror entsteht in *Black Swan* durch Ninas zunehmenden Kontrollverlust über Körper und Geist, sowie der eingebildeten Verdopplung des Selbst und dessen Fremdherrschaft über Nina. Das visuelle und narrative Design von *Black Swan* kann daher als „gothicized noir mode“²¹⁷ aufgefasst werden, da gezielt Elemente aus dem Film Noir mit klassischen Elementen des Horrors gekoppelt werden:

“Film noir had always shared a complimentary framing with the gothic species - bleak, stylized landscapes and interior decor, investigation moving into uncharted territory, convoluted plot, aberrant psychology, claustrophobic spaces, social disintegration and reactionary anxiety, a sinister world viewed in nocturnal shadow, and so on; the two modalities were arguably spawned from the same elemental myth-pool.”²¹⁸

Laut Morgan speisen sich sowohl die Noir-Form, als auch der Gothic-Horror aus ähnlichen Urängsten des Menschen, die durch Mythen und Erzählungen von Generation zu Generation weitergegeben werden. Daher erklärt sich Morgan auch die motivische und ästhetische Nähe der beiden Genres, sowie eine naheliegende Kombination. Bei *Black Swan* manifestiert sich diese Hybridisierung in einem Grundgerüst, das auf dem Spektrum des Psycho-Thrillers basiert und Elemente des Film Noir hinzuzieht, und der Anreicherung der bösen Bedrohung durch Verquickung mit filmischen Mitteln des Psycho-Horror. Das Theaterambiente erlaubt zugleich die Verschleierung des Bösen und dessen Maskierung. Durch die Rollenentwicklung Ninas kann das Böse eine psychische und moralische Transgression auslösen, die Ninas alltägliche Erfahrungen aushebelt.

²¹⁶ Es wird hier das englische Wort „Gothic“ für diese Strömung verwendet, um eine Abgrenzung zur Baukunst der Gotik vorzunehmen.

²¹⁷ Morgan 2002, 20.06.2012.

²¹⁸ Ibid., 20.06.2012.

Ninas heile Welt wird ins komplette Gegenteil verkehrt, sodass Verschwörungen und Intrigen hinter jeder Ecke zu lauern scheinen. Nach Morgan, kann das Karnevalesque, wie das Theater, in solchen Filmen als „a means whereby realistic horror can track into the uncanny and hallucinatory, often without resort to supernatural devices“²¹⁹ genutzt werden, wodurch die übernatürliche Komponente des Horrors hinfällig wird.

Ebenfalls beinhaltet *Black Swan* Elemente des Erotikthrillers, da auf narrativer Ebene das Böse mit einer enthemmten Sexualität gekoppelt wird: „These films share neo-noir’s preoccupation with the gender anxieties generated by feminist political advances and the accompanying anti-feminist backlash.“²²⁰ Erotikthriller spielen besonders mit der Promiskuität der weiblichen Charaktere, entweder durch die Gefährlichkeit dieser sexuell enthemmten Frauen oder durch die Auswirkungen von sexuellen Abenteuern. Die weiblichen Charaktere des Erotikthrillers porträtieren nicht nur einen offenen Umgang mit der eigenen Sexualität, sondern benutzen diese bewusst zu Manipulationszwecken und dem eigenen Vorteil, wodurch sie den Protagonisten unterwerfen oder in eine Falle locken können. Ziel des Erotikthrillers ist die Koppelung von Sexualität und Suspense, wie es untergründig bereits im *film noir* durch die *femme fatale* vollzogen wurde. Den dramaturgischen Part der *femme fatale* wird in *Black Swan* gleich doppelt ausgedeutet, indem zum einen Lily als potentielle Konkurrentin und Verführerin Ninas auftaucht, aber auch Ninas dunkle Seite den negativen Part der amoralischen Verführung übernimmt.

4.2.3 Spiegelungen des Selbst - der Schwarze Schwan als Alterego

4.2.3.1 Psychische Transgression und körperlicher Verfall

Der Anlage nach beinhaltet das Horrorgenre prinzipiell die Prüfung der Integrität des Protagonisten, sowie „die Idee der Brüchigkeit der menschlichen Existenz“²²¹. In *Black Swan* wird diese Brüchigkeit durch die Infragestellung der Stabilität der eigenen Identität und die Angst des Ich-Verlustes zum Leben erweckt. Die innere Zerrissenheit Ninas zwischen Tugendhaftigkeit und der Begierde der Rolle führt sie in ein psychisches Dilemma, das auf Freuds Theorie der Teilung der Psyche anspielt und ein gängiges Motiv

²¹⁹ Ibid., 20.06.2012.

²²⁰ Rubin 1999, S. 176.

²²¹ Reiß 1990, S.137.

in Horror-Thrillergenrehybriden darstellt: „The Freudian notion of our own divided selves is a significant element of the noir-horror hybrid that is not present in classic film noir.”²²² Im Freudschen Sinne porträtiert der schwarze Schwan das Es, während der weiße Schwan symbolhaft für das Über-Ich steht. Ninas Kampf um die Überwindung ihrer moralischen Starrheit wird dabei zu einem Kampf des Über-Ichs als Kontrollinstanz mit dem Es, das Ninas Triebe und dunkle Wünsche beinhaltet. Ninas Persönlichkeit wird daher entlang der sozialen Ideologie zwischen moralischen und unmoralischen Verhalten gespalten. Es kommt zu einer Dichotomisierung ihrer Identität, da sie auf der einen Seite das pflichtbewusste, unschuldige Mädchen verkörpert und auf der anderen Seite ihre narzisstische Obsessionen und Begierden zum Tragen kommen. Die Verwandlung in den schwarzen Schwan porträtiert eine Konfrontation Ninas bisheriger Wertvorstellungen mit dem Unbekannten, das in diesem Fall eine erotisierte Anziehungskraft erhält. Während Nina versucht, sich psychisch gegen ihre dunkle Seite zur Wehr zu setzen, spielt ihr das Unterbewusste in einer Art und Weise entgegen, die eine ernsthafte Bedrohung für Nina darstellt, sowohl auf psychischer, als auch auf körperlicher Ebene. Der psychische Kampf hat folglich auch Auswirkungen auf ihren Körper und manifestiert sich in leiblichen Symptomen wie etwa ihre Dermatillomanie. Gleich nach der Traumsequenz beim Frühstück bemerkt Erica erste Anzeichen dieser Hautveränderung und am Tag der Rollenvergabe steht Nina im Bad vor dem Spiegel und inspiziert die sich vergrößern Stelle auf ihrem Schulterblatt. Damit wird gleichzeitig die Wandelbarkeit des Körpers und dessen Anfälligkeit für Krankheiten, sowie die Schwäche des Fleisches durch die böse Bedrohung sichtbar gemacht, die in Ninas Vorstellung mit einer tierischen Assimilation einher geht.

„Such works pushed the current destabilization of our thinking about bodily transformations to its apocalyptic endpoint, creating images of bodies and identities stretched, mutated, ripped open, and stitched together again.”²²³

Die körperlichen Ausprägungen dieser Transformation bedingen das ‚memento mori‘-Motiv und weisen auf die Endlichkeit des Lebens durch körperlichen Verfall hin. *Black Swan* reflektiert daher auf das psychologisch kranke Innenleben Ninas, dessen Auswüchse ihren Alltag aushebeln und mit dem Verdrängten konfrontieren. Nina „descends into primal fear and desire. It is a loss of ego in cellular chaos.”²²⁴ Das Verlorensein im

²²² Davis 2008, S. 9.

²²³ Jenkins, Henry, *The wow climax. Tracing the emotional impact of popular culture*, New York [u.a.]: UP 2006, S. 49.

²²⁴ Badley 1995, S. 10.

eigenen Körper und umgebenden, repressiven Strukturen dient hierbei der Erzeugung der konstanten Bedrohung durch das Böse.

Die Körperfeindlichkeit des Films wird bereits durch die Nutzung der Ballerinafigur deutlich, die für ihre Karriere ihre körperliche Unversehrtheit zu opfern bereit ist. Nina präsentiert den Zuschauer mit einer Essstörung, die sich nicht eindeutig als Bulimie oder Magersucht dechiffrieren lässt, ihre Nägel brechen und mit dem Erwerb der Hauptrolle beginnt sich auch die merkwürdige Hautirritation an der Schulter auszubreiten. Damit evoziert *Black Swan* den sogenannten ‚body horror‘ als „collapse of distinctions and boundaries“²²⁵, bei dem „the monstrous threat is not simply external but erupts from within the human body, and so challenges the distinction between self and other, inside and outside“²²⁶. Bei eben jener Hautentzündung wird der Zuschauer in der Schwebe zwischen Ninas Perspektive und der Schilderung ihrer Mutter gelassen, da diese offenbart, dass Nina sich schon früher im Schlaf die Haut blutig gekratzt hätte, wodurch sich die Frage nach der Glaubwürdigkeit von Ninas Perspektive ergibt. Weiters wird der Zweifel an den Geschehnissen im Bezug auf Ninas Nagelbettentzündung am Abend der Gala nach der Verabschiedung Beths und Verkündung Ninas als neue Schwanenkönigin manifest. In Detailaufnahme sieht der Rezipient, wie Nina diese Nagelbettentzündung beim Blick auf ihr Champagner-Glas bemerkt und wenig später versucht sie daher, den Hautfetzen in der Toilette wegzubekommen. In Detail- und Großaufnahmen wird gezeigt, wie sie an dem Hautfetzen zieht, zieht jedoch dabei die Haut des halben Fingers ab. Hierbei wird die Subjektive bedient, um Ninas verschobene Realitätswahrnehmung zu verdeutlichen, denn in der nächsten Detailaufnahme wird offensichtlich, dass die Haut noch dran ist. Dieselbe merkwürdige Wahrnehmungsverschiebung im Bezug auf die Hautirritation und die Nagelbettentzündung entsteht auch als Nina ein Bad nimmt und plötzlich Blut im Badewasser bemerkt, nur um darauf festzustellen, dass sie sich selbst an der Schulter gekratzt hat, woraufhin sie sich in masochistischer Weise selbst die Nägel schneidet. Zudem wird Ninas Sicht der Dinge dahingehend torpediert, dass man sie in kurzen Momenten an der Schulter kratzen sieht, während die Kamera ihr in einem Follow-Shot über die Schulter blickt. Durch die Verwendung von subjektiver Kamera bewegt sich die Protagonistin zwischen Glaubwürdigkeit und dem Unheimlichen, da hiermit die psychologische Normabweichung Ninas deutlich

²²⁵ Jancovich, Mark, „General Introduction“, *Horror. The Film Reader*, Hg. Mark Jancovich, London: Routledge 2002, S.1-19, S. 6.

²²⁶ Ibid., S. 6.

gemacht wird. Die subjektive Kamera enttarnt Ninas Wahrnehmungsweise, verschobene Weltsicht und ihre Gedankenwelt, verwischt jedoch ebenfalls die Grenze zwischen Wahn und Realität.

„Der ‚Normalmensch‘ ist jederzeit durch das Böse anfechtbar und muß sich das Gute immer wieder neu erkämpfen. Er ist ständig in Gefahr, sich zu verfehlen, aber er hat auch jederzeit die Möglichkeit, sein Streben anders auszurichten und seinen Hang zum Bösen zu überwinden.“²²⁷

In Ninas Fall soll jedoch die Überwindung der reinen Tugendhaftigkeit stattfinden, die eine Sogwirkung auslöst und somit Nina in eine Lage bringt, aus der sie sich nicht mehr befreien kann. Die Absage des Guten aufgrund ihrer Rolle führt damit zu einer Art Faustschem Pakt, der Nina zwar eine glorreiche Darstellung des schwarzen Schwans in der Premiere ermöglicht, jedoch mit dem Tod zu bezahlen ist. Nina ist zwar technisch versiert, doch kann sie als steife Tänzerin niemand in ihren Bann schlagen. Mit der Mutation folgt daher eine künstlerische Weiterentwicklung, die zutiefst destruktive Züge trägt. Nicht nur ihre Nägel und Füße geben buchstäblich unter der Belastung und dem Training nach, sodass Nina medizinische Massagen in Anspruch nehmen muss, sondern auch die psychische Gesundheit wird rissig. Nina überwindet ihre Passivität erst auf Drängen Leroys, wodurch die sexuelle Entwicklung und Entfesselung der Libido eine durch den Mann ermächtigte markiert. Die Transformation bringt die unterdrückten Charakterzüge Ninas hervor und lässt diese daher zur eigentlichen Bedrohung des Films werden. Damit bedient *Black Swan* die klassische Dichotomie des Weiblichen aus ‚Heiliger und Hure‘, was auf narrativer Ebene durch den Ausspruch „liebes Mädchen“²²⁸ markiert wird, den die Mutter für Nina benutzt, wenn diese Gehorsam zeigt, doch ab der zweiten Hälfte des Filmes hört Nina diesen als ironisches Echo, sobald sie sich von der Unschuldigkeit wegbewegt. Die Verwandlung von der guten in die böse Weiblichkeit wird ebenfalls mit den Worten „Whore“ am Spiegel in der Damentoilette visualisiert, nachdem Nina die Rolle bekam, wodurch ebenfalls auf die alte Dichotomie der verklärten und der gefallen Frau angespielt wird. So wird besonders bei der Sexszene mit Lily die Transformation der Haut offensichtlich, weil sich Ninas Haut momentweise zu der eines Vogels verwandelt. Dadurch, dass sich die Verwandlung auf der Haut manifestiert, symbolisiert sie Ninas Selbstentfremdung, denn Nina erkennt sich durch die aufgezwungene Transgression nicht mehr wieder. Der Untergang des Ichs, die Gefangen-

²²⁷ Pieper 1997, S. 17.

²²⁸ *Black Swan*, 05:04.

schaft in einem unkontrollierbaren Körper und der Identitätsverlust stellen einen Appell an die menschlichen Urängste dar und versinnbildlichen die Auflösung der strukturellen Machtverhältnisse durch das Böse. Indem sich bei Nina die Verwandlung als „De-Anthropomorphisierung“²²⁹ ausprägt und somit ihre menschliche Gestalt nach und nach von der eines Schwanes ersetzt wird, wird eine Parallele zum Konzept des Monsters geschaffen. Nina ist nicht mehr Herrin über ihren eigenen Körper und lehnt sich zudem gegen übergeordnete Machtstrukturen auf, indem sie sich der Mutter gegenüber aufmüßig gibt, sich mit der lesbischen Romanze von der patriarchalen Ordnung entfernt, und im Ballett durch Disziplinlosigkeit wie Unpünktlichkeit auffällt. Aus Ninas Perspektive, „a hallucinatory fantasy“²³⁰, stellt ihre Umwelt eine konstante Bedrohung mit dem Bösen dar und je näher sich Nina und Lily kommen, desto offensichtlicher werden Ninas psychische und körperliche Verfallserscheinungen. Durch die extreme Paranoia wird Nina zu einem hysterischen, unberechenbaren Wesen, dessen Transgression besonders die Mutter beunruhigt, während sie von Leroy und Lily geradezu gefördert wird. Aus medizinischer Sicht präsentiert Nina vielfältige und heterogene Symptome, die in der Filmnarration nicht eindeutig eruiert werden:

“She presents a diagnostic conundrum, meeting some of the diagnostic criteria for a number of psychological conditions, including schizophrenia, obsessive-compulsive disorder, anorexia, bulimia, dissociative disorder, and major depression. She also suffers from self-mutilation, psychotic episodes, severe distortions of her body sense, suicidality, and a frightening paranoia.”²³¹

Zu diesen ganzen Symptomen kommt des Weiteren Ninas Kleptomanie hinzu, denn sie entwendet Beths Sachen und trägt diese, um ihrem Idol näher zu kommen. Im Endeffekt erlangt sie sogar deren tänzerische Perfektion durch das Ablegen der Kontrolle, obwohl sie sich dadurch selbst zu ihrem größten Feind entwickelt. Mit der Verwandlung in den schwarzen Schwan, der sich am Abend vor der Premiere vor ihrem Spiegel vollzieht, verliert Nina ihren vorherigen Liebreiz. Symbolhaft wird diese finale Metamorphose durch die zerbrochene Ballerinafigur von Ninas Spieluhr eingeleitet, aus der Hautirritation sieht Nina Federn wachsen, ihre Augen färben sich glutrot und kurz bevor sie in der

²²⁹ Baumann 1989, S. 313.

²³⁰ Rogoff, Jay, „Sex and the single swan“, *The Hopkins Review* 4.3 (2011), S. 436-444, S. 437.

²³¹ Oatley, Keith/Ryan M. Niemiec, „Black Swan Film Review“, *PsycCRITIQUES* 56.17 (2011), http://ovidsp.tx.ovid.com/sp-3.5.1a/ovidweb.cgi?&S=CNCBFPCODNDDHAHKNCALPBGCIKMPAA00&Link+Set=S.sh.15.16.19.22|11|sl_10, 20.06.2012.

Premiere den weißen Schwan tanzen soll, bemerkt sie, dass ihre Zehen zusammengewachsen sind. Während Nina in der Aufführung bei dem weißen Schwan patzt, gelingt ihr der schwarze Schwan perfekt. Mit dem Mord an Lily in Ninas Realität ist die Transformation in den schwarzen Schwan abgeschlossen, was dahingehend versinnbildlicht wird, indem Nina bei dem Auftritt des schwarzen Schwanen ein schwarzes Gefieder zu wachsen scheint und die Schwärze symbolisch ihre weiße Strumpfhose einzunehmen scheint, um die abgeschlossene Transformation aus Ninas Perspektive zu verdeutlichen. Durch die Nutzung von Spezialeffekten steht daher zu Ende des Tanzparts eine Art schwarzer Schwan mit dem Kopf Ninas auf der Bühne. Als die Kamera in die Totale aus der Blickrichtung des Publikums wechselt, trägt Ninas Schatten merkwürdigerweise eben jene Flügel, die Nina in dieser Einstellung nicht besitzt. In dieser Transformation ist sie nun auch fähig, Leroy zu verführen und ihre leidenschaftliche Seite offenzulegen, was durch einen begehrliehen Kuss zwischen Nina und Leroy verdeutlicht wird, als sie nach dem grandiosen Auftritt von der Bühne abgeht. Der schwarze Schwan als zweite Seite Ninas repräsentiert ihr schlafendes Unterbewusstsein, präsentiert Nina jedoch im finalen Akt mit einer klaffenden Wunde. Nachdem Nina sich in ihrer Garderobe für den letzten Akt wieder in den weißen Schwan verwandelt, erscheint Lily an der Tür und gratuliert ihr zur gelungenen Darstellungen. Als Nina hierauf verwundert die Garderobe betrachtet und vergeblich nach der Leiche Lilys sucht, stellt sie fest, dass sie sich selbst verwundet hat und zieht die Spiegelscherbe in einer Detailaufnahme heraus. Im Bewusstsein über die Fatalität der Verwandlung überschminkt sich Nina die Tränen und tanzt den letzten Akt als weißer Schwan. Während Nina auf der Rampe zum fatalen Sprung des weißen Schwanen steht, geht die Kamera von der Detailansicht der Wunde, deren Blutfleck sich rosettenförmig auf dem weißen Kostüm ausbreitet, zur Halbtotale über. In der symbolischen Verabschiedung fällt Ninas Blick auf das angstverzerrte Gesicht der Mutter im Zuschauerraum, ehe sie in Zeitlupe auf die Matte hinter der Bühne fällt. Mit den Worten „Es war perfekt!“²³² nimmt die Kamera abermals Ninas Subjektive ein und das gleißende Scheinwerferlicht geht in eine Weißblende zum Abspann über, während der tobende Applaus des Publikums zu hören ist. Die purpurrote Blumenmetapher zu Ende des Filmes steht damit stellvertretend für die verlorene Unschuld, die der psychische Verfall eingeleitet hat.

²³² *Black Swan* 1:42:50.

4.2.3.2 Der Symbolismus des Spiegels

Ein besonders augenscheinliches visuelles Gestaltungsmerkmal ist die häufige Benutzung von Spiegeln und spiegelähnlichen Oberflächen in der Filmwelt. Die Wohnung von Ninas Mutter ist geradezu gepflastert mit Spiegeln, genauso wie sich im Ballett in den Proberäumen und der Garderobe an allen Wänden Spiegel finden. Zudem dient der Spiegel zur Verdeutlichung von Ninas dunkler Doppelgängerin. Visuell spannend ist die Nutzung der Spiegel dadurch, da ein beständiger Wechsel der Kameraperspektive zwischen Original und Abbild stattfindet, der zu Orientierungsschwierigkeiten führen kann. Spiegel können die „Konturen der gewohnten Umgebung“²³³ aufheben, weswegen sie sich zur Erzeugung einer Bedrohung eignen und die Raumwahrnehmung verfremden können, sodass das Unheimliche evoziert wird.

Durch die Nutzung der Spiegel kann *Black Swan* auf einen reichen Fundus an kulturellen, mythologischen und historischen Vorstellungen zurückgreifen, sowie die gespaltene Persönlichkeit Ninas zum Ausdruck bringen. Wie Jean Baudrillard anmerkt, ist das Vorhalten des Spiegels eine Grundfunktion in den meisten Gesellschaften, da hierdurch das Eigen- und Fremdbild zum Tragen kommt: „Civilization's first gesture is to hold up a mirror to the Object, but the Object is only seemingly reflected therein; in fact, it is the Object itself which is the mirror.“²³⁴ Die Überprüfung des eigenen Spiegelbildes und der Abgleich mit den Vorstellungen, die das Individuum von sich selbst hat, gleicht einem Prozess, der Identität stiften kann, sowie das Spiegelbild mit einer gewissen Begehrlichkeit versieht. Das Spiegelbild wird als Teil der eigenen Identität wahrgenommen und somit ist es ein Objekt des subjektiven Blicks, das jedoch nicht besessen werden kann. Der Spiegel gilt daher zumeist als Symbol für Narzissmus und Tod, denn der er dient sowohl der Mediation als auch der Authentifizierung des eigenen Selbst. In antiken Kulturen wurde das Spiegelbild daher als Reflexion der Seele angesehen, sodass die Reflexion derselbigen auch die Vergänglichkeit in sich trägt und auf den Tod des Subjekts hinweist.²³⁵ Besonders deutlich wird dies am Narziss-Mythos, da dieser seinem eigenen Spiegelbild verfällt, sich jedoch nicht mit ihm vereinigen kann und daher stirbt. Der Narziss-Mythos berichtet demgemäß von der gefährlichen Verwechslung von

²³³ Konersmann, Ralf, *Lebendige Spiegel. Die Metapher des Subjekts*, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch-Verl. 1991, S. 17.

²³⁴ Baudrillard, Jean, *The Transparency of Evil: Essays on Extreme Phenomena*, Übers. James Benedict. London: Verso 1993, S. 172f.

²³⁵ Frazer, Sir James George, *The New Golden Bough*, Hg. Theodore H. Gasten, New York: New American 1959, S. 203.

Realität und Abbild, wodurch die Fatalität der Selbstverliebtheit in Verbindung mit der Unerreichbarkeit des Spiegelbilds gebracht wird. Der Spiegel kann daher ebenfalls als Symbol für eine ontologische Grenze gewertet werden, die den Dichotomien von Original/Kopie und Leben/Kunstwerk Aufmerksamkeit zukommen lässt. In *Black Swan* kommt zu diesen ursprünglichen Dichotomien noch die Grenze zwischen Realität und Wahnsinn hinzu, die sich im Spiegel manifestiert, wobei es „[f]ür die Protagonisten [...] zunächst keinen Unterschied [macht], ob das nur von ihnen Wahrgenommene auf eine besondere Wahrnehmungsqualität (etwa medialer Art) verweist oder Kennzeichen des Wahnsinns ist“²³⁶. Zu den Grundzügen des Spiegels zählt so die Möglichkeit “not only to mediate, but also to provide visual access to that which cannot or [...] should not be seen with one's own eyes”²³⁷, sodass er dem Individuum ein Abbild zeigt, das ohne ihn unzugänglich wäre. Der Spiegel als Hilfsmittel zur Eigenwahrnehmung projiziert somit die reine Oberfläche und präsentiert dem Individuum ein Bild, das es nur durch Beständigkeit verifizieren kann: “[T]he nature of the mirror is a means of verification and insight into the inner self, on the one hand, yet distortion and surface imaging, on the other [...]”²³⁸. Die Doppelnatur des Spiegels ist das Vermitteln von Äußerlichkeit als Abbild bei gleichzeitigem Vorenthalten der Innerlichkeit, wohingegen das Abbild das Innenleben des Subjekts beeinflussen kann. Im Freudschen Verständnis steht damit der Narziss-Mythos für „terminal self-absorption, the investment of libidinal energy in the ego that exceeds a healthy self-affirmation (the ego-ideal) and, failing to transfer itself to a love-object, leads to incurable solipsism”²³⁹. Die Verwechslung Narziss seines Abbilds mit einem eigenständigen Fremdbild führt laut Freud zu einer Projektion der Triebe und Wünsche aus dem Es auf das Spiegelbild, da weder das Spiegelbild noch die Auslebung des Es ohne Sanktionen erfüllbar ist. Bei Freud erfährt der Term ‚Narzissmus‘ des Weiteren eine Kopplung mit Autoerotismus und bei fehlender Überwindung mit Homosexualität, da der eigene Körper sich zum Lustobjekt formiere.²⁴⁰ Im Falle von Narziss ist die Bestrafung für die selbstverräterische Absorption im Spiegelbild der Tod.

²³⁶ Baumann 1989, S. 222.

²³⁷ Goscilo, Helena, „Vision, vanitas, and veritas. The mirror in art”, *Studies in Twentieth and Twenty-first Century Literature* 2010(34.2), S. 282-319, S. 283.

²³⁸ Ibid., S. 284.

²³⁹ Ibid., S. 288.

²⁴⁰ Vgl. Freud, Sigmund, „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“, *Gesammelte Werke*, Band V, Frankfurt a.M.: Fischer 1989, S. 37-147.

Im Anklang an den Narziss-Mythos verschwindet auch Nina als ihr Spiegelbild sich in eine Kunstfigur verwandelt, die eine böse Alternative zu Ninas bisherigem Selbstbild darstellt. Wie Narziss verfällt Nina ebenfalls in gewisser Weise ihrem Spiegelbild, da es zum einen einer Idealvorstellung von ihr selbst entspricht, zum anderen durch die scheinbare Verselbstständigung eben jenes Böse bewirkt, das Nina zur Umsetzung der Doppelrolle freisetzen will. Analog einer der Überlieferungen des Narziss-Mythos, verletzt sich auch Nina selbst tödlich, da sie es nicht schafft, sich mit ihrem alternativen Spiegelbild zu vereinen. Die Nutzung des Spiegels dient in *Black Swan* daher nicht nur der symbolischen Analogie mit einem mythischen Verständnis des Abbilds, sondern nutzt die Dichotomie von Eigen- und Fremdwahrnehmung, um Ninas gute und böse Seite zu kontrastieren. Hierbei wird jedoch auch deutlich, dass es sich nicht um ein trennbares Phänomen handelt, sondern um zwei Seiten derselben Medaille, denn das Abbild kann nicht ohne das Original existieren und das Original benötigt das Abbild zur Selbstbestätigung: „Der Spiegel macht das undurchsichtige, befremdliche Gegenüber zum vielleicht entfernten, aber doch verbindlichen Element des Selbst.“²⁴¹ Der Spiegel kann das Spiegelbild lediglich mittelbar und *in praesentia* darstellen, wodurch er sich zur Gegenüberstellung von Ninas gutem und bösem Ich eignet.

Durch die Verbindung von weiblicher Sexualität mit einer psychischen Degeneration, sowie der Infragestellung einer objektiven Kameraperspektive durch subjektive Einstellungen, fällt es dem Rezipienten genauso schwer zwischen Realität und Fiktion zu unterscheiden wie Nina. Die internalisierte Verzerrung von Ninas Spiegelbild und ihren Wahnvorstellungen wirken sich dahingehend auf ihr Spiegelbild aus, dass dessen optische Wahrheit in Frage gestellt wird. Damit wird die vermeintliche Objektivität der Spiegelfläche zu einer Subjektivität des hineinblickenden Individuums umgemünzt, da mit der Verselbstständigung des Spiegelbilds gleichsam die Realität in Frage gestellt wird. Somit evoziert die Metapher des Spiegels nicht nur ein Vexierbild von Ninas Psyche, sondern dient der Verwischung von ontologischen Grenzen. Dieser Effekt wird durch die Verdopplung der Spiegel als Gestaltungsmerkmal der Drehorte noch verstärkt, da diese den Topos des *Mise-en-abyme* bewirken. Die Reflexion der Reflexion führt zu einer artifiziellen Versinnbildlichung des Doppelgängermotivs und fördert daher die Bedrohung Ninas durch das Böse. Sich selbst spiegelnde Spiegel eröffnen außerdem „fiktive Räume, die mit der Welt außerhalb der Spiegel konkurrieren können,

²⁴¹ Konersmann 1991, S. 35f.

um in einer Art Vexierspiel Realität und Fiktion, Original und Kopie füreinander eintreten zu lassen“²⁴². In Ninas Fall führt der Konkurrenzkampf mit ihrer bösen Seite nicht nur zur Entfremdung ihrer selbst, sondern auch zu einer Verselbstständigung des Spiegelbilds. Gerade jene Verselbstständigung des Spiegelbildes stellt eine Grundangst des Menschen dar, da sich hier ein Feind der Identität mithilfe des Abbildes bemächtigt.²⁴³ Das Ebenbild gehört Nina nicht alleine und es ist durch gute, wie durch böse Mächte manipulierbar, weshalb der Spiegel sowohl ein Symbol für die Wahrheit, als auch für die Lüge ist.²⁴⁴ *Black Swan* setzt die doppeldeutige Seite des Spiegels mit einem „Übergangstor zu einer anderen Welt“²⁴⁵ gleich, durch dessen Hilfe sich das Böse ungehindert in das vormals sichere Alltagsleben Ninas einschleichen kann und den Vorteil der Immaterialität in dieser Welt durch die Bemächtigung ihres Spiegelbilds in Ninas Welt-sicht auf unmoralische Art und Weise auslebt. Damit obliegt es auch dem Spiegel als Mittler zwischen den Welten zu zeigen, „was selbst nicht in Erscheinung tritt“²⁴⁶ und von den anderen Figuren nicht wahrgenommen wird. Die spiegelnden Oberflächen sind „die Prothese, mit der das Mängelwesen sich seine Welt und sich selbst einen Platz darin verschafft.“²⁴⁷, wobei der Horror dadurch entsteht, dass Nina nicht mehr sicher vor sich selbst ist und aufgrund ihrer psychischen Beeinträchtigung Wahrheit mit Fiktion vermischt. Ninas Eindringen in die Spiegelwelt bringt daher keine tiefere Erkenntnis ihrer Selbst, sondern lässt sie Dinge sehen, die jenseits ihrer Welterfahrung und Logik liegen, wodurch sie sich selbst fremd wird. Die Verzerrung des Spiegelbilds manifestiert sich in einer Paranoia, die ihre Wahrnehmung trügt. Damit einher geht eine Kluft zwischen Eigen- und Fremdwahrnehmung, da Nina sich in ihrem Spiegelbild nicht mehr erkennt, wodurch der Spiegel gleichsam zum Sinnbild einer gespaltenen Psyche wird. Der Spiegel übernimmt damit die dramaturgische Funktion, die Bedrohung durch das böse Alterego aufrecht zu erhalten, ohne direkt Auskunft über den phantastischen Gehalt der Bedrohung geben zu müssen. Zudem ermöglichen die Spiegel einen Verdopplungseffekt, der Reminiszenzen auf das narrativ eingearbeitet Doppelgänger-motiv aufweist und visuell ausdeutet. Als Thomas Leroy fragt „Aber wer von euch kann beide

²⁴² Ibid., S. 37.

²⁴³ Vgl. Weber, Achim J., *Bild und Abbild. Volkskundlich-anthropologische Studien zum Kulturobjekt des Spiegels*, Frankfurt a.M.[u.a.]: Lang 2005, S. 170.

²⁴⁴ Vgl. Ibid., S. 179.

²⁴⁵ Baumann 1989, S. 322.

²⁴⁶ Konersmann 1991, S. 78.

²⁴⁷ Ibid., S. 39.

Schwäne verkörpern?“²⁴⁸, schwenkt die Kamera auf eine Fuge zwischen zwei angrenzenden Spiegeln, sodass dessen Gesicht eine Zweiteilung erfährt, wie es Ninas Spiegelbild nach der Rollenvergabe aufweist. In ähnlicher Manier finden auch die Spiegel in Ericas Wohnung Verwendung als Nina von der Partynacht nach Hause kommt. Hierbei wird Nina beim Betreten der Wohnung mit Lily bereits in einem Spiegel gezeigt, der aus mehreren mosaikartigen Spiegeln besteht, wodurch er die Szenerie merkwürdig verfremdet, bricht und die einzelnen Facetten wiedergibt. Bezeichnenderweise ist Lily nur in einer einzigen und zugleich größten dieser Facetten zu sehen, während die anderen nur Nina zeigen, was indirekt Ninas Liaison mit der falschen Spiegelwelt vorwegnimmt. Bei der anschließenden Konfrontation mit Erica sieht man Lily abermals nur in einem dreigliedrigen Spiegel, dessen Spiegelfuge symbolisch Ninas Spiegelbild in zwei Hälften teilt. Dessen zweite Hälfte spaltet sich als Lily ab und huscht über die Spiegelfläche zum Bildrand der Einstellung hinaus. Da der Film die Perspektive Ericas verneint und im Anschluss in die Subjektive wechselt, wird auch hier mit der Wahrnehmung des Rezipienten gespielt, der bei genauerem Hinsehen Lily bei der Flucht zu Ninas Zimmer nicht in den Spiegeln des damit gepflasterten Ganges erblicken kann.

Ähnlich wie das Symbol des Spiegels, findet auch das Motiv des tödlichen Porträts seinen Widerhall in *Black Swan*, denn durch Ninas Metamorphose in die optimale Besetzung für die Schwanenkönigin zahlt sie einen hohen Preis. Die Verdopplung und Verselbstständigung ihres Spiegelbilds findet sich auch in den Bildern Ericas und der seltsamen Projektion ihres Gesichts auf andere Frauen wieder, wodurch der Film geprägt ist von Ninas Duplikationen. Das dramatische Finale wird daher mit dem Bruch zwischen Spiegelbild und Original eingeleitet als sich das Abbild nicht mehr kongruent zu Nina bewegt und der vernichtende Blick der phallischen Frau aus dem Spiegel die endgültige Spirale des Verderbens initiiert. Beim Maßnehmen für die Kostüme zur Premiere hin fällt Nina das erste Mal die inkongruente Bewegung ihres Spiegelbilds auf. In dieser Szene steht Nina in der Nahe zwischen zwei Spiegeln, die daher den Mise-en-abyme-Effekt mit sich unendlich wiederholenden Dopplungen erzielen, doch als sich Nina zur Seite neigt, sieht sie, wie ihr Spiegelbild direkt gegenüber die Bewegung mitmacht, doch ihre Rückansicht im Spiegel sich an der wunden Stelle auf dem Schulterblatt kratzt und sich dabei plötzlich umdreht. Die Verselbstständigung des Spiegelbilds tritt am Abend vor der Premiere abermals in Erscheinung, als Nina im Probenraum

²⁴⁸ *Black Swan*, 10:30.

vor dem großen Spiegel übt und sich bei der Drehung das Spiegelbild nicht mehr analog bewegt. Nina hebt daraufhin den Arm, doch ihr Spiegelbild bleibt starr, sodass Nina erschrocken an die gegenüberliegende, verspiegelte Wand zurückweicht, nur um erneut das Gefühl der Bedrohung durch das Spiegelwesen zu erhalten. Daraufhin geht plötzlich das Licht aus und Nina irrt alleine durch ein dunkles Labyrinth. In der diffusen Ausleuchtung sieht Nina eine schwarze Gestalt quer durch einen Raum huschen und beobachtet in der Halbnahen Leroy und Lily beim Sex, wobei sich Lily abermals in die dunkle Doppelgängerin mit Ninas Gesicht und Leroy sich in Rotbart verwandelt. Panikartig flüchtet Nina ins Krankenhaus zu Beth, wobei die Handkamera ihr in der Nahen durch das urbane Labyrinth folgt. Auf diesem Weg wird ebenfalls die Bedrohung des bösen Doppelgängers markant, da Nina sich von ihrem Abbild in der Form des Ballettplakats verfolgt fühlt. Nina legt Beth einen Brief und deren gestohlene Sachen auf den Tisch und gesteht Beth völlig aufgewühlt „Es tut mir so Leid! Ich weiß jetzt, wie es sich anfühlt!“²⁴⁹. Als sie kurz darauf Beth mit einer Nagelfeile attackiert, spielen ihr ihre Augen abermals einen Streich und sie sieht Beth mit ihrem Spiegelbild, wie sich jene selbst verstümmelt. Nina flieht in der Nahen durch die engen Krankenhausgänge und entdeckt im Aufzug, dass sie die blutige Feile in den Händen hält und nicht Beth. Zuhause angekommen wäscht sie sich das Blut von den Fingern, hört den leitmotivischen Ausspruch „liebes Mädchen“, knipst das Licht an und sieht die blutüberströmte Beth mit ihrem Gesicht in der Küchennische stehen. In dem Zimmer ihrer Mutter hofft sie Trost zu finden, doch die Gemälde verwandeln sich zu selbstständigen Duplikationen ihrer Selbst. Im Spiegel der Mutter sieht sie sich selbst als Imitation der verwundeten Beth bedrohlich auf sich zukommen, doch als sie den Blick von der Parallelwelt des Spiegels abwendet, steht ihre Mutter im Türrahmen. Nina flieht in ihr Zimmer und erleidet vor dem Spiegel einen endgültigen Zusammenbruch, nachdem sich die Transformation in den schwarzen Schwan endgültig offenbart und sie sieht, wie sich ihr Spiegelbild mit roten Augen und Federwuchs von ihrer Selbstwahrnehmung entfernt. In Detailaufnahme zieht sie sich eine Feder aus der Wunde am Schulterblatt. Nachdem sie die Hand der Mutter, die sich gewaltsam in das Zimmer drängt, mit der Tür zerquetscht hat, brechen ihr die Beine und Nina wird ohnmächtig. Dramaturgisch fungiert daher die Spiegelmetapher als Destabilisierung der Filmwelt und der gezeigten Perspektive Ninas, sowie für den Selbstverrat durch Ninas Wunsch nach Ruhm und Perfektion. Sie dient

²⁴⁹ *Black Swan*, 1:21:55.

der Verdeutlichung von Ninas Phobien und Ängsten, indem sie vorführt, dass „die Welt in irgendeiner Weise als falsch, verzerrt oder verändert – und daher bedrohlich – erscheint“²⁵⁰. In besonderem Maße wird diese verschobene Perspektive in dem finalen Kampf Ninas mit ihrem Alterego in ihrer Garderobe deutlich als Nina sich für den Tanz des schwarzen Schwanes umkleiden will. Hierbei sieht man Lily im Spiegel dabei, wie sie sich als schwarzer Schwan schminkt, doch als die Kamera vom Spiegelbild zu der Figur davor schwenkt, ist es Ninas dunkler Zwilling als ihre Phantasievorstellung, den sie sogleich attackiert und in einen Spiegel rammt. Der Zwilling wehrt sich jedoch und würgt anschließend Nina, deren Hals sich wie der eines Schwanes zu strecken beginnt. Nina greift zu einer Spiegelscherbe und rammt diese dem Alterego in den Bauch, woraufhin sich ihre Augen blutrot färben. Hiernach wandelt sich die Doppelgängerin wieder in Lily und Nina zerrt diese leblos in das Bad. Der zerbrechende Spiegel in diesem dramatischen Finale steht als Zeichen für die Dysfunktionalität von Ninas Ego und Alterego, beziehungsweise ihr Über-Ich und das Es, sowie deren Unvereinbarkeit in Ninas Körper. In dem Zerschlagen des Spiegels scheint jedoch gleichzeitig die Befreiung des dunklen Wesens zu liegen, das Nina für die perfekte Darstellung des schwarzen Schwanes benötigt. Dadurch, dass das Spiegelbild reine Oberfläche ist und daher keine Körperlichkeit außerhalb des Spiegels besitzt, lässt es sich nur durch das Zerschlagen des Spiegels vernichten, doch Nina vernichtet sich damit selbst, da das Gute des weißen Schwan und die böse Devianz des schwarzen Schwans längst ein Teil von ihr sind.

4.2.3.3 Die allegorische Funktion von „Schwanensee“

Der Film öffnet allegorisch mit einer Traumsequenz über die Verwandlungsszene aus Schwanensee, die sinnbildlich die Filmhandlung vorwegnimmt: Aus schwarzem Hintergrund taucht eine von einem Scheinwerfer beleuchtete Frauenfigur in weißer Kleidung auf, die in den Lichtkegel tanzt. Nach diesem Follow-Shot wechselt die Kamera in die Point-of-view-Perspektive, ehe Rotbart sich aus dieser löst und ins Licht tritt, woraufhin wieder ein Follow-Shot einsetzt, der die beiden Tänzer umkreist. Der Tanz als allegorischer Kampf wird dahingehend dramatisiert, indem sich Rotbart nach der anfänglichen Maskierung in Gestalt eines Jünglings in eine Art gehörnten Dämon mit roten Augen und schwarzem Federkleid verwandelt und die Musik sich dramatisch steigert. Hierauf löst sich Rotbart von dem weißen Schwan in Gestalt der Tänzerin, die ver-

²⁵⁰ Baumann 1989, S. 222.

zweifelt langsam aus dem Lichtkegel in die Dunkelheit druppelt, woraufhin die Szene mit einer Fade-to-Black abblendet. Direkt nach dieser allegorischen Verwandlung beginnt auch der körperliche Zerfallsprozess Ninas, da sie erste Anzeichen einer Hautveränderung zeigt. Schwanensee gilt gerade wegen der Doppelrolle der Schwanenkönigin Odette und ihrer Widersacherin Odile als eine besondere Herausforderung für die Ballerina, während das Stück auf narrativer Ebene auf typische Märchenmotive, wie etwa die Verfluchung eines unschuldigen Mädchens durch einen bösen Zauberer, die erlösende Kraft der Liebe und der Kampf von Gut und Böse, rekurriert. Die Doppelrolle der Schwanenkönigin aus Odette und Odile gilt als „ballet's Hamlet, the ballerina acid test“²⁵¹ und dient damit maßgeblich bei Bewältigung als Karrieresprungbrett. Leroy fasst bei seiner Suche nach der perfekten Besetzung für die Schwanenkönigin die Geschichte folgendermaßen zusammen:

„Wir alle kennen die Handlung. Ein unschuldiges Mädchen, rein und süß, gefangen im Körper eines Schwanes. Sie sehnt sich nach Freiheit, aber nur wahre Liebe kann den Fluch brechen. Ihr Wunsch scheint sich auch zu erfüllen, in der Gestalt eines Prinzen. Aber bevor er ihr sagen kann, dass er sie liebt, erscheint ihr laszives Ebenbild, der schwarze Schwan, und täuscht und verführt ihn. Am Boden zerstört, stürzt sich der weiße Schwan von einer Klippe, gibt sein Leben hin und findet im Tod die ersehnte Freiheit.“²⁵²

Hiermit wird auch deutlich, dass die Interpretation Leroy's ein tragisches Ende bevorzugt, wohingegen das Original je nach Ausführungsart sowohl gut, als auch böse für Odette und den Prinzen enden kann. Gerade durch die böse Doppelgängerin eignet sich Schwanensee besonders für die Ausdeutung als „Gothic-horror high style“²⁵³ und die Schrecken, die die Transformation in den schwarzen Schwan mit sich bringt. Ebenso wie die Funktion der Spiegel bewirkt damit die Geschichte von Schwanensee den Misen-abyme-Effekt, da es offenkundige Parallelen zwischen der Ballettaufführung und Ninas Leben gibt, wodurch sich beide narrativen Ebenen gegenseitig zu durchdringen scheinen. Genau wie in den fortschreitenden Proben nehmen Ninas Halluzinationen bizarrere Züge an je näher die Premiere und öffentliche Verwandlung in das böse Alter-ego rücken. Im Nietzsche'schen Sinne repräsentiert der schwarze Schwan das Dionysische und der weiße Schwan das Apollinische, weswegen Nina während der Rollenentwicklung von der jungfräulichen Vergeistigung zur rauschhaften Körperlichkeit übergeht

²⁵¹ Rogoff 2011, S. 437.

²⁵² *Black Swan*, 09:07.

²⁵³ Rogoff 2011, S. 437.

und daher als „consummate ‚Apollonian‘“²⁵⁴ bezeichnet werden kann. Der Rausch durch die Rolle zeigt sich dadurch, dass nach dem Auftritt des schwarzen Schwanes Nina wie in Trance von der Bühne geht, ihre vogelartige Haut vibriert und ihr ein Gefieder wächst, während Ninas Ekstase sich auch beim Publikum niederschlägt.

Zurückgehend auf die Handlung von Schwanensee kommt es damit in *Black Swan* zu unverhohlenem Farbsymbolismus und zu einer traditionellen Kennzeichnung von Gut und Böse. Wie bereits in *Pi* (1998) nutzt Darren Aronofsky auch in *Black Swan* Licht und Dunkelheit in der Form von Farbe, um eine paranoide Szenerie zu bedingen.²⁵⁵ Zu Beginn des Films trägt Nina bevorzugt Pastelltöne, helle Farben und Weiß, die für Reinheit, Unschuld und damit das moralisch Gute stehen. Ähnlich wie ihre Garderobe ist auch Ninas Zimmer von mädchenhaftem Rosa, geblühten Mustern, Kuscheltieren und kindlichem Kitsch durchzogen, was die Verbindung zu Prinzessin Odette stärkt. Selbst die Blumen, die Leroy ihr in die Garderobe bringen lässt, sind in dezenten rosa Pastelltönen, und bei der Gala zur Verkündung der neuen Schwanenkönigin trägt Nina ebenfalls ein weißes Kleid. Ihre böse Doppelgängerin trägt hingegen schon mit ihrem ersten Auftauchen in der U-Bahn dunkle Kleidung, genauso wie bei dem kurzen Zusammentreffen in der Fußgängerunterführung. Um auch Lily als Gegenspielerin zu kennzeichnen, ist ihre Garderobe ebenfalls schwarz oder besteht aus dunklen Farben. Des Weiteren sind Lilys Outfits verruchter und offener als Ninas und sie trägt eine auffällige Tätowierung in der Form von Lilien, die ein Todessymbol darstellen, auf dem Rücken. Während Nina mit Lily einen wilden Abend verbringt, zieht Nina symbolisch ein schwarzes Spitzentop von Lily über ihr weißes Hemd, so als ob sie einen Teil von Lilys Charakteristika übernimmt, da dieser Abend massiv Ninas sexuelles Erwachen und die Entfremdung von dem Protektorat ihrer Mutter beeinflusst, indem Nina das Verbot ihrer Mutter missachtet, Drogen konsumiert und sich sexuell vergnügt. Nach dieser Nacht wird Ninas Garderobe dunkler, weswegen es zu einer Mischung aus weiß, grau und Schwarztönen kommt. Ebenfalls benutzt Nina exzessiv die entwendeten Sachen Beths, wie deren Ohrringe, Parfüm, Lippenstift und Nagelfeile, wodurch hier ebenfalls symbolisch die Annäherung an das Böse in der Form einer devianten Weiblichkeit gezeigt wird. Desgleichen werden Beth und Erica in schwarzer oder dunkler Kleidung präsentiert, um diese Frauenfiguren ebenfalls als böse und destruktiv zu mar-

²⁵⁴ Dhillon, Dharmender, „Black Swan“, *Philosophy Now* 86(2011), S. 46-47, S. 46.

²⁵⁵ Vgl. Cherry 2009, S. 79.

kieren, während auch Leroy's Garderobe eine Tendenz zur Düsternis nicht verhehlen kann.

In Anlehnung an die Traumsequenz, wird die Bedrohung auf Tonebene mit dem Geräusch von panischem Flügelgeflatter oder bedrohlichem Gelächter verdeutlicht, um eine Analogie mit der ungewollten Verwandlung Odettes in ihr tierisches Alterego und die böse Machenschaften dahinter zu versinnbildlichen. Das Flügelgeflatter und Lachen ist nicht nur in der Traumsequenz zu hören als Nina mit dem bösen Zauberer Rotbart tanzt, sondern ist beim Auftauchen der vermeintlichen Doppelgängerin, sowie der Rollenvergabe an Nina, der darauffolgenden Entdeckung des Schriftzugs „Whore“ auf dem Spiegel der Toilette und Ninas offizieller Vorstellung als Schwanenkönigin auf der Gala zu hören. In der Disco auf Droge ist das düstere Lachen ebenfalls deutlich vernehmbar, genauso wie der nun ironische Ausspruch „liebes Mädchen“²⁵⁶ der Mutter. Nach der Tanzszene, die jäh von einem plötzlichen Jump-Cut unterbrochen wird, was buchstäblich einen Filmriss darstellt, ist das Lachen abermals zu hören als Nina einen Fremden hemmungslos küsst und im Anschluss kann man das dumpfe Echo von „liebes Mädchen“ ausmachen, während Nina den Weg zum Ausgang sucht. Besonders im Auftakt zu Ninas gänzlicher Transformation in den schwarzen Schwan im dramatischen Finale taucht das Flügelgeflatter und Gelächter vermehrt auf nachdem Nina nach der Verselbstständigung ihres Spiegelbilds Lily mit Leroy in flagranti erwischte und sich Leroy dabei in Rotbart verwandelt. Die Kostümierung Rotbarts besteht wie jene des schwarzen Schwans aus schwarzen Federn und einer schwarzen Maske mit Hörnern und roten Augen, die ihm eine dämonische Färbung verleihen. Gerade jene roten Augen verdeutlichen den Volksglauben vom bösen Blick, der den Abfall vom Guten und Chaos in dem Leben des Betroffenen bewirkt.

„In seiner letzten Konsequenz will der böse Blick die Demütigung. Das ist mehr als Gehorsam, mehr als Unterwerfung, mehr selbst als Verfügbarkeit. Demütigung zielt auf die Enteignung des Subjekts, auf Verdinglichung.“²⁵⁷

Nina stellt in der Verwandlung des schwarzen Schwanes damit nicht ein eigenständiges Subjekt dar, sondern das Objekt des Bösen, durch das es agiert. Die Koppelung des Bösen mit Dunkelheit, Finsternis, Maskierung und Schwärze bestärkt damit auch die bedrohliche Wirkung der Lichtstimmung, „weil sie uns unseres Bezugssystems be-

²⁵⁶ *Black Swan* 1:04:47.

²⁵⁷ Schuller, Alexander, „Der böse Blick“, *Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen*, Hg. Alexander Schuller/Wolfert von Rahden, Berlin: Akademie-Verl. 1993, S. 288-302, S. 298.

raubt“²⁵⁸. So löst das plötzliche Ausgehen der Lichter bei der Protagonistin das Gefühl der Verfolgung durch das Böse aus, weil sie sich sofort mit der kindliche Angst vor der Dunkelheit konfrontiert sieht. Durch die Instabilität Ninas Welt wird mittels fehlendem Licht verdeutlicht, dass eine immanente Bedrohung mit dem Unbekannten besteht. Indem Nina trotzdem auf die Suche nach der Ursache für das Erlöschen des Lichtes geht, versucht sie einerseits ihre Ängste zu konfrontieren, andererseits aber auch Sinn in ihrer verquerten Welt zu finden. Ihre dunkle Seite scheint sich jedoch einer rationalen Suche in den Weg zu stellen, da Nina mit ihrer größten Angst, nämlich dem Verlust der Hauptrolle durch eine Intrige, konfrontiert wird. Das kalte künstliche Licht daraufhin im Krankenhaus markiert zwar einen Gegensatz zu der Diffusität im Ballettheater, doch wirkt es genauso beklemmend wie dasjenige im Theaterlabyrinth.

Weiters tauchen der schwarze und der weiße Schwan symbolisch in mehreren Szenen auf und verdeutlichen damit den Kampf zwischen Gut und Böse. Leroy hat ein Schwanenskelett in seinem Büro stehen, was im übertragenen Sinne dessen Ziel, Schwanensee aufzubrechen, verdeutlicht. Als Nina sich das erste Mal versucht selbst zu befriedigen, befindet sich im Hintergrund ein schwarzer Schwan als Kuscheltier, der später bei Ninas manischer Entsorgung der weiß-rosa Kuscheltiere zu Boden fällt und als einziges nicht im Hausmüll landet. Der weiße Schwan wiederum taucht als zerbrechliche Porzellanfigur auf Ninas Nachttisch auf, als jene von der Mutter mit den weiß-rosa Bettbezügen zugedeckt wird, und ist bei dem zweiten Versuch Ninas, sich selbst zu befriedigen am Badewannenrand in der Form eines Mosaiks ersichtlich. Am ausgeprägtesten treten jedoch die Figuren des düsteren Märchens in der Clubszene hervor, als Nina im Drogenrausch erneut Dinge beginnt zu sehen, die nicht unmittelbar in der Realität stattfinden. Hierbei tanzt sie allegorisch nicht nur mit einem Mann als Verdeutlichung des Coming-of-age-Motivs, sondern Rotbart, Beth, Leroy, Nina als weißer und schwarzer Schwan, die roten Augen Rotbarts und des schwarzen Schwans, die Schmetterlingstapete aus Ninas Zimmer, Verdopplungen Ninas und ihrer Hände, sowie Ninas Gesicht im Make-up des schwarzen Schwanes sind ebenfalls mittels Spezialeffekten und Überblendungen anwesend. Jene Momente sind jedoch durch schnelle, stroboskopartige Cuts so kurz, dass sie nur dann deutlich sichtbar werden, wenn die Szene Frame für Frame betrachtet wird. Die Farbdichotomie wird jedoch auch in dieser Szene erhalten, indem

²⁵⁸ Baumann 1989, S. 296.

bei grünem Licht die Realität dargestellt wird und bei Wechsel zu rotem Licht in die phantastische Subjektive gewechselt wird.

Analog der fatalen Romanze zwischen Odette und dem Prinzen in Schwanensee, weist auch Nina ein heftiges Verlangen nach Anerkennung durch Leroy auf, und damit durch den einzigen und zugleich mächtigsten Mann des Films. Gleichsam fungiert dessen sprechender Name ‚Leroy‘ als Hinweis auf seine Wahrnehmung von den Tänzerinnen, weil er die gesamten Fäden gleich einem König in Händen hält. Nina möchte daher nicht nur von ihm wahrgenommen werden, sondern gleichzeitig auch die Anziehungskraft verführerischer Weiblichkeit besitzen, mit der sie Macht über ihn ausüben kann. In einem kläglichen Versuch, diese Seite ihrer Weiblichkeit hervorzukehren, den sie bisher gänzlich unterdrückt hat, putzt sie sich für ihre Verhältnisse beinahe vulgär heraus, um Leroy für sich zu gewinnen und ihn in dessen Büro zu überzeugen, ihr die Rolle der Schwanenkönigin zu geben. Kleinlaut erklärt Nina in dieser Szene, dass sie ihre Technik perfektioniert habe, woraufhin Leroy von ihr fordert, sich gehen zu lassen. Unerwartet küsst er Nina, was in einer Detailaufnahme eingefangen wird und akustisch von dem verzerrten, panischen Flügelgeflatter des Prologs untermalt wird. Auch hier setzt die Verführung des Mannes erst ein, wenn der schwarze Schwan sein Gesicht zeigt, denn Nina beißt Leroy unvermutet und bekommt allein durch diesen Ausbruch des sexuell Verborgenen die Rolle.

4.2.4 Selbstbehauptung und Identitätsbildung in Anbetracht der Bedrohung

4.2.4.1 Die problematische Mutter-Tochter-Beziehung

Die Beziehung Ninas mit ihrer Mutter Erica enthält nicht nur eine Innigkeit, die fremdartig und abstoßend wirkt, sondern offenbart auch unterschwellige Konflikte, da die Mutterfigur als überfürsorglich und zugleich kontrollsüchtig gekennzeichnet wird, wodurch sie monströse und ambivalente Charakterzüge erhält. Die völlige Fixierung auf Nina erscheint krankhaft und bewirkt eine erdrückende Atmosphäre in der gemeinsamen Wohnung, die durch das Dekor mit endlosen Spiegeln und Bildern unterstützt wird. Die Familie als Ort, der das Eindringen des Bösen ermöglicht, wird durch fehlende Mütterlichkeit und fehlende Väterlichkeit gebrandmarkt, die die Rückkehr des Unterdrückten ermöglichen: „The family is both the reason for and the means of repression

[...].²⁵⁹ Daher benutzt *Black Swan* das Konzept der falschen Mütterlichkeit, bei dem die Mutter zwar vorgibt, das Beste für ihr Kind zu wollen, doch durch Taten diesem Ziel entgegenwirkt.²⁶⁰ Des Weiteren wird hierbei das Kind als Eigentum aufgefasst, das für die Aufopferung der Mutter mit Liebe und Respekt Abbitte zu leisten hat.²⁶¹ Das Kind fungiert als Kompensator für die Wünsche der Mutter, die diese nicht ausleben konnte, und wird daher von der Mutter benötigt, um deren Eigenbild zu wahren und ihr Selbstwertgefühl zu steigern. Bei der falschen Mütterlichkeit definiert sich folglich die Mutter über das Kind, verliert dabei jedoch das Wohl des Kindes aufgrund ihrer narzisstischen Bestrebungen aus den Augen: „Das Kind wird von der Mutter ‚infiziert‘, so daß es allmählich zu ihrem Abbild wird.“²⁶² Damit wird dem Kind eine eigenständige Entwicklung und Loslösung von der Obrigkeit der Mutter unterbunden, sowie gleichzeitig ein tiefes Schuldgefühl inskripiert. Eine Mutter, die die Symptome der falschen Mütterlichkeit präsentiert, ist eine Nutznießerin des Kindes, da sie das Kind als einen Teil von sich ansieht und damit die kindliche Unterwerfung begründet.²⁶³ Diese Form der Mütterlichkeit verhindert daher unter dem Deckmantel des Fürsorge eine normale Entwicklung des Kindes zur Selbstständigkeit, sowie emotionaler Reife: „Falsche Mütterlichkeit bedroht das Leben, die Lebendigkeit und die Individualität des Kindes, belastet sie und schränkt sie ein, wird aber als Liebe, Fürsorge und notwendige Anpassung dem Kind vermittelt.“²⁶⁴ Das monströse an der Mutterfigur in *Black Swan* manifestiert sich daher in einem emotionalen Missbrauch der Tochter, der den einzigen Lebensinhalt der Mutter bildet. Erica ruft ständig bei ihrer Tochter auf dem Handy an, um auszuforschen, was Nina gerade macht und wann sie nach Hause kommt, oder ruft bei einer Bekannten im Ballett an, wenn sich ihre Tochter verspätet. Zudem behandelt sie Nina wie ein unmündiges, kleines Kind, das der mütterlichen Vormundschaft in allen Belangen bedarf, um augenscheinlich ihr „liebes Mädchen“²⁶⁵ zu schützen. Erica bringt Nina wie ein Kleinkind ins Bett, hilft ihr beim Umziehen, deckt sie zu und zieht eine Ballerinaspieluhr zum Einschlafen auf, obwohl ihre Tochter bereits eine erwachsene Frau ist. Nach Maaz kann diese Erdrückung durch die Präsenz der Mutter in eine sogenannte „Mutterm Vergiftung“ münden, die Essstörungen, emotionale Bindungsprobleme und ein negatives

²⁵⁹ Cherry 2009, S. 109f.

²⁶⁰ Vgl. Maaz, Hans-Joachim, *Der Lilith-Komplex. Die dunklen Seiten der Mütterlichkeit*, München: Beck 2003, S. 60ff.

²⁶¹ Vgl. Ibid., S. 60.

²⁶² Ibid., S. 62.

²⁶³ Vgl. Ibid., S. 67.

²⁶⁴ Ibid., S. 63.

²⁶⁵ *Black Swan*, 05:04.

Selbstwertempfinden seitens des Kindes mit sich bringt.²⁶⁶ Im Bezug hierauf präsentiert *Black Swan* den Rezipienten mit den drei hauptsächlichen Präsentationen des Abjekten als grauenerregend, nämlich überflüssigen Körperabsonderungen wie Blut und Erbrochenes, der Grenzüberschreitung des Monsters und der Darstellung der Mutter als Abjekt.²⁶⁷ Nina leidet an einer Essstörung und wird des Öfteren dabei gezeigt, wie sie sich übergibt, ihre Hautirritation und eingerissenen Nägel sind körperliche Anzeichen der inneren Mutation in den schwarzen Schwan als Symbol monströser Weiblichkeit und Erica will mit aller Macht verhindern, dass sie durch die Abkoppelung ihrer Tochter zum Abjekt wird. Nina kann sich weder räumlich von der Mutter distanzieren, da sich innerhalb der Wohnung keine einzige Türe abschließen lässt und nur die Abschottung von der Außenwelt möglich ist, noch emotional abkoppeln, da die Mutter ihr Leben leitet, bis es zu stärkeren Ausprägungen Ninas dunkler Seite kommt. Die emotionalen Mankos durch diese falsche Mütterlichkeit zeigen sich auch an Ninas Bindungsarmut zu anderen Menschen, denn sie weist außer der Beziehung zur Mutter keine Vertrauensperson oder eine Freundschaft auf. Ebenfalls ist es die Mutterfigur, die Nina in die berufliche Schiene der Balletttänzerin gedrängt hat und sich um die Zukunft ihrer Tochter sorgt. Es scheint beinahe so, als ob die Mutter die größere Besessenheit an der Karriere ihrer Tochter als Nina selbst besitzt, da sie kontinuierlich beim Ballett nachhakt, wie es um ihre Tochter steht. Erst mit dem einsetzenden Abnabelungsprozess Ninas ändert sich Ericas Einstellung zu der Rolle, weil ihr droht, die Macht über Nina und damit auch ihr Lebensinhalt zu entgleiten:

„[W]e can see abjection at work in the horror text where the child struggles to break away from the mother, representative of the archaic maternal figure, in a context in which the father is invariably absent.“²⁶⁸

Die extreme Fixierung auf Nina wird ebenfalls mit der Tatsache zum Ausdruck gebracht, dass ihre Mutter gerne Nina und sich selbst malt. Erica möchte über jeden Schritt und Tritt ihrer Tochter Bescheid wissen, was Ninas Zuhause eine Komponente der totalen Überwachung zukommen lässt.

Die geforderte Unterwerfung unter die mütterliche Autorität wird in der Szene am deutlichsten, als Nina kurz nach der Ergatterung der Schwanenköniginnenrolle nach Hause kommt und ihre Mutter eine opulente Torte mit Zuckerwerk und Ballerinas be-

²⁶⁶ Vgl. Maaz 2003, S. 69-80.

²⁶⁷ Vgl. Creed, Barbara, *The monstrous-feminine. Film, feminism, psychoanalysis*, London [u.a.] Routledge 1993, S. 71f.

²⁶⁸ Ibid., S. 12.

sorgt hat. Nina weigert sich jedoch zu anfangs diesen Kuchen zu essen, als ihre Mutter den Kuchen anschneidet, sodass Erica tödliche beleidigt die Torte nimmt und in den Müll werfen will. Sie hält über der Mülltonne erst inne, als Nina „Es tut mir Leid.“²⁶⁹ sagt, woraufhin Erica die Torte abstellt und Nina den Finger mit Tortenguss hinstreckt. In Großaufnahme sieht man, wie Nina den Finger abschleckt, der Mutter zuliebe beteuert, es sei lecker, nur um in der anschließenden Großaufnahme ihre Abscheu vor der Torte zu offenbaren. In dieser Szene evoziert Erica den Schuldkomplex, den sie Nina von Klein auf eingimpft hat, weswegen diese doch widerwillig ein Stück des Kuchens isst. Nach Kristeva versinnbildlicht die Nahrungsaufnahme die Übertretung einer Grenze, wie sie das Abjekte darstellt, da das Orale eine Grenzlinie zwischen Selbst und Gegenüber bildet, sodass der Kuchen als „the oral object (the abject) that sets up archaic relationships between the human being and the other, its mother“²⁷⁰ angesehen werden kann. Das Essen des Kuchens und damit die symbolische Einverleibung der mütterlichen Ordnung hat etwas zutiefst sadistisches, da sich Ninas Essstörung durch die böse Mütterlichkeit erklären lässt und es nicht um das Wohl der Tochter geht, sondern um einen reinen Machtkampf. Damit wird die Küche als traditionell weibliche Sphäre zum Ort der Rebellion Ninas gegen die mütterliche Obrigkeit. Mit der widerwilligen Nahrungsaufnahme des Kuchens wird jedoch die bestehende Ordnung zu einem Teil wiederhergestellt und die Torte wird zum Symbol der ideellen und leiblichen Befolgung der mütterlichen Erwartungshaltung. Wie sich in diesem Vorfall offenbart, ist es keine zärtliche, fürsorgliche Mütterlichkeit, die in den Fokus gerückt wird. Stattdessen stellt *Black Swan* die Schattenseiten einer obsessiven Mutter-Kind-Beziehung aus, sodass die Kernfamilie, bestehend aus Mutter und Tochter, die Wurzel allen Übels ist und nicht eine übernatürliche Instanz das Böse bedingt.

Das Grauerweckende an der Mutter-Tochter-Beziehung ist die Ambivalenz der Mutterfigur, die auf der einen Seite Nina zu erdrücken droht, auf der anderen Seite Nina braucht, da Erica durch ihre Tochter das Leben lebt, das ihr selbst nicht vergönnt war, was symbolisch durch die räumliche Reduktion der Mutter auf das Apartment verdeutlicht wird. Damit werden die zwei prägenden Grundzüge der Mutterfigur benannt, zwischen denen sie oszilliert, nämlich die Selbstaufgabe und die Selbstsucht, wobei letzteres in *Black Swan* überwiegt: „Das Kind wird vergiftet mit Zuschreibungen, Beschuldigungen, Hoffnungen, Erwartungen, Ängsten, Wünschen, Bedrohungen – und ist

²⁶⁹ *Black Swan*, 26:06.

²⁷⁰ Kristeva, Julia, *Powers of Horror*, New York: Columbia UP 1982, S. 63f.

natürlich damit hilflos überfordert, geängstigt und eingeschüchtert, es wird sich als schuldig und unzureichend erleben.“²⁷¹ Da sich mit Ninas Ergatterung der Schwanenkönigin insgeheim Ericas Lebenstraum erfüllt, ist diese umso besorgter um die Gesundheit ihrer Tochter, wodurch es sogar zur völligen Degradierung Ninas Autonomie kommt. Als Erica nach der Gala die vergrößerte Hautveränderung an der Schulter entdeckt, entkleidet sie Nina bis auf die Unterhose und zerrt sie hinter sich ins Bad und befiehlt ihr, weiterhin die kaschierenden Boleros zu tragen. In einer voyeuristischen Halbnahen, die vom Türrahmen gerahmt wird, wird gezeigt, wie Erica die Nagelschere nimmt und gegen Ninas Willen deren Nägel schneidet. Abermals werden Ninas und Ericas Emotionen mittels Großaufnahmen in Szene gesetzt und en Detail gezeigt, wie Erica aus Versehen in Ninas Nagelbett schneidet. Indem Erica aus einer leichten Übersicht und Nina aus der Untersicht gezeigt wird, wird die Impression der nicht einfühlsamen Mutter gestärkt. Damit wird Erica in die Nähe der Märchenfigur der Hexe als Symbol der bösen Mütterlichkeit, die sich Kinder zum reinen Selbstzweck zunutze macht, gerückt. Die wohlbehütete Fassade beginnt mit Ninas Transgression in den schwarzen Schwan jedoch zu bröckeln, da Ericas Einfluss auf die Tochter beständig schwindet. Nina verbannt unterdessen nicht nur die kindlichen Kuscheltiere aus ihrem Zimmer, sondern sucht auch Mittel und Wege, wie sie ihr Zimmer als Privatraum vor der Mutter schützen kann. So versperrt sie mit einer Holzstange die Tür als sie die fiktionale Lily mit nachhause bringt, denn Erica ist es gewöhnt, ungehindert Zugang zu dem Zimmer ihrer Tochter zu haben und kommt daher auch ungefragt in Ninas Zimmer, sobald sie diese in der Wohnung hört.

Eine Sonderstellung innerhalb der Mutter-Tochter-Beziehung nimmt der Bezug zur weiblichen Sexualität ein. Nach der ungewollten Schwangerschaft Ericas, die ebenfalls ihre Karriere beendete, wird alles Geschlechtliche aus dem Haushalt ferngehalten, weswegen selbst in den Bildern Ericas nur Frauen zu finden sind. Nina wird wie ein geschlechtloses Kind behandelt und als sich Nina nach der Vorgabe Leroys Selbstbefriedigen will, fällt ihr Blick jäh auf die neben dem Bett in einem Stuhl schlafende Mutter, sodass der Klimax nicht stattfindet. Die Mutterfigur wird damit als jene Instanz in Szene gesetzt, die Geschlechtlichkeit in ähnlicher Manier unterbindet wie Mrs. Bates in *Psycho* (1960), wodurch *Black Swan* innerhalb der ungesunden Mutter-Tochter-Beziehung „the oppressed and repressed“²⁷² darstellt. Weiters fühlt Erica Nina unter

²⁷¹ Maaz 2003, S. 74f.

²⁷² Cherry 2009, S. 111.

dem Vorwand, besorgt zu sein, auf den Zahn, was deren Beziehung zu Leroy angeht, denn jener hat einen einschlägigen Ruf im Ballett. Als Nina jedoch mit kleinen Seitenhieben auf die nicht-vorhandene Karriere ihrer Mutter antwortet, gleicht der Dialog einem Verhör, was mittels Schuss-Gegenschuss und Großaufnahmen der Gesichter verstärkt wird, bei dem die Mutter gekonnt auf Ninas Schwachstelle, nämlich die Hautveränderung, ablenkt. Als Erica ihre mütterliche Vormachtstellung ausnutzen will und einfordert, die Hautirritation zu sehen, um Nina zum Gehorsam zu zwingen, erhebt sie sich von ihrem Platz, sodass sie der auf dem Boden sitzenden Nina in starker Untersicht erscheint und dadurch mächtiger wirkt. Als Nina jedoch auf den herrischen Tonfall ihrer Mutter mit Widerstand reagiert, klingelt es unerwartet an der Türe und Erica schickt die davorstehende Lily weg, ohne Nina Bescheid zu sagen. Nina begehrt jedoch nun auf, sieht selber nach und entschließt sich entgegen dem Willen ihrer Mutter, mit Lily noch wegzugehen. Damit findet symbolhaft Ninas Abnabelungsprozess gegen die erdrückende Mütterlichkeit und die Hinwendung zur Sexualität statt. Als Nina von der Partynacht wieder nach Hause kommt, erwartet sie sogleich die Konfrontation mit der Mutter, die aus der Dunkelheit des Wohnzimmers in der Halbnahen erscheint und ihrem Kontrollinstinkt gemäß wissen will, was Nina gemacht hat. Hierauf erzählt Nina von ihren sexuellen Abenteuern, wohl wissend, dass dies die Mutter zutiefst provoziert, weswegen abermals die oppositionelle Schuss-Gegenschuss-Methode mit Fokus auf die Gesichter zum Einsatz kommt. Als Nina dem mütterlichen Verbot „Ich will das nicht hören, Nina!“²⁷³ jedoch nicht nachkommt, wird Erica zum ersten Mal handgreiflich und versucht Nina gewaltsam den Mund zuzuhalten, was mehr einer Ohrfeige gleicht. Entgegen der mütterlichen Erwartung lenkt Nina nicht in Richtung Konformität ein, sondern verbarrikadiert sich in ihrem Zimmer und beginnt die leidenschaftliche, eingebildete Sexszene mit Lily. Die Situation mit Ninas Mutter eskaliert jedoch erst am Folgetag, nachdem Ninas Spiegelbild sich verselbstständigt hat und sie Beth im Krankenhaus attackierte. Nina kommt daher paranoid und in der Hoffnung nach Hause, dass ihre Mutter ihr Halt gibt, doch ihre Mutter wirft Nina vor, dass diese krank sei. Nina flüchtet sich erneut in ihr Zimmer und als sich Erica Zugang verschafft, wird sie hinausgestoßen. Nachdem Erica erneut eintreten will, zerquetscht Nina ihr mit der Tür die Hand. Kurz darauf wird Nina ohnmächtig, weil sie sich den Kopf stößt, und wacht unter den Blicken der besorgten Mutter in ihrem Bett auf. Weniger um ihre Gesundheit, als um ihre Rolle besorgt,

²⁷³ *Black Swan*, 1:07:48.

verweigert Nina die mütterliche Fürsorge und will sofort ins Ballett. Weil die Mutter jedoch den Türknauf versteckt hat und ihn nicht freiwillig hergibt, kommt es zum Handgemenge, bei dem Nina Ericas Hand weiter verwundet und auf den mütterlichen Vorwurf „Was ist aus meinem Mädchen geworden?“²⁷⁴ erbst mit „Das gibt es nicht mehr!“ reagiert. Neben der Entmächtigung der Mutter, die sich mit Ninas Verwandlung vollzieht, ist nicht eindeutig erkennbar, ob Erica Nina aus Besorgnis vor der Rolle warnt oder in Nina ihren eigenen Verfall erkennt. Nina diente ihrer Mutter bis dato als Projektionsfläche deren künstlerischer Wünsche, die durch Ninas Geburt ein jähes Ende fanden, doch durch die Rolle erhebt sich das Kind gegen die Despotin. Die Loslösung von der Mutter, um den Status einer unabhängigen Frau zu erhalten bildet nach der leiblichen Trennung durch die Geburt das geistige Pendant. Da Nina diesen Prozess der Adoleszenz bisher nicht begangen hat, verwundert es Erica umso mehr, wie heftig sich Nina gegen die bisher willenlos akzeptierte Mütterlichkeit wehrt. Der Ursprung von Ninas Identitätskrise besteht jedoch nicht in einem plötzlichen Schockerlebnis, sondern wird durch das tief sitzende Trauma von Kindheit an durch die verquere Mütterlichkeit Ericas ausgelöst und durch die Rolle nur verstärkt:

„Ein Kind, das Schlimmes erlebt, muß, um psychisch überleben zu können, diese Erfahrungen aus seinem Bewußtsein vertreiben. Dieser notwendige Schutz aber führt zwangsläufig zu einer allgemeinen Einschränkung der Wahrnehmung und damit zur verzerrten oder gefilterten Abbildung der Realität.“²⁷⁵

Ninas verzerrte Wahrnehmung lässt sich daher auf die falsche Mütterlichkeit Ericas zurückführen, wodurch das Andere in der Form des von der Mutter erklärten Bösen anziehend wirkt. Nicht nur der Ruhm, sondern auch die Mutter hat Ninas guten Charakter korrumpiert, was in Ninas Sterbeszene dahingehend verdeutlicht wird, indem ihr Blick vor dem symbolischen Tod des weißen Schwanes und Ninas reellem Tod noch einmal auf den angsterfüllten Blick der Mutter im Publikum fällt.

4.2.4.2 Rivalität und Eifersucht als Motor des Verderbens

Die Atmosphäre innerhalb der Solistinnen unter den Ballerinas wird von Anfang an als gnadenloser Konkurrenzkampf charakterisiert. Sobald Lily als neue und potentielle Konkurrentin die Garderobe betritt, wird sie zuerst abschätzig von oben bis unten gemustert und erhält auf ihr munteres Geplapper keinerlei Antwort von den anderen Solis-

²⁷⁴ *Black Swan*, 1:26:20.

²⁷⁵ Maaz 2003, S. 169.

tinnen. Als Leroy den Probenraum betritt, erfolgt sogleich das Buhlen um dessen Aufmerksamkeit, indem sich die Tänzerinnen überflüssiger Kleidung entledigen und sich in Szene werfen. Der Neid und die Missgunst unter den Kolleginnen spiegelt eine Ellenbogenmentalität innerhalb einer Leistungsgesellschaft wider, in der Wettbewerb einen beständigen Grundzug bildet: „Die Gesellschaft hat das Gute abgelöst, ersetzt, erübrigt [...]“²⁷⁶. Die extreme Rivalität um beruflichen Aufstieg durch das Ergattern einer Hauptrolle, sowie das Streben nach Macht und Prestige zeugt von einem feindlichen Umfeld, das das Glück des Einzelnen bedroht und unmoralische Mittel im Kantschen Sinne für den Zweck als legitim betrachtet. Damit unterstützt *Black Swan* die Frage, ob Ninas verschobene Perspektive für diese Charakterisierung ihrer Umwelt verantwortlich ist oder „ob es die Welt selbst ist, deren vereinheitlichender Kitt zerbröckelt und sie aus den Fugen gehen läßt“²⁷⁷. *Black Swan* inkorporiert das sozialdarwinistische Prinzip auf beruflicher Ebene, um den negativen Einfluss solcher repressiven Strukturen für die Evozierung des Bösen nutzen zu können. Ähnlich wie in einem repressiven Regime herrschen auch im Ballett autoritäre Verhältnisse, sodass es zur Kollektivierung der Tänzer, ökonomischem oder ideellem Missbrauch, sowie zum Drill zu Disziplin, Ordnung, Leistung und Gehorsam kommt. Nur wer diesen Regeln nachgibt, wird für seine Anpassung mit Anerkennung belohnt, büßt damit aber einen erheblichen Grad an Freiheit und Selbstbestimmung ein. Das Balletttheater weist damit auch Anklänge zur totalitären Überwachung auf, bei der jeder jeden mit Misstrauen und Missgunst beäugt. Das Ballett gibt nicht nur die Normen und Regeln für die Tänzer vor, sondern ist ebenfalls ein kalter Ort, an dem nur die Leistung und nicht das Mitmenschliche zählt. Unter den Solistinnen herrscht so gut wie keine Solidarität, wodurch sich der Kontakt unter den Tänzerinnen auf anerkennendes Lob für gute Leistungen beschränkt, und lediglich die jüngeren Ensembletänzerinnen weißen Empathie auf. Kurz nachdem Nina als neue Schwanenkönigin aufgestellt wird, findet sich daher am Spiegel mit Lippenstift die Nachricht „Whore“, den Nina verzweifelt wegwischen versucht, wodurch einerseits der Neid der anderen Solistinnen zum Ausdruck kommt, sowie Ninas Prostitution für die Rolle im Sinne des Selbstverrats angedeutet wird. Diese Rivalität ihrer Kolleginnen trägt zu Ninas Einzelgängerdasein, das mittels räumlicher Distanzierung von den anderen Solistinnen inszeniert wird, und später zu ihrer Paranoia bei. Sie fürchtet die Rücksichtslosigkeit ihrer Kolleginnen, besonders Lilys, und will dennoch ihre eigene Ruhm-

²⁷⁶ Schuller „Gräßliche Hoffnung“ 1993, S. 346.

²⁷⁷ Baumann 1989, S. 250.

besessenheit befriedigen, wodurch ihre Verwandlung zur „Beschreibung der sozialen Isolation“²⁷⁸ wird. Hiermit offenbart auch Nina eine unterschwellige Sehnsucht nach dem Prestige des Rampenlichts und ein Machtstreben durch die Gier nach der Hauptrolle, das sich bereits zu Beginn des Filmes durch den begehrlichen Blick auf die Plakate mit Beth vor dem Ballettgebäude offenbart. Während sie nach Bekanntgabe von Beths Ausscheiden als Primaballerina die einzige unter den Solistinnen ist, die Mitleid mit Beth hat, verhält sich Nina während einer erneuten Konfrontation mit Beth bei der Gala bereits als überheblich. Doch der Erfolgsdruck und die repressiven Strukturen des Balletts lassen Nina psychisch und körperlich entgleisen. Um in dieser feindlichen Umgebung nicht unterzugehen, riskiert Nina nicht nur ihre Gesundheit, sondern auch ihre Integrität, da sie sich selbst zu Gunsten der Kunst an das Böse verkauft. Damit offenbart sich eine gewisse Ausweglosigkeit, da der berufliche Erfolg sich selbst bei der überfleißigen und sehr selbstkritischen Nina nur durch massive Opfer einstellen kann. Nina kann schon vor der Rollenvergabe als disziplinierter Workaholic bezeichnet werden, der den Drill aus dem Probenraum zu Hause fortführt. Sofort nach der Traumsequenz sieht der Rezipient Nina bei Dehnübungen vor einem riesigen Spiegel, eine Prozedur, die sie selbst nach einem langen Tag vor dem Zubettgehen wiederholt. Doch mit den Proben für die Doppelrolle kommt selbst die Überfleißige an ihre Grenzen, weil Leroy versucht Nina gemäß seiner Idealvorstellung des perfekten schwarzen Schwanes zu formen, was für Nina Selbstverrat bedeutet. Zudem fordert Leroy von Nina uneingeschränkte Flexibilität und die bedingungslose Anpassung an die Rolle. Diese Rücksichtslosigkeit dem Menschen hinter der Rolle gegenüber präsentiert sich besonders in der Szene als Leroy in Endlosschleife einen Szenenteil wiederholen lässt, während er mit ausdrucksloser Miene in leichter Untersicht im Zuschauerraum sitzt ohne konstruktives Feedback zu geben. Als Nina ihn verzweifelt damit konfrontiert, wirft er ihr vor, dass sie sich über das harte Training beklagt hätte und macht deutlich, dass er so ein Verhalten nicht duldet. In dieser Szene wird vernehmlich, dass Fehlritte mit Disziplinarmaßnahmen wie Drill und Wiederholung derselben Tanzfiguren abgestraft werden. Die Überforderung Ninas durch die Rolle zeigt sich nicht nur an körperlichen Blessuren des Trainings, sondern sie wirkt dem Burnout-Syndrom gerade gegen Ende des Filmes sehr nahe. In der Tradition der Gothic Novel wird daher eine Atmosphäre des Unheimlichen und Bedrohlichen geschaffen, die Leib und Seele zermürbt, sowie eine aggressive Komponente

²⁷⁸ Baumann 1989, S. 312.

durch Ninas zunehmenden Realitätsverlust erhält. Da mit dem beruflichen Erfolg auch die Fallhöhe der Protagonistin steigt, wird ihr Sturz durch die Verbündung mit ihrer dunklen Seite umso folgenschwerer.

Black Swan versinnbildlicht eine repressive Gesellschaft, in der nur die Leistung zählt und nicht das Wohlergehen des Einzelnen. Innerhalb des hierarchischen Systems des Balletts muss die Autorität des Vorstehenden anerkannt und die eigene Ohnmacht akzeptiert werden, um sich beruflich über Wasser zu halten. Durch die hermetische Abriegelung nach Außen, den herrschenden Leistungsdruck und den ausgeprägten Konkurrenzkampf werden Neue als Eindringlinge und damit als Feind wahrgenommen. Humanität, Hilfsbereitschaft und Nächstenliebe stehen im Windschatten von Wirtschaftlichkeit, Egoismus, dem Drang nach Selbstverwirklichung und dem eigenen Vorteil, wodurch das Kantsche Konzept des moralisch Bösen beschworen wird. Die wirtschaftliche Interessenhoheit wird in *Black Swan* dahingehend thematisiert, indem bereits zu Beginn die finanzielle Schieflage des Balletts von den Solistinnen benannt wird und Leroy auf der Gala Nina befiehlt, den reichen Gönnern schöne Augen zu machen. Ebenfalls kommt es hierbei zur unfreiwilligen Ausmusterung Beths aus Profitgründen. Nina ist daher Täter und Opfer zugleich, da sie versucht, sich in eine Rolle zu zwingen, die ihrer sonstigen Natur widerspricht, wodurch der schwarze Schwan sie ängstigt und zugleich anzieht. Der soziale Verteilungskampf im Mikrokosmos des Balletts schürt Ninas gestörte Beziehung zu ihrer Umwelt, denn sie vermutet Intrigen und befürchtet das Versinken in der bedeutungslosen, uniformen Masse. Demgemäß wird das Ballett zum Symbol für eine enthemmte Leistungsgesellschaft mit mehr Verlierern als Siegern, der die Prämisse zugrunde liegt, dass Erfolg einsam macht.

4.2.5 Böse Frauenfiguren in *Black Swan*

Black Swan spielt nicht nur mit psychischer Entgleisung, sondern auch mit der durch das Christentum geprägten Konnotation des Weiblichen mit dem Verderben, indem verschiedene Arten monströser Weiblichkeit in Szene gesetzt werden. Da *Black Swan* im Bezug auf die Verkörperung von Männlichkeit eine klaffende Leerstelle aufweist, sind es maßgeblich die Frauenfiguren, die mit dem Bösen und moralischer Verderbtheit in Verbindung gebracht werden. Barbara Creed klassifizierte mehrere Archetypen von monströser Weiblichkeit im Horrorfilm, die allesamt auf eine spezifische Sexualität rekurrieren. Unter diesen klassischen Ausprägungen monströser Weiblichkeit findet

sich die Figur der archaischen Mutter, die besessenen Frau, die Frau als Gebärende des Bösen, sowie die Vampirin, die Hexe und die *femme castratrice*.²⁷⁹ Nach Creed ergibt sich die enge Koppelung von monströser Weiblichkeit und Sexualität aus einer Misskonzeption des patriarchalen Selbstverständnisses, das die Frau als Mangelwesen deklariert und sie durch die Unterdrückung der Leiblichkeit innerhalb der Gesellschaft akzeptabel werden lässt.²⁸⁰ Die Monstrosität von Frauenfiguren kommt demnach dann zustande, wenn eine ideologische Grenze überschritten wird, sodass die Stabilität des gesellschaftlichen Konstrukts von Weiblichkeit und Männlichkeit in Mitleidenschaft gezogen wird. Gemäß Creed eignet sich die Nutzung von Weiblichkeit um Furcht und Schrecken zu erzeugen dahingehend, da die Frau durch körperliche Prozesse wie Menstruation, Gebären und Stillen in die Nähe der unberechenbaren, unkultivierten Natur gerückt werden kann.²⁸¹ Mit der Inszenierung von monströsen Frauenfiguren wird daher die zerstörerische Kraft entfesselter Weiblichkeit als böse Bedrohung thematisiert. Im Bezug auf das Monströse an der Frau wartet *Black Swan* mit Frauenfiguren auf, die exemplarisch verschiedene Lebensstadien und monströse Stereotypen darstellen.²⁸² Während Lily und Nina die aufstrebende Generation versinnbildlichen, befindet sich Beth bereits am Ende ihrer Karriere und damit ihrer Macht über Leroy angekommen, wohingegen Erica als bereits ausgemusterte Balletttänzerin versucht durch die Beeinflussung ihrer Tochter am Leben festzuhalten.

4.2.5.1 Lily als *femme fatale*

Neben Erica als archaische und damit böse Mutter (Vgl. 4.2.4.1), die ihr Kind in mehrerer Hinsicht ausnutzt und damit eine pathologische Familiensituation mit sozialer Verarmung schafft, tritt Lily als *femme fatale* auf. Die aus dem *film noir* stammende *femme fatale* versinnbildlicht Skrupellosigkeit, Gefühllosigkeit und Berechnung, besticht aber gleichzeitig durch eine Faszination für diese unmoralischen Attribute.²⁸³ Hinter der Fassade der Schönheit lauert bei der *femme fatale* eine manipulative Persönlichkeit, die auf den eigenen Vorteil bedacht ist und hierzu moralische Werte über Bord wirft. Lily als Verkörperung der *femme fatale* porträtiert diese destruktiven Züge weiblicher Anzie-

²⁷⁹ Vgl. Creed 1993, S. 1.

²⁸⁰ Vgl. Ibid., S. 5.

²⁸¹ Vgl. Ibid., S.14.

²⁸² Vgl. Bleasdale, John, „Film Festival Report. Venice Film Festival 2010: The Mad and the Bad and the Dangerous to know“, *Film-Philosophy* 15.1(2011), S. 229-233, S. 230.

²⁸³ Vgl. Seeßlen 1995, S. 84-86.

hungskraft, indem sie als äußerst verführerisch, freizügig, unabhängig und sexuell anziehend dargestellt wird, wodurch sie eine Opposition zu Ninas Charakterzügen bezieht und jene in den Abgrund stürzt. Wie Creed anmerkt, entspricht die Porträtierung der *femme fatale* als Spielfigur monströser Weiblichkeit oftmals der Vorstellung der schönen Maske, hinter der sich die charakterlichen Abgründe verbergen:

„She may appear pure and beautiful on the outside but evil may, nevertheless, reside within. It is this stereotype of feminine evil – beautiful on the outside/corrupt within – that is so popular within patriarchal discourses about woman’s evil nature.“²⁸⁴

Die *femme fatale* in *Black Swan* ist damit nicht die Befreiung vom Patriarchat, sondern wird eben gerade durch jenes erst bedingt und ermöglicht, weil sie durch die Abkehr von der klassischen Weiblichkeit fasziniert. Lily hält sich nur bedingt an die Regeln des Balletts, denn sie kommt andauernd zu spät und raucht in den Proberäumen. Weiters macht sie Nina mit einem lasterhaften Leben vertraut, indem sie Nina eine Zigarette anbietet, die im Freudschen Sinne als Phallus gewertet werden kann, mit ihr Alkohol und Drogen konsumiert, sowie sexuelle Erfahrungen macht. Nina fühlt sich zuerst von Lilys Promiskuität abgestoßen, da ihr ein freier Umgang mit Sexualität völlig fremd ist, möchte jedoch gleichzeitig so sein wie Lily, da Leroy deren Authentizität und natürliche Ausstrahlung trotz technischer Unzulänglichkeiten lobt. Den ersten Kontakt mit Lilys sexueller Ader hat Nina bei der Gala, als Lily sich ihr auf der Toilette offiziell vorstellt. Gleich nachdem sie Ninas Hand geschüttelt hat, zeigt eine Detailaufnahme, wie Lily sich die Unterhose auszieht und in ihrer Handtasche verstaut. Beinahe programmatisch wirkt hierbei Lilys Frage „Drehst du nicht völlig durch?[...] Ich würde verrückt werden!“²⁸⁵ und anschließende Bitte „Leiste mir Gesellschaft!“²⁸⁶, woraufhin Lilys verführerisches Lächeln in Großaufnahme anschließt. Nina erwidert daraufhin scheu das Lächeln, senkt jedoch sogleich den Blick und verlässt beinahe fluchtartig den Raum. Die zweite nähere Begegnung mit Lilys Promiskuität ereignet sich an dem Abend, als Nina sich entschließt, mit ihr auszugehen. Beim Essen dreht sich der Dialog unentwegt um Sexualität und es kommt sogar mit dem Kellner zu sexuellen Anspielungen. Nachdem der Dialog verstummt, da Nina nicht über Geschlechtlichkeit reden will, bietet ihr Lily ein schwarzes Top und Drogen an, um lockerer zu werden. Im sterilen Licht der Toilette sieht man anschließend, wie Nina symbolisch das schwarze Top überstreift und den

²⁸⁴ Creed 1993, S. 42.

²⁸⁵ *Black Swan*, 33:30.

²⁸⁶ *Black Swan*, 33:43.

Anruf ihrer Mutter ignoriert. Als Nina wieder nach oben geht, beobachtet sie hinter einer Glasscheibe hervor, wie Lily ihr etwas in den Drink mischt. Nina mag jedoch nach Hause gehen und entscheidet sich erst für das Bleiben als Lily sie mit den Worten „Und wo willst du nun hin? Willst du heim zu Mami?“²⁸⁷ provoziert. Bei dem drauffolgenden Gespräch mit den Männern, die Lily angeschleppt hat, wird deutlich, dass Nina nicht weiß, wie sie mit jenen umgehen soll. Als die Droge anfängt zu wirken, zeigt sich kurz die Haut eines Vogels auf Ninas Händen, nachdem diese erneut den mütterlichen Anruf ignoriert hat. Lily führt daher Nina eine andere Welt vor Augen, die sich grundlegend von Ninas sonstigem Alltag unterscheidet und Nina ihr Pflichtbewusstsein vergessen lässt. Auf Drogen nähert sich Nina ihrer dunklen Seite an und erlebt nicht nur den ersten sexuellen Höhepunkt, sondern bricht auch das erste Mal mit ihrer Mutter. Mit der lesbischen Sexszene erfolgt Ninas sexuelles Erwachen und gleichsam der Triumph der *femme fatale*. Nachdem Nina erfolgreich die Mutter aus ihrem Zimmer ferngehalten hat, küsst sie leidenschaftlich Lily und lässt sich von dieser verführen. Während des Liebesspiels bemerkt Nina nicht nur, wie ihre Haut sich der eines Vogels annähert, was mittels Spezialeffekten zur Verdeutlichung der Transformation realisiert wird, sondern Lilys Gesicht erscheint in Großaufnahme kurzzeitig als Ninas eigenes. Weiters zeigt sich in Ninas subjektiver, wie sich das Lilientattoo auf Lilys Schulterblatt in ein Tattoo zweier Flügel verwandelt und ausbreitet. Bezeichnenderweise besitzt Lily gleich einem Vampir nach dem Akt kein Spiegelbild, obwohl ein Spiegel direkt hinter ihrem Kopf hängt, wodurch deren monströse Qualität gestärkt wird. Als sich ihr Gesicht hierbei wieder in das der bösen Doppelgängerin verwandelt, wird aus der Subjektiven im Point-of-view-Shot gezeigt, wie jene ein Kissen nimmt und auf Ninas Gesicht drückt, woraufhin eine Schwarzblende anschließt.

Lily präsentiert Nina jedoch nicht nur mit einer sexuellen Grenze, die Nina überschreitet, sondern auch mit einer ideologischen, die sich in der Entfernung von der Mutter manifestiert.²⁸⁸ Lilys Darstellung zirkuliert zwischen der des Feinds und des sexuellen Pendants, denn sie wird nur marginal als Verbündete oder Freundin in Szene gesetzt. Die physische Nähe zu Ninas Statur eignet sich daher ebenfalls für die Porträtierung Lilys als dunkles Double, was der subjektiven Färbung des Filmes zu Gute kommt. Bezeichnenderweise wandelt sich Lilys Gesicht des Öfteren kurzzeitig in das von Nina. Nina sieht sich beispielsweise in der U-Bahn selbst, als eine Fremde, die sich später als

²⁸⁷ *Black Swan*, 1:02:05.

²⁸⁸ Vgl. Bleasdale 2011, S. 230.

Lily herausstellt, eine Station vorher aussteigt, genauso wie in der Discoszene und Sexszene Lilys Gesicht Ninas weicht, nur um nach einem raschen Cut wieder seine normale Gestalt anzunehmen. Mit der Auswahl Lilys als Zweitbesetzung für die Schwanenkönigin wird demgemäß Ninas schlimmster Alptraum wahr, da Lily die einzige unter den Tänzerinnen ist, die Nina gefährlich werden kann. Verzweifelt bittet Nina deswegen Leroy, jemand anderen als Zweitbesetzung auszuwählen mit den Worten „Sie hat es auf mich abgesehen. Sie will mich verdrängen!“²⁸⁹, doch Leroy versucht Nina klar zu machen, dass sie den Durchbruch geschafft habe. Die Beziehung zu Lily ist daher bestimmt durch ein Abhängigkeitsverhältnis, weil Nina sich Lilys sexuelle Anziehungskraft aneignen will, um den schwarzen Schwan zu tanzen, fürchtet jedoch die heimtückische Überrumpelung durch Lily. Aufschlussreich ist in dieser Hinsicht auch, dass die Darstellerin Lilys im Abspann als schwarzer Schwan genannt wird, was der Doppelgängerkomponente zu Gute kommt. Das Konkurrenzverhältnis ufer sinnbildlich vor dem letzten Akt von Schwanensee aus, als Ninas Transformation in den schwarzen Schwan vollendet werden muss. Mit dem eingebildeten Mord an Lily, die sich sogleich als Ninas Doppelgängerin entpuppt, findet nicht die erwünschte Beseitigung der Feindin statt, sondern Ninas völlige Hinwendung zu Unmoral und damit zu ihrem bösen Kern.

4.2.5.2 Nina und ihre Doppelnatur

In typischer *film noir*-Manier wird der *femme fatale* das unschuldige Mädchen gegenüber gestellt,²⁹⁰ doch nimmt Nina in *Black Swan* nicht nur die Rolle des männlichen Parts ein, der sich durch die *femme fatale* verführen lässt, sondern vollzieht auch selbst den Wandlungsprozess aus dem unschuldigen Mädchen zu einer monströsen Weiblichkeit. Ninas Börsartigkeit wird jedoch dahingehend relativiert, da der Verwandlungsprozess ihr allerlei Leid beschwert und die Transformation nicht ganz freiwillig vollzogen wird. Dennoch nimmt auch Nina den Bruch mit der patriarchalen Ordnung billigend in Kauf, um sich künstlerisch weiterzuentwickeln, wodurch sie selbst ebenfalls zu ihrer persönlichen *femme fatale* mutiert: „Ihr Streben nach Glück oder Macht ist zwar auch eine Emanzipation ins Böse hinein, von einer Ungleichzeitigkeit, die nur in die Zerstörung führen kann, es ist aber vor allem eine Reaktion auf ihre Umwelt [...]“²⁹¹ Hiermit

²⁸⁹ *Black Swan*, 1:17:49.

²⁹⁰ Vgl. Seeßlen 1995, S. 84.

²⁹¹ *Ibid.*, S. 85.

werden als Ursache für Ninas Entwicklung zum Bösen die Gesellschaft und deren repressive Strukturen (Vgl. 4.2.4.2) verantwortlich gemacht, doch es ist gleichermaßen Ninas freie Entscheidung für die Doppelrolle, die sie der Destruktivität des Bösen annähert. Rückbezüglich auf die anglophone Gothic kommt es auch in *Black Swan* zur Kopplung von sexueller Loslösung und deren destruktives Potential:

„Sinnlichkeit ist gefährlich, Sexualität tödlich. Diese Filme verbieten nicht nur das Sexuelle, sondern das Animalische überhaupt. Der Körper ist ein offenbar gefährlicher, noch nicht endgültig unterdrückter Freiraum, ein letzter Rest an Natur, den es zu Kolonialisieren gilt.“²⁹²

Ninas sexuelle Erweckung birgt damit nicht die erhoffte Freiheit und Loslösung von ihrer Steifheit mit sich, sondern unterwirft sie neuen Zwängen. Auf diese Weise wird Thomas Versprechen, dass sich Nina tänzerisch nur weiterentwickeln kann, wenn sie ihre dunkle Seite und damit ihre Sexualität zulässt, zu einem neuen Gefängnis. Die erweckte sexuelle Begierde drängt nach Erfüllung, wodurch sie einen Teufelskreislauf lostritt, an dessen Ende die Vernichtung der devianten Weiblichkeit steht. Um den Fluch der Stagnation zu brechen und berufliche aufzusteigen akzeptiert Nina eine existentielle Krise, weswegen Ninas Hybris nicht allein in der Annäherung an ihre dunkle Seite liegt, sondern in der Abweichung von männlicher Verfügbarkeit durch die Entwicklung einer homosexuellen Ader. Ihr Tod ist daher ein versöhnlicher, da sie sich selbst das Leben nimmt und damit die Konformität mit der patriarchalen Ordnung wieder annimmt. Durch den Selbstmord wird Nina gleichsam zur Bewahrerin des traditionellen *status quo* der Gesellschaftsordnung, die den sexuellen Abfall von der klassischen Geschlechterordnung nicht ohne Bestrafung hinnehmen kann.

Die Figurenentwicklung Ninas weist ebenfalls deutliche Parallelen mit Robert Louis Stevensons Erzählung *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* auf, obwohl Nina nicht auf wissenschaftlicher Basis mit ihrem bösen Alterego experimentiert. Dennoch wird in beiden Narrationen das Böse im Menschen verortet und als unterdrückte Seite des Menschen charakterisiert: „Der kühle, wohlangepaßte Arzt verschafft seinem Es durch eine Droge die erhoffte und verdrängte Betätigungsmöglichkeit, indem er es abspaltet und selbstständig agieren läßt, ohne die lästige Kontrolle des Über-Ichs [...]“.²⁹³ Der weiße und der schwarze Schwan ist auch bei Nina ein Sinnbild für die menschliche Doppelnatur, sowie die innere Zerrissenheit zwischen den polaren Gegen-

²⁹² Schuller „Gräßliche Hoffnung“ 1993, S. 348.

²⁹³ Baumann 1989, S. 247.

sätzen von Gut und Böse. Des Weiteren besitzen Jekyll und Nina „a secret self locked away, a self that is defiled because it has ‚forbidden desires‘“²⁹⁴. Beide Figuren zeigen in ihrer Gespaltenheit Symptome sexueller Devianz, die dem Bereich der Homoerotik zuzurechnen sind und daher eine Normabweichung darstellen. Die Paranoia, so folgert Halberstam, resultiert aus dem Bewusstwerden der gesellschaftlich gebrandmarkten oder inakzeptablen Wünsche heraus, die sich in der unkontrollierbaren Gestalt des dunklen Alteregos postulieren.²⁹⁵ Die Unvereinbarkeit dieses Komplementärpaares aus Ego und Alterego, beziehungsweise Über-Ich und Es, führt bei Nina ebenfalls zu einer tödlichen Konfrontation, die sich aus dem Zwiespalt aus Neugierde und Abstoßung ergibt. Ähnlich wie in der Romanvorlage, werden in *Black Swan* die Gesellschaftsverhältnisse als doppelbödig und repressiv dargestellt, da Nina einerseits das Unschuldige verkörpern soll, andererseits eine zügellose Sexualität zur Weiterentwicklung benötigt. Genau wie Hyde ist auch der schwarze Schwan ein „Körperwesen“²⁹⁶, das die animalische, instinkthafte, unkultivierbare Seite des Menschen widerspiegelt und damit auf Freuds Verständnis des Es rekurriert. Das Böse kann damit nicht unabhängig von der Identität Ninas angesehen werden, sondern es existiert parallel mit ihren moralischen Vorstellungen, jedoch zu Beginn des Filmes im Verborgenen. Das erste Auftauchen der Doppelgängerin geschieht als Nina in der U-Bahn zur Arbeit fährt und gedankenverloren aus dem Fenster in das Schwarz des U-Bahnschachtes blickt. Akustisch ist kurz das panische Flügelgeflatter aus der Traumszene zu hören, bevor Nina sich umdreht und im angrenzenden Wagon sich selbst in dunklerem Dress zu sehen glaubt. Dieser dunkle Zwilling imitiert simultan Ninas Handlungen wie das Zurückstreifen des Haares und das Umblicken, sodass Nina das Gesicht nicht genau erkennen kann, was auf die genretypische Darstellung des Bösen in Verbindung mit Diffusität rekurriert. Während Ninas Gesicht in Großaufnahme gezeigt wird, wird die Doppelgängerin in der Halbtotale visuell aus der Distanz kontrastiert, sodass man deren Gesicht nur kurzzeitig als dasjenige von Nina ausmachen kann, wenn kein visuelles Hindernis, wie eine Person oder eine U-Bahnwand im Weg ist. Auf dem Nachhauseweg desselben Tages trifft Nina abermals auf eine Doppelgängerin in schwarzer Kleidung, als sie eine dunkle Passage passiert. Beim Betreten jener klappt Nina ihr Handy zu und lässt es in der Jackentasche verschwinden, was von dem dunklen Alterego am gegenüberliegenden Ende der Passa-

²⁹⁴ Halberstam 2000, S. 65.

²⁹⁵ Vgl. Ibid., S. 65f.

²⁹⁶ Lukas, Christian, „Dr. Jekyll and Mr. Hyde“, *Filmgenres Horrorfilm*, Hg. Ursula Vossen/Thomas Koebner, Stuttgart: Reclam 2004, S. 72-81, S. 74.

ge ebenfalls gemacht wird. Durch die diffuse Ausleuchtung und die Nutzung von Handkamera, die die laufende Bewegung Ninas imitiert, sowie der Subjektiven, die in einem verfremdeten Schuss-Gegenschussprinzip mit der Großaufnahme von Ninas Gesicht differiert wird, wird eine bedrohliche, unstete Atmosphäre erzielt. Auf auditiver Ebene ist hier zum ersten Mal ein diabolisches Lachen zu hören, das leitmotivisch immer dann erscheint, wenn das Böse augenscheinlich mit Ninas Sinnen spielt, als Nina kurzzeitig das Gesicht der Fremden als das ihrige ausmacht, bevor es sich wieder in das einer Fremden verwandelt. Als Nina nach einer anstrengenden Probe verzweifelt auf dem Boden sitzt und weint, erscheint erneut ihr Alterego im diffus beleuchteten Türrahmen, das sich jedoch beim Treten ins Licht in Lily verwandelt. Weiters taucht ein mysteriöser Zwilling in der darauffolgenden Szene in der Subjektiven über Nina gebeugt auf, als sie sich in der Badewanne selbst befriedigen will, unter Wasser taucht und an die Decke blickt. Die ominpräsente Doppelgängerin tritt ebenfalls in der Discoszene und anschließenden Sexszene in Erscheinung, und Nina sieht nach dem ersten Auftritt als weißer Schwan die Schwanenmädchen im roten Licht ebenfalls mit ihrem Gesicht versehen. Direkt im Anschluss tritt wieder Lily als Sinnbild des dunklen Zwillings in Erscheinung, wie sie mit Ninas Tanzpartner hinter der Bühne flirtet und dessen Geschlecht reibt, woraufhin Nina beim folgenden Auftritt die Hebefigur missglückt, als sie wieder ihr Gesicht unter den Schwanenmädchen entdeckt. Lily tritt daraufhin in der eingebildeten Mordszene als Double für das Alterego auf, da sie die Personifizierung von Ninas Ängsten darstellt. Selbst die Porträtierungen ihrer Mutter scheinen Nina mit den Augen zu folgen und das, was sie im Spiegel sieht, erscheint ihr fremdartig. Gemäß Seeßlen beinhaltet das klassische Doppelgängermotiv eine immanente Gefahr für den Protagonisten, weil es eine beständige Konfrontation darstellt: „Erstens repräsentiert der Doppelgänger das Unterbewußte und die geheimen Wünsche. Zweitens besagt schon in den Volksmythen und den Märchen die Begegnung mit sich selbst, daß der Tod bevorsteht.“²⁹⁷ Der schwarze Schwan als böser Doppelgänger von Ninas guter Natur ist das Sinnbild der unterdrückten weiblichen Sexualität, das generell mit dem Frauenbild des Vamps in Verbindung gebracht wird. Die Verbindung der weiblichen Libido mit dem Bösen ist durch die christliche Prägung des Abendlandes eine kulturelle Konstante, die auf die Leibesfeindlichkeit sozialer Diskurse Bezug nimmt. Durch die Kreierung eines Zusammenhangs von Sexualität und dem Animalischen wird das Ausleben von sexuel-

²⁹⁷ Seeßlen 1980, S. 27.

ler Freizügigkeit mit einem zivilisatorischen und kulturellen Rückschritt gleichgesetzt. Der innere Spaltungszustand Ninas verdeutlicht damit den Konflikt von patriarchaler Norm und der Sinnsuche nach künstlerischer Freiheit. Die Verknüpfung des Doppelgängermotivs in seiner ursprünglichen Version bei Stevenson als durch Drogen initiiert und Ninas Absage an die Sexuallsuppression in der Disco auf Drogen, sowie ihre Halluzinationen, legen nahe, dass der gesamte Film nur „Versatzstücke der Realität in eigentlich unmöglicher Weise“²⁹⁸ aus Ninas Perspektive vorführt. Genau wie Ninas körperliche Anzeichen für die Verwandlung in den schwarzen Schwan ist auch die Absage an sexuelle Tabus eine Grenzüberschreitung, wodurch in Ninas Tod „die Strafe für die Normaverletzung auf dem Fuße folgt“²⁹⁹. Analog spiegelt das Doppelwesen Ninas jedoch auch eine Doppelmoral innerhalb der Gesellschaft wider, da diese auf der einen Seite nach einer gelungenen, losgelösten, sexualisierten Darstellung lechzt, auf der anderen eine deviante Weiblichkeit tabuisiert oder bestraft.

4.2.5.3 Beth als Sinnbild der gefallenen Frau

Eine weitere monströse Frauenfigur stellt Beth dar, der etwas zutiefst Düsteres anhaftet, die als vom Ruhm korrumpiert erscheint und im Abspann als „sterbender Schwan“³⁰⁰ bezeichnet wird. Beth verkörpert das negative Frauenbild in der klassischen Rollenvorstellung, denn sie demonstriert Leidenschaftlichkeit, keine unterdrückte Sexualität, war beruflich erfolgreich und stellt damit das Gegenteil zu einer barmherzigen Mutterfigur dar. Zudem zeigt sie sich als ruhsüchtig, eifersüchtig, narzisstisch, auf Selbstverwirklichung zu Kosten anderer bestrebt, und erhält damit sehr destruktive Charakterzüge. Trotzdem stellt die für Nina eine Art Idol dar, deren Qualitäten sie sich durch die Entwendung von Beths Sachen aneignen will. Im ersten filmischen Auftritt Beths sieht man in einer voyeuristischen, subjektiven Halbnahen durch einen Türspalt, wie Beth in Rage eine Vase gegen ihren Garderobenspiegel wirft und ihre Garderobe demoliert, was mit Ninas Gesicht in der Großaufnahme kontrastiert wird, die erschrocken auf diesen Wutausbruch reagiert. Leroy beschreibt Beths Wesen wie folgt: „Alles was Beth tut, kommt von innen heraus aus einem dunklen Impuls. Das ist es wohl auch, was ihren Tanz so aufregend macht, so gefährlich. Und manchmal sogar perfekt, aber auch so verdammt

²⁹⁸ Baumann 1989, S. 252.

²⁹⁹ Ibid., S. 275.

³⁰⁰ *Black Swan*, 1:45:36.

destruktiv.³⁰¹ Damit offenbart sich die traditionelle Typisierung des Weiblichen in die Dichotomien von Rationalität/Emotionalität, Kultur/Natur, private/öffentliche Sphäre und passiv/aktiv (Vgl Kapitel 2.5.2.3). Beth gehört innerhalb dieser Zuschreibungen eindeutig dem Konstrukt der bösen Weiblichkeit an, weil sie sich außerhalb des patriarchalen Machtverhältnisses bewegt, Impulsivität zeigt und ihren natürlichen Trieben folgt. Beth verkörpert damit das Konzept des Es: „Die Befreite Sexualität ist in dieser Sichtweise identisch mit dem Ausbruch des Es; wer ihm nachgibt, regrediert auf die Ebene des Animalischen.“³⁰² Damit repräsentiert Beth die Verkörperung eines Symptoms innerhalb einer Gesellschaft, die das monogame Familienmodell zur Norm erklärt und anderweitige Sexualität unterdrückt.³⁰³ Beth versinnbildlicht die Demontage des althergebrachten Frauenbilds, illustriert jedoch auf der anderen Seite die perfekte Tänzerin in Leroys Augen. Dennoch ist auch Beth abhängig von der Gunst eines Mannes, wodurch ihre Monstrosität gemildert wird. Ironischerweise wird sie von Leroy mit dem Kosenamen ‚kleine Prinzessin‘ belegt, obwohl Beth nichts von einer reinen, unschuldigen Femininität hat. Beths Destruktivität und Impulsivität lässt sie so nicht nur ihre Garderobe verwüsten, weil sie nicht länger die Primaballerina des Ensembles ist, sondern sie konfrontiert alkoholisiert Nina mit dem angeblichen Rollenklau auf der Gala. In dieser Szene betrachtet Nina gerade in der Eingangshalle eine Holzstatue, die anstelle von Armen Flügel besitzt und ein Maskenhaftes Gesicht hat. Nachdem sie die Statue von allen Seiten in Untersicht begutachtet hat, steht plötzlich Beth hinter ihr und bezichtigt diese, dass sie die Rolle nur wegen sexuellen Gefälligkeiten bekommen hätte, was als Konflikt visuelle in typischer Schuss-Gegenschuss-Manier in Großaufnahmen der Gesichter verdeutlicht wird. Als Leroy hinzu kommt, versucht Beth vergeblich, diesen dazu zu überreden, dass sie mit zu ihm kommt, um ihn umzustimmen. Da Leroy jedoch mit Nina geht, ruft sie dieser erbost hinterher „Nimm was du kriegen kannst, Nina!“³⁰⁴. Kurz darauf hat Beth einen mysteriösen Autounfall, bei dem ihre Beine massiven Schaden davon trugen und der in Leroys Augen absichtlich geschah. Der Unfall gleicht daher dem finalen Suizid der *femme fatale*, der im *film noir* der 1940er besonders beliebt war.³⁰⁵ Beth bildet für Nina daher ein Mahnmal der Fragilität des Ruhmes, denn als jene Beth im Krankenhaus besucht und Beth nicht bei Bewusstsein ist, wirft sie

³⁰¹ *Black Swan*, 41:40.

³⁰² Baumann 1989, S. 275.

³⁰³ Vgl. Wood, Robin, „The American Nightmare. Horror in the 70's“, *Horror. The Film Reader*, Hg. Mark Jancovich, London: Routledge 2002, S. 25-32, S. 32.

³⁰⁴ *Black Swan*, 36:02.

³⁰⁵ Vgl. Seeßlen 1995, S. 94.

einen verstohlenen Blick auf die klaffende Wunde an Beths Bein. Beth wird daher nicht nur mit dem Verlust des Ruhmes bestraft, sondern nimmt sich selbst die Möglichkeit, ihre Karriere weiterverfolgen zu können, nachdem sie an Leroy scheitert.

4.2.6 Das Patriarchat und sexuelle Repressivität

4.2.6.1 Sexuelle Befreiung als Versuch der Subjektwerdung

Neben dem erdrückenden Konkurrenzkampf auf sozialer Ebene wirft *Black Swan* ebenfalls die Problematik der weiblichen Identität und damit der weiblichen Sexualität auf. Wie schon in Kapitel 4.2.4.1 ausgeführt wurde, wird von Nina die Unterdrückung der Sexualität seitens der Mutter gefordert, die sich nicht eingestehen will, dass ihre Tochter bereits erwachsen ist und sorgt damit nicht nur für frühkindliche Probleme. Nina ist hierbei das Objekt der mütterlichen Idealvorstellung eines Kinds, da auf sie Ericas Wünsche und Werte projiziert werden. Leroy hingegen möchte Nina aus der sexuellen und damit künstlerischen Repression befreien, um die Lust als Motor für eine gelungene Rollenausführung nutzen zu können. Im Anschluss an die Gala kommt es daher in Leroy's Wohnung zu einer Szene, die von sexuellen Anzüglichkeiten und der Degradierung Ninas als Objekt des männlichen, begehrliehen Blickes durchzogen ist. Mittels Schuss-Gegenschuss und Großaufnahmen der Gesichter wird Leroy's Aushorchen von Ninas bisherigen sexuellen Erfahrungen inszeniert. Dieselbe sexuell geschwängerte Atmosphäre tritt bei den Proben auf, als Leroy mit Nina das Spiel der Verführung übt. Hierbei macht Nina stellvertretend sexuelle Erfahrungen mit einem Mann, doch wird sie von Leroy als reines Objekt behandelt, das seinen Aufforderungen Folge zu leisten hat. Genau wie die Mutter, oszilliert auch der künstlerische Vater Leroy aus Ninas Perspektive zwischen Verklärung und Hass. Er verkörpert das Patriarchat und das Phallische in *Black Swan*, wodurch er gleich wie die Mutterfigur zu einem anstößigen und abstoßenden Charakter wird. Leroy wird als stereotyper Künstler voller Exzentrik und Narzissmus, sowie als Frauenheld dargestellt. Er möchte Nina nicht nur zu seinem Vergnügen besitzen, sondern auch durch sie seinen eigenen Ruhm nähren. Der Versuch, sie nach der Gala zu verführen, scheitert jedoch an Ninas frigider Art und ihrem Unwohlsein bei sexuellen Themen, sodass er sie vor die Türe setzt, weil er keine sexuelle Gefälligkeit bekommt. Es scheint daher eine schlechte Lüge zu sein, als Nina Leroy erzählt, sie habe schon mehrere Freunde gehabt und sei keine Jungfrau mehr. Um mehr Leidenschaft für

den schwarzen Schwan zu entwickeln und lockerer im Umgang mit Sexualität zu werden, bekommt sie von ihm die Aufgabe, sich selbst zu befriedigen. Bevor Nina ihre dunkle Seite mehr und mehr zulässt, repräsentiert sie das keusche, unschuldige, passive Mädchen, das sich von Anderen maschinenartig diktieren lässt, was sie tun soll. Damit wird die sexuelle Emanzipation als Versatzstück des Horrors eher durch die Umwelt, in diesem Fall durch die Sucht nach beruflichem Erfolg, aufgezwängt, und zeigt, „was für gräßliche Dinge geschehen können, wenn Menschen ins Land der Tabus wandern“³⁰⁶. Leroy fordert von Nina die Selbstaufgabe für die Kunst, denn sie muss ihre moralischen Skrupel über Bord werfen, um ausdrückvoller zu werden und kommt diesem Kommando wegen ihrem Drang zur Perfektion nach. Bezeichnenderweise führt *Black Swan* so vor Augen, dass das Individuum nicht nur die Kontrolle über seinen Körper und Geist verlieren kann, sondern zum Spielball von Machtinteressen wird und daher sein Schicksal nicht selbst in den Händen hält. Beths Unfall führt Nina die Fragilität von Ruhm und dem Traum der großen Primaballerina vor Augen, genauso wie der sexuell anzügliche, alte Mann in der U-Bahn Nina zu einem Objekt männlicher Begierde degradiert: „A woman, in a phallic order, is at once the mirror and the screen – image, ground, and support – of this [the male] subject’s projection and identification.“³⁰⁷ Hinter der Objektivierung der Frau steht die primäre Funktion des Weiblichen als Matrix für geschlechtliche Andersartigkeit innerhalb des Patriarchats, das nur Männlichkeit als Subjekt zulässt.³⁰⁸ Die Frau als Objekt wird auch in der Inszenierung von Schwanensee thematisiert, da hier der Tanz der Ballerinas als Ornament konsumiert und die Individualität durch uniforme Tanzbewegungen ersetzt wird.³⁰⁹ Leroy als ‚König des Balletts‘ bedingt durch seine Vormachtsposition Ninas Verrat ihrer bisherigen Maßstäbe und Werte, wobei er sie als sein Kunstobjekt betrachtet, das es nach seinen Vorstellungen zu formen gilt. Leroy geht es um eine Ästhetisierung der Frau als Objekt der männlichen Begehrlichkeit, wodurch die Schönheit der Tänzerinnen zu schmückendem Beiwerk verkommt. In der Inszenierung der Frau rekurriert *Black Swan* auf die Tradition der primären Darstellung des Weiblichen, das nur als deviante Form in den Fokus gerückt und damit als Subjekt des Filmes gedeutet werden kann:

³⁰⁶ King, Stephen, *Danse Macabre. Die Welt des Horrors in Literatur und Film*, Übers. Joachim Körber, München: Heyne 1988, S. 505.

³⁰⁷ Lauretis, Teresa de, „Through the looking glass“, *The cinematic apparatus*, Hg. Teresa de Lauretis/Stephen Heath, New York: St. Martin’s Pr. 1980, S. 187-202, S. 196.

³⁰⁸ Vgl. Brauerhoch, Annette, *Die gute und die böse Mutter. Kino zwischen Melodrama und Horror*, Marburg: Schüren 1996, S. 55.

³⁰⁹ Vgl. Kracauer, Siegfried, „Das Ornament der Masse“, *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 50-63, S. 52.

„There is an almost obsessive association of the female protagonist with a deviation from some norm of mental stability or health, resulting in the recurrent investigation of psychical mechanisms frequently linked with the ‚feminine condition‘ – masochism, hysteria, neurosis, paranoia.“³¹⁰

Durch die deviante Weiblichkeit erscheint die Frau zwar nicht als Sexualobjekt des begehrenden Blickes, doch gleichsam kann sie durch ihre Definierung aus dem Machtgefüge des Patriarchats heraus nicht die Wendung zum eigenständigen Subjekt erfahren.

Das sexuelle Erwachen als Versuch der Subjektwerdung führt Nina wiederum an den Archetypus der gefallenen Frau heran, die dem Bereich des moralisch oder sittlich Bösen zuzurechnen ist. *Black Swan* folgt daher der konservativen sozialen Vorstellung von männlichen und weiblichen Rollenbildern, indem die vormals ehrbare Frau für ihre sexuelle Entfaltung bestraft wird: „Under the patriarchal conditions *Black Swan* replicates, women’s attempts to achieve subjectivity invariably result in madness, breakdown, self-destructivity, and premature death.“³¹¹ Der Versuch Ninas, sich aus dem Patriarchat zu befreien durch das Ausüben gleichgeschlechtlicher Sexualität lässt sie weder aus dem männlichen Blick entkommen, noch zum eigenständigen Subjekt werden. Wie Gibson und Wolske anmerken, beinhaltet die lesbische Sexszene zwischen Nina und Lily eine Fetischisierung des weiblichen Körpers durch den männlichen Blick, sodass trotz der sexuellen Abweichung von der patriarchalen Norm „female-female sexuality within heterosexual male gaze“³¹² dargestellt wird und die Repräsentation damit an Radikalität einbüßt. Trotz der Einschreibung dieser Sexualität innerhalb des patriarchalen Blickes, erfolgt eine narrative Bestrafung, indem sie mit dem Bösen gekoppelt wird, das aus einer psychischen Krankheit resultiert. Ninas psychische Ausartungen kann daher als Zivilisationskrankheit gewertet werden, denn der Preis für den Erfolg und Streben nach Perfektion ist der sichere Weg ins Unglück. Ninas angestrebte Perfektion ist nicht nur eine starre Abfolge von Bewegungen und gnadenlosem Drill, sondern bringt mit der fortschreitenden Geschlechtlichkeit etwas Dämonisches hinter der Maske der Normalität hervor. Ihr Alterego eröffnet einen doppelten Boden der Realität, indem Ninas Wahrnehmung und Erfahrungen durch das Böse bedrohlich, unheimlich und anormal wirken. Hiermit rekurriert *Black Swan* auf die Einsamkeit des Daseins und das Verlo-

³¹⁰ Doane, Mary A., *The desire to desire. The woman’s film of the 1940s*, Bloomington, IN: Indiana UP 1987, S. 36.

³¹¹ Fischer, Mark/Amber Jacobs, „Debating Black Swan. Gender and Horror“, *Film Quarterly* 65(1), 2011, S. 58-62, S. 59.

³¹² Gibson, Katie/Melanie Wolske, „Disciplining sex in Hollywood. A critical comparison of *Blue Valentine* and *Black Swan*“, *Women and Language* 34.2(2011), S. 79-96, S. 88.

rensein im patriarchalen System, aus dem es keinen Ausweg zu geben scheint. Die psychische Krankheit fungiert so als Ausgrenzungsmerkmal und bietet gleichsam eine einfache Erklärung für das Übertreten der Norm, da nur durch den Einfluss des Bösen der Bruch mit dem bisherigen Konformitätszwang geschah, wodurch das patriarchale System an sich nicht in Frage gestellt wird. Ninas Versuch, sich aus dem männlichen Blick und der starren Position als Objekt zu befreien, scheitert an der systemischen Einflussnahme des Patriarchats und ihrer Verinnerlichung der Werte, die eine abweichende Weiblichkeit tabuisieren. Damit präsentiert *Black Swan* den Zuschauer mit einer zirkulären Entwicklung, denn Nina will sich durch die Akquisition ihrer dunklen, unterdrückten, bösen Seite aus den patriarchalen Vorstellungen befreien, um ein freies Subjekt zu werden, unterwirft sich jedoch durch das Böse neuen Zwängen und endet durch den Tanz des schwarzen Schwanes wieder als Objekt des männlichen, begehrlischen Blicks. Damit erfüllt sie die Erwartungen, die Leroy als Stellvertreter des Patriarchats an sie gestellt hat und kann als „kleine Prinzessin“³¹³ in den Schoß der männlichen Begehrlichkeit heimkehren.

4.2.6.2 Tabuisierte Weiblichkeit und patriarchaler Horror

Wie Carl Boggs und Tom Pollard anmerken, gehören Themen wie Sexualität, Familie und Geschlechterrollen zu sozialen Grundkonzepten, die im US-Kino aufgegriffen, unterwandert oder re-inszeniert werden, da sie generell Aufmerksamkeit kreieren können und einen wichtigen Faktor des gesellschaftlichen Selbstverständnisses darstellen.³¹⁴ Für Michel Foucault bildet gerade die Thematisierung von Sexualität einen besonders herausragenden Knotenpunkt von Machtverhältnissen.³¹⁵ Das Foucaultsche Machtverständnis durchzieht alle sozialen Bereiche, denn disziplinäre Macht ist bei Foucault „power operating through conformity to norms or standards for correct behavior. It exerts control that is continuous, subtle, automatic, generalized, taken for granted, and present in all aspects of the discursive formation.“³¹⁶ Damit exerziert *Black Swan* eine normerhaltende Funktion, indem das ursprüngliche Machtverhältnis zwischen Patriar-

³¹³ *Black Swan*, 1:43:13.

³¹⁴ Vgl. Boggs, Carl/Tom Pollard, *A world in chaos. Social crisis and the rise of postmodern cinema*, Lanham [u.a.]: Rowman & Littlefield 2003, S. 105

³¹⁵ Vgl. Foucault, Michel, *The history of sexuality. An introduction*, Übers. Robert Hurley, New York: Vintage Books 1990, S. 103.

³¹⁶ Foss, Sonja K./Ann Gill, „Michel Foucault's theory of rhetoric as epistemic“, *The Western Journal of Speech Communication* 51 (1987), S. 384-401, S. 389f.

chat und unterdrückter Weiblichkeit durch den Freitod Ninas wiederhergestellt wird. *Black Swan* kann daher als „female horror“³¹⁷ angesehen werden, da es für die Protagonistin keinen Ausweg aus dem Patriarchat und dem männlichen Blick gibt und daher die diegetische Welt den Alptraum der emanzipierten Frau darstellt. Gleichsam wird durch die Verwendung von bösen Frauenfiguren das Patriarchat bedroht und erhebt sich durch den Selbstmord Ninas zum Sieger über die deviante Weiblichkeit. Der Tod Ninas stellt das gesellschaftlich akzeptierte Sexualverhalten wieder her, wodurch sich *Black Swan* in die konventionelle Darstellung von Sexualität im amerikanischen Mainstreamkino einreicht, da auch hier „a heteronormative sex discourse that privileges male pleasure, objectifies women, and marginalizes female sexuality“³¹⁸ inkorporiert wird. *Black Swan* symbolisiert den patriarchalen Machtverlust, der durch eine freizügige Sexualität entspringen kann, sowie den Zerfall familiärer Beziehungen oder die Abwendung der gefährlichen Frau von einem sexuellen Interesse an Männern, unterwirft das weibliche Objekt jedoch wieder der patriarchalen Ordnung im finalen Akt. Damit oszilliert der Film zwischen den zwei großen Polen des Horrors „to smash the norms that oppress us and which our moral conditioning teaches us to revere“³¹⁹. *Black Swan* unterwandert daher nicht die patriarchale Norm, sondern ist ein Symptom von ihr:

“One looks in vain for any hint in *Black Swan* of what would make it [...] an alternative construction, or even a resistance to, the version of femininity in which Nina is trapped. Instead she first becomes psychotic and then becomes dead. All she achieves, if this is anything, is the perfection of an object produced by the necrophiliac desire at the heart of the male imaginary—the desire expressed so lucidly by Edgar Allan Poe when he said that the death of a beautiful woman is the most poetic topic in the world.”³²⁰

Black Swan inkorporiert demgemäß nicht nur den Schrecken, den eine entfesselte, destruktive Weiblichkeit auf das patriarchale System haben kann, sondern lässt durch die Konformität mit den Wertvorstellungen des Patriarchats dem vermeintlichen Sieg des repressiven Guten eine bedenkliche Komponente zukommen. Das Ende stellt damit nur bedingt das Prinzip von poetischer Gerechtigkeit wieder her, denn es vertieft gleichermaßen die unterdrückende Natur des patriarchalen Systems, wodurch ebenfalls Grauen ausgelöst werden kann. Der Horror des Films ist eher kühl und intellektuell, weil die sexuell aktive Frau, die sich dem heterosexuellen Mann verweigert, abgestraft wird und

³¹⁷ Fischer/Jacobs 2011, S. 59.

³¹⁸ Gibson/Wolske 2011, S. 92.

³¹⁹ Wood 2002, S. 32.

³²⁰ Fisher/Jacobs 2011, S. 59.

damit die dem Mann gleichwertige Frau nicht porträtiert wird. *Black Swan* beinhaltet daher das klassische Verständnis von Geschlechterrollen, indem nur negative Aspekte von deviantem Verhalten dargestellt werden, wodurch die alleinerziehende Mutter mittels falscher Mütterlichkeit als böse gebrandmarkt wird und Nina durch die fehlende Männlichkeit in ihrem Leben homosexuelle Phantasien entwickelt. Diese starke Kopplung des normabweichenden Verhaltens mit Destruktivität, Leid und dem Bösen beutet traditionelle Klischees von Geschlechtsvorstellungen aus und entwirft ein sehr negatives Gesellschaftsbild von alternativen Lebensweisen außerhalb des Familiennukleus bestehend aus einem heterosexuellen Paar und Kind.

„Behind the spoonfed clichés is the specter of male narcissism, which is willing to take any form or do anything to seek satisfaction and prevent injury to itself (including dressing in drag and stuffing a bulimic with cake). Nothing is achieved by this film other than its own climax and it's in this sense that it's "autoerotic." [...] [T]he film satisfies itself in this regard and, in the process, leaves us as cold as the dirty old man on the subway or Duchamp's perpetually grinding Machine Célibataire. Nina is nothing but the stain to be cleared up at the end.“³²¹

Die Tilgung des Übeltäters wirkt daher selbstgerecht und betont einmal mehr die Forderung von Leistung und Gehorsam. Damit präsentiert *Black Swan* implizit die filmische Ausbeutung der Frau im Patriarchat, sowie die Anbetung einer ästhetisierten Form von Weiblichkeit durch den Tanz. Nachdem im kapitalistischen Patriarchat die strikte Sphärentrennung zwischen den Geschlechtern spätestens mit dem Zweiten Weltkrieg aufgebrochen wurde, manifestiert sich das ursprüngliche Machtverhältnis in der Auffassung dessen, was als unauffällige und akzeptierte Sexualität für Frauen gewertet wird:

„Women are no longer required to be chaste, or modest, to restrict their activity to the home, or even to realize their properly feminine destiny in maternity: Normative femininity is coming more and more to be centered on woman's body-not its duties and obligations or even its capacity to bear children, but its sexuality.“³²²

Die Reduktion von Machtvorstellungen auf den Körper der Frau führt dazu, dass die Verweigerung des Patriarchats darin besteht, sexuell nicht für Männer verfügbar zu sein oder sich aus dem männlichen Blick des Begehrens zu entziehen. Während ersterer Tabubruch Ninas durch die psychische Krankheit abgeschwächt wird und durch einen Mann ermächtigt wird, sorgt der Versuch des letzteren für patriarchalen Horror, der sich

³²¹ Ibid., S. 62.

³²² Bartky, Sandra, „Foucault, femininity, and the modernization of patriarchal power“, *Feminism & Foucault. Reflections on resistance*, Hg. Irene Diamond/Lee Quinby, Boston: Northeastern UP 1988, S. 61-86, S.81.

mit dem Tod Ninas in weiblichen Horror umkehrt, da das patriarchale System unbeschadet hervorgeht. Das Böse in *Black Swan* ist die Bedrohung der herkömmlichen, gesellschaftlichen Machtverhältnisse und der moralischen Vorstellung von Werten durch eine unsichtbare Macht, deren Schuld jedoch mit einem kulminierenden Suizid getilgt wird.

4.2.6.3 Zeitgeist und fehlende Mütterlichkeit

Black Swan ist ein Zeitzeugnis, das nicht nur von psychischer Devianz erzählt, sondern auch Hinweise auf eine unsichtbare Bedrohung aufweist, die fatale Folgen für das Individuum hat. In einer Zeit, die maßgeblich vom Krieg gegen den Terror geprägt ist, wird der Einzelne zum moralischen Problemfall. Damit offenbart sich ein apokalyptischer Zeitgeist, der gerade im Bereich der Moral und der Menschenrechte grundlegende Fragen aufwirft. Der schwarze Schwan ist eine poetische Metapher für die dunkle Seite des Menschen, die auch vor Mord nicht Halt macht, um ein Ziel zu erreichen. Durch die Darstellung eines hierarchischen Mikrokosmos voller Neid und Missgunst in der Welt des Balletts wird auch die Bedrohung durch eine ökonomische Fremdsteuerung und der Einfluss von machtpolitischen Interessen verdeutlicht. Die ständige Überwachung der Leistung und die Bestrafung für ungenügende Opferungsbereitschaft zum finanziellen Wohle der Aufführung spricht ein aktuelles Thema innerhalb der sozialen Diskurse im Bezug auf den ökonomischen Missbrauch des Individuums innerhalb eines kapitalistischen Systems an.

Black Swan brandmarkt ebenfalls die fehlende Mütterlichkeit innerhalb der Gesellschaft, sowie falsche Mütterlichkeit als Wurzel allen Übels (Vgl. Kapitel 4.2.4.1) und damit als Ausgangspunkt für das Böse. Im Freudschen Sinne führt die Ablehnungsangst des Einzelnen durch die Gesellschaft zur Unterwerfung unter bestehende Konstrukte und zu Konformität, was durch die Mutterfigur im Kindesalter etabliert wird, doch kommt es in *Black Swan* durch einen deformierten psychischen Zustand der Protagonistin zu einer fatalen Abwendung von diesem Prinzip. Das unerklärliche Böse entspringt aus dem Inneren, produziert Wahnbilder und geht mit der Auflehnung gegen Restriktionen einher, die im Bereich sexueller Machtverhältnisse besonders deutlich hervortreten. *Black Swan* kann daher als „'existential' film, stressing the social and psychological trends toward anxiety, loneliness, and dispersion of life in the modern urban

setting³²³ angesehen werden, denn die Strukturen im privaten und öffentlichen Bereich entbehren der Fürsorge, Behutsamkeit und Hilfe, die traditionell mit positiver Mütterlichkeit in Verbindung gebracht werden. Die fehlende Mütterlichkeit und deren Gering-schätzung ist jedoch ein Grundmerkmal des patriarchalen Verständnisses.³²⁴ Mütterlichkeit bedeutet in diesem Zusammenhang soziale Gerechtigkeit und nicht das Recht des Stärkeren, beziehungsweise des wirtschaftlich Erfolgreicheren. Der Mangel an Mütterlichkeit bietet daher eine breite Angriffsfläche für das Böse, das die Verfallserscheinungen des Patriarchats aufgreifen und weiterspinnen kann, indem es das gesellschaftliche Selbstverständnis zermürt und durch Tabubrüche in die Bredouille bringt. Auch wenn Nina durch die Entdeckung ihrer dunklen Seite dem Leistungsdruck der patriarchalen Gesellschaft folgt, wodurch moralisch zweifelhafte Konzepte wie Egoismus, Rücksichtslosigkeit und eine Ellenbogenmentalität auf dem Plan treten, so wird sie dennoch für den Tabubruch der Homoerotik bestraft, da sie damit die klassische Geschlechterkonstellation bedroht. Die fehlende Mütterlichkeit im Patriarchat führt nach Maaz zur gesellschaftlichen Einführung von Ersatzwerten, die den Verlust ausgleichen sollen:

„Eine Welt, die das Rationale über das Emotionale, das Machen über das Lassen, den Kampf über die Verbundenheit, das permanente Wachstum über den Zyklus und das Geld über menschliche Bedürfnisse stellt, muß die Gefühle verachten, kontrollieren und in Ersatzgefühle umwandeln.“³²⁵

Mittels Aufwertung von Werten wie Zielstrebigkeit, beruflichem Erfolg, Disziplin, Willensstärke und Rationalität, die traditionell mit dem Konzept von Männlichkeit in Verbindung gebracht werden, verkommen die Aspekte der positiven Mütterlichkeit zu vernachlässigbaren Sekundärtugenden. Aus der fehlenden Mütterlichkeit resultieren jedoch soziale Problemfälle wie Nina, die ihr eigenes Wohl hinter die hochgehaltenen männlichen Werte stellt. *Black Swan* umfasst damit Themen und Motive der grundsätzlichen Horrornarrationen, da das Gefühl sozialer Fremde, eine tiefe Identitätskrise, und der potenzielle Kollaps der patriarchalen Ordnung heraufbeschoren wird.³²⁶ Das Horrende von *Black Swan* konzentriert sich daher besonders auf die weibliche Devianz, in sexueller wie psychischer Hinsicht, sowie Nonkonformität im Bereich der Familie.

³²³ Boggs/Pollard 2003, S. 129.

³²⁴ Vgl. Maaz 2003, S. 171.

³²⁵ Ibid., S. 191.

³²⁶ Vgl. Wells 2000, S. 6f.



Abb. 1: Nina sieht sich selbst auf dem Weg zur Arbeit im angrenzenden U-Bahn-Waggon



Abb. 2: Nina begegnet einer Fremden in einer Unterführung, deren Gesicht sich momentweise in ihr eigenes verwandelt

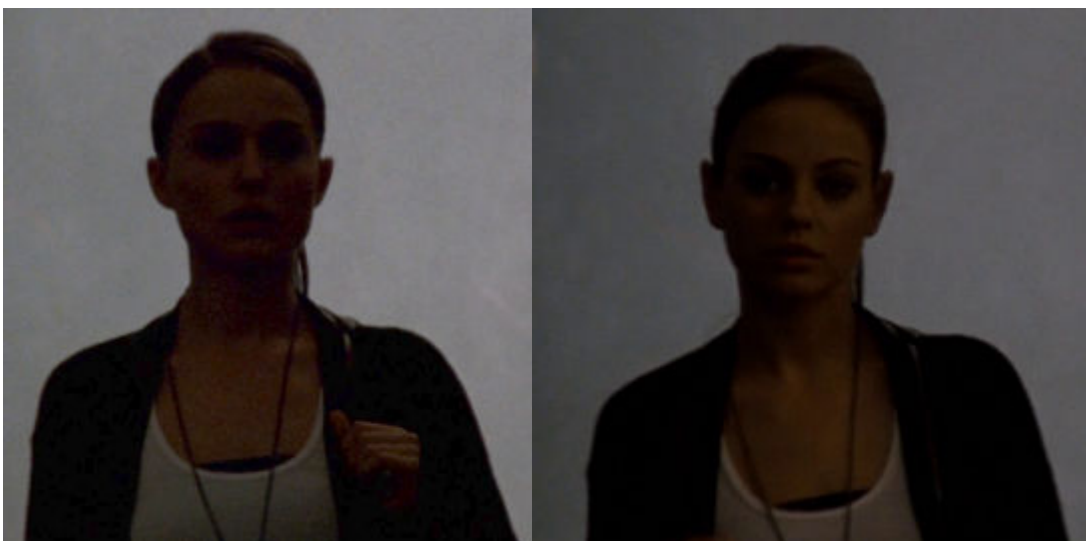


Abb. 3: Nach der Überblendung erscheint Lilys Gesicht wieder in der ursprünglichen Form

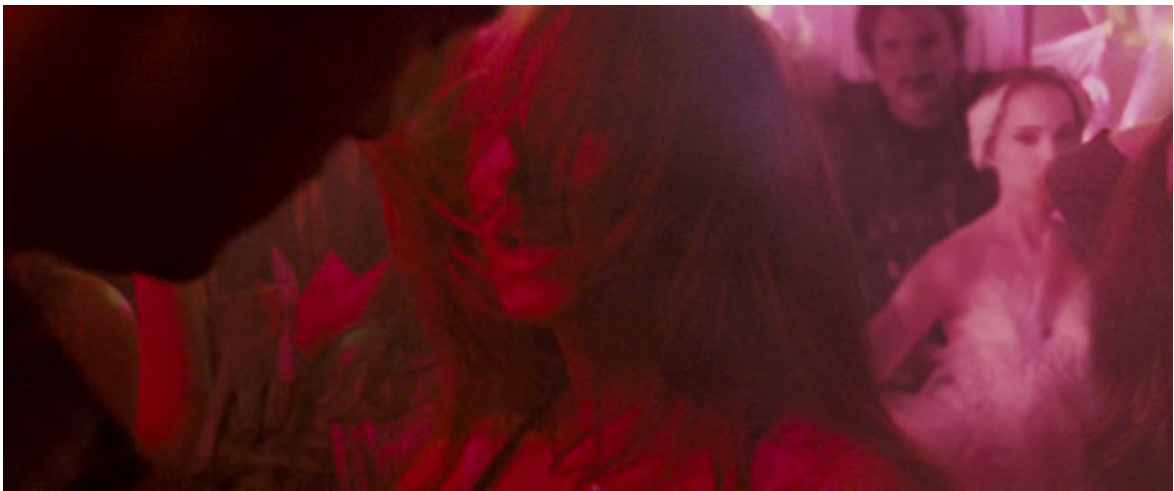


Abb. 4: Rotbart und der weiße Schwan tauchen während der Clubszene im Hintergrund auf



Abb. 5: Rotbarts Augen

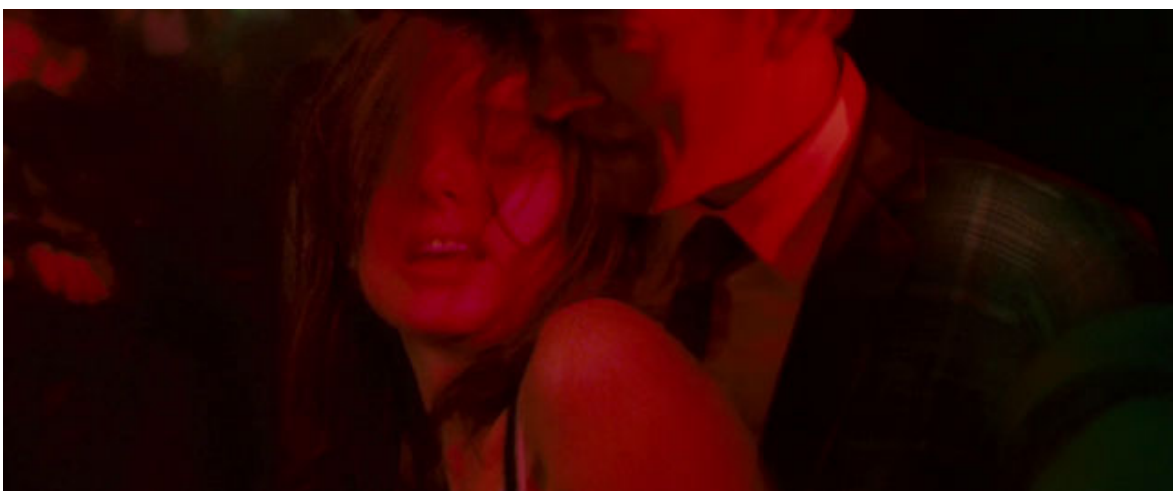


Abb. 6: Nina tanzt mit Leroy, der ihr sexuelles Erwachen für die Rolle forderte



Abb. 7: Nina tanzt im Rausch mit Spiegelungen ihrer selbst



Abb. 8: Ninas Spiegelbild verselbstständigt sich, als sie alleine in den Probenräumen ist



Abb. 9: Beths Gesicht mutiert zu Ninas, als jene erstere im Krankenhaus besucht und mit einer Nagelfeile attackiert



Abb. 10: Nina zieht eine Feder aus der Hautveränderung an ihrem Rücken



Abb. 11: Die Transformation in den schwarzen Schwan zeigt sich an der Inkongruenz von Schatten und Ninas tatsächlicher Gestalt

4.3 Religiöser Horror und übernatürliche Phänomene in *Delictum – Im Namen des Herren*

Ähnlich wie bei *Black Swan* kommt es auch bei *Delictum* zur Nutzung des Bösen in psychologisierter, sozialer und moralischer Gestalt, wird jedoch um eine religiöse Komponente ergänzt, die explizit Bezug auf die Geschichte Spaniens im Franco-Regime und die Mystik der katholischen Kirche nimmt.

4.3.1 Kurzaufsatz des Plots

Nach dem Tod des Bischofs Pradas beschließt die katholische Kirche ein herrschaftliches Gebäude, das früher im Franquismus als Mädchenschule genutzt wurde, zu vermieten. Die neuen Mieter sind das Ärzteehepaar Francesca und Pedro, die einen viermonatigen Jungen namens Pablo haben. Francesca leidet jedoch unter postnataler Depression und bemerkt nach und nach mysteriöse Vorgänge in dem Haus, wie etwa Geistererscheinungen, merkwürdige Geräusche, Fußspuren und versteckte Räume. Zudem interagiert sie mit ihrer vor zehn Jahren verstorbenen Tochter und hat Probleme, nicht das Wohl ihres Sohnes ständig zu überwachen. Aus diesen Gründen gilt Francesca als berufsunfähig und die Ehe mit Pedro liegt im Argen. Da Francesca die Ereignisse im Haus verstehen möchte, sucht sie die Hilfe des Jesuitenpriesters Miguel, der für die katholische Kongregation zur Heiligsprechung arbeitete. Zusammen mit der letzten Zeugin Blanca, die 60 Jahre im Koma lag, begibt sich das Ehepaar mit Pater Miguel auf die Suche nach dem Ursprung der mysteriösen Vorkommnisse. Im Laufe der Nachforschungen stellt sich heraus, dass das Haus von einem Elementarwesen besessen ist, das 1947 von drei kleinen Mädchen für eine Marienerscheinung gehalten wurde und Pilger anlockte. Die Mädchen heilten die Pilger jedoch nicht, sondern deren Symptome verschlimmerten sich durch den Einfluss des Dämons. Um dies geheim zu halten und das Wesen zu besiegen, töteten die Priester unter Bischof Prada die drei Mädchen, alle noch lebenden Pilger und Blancas Ehemann, einen No-Do-Dokumentarfilmer, der mit einer speziellen Methode das Elementarwesen als böse enttarnt hatte. Um das Elementarwesen jedoch zu besiegen, bedarf es der freiwilligen Opferung, die Pater Miguel im Finale begeht, um Francescas Familie zu retten.

4.3.2 Genreverortung

Delictum benutzt sowohl Elemente des Horror-Genres, als auch Stilmittel des Psycho-Thrillers, indem einerseits das Übernatürliche in die Filmwelt eindringt, andererseits bis zur Enttarnung des Phantastischen Francescas Wahrnehmungsweise mit psychischen Entgleisungen verknüpft wird. Aus diesem Grund wird die Dechiffrierung des Bösen als übernatürlich vertagt und stattdessen mit der Bedrohung auf psychischer Ebene gespielt. Bis zur Auflösung, dass Francescas Sichtweise der Wahrheit entspricht, wird das Publikum im Unklaren darüber gelassen, ob es sich bei den mysteriösen Ereignissen um subjektive Kamera handelt oder tatsächlich Geister das Haus heimsuchen. Folglich kommt es zu einer Mischung aus psychologisiertem Horror, Geistergeschichte und religiösem Thriller, dem der christliche Kampf zwischen Gut und Böse zugrunde liegt und zur Verdeutlichung traditionelle Figuren der Schauerromanliteratur, wie die verrückte Frau und Geister, benutzt. *Delictum* präsentiert die Protagonistin in einem Zustand existentieller Angst, der sich sowohl aus psychischer Entgleisung und einer rational nicht erklärbaren, übernatürlichen Bedrohung durch den Dämon speist. In der Manier des klassischen Schauerromans treten die drei Geistermädchen als Untote auf, die zusammen mit dem Elementarwesen das Haus zum Haunted-House-Motiv des Gothic-Horrors mit düsterer Vergangenheit werden lassen. Hiermit können die kindlichen Geister als Überbleibsel des vergangenen Nationalkatholizismus gewertet werden, der bis in die post-Franco-Zeit hineinwirkt.³²⁷ Da das Hounted-House-Motiv eine lange Tradition im Bereich des Horrorfilms hat, erinnert *Delictum* auf narrativer und visueller Ebene an *The Amityville Horror* (1979), *Poltergeist* (1982), *The Evil Dead* (1981) und *The Shining* (1980). Das Haus in *Delictum* besticht ebenfalls durch eine klaustrophobische Abgeschlossenheit, eine labyrinthische Anlage, merkwürdige Geräusche und verweist als Sinnbild auf den Tod und zivilisatorischen Verfall, da es ein Überbleibsel „einer früher wirksamen Herrschaftsarchitektur“³²⁸ darstellt. Dieser Verfall zeigt sich nicht nur auf moralischer Ebene, sondern prägt sich zudem in Francescas psychischen Anomalien, die als Zivilisationskrankheit gewertet werden können, aus. Wie Seeßlen zu bedenken gibt, bildet die Nutzung der Architektur im Horrorfilm eine Möglichkeit, die Bedrohung durch das phantastische Böse zu steigern:

³²⁷ Vgl. Seeßlen 1980, S. 24.

³²⁸ Ibid., S. 25.

„Architektur nimmt im Horror-Genre ein fast personales Eigenleben an und entzieht sich somit der Verfügung des Menschen. Die Ruinen, die verfallenen Schlösser und verlassenen Häuser sind Widerspiegelungen des Halbwesens [...]“³²⁹

Die Unbeherrschbarkeit des Hauses spiegelt sich weiters in Francescas Getriebenheit und dem scheinbar übermächtigen Dämon wider, sodass sich die gesuchte Idylle zur existentiellen und emotionalen Hölle verwandelt. *Delictum* als Horror-Thriller-Genrehybrid nutzt standardisierte Bausteine zur Spannungs- und Gruselerzeugung, wie etwa die graduelle Erkundung des Hauses bei Nacht, bei der mit eingeschränkter Beleuchtung und Kameraperspektive, sowie mit spannungsreicher Musik und Geräuscheffekten gearbeitet wird. Das Filmdesign ist ebenfalls eng mit der Ästhetik des *film noir* gekoppelt, da es zur starken Nutzung von labyrinthartigen Settings kommt, die Kameraeinstellungen oftmals einen Überblick über die Schauplätze verwehren, Nah- und Großaufnahmen zur Spannungserzeugung genutzt werden, die Farbgebung des Filmes durch Schwarz/Weiß, Sepia, das Spiel mit Licht und Schatten, sowie Farbfilter zur Erzeugung von Monochromie, besonders im Blaubereich, bestimmt ist. Sowohl das Krankenhaus, als auch das alte Herrschaftsanwesen bestechen durch hallenartige, lange Flure und wirken daher wie aussichtslose Sackgassen, die die Bedrohung durch das Böse steigern. Gerade auf Seiten der *film noir*-Ästhetik benutzt *Delictum* „wide angle shots, scenic depth, segmentations and framings in the picture, tilts, zooms, tumbling, varying movements, partial, cut-off views of faces and bodies [...] to express the perceptions and associations of a protagonist who has been broken by an unfathomable, desolate world“³³⁰. Wie schon bei *Black Swan*, kann auch *Delictum* als „gothicized noir mode“³³¹ aufgefasst werden, da auch hier Elemente des klassischen Schauerromans mit Ästhetiken des *film noir* gekreuzt werden. Die Filmnarration macht sich außerdem sehr häufig Rückblenden zu Eigen, um die in der Vergangenheit angesiedelten Ereignisse mit Auswirkung auf die Jetzt-Zeit des Filmes darzustellen und durch Diffusität dieser Rückblenden Suspense zu kreieren. Da der Großteil der Rückblenden mittels subjektiver Kamera realisiert wird, wird auch hier die Verlässlichkeit des visuellen Materials in Zweifel gezogen. Wie bereits in Kapitel 3.2.3 dargelegt, stellt die diegetische Realität des *film noirs* keine stabile Entität dar, sondern präsentiert den Zuschauer mit unter-

³²⁹ Ibid., S. 38.

³³⁰ Mohr, Hans-Ulrich, „Neo-Noir Film. Evil and Postmodernism“, *Representations of Evil in Fiction and Film*, Hg. Jochen Achilles/Ina Bergmann, Trier: WVT 2009, S. 225-244, S. 233.

³³¹ Morgan 2002, 20.06.2012.

schiedlichen, teilweise sogar sich widersprechenden Facetten und Fragmenten, die visuell und narrativ durch Labyrinth verdeutlicht werden können. Ähnlich verhält es sich bei *Delictum*, denn durch hierarchische Strukturen auf der Seite der Kirche wird die Suche nach der rätselhaften Vergangenheit des Hauses behindert und erschwert, weil die Vorgänge der Geheimhaltung unterliegen. Um dem Zuschauer die sofortige Orientierung innerhalb der Narration zu verwehren, werden die Szenen aus der Vergangenheit und die der diegetischen Jetzt-Zeit kontinuierlich miteinander verflochten, wobei die Szenen der Vergangenheit achronologisch geschildert werden. In der Tradition des Neo-Noirs ist es in *Delictum* ebenfalls kein professioneller Detektiv, der die Puzzelstücke zusammen setzt, sondern Francesca, die sich die Geschehnisse um sich herum erklären möchte. Die Figur der Francesca wird damit unfreiwillig zu einer Botschafterin für das Böse, kann jedoch durch ihre Beharrlichkeit die bösen Machenschaften des Dämons und der Kirche aufdecken, sowie Blanca Gewissheit über das Schicksal ihres Ehemanns geben. Durch das Spiel mit dem Übernatürlichen und psychischen Krankheiten wird Francescas Glaubwürdigkeit kontinuierlich in Frage gestellt, da sie sich selbst für ihren Mann wie eine Verrückte verhält und regelrecht besessen davon ist, ihr Kind zu schützen und gleichzeitig den Geheimnissen des Hauses auf den Grund zu gehen. Dieser innere Zwiespalt zwischen Fürsorge und dem Drang, das potenziell Gefährliche zu erkunden rekurriert auf die klassische Dichotomie der verklärten und gefallenen Frau, wodurch sich die Figur der Francesca aus einem Konglomerat von Charakteristika beider Pole speist.

Um die psychische Komponente zu stärken, werden klassische Psycho-Thriller-Motive wie Halluzinationen, das Paranormale, unterschiedliche Realitätserfahrungen, tiefgehende Traumata und Paranoia mittels Spezialeffekten bedient. Die übernatürlichen Elemente des Filmes werden vornehmlich von Francesca wahrgenommen, wodurch sie durch deren psychische Beeinträchtigung gleichsam als gegenstandslos, unreal, fiktiv und wahnhaft angesehen werden können, andererseits sich durch eine übernatürliche Einflussnahme erklären lassen. Francescas Wahnvorstellungen werden jedoch von Pater Miguel geteilt, der jedoch an einem Schuldkomplex im Bezug auf die Heiligsprechung einer Prostituierten leidet und daher ebenfalls nur bedingt glaubwürdig ist. Die diegetische Welt von *Delictum* favorisiert bei der Erzeugung des Bösen demgemäß nicht Realismus, sondern kreiert eine religiöse Vorstellung der Apokalypse. Indem der Fokus von dem Phantastischen als krankhafte Vorstellung Francescas hin zu einer diegetisch real-existent Bedrohung durch die Anteilnahme Pater MIGUELS gerichtet wird, verlagert

sich die Narration von dem Bereich des Psycho-Thrillers zum religiösen Horrorfilm. Damit operiert das Grauen in *Delictum* zwischen den zwei großen Polen Rationalität und Glaube, die durch Pedro und Pater Miguel verkörpert werden. Während Pater Miguel Francesca und deren Sichtweise unterstützt, befindet sich Pedro anfangs im Zweifel und schiebt die Geistererscheinungen auf Francescas labilen mentalen Zustand. Pater MIGUELS Tod lässt sich daher einerseits durch den Kampf mit dem Bösen erklären, andererseits als Suizid mit nachfolgendem Hausbrand aufgrund einer psychischen Beeinträchtigung werten, da er ebenfalls Geister zu sehen glaubt. *Delictum* nutzt im Bezug auf die Figuren Francesca und Pater Miguel den „insanity-as-sanity plot“³³², jedoch aus Pedros Perspektive die genaue Umkehrung. Zudem kommt es zum Einsatz des ‚Discovery Plots‘, der aus den vier dramaturgischen Grundzügen Ausbruch der Bedrohung, Entdeckung, Bestätigung und Konfrontation besteht,³³³ und als dramaturgische Grundlage sowohl in Thrillern, als auch im Horrorgenre beheimatet ist. *Delictum* zelebriert hierbei den Zerfall von Machtverhältnissen, indem zum einen die Figuren sich ständig mit dem bedrohlichen Unbekannten konfrontiert sehen und damit aus ihrem gewohnten Alltag enthoben werden, zum anderen die unheimlichen Vorkommnisse in dem Haus Pater Miguel dazu treiben, sich über die Machtstrukturen der katholischen Kirche hinwegzusetzen, und Francesca durch ihre Sinnsuche nicht länger die Ratschläge ihres Mannes befolgt.

Delictum operiert mit einer motivischen und dramaturgischen Mischung aus dem Horror- und Thrillermetier, wobei die Filmnarration kontinuierlich eine subjektive Färbung durch die psychologische Komponente erhält und damit die postmoderne Vorliebe für Fragmentierung bedingt: „The images we are shown are fragments of reality, tinged by many factors, especially emotional states, and they are to be made causally coherent.“³³⁴ Durch die Nutzung des Phantastischen als antagonistische Kraft entsteht das Grauen in *Delictum* aus der Kombination von traditioneller Geistergeschichte, Psycho-Thriller und religiös gewandtem Horror.

³³² Indick 2006, S. 123.

³³³ Vgl. Carroll, Noel, „Nightmare and the horror film. The symbolic biology of fantastic beings“, *Film Quarterly* 34(3) 1981, S. 16-25, S. 23.

³³⁴ Mohr 2009, S. 234.

4.3.3 Visuelle Konzeption des Grauens

Die hauptsächliche Nutzung der Nacht für das Auftreten des Bösen nimmt nicht nur Bezug auf die geläufige Assoziation des Bösen mit Dunkelheit und Schwärze, sondern kostet gleichermaßen die Abhängigkeit des Menschen vom Licht aus, das dieser zur Wahrnehmung seiner Umwelt benötigt.³³⁵ Mit dem Mensch als optisches Wesen wird daher in *Delictum* mittels zweierlei Techniken gespielt, da zum einen die Nutzung einer düsteren Szenerie die Enttarnung des Bösen kaschiert und damit Spannung kreiert, zum anderen der Rezipient sich nicht allein auf seine Augen verlassen kann, wodurch die akustische Komponente des Filmes in den Vordergrund gerückt wird. In besonderem Maße werden so auch die merkwürdigen Geräusche betont, die Francesca des Nachts vom Dachboden kommend hört. Hiermit knüpft *Delictum* an die gängige Filmsprache des Horrorthrillers an, bei dem die Bedrohung mittels auffälligen Differenzierungen in Szene gesetzt wird:

„Dramaturgisch hervorgehobene Momente finden in der geläufigen Metaphorik von Blitz und Donner, von Nacht und Nebel statt [...]. Die Beleuchtung bevorzugt das Dunkle, die Kameraführung die verzerrte Perspektive, den Blick von unten. Überhaupt spielen die Differenz zwischen oben und unten eine große Rolle. Sowohl in ‚Der Exorzist‘, in ‚Poltergeist‘ als auch in ‚Shining‘ sind Treppen ein zentrales Element des Dekors. Dramatische Ereignisse spielen sich oben ab, hoch über uns, in einer höheren Region gewissermaßen. Der Aufstieg, die Treppe empor, wird oft musikalisch unterstrichen. Ein anderes optisches Element ist das Labyrinth, das besonders in ‚Shining‘ eine zentrale Rolle spielt.“³³⁶

In *Delictum* spielen Treppen ebenfalls eine wichtige Rolle, da Francesca sie einerseits aus Angst für ihr Kind emporsteigt, zum anderen eine verborgene Treppe in den Dachboden und respektive im Finale in den Keller führt. Die symbolische Abwärtsbewegung im Finale gleicht einem Abstieg in die Hölle, in der schon der Dämon zusammen mit den Leichen seiner Augenzeugen lauert. Die Darstellung der unheimlichen Ereignisse, wie sie sich aus Francescas Blickfeld darstellen, wird mittels langer Gänge dramaturgisch verzögert, sowie durch Farbfilter und diffuse Beleuchtung verfremdet. Die Kameraführung arbeitet hierbei sehr oft mit Schwenks und Fahrten, insbesondere als Follow-Shot und als Suchschwenk, wodurch die Szenen unruhig und angespannt wirken, während Bewegungsschnitte, Fade-to-Black und Fade-in ihrerseits den unsteten Charakter der Kamerabewegung, sowie die Vorliebe der Filmsprache für Schwärze stärken. Mys-

³³⁵ Vgl. Cherry 2009, S. 127.

³³⁶ Schuller „Gräßliche Hoffnung“ 1993, S.343f.

teriöse Schatten und Schemen werden mittels digitaler Effekte an die Wände und auf Spiegelflächen projiziert und erscheinen meist unmittelbar vor einem Cut, der die Szene beendet, um die Spannung für das Kommende zu steigern. Wie schon in *Black Swan*, besitzt auch *Delictum* anfangs ein sehr gediegenes Erzähltempo, das sich erst im finalen Akt mit dem Showdown im Haus steigert. Die Filmhandlung wird zudem durch rein ästhetische Szenen zur Spannungs- und Gruselerzeugung, die eine „foreboding presence“³³⁷ des Monsters verdeutlichen, wie nächtliche Außenaufnahmen von Bäumen, dunklen Wolken oder des Vollmonds, sowie durch verschiedene Einstellungen, die das Haus aus Froschperspektive oder in der Totalen zeigen und damit mächtiger wirken lassen, untermalt. Die Darstellung des Hauses in Untersicht verweist dabei visuell auf *The Amityville Horror* und stärkt dessen bedrohliche Aura, da der Landsitz vom Zufluchtsort zum Gefängnis wird. Weiters werden die geschichtsträchtigen Orte wie das alte Haus, die Kongregation und das Sanatorium mit modernen Orten, wie dem Krankenhaus als Glassbau, das jedoch nicht weniger kalt und bedrückend wirkt, kontrastiert. Die Präferenz des Filmes für Orte des Krankseins verdeutlicht eine soziale Aus- und Abgrenzung von denjenigen, die an einer körperlichen und geistigen Krankheit leiden. In der exponierten Lage des Herrschaftshauses muss Francesca alleine mit ihrer Krankheit klar kommen und gleichzeitig ließ sich nur durch die Abgeschlossenheit die Krankheit des Hauses in der Form des Dämons geheim halten. Um dessen Vergangenheit in Szene zu setzen, werden vornehmlich fiktionale Rückblenden im Stil der No-Do-Dokumentationen eingesetzt, die jedoch zumeist mir Unschärfe, Schemenhaftigkeit und Maskierung, sowie unnatürlicher Farbgebung gekennzeichnet sind. Die ästhetische Abgrenzung der Rückblenden durch Sepia oder Schwarz-Weiß, Imitation von Staubkörnern und antiquierten Schlieren ist ein gängiger Vorgang zur assoziativen Verknüpfung der relativen Farblosigkeit mit dem Alter des visuellen Materials.³³⁸ Zur weiteren Abgrenzung der Rückblenden wird auf das akustische Signal einer laufenden Filmrolle zurückgegriffen, wohingegen die diegetische Jetztzeit starken Gebrauch geistlicher Musik macht. Die bedeckte Farbgebung des Filmes wird via Farbfilter erzielt, sodass *Delictum* größtenteils monochrom wirkt und selbst bei natürlichem Licht eine visuelle Tristesse verdeutlicht, wie sie sich bei depressiven Menschen darstellt und daher als Verweis auf Francescas anormale Sichtweise gesehen werden kann. Indem die Szenen bei

³³⁷ Cherry 2009, S. 85.

³³⁸ Wulff, Hans J., *Darstellen und Mitteilen. Elemente der Pragmasemiotik des Films*, Tübingen: Narr 1999, S. 192f.

Nacht nur spärlich ausgeleuchtet sind, wird einmal mehr die Metapher von Licht und Schatten bedient: „Weil sich das Böse dem Licht verweigert [...] und offenbar auch im Licht zerfällt, kann das Böse nur im Dunkeln, im Nichtsichtbaren vermutet werden.“³³⁹ Da dem Bösen das Geheime, Verborgene, Satanische zugeschrieben wird, operieren seine personifizierten Spielfiguren auch in *Delictum* vornehmlich in der Dunkelheit. Anstelle das Licht anzumachen, macht sich Francesca zum Dachboden bei Nacht mit einer Taschenlampe auf, sodass nur der schmale Lichtkegel die Szenerie erleuchtet und dem Rezipienten vermittelt wird, dass das Böse in der umgebenden Dunkelheit lauert. Selbst bei dem wiederholten Gang zum Dachboden wird die Nutzung der Taschenlampe als Lichtquelle beibehalten, auch wenn sich dieser bei Tag ereignet, während die Verknüpfung des Finales mit dem Einbruch der Dämmerung und dem Dunkel des katakombenartigen Kellers diesen Effekt fort spinnt, sowie in der finalen Konfrontation mittels Gewitter und Blitzen operiert wird. Gestärkt wird die filmische Düsternis durch den regen Einsatz von langen Schwarzblenden am Szenenende, sowie durch die Nutzung von religiösen Ikonografien, wie beispielsweise Putten, Madonnen, Kreuzen, Altarkreuzen, Bilder Jesu Kreuzigung und Heiligenbildern.

Besonders eindrücklich ist die Nutzung von Medien zur Enttarnung des Bösen dahingehend, da sie das einfangen, was dem Auge und dem Ohr verborgen bleibt. Schon in der griechischen Mythologie spielte die mediale Enttarnung des Bösen eine Rolle, denn nur so konnte Perseus Medusa besiegen. Da er sie nicht direkt ansehen durfte, ohne zu Stein zu erstarren, nutzte er sein spiegelndes Schild, um ausfindig zu machen, wo sie sich befand und wie er ihr das Gorgonenhaupt abschlagen könne. Mittels der medialen Technik des Films kann das Böse durch eine bestimmte Belichtungsmethode decouvriert und damit das zugänglich gemacht werden, wozu die visuellen Fähigkeiten der Augen nicht ausreichen, wobei gleichzeitig die mystische Komponente gestärkt wird. Ebenfalls benutzt Pater Miguel ein Tonbandgerät als Hilfsmittel, um herauszufinden, ob sich unsichtbare Wesen in den Dachgeschossräumen befinden. Das wohl prominenteste Beispiel für die Nutzung von Medien zur Entlarvung des Bösen im Horror-Thriller ist *The Blair Witch Project* (1999), obwohl das Böse hier nie explizit gezeigt wird, doch auch in vielen weiteren Filmen, wie etwa *Ghostbusters* (1984) oder *Insidious* (2010) findet dieses Prinzip Eingang. Die Kamera als Hilfsmittel zur Festhaltung der übernatürlichen Wesen folgt dabei der Maxime, dass „die mediale Brechung

³³⁹ Hickethier 2008, S. 230.

[...] den Umgang mit dem Bösen fassbar und beherrschbar³⁴⁰ macht. Mittels Filmaufnahmen nach einer bestimmten Methode determiniert die kirchliche Obrigkeit, welche Wunder als gut und welche als böse zu werten sind. In ähnlicher Manier versucht Pater Miguel mit dem Tonbandgerät herauszufinden, was genau in dem Haus vor sich geht. Hierbei spielt das Tonbandgerät auch dasjenige Mittel, das Pedro davon überzeugt, dass Francesca doch nicht geisteskrank ist, denn es bestätigt die übermenschliche Komponente. Durch das Rückwärtsabspielen des Tonbands offenbart sich zudem dieselbe kryptische Botschaft, die schon zuvor die Wand des Hauses zierte: „Die Señora ist böse.“³⁴¹ Ein besonderes Mysterium rankt sich um die geheimen No-Dos für das Offizium, die letztendlich Klarheit darüber verschaffen, dass das Haus von einem Dämon besessen ist. Damit fungieren die Medien in der Dramaturgie des Filmes als „Mittel des Sichtbar- und Erzählbarmachens; sie dienen der Aufrechterhaltung von Ordnung“³⁴². Während das Babyfon für Francesca zum Inbegriff paranoider Angst wird, helfen später Pater Miguel Blancas alte Aufzeichnungen in Buch- und Filmform zur Aufklärung der Ereignisse. Ebenfalls ist es Blanca, die Francesca mit einem Foto und Pater MIGUELS Namen zur Lösung des Rätsels präsentiert, während sie später ebenfalls die Filmrolle der zweiten Kamera entwickelt und Pater Miguel bringt.

4.3.4 Das politische Böse: Der Nationalkatholizismus und dessen Auswirkungen

4.3.4.1 Facetten einer aufgezwungenen Glaubensdiktatur

Delictum nimmt sehr starken Bezug auf die spanische Geschichte des 20. Jahrhunderts und die Rolle, die der katholischen Kirche dabei zukam, wodurch der Film eine der Grundproblematiken des Horrorthrillers aufgreift: „Unweigerlich taucht das Verdrängte aus der Vergangenheit auf, nimmt Rache für Kränkungen, die Zurückweisungen, die Verdrängung, die es erlitten hat.“³⁴³ Da die Geistererscheinungen aus einer mysteriösen Vergangenheit hervorgehen, werden explizite Parallelen zwischen einer fiktiven, dramatisierten Geschichte des Hauses und tatsächlichen Machenschaften der Kirche als natio-

³⁴⁰ Ibid., S. 239.

³⁴¹ *Delictum*, 59:46.

³⁴² Hickethier 2008, S. 239.

³⁴³ Schuller „Gräßliche Hoffnung“ 1993, S. 347.

nale Institution im Franquismus genutzt. Gerade im sozialen, wirtschaftlichen, politischen, kulturellen und religiösen Bereich hinterließ der Franquismus massivste Spuren, die auch auf dem Spanien der post-Franco Jahre lasteten. Beinahe 40 Jahre des totalitären Regimes hatten für Unterdrückung, Verfolgung, Einschränkungen der Rechte, Vertreibung und wirtschaftlichen Verfall gesorgt, und zugleich den Weg für die Etablierung konservativen Denkens, strenger Moralvorstellungen und einer religiösen Vormachtstellung der katholischen Kirche geebnet.³⁴⁴ Durch den Einfluss der Kirche unter dem Regime wurde die gesellschaftliche Rezeption von Moral, Sittlichkeit und Ethik im öffentlichen Leben dogmatisch beeinträchtigt und führte zu einer engen Verflechtung des Alltags und der Kirche. Hinzu kam das strenge Zensursystem der Franco-Diktatur, das kritisches, weisungsfreies Kunstschaffen und die künstlerische Freiheit des Einzelnen zum Erliegen brachte. Daraus resultierte ein Nationalkatholizismus, der als treibende Kraft auf sämtlichen Ebenen des gesellschaftlichen Zusammenlebens operierte, und oftmals mit nationaler Identität gleichgesetzt wurde.³⁴⁵ Der Nationalkatholizismus war nicht nur ein Machtinstrument Francos, sondern wurde von der Bevölkerung auch als wichtiger Bestandteil der spanischen Kultur gewertet und somit zum nationalen Kulturgut erklärt, das es zu erhalten und zu schützen galt. Mit dieser Umwertung wurde die katholische Einflussnahme auf sämtliche soziale Bereiche legitimiert, da die Rezeption der Bevölkerung die geistige Infiltrierung als selbstverständlich hinnahm, wodurch das Meinungsmonopol der katholischen Kirche als schlichtweg gegeben anerkannt wurde. Zu den Hauptaufgaben der katholischen Kirche zählten vor allem Krankendienste, Heilfürsorge, das Schulwesen und die Kontrolle der Medien.³⁴⁶ Die Zensur setzte aber nicht nur bei Printmedien, Film, Theater und Kunst an, sondern auch im privaten Bereich gab es regelrecht eine Sexuallsuppression. Durch diese Diffamierung wurde gerade die Frau in ihrem Status herabgesetzt und hauptsächlich auf das Haushaltswesen und die Mutterrolle reduziert. Die sexuelle Unterdrückung der Frau sollte die Institution der Familie aufrecht erhalten und dem vornehmlich konservativ geprägten Denken Stabilität verleihen.

Im Hinblick auf die Rolle der katholischen Kirche im Franquismus thematisiert *Delictum* besonders die Interessenhoheit der Priester, die Zensur der Medien im Sinne

³⁴⁴ Vgl. Allinson, Mark, *A Spanish Labyrinth. The films of Pedro Almodóvar*, London [u.a.]: Tauris 2008, S. 30f.

³⁴⁵ Vgl. Bernecker, Walter, *Religion in Spanien. Darstellung und Daten zur Geschichte und Gegenwart*, Gütersloh: Gütersloher Verl.-Haus 1995, S. 104.

³⁴⁶ Vgl. Bernecker 1995, S. 102 & Allinson 2008, S.33.

des katholischen Dogmas, das Streben nach Machtfestigung und gänzlicher Kontrolle, das traditionelle Familienbild und die moralische Korruption der Institution. Hierbei wird besonders die Täuschung der Massen mit den real existenten *Noticiarios y Documentales*, des staatlichen Filmnachrichtendienstes der Kirche in der Franco-Diktatur, verquickt, um Authentizität herzustellen. Ziel dieser sogenannten No-Do-Nachrichten war die staatliche Kontrolle und Zensur des Informationsflusses innerhalb des Regimes, sodass sie von Propaganda und der Indoktrinierung von regimetreuen Maximen bestimmt waren. Dies wird in *Delictum* dahingehend verdeutlicht, indem original Footage der No-Dos mit fiktionalen No-Do-Nachrichten verbunden wird, sowie die Zurückhaltung von Informationen im Bereich der wunderwirkenden Prostituierten und dem Dämon für die Öffentlichkeit thematisiert wird. Der Film setzt daher mit einer original No-Do-Reportage ein, die ironischerweise die Funktion der No-Dos als „objektiv, wahrheitsgemäß und unparteiisch“³⁴⁷ charakterisiert, was jedoch im Zuge des strengen Zensursystems blankem Hohn gleicht. Um den Kreis zu dieser Eröffnungsszene zu schließen, wird zu Ende des Filmes die revidierte, fiktionale No-Do-Fassung über das Elementarwesen präsentiert, worin jenes als Ausgeburt kindlicher Phantasien bezeichnet wird, um die Interessenhoheit der Kirche zu gewährleisten. Die Inkongruenz zwischen den für die Öffentlichkeit bestimmten No-Dos und den geheimen No-Dos wird des Weiteren am Beispiel der wundersamen Prostituierten deutlich, deren Taten inoffiziell als göttliche Wunder festgelegt werden, was jedoch selbst den Priestern verheimlicht wird, die diese Wunder untersuchen sollten. Die Manipulation der eigenen Reihen innerhalb der Kirche wird ebenfalls dahingehend thematisiert, indem Bischof Prada vor seinem Tod alle Dokumente verbrennt, die in irgendeiner Weise Aufschluss über das Haus geben könnten. Selbst Pater Miguels Tod wird in der Radioberichterstattung nicht als Martyrertod wiedergegeben, sondern als schlichter Akt von Nächstenliebe.

Im Bezug auf die traditionelle Familienformation nutzt *Delictum* eine zutiefst dysfunktionale, unharmonische Familie, die vom Leid und Verständigungsproblemen gekennzeichnet ist, wodurch sie den Verfall der christlichen Werte auf dieser Ebene symbolisiert und dem Bösen die Auslöschung des Alltags gestattet: „There has been a family breakdown [...] that seems to be either the source of the horror or an entry point for the monster to invade.“³⁴⁸ Während Francesca dennoch an die spirituelle Mystik von Engeln und Dämonen glaubt, sowie im Säuglingsalter verstorbene Kinder tauft, und

³⁴⁷ *Delictum*, 01:53.

³⁴⁸ Cherry 2009, S. 109.

damit durch die Tradition der Kirche geprägt ist, verkörpert Pedro den Zweifler, dessen Wirken nach Ende des Franquismus zum Machtverfall der Kirche führte. Wie im traditionellen Horrorkino,³⁴⁹ kommt es zum ersten richtigen Auftauchen des Bösen nach dem Sexualakt zwischen Pedro und Francesca, was sich durch den motivischen Fundus des Horrorgenres und die religiöse Auffassung der Frau als Initiatorin der Erbsünde erklären lässt. Francesca hat entsprechend der katholischen Lehre einen Draht zum Bösen aufgrund ihres Geschlechts und ihrer Nähe zur Sünde, der ihrem Mann fehlt (Vgl. Kapitel 4.3.5).

4.3.4.2 Die moralische Degeneration der Kirche

Im Bezug auf die religiöse Motivik, die *Delictum* präsentiert, werden besonders die Schattenseiten des Nationalkatholizismus und die Doppelmoral der katholischen Priester in den Fokus der Filmhandlung gerückt, da sie für das erneute Auftauchen des Bösen verantwortlich sind. So wird Pater Miguels Vorgesetzter Pater Gabriel mit der Todsünde der Maßlosigkeit und Genusssucht in Verbindung gebracht,³⁵⁰ indem er den für die Messe bestimmten Wein zu seinem eigenen Wohlergehen trinkt und selbst auf diesbezügliche Nachfragen von Pater Miguel nur abschätzend reagiert. Als Pater Miguel ihm jedoch den Filmstreifen mit dem modifizierten päpstlichem Emblem zeigt, reagiert letzterer entsetzt und meint mit einem Fingerzeig auf den Safe in seinem Arbeitszimmer, dass es darin sein sollte. Pater Gabriels größte Sorge offenbart sich in dieser Szene auch als die Exkommunikation aus der Kirche, weswegen er bei seiner Beurteilung von vermeintlichen Wundern der Agenda folgt, die nur solche als öffentlichkeitsfähig betrachtet, die mit dem konservativen Dogma der Kirche in Einklang gebracht werden können. Er folgt konform den Vorgaben des Vatikans und beseitigt Materialien, die die offizielle Stellungnahme der Kirche torpedieren könnten. Unter diese Verschlussachen fällt auch der Fall der Prostituierten, die Wunder vollbrachte und nach ihrem Suizid 60 Tage aus den selbstzugefügten Wunden ähnlich Jesu Stigmata blutete. Da sowohl Pater Miguel, als auch Pater Gabriel an der Vertuschung dieses Falls beteiligt waren, Pater Miguel jedoch von diesem Geschehnis alptraumhaft verfolgt wird, realisiert *Delictum* in Schuss-Gegenschuss-Manier folgendes Streitgespräch:

³⁴⁹ Vgl. Schuller „Gräßliche Hoffnung“ 1993, S. 348.

³⁵⁰ Vgl. Mausbach, Joseph, *Die allgemeine Moral*, Katholische Moraltheologie Bd. 1, Hg. Gustav Ermecke, Münster i.W.: Aschendorff⁹ 1959, S. 353f.

„Sie wurde gegen ihren Willen eingesperrt. Wir sperrten sie in ein Loch und warfen den Schlüssel weg.“
„Sie hat sich selber das Leben genommen und das ist eine Todsünde.“
„Diese Frau vollbrachte Wunder!“
„Sie war eine Prostituierte...“
„...die Todkranke heilte, einen halben Meter über der Erde schweben konnte und sagte, dass sie jeden Abend zu Gott sprach.“
„Was haben wir jetzt? Die erste heilige Hure? Du bist verrückt!“³⁵¹

Nicht nur wegen ihres Berufs, sondern auch durch ihren Suizid, zu dem sie indirekt von der Kirche getrieben wurde, wurde dieser Fall vor der Öffentlichkeit geheim gehalten, weil er nicht mit den Lehren der Kirche zu vereinbaren ist und für Werte steht, die die Kirche kategorisch ablehnt.³⁵² Pater Gabriel ist ebenfalls nicht bereit, Francescas Familie zu Hilfe zu kommen, als ihm Pater Miguel berichtet, dass das Haus von einem Elementarwesen besessen sei und meint nur lakonisch: „Schlimm ist, dass es vermietet wurde.“³⁵³ Weiters will er Pater Miguel, der als einziger der Priester Menschlichkeit, Mitgefühl und Hilfsbereitschaft zeigt, sogar von seinem Vorhaben der Spurensuche abbringen, weil dies zu gefährlich sei, weshalb er Pater Miguel mittels eines Gemäldes eines Elementarwesens, das sich im 17. Jahrhundert als Marienerscheinung hervortat, einzuschüchtern und mit dem Argument zu überzeugen versucht, dass die Kirche solche Vorkommnisse absichtlich geheim hielte, zum eigenen Schutz und dem der Gläubigen. Als Pater Miguel Francesca und Pedro den geheimen No-Do-Film über das Elementarwesen zeigt, kommt es zu einem weiteren ideologischen Eklat zwischen Pater Miguel und Pater Gabriel, da jener unvermutete den Safe-Raum betritt:

„Das Haus ist verflucht und Sie wussten es. Wir müssen diesen Menschen helfen.“
„Das interessiert jetzt nicht. Wir hüten diese Lehre seit tausenden von Jahren. Wir haben diesem Thema unser gesamtes Leben gewidmet. Wir haben uns von allem losgesagt, sogar von unserem eigenen Seelenheil. Das notwendige Übel um das Gute aufrechtzuerhalten. [...]“
„Aber sie brauchen unsere Hilfe! Das hier ist das richtige Leben! Du weißt nicht mehr, was Gut oder Böse ist.“³⁵⁴

In diesem Gespräch wird deutlich, dass Pater Gabriel kein Interesse an Einzelschicksalen hat, so lange die offizielle Fassade gewahrt werden kann. Die Kirche in *Delictum* porträtiert damit eben jene menschlichen Verfehlungen, die in den Bereich der unlässli-

³⁵¹ *Delictum*, 13:29.

³⁵² Vgl. Bernecker 1995, S. 110f.

³⁵³ *Delictum*, 1:04:45.

³⁵⁴ *Delictum*, 1:12:38f.

chen Sünde fallen. Während für die lässliche Sünde mittels Buße Wiedergutmachung geleistet werden kann, ist die unlässliche Sünde dem Bereich des absolut Bösen zuzuordnen, da hier Tücke, Täuschung und Absicht maßgeblich hinzukommen. Gemäß Papst Johannes Paul II zählt zu diesen Untaten alles

„[w]as zum Leben selbst im Gegensatz steht, wie jede Art von Mord, Völkermord, Abtreibung, Euthanasie und der freiwillige Selbstmord, was immer die Unantastbarkeit der menschlichen Person verletzt wie Verstümmelung, körperliche oder seelische Folter und der Versuch, psychischen Zwang auszuüben; was immer die menschliche Würde angreift, wie unmenschliche Lebensbedingungen, willkürliche Verhaftung, Verschleppung, Sklaverei und Prostitution, Mädchenhandel und Handel mit Jugendlichen, sodann auch unwürdige Arbeitsbedingungen bei denen der Arbeiter als bloßes Erwerbsmittel und nicht als freie und verantwortliche Person behandelt wird: all diese und andere ähnliche Taten sind an sich schon eine Schande; sie sind eine Zersetzung der menschlichen Kultur, entwürdigen weit mehr jene, die das Unrecht tun, als jene, die es erleiden. Zugleich sind sie in höchstem Maße ein Widerspruch gegen die Ehre des Schöpfers.“³⁵⁵

Diese Handlungen gelten als böse Taten, weil sie freiwillig, vorsätzlich und selbstgefällig stattfinden.³⁵⁶ Die unlässliche Sünde gilt deshalb als selbstvernichtende Tat, da der Mensch mit der Sünde eine große Schuld auf sich lädt, für die er im Jenseits bestraft wird.³⁵⁷ Obwohl Pater Gabriel um diesen Umstand weiß, folgt er linientreu den Vorgaben Roms, wodurch er indirekt die sündhafte „Herausforderung aller göttlichen Ordnung“³⁵⁸ unter dem Deckmantel des Guten verkörpert. Die proklamierte heilspendende Rolle der Kirche wird weiters genau zu dem Zeitpunkt vernachlässigt, als sie in Anbetracht der bösen Bedrohung am dringendsten benötigt wird. Um Schaden von der Kirche zu wenden und die Vorkommnisse in der Mädchenschule unter den Teppich zu kehren, werden Zeugen, die nicht mit der Androhung der Exkommunikation als Bedienstete der Kirche in Schach gehalten werden können, kaltblütig ermordet. Damit wird die Machposition der Kirche gegenüber den Gläubigen demonstriert, denen im Falle einer Gefahrensituation eine untergeordnete Rolle zukommt und die wie ein leidiges Übel beseitigt werden, um keinen Machtverlust der Kirche zu riskieren. Mit dieser Handlung folgen die Priester der Maxime, dass ein Mord zur Machterhaltung gerechtfertigt ist, obwohl

³⁵⁵ Johannes Paul II, Enzyklika „Veritatis splendor“ Nr. 80, *Acta Apostolicae Sedes* 85, 1993, S. 1133-1228, S. 1197f.

³⁵⁶ Vgl. Arntz, Klaus, „Die Entdramatisierung des Bösen aus moraltheologischer Sicht“, *Das Böse heute. Formen und Funktionen*, Hg. Werner Faulstich, München: Fink 2008, S. 25-41, S. 27.

³⁵⁷ Vgl. Schild, Wolfgang, „Vom Un-Menschen zur Unrechts-Tat. Der notwendige Abschied vom Bösen im Rechtsstaat“, *Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen*, Hg. Alexander Schuller/Wolfert von Rahden, Berlin: Akademie-Verl. 1993, S. 116-133, S. 122f.

³⁵⁸ Schuller, Alexander, „Das Böse- unsere letzte Rettung“, *Faszination des Bösen. Über die Abgründe des Menschlichen*, Hg. Konrad P. Liessmann, Wien: Zsolnay 1997, S. 163-178, S.165.

die Tat zu den unlässlichen Sünden zu rechnen ist und damit den Verübenden für die Hölle prädestiniert. Hierdurch wird gleichzeitig demonstriert, dass die kirchliche Moral nicht mehr Bestand hat, wenn die Androhung der Hölle zu kurz greift: „Der wichtigste Anreiz für moralisch positives Verhalten ist nicht das Wohlergehen des Mitmenschen, sondern die Furcht vor jenseitiger Strafe für den Fall der Sünde.“³⁵⁹ Die mordenden Priester haben sich daher von der moraltheologischen Haltung entfernt, die die Kirche als Institution nach außen hin zu bewahren trachtet. Im Kantschen Sinne begehen die Priester ebenfalls eine moralisch verwerfliche Tat, da sie aus selbstsüchtigen Gründen entgegen dem kategorischen Imperativ und zum eigenen Vorteil, sowie in dem Wissen, dass es eine moralisch verwerfliche Tat mit massiven Schaden für die Anderen darstellt, vollzogen wurde. Das eigentliche Ziel dieser gezielten Tötungen, nämlich den Dämon los zu werden, schlägt jedoch fehl und um diese Niederlage, sowie die Umkehrung der bisherigen Machtverhältnisse zu vertuschen, werden die Leichen kurzerhand im Keller des Hauses eingemauert. Der Keller in seiner Signifikanz ist ein Ort, der analog dem Abjekten eine Grenze überschreitet, da in ihm durch die Leichen, den neuen Bewohnern und dem Dämon Leben, Tod und Untod kollidiert.³⁶⁰ Erst als sich die katholische Kirche aus Profitgründen zur Vermietung der maroden Immobilie entschließt, muss sie sich mit der Vergangenheit auseinandersetzen, tritt jedoch auch hierbei den Rückzug an und überlässt die junge Familie ihrem Schicksal, wodurch „die Kirche nicht mehr als Sicherheit bietenden Institution anerkannt“³⁶¹ wird. Die Abwendung von den Gläubigen wird auch in Hinsicht auf Blanca deutlich, die aufgrund der moralischen Degeneration der Kirche 60 Jahre lang ein rein vegetatives Dasein im Koma fristete. Mit der Schließung des Sanatoriums wird Blanca zu Beginn des Films als Hilfebedürftige ohne Rücksichtnahme auf ihren gesundheitlichen und geistigen Zustand oder eine Alternative vor die Türe gesetzt. Pater Miguel, der diese ungemütliche Aufgabe übernimmt, wird hier lediglich als Handlanger seiner Vorgesetzten gezeigt, der ohne Gewissensbisse die Befehle derjenigen ausführt, die in der Hierarchie der katholischen Kirche über ihm stehen. Durch seine moralische Verfehlung in dem Fall der wunderwirkenden Prostituierten fühlt er sich jedoch in der Pflicht, Francesca zu Helfen, und torpediert damit die hierarchische Ordnung, weil er sich über die Befehle seiner Vorgesetzten hinwegsetzt und sogar die geheimen Dokumente des Safes für Unbefugt zugänglich macht. Die Kirche

³⁵⁹ Baumann 1989, S. 335.

³⁶⁰ Vgl. Cherry 2009, S. 118.

³⁶¹ Baumann 1989, S. 291.

präsentiert jedoch nicht nur mangelndes Interesse am Wohlergehen der Gläubigen, sondern auch ihren Priestern gegenüber, indem man vor Pater Miguel geheim hält, dass das zu untersuchende Wunder der Prostituierten als göttlich eingestuft wurde und ihm stattdessen immense Schuldgefühle deswegen aufbürdet. Der Konformitätszwang unter den Priestern zeigt sich auch dahingehend, dass Pater Miguel zuerst das Buch mit den Aufnahmen von Blanca in den Papierkorb wirft und sich erst nach dem Gebet dazu durchringen kann, es zur Hand zu nehmen und entgegen der Erwartung der Vorgesetzten Francesca, Pedro und Blanca hilft. Unterdessen glänzt Pater Gabriel mit Desinteresse und obwohl er von dem Elementarwesen wusste, will er Rom über Pater Miguels Untaten informieren und meint nur trocken „Vergiss es!“³⁶² als letzterer auf seinem Vorhaben beharrt. Damit rückt *Delictum* insgeheim den gängigen Mythos um Verschwörungstheorien unter dem Deckmantel der Kirche in den Vordergrund und eröffnet auf religiöser Ebene eine geheime Welt: „Der ‚unterschwellige‘, das heißt öffentlich nicht diskutierte Mythos ist Ergänzung und Konkurrenz zugleich zum offiziellen – verkündbaren – Glauben von Religion und ‚Sittlichkeit‘.“³⁶³ Da sich nach Seeßlen der Horrorfilm maßgeblich aus mythischen Vorstellungen und Wertesystemen speist,³⁶⁴ eignet sich der biblische Stoff des Dämons, sowie die doppelbödige Rolle der Kirche besonders zur Grauen- und Spannungserzeugung. Durch die Nutzung von guten und bösen Wundern, sowie der dämonischen Inkarnation des Bösen, enthebt *Delictum* die phantastischen Vorkommnisse aus der reinen „Symbolisierbarkeit des Furchterregenden“³⁶⁵, die ansonsten innerhalb der Lebenserfahrung der Gläubigen vordergründig ist, und damit einem alltäglichen Referenzrahmen.

4.3.5 Diabolische Einflussnahmen und Besessenheit

4.3.5.1 Der Dämon als Stellvertreter des Ur-Bösen

Der Dämon in *Delictum* verweist unweigerlich auf die dramaturgische Komponente des Monsters im Horrorfilm, da er das antagonistische Böse darstellt und gleichzeitig auf menschliche Urängste wie etwa den Kontrollverlust verweist. Da diesbezüglich der

³⁶² *Delictum*, 1:16:44.

³⁶³ Seeßlen 1980, S. 20.

³⁶⁴ Vgl. Seeßlen 1980, S. 21.

³⁶⁵ Baumann 1989, S. 223. [Herv. i. Orig.]

Teufel als Archetyp der Personifizierung des Bösen gewertet werden muss (Vgl. Kapitel 2.5.2.2), spiegelt der Dämon als Handlanger des Teufels eben jene dunkle Seite wider, die sich der Religion entgegenstellt. Die Bekämpfung des Teufels und seiner Anhänger wird daher zu einem Akt, der enorme Grausamkeiten auf der Seite der Christen provozieren vermag:

„Die Angewiesenheit des Christentums auf die Gestalt des Satans relativiert seine Bosheit. [...] Selbst wenn alles wahr wäre, was man ihm vorwirft – gemessen an den Untaten seiner Verfolger verblissen die seinen zu lässlichen Sünden.“³⁶⁶

Die Bekämpfung des Bösen in der Form des Teufels wird demgemäß zu einem Ausnahmezustand, der sämtliche Mittel, die eigentlich mit dem Bösen assoziiert werden, legitimiert und moralische Gebote außer Kraft setzt.³⁶⁷ Der Kampf von Gut und Böse im religiösen Horror-Thriller greift damit ein Grundmotiv der Bibel auf, indem er Priester gegen das phantastische Böse antreten lässt. Der Dämon eignet sich als Verkörperung des Bösen dahingehend besonders, da er „für das von außen kommende Böse [steht], für das wir keine Rechtfertigung des Mißbrauchs der Willensfreiheit benötigen, weil es uns schuldlos zum Objekt seines haßerfüllten Tobens macht“³⁶⁸ und somit das Phantastische versinnbildlicht. Dennoch bleibt hierbei zu bedenken, dass der Dämon trotz seiner phantastischen Natur nur durch die destruktive Nutzung des „freien Willens“ seitens der Kirche seine bösen Taten steigern konnte. *Delictum* erinnert damit beispielsweise an *The Exorcist* (1973), *The Omen* (1976), *Rosemary's Baby* (1968) und *Constantine* (2005), weil auch hier auf narrativer Ebene mit Teufelfiguren gespielt wird und das Screenplay eine ikonografische Nutzung von religiösen Symbolen nicht verhehlen kann. Durch die ikonografische Nutzung von religiösen Gegenständen und Bildern wird unweigerlich der Symbolismus der christlichen Religion beschworen, die „von der Verehrung einer brutalen Folderszene geprägt ist“³⁶⁹ und mittels jener die Mittel zur Besiegung eines Feindes rechtfertigt. Wie Seeßlen anmerkt, wird die religiöse Komponente in solchen Filmen lediglich zur Erzeugung einer Bedrohung innerhalb des christlich geprägten Abendlandes genutzt:

³⁶⁶ Eggensperger, Klaus „Mephistopheles und das Böse in Goethes Faust“, *Pandemonium germanicum* 8, 2004, S. 189-220, S. 190.

³⁶⁷ Vgl. Adam, Armin, „Die Bekämpfung des Bösen. Eine Anmerkung zur Lehre vom gerechten Krieg“, *Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen*, Hg. Alexander Schuller/Wolfert von Rahden, Berlin: Akademie-Verl. 1993, S. 303-310, S. 303.

³⁶⁸ Baumann 1989, S. 289.

³⁶⁹ Ibid., S. 37.

„Die Mythologie des Horror-Genres ist anti-religiös. [...] Sie benutzt zum Teil das Zeichensystem der Religion, das Kreuz, geweihtes Wasser, die Mitra etc., um ihnen totemistische Funktionen zu unterstellen: Nicht etwa der Glaube besiegt den Dämon [...], sondern die rituelle Handhabung des Kreuzes als Waffe.“³⁷⁰

Neben der totemischen Nutzung von religiösen Symbolen ist es in *Delictum* nicht das Kreuz, das den Dämon besiegt, sondern die rituelle Opferung des Priesters zum Wohle Francescas Familie. Die Zitierung des Vaterunsers auf Latein gleicht dabei einem Exorzismus, der mit dem eigenen Leben bezahlt werden muss, um Gültigkeit zu erlangen: „Nicht mit Vernunft siegt das Gute, sondern gar nicht. Siegen kann nur das Irrationale und dann ist es der Sieg des Bösen.“³⁷¹ Der Märtyrertod als höchste Form des Glaubensbeweises kommt der destruktiven Natur der satanischen Spielfigur zu Gute, die paradoxerweise nur durch die eigenständige, irrationale Vernichtung des Lebens besiegt werden kann, was zugleich ihr Ziel ist.

Grundsätzlich steht der Dämon für die Verkehrung jener Werte, die sich die Kirche selbst als moralische, sittliche Institution zuschreibt. Wie in Kapitel 4.3.4.2 ausgeführt wurde, verbirgt sich jedoch auch hinter dem Deckmantel der Moral bei der Kirche eben jene Barbarei, Unmenschlichkeit, Regelwidrigkeit, Unaufrichtigkeit und Grausamkeit, die dem Bösen zugeschrieben wird, gegen das sie vorgeht. Als dunkles Alterego zur Kirche präsentiert der Dämon die Priester mit einem Ohnmachtsgefühl, da deren Versuche, ihn mittels Austreibungsritualen und Mord loszuwerden, kläglich scheitern. Im Freudschen Sinne präsentiert das Monster die Menschheit mit der Kastrationsangst, die sich aus der Ur-Angst des Machtverlusts gegenüber einem omnipotenten Urvater ergibt.³⁷² Um jedoch den Machtverlust nach außen hin nicht akzeptieren zu müssen, wird die unliebsame Anwesenheit eines übernatürlichen Wesens geheim gehalten. Das Elementarwesen besitzt Fähigkeiten, die sich außerhalb der menschlichen Natur bewegen, braucht jedoch den direkten Kontakt zum Menschen, um seine bösen Absichten zu erfüllen. Des Weiteren bewegt es sich außerhalb der menschlichen Ordnung und Lebenserfahrung, wodurch es als Un-Toter oder Zwischenwesen nicht nur die Regeln des Zusammenlebens bedroht, sondern auch die Konzeption des Todes aushebelt.³⁷³ Der Dämon kann weiters als Symbol der Zukunftsangst gewertet werden, da er wie ein Damoklesschwert über dem Heil der Kirche schwebt und die Fassade der Barmherzigkeit

³⁷⁰ Seeßlen 1980, S. 19.

³⁷¹ Schuller „Gräßliche Hoffnung“ 1993, S. 351.

³⁷² Vgl. Freud, Sigmund, *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, Frankfurt a.M.[u.a.]: Fischer 1956, 158f.

³⁷³ Vgl. Wells 2000, S. 10.

dieser Institution zum bröckeln bringt. Da durch die Auswirkungen des Nationalkatholizismus die katholische Religion als zusammengehörigkeitstiftendes Kulturgut galt, wird durch den Dämon gleichsam die nationale Identität herausgefordert. Der Dämon fungiert als Mahnmal einer übernatürlichen Welt, auf die selbst die Priester keinen Einfluss haben, die aber ungehindert in den Alltag eindringen und die menschliche Welt in ihren Grundfesten erschüttern kann. Er kann ebenfalls als finstere Variante eines Religionsstifters angesehen werden, da er die Gläubigen zum Glaubensabfall und die Priester zum Bösen verführt, sowie zu seiner Anbetung hinter der Maske des Guten täuscht. Die Auffassung des Dämons durch die drei kleinen Mädchen als weiblich ruft dabei einmal mehr die Alptraumphantasien der Kirche vor dem Femininen herauf. Indem der Dämon als weiblich wahrgenommen wird, offenbart sich ein Kampf zwischen Männlichkeit, die durch die Kirche verkörpert wird, und dem Weiblichen, das in der Ideologie der Kirche maßgeblich dem Bösen Tür und Tor durch den Zweifel an Gott geöffnet hat (Vgl. Kapitel 2.5.2.1). Dieser dualistische Kampf lässt sich ebenfalls zwischen Francesca und Pedro ausmachen, sowie zwischen Blanca und den Priestern, die ihr den Zugang zu ihrer Vergangenheit versagt haben. Wohingegen der Dämon als mächtig dargestellt wird, wirkt Pater Miguel bei der Konfrontation durch den Bischof fast so, als ob er der Exkommunikation bereitwillig entgegen sieht, da er den Glauben in die Kirche verloren hat. Der Dämon verkörpert damit eine düstere Mütterlichkeit, die nur die reine Destruktion des Lebens hervorbringt.³⁷⁴ Die Verknüpfung des Dämons mit der toten Tochter Rosa, die sowohl Francesca als auch Pater Miguel sehen kann, betont die Wirksamkeit der Maskierung und zeigt eine Affinität für die kindliche Unschuld kleiner Mädchen. Im Finale lockt der Dämon in Gestalt Rosas Francesca in das Haus, als jene mit Pedro zum Haus zurückkehrt, nachdem sie mit Pater Miguel den geheimen No-Do-Film gesehen haben, woraufhin die Kamera in *film noir*-Manier in den Dutch Angle kippt. Als ihr Pedro folgt, wird dieser von Rosa die Treppe hinabgestoßen, sodass jener ohnmächtig wird, während Francesca wie von Sinnen zum Dachboden hinauf läuft. In Parallelmontage wird nun dargestellt, wie Pater Miguel mit Blanca und Francesca die Geschehnisse von 1947 wahrnehmen. Während Pater Miguel und Blanca den Film der zweiten Kamera in dem Tresorraum der Kongregation ansehen, sieht Francesca simultan dieselben Bilder während sie in dem Raum des Dachgeschosses steht. Dies wird dahingehend verdeutlicht, indem Francesca in der Nahaufnahme in derselben antiquierten Optik des No-Do-

³⁷⁴ Vgl. Kristeva 1982, S. 77.

Filmes erscheint. In Parallelmontage wird ebenfalls die Reaktion von Pater Miguel und Blanca in Großaufnahme auf die mordenden Priester des Films, die beim durchschneiden der Kehlen der Mädchen und Pilger ebenfalls in Großaufnahme zu sehen sind, eingefangen. Bei Ende des Filmes springt die Handlung nahtlos zu Francesca im Dachgeschoss, die nun ihrer toten Tochter die Wendeltreppe in den Keller folgt. Mittels Jump-Cut sieht man Pedro in der Halb-Nahen auf der Treppe, wie er Pater Miguel alarmiert, um Suspense durch die bevorstehende Deadline zu kreieren. Unterdessen gebärdet sich Francesca im Keller vor einer vermauerten Türe wie eine Irre und als Pedro hinzukommt, zertrümmert er mit einem Vorschlaghammer die Ziegel. Via subjektivem Suchschwenk wird der Zuschauer mit Ratten und Skeletten auf dem Boden des Kellers konfrontiert, was auf die Hervorrufung von Grauen abzielt, ehe das Bild Rosa einfängt, die sogleich in das Nebenzimmer geht. Als Pater Miguel und Blanca hinzukommen, fragt Rosa in kindlicher Unschuld „Kommst du?“³⁷⁵, woraufhin Pater Miguel Blanca mit den Worten „Ich sehe sie auch und das beweist mir, dass es sie nicht gibt. Sie will mich.“³⁷⁶ abhält. Als Pater Miguel alleine in dem Kellerraum zurückbleibt, löst sich Rosa in der Halb-Nahen in Nebel auf, woraufhin der Dämon langsam aus zusammenfließenden schwarzen, blitzenden Schwaden seine wahre Gestalt annimmt und auf Pater Miguel zukommt, während dieser Kopf an Kopf mit dem Dämon das Vaterunser auf Latein zitiert. Um den Dämon bedrohlicher wirken zu lassen, wird er genau wie das Haus in Untersicht gezeigt, sodass der Kampf sinnbildlich auf das biblische Schema ‚David gegen Goliath‘ rekurriert. Letztendlich schafft es der Dämon nur in Verkleidung, Francesca in den Keller zu locken und dort Pater Miguel als freiwilliges Opfer zu verschlingen. Durch das Feuer wird Weiters die rituelle Mystik um die Reinigungskraft jenes bedient.

Visuell wird bei der Porträtierung des Dämons mit Diffusität und Maskierung, sowie dem Spiel mit Licht und Schatten, verschleiernenden Schnitten und Spezialeffekten gearbeitet. So taucht er das erste Mal als schemenhafter Nebel auf, nachdem Francesca das mehrmalige heftige Pochen an der Haustüre hört, jedoch niemand davor steht. In dieser Szene sitzt Francesca mit Rosa am Frühstückstisch, als es an der Haustüre pocht, Francesca macht daraufhin die Türe auf mit und da niemand davor steht, geht sie die Stufen mit den Worten „Ola? Señora, hören sie?“³⁷⁷, wobei man jedoch nur Francesca in der Halb-Totalen vor dem Eingang sieht. Als es erneut pocht und Francesca wieder

³⁷⁵ *Delictum*, 1:24:01.

³⁷⁶ *Delictum*, 1:24:06.

³⁷⁷ *Delictum*, 31:18.

an die Türe geht, sieht man durch einen Schwenk von links nach rechts, dass sich vor dem Haus weit und breit niemand befindet. Nachdem Francesca die Türe wieder geschlossen hat, pocht es ein drittes Mal noch heftiger, doch es steht abermals niemand davor. Beim viertel Klopfen wackelt die Türe so in ihren Angeln, dass Francesca vor ihr verzweifelt auf die Knie sinkt, woraufhin das Pochen aufhört und sich der Raum mit einem grauen Schleier verdunkelt. Aus der Subjektiven sieht man eine schemenhafte, verhüllte Gestalt aus dem Schleier auf Francesca zukommen, die jedoch wie Nebel verschwindet, als Pedro plötzlich in der Nahaufnahme in der Türe steht. In der finalen Szene im Keller des Hauses bei den eingemauerten Gebeinen hingegen, als der Dämon seine wahre Gestalt annimmt, entspricht er genau dem Gemälde, das Pater Miguel zuvor präsentiert wurde. Auf diesem Bild ist jedoch das Antlitz des Dämons gänzlich in Schwarz mit glutroten Augen gehalten, sodass das Gesicht des Dämons lediglich im dramatischen Finale in Großaufnahme sichtbar gemacht wird. Die visuelle Konzeption setzt dabei auf ein reptilienähnliches Äußeres, das stark an Ridley Scotts *Alien* (1979) erinnert und auf die biblische Schlange in Eden rekurriert. Die Möglichkeit, die Arme zu vervielfältigen und der doppelte Mund voller scharfer Zähne stärkt die übernatürliche, furchterregende Natur des Bösen und ruft das Konzept der *vagina dentata* auf den Plan, da der Dämon eine vernichtende Mütterlichkeit verkörpert und der Priester mit dem Leben als ultimative Kastration bezahlen muss.³⁷⁸ Dennoch kann der Dämon Pater Miguel nicht zum Glaubensabfall bringen, wodurch die Gemeinde der Gläubigen als Ganze den Sieg davon trägt:

„The monster is a descendant of Lucifer and Cain, it stands outside the Christian community and salvation history. And this – on the basis of the Christian faith and the virtues it engenders – this ‘evil’ stands no real chance of destroying the community of believers, although it may do substantial harm to some of them.”³⁷⁹

Gemäß dem Prinzip der poetischen Gerechtigkeit wird das Böse in der Form des Dämons durch den Märtyrertod des Priesters Miguel besiegt, was visuell durch eine Totale bekräftigt wird, in der aus dem brennenden Haus ein weißer Strahl gen Himmel aufsteigt. Hierdurch stellt der Tod des Paters eine Anspielung auf die paulinische Auslegung der Kreuzigung Christi zur Errettung der Menschen dar, denn er opfert sein Leben willentlich zur symbolischen Errettung der Kleinfamilie. Damit wird dem Elementarwesen gleichsam eine Schwäche angedichtet, die es durch Gottesfestigkeit besiegt und auf diese Weise die Überlegenheit des Glaubens über das Böse demonstriert. Mit

³⁷⁸ Vgl. Creed 1993, S. 111.

³⁷⁹ Mohr 2009, S. 226.

der Formierung des Dämons als eigenständiges Wesen, das zwar den menschlichen Körper zur Schädigung benötigt, jedoch nicht über die direkte Inbesitznahme wie in *The Exorcist* verfügt, kann es besiegt werden.³⁸⁰ *Delictum* greift dennoch in gewisser Weise die Idee der menschlichen Fremdsteuerung durch das Böse auf, da der Dämon durch seine Machtausübung die unschuldigen, guten Absichten der drei Mädchen torpediert. Des Weiteren kontrastiert er den Alltag mit einem unausweichlichen Schicksal für den Priester, der für seine Berufung mit dem Leben bezahlen muss und dennoch nicht gewährleisten kann, dass sein tödlicher Plan funktionieren wird.

„The horror film attempts to bring about a confrontation with the abject (the corpse, bodily wastes, the monstrous-feminine) in order finally to eject the abject and redraw the boundaries between the human and the non-human.“³⁸¹

Mit der erneuten Übertretung der symbolischen Ordnung durch den Märtyrertod Pater Miguels wird eine Art Reinigungsritual initiiert, das durch den Tod als erneutes Abjekt besiegelt wird. Hiermit wird jedoch gleichzeitig die Bekämpfung des Bösen aus dem Bereich von Aktion und Reaktion in den unvorhersehbaren Bereich des Glaubens verlagert. Narrativ ist es daher der Sieg des Glaubens über die Vernunft, wodurch indirekt die Kluft zwischen Religion und Rationalität, die die Aufklärung mit sich brachte, religionskonform revidiert wird. Ironischerweise wird Pater Miguels Märtyrertod nicht als ein solcher rezipiert, analog dem Suizid der Prostituierten, die durch die Kirche zu diesem getrieben wurde und durch Pater Miguel als Untersuchungsleiter nicht die Anerkennung für ihre Wundertaten bekam, da sie durch ihren Beruf nicht in die Agenda der Kirche passte.

4.3.5.2 Monströse Weiblichkeit

In *Delictum* sind es vornehmlich die Frauenfiguren, die eine Verbindung mit dem Übernatürlichen besitzen, was wiederum auf die religiöse Auslegung des Sündenfalls zurückzuführen ist. Bezeichnenderweise prägen die Frauenfiguren in *Delictum* maßgeblich die Rezeption von Monstrosität, indem jene bevorzugt in Verbindung mit Sexualität charakterisiert werden. In dieser Darstellung rekurriert *Delictum* auf die gängige Praxis der Grauerzeugung durch die Frau als Abjekt, die trotz ihrer Unreinheit zum Objekt

³⁸⁰ Rzechak, Christian, „Der Exorzist“, In Vossen/Koebner 2004, S. 188-194, S. 190.

³⁸¹ Creed 1993, S. 14.

von Begehrlichkeit werden kann.³⁸² *Delictum* konzentriert sich dabei auf zwei Arten des Abjekten der Frau, nämlich „the abject nature of her maternal and reproductive functions“³⁸³, was durch die kulturellen Stereotypen der Mutter und Prostituierten verdeutlicht wird.

Wie bereits in Kapitel 4.3.4.2 angesprochen wurde, stellt besonders die rätselhafte Prostituierte, die Wunder wirkt, einen Affront gegen die kirchliche Obrigkeit dar, da sie sich außerhalb der kirchlichen Lehre und deren Gesellschaftsbild bewegt. Die Prostituierte als gefallene Frau steht im kirchlichen Dogma für das Negativbild der fürsorgenden, verheirateten, ehrbaren Mutter, was leitmotivisch mit dem Ausspruch „Huren wirken keine Wunder“³⁸⁴ in *Delictum* verknüpft wird. Da die Prostituierte nie mit Namen benannt wird, kann sie als Stellvertreterfigur für all jene anonymen Frauen gelesen werden, die aufgrund ihrer fehlenden Doktrinkonformität von der Kirche in den Tod getrieben wurden. Bereits zu Beginn des Films beichtet Pater Miguel Pater Gabriel, dass er die mysteriösen Ereignisse um die Prostituierte nicht vergessen kann. Während er redet, wird in einer stark verfremdeten Rückblende mit schnellen Cuts und rascher Auf- und Abblendung gezeigt, wie eine blutende Frau auf einer Bahre liegt. Später wiederholt sich diese Szene ausführlicher, sodass der blutenden Leichnam und die Rolle, die die Priester bei der Vertuschung spielten, deutlicher hervortreten. Die Prostituierte entspricht weiters dem Gegenpol zu dem Dämon, da sie zwar nicht dem Idealbild der Kirche trotz ihrer „sozialhygienischen Funktion“³⁸⁵ gleichkommt, aber dennoch gute Wundertaten und Heilungen vollbringt, während der Dämon den Tod über seine Anbeter bringt. Das Elementarwesen tritt als Marienerscheinung aufs Parkett und täuscht durch diese Maskierung über seine böse Natur hinweg, während die Prostituierte durch ihren Beruf von vorneherein als moralisch verwerflich und damit böse von Seiten der kirchlichen Institution aufgefasst wird. Ironischerweise ist es jedoch die Prostituierte, deren Wunder als göttlich bewertet werden, doch ebenfalls der Geheimhaltung unterliegen, da ihre Heiligsprechung nicht mit der Position nach Außen vereinbar wäre. Ebenfalls weist diese Figur Parallelen zu Maria Magdalena auf, die zur Schutzpatronin der gefallenen Frauen erklärt wurde und als Sinnbild für die bekehrte Sünderin galt. Im Unterschied hierzu rückt die Kirche im Fall der Prostituierten nicht von ihren Maximen ab und macht sich lieber der Leugnung der guten Wunder schuldig. Die Prostituierte repräsen-

³⁸² Vgl. Kristeva 1982, S. 53f.

³⁸³ Creed 1993, S. 151.

³⁸⁴ *Delictum*, 12:18.

³⁸⁵ Baumann 1989, S. 339.

tiert damit eine von der christlichen Doktrin zugedachte Monstrosität, weil sie sich nicht mit dem klassischen Frauenbild der Passivität vereinbaren lässt und Sexualität nicht zum reinen reproduktiven Zweck gebraucht.

Blanca wiederum kann insofern als furchterregend angesehen werden, da sie ähnlich wie das Haus nach 60 Jahren aus einem bösen Dornröschenschlaf erwacht und damit als Mahnmahl für die vergangenen Verbrechen fungiert. In einer fiktionalen Vergangenheit, die durch Schlieren und Staubkörnern auf dem Bildmaterial und Schwarz-Weiß authentisch wirken soll, wird sie in die Filmnarration eingeführt. In dieser Szene sieht man Priester mit Taschenlampen und einer Bahre einen dunklen Raum mit Betten betreten und zu einer leblosen Gestalt am Boden bücken, woraufhin einer der Priester sagt: „Diese ist nicht tot. Ihr Herz schlägt noch. Es ist, als ob sie schläft.“ In der nachfolgenden Einstellung wird in Sepia ein Krankenwagen gezeigt, der zu einem klösterlichen Krankenhaus fährt, woraufhin Nonnen die Frau auf einer Bahre durch die engen Gänge zu einem Zimmer tragen und die Tür schließen. In Fast-Forward schließt sich die Großaufnahme der Türe an, in der jene mittels Spezialeffekten altert. Als sich die Türe wieder öffnet, steht die Frau in der Halbnahen mit einem Kopfverband in der Türe, woraufhin die Kamera in die Subjektive wechselt und man eine Nonne, die das Essen bringen wollte, geschockt mit den Worten „Sie ist aufgewacht!“³⁸⁶ davon rennen sieht. Im übertragenen Sinne verkörpert Blanca damit die geschundene, missbrauchte, kastrierte Frau der Slasher-Filme, die versucht, ihre Vergangenheit aufzuarbeiten.³⁸⁷ Im Unterschied zum Revenge-Plot, leidet Blanca jedoch an Amnesie, weswegen sich die Wandlung von der kastrierten Frau zur Kastrierenden hinauszögert. Insofern präsentiert sie Francesca mit Pater Miguel als fehlendes Glied zur Lösung der Geistererscheinungen und befreit sich indirekt selbst von den Geistern der Vergangenheit. Blanca wird jedoch als schrullige, alte Frau den ganzen Film hindurch auffällig gemacht, wodurch ihre Glaubwürdigkeit ähnlich derjenigen eines Opfers im Slasher-Film leidet. So sieht man Blanca mehrmals im Hof vor dem Haus stehen und dieses bewegungslos anstarren, sowie unvermutet Hinweise verteilen, wie beispielsweise das Foto, das sie Francesca überreicht. Bereits als Pater Miguel der leidigen Aufgabe nachkommt und Blanca aus dem Sanatorium verweist, fällt dieser aus den alten Sachen ein Filmstreifen heraus, der in Großaufnahme die päpstlichen Insignien der Vatikanflagge zeigt, bei der die Tiara durch einen Totenkopf ersetzt ist, und den Auftakt zur Verkettung des Hauses mit den

³⁸⁶ *Delictum*, 03:28.

³⁸⁷ Vgl. Creed 1993, S. 152.

unmoralischen Machenschaften der Kirche bildet. Obwohl Blanca symbolisch die Verbrechen der Kirche dechiffriert, findet sie nur bedingt poetische Gerechtigkeit für ihr Schicksal, was zu Ende des Filmes in einer Szene, in der sie nach Besiegung des Dämons alleine in ihrem halbverfallenen Haus über einem Foto ihres Mannes sitzt und weint, verdeutlicht wird.

4.3.5.3 Heimtückische Imaginationen als Zeichen psychischer Abweichung

Durch die tiefe Verankerung des traditionellen Familienbilds im Nationalkatholizismus wird die primäre Funktion der Frau auch in den post-Franco-Jahren in der Umsorgung und Aufzucht der Kinder gesehen. Francesca als Stellvertreterin der Mutterfigur zeigt jedoch gerade aufgrund jener Rolle und dem gespürten Versagen, das sich in dem plötzlichen Tod der Tochter im Säuglingsalter manifestiert, Neurosen und Paranoia im Bezug auf Pablo. Sie scheint an der Mutterrolle zu zerbrechen, da jene sie in emotionale Ausnahmezustände versetzt und daher in Überforderung mit dem Umgang des vorherigen Kindstods gipfelt. Das Kind kann dabei als Metapher für kulturelle Assoziationen mit dem Kindlichen und den Stellenwert der Mütterlichkeit gelesen werden: „[I]n a culture where women are primarily responsible for child-rearing, the child can come to be seen as a demanding vampire-like figure, who dominates the mother and threatens to destroy her.“³⁸⁸ Das Kind ist in der patriarchalen Geschlechterdichotomie dasjenige Element, über das die Mutter und die Erwartungen an sie definiert werden:

„Die hohe emotionale Besetzung des Kindes in diesen Filmen entspricht der, wenn auch zwiespältigen Apotheose des Kindes in unserer Gesellschaft. Wenn das Kind nämlich nicht nur das Prinzip der Zukunft und der Hoffnung, sondern auch und zugleich das der eigenen Vergänglichkeit darstellt, konzentriert es in seiner Metaphorik viele Ängste unserer Zeit und dieser Filme. Wenn das Kind das Symbol der Zukunft ist, dann ist es auch das Symbol der Zukunftsangst. Wenn es das Symbol der eigenen Vergänglichkeit ist, dann ist es auch eine Metapher des Todes.“³⁸⁹

Pablo fungiert jedoch nicht nur als Mahnmal für die eigene Sterblichkeit, sondern verweist in seiner Repräsentation des Kindlichen ebenfalls auf die getöteten Mädchen, die nun als Geister Francesca ängstigen, und Rosa, die die Mutter nicht vor dem Tod bewahren konnte. Dieses Motiv wird in der Nottaufer gestorbener Säuglinge wieder aufgegriffen, die von Francesca als Kompensation für den Verlust des Kindes ausgeführt wird und in der kirchlichen Doktrin Blasphemie gleichkommt.

³⁸⁸ Jancovich, Mark, *Horror*, London: Batsford 1992, S. 111.

³⁸⁹ Schuller „Gräßliche Hoffnung“ 1993, S. 350.

Die Angst Francescas als Mutter zu versagen und den Tod des Kindes zu beschleunigen zeigt sich besonders in einer Traumsequenz, die direkt nach dem Geschlechtsverkehr eintritt, jedoch erst sukzessive als solche enttarnt wird. Hierbei hört Francesca das Schreien Pablos über das Babyfon und rennt in sein Kinderzimmer, nimmt ihn aus dem Bettchen und versucht ihn in der Nahen zu beruhigen. Als auf auditiver Ebene ein tierisches Knurren zu hören ist, lässt Francesca Pablo zu Boden fallen, sodass dessen Hinterkopf zerplatzt, was in einer subjektiven Großaufnahme als Point-of-view-Shot realisiert wird. Mittels Jump-Cut sieht man nun in der Nahen Francesca erschreckt in ihrem Bett aufwachen, die daraufhin versucht, Pedro zu wecken, doch als dieser sich umdreht, gleicht sein Gesicht in der Großaufnahme einer Totenmaske, woraufhin Francesca aus dem Bett springt und die Hände vor die Augen schlägt. Als sie jene wieder herunternimmt sieht man in einer subjektiven Halbnahen einen mädchenhaften Geist mit dem Rücken zu Francesca auf Pedros Brust sitzen. Als sich dieser umdreht, springt die Kamera in die Amerikanische auf Francesca zugewandt und der Geist dupliziert sich in drei Geister, woraufhin erneut in Francescas Subjektive gewechselt wird und die drei Geistermädchen gen Dachboden blicken, ehe sie verschwinden. Im Anschluss wird in leichter Übersicht Francesca erneut schweißgebadet aus dem Schlaf hochschreckend gezeigt, woraufhin die Kamera aus der Großaufnahme zur Halb-Nahen fährt und anschließend der Schnitt die Szene beendet. Die Benutzung des Traums im Traum stellt einen dramaturgischen Kniff zum Auffälligmachen der Mutterfigur und deren psychischer Natur dar, da sie kontinuierlich mit Schlafstörungen in Verbindung gebracht wird. Weiters kann Pedro nicht die Dinge sehen und hören, die Francesca glaubt wahrzunehmen, weswegen jener die Krankschreibung Francescas wegen deren psychischer Probleme und deren Unvermögen, sich vom Kind zu lösen, bewirkt. Ähnlich wie schon in *Psycho*, ist es auch in *Delictum* „the over-possessive mother as a dangerous psychotic“,³⁹⁰ die ihr Unwesen treibt und scheinbar das Wohl des Kindes gefährdet. Damit bricht Francesca mit der Tradition der christlichen Mutterrolle, wie sie im Franco-Regime propagiert wurde, denn traditionell steht die Mutter für „social and familial respectability“³⁹¹. Der Film suggeriert, dass Francesca aufgrund ihrer psychischen Krankheit nicht in ausreichendem Maße für das Kind sorgen kann, obwohl sie sich gleichzeitig nicht von dessen Seite lösen kann. Es stellt sich daher die Frage, ob die Perspektive Pedros und der behandelnden Psychiaterin der Realität entsprechen und die

³⁹⁰ Creed 1993, S. 139.

³⁹¹ Ibid., S. 141.

Szenen, in denen Francesca ihr Kind im Sinne der mütterlichen Fürsorge umsorgt, lediglich die Subjektive darstellen, oder ob Francesca als überfürsorgliche Mutter ebenfalls nicht für dessen Wohlergehen sorgen kann, weil sie es emotional erdrückt. In der Terminologie Maazes stellt Francesca aufgrund ihrer psychischen Probleme die überfürsorgliche Mutter dar: „Die verwöhnende Mutter ist in sich gefangen und nicht wirklich bei ihrem Kind. Sie ist nicht in Kontakt, sie spürt weder ihre Grenzen, noch fühlt sie den echten Wunsch des Kindes.“³⁹² Durch Francescas psychische Probleme wird der Zuschauer im Unklaren darüber gelassen, ob die Ereignisse, die Francesca zu sehen beginnt, der Wahrheit entsprechen oder eine Ausgeburt ihrer beeinträchtigten Psyche sind, da sie „zunächst für Zeichen psychischer Störungen“³⁹³ gehalten werden. Besonders bezeichnend ist dies in der Szene als Francesca mit ihrer toten Tochter zusammen in der Küche sitzt und es mehrmals hintereinander an der Haustüre pocht, jedoch nie jemand davor steht, sodass Francesca einen augenscheinlichen Nervenzusammenbruch erleidet, ehe Pedro just in diesem Moment nach Hause kommt. In einer späteren Szene, in der Francesca abermals mit Rosa in der Küche sitzt, schneidet sich Francesca in die Hand, woraufhin durch das Babyfon Pablos Geschrei zu hören ist. Als Francesca jedoch vor der Krippe steht, sieht man das Kind in Großaufnahme friedlich schlafen. Das Spiel wiederholt sich wenig später abermals, sodass Francesca mit einem Taschenspiegel prüft, ob Pablo noch atmet. Als sie wieder in der Küche steht, hört sie über das Babyfon Teile des Vaterunser auf Latein, sowie Schmerzensschreie, woraufhin sie sich ein Messer schnappt und hastig die Treppe in starker Übersicht nach oben rennt. Die Bewaffnung mit einem Messer hierbei repräsentiert symbolisch die kastrierende Mutter, die durch ihre Überfürsorge das Kind vor allem Beschützen will, jedoch genau dadurch schadet.³⁹⁴ In Pablos Zimmer wechselt die Kamera in den Dutch Angle, der traditionellerweise für „moments of excessive emotion or psychological trauma“³⁹⁵ eingesetzt wird, als Francesca das Kind aus der Krippe nimmt, es wieder zurücklegt und sich erneut das Messer schnappt, um den merkwürdigen Stimmen auf dem Flur zu folgen. Dort erblickt sie in roten Lettern „la señora es mala“³⁹⁶ an der Wand stehen, woraufhin die Kamera wieder in den Dutch Angle kippt und auf die Buchstaben zugeht, da eine kryptische Nachricht mit Blut an den Wänden eines der häufigsten Momente in Verbindung

³⁹² Maaz 2003, S. 89.

³⁹³ Baumann 1989, S. 250.

³⁹⁴ Vgl. Creed 1993, S. 149.

³⁹⁵ Cherry 2009, S. 68.

³⁹⁶ *Delictum*, 44:27. [„Die Señora ist böse.“]

mit dem Hounded-House-Motiv darstellt.³⁹⁷ Hierauf sieht man Rosa, die sich analog der dramaturgische Rolle der *femme fatale* als *enfant fatale* ausmachen lässt, in der Halbnahen neben dem Schriftzug stehen, wobei sie mit dem Geistermädchen überblendet wird und sich erneut der schwarze Nebel aus der Türszene auf Francesca zu bewegt. Francesca sinkt abermals zu Boden und versucht mit dem Messer den Nebel zu zerteilen, ehe sich der Nebel zu einer Fade-to-Black verdichtet. Damit ist es ausgerechnet das Babyfon, das Francesca davon abhalten soll, ständig bei dem Baby zu schlafen und nach ihm zu sehen, das für die Beschleunigung der ominösen Ereignisse sorgt, indem es als Medium Geräusche überträgt, die sich Francesca nicht rational erklären kann. Da sich diese Szenen entweder ereignen, wenn Francesca alleine in dem Haus ist oder aber Pedro nicht das wahrnimmt, was Francesca hört, bedient *Delictum* in diesen Szenen die Konventionen des Psycho-Thrillers. Francesca ist mit ihren psychischen Krankheiten und Geistererscheinungen eine offenbar besessene Mutterfigur, die ununterbrochen nach ihrem Kind sieht, bei ihrem Kind schläft und Probleme hat, loszulassen, woraus massive Eheprobleme resultieren.

Indem Francesca nicht den Ratschlägen ihrer Umwelt, besonders der ihres Mannes, folgt, reproduziert sie Evas Ungehorsam, initiiert damit jedoch die Befreiung von dem Dämon. Als Bestrafung für ihre scheinbare psychische Entgleisung wird das Kind weggenommen und zu Pedros Eltern gegeben. Als die Psychiaterin und Pedro das Kind abholen wollen und mit Sorge den Schriftzug an der Wand betrachten, nimmt Francesca mit einem Messer eine Probe des Schriftzuges und bittet die Arztkollegin, es überprüfen zu lassen, um Francescas Unschuld zu prüfen. Da Francesca jedoch eine tiefe Schnittwunde an der Hand hat, stellt die wissenschaftliche Analyse die Welt Pedros und der Ärztin auf den Kopf, denn wie sich herausstellt, handelt es sich weder um menschliches, noch pflanzliches oder tierisches Blut, wodurch die naturwissenschaftliche Untersuchung die übernatürliche Komponente des Filmes stützt. Auf symbolischer Ebene wird damit die Hilflosigkeit der Institutionen im Bezug auf eine phantastische Bedrohung verdeutlicht, da die Ärzte als namentliche ‚Götter in Weiß‘ machtlos gegenüber einer unerklärbaren Bedrohung sind.

Da mit der Wegnahme Pablos Francesca als verwöhnende Mutter ihre Hauptaufgabe verliert,³⁹⁸ stürzt sie sich beinahe fanatisch besessen auf die Ergründung der Geheimnisse des Hauses. Auf einem erneuten Streifzug bei Nacht zum Dachboden fin-

³⁹⁷ Vgl. Creed 1993, S. 55.

³⁹⁸ Vgl. Maaz 2003, S. 90.

det Francesca einen Raum voller Holzkörperteile, einem Altar und Kerzen. In der Subjektiven erscheinen erneut die drei Geistermädchen beim Beten, deren Kehlen blutrot schimmern, ehe sich Francesca nach einem Schatten umdreht. In der darauffolgenden Subjektiven sind die Geistermädchen verschwunden, aber die Holzteile formieren sich mittel Spezialeffekten zu einem knurrenden, skorpionähnlichen Wesen, vor dem man Francesca in der Halb-Nahen davonrennen sieht. Als die Kamera wieder in die Subjektive wechselt, ist das Wesen verschwunden und der Raum ist leer. Beinahe ironisch drängen sich hierbei die Worte der Psychiaterin auf: „Aber das Landleben wird dir gut tun. Es ist ein anderes Leben, eine andere Welt.“³⁹⁹ Das Haus bringt jedoch nicht nur Francescas psychische Probleme stärker zum Hervortreten, sondern greift durch die Nutzung der versagenden Mutter auf die gängige Dichotomie der Frau innerhalb der kirchlichen Doktrin zurück, die die Frau nur über den Nutzen für die familiären Strukturen bestimmt, indem das Idealbild „eine künstlich feminisierte, passive und frigide, oder zumindest eine in ihrem sexuellen Verhalten kalte, düstere Frau“⁴⁰⁰ anpreist. Mit dem kurzzeitigen Verlust der Mutterrolle und der Glaubwürdigkeit bei Pedro erfolgt damit in den Augen der katholischen Moralvorstellung der endgültige sittliche Verfall, der nur durch die Opferung Pater MIGUELS die Rückkehr Francescas in die Mutterrolle und damit in das patriarchale Verständnis zu Ende des Filmes zulässt.

4.3.6 Zeitgeist

Delictum legt nahe, dass das 20. und 21. Jahrhundert moralisch so korrupt ist, dass es dem Teufel und seiner Gefolgschaft mühelos gelingt, in diese Welt einzudringen und dadurch sogar Priester zu Advokaten unmoralischen, unsittlichen, bösen Handelns werden zu lassen. Durch die Nutzung einer Verschwörung auf Seiten der Kirche wendet sich *Delictum* der sozialen Angst zu, die sich im Ausschluss der Öffentlichkeit bei einer potentiellen Gefahrensituation manifestiert. Die Probleme der Kirche in der diegetischen Jetztzeit des Filmes zeugen von einem bevorstehenden Kollaps der institutionellen Autorität und der Glaubwürdigkeit der betreffenden Moralvorstellungen, die mit Füßen getreten werden, sobald sich eine leichte Schieflage ergibt. Hiermit greift *Delictum* „[a] prevailing moral and ethical tension between the individual and the socio-

³⁹⁹ *Delictum*, 07:33.

⁴⁰⁰ Bernecker 1995, S. 113.

political order“⁴⁰¹ auf. Selbst die Kleinfamilie als Grundbaustein der Religion ist im Verfall begriffen und Francesca ist augenscheinlich nicht in der Lage, mit dem Grauen des modernen Lebens umgehen zu können, denn sie ist mit der Verarbeitung des Tods der Tochter und der Geburt des Sohnes sichtlich überfordert. Ihr Mann lässt sie in dieser Situation tagsüber gänzlich alleine, um den Unterhalt der Familie innerhalb einer kapitalistischen Gesellschaft zu bestreiten und scheint emotional für Francesca nicht erreichbar zu sein. Während Pedro versucht, Francesca mittels Rationalität aus ihrer psychischen Krisensituation zu befreien, verschreibt sich Francesca dem Irrationalen, indem sie die Vorgänge im Haus erkunden will. Die traditionelle Kleinfamilie wird daher von Beginn des Films an am Rande des Kollapses und nicht mehr kommunikationsfähig gezeigt, was sich auch durch Francescas unfreiwilliger Berufsaufgabe nicht bereinigen lässt. Das familiäre Drama durch den Kindstod Rosas führte nicht nur zu psychischen Problemen, sondern mündet für Francesca in der totalen sozialen Isolation. Hierdurch wird demonstriert, dass der Einzelne als Problemfall bei bisher gescheiterten Therapieversuchen zum Wohle der Gesellschaft als Ganzes buchstäblich weggesperrt wird, bis die Rückkehr zu dem, was als ‚normal‘ angesehen wird, eintritt. Hierin findet sich jedoch auch eine tiefe Missachtung vor dem Schicksal, das dem Einzelnen hierbei widerfährt. Mit der Verknüpfung von Verfall und moralischen Tugenden, die nicht länger das Wohl des Einzelnen im Auge haben, sondern nur den Eigennutz und materiellen Profit, thematisiert der Film einen Zwiespalt „of material existence and an overt challenge to established cultural value systems“⁴⁰². Hierdurch entwirft *Delictum* Sozialsysteme, die sich nicht länger nach den Schwachen ausrichten, sondern sozialdarwinistische Maximen verfolgen, wodurch die religiösen Moralvorstellungen zu nicht-umsetzbarem Beiwerk verkommen.⁴⁰³ Weiters thematisiert *Delictum* daher die Kluft zwischen Traditionalismus und Moderne: Obwohl die Kirche Medien zur Enttarnung des Bösen nutzt und diese zur Manipulation der Gläubigen einsetzt, ist gleichsam deren schwindender Einfluss auf sozialer Ebene spürbar. Während nach Außen hin andere Werte vertreten werden, als innerhalb der institutionellen Mauern zum Einsatz kommen, verliert die Kirche an Glaubwürdigkeit und kann durch die Trennung von Staat und Kirche in den post-Franco Jahren nicht ihre alten Wirkungsbereiche erhalten.

⁴⁰¹ Wells 2000, S. 3.

⁴⁰² Ibid., S. 3.

⁴⁰³ Vgl. Ibid., S. 4f.

Die Nutzung einer Endzeit-Phantasie durch den Dämon porträtiert zudem die Empfänglichkeit der Zeit für Okkultismus und Religiöses, sowie für mythische Narrationen innerhalb einer christlich-geprägten Gesellschaft:

„In many senses, the theological struggle between good and evil played out in the horror text [...] becomes a conceptual umbrella for struggles between law and order, the sacred and the profane, barbarism and civility, truth and lies.“⁴⁰⁴

In *Delictum* ist jedoch durch die moralische Korruption der Kirche nicht eindeutig determinierbar, ob die Institution der Kirche oder der Dämon das Ur-Böse verkörpert, da der Dämon im übertragenen Sinne die Kirche mit einer Wahrheit konfrontiert, die diese vehement zu vertuschen versucht. Selbst Pater Miguel, der als einziger Mitgefühl und Empathie zeigt, jedoch selbst die unmoralischen Maximen der Kirche durchsetzte, hilft mit seiner freiwilligen Opferung zum Wohle des Guten das Lügengebilde der Kirche aufrechtzuerhalten. Das Monster ist in seiner Qualität wiederum eine Abmahnung an die Unmenschlichkeit der Menschen in Anbetracht einer Bedrohung und wie schnell sich die Maximen guten Handelns in ihr genaues Gegenteil verkehren können, sobald ein Feind auftritt, der um jeden Preis vernichtet werden soll. *Delictum* greift in seiner Porträrierung des Bösen daher grundlegende Probleme des menschlichen Zustands und Zusammenlebens wie „social alienation, the collapse of spiritual and moral order, a deep crisis of evolutionary identity, the overt articulation of humankind’s inner-most imperatives, and the need to express the implications of human existence in an appropriate aesthetic“⁴⁰⁵ auf, sodass die dargestellten Ängste relativ zeitlos sind.

⁴⁰⁴ Ibid., S.8.

⁴⁰⁵ Ibid., S. 6f.



Abb. 12: Der Filmstreifen aus Blancas Sachen zeigt das revidierte Siegel des Offizium



Abb. 13: Francesca tauft einen verstorbenen Säugling



Abb. 14: Während Francescas Alptraum sieht man aus dem Point-of-View-Shot Pablo zu Boden fallen



Abb. 15: Pater Miguels Erinnerung offenbart den blutenden Leichnam der Prostituierten



Abb. 16: Im Dutch Angle sieht man Francesca Pablo aus der Krippe nehmen



Abb. 17: Rosa erscheint neben der blutroten Botschaft kurz vor Francescas Zusammenbruch



Abb. 18: Aus der Froschperspektive zeigt sich der Dämon in seiner wahren Gestalt



Abb. 19: Nach der Konfrontation mit dem Dämon brennt das Herrschaftsanwesen lichterloh

4.4 *Antichrist* – Das Böse in Eden

4.4.1 Kurzabriss des Plots

Nach dem tragischen Tod ihres Sohnes Nic aufgrund eines Fenstersturzes und dem darauffolgenden nervlichen Zusammenbruch seiner Mutter She, beschließt ihr Mann und Psychiater He sie aus der Nervenheilanstalt zu holen und selbst zu therapieren. Hierzu sucht er mit seiner Frau die Abgeschiedenheit einer Waldhütte namens Eden auf, die She im vergangenen Sommer für das Schreiben ihrer Dissertation über Hexenverfolgung benutzte, um She mit ihren Ängsten zu konfrontieren. Im Laufe der Therapie glaubt He jedoch Dinge zu sehen und zu hören, die keine rationale Ursache haben. Er findet heraus, dass sein Sohn deformierte Füße hatte, die auf das Quälen eines Elternteils zurückzuführen sind und She tatsächlich an das Böse in der Frau glaubt. He offenbart sich der düstere psychische Zustand seiner Frau allerdings erst, als diese ihn nach dem Geschlechtsakt mit einem Holzblock die Hoden zerquetscht und daraufhin einen Schleifstein durch sein Bein bohrt, damit He sie nicht verlassen kann. Als He nach fehlgeschlagener Flucht wieder mit She in der Hütte ist, schneidet sich She die Klitoris ab und wartet auf die Ankunft eines Rehs, Raben und Fuchses, den sogenannten drei Bettlern, da diese laut She bei Zusammentreffen den Tod einer Person fordern. He erwürgt bei Ankunft der drei Bettler She, verbrennt die Leiche auf einem Scheiterhaufen und macht sich daraufhin humpelnd in Richtung Zivilisation auf. Auf einer Anhöhe sieht er dabei abermals die drei Bettler, woraufhin plötzlich hunderte Frauen auf ihn zuströmen.

4.4.2 Genreverortung

Antichrist kann als Mischung aus Psycho-Horror und Psycho-Thriller angesehen werden, da hier die herausragende Komponente für Spannung und Grauen in der psychischen Beeinträchtigung Shes liegt, die sich in der Einöde zu gewissen Teilen auf ihren Mann überträgt. Gerade die für den Psycho-Thriller typischen Elemente wie Paranoia, Phobien, Neurosen und Wahnvorstellungen finden sich auch in *Antichrist* auf den Mikrokosmos der Waldhütte umgemünzt wieder. Durch die ausgeübten Grausamkeiten geistiger, sexueller und körperlicher Natur legt *Antichrist* nahe, dass „the essence of humanity is to be violent, anti-social and auto-satisfied, and that socialising structures

merely attempt to prevent, hide, or police these tendencies“⁴⁰⁶. Diese negative Weltsicht des Horror-Thrillers auf die menschliche Natur greift das Konzept der biologischen Determination des Menschen zum Bösen (Vgl. Kapitel 2.4.1) auf und verleiht ihm etwas zutiefst diabolisches. Das Gefühl jeglicher Sicherheit und Stabilität wird damit gleichsam unterwandert, sodass sich der vermeintliche Schutz der Waldhütte in eine exponierte Lage mit breiter Angriffsfläche wandelt. *Antichrist* spielt mit dem Horror vor einer anderen Person, deren Motive und Handlungsweisen sich nicht länger abschätzen lassen, da sie sich mental und körperlich von den Maßstäben der Zivilisation gelöst hat. In diesem Fall wird daher die Ehefrau nicht wieder erkannt, wodurch das vorausgesetzte Vertrauen, das für die Therapie benötigt wird, nicht mehr entgegengebracht werden kann. Die Gegenwart von Themen wie “disease, decay, and malfunction recognises that these elements inform everyday human self-consciousness”⁴⁰⁷, wodurch sie die Entfremdung des Paares voneinander und den normierten Regeln des Zusammenlebens stützen. Hierdurch wird gleichsam auf die Fragilität solcher Wertsysteme aufmerksam gemacht, die nicht mehr greifen, sobald die Institutionen, wie beispielsweise das Krankenhaus, keine Funktion mehr tragen. Zudem werden dadurch ebenfalls psychische und physische Verfallsprozesse in den Fokus gerückt, da *Antichrist* zum einen die Unberechenbarkeit der menschlichen Natur verdeutlicht, zum anderen die Unbezwingbarkeit der Natur an sich zum Thema erhebt. Wie in Kapitel 3.4 ausgeführt wurde, nutzen Horror-Thriller-Genrehybride den Tod als ultimativen Gegenspieler des Menschen, weil er die Endlichkeit des menschlichen Daseins als eine Art genetischen Defekt verkörpert. In *Antichrist* wird mit dem Unbekannten in der Gestalt der Natur und der menschlichen Natur gespielt, sodass sich menschliche Abgründe in Anbetracht der Tatsache, dass die Bedrohung durch das Fremde eine Urangst des Menschen darstellt, offenbaren. Den eigentliche Horror stellt damit nicht der Tod des Kindes dar, sondern ereignet sich erst im Wald, als He und She in einer Situation gefangen sind, für deren Überwindung letztlich nur der Tod des Gegenübers in Frage kommt. Im Zuge der Entgleisung der Situation kommt es zur Nutzung von Bodyhorror durch explizite Visualisierung und Detailrealismus der Gewalt und Sexualakte, weswegen der letzte Teil des Films an die sogenannten ‚torture porn‘-Filme, die dem Horrorsubgenre des Slasher-Films zuzurechnen sind,

⁴⁰⁶ Wells 2000, S. 87. [Herv i. Orig.]

⁴⁰⁷ Ibid., S. 89.

erinnert.⁴⁰⁸ Besonders die Deformierung der Frau durch Bevormundung, Verstümmelung und letztendlicher Ermordung ist ein im Horrorfilm beliebtes Sujet, das jedoch in *Antichrist* an Explizitität kaum zu überbieten ist.⁴⁰⁹ Während über weite Teile des Films die Bedrohung nicht genau benannt wird und sich das Grauen primär auf die Darstellung der Natur als grausam fokussiert, wodurch es „so lange wie nur möglich im *Off* belassen wird“⁴¹⁰, ist es im letzten Teil She, die jegliche soziale Verhaltensmuster und Hemmungen ablegt und damit zum Monster stilisiert wird.

Wie schon bei seinen früheren Filmen, sprengt Lars von Trier auch in *Antichrist* generische Grenzen, indem er narrative Konventionen aufbricht oder vernachlässigt.⁴¹¹ In *Antichrist* wird dies besonders durch expressionistische Szenen verdeutlicht, die scheinbar unmotiviert und willkürlich innerhalb anderer Szenen eingesetzt werden, jedoch als filmische Introspektion der Charaktere angesehen werden können. Damit demonstriert von Trier die Vermengung generischer Konzepte mit der artistischen Freiheit des Autorenfilms, sodass *Antichrist* sowohl Elemente des Horror-Thrillers beinhaltet, als auch generische Momente des Dramas und des pornografischen Films aufgreift.⁴¹² Die Verbindung zwischen den einzelnen generischen Konventionen besteht in den Emotionen, die dadurch bedingt werden sollen, weil sie allesamt darauf abzielen, den Betrachter „in a state of excitation“⁴¹³ zu versetzen. Von Triers prinzipielle Absicht galt der Kreierung eines Horrorfilms, der das Satanische an der Situation der Eltern und des Todes hervorkehrt.⁴¹⁴ Der Film kann durch seine starken Bezugnahmen auf psychische Probleme und Therapieansätze weiters als „Therapie-Exorzismus“⁴¹⁵ angesehen werden. Hierzu nutzt von Trier die im Horrorthriller prominenten Dualismen von Überleben und

⁴⁰⁸ Vgl. O'Hagan, Sean, „Interview: Lars von Trier“, *The Observer* 12.07.2009, <http://www.guardian.co.uk/film/2009/jul/12/lars-von-trier-interview>, 10.08.2012.

⁴⁰⁹ Vgl. Beattie, Tina, „Antichrist. The visual theology of Lars von Trier“, *openDemocracy* 13.08.2009, <http://www.opendemocracy.net/article/antichrist-the-visual-theology-of-lars-von-trier>, 09.08.2012.

⁴¹⁰ Elsaesser, Thomas, „Augenweide am Auge des Maelstroms? Francis Ford Coppola inszeniert *Bram Stoker's Dracula* als den ewig jungen Mythos Hollywood“, *Die Filmgespenster der Postmoderne*, Hg. Andreas Rost/Mike Sandbothe, Frankfurt a.M.: Verl. der Autoren 1998, S. 62-105, S. 78.

⁴¹¹ Vgl. Bainbridge, Caroline, *The cinema of Lars von Trier. Authenticity and artifice*, London [u.a.]: Wallflower 2007, S. 19.

⁴¹² Vgl. Romer, Knud, „A hearse heading home“, *FILM #66* 11.04.2009, <http://www.antichristthemovie.com/?p=263&language=en>, 10.08.2012.

⁴¹³ Ibid., 2009, 10.08.2012.

⁴¹⁴ Kehr, Dave, „Away from it all, in Satan's Church“, *The New York Times* 10.09.2009, http://www.nytimes.com/2009/09/13/movies/13kehr.html?pagewanted=2&_r=0, 10.08.2012.

⁴¹⁵ Sennhauser, Michael, „Cannes 09: Antichrist“, *Sennhausers Filmblog* 18.05.2012, <http://sennhausersfilmblog.ch/2009/05/18/cannes-09-antichrist/>, 12.08.2012.

Tod, Ordnung und Chaos, Sieg und Niederlage, Fassung und Überwältigung, sowie Standhaftigkeit und Assimilation.

4.4.3 Visuelle Konzeption und Dramaturgie des Grauens

Antichrist führt „von der Realität in eine märchenhafte Welt des Unterbewußten“⁴¹⁶, die von menschlichen Urängsten, Wahnvorstellungen und dem Phantastischen beseelt ist. Daher nutzt der Film gezielt digitale Effekte, farbliche Retuschierung, Farbfilter und Doppelbelichtung zur Verfremdung der Natur, wodurch der Film visuell von kalten Blau- und Grüntönen beherrscht wird.⁴¹⁷ Die relative Farblosigkeit kann als filmische Ausdeutung der Tristesse, Hoffnungslosigkeit und Depression gesehen werden, die wie ein Damoklesschwert über dem Paar hängt. Zudem werden digitale Effekte zur Maskierung der Gesichter der anderen Personen eingesetzt, die sich außerhalb der Familientrias bewegen, wie etwa die Trauergäste oder die namenlosen Frauen zu Ende des Films.⁴¹⁸ Neben digitalen Effekten werden Naturphänomene genutzt, die auch im klassischen Schauerroman zu finden sind, wie beispielsweise Nebel, Regen, Hagel und abgestorbene Bäume, die das unergründliche, düstere Wesen der Natur unterstreichen sollen. Die Filmorte haben ferner einen symbolischen Gehalt, der wiederum Gegensätze und Dichotomien ausdeutet. So stellt die Brücke über den Bach, vor deren Überquerung sich She fürchtet, die Scheide zwischen Kultur und den willkürlichen Regeln der Natur dar, sowie eine psychische Grenze zwischen sozialen Zwängen und Wahnsinn. Die Waldhütte wiederum trotz als letztes Überbleibsel der Zivilisation dem Chaos der Natur, kann jedoch nur bedingt Schutz bieten, wie sich sinnbildlich durch das Eindringen der Zecken, des Windes und der Eicheln zeigt. Der umgebende Wald konnotiert mit dem Unbekannten, Gefährlichen, Schutzlosen und Dunklen, was im Endeffekt auf She übergeht. Zusätzlich wird die Ausweglosigkeit der Situation durch einen elliptischen Szenenaufbau verstärkt, bei dem die meisten Dialoge im Nichts enden.

Mit der Einteilung des Filmes in die Akte Prolog, Trauer, Schmerz (Chaos regiert), Verzweiflung (Gynozid), die drei Bettler und Epilog wird dem Ehehorror eine kammerspielartige Komponente verliehen, da mit den Zwischentiteln der einzelnen Ka-

⁴¹⁶ Gasperi, Walter, „Antichrist“, *Kultur online* 15.09.2009, <http://www.kultur-online.net/?q=node/9493> 07.08.2012.

⁴¹⁷ Vgl. Ibid., 07.08.2012.

⁴¹⁸ Vgl. Simons, Jan, „Lars von Trier’s Antichrist. Natures, Couples, Rules, Games“, *Seachange: Art, Communication, Technologies* Frühjahr 2010, S. 120-134, S.120.

pitel die Filmhandlung durchbrochen wird und lose Enden zu Kapitelende geschaffen werden. Um stärkere Verbindungen zwischen den einzelnen Akten zu erhalten, arbeitet die Narration stark mit visuellen und akustischen Vordeutungen. So fällt Hes Blick bereits bei Ankunft in der Hütte auf den Schleifstein, der ihm indirekt die Flucht versagen und ihn zur Tötung seiner Frau bringen wird, und kryptische Äußerungen Shes, wie etwa „Der Boden brennt.“⁴¹⁹, nehmen das drohende Grauen in Eden und letztlich das Inferno vorweg. Während der Prolog und Epilog mit der Klagearie *Lascia ch'io pianga*⁴²⁰ aus der Oper *Rinaldo* von Georg Friedrich Händel unterlegt ist, die programmatisch auf das Schicksal der Filmfiguren verweist, wird in den restlichen Akten gänzlich auf Filmmusik verzichtet und es kommen lediglich Soundeffekte zur Stärkung der Monstrosität der Natur zum Einsatz. Diese Soundeffekte spiegeln mehrheitlich die Nutzung von merkwürdigen Geräuschen im Horror-Thriller wider, um die bedrohliche Atmosphäre zu steigern. Durch lange Einstellungen wird *Antichrist* eine entrückte, distanzierte filmische Ästhetik verliehen, die besonders in den Traumsequenzen in Verbindung mit Slow-Motion zum Tragen kommt. Die Unterbrechung der Handlung durch Traumvisionen und allegorische Momente, die zumeist durch das Zoomen der Kamera initiiert werden und mit technisch verfremdeten Geräuschen als Filmmusikersatz untermalt sind, stehen wie eine Art stummer Kommentar für sich selbst und vertiefen noch die expressionistische Ausdeutung der bedrohlichen Natur durch das Spiel mit Farbe, Beleuchtung und Schärfentiefe. In diesen Szenen sieht man so die körperlichen Anzeichen für Angst wie Zittern, verzerrtes Hören, schneller Puls und Schwindel, trübes Pflanzenwasser in der Klinik, rhizomatisches Wurzelwerk, einen Birkenwald, sowie He in einem Regen aus Eicheln. Diese Traumvisionen erscheinen ebenfalls wie ein Blick in das Unterbewusstsein Shes, da sie ihre Umwelt nur noch verzerrt und grotesk wahrzunehmen scheint. Innerhalb dieser Visionen sticht diejenige heraus, die die sinnbildliche Reise nach Eden verdeutlicht, da es hier zum Einsatz von Spezialeffekten mittels Überblendung kommt. So sieht man daher zweimal kurzzeitig das zu einem Schmerzensschrei verzerrte Gesicht Hes, He und She beim Geschlechtsverkehr, sowie dreimal Shes schreiendes Gesicht, wobei die Gesichter teuflischen Masken gleichen. Wie schon bei *Black Swan*, sind diese Momente jedoch so kurz, dass sie nur bei extremer Verlangsamung deutlich sichtbar werden. *Antichrist* benutzt zudem den mehrmaligen direkten

⁴¹⁹ *Antichrist*, 0:33.

⁴²⁰ „Lass mich beweinen mein grausames Schicksal und lass mich für Freiheit seufzen. Möge der Kummer brechen, die Fesseln meiner Qual, wenn auch nur um des Mitleids willen.“

Blick in die Kamera, was zur Durchbrechung der vierten Wand führt und die sonstige Distanziertheit des Filmes durchkreuzt. Als He den Autopsiebericht aus der Manteltasche zieht, nachdem er beim Feuermachen gescheitert ist, blickt er vom Loser's Point aus direkt in die Kamera, die daraufhin herauszoomt. Im Anschluss folgt eine allegorische Nahe, bei der He abermals im Zentrum des Bildes steht und den Blick starr in die Kamera gerichtet hat, während Eicheln wie Regen in Zeitlupe auf ihn herunterfallen. Ähnlich unorthodox ist die teilweise Aussparung der Schuss-Gegenschuss-Methode bei den Streitgesprächen des Paares, denn hier kommt es oftmals zum Einsatz von kontinuierlichen Kameraschwenks zwischen ihm und ihr. Weiters nutzt *Antichrist* den Einsatz von Jump-Cuts inmitten von Szenen, die einerseits in die Vergangenheit führen, um danach mittels Jump-Cut wieder kontinuierlich in die vorherige Szene einzusteigen, während teilweise die Tonspur der vorherigen Szene in dem Flashback noch bestehen bleibt. Hierin folgt *Antichrist* der Tradition des Horrorfilms, der ein Faible für die Missachtung filmischer Regeln zur Grauerzeugung hat:

„Statt eine kohärente diegetische Welt sowie die Regeln erzählerischer Kausalität aufrechtzuerhalten, unterbrechen Horrorfilme nahezu per definitionem die Abfolgemuster von Ursache und Wirkung bei si klassischen Verfahren wie Schuß/Gegenschuß, Kontinuität in der Bewegung und Schnitt auf der Achse, so daß ein Gefühl des Mysteriösen entsteht, des Unerwarteten, des Überraschenden, der Inkongruenz und des Schreckens.“⁴²¹

Die konstante Nutzung von Handkameras nach dem Prolog stärkt ihrerseits ebenfalls die Unstetigkeit und Unruhe des Bildes, „[which] emulates a documentary style and seemingly heightens the emotionality of the narrative“⁴²², während phantastische Elemente besonders in Kombination mit den drei Bettlern auftreten, da der Fuchs mit den Worten „Chaos regiert“ das zweite Kapitel beendet und der Rabe im Fuchsbau He verrät, obwohl He ihm bereits mehrmals erschlagen hat und jener daher tot sein müsste. Die drei Bettler nehmen ihrerseits wieder Bezug auf die Kapitelüberschriften und die drei Zinnfiguren auf dem Schreibtisch im Prolog, da sie respektive in den betreffenden Kapiteln auftauchen, deren Titel sie versinnbildlichen. Das Reh mit der Totgeburt steht somit für Trauer, der sich zerfleischende Fuchs für den Schmerz und der die Naturgesetzte überlistende Rabe für die Verzweiflung, wobei die drei Bettler immer jeweils zu Kapitelende auftauchen.

⁴²¹ Elsaesser 1998, S. 78.

⁴²² Bainbridge 2007, S. 3.

Besonders imposant ist die Eröffnungsszene, bei der mit Zeitlupen, Großaufnahmen von Gesichtern und Detailaufnahmen von Objekten, geringer und Wechsel der Schärfentiefe, sowie Schwarz-Weiß gearbeitet wurde. Mittels Parallelmontage wird zwischen den Eltern und dem Kind gewechselt, wobei die Bildkomposition bei den Eltern durch den goldenen Schnitt harmonisch auf den Zuschauer wirkt. Diese kompositorische Harmonie wird jedoch durchbrochen und kontrastiert, da das Kind im Loser's Point oder aus einer starken Übersicht gezeigt wird und dadurch verloren wirkt. Symbolisch geht beim Geschlechtsakt die Kinderzahnbürste im Glas zu Bruch, eine Wasserflasche kippt um, läuft langsam aus und zerschellt am Boden, durch das geöffnete Fenster weht der Winter herein und die Anwesenheit der drei Bettler wird durch ein Kinderpuzzle in Szene gesetzt. Neben dieser offenkundigen Todesmetaphorik nehmen drei Blechfiguren mit dem Namen Trauer, Schmerz und Verzweiflung die nachfolgenden Filmakte vorweg und die falsch herum stehenden Schuhe vor dem Kinderbettchen verweisen auf die Qualen Nics in Eden. Bezeichnenderweise stürzt das Kind zusammen mit seinem halbkaputten Teddybär aus dem Fenster kurz nachdem es die Eltern in der Freudschen Urszene beim Sex beobachtet hat, sodass der Orgasmus der Eltern als sogenannter kleiner Tod mit dem Tod des Kindes zusammenfällt. Durch die Benutzung von High-Speed-Kameras für den Prolog und der konsequenter Wiedergabe in Slow-Motion wird ein starker Kontrast zu den übrigen Kapiteln geschaffen. Ähnlich experimentell wurde die Kameraführung bei Shes visualisiertem Gang zur Hütte eingesetzt, da hier innerhalb der Aufnahme mit dem Tempo der Kameraaufzeichnung, der Überlagerung von Aufnahmen mit verschiedener Positionierung des Lichtes und der Überlagerung von unterschiedlich schnellen Aufnahmen der selben Szene gearbeitet wurde.⁴²³ In extremer Zeitlupe sieht man so eine bleiche Frau in einem dunklen Wald aus der Totalen die Brücke nach Eden überqueren, anschließend in der Totalen durch nebliges Unterholz gehen, woraufhin She in einer Halb-Totalen gerahmt von dem alten Fuchsbau vor nebligem Hintergrund ins Bild tritt, gefolgt von einer Totalen aus der Vogelperspektive, die She wieder in gespenstisch blasser Gestalt an einer abgestorbenen Eiche vorbeiwandern lässt. In der anschließenden Super-Totalen geht sie auf die Hütte Eden zu, woraufhin sie sich in einer Halb-Nahen ins Gras legt und anschließend die Kamera bis in die Halb-Totale herauszoomt, wobei Shes Position der einer Christusfigur gleicht.

⁴²³ Vgl. Johnston, Trevor, „'Antichrist' cinematographer Anthony Dod Mantle: Interview“, *Time Out London* 31.12.2009, <http://www.timeout.com/film/features/show-feature/8257/antichrist-cinematographer-anthony-dod-mantle-interview.html>, 09.08.2012.

Mittels Spezialeffekt wird She in dieser Position grün und lässt das hintergründige Gras durchscheinen, als He es ihr befiehlt. Ein weiteres Mal erfolgt diese Zeitlupentechnik als She davon spricht, dass sich Nic immer weiter von der Hütte entfernt hätte, wobei simultan eine bleiche Kindergestalt aus der Totalen in Vogelperspektive auf dem Streifzug durch den düsteren Wald gezeigt wird. Diese Szenen werden durch ihre unorthodoxe Ausführung an die Malerei und Tableaux vivants herangerückt, da sie sich wie die einzelnen Farbschichten eines Gemäldes offenbaren, das erst nach Fertigstellung ein großes Ganzes ergibt. Kurz vor Beginn des Epilogs wird diese Technik abermals eingesetzt, sodass He in der Totalen aus Übersicht durch eine visuell stark verfremdete Landschaft mit dem abgestorbenen Baum humpelt und die Einstellung so überblendet wird, dass nach und nach der Pfad von bleichen, nackten Leichen gesäumt wird. Die Einstellung wirkt daher wie eine Höllenvision von Hieronymus Bosch und Pieter Brueghel der Jüngere, sodass der letzte Blick auf Eden der Vertreibung aus dem Paradies gleicht, das jedoch in *Antichrist* nie ein solches war: „Auch die Paradiese sind vor dem Bösen nicht zu schützen, können sich im Handumdrehen in eine Hölle verwandeln.“⁴²⁴ Der Epilog wiederum bildet das visuelle Gegenstück zum Prolog, denn auch er ist von der Trauerarie unterlegt und in Schwarz-Weiß gehalten. Allerdings wurde hier die Zeitlupentechnik der High-Speed-Kamera des Prologs durch lange Einstellungen ersetzt und die Einstellung der drei Bettler ist in Anlehnung an die Flucht aus Eden doppelt überblendet. Das gleichbleibend sehr ruhige Erzähltempo des Films wiederum steigert die Erwartung der Katastrophe beim Zuschauer und lässt die kulminierende Ermordung Shes insofern herausstechen, da es hierbei zu einer plötzlichen Überschlagung der Ereignisse mit gleichzeitiger Beschleunigung des Erzähltempos kommt.

4.4.4 Religiöse Motivik in *Antichrist*

Da *Antichrist* reich an Symbolismus ist, kann auf narrativer Ebene ebenfalls eine religiöse Komponente ausgemacht werden, die sich besonders in den Namensgebungen, dem Frauenbild und dem Dissertationsthema Shes niederschlägt. Am auffälligsten ist dies bei dem Filmtitel, der auf die im Neuen Testament genannten Gegenspieler der Lehren Jesu Christi anspielt. Mit ‚Antichrist‘ ist ursprünglich ein Mensch gemeint, der nicht den Lehren Jesu folgt, sondern seine eigene Anbetung einfordert, sowie Lügen über den

⁴²⁴ Schuller „Gräßliche Hoffnung“ 1993, S. 349.

Glauben verbreitet, wodurch er indirekt als Handlanger Satans fungiert.⁴²⁵ Auf den Film übertragen, schlägt sich dieses Thema im Allmachtsglauben des Psychiaters wieder, der trotz des Wissens, dass er persönlich von der Situation zu sehr betroffen ist, seine Frau zur Konfrontation ihrer Ängste zwingt, damit sie seine Sichtweise übernimmt. Des Weiteren setzt er ohne Entwöhnungsphase Shes Antidepressiva ab, da er es besser wisse, und will She allein durch Konfrontation und Gesprächstherapie heilen, weswegen er sich der Todsünde des Hochmuts schuldig macht. Ebenfalls symbolisiert der biblische Antichrist einen Abfall von Regeln und Normen, der in *Antichrist* mit der Vernachlässigung des Sohnes und der Rückkehr zum triebgesteuertem Tier porträtiert wird, sodass She ebenfalls zur Verkörperung des Anti-Christentums wird. Neben der biblischen Bedeutung von Antichrist, lässt der Film ebenfalls einen Vergleich mit Friedrich Nietzsches *Der Antichrist* zu, da hier Nietzsche die Loslösung von den christlichen Moralvorstellungen zur Maximierung der Freiheit fordert und bei ihm die aufgezwungenen Glaubensvorstellungen der Religion dem Bereich des Bösen zuzurechnen sind.⁴²⁶ ⁴²⁷ Ähnlich kapselt sich She von der Vormundschaft der gesellschaftlichen Normen und ihres Mannes ab, wodurch sie zwar frei von moralischen Bestimmungen wird und die Option des Bösen als Folge der Freiheit in Kauf nimmt,⁴²⁸ gleichzeitig sich jedoch nicht von ihren natürlichen Trieben und psychischen Zwangsvorstellungen lösen kann. Neben dem Titel enthält der Name der Waldhütte desgleichen biblische Anklänge, da Eden den Ort des ersten Auftauchens des Bösen in der Form des Verrats an Gott (Vgl. Kapitel 2.5.2.1) verkörpert. Eden steht somit einerseits für das Paradies, andererseits aber auch für die Entzweiung der Menschheit mit Gott und damit deren Verknüpfung mit dem Tod. Letztere negative Konnotation wird in *Antichrist* insofern aufgegriffen, als dass sich die Waldhütte vom Zufluchtsort zum Alptraum entwickelt, der das Schlimmste in She und He zum Ausbruch bringt (Vgl. Kapitel 4.4.5). Durch den Namensverzicht bei den Hauptcharakteren und deren Anonymisierung als He und She wird abermals auf die biblische Schrift verwiesen, weil auch hier Adam und Eva zuerst namenlos waren und mit Mann und Frau angesprochen wurden.⁴²⁹ He und She stehen sinnbildlich für Prototypen ihres Geschlechts und damit für die gesamte Menschheit. Wie Adam und Eva

⁴²⁵ Vgl. 1. Joh 22ff & 2. Joh 7.

⁴²⁶ Vgl. Nietzsche, Friedrich, „Der Antichrist“, *Werke in drei Bänden*, Hg. Karl Schlechta, Bd. 2, München: Hanser 1955, S. 1161-1235, S. 1165.

⁴²⁷ Lars von Trier erwähnt in einem Interview, dass er Nietzsches *Der Antichrist* bereits mit 12 Jahren gelesen hat und in ähnlicher Analogie sein *Antichrist* ebenfalls eine düstere Auffassung der christlichen Religion porträtiert (Vgl. Romer 2009).

⁴²⁸ Vgl. Safranski „Das Böse oder Das Drama der Freiheit“ 1997, S. 35.

⁴²⁹ Vgl. Gen. 1,27 & Gen. 2,25.

geht es auch bei He und She primär um deren Geschlechtlichkeit, was durch die Reduktion auf das maskuline und feminine Pronomen zum Ausdruck gebracht wird. Analog zum Schöpfungsmythos der Bibel lassen sie sich vom Bösen verführen, wobei es auch hier die Frau ist, die diesem zuerst Tür und Tor öffnet. Visuell wird die von der christlichen Doktrin proklamierte Nähe der Frau zum Bösen dahingehend angedeutet, indem bei der Schreibweise des Filmtitels das T durch das Venussymbol ersetzt wurde. Die Kontrastierung der beiden Hauptcharaktere, indem He der Rationalität verschrieben ist und She das Irrationale verkörpert, rekurriert auf die klassische Geschlechterdichotomie der Kirche, bei der der Mann die Frau vor dem Rückfall in die böse Triebhaftigkeit bewahren muss (Vgl. Kapitel 2.5.2.3). Dieser Aufgabe will He als Familienoberhaupt auch nachkommen, doch wird er im Endeffekt von der düsteren Seite seiner Frau übermannt, wodurch *Antichrist* den Zuschauer mit einem Ehedrama konfrontiert, in dem es sich um Kontrolle über das Gegenüber und über sich selbst dreht. Der Kindstod fungiert hierbei als regelrechter „Höllenzurück“⁴³⁰ für die Eltern, indem er die Elternrolle auslöscht und mit der Rückkehr in die Natur in Verbindung steht. Wie sich später herausstellt, ist She nicht ganz unschuldig an dem Tod ihres Kindes, da sie nicht nur die Aufsichtspflicht vernachlässigt hat, sondern wusste, dass Nic regelmäßig nachts aus dem Gitterbett klettert und den Laufstall öffnet. In Analogie mit Eva verdammt She durch ihr Handeln ihr Kind zum Tod: „And so this young mother becomes von Trier's Eve, seeker of forbidden knowledge, bringer of death, bearer of the guilt of the human race, cause of the death of the Son of Man.“⁴³¹ Der Sturz des Kindes in den Tod fungiert als symbolischer Sündenfall der Eltern, weswegen He sich um die Wiederherstellung der elterlichen Unschuld bemüht. Wie Schuller anmerkt, spielt „[d]as Motiv der Unschuld [...] nicht nur als sexuelle, sondern auch als kindliche Unschuld eine wichtige Rolle“⁴³² in Horror-Thrillern, da dem Bösen eine besondere Angriffsfläche bei Verlust eben jener geboten wird. Das Kind verkörpert nicht nur im biblischen Sinne die zum Tod verdammt nachfolgenden Generationen, sondern ist buchstäblich der Bringer des Unheils: „Die Metapher des Jesuskindleins ist geradezu penetrant offensichtlich. Aber das Jesuskind ist hier kein Heiland.“⁴³³ She ist daher der genaue Gegenentwurf zur verklär-

⁴³⁰ Jelinek, Elfriede, „Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt. Zu Lars von Triers ‚Antichrist‘“, *Cargo 3* (2009), <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fachrist.htm>, 07.08.2012.

⁴³¹ Beattie 2009, 09.08.2012.

⁴³² Schuller „Gräßliche Hoffnung“ 1993, S. 349.

⁴³³ Ibid., S. 350.

ten Marienauslegung und steht als dunkle Madonna für die destruktive Mutterfigur, deren Liebe dem Kind Schaden zufügt (Vgl. Kapitel 4.4.6).

Antichrist entwirft nicht nur eine Vision der Natur, die dem Gegenteil der kirchlichen Kultivierung des Menschen entspricht, sondern auch der Naturzustandstheorie Hobbes „als Krieg aller gegen alle“⁴³⁴ gleicht. Dieser chaotische Zustand operiert jenseits jeglicher Moralvorstellungen, da die genetische Anlage zusammen mit den Trieben primär das Überleben des Individuums sichern soll. Der Rückfall in die Verhaltensmuster des Tieres bildet den Gegenpol zur religiösen Transzendenz, weswegen er als anti-christlich bezeichnet werden kann:

„Statt Transzendenz, die Überschreitung der sichtbaren Welt auf ein Anderes hin, geht es hier um Trans-DESZENDENZ, die absteigende Bewegung. Es ist ein Zurückfallen in die eigene Natur, die zur Gefangenschaft im Körper führt. Das Böse liegt hier in der Leiblichkeit des Menschen, in seiner naturhaften Gegebenheit. Die Natur erscheint im Filmdiskurs als die ‚Kirche Satans‘; eine Einsicht, die SIE aufgrund ihrer Studien zum Thema ‚Gynocid‘ erlangt hat.“⁴³⁵

Antichrist spielt damit auf die Auslegung der Gnosis an, die die Natur als das Ur-Böse begreift, was durch Shes Ausspruch „Die Natur ist Satans Kirche“⁴³⁶ verstärkt wird. She ist durch ihre Nachforschungen zu Gynoziden davon überzeugt, dass die Natur der Frau genauso böse und rücksichtslos sei, wie die Natur an sich, wodurch sie trotz ihrem moralischen, sittlichen, christlichem Abfall zu gewissem Teilen die Doktrin der Kirche gegen das weibliche Geschlecht verinnerlicht hat. Der Begriff des Gynozids drängt sich auch am Ende des Kapitels *Die drei Bettler* wieder auf, da hier She genau wie ihre Geschlechtsgenossinnen zum Wohle der patriarchalen Ordnung beseitigt und auf einem Scheiterhaufen verbrannt wird, wobei He die Rolle des Großinquisitors übernimmt. Diese finale Beseitigung der bösen Weiblichkeit wird in gewisser Weise durch Shes Akzeptanz der Natur der Frau als böse vorweggenommen. Damit konfrontiert *Antichrist* den Rezipienten mit einer modernen Verkehrung des Schöpfungsmythos und der daraus resultierten Frauenfeindlichkeit:

„*Antichrist* is an allegory of the Genesis myth which exposes the psychological terrors of Christian beliefs about the origins of sin. It draws its imagery not only from modern horror films but also from the teeming fears of medieval imaginations with their pervasive sense of evil and the power of Satan. The Antichrist of the film's title is everywhere and nowhere - a viscous and elusive presence that seeps through nature, including human nature, and infects it with

⁴³⁴ Hobbes, Thomas, *Laviathan*, Übers. Jacob P. Mayer, Stuttgart: Reclam 1998, S. 115.

⁴³⁵ Martig, Charles, „Antichrist. Lars von Trier auf gnostischen Abwegen“, *Medienheft* 31. 08.2009, http://www.medienheft.ch/kritik/bibliothek/k09_MartigCharles_02.html, 07.08.2012.

⁴³⁶ *Antichrist*, 00:51:13.

futility, death and decay. The Antichrist is perhaps also the God-man himself, alluded to in the figure of the husband, whose misogynistic cult has sacrificed generations of women through persecution, burning and torture, while implanting in women themselves a deeply rooted sense of guilt and self-loathing.⁴³⁷

Shes Akzeptanz der Natur als Teil von sich lässt sie zu einer Fürsprecherin Satans werden, mit dem sie die Natur gleichsetzt, wodurch sie sinnbildlich zum Antichrist wird. Die Verbindung der Weiblichkeit und besonders der weiblichen Sexualität mit dem Monströsen innerhalb der kirchlichen Doktrin wird damit auch in *Antichrist* in dem Sinne evoziert, dass Satan durch die Frau als Instrument agieren kann. She wird des Weiteren dahingehend mit der Figur der Hexe in Verbindung gebracht, indem sie He mit einem Ohnmachtsgefühl als Therapeuten und auf sexueller Basis konfrontiert, als sie sich nach anfänglicher Furcht vor der Natur mit ihrer destruktiven Seite im Einklang befindet. Hes Rationalität wird daher durch Shes Impulsivität und tätliche Angriffe auf die Probe gestellt, zumal She Sex als Waffe gegen ihn einsetzt. Im Sexualakt ist He seiner Frau unterlegen, weswegen dieser für She die einzige Art der Kontrolle darstellt, über die sie bis zur Akzeptanz ihrer dunklen Seite verfügt. Den Höhepunkt dieser ideellen Kastration bildet die Szene, als She He mit einem Holzblock attackiert, nachdem dieser seine Therapie-Pyramide zu Shes Ängsten vollendet hat. In dieser Szene findet He durch einen Autopsiebericht auf der Hütte heraus, dass Nics Füße verformt waren und er entdeckt Bilder, die She im vergangenen Sommer aufgenommen hat, auf denen Nic konsequent die Schuhe falsch herum trägt. In einer Rückblende wird hierbei dem Zuschauer Shes falsche Mütterlichkeit enttarnt, indem man sie dabei sieht, wie sie dem weinenden Nic die Schuhe verkehrt herum anzieht. Als He direkt hiernach durch dichten Nebel zum Geräteschuppen geht und dort seine therapeutische Pyramide von Shes Ängsten vervollständigt, an deren Spitze nun sie selbst steht, attackiert She He von hinten mit einem Holzseil und bezichtigt ihn, dass er sie verlassen will. In Rage zwingt sie sich erneut zum Sex auf ihn, doch als He „Ich liebe dich.“⁴³⁸ sagt, um sie zum Aufhören zu bewegen, zerquetscht sie ihm mit dem Holzblock die Hoden. Während He daraufhin ohnmächtig wird, sieht man in Großaufnahme, wie She ihn zum Höhepunkt bringt und sich das blutige Ejakulat über ihre Bluse und Finger ergießt. Direkt im Anschluss demontiert sie das Schleifrad, in einer weiteren Großaufnahme durchbohrt sie Hes Bein mit einem rostigen Handbohrer und prüft mit einem Finger das Loch. Anschließend fängt eine Totale ein, wie She durch den Nebel watet und den Schlüssel zur

⁴³⁷ Beattie 2009, 09.08.2012.

⁴³⁸ *Antichrist*, 1:12:01.

Entfernung des Schleifrades unter die Hütte wirft. In umgekehrter Weise penetriert She mit dem Schleifstein He, so wie dieser mit seiner fehlgeschlagenen Therapie versucht hat, in sie einzudringen. Hiermit wird gleichsam das bestehende Machtverhältnis umgedreht, da ihr Mann bis zu diesem Zeitpunkt jegliche Entscheidungen im Alleingang getroffen und er sie dadurch in einen Zustand infantiler Ohnmächtigkeit versetzt hat. She als Hexe, die in Verbindung mit Unmoral und dem Bösen handelt, bedroht als sexuelle Bestie die bestehende Ordnung und reißt den Mann damit gleichsam in den Abgrund der Destruktion. Auf ikonografischer Ebene werden Shes Leiden dahingehend verdeutlicht, indem man sie wie eine Christusfigur im Gras vor Eden liegen sieht, als He ihr die Visualisierung ihrer Ängste in Eden befiehlt. In beinahe blasphemischer Art wird She am Ende ebenfalls geopfert, da He nach dem Aufwachen aus der Ohnmacht im Überlebenskampf angekommen ist und wie She nun seinen primären Trieben und Instinkten folgt. Dies wird dahingehend verdeutlicht, indem er auf Shes kryptische, irrationale Äußerung, dass erst die Ankunft der drei Bettler den Tod eines Menschen fordern würde, mit „Ich verstehe.“⁴³⁹ antwortet. Der Geschlechtsakt als Vernichter des Lebens und nicht als Lebensspender wird in dieser Szene abermals betont, denn nach Hes missglückter Flucht schleift ihn She zurück in die Hütte und versucht ihn erneut zu verführen. Als ihr dies wegen Hes Entkräftung nicht gelingt, legt sie sich neben He auf den Boden und nimmt dessen Hand, um sich selbst zu befriedigen. Wie um zu legitimieren, dass She am Ende der Odyssee in die menschlichen Abgründe sterben muss, wird mittels Rückblende in schwarz-weiß eine alternative Form des Prologs gezeigt, in der She ihren Sohn bei dem Fenstersturz beobachtet ohne Einzugreifen. Mit zitterigen Fingern und einer rostigen Schere schneidet She sich daraufhin die Klitoris ab, was wiederum in Groß- und Detailaufnahme, sowie einem Jump-Cut zum Reh als erstes Tier der drei Bettler wiedergegeben wird. Die übernatürlichen Fähigkeiten, die She mit der christlichen Konzeption der Hexe verbinden, werden in *Antichrist* durch die pseudo-religiöse Lesart der drei Bettler und damit einer mythischen Komponente der Natur verdeutlicht. Die Auffassung der drei Bettler als dasjenige Element, das den Mord an einem Menschen bedingt, hebt She auf eine Stufe mit der archetypischen Hexe in der christlichen Vorstellung. Visuell erfolgt hierzu der Schwenk der Kamera in den Himmel, woraufhin mit der Sternkonstellation der drei Bettler überblendet wird, während He schlussfolgert, dass es jene gar nicht gäbe. Durch eine weitere revidierte Rückblende in die Szene-

⁴³⁹ *Antichrist*, 1:25:58.

rie des Prologs offenbart sich die Anwesenheit der drei Bettler bei Nics Fenstersturz aus der Perspektive Shes, was dazu beiträgt, dass sie der Vorhersehung von okkulten Zeichen mehr vertraut als ihrem eigenen Eingreifen zur Verhinderung des Todes. Nic kann daher als erstes Opfer der mütterlichen Hexe gelesen werden, die letztendlich durch He als Stellvertreter des Konservatismus beseitigt werden muss. In einer weiteren schwarz-weißen von Trierschen Traumszene sieht man die Kopplung von Shes Impulsivität mit dem Schrei der Hexe, der sogleich Hagel auslöst und damit Shes Prophezeiung „Die Schwestern von Regensburg schicken Hagel und Sturm“⁴⁴⁰, die sie beim Sex mit He unter dem Baum äußerte, einlöst. In Großaufnahmen sieht der Zuschauer den finalen Konflikt des Paares in quälender Langsamkeit und mit regem Detailrealismus, bei dem He unter den Dielen der Hütte den Schlüssel für die Entfernung des Schleifsteines findet, She ihn währenddessen jene rostige Schere in den Rücken rammt und nach einem kurzen Handgemenge beinahe ruhig auf ihren Tod wartet. Die Bestrafung der Gegnerin mit dem Tod verleiht He ebenfalls etwas Dämonisches, was durch eine von Triersche Introspektionsszene kurz vor Hes Ausraster verdeutlicht wird. Der Epilog greift die Thematik des Kampfes zwischen dem angeblich Guten und dem Bösen erneut auf:

„The man - saviour turned murderer - is wounded but alive in an Eden apparently restored to its original goodness, while the women whose dismembered bodies have recently littered the forest floor rise up in a general resurrection.“⁴⁴¹

Eden als letzte Zuflucht bildet den sinnbildlichen Kollaps der Menschlichkeit und Erlösungsmoral der christlichen Doktrin. He befindet sich nach Ermordung seiner Frau mit seiner Schuld alleine, was metaphorisch durch die anonymen Frauen verdeutlicht wird, die auf ihn zuströmen und die Tradition der Kirche im Sinne der Vernichtung aller Opposition verdeutlichen. He hat sich nicht nur der unlässlichen Sünde zugewendet, sondern gleichsam die moralischen Regeln übertreten, die ihm zu Beginn des Filmes Integrität verliehen haben, wodurch sein Familienleben nun gänzlich ausgelöscht wurde.

⁴⁴⁰ *Antichrist*, 1:07:01.

⁴⁴¹ Beattie 2009, 09.08.2012.

4.4.5 Der Machtkampf der Geschlechter

4.4.5.1 Der Rückfall zur Natur und zivilisatorischer Verfall

Im Zuge der Aufklärung galten „das Unvernünftige, Irrationale, die Leidenschaften, die einen versklaven“⁴⁴² als böse, da sie sich nicht mit dem moralischen Anspruch an den Menschen vereinbaren ließen. *Antichrist* porträtiert jedoch einen genauen Gegenentwurf zu dem Vernunftanspruch Kants, indem er auf die Dichotomie zwischen Natur und Zivilisation rekurriert. Das Naturverständnis seit dem 19. Jahrhundert betrachtet die Natur als Gegenteil zur Zivilisation, weswegen der Natur sowohl Erfurcht, Bewunderung als auch Furcht entgegen gebracht wurde, weil sie zwar zu einem gewissen Grad kultiviert werden kann, jedoch nie ganz beherrschbar ist. Obwohl die Natur moralisch indifferent ist und jenseits der Begriffsbezeichnungen von Gut und Böse operiert, fanden Kategorisierungsversuche in dieser Hinsicht seit jeher statt, beispielsweise im Bereich der Religion, die rätselhafte Naturphänomene wie Erdbeben, Seuchen oder Dürren dem Bereich des Bösen zugeordnete und als Strafe verstand, um das Gnadenlose der Natur innerhalb der dualistischen Weltsicht erklären und Gottes Allmächtigkeit bewahren zu können. Mit Charles Darwins Evolutionstheorie eröffnete sich ebenfalls eine dualistische Sichtweise auf die Natur mit überlebensfähigen und schwachen Arten. Diese Bias wurde in der Ausprägung des Sozialdarwinismus wiederum mit Gut und Böse in Verbindung, sodass die evolutionären Gewinner mit dem Guten gleichgesetzt wurden.⁴⁴³ Bei Darwin entspricht das Böse einem evolutionären Rückfall und damit einer Degeneration in eine niedrigere Evolutionsstufe des Menschen.⁴⁴⁴ Die Natur kennt jedoch keine moralischen oder ethischen Probleme, und damit auch keine Rücksichtnahme oder Erbarmen, was in *Antichrist* dahingehend reflektiert wird, dass der primäre Überlebensdrang des Individuums, sowohl auf körperlicher als auch auf psychischer Ebene, einen Hauptbestandteil des Plots bildet. Mit der Verbindung Shes mit den Qualitäten der Natur, sowie der Charakterisierung Hes als Vertreter der Rationalität wird exemplarisch die scheinbare Unvereinbarkeit von Zivilisation und biologische Determination gezeigt: „Der kalten Vernunft des Mannes, der kaum zu trauern scheint, steht die Emotionalität der Frau gegen-

⁴⁴² Safranski, Rüdiger, *Das Böse oder Das Drama der Freiheit*, Wien [u.a.]: Hanser 1997, S. 177.

⁴⁴³ Vgl. Wells 2000, S. 4f.

⁴⁴⁴ Vgl. Kapferer, Norbert, „Die Pathologisierung des Bösen. Über die problematische Umsetzung eines moralisch-theologischen Begriffs in den Sozialwissenschaften“, *Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen*, Hg. Alexander Schuller/Wolfert von Rahden, Berlin: Akademie-Verl. 1993, S. 95-115, S. 97.

über, deren in der Zivilisation unterdrücktes Wesen in der Natur erst wirklich hervorbrechen kann.“⁴⁴⁵ Entgegen der wissenschaftlichen, rationalen Qualität, die eine Dissertation haben sollte, adaptiert She weiters die Auffassung der Inquisitoren, dass nicht nur die Natur an sich, sondern die Natur der Frau im Besonderen böse sei.

Einen entscheidenden Beitrag zur Erzeugung einer gruseligen, bedrohlichen Atmosphäre leistet die exponierte Kulisse mitten im Wald und dessen Geräusche, die bei Nacht nicht eindeutig bestimmten Ereignissen zugeordnet werden können. Damit wird gleichzeitig ein Schwachpunkt des Menschen fokussiert, der sich durch die Augen und damit über Licht orientiert, diese Fähigkeit jedoch bei Dunkelheit einbüßt und damit der Unzulänglichkeit auditiver Sinne ausgeliefert ist. Die Abwesenheit des Lichts wird daher zu Metapher für die Orientierungslosigkeit des Menschen bei Nacht und somit auch für die potenzielle Bedrohung, die visuell nicht wahrgenommen werden kann. Mit knackenden Ästen, knarrendem Holz, das Rascheln von Blättern und von Tieren im Unterholz wird die Fremdartigkeit des Menschen verdeutlicht, der sich aus der Natur in künstliche Konglomerate zurückgezogen hat und nun wieder die Nähe der Ursprünglichkeit im Wald sucht. Der Wald wird dennoch als fremd und damit potenziell gefährlich charakterisiert, indem er labyrinthartig und undurchschaubar dargestellt wird. Die Lichtung mit der Hütte bildet damit einen Kontrast zum Wald, der sie wie eine undurchdringbare Wand umgibt und sie bedrohlich zu erdrücken scheint. Er markiert unbekanntes Terrain und kann daher als eine abstrahierte Form der Bedrohung angesehen werden. Die Abgeschiedenheit soll Abstand des Paares von dem Tod des Sohnes bewirken und als neutraler Therapieort fungieren, doch die Waldhütte wirkt wie die letzte Bastion der Zivilisation gegenüber der übermächtigen Natur. Auf dem Weg zur Hütte entdeckt He das Reh als erstes der drei Bettler, nur um sogleich die Totgeburt zu bemerken. Gleich in der ersten Nacht auf der Hütte lässt das Geräusch von auf das Blechdach fallenden Eicheln He nicht schlafen und als er am nächsten Morgen erwacht, ist sein Hand übersät von großen Zecken, sodass er panisch in Großaufnahme beim Entfernen der Zecken gezeigt wird. Die Grausamkeit der Natur wird He spätestens bewusst, als er bei dem Versuch, She von ihrer Angst vor der Natur zu heilen, indem er sie von einem Stein im hohen Gras zum anderen Stein gehen lässt, Augenzeuge davon wird, wie ein aus dem Nest gefallener Jungvogel von einem Raubvogel gefressen wird. Die Realisierung dieses Vorfalles in Großaufnahme zeigt in beinahe dokumentarischer Ma-

⁴⁴⁵ Gasperi 2009, 07.08.2012.

nier, wie die Ameisen über den Körper des Kükens herfallen, ehe der Raubvogel ihn packt, auf dem Baum in der Halb-Nahen den Flügel heraustrennt und verspeist. Symbolisch wird hier einmal mehr der Fenstersturz des Kindes demonstriert und lässt in She erneut die Schuldgefühle aufflammen, weswegen sie in der nachfolgenden Szene schluchzend in der Hütte und damit distanziert von der Natur gezeigt wird. Die Natur scheint für He nach und nach vor Willkür nur zu strotzen, denn das Archaische der Natur wandelt sich für ihn zu einem negativen Gegenentwurf zur Zivilisation, was in der Vorstellung Shes mit dem schlechthin Bösen in Verbindung gebracht wird. In Analogie mit Shes Akzeptanz ihrer destruktiven Seite, werden die Auswirkungen der gesellschaftlichen Isolation bei He durch Alpträume widergespiegelt, die ihn nachts nicht schlafen lassen.

Wie Seeßlen anmerkt, zeigt die Hermeneutik des Horrors eine starke Affinität für die Grenze zwischen Kultivierung und Willkür: „[D]as Problem des Horrors ist die Natur“⁴⁴⁶. Die körperlichen Attacken Shes sind genauso rücksichtslos, grausam und erbarmungslos wie Hes psychische Therapie, bei der er She versucht einzureden, dass ihre Ansichten falsch sind und nicht der Realität entsprechen, wodurch er ihr seine Sichtweise aufzwingen will. He versucht sich an der „Domestizierung des Menschen, den Kampf gegen die Natur, auch gegen die des Menschen“⁴⁴⁷, scheitert jedoch in seinem Unterfangen an der Tatsache, dass das Böse „nur existentiell, nicht intellektuell bekämpft und besiegt werden“⁴⁴⁸ kann. He verfügt über keinerlei Empathie und interpretiert Shes Ängste und Neurosen fehl, was auf die Unüberbrückbarkeit von Vernunft und libidinösen Zwängen rekurriert. *Antichrist* präsentiert somit Hass und Verachtung gegenüber dem Körper und dessen Bedürfnissen, gerade diejenigen sexueller Natur, wodurch die natürlichen Triebe zu einer Chiffre allen Übels werden. Die Unüberbrückbarkeit der charakterlichen Differenzen zwischen He und She spitzt sich so bis hin zum größten Vergehen gegen die Gesetze der Zivilisation, nämlich dem Mord, zu. Kurz nachdem She von dem unheimlichen Ereignis des Kindergeschreis erzählt, das keine rationale Ursache zu haben scheint, lehnt sie sich erneut gegen He auf. In dieser Szene sieht man zuerst, wie She in einer Rückblende auf der Suche nach Nic durch Eden rennt, doch als sie ihn in dem Schuppen fröhlich beim Spielen findet und das Kindergeschrei immer noch hört, geht sie erneut nach draußen, woraufhin die Kamera gen Him-

⁴⁴⁶ Seeßlen 1980, S. 9.

⁴⁴⁷ Schuller, „Gräßliche Hoffnung“ 1993, S. 348.

⁴⁴⁸ Ibid., S. 349.

mel schwenkt und mit einem Bewegungsschnitt nahtlos eine Super-Totale des Waldes zeigt. Mittels Überblendung des Waldes mit Shes Haaren kehrt die Szene zurück zur Hütte und He gibt ihr eine rationale Erklärung für die Verknüpfung ihrer Angst mit Eden. Daraufhin attackiert She ihren Mann handgreiflich, doch dieser ringt sie zu Boden, sodass She in düsterer Vorahnung verkündet: „Du hättest nicht herkommen sollen. Du bist so verdammt arrogant. Aber es könnte bald zu Ende sein. Schon mal dran gedacht?“⁴⁴⁹ Während He das mysteriöse Geschrei als eine Wahnvorstellung Shes auffasst, gibt She folgende, beinahe biblisch anmutende, irrationale Erklärung dafür ab: „Und ich erkannt, dass alles, was mir bisher an Eden so wunderschön vorkam, womöglich hässlich ist. Und jetzt hörte ich, was ich vorher nicht hören konnte: Das Weinen und Schreien von all den Dingen, die sterben müssen.“⁴⁵⁰, wobei die Kamera zwischen der Großaufnahme Shes Gesichts und den auf das Dach fallenden Eicheln wechselt. Das Unverständnis Hes der irrationalen Qualität der Natur äußert sich ebenfalls in seinem Unverständnis seiner Frau gegenüber, denn er entgegnet: „Sehr ergreifend, wenn es ein Kinderbuch wäre. Eicheln schreien nicht.“⁴⁵¹ Der Aufstand der Natur, der beispielhaft durch den nicht sterben wollenden Raben und die Zecken verdeutlicht wird, zeigt, dass He eben nicht die Kontrolle über seine Frau und die Umgebung, gegen Ende noch nicht einmal über seinen eigenen Körper besitzt. Der Rückfall Shes in die Triebhaftigkeit des Tieres kann daher als Rache der Natur für die Entfremdung von ihr gesehen werden, da He als Stellvertreter des Prinzips der Sozialisierung in besonderem Maße ein ausschweifendes Sexualverhalten als tierischer, unkultivierter Bestandteil des Menschen wertet. Dennoch stellt sich He in der Darwinistischen Naturauffassung She überlegen heraus, da er trotz seiner Wunden die Hütte lebend verlässt, wohingegen er in der Konzeption des moralischen Verständnisses den Verrat an den Regeln der Zivilisation begeht, denn „eine Tötung bleibt auch in Notwehrsituationen eine schlechterdings negative Handlung, da sie einen Menschen, wie verwerflich er auch sein mag, das Leben kostet“⁴⁵². Das Prinzip der Gewaltherrschaft und die Favorisierung des Rechts des Stärkeren innerhalb einer menschlichen Gemeinschaft, rücken daher den Menschen näher an die Instinkthaftigkeit des Tieres heran als an moralisches Handeln. Sowohl He, als auch She treten moralische Grundwerte wie „Freiheit, Selbstbestimmung, Gerechtigkeit, Men-

⁴⁴⁹ *Antichrist*, 49:20.

⁴⁵⁰ *Antichrist*, 50:12.

⁴⁵¹ *Antichrist*, 50:49.

⁴⁵² Pieper 1997, S. 13.

schenwürde, psychische und physische Integrität“⁴⁵³ durch ihr Verhalten mit Füßen, wodurch beide am Ende den natürlichen Überlebensdrang über moralische Konformität stellen und damit eine Devianz von der Zivilisation verkörpern.

4.4.5.2 *Antichrist* als böses Märchen

Neben der diskursiven Kontrastierung von Natur und Zivilisation, bedingt die Porträtierung der Natur in *Antichrist* ebenfalls dunkle Märchenmotive. Die diffusen Geräusche, die wiederkehrenden Schreie des Kindes ohne rationale Ursache, die man als „*tromp-l’ouie*-Effekte – Gehörtäuschungen – bezeichnen könnte“⁴⁵⁴, und die expressive Lichtstimmung rufen die kindliche Grundangst des Verlorenseins im Wald hervor. Im übertragenen Sinne kommen auch He und She analog Hänsel und Gretel vom rechten Weg ab und werden von der Figur der Hexe, die als gefallen Frau alles Liederliche und Schlechte verkörpert, bedroht. *Antichrist* ist jedoch ein dunkles, fatales Märchen, das lediglich eine Abwärtsbewegung der Figuren verdeutlicht und nicht das Prinzip der poetischen Gerechtigkeit zu Ende walten lässt, wodurch es lediglich das Leid der Figuren gegeneinander ausspielt. Im Gegensatz zum traditionellen Märchen kontrastiert Antichrist nicht die Figuren als gut und böse, sondern lässt He und She in Verbindung zu den „dunklen Seiten der menschlichen Existenz“⁴⁵⁵ erscheinen. Dennoch kommt es auch in *Antichrist* zur Umkehrung der bisherigen Verhältnisse, jedoch ohne Ausgleich für die durchlebten Ungerechtigkeiten und ohne kategorische Einteilung der Figuren in Gut und Böse. Damit offenbart das Märchen eine Doppelnatur, da es zum einen die bestehende Ordnung verkehrt, zum anderen Figuren in den Mittelpunkt rückt, die unter dem *status quo* leiden: „Das Märchen ist eine Reverenz; man kann es stets auf zwei Weisen lesen, als Geschichte von der Ablösung und als Geschichte der Rückkehr zum Beginn alles Grauens.“⁴⁵⁶ In diesem Zusammenhang fokussiert *Antichrist* auf die bösen Märchenmotive, wie den düsteren Wald und die bedrohliche Natur, die Hexe als Archetyp böser Weiblichkeit und die dunkle Seite der menschlichen Psyche, wodurch sie die Rückkehr des Grauens manifestieren. Der Dachboden kann hierbei als eine Kammer des Schreckens gewertet werden, denn als He das erste Mal in typischer Horrorfilmmanier

⁴⁵³ Ibid., S. 15.

⁴⁵⁴ Elsaesser 1998, S. 79.

⁴⁵⁵ Baumann 1989, S. 52.

⁴⁵⁶ Seeßlen, Georg, „Heftige Bilder, falsche Fährten. *Antichrist* ist unter anderem ein Märchen“, *epd Film* 2009, http://www.epd-film.de/themen_67443.php, 12.08.2012.

bei starkem Regen und nur mit einer Laterne bewaffnet „das verbotene Zimmer, einen Blaubart-Raum, in dem die Holzschnitte gefolterter, getöteter Hexen an den Wänden hängen“⁴⁵⁷, betritt, findet er zudem das merkwürdige Sternbild der drei Bettler auf einem Tisch, sowie Shes Arbeit zum Gynozid. Je weiter er in dieser Arbeit nach Hinten blättert, desto unverständlicher und unleserlicher wird Shes Niederschrift. Ähnlich wie im Blaubart-Märchen muss auch He für die Entdeckung Shes düsteren Geheimnisses bezahlen, obwohl er im Unterschied zum Märchen keine tatsächlichen Leichen entdeckt hat. Der sprechende Fuchs zu Ende des zweiten Kapitels und die phantastischen Motive, die im Zusammenhang mit den drei Bettlern auftreten, unterstützen zudem die Komponente des alptraumhaften Märchens. Ähnlich wie in *Hänsel und Gretel*, gelingt es auch He, die Hexe zu beseitigen, indem er sie überrascht und sie im Anschluss verbrannt wird. Als Überlebender kann er den Rückweg in die Zivilisation antreten, doch anstelle eines Happy Ends legt *Antichrist* durch die erneute Ankunft der drei Bettler nahe, dass He den Wald nicht lebend verlassen wird.

4.4.5.3 Körperliche Gewaltexzesse

Das gestörte Partnerschaftsverhältnis führt zur Ausartung des Machtkriegs zwischen den Geschlechtern, an dessen Ende die Beseitigung des Partners von beiden Seiten favorisiert wird. Mit der Übernahme der ganzen Schuld am Tod des Sohnes drängt sich She in die Rolle der Rabenmutter und wird zugleich für ihren Mann zum Therapieobjekt. He als Patriarch und Therapeut versucht die negativen Emotionen und Ängste seiner Frau mittels Diagrammen nachzuvollziehen, doch Shes Hysterie, Wollust und Zorn bedingen auch bei He Halluzinationen, die in allegorischen Szenen ausgedeutet werden. Nachdem She aus heiterem Himmel verkündet, sie sei geheilt, findet sich He zu Ende des zweiten Kapitels in halbhohem Farn wieder und geht merkwürdigem Geraschel nach. Hierbei entdeckt er ein Fellbündel, das sich nach einem plötzlichen Cut in der Subjektiven momentweise zu einem stehenden, bedrohlichen Fuchs verwandelt. Nachdem hieran eine Großaufnahme Hes erschrockenen Gesichtsausdrucks folgt, verwandelt sich der Fuchs wieder in das unbedrohliche Fellbündel, das sich selbst zerfleischt. Nach nochmaliger Großaufnahme des Gesichts folgt das phantastische Element des sprechenden Fuchses, der ebenfalls in Großaufnahme „Chaos regiert“⁴⁵⁸ sagt, woraufhin die

⁴⁵⁷ Jelinek 2009, 07.08.2012.

⁴⁵⁸ *Antichrist*, 57:56.

Szene mit einer Fade-to-Black abgeschlossen wird. Die Verwendung von Shock-Cuts für die drei Bettler, besonders den Fuchs, der seine eigenen Eingeweide in blutiger Manier zerfleischt, zielt auf „visual articulation of violence“⁴⁵⁹ ab, die sich in der Natur manifestiert. Die Radikalität dieser unerklärlichen Ereignisse bricht mit der Mentalität der Aufklärung, an deren Geist He anzuknüpfen versucht. Damit illustriert *Antichrist* die Macht und Auswirkungen, die eine Wahnvorstellung haben kann und ähnlich wie bei der Hexenverfolgung im Mittelalter wird die Hütte zur regelrechten Folterkammer. He treibt She durch seine unnachgiebige Befragung buchstäblich in den Wahnsinn, da Shes einziger Schutzmechanismus in der Versöhnung mit ihrer dunklen Seite besteht. Gleichsam offenbart sich hier eine Parallele zwischen den Hexen als Sündenbock für das Böse in der frühen Neuzeit und psychisch Kranken als das Sinnbild für die Degeneration der Gesellschaft der Jetztzeit, indem beides Mal Nonkonformität und Ungehorsam als Zeichen des sittlichen Verfalls gewertet werden und durch Exklusion beseitigt werden sollen. Visuell findet sich der Niedergang des Lebens bereits in der Krankenhausszene des ersten Kapitels angelegt, als She Hes Autorität bereits anzweifelt und ihn trotz ihres schwachen Zustands provoziert. Die Blumen, die He seiner Frau mitbringt können symbolisch für die Beziehung der beiden angesehen werden, die bereits langsam und irreversibel am Verwelken ist, was durch Hereinzoomen ins trübe Blumenwasser der Vase versinnbildlicht wird: „Krankheit äußert sich als Verfall des Körpers, als Absterben des Details bei fortgesetztem Leben des ganzen [sic!]“. ⁴⁶⁰ Die Familie in *Antichrist* wird damit als zutiefst dysfunktional gezeigt, da She sich des Missbrauchs ihres Kindes und des Mannes durch die Zufügung von körperlichem Schmerz schuldig macht und He in seinem Unverständnis für Shes Wahnvorstellungen seine Ehefrau absichtlich durch seine Therapieversuche provoziert und quält:

„Die Spirale der negativen Emotionen wird durch tägliche Auseinandersetzungen emporgeschraubt, die Situation des Unterlegenen wird immer hoffnungsloser. Er fühlt sich unverstanden, verletzt, erledigt und unendlich gedemütigt.“⁴⁶¹

Im Endeffekt führt die Spirale des Verderbens zur Bekennung Shes zu einer ausschweifenden Sexualität, die besonders in der Dunkelheit zum Tragen kommt. In der Abgeschiedenheit der Waldhütte vollzieht sich in *Antichrist* eine exemplarische Gesell-

⁴⁵⁹ Diffrient, David S., „A film is being beaten. Notes on the shock cut and the material violence of horror“, *Horror Film. Creating and marketing fear*, Hg. Steffen Hantke, Jackson, MI: UP of Mississippi 2004, S. 52-81, S. 55.

⁴⁶⁰ Baumann 1989, S. 253.

⁴⁶¹ Haller, Reinhard, *Das ganz normale Böse. Warum Menschen morden*, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2011, S. 171.

schaftsparabel für die gescheiterte Kommunikation zwischen Mann und Frau, sowie für das Fehlschlagen der Familie in der Moderne, in der die Mutter sich nicht aufopfert und der Vater erst nach der Tragödie die unterschwelligen Probleme bemerkt. Die finale Tötung der Ehefrau resultiert aus „einem Gefälle in der Täter-Opfer-Beziehung, nachdem sich die ursprünglich stabilen Kräfteverhältnisse in den emotionalen Beziehungen innerhalb der Partnerschaft verändert haben“⁴⁶². Der zuvor dominante Mann wird durch den emotionalen Ausbruch seiner Frau zum Unterjochten und damit schwingt sich She vom Opfer der männlichen Interessen zur Täterin auf, indem sie in der Wildnis den gesellschaftlichen Konformitätszwang ablegt, den He nach wie vor verkörpert. Gleichsam wird damit die klassische Geschlechterordnung und das Selbstverständnis des Mannes auf den Kopf gestellt, da He fest entschlossen ist, seine Frau zu heilen und damit die Ordnung vor dem tragischen Tod des Sohnes wiederherzustellen. Das Machtgefüge erlebt durch die psychische Degeneration Shes einen Einbruch und He muss sich nicht nur mit seiner labilen Frau auseinandersetzen, sondern auch den Eintritt des Bösen in sein Weltbild inkorporieren. Indem jedoch die Autonomiebestrebungen Shes mit einer sadomasochistischen Neigung und psychischen Krankheit in Verbindung gebracht werden, wurde *Antichrist* eine starke misogynische Tendenz unterstellt.⁴⁶³ She als Verkörperung einer devianten Weiblichkeit, die sich aus eigenen Qualen und derer des Mannes nährt, markiert sie als „deadly ,other“⁴⁶⁴. Der finale Mord an She ist daher „weniger ein Sexualdelikt als ein Gewaltdelikt mit sexuellem Charakter“⁴⁶⁵, da er nach einer Art Vergewaltigung geschieht und als Rache für Shes Verhalten vollzogen wird, was durch die Nacktheit Shes, sowie die vorhergegangene Verstümmelungsorgie gestützt wird. Indem *Antichrist* das Thema der häuslichen Gewalt nicht nur einer männlichen Täterschaft zuschiebt, gehören die gezeigten Gewaltakte zu einem tabuisierten Themenbereich und münzen die vornehmlich männliche Domäne um. Die dargestellte Problematik entspricht einer sogenannten „Misshandlungsbeziehung“⁴⁶⁶, die einerseits auf Hes Seite durch die für She quälende Gesprächstherapie operiert, andererseits in Shes Gewaltorgie umschlägt. *Antichrist* verkehrt damit die traditionelle Opferrolle der Frau im letzten Teil und „explores the representation of woman as castrated/castrator while simultaneously

⁴⁶² Ibid., S. 170.

⁴⁶³ Vgl. Brückner, Jutta, „Welt-Erschauern. Der katholische Konvertit Lars von Trier und sein fundamental-christlicher *Antichrist*“, *epd Film* 2009, http://www.epd-film.de/themen_67443.php, 12.08.2012.

⁴⁶⁴ Creed 1993, S. 135.

⁴⁶⁵ Haller 2011, S. 174.

⁴⁶⁶ Ibid., S. 178.

playing on man's inability to tell the difference"⁴⁶⁷. She lässt sich in der dualen Geschlechterordnung sowohl im Freudschen Sinne als kastriertes Mangelwesen wegen der Bevormundung durch ihren Mann, als auch als rasende, kastrierende Furie beschreiben, wobei die männliche Täterschaft an beiden Zuständen in *Antichrist* ebenfalls als Thematik auftaucht.

In der Porträtierung der Tötung Shes nähert sich *Antichrist* den Tendenzen des Slasher-Films an, da ihr Tod undistanziert, detailgenau und langatmig dargestellt wird.⁴⁶⁸ In metaphorischer Parallelmontage wird Hes Gesicht in Großaufnahme mit den allegorischen Momenten der Anzeichen körperlicher Angst assoziativ verknüpft, als er She erwürgt. Das Brechen ihres Kehlkopfes wird en Detail dargestellt, sodass ihre Augen im Anschluss blutunterlaufen in Großaufnahme erscheinen. Weil She als phallische Frau, „a madwoman who wishes to avenge herself against the whole male sex“⁴⁶⁹, nicht in die ursprüngliche Ordnung rekonsolidiert werden kann, bildet ihr Tod die logische Konsequenz. Durch die drei Bettler kommt es zu einem mythologischen Nenner zwischen der bösen Weiblichkeit und dem Eintritt des Todes. Diese mythologische Komponente wird dahingehend verstärkt, indem *Antichrist* im Bereich der psychischen und physischen Ausartung auf den Oedipus-Mythos und respektive auf Freud rekurriert:

„Ödipus, einer der großen Angelpunkte von Freuds Theoriewerk, wurde als Kind zum Schwellfuß gemacht und in die Wälder gejagt, also: fortgejagt. Sein Bleiben war unerwünscht, denn Entsetzliches drohte durch ihn; doch dieser Mann hier muß bleiben, er darf nicht fort. Die Frau, von ihrem Mann/Therapeuten (Vater/Rationalist) wiederum, ebenfalls ein Akt der Infantilisierung, denn auch der Vater will ja das Kind zurückhaben, was nicht geht, zu ihrem eigenen (unmündigen) Kind, das sie verloren hat, gemacht, reagiert mit äußerster Wut auf diesen Prozeß der Entmündigung, eigentlich: des Entzugs, denn das Schlimmste ist ja, daß Gott, der Mann, geht, daß er die Frau verläßt.“⁴⁷⁰

Die Parallele zum Ödipusmythos findet sich jedoch nicht nur in der Deformierung des Ehemanns Beins, sondern ist der Anlage nach ebenfalls in dem verkehrten Anziehen der Schuhe des Sohnes enthalten. Im Unterschied zum Mythos, soll die Einschränkung der Mobilität der Männer dafür sorgen, dass diese She nicht verlassen und sich nicht zu weit von der Hütte entfernen. She erzählt bereits zuvor, dass Nic sich nicht nur emotional immer weiter von ihr entfernt hätte und sie das ärgerte, wodurch das verkehrte Anziehen der Schuhe als eine unterbewusste Reaktion auf diese Tatsache angesehen werden kann.

⁴⁶⁷ Creed 1993, S. 135.

⁴⁶⁸ Vgl. Clover, Carol J., „Her body, himself: gender in the slasher film“, *Fantasy and the Cinema*, Hg. James Donald, London: BFI 1989, S. 91-133, S. 105.

⁴⁶⁹ Creed 1993, S. 128.

⁴⁷⁰ Jelinek 2009, 07.08.2012.

Die Problematik einer verquerten Elternteil-Kind-Beziehung wird dabei in *Antichrist* ebenfalls zum Leben erweckt:

„[T]he film presents us with a symmetrically reversed Oedipal scheme: instead of the son killing the father to obtain the mother, we have a mother crippling her son and causing—or at least not preventing—his death in order to keep the father for herself[...].“⁴⁷¹

Gleich dem Orakel von Delphi prophezeit auch She den Tod eines Menschen bei Eintreffen der drei Bettler, doch ist es in *Antichrist* die Mutter, die für ihre Vergehen mit dem Tod büßen muss. Die sadistische Symbolhandlung der Kastration und Verkrüppelung Hes richten sich gegen die männliche Bevormundung, die in der klassischen Rollendichotomie auf reiner Geschlechtlichkeit beruht. Das Abschneiden ihrer äußeren Genitalien kann wiederum als Selbstrache für den Ekel gesehen werden, den She für ihre sexuellen Neigungen hegt. Die Frau, die bei Freud ebenfalls als Mangelwesen gilt, kastriert sich in einem finalen Akt noch einmal selbst, da sie ihr Geschlecht als Verursacher der Tragödie ansieht und sie sich in Übereinstimmung mit der christlichen Lehre selbst als böse aufgrund ihrer biologischen Determination betrachtet. Die Verstümmelung der Sexualorgane richtet sich als destruktiver Akt gegen die angeborenen Triebe, die sowohl für die Entstehung des Kindes als auch indirekt für den Tod jenes verantwortlich sind, und offenbart damit eine tiefgreifende „Ablehnung der menschlichen Natur als Ursprung des Lebens“⁴⁷². He wird weiters durch Shes psychotischen Ausbruch und ihre unbegründete Eifersucht feminisiert, indem er einerseits seiner Vormachtstellung beraubt wird und andererseits die körperliche Unversehrtheit einbüßt, wodurch er den Rezipienten mit „object bodily changes associated with the feminine“⁴⁷³ in der Form der blutenden Wunden und dem nach der Kastration wirkungslosem Ejakulat präsentiert. Mit den körperlichen Verstümmelungen und dem subsequenten Tod Shes bestätigt *Antichrist* „the primacy of the masochistic look in its moment of closure (the monster lives/death reigns)“⁴⁷⁴. Obwohl He kastriert und mit schweren körperlichen Blessuren überlebt, steht er in der Tradition des Patriarchats, das für die ursprüngliche Kastrierung Shes verantwortlich ist und mit deren Tod als eigentliches Monster hervorgeht.

⁴⁷¹ Simons 2010, S. 124.

⁴⁷² Martig 2009, 07.08.2012.

⁴⁷³ Creed 1993, S. 156.

⁴⁷⁴ Ibid., S. 154.

4.4.6 Die Dichotomie der Mutterfigur

4.4.6.1 Die gefallene Mutter als Unbegriff des Bösen

She ist augenscheinlich diejenige Figur, die in doppelter Weise das Unheil über die Kleinfamilie bringt, da sie zum einen durch den Sexualakt nicht ihrer Aufsichtspflicht für Nic nachkommt und sie zum anderen durch ihre psychische Erkrankung den Ehemann als eine Art Sexsklaven missbraucht. Damit verkörpert She das Konzept der *femme castratrice*, die gemäß Creed für „suffocation, death, the void“⁴⁷⁵ steht. She ist für den Sohn nicht nur die Lebensspenderin, sondern auch diejenige, die ihn damit zum Tod verdammt und diesen tragischen Unfall auf einer sekundären Ebene sogar unterstützt hat. Durch die Präsenz des Sexualakts, des Verfalls, des Tods und der Düsternis wird die Gegenwart der monströsen Mutter vervielfältigt und der ursprüngliche Zeugungsakt verkommt zur auswegslosen Prädestination des Todes. She wird bereits im Prolog als „a demonised mother, a witch who seems to prioritise her own sexual fulfilment over the safety of her child“⁴⁷⁶ porträtiert, obwohl sie hiernach im ersten Kapitel ernsthaft zu trauern scheint. Die *femme castratrice* bezieht ihre Monstrosität besonders aus ihrer Geschlechtlichkeit, sodass die weiblichen Genitalien als symbolisches ‚Tor zur Hölle‘ fungieren.⁴⁷⁷ Gemäß Creed zeigen die Vertreter der *femme castratrice* monströse Züge gerade deswegen, weil sie durch ihre reale oder eingebildete Andersartigkeit nicht in der Lage sind, ein Leben zu führen, das im Einklang mit den gesellschaftlichen Vorstellungen operiert.⁴⁷⁸ She kann in der Klassifizierung Creeds als „castrating female psychotic“⁴⁷⁹ angesehen werden und verbindet damit die psychische Devianz mit sexuellen Tabus. Sie steht jedoch nicht nur als Stellvertreterin der psychisch beeinträchtigten *femme castratrice*, sondern verkörpert in ihrer eigenen Kastrationsszene jene männliche Angst vor der *vagina dentata*, die in Verbindung mit dem Horror der entfesselten weiblichen Sexualität steht.⁴⁸⁰ Die weiblichen Genitalien als buchstäbliche Pforte des Verderbens verweisen erneut auf die Konnotation von enthemmter, weiblicher Sexualität mit dem frühneuzeitlichen Glauben der Hexe, die durch ihre körperlichen Qualitäten das

⁴⁷⁵ Ibid., S.102.

⁴⁷⁶ Brooks, Xan, „Antichrist. A work of genius or the sickest film in the history of cinema?“, *The Guardian* 16.07.2009, <http://www.guardian.co.uk/film/2009/jul/16/antichrist-lars-von-trier-feminism> 10.08.2012.

⁴⁷⁷ Vgl. Creed 1993, S. 106.

⁴⁷⁸ Vgl. Ibid., S. 122.

⁴⁷⁹ Ibid., S. 123.

⁴⁸⁰ Vgl. Ibid., S. 162.

Archaische der Natur versinnbildlicht und den Gegenpol zur Askese formiert. Die *femme castratrice* ist damit das Sinnbild der prä-ödipalen Mutter, die „as a figure of subversion, a threat to masculine identity as well as to patriarchal culture“⁴⁸¹ gilt und nicht von den kulturellen Maximen der patriarchalen Moral betroffen ist. Aus diesem Grund verbindet die Archetypen der weiblichen Monstrosität der *femme castratrice*, prä-ödipalen Mutter, *femme fatale* und Hexe die relative Regellosigkeit der Natur und eine destruktive Weiblichkeit, die sich nicht oder nur bedingt durch den Mann domestizieren lässt.

Antichrist nutzt She als *femme castratrice* auf zweierlei Weise, da sie zum einen He seiner Macht beraubt, wenn sie in bereits im ersten Kapitel trotz dessen Widerwillen zum Sex nötigt, zum anderen ihn tatsächlich in Rage zeugungsunfähig macht. Für She ist eine enthemmte Sexualität und ultimativ Gewalt der Schlüssel zur Verdrängung ihrer Schuldgefühle, obwohl der Sexualakt diese durch eine Verkettung unglücklicher Umstände erst auslösen konnte. Der Tod des Kindes wiederum stellt einen Affront gegen die heile Welt der Kleinfamilie dar, da die Aufsichtspflicht vernachlässigt wurde zur eigenen Lustgewinnung. Sobald She ihren Nachwuchs auf symbolischer Ebene zum Tod verdammt hat, findet die endgültige Degeneration zur Figur der *femme castratrice* statt: „Die sadistischen Kräfte in der Frau werden von der Mutterschaft nicht mehr gebunden. Kaum ist das Kind nicht mehr da, zerstört ihre hemmungslose Sexualität die Familie.“⁴⁸² Mit der Verwandlung in die *femme castratrice* nähert sich She der anstößigen Auffassung de Sades vom Guten an, denn sie folgt der Lossagung von den Zwängen der Gesellschaft und impliziert damit das Prinzip der Lustmaximierung, wobei die Geschlechtlichkeit zutiefst destruktive Züge trägt. Für de Sade bestand das Ziel des Lebens in der Überwindung der gesellschaftlichen Konventionen, weswegen seine Weltanschauung die Tugend negiert und das Laster betont. Die Lust, wie de Sade sie begreift, ist betont körperlich, weswegen darunter unmoralische Handlungen wie Mord genauso fallen können wie nicht-sanktionierte Amusements.⁴⁸³ Gemäß der Ideologie de Sades ist die Natur dasjenige Element, das die tiefste Destruktivität besitzt, da ihre Gesetze willkürlich, grausam, erbarmungslos, unbeständig und unberechenbar sind, weshalb de Sade das Prinzip ‚zurück zur Natur‘ verfolgt.⁴⁸⁴ She folgt in ähnlicher Analogie

⁴⁸¹ Sprengnether, Madelon, *The spectral mother. Freud, feminism, and psychoanalysis*, Ithaca, NY: Cornell UP 1992, S. 5f.

⁴⁸² Brückner 2009, 12.08.2012.

⁴⁸³ Schulte „Böses und Psyche“ 1993, S.307.

⁴⁸⁴ Safranski „Das Böse oder Das Drama der Freiheit“ 1997, S. 31f.

der Abkehr von den menschlichen Verhaltenskodizes, indem auch sie sich mit ihrer destruktiven Natur verbündet, wodurch sie ausgehend von der christlichen Doktrin etwas zutiefst Böses und Diabolisches erhält, da hierbei Prinzipien wie Nächstenliebe und Askese keinen Platz haben. Während die christliche Lehre Lustminimierung predigt, stehen bei She nun ihre subjektiven Einzelinteressen im Vordergrund, wodurch sie in die Nähe einer Satansfigur, buchstäblich einer Anti-Christin, gerückt wird, die die bestehende Ordnung ins Chaos stürzen will: „Evil is disorder, unreason, and generally the disruption of the rational, stable, predictable, ordinary patterns of life.“⁴⁸⁵ She verkörpert der christlichen Lehre nach zwei Prinzipien des Bösen: zum einen unterwandert sie die bestehende Ordnung, indem sie sämtliche Konventionen und Gesetze bricht, da sie sich der Natur als ultimatives Ziel der Destruktion annähert, zum anderen markiert sie als Frau mit selbstzerstörerischen Tendenzen und tödlichen Auswirkungen auf die Umwelt das Unsittliche *par excellence*.

4.4.6.2 Der Körper als Ort des Alptraums

Durch ihre psychischen Krankheiten wird She ähnlich dem christlichen Konzept der Weiblichkeit nur eine eingeschränkte Rationalität attestiert und ihr Mann soll sie deswegen vor Schlimmerem bewahren, was ihre Unterdrückung rechtfertigt (Vgl. Kapitel 2.5.2.3). Gleichzeitig enthält die psychische Komponente eine Entschuldigungsfunktion für die verübten Gräueltaten, da She nicht im Vollbesitz ihrer geistigen Kräfte ist und damit der „freie Wille“ torpediert wird, der für die Schuldfähigkeit und das unmoralische Handeln maßgeblich wäre. Da jedoch das Quälen des Kindes vor Shes Zusammenbruch liegt, wird die Natur der psychischen Krankheit und deren Ursprung in Frage gestellt. Die Vernachlässigung des Kindes kann jedoch auch als erster Hinweis auf die psychische Krankheit Shes angesehen werden, da diese Form der Kindesschädigung besonders häufig bei einer psychischen Beeinträchtigung eines Elternteils auftritt.⁴⁸⁶ She ängstigt Nic, weil sie kein Gespür für die kindlichen Bedürfnisse hat und ihm unbewusst weh tut, sodass dieser die mütterliche Nähe als Negativerfahrung kennen lernt. She verkörpert daher ebenfalls das Konzept der bösen Mutter, die nicht die Erwartungen erfüllt, die die Gesellschaft an eine funktionierende Kindererziehung stellt:

⁴⁸⁵ Baumeister 1997, S. 69.

⁴⁸⁶ Vgl. Haller 2011, S. 163.

„Böse Eltern' missbrauchen das asymmetrische Eltern-Kind-Verhältnis in Form des körperlichen, emotionalen und sexuellen Missbrauchs. Dies kann geschehen durch überforderte und kranke Eltern, z.B. dann, wenn die Eltern miteinander in einer chronischen Krisensituation stecken und die Kinder zu Ersatzpartnern werden oder zu stellvertretenden ‚Prügelknaben', wobei es zu einer Rollenumkehr oder zur sogen. Parentifikation kommt.“⁴⁸⁷

She steht für die Figur der Rabenmutter, die ein gestörtes Verhältnis zu ihrem Nachwuchs aufgrund ihrer Wahnvorstellungen hat und sich einbildet, dass das Kind sie verlassen will. In ihrer verdrehten Wahrnehmung projiziert sie dasselbe Misstrauen auf ihren Mann und weißt eine beinahe fanatische Besessenheit von dem Gedanken auf, dass auch ihr Mann sie verlassen will. She missachtet nicht nur moralische Standards und zivilisatorische Hemmungen, sondern fixiert sich mit zunehmendem Realitätsverlust auf den Sexualdrang. Hierbei geht es nicht nur um die Befriedigung des Triebes, sondern gleichsam um die Kontrolle, die She beim Geschlechtsakt über ihr Leben und das ihres Mannes ausübt. She porträtiert eine unberechenbare Borderline-Persönlichkeit, da sie ohne Vorwarnung bei der kleinsten Provokation von Verzweiflung, Depression und Trauer zu purer Aggressivität und Rachegelüsten übergeht. Während sie zu Beginn des ersten Kapitels ihre Aggression gegen sich selbst richtet, indem sie ihren Kopf mehrmals kräftig gegen die Kloschüssel schlägt, beißt sie He bereits wenig später beim Liebesgeplänkel heftig in die Brustwarze, sodass diese blutet. Ihre aggressive Impulsivität manifestiert sich daher besonders in der sadistischen, brutalen Beziehung zu ihrem Mann, den sie am Ende gefangen hält und bereits nach Verlassen des Krankenhauses zu Taten zwingt, zu denen er eigentlich nicht bereit ist, während jener She in der Konfrontationstherapie zu Taten zwingt, die jene bis aufs Mark erschüttern.

„On the one hand, the film sets out to terrify the spectator with an image of woman as psychotic castrator. On the other hand, it presents an interesting explanation of woman's oppression within patriarchy.“⁴⁸⁸

She ist psychologisch gesehen eine tickende Zeitbombe, doch ihr Mann erkennt dies aufgrund seiner eigenen Überheblichkeit und narzisstischen Selbstbezogenheit nicht. Er ist blind für die eigentlichen Gefühle seiner Frau, genauso wie She über keinerlei emotionales Einfühlungsvermögen für ihren Mann verfügt. Am deutlichsten tritt dies in der Szene hervor, in der She ihrem Mann weinend beim Sex befiehlt, sie zu schlagen, was

⁴⁸⁷ Klosinski, Gunther, „Das Böse unter dem Aspekt der Kindesentwicklung aus kinder- und jugendschiatrischer Sicht“, *Das Böse heute. Formen und Funktionen*, Hg. Werner Faulstich, München: Fink 2008, S. 215-223, S.218f.

⁴⁸⁸ Creed 1993, S. 136.

als Moment der emotionalen und psychischen Erniedrigung aufgefasst werden kann. Als He sich jedoch weigert, verlässt sie erbost die Hütte und läuft nach Draußen. In der Totalen sieht man She nackt durch den dunklen Wald gehen, ehe sie sich in einer Halb-Totalen unter einem großen Baum selbst befriedigt, wobei sich die Kamera voyeuristisch auf sie zu bewegt. Als She in der Halb-Nahen zu sehen ist, erscheint He von links im Bild, sodass die vorherige Einstellung als Subjektive enttarnt wird. Jener packt Shes Kopf mit beiden Händen und ohrfeigt sie, woraufhin diese fordert, er solle stärker zuschlagen. Im Verlauf des Aktes ruft sie die Gemeinschaft vermeintlicher Hexen an, was mittels Jump-Cut zu einem Holzschnitt auf dem Dachboden untermalt wird. Als die Kamera hiernach in die vorherige Einstellung zurückspringt, nähert sie sich Hes Hinterkopf, woraufhin das Herauszoomen eine weitere Traumvision einläutet. In dieser Einstellung sieht man weiterhin das kopulierende Paar unter dem Baum, doch der Baum ist nun nicht länger Bestandteil einer realistischen Weltsicht, denn in seinem Wurzelwerk finden sich gesichtslose Leichen, deren Extremitäten zwischen den Wurzeln herausragen. Der Sexualakt ist damit „Qual, Strafe, Buße, sogar Totengebet“⁴⁸⁹ in einem, indem er einerseits Shes Erniedrigung durch ihren Mann nahelegt, andererseits She als Verkörperung einer teuflischen Spielfigur zeigt. Im übertragenen Sinne vollzieht sich im Geschlechtsakt als biologischer Imperativ die Umkehrung der moralischen, sittlichen Erziehung des sündhaften Leibes: „[Die] verdrängte Natur rächt sich, indem sie Besitz ergreift von einzelnen Menschen.“⁴⁹⁰ Der Körper fungiert dabei in doppelter Hinsicht als der ‚Ursprung des Bösen‘, da She durch ihre psychische Anomalie zusehends die Kontrolle über sich und ihre Realitätswahrnehmung verliert, zum anderen ihren körperlichen Defiziten, sowie ihren Trieben ausgeliefert ist. Dieselbe körperliche Hilflosigkeit wird auch He zuteil, nachdem She in betont körperlich bestraft, traktiert und regelrecht foltert. *Antichrist* verkörpert durch die körperlichen Gewaltexzesse und Inszenierung von Körperlichkeit laut Freeland das „perverse sublime“⁴⁹¹. Diese Art der Horroerzeugung zelebriert „not just evil, but the cosmic forces of creation and destruction“⁴⁹². Beinahe höhnisch werden so im letzten Kapitel Hes Worte „Das Böse von dem du sprichst, ist eine Zwangsvorstellung. Zwangsvorstellungen werden nicht

⁴⁸⁹ Kuczok, Wojciech, *Höllisches Kino. Über Pasolini und andere*, Übers. Gabriele Leupold, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 20.

⁴⁹⁰ Seeßlen 1980, S. 26.

⁴⁹¹ Freeland 2000, S. 243.

⁴⁹² Cherry 2009, S. 92.

zur Realität – das ist eine wissenschaftliche Tatsache.⁴⁹³ umgekehrt. Das Böse scheint jedoch ideell und psychisch präsent zu sein als He in Schock von seiner Ohnmacht erwacht und das Schleifrad entdeckt, das sein Bein durchbohrt und das er nicht entfernen kann. In wechselnden Großaufnahmen, Nahen und Halb-Nahen sieht man, wie sich He unter Schmerzen nach draußen in den Nebel und durch das Unterholz vor der Hütte schleift. In Parallelmontage wird die Gefahr durch She offenbart, die in dem Schuppen nach He sucht und in dem dichter werdenden Nebel nun nach jenem sucht. Während She in den Wald rennt, schleppt sich He in quälender Langsamkeit auf dem Waldboden entlang, wodurch die Alternation die Dramatik der Situation und respektive die Spannung steigert. Als She und deren schrille Schreie immer näher kommen, flüchtet sich He in den alten Fuchsbau. Um die beengten Verhältnisse dieses wiederzugeben, zeigen Großaufnahmen, wie He Streichhölzer zur Erkundung des Fuchsbaus anzündet. Im begrenzten Lichtkegel, der sein Gesicht gespenstisch wirken lässt, findet er einen vermeintlich toten Raben, der jedoch merkwürdigerweise anfängt zu krächzen, nachdem He ihn ausgegraben hat. Da das laute Krächzen ihn verrät, schlägt He in Großaufnahme mit einem Stein auf den Raben ein, bis dieser leblos daliegt, doch der Rabe erwacht kurze darauf wieder krächzend zum Leben, sodass He erneut versucht, ihn zu töten. She findet daraufhin He in dem alten Fuchsbau, doch als dieser nicht herauskommen will, holt sie kurzerhand eine Schaufel und begräbt damit He buchstäblich lebendig, indem sie die Decke des Fuchsbaus zum Einstürzen bringt. Reumütig gräbt sie ihn des Nachts wieder aus und schleppt ihn zurück zur Hütte. In Assoziationsmontage sieht man anschließend in der Hütte eine revidierte Version des Prologs, die die Schuld Shes an dem Tod des Kindes abermals thematisiert und damit den Kreis zum Schuldbekenntnis in Kapitel 1 schließt. Bevor sie sich in einer Detailaufnahme die Klitoris abschneidet findet sich so ein Jump-Cut zum Fenstersturz des Prologs, wobei das Reh als erstes der drei Bettler im Hintergrund steht. Direkt als der von She herbeigerufene Hagel einsetzt, gesellen sich die drei Bettler für den Mord in die Hütte, wodurch die Szene an Gothic-Motiven nur so strotzt: „Inquisitoren und Hexenjäger gehören in Literatur und Film des gothischen Horrors zu den beliebten Darstellern des Bösen.“⁴⁹⁴ Der sündige Körper wird von He damit mittels Feuer, das als das einzig wirksame Mittel gegen das Böse erscheint, in der Manier der Hexenprozesse verbrannt. Die namenlosen Frauen zum Ende des Epilogs wiederum, die den Hügel hinauf laufen, wiederholen die Bestrafung

⁴⁹³ *Antichrist*, 1:08:18.

⁴⁹⁴ Baumann 1989, S. 45.

des Körpers durch die Inquisition und erinnern in der Totalen stark an die Ameisen, die das Vogeljunge nach dessen allegorischem Sturz in die Tiefe befallen haben. In diesem finalen Akt wird daher abermals die Vergänglichkeit des Leibes als durchgängiges Motiv des Filmes und primäres Problem des Gothic-Noir-Horrorthrillers als menschliche Urangst thematisiert.



Abb. 20: Nic stürzt aus dem Fenster, nachdem er die Eltern beim Geschlechtsverkehr sah



Abb. 21: Die drei Figuren verweisen bereits im Prolog auf die nachfolgenden Kapitel



Abb. 22: Auf der Zugfahrt nach Eden offenbart sich bereits das bevorstehende Grauen



Abb. 23: She liegt einer Christusfigur gleich im Gras vor der Hütte in Eden



Abb. 24: In der Grausamkeit der Natur wiederholt sich Nics Fenstersturz



Abb. 25: In einer allegorischen Szene steht He mit direktem Blick in die Kamera im Eichelregen



Abb. 26: Auf den Fotos offenbaren sich Nics Qualen durch das verkehrte Tragen der Schuhe

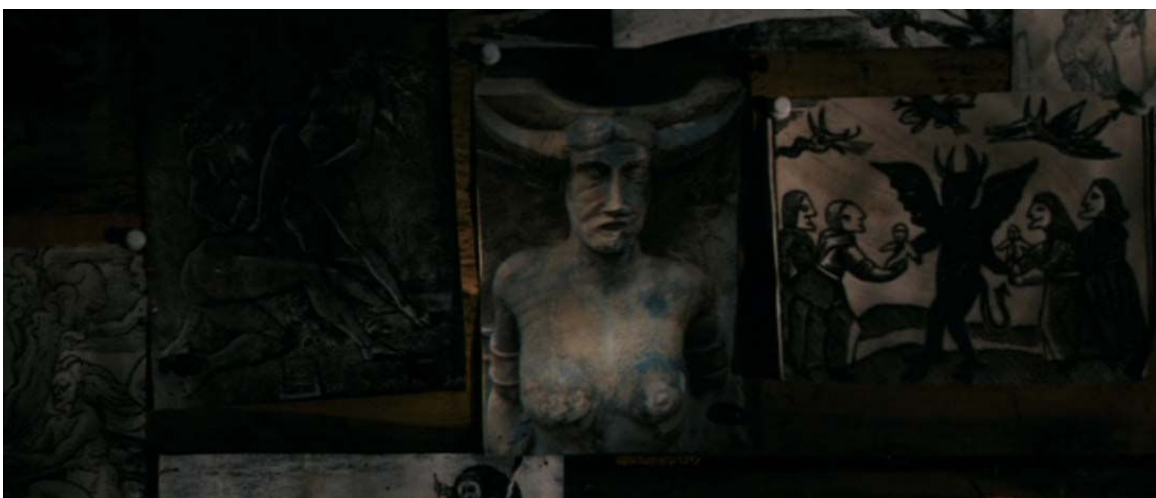


Abb. 27: Auf dem Dachboden entdeckt He eine Vielzahl an Bildern der Hexenverfolgung



Abb. 28: Nach Shes Anrufung der Hexenschwestern verwandelt sich der Baum in ein Grabmahl



Abb. 29: Nach Shes eigenständiger Kastration treffen die drei Bettler in der Hütte ein



Abb. 30: He humpelt nach dem Mord an She durch eine visuelle in Überblendung verfremdete Landschaft voller Leichen

5. Resümee

Die drei Filme *Black Swan*, *Delictum* und *Antichrist*, die im Rahmen dieser Diplomarbeit untersucht wurden, eint ein spezieller Umgang mit der abstrakten Kategorie des Bösen. Die Spielarten des Bösen, wie sie in *Antichrist*, *Black Swan* und *Delictum* zum Einsatz kommen, verweisen auf einen reichen Schatz an kulturellen Konnotationen. Im Rahmen dieser Arbeit stand daher im Vordergrund aufzuzeigen, inwiefern das Böse im Bezug auf die Kategorien Macht, Sexualität, Identität, Alterität, Manipulation und Zeitgeist operiert.

Der Gothic-Noir-Genrehybrid trägt in seiner Repräsentation des Bösen dazu bei, die drei großen Pole des vermeintlichen ‚Ursprungs des Bösen‘ den Sehgewohnheiten der Rezipienten im Bereich der Horror-Thriller-Ästhetik anzupassen. Der akademische Diskurs des Bösen erfährt seit jeher eine Dreiteilung in das Böse als äußere Kraft, sei es nun durch eine repressive Gesellschaft, misslungene Sozialisation oder eine übernatürliche Einflussnahme, als biologische Determination des Menschen, sei es psychologischer oder genetischer Natur, und als freie Entscheidung durch die Missachtung geltender Gesetze, Werte, Moralvorstellungen oder dem Kantschen Kategorischen Imperativ. Bei der Analyse des ‚Bösen‘ bleibt jedoch zu bedenken, dass es sich um den Ausdruck einer filmischen Rhetorik handelt, die gezielt auf unterschwellige kulturelle Codes im Bezug auf den Begriff zurückgreift. Wie in Kapitel 2 ausführlich dargelegt wurde, handelt es sich bei dem Bösen um keinen Substanzbegriff, sondern einen leeren Signifikant, dessen Signifikat historisch und situativ variabel ist. Daher wird in *Black Swan* das Motiv der Identitätskrise und körperlichen Verwandlung in den Handlungsmittelpunkt gerückt, während *Antichrist* den Rückfall in den Hobbesschen Naturzustand zelebriert und *Delictum* eine religiöse Endzeitphantasie entwirft. In der christlichen Tradition ist das Böse somit in *Delictum* einem phantastischen Wesen zuzuordnen, das die Menschheit in den Abgrund stürzen will, wodurch der Film auf einen Topos zurückgreift, der die Narration in den Bereich des Nicht-Naturalistischen erhebt, während gleichzeitig die moralische Qualität der Kirche als Institution in Frage gestellt wird. Um jedoch diese Entfremdung von der Welt des Alltags so gering wie möglich zu halten, wird der Protagonistin eine psychische Krankheit angedichtet, deren einzelne Facetten die Darstellung des Übernatürlichen als Wahnvorstellung ermöglichen. *Black Swan* hingegen operiert mit einem internalisierten Kampf gegen ein dunkles Alterego, das auch hier als Marker für

eine böse Alternative fungiert, in der Erziehung und moralisches Handeln eigennützigen Absichten zum Opfer fallen. *Antichrist* wiederum spielt mit der Möglichkeit des Bösen als angeborene Eigenschaft und der abendländischen Denkweise, dass die Frau als erste Sünderin eine immanente Nähe zur Destruktion hat, indem sie mit der Figur der Hexe als Verkörperung der Irrationalität in Verbindung gebracht wird. Das Böse wird jedoch narrativ nicht nur mit der Natur gekoppelt, sondern tritt im Zuge der Verfehlung der Erwartungshaltung der Gesellschaft und des Mannes auf. In *Black Swan* ist es ebenfalls die Angst, den Ansprüchen der umgebenden Strukturen nicht genügen zu können, die mit Ninas selbstzerstörerischen Reise in die Abgründe ihrer dunklen Seite einher geht, wohingegen in *Delictum* der Abfall von der gesellschaftlichen Erwartungshaltung an die Mutter mit dem Kindentzug bestraft wird. Das doppelte Netz durch die Kernfamilie wird in allen drei Filmen als brüchig und dysfunktional beschrieben, sodass dem Bösen als antagonistische Kraft eine breitere Angriffsfläche geboten wird. Der Zerfall der Familie und den damit verbunden traditionellen Wert- und Rollenvorstellungen führt zum Einbüßen der Stabilität des Alltags, sowie zu sozialer Ab- und Ausgrenzung. Alle drei Filme formieren eine Abgeschiedenheit der Handlung, was in *Black Swan* auf psychischer Ebene und sozialer Exklusion, bei *Antichrist* und *Delictum* durch eine von der Zivilisation entfernte, exponierte Lage verdeutlicht wird. Alle drei Filme erheben damit den Topos der sozialen Isolation, die sich aufgrund einer psychischen Krankheit ergibt: Während Nina unter dem Erfolgsdruck psychisch zusammenbricht, können Francesca und She nicht der Rolle der fürsorgenden, aufopfernden Mutter nachkommen, wofür alle drei einen hohen Preis bezahlen.

Wie in Kapitel 2 benannt wurde, greift das Böse in seiner filmischen Ausdeutung zumeist eine Dichotomiebildung auf, die sowohl auf narrativer als auch auf ästhetischer Ebene zum Einsatz kommt. In diesem Zusammenhang lies sich anhand dieser These in allen drei Filmen die Bevorzugung von visueller Düsternis und farblicher Monotonie, der Nutzung von Architektur als Symbol der Bedrohung, sowie der expliziten Nutzung der Lichtstimmung für stilisierte, atmosphärische Bilder erkennen, wodurch die Filme mit dem Sehen und Nicht-Sehen spielen. Diese narrativen, dramaturgischen und ästhetischen Praktiken tragen dazu bei, dass die Diffusität des Begriffs des Bösen sämtliche Ebenen der filmischen Rhetorik durchdringt und indirekt auf die Uneinigkeit, beziehungsweise Variabilität, öffentlicher Diskurse über das Böse rekurriert. In allen drei Filmen führt eine emotionale Krisensituation der Protagonistin in einen Ausnahmezustand, dessen Gefährlichkeit augenscheinlich in der Impulsivität der Frau besteht,

wodurch die Filme mit Motiven wie Schädigung, Zerstörung, Schmerzzufügung und Horror eine Atmosphäre der Unberechenbarkeit entwerfen. Während es in *Antichrist* zu einer Vermischung von physischer und sexueller Macht, beziehungsweise Gewalt, kommt, wird in *Black Swan* und *Delictum* ein Machtgefüge innerhalb hierarchischer Systeme wie dem Ballettheater, der Kirche und der Familie durch den Eintritt des Bösen auf den Kopf gestellt. Das Böse operiert jedoch in allen drei Filmen mit unterschwelligem Konflikten, die zu Beginn im Verborgenen liegen und sich erst im Show-down ihrer vollen Reichweite offenbaren.

Die Verhandlung des Bösen in Gothic-Noir-Genrehybriden als narrativen Ersatz zur Alltagswelt inszeniert es als filmisches Potential, mit dem sichtbare Veränderungen im Leben der Protagonisten vonstatten gehen, während seine Existenz andauernd in Frage gestellt wird. In *Black Swan* glaubt Leroy Nina nicht, als diese von Lily als böses Alterego spricht, Pedro glaubt Francesca nicht, dass das Haus von Geistern heimgesucht wird, und He beschreibt Shes Auffassung des Bösen als eine irrationale Wahnvorstellung. Die Defizite des Begriffs der Bösen als wenig fasslich und weitläufig werden daher in der filmischen Rhetorik für die doppeldeutige Erzeugung von Sinnpotentialen als Vorzug umgemünzt.

Bezeichnenderweise nutzen alle drei Filme Frauenfiguren in Verbindung mit dem Bösen, die ihrerseits innerhalb der Filme eine Opposition zu einem vorherrschenden Ideal beziehen. In *Antichrist* ist es die Rabenmutter, die nicht länger dem Rollenklischee der Fürsorge folgt und an einer wahnhaften Besessenheit von dem Gedanken der Frau als böse zerbricht, in *Black Swan* vollzieht Nina die Lossagung von der unterdrückten Sexualität hin zu einer homosexuellen Liebelei aufgrund von Erfolgsdruck, und in *Delictum* beginnt die Mutter übernatürlichen Phänomenen nachzugehen und dabei das Wohl ihrer Familie zu vernachlässigen. Während in *Antichrist* und *Black Swan* die Frau eine monströse Qualität dadurch erhält, weil sie sich von der Vormundschaft des Patriarchats entfernt und damit von der Kastrierten zu Kastrierenden aufschwingt, fungiert die Frau in *Delictum* als Mahnmal für eine Welt jenseits des Sichtbaren. In *Black Swan* überwiegt Ninas Vernarrtheit in die überzeugende Ausagierung der Rolle des schwarzen Schwanes, wodurch ihre Höllenfahrt durch die repressiven, erfolgsversessenen Strukturen initiiert wird, während bei *Antichrist* die psychische Krankheit und die Unterschätzung jener durch das Familienoberhaupt zu Shes Verwandlung in die Figur der Hexe beiträgt. In beiden Filmen werden die bisherigen Strukturen aufgeweicht durch die Freiheitsbestrebungen der Frau, doch wird diese Morschheit durch den Tod

der Frau zu Ende der Filme hin zur alten Ordnung revidiert. In *Delictum* wird mit Francesca die christliche Tradition der Verknüpfung der Frau mit der Sünde und respektive dem Bösen heraufbeschworen, die jedoch von der Verkörperung des Patriarchats in der Gestalt des Priesters Miguel vor dem Bösen gerettet werden und damit in den *status quo* zurückkehren kann. Durch die Nutzung einer psychischen Komponente des Bösen können alle drei Filme auf eine alternative Realität durch Sinnestäuschung zurückgreifen, während für She, Nina und Francesca die Angst vor dem Bösen real ist, auch wenn diese Sichtweise mit dem Irrationalen in der Form einer psychischen Beeinträchtigung und der filmischen Umsetzung in der Subjektiven verknüpft wird. Die Bevorzugung des Gothic-Noir-Genrehybrids für doppeldeutige Figuren stammt aus der Vorliebe der literarischen Gothic menschliche Zerrissenheit zu thematisieren. So findet sich in *Black Swan* Nina als gesplante Persönlichkeit gefangen zwischen Konformität und künstlerischer Entfaltung, in *Delictum* Francesca als überängstliche Mutter und gleichzeitig als Sprachrohr des Phantastischen, wohingegen She in *Antichrist* als psychisch Kranke und gleichsam als ‚Hexe‘ eine dunkle Verkörperung der Mütterlichkeit porträtiert.

Allen drei Filmen ist zudem gemein, dass die Lösung des Konflikts mit dem Bösen im Tod mündet, sei es nun die egoistische Opferung zum Wohle der gesellschaftlichen Rollenerwartung oder der selbstlose Märtyrertod um den *status quo* zu erhalten. Damit legen diese zeitgenössischen Horror-Thriller-Genrehybride nahe, dass das Böse im Endeffekt nur durch die Vernichtung des Lebens, einem an sich ebenfalls ‚bösen‘ Akt, beseitigt werden kann, wodurch sich jedoch die moralische Frage erhebt, ob das Böse im Nietzsche Sinne die einzige Steigerung ist, die das Gute braucht um ‚besser‘ zu werden. Während die Figuren in *Delictum* nach der Vernichtung des Dämons zu ihrer ursprünglichen Lebensweise zurückkehren können, erscheinen die Strukturen in *Antichrist* und *Black Swan*, die zum Ausarten der psychischen Konflikte beigetragen haben, nicht weniger verwerflich als die Figuren, die sich augenscheinlich dem Bösen in der Form der Negation der Konformität verschrieben haben. Sowohl She als auch Nina verbergen hinter der anfänglichen Fassade der Normalität ein dunkles Alterego, das die Destruktion des Lebens in sich birgt, wohingegen Francesca lediglich einen sechsten Sinn für das Böse aufgrund ihres Geschlechts besitzt. Im Unterschied zu *Delictum* wird in *Black Swan* und *Antichrist* zwar mit dem Potential einer übernatürlichen Bedrohung gespielt, doch das gezeigte Böse hat zutiefst menschliche Züge und manifestiert sich in einer gestörten Psyche. Damit formieren die Filme drei Arten des Horrors, der mit dem Bösen konnotiert: In *Antichrist* ist es die Angst vor dem menschlichen Gegenüber, in

Black Swan die Angst vor sich selbst und in *Delictum* die Angst vor dem Übernatürlichen.

6. Literaturverzeichnis

- Adam, Armin, „Die Bekämpfung des Bösen. Eine Anmerkung zur Lehre vom gerechten Krieg“, *Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen*, Hg. Alexander Schuller/Wolfert von Rahden, Berlin: Akademie-Verl. 1993, S. 303-310.
- Allinson, Mark, *A Spanish Labyrinth. The films of Pedro Almodóvar*, London [u.a.]: Tauris 2008.
- Arntz, Klaus, „Die Entdramatisierung des Bösen aus moraltheologischer Sicht“, *Das Böse heute. Formen und Funktionen*, Hg. Werner Faulstich, München: Fink 2008, S. 25-41.
- Aster, Christian von, *Horror-Lexikon.[von Addams Family bis Zombieworld. Die Motive des Schreckens in Film und Literatur]*, Köln: Parkland 2001.
- Badley, Linda, *Film, horror, and the body fantastic*, New York, NY [u.a.]: Greenwood Pr. 1995.
- Bainbridge, Caroline, *The cinema of Lars von Trier. Authenticity and artifice*, London [u.a.]: Wallflower 2007.
- Balint, Michael, *Thrills and Regressions*, New York: Internat. Univ. Pr. 1959.
- Bartky, Sandra, „Foucault, femininity, and the modernization of patriarchal power“, *Feminism & Foucault. Reflections on resistance*, Hg. Irene Diamond/Lee Quinby, Boston: Northeastern UP 1988, S. 61-86.
- Baudrillard, Jean, *The Transparency of Evil: Essays on Extreme Phenomena*, Übers. James Benedict. London: Verso 1993.
- Baumann, Hans D., *Horror. Die Lust am Grauen*, Weinheim [u.a.]: Beltz 1989.
- Baumeister, Roy F., *Evil. Inside human cruelty and violence*, New York, NY: Freeman 1997.
- Beattie, Tina, „Antichrist. The visual theology of Lars von Trier“, *openDemocracy* 13.08.2009, <http://www.opendemocracy.net/article/antichrist-the-visual-theology-of-lars-von-trier>, 09.08.2012.
- Benjamin, Walter, „Der destruktive Charakter“, *Gesammelte Schriften*, Hg. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser/Tillman Rexroth, Bd. IV, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972, S. 396-398.
- Bernecker, Walter, *Religion in Spanien. Darstellung und Daten zur Geschichte und Gegenwart*, Gütersloh: Gütersloher Verl.-Haus 1995.
- Bleasdale, John, „Film Festival Report. Venice Film Festival 2010: The Mad and the Bad and the Dangerous to know“, *Film-Philosophy* 15.1(2011), S. 229-233.
- Boggs, Carl/Tom Pollard, *A world in chaos. Social crisis and the rise of postmodern cinema*, Lanham [u.a.]: Rowman & Littlefield 2003.
- Boggs, Carl/Tom Pollard, *The Hollywood war machine. U.S. militarism and popular culture*, Boulder: Paradigm 2007.
- Brauerhoch, Annette, *Die gute und die böse Mutter. Kino zwischen Melodrama und Horror*, Marburg: Schüren 1996.
- Brooks, Xan, „Antichrist. A work of genius or the sickest film in the history of cinema?“, *The Guardian* 16.07.2009, <http://www.guardian.co.uk/film/2009/jul/16/antichrist-lars-von-trier-feminism>, 10.08.2012.
- Brückner, Jutta, „Welt-Erschauern. Der katholische Konvertit Lars von Trier und sein fundamental-christlicher Antichrist“, *epd Film* 2009, http://www.epd-film.de/themen_67443.php, 12.08.2012.

- Carroll, Noel, „Nightmare and the horror film. The symbolic biology of fantastic beings“, *Film Quarterly* 34(3) 1981, S. 16-25.
- Cherry, Brigid, *Horror*, London [u.a.]: Routledge 2009.
- Clover, Carol J., „Her body, himself: gender in the slasher film“, *Fantasy and the Cinema*, Hg. James Donald, London: BFI 1989, S. 91-133.
- Colla, Herbert, „Altern, Sterben und Tod – Grundübel dieser Welt?“, *Das Böse heute. Formen und Funktionen*, Hg. Werner Faulstich, München: Fink 2008, S. 195-203.
- Colpe, Carsten, „Religion und Mythos im Altertum“, *Das Böse. Eine historische Phänomenologie des Unerklärlichen*, Hg. Carsten Colpe/Wilhelm Schmidt-Biggemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 13-89.
- Creed, Barbara, *The monstrous-feminine. Film, feminism, psychoanalysis*, London [u.a.] Routledge 1993.
- Davis, Amanda, „Gothically postmodern. Film noir-gothic hybrids and the 1980s“, *Velox – critical approaches to contemporary film* September 2008(2.1) S.6-13.
- Dawkins, Richard, *Das egoistische Gen*, Übers. Karin de Sousa Ferreira, Berlin [u.a.]: Springer 1978.
- Derry, Charles, *The suspense thriller. Films in the shadow of Alfred Hitchcock*, Jefferson, NC [u.a.]: McFarland 2001.
- Dhillon, Dharmender, „Black Swan“, *Philosophy Now* 86(2011), S. 46-47.
- Diffrient, David S., „A film is being beaten. Notes on the shock cut and the material violence of horror“, *Horror Film. Creating and marketing fear*, Hg. Steffen Hantke, Jackson, MI: UP of Mississippi 2004, S. 52-81.
- Doane, Mary A., *The desire to desire. The woman's film of the 1940s*, Bloomington, IN: Indiana UP 1987.
- Dorn, Margit, *Vampirfilme und ihre sozialen Funktionen. Ein Beitrag zur Genregeschichte*, Wien [u.a.]: Lang 1994.
- Dornhof, Dorothea, „Herrschaftsbereiche des Dämonischen. Geschlecht – Sünde – Perversion“, *Faszination des Bösen. Über die Abgründe des Menschlichen*, Hg. Konrad P. Liessmann, Wien: Paul Zsolnay 1997, S. 76-110.
- Eggensperger, Klaus, „Mephistopheles und das Böse in Goethes Faust“, *Pandemonium germanicum* 8, 2004, S. 189-220.
- El-Nawab, Dina, *Alfred Hitchcocks „Psycho“. Exemplarische Filmanalyse unter besonderer Berücksichtigung des Suspense*. Coppengrave [u.a.]: Coppi-Verl. 1997.
- Elsaesser, Thomas, „Augenweide am Auge des Maelstroms? Francis Ford Coppola inszeniert *Bram Stoker's Dracula* als den ewig jungen Mythos Hollywood“, *Die Filmgespenster der Postmoderne*, Hg. Andreas Rost/Mike Sandbothe, Frankfurt a.M.: Verl. der Autoren 1998, S. 62-105.
- Faulstich, Werner, *Grundkurs Filmanalyse*, München: Fink 2002.
- Faulstich, Werner, „Einführende Vorbemerkungen“, *Das Böse heute. Formen und Funktionen*, Hg. Werner Faulstich, München: Fink 2008, S. 9-21.
- Fischer, Mark/Amber Jacobs, „Debating Black Swan. Gender and Horror“, *Film Quarterly* 65(1), 2011, S. 58-62.
- Foucault, Michel, *Von der Subversion des Wissens*, Übers. Walter Seitter, München: Hanser 1974.
- Foucault, Michel, *The history of sexuality. An introduction*, Übers. Robert Hurley, New York: Vintage Books 1990.
- Foss, Sonja K./Ann Gill, „Michel Foucault's theory of rhetoric as epistemic“, *The Western Journal of Speech Communication* 51 (1987), S. 384-401.

- Frazer, Sir James George, *The New Golden Bough*, Hg. Theodore H. Gasten, New York: New American 1959.
- Freeland, Cynthia A., *The naked and the undead. Evil and the appeal of horror*, Boulder, CO [u.a.]: Westview Pr. 2000.
- Freud, Sigmund, „Das Unbehagen in der Kultur“, *Gesammelte Werke*, Band XIV (Werke aus den Jahren 1925-1931), Hg. Anna Freud, London: Imago Pub. 1948, S. 419-506.
- Freud, Sigmund, „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“, *Gesammelte Werke*, Band V, Frankfurt a.M.: Fischer 1989, S. 37-147.
- Freud, Sigmund, „Psycho-Analysis“, *Gesammelte Werke*, Band XIV (Werke aus den Jahren 1925-1931), Hg. Anna Freud, London: Imago Pub. 1948, S. 297-307.
- Freud, Sigmund, *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, Frankfurt a.M.[u.a.]: Fischer 1956.
- Gasperi, Walter, „Antichrist“, *Kultur online* 15.09.2009, <http://www.kultur-online.net/?q=node/9493> 07.08.2012.
- Geyer, Carl-Friedrich, „Das Theodizeeproblem – ein historischer und systematischer Überblick“, *Theodizee - Gott vor Gericht?*, Hg. Willi Oelmüller, München: Fink 1990, S. 9-32.
- Gibson, Katie/Melanie Wolske, „Disciplining sex in Hollywood. A critical comparison of *Blue Valentine* and *Black Swan*“, *Women and Language* 34.2(2011), S. 79-96.
- Göttlich, Udo, „Das Böse im Antlitz der Medien der Gesellschaft“, *Das Böse heute. Formen und Funktionen*, Hg. Werner Faulstich, München: Fink 2008, S. 245-255.
- Goscilo, Helena, „Vision, vanitas, and veritas. The mirror in art“, *Studies in Twentieth and Twenty-first Century Literature* 2010(34.2), S. 282-319.
- Halberstam, Judith, *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham [u.a.]: Duke Univ. Pr. ³ 2000.
- Haller, Reinhard, *Das ganz normale Böse. Warum Menschen morden*, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2011.
- Hickethier, Knut, *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: Metzler⁴ 2007.
- Hickethier, Knut, „Das narrative Böse – Sinn und Funktionen medialer Konstruktionen des Bösen“, *Das Böse heute. Formen und Funktionen*, Hg. Werner Faulstich, München: Fink 2008, S. 227-243.
- Highsmith, Patricia, *Plotting and writing suspense fiction*, Boston: The Writer 1966.
- Hitchcock, Alfred, „Let ‘Em play God“, *Hitchcock on Hitchcock. Selected writings and interviews*, Hg. Sidney Gottlieb, Berkley: Univ. of California Pr. 1997, S.113-115.
- Hitchcock, Alfred, „The enjoyment of fear“, *Hitchcock on Hitchcock. Selected writings and interviews*, Hg. Sidney Gottlieb, Berkley: Univ. of California Pr. 1997, S. 116-121.
- Hitchcock, Alfred, „Why ‘Thrillers’ thrive“, *Hitchcock on Hitchcock. Selected writings and interviews*, Hg. Sidney Gottlieb, Berkley: Univ. of California Pr. 1997, S.109-112.
- Hobbes, Thomas, *Laviathan*, Übers. Jacob P. Mayer, Stuttgart: Reclam 1998.
- Hogarth, Basil, *Writing Thrillers for Profit. A practical guide*, London: Black 1936.
- Hügel, Hans-Otto, „Spielformen des Bösen in der populären Kultur“, *Das Böse heute. Formen und Funktionen*, Hg. Werner Faulstich, München: Fink 2008, S. 307-318.
- Indick, William, *Psycho Thrillers. Cinematic explorations of the mysteries of the mind*, Jefferson, NC [u.a.]: McFarland 2006.

- Jaffe, Ira, *Hollywood hybrids. Mixing genres in contemporary films*, Lanham [u.a.]: Rowman & Littlefield 2008.
- Jancovich, Mark, "General Introduction", *Horror. The Film Reader*, Hg. Mark Jancovich, London: Routledge 2002, S.1-19.
- Jancovich, Mark, *Horror*, London: Batsford 1992.
- Jancovich, Mark, *Rational Fears. American horror in the 1950s*, Manchester: Manchester UP 1996.
- Janowski, Christine, „Das Böse in der Perspektive der Geschlechterdifferenz. Eine Skizze“, *Das Böse heute. Formen und Funktionen*, Hg. Werner Faulstich, München: Fink 2008, S. 67-90.
- Jelinek, Elfriede, „Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt. Zu Lars von Triers ‚Antichrist‘“, *Cargo 3* (2009), <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fachrist.htm>, 07.08.2012.
- Jenkins, Henry, *The wow climax. Tracing the emotional impact of popular culture*, New York [u.a.]: UP 2006.
- Johannes Paul II, Enzyklika „Veritatis splendor“ Nr. 80, *Acta Apostolicae Sedes* 85, 1993, S. 1133-1228.
- Johnston, Trevor, „'Antichrist' cinematographer Anthony Dod Mantle: Interview“, *Time Out London* 31.12.2009, <http://www.timeout.com/film/features/show-feature/8257/antichrist-cinematographer-anthony-dod-mantle-interview.html>, 09.08.2012.
- Kant, Immanuel, *Critik der practischen Vernunft*, Leipzig: Hartknoch⁶ 1827.
- Kant, Immanuel, *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft*, Hg. Bettina Stangneth, Hamburg: Meiner 2003.
- Kapferer, Norbert, „Die Pathologisierung des Bösen. Über die problematische Umsetzung eines moralisch-theologischen Begriffs in den Sozialwissenschaften“, *Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen*, Hg. Alexander Schuller/Wolfert von Rahden, Berlin: Akademie-Verl. 1993, S. 95-115.
- Kehr, Dave, „Away from it all, in Satan's Church“, *The New York Times* 10.09.2009, http://www.nytimes.com/2009/09/13/movies/13kehr.html?pagewanted=2&_r=0, 10.08.2012.
- King, Stephen, *Danse Macabre. Die Welt des Horrors in Literatur und Film*, Übers. Joachim Körber, München: Heyne 1988.
- Klosinski, Gunther, „Das Böse unter dem Aspekt der Kindesentwicklung aus kinder- und jugendpsychiatrischer Sicht“, *Das Böse heute. Formen und Funktionen*, Hg. Werner Faulstich, München: Fink 2008, S. 215-223.
- Koebner, Thomas/Ursula Vossen, „Einleitung“, *Filmgenres. Horrorfilm*, Hg. Thomas Koebner/Ursula Vossen, Stuttgart: Reclam 2004, S. 9-27.
- Konersmann, Ralf, *Lebendige Spiegel. Die Metapher des Subjekts*, Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenbuch-Verl. 1991.
- Kracauer, Siegfried, „Das Ornament der Masse“, *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 50-63.
- Kristeva, Julia, *Powers of Horror*, New York: Columbia UP 1982.
- Kuczok, Wojciech, *Höllisches Kino. Über Pasolini und andere*, Übers. Gabriele Leupold, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008.
- Landmann, Valentin N., „Das Böse im Recht und der Markt des Verbrechens“, *Das Böse heute. Formen und Funktionen*, Hg. Werner Faulstich, München: Fink 2008, S. 173-181.
- Lauretis, Teresa de, „Through the looking glass“, *The cinematic apparatus*, Hg. Teresa de Lauretis/Stephen Heath, New York: St. Martin's Pr. 1980, S. 187-202.

- Lehmann, Hans-Thies, „Das Erhabene ist das Unheimliche. Zur Theorie einer Kunst des Ereignisses“, *Merkur* 43 (9/10) 1989, S. 751-763.
- Leibniz, Gottfried W., *Die Theodizee von der Güte Gottes, der Freiheit des Menschen und dem Ursprung des Übels*, Philosophische Schriften Bd. 2, Hg. u. Übers. Herbert Hering, Darmstadt: Wiss. Buchges. 1985.
- Lorenz, Konrad, *Das sogenannte Böse. Zur Naturgeschichte der Aggression*, Wien: Borotha-Schoeler 1963.
- Lukas, Christian, „Dr. Jekyll and Mr. Hyde“, *Filmgenres Horrorfilm*, Hg. Ursula Vossen/Thomas Koebner, Stuttgart: Reclam 2004, S. 72-81.
- Luther, Martin [Übers.], *Die Bibel. Oder die ganze Heilige Schrift des alten und neuen Testaments*, London: Clowes & Sons 1839.
- Maaz, Hans-Joachim, *Der Lilith-Komplex. Die dunklen Seiten der Mütterlichkeit*, München: Beck 2003.
- Maengel, Manfred, „Die unreine Quelle. Zu einer Ontologie der Hybris“, *Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen*, Hg. Alexander Schuller/Wolfert von Rahden, Berlin: Akademie-Verl. 1993, S. 313-325.
- Marriott, James/Kim Newman, *Horror. Meisterwerke des Grauens von Alien bis Zombie*, [Wien]: Tosa 2007.
- Martig, Charles, „Antichrist. Lars von Trier auf gnostischen Abwegen“, *Medienheft* 31. 08.2009, http://www.medienheft.ch/kritik/bibliothek/k09_MartigCharles_02.html 07.08.2012.
- Mausbach, Joseph, *Die allgemeine Moral*, Katholische Moralthologie Bd. 1, Hg. Gustav Ermecke, Münster i.W.: Aschendorff⁹ 1959.
- Mayer, Gerhard, *Risse im Alltäglichen. Die Rezeption okkultur Darstellungen in Filmen*, Berlin [u.a.]: Lang 2000.
- Meier-Seethaler, Carola, „Das Böse als Produkt gescheiterter menschlicher Sinnsuche“, *Das Böse heute. Formen und Funktionen*, Hg. Werner Faulstich, München: Fink 2008, S.43-49.
- Mohr, Hans-Ulrich, „Neo-Noir Film. Evil and Postmodernism“, *Representations of Evil in Fiction and Film*, Hg. Jochen Achilles/Ina Bergmann, Trier: WVT 2009, S. 225-244.
- Monaco, James, *Film verstehen*, Reinbek: Rowohlt 1996.
- Morgan, Jack, „Reconfiguring gothic mythology. The film noir-horror hybrid films of the 1980s“, *Post Script – Essays in Film and the Humanities* 2002 (21.3), <http://www.thefreelibrary.com/Reconfiguring+gothic+mythology%3A+The+film+noir--horror+hybrid+films+of...-a095501719>, 20.06.2012.
- Neale, Steven, *Genre and Hollywood*, London [u.a.]: Routledge 2000.
- Nietzsche, Friedrich, „Der Antichrist“, *Werke in drei Bänden*, Hg. Karl Schlehta, Bd. 2, München: Hanser 1955, S. 1161-1235.
- Oatley, Keith/Ryan M. Niemiec, „Black Swan Film Review“, *PsycCRITIQUES* 56.17 (2011), http://ovidsp.tx.ovid.com/sp-3.5.1a/ovidweb.cgi?&S=CNCBFPCODNDDHAHKNCALPBGCIMPA00&Link+Set=S.sh.15.16.19.22|11|sl_10, 20.06.2012.
- Öhding, Britta-Karolin, *Thriller der neunziger Jahre. Über den Zusammenhang von Struktur, Spannung und Bedeutung an ausgewählten Spielfilmen*. Bardowick: Wissenschaftler-Verl. 1998.
- Oelmüller, Willi, „Das Böse“, *Handbuch Philosophischer Grundbegriffe*, Hg. Hermann Krings/Hans M. Baumgartner/Christoph Wild, Bd. 1, München: Kösel 1973, S. 225-268.

- O'Hagan, Sean, „Interview: Lars von Trier“, *The Observer* 12.07.2009, <http://www.guardian.co.uk/film/2009/jul/12/lars-von-trier-interview>, 10.08.2012.
- Pieper, Annemarie, *Aufstand des stillgelegten Geschlechts. Einführung in die feministische Ethik*, Wien [u.a.]: Herder 1993.
- Pieper, Annemarie, *Gut und Böse*, München: Beck 1997.
- Pörksen, Bernhard, *Die Konstruktion von Feindbildern. Zum Sprachgebrauch in neonazistischen Medien*, Wiesbaden: Verl. f. Sozialwissenschaften² 2005.
- Postman, Neil, *Amusing ourselves to death. Public discourse in the age of show business*, London: Methuen 1987.
- Rahden, Wolfert von, „Orte des Bösen. Aufstieg und Fall des dämonologischen Dispositivs“, *Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen*, Hg. Alexander Schuller/Wolfert von Rahden, Berlin: Akademie-Verl. 1993, S. 26-54.
- Reß, Elmar, *Die Faszination Jugendlicher am Grauen. Dargestellt am Beispiel von Horror-Videos*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1990.
- Ringhausen, Gerhard, „Das Böse – nicht das Gute?“, *Das Böse heute. Formen und Funktionen*, Hg. Werner Faulstich, München: Fink 2008, S. 51-66.
- Rogoff, Jay, „Sex and the single swan“, *The Hopkins Review* 4.3 (2011), S. 436-444.
- Romer, Knud, „A hearse heading home“, *FILM #66* 11.04.2009, <http://www.anticristthemovie.com/?p=263&language=en>, 10.08.2012.
- Rubin, Martin, *Thrillers*, Cambridge: UP 1999.
- Russell, Jeffrey B., *Biographie des Teufels. Das radikal Böse und die Macht des Guten in der Welt*, Wien [u.a.]: Böhlau 2000.
- Rzechak, Christian, „Der Exorzist“, In Vossen/Koebner 2004, S. 188-194.
- Safranski, Rüdiger, „Das Böse oder Das Drama der Freiheit“, *Faszination des Bösen. Über die Abgründe des Menschlichen*, Hg. Konrad P. Liessmann, Wien: Paul Zsolnay 1997, S. 15-35.
- Safranski, Rüdiger, *Das Böse oder Das Drama der Freiheit*, Wien [u.a.]: Hanser 1997.
- Sartelle, Joseph, „Dreams and nightmares in the Hollywood Blockbuster“, *The Oxford History of World Cinema*, Hg. Geoffrey Nowell-Smith, Oxford: UP 1996, S. 512-526.
- Scheffer, Bernd, „Das Gute am Bösen. Teuflich gute Kunst“, *Das Böse heute. Formen und Funktionen*, Hg. Werner Faulstich, München: Fink 2008, S. 257-270.
- Schild, Wolfgang, „Vom Un-Menschen zur Unrechts-Tat. Der notwendige Abschied vom Bösen im Rechtsstaat“, *Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen*, Hg. Alexander Schuller/Wolfert von Rahden, Berlin: Akademie-Verl. 1993, S. 116-133.
- Schmidt-Biggemann, Wilhelm, „Vorwort. Über die unfäßliche Evidenz des Bösen“, *Das Böse. Eine historische Phänomenologie des Unerklärlichen*, Hg. Carsten Colpe/Wilhelm Schmidt-Biggemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 7-12.
- Schuller, Alexander/Rahden, Wolfert von, „Zur Renaissance des Bösen“, *Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen*, Hg. Alexander Schuller/Wolfert von Rahden, Berlin: Akademie-Verl. 1993, S. VI-VII.
- Schuller, Alexander, „Gräßliche Hoffnung. Zur Hermeneutik des Horror-Films“, *Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen*, Hg. Alexander Schuller/Wolfert von Rahden, Berlin: Akademie-Verl. 1993, S. 341-356.
- Schuller, Alexander, „Der böse Blick“, *Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen*, Hg. Alexander Schuller/Wolfert von Rahden, Berlin: Akademie-Verl. 1993, S. 288-302.

- Schuller, Alexander, „Das Böse- unsere letzte Rettung“, *Faszination des Bösen. Über die Abgründe des Menschlichen*, Hg. Konrad P. Liessmann, Wien: Zsolnay 1997, S. 163-178.
- Schuller, Moritz, „Zeus oder die Transformation des Bösen“, *Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen*, Hg. Alexander Schuller/Wolfert von Rahden, Berlin: Akademie-Verl. 1993, S.11-25.
- Schulte, Christoph, „Böses und Psyche. Immoralität in psychologischen Diskursen“, *Das Böse. Eine historische Phänomenologie des Unerklärlichen*, Hg. Carsten Colpe/Wilhelm Schmidt-Biggemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 300-322.
- Schulte, Christoph, „Unde malum? Notizen zu Herkunftsbestimmungen des Bösen im okzidentalischen Menschenbild“, *Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen*, Hg. Alexander Schuller/Wolfert von Rahden, Berlin: Akademie-Verl. 1993, S. 3-10.
- Schulte, Christoph, „Malum metaphysicum, malum morale, malum physicum. Zur Analytik der Übel in Anschluß an Leibniz“, *Faszination des Bösen. Über die Abgründe des Menschlichen*, Hg. Konrad P. Liessmann, Wien: Paul Zsolnay 1997, S. 133-153.
- Schulz, Walter, *Philosophie in der veränderten Welt*, Pfullingen: Neske 1972.
- Schweinitz, Jörg, „Genre“, *Reclam Sachlexikon des Films*, Hg. Thomas Koebner, Stuttgart: Reclam 2002, S. 244-246.
- Seel, Martin, „Diesseits von Gut und Böse. Moralphyschologische Betrachtungen“, *Faszination des Bösen. Über die Abgründe des Menschlichen*, Hg. Konrad P. Liessmann, Wien: Paul Zsolnay 1997, S. 111-132.
- Seeßlen, Georg, „Heftige Bilder, falsche Fahrten. *Antichrist* ist unter anderem ein Märchen“, *epd Film* 2009, http://www.epd-film.de/themen_67443.php, 12.08.2012.
- Seeßlen, Georg, *Kino des Phantastischen. Geschichte und Mythologie des Horror-Films*, Reinbek: Rowohlt 1980.
- Seeßlen, Georg, *Thriller. Kino der Angst*, Marburg: Schüren 1995.
- Sennhauser, Michael, „Cannes 09: Antichrist“, *Sennhausers Filmblog* 18.05.2012, <http://sennhausersfilmblog.ch/2009/05/18/cannes-09-antichrist/>, 12.08.2012.
- Simons, Jan, „Lars von Trier’s Antichrist. Natures, Couples, Rules, Games“, *Seachange: Art, Communication, Technologies* Frühjahr 2010, S. 120-134.
- Sprengnether, Madelon, *The spectral mother. Freud, feminism, and psychoanalysis*, Ithaca, NY: Cornell UP 1992.
- Staiger, Janet, „Hybrid or inbred. The purity hypothesis and Hollywood genre history“, *Film Criticism* 22(1) 1997, S. 5-20.
- Stiglegger, Marcus, „Der dunkle Souverän. Die Faszination des allmächtigen Gewalttäters im zeitgenössischen Thriller und Horrorfilm“, *Das Böse heute. Formen und Funktionen*, Hg. Werner Faulstich, München: Fink 2008, S. 272-281.
- Stiglegger, Markus, „Horrorfilm“, *Reclam Sachlexikon des Films*, Hg. Thomas Koebner, Stuttgart: Reclam 2002, S. 263-267.
- The American Film Institute, „AFI’s 100 years ... 100 heroes & villains“, *AFI.com* 2003, <http://www.afi.com/100years/handv.aspx>, 10.06.2012.
- Truffaut, François, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, Übers. Frieda Grafe, München [u.a.]: Hanser 1973.
- Weber, Achim J., *Bild und Abbild. Volkskundlich-anthropologische Studien zum Kulturobjekt des Spiegels*, Frankfurt a.M.[u.a.]: Lang 2005.
- Weingarten, Susanne, *Die Rückkehr der phallischen Frau im Hollywood-Kino der achtziger Jahre*, Copengrave: Coppi 1995.

- Wells, Paul, *The Horror Genre. From Beelzebub to Blair Witch*, London: Wallflower 2000.
- Wöhler, Karlheinz, „Erfahrung des Bösen an fremden Orten“, *Das Böse heute. Formen und Funktionen*, Hg. Werner Faulstich, München: Fink 2008, S. 183-193.
- Wood, Robin, „The American Nightmare. Horror in the 70's“, *Horror. The Film Reader*, Hg. Mark Jancovich, London: Routledge 2002, S. 25-32.
- Wulff, Hans J., *Darstellen und Mitteilen. Elemente der Pragmasemiotik des Films*, Tübingen: Narr 1999.

7. Filmverzeichnis

Alien, Regie: Ridley Scott, USA/UK 1979.

Antichrist, Regie: Lars von Trier, DVD-Video, Ascot Elite Home Entertainment 2010; (Orig. *Antichrist*, Denmark/Germany 2009).

Black Swan, Regie: Darren Aronofsky, Blu-Ray, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2011; (Orig. *Black Swan*, USA 2010).

Constantine, Regie: Francis Lawrence, USA/Germany 2005.

Delictum. Im Namen des Herren, Regie: Elio Quiroga, DVD-Video, Euro Video 2009; (Orig. *No-Do*, Spanien 2009).

Ghostbusters, Regie: Ivan Reitman, USA 1984.

Insidious, Regie: James Wan, USA/Canada 2010.

Pi, Regie: Darren Aronofsky, USA 1998.

Poltergeist, Regie: Tobe Hooper, USA 1982.

Psycho, Regie: Alfred Hitchcock, USA 1960.

Rosemary's Baby, Regie: Roman Polanski, USA 1968.

Seven, Regie: David Fincher, USA 1995.

The Amityville Horror, Regie: Stuart Rosenberg, USA 1979.

The Blair Witch Project, Regie: Daniel Myrick/Eduardo Sánchez, USA 1999.

The Evil Dead, Regie: Sam Raimi, USA 1981.

The Exorcist, Regie: William Friedkin, USA 1973.

The Omen, Regie: Richard Donner, USA/UK 1976.

The Shining, Regie: Stanley Kubrick, USA/UK 1980.

The Silence of the Lambs, Regie: Jonathan Demme, USA 1991.

8. Abbildungsverzeichnis

Black Swan, Regie: Darren Aronofsky, Blu-Ray, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2011; (Orig. *Black Swan*, USA 2010).

Abb. 1 (05:21); Abb. 2 (15:55); Abb. 3 (49:48); Abb. 4 (1:04:28), Abb. 5 (1:04:34); Abb. 6 (1:04:33); Abb. 7 (1:05:01); Abb. 8 (1:19:32); Abb. 9 (1:22:35); Abb. 10 (1:24:42); Abb. 11 (1:36:39).

Delictum. Im Namen des Herren, Regie: Elio Quiroga, DVD-Video, Euro Video 2009; (Orig. *No-Do*, Spanien 2009).

Abb. 12 (05:36); Abb. 13 (07:00); Abb. 14 (27:35); Abb. 15 (1:06:34); Abb. 16 (43:59); Abb. 17 (44:43); Abb. 18 (1:25:19); Abb. 19 (1:26:07).

Antichrist, Regie: Lars von Trier, DVD-Video, Ascot Elite Home Entertainment 2010; (Orig. *Antichrist*, Denmark/Germany 2009).

Abb. 20 (04:38); Abb. 21 (02:22); Abb. 22 (26:44); Abb. 23 (31:31); Abb. 24 (44:56); Abb. 25 (53:30); Abb. 26 (1:09:57); Abb. 27 (1:04:33); Abb. 28 (1:07:38); Abb. 29 (1:31:54); Abb. 30 (1:35:38).

9. Anhang

9.1 Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit ergründet die filmische Nutzung und Umsetzung des variablen Konzepts des Bösen in Horror-Thriller-Genrehybriden, sowie dessen kulturelle Implikationen. Hierzu wird erarbeitet, mit welchen Bedeutungen der Begriff des Bösen je nach Diskurs besetzt werden kann und wie sich dessen narrative, ästhetische und kulturhistorische Grundzüge in der filmischen Darstellung niederschlagen. Da die Vorstellung des Bösen an diverse Diskurse gekoppelt ist, wird unter Berücksichtigung des soziokulturellen Hintergrunds eine hermeneutisch orientierte Filmbetrachtung vorgenommen, die sich auf den Sub-Typ des Gothic-Noir-Genrehybrids innerhalb der Horror-Thriller-Genrehybride konzentriert. Die exemplarisch ausgewählten Filme lassen sich als Gothic-Noir-Genrehybride dahingehend beschreiben, weil sie auf einen thematischen, ästhetischen, dramaturgischen und motivischen Fundus aus der anglophonen Schauerliteratur, dem *film noir*, Psycho-Thriller und auf monströse Frauenfiguren zurückgreifen. Im Vordergrund stehen hierbei die Spielarten des Bösen, die in dem jeweiligen Film für die Erzeugung einer Bedrohung herangezogen werden, sowie dessen Auswirkungen auf die Themenbereiche Macht, Sexualität, Identität, Alterität, Manipulation und Zeitgeist.

This diploma-thesis is concerned with the filmic representations of evil in horror-thriller-genrehybrids, as well as its cultural implications. As 'the evil' is an ever-changing concept, this paper discusses the term's kaleidoscopic facets in different discourses and takes a special interest in its aesthetic, narrative and socio-historic connotations. As the term is linked to various discourses, the filmic analysis will consider these diverging conceptions in a hermeneutic way, all the while focussing on the gothic-noir-genrehybrid as a sub-type of horror-thriller-genrehybrids. The chosen films can be considered as gothic-noir-genrehybrids because they make use of poaching thematic, aesthetic and dramaturgic concepts of the literary Gothic, *film noir*, psycho-thriller and the monstrous feminine. Special consideration is dedicated towards the filmic and narrative means used to mimic the uncanny and the threat posed by evil to existing structures. Thus, the thesis aims at laying bare the impact of filmic evil towards the subject areas of power, sexuality, identity, otherness, manipulation and zeitgeist.

9.2 Lebenslauf

Name: Jasmin Fleischer

Geburtsdatum & -ort: 13.06.1988 in Ellwangen (Jagst), Deutschland

Ausbildung

2008-2012 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft
an der Universität Wien

2009-2012 Studium der English and American Studies
an der Universität Wien

1998-2007 Besuch des Schillergymnasiums in D-89522 Heidenheim;
Abiturabschluss, Trägerin des Scheffel-Preises 2007

1994-1998 Besuch der Grundschule Oggenhausen,
D-89522 Heidenheim