



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Memoria und Schrecken.
Freddy Krueger als Personifizierung eines
Erinnerungskomplexes“

Verfasserin

Elisabeth Grammerstätter

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Ulrich Meurer M.A.

THE CREDITS (in place of a reasonable note of thanks)

Producers	Augustine und Roland "the best parents" Grammerstätter
Frederick Charles Krueger	Robert "the one and only" Englund
Idea and Movies	Wes "the Master of Nightmares" Craven u. a.
Writer	Elisabeth "just me" Grammerstätter
Writing Consultant	Ulrich "NO PANIC" Meurer
Production Design	Carina "formatting is my life" Pretzer
Continuity	Johannes "the great Dipl. Ing." Grammerstätter Rudolf "long dong comments" Gundendorfer Georg "BS questionmarks" Grünwald Edith "last minute hope" Ronacher
Best Boys and Girls	ALL MY "now I nearly said the f-word" AMAZING FRIENDS
Soundtrack	the almighty Shuffle
Catering	Yummy Cooking, the Kebap-Stand around the corner, "no more Schnitzel inside" Fridge and leftovers

SPOILER ALERT!!!

One Two... Freddy comes for YOU!

Inhalt

1.	Einleitung	7
2.	Erinnerung und Angst	13
2.1.	Memoria und das Unbewusste.....	15
2.2.	Das Unheimliche	23
2.3.	(Alb-)Träume	25
2.4.	Das kollektive Unbewusste und die Archetypen.....	32
2.5.	Der (Shadow) Trickster Archetyp	35
3.	Horrorfilm und Memoria.....	39
3.1.	(Horror-)Film und Erinnerung.....	39
3.2.	Horrorfilm und Schrecken	45
4.	Memoria und Freddy Krueger.....	51
4.1.	<i>Nightmare on Elm Street</i> – Handlungsstruktur	52
4.2.	Die Figur Frederick Charles Krueger	58
4.3.	Memoria als existenzielles Bedürfnis	67
4.3.1.	Erinnerung als Lebensbedrohung	67
4.3.2.	Freddys lebenswichtiges Bedürfnis.....	72
4.3.3.	Erinnerung als Waffe	75
4.3.4.	Freddy als personifizierte Erinnerung	79
5.	Außerdiegetische Erinnerung durch Wiederholung	91
5.1.	Franchise.....	92
5.2.	Prequel und Remake	94
5.3.	Merchandise	99
6.	Conclusio	101
7.	Bibliographie	103
7.1.	Filme.....	103
7.2.	Literatur und Internetquellen	104
8.	Abstract.....	109
9.	Lebenslauf	110

1. Einleitung

“FREDDY: When I was alive, I might have been a little naughty, but after they killed me I became something much, much worse – the stuff nightmares are made of. The children still feared me and their fear gave me the power to invade their dreams. And that’s when the fun really began!”¹

Keine andere Filmgattung ist prädestinierter um sich aktiv der Furcht auszusetzen als das breitgefächerte Genre des Horrorfilmes. Schon der bekannte Schriftsteller und Materialist H. P. Lovecraft sah den menschlichen Hang zum Grauen, als vererbtes Gut, ein archaischer Instinkt, der im Nervensystem gespeichert ist, und Horror als einen fortwährenden Begleiter des Menschen.² Der Begriff Horror wird heutzutage relativ selbstverständlich verwendet, vor allem als Klassifizierung von Erzählinhalten. Horror aus dem Griechischen übersetzt bedeutet Angst und Furcht, der lateinische Begriff bezeichnet reaktivere Emotionen wie etwa Entsetzen und Grausen. Somit ist Horror eine Art Verdichtung verschiedener negativ konnotierter Emotionen und als Genre die Darstellung von Situationen, welche diese Empfindungen, entweder bei den Protagonisten oder dem Leser³ beziehungsweise Zusehern hervorruft.⁴

„Wir ziehen aus, in die Traumwelt des Kinos zum Beispiel, um das Fürchten zu lernen.“⁵

Ein interessanter Aspekt für die Filmwissenschaft ist die Begeisterung für Horrorfilm, dem Paradoxon der Lust daran sich mit Absicht unheimlichen Gefühlen auszusetzen.⁶ Immer wieder zeigt sich, dass die Lust am Schrecken kein neuzeitliches Phänomen ist, das untrennbar mit dem Kino verworren ist. Die Vermittler zwischen Schrecken und dem Publikum, sind die Monster, welche das Gefühl der Gefahr durch ihre Anwesenheit in die Fiktion und zum Zuschauer transportieren. „Die Monsterwelt, war, ist und wird wohl auch immer existent bleiben! Keine Gesellschaft kann sich ihrer Gegenwart entledigen.“⁷

In dieser Arbeit soll nun der Begriff der Angst in Beziehung zum menschlichen Gedächtnis untersucht werden. Die Verbindung von Memoria und Schrecken ist dem Horrorgenre

¹ *Freddy vs. Jason*, Regie: Ronny Yu, USA: New Line Cinema, 2003, 00:01:20

² Vgl.: Norbert Borrmann (Hg.): *Lexikon der Monster, Geister und Dämonen. Die Geschöpfe der Nacht aus Mythos, Sage, Literatur und Film – Das (etwas) andere Who is Who*, u. M. von Christiane Maria Borrmann,

² Vgl.: Norbert Borrmann (Hg.): *Lexikon der Monster, Geister und Dämonen. Die Geschöpfe der Nacht aus Mythos, Sage, Literatur und Film – Das (etwas) andere Who is Who*, u. M. von Christiane Maria Borrmann, Köln 2001, S. 13.

³ Anm. Um eine leichtere Lesbarkeit zu gewährleisten, wurde in dieser Arbeit auf genderspezifische Formulierungen verzichtet. Es wird jedoch darauf hingewiesen, dass die verwendete maskuline oder neutrale Form gegebenenfalls für beide Geschlechter zu verstehen ist.

⁴ Vgl. Hans D. Baumann: *Horror. Die Lust am Grauen*, Beltz 1989, S. 24.

⁵ Georg Seeßlen/Fernand Jung: *Horror. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*, Marburg 2006, S. 16.

⁶ Vgl. Noël Carroll: *The Philosophy of Horror or the Paradoxes of the Heart*, New York 1990.

⁷ Norbert Borrmann (Hg.): *Lexikon der Monster, Geister und Dämonen*, Köln 2001, S. 14.

inhärent, und drückt sich vor allem in seinen geschaffenen Monstern, Dämonen und anderen Personifikationen des Bedrohlichen aus.

Im einleitenden Teil über die beiden Begriffe Memoria und Schrecken wird die Basis geschaffen um im nächsten Schritt den Horrorfilm und seine Wesen näher zu betrachten. Eine Prominenz in der Genrewelt ist die Figur Frederick Charles Krueger⁸ aus den *A Nightmare on Elm Street*-Filmen⁹.

Die Kernfrage der vorliegenden Arbeit ist jene nach der Kompatibilität Freddys mit dem Prinzip der Memoria und gleichsam dem Schrecken: Ist Freddy Krueger die Personifizierung eines Erinnerungskomplexes?

Hinsichtlich der Fragestellung ist es eine logische Konsequenz zuallererst den Erinnerungskomplex darzustellen. In *Kapitel 2.* werden demnach zunächst die Gedächtnistheorien erläutert, nach welchen eine weitere Analyse vorgenommen wird.

Unter anderem nähert sich *Kapitel 2.1.* dem Begriff der Memoria über Aurelius Augustinus. In seiner Schrift *De trinitate* setzt er sich eingehend mit der Dreifaltigkeit des Gottesbegriffes auseinander und bezieht sich dabei explizit auf das Phänomen der menschlichen Memoria. Das Gesamtwerk der Augustinischen Lehre ist ein komplexes Konstrukt, weshalb die vorliegende Arbeit nur ausgewählte Teile berücksichtigt, welche von der Dreiheit des menschlichen Geistes handeln. Denn „wo der Mensch Bild Gottes ist, das ist im Geist. So nennen wir ja auch jenen, der vom Leib [...] geschieden ist, dem Körper nach, nicht dem Geist nach tot“.¹⁰ Der unsterbliche Geist bietet für die weitere Betrachtung eines übernatürlichen Wesens, wie Freddy, spannende Interpretationsmöglichkeiten an.

Sigmund Freud und Carl Gustav Jung, die beiden unumgänglichen psychoanalytischen Größen, finden ebenfalls Eingang in diese Arbeit. Sigmund Freuds Forschung zum Unbewussten ist wesentlich, bezogen auf die menschliche Gedächtnisinhalte. Und auch seine Schrift über das Unheimliche ist im Kontext dieser Arbeit von Bedeutung, da für den Horrorfilm eben jenes unheimliche Gefühl ein essenzielles Moment darstellt.

Träume drücken eine besondere Form der Gedächtnisverarbeitung aus und im Zyklus der *Nightmare*-Filme sind sie Mittelpunkt der diegetischen Handlung. Deshalb wird das Phänomen des (Alb-)Traumes in *Kapitel 2.3.* ausführlich behandelt. Es zeigt sich unter

⁸ Anm. Im Folgenden auch unter dem Kurznamen Freddy oder dem Nachnamen Krueger erwähnt.

⁹ Anm. Im Folgenden wird auch die abgekürzte Form des Originaltitels *Nightmare* verwendet. Für die einzelnen Fortsetzungen wird dieser Kurztitel mit fortlaufenden Zahlen versehen oder unter dem Zusatznamen erwähnt. Das Remake von *A Nightmare on Elm Street* wird unter der Abkürzung *Nightmare 2010* angeführt.

¹⁰ Aurelius Augustinus: *De trinitate: (Bücher VIII-XI, XIV-XV, Anhang Buch V) lateinisch/deutsch*, Hg., neu übers. u. mit einer Einl. von Johann Kreuzer, Hamburg 2001, S. 237.

anderem dass der Wunsch „Dream someplace fun.“¹¹, keinesfalls immer entsprochen werden kann, denn das Unbewusste das darin vorherrscht folgt seinen eigenen Regeln.

Ausgehend vom zuvor besprochenen Begriff des Unbewussten, wendet sich *Kapitel 2.4.*, der Vertiefung jenes Prinzips und somit dem kollektiven Unbewussten zu. Carl Gustav Jungs Arbeit über die archaischen Gedächtnisinhalte und die Archetypen schafft eine wichtige Grundlage für die Beschäftigung mit der spezifischen Symbolsprache der Horrorfilme, welche später im dritten Kapitel vorgenommen wird.

Auf eines der wichtigsten und gefährlichsten Urbilder wird in *Kapitel 2.5.* näher eingegangen. Der Trickster, welcher Jung zufolge als mythische Figur vom Menschen vergessen wurde. Es bleibt jedoch stets zu beachten, dass „seinem verborgenen und scheinbar harmlosen Schatten Eigenschaften zukommen, deren Gefährlichkeit er sich auch nicht von weitem träumen lässt.“¹²

Bevor aber mit der ausführlichen Analyse der *Nightmare*-Filme und Freddy begonnen wird, schlägt *Kapitel 3.* in aller Kürze einen Bogen zwischen Horrorfilm, Erinnerung und Schrecken. Hierbei wird aufgezeigt, dass Horror keinerlei Vorbehalte kennt, sich als das zu präsentieren was er seit Anbeginn darstellt, Gruselgeschichten im weitesten Sinn:

„Horror is one of the rare genres, that are defined not primarily by period or formal idiosyncrasies [...] horror carries the response it tries to evoke proudly in its name, suggesting that this response is the single direct and perhaps even exclusive characteristic by which it wishes to define itself.“¹³

Die Monster, welche der Horror gebiert, sind insofern Mittel zum Zweck. Und die Ausformungen der verschiedenen Horrorbedrohungen sind für den Kern der Sache, dem Horror an sich, von untergeordneter Bedeutung. Umso wichtiger ist die Grundaussage der Angst, welche jedes Horrormonster in sich trägt. Durch ihre Anwesenheit oder ihr angedeutetes Vorhandensein (man denke an Filme wie etwa *Blair Witch Project*, in denen die Bedrohung nur außerhalb des gezeigten Bildes existiert) wirken sie essenziell daran mit, dass Horror die Anforderung, die er an sich selbst stellt, erfüllt.

Und so wie sich Horror in den Mittelpunkt seiner eigenen Betrachtung stellt, tut es ihm Freddy gleich. Der mordende Traumdämon hat ein besorgniserregendes Bedürfnis im Mittelpunkt des Geschehens, dementsprechend, wie sich zeigen wird, im Zentrum der Memoria, zu stehen. Seine gesamte Existenz dreht sich um die Erinnerung.

¹¹ *A Nightmare on Elm Street 4: The Dream Master*, Regie: Renny Harlin, USA: New Line Cinema, 1988. DVD-Video: New Line Home Entertainment, 1999, 00:33:45

¹² Carl Gustav Jung: *Die Archetypen und das kollektive Unbewußte*, Hg. v. Lilly Jung-Merker/ Elisabeth Rüb, Ostfildern ⁵2011, S. 285

¹³ Steffen Hantke: „Introduction. Horror Film and the Apparatus of Cinema“, in: ders. (Hg.): *Horror Film. Creating and Marketing Fear*, Mississippi 2004, S. VIII.

Kapitel 4. analysiert deshalb detailliert die *Nightmare on Elm Street*-Serie, ihren Hauptprotagonisten Frederick Charles Krueger und deren mediale und kulturelle Ausuferungen. *A Nightmare on Elm Street* wurde 1984 von Wes Craven verfilmt und er ist der Autor des Drehbuches welches wiederum auf seiner Idee beruht. Nach diesem ersten Teil wurden sechs weitere Teile gedreht: *Nightmare 2 Freddy's Revenge*, *Nightmare 3: Dream Warriors*, *Nightmare 4: The Dream Master*, *Nightmare 5: The Dream Child*, *Nightmare 6: Freddy's Dead: The Final Nightmare* und *Nightmare 7: Freddy's New Nightmare*. Bis dato die aktuellsten Adaptionen des Stoffes sind die Ableger beziehungsweise das ‚Spin-Off‘, *Freddy vs. Jason* und das gleichnamige Remake vom ersten Teil aus dem Jahr 2010.

Die Fülle an Produktionen zeigt anschaulich, dass Freddy es geschafft hat außerhalb der Filme eine Erinnerungsfigur zu werden die im kulturellen Gedächtnis abgespeichert ist.¹⁴ Aber der wichtigste Punkt für Freddys Existenz ist die Erinnerung an ihn innerhalb der Diegese. *Kapitel 4.* zeigt als Mittelpunkt der Arbeit auf, dass Freddy auf mehreren Ebenen einen untrennbaren Bezug zur Memoria aufweist. In *Kapitel 4.1.* wird zuerst das Handlungsschema der *Nightmare*-Filme vorgestellt, woraufhin sich *Kapitel 4.2.* der Figur Freddy zuwendet um danach in *Kapitel 4.3.* zur Essenz zu gelangen, und die Memoria mit der Existenz Freddys verbindet. Darin zeigt sich, wie wichtig Erinnerung sowohl für ihn, als auch für seine Opfer ist. Ohne das Memoriakonzept, welches im einleitenden Teil aufgebaut wurde, hätte Freddy keine Chance zu existieren. Er ist unmittelbar abhängig vom Gedächtnis, was er auch selbst des Öfteren eingesteht. Dass sich die Erinnerung auch gegen ihn wenden kann, wird in *Kapitel 4.3.3.* erläutert, sowie in *Kapitel 4.3.1.* die existenzielle Bedrohung, für seine Opfer durch ihr Gedächtnis, beinhaltet. Anhand vom umfangreichen *Kapitel 4.* sollen die Begriffe Schrecken und Memoria in der Figur Freddy eine endgültige Verbindung finden.

Diese Arbeit beleuchtet den Horrorfilm und einen seiner Hauptprotagonisten aus einer neuen Perspektive. Und obwohl Freud im Kontext der Analyse bedeutend ist, werden seine frühen psychoanalytischen Ansätze des Lustprinzips weitestgehend vernachlässigt, denn „in *A Nightmare on Elm Street*, however, psychosexual fury or oedipal trauma is not an issue“¹⁵. Das bedeutet, dass nicht in jedem Horrorfilm zwingend eine vordergründig sexuelle Konnotation auszumachen ist. Freud kommt gegen Ende seines Schaffens auch selbst zu der überraschenden Einsicht, dass die Realangst, die eigentliche potenzielle Gefahr reflektiert, und die Triebgefahr eine rein innerliche Neurose als Konsequenz darauf erzeugen kann:

¹⁴ Vgl. Aleida Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München 2006, S. 32.

¹⁵ James Kendrick: „Razors in the dreamscape: Revisiting ‚A nightmare on elm street‘ and the slasher film“, in: *Film Criticism*, 33/3, 2009, S. 17-33, <http://search.proquest.com/docview/2059508?accountid=14682> (4.6.2012), S. 28.

„Mit dieser neuen Auffassung ist auch die Funktion der Angst als Signal zur Anzeige einer Gefahrensituation, die uns ja vorher nicht fremd war, in den Vordergrund getreten, [...] die Beziehung zwischen Realangst und neurotischer Angst haben sich in überraschender Weise geklärt und vereinfacht.“¹⁶

Als Beispiel nennt er die ‚Angst vor dem Liebesverlust‘ des Kindes. Die reale Gefahr hinter dieser Angst ist jene der Unterversorgung lebenswichtiger Bedürfnisse.¹⁷ Dieser kurze Exkurs zu Freuds von ihm selbst aufgefrischten Erkenntnissen, ist der eigentlichen Arbeit vorangestellt um zu betonen, dass in den *A Nightmare on Elm Street*-Filmen die sexuelle Komponente keine primäre Bedeutungsebene darstellt und die Angst auf einer anderen Basis fußt, nämlich jener welche die Memoria schafft.

„Horror entsteht an der Schnittstelle zwischen Erneuerung und Nostalgie, Fortschritt und Rückblick. [...] Was uns indes irritieren mag ob der Polyphonie der Ängste in unserem Inneren ist der fetischistische Wiederholungszwang des Genres, seine Fähigkeit zur Reduktion.“¹⁸

Die Wiederholung von Bildern, Symbolen und Inhalten im Horrorfilm ist der Grundgedanke auf dem Kapitel 3.1. beruht, in dem die Verbindung zwischen Horrorfilm und Gedächtnis betrachtet wird. Dieselben Aspekte im medialen Kontext werden in den *Kapiteln 5.1.* bis *5.3.* in aller Kürze behandelt.

Es lässt sich in dieser Arbeit kaum vermeiden, dass einzelne Aspekte sich wiederholen, beziehungsweise die einzelnen Themenkreise ineinander greifen. Es scheint sich Freddy's Persönlichkeit, welche von der Wiederholung verstärkt wird, darin zu reflektieren.

Diese Arbeit stellt also auch die Frage nach der Position einer Horrorfilm-Figur, wie Freddy Krueger, in unserer modernen Medienkultur. „Freddy, the contemporary ghost par excellence, turned life into dream, the body into surrealistic image, and the culture and history into special effects.“¹⁹ Der postmoderne mediale Geist Freddy spielt mit den Grenzen und Unsicherheiten zwischen Traum und Realität, er ist ein meisterhafter Trickster und setzt sich über zeitlich begrenzte Gesellschaftskonventionen hinweg. Er ist in seiner Rolle als Archetyp, die Personifizierung der unterdrückten Ängste.

¹⁶ Sigmund Freud: *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Wien 1933, S. 118.

¹⁷ Vgl. Sigmund Freud: *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Wien 1933, S. 121.

¹⁸ Georg Seeßlen/Fernand Jung: *Horror. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*, Marburg 2006, S. 32f.

¹⁹ Linda Badley: *Film, Horror and the Body Fantastic*, Westport 1995, S. 52.

2. Erinnerung und Angst

„Angst ist der Ausdruck alles Lebendigen“, schreibt Guido Meyer in seinem psychoanalytischen Werk *Geburt, Angst, Tod und das Begehren nach dem Mutterleib*, und weiter: „ebenso wie jede Form eines Begehrens. Selbst die elementarsten Existenzängste des Menschen wären so gesehen eine sekundäre Erscheinung, da ihnen der Wunsch vorangeht, leben, d.h. existieren zu wollen.“²⁰ Angst ist also seit jeher dem menschlichen Sein, gleichwohl dem Streben diesen Zustand zu erhalten, inhärent, ebenso wie das Begehren oder die Lust. Der Begriff der Lust ist nicht ausschließlich sexuell zu konnotieren, sondern als Lust am Leben oder eben Unwille zu sterben zu verstehen. Auch Freud weist in seinem Aufsatz *Das Unheimliche* auf diesen Umstand hin: „auf kaum einem anderen Gebiet hat sich unser Denken und Fühlen seit Urzeiten so wenig verändert, ist das Alte unter der Decke so gut erhalten geblieben, wie in unserer Beziehung zum Tode.“²¹

Jene Angst, die dem allgemeinen Lebenswillen entspringt und eng an das Gedächtnis gebunden ist, bringt sich bevorzugt in zweierlei medialer Form zum Ausdruck. Zum einen in den Träumen und zum anderen in den Mythen, welche sich den Geschöpfen widmen, die den Menschen in Angst und Schrecken versetzen und seit Menschengedenken eine Bedrohung des Lebens darstellen. Beide Ansätze überschneiden sich, denn auch Freuds Idee liegt eine Angst vor Verletzung des Körpers zugrunde, vor allen anderen die libidinöse Kastrationsangst, die er als Ursprung für jegliche Angst vor Gewalt gegen den eigenen Körper sieht.²² Man kann diesen Zusammenhang von beiden Seiten als gleichberechtigt betrachten. Somit ist die spezifische Angst vor der Entmannung, auch als Beispiel für allgemeine Furcht vor physischer Gewalt auf den eigenen Körper zu verstehen. Diese Auffassung widerspricht Freuds Theorien keineswegs, auch wenn er im Sexualtrieb den eigentlichen Lebenstrieb versteht, weil er die einzige Möglichkeit der menschlichen Unsterblichkeit durch Fortpflanzung bewerkstelligt.²³ Aber er erkennt auch ergänzende ‚Partialtriebe‘ an, die „Selbsterhaltungstriebe, [...] dazu bestimmt, den eigenen Todesweg des Organismus zu sichern und andere Möglichkeiten der Rückkehr zum Anorganischen als die immanenten fernzuhalten“²⁴.

Das Prinzip der Selbsterhaltungstriebe bei einer Bedrohung von außen, welches hier beschrieben wird, ist eines der Grundkonzepte im Horrorfilm und äußert sich in der Regel

²⁰ Guido Meyer: *Geburt, Angst, Tod und das Begehren nach dem Mutterleib. Geschichte der Urthemen in der Psychoanalyse*, Vorw. von Inge Seiffge-Krenke, Frankfurt/Main 2004, S. 194.

²¹ Sigmund Freud: "Das Unheimliche", in: ders.: *Der Dichter und das Phantasieren. Schriften zur Kunst und Kultur*, hg. von Oliver Jahraus, Stuttgart 2010, S. 213.

²² Vgl. Ebda., S. 201ff.

²³ Vgl. Sigmund Freud: „Jenseits des Lustprinzips“, in: ders.: *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*, Einl. v. Alex Holder, Frankfurt/Main 2010, S. 225f.

²⁴ Ebda., S. 224.

in Fluchtverhalten beziehungsweise auch in der aktiven oder passiven Aufnahme des Kampfes. Somit sind für das Genre typische Handlungsweisen geprägt vom Willen das unnatürliche, oder nicht selbstbestimmte, Sterben zu vermeiden.

Die meisten menschlichen Ängste und furchtsamen Emotionen stehen in unmittelbarer Verbindung zu Erinnerungsmechanismen, wie etwa dem Mythos und dem Traum. Horror als Genre nutzt das Gedächtnis, desweiteren die Angst und als dritte Komponente die Phantastik als bevorzugte Erzählform, und das nicht nur im Medium Film.

„Horror ist also, als besondere Form des Phantastischen, nicht bloß das ungefährliche und veräußerte Träumen; das Genre entsteht vielmehr durch die Reibung zwischen Wirklichkeit und (Alb-)Traum. Horror entsteht, organisch gleichsam, wenn sich die alte Form des Mythos in den Rissen des neuen Wissens ausbreitet“.²⁵

Es wird deutlich, wie bedeutsam altes Wissen für die Analyse von Ängsten und ihren medialen Umsetzungen ist. In den folgenden Kapiteln werden verschiedene Ansätze einer Gedächtnistheorie diskutiert. Diese sind für die genauere Betrachtung des Horrorfilmes in Hinsicht auf Erinnerung von immanenter Bedeutung, denn zweifellos existiert eine Allgemeingültigkeit der Angst.

Georg Seeßlen spricht, in seinem umfangreichen Werk über Horror, von einer Universalität der Angst, die bewerkstelligt, dass sich ohne Zusammenhang in verschiedensten Kulturen der Erde ähnliche Mythen entwickelt haben. Das Halbwesen, das darin fast immer eine zentrale Rolle spielt, ist seiner Deutung nach die allgemeingültige Zusammensetzung der beiden essenziellen Bestandteile unserer Welt: Angst und Lust.²⁶

Die Angst vor dem fremdbestimmten Sterben und die Lust daran das Leben zu erhalten, also der aktive Wunsch nach unversehrtem Sein, sind menschliche Wesenseigenheiten. Um solche Gefühle und Wünsche zu entwickeln, ist ein Selbstbewusstsein von Nöten, welches gemäß Augustinus auf der Wahrnehmung des Subjekts beruht. Für diesen Vorgang ist die Memoria als ‚Sehkraft des Geistes‘ eine bedeutende Größe.²⁷ Das nutzbare und reflektierte Gedächtnis ist dem Mensch vorbehalten und unterscheidet ihn von der Passivität des Tieres, welches den reinen Instinkten folgt. Der Mensch hingegen domestiziert seine Instinkthandlungen, macht sie zu Reaktionen, indem er sie mit Erklärungen auflädt. Jung zufolge bleiben sie in ihrem Ursprung aber stets Instinkte. Mit dem Unterschied, dass der Mensch im Gegensatz zum Tier die unbewussten

²⁵ Georg Seeßlen/Fernand Jung: *Horror. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*, Marburg 2006, S. 14.

²⁶ Vgl. Georg Seeßlen/Fernand Jung: *Horror. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*, Marburg 2006, S. 18.

²⁷ Vgl. Hermann-Josef Kaiser: *Augustinus. Zeit und „Memoria“*, Bonn 1969, S. 40ff.

Handlungsweisen im Nachhinein mit Begründungen aufzuladen versucht.²⁸ Natürlich ist dieser Vorgang ebenfalls nur durch die reflexive Beschaffenheit des menschlichen Bewusstseins möglich.

„Mensch und Tier besitzen ererbte Bereitschaften zu spezifischen Verhaltensweisen. Bei Tieren sprechen wir von Instinkten, die außerordentlich differenziert sein können; auch der Mensch entbehrt nicht der Instinkte, doch sind sie bei ihm nur in allgemeinerer Form entwickelt.“²⁹

Ausgehend von den tierischen Instinkten sowie ihrer Entsprechung beim Menschen, also wiederholten Handlungsweisen und spontanen Symbolen, entwickelt Jung den Begriff der Archetypen, die ebenfalls von Regelmäßigkeit und Gleichmäßigkeit geprägt sind.³⁰ Das Prinzip der Archetypen wird in Kapitel 2.4. noch intensiver behandelt. Aber an dieser Stelle sei als Grundlage für die weiteren Betrachtungen noch eine Ausführung Jungs erwähnt. Er merkt an, dass der Mensch sich ungern als instinktives Wesen erkennt und es auch zu einem gewissen Grad nicht mehr ist. Dennoch kann dem archaischen Reaktionsverhalten seine Bedeutung niemals zur Gänze abgesprochen werden:

„Infolge unserer künstlich ersonnenen Begründungen kann es uns scheinen, als ob wir nicht aus Instinkt, sondern aus bewußter Motivation gehandelt hätten. Damit soll nun allerdings nicht gesagt sein, daß es dem Menschen nicht tatsächlich gelungen wäre, durch eine sorgfältige Dressur den Instinkt partiell zur Willenshandlung zu machen. Damit ist der Instinkt zwar domestiziert, aber das Kernmotiv bleibt doch Instinkt.“³¹

Mit dieser kritischen Anmerkung, die bereits auf das Unbewusste verweist, kommt der kurze Exkurs über die Instinkte zum Abschluss. Dadurch, dass spontane Reaktionen der Angst im Volksmund oft als instinktiv bezeichnet werden, ist ihre gesonderte Erwähnung in dieser Arbeit berechtigt. Und Angst spielt im Horrorfilm eine übergeordnete Rolle.

2.1. Memoria und das Unbewusste

Memoria bezeichnet als zusammenfassende Bezeichnung, sowohl Gedächtnis als auch Erinnerung. In der Memoria archiviert und organisiert der Mensch seine Wahrnehmungseindrücke und sie ist dergestalt ein vielschichtiges Speichersystem.

²⁸ Vgl. Carl Gustav Jung: „Instinkt und Unbewusstes“, in: *Instinkte und Archetypen im Verhalten der Tiere und im Erleben des Menschen*, Hans Heusser (Hg.), Darmstadt 1976, S. 16-19.

²⁹ Friedrich Alverdes: „Die Wirksamkeit von Archetypen in den Instinkthandlungen“, in: *Instinkte und Archetypen im Verhalten der Tiere und im Erleben des Menschen*, Hans Heusser (Hg.), Darmstadt 1976, S. 32.

³⁰ Vgl. Ebda. S. 32f.

³¹ Carl Gustav Jung: „Instinkt und Unbewusstes“, Darmstadt 1976, S. 18.

Nachstehend werden verschiedene Aspekte der Memoria behandelt, um schlussendlich aufzuzeigen wo die Angst zu verorten ist.

Eine der ältesten Auseinandersetzungen mit dem Begriff der Memoria stammt aus der Feder des lateinischen Kirchenvaters Aurelius Augustinus. In seinen *De trinitate* Büchern widmet er sich, als Grundlage für seinen theologischen Diskurs, der Erinnerung als ‚Grund im Bewußtsein‘ der die ‚Sehkraft des Denkens formt‘. Die Memoria des Menschen ist der „Ort der Selbstbegegnung“ und „ohne die Kraft des Gedächtnisses, die er [der Mensch, Anm. d. V.] nicht vollständig zu begreifen vermöge, sei er nicht einmal in der Lage sich selbst zu nennen“³².

Augustinus zufolge ist die Memoria nicht lediglich Sammelsystem für äußere Erfahrungen und keine reine Kopie der Sinneswahrnehmungen, denn dann wäre sie nicht Erinnerung sondern nur Erinnertes. Der Mehrwert entsteht durch die Erweiterung des Memoriabegriffs im Sinne der Dreifaltigkeit. Die Erinnerung wird ergänzt von den Größen Wille und Einsicht. Der Wille zur Erinnerung ermöglicht die Einsicht.³³

„Der Wille, den ich bei diesen Vorgängen als einende und sondernde Kraft so gut ich konnte aufzuweisen besorgt war, die zu formende Sehkraft des Denkenden nach Belieben durch die geheimen Bereiche des Gedächtnisses führt und sie antreibt, aus dem, was wir erinnert haben, bald hier, bald dort etwas zu nehmen, damit sie das zu denken vermag, was wir nicht erinnern.“³⁴

Augustinus beschreibt hier eine Funktion des Gedächtnisses, welche dem Freud’schen Verständnis des Unbewussten in gewisser Weise sehr nahe kommt. Erst der Wille macht Bereiche der Memoria zugänglich, die zwar immer schon vorhanden sind, aber nur durch das für den Menschen charakteristische Streben einsichtig werden. In diesem Sinne führt Augustinus weiter aus, dass nicht die gesamte Erinnerung im Geist immer gegenwärtig sein kann und manche Kenntnisse verborgen sind, weil man sie momentan nicht denkt. Sie sind jedoch immer da und kommen zurück ins ‚Blickfeld des Geistes‘, wenn man sie denkt.³⁵ Wichtig ist hierbei außerdem die Tatsache, dass diese Erinnerungen auch nicht selbsterworbenes Wissen darstellen können:

„Mit dem Hinweis auf Gedächtnisinhalte, die aufgefunden werden, ohne je erworben worden zu sein, leitet Augustin von der äußeren zur inneren Dreiheit über, deren Inhalte ihr Wesen ausmachen und daher gleichursprünglich mit ihr sind.“³⁶

Für Augustinus ist die Memoria eine Dreieinigkeit, wie auch Gott selbst. Denn Gott ist Teil der Trinität und in gleicher Weise ist er selbst die gesamte Trinität, ohne dadurch einen

³² Johannes Brachtendorf: *Die Struktur des menschlichen Geistes nach Augustinus: Selbstreflexion und Erkenntnis Gottes in „De Trinitate“*, Hamburg 2000, S. 43.

³³ Vgl. Johann Kreuzer: „Einleitung“, in: Aurelius Augustinus: *De trinitate*, Hamburg 2001, S. XLII.

³⁴ Aurelius Augustinus: *De trinitate*, Hamburg 2001, S. 173.

³⁵ Vgl. Ebda., S. 201.

³⁶ Johannes Brachtendorf: *Die Struktur des menschlichen Geistes nach Augustinus*, S. 263.

Widerspruch in sich zu verursachen. Gott ist das Ganze und gleichzeitig Teil der Ganzheit, verkörpert durch die Dreieinigkeit, gemeinsam mit seinem Sohn und dem Heiligen Geist.³⁷ Wichtig ist hierbei die Grundannahme, dass drei aufeinander beziehbare Größen gemeinsam eine homogene Einheit bilden. Ebenso wirkungsvoll funktioniert der Rückschluss, was bedeutet, dass sich ein geistig Ganzes in eine wechselwirksame Dreiheit aufspalten lässt.

Auch der Begriff ‚sein‘, als Ausdruck der menschlichen Existenz, ist geteilt in die Dreiheit Leben, Geist und Wesenheit. Brachtendorf zitiert aus den *Confessiones*, einem früheren Werk Augustinus:

„Denn ich bin und ich weiß und ich will: und zwar bin ich, indem ich weiß und will, und das weiß ich, daß ich bin und will, und das will ich, daß ich bin und weiß. [...] kurz, wie völlig unscheidbar dieses Dreischiedliche ist, und gleichwohl doch dreischiedlich, das fasse, wer es kann.“³⁸

Das Erfassen des eigenen Selbst ist für Augustinus Voraussetzung zum Erhalten desselben und stellt natürlich gleichzeitig die Parallele zur göttlichen Trinität her, da jede Größe der Einheit die beiden anderen beinhaltet, bewerkstelligt und benötigt.³⁹

Des Weiteren ist die Erinnerung, wie bereits angeführt, selbst Teil einer Dreieinigkeit, gemeinsam mit den geistigen Kräften Einsicht und Wille. Geistige Größen welche laut Augustinus „nicht drei Leben sind, sondern ein Leben und nicht drei Geister, sondern ein Geist, folgerichtig auch nicht drei Substanzen, sondern eine Substanz“⁴⁰, beziehen sich immer aufeinander und bilden dadurch erneut eine Einheit. Diese Ganzheit stellt den Geist dar, welcher wiederum mit der Memoria identisch ist. Die daraus resultierende Vollkommenheit ist ein Hinweis darauf, dass der Geist des Menschen sich der Göttlichkeit nicht etwa nur annähert, sondern immer schon Gottes Abbild ist. Außerdem entspricht der Geist der Memoria und ist Voraussetzung zur menschlichen Selbsterkenntnis.⁴¹ Die Unsterblichkeit des Geistes ist ein wichtiger Aspekt, denn er beinhaltet die ewige Existenz, das Abbild Gottes.⁴²

Auffällig werden bei dieser Betrachtung vor allem die Fülle von Dreieinigkeiten und ihre immerwährende Referenz zu Gott. Die christliche Trinität aus Gott dem Vater, Christus dem Sohn und dem Heiligen Geist, ist wohl in unserer heutigen Kultur hinlänglich bekannt. Die Weiterführung dieses Prinzips, immer tiefer hinein in den menschlichen Geist und seine Memoria, wie Augustinus es in seinen Betrachtungen über die

³⁷ Vgl. Johann Kreuzer: „Einleitung“, in: Aurelius Augustinus: *De trinitate*, Hamburg 2001, S. XXXII.

³⁸ Aurelius Augustinus: *Confessiones*, 13.11.12, zitiert nach: Johannes Brachtendorf, Hamburg 2000, S. 44.

³⁹ Vgl. Johannes Brachtendorf: *Die Struktur des menschlichen Geistes nach Augustinus*, Hamburg 2000, S. 45.

⁴⁰ Aurelius Augustinus: *De trinitate*, Hamburg 2000, S. 123.

⁴¹ Vgl. Johannes Brachtendorf: *Die Struktur des menschlichen Geistes nach Augustinus*, S. 188-191.

⁴² Vgl. Aurelius Augustinus: *De trinitate*, Hamburg 2000, S. 137.

Dreifaltigkeit vornimmt, ist natürlich weiterhin stark christlich konnotiert. Im Kern seiner Analyse des Gedächtnisses findet sich schlussendlich sogar Gott selbst.

Obwohl bei Augustinus ein stark theologischer Begriff, ist die Memoria, als das Gedächtnis des Menschen, ein ebenso weltliches Phänomen. Als säkularer Erinnerungsmechanismus ist das Gedächtnis aber ebenso komplex und weist, für den Diskurs dieser Arbeit, eine Vielzahl relevanter Faktoren und Ebenen auf.

In ihrer Aufarbeitung der Forschung zum individuellen Gedächtnis, bemerkt die Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann, ähnlich Augustinus' Überlegungen, dass der Erinnerungsfähigkeit des Menschen ein flüchtiger und unzuverlässiger Charakter anhaftet und sie dennoch die Menschlichkeit erst ausmacht, das heißt bewerkstelligt. Sie ist notwendig, um die Identität des Selbst zu erkennen. Bei Augustinus erfolgt dies durch den Willen zur Einsicht direkt bezogen auf die Erinnerung.⁴³ Es ist also der Wille oder die Fähigkeit sich selbst und seine Erinnerung zu erkennen, welche uns Menschen von anderen Lebewesen unterscheiden, und dabei ist es gleichgültig ob das Gedächtnis wahres oder durch unsere intellektuellen Unzulänglichkeiten verfälschtes Wissen beinhaltet.⁴⁴

Von großer Bedeutung in Assmanns Analyse ist auch das Prinzip, dass kein Gedächtnis isoliert von den Erinnerungen der Anderen existiert. Es ist immer auch eine Vernetzung zum kollektiven Gedächtnis innerhalb der Gesellschaft vorhanden, wodurch sich die, im Bereich des Greifbaren befindliche, Memoria festigt. Dadurch kann sie sich zum einen kohärent und authentisch weiterentwickeln und wirkt sich zum anderen positiv auf die Bindung einer Gemeinschaft aus. Des Weiteren weist sie darauf hin, dass nicht alle Erinnerungen immer gegenwärtig und sprachlich ausdrückbar sind. Diese ‚vorbewussten‘ Teile des Gedächtnisses warten in uns, um durch von außen einwirkende Anstöße aktiviert zu werden. Ihre Ergänzung ist das Unbewusste, welches noch eine Ebene darunter liegt und für den menschlichen Geist kaum mehr fassbar ist. Aufgrund seiner quälenden oder peinlichen Natur wird es von der Verdrängung oder einem Trauma im Untergrund der menschlichen Memoria festgehalten. Assmann beruft sich in dieser Darstellung bereits auf Freud und dem von ihm geprägten psychoanalytischen Begriff des Unbewussten.⁴⁵

Augustinus hingegen differenziert mit seinem Begriff des Vorwissens noch nicht zwischen den vorbereussten und unbewussten Erinnerungen. In seiner Betrachtung zählen alle Inhalte der Memoria zum Vorwissen, welche nicht unmittelbar erinnert werden können.

Für diese Arbeit ist vor allem jener Aspekt der Memoria von Bedeutung, welcher unbewusst ist. Jene Inhalte wovon wir nicht wissen, dass wir sie wissen beziehungsweise

⁴³ Vgl. Aurelius Augustinus: *De trinitate*, Hamburg 2000, S. 123.

⁴⁴ Vgl. Aleida Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München 2006, S. 25.

⁴⁵ Vgl. Ebda., S. 24.

zu verdrängen versuchen, dass wir sie wissen. Dieser versteckte Mehrwert des Gedächtnisses macht einen wichtigen Bestandteil unseres innersten Selbst aus. Wie bereits erläutert wurde, ist die Memoria mehr als nur Gedächtnis, sie ist die „zentrale Mitte der Person, in der die Einheit eben dieser Person begründet ist.“⁴⁶ Und in dieser Person, die durch ihr Gedächtnis erst zum Menschen, zu einer eigenen Identität wird, findet sich auch die im Geist tiefliegende Ebene des Unbewussten.

In seinem *Abriss zur Psychoanalyse*, aus dem Jahr 1938, unterteilt Sigmund Freud die Psyche in verschiedene Ebenen,

„die wir als psychische Qualitäten bezeichnen. Was wir bewusst heissen, brauchen wir nicht zu charakterisieren, es ist das Nämliche wie das Bewusstsein der Philosophie und der Volksmeinung. Alles andere Psychische ist für uns das Unbewusste.“⁴⁷

Er führt desweiteren aus, dass es insgesamt drei psychische Qualitäten zu unterscheiden gibt: Bewusstsein, Vorbewusstes und Unbewusstes. Das Unbewusste, ist am schwersten zugänglich und seine Bedeutung muss mit viel Mühe hervorgehoben und in bewusste Sprache übersetzt werden.⁴⁸

Im Kontext der Arbeit liegt es nahe, die Überlegung zu vertiefen, welche Bedeutung die aktive Suche für Vor- und Unbewusstes hat. Durch die Ausführung des Augustinischen Gedanken, wurde bereits deutlich, dass Gott, gleichgesetzt mit der Memoria, immer schon im Gedächtnis des Menschen existiert. Das Vorwissen teilt sich durch eine Freud'sche Interpretation in das Vorbewusste, welches immer da und durch einen äußeren Anlass aktiviert werden kann, und das Unbewusste, welches wiederum nur durch intensive, etwa therapeutische, Suche lesbar wird.⁴⁹ Augustinus setzt hingegen dem Vorgang des Suchens das Wissen um das Vorhandensein des Gesuchten voraus, wenn er vom Phänomen des Vorwissens spricht:

„Etwas zu suchen, heißt nach Augustinus immer auch, zu wissen, was man sucht. Wer Gott sucht, muß bereits ein Vorwissen um Gott besitzen. Der Ort dieses Vorwissens ist Augustinus zufolge das Gedächtnis.“⁵⁰

Das Wissen, welches im Gedächtnis gespeichert ist, muss also einerseits nicht durch äußere Wahrnehmung erworben werden und andererseits entfällt die Notwendigkeit aktiv danach zu suchen.

In Freuds Schrift *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* wird deutlich, dass er dem Verdrängten ebenso eine dynamische Eigenenergie zugesteht.

⁴⁶ Hermann-Josef Kaiser: *Augustinus. Zeit und „Memoria“*, Bonn 1969, S. 27.

⁴⁷ Sigmund Freud: *Abriss der Psychoanalyse*, Stuttgart 2010, S. 25f.

⁴⁸ Vgl. Ebda., S. 26ff.

⁴⁹ Vgl. Aleida Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München 2006, S. 24.

⁵⁰ Johannes Brachtendorf: *Die Struktur des menschlichen Geistes nach Augustinus*, Hamburg 2000, S. 42.

Obwohl er, insbesondere in früheren Texten, die angestrenzte Suche als zwingend notwendig zum Finden unbewusster Gedächtnisinhalte postuliert:

„Dem Verdrängten müssen wir eher einen starken Auftrieb zuschreiben, einen Drang zum Bewußtsein durchzudringen. Der Widerstand kann nur eine Äußerung des Ichs sein, das seinerzeit die Verdrängung durchgeführt hat und sie jetzt aufrecht halten will.“⁵¹

Das Vorwissen und das Unbewusste finden also ineinander weitestgehend ihre Entsprechung. Beiden geistigen Instanzen liegt eine besondere Eigenenergie zugrunde, welche für die Möglichkeit zur Bewusstmachung als Grundlage gelten kann. Im Schlaf kann das Verdrängte dann, mithilfe der angenommenen Eigendynamik und dem Bestreben bewusst zu werden, in der Form eines latenten Traumgedanken zum Ausdruck kommen.⁵²

Der Vorgang der Verdrängung wiederum ist in Freuds Theorie zwingende Voraussetzung für das Bestehen des Unbewussten. In *Das Ich und das Es* schreibt er:

„Das Verdrängte ist uns das Vorbild des Unbewußten“⁵³. Der Zustand der Verdrängung wird vom seelischen ‚Widerstand‘ unterstützt. Die Kraft des Widerstands ist also ein Schutzmechanismus, welcher das Verdrängen verursacht und versucht es in seinem Zustand zurückzuhalten, wenn etwa durch psychoanalytische Therapie danach gesucht wird.⁵⁴

„Der Begriff der Verdrängung ist zunächst einmal als ein Vorgang der Abwehr bestimmt. Allgemein lässt er sich als psychischer Mechanismus beschreiben, der Gedanken und Triebregungen aus dem Bewusstsein eliminiert, die die Stabilität der Psyche und Handlungsfähigkeit des Subjekts beeinträchtigen können.“⁵⁵

Für die Psyche nicht zu verarbeitende Erinnerungen werden also verdrängt, das heißt in der untersten Ebene der Memoria abgelegt und gespeichert. Aber nicht nur verdrängte Erinnerung findet Eingang ins Unbewusste, auch frühkindliche Wahrnehmungen können ihre Spuren darin hinterlassen, da der Geist des Kindes noch nicht alle von außen kommenden Sinneseindrücke verarbeiten kann. Eine wirkliche Unterscheidung dieser beiden Kategorien ist Freud zufolge kaum möglich und auch nicht nötig, denn „sie decken sich ungefähr mit der Sonderung in ursprünglich Mitgebrachtes und während der Ichentwicklung Erworbenes“.⁵⁶

⁵¹ Sigmund Freud: *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Wien 1933, S. 97.

⁵² Vgl. Ebda., 25.

⁵³ Sigmund Freud: „Das Ich und das Es“, in: ders.: *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*, Einl. v. Alex Holder, Frankfurt/Main ²2010, S. 225.

⁵⁴ Sigmund Freud: „Das Ich und das Es“, Frankfurt/Main ²2010, S. 255.

⁵⁵ Catherine Shelton: *Unheimliche Inskriptionen. Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm*, Bielefeld 2008, S. 39.

⁵⁶ Sigmund Freud: *Abriss der Psychoanalyse*, Stuttgart 2010, S. 30.

Weitere Kategorien in Freuds psychoanalytischer Lehre sind das ‚Es‘, das ‚Ich‘ und das ‚Über-Ich‘. Vereinfacht zusammengefasst organisiert diese Dreiteilung der Person die seelischen Vorgänge des Menschen, in ihren jeweiligen Regionen in der Memoria. Jede Kategorie beansprucht einen Bereich im Gedächtnis für sich und sein Wirken. Das Es ist dem Unbewussten zugeschrieben, das Ich dem Vorbewussten und das Über-Ich, auch ‚Idealich‘ genannt, entspricht dem Bewusstsein. In dieser Betrachtung wichtig ist die Vorstellung, dass die einzelnen Systeme miteinander in Kontakt stehen.

Für diese Arbeit ist vor allem die eher einseitige Möglichkeit der Kommunikation zwischen dem Es und dem Ich wichtig. Das Es wird von den leidenschaftlichen Affekten beeinflusst und drängt stets gegen das Ich. Das Ich hingegen ist bestimmt von den Widerständen, welche für die Verdrängung verantwortlich sind, und dennoch fließt es teilweise in den Bereich des Es hinab.⁵⁷ Es zeigt sich demnach, und Freud betont diesen Umstand auch wiederholt, dass all die seelischen Kategorien nicht scharf voneinander abzugrenzen sind. Ich und Es stehen folglich immer in Beziehung zueinander, wie auch Bewusstsein und Unbewusstes.

Für die menschliche Psyche wird das Unbewusste zur Gefahr, wenn die verdrängte Erinnerung, allen entgegenwirkenden Kräften zum Trotz, zurückkehrt aus ihrem Exil. Diese verdrängten Erinnerungen und ihre Rückkehr an die Oberfläche spielt auch für Freud und seinen Begriff des Unheimlichen eine übergeordnete Rolle.

Als gesunde Entsprechung der seelischen Erkrankungen, wie etwa der Hysterie oder den Phobien, ist der Traum zu nennen. Der Traum stellt den Raum dar, in welchem der normale Mensch Einblick in sein Unbewusstes erhält. Er stellt gewöhnliche Seelenbewegung dar und ist seit jeher ein Phänomen, welches den Schlaf des Menschen begleitet. Der Traum zeigt verschlüsselt die Motive und Wünsche des Menschen, nachdem sie aus dem Unbewussten hervorgetreten sind.⁵⁸

Zur Rolle der Träume in Bezug auf das Es und das Unbewusste sei an dieser Stelle nur noch vorweggegriffen, dass Freud zwischen latenten und einwandfreien Traumgehalten unterscheidet. Die meisten Traumgedanken werden vom Träumer als seine eigenen anerkannt, sie entstammen dem Vorbewussten und sind demnach nicht verstörend. Es kann aber vorkommen, dass sich ein fremder, grausiger Gedanke in die Traumwelt einschleicht:

„Dieser eine verleugnete Gedanke aber, oder richtiger diese eine Regung, ist ein Kind der Nacht; sie gehört dem Unbewußten des Träumers an, wird darum von ihm verleugnet und verworfen. Sie mußte den nächtlichen Nachlaß der Verdrängung abwarten, um es zu irgendeiner Art von Ausdruck zu bringen“⁵⁹

⁵⁷ Vgl. Sigmund Freud: „Das Ich und das Es“, Frankfurt/Main ²2010, S. 259ff.

⁵⁸ Vgl. Guido Meyer: *Geburt, Angst, Tod und das Begehren nach dem Mutterleib*, Frankfurt/Main 2004, S. 25f.

⁵⁹ Sigmund Freud: *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Wien 1933, S. 25.

Das Es ist also im menschlichen Geist eine Art Fremdkörper und gleichzeitig wichtiger Bestandteil desselben. Der Widerspruch in dieser Darstellung ergibt sich aus dem Verleugnen der Inhalte, welche der Mensch in der Form der Verdrängung von sich weisen möchte. Der bevorzugte Raum für das Auftauchen der unbewussten Erinnerungen ist der geistig geöffnete Zustand des Traumes. Auch Jung zufolge passiert das Übernatürliche dem Ich und ist nicht selbstgeschaffen. Das Übernatürliche findet seine Quelle im Unbewussten. Das Es kommt invasionsartig in dämonischer Gestalt über das Bewusstsein und bedroht es mit archaischen und unzerstörbaren Ideen und Dogmen.⁶⁰

Seeßlen fügt der Betrachtung des Unbewussten nach Freud an, dass die Theorien der Psychoanalyse, auf die Horrormythen angewandt, ebenfalls nur Mythen darstellen und man ihnen nicht bedenkenlos folgen kann beziehungsweise darf. Vor allem, wenn das zu behandelnde Material nicht als rein von ödipalen Komplexen abgeleitet identifiziert werden kann.⁶¹ In diesem Sinne ist das Unbewusste in der vorliegenden Arbeit in erster Instanz, als weitestgehend wertfreier Inhalt der Memoria zu beurteilen. Das Unbewusste ist Resultat der Verdrängung, das danach strebt ins Bewusstsein zu gelangen, während das Ich dagegen ankämpft. Der Gedanken, nachdem es sich beim Es um eine Art Eindringling in den funktionierenden seelischen Apparat handelt, lässt sich noch weiterführen:

„Wenn es sich dabei um nicht organisch integrierte Teile der eigenen Psyche handelt, die Fremdkörpurnatur haben, so ergibt sich daraus, daß der Umgang mit allem Nachtseitigen echte Gefahren in sich birgt.“⁶²

Erwähnenswert in Bezug auf den Zusammenhang zwischen dem geistigen System des Unbewussten und der Gefahr, sind zwei dem Es angehörigen Aspekte, jener der „Zeitlosigkeit und die Ersetzung der äußeren Realität durch die psychische“⁶³. Die Zeitlosigkeit ist vor allem bezogen auf die im Vorangegangenen postulierte Universalität der Angst für diese Arbeit von Interesse. Die zweite angeführte Funktion des Unbewussten ist einmal mehr ein Verweis auf das Eindringen realer Angst in den Bereich der Psyche.

„Nicht die Verdrängung schafft die Angst, sondern die Angst ist früher da, die Angst macht die Verdrängung! Aber was für Angst kann es sein? Nur die Angst vor einer drohenden äußeren Gefahr, also eine Realangst.“⁶⁴

⁶⁰ Vgl. Hans Biedermann: *Dämonen, Geister, dunkle Götter: Lexikon der furchterregenden mythischen Gestalten*, Graz 1989, S. 26.

⁶¹ Vgl. Georg Seeßlen/Fernand Jung: *Horror. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*, Marburg 2006, S. 29.

⁶² Hans Biedermann: *Dämonen, Geister, dunkle Götter: Lexikon der furchterregenden mythischen Gestalten*, Graz 1989, S. 26f.

⁶³ Guido Meyer: *Geburt, Angst, Tod und das Begehren nach dem Mutterleib*, Frankfurt/Main 2004, S. 31.

⁶⁴ Sigmund Freud: *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Wien 1933, S. 119.

2.2. Das Unheimliche

1919 wendet sich Sigmund Freud zu seiner eigenen Verwunderung einem in erster Instanz ästhetischen Begriff zu, dem Unheimlichen. Sein Bestreben ist es, das Unheimliche vom allgemein Ängstlichen abzugrenzen. Seiner Ansicht nach wäre es ein Trugschluss, Unheimliches leichthin mit Unbekanntem gleichzusetzen. Schon aus der Etymologie des Wortes unheimlich lässt sich die Vermutung aufstellen, dass etwas zuvor bekannt, vielleicht sogar vertraut sein muss, um daraufhin unheimlich werden zu können. Diese Notwendigkeit erklärt sich auch aus der Wandlung des Wortes heimlich von heimisch, bekannt, vertraut hin zu der Bedeutung versteckt, unbewusst.⁶⁵ Also sich „nach einer Ambivalenz hin entwickelt, bis es endlich mit seinem Gegensatz unheimlich zusammenfällt“.⁶⁶

Freud zieht als Beispiel für das Unheimliche Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* heran, in dessen Zentrum die Angst vor dem Verlust beziehungsweise der Verletzung der Augen steht.⁶⁷

Das Motiv der Augen, hinsichtlich der Schauergeschichte über den bösen Sandmann der Kindern eben jene ausreißt, wenn sie nicht brav zu Bett gehen, ist für den Studenten Nathaniel traumatisch. Das Trauma hat sich fest in seinem Gedächtnis verankert und wird beständig erneuert und verstärkt, indem es in Form von Coppelius, dem mutmaßlichen Mörder seines Vaters, immer wiederkehrt. Die infantile Angst drängt stetig in sein Bewusstsein und in sein Leben zurück, als physische Person und in Form der nicht zu bannenden Erinnerung.⁶⁸

Freud bietet für die Angst vor dem Verlust der Augen die Kastrationsangst als Äquivalent an, deren Wurzeln in der Kindheit liegen. Das Unheimliche hängt demzufolge eng mit infantiler Furcht zusammen, außerdem mit ebensolchen Wünschen, etwa dass eine Puppe zum Leben erwachen kann, wie es mit der Figur Olimpia geschieht.⁶⁹ Das infantile Wunsch- und auch Angstdenken, dass die Möglichkeit besteht etwas Lebloses zum Leben zu erwecken oder, dass Tote wiederauferstehen können, spielt im Horrorfilm häufig eine wichtige Rolle, wie sich noch zeigen wird. Man denke an dieser Stelle nur kurz an die klassischen Wiedergänger-Figuren, die das Horrorkino bevölkern, etwa Vampire, Zombies, Geister, und viele mehr.

Ein weiteres Motiv des Unheimlichen ist der Doppelgänger. Die Idee der Verdoppelung einer Person durch Abspaltung oder Verdoppelung sei, laut Sigmund Freud, ursprünglich „zur Abwehr gegen die Vernichtung“⁷⁰ gedacht gewesen, um dem Tod zu entgehen.

⁶⁵ Vgl. Sigmund Freud: "Das Unheimliche", Stuttgart 2010, S. 187-195.

⁶⁶ Ebda., S. 195.

⁶⁷ Vgl. Ebda., S. 196.

⁶⁸ Vgl. Ebda., S. 197f.

⁶⁹ Vgl. Ebda., S. 201ff.

⁷⁰ Ebda., S. 205.

Demzufolge gilt die ‚unsterbliche‘ Seele als erstes Abbild des Subjekts.⁷¹ Neben dieser Funktion als Schutz wird der Doppelgänger aber gleichzeitig häufig als ein Verweis auf den Tod gedeutet:

“The fear of the double has at least some of its origins in beliefs surrounding the human shadow [...] The shadow thus symbolizes, or exists in, another world parallel with our own, a non-material or spirit world. To cross over into that world is to die.”⁷²

Der Doppelgänger, der eine Erweiterung des Schattens an sich darstellt, verweist in letzter Konsequenz auf den Tod. Wenn sich der Mensch mit Doppelgängern konfrontiert sieht ist es der Bezug zum Jenseitigen aus welchem das Gefühl des Unheimlichen entsteht.

Freud weist des Weiteren auf den ‚Animismus‘ hin, den alten Glauben an eine von ‚Menschengeistern‘ beseelte Welt, und ordnet dieses animistische Gedankengut den ‚Primitiven‘ zu. Er betont gleichzeitig, dass jeder Mensch in seiner Ichentwicklung eine solche animistische Glaubensphase durchläuft, aus welcher unbewusste Erinnerungsreste im Es gespeichert werden. Die animistischen Restideen stehen im engen Zusammenhang mit unserem Gefühl des Unheimlichen, vielmehr machen sie den Mensch trotz intellektueller Weiterentwicklung immer noch besonders empfänglich dafür.⁷³

Es handelt sich demzufolge um übernatürliche Phänomene, die in unser verstandesmäßiges Leben einbrechen könnten, obwohl wir wissen, dass sie eigentlich unmöglich sind und darum erscheint uns der Gedanke daran unheimlich. Freud zufolge ist also der Graubereich, beziehungsweise die Schattenwelt, zwischen Realität und Phantastik ebenfalls Auslöser etwas als unheimlich zu empfinden. Die Bestimmung des Unsicherheitsfaktors ist eine wichtige Größe, bezogen auf die klassischen Horrorfilme, welche erfahrungsgemäß einen hohen Anteil an Phantastik aufweisen. Es beinhaltet das eigentlich Unmögliche beziehungsweise Unwahrscheinliche, welches, allem intellektuellen Wissen zum Trotz, eintritt. Als Beispiel nennt Freud, relativ allgemein gehalten, magische Praktiken.⁷⁴

An dieser Stelle ein erster Verweis auf den Archetypus des Trickster, der laut Jung vom zivilisierten Menschen auch dort erkannt und akzeptiert wird „wo dieser sich Zufälligkeiten ausgesetzt sieht, welche scheinbar mit boshafter Absicht sein Wollen und Tun behindern“⁷⁵. Das heißt, der Mensch erkennt sich dann mit der Gestalt des Tricksters konfrontiert wenn scheinbar übersinnliche Mächte auf sein Leben einwirken. Eine Häufung von Zufällen, die als unheimliche Wiederholung des Wirkens fremder, böser und übernatürlicher Kräfte interpretiert wird, wäre somit der Trickster, welcher in dieser Funktion Freuds und Jungs Theorie der Zufälligkeit miteinander verbindet. (Die Figur des

⁷¹ Vgl. Sigmund Freud: "Das Unheimliche", Stuttgart 2010, S. 205..

⁷² James B. Twitchell: *Dreadful Pleasures. An Anatomy of Modern Horror*, New York 1985, S. 103.

⁷³ Vgl. Sigmund Freud: "Das Unheimliche", Stuttgart 2010, S. 212.

⁷⁴ Vgl. Ebda., S. 216f.

⁷⁵ Carl Gustav Jung: *Die Archetypen und das kollektive Unbewußte*, Ostfildern ⁵2011, S. 280.

Tricksters wird in *Kapitel 2.4.* eingehend betrachtet, da er für diese Arbeit eine wesentliche Bezugsfigur darstellt.)

Die mutmaßliche Verschwörung gegen den jungen Protagonisten Nathaniel, die in der Geschichte vorherrscht ist ein weiterer besonders unheimlicher Faktor im *Sandmann*. Es zu viele Zufälle um keine böswillige Absicht dahinter zu vermuten. Mindestens seit seiner Zeit an der Universität, wahrscheinlich aber schon von Kindheit an, in Verbindung mit dem mysteriösen Versterben seines Vaters, bis zu seinem eigenen Tod, ereignen sich Unglücksfälle. Diese wirken, durch ihre Häufung, als wären sie auf die Zerstörung der Person, oder seines geistigen Gleichgewichts, ausgerichtet. Dem Leser wird nicht offenbart, ob es sich tatsächlich um eine Verschwörung handelt, aber sie schwingt konstant im Subtext mit. Nathaniel scheint intuitiv einen Komplott zu spüren und seine Vermutungen wirken gleichzeitig paranoid und dennoch nachvollziehbar. Unbestreitbar aber, sieht er sich Mächten gegenüber, die weit über seine Kontrolle hinaus wirken.⁷⁶

„Mit dem Animismus, der Magie und Zauberei, der Allmacht der Gedanken, der Beziehung zum Tode, der unbeabsichtigten Wiederholung und dem Kastrationskomplex haben wir den Umfang der Momente, die das Ängstliche zum Unheimlichen machen, so ziemlich erschöpft.“⁷⁷

Und zu guter Letzt führt Freud die unheimliche Wirkung der Vagina auf neurotische Männer an. In aller Kürze sei dazu gesagt, dass diese spezielle Furcht aus dem Geburtstrauma und der Verstoßung aus dem Mutterleib resultiert.⁷⁸ Dieser Aspekt ist nur der Vollständigkeit halber angeführt, er wird jedoch für die nachfolgende Analyse kaum von Bedeutung sein.

2.3. (Alb-)Träume

In Bezug auf das Unbewusste und auch das Unheimliche wurde bereits deutlich, dass Träume, auch in ihrer Bedeutung als andere Wirklichkeit, im Gedächtnisverhalten der Menschen eine bedeutende Rolle spielen. Vor allem aber auch die Fähigkeit Träume und Realität zu unterscheiden. Die für diese Arbeit wichtigste spezifische Ausformung der Träume ist ohne Zweifel die des Alptraus.

Das Phänomen (Alb-)Traum wird demzufolge ausführlich betrachtet, da es sowohl für die Theorien von Freud und Jung als auch für die gesamte *Nightmare*-Reihe von Bedeutung

⁷⁶ Vgl. Curtis Bowman: „Heidegger, the Uncanny, and Jacques Tourneur's Horror Films“, in Steven Jay Schneider/Daniel Shaw (Hg.): *Dark Thoughts. Philosophic Reflections on Cinematic Horror*, Lanham u. a. 2003, S. 69.

⁷⁷ Sigmund Freud: „Das Unheimliche“, Stuttgart 2010, S. 215.

⁷⁸ Vgl. Ebda., S. 217.

ist. Der Hauptprotagonist der Filme ist gleichzeitig Hauptdarsteller in den inszenierten Träumen und in seiner heimsuchenden Funktion ein Nachtalb par excellence.

An dieser Stelle ein kurzer Exkurs zum Ursprung des Alb, auch als Alp bekannt, dem Namensgeber der speziellen, mit Angst, dem Gefühl des Unheimlichen oder Bedrückenden verbundenen, Traumform.

Eigentlich ist der Alb ein gutmütiger Elf, abgeleitet vom angelsächsischen beziehungsweise niederdeutschen Wort ‚alf‘, wird aber im Volksglauben bald zu einer negativ besetzten Figur. Ein heimtückischer ‚Druckgeist‘ der sich in der Nacht auf Ahnungslose legt und ihnen die Luft abdrückt, den sogenannten Alpdruck, der sich im Alptraum ausdrückt, heutzutage eher als Albtraum geläufig. Er hat keine festgelegte Gestalt und zählt in der Mythologie somit zu den Formwandlern. Es gibt Sagen von Menschen, die sich in einen Alb verwandeln und welche, worin er in Tiergestalten oder als Wiedergänger, etwa in Form eines Vampirs, erscheint.⁷⁹

Interessant, in Bezug auf den Alptraum, sind auch die Analogien zwischen Traum, beziehungsweise Schlaf, und Tod. Im Vorspann von *Nightmare 3* wird ein Edgar Allan Poe Zitat eingeblendet: „Sleep, those little slices of death, how I loathe them.“⁸⁰ Diese ‚Scheiben‘, also kleinen Portionen des Todes, die jeder Schlaf symbolisiert, finden ihre Entsprechung in der griechischen Mythologie, wie etwa in den Epen Homers. Thanatos der Tod und Hypnos der Schlaf, sind griechische Götter, und die Kinder der Nacht, welche den Griechen unter dem Namen Nyx bekannt war. Hypnos wiederum ist Vater dreier Kinder, die für die Träume der Menschen verantwortlich sind: Morpheus, Phobetos und Phantastos.⁸¹

„Auch der kleine Bruder des Todes, der Schlaf, bietet über den Traum ein ideales Einfallstor für Dämonen. Traumforscher haben ermittelt, daß bereits siebenundsechzig(!) Prozent aller Kinderträume Träume der Angst sind, in denen es von Gespenstern, Kobolden, Räubern und bedrohlichen Tieren nur so wimmelt.“⁸²

Dem anzufügen ist die Gleichsetzung beziehungsweise Verwandtschaft von Dämonen mit dem Göttlichen. In früheren Zeiten war Dämon ein Synonym für einen mit menschlichen Charakterzügen ausgestatteten kleinen Gott, etwa in griechischer und germanischer Mythologie.⁸³

⁷⁹ Vgl. Norbert Borrmann (Hg.): *Lexikon der Monster, Geister und Dämonen*, Köln 2001, S. 22.

⁸⁰ Edgar Allan Poe, in *A Nightmare on Elm Street*, Regie: Wes Craven, USA: New Line Cinema, 1984. DVD-Video: New Line Home Entertainment, 1999, 00:00:03.

⁸¹ Vgl. Heinz Katschnig: „Denn selbst die Träume sind ein Traum‘ – Zur Beziehung zwischen Leben, Wirklichkeit, Traum, Psychose, Schlaf und Tod“, in: Heinz Katschnig/Gerda M. Saletu-Zyhlarz (Hg.): *Schlafen und Träumen*, Wien 2004, S. 11ff.

⁸² Norbert Borrmann (Hg.): *Lexikon der Monster, Geister und Dämonen*, Köln 2001, S. 6.

⁸³ Vgl. Werner Wunderlich: „Dämonen, Monster, Fabelwesen. Eine kleine Einführung in Mythen und Typen phantastischer Geschöpfe“, in: Ulrich Müller/Werner Wunderlich (Hg.): *Dämonen, Monster, Fabelwesen*, St. Gallen 1999, S. 18.

Ein ganzes Buch widmet Professor Doktor Ernest Jones 1912 den Alpträumen, unter Verwendung der älteren Schreibweise ‚Alptraum‘. Er betont das zu allen Zeiten vorhandene Interesse der Menschen an dieser Thematik und nimmt es als Anstoß, sich näher damit zu beschäftigen. Er nimmt auch Bezug auf den mittelalterlichen Aberglauben, dem er eine immanente Verbundenheit zu jeglicher Art von (Alb-) Traum zuschreibt. In seinen Ausführungen erreicht er rasch einen Punkt, an dem er sexuell abartige Wünsche als Quelle aller Alpträume bestimmt. An diesem Punkt halte ich es für angebracht, seiner Deutung nicht weiter zu folgen, auch wenn er mit Freuds diesbezüglichen Theorien konform geht. Für diese Arbeit aufschlussreicher ist der Aspekt des ‚wehrlosen Geistes‘ während dem Träumen und seinem Einfluss auf übernommene Vorstellungen in der Realität.⁸⁴ Denn die Wehrlosigkeit gegen das Einbrechen der Träume ist eine bedeutende Komponente für die innerdiegetische Funktionsweise der *Nightmare*-Filme.

Traum ist eine spezifische Form der Aufarbeitung von Inhalten der Memoria. Träume nutzen in ihrer Symbolik nicht nur das individuelle Gedächtnis, sondern greifen auf menschheitsgeschichtliche kollektive Erinnerungsreste zurück.

„Also: im Schlaf und Traum machen wir das Pensum früheren Menschentums noch einmal durch.“⁸⁵ Diese Aussage Nietzsches in seinem Werk *Menschliches, Allzumenschliches* ist das Schlusswort des Absatzes „Traum und Cultur“, worin er auch davon spricht, dass das Gedächtnis des Menschen im Schlaf keineswegs abgestellt ist, sondern auf verworrene und verwirrende Weise arbeitet. Daraus resultieren die Träume welche sich nun auf individuell Wahrgenommenes beziehen können oder ihre Motive aus einer Art archaische Memoria schöpfen.⁸⁶

Träume entstehen in der Phase, in welcher das Unbewusste des Menschen die Kontrolle übernimmt beziehungsweise das Bewusstsein seine Schutzmechanismen auf ein Minimum reduziert hat, wodurch der menschliche Geist empfänglicher und auch verletzlicher wird.⁸⁷ Diesen ungeschützten Zustand nutzt das Unbewusste um sich im Bewussten bildhaft auszudrücken.

„Ich wiederhole den Hergang der Traumbildung. Die Einleitung: der Wunsch zu schlafen, die absichtliche Abwendung von der Außenwelt. Zwei Folgen derselben für den seelischen Apparat, erstens die Möglichkeit, daß ältere und primitivere Arbeitsweisen in ihm hervortreten können, die Regression, zweitens die Herabsetzung des Verdrängungswiderstandes, der auf dem Unbewußten lastet. Als Folge dieses letzteren Moments ergibt sich die Möglichkeit zur Traumbildung die

⁸⁴ Vgl. Ernest Jones: *Der Alptraum. In seiner Beziehung zu gewissen Formen des mittelalterlichen Aberglaubens*, übers. von E. H. Sachs, Leipzig u. a. 1912, S. 2ff.

⁸⁵ Friedrich Wilhelm Nietzsche: *Menschliches, Allzumenschliches*, Hg. von Echo Library, Teddington 2006, S. 17.

⁸⁶ Vgl. Ebda.

⁸⁷ Vgl. William Paul: *Laughing, screaming: modern Hollywood horror and comedy*, New York u. a. 1994, S. 402.

von den Anlässen, den rege gewordenen, inneren und äußeren Reizen ausgenutzt wird.“⁸⁸

Jones sieht als Grund für den starken Einfluss der Träume auf das träumende Individuum, zum einen in der Nähe zur Wirklichkeit der Traumbilder und zum anderen in der freien Seele, respektive der Psyche, welcher eine Schattenseele innewohnt. Besonders anfällig für die Vermischung von Realität und Traum sind Kinder und die Wilden, durch die einfachere Beschaffenheit ihres Geistes. Mit dem Begriff der ‚Wilden‘ bezeichnet Jones jene Völker, die noch eine stärkere Naturverbundenheit aufweisen als die moderne zivilisierte Gesellschaft, bei Freud und Jung werden diese Völker auch immer wieder als ‚Primitive‘ angeführt. Aufgrund der genannten Schlichtheit des Verstandes schenken Kinder und Wilde, Jones zufolge, den Bildern der freien Seele vorbehaltloseren Glauben als der intellektuelle Erwachsene, aber auch diesem kann ein Traumbild als real erscheinen.⁸⁹

Freud erklärt diesen Umstand aus der Entstehung des Ich aus dem Es. Im Schlaf ruht das aktive Ich und kehrt zurück in seinen ursprünglichen Zustand des Es. Während des Traumzustandes schreibt der Mensch den gezeigten Inhalt der Realität zu. Meist kann der Träumer diesen Wahrheitsanspruch der Bilder im Wachzustand revidieren, da er die Inhalte mit seinem Vorbewusstsein als zu sonderbar und fremd erkennt. Die Symbole aber die er aus den Träumen erinnert, können in der Psychoanalyse gedeutet werden und geben Aufschluss über die verborgenen Wünsche und Ängste des Menschen, beinhalten in letzter Konsequenz also Wahrheit. Nur die Bilder die der Traum präsentiert sind dergestalt nicht als wahr zu werten, weil sie verfälschte Inhalte sind. Des Weiteren können die Inhalte aus vergessenen Erinnerungen, Erfahrungen aus einer vorsprachlichen Zeit, Kindheitseindrücke und archaische Überreste enthalten. Letztere stammen aus dem ‚Erleben der Ahnen‘ und sind somit vererbtes Gedächtnis, welches, Freud zufolge, auch in Sagen und Bräuchen zum Ausdruck kommt.⁹⁰ Im Traum eröffnen sich dem Menschen also neue beziehungsweise eigentlich alte Welten.

„Dream state means giving free reign to another area of the mind“.⁹¹ Im Traum kann der freie Geist in die tiefer liegenden Ebenen der Memoria eindringen oder können vielmehr die Inhalte dieser Regionen in höhere Bewusstseins Ebenen aufsteigen. Der Traum bedient, nach Augustinus, sich des Vorwissens, denn die verborgene Erinnerung ist immer da, auch wenn sie nicht immer greifbar ist.⁹²

Diese verborgenen Erinnerungen finden ihren Ausdruck in den Traumbildern. Diese sind wiederum Ausformungen der Schattenseele, welche die Region im Verstand darstellt, der

⁸⁸ Sigmund Freud: *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Wien 1933, S. 16.

⁸⁹ Vgl. Ernest Jones: *Der Alptraum*, Leipzig u. a. 1912, S. 2ff.

⁹⁰ Vgl.: Sigmund Freud: *Abriss der Psychoanalyse*, Stuttgart 2010, S. 32ff.

⁹¹ William Paul: *Laughing, screaming: modern Hollywood horror and comedy*, New York u. a. 1994, S. 402.

⁹² Vgl. Johannes Brachtendorf: *Die Struktur des menschlichen Geistes nach Augustinus*, Hamburg 2000, S. S. 42.

von Flüchtigkeit, Sichtbarkeit und phantastischen Vorstellungen geprägt ist, dementsprechend Schattenbilder. Die Schattenseele ist eine Entsprechung aller Charakteristika auf denen Träume und Visionen begründen.⁹³

Es zeigt sich also, dass der Traum mit den Regionen die nicht zur Gänze fassbar sind in Verbindung steht. Jones nennt sie Schattenseele und bei Freud bezeichnen sie als das Unbewusste. Der Wahrheitsgehalt dieser Inhalte ist demnach nicht abzustreiten und Freud führt an, dass die Symbolik in der die wahren Affekte auftreten, verfremdet werden, denn „die entscheidenden Regeln der Logik haben im Unbewussten keine Geltung, man kann sagen, es ist das Reich der Unlogik.“⁹⁴ Diese unlogischen Bilder, die auch gleichzeitig entgegengesetzte Bedeutungen haben können, müssen kritisch betrachtet werden. Assoziative Deutungen, durch das Ich des Träumers, können ein Erkennen der latenten Inhalte bewerkstelligen.⁹⁵ Also liegt im Traum eine Wahrheit verborgen, auch wenn diese Traumbilder kodiert zum Vorschein kommen und aufgrund der fehlenden inneren Logik unwahr erscheinen können.

“WES CRAVEN: Sleep is equalized with lack of knowledge of the truth. [...] So, in order to survive you must be awake you must know what the truth is and you must face it and deal with it. [...]

JOHN SAXON: I was thinking like in sleep [...] in sleep there's truth. Whatever he is, he comes back IN THEIR dreams.”⁹⁶

Dieser kurze Ausschnitt aus dem Audiokommentar zum ersten *A Nightmare on Elm Street*, zeigt ebenfalls die Unsicherheit der Menschen in Bezug auf den Wahrheitsgehalt im Traum. Eigentlich widersprechen sich der Regisseur Wes Craven und John Saxon, der im Film Nancys Vater spielt, nicht. Cravens Ausführung bezieht sich auf die Verfremdung der Wahrheit, durch den Zustand des Träumens, Saxon hingegen erkennt den darunterliegenden Realitätsanspruch.

„The conditions under which a dream becomes a nightmare are (a) that the repressed wish is, from the point of view of consciousness, so terrible that it must be repudiated as loathsome, and (b) that it is so strong and powerful as to constitute a serious threat.“⁹⁷

Dieser Ausführung Woods ist hinzuzufügen, dass nicht nur unterdrückte Wünsche, sondern ebenfalls unterdrückte Ängste Auslöser für Alpträume sein können.

⁹³ Vgl. Ernest Jones: *Der Alptraum*, Leipzig u. a. 1912, S. 5.

⁹⁴ Sigmund Freud: *Abriss der Psychoanalyse*, Stuttgart 2010, S. 36.

⁹⁵ Vgl. Ebda., S. 37.

⁹⁶ *A Nightmare on Elm Street*, Regie: Wes Craven, USA: New Line Cinema 1984, 00:51:48.

⁹⁷ Robin Wood: „Return of the Repressed“, in: *Film Comment*, 14/4, 1978, S. 25-32, <http://search.proquest.com/docview/210234247?accountid=14682> (03.04.2012), S. 26.

Jones zufolge sind Albträume oder Träume von wiederkehrenden Toten, entweder auf Liebe oder Hass begründet.⁹⁸ Liebe bezieht sich auf die unerfüllten Wünsche, Subjekte und Objekte, die im Fokus des Begehrens liegen und Hass steht im Zusammenhang mit dem Gefürchteten. Beide emotionalen Abläufe können, wenn sie der Unterdrückung zum Opfer fallen, Albträume hervorrufen. So können „Totengeister als verehrungswürdige Ahnen oder als schreckliche Wiedergänger“⁹⁹ in Träumen zum Vorschein kommen.

In den latenten Traumgedanken liegt, nach Freud, auch die Quelle der Albträume, und wie bereits weiter oben angeführt, kann eine einzige fremde, erschreckende Regung aus dem Unbewussten den Träumer verstören. Sie sind das Gegenstück zu Träumen deren Inhalte auch im wachen Zustand gedacht werden könnten, da sie dem Vorbewussten, demnach dem Ich, angehören.

„Die latenten Traumgedanken werden also in eine Summe von Sinnesbildern und visuellen Szenen umgesetzt. Auf diesem Wege geschieht das mit ihnen, was uns so neuartig und befremdend erscheint.“¹⁰⁰

Jones zufolge ist unumstritten, dass die „Lebhaftigkeit der Alpträume die der gewöhnlichen bei weitem übersteigt“¹⁰¹. Denn der Traum ist auch Nährboden für die Vorstellungen von der Verwandelbarkeit des Körpers, der Vermischung von Mensch und Tier sowie der Wiedergeburt. Der phantastische Raum des Traumes beinhaltet die Möglichkeit mythischer Gestalten, Reinkarnation und ‚Metempsychosen‘, also Seelenwechsel oder Seelenwanderung.¹⁰²

In diesem Punkt wird kurz vorweggegriffen und darauf hingewiesen, dass Freddy eine dieser heimsuchenden Ausgestaltungen aller Traum-Metamorphosen sein muss. Er ist die verformte traumhafte Ausformulierung einer unbewussten Erinnerung. Denn er ist „the ‚boogeyman‘, the unstoppable pursuer from all our nightmares“¹⁰³, im Sinne der Traumgeschöpfe, welche uralten Mythen entspringen. Bei diesen handelt es sich um

„Geschöpfe, die keine erdgeschichtliche Evolution hervorgebracht hat, sondern die menschliche Einbildungskraft: Dämonen, Monster, Fabelwesen: chthonische Wesen, die mit dem Diesseits verhaftet sind; uranische Wesen, die himmlische Sphären bewohnen und von dort aus irdische Kreise ziehen. Geschöpfe, die nie aussterben und die auch durch immer andere und neue Spezien bereichert werden“¹⁰⁴.

So wie Wunderlich hier die Mythenwesen beschreibt, könnte man sie für Filmmonster halten, und genau das sind sie auch. Sie sind einer der wichtigsten Teile der

⁹⁸ Vgl.: Ernest Jones: *Der Alptraum*, Leipzig u. a. 1912, S. 10.

⁹⁹ Werner Wunderlich: „Dämonen, Monster, Fabelwesen. Eine kleine Einführung in Mythen und Typen phantastischer Geschöpfe“, St. Gallen 1999, S. 20.

¹⁰⁰ Sigmund Freud: *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Wien 1933, S. 27.

¹⁰¹ Ernest Jones: *Der Alptraum*, Leipzig u. a. 1912, S. 13.

¹⁰² Vgl. Ebda., S. 6f.

¹⁰³ James B. Twitchell: *Dreadful Pleasures. An Anatomy of Modern Horror*, New York 1985, S. 120.

¹⁰⁴ Werner Wunderlich: „Dämonen, Monster, Fabelwesen. Eine kleine Einführung in Mythen und Typen phantastischer Geschöpfe“, St. Gallen 1999, S. 14

Symbolsprache des kulturellen Gedächtnisses. Die mythischen Monster und Geisterwesen werden seit Urzeiten von den Menschen in Träumen wiederproduziert und medial transportiert. Als logische Konsequenz werden diese omnipräsenten Erscheinungen in der Erzählform des Kinos adaptiert und konserviert.

Bruce Kawin argumentiert, dass Traum und Film reichlich Gemeinsamkeiten aufweisen.¹⁰⁵ Beide Vorgänge sind sowohl aktiv als auch passiv. Die Passivität ist dadurch gegeben, dass der Träumer beziehungsweise Zuseher sich normalerweise in einem abgedunkelten Raum aufhält und sich seine Bewegungen auf ein Minimum beschränken. Der aktive Teil der beiden Wahrnehmungsformen Film und Traum bezieht sich auf den menschlichen Geist. Denn das Bewusstsein durchläuft wechselnde Wachsamkeitszustände, sowohl während dem Betrachten einer Visualisierung als auch bei der innerlichen Projektion der Ausformung von Gedanken. In beiden Fällen sind es vorrangig die Augen, die in Bewegung sind und der Verstand verweilt in kreativer Aufmerksamkeit. Der Geist des Träumers verhält sich denkbar aktiver, da er seine eigenen Projektionen erschaffen muss. Aber auch der Filmbetrachter nutzt die eigene Kreativität, da jeder Mensch seine persönliche Erfahrung und darum individuelle Auffassungen eines jeden vorgeführten Werkes hat. Überdies sind beide nur teilverantwortlich für die Programmauswahl. Der Filmbesucher kann sich zwar entscheiden welchen Film er besucht, aber nicht, welche gedreht werden. Der Träumer ist hingegen für die Gestaltung des Gesehenen alleinverantwortlich, ihm fehlt aber meist die Einsicht in das erschaffende Bewusstsein und er erkennt sich eher als Teilnehmer denn als geistiger Schöpfer dessen, was er während dem Schlaf zu sehen bekommt.¹⁰⁶ Somit lässt sich zusammenfassen, dass Traum und Film sich in der Form der Wahrnehmung gleichen, obwohl sie natürlich formal unterschiedliche Quellen aufweisen. Der Traum findet seinen Ursprung im Unbewussten des Menschen selbst, wohingegen der Film von Menschen bewusst gemacht wird.

Traum ist, gleichsam dem Filmerlebnis, eine visuelle Erfahrung und eben darum für das Herausbilden und Etablieren von Mythen und deren Phantasiefiguren eine einflussreiche Quelle. Geträumte Symbole sind folglich kollektiver Natur und somit allgemeingültig.¹⁰⁷ Durch die bildhafte Präsentation werden sie fassbar und dem Menschen zu Weiterverwendung zugänglich gemacht.

An dieser Stelle erwähnenswert sei auch die Traum suggerierende Kameraarbeit in *Nightmare*, die sich den klassischen ‚Point of View‘, der subjektiven Kameraperspektive, bis auf wenige Ausnahmen bei Verfolgungsjagden versagt, und keinen Mord aus der subjektiven Perspektive Freddy's zeigt, wie es in Slasherfilmen üblich ist. Die Filme zeigen sehr objektive, gelöste Bilder, die nicht vorrangig auf das mordende Monster hin

¹⁰⁵ Vgl. Bruce Kawin: „The Mommy's Pool“, in: Barry Keith Grant (Hg.): *Planks of Reason: Essays on the Horror Film*, Austin 1984, S. 3.

¹⁰⁶ Ebda.

¹⁰⁷ Vgl. Ernest Jones: *Der Alptraum*, Leipzig u. a. 1912, S. 9f.

ausgerichtet sind und somit Freddy's Existenz nie komplett zu bestätigen scheinen. Er ist ein Traumgeschöpf und die Möglichkeit, dass seine Präsenz eine selbstgeschaffene ist, wird durch die Kamera unterstützt.¹⁰⁸

Jones führt die Kunst ebenfalls als von den Träumen beeinflusste Phantasieumsetzung an, neben den abergläubischen und religiösen Ausformungen als metaphysische Auffassungen vom Leben.¹⁰⁹ Der Traum bietet folglich Raum und Entfaltungsmöglichkeit für übersinnliche Erfahrungen und Wesen, welche von der Kunst übernommen werden können. Eine Adaption von Traumgehalten im Film geschieht etwa im Fall von *A Nightmare on Elm Street*.

Wie bereits angeführt, bezeichnet der Traum, im Freud'schen Sinne, den Raum den das Es beansprucht, wenn es aus dem Unbewussten herausbricht. Der Film geht dabei noch einen Schritt weiter und präsentiert die Inhalte des Unbewussten direkt, teilweise kodiert und partiell sich selbst erklärend.

„Freddy's nightmares turned the Freudian dream work on its head, by projecting the dream directly onto screen, involving the spectator in it, and finally validating the dreamer's reality“.¹¹⁰ Zusätzlich führt Freud aus, dass der Träumer während dem Hergang des Traumes verrückt genug ist seine Halluzinationen für wahr zu erachten, auch dann noch wenn sie aller Logik und Vernunft widersprechen¹¹¹, wäre es im Fall der *Nightmare*-Reihe verrückt den Traum als reine Halluzination abzutun. Denn nach Freud ist das Traumbild unreflektiert und bedarf der bewussten Deutung und erst dann wird der wahre Affekt dahinter erkannt. Im Horrorfilm hingegen ist das Monster die Umsetzung des Affekts und ob gedeutet oder nicht, stellt es eine wahrhaftige Bedrohung dar.

„Die Schöpfer der Horror-Epen haben nicht viel mehr zu tun, als die (Alb-) Träume zum Ausgangsmaterial ihrer Erzählungen zu nehmen, die ein episch verbrämtes Ritual darstellen. Als Monstrum (=Zeichen) ist das Halbwesen immer auch schon Bild der Erlösung; sein Sterben ist das Leben des ‚wir‘.“¹¹²

2.4. Das kollektive Unbewusste und die Archetypen

Als besonders geeignete Vorlage für Horrorfilme gelten die Jung'schen Archetypen, welche dem kollektiv Unbewussten eine Gestalt geben. Sie bilden einen Symbolkatalog aus dem sich das kulturelle Gedächtnis schon lange bedient. Denn die Aufgabe des kulturellen Gedächtnisses ist es individuelle und kollektive Erinnerungen aus dem geistigen Innen in ein externes Speichermedium zu übertragen. Durch die materielle

¹⁰⁸ Vgl. James Kendrick: „Razors in the dreamscape: Revisiting ‚A nightmare on elm street‘ and the slasher film“, in: *Film Criticism*, 33/3, 2009, S. 24f.

¹⁰⁹ Vgl. Ernest Jones: *Der Alptraum*, Leipzig u. a. 1912, S. 4.

¹¹⁰ Linda Badley: *Film, Horror and the Body Fantastic*, Westport 1995, S. 50.

¹¹¹ Vgl. Sigmund Freud: *Abriss der Psychoanalyse*, Stuttgart 2010, S. 32.

¹¹² Georg Seeßlen/Fernand Jung: *Horror. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*, Marburg 2006, S. 25.

Verarbeitung wird aus einer befristeten Memoria eine entfristete, demnach wird mit diesem Vorgang der ewige Erhalt von Gedankengut angestrebt.¹¹³ Wenn also das kulturelle Gedächtnis die Inhalte des sozialen Gedächtnisses archiviert, findet es sein Gegenstück im kollektiven Unbewussten. In ihm sind im Unterschied zum individuellen Unbewussten, die ewigen Symbole gespeichert.

Ausgehend vom kollektiven Gedächtnis, das für die Bildung einer Gesellschaft von Bedeutung ist und auf Kommunikation beruht¹¹⁴, kann mithilfe Jungs noch eine Ebene tiefer in das Gedächtnis der Menschheit vorgedrungen werden. In der Schicht der Memoria ist das kollektive Unbewusste zu finden, welches für Jungs Archetypen-Forschung die Grundlage bildet. Es ist infolgedessen eine Art globale Memoria, in welcher zum Beispiel die Traumbilder dauerhaft gespeichert sind. Es ist laut Jung kein Zufall, dass in allen Kulturen ähnliche Wesen dieselben mythologischen Funktionen erfüllen, da die Mythen ihrerseits das psychische Wesen der menschlichen Seele beschreiben und manifestieren.¹¹⁵

Wie auch Freud vertritt Carl Gustav Jung die These, nach welcher das Unbewussten der „Zustand verdrängter oder vergessener Inhalte“¹¹⁶ ist. Er geht in diesem Punkt aber weiter als sein geistiger Lehrmeister und postuliert unter der Schicht des persönlich Unbewussten noch die tiefergehende Ebene des kollektiven Unbewussten, welche einen allgemeineren Charakter innehat oder wie er es ausdrückt: „in allen Menschen sich selbst identisch“ und „überpersönlicher Natur“¹¹⁷ ist.

Aus dieser Charakterisierung des kollektiven Unbewussten schließt sich seine Universalität und Ewigkeit. Die Inhalte dieses kollektiven Unbewussten werden Archetypen genannt, als Verweis auf ihre ursprüngliche oder archaische Natur. Sie beschreiben Urbilder, welche seit der frühesten Menschheitsgeschichte existieren.¹¹⁸

Archetypen sind eng verknüpft mit Mythen, Geheimlehren und Märchen, da diese seit Anbeginn der Menschengeschichte Ausdruck für die Verarbeitung von Sinneseindrücken und seelischen Vorgängen und vor allem auch Ängsten sind.

„Diese unermeßlich alte Psyche bildet die Grundlage unseres Geistes“¹¹⁹ und darum sind die gleichen Urbilder in jeder menschlichen Seele vorhanden, auch wenn die ursprüngliche Erfahrung dahinter verloren gegangen ist.¹²⁰

¹¹³ Vgl. Aleida Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München 2006, S. 52ff.

¹¹⁴ Vgl. Ebda., S. 25.

¹¹⁵ Vgl. Carl Gustav Jung: *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*, Ostfildern ⁵2011, S. 15.

¹¹⁶ Ebda., S. 13.

¹¹⁷ Ebda., S. 13f.

¹¹⁸ Vgl. James F. Iaccino: *Psychological Reflections on Cinematic Terror. Jungian Archetypes in Horror Films*, Westport 1994, S. 4.

¹¹⁹ Carl Gustav Jung: *Symbole und Traumdeutung. Ein erster Zugang zum Unbewussten*, bearbeitet v. John Freeman, Ostfildern ⁵2011, S. 72.

¹²⁰ Vgl. Carl Gustav Jung: *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*, Ostfildern ⁵2011, S. 15ff.

Wichtig ist außerdem die Betonung der spezifischen Eigenenergie, welche die Archetypen mit sich bringen:

„Diese Kräfte ermöglichen es ihnen, sowohl eine sinnvolle Interpretation (in ihrem eigenen symbolischen Stil) zu geben als auch mit ihren eigenen Impulsen sich in gegebene Situationen einzuschalten.“¹²¹

Die Eigenenergie ist auch gegeben durch die dynamische, nach oben strebende Kraft des Unbewussten, die schon bei Freuds These zu finden war. (Vgl. Kapitel 2.1.)

Durch die Träume kommen die Urbilder an die Oberfläche des Bewussten und werden für den menschlichen Geist greifbar. Sie treten „als handelnde Persönlichkeiten in Träumen und Phantasien auf“¹²².

In den Mythen hingegen existieren die Archetypen als verschlüsselte Bilder, welche mit dem heutigen Bewusstsein kaum hinreichend gedeutet werden können. „About the only time we might recognize a glimpse of their true nature is when they make an appearance in our dream-world or daydream fantasies.“¹²³ Die archaische Bedeutung ist demzufolge auf dem Weg des Intellekts verlorengegangen und kommt nur dann zur vollendeten Ausformung, wenn die Archetypen aus dem Unbewussten ins Ich drängen, wie es etwa im Zustand des Traumes, als Kompensation des psychischen Gleichgewichtes, geschieht.¹²⁴

Laut Jung inspirieren die Archetypen philosophische und religiöse Glaubensinhalte und sind die Basis für die Vorstellung von Engel, Teufeln, Göttern und Dämonen. Das die Ausformungen so gegensätzlich sind, beruht auf dem paradoxen Umstand, dass alle Archetypen sowohl Elemente des Guten als auch des Bösen in sich tragen. Somit sind sie in derselben Weise für göttliche Inspiration und die verborgenen Ängste vor der ‚dunklen Seite‘ verantwortlich.¹²⁵

„Wir dürfen hinzufügen: im kollektiven Gedächtnis werden mentale Bilder zu Ikonen und Erzählungen zu Mythen“¹²⁶ und im kollektiven Unbewussten sind die Bilder bereits Ikonen und Mythen. Indem der Horrorfilm diesen Vorgang erneut umkehrt und aus Ikonen wieder Bilder und aus Mythen wieder Geschichten produziert, hält er ein ewiges Prinzip am Leben. Die Umkehr und Rückführung zur Ursprünglichkeit der Bilder ergibt einen geschlossenen Kreislauf, da Filme ihrerseits ebenfalls wieder Ausgang für Mythenbildung darstellen.

¹²¹ Carl Gustav Jung: *Symbole und Traumdeutung*, Ostfildern ⁵2011, S. 83.

¹²² Ebda., Carl Gustav Jung: *Die Archetypen und das kollektive Unbewußte*, Ostfildern ⁵2011, S. 47.

¹²³ James F. Iaccino: *Psychological Reflections on Cinematic Terror. Jungian Archetypes in Horror Films*, Westport 1994, S.4.

¹²⁴ Vgl. Carl Gustav Jung: *Symbole und Traumdeutung*, Ostfildern ⁵2011, S. 71.

¹²⁵ Vgl. James F. Iaccino: *Psychological Reflections on Cinematic Terror. Jungian Archetypes in Horror Films*, Westport 1994, S.4.

¹²⁶ Aleida Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München 2006, S. 40.

2.5. Der (Shadow) Trickster Archetyp

Nun wurde in dieser Arbeit schon darauf hingewiesen, dass der Angst ein universeller Charakter anhaftet. Über das kollektive Unbewusste und die Archetypen als Verkörperung desselben, wird die Universalität solcher Affekte, wie eben Angst, bestätigt. Doch Jung weist darauf hin, dass der Ursprung oft nicht mehr fassbar ist:

„Ja, man muß sogar sagen: je schöner, je großartiger, je umfassender das gewordene und übermittelte Bild ist, desto weiter ist es der individuellen Erfahrung entrückt. Wir können es nur noch einfühlen und anempfinden, aber die Urfahrung ist verloren.“¹²⁷

„The horror monster then, according to Wood, is that part of ourselves that we collectively repress.“¹²⁸ Magistrale bezieht sich auf Robin Wood, wenn er das Monster als Schatten der Normalität und Kehrseite der Gesellschaft bezeichnet.¹²⁹

Das Horrormonster entspringt demnach dem kollektiven Unbewussten und ist somit seit jeher Teil des Menschlichen Geistes. Die Entsprechung der Horrormonster sind die Jung'schen Archetypen und der Trickster ist eines dieser Urbilder.

Die Figur des Trickster findet sich in vielen Kulturen und Mythologien, etwa der indianischen, im alchemistischen Mercurius, dem ‚Hanswurst‘ der Märchen, Poltergeistern, als auch im Religiösen, etwa der ‚dämonischer Jahwe‘, und in der italienischen Komödie.¹³⁰ Unaufhaltsam, weder von menschlichem Intellekt noch Vernunft,

„geistert dieses Phantasma des Tricksters in bald unmißverständlichen, bald schattenhaften Gestalten durch die Mythologie aller Orte und Zeiten, offenbar ein ‚Psychologema‘, das heißt eine archetypische psychische Struktur höchsten Alters. Ist sie doch in ihren deutlichsten Ausprägungen ein getreues Abbild eines noch in jeder Hinsicht undifferenzierten menschlichen Bewußtseins, welches einer der tierischen Ebene noch kaum entwachsenen Psyche entspricht. Kausal und historisch betrachtet, läßt sich die Herkunft der Trickstergestalt wohl kaum bestreiten.“¹³¹

Jung konstituiert die Wurzeln des Trickster in unserem Restbewusstsein einer primitiven und barbarischen Vergangenheit. Trotz der geistigen Weiterentwicklung des Menschen, haftet uns dieses archaische Bild noch an, lebt in uns umso beständiger fort, da es zu den Ältesten seiner Art gehört. Der Trickster sei die Spiegelung des ureigensten früheren menschlichen Bewusstseins. Jung selbst nennt diese Erklärung ‚billig‘ aber für die moderne Zeit ausreichend. Er fügt dem noch hinzu, dass die Winnebagos, ein alter

¹²⁷ Carl Gustav Jung: *Die Archetypen und das kollektive Unbewußte*, Ostfildern ⁵2011, S. 17.

¹²⁸ Tony Magistrale: *Abject Terrors: Surveying the modern and postmodern Horror Film*, New York 2005, S. 3.

¹²⁹ Vgl. Ebda.

¹³⁰ Vgl. Carl Gustav Jung: *Die Archetypen und das kollektive Unbewußte*, Ostfildern ⁵2011, S. 273f, 278.

¹³¹ Ebda., S. 278.

Indianerstamm, überhaupt keinen Sinn im Suchen einer Herkunft des Tricksters sehen, da er in ihrer Kultur aktuellen Bestandteil der Unterhaltung darstellt.¹³² Es ist nicht immer von Bedeutung die Wurzeln eines Mythos zu ergründen. Durch die Ursprünglichkeit der Archetypen, als Zeichensystem des kollektiven Unbewussten, wird die Frage nach einem festgelegten zeitlichen oder lokalen Woher sekundär.

Die Universalität des Tricksters spiegelt sich im Erkennen dieses Symbols durch den Menschen wieder, obwohl er keine persönliche Erinnerung darstellt sondern eine kollektive.

„Eine kollektive Personifikation wie der Trickster geht aus der Summierung von individuellen Einzelfällen hervor und wird vom Einzelnen wiederum als bekannt begrüßt, was nicht der Fall sein würde, wenn es sich um eine individuelle Ausgeburt handelte.“¹³³

Archetypen, allen voran der Trickster, lassen sich vergleichen mit dem beschriebenen Gottes-Vorwissen nach Augustinus. (Vgl. 2.1.) Sie sind die Erinnerung, welche immer schon im Individuum vorhanden ist, auch ohne dessen Wissen, weil sie allgemeingültiges Gedächtnis verkörpert.

„We moderns are relatively unconscious of our mythological patterns. Typically we don't look for archetypal patterns, nor recognize that a Trickster Archetype exists and colors our values.“¹³⁴ Nur weil sich nicht damit beschäftigt wird, negiert das jedoch keineswegs seine Existenz.

Zu den Eigenschaften des Trickster zählen „seine Tendenz zu listigen, teils amüsanten, teils böartigen (Gift!) Streichen, seine Verwandlungsfähigkeit, seine tierisch-göttliche Doppelnatur, sein Ausgeliefertsein an Torturen aller Art und – last not least – seine Annäherung an die Gestalt eines Heilbringers.“¹³⁵

Die Heilbringer-Funktion des Trickster liegt unter anderem darin, dass durch die Beschäftigung mit seinem Wesen eine Art Therapie vollzogen wird. Er bietet, ebenso wie der Mythos, die Möglichkeit zur Weiterentwicklung an.

„Die vielfache Wiedererzählung des Mythos bedeutet die *therapeutische Anamnese* von Inhalten, die aus zunächst unersichtlichen Gründen auf längere Zeit nicht verlorengehen dürfen. Wären diese nichts als noch vorhandene Reste eines früheren inferioren Zustandes, so wäre es verständlich, wenn sich die Aufmerksamkeit von ihnen abwendet und ihr Wiedererscheinen als lästig empfunden würde.“¹³⁶

¹³² Vgl. Carl Gustav Jung: *Die Archetypen und das kollektive Unbewußte*, Ostfildern ⁵2011, S. 279.

¹³³ Ebd., S. 280.

¹³⁴ Deldon Anne McNeely: *Mercury Rising. Women, Evil, and the Trickster Gods*, Carmel 2011, S. 13.

¹³⁵ Carl Gustav Jung: *Die Archetypen und das kollektive Unbewußte*, Ostfildern ⁵2011, S. 273.

¹³⁶ Ebd., S. 283.

In seiner Position als Heilbringer überschreitet und manipuliert der Trickster gesellschaftliche Regeln und Gesetze, sowie soziale Ethik und Moral. Für gewöhnlich sind ihm diese ‚Spielchen‘ ein Mittel um das Bewusstsein der Authentizität näherzubringen.¹³⁷

Der Trickster ist einer der ältesten und mächtigsten Archetypen. In seiner Figur liegt besondere Weisheit verborgen, schreibt auch Deldon Anne McNeely, und fügt hinzu, dass unsere Kultur jedoch keinen Namen mehr für jene Weisheit kennt. Die Doktorin der klinischen Psychologie und anerkannte Jung-Forscherin zusätzlich an, dass die moderne Gesellschaft insgesamt das Bewusstsein für die archetypischen Mächte verloren habe. Ebenso wenig werde den Urbildern der gebührende Respekt entgegengebracht oder ihr jeweiliges spezifisches Herrschaftsgebiet anerkannt.¹³⁸

“On the other hand, an individual or society which can consciously and deliberate invoke and integrate the Trickster into its psyche will experience a creative and transforming archetype.”¹³⁹ Demzufolge ist dem Trickster eine Vergnügen bereitende Komponente gegeben, weswegen seine Gestalt seit jeher und immer noch zum Amüsement der Menschen beiträgt und in verschiedensten Ausformungen zitiert wird.¹⁴⁰ Der Trickster ist auf eine spielerische aber oft hinterhältige Art gerissen und liebt es den Menschen oder anderen Wesen Streiche zu spielen. Durch seinen vorwitzigen Charakter plagt er die Menschheit mit kunstvollen Betrügereien und listigen Manövern. Des Öfteren haftet ihm eine destruktive Komponente an, aber sein eigentliches Naturell ist der Humor, seine spaßliebende Natur.¹⁴¹ Er ist eine kreative Kraft und wenn man ihn richtig zu verwenden weiß, bereitet den Menschen Vergnügen und Unterhaltung. Aufgrund dessen ist es nicht verwunderlich, dass er sich auch in modernen Formen der Kunst wiederfindet. Ob künstlerischen Entsprechungen der Trickstergestalt bewusste geschaffen sind, lässt sich in den meisten Fällen nicht nachweisen, aber die Vergleichbarkeit mit Filmfiguren ist nicht von der Hand zu weisen. Filme entsprechen in der Hinsicht neuzeitlichen Mythen, in denen die Archetypen wieder zum Leben erweckt werden.

Jung bezeichnet den Trickster als gefährlichsten Archetyp. Die Gefahr basiert auf seiner primitiven und bestialischen Natur, welche ihn unberechenbar und kaum zu bändigen macht.¹⁴² „The Trickster is unpredictable and possibly destructive, even sociopathic“¹⁴³, vor allem wenn er sich in unreflektierter Form ausbildet. In seiner extremsten Variante kann er für den Verfall der menschlichen Grazie und Unschuld verantwortlich sein. Dieser

¹³⁷ Vgl. Terrie Waddell: *Mis/takes: Archetype Myth and Identity in Screen Fiction*, New York u. a. 2006, S. 30.

¹³⁸ Vgl. Deldon Anne McNeely: *Mercury Rising. Women, Evil, and the Trickster Gods*, Carmel 2011, S. 14.

¹³⁹ Ebd., 13f.

¹⁴⁰ Vgl. Carl Gustav Jung: *Die Archetypen und das kollektive Unbewußte*, Ostfildern ⁵2011, S. 283.

¹⁴¹ Vgl. James F. Iaccino: *Psychological Reflections on Cinematic Terror. Jungian Archetypes in Horror Films*, Westport 1994, S. 168.

¹⁴² Vgl. Tony Magistrale: *Abject Terrors: Surveying the modern and postmodern Horror Film*, New York 2005, S. 12.

¹⁴³ Deldon Anne McNeely: *Mercury Rising. Women, Evil, and the Trickster Gods*, Carmel 2011, S. 13.

Extremfall kann zum Beispiel dann eintreten, wenn der Trickster in einem unreflektierten Stadium ins Bewusstsein einbricht.¹⁴⁴

James F. Iaccino entwirft in seiner Publikation *Psychological Reflections on Cinematic Terror* eine auf *A Nightmare on Elm Street* angepasste Ausformung des Trickster:

„Next came the formidable task of developing a shadow trickster character to emerge from this powerful dream world“¹⁴⁵. Der besondere Charakter des Shadow Trickster drückt sich in dem Vergnügen aus seine Opfer zu quälen, aber es widerspricht seiner Natur ihr bewusstes Verhalten zu manipulieren. Er spielt vielmehr mit ihrer (Traum-)Welt und ihren Sicherheiten. Besonderen Gefallen findet er daran, die Schwächen seiner Opfer gegen sie selbst zu wenden.¹⁴⁶ Obwohl der Shadow Trickster nur eine fiktive Ausformung des alten Urbilds darstellt, verkörpert er ebenfalls seinen Anspruch an ewige Existenz: „According to Producer Shaye, the dreamer trickster may never be truly destroyed, so long as there are people in the world, who believe in his magical powers. [...] A number of shadow tricksters continue to populate the horror screens.“¹⁴⁷

Diese Fortführung des ewigen Charakters in die Zukunft, entspricht zutiefst dem Charakter der göttlichen Trickstergestalt der Mythologie. Der Trickster ist gemeinsam mit einem hohen Gott ewig und geht der Bildung der Menschheit voraus. Er existierte schon bevor es einen Begriff des Todes gab und ist eng verknüpft mit der Entstehung der stofflichen Welt, sowie der Bildung der Psyche, weshalb er von Anfang an Raum in dieser beansprucht.¹⁴⁸ Er stellt also von Anfang an eine Idee im kollektiven Gedächtnis und darum auch im Individuum dar, welche vielleicht nicht zur Gänze verstanden aber auch keinesfalls abgestreift werden kann.¹⁴⁹

Deldon Anne McNeely eröffnet ihren Text *Mercury Rising* über den Trickster mit einem Bittgebet:

“You of many names ... Trickster, Hermes, Mercurius, Melusina, Baubo, Thoth, Loki, Coyote, Eshu ... I will call ‘Holy’. For in the great mystery that we humans know only through a dim and short-spectrumed vision. [...] Help us to keep a lively spirit at such times! In other days when our vision was less clouded, we spoke of You in stories carefully preserved and told only in sacred spaces at auspicious times. The stories were more than entertainment; they invited the people to reflect on their perspectives, their values.“¹⁵⁰

Dieser Auszug fasst Vieles zusammen, was den Trickster als mythische Gestalt ausmacht. Und es zeigt erneut seinen Bezug zur Gottgestalt, er ist eine heilige Figur.

¹⁴⁴ Vgl. James F. Iaccino: *Psychological Reflections on Cinematic Terror. Jungian Archetypes in Horror Films*, Westport 1994, S. 167f.

¹⁴⁵ Ebda., S. 173.

¹⁴⁶ Vgl. Ebda., S. 176ff.

¹⁴⁷ Ebda., S. 178.

¹⁴⁸ Vgl. Deldon Anne McNeely: *Mercury Rising. Women, Evil, and the Trickster Gods*, Carmel 2011, S. 21.

¹⁴⁹ Vgl. Terrie Waddell: *Mis/takes: Archetype Myth and Identity in Screen Fiction*, New York u. a. 2006, S. 13.

¹⁵⁰ Deldon Anne McNeely: *Mercury Rising. Women, Evil, and the Trickster Gods*, Carmel 2011, S. 11.

3. Horrorfilm und Memoria

Nachdem im vorangegangenen Kapitel verschiedene Gedächtnistheorien, auch in Bezug auf das Angstgefühl, untersucht wurden, widmet sich das folgende Kapitel den Horrorfilmen im Allgemeinen. Es hat sich gezeigt, dass Affekte und Erinnerungen in einer wechselseitigen Beziehung zueinander stehen. Im Horror spielen diese beiden Größen eine übergeordnete Rolle. Eine weitere wichtige Komponente ist die der Wiederholung. Dadurch erhalten sich seit jeher die gleichen Symbole und Motive, wie im Folgenden aufgezeigt wird.

3.1. (Horror-)Film und Erinnerung

Neben den biologischen Aspekten, die die Grundlage für die Ausbildung des menschlichen Gedächtnisses schaffen, führt Assmann zwei ‚Felder der Interaktion‘ an, ohne die sich die Erinnerung weder bewahren noch entfalten könnte. Zum einen nennt sie soziale Interaktion/Kommunikation und zweitens kulturelle ‚Zeichen und Medien‘.¹⁵¹ „Zuletzt gehören sowohl *materiale Repräsentationen* in Gestalt von Texten, Bildern und Denkmälern als auch *symbolische Praktiken* in Gestalt von Festen und Riten.“¹⁵² Und natürlich auch Film. Film ist Erinnerungsmaterial. Film macht aus performativer Kunst erinnerbare, er transformiert ein vorübergehendes Phänomen in ein bleibendes.¹⁵³ Denn im Gegensatz zur Dynamik des sozialen Gedächtnisses, sind Medien, aufgrund ihrer Zugehörigkeit zu dauerhaften Institutionen, beständige kulturelle Memoria. Sie ermöglicht das Erschaffen objektiver Symbole, die derart von dauerhafter Natur sind, als sie nicht von begrenzter menschlicher Lebensdauer, sondern vielmehr medial aufbewahrt und überliefert werden können.¹⁵⁴

Tudors Auffassung von Genre, im Besonderen des Filmgenres, schließt exakt bei Assmanns Ausführungen an und führt die möglichen gemeinschaftlich verwendeten Symbole eines kulturellen Gedächtnisses genauer an:

“In effect a genre is a special kind of subculture, a set of conventions of narrative, setting, characterization, motive, imagery, iconography and so on, which exists in the practical consciousness of those fluent in its ‚language‘. [...] A genre is flexible,

¹⁵¹ Vgl. Aleida Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München 2006, S. 32.

¹⁵² Ebda.

¹⁵³ Vgl. William Paul: *Laughing, screaming: modern Hollywood horror and comedy*, New York u. a. 1994, S. 23.

¹⁵⁴ Vgl. Aleida Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München 2006, S. 32f.

open to variable understanding by different users at different times and in different contexts.“¹⁵⁵

Horror ist viel mehr als nur ein Filmgenre, Horror ist, so Linda Badley, das vielleicht repräsentativste Beispiel für ein transmediales Phänomen. Er findet sich in Literatur, Film, bildender Kunst, Musik, Theater, Performancekunst, Cartoons, Comics und noch weiteren Bereichen. Auch durch seine Vorliebe sich selbst zu zitieren, egal durch welches Medium wird er wohl so vielseitig.¹⁵⁶ Tony Magistrale stellt dem eine andere Forschung entgegen, demnach es die anderen Künste, außer dem Film, lange Zeit vermieden, sich auf das vergangene Jahrhundert zu beziehen, um radikal Neues zu schaffen. Im Gegensatz dazu griff und greife das moderne Kino immer noch oft und gerne auf thematische Inspirationen des 19. Jahrhunderts, im speziellen die Gothic Novels, zurück. Das berühmteste Beispiel für ein ewiges Symbol ist der Vampir, vor Allem in seinen prominentesten Formen Dracula beziehungsweise Nosferatu.¹⁵⁷

Unumstritten ist, dass sich Gothic Novels und Horrorfilme, sowohl die ersten Stummfilme als auch die modernen Produktionen, ein Groß der charakteristischen Merkmale, selbstverständlich in variierten Formen, teilen. Etwa Milieu, Charaktere und Motive wie „the abject, the monstrous, the return of the repressed, or the uncanny“¹⁵⁸ finden sich, in Abwandlungen und mit verschiedener Gewichtung, in beiden Medien. Neben eben jenen unbestreitbaren literarischen Wurzeln des Horrors erkennt Paul William noch weitere Ahnen des Genres, etwa den römischen Circus Maximus, öffentliche Hinrichtungen, Rummelplatzschauspiel und die Gruselstücke in der Tradition des Grand Guignol.¹⁵⁹

„The genre is constantly revisiting and readopting its core myths. Like the deathless vampire who must repeat its stalk-and-kill cycle in order to satisfy a recurring blood hunger, the earliest film horrors cannibalized it's literary ancestry again and again.“¹⁶⁰

Horror ist also, Assmanns Ausführungen über das kulturelle Gedächtnis folgend, ein Milieu mit einem gemeinsamen System aus Symbolen, welches von der Gruppe verstanden und benutzt werden.¹⁶¹

Durch die neuen Medien „ist der Mythos nicht nur archaische Vergangenheit, sondern auch beständige Gegenwart“¹⁶², denn er sammelt erneut die „Attribute einer vergangenen

¹⁵⁵ Andrew Tudor: *Monsters and Mad Scientists: A cultural History of the Horror Movie*, Oxford u. a. 1989, S. 5f.

¹⁵⁶ Vgl. Linda Badley: *Film, Horror and the Body Fantastic*, Westport 1995, S. 2.

¹⁵⁷ Vgl. Tony Magistrale: *Abject Terrors: Surveying the modern and postmodern Horror Film*, New York 2005, S. 20.

¹⁵⁸ Steffen Hantke: „Introduction. Horror Film and the Apparatus of Cinema“, Mississippi 2004, S. VII.

¹⁵⁹ Vgl. William Paul: *Laughing, screaming: modern Hollywood horror and comedy*, New York u. a. 1994, S. 23.

¹⁶⁰ Tony Magistrale: *Abject Terrors: Surveying the modern and postmodern Horror Film*, New York 2005, S. 20.

¹⁶¹ Vgl. Aleida Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München 2006, S. 33.

Zeit, die zu nahe war [zur Zeit der Schauerromane; Anm. d. V.], um ihre Ideen emotionslos ad acta zu legen, und die zu fern war, um sie noch als Teil der eigenen Wirklichkeit zu verstehen.“¹⁶³ Das heißt, die Filme übersetzen uraltes Gedächtnisgut, das in seiner Qualität archaisch aber keinesfalls veraltet ist, in den Kontext der Moderne. Ängste die schon seit jeher Bestandteil des menschlichen Lebens, Denkens und Fühlens darstellen, können nicht verloren gehen, da sie im kollektiven Unbewussten immer existieren und sich etwa in Form der Archetypen nach Jung präsentieren. Im Horrorfilm werden diese Archetypen zu den modernen Monstern.

Laut Andrew Tudor ergeben das Filmmonster, die Quelle der Bedrohung und seine Macht, sowie die Art und Weise dem Monster entgegenzutreten und es, sofern möglich, zu vernichten, die Kategorien die das Genre bestimmen.¹⁶⁴ All diese Bestimmungen zeigen erneut auf, dass das Monster, als Form der Bedrohung, eines der wichtigsten Symbole des Horrorfilmes ist. Alle Momente des Schreckens sind eng verbunden mit dieser Figur, sei es ein plötzliches Erscheinen, die ständige Präsenz oder die Abwesenheit. Es ist das unheimliche Prinzip von Verdecktem und plötzlich Auftauchendem.

Und hierin zitiert das Genre Horror auf narrativer und formaler Ebene das Medium Film an sich. Es ist eine Geschichte des Verschwindens und Sichtbarmachens.¹⁶⁵

Durch das Verstecken und Zeigen, Andeuten und brutal Hervorbrechen wird Horrorfilm auf besondere Art und Weise unheimlich, erschreckend, Angst einflößend und vieles mehr:

„Freud claims that the feeling of uncanniness not to be identified with horror and fear; however he also claims that it is related to such feelings, especially to fear“.¹⁶⁶

Ausgehend von Freuds Unheimlich-Begriff erläutert Christian Schulz ebenfalls die Sonderstellung des Mediums Film, in der Möglichkeit angsterzeugende Momente zu schaffen. Durch die Kombination aus Körperlichkeit, Ton, Filmräumen, Einstellung und Schnitten kann Vertrautes, vor allem der Körper, neu inszeniert werden und ein Gefühl des Unheimlichen in einer neuen Dimension hervorrufen.¹⁶⁷

¹⁶² Werner Wunderlich: „Dämonen, Monster, Fabelwesen. Eine kleine Einführung in Mythen und Typen phantastischer Geschöpfe“, St. Gallen 1999, S. 13.

¹⁶³ Georg Seeßlen/Fernand Jung: *Horror. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*, Marburg 2006, S. 50.

¹⁶⁴ Vgl. Andrew Tudor: *Monsters and Mad Scientists: A cultural History of the Horror Movie*, Oxford u. a. 1989, S. 7.

¹⁶⁵ Vgl. Michaela Wünsch: *Im inneren Außen. Der Serienkiller als Medium des Unbewussten*, Berlin 2010, S. 8.

¹⁶⁶ Curtis Bowman: „Heidegger, the Uncanny, and Jacques Tourneur's Horror Films“, Lanham u. a. 2003, S. 67.

¹⁶⁷ Vgl. Christian Schulz: *Angst und Film: Methoden, Motive und Kontinuitäten*, Bremen 2012, S. 12.

Horror will nie etwas anderes sein oder machen als sich selbst und „has always admired itself so excessively that it cannot resist revising and duplicating its most successful conventions and themes“.¹⁶⁸

Darum ist es gleichgültig, in wie viele Subgenres Horrorfilm eingeteilt wird oder welche Hybridformen mit anderen Gattungsformen er eingeht, die Handlungsstruktur und Grundmotivik kehrt immer wieder. Im Kern bleiben sie sich ähnlich. Und durch die Konfrontationen mit Terror, Andersheit, Genderfragen, Verschiebung und Fragmentierung erzeugen sie über Angst und Schrecken eine unheimliche Grundstimmung die das Horrorgenre zu beherrschen scheint.¹⁶⁹

Horror, die Kunst des Schrecken, ‚Art of Terror‘, wie Tony Magistrale das Genre und all seine Begleitphänomene, umfassend nennt, wendet sich sowohl gesellschaftlich als auch individuell immer an unsere tiefsten Ängste.¹⁷⁰ Robin Wood charakterisiert die Geschichte des Horrorfilmes als eine unerbittliche Rückkehr des Unterdrückten.¹⁷¹ Das zurückkehrende Verdrängte drückt sich in verschlüsselten Bildern aus und Horror bedient sich bevorzugt jener zeitlosen und immer im Unbewussten gegenwärtigen Symbolsprache. In der beständigen Produktion von Horrorfilmen zeigt sich, dass die alten Zeichen und Motive in ihrer Umsetzung wirtschaftlich rentabel sein müssen. Der Mensch wird sich immer für die Geschichten begeistern, welche ihm das Unheimliche vermitteln.

Horror stories are as old as the human race and have frightened, controlled and beguiled men and women for longer than anyone knows. [...] Since men and women like to scare themselves silly with horror stories, it is only natural that movie-makers, always avid for ‚pre-sold audiences‘, should spent time, talent and money on scaring the daylights out of movie audiences the world over.¹⁷²

Eines der vielen Subgenres des Horrorfilmes bezeichnet den ‚Slasherfilm‘ und zählt zum sogenannten ‚Body Horror‘, welcher sich durch eine exzessive Zurschaustellung verletzter Körper und enormen Mengen an Blut auszeichnet.¹⁷³ Die Genrebezeichnung Slasher leitet sich vom englischen ‚to slash‘ also ‚schlitzen‘ ab. Filme dieser Kategorie sind teilweise auch unter den Bezeichnungen Splatter, von ‚spritzen‘, oder Stalker, ‚heranpirschen‘, bekannt.¹⁷⁴

¹⁶⁸ Tony Magistrale: *Abject Terrors: Surveying the modern and postmodern Horror Film*, New York 2005, S. XII.

¹⁶⁹ Vgl. Ebda.

¹⁷⁰ Vgl. Ebda., S. XIII.

¹⁷¹ Vgl. Robin Wood: „Return of the Repressed“, in: *Film Comment*, 14/4, 1978, S.28.

¹⁷² William K. Everson: „Horror Films“, in: Alain Silver/James Ursini (Hg.): *Horror Film Reader*, New York u. a. 2006, S. 21.

¹⁷³ Vgl. Drehli Robnik: „Der Körper ist OK. Die Splatter Movies und ihr Nachlaß“, in: Jürgen Felix: *Unter die Haut: Signaturen des Selbst im Kino der Körper*, St. Augustin 1998, S. 243f.

¹⁷⁴ Vgl. Tony Magistrale: *Abject Terrors: Surveying the modern and postmodern Horror Film*, New York 2005, S.146f.

Wie bereits erwähnt, weist der Horrorfilm als Grundprinzip einen „high degree of self-referentiality“¹⁷⁵ auf. Im Subgenre des Slasher wird jenes Grundprinzip in einer inner- und außerfilmischen Weise perfektioniert. „Michael Myers, Jason Vortheer, Freddy Krueger – they did not develop out of the characteristic monsters of the 1970s, but represent a refusal of everything embodied earlier.“¹⁷⁶

Obwohl eines der umstrittensten Subgenres, aufgrund der Zurschaustellung von Gewalt und Blut, des Genrekinos, erwiesen sich die Slasherfilme als eine der einflussreichsten und beständigsten Strömungen des modernen Horror Kinos. Mitverantwortlich für dieses unerwartete Phänomen ist höchstwahrscheinlich die innovative Idee des Franchisings eines Themas. Aus diesem Konzept entwickelt sich die Etablierung der Hauptfiguren, das heißt der Monster beziehungsweise mehr oder weniger menschlichen Mörderfiguren.¹⁷⁷

Durch ihre beständige Wiederbelebung in immer weiteren Fortsetzungen der Filme erlangt die jeweilige mordende Hauptfigur den Status einer mystifizierten Ikone. Extremer Kult durch Fans des Genres, ist in diesem Zusammenhang ebenfalls von Bedeutung, da die Fans als Käufer den Markt des Horrorfilmes am Leben erhalten.

Das Publikum von Horror- beziehungsweise Slasherfilmen, weiß exakt, was es vom Produkt zu erwarten hat und fordert diese Schemata auch ein.¹⁷⁸ Es kennt die Funktionsweise der Filme sogar so gut, dass sie den potenziellen Opfern oft schon im Vorhinein sagen könnten, hinter welcher Tür das Unheil lauert und wie sie überleben würden.¹⁷⁹ Die Funktionsweise des Handlungsablaufes ist also berechenbar und folgt bestimmten Regeln, die sich das Genre selbst auferlegt hat.

Das Medium Film, und insbesondere der Horrorfilm, nimmt immer Bezug auf sich selbst, seine eigenen Anfänge und erfindet sich in diesem eng wirkenden aber durch Symbolvielfalt unendlichen Rahmen beständig neu. Vor allem gegen Ende der 70er Jahre waren die Slasherfilme eine willkommene Wiederbelebung des gesamten Horrorgenres. Gründe für die Fülle der Produktionen waren mutmaßlich die relativ einfachen episodischen Drehbücher durch das nochmals erhöhte Maß an Selbstreferenz der Symbolik und die denkbar geringen Kosten.¹⁸⁰

¹⁷⁵ James B. Twitchell: *Dreadful Pleasures. An Anatomy of Modern Horror*, New York 1985, S. 116.

¹⁷⁶ Robin Wood: „Foreword“, in: Steven Jay Schneider (Hg.): *Horror film and psychoanalysis. Freud's worst nightmare*, Cambridge 2004, S. XIV.

¹⁷⁷ Vgl. James Kendrick: „Razors in the dreamscape: Revisiting ‚A nightmare on elm street‘ and the slasher film“, in: *Film Criticism*, 33/3, 2009, S. 17.

¹⁷⁸ Vgl. James B. Twitchell: *Dreadful Pleasures. An Anatomy of Modern Horror*, New York 1985, S. 114.

¹⁷⁹ Vgl. Georg Seeßlen/Fernand Jung: *Horror. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*, Marburg 2006, S. 16f.

¹⁸⁰ Vgl. James Kendrick: „Razors in the dreamscape: Revisiting ‚A nightmare on elm street‘ and the slasher film“, in: *Film Criticism*, 33/3, 2009, S. 17f.

„The slasher film clearly required a transfusion of new blood at this juncture – and new ideas – in order to reinvent itself and become again a viable art form.“¹⁸¹

Im Unterschied zu den meisten anderen populären Genres schafft es der Horrorfilm trotz oder wegen dem immensen Wiederholungsanteil, jede neue Generation Jugendlicher in seinen Bann zu ziehen. Eine sehr pragmatische Zusammenfassung des Subgenres Slasher, liefert Tony Magistrale: „psychotic male murderers who stalk at night in search of human prey, slasher – also known as splatter“¹⁸²

Dieses Prinzip wird in einer Art Endlosschleife wiederholt, zum einen innerhalb der Diegese und zum anderen durch die Produktion von Fortsetzungsreihen der einzelnen Slasherfilme und Neuauflagen.

Bezogen auf den Faktor der periodischen Wiederholung, sowohl inhaltlich als auch formal in der Serienstruktur, lässt sich *A Nightmare on Elm Street* problemlos dem Slashergenre zuordnen, bei näherer Betrachtung jedoch erlangt die Serie, durch die besonders kreative und durchdachte Machart, eine Sonderstellung in dieser Horrorkategorie und widerspricht dadurch dem minimalistischen Prinzip beinahe.¹⁸³

“Uncanny horror films act as aids to selfunderstanding. They slowly turn us towards different ways of looking at the world; they confront us with characters in situations progressively shown to be far different from our own. The characters are always faced with mystery; frequently, with the supernatural as genuine evil; sometimes, only with their own imaginations.“¹⁸⁴

Das Unheimliche findet seine Quelle dementsprechend im Menschen selbst, den es ist abhängig von seinen Vorstellungen der Welt und des Seins. Werden diese Prämissen nun verfälscht oder gegen ihn gewandt muss er sie neu erklären.

Obwohl sie sich filmisch im gleichen Genre bewegen unterscheidet sich Freddy Krueger stark von seinen ‚Artgenossen‘ und gleichzeitig verkörpert er genau das was sie ausmacht. „Die mit psychotischer Automatik vor sich hinmordenden und offenbar nicht umzubringenden Serienkiller, die stur umher wandernden Zombies und Mutanten, die vom Tod zurückkehren“¹⁸⁵, sie alle symbolisieren die Sturheit mit der die Horrorfilmmonster am Leben zu bleiben gedenken. Sie lassen sich weder in ihrer mythischen Bedeutung noch in ihrer diegetischen Körperlichkeit auf Dauer vernichten.

¹⁸¹ Tony Magistrale: *Abject Terrors: Surveying the modern and postmodern Horror Film*, New York 2005, S. 167.

¹⁸² Ebda., S. 147.

¹⁸³ James Kendrick: „Razors in the dreamscape: Revisiting ‚A nightmare on elm street‘ and the slasher film“, in: *Film Criticism*, 33/3, 2009, S. 18f.

¹⁸⁴ Curtis Bowman: „Heidegger, the Uncanny, and Jacques Tourneur’s Horror Films“, Lanham u. a. 2003, S. 81.

¹⁸⁵ Drehli Robnik: „Der Körper ist OK. Die Splatter Movies und ihr Nachlaß“, St. Augustin 1998, S. 240.

3.2. Horrorfilm und Schrecken

Die Verbindung von Freuds Theorien über das Unheimliche und dem Horrorfilm als Genre wird noch überdeutlicher, falls das an dieser Stelle noch notwendig erscheint, wird die englische Übersetzung des Psychoanalytikers herangezogen, denn dann erregt das Unheimliche „dread and horror [...] certain things which lie within the class of what is frightening“.¹⁸⁶

Der amerikanische Filmwissenschaftler und Philosoph Steven Schneider stellt in seinem Essay *Monster as (Uncanny) Metaphors* die Frage nach einer Gemeinsamkeit aller Monster des Horror Kinos, zusätzlich zu der Tatsache, dass sie nicht real sind. Er betont, dass ihnen allen die Realität abgesprochen wird, auch wenn es Menschen sind oder nicht fiktional, weil sie real lebende Mörder porträtieren, denn sie sind ‚nur‘ Darstellungen von Monstern, demnach deren mediale Repräsentation. Als ihre Essenz postuliert Schneider, dass alle Horrorfilmmonster, egal welcher Art sie sind, ob übernatürliches Wesen, Tier, Mensch oder auch die Natur selbst, der primären Absicht folgen, den Zuschauer zu erschrecken. Wichtig hierbei ist die Unterscheidung zwischen ‚horrify‘, erschrecken im Sinne von gruseln, unheimlich sein, und ‚terrify‘, erschrecken, eher als Angst haben vor eine Gewalt.¹⁸⁷

In *Return of the Repressed* fasst Robin Wood zusammen welche Funktion der Horrorfilm erfüllt. Er transportiert darin mehr als nur eine Theorie Angst oder Gedächtnis betreffend wenn er schreibt: „to offer a simple definition of horror films: they are our collective nightmares“¹⁸⁸.

Der Vergleich zwischen Horrorfilm und Alpträumen ist eine logische Konsequenz, wie auch schon anhand Bruce Kawins Ausführung, über die Parallelen zwischen Kino und Schlaf, gezeigt wurde. Außerdem sind sowohl Horrorfilme als auch Alpträume eng verbunden mit den beiden Größen Erinnerung und Angst. Georg Seeßlen bestimmt drei Ebenen der Angst mit welchen er die Horrorfilme betrachtet.

Als erste Ebene nennt er: „Ängste, die in der Überlieferung, der sich fortzeugenden Mythologie und Dämonologie der Kultur begründet sind.“¹⁸⁹

Dämonen, Monster und Fabelwesen sind die Ausgeburten menschlicher Phantasie und dienen seit archaischen Zeiten dem besseren Verständnis der Welt und des Subjekts selbst, sie sind Teil von Verarbeitungsprozessen und auch Projektionen von Ängsten und

¹⁸⁶ Sigmund Freud: „The ‚Uncanny““, in: *The Penguin Freud Library Volume 14: Art and Literature*, Hg. u. übers. von James Strachey, London 1990, S. 339.

¹⁸⁷ Vgl. Steven Schneider: „Monster as (Uncanny) Metaphors: Freud, Lakoff, and the Representation of Monstrosity in Cinematic Horror“, in: Alain Silver/James Ursini (Hg.): *The Horror Film Reader*, New Jersey 2006, S. 167f.

¹⁸⁸ Robin Wood: „Return of the Repressed“, in: *Film Comment*, 14/4, 1978, S. 26.

¹⁸⁹ Georg Seeßlen/Fernand Jung: *Horror. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*, Marburg 2006, S. 31.

Hoffnungen. Durch ihre Funktion werden die Imaginationen zu mythischen Gestalten, die nicht nur aber eben auch ungeheuerlich sind.¹⁹⁰ Die Horrorfilmmonster sind, wie auch Schneider betont, metaphorische Darstellungen konzeptioneller, nicht rein filmischer, Natur, insofern sie im menschlichen Geist existieren und nicht ausschließlich auf der Leinwand des Kinos. Sie sind in ihrer Symbolhaftigkeit psychologisch zwingend und ihre oberflächliche Heterogenität ist historisch und kulturell bedingt.¹⁹¹ Das Monster als Symbol ist durch seinen archaischen Ursprung umso mehr eine Bedrohung, da es der moderne Geist nicht zur Gänze fassen kann, weil es einer vorintellektuellen Zeit entstammt.

„Perhaps the reemergence of surmounted beliefs signifies a painful loss of intellectual mastery.“¹⁹² Es ist also dem Unheimlichen, wie Bowman nach Heidegger interpretiert, eine schmerzhaft Komponente eingeschrieben, die aus einem geistigen Versagen resultiert, welches auf längere Sicht die Reifung des Geistes jedoch fördert.

Seeßlen führt diesen Gedanken noch weiter, indem er postuliert „möglicherweise sogar gehört sie [die Angst, Anm. d. V.] zu unserem Wesen so sehr, dass wir ohne sie gar nicht leben können. Der ‚angstfreie Mensch‘ ist selber unheimlich, tragisch an seiner Seele erkrankt“¹⁹³, und somit eine Berechtigung, sogar eine Forderung nach der Angst, dem Unheimlichen, dem Dämonischen ausspricht.

Dennoch, das Dämonische kann nicht allumfassend verstanden werden, da es dem Unbewussten entspringt, und das Monster in seiner dämonischen (Horror) Gestalt eine Vergegenständlichung von Symbolen der Angst ist.¹⁹⁴ Das Dämonische, in Form von Monstern, lebt also von seinen archaischen Überresten im menschlichen Geist und davon sich beständig wieder in eben diesen zu rufen.

„As civilisation progressed to higher stages of consciousness, newer interpretations of those age-old myths become necessary so that the links with humankind’s archaic past can be appropriately maintained.“¹⁹⁵

Die Gestalten von Dämonen und dunklen Götter können, laut Biedermann, trotz ihrer gemeinsamen Wurzeln in der allgemeingültigen Funktion als Furchterregendes sehr differenziert ausfallen. Die Angstvorstellungen nehmen je nach Kultur und Zeit

¹⁹⁰ Vgl. Werner Wunderlich: „Dämonen, Monster, Fabelwesen. Eine kleine Einführung in Mythen und Typen phantastischer Geschöpfe“, St. Gallen 1999, S. 13.

¹⁹¹ Vgl. Steven Schneider: „Monster as (Uncanny) Metaphors: Freud, Lakoff, and the Representation of Monstrosity in Cinematic Horror“, S. 169.

¹⁹² Curtis Bowman: „Heidegger, the Uncanny, and Jacques Tourneur’s Horror Films“, Lanham u. a. 2003, S. 68.

¹⁹³ Georg Seeßlen/Fernand Jung: *Horror. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*, Marburg 2006, S. 18.

¹⁹⁴ Vgl. Frank Cawson: *The Monster in the Mind: the Face of Evil in Myth, Literature, and Everyday Life*, Brighton 1995, S. 1.

¹⁹⁵ James F. Iaccino: *Psychological Reflections on Cinematic Terror. Jungian Archetypes in Horror Films*, Westport 1994, S. 181.

verschiedene Formen an.¹⁹⁶ Freuds Unheimliches ist erneut erkennbar, in jenem Bestreben der Symbole, in immer neuer Form wiederzukehren:

„Im seelisch Unbewussten läßt sich nämlich die Herrschaft eines von Triebregungen ausgehenden *Wiederholungszwanges* erkennen, der wahrscheinlich von der innersten Natur der Triebe selbst abhängt, stark genug ist sich über das Lustprinzip hinauszusetzen, gewissen Seiten des Seelenlebens den dämonischen Charakter verleiht“¹⁹⁷.

Im Horrorfilm, besonders jedoch im Bereich der Slasher- und Splatterfilme, bestätigt sich dieser Wiederholungszwang der dem Unheimlichen anhaftet mit einer „Trieb-Logik des Immer-weiter-Machens und Immer-wieder-Kommens, die sich nicht nur in der automatisierten seriellen Struktur der einzelnen Filme niederschlägt, sondern auch in der Bildung von Filmserien.“¹⁹⁸ Die perfekte Angleichung der medialen Formen an das inhaltliche Schema ist ein Phänomen, welches etwa die *Nightmare*-Reihe auszeichnet. (Auf die mediale Ebene wird in *Kapitel 5* näher eingegangen.)

Um an dieser Stelle wieder zu den Quellen der Angst zurückzukehren, Seeßlens zweite Ebene der Angst, beinhaltet

„Ängste, die vom Kindesalter an unsere Wahrnehmung in mal mehr und mal weniger ausgeprägten Form begleiten, die Angst vor dem Unbekannten, die Angst vor der Dunkelheit, die Angst vor Einsamkeit und der unterbrochenen Kommunikation, die Angst vor Abgründen und Zweifelhafte“¹⁹⁹.

Diese Angst vor Dunkelheit und allem was damit zusammenhängt, findet seine Wurzel im Wesen des Menschen, der den Tag und nicht die Nacht als heimisch empfindet. Die Nacht birgt in ihrer Schwärze Unbekanntes und Unsicherheiten. Das menschliche Auge ist nicht dafür geschaffen die Dunkelheit zu durchdringen. Auch die Nähe der Dunkelheit zum Reich der Toten, sollte an dieser Stelle Erwähnung finden. Diesen mit der Dunkelheit, dem Unergründlichen und Unbekannten zusammenhängenden kindlichen Ängste, gibt der Mensch die Gestalt der Monster.²⁰⁰ Aber es ist kein rein kindliches Gefühl des Unheimlichen, „bedeuten die Ängste doch im Gesamtspektrum der Gefühle, eine

¹⁹⁶ Vgl. Hans Biedermann: *Dämonen, Geister, dunkle Götter: Lexikon der furchterregenden mythischen Gestalten*, Graz 1989, S. 9f.

¹⁹⁷ Sigmund Freud: "Das Unheimliche", Stuttgart 2010, S. 209f.

¹⁹⁸ Drehli Robnik: „Der Körper ist OK. Die Splatter Movies und ihr Nachlaß“, St. Augustin 1998, S. 240.

¹⁹⁹ Seeßlen Georg/Fernand Jung: *HORROR. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*, Marburg 2006, S. 31.

²⁰⁰ Vgl. Norbert Borrmann (Hg.): *Lexikon der Monster, Geister und Dämonen*, Köln 2001, S. 4f.

Erinnerung an eine Epoche, in der solche Erlebnisinhalte intensiv empfunden wurden – in der Kindheit der Menschheit wie auch in jener des Einzelmenschen.“²⁰¹

Man kann diese verschiedenen spezifischen Angstausröser zusammenfassen, als Angst vor allem was unheimlich scheint, im Freud'schen Verständnis, aufgrund eines infantilen Komplexes, der aus der Unterdrückung ins Bewusstsein oder auf die Leinwand zurückkehrt. Beispielhafte Horrorfilme arbeiten in ihren Geschichten mit einer Wiederbestätigung kindlicher oder frühzeitlicher Vorstellung, wie auch dem Glauben daran, dass Tote zum Leben zurückkehren können und die Monster dieser Filme werden verstanden als die metaphorische Verkörperung des Narrativen.²⁰² Ein weiterer Aspekt dieser kindlichen Furcht vor dem Unbekannten, ergibt sich aus einer Verlustangst, denn mit dem Eintreten ins Leben manifestiert sich unsere Existenz als vom Verlieren geprägt. Und so wie der Säugling die Mutter metaphorisch verliert, so hat der Mensch die Natur verloren, weswegen sie ihm unheimlich ist, bis hin zum Tod und allem was den Tod, der in früheren Zeiten etwas Natürliches war, nachahmt, aus ihm zurückkehrt oder ihn verursachen könnte.²⁰³

Zu guter Letzt, erfährt Freuds Betonung der Libido, als Quelle aller menschlichen Triebe, auch noch seine Entsprechung im Horror, denn die dritte Ebene nach Seeßlen bezeichnet „Ängste, die aus einer allgemeinen Symbolsprache kommen, die sich auf zwei Ur-Zeichen reduzieren ließen, auf das phallische (die Klauen, die Vampirzähne) und auf das vaginale (das Versinken in den Geburtskanälen des Genres und in den Kellerlöchern verhexter Häuser).“²⁰⁴ Der Triebangst, die in Verbindung steht mit derartiger Symbolik, ist Freuds eigene spätere Abschwächung in den *Neuen Folgen* entgegensetzen. „Bekennen wir es nun, wir waren nicht darauf gefaßt, daß sich die innere Triebgefahr als eine Bedingung und Vorbereitung einer äußeren, realen Gefahrensituation herausstellen würde.“²⁰⁵ Gegen Ende seines Schaffens spricht er der Realangst mehr Bedeutung zu, wie im Vorangegangenen schon besprochen wurde. Die Monster der Horrorfilme sind innerhalb der Fiktion eine derartige Realgefahr und gleichzeitig liegt die Quelle ihrer Existenz im menschlichen Unbewussten.

²⁰¹ Hans Biedermann: *Dämonen, Geister, dunkle Götter: Lexikon der furchterregenden mythischen Gestalten*, Graz 1989, S. 22f.

²⁰² Vgl. Steven Schneider: „Monster as (Uncanny) Metaphors: Freud, Lakoff, and the Representation of Monstrosity in Cinematic Horror“, S. 169.

²⁰³ Vgl. Georg Seeßlen/Fernand Jung: *Horror. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*, Marburg 2006, S. 19f.

²⁰⁴ Seeßlen Georg/Fernand Jung: *Horror. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*, Marburg 2006, S. 31.

²⁰⁵ Sigmund Freud: *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Wien 1933, S. 119.

„Horror monsters may frighten, but that is partly because they are acting out the desires we fear. When they do come out at nighttime, as monsters always do, they must move around using a body so full of power and yet lacking in control.“²⁰⁶

James B. Twitchell verweist hier auf zwei wichtige Aspekte, zum einen den unabdingbaren Bezug von Horrorfilmmonstern zur Nacht und zweitens ihre Funktion als ersatzweise das Unbewusste ausführende Figur. Beides steht wiederum in enger Verbindung zu Alpträumen und dem ‚Unheimlichen‘ nach Freud, welcher in seinem gleichnamigen Essay schreibt „das Unheimliche sei jene Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht.“²⁰⁷

Tony Magistrale stellt zwischen Freddy und der Figur des Vampirs Vergleiche an. Ein interessanter Ansatzpunkt, bedenkt man, dass der Vampir eines der ältesten und wichtigsten Horrorgeschöpfe ist. Sie teilen die Eigenschaft des Nachtmahrs, der sich seinen Opfern in einem Zustand nähert, da der Schutz durchs Bewusstsein auf ein Minimum reduziert ist. Beide sind Gestaltwandler.²⁰⁸ Und auch des Vampirs Referenz zur traumhaften Welt sollte nicht unerwähnt bleiben. In seinem Essay *The Mummy's Pool* verweist er auf die ‚andere Welt‘, das was noch über die menschliche Vorstellung hinaus existieren könnte und die Traumhaftigkeit dieser übernatürlichen Welt, in der etwa Vampire existieren. „In the greatest of all horror films, Dreyer's *Vampyr* (1932), the world on ‚the other side‘ continuously overlap, and a dream within this dreamworld reveals the hero the identity of the vampire.“²⁰⁹ Diese Vermischung von Traum und Realität, die dem Horrorfilm immer anhaftet wird noch verstärkt wenn im Film geträumt wird.

Außerdem ist der Vampir nicht nur Wiedergänger und Vertreter der Nachtgestalten, er kann auch andere Formen annehmen, meist die einer Fledermaus oder eine gelöste Gestalt, zum Beispiel Nebel. Die Wandlungsfähigkeit der äußeren Gestalt scheinen nicht nur Freddy und der Vampir zu beherrschen, sondern bezeichnet auch eine der wichtigen Eigenschaften der Jung'schen Trickster-Gestalt.²¹⁰

Dadurch, dass der Trickster liebend gerne Grenzen verschiebt und zerstört, ergeben sich für den Menschen Unsicherheiten mit sich und der Welt. Es ist ein unheimliches Gefühl sich der Dinge nicht mehr sicher sein zu können. Dennoch ist weder die Funktion des Tricksters, noch die des Horrorfilmes im Allgemeinen, eine rein negative. „The point is that the experience of uncanniness forces us to appropriate or reject accustomed ways of

²⁰⁶ James B. Twitchell: *Dreadful Pleasures. An Anatomy of Modern Horror*, New York 1985, S. 69.

²⁰⁷ Sigmund Freud: „Das Unheimliche“, Stuttgart 2010, S. 188.

²⁰⁸ Vgl. Tony Magistrale: *Abject Terrors: Surveying the modern and postmodern Horror Film*, New York 2005, S. 164f.

²⁰⁹ Bruce Kavin: „The Mommy's Pool“, Austin 1984, S. 11.

²¹⁰ Vgl. Carl Gustav Jung: *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*, Ostfildern ⁵2011, S. 274.

thinking and acting.“²¹¹ Es geht um die Erkenntnis des Übermaßes an Möglichkeiten, die außerhalb unseres Denken und Handelns liegen und sich durch die Phantastik ergeben. Das Unheimliche ergibt sich also aus uns selbst heraus, durch meist äußeren Einfluss. In diesem Sinne ist es Bedingung für eine Weiterentwicklung des Selbst. Das Unheimliche fördert und fordert also auch eine Bewegung in Richtung Authentizität.²¹² „Horror as one of several discourses of the body that use the fantastic – the iconography of the monstrous – to articulate the anxiety of the 1980s and to re-project the self.“²¹³

²¹¹ Curtis Bowman: „Heidegger, the Uncanny, and Jacques Tourneur’s Horror Films“, Lanham u. a. 2003, S. 72.

²¹² Vgl. Ebda.

²¹³ Linda Badley: *Film, Horror and the Body Fantastic*, Westport 1995, S. 3.

4. Memoria und Freddy Krueger

Schon der Name Fred Krueger ist eine allegorische Erinnerung, an Wes Cravens eigenen Film *The Last House on the Left*, zusammengesetzt aus zwei der vergewaltigenden und mordenden Protagonisten: Fred, dem Kinderschänder, und Krug, dem Psychopathen. Die beiden werden in dem Film von der rachsüchtigen Mutter des Opfers entmannt und getötet. Zusammengeschmolzen zu einer Figur stehen Fred und Krug wieder auf von den Toten und personalisieren sich in den von Craven geschaffenen geisthaften Psychopathen Freddy Krueger.²¹⁴

Die „Wiederauferstehungsmythologie“, die das Genre zu beherrschen scheint, nennt der Filmwissenschaftler Drehli Robnik „Recycling“ und hält, seines Erachtens nach, die verschiedenen Filme auf einer thematischen Ebene, da es „abstrakte, apersonale und ungeformte Kräftebeziehungen versammelt“²¹⁵.

Die Wiederholung betont auch den sich selbst begünstigenden Charakter von Gewalt, der für Craven von essenzieller Bedeutung ist und den er mit seinen Filmen zum Ausdruck bringen möchte. Gewaltsames Zerstören fordert neue Gewalt in einem nie endenden Zyklus. *Nightmare* setzt dort an, wo *Last House on the Left* aufhört, bei einem Rachemord, der anstatt Genugtuung zu bewirken, eine Serie von neuer und diesmal übernatürlicher und somit noch widerstandsfähigerer Gewalt erschafft.²¹⁶

Nightmare ist aber nicht nur die mediale Weiterführung einer Geschichte, sondern hat auch einen persönlichen Erinnerungshintergrund. Wes Craven erklärt, dass sich die Figur Freddy aus zwei seiner eigenen Kindheitserinnerungen gestaltete. Er fusioniert in sich zwei Schreckgestalten aus Cravens Kinderjahren. Ein Junge der ihn noch zu Schulzeiten regelmäßig verprügelte war der Namenspatron für Freddy. Für das spezifische Äußere zeichnet sich ein mysteriöser Unbekannter verantwortlich, der eines Nachts vor Cravens Elternhaus stand und der kleine Wes Craven hatte das Gefühl, dass dieser Mann ihn direkt anblickte.²¹⁷ Des Weiteren verarbeitet *Nightmare* Cravens Faszination für ein Phänomen, dass in den späten 70er Jahren eine Reihe unzusammenhängender Artikel in der LA Times beschäftigte. Darin ging es um junge asiatische Emigranten, welche ohne nachweislichen Anlass im Schlaf starben, nachdem sie für lange Zeit versuchten Schlaf zu vermeiden.²¹⁸

²¹⁴ Vgl. James B. Twitchell: *Dreadful Pleasures. An Anatomy of Modern Horror*, New York 1985, S. 119.

²¹⁵ Drehli Robnik: „Der Körper ist OK. Die Splatter Movies und ihr Nachlaß“, St. Augustin 1998, S. 241.

²¹⁶ Vgl. James Kendrick: „Razors in the dreamscape: Revisiting ‚A nightmare on elm street‘ and the slasher film“, in: *Film Criticism*, 33/3, 2009, S. 22.

²¹⁷ Vgl. John Wooley: *Wes Craven. The Man and his Nightmares*, New Jersey 2011, S. 100.

²¹⁸ Wes Craven in: „Willkommen zur besten Sendezeit“, auf: *A Nightmare on Elm Street*, Regie: Wes Craven, USA: New Line Cinema 1984, 00:00:10.

4.1. *Nightmare on Elm Street* – Handlungsstruktur

Im Audiokommentar zu *A Nightmare on Elm Street* erläutert der geistige Vater Freddys, Wes Craven selbst, welches das wichtigste Zitat aus dem Skript und somit die Essenz des Filmes ist:

„NANCY: Whatever you do, *don't fall asleep!* [Hervorh. d. Verf.]“²¹⁹

Diese kurze prägnante Aussage Nancys, die an Glen (Johnny Depp) gerichtet ist, beinhaltet das Motto zum Überleben. Denn wenn die Jugendlichen der Elm Street einschlafen, wartet in der anderen Welt der Traumdämon Freddy auf sie. Und jener bedeutet fast immer ihren sicheren Tod.

„Craven's most successful film of the 1980s thus offers the slasher as a supernatural dream-demon in the unforgettable form of Freddy Krueger (or more properly, Fred Krueger – it was only as the series progressed that the cuddly diminutive was habitually adopted, as Freddy, dripping mordant one-liners, became a bizarre anti-hero for the late 1980s: a horrid icon for a horrid time)“²²⁰

Slasherfilme, als eine der Unterkategorien des Horrorgenres, zu denen die *Nightmare*-Serie ohne Zweifel zählt, basieren auf einem narrativen Schema, das sich beliebig oft wiederholen lässt. Am Beginn steht ein in der Vergangenheit begangenes Übel, welches einen psychopatischen Mörder beziehungsweise ein übernatürliches Monster schafft. In der filmischen Gegenwart kehrt das Monster an den Ort der Missetat zurück, um sich zu rächen und Teenager zu morden. Am Ende eines jeden dieser Slasherfilme gelingt es bevorzugt einem Mädchen, ihn zumindest zeitweilig zu besiegen. Diese weibliche Retter-Figur ist das für den Horrorfilm typische ‚Final-Girl‘.²²¹ Catherin Shelton drückt es in ihrer Dissertation wie folgt aus: „Im Horrorfilm bedroht der Tod den Protagonisten als Folge einer Grenzüberschreitung, einer Hybris, eines ungesühnten Verbrechens, eines Fluches.“²²² *Nightmare on Elm Street* hält sich sehr genau an das vorgegebene Genremuster. Von dem vergangenen Übel, Fred Krueger, der Kindermörder wird von den Eltern getötet bis hin zum genreklassischen Final-Girl, im ersten Teil verkörpert durch Nancy Thompson (Heather Langenkamp).

²¹⁹ *A Nightmare on Elm Street*, Regie: Wes Craven, USA: New Line Cinema 1984, 00:58:16.

²²⁰ B. Twitchell: *Dreadful Pleasures. An Anatomy of Modern Horror*, New York 1985, S. 121.

²²¹ Vgl. James B. Twitchell: *Dreadful Pleasures. An Anatomy of Modern Horror*, New York 1985, S. 114.

²²² Catherine Shelton: *Unheimliche Inskriptionen. Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm*, Bielefeld 2008, S. 271.

Beispielhaft für die innere Handlungsstruktur der *Nightmare*-Filme, folgt nun eine Zusammenfassung von Wes Cravens Original, *A Nightmare on Elm Street*, aus dem Jahr 1984: So wie beinahe in jedem Horrorfilm, ist die fiktive Realität auch in *Nightmare* eine gewöhnliche Welt, die dem Leben des Rezipienten ähnlich ist. In diese normale Welt bricht eine übernatürliche Gefahr ein.²²³

„Im Fall des Alptraums, wo die Verdrängung ihren Höhepunkt erreicht“²²⁴, sehen sich die Jugendlichen der Elm Street von einer unbekanntem Bedrohung konfrontiert. Wegen der eigentlichen Unmöglichkeit durch Träume in die Realität einzudringen, ergibt sich das Element der Phantastik, das dem Horrorgenre seit jeher anhaftet. Ein weiterer Aspekt des Unheimlichen entsteht dadurch, dass die Träume sich bei allen Jugendlichen wiederholen und vom gleichen Mann „with the funny hand“²²⁵ handeln.

Sie erleben das „Moment der unbeabsichtigten Wiederholung [...] welches das sonst Harmlose unheimlich macht“ und wodurch sich „die Idee des Verhängnisvollen, Unentrinnbaren aufdrängt, wo wir sonst von ‚Zufall‘ gesprochen hätten“²²⁶. Nur, dass die Wiederholung hier keine unabsichtliche, sondern von Freddy herbeigeführte ist.

Die erste Szene in *A Nightmare on Elm Street*, nach der Titelsequenz in welcher Tina im Traum von einem noch in Schatten gehüllten Freddy gejagt wird, zeigt vier Jugendliche auf ihrem alltäglichen Weg zur Schule. Tina erzählt Nancy und Glen von ihrem Alptraum und schließt mit der Beschreibung eines Angstgefühls: „When i woke up it seemed like he was still in the room with me“²²⁷. In dieser Aussage steckt die bereits mehrmals erwähnte Unsicherheit, intellektuell zwischen Traum und Realität unterscheiden zu können, beziehungsweise, die Gefahr einer Vermischung der beiden Wahrheiten.

Die Szene ist aber ebenfalls wichtig für das zuvor besprochene Phänomen der Häufung von Zufällen und Wiederholung. Nancy erzählt: „As a matter of fact I had a bad dream last night myself“, und beschwichtigt Tinas Unruhe in Bezug auf die parallel auftretenden Albträume sogleich wieder, denn, „everyone has a bad dream once in a while. It’s no biggie.“²²⁸

Glens Beitrag zu dem Gespräch ist ebenfalls von Interesse. Er gibt ihr den einfachen Rat, sich bewusst zu machen, dass es sich nur um einen Traum und nichts weiter handelt, so wie er es macht, wenn er schlecht träumt. Auf Tinas Frage ob er denn auch einen Alptraum hatte in der letzten Nacht, gibt er keine Antwort. Zu diesem Zeitpunkt wägen sich die Jugendlichen noch in Sicherheit, aber es zeichnet sich bereits eine unheimliche

²²³ Vgl. Hans D. Baumann: *Horror. Die Lust am Grauen*, Beltz 1989, S. 94.

²²⁴ Sigmund Freud: „Das Unheimliche“, Stuttgart 2010, S. 208.

²²⁵ *A Nightmare on Elm Street 5: The Dream Child*, Regie: Steven Hopkins, USA: New Line Cinema, 1989. DVD-Video: New Line Home Entertainment, 1999, 00:45:25.

²²⁶ Ebd.

²²⁷ *A Nightmare on Elm Street*, Regie: Wes Craven, USA: New Line Cinema 1984, 00:04:15.

²²⁸ Ebd., 00:04:32.

Komponente in Form der Albträume ab. Nach Tinas Tod gesteht dann auch noch Rod, der Vierte der Teenager-Gruppe, dass er in derselben Nacht denselben Albtraum hatte.

Durch Wiederholung und das gleichzeitige Auftreten desselben Motivs bei mehreren Figuren wird aus einem einfachen Albtraum etwas ungleich Bedrohliches, auch weil er durch die individuelle Unabhängigkeit wie ein nicht deutbares Zeichen des kollektiven Unbewussten anmutet. In den ersten 50 Minuten wissen die Jugendlichen weder, wer dieser mysteriöse Nachtmahr ist noch warum er sie töten will. Sie erkennen ihn aber als potenzielle Gefahr, die es zu bekämpfen gilt. In diesem Sinne stellt er immer schon einen Teil ihres Vorwissens dar. (Vgl. Kapitel 2.1.)

Aufschlussreich im Zusammenhang mit dem Memoriabegriff, der ein Gedächtnis impliziert, dass wir erinnern aber nicht selbst durch äußere Eindrücke aufgenommen und gespeichert haben, ist die Gruppentherapiesitzung und der Streit zwischen den, als suizidgefährdet diagnostizierten, jugendlichen Patienten und Frau Doktor Simms:

“PHILIP: According to our kind hosts our dream are a group psychosis – sort of a mellow mass hysteria. The fact that we all dreamt about this guy before we ever met doesn’t seem to impress anybody.

[...]

DR. SIMMS: You don’t make any progress until you recognize your dreams for what they are.

NANCY: And what are they?

DR. SIMMS: The by-products of guilt. Psychological scars stemming from moral conflicts and overt sexuality.

KINCAID: Oh, great. It’s my dick that’s killing me.”²²⁹

Zum einen bietet dieser Ausschnitt eine offene Ablehnung in Bezug auf die vorherrschende Sexualisierung in der Traumdeutung. Zum anderen betont Philip vehement die scheinbare Zufälligkeit, mit welcher die Jugendlichen unabhängig voneinander die gleichen beängstigenden Trauminhalte erleben. Natürlich sind diese Träume der eigentliche Grund für ihre Selbstverletzungen und keine Selbstmordgefahr. Dadurch, dass sie sich zum Beispiel mit Zigaretten verbrennen, selbst in die Haut schneiden oder ähnliches, versuchen sie mit aller Gewalt wach zu bleiben.

Im ersten *Nightmare* lässt sich Freddy noch verhältnismäßig einfach vernichten, was es ihm wiederum erleichtert zurückzukommen und für eine lange Serie von *Nightmare on Elm Street*-Filmen zu sorgen.

„Nancy had simply turned her back on him, refusing to acknowledge his existence or his power, recognizing that the boogeyman is really, after all, only the visible sum of our fears.

²²⁹ *A Nightmare on Elm Street, Part 3: Dream Warriors*, Regie: Chuck Russel, USA: New Line Cinema, 1987. DVD-Video: New Line Home Entertainment, 1999, 00:25:20

But then again, we all knew he'd be back ...²³⁰ Ganz im Sinne der mythischen Wesen ist Freddy eines der „Geschöpfe, die nie aussterben“²³¹. Keinesfalls lassen sich jene Monster nur durch Missachtung ausrotten, dafür ist ihre Existenz im kollektiven Unbewussten zu tief verankert. Jene Monster bezeichnen die Jung'schen Archetypen und diese Urbilder sind solider Bestandteil der menschlichen Psyche. (Vgl. *Kapitel 2.4.*)

Auch Kawin schreibt, dass „there is no safety in ignoring the Id/Underworld/monster [...] but there is considerable strength in confronting the danger and surviving that deeply acknowledged contact – in other words, re-owning the projection.“²³²

Die Projektion der „angeborenen Tendenz“²³³ muss demnach zurückgewonnen und auf keinen Fall erneut verdrängt werden, um im Horrorfilm eine Auflösung der Gefahr zu erlangen. Vollkommene Bewusstmachung ist jedoch im seltensten Fall die Lösung des Horrorkonflikts. Das Monster vermittelt erfahrungsgemäß Angst in einem Übermaß, sodass eine Annäherung und Bewusstmachung kaum erstrebenswert scheint und die Flucht eher als Weg zum Überleben scheint.

Andrew Tudor schreibt *Nightmare* der Kategorie der paranoiden Horrorfilme zu, welche vom Zweifel leben. Sie stellen das Gegenteil zum sicheren Horror das, in welchem die Möglichkeit des erfolgreichen menschlichen Intervenierens beinhaltet ist. Die Bedrohung liegt tiefer im Alltäglichen, sie ist unmittelbar, und menschliches Handeln, im Besonderen derer, die sich als Experten ausgeben, bleibt meist erfolglos. Rationale Ordnungen und Grenzen gehen verloren und die potenziellen Opfer und ebenso die Rezipienten werden in eine paranoide Haltung gezwungen, die sie jede Erscheinung anzweifeln und gleichzeitig fürchten lässt.²³⁴

Für das paranoide Moment ist ein unsicherer ‚Zwischenzustand‘ hauptverantwortlich, der sich im Traum zwischen Realität und Psychose abspielt. Ähnlich dem Schlaf per se, der sich einem vermeintlichen Übergang zwischen Leben und Tod angleicht.²³⁵

Auf den Inhalt der *Nightmare*-Filme ist diese Bestimmung umso zutreffender, als der Schlaf wirklich einen Zustandswechsel von lebendig hin zu tot bedeuten kann, weil die Träume nämlich nicht psychotische Fantasien des Geistes sondern real sind.

“The Terrible Place of dreams is *unheimlich*, but dreams almost always start as *heimlich*, that is, in familiar terms. [...] then slowly become weird, or uncanny, thus signifying that the

²³⁰ James B. Twitchell: *Dreadful Pleasures. An Anatomy of Modern Horror*, New York 1985, S. 121.

²³¹ Werner Wunderlich: „Dämonen, Monster, Fabelwesen. Eine kleine Einführung in Mythen und Typen phantastischer Geschöpfe“, St. Gallen 1999, S. 14.

²³² Bruce Kawin: „The Mommy's Pool“, Austin 1984, S. 12.

²³³ Carl Gustav Jung: *Symbole und Traumdeutung*, Ostfildern ⁵2011, S. 72.

²³⁴ Andrew Tudor: *Monsters and Mad Scientists: A cultural History of the Horror Movie*, Oxford u. a. 1989, S. 214ff.

²³⁵ Vgl. Heinz Katschnig: „Denn selbst die Träume sind ein Traum“ – Zur Beziehung zwischen Leben, Wirklichkeit, Traum, Psychose, Schlaf und Tod“, Wien 2004, S. 10.

border has been crossed.“²³⁶ Für diese Beobachtung signifikant ist etwa die Szene in der Schule, als Nancy einschläft und plötzlich Tina im Leichensack sieht. Sie geht auf den Schulgang und trifft dort auf Freddy, verkleidet als weibliche Gangaufsicht, und plötzlich fällt Laub im Gang und Nancy geht in den Heizungskeller, welcher Freddys Reich darstellt. Im Audiokommentar zum Film sagt Craven über diese Szene, dass sie beispielhaft für den kaum merklichen Übergang von Realität in Traumwelt sei.²³⁷

Einen weiteren Aspekt des Unheimlichen, als nicht heimischer Charakter einer Situation, sieht Robin Wood, im Versagen der Familie als Ort der Sicherheit und Obhut. Er erkennt darin eines der wichtigsten Zeugnisse des Horrorfilmes und seiner Zeit.²³⁸ Die Dysfunktionalität des Zuhause ist, in fast allen *Nightmare*-Filmen, fester Teil der fiktionalen Realität der Protagonisten, vor allem die der Final-Girls. So sind Nancys Eltern geschieden und ihre Mutter Alkoholikerin; Kristens (*Nightmare 3*) ebenfalls alleinerziehende Mutter wirkt ihrer Tochter gegenüber beinahe gleichgültig; Alice' (*Nightmare 4* und *5*) verwitweter Vater ist Alkoholiker und auch Maggie (*Nightmare 6*) kommt aus besonderen Familienverhältnisse, welche an späterer Stelle noch genau erläutert werden. Exemplarisch, für Woods Ausführungen über die Familie als unheimlicher Ort der Moderne, ist außerdem Maggies Arbeit als Kinderpsychologin in einem Heim.

Das Zuhause, dass ein sicherer Ort sein soll, zerfällt im Horrorfilm. Die Familie bietet keine Sicherheit mehr und diese Unsicherheit wird ausgeweitet auf die gesamte Realität, was sich wiederum auf die Wahrnehmungssicherheit auswirkt.

„The film constantly works on an anxiety about the reliability of our perceptual equipment, those nerve endings by which we know ‚reality‘.“²³⁹

Das die Grenzen zwischen Traumwelt und Realität an Macht verlieren und durch die Existenz Freddys zu verwischen scheinen, zeigt sich auch in den Filmbildern. Etwa den Membran-artigen Wänden und Bettlaken, die Freddys Kräften beinahe nachzugeben scheinen und nur noch eine sehr dünne schützende Haut darstellen. Die Durchlässigkeit wird mit jeder Filmminute größer, da durch seine Omnipräsenz die Erinnerung an ihn verstärkt und er durch jede getötete Seele an Macht gewinnt. Er bewegt sich immer näher an die Möglichkeit heran, in die reale Welt einzubrechen.²⁴⁰

²³⁶ James Kendrick: „Razors in the dreamscape: Revisiting ‚A nightmare on elm street‘ and the slasher film“, in: *Film Criticism*, 33/3, 2009, S. 27.

²³⁷ Vgl. Wes Craven in: *A Nightmare on Elm Street*, Regie: Wes Craven, USA: New Line Cinema 1984, 00:24:40.

²³⁸ Vgl. Robin Wood: „Return of the Repressed“, in: *Film Comment*, 14/4, 1978, S. 28f.

²³⁹ William Paul: *Laughing, screaming: modern Hollywood horror and comedy*, New York u. a. 1994, S. 402.

²⁴⁰ Vgl. Tony Magistrale: *Abject Terrors: Surveying the modern and postmodern Horror Film*, New York 2005, S. 165.

Nancy selbst überprüft in der Szene in Tinas Haus, ob die Wand wirklich solide ist indem sie mit dagegen klopft. Sie versucht sich physisch davon zu überzeugen, dass die Welt sicher und die Grenzen fest sind. Ein paar Sekunden davor hat Freddy versucht, durch eben diese Wand auszubrechen. Nancy hängt, einem Bannsymbol gleich, das Kruzifix an die Wand und fürs Erste genügt dies als Barriere. Sie kann seine Anwesenheit aber nur gespürt und nicht gesehen haben.

Schon in der Eröffnungsszene suggeriert *Nightmare on Elm Street* eine düstere Bedrohung. Die Unterscheidung zwischen Realität und Traum wird durch die Filmbilder in Frage gestellt. Dadurch wird der Horror neben seiner äußerlichen Wirkungsweise aufs Innere übertragen und verweist auf die Möglichkeit, dass Freddy dem eigenen (Un-)Bewusstsein entsprungen sein kann.²⁴¹ Während der Opening Credits präsentiert das Bild durchgängig ‚Insert Shots‘, also Detailaufnahmen in denen man sieht wie der Klingenhandschuh hergestellt wird, die den Fokus auf die Konstruiertheit noch verstärken, da der Vorgang sehr künstlich geschaffen scheint, indem er von zwei verschiedenen Seiten gezeigt wird. Der diegetische Vorgang und die formale Zeigweise ergänzen sich in dieser Szene und betonen das Moment des Erschaffens überdeutlich.

Das erste totale Bild zeigt ein noch unbekanntes Mädchen vor einem leeren, weiß strahlendem Hintergrund. Erst nach diesem Bild wird kontextualisierte Handlung, also die Verfolgung im Heizungskeller, eingeführt. Interessant ist die Wiederholung dieser ersten Totale am Ende der Szene, diesmal mit ihrer Zimmerwand samt dem Kruzifix im Hintergrund, es ist eben jenes Zimmer in dem Nancy später schlafen wird.²⁴²

Schon in den ersten Minuten des Filmes, präsentiert uns der Schnitt, als formales Werkzeug, zwei wichtige Komponenten um der Figur Freddy in der Interpretation näher zu kommen. Es zeigt sein Konstruiert-Sein und seinen Hang zur Wiederholung.

Ein weiteres wichtiges Motiv unterstreicht die letzte Szene des originalen *Nightmare*. Die Auferstehung der Getöteten, nach der vermeintlichen Vernichtung Freddys, betont erneut das Dilemma zwischen Traum und Realität differenzieren zu können.²⁴³ Schon der erste Teil einer langjährigen Fortsetzungsreihe, setzt die Prämissen fest, nach denen die Filme weiterhin funktionieren werden. Demnach kristallisiert sich als schematische Basis heraus, dass „the *Nightmare* series present a cinema of increasingly incoherent

²⁴¹ Vgl. William Paul: *Laughing, screaming: modern Hollywood horror and comedy*, New York u. a. 1994, S. 401f.

²⁴² Vgl. Ebda., S. 402.

²⁴³ Vgl. Ebda., S. 405.

spaces²⁴⁴ und es niemals endgültige Sicherheit vor dem Unbewussten geben kann, da es jederzeit zurückkehren kann.

Die Sequenz erfüllt noch andere mögliche Funktionen, das offene Ende bietet Freddy die Möglichkeit wiederzukommen und sie liefert den finalen Schrecken, den Paul William mit dem Abschlusslacher, der Pointe, in der Komödie vergleicht.²⁴⁵ Und dieser abschließende Schrecken manifestiert das Begehren der Zeit, dem Zuseher den letzten Rest Sicherheit zu nehmen, er ist „a material expression of declining faith in the security of everyday circumstances and objects“²⁴⁶.

Hier wiederholt sich Woods Prinzip der Unsicherheit in Bezug auf die Welt und die Realität, welche sich auf den Verfall der sicheren Familie begründet. Es ist gewiss kein Zufall, dass Nancys Mutter das Opfer des plötzlichen Wiederkehrens Freddys ist nachdem sie in dieser traumhaften Sequenz versprochen hat nie wieder zu trinken.

Dies Verweigern eines klaren Schlusses ist natürlich zum einen eine Produzentenentscheidung, mit der Hoffnung auf Fortsetzung, zum anderen ein urmythischer Hinweis darauf, dass das Böse nicht aus der Welt zu verbannen ist.

„The resistance to closure in these films keeps anarchy in a suspended state halfway between wish fulfillment and nightmare.“²⁴⁷ Craven selbst hatte im Drehbuch den Schluss des Filmes eigentlich nach Nancys Abkehr von Freddy gesetzt, aber der Produzent Robert Shaye bestand auf diese in die Zukunft verweisende Traumsequenz als Epilog des Filmes.²⁴⁸

4.2. Die Figur Frederick Charles Krueger

„‘You’ve got to fall asleep and then I’ll kick your ass,’ laughs Englund. ‘Freddy can exploit your subconscious. [...] Freddy knows what you’re afraid of, Freddy knows who you wanna fuck, Freddy knows your phobias. He’ll just fuck with you, he’s like a cat with a half-dead mouse.’“²⁴⁹

Auf das humoraffine Naturell des Trickster wurde bereits hingewiesen (Vgl. *Kapitel 2.5.*), dass Freddy ebenfalls gerne Spielchen spielt mit seinen Opfern, bestätigt Robert Englund mit dieser Aussage. Linda Badley beschreibt Freddy, den Star der *Nightmare*-Filme, als

²⁴⁴ Tony Magistrale: *Abject Terrors: Surveying the modern and postmodern Horror Film*, New York 2005, S. 165.

²⁴⁵ Vgl. William Paul: *Laughing, screaming: modern Hollywood horror and comedy*, New York u. a. 1994, S. 405.

²⁴⁶ Andrew Tudor: *Monsters and Mad Scientists: A cultural History of the Horror Movie*, Oxford u. a. 1989, S. 207.

²⁴⁷ William Paul: *Laughing, screaming: modern Hollywood horror and comedy*, New York u. a. 1994, S. 402.

²⁴⁸ Vgl. John Wooley: *Wes Craven. The Man and his Nightmares*, New Jersey 2011, S. 104f.

²⁴⁹ Robert Englund zitiert nach: Chris Hewitt/Adam Smith: “Freddy vs. Jason”, in: *Empire Magazine*, 2009, S. 94.

Zeremonienmeister surrealer Varieté Shows und betont damit erneut den Unterhaltungsfaktor, für den Freddy über die Jahre bekannt wurde.²⁵⁰ Sein schwarzhumoriger Charakter ist einer der Faktoren, weshalb er eine derart berühmte Persönlichkeit im Horrorgenre wurde.

Auf seine Art ist Freddy die Zusammenfassung der Geschichte des Horrorfilm-Genres. Er vereint in sich das Übernatürliche und das Psychotische. Zum einen als Wiedergänger und Formwandler, zum anderen in seiner Vergangenheit und Gegenwart als Kindermörder. Zusätzlich verweist er durch seine beständige Wiederkehr fortwährend auf eine Zukunft.²⁵¹ Durch sein Sein und Handeln bestätigt er stets seine eigene ewige Existenz.

„Götter, Geister, Dämonen und Mischwesen können andere Gestalt annehmen. Der Gestaltwandel ist dabei kein Selbstzweck, sondern verfolgt stets ein bestimmtes Ziel, etwa das der Täuschung, des Erschreckens oder der Verführung.“²⁵²

Die dynamische Figur Freddy Krueger lässt sich nicht starr nur einer Funktion zuweisen. Die Attribute, die seine Person ausmachen, sind vielseitig und die zugehörigen Kategorien dualistisch. Betrachtet man etwa Tudors Einflussgrößen der Bedrohung, nach denen er Horrorfilme unterscheidbar zu machen versucht, fällt auf, dass Freddy meist beiden der gegensätzlichen Begriffe zuordenbar ist. Die drei Gegensatzpaare nach Tudor sind:

„1 Supernatural/Secular
2 External/Internal
3 Autonomous/Dependent“²⁵³

Tudor gesteht seiner Kategorisierung keinen exklusiven Charakter zu, er benennt sie nur als eines von vielen Werkzeugen, um mit Horrorfilm und seinen Protagonisten zu arbeiten.²⁵⁴ Auf Freddy angewandt scheinen die Parameter keinen Nutzen zu haben, aber gerade das Dilemma ist von Bedeutung, weil es erneut Freddys Vielschichtigkeit und duale Persönlichkeit aufzeigt.

Freddys Übernatürlichkeit liegt in den archaischen Wurzeln seiner Figur und seine Fähigkeit zur Formwandlung, seine säkulare Seite wiederum ist diejenige des menschlichen mordenden Psychopathen. Darüber hinaus ist er innerlich, insofern als er in den Träumen der Jugendlichen lebt, also aus ihrem Unbewussten entsteht und in ihr Vorbewussten eindringt. Ebenso ist er äußerlich, da er eine externe Bedrohung darstellt,

²⁵⁰ Vgl. Linda Badley: *Film, Horror and the Body Fantastic*, Westport 1995, S. 51.

²⁵¹ Vgl. Andrew Tudor: *Monsters and Mad Scientists: A cultural History of the Horror Movie*, Oxford u. a. 1989, S. 209.

²⁵² Norbert Borrmann (Hg.): *Lexikon der Monster, Geister und Dämonen*, Köln 2001, S. 9.

²⁵³ Andrew Tudor: *Monsters and Mad Scientists: A cultural History of the Horror Movie*, Oxford u. a. 1989, S. 8.

²⁵⁴ Vgl. Andrew Tudor: *Monsters and Mad Scientists: A cultural History of the Horror Movie*, Oxford u. a. 1989, S. 8-11.

die den Opfern in ihren Träumen physisch gegenübersteht und sie so töten kann. Der letzte und gleichsam schwierigste Aspekt ist die Frage nach Freddys Autonomie, welche nie zur Gänze geklärt werden. Er ist in einem hohen Maß abhängig, da er der Psyche des Menschen entspringt. Er kann sich von dieser Verbundenheit auch nicht lösen, weil er Teil des kollektiven Unbewussten ist. (Vgl. *Kapitel 2.1.* und *2.4.*)

Seine dynamische Persönlichkeit und die Freiheit mit der er sich durch die Welt der Träume bewegt, weisen dennoch auf einen hohen Grad an Unabhängigkeit hin.

Freuds Theorie über das Unheimliche und Freddys Person finden einen Berührungspunkt in der psychoanalytischen Behauptung,

„daß jeder Affekt einer Gefühlsregung, gleichgültig von welcher Art, durch die Verdrängung in Angst verwandelt wird“ und, „daß dies Ängstliche etwas wiederkehrendes Verdrängtes ist. Diese Art des Ängstlichen wäre eben das Unheimliche und dabei muß es gleichgültig sein, ob es ursprünglich selbst ängstlich war, oder von einem anderen Affekt getragen.“²⁵⁵

Wenn also Freddy die Personifizierung dieses Prozesses darstellt, ist der ursprüngliche Affekt, die Ausgangsemotion, die Wut und Erleichterung der Eltern vor und nach ihrem Racheakt an dem Kindermörder. Der Mord ist hier eine Tat verbunden mit tiefer Emotionalität, die von den Beteiligten nach der Durchführung verdrängt wird. Unter anderem wird der Akt der Verdrängung symbolisiert durch den im dunklen Keller versteckten Handschuh Freddys und das Alkoholproblem von Nancys Mutter. Durch die Verdrängung verwandelt es sich in Angst, welche wiederum von Freddy verkörpert und den Teenagern als Ersatzracheopfer nähergebracht wird. Paul Williams beschreibt dies folgendermaßen: „Out of this dark secret has come a very literal example of return of the repressed – because the parents have attempted to suppress all knowledge about the real Freddy.“²⁵⁶

Freddy ist die Verkörperung der gewaltsamen Rückkehr des Unterdrückten. Er ist das Sühnen für eine verdrängte Schuld. Und die Eltern unterdrücken nicht nur Freddy und geben somit dem größten Feind ihrer Kinder einen Nährboden im Unterbewusstsein, sie schränken auch die Handlungsfähigkeit der Bedrohten ein.

„NANCY’S MUM: Locked, locked, locked! I locked it all up!“²⁵⁷ Nancys Mutter hat alle Fenster vergittern lassen und die Haustür verschlossen, sodass Nancy nicht aus dem Haus kann. Das Aussperren der physischen Welt aus dem Haus, kann Nancy jedoch nicht vor der Bedrohung schützen, die im Innen, respektive ihren Träumen lauert.

²⁵⁵ Sigmund Freud: "Das Unheimliche", Stuttgart 2010, S. 212f.

²⁵⁶ William Paul: *Laughing, screaming: modern Hollywood horror and comedy*, New York u. a. 1994, S. 404.

²⁵⁷ *A Nightmare on Elm Street*, Regie: Wes Craven, USA: New Line Cinema 1984, 01:04:00.

Die Gitter vor den Fenstern des berühmten Hauses, welche von Nancys Mutter angebracht wurden um sie zu beschützen, sind charakteristisch für die Funktionsweise der Erwachsenen in den *Nightmare*-Filmen.

Wiederholt erwähnenswert ist auch die Selbstverschuldung in Hinsicht auf die Erschaffung des Monsters durch die Eltern. Freddy manifestiert demnach zum einen die verdrängte Schuld der Eltern, einen Mord begangen zu haben, aber ihm selbst haftet auch Schuld an. Die von ihm begangenen Kindermorde und ein Verwaltungsfehler in der Verhandlung um seine Schuld sind der erste Auslöser für die Selbstjustiz der Eltern, dem Mord an Freddy. Dieser Rachemord ist gleichzusetzen mit der Erschaffung des übernatürlichen Monsters. In seinem eigenen bösen Vorleben kommt die Selbstverschuldung des Tricksters in Bezug auf sein Leiden zum Ausdruck.²⁵⁸ Die Kraft seine Seele irgendwie am Leben zu erhalten, kommt zu einem Teil auch aus ihm selbst und seinem unbeugsamen Willen zur Existenz. Freddy funktioniert also ähnlich, wie die Memoria nach Augustinus. (Vgl. *Kapitel 2.1.*).

„Denn wie man bei der Unsterblichkeit der Seele selbst von einer gewissen Stufung sprechen muß – es hat ja auch die Seele ihren Tod, wenn sie des seligen Lebens entbehrt, welches das wahre Leben der Seele zu nennen ist; unsterblich aber wird sie deshalb genannt, weil sie irgendein Leben zu führen, auch wenn es noch so elend ist, niemals aufhört –, so ist die menschliche Seele, wenngleich Verstand und Vernunft in ihr bald betäubt, bald klein, bald groß erscheinen, niemals ohne Verstand und Vernunft.“²⁵⁹

Natürlich bezieht Augustinus diesen Diskurs auf Gott, der eben diese Seele nach seinem Bild im Menschen geschaffen hat, aber die Kernaussage lässt sich gleichermaßen auf Freddy anwenden. Die Seele, die sich dem Verstand widersetzt und die ewige Ruhe verneint, ist es, welche ihn zu einem Wiedergänger macht.

Aufschlussreich ist ferner Linda Badleys Vergleich Freddys mit dem Freud'schen Paradebeispiel des Unheimlichen, dem Sandmann. Sie nennt ihn die postmoderne Reinkarnation dieser infantilen Angstprojektion der Kinder die nicht schlafen wollen. Jenes Unwesen, welches ihnen Sand in die Augen streut und die Träume bringt. (Vgl. *Kapitel 2.2.*) Wie der Hoffmann'sche Sandmann, ist auch Freddy, eine böartige Neuinterpretation der Gutenachtgeschichte für Kinder. Beide benutzen ihre Hände um zu verletzen, Coppelius' Hände sind unnatürlich gekrümmt und haarig, Freddys rechte Hand zielt sein Markenzeichen der rasiermesserscharfe Klingenhandschuh.²⁶⁰

Eine Eigenschaft die Freddy als Figur so überaus interessant macht, ist sein Hang zum Spektakel. Er tötet seine Opfer nicht einfach nur, vielmehr spielt er ein grausames Spiel

²⁵⁸ Vgl. Carl Gustav Jung: *Die Archetypen und das kollektive Unbewußte*, Ostfildern ⁵2011, S. 174.

²⁵⁹ Aurelius Augustinus: *De trinitate*, Hamburg 2001, S. 191.

²⁶⁰ Vgl. Linda Badley: *Film, Horror and the Body Fantastic*, Westport 1995, S. 50.

mit ihnen und ihren Ängsten. „In keeping with the desires to transform the dreamscapes of his victims into a spectacle of terror, his murdering is usually extravagant and bizarre.“²⁶¹

Freddy besitzt die Fähigkeit, die Traumwelten in ihrer gesamten Struktur zu gestalten, zu zerstören und zu manipulieren. Den Träume sind an keine gestalterischen Grenzen gebunden und widersetzen sich den Naturgesetzen. Der Sandmann bei Hoffmann stört mit Hilfe optischer Instrumente Nathaniels Fähigkeiten zwischen Realität und Halluzination zu unterscheiden. Gleichwohl Freddy und die Figur des Trickster, welcher zum einen in einem optischen Medium, dem Film, seine Täuschungsmanöver vollführt und auch diegetisch über optische und viszerale Effekte Macht besitzt.²⁶²

Das Horrormonster drängt im Laufe der Filmgeschichte immer weiter in den Bereich des diegetischen Reallebens, etwa in dem Film *American Psycho*, indem der mordende Psychopath kein übernatürliches Monster ist, sondern ein gewöhnlicher Mensch. Freddy ist in diesem Zusammenhang ein exemplarisches Übergangswesen, umso signifikanter, da seine Entstehung in die Zeit des großen Horror-Booms Anfang der 80er fällt.²⁶³ Freddy verbindet die reale Welt mit der phantastischen insofern, als er einerseits schon als noch lebender Mensch ein Kindermörder war und erst durch seinen Tod und die Verdrängung in die phantastische Welt der Träume zum übernatürlichen Wesen wurde. Andererseits drängt er mit aller Kraft zurück ins reale Leben und versucht immer wieder aus der Verdrängung auszubrechen. (Vgl. *Kapitel 4.1.*) Er nutzt hierzu den Übergangsraum Traum, in dem die Grenzen verschwimmen und die eindeutige Einteilung des Erlebten in entweder real oder phantastisch nicht mehr möglich ist.²⁶⁴ Diese Grenzverschiebungen im Traum stellt in *Nightmare* zweifellos eine existenzielle Bedrohung dar, bietet jedoch für die Macher solcher Filme unerschöpfliche Möglichkeiten.

Die Nähe zwischen Horrorfilm und Surrealismus sieht Wood als logische Konsequenz der Interessensähnlichkeit, der Beschäftigung mit Freud, dem Unbewussten, den Träumen und dem Überwinden der Verdrängung.²⁶⁵

Ein Detail der Eröffnungssequenz im ersten *Nightmare on Elm Street*, offenbart Cravens Bezug zur surrealistischen Geistesströmung. Im Hintergrund des Bildes sieht man ein Schaf durch den Gang laufen. Er bekennt im Audiokommentar zu dieser kurzen Szene selbst seine Verehrung und Nähe zu den Surrealisten: „This is my tribute to Buñuel – the

²⁶¹ Tony Magistrale: *Abject Terrors: Surveying the modern and postmodern Horror Film*, New York 2005, S. 164.

²⁶² Vgl. Linda Badley: *Film, Horror and the Body Fantastic*, Westport 1995, S. 49f.

²⁶³ Vgl. Ebda., S. 2f.

²⁶⁴ Vgl. Heinz Katschnig: „Denn selbst die Träume sind ein Traum‘ – Zur Beziehung zwischen Leben, Wirklichkeit, Traum, Psychose, Schlaf und Tod“, Wien 2004, S. 16f.

²⁶⁵ Vgl. Robin Wood: „Return of the Repressed“, in: *Film Comment*, 14/4, 1978, S. 26.

lamb²⁶⁶. Das Schaf ist dem Film *Der Würgeengel* des spanischen Filmemachers Luis Buñuel entliehen.

Ähnlich dem Surrealismus ziehen die *Nightmare*-Filme den Zuschauer in phantastische Welten hinein, ebenso natürlich seine Opfer, und macht Albträume zur Wirklichkeit.²⁶⁷

Auch Magistrale sieht eine enge Verbindung zwischen Horror und dem Surrealisten der 20er Jahre, die sich selbst als Verwandte der ‚Gothic Art‘ sahen und das Monster als perfekte Projektion des Unbewussten anerkannten. Daraus ergab sich in ihrer Kunst ein Verwerfen unterdrückter Impulse und Schwelgen in unterbewusster Symbolik.²⁶⁸ In Freddys Traumwelten kommt diese Arbeitsweise teilweise wieder zum Einsatz, zumindest lässt sich das geistige Erbe erkennen.

Nightmare on Elm Street ist die Umsetzung eines Prinzips, nachdem mit Surrealismus, Expressionismus und Existenzialismus Geister wiedererweckt wurden, die in unsere Albträume einbrechen. Das träumende Subjekt wird zum Gejagten und die Träume dringen in die Wirklichkeit ein. Wes Craven hat eben diesen auslösenden Geist zum Leben erweckt.²⁶⁹ Denn „Freddy Krueger – the dream maker or trickster as serial killer and monster“²⁷⁰ ist neben diesen Attributen, das darf nie vergessen werden, immer auch ein zurückgekehrter Toter, ein Geist.

Lässt man Robert Englund, den langjährigen Darsteller der bemerkenswerten und symbolgeladenen Figur, selbst zu Wort kommen, nennt dieser Freddy unter anderem einen „nightmare-dwelling specter“²⁷¹, also eben auch Geist.

Die Schwierigkeit Freddy in eine einzige Kategorie einzuordnen ist überdeutlich. Er weigert sich beharrlich Regeln zu folgen und repräsentiert eine unangenehme Kombination aus menschlichen und übernatürlichen Eigenschaften. Er weist die Charakteristika eines klassischen Psychopathen, also eine menschliche Form, auf und ist gleichzeitig ein übernatürliches Monster, das eigentlich nicht existieren dürfte.²⁷² Derartige Dualität in der Persönlichkeitsausformung und Existenz einer Filmfigur ist ein weiterer Hinweis auf ihre Verwandtschaft zu den Wesen und Monster die der menschliche Geist im Traum kreierte. „Einige Mythologen führen sogar den Glauben an Geister überhaupt auf die Erfahrung der Alpträume zurück.“²⁷³ Ernest Jones verweist hier auf Wolfgang Golther,

²⁶⁶ Wes Craven in: *A Nightmare on Elm Street*, Regie: Wes Craven, USA: New Line Cinema 1984, 00:01:36.

²⁶⁷ Vgl. Linda Badley: *Film, Horror and the Body Fantastic*, Westport 1995, S. 50.

²⁶⁸ Vgl. Tony Magistrale: *Abject Terrors: Surveying the modern and postmodern Horror Film*, New York 2005, S. 20.

²⁶⁹ Vgl. Linda Badley: *Film, Horror and the Body Fantastic*, Westport 1995, S. 49.

²⁷⁰ Ebd., S. 49.

²⁷¹ Robert Englund/Alan Goldsher: *Hollywood Monster. A Walk down Elm Street with the Man of your Dreams*, New York u. a. 2009, S. 107.

²⁷² Vgl. Andrew Tudor: *Monsters and Mad Scientists: A cultural History of the Horror Movie*, Oxford u. a. 1989, S. 116f.

²⁷³ Ernest Jones: *Der Alptraum*, Leipzig u. a. 1912, S. 13.

einen deutschen Germanist und Mythenforscher. Jung postuliert ebenfalls eine derartige Ableitung religiöser und mythologischer Ideen aus den Archetypen.²⁷⁴

Neben einer künstlerischen Form der Verarbeitung von Motiven aus den archaischen Quellen des kollektiven Unbewussten, ist Horrorfilm ein aktuelles Medium. Zu beachten ist darum, dass Filme, nicht nur jene aus dem Horrorgenre, immer Bezug nehmen auf Geschichte und das kulturelle Klima der Zeit, in der sie entstehen.²⁷⁵ *Nightmare on Elm Street* ist dabei keine Ausnahme, lässt sich aber, durch die tiefgehende Symbolik die ihm innewohnt, über seinen Entstehungszeitraum hinaus ausweiten, da das kollektive Unbewusste beständig und omnipräsent ist.

„Freddy’s ghost stood for a collective repression or taboo. As the Jungian shadow, he stood in part for the failure of culture, a lack of ‚positive‘ dreams, for a lack of vital myth and ritual.“²⁷⁶ Hierzu ebenfalls aufschlussreich ist Kawins Überlegung, hinsichtlich der Opfer im Horrorfilm. Er schreibt, dass, obwohl der natürliche Impuls dafür spricht, den jeweiligen Dämon austreiben und die Allgemeinheit retten zu müssen, die Zerstörung der Gesellschaft eine, zumindest angedachte, Notwendigkeit beziehungsweise Gerechtigkeit darstellen könnte.²⁷⁷ Demzufolge ist Freddy genau das, was die Gesellschaft durch ihr unreflektiertes Handeln und das negieren alter Mythen und Symbole verdient hat.

In Freddys Charakter offenbart sich außerdem, dass die „horror-movie insanity was, to all intents and purpose, deeply rootet human malevolence“²⁷⁸. In diesem Sinne ist er Stellvertreter für die im Menschen verwurzelte Bösartigkeit, die es zu unterdrücken gilt und die sich im Slasherkinno personifizieren kann und darf.

Erwähnenswert ist in dem Zusammenhang ebenfalls die Deutung Freddys als Rattenfänger von Hameln.²⁷⁹ Die neue Auslegung, durch die Produzenten des Remakes, entspricht Seeßlens Auffassung von „mystifizierender Verarbeitung von Volkslegenden“²⁸⁰. Die enorme Gemeinsamkeit dieser beiden mythischen Figuren ist offensichtlich. Aufgrund einer vermeintlich ungerechten Behandlung, nehmen sie der Gesellschaft ihren Nachwuchs. Der Rattenfänger lockt die Kinder durch sein Flötenspiel, durch das sie in eine Art Trance versetzt werden, aus der Stadt.

„Wie zu Ende war das Liedlein, / Sang er wieder es von vorn; / Und der Kinder Augen glänzten, / Ihre Wangen blühten rosig, / Und sie flüsterten und lauschten, /

²⁷⁴ Vgl. James F. Iaccino: *Psychological Reflections on Cinematic Terror. Jungian Archetypes in Horror Films*, Westport 1994, S.4.

²⁷⁵ Vgl. William Paul: *Laughing, screaming: modern Hollywood horror and comedy*, New York u. a. 1994, S. 5.

²⁷⁶ Linda Badley: *Film, Horror and the Body Fantastic*, Westport 1995, S. 51.

²⁷⁷ Vgl. Bruce Kawin: „The Mommy’s Pool“, Austin 1984, S. 11.

²⁷⁸ Andrew Tudor: *Monsters and Mad Scientists: A cultural History of the Horror Movie*, Oxford u. a. 1989, S. 205.

²⁷⁹ Vgl. „Freddy Kruegers Wiedergeburt“, auf: *A Nightmare On Elm Street*, Regie: Samuel Bayer, USA: New Line Cinema, 2010. DVD-Video: Warner Bros. Entertainment, 2010, 00:05:00.

²⁸⁰ Georg Seeßlen/Fernand Jung: *Horror. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*, Marburg 2006, S. 50.

Folgten gern dem lust'gen Sänger. / Schon am Koppelberg standen / Jetzt sie, ihre Herzchen klopften. / Und da öffnete der Berg sich, / Und in tiefe Dämmerung führte / Da ein Weg; der Rattenfänger / Schritt voran und blies und lockte, / hintendrein die Kinder alle. / Und als auch das letzte Kindlein / In die dustre Schlucht getreten, / Da verschloß der Berg sich wieder; / Ueber Gras und Stein und Sträucher / Pfiff der Herbstwind.²⁸¹

Freddy tötet die Jugendlichen im Traum, der mit einem tranceartigen Zustand durchaus vergleichbar ist. Quentin beschreibt in *Nightmare 2010* die Gestalt von der er trumt als Rattenfänger. „It’s the Pied Piper of Hamelin I saw in one of my dreams. It’s the story of a guy who’s betrayed by a town and gets his revenge by taking all their children.“²⁸² Neben der Parallele im Rachedenken ist das Element der Wiederholung zu Beginn der Textstelle auffällig. Ähnlich dem bösen Geist Freddy Krueger, wiederholt der Rattenfänger sein Lied solange, bis alle Opfer dort sind wo er sie haben möchte. In Freddys Fall wird das Lied durch die Existenz im ewig zirkulierenden Traum ersetzt, welcher ebenfalls in scheinbar unendlicher Wiederkehr auf Film sichtbar gemacht wird.

Auch der signifikante Pullover Freddys “actually came from the mythology of the Pied Piper. The term pied meant stripes of contrasting colors.“²⁸³ Somit wird der Farbwahl eine tiefer greifende Mythologie hinzugefügt, welche sich durch die Entsprechung der Figuren bestätigt.

Insgesamt ist die Kostümierung Freddy Kruegers eine wichtige Komponente in Hinsicht auf seine Personifizierung der Memoria.

„There was his appearance – the red-and-green striped jumper (colours chosen by Craven because they are hard on the eye), the Fedora, his hideous visage and, of course, his weapon of choice, four razor-sharp knives welded to a glove worn on his right hand. It’s like Craven bought a Built Your Own Icon kit.“²⁸⁴

Auch ohne die, im Nachhinein eingefügte, tiefere Bedeutung ist das signifikante Äußere Freddys, ein narrativ wichtiges Motiv. Rot und grün sind Komplementärfarben und dadurch besonders auffällig für das menschliche Auge. Durch die Farbgebung ist es den Filmemachern auch möglich, Gegenständen böses Leben einzuhauchen, indem sie unbelebte Dinge einfach in den bedeutungsgeladenen Farben gestalten. Dadurch ist etwas vom Geist Freddys in ihnen und sie werden aus ihrer reinen Dinglichkeit herausgehoben und Objekt der Bedrohung für die Protagonisten.

²⁸¹ Julius Wolff: *Der Rattenfänger von Hameln*, Paderborn 2012 (Nachdruck des Originals: *Der Rattenfänger von Hameln. Eine Aventure*, Berlin 1884, S. 222f.

²⁸² *A Nightmare on Elm Street*, Regie: Samuel Bayer, USA: New Line Cinema, 2010, 00:40:01.

²⁸³ Eric Heisser in: “Freddys Wiedergeburt“, auf: *A Nightmare on Elm Street*, Regie: Samuel Bayer, USA: New Line Cinema, 2010, 00:05:40.

²⁸⁴ Chris Hewitt/Adam Smith: “Freddy vs. Jason“, in: *Empire Magazine*, 2009, S. 90-98, <http://search.proquest.com/docview/2212341?accountid=14682> (14.12.2012), S. 94.

Sogar der Schauspieler Robert Englund selbst wurde mit einbezogen in die Entstehung seiner auffälligen Garderobe als Freddy:

„I asked that it not be as baggy as Wes had initially wanted because a tighter fit made for a stronger, more recognizable silhouette for Freddy. Wes never explained why he chose the colors red and green; my guess was that those two colors strobe on-screen, which is kind of nauseating, like the effect from 3-D glasses. It certainly had nothing to do with Christmas.“²⁸⁵

Über die Jahre, wurde das markante Äußere zu seinem Markenzeichen. Ein rot-grüner Pullover und ebenjene Silhouette von welcher Englund spricht und die Figur wird von den meisten Kinogängern sofort als Freddy erkannt, selbst dann wenn der Pullover weggelassen wird und nur Freddys Silhouette als Schattenwurf zu sehen ist.²⁸⁶

Die Macher des Remakes wollten dem auffälligen Kostüm im Nachhinein eine weniger pragmatische Erklärung, als die der Auffälligkeit, zukommen lassen. Indem sie die Figur Hausmeister und als Gärtner in die Vorschule platzieren, bekommen Hut, Pullover und Handschuh in Form von Arbeitskleidung und Gartenwerkzeug eine vordämonische Bedeutung und die „gardening hand claw suddenly turned into the glove“²⁸⁷.

Freddys Klingenhandschuh ist aber in der Originalserie ebenfalls nicht nur Freddys spezielle Waffe, sondern kann parallel allezeit als Symbol gelesen werden. Die Assoziation mit den Klauen eines wilden Tieres bietet sich an. So kann der charakteristische Handschuh auf zwei Ebenen als Erinnerungswerkzeug gedeutet werden. Zum einen ist er Andenken an animalische Bedrohungen und zum anderen auch ein Phallus und somit verdrängte sexueller Affekt. (Vgl. Kapitel 3.2.) In Freddys Fall jedoch ist die Assoziation mit den Krallen einer Bestie näherliegend.

„Finally, the distinctive look of Krueger [...] is intended to evoke in the audience a primal fear of something quite nasty lurking just around the corner of the mind, ready to pounce like a saber-toothed tiger and tear its unsuspecting prey to shreds with sharp claws (in Freddy's case, with improvised razored gloves).“²⁸⁸

Das Monster Freddy verkörpert somit seine archaischen Überreste sowohl innerlich als auch im äußeren Erscheinungsbild. Vor allem seine Waffe, der Klingenhandschuh und der rot-grüne Pullover sind Erkennungsmerkmale und gleichzeitig Verweise auf seine

²⁸⁵ Robert Englund/Alan Goldsher: *Hollywood Monster. A Walk down Elm Street with the Man of your Dreams*, New York u. a. 2009, S. 111.

²⁸⁶ James Kendrick: „Razors in the dreamscape: Revisiting ‚A nightmare on elm street‘ and the slasher film“, in: *Film Criticism*, 33/3, 2009, S. 31.

²⁸⁷ Eric Heisser in: „Freddys Wiedergeburt“, auf: *A Nightmare on Elm Street*, Regie: Samuel Bayer, USA: New Line Cinema, 2010, 00:05:30.

²⁸⁸ James F. Iaccino: *Psychological Reflections on Cinematic Terror. Jungian Archetypes in Horror Films*, Westport 1994, S. 173f.

dämonische Natur. In der Assoziation mit dem Rattenfänger und der wilden Bestie manifestiert sich erneut seine Symbolhaftigkeit. Die Kombination der einzelnen Elemente Handschuh, Pullover, Hut und vernarbt Gesicht macht ihn zur wiedererkennbaren Ikone, wie Chris Hewitt und Adam Smith in ihrem Artikel bemerken.²⁸⁹

4.3. Memoria als existenzielles Bedürfnis

Das Dämonische und seine Opfer sind auf der Suche nacheinander und nach einer gemeinsamen Sprache, und wenn sie die gefunden haben, wenn sie einander erkannt haben, verhandeln sie in dieser Sprache die Grundprobleme von Schuld und Erinnerung, von Erlösung und Strafe.²⁹⁰ Im klassischen Horrorfilm ist als moralische Komponente der Sieg des Menschen meist vorbestimmt. Auch wenn die Vernichtung des Monsters, vor allem im Slasherfilm, nicht ewig vorhält und das Dämonische in einer der vielen Möglichkeiten zurückkehrt. Entweder geht es in den Symbolkanon des Horrorfilms über oder es produziert sich innerhalb einer Serie neu.

Horrorfilme kreisen beständig um die Existenz der Menschen. In diversen Szenarien wird das Leben bedroht. Der Mensch hat seit Anbeginn seines Seins gegen diese Bedrohungen zu kämpfen. In ihrer mythologischen Wertung, sind diese Wesen oder Gegenstände des Terrors das Böse. Wenn das Böse nun in der Form Freddy aus dem Unbewussten auftaucht, wird das eigene Gedächtnis, Quelle der existenziellen Bedrohung. Die Albträume, als psychischer Ausdruck des Unbewussten, werden durch die Filmfigur zu einem Raum physischen Überlebenskampfes.

In allen *Nightmare on Elm Street*-Filmen ist Erinnerung in zwei gegensätzliche Richtungen ein existenzielles Bedürfnis. Vereinfacht lässt sich sagen, dass die Erinnerung an Freddy einerseits den Tod bedeutet, für die Jugendlichen der Elm Street, und andererseits Leben, für Freddy.

4.3.1. Erinnerung als Lebensbedrohung

Der Archetypus des Trickster und Freddy haben viel gemeinsam, etwa die mythische Bedrohung, die sie für ihre Opfer bedeuten. Ein Punkt, in dem sie stark voneinander Abweichen ist jener der Ungeschicklichkeit des Tricksters.²⁹¹ Im Gegensatz dazu überzeugt Freddy Krueger beim Ausüben seines blutigen Handwerks durchaus mit viel

²⁸⁹ Vgl. Chris Hewitt/Adam Smith: "Freddy vs. Jason", in: *Empire Magazine*, 2009, S. 94.

²⁹⁰ Vgl. Georg Seeßlen/Fernand Jung: *Horror. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*, Marburg 2006, S. 15.

²⁹¹ Vgl. Carl Gustav Jung: *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*, Ostfildern ⁵2011, S. 282.

Geschick, Können und einer dämonischen Hingabe. Er betreibt das Töten ähnlich einer sehr blutigen Kunstform. Auch der Trickster ist eine mit Kreativkräften verwobene Figur.²⁹² Die Figuren nähern sich einander wieder an, betrachtet man den Ehrgeiz mit dem sie ihre Ziele verfolgen. Der Trickster scheitert zwar zu Beginn viele Male, ist aber lernwillig genug, um am Ende dennoch zu siegen.²⁹³ Dieser endgültige Erfolg wiederum ist Freddy nicht gegönnt. Er muss sich seinem Gegenpol, den potenziellen Opfern, immer wieder aufs Neue in Erinnerung rufen, um den Kampf wiederaufzunehmen. Sein größter Sieg liegt wohl darin, dass er durch seine Bemühungen, und die seiner außerdiegetischen Schöpfer und Wiedererwecker, ins kollektive Gedächtnis eingegangen ist. Also schon dadurch außerhalb der Filme unsterblich ist. Diese Qualität steht ihm auch diegetisch in gewisser Weise zu, wenn er auch mehr Aufwand dafür betreiben muss. Im noch folgenden Kapitel 4.3.2. *Freddys lebenswichtiges Bedürfnis* wird diese Notwendigkeit näher behandelt.

In diesem Abschnitt liegt der Fokus auf den *Nightmare*-Teenagern und ihrem Gedächtnis. „Inevitably, victims or potential victims are the most numerous of horror-movie characters.“²⁹⁴ In der frühen Genregeschichte, schreibt Tudor weiter, waren die Opfer die am wenigsten interessanten Figuren und eigentlich nur Kanonenfutter für das Monster. In moderneren Genrewerken werden meist die zentralen Charaktere, welche eine eigene innerfilmische Geschichte haben, zu potenziellen Opfern.²⁹⁵

Ähnlich in den *Nightmare*-Filmen, die jugendlichen Opfer, und solche, die es noch werden, spielen, neben Freddy als der zentralsten Figur des Narrativen, die Hauptrolle. Sie werden in ihren ureigensten Träumen von ihm gejagt und getötet. Er kommt sozusagen aus ihnen selbst.

Georg Seeßlen erkennt in der Rolle der Gegenspieler des Bösen die dramaturgische Spiegelung des Prinzips ‚Einbruch des Phantastischen‘, da sie ihrerseits in dessen geheimnisvolles Hoheitsgebiet eindringen oder ihm die Tür in ihre Welt öffnen.²⁹⁶

„The supernatural element in *A Nightmare on Elm Street* allows Freddy Krueger to exist within the collective subconscious of his victims, which means that he is not so much an exterior monster who returns to a particular location for vengeance (like Michael Myers returning to Haddonfield in *Halloween*) or even a monster who exists in a marginalized community into which the young victims stumble (like the Sawyer

²⁹² Vgl. Deldon Anne McNeely: *Mercury Rising. Women, Evil, and the Trickster Gods*, Carmel 2011, 13f.

²⁹³ Ebda.

²⁹⁴ Andrew Tudor: *Monsters and Mad Scientists: A cultural History of the Horror Movie*, Oxford u. a. 1989, S. 119.

²⁹⁵ Ebda.

²⁹⁶ Vgl. Georg Seeßlen/Fernand Jung: *Horror. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*, Marburg 2006, S. 17.

family in *The Texas Chain Saw Massacre*). Rather Freddy is a monster of interiority, which is important ramifications throughout the film for the notion of identification.“²⁹⁷

Die Menschen erschaffen sich ihre Monster selbst, egal ob es sich dabei um Krieg oder Freddy Krueger handelt. Jung schreibt in diesem Kontext: „Ob primitiv oder nicht, die Menschheit steht immer an den Grenzen jener Dinge, die sie selber tut und doch nicht beherrscht.“²⁹⁸

Werner Wunderlich fasst zusammen, dass Dämonen oder auch mythische Monster und Fabelwesen dadurch, dass sie individuelle Erfahrung und unbeeinflusste seelische Wahrheit vereinen, immerwährender Persönlichkeitsteil der Menschen sind, also sich aus dieser innersten Quelle heraus in die bewussten Erfahrungen projizieren und manifestieren.²⁹⁹ Und somit ist schon seit jeher der Träumer selbst, der Autor der dem Monster zur Existenz verhilft.³⁰⁰ Denn alle, den Dämonen zugrundeliegenden, unbewussten Vorgänge der Seele, und somit auch der Persönlichkeit, nehmen im Traum ihr Recht auf Existenz wahr.

In Bezug auf die *Nightmare*-Filme ist wichtig erneut zu betonen, dass das Monster in diesen Filmen die ausgewählten Personen nur attackieren kann während jene schlafen. Diese Tatsache impliziert die Frage nach Kontrolle. Der Kampf spielt sich zwischen verschiedenen Teilen des Geistes ab, wodurch die Filme mit einem ausgeprägten psychoanalytischen Aspekt aufgeladen werden.³⁰¹

Das Ich fühlt die Bedrohung, die vom Es ausgeht, und versucht die Gefahr durch Widerstand abzuwenden. Freddy ist in dieser Darstellung die Personifizierung des Es. Jenes Es das verdrängt wurde, aber in bewusstseinschwachen Momenten, wie dem Traum, zurückstrebt ins Ich.

Freddy wurde, wie bereits mehrfach erwähnt, von einer Gruppe rachsüchtiger Eltern getötet, folglich durch eine Gewalttat erschaffen. Ihre Kinder haben nun die Folgen zu erleiden beziehungsweise müssen sie stellvertretend für die Eltern sterben. Denn Freddy ist das Unterdrückte, das Unheimliche und das Unbewusste. Er ist die leibhaftig gewordene Projektion von konfigurierten Ängsten und unterdrücktem Gewissen. Deshalb kommt er in ihren Träumen zum Ausdruck.³⁰² Im Fall der *Nightmare*-Filme wird die

²⁹⁷ James Kendrick: „Razors in the dreamscape: Revisiting ‚A nightmare on elm street‘ and the slasher film“, in: *Film Criticism*, 33/3, 2009, S. 23f.

²⁹⁸ Carl Gustav Jung: *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*, Ostfildern ⁵2011, S. 32.

²⁹⁹ Vgl. Werner Wunderlich: „Dämonen, Monster, Fabelwesen. Eine kleine Einführung in Mythen und Typen phantastischer Geschöpfe“, St. Gallen 1999, S. 20.

³⁰⁰ Vgl. William Paul: *Laughing, screaming: modern Hollywood horror and comedy*, New York u. a. 1994, S. 402.

³⁰¹ Vgl.: Ebda.

³⁰² Vgl. Werner Wunderlich: „Dämonen, Monster, Fabelwesen. Eine kleine Einführung in Mythen und Typen phantastischer Geschöpfe“, St. Gallen 1999, S. 20.

metaphorische Zwischenwelt des Traumes durch die Figur Freddy und seine Absichten zu einer wortwörtlichen Übergangswelt zwischen Leben und Tod.

Einmal in Erinnerung gerufen, ist er als zerstörerische archetypische Figur da, um die Ängste zu beherrschen, welche wiederum eine Wiedergeburt der elterlichen Schuld und eine Spiegelung ihrer Ängste in sich mittragen.

Die Familie als verlorengangener Rückzugsort spielt überhaupt eine bedeutende Rolle im modernen Horror. In der Familie liegt laut Tudor der Ursprung für Gewalt, Psychopathie und Verdrängung und dennoch ist sie die einzige institutionelle Verteidigung gegen die drohende Zerstörung.³⁰³ Und hier versagen die Eltern der Elm Street noch einmal mehr. Sie, die eigentlichen Auslöser für Freddys Existenz, glauben ihren Kindern nicht, dass er zurückgekehrt ist und versuchen die bedrohten Jugendlichen zum Schlafen zu bringen, was wiederum deren sicheren Tod bedeutet. Außerdem glauben sie ihren Kindern nicht, dass deren Träume eine wahrhaftige Erinnerung und dadurch existenzielle Bedrohung darstellen.

Das Versagen der Eltern wird auch direkt angesprochen. Etwa wenn Kristen, aus *Nightmare 3 Dream Warriors*, ihrer Mutter ins Gesicht brüllt:

„KRISTENS MUM: Look Kristen I'm sorry.

KRISTEN: Sorry? Sorry that you and your tennis pals torched this guy and now he's after me? In case you haven't been keeping score, it's his fucking banquet, and I'm the last course!

KRISTENS MUM: Kristen, we went over this in therapy!

KRISTEN: No, Mother. You just murdered me. Take that to your goddamn therapy.“³⁰⁴

In den *Nightmare*-Filmen wird der menschliche Geist mindestens so sehr attackiert wie der Körper der Opfer.³⁰⁵ „Nightmare emphasizes the terror of not being able to give in to a basic human need.“³⁰⁶ Aus der Angst vor dem Fremden, der Bedrohung, Freddy, erwächst in den *Nightmare*-Filmen eine Angst vor den eigenen Bedürfnissen. Schlaf wird vermieden um dem Inhalt des Unbewussten keine Macht zuzugestehen. „It fears the unreliability of the self, and doubts the security of our identities as functioning and responsible human beings.“³⁰⁷

Die Jugendlichen halten sich beinahe selbst schon für verrückt, wie es ihnen von ihren Eltern unterstellt wird, weil es so unmöglich scheint, dass Freddy wirklich existiert und in

³⁰³ Vgl. Andrew Tudor: *Monsters and Mad Scientists: A cultural History of the Horror Movie*, Oxford u. a. 1989, S. 222.

³⁰⁴ *A Nightmare on Elm Street, Part 3: Dream Warriors*, Regie: Chuck Russel, USA: New Line Cinema, 1987, 00:32:19.

³⁰⁵ Vgl. Tony Magistrale: *Abject Terrors: Surveying the modern and postmodern Horror Film*, New York 2005, S. 165.

³⁰⁶ William Paul: *Laughing, screaming: modern Hollywood horror and comedy*, New York u. a. 1994, S. 402.

³⁰⁷ Andrew Tudor: *Monsters and Mad Scientists: A cultural History of the Horror Movie*, Oxford u. a. 1989, S. 214

den Träumen so mächtig ist, dass er real töten kann. Es ist eine Selbsterkenntnis im Sinne Freuds der meint „wir benehmen uns wie Geisteskranke, indem wir, solange wir träumen, den Inhalten des Traumes objektive Realität zusprechen.“³⁰⁸ In diesem Verständnis benimmt sich auch Nancy, von außen betrachtet, verrückt. In ihrem besonderen Fall über den Traumzustand hinaus, indem sie im Wachleben noch an eine objektive Wahrheit Freddys glaubt und obwohl sie sich ihrer Sache sicher ist, ihn in die Realwelt mitnehmen zu können, um ihn zu vernichten, sagt sie zu Glen, dass er sie erst verrückt („nuts“) nennen darf, falls sie es nicht schafft. Seine Erwiderung darauf, dass er bereits jetzt wisse, dass sie „nutty as a fruit pie, but i love you anyway“³⁰⁹ ist, ist zwar nur ein Scherz zwischen Liebenden, entspricht aber dennoch auf gewisse Weise Freuds Ansicht, im Hinblick auf das Unvermögen zum Erkennen der Wahrheit im Traum. Des Weiteren erscheint wichtig, dass Jugendliche mit Freddy konfrontiert werden, denn „diese Schwierigkeit, den Traum von den Erfahrungen des Wachlebens zu unterscheiden, ist bei wehrlosen Geistern, wie bei Kindern und Wilden, natürlich leichter“³¹⁰, das heißt wahrscheinlicher oder ausgeprägter. Wehrlos kann in dieser Behauptung Jones‘ auch durch empfänglicher ersetzt werden, woraus sich für Freddy ein einfacher Zugang aber keine Unfähigkeit zu Gegenwehr bei seinen bevorzugten Opfer ergibt.

Freddy ist also zunächst ein Inhalt des kollektiven Unbewussten indem er eine Erinnerung darstellt, die nicht aus der persönlichen Wahrnehmung der Jugendlichen hergeleitet werden kann.³¹¹ Im durchlässigen Geisteszustand des Traumes kämpft er sich ins Bewusstsein seiner Opfer und manifestiert sich darin als Erinnerungsinhalt. Durch die bewusste Erinnerung der Eltern an ihren Racheakt, wird der Gedächtnischarakter den Freddy annimmt noch verstärkt.

Symbolhaft für eine Interpretation der Filme hinsichtlich Freuds und Jungs Theorien, scheint auch Nancys Karriereweg zur psychologischen Traumforscherin, eine genaue Berufsbezeichnung wird im Film nicht genannt. Im dritten Teil *Dream Warriors* will sie, die schon einmal gegen Freddy gewonnen hat, den Jugendlichen helfen ihren Erzfeind endgültig zu besiegen.³¹² Sie ist in der Psychiatrie als Beraterin tätig und kennt als Einzige die Bedrohung, mit welcher die angeblich akut suizidgefährdeten Teenager ganz real zu kämpfen haben.

Aber, und darin ist ihr vorherbestimmtes Scheitern zu erkennen, sie selbst greift zu repressiven Maßnahmen, nämlich Medikamenten, die Träume unterdrücken sollen. Das Unterdrückte muss an die Oberfläche kommen, um es besiegen zu können, eine Tatsache die Nancy eigentlich schon in ihrem ersten Kampf gelernt haben sollte. Denn

³⁰⁸ Sigmund Freud: *Abriss der Psychoanalyse*, Stuttgart 2010, S. 32.

³⁰⁹ Glen in: *A Nightmare on Elm Street*, Regie: Wes Craven, USA: New Line Cinema 1984, 01:08:58.

³¹⁰ Ernest Jones: *Der Alptraum*, Leipzig u. a. 1912, S. 5.

³¹¹ Carl Gustav Jung: *Symbole und Traumdeutung*, Ostfildern ⁵2011,, S. 71.

³¹² Vgl. Linda Badley: *Film, Horror and the Body Fantastic*, Westport 1995, S. 51.

auch die Archetypen lassen sich nicht einfach verdrängen, weil sie konstanter Inhalt der menschlichen Psyche sind. „They do not let us forget that by nature we are instinctual, physical, desirous creatures, no matter how refined our spiritual aims might be. To deny this nature does not bring peace, but sows seeds for revolution of the psyche“³¹³

Umso mehr die Urbilder verdrängen werden, desto gewaltiger ist der Eindruck, den sie hinterlassen, wenn sie ins Bewusstsein zurückkehren.

4.3.2. Freddy's lebenswichtiges Bedürfnis

“They figured out a way to forget about me! To erase me completely! *Being dead wasn't a problem, but being forgotten – now that's a bitch. I can't come back if nobody remembers me. I can't come back if nobody's afraid.* [Herv. d. V.]“³¹⁴

Freddy Krueger gesteht in diesem kurzen Monolog aus dem Spin-Off *Freddy vs. Jason* der Welt seinen einzigen Schwachpunkt. Seine Kräfte zehren von der Angst vor ihm. Er kann nur in die Träume derer, die um seine Existenz wissen. Dass jeder Mensch das Urbild aus welchem er sich formt in sich trägt, wurde in den vorangegangenen Kapiteln schon wiederholt angesprochen. Freddy entspricht den Inhalten des kollektiven Unbewussten und bringt nicht nur ein Bild ins Bewusstsein zurück, sondern bedeutet den Tod des erinnernden Individuums.

In der Diegese ist er nicht mehr nur individuelles Unbewusstes, sondern auch kollektives Unbewusstes, wie sich im Laufe der einzelnen Filme wiederholt herausstellt. Außerdiegetisch ist er zur Zeit der Entstehung des Spin-Offs schon kulturelles Gedächtnis, da seine Figur und die Morde schon auf sieben Filmen gespeichert sind. (Vgl. *Kapitel 2.1.* und *2.4.*)

Dennoch muss er sich in *Freddy vs. Jason* zu Beginn in die Erinnerung zurückrufen, weil er seines Erachtens zu lange weg war, und ‚seine Kinder‘ die Angst vor ihm verloren haben. Um eine Rückkehr zu bewerkstelligen greift er zu einem Trick. In den Tiefen der Hölle sucht und findet er Jason Vorsheer, der in den *Freitag der 13.*-Filmen die Hauptrolle als mordender Wiedergänger spielt. Im Epilog des Filmes nutzt Freddy einmal mehr seine Formwandler-Fähigkeit und erscheint seinem eigentlichen Konkurrenten als dessen Mutter, die ihm einen Auftrag erteilt:

“Jason, you know what your gift is? You can not die. You can never die. You've just been sleeping, honey. But now the time has come to wake up. Mommy has something she wants you to do. I need you to go to Elm Street. The children have been very bad on Elm Street. Rise up, Jason! Your work isn't finished. Hear my

³¹³ Deldon Anne McNeely: *Mercury Rising. Women, Evil, and the Trickster Gods*, Carmel 2011, S. 21.

³¹⁴ *Freddy vs. Jason*, Regie: Ronny Yu, USA: New Line Cinema, 2003, 00:00:20.

voice and live again! Make them remember me, Jason. Make them remember what fear tastes like.”³¹⁵

Er lässt Jason in Springwood umherwandern und die bösen sexuell aktiven, trinkenden und rauchenden Teenager niedermetzeln, in *Freitag der 13.* ist die moralische Komponente wichtiger als in der *Nightmare*-Serie. Durch die plötzlich erhöhte Sterberate im Bereich der Jugendlichen, werden die noch lebenden Jugendlichen, die plötzlich von seltsamen, erschreckenden Träumen geplagt sind, auf Freddy gemacht aufmerksam. Die Teenager beginnen wieder von ihm zu träumen und in einem der ersten Träume erklärt ein kleines Mädchen mit ausgestochenen Augen der Hauptprotagonistin Lori: „His name is Freddy Krueger, he loves children. [...] Freddy’s coming back.“³¹⁶ Sie erneuern die Erinnerung an ihn in ihrem Bewusstsein, durch die Recherche in den Archiven der Stadt, wo sie auf entsprechende Artikel stoßen. Somit ist Freddy die Rückkehr ins bewusste Gedächtnis ein weiteres Mal gelungen. Der Film endet in einem unumgänglichen Endkampf zwischen den beiden Bösewichten. Jason gewinnt, zumindest scheint es so wenn er mit Freddys Kopf in der Hand dem See entsteigt. Freddy jedoch zwinkert dem Zuschauer launisch zu als wollte er sagen: Ihr glaubt doch nicht wirklich, dass ihr mich los seid! Der Film *Freddy vs Jason* zeigt eindrücklich, wie sehr Freddy vom Gedächtnis und der Angst abhängig ist. Und er selbst ist es, der diesen Zusammenhang im Epilog erklärt. Wie auch bei Freud wird aber hier erneut ersichtlich, dass die Erinnerung an die Angst vor der Angst da ist. Chronologisch ist zuerst die Realangst, danach kommt die Verdrängung ins Unbewusste und daraus ergibt sich erneut Angst. (Vgl. Kapitel 2.)

Auf Freddy übersetzt heißt das: zuerst ist er Mörder im realen Leben, dann wird er getötet, danach kehrt er als Mörder zurück aus der Welt der Toten, diesmal in der Zwischenwelt Traum.

Im Original erfahren sowohl der Zuseher als auch Nancy erst gegen Ende des Filmes etwas über die Person, welche sie beständig in ihren Alpträumen heimsuchen. Nancy und ihre Mutter gehen, beinahe symbolisch, hinunter in den Keller, wo endlich das Geheimnis hervorgeholt und offenbart wird:

“NANCY’S MUM: You wanna know who Fred Krueger was? He was a filthy child murderer, who killed at least twenty kids in the neighborhood, Kids we all knew.

NANCY: Oh Mom

NANCY’S MUM: It drove us crazy when we didn’t know who he was. But it got even worse after they caught him.

NANCY: Did they put him away?

³¹⁵ *Freddy vs. Jason*, Regie: Ronny Yu, USA: New Line Cinema, 2003, 00:04:44.

³¹⁶ Ebd., 00:16:10.

NANCY'S MUM: Well the lawyers got fat and the judge got famous, but someone forgot to sign the search warrant in the right place and Krueger was free just like that."³¹⁷

Auch Nancys Mutter versucht vehement ihrer Tochter zu erklären, dass der schmutzige Kindermörder schon vor einer Ewigkeit aus dem Leben der Bewohner der Elm Street eliminiert wurde und keine Chance hat noch jemandem Leid anzutun.

Laut Kendrick könnte die Benennung als ‚filthy child murderer‘ ein Hinweis darauf sein, dass doch ein ödipales Trauma vorliegt und Freddy durchaus auch Vergewaltiger ist. Aber es wird in der Diegese nie zum Thema gemacht. Freddy tötet aus Rache und ist somit ein rein narzisstischer Mörder.³¹⁸

Im Dialog mit einem seiner Opfer im Remake, Jesse, verdeutlicht sich seine Unzufriedenheit, mit der Existenz in welche er verdrängt wurde, und manifestiert den Rachedenken als eines seiner Motive.

„JESSE: What do you want from me?

FREDDY: Hm... I don't know Jesse. You think you can turn back time? ANSWER ME! [...] Do you think you can bring the dead back to life?

JESSE: No. No!

FREDDY: No? I didn't fucking think so!"³¹⁹

Und obwohl Freddy selbst ihren schlimmsten Albtraum darstellt, hält er seine Opfer doch in gewisser Weise am Leben, wie man in mehreren *Nightmare*-Teilen zu sehen bekommt, indem er sie in sich aufnimmt. „He gives grotesque birth to the children who have previously given him ‚birth‘ through the medium of their dreams.“³²⁰ Er nimmt sie nicht nur symbolisch in sich auf, sondern auch wirklich körperlich, wie in *Nightmare 3* eindrucksvoll zu sehen ist. Die eigentliche Aufgabe der Einverleibung der Seelen seiner Opfer, erklärt Freddy selbst: „The souls of the children give me strength! [...] Always room for more.“³²¹ Im Anschluss reißt er sich seinen charakteristischen Pullover vom Körper und man sieht die Gesichter seiner Opfer, welche von innen gegen seine Bauchdecke drücken, mit zum schmerzhaften Schrei verzerrten Gesichtern.

Das Aufnehmen der Seelen, wird dadurch zu einer Art physischer Memoria und ist gleichzeitig eine verbildlichte Metapher. Eine körperlich manifestierte Metapher für den Ursprung von Freddys Kräften, die ohne Gedächtnis schwinden.

³¹⁷ *A Nightmare on Elm Street*, Regie: Wes Craven, USA: New Line Cinema 1984, 00:54:46.

³¹⁸ Vgl. James Kendrick: „Razors in the dreamscape: Revisiting ‚A nightmare on elm street‘ and the slasher film“, in: *Film Criticism*, 33/3, 2009, S. 28.

³¹⁹ *A Nightmare on Elm Street*, Regie: Samuel Bayer, USA: New Line Cinema, 2010, 00:37:45.

³²⁰ Linda Badley: *Film, Horror and the Body Fantastic*, Westport 1995, S. 51

³²¹ Freddy in: *A Nightmare on Elm Street*, Regie: Wes Craven, USA: New Line Cinema 1984, 01:21:10.

Die Einverleibung der Seele wird in einer Szene übersteigert dargestellt: Freddy erscheint an Alice' Arbeitsplatz dem Diner, natürlich im Traum, und auf dem Tresen liegt eine Pizza mit besonderem Belag. Mit einer Klinge seines Handschuhs pickt er sich die Delikatesse, in Form der noch schreienden Köpfe seiner Opfer, von der Pizza. An dieser Stelle darf natürlich auch ein schwarzhumoriger Kommentar nicht fehlen: „FREDDY: I love soulfood“³²². Er nährt sich also wortwörtlich von den Seelen seiner Opfer.

Die hier genannten Beispiele, wie sich Freddy im bewussten Bereich der Memoria hält, sind nur ein Auszug aus den Möglichkeiten, wie er dabei vorgeht. Wichtig ist, dass ein erneutes Verdrängen keine Lösung für das Problem Freddy Krueger darstellt. Er besitzt zu viel Eigenenergie, im Jung'schen Sinn, beziehungsweise Wille zu Erkenntnis seiner selbst, im Augustinischen Verständnis, um auf Dauer im Unbewussten zu verharren. Der Rachegeanke und seine Boshaftigkeit sind dynamische Kräfte in ihm. Auch nach Freud bedeutet ein reines Ablehnen der im Traum vermittelten Symbole nur ein erneutes Verdrängen.

„A Freudian dream solves little or nothing until it is understood in analysis; simply to allow the unconscious wish to find masked fulfillment does not remodel the psyche.“³²³

In Bezug auf Freddy hieße es, Freddy in die Realwelt zu holen und dort zu verleugnen hat Nancy wenig genutzt in Hinblick auf seine endgültigen Vernichtung, weil sie ihn noch nicht in seinem vollen Ausmaß begreifen konnte. Erst mit den weiteren Teilen der Serie erklärt sich uns dieses Filmmonster. Und noch nicht einmal dann ist er endgültig zerstörbar, denn dafür liebt das Publikum den vorwitzigen Shadow Trickster viel zu sehr.

4.3.3. Erinnerung als Waffe

Die Figur des Trickster ist „vermöge seiner Unvernunft und Unbewusstheit“³²⁴ seinen Gegnern unterlegen. Er ist also ursprünglich keine Gewinnerfigur im eigentlichen Sinn, weil er sich selbst nicht bewusst und in sich uneins ist und eben aus diesem Grund ist auch Freddy am Ende der einzelnen Filme nicht derjenige, der triumphiert. Er wird jedes Mal, zumindest für die Dauer bis zum nächsten Sequel oder der Neubelebung in einer anderen medialen Form, vernichtet und in einen Zustand der Nicht-mehr-Existenz verbannt, beziehungsweise ins kollektive Unbewusste zurückgedrängt. Es scheint keine wirkungsvolle Waffe gegen Freddy zu geben: „First they tried burning me, then they tried

³²² *A Nightmare on Elm Street 4: The Dream Master*, Regie: Renny Harlin, USA: New Line Cinema, 1988, 1999, 01:03:00.

³²³ Bruce Kawin: „The Mommy's Pool“, Austin 1984, S. 13.

³²⁴ Carl Gustav Jung: *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*, Ostfildern ⁵2011, S. 282.

burying me. But this, this is my favourite, they even tried holy water. But I just keep on ticking“³²⁵.

Ein Schlüssel zur Vernichtung Freddys liegt in der Aufarbeitung seiner Lebensgeschichte. Eine bedeutende Rolle spielt dabei seine Mutter Amanda, die erste Figur, die dem Zuschauer und den Protagonisten im Film etwas über den Ursprung des wahren Freddy näher bringt.

Im ersten *Nightmare* ist noch sehr wenig über Freddys Vergangenheit bekannt, eben nur seine Untaten als Kindermörder; das fehlerhafte Gerichtsverfahren und sein Flammentod durch die Rache der Elm Street-Eltern, in beinahe jedem weiteren Teil der Serie aber werden mehr und mehr die Erinnerungen an das Leben des Frederick Charles Krueger ans Licht gebracht, bevor er zum Wiederkehrer wurde.

Die Informationen aus dem ersten Teil, werden von Nancys Mutter, nach langem Zögern, an ihre Tochter weitergegeben. (Vgl. Kapitel 4.3.2.) Gleichzeitig zeigt sie ihr den Klingenhandschuh, den sie als makabre Trophäe an die Tat der Elternschaft im Keller aufbewahrt. Für die Betrachtung dieser Arbeit ist es insofern ein interessanter Aspekt, als das Aufbewahren des Handschuhs ebenfalls eine materielle Art des Erinnerns darstellt, vergleichbar mit einem Andenken oder einem Denkmal.

Im zweiten Teil, der etwas aus dem homogenen chronologischen Rahmen der Serie fällt, wird Freddys Biographie keine neue Erkenntnis hinzugefügt.

Erst im dritten Teil wird seine Geschichte wieder weitererzählt, nämlich durch seine Mutter, die Nonne ‚Sister Mary Helen‘, mit weltlichem Namen Amanda Krueger, die dem Psychologen Dr. Neil Gordon als Geist erscheint um zu helfen, ihren Sohn, beziehungsweise seine Herkunft, verstehen und ihn zerstören zu können.

„The insertion of Amanda Krueger into the story line is important from a Jungian point of view. She represents the wise old woman who helps the young doctor out of a seemingly hopeless situation.“³²⁶ Durch Amanda erfährt Neil von dem geschlossenen Flügel in dem früher die unheilbar Geisteskranken eingesperrt wurden, ein sogenannter Narrenturm. Als junge Nonne wurde Amanda versehentlich in diesen Turm eingesperrt und mehrfach vergewaltigt, infolgedessen wurde sie schwanger mit dem „bastard son of a hundred maniacs“³²⁷. In der fiktiven Jetztzeit trägt sie Neil auf, Freddys Überreste zu finden und in geheiligter Erde zu vergraben. Nach diversen Kämpfen, zwischen den Jugendlichen und Freddy, Nancys Vater und Freddy sowie ihm selbst und Freddy, gelingt es Neil die

³²⁵ Freddy Krueger in: *Freddy's Dead. The Final Nightmare*, Regie: Rachel Talalay, USA: New Line Cinema, 1991. DVD-Video: New Line Home Entertainment, 1999, 01:05:17.

³²⁶ James F. Iaccino: *Psychological Reflections on Cinematic Terror. Jungian Archetypes in Horror Films*, Westport 1994, S. 177.

³²⁷ *A Nightmare on Elm Street, Part 3: Dream Warriors*, Regie: Chuck Russel, USA: New Line Cinema, 1987, 00:57:06.

Knochen einzugraben und mit Weihwasser zu besprenkeln, woraufhin Freddys Körper von heiligem Licht zerrissen wird. Die Verbannung Freddys durch heilige Attribute, gelingt fürs Erste. Aber „die Mythologie des Horrorgenres ist mythisch aber antireligiös, und sie ist technisch aber antiwissenschaftlich.“ Religion und Wissenschaft können das Monster nicht vernichten nur der „technische‘ Gebrauch religiöser Symbole“³²⁸. Es ist nicht das religiöse Mittel per se, was Freddy verbannt. Vielmehr war durch die Erinnerung an seine Lebensgeschichte eine Schwächung seiner Macht eingetreten, allein deshalb konnte das praktisch gebrauchte Weihwasser wirken.

Die Figur Freddy ist jedoch nach diesem kleinen Einblick in seine Biographie noch nicht therapeutisch genug gedeutet, als sie im Zustand des Vernichtet-Sein verharren würde.

Nightmare 4 entzieht sich zwar der Fortführung der Biographie Freddys und dennoch ist Freddy in diesem Teil die effektive Waffe gegen sich selbst, vergleichbar mit der Augustinischen Selbsterkenntnis durch Einsicht, Erinnerung und Wille. (Vgl. *Kapitel 2.1.*) Der Endkampf spielt in einer Kirche und Alice hält Freddy wortwörtlich einen Spiegel, in Form eines zerbrochenen Kirchenfensters, vor Augen und metaphorisch mit dem Vers: „Evil will see itself, and it shall die!“³²⁹ Auch hier fungiert die Erinnerung als Waffe, durch die Bezugnahme zu den Größen Einsicht, in Form der Spiegelung, und Wille, abgeändert in Zwang durch Alice‘ Handlung.

Im fünften Teil, *The Dream Child*, wird die Thematik erneut aufgenommen. Diesmal erscheint Amanda Krueger der werdenden Mutter Alice und bittet sie um Hilfe ihre Seele zu befreien, welche von Freddy gehalten wird. Zuvor träumt sich Alice selbst in die Irrenanstalt und durchlebt als Amanda das Grauen der Empfängnis und die Geburt Freddy Kruegers. In einem weiteren Traum eröffnet Amanda ihrem Sohn Freddy, dass sie ihn nicht davonkommen lassen wird: „You birth was a curse on whole humanity. I will not allow it to happen again. You brought me back to give you life, but now I must take yours.“³³⁰

Amanda scheint stärker zu sein als Freddy, denn als sie aus dem Turm befreit wird, untermalt von heroischer Musik und auffliegenden Tauben, und Alice im Kampf zu Hilfe kommt, scheint Freddys Macht zu schwinden. „He’s scared to come in because of Amanda.“³³¹ Amanda gelingt es Freddy wieder in sich aufzunehmen und bestreitet einen einsamen, inneren Kampf mit dem ungeborenen Freddy.

Einen sehr speziellen autobiographischen Teil liefert der Elm Street-Slasher im 6. Teil, wenn er der Hauptprotagonistin erzählt, woher sie beide sich wohl schon kennen dürften,

³²⁸ Georg Seeßlen/Fernand Jung: *Horror. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*, Marburg 2006, S. 26.

³²⁹ *A Nightmare on Elm Street 4: The Dream Master*, Regie: Renny Harlin, USA: New Line Cinema, 1988, 01:19:12.

³³⁰ *A Nightmare on Elm Street 5: The Dream Child*, Regie: Steven Hopkins, 1989, 00:19:17.

³³¹ Ebd., 01:02:38.

und dies ist auch der Abschluss des Buches Leben und Sterben, Wiederkehren und Töten des Frederick Charles Krueger. In *Freddy's Dead The Final Nightmare* trifft er im Kampf um Leben und Tod auf Maggie, geborene Catherine Krueger, seine eigene Tochter.

Zu Beginn des Filmes weiß sie noch nichts von ihrer unheilvollen Verwandtschaft, hat aber wiederkehrende Träume. Im Verlauf des Filmes verdichten sich die Träume, bis sie sich selbst als Freddy's Kind erkennt. Catherine Krueger wurde ins Waisenhaus gebracht und von den neuen Eltern umgetauft nachdem sie den grausamen Mord an ihrer Mutter durch Freddy beobachten musste. Außerdem war sie es, die seine ‚Spezialarbeit‘ im Keller verraten hat, worauf er von den Eltern der Kinder gemeuchelt wurde. Vor dem Endkampf zwischen Vater und Tochter, dringt Maggie in seine Erinnerung ein. Auch er war ein Adoptivkind. Schon als Kind mit sadistischen Veranlagungen, Freddy quälte kleine Tiere, fügte sich selbst Schnittwunden zu und wurde von seinem Adoptivvater (gespielt vom Schockrocker Alice Cooper) misshandelt bis der junge Fred sich schlussendlich zur Wehr setzt und diesen umbringt. Im Endkampf der fiktiven Jetztzeit wendet sich die Tochter gegen den Vater und tötet ihn mit seiner eigenen Waffe, dem Klingenhandschuh. Es zeigt sich, dass Erinnerung Freddy schwächt, weil sie Schwachpunkte offenbart. Obwohl es keine endgültige Lösung gegen das Freddy-Problem darstellen kann, wird in den genannten Beispielen dennoch ein Sieg mithilfe des Wissens um Vergangenes errungen. Freddy's Ursprung an die Oberfläche zu bringen, ist vergleichbar mit dem Vorgang Vorwissen oder Unbewusstes, mit Einsicht und Wille, oder therapeutischer Analyse, aufzuarbeiten. (Vgl. Augustinus und Freud, *Kapitel 2.1.*)

Wes Cravens *New Nightmare* hebt sich stark von allen vorangegangenen Teilen der Serie ab und behandelt die Traum – Film – Realität Thematik auf eine durchkonstruierte Art und Weise. Das einzige, was hier noch auf Freddy's Geschichte verweisen kann, ist die neue Fähigkeit Freddy's, in eine neue Realität zu gelangen. Dadurch deklariert er seine Herkunft als einerseits rein filmische Kreation und durch seine Übermacht aus der Fiktion herauszutreten gewinnt er an mythischer Bedeutung. Craven deckt mit *New Nightmare* die voran gegangenen Filme als Fiktion auf und schafft eine neue innerfilmische Realität in welche Freddy aus den fiktiven Filmen heraus eindringt. Dieser letzte Teil der originalen Serie ist somit vor allem medial sehr interessant.

Tony Magistrale sieht einen Nutzwert des Horrors in der kontinuierlichen Erinnerung daran, dass wir in einer unsicheren und gefährlichen Welt leben.³³² Freddy ist ebenso die unmittelbare Erinnerung daran, dass das Leben kein sicherer Zustand des Seins ist. Wird dieses Wissen genutzt erfüllt sich die Heilbringer Funktion des Trickster möglicherweise in einem selbst und wird als Waffe gegen ihn genutzt.

³³² Vgl. Tony Magistrale: *Abject Terrors: Surveying the modern and postmodern Horror Film*, New York 2005, S. 5.

Vor allem Nancy (Heather Langenkamp), die Heroine des ersten Teils, wächst an der ihr zugeteilten Rolle als Einzelkämpferin gegen den bösen Geist, Krueger. Im Unterschied zu den Fortsetzungen überlebt im ersten Teil nur sie die Bedrohung, alle anderen in die Handlung eingeführten Jugendliche sterben, und kehrt in *Nightmare 3* zurück um den neuen Opfern beizustehen.

Freddys andere bemerkenswerte Gegnerin ist Alice (Lisa Wilcox) anzuführen, die als Einzige sogar zweimal gegen den Trickster gewinnt und obendrein auch ihre zweite Konfrontation mit ihm überlebt. In *The Dream Master* beginnt sie, als ihr von Freddy jede vertraute Person genommen wird, also in einen unheimlichen Zustand versetzt wird, eine Kraft zu entwickeln die es ihr am Ende erlaubt gegen ihn zu siegen. Die spezifischen Kräfte der Verstorbenen sind ebenfalls eine Art Erinnerung, die sie in sich aufnimmt. Sie wird so stark, dass sie ihn aus ihren Träumen bannen kann, weswegen er ihn *The Dream Child* dazu übergeht, die Träume ihres ungeborenen Sohnes für seine Zwecke zu nutzen. Sie beide profitieren auf gewisse Weise, durch die unheimliche Situation. Auch wenn ihre geistige Weiterentwicklung sie nicht für immer am Leben erhalten kann, hilft es ihnen dennoch Freddy das seinige schwer zu machen.

In diesem Sinne, beinhalten die *Nightmare*-Filme eine kathartische Komponente, da sie den Protagonisten die Möglichkeit bieten unbewusste Wünsche oder Ängste in einem Kontext als heldenhafte Figur ausleben zu können und somit auch ein Unterdrücken ins Unbewusste verhindern.³³³

4.3.4. Freddy als personifizierte Erinnerung

In den drei vorangegangenen Kapiteln wurden bereits diverse Komponenten angeführt, welche Freddy Krueger als Erinnerungsfigur identifizieren. Eine weitere Entsprechung findet sich in seiner Funktion als kulturelles Symbol. Den Ausführungen folgend, dass kulturelles Gedächtnis, über institutionalisierte Medien transportiert wird, das die Symbole des jeweiligen Milieus konserviert und weitererzählbar macht (Vgl. *Kapitel 3.1.*), erschließt sich Horror als ein solches Milieu. Es beinhaltet häufig uralte Geschichten der Menschheit, wie im Fall der Horrorfilme, die sich über lange Zeit immer wieder neu erfinden und durch die beständige Wiedererzählung jeder neuen Generation die Möglichkeit zu unheimlichen Erfahrungen geben. Das Symbol in der Auffassung entspricht einem Erinnerungsinhalt.

Der Themenkreis der *Nightmare*-Filme bildet wiederum ein eigenes Milieu im Horrorgenre und konserviert ein leibhaftig gewordenen Symbol in Gestalt Freddy Kruegers.

³³³ Vgl. Bruce Kavin: „The Mommy’s Pool“, Austin 1984, S. 13.

“HALEY: Same is true for Freddy Krueger [as campfire stories] He’s kind of like this mythical boogeyman that’s also an inside joke to the fans, to the culture. We know that he’s fictional. And it’s fun to have this sense of dread and fear.”³³⁴

Freddy ist insofern ein kulturelles Symbol mit Mehrwert, da er Affekte wie Schrecken und Unterhaltung verbindet.

Der Trickster, in seiner Urform als Bild des kollektiven Gedächtnisses, ist natürlich keineswegs eine fiktionale Erfindung und dennoch teilt er mit einer filmischen Figur wie Freddy ohne Zweifel mehr als nur eine charakteristische Doppeldeutigkeit. Eine Manifestation des Trickster ist die symbolisierte Mediation zwischen Größen wie unsterblich und sterblich, Leben und Tod, Ehrlichkeit und Unehrllichkeit, Realität und Phantasie. Der Trickster stellt stets alle geltenden Grenzen in Frage.³³⁵

Eine interessante Annäherung an die Hauptfiguren der Slasher Sequels, bietet Michaela Wünsch indem sie den Serienkiller, also das Filmmonster, unter anderem als Medium in Sinne des Spiritismus interpretiert. Das Medium ist das verbindende Element zwischen Jenseits und Diesseits, gleichwohl zwischen dem Innen und dem Außen. Es ist in einer vermittelnden Zwischenposition auszumachen, ähnlich dem traumdeutenden Psychoanalytiker. Eben diese Verortung im Dazwischen teilt sie auch dem Slasher zu, mitsamt der Fähigkeit den Menschen eine Wahrheit über sich selbst beizubringen. Dadurch wird die Fiktion auch zu einem das Unbewusste vermittelnde Medium.³³⁶ „Freddy had the ‚reality‘ of a psycho-slasher and the mystique of the supernatural, and his role was that of a mediator between those two worlds.“³³⁷

Freddys Dualität wurde nun schon des Öfteren erwähnt, in ihr liegt zum Teil das Geheimnis für seine Langlebigkeit, sowohl innerhalb als auch außerhalb der Diegese.

“HALEY: Freddy Krueger is definitely a fun character to play just because he’s so way out. I mean he’s so not of this world. Just the whole larger-than-life aspect of this character, it drew me.”³³⁸

Als Erinnerungsfigur verkörpert Freddy auch zwei weitere zentrale Prinzipien des Horrorfilmes, jene sind der angsterzeugende Moment und die Übernatürlichkeit der

³³⁴ Jackie Earle Haley in: „Freddy Kruegers Wiedergeburt“, auf: *A Nightmare on Elm Street*, Regie: Samuel Bayer, USA: New Line Cinema, 2010, 00:12:28

³³⁵ Vgl. Terrie Waddell: *Mis/takes: Archetype Myth and Identity in Screen Fiction*, New York u. a. 2006, S. 32.

³³⁶ Vgl. Michaela Wünsch: *Im inneren Außen. Der Serienkiller als Medium des Unbewussten*, Berlin 2010, S. 10f.

³³⁷ Linda Badley: *Film, Horror and the Body Fantastic*, Westport 1995, S. 51.

³³⁸ Jackie Earle Haley in: „Freddy Kruegers Wiedergeburt“, auf: *A Nightmare on Elm Street*, Regie: Samuel Bayer, USA: New Line Cinema, 2010, 00:04:24

Bedrohung, die den Schrecken hervorruft.³³⁹ In seinem besonderen Fall verdichten sich diese beiden Maximen in der Sonderform der menschlichen Wahrnehmung des Traumes. Der Traum, als Ausformung der unbewussten Inhalte, ist sein Lebensraum. Die Wachwelt ist ihm trotz seiner Übernatürlichkeit verwehrt, weil er im Grunde nur Gedächtnisinhalt ist und keine materielles Wesen der Welt. Er bleibt vermittelndes Medium zwischen den Welten Schlaf und Wachwelt, und seine Botschaften sind eindeutig, denn die Opfer sind in ihrem Sterben zweifellos als real zu werten. „In Nightmare the slasher genre’s reliance on the supernatural in a monster that cannot be killed extends to include Freddy’s every action and very existence – he is a manufactured entity inside the mind of his victims, less real than unreal.“³⁴⁰

Der Bezug Freddys zur objektiven Realität bleibt also trotzdem durchgehend gegeben. In der Art wie seine Opfer sterben, stellt sich ein extremer Realitätsbezug her.

„Initially, Nightmare on Elm Street may have benefited from this type of ambiguity, though by now, informed viewers know that Freddie is ‘for real’.“³⁴¹

Der tote Körper ist das Abbild dessen, was ihnen im Traum angetan wird.³⁴² Er ist also unbestritten ein Halbwesen und dieser Umstand manifestiert sich eben in seiner Existenz im Traum und der Konsequenz in der Realität. Er ist zwischen den Welten, zwischen Leben und Tod. Die Wachwelt bedeutet leben und der Schlaf impliziert sterben oder zumindest den Kampf ums Überleben. Freddy selbst ist in seiner übernatürlichen Natur ebenfalls nicht am Leben aber auch nicht tot. Die Halbwesenheit ist wie schon ausgeführt, ein sehr altes und vielgenutztes Symbol der Mythologie. „Im Halbwesen ist etwas Altes gebannt, das nie ganz verschwinden kann und stets mit Rückkehr droht.“³⁴³

Wie in den vorangegangenen Kapiteln gezeigt wurde, entspricht Freddy diesem Rückkehrprinzip auf inhaltlicher Ebene unbestritten. (Vgl. *Kapitel 4.3.2.*) Wie sich noch zeigen wird, sogar auf medialer außerdiegetischer Ebene. (Vgl. *Kapitel 5.*) Die Wiederkehr ist nun zum einen in der Kategorisierung als kulturelles Symbol erklärt und zum anderen ganz klar in seiner Eigenschaft als Halbwesen.

Für das Zurückkehren-Müssen des Halbwesens, das nicht tot und nicht lebendig sein kann, gibt es diverse Gründe: Flüche, ungesühnte Verbrechen, eigene Verbrechen, das eigene Sein erhalten, und vieles mehr.³⁴⁴ Auf Freddy trifft erneut mehr als eines dieser Motive zu. Seine Hauptbeweggründe sind Rache und Narzissmus.

³³⁹ Vgl. Catherine Shelton: *Unheimliche Inschriften. Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm*, Bielefeld 2008, S. 115.

³⁴⁰ Tony Magistrale: *Abject Terrors: Surveying the modern and postmodern Horror Film*, New York 2005, S. 165.

³⁴¹ Caroll S. 156.

³⁴² Vgl. Tony Magistrale: *Abject Terrors: Surveying the modern and postmodern Horror Film*, New York 2005, S. 165.

³⁴³ Georg Seeßlen/Fernand Jung: *Horror. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*, Marburg 2006, S. 46.

³⁴⁴ Vgl. Ebda.

Der narzisstische Wille seine eigene Existenz zu erhalten, zeigt sich in jedem einzelnen Endkampf in den *Nightmare*-Filmen. Die Schuld der Eltern wurde bereits ausführlich analysiert und ist vor allem in den ersten *Nightmare*-Teilen die Quelle aus der Freddy seine Motivation schöpft. Aus ihrer unterdrückten Erinnerung kommt seine Kraft um die ihnen anverwandten Jugendlichen heimzusuchen. Als das ausgeformte kollektive Unbewusste ist Freddy eine ewige Existenz vorherbestimmt. (Vgl. Kapitel 2.4.)

Das kollektive Unbewusste spielt vor allem im dritten und im vierten Teil der *Nightmare*-Reihe, neben seiner allgemeinen Bedeutung für das Genre und seine Geschöpfe, eine wichtige Rolle. Es wird der Versuch unternommen es über Träume gemeinschaftlich zu betreten und gegen den Trickster Freddy zu kämpfen, der im Unbewussten lebt und herrscht. In *Dream Warriors* erfolgt der Zusammenschluss über Gruppenhypnose und in *The Dream Master* durch Alice' Fähigkeit, andere Personen in ihre Träume zu holen.³⁴⁵ Aber selbst dann noch, wenn die Jugendlichen gemeinsam in die Traumwelt eindringen, haben sie dort nur begrenzt Macht. Denn Freddy ist nicht nur Eindringling in die Träume der Jugendlichen, er ist auch ihr Gestalter und schafft Projektionen ihrer größten Ängste.³⁴⁶ „Freddy is the confined performer, the host, the showman and the comic. He is ostentatious ‚courteous‘, even courtly and is constantly cracking jokes.“³⁴⁷ Die Bezeichnung als ‚Host‘, also Gastgeber, etwa einer Fernsehshow, ist insofern aufschlussreich, da es impliziert, dass er jemanden in seinem Umfeld als Gast empfängt. Vor allem auch im Hinblick auf ihn als Traumgestalter und Weltenschaffer innerhalb der Traumwelt ist er eine gottgleiche Figur.

„NANCY: Ok Freddy, we play on your court now.“³⁴⁸ Mit dieser Kampfansage gesteht Nancy ein, dass Freddy mehr Macht in ihren eigenen Träumen hat, als sie selbst. Aufgrund dessen entwirft sie einen Plan der beinhaltet Freddy in die Realität zu holen, wo er, so ihre logische Schlussfolgerung, nicht übermächtig ist. Im Kapitel über Freddys lebenswichtiges Bedürfnis der Erinnerung, wurde aber bereits gezeigt, dass die Bewusstmachung und einfache Verneinung, keine endgültige Vernichtung darstellen kann. Somit kann auch die physische Umsetzung dieses Prinzips Freddy nicht aus der Erinnerung bannen.

Die Alpträume sind Freddys Welt, obwohl sie dem Geist anderer entspringen. Er kriecht personalisierte, unsichere Räume aus dem individuellen Unbewussten der Jugendlichen. Er manipuliert also die Gedächtnisinhalte anderer dergestalt, dass sie seinen

³⁴⁵ Vgl. Linda Badley: *Film, Horror and the Body Fantastic*, Westport 1995, S. 51.

³⁴⁶ Vgl. Tony Magistrale: *Abject Terrors: Surveying the modern and postmodern Horror Film*, New York 2005, S. 264.

³⁴⁷ Ian Conrich: „Seducing the Subject: Freddy Krueger, Popular Culture and the *Nightmare on Elm Street* Films“, in: Alain Silver/James Ursini (Hg.): *The Horror Film Reader*, New Jersey 2006, S. 226.

³⁴⁸ *A Nightmare on Elm Street*, Regie: Wes Craven, USA: New Line Cinema 1984, 01:11:34.

Vorstellungen entsprechen und sie somit von ihm angeeignet werden. „Might be your dream, but it's my rules!“³⁴⁹ Das manipulative Konzept dem diese Vereinnahmung fremder Bewusstseinsinhalte zugrunde liegt, deckt sich mit den Streichen des Trickster. Dieser verwirft bevorzugt die von Menschen entworfenen Grenzen, sowie Freddy es liebt die Naturgesetzte auf den Kopf zu stellen und die Träume nach seinem Willen zu manipulieren. (Vgl. *Kapitel 2.5.*)

In Cravens originalen *Nightmare* ist seine Lust am ausgestalten der personifizierten Angstszenerien noch nicht so sehr ausgeprägt. Im dritten und vierten Teil hingegen, gipfelt seine grausame Kreativität in einigen außergewöhnlichen Todesszenen. An dieser Stelle sollen ein paar ausgewählte Paradebeispiele genannt werden.

Die Morde in *Dream Warriors* sind vor allem zum Bösen gekehrte Adaptionen von Wünschen und Vorlieben:

Philip bastelt Marionetten, Freddy lässt sich inspirieren und bastelt aus Philip eine lebende Puppe, welche er als übergroßer Puppenspieler in den Abgrund wandern lässt. Jennifer möchte Schauspielerin werden, weshalb Freddy zuerst im Fernsehen erscheint, seine Hände aus dem TV-Gerät wachsen lässt und mit ihrem Kopf den Bildschirm zerbricht. Er kommentiert seine Inszenierung mit den Worten: „Welcome to prime time, bitch.“³⁵⁰ Die ehemalige Drogenabhängige Taryn tötet er indem er seinen Klingenhandschuh in Injektionsnadeln verwandelt. Den gehbehinderten Will überrollt er zuerst mit einem klingenbestückten Rollstuhl des Grauens, als dieser sich in einen Zauberer verwandelt zur Wehr setzen will, vernichtet Freddy ihn mit einem sarkastischen „Sorry kid, I don't believe in fairy tales“³⁵¹.

Zu Nancy ist er natürlich besonders grausam, immerhin hat er aus dem ersten Teil noch eine Rechnung mit ihr offen. Als die Gruppe glaubt Freddy gemeinsam besiegt zu haben, erscheint ihr toter Vater, um sich zu versöhnen, bevor er in den Himmel auffährt. Aber in Wahrheit ist es Freddy den sie umarmt und der rammt ihr hinterrücks seine Klingen in den Körper.

In den weiteren Teilen, etwa *Dream Warriors*, sind ihm Ängste und Schwächen Vorlage für seine Traumszenarien: Der vom Asthma geplagten Sheila saugt er die Luft aus den Lungen. Debbie, die eine ausgeprägte Angst vor Käfern plagt, verwandelt er in eine Küchenschabe und zerquetscht sie in der Hand. Für die vermutlich essgestörte Greta, da deren Mutter streng darauf achtet, dass sie ihre Modelfigur behält, serviert Freddy allerlei

³⁴⁹ *Freddy's Dead. The Final Nightmare*, Regie: Rachel Talalay, USA: New Line Cinema, 1991, 01:03:12

³⁵⁰ *A Nightmare on Elm Street, Part 3: Dream Warriors*, Regie: Chuck Russel, USA: New Line Cinema, 1987. DVD-Video: New Line Home Entertainment, 1999, 00:40:00.

³⁵¹ Ebd. 01:15:00

Köstlichkeiten. Mit der Bemerkung „Bon appetit, bitch“³⁵² beginnt er ihr das Essen in den Mund zu stopfen, bis sie daran erstickt.

Die Aufzählung relevanter Szenen an dieser Stelle ist nicht vollständig, zeigt aber beispielhaft, wie Freddy sich der Ängste und Wünsche seiner Opfer bedient, um ein individuell möglichst grauenhaftes Traumszenario zu entwerfen. Obwohl er selbst einem Produkt der Verdrängung entspricht ist er demzufolge ferner eine Exekutivkraft in Bezug auf den Affektbetrag der Verdrängung. Jener emotionale Inhalt wird laut Freud „regelmäßig in Angst verwandelt und zwar gleichgültig, von welcher Art er sein mag, ob Aggression oder Liebe“³⁵³. Freddy verwandelt die von Freud postulierten Bewusstseinsinhalte, welche auf Unlust oder Lust gründen und im Unbewussten gespeichert sind, in pure Lebensgefahr. Folgt man Freuds Auffassung, kann Freddy auch deshalb nicht Vertreter der neurotischen Angst sein, weil er im unbewussten Vorgang der Träume bewusst als reale Bedrohung erkannt wird. Er verkörpert die Forderung nach Realangst und Reaktion. Im Gegensatz zu der reinen inneren Gefahr, die der neurotischen Angst zugrunde liegt, entspricht er einer physischen Bedrohung die ihren Erfolg im realen Tod der träumenden Opfer findet.³⁵⁴

Die Tatsache, dass Freddy Krueger nur in Träumen agieren und seine Macht ausleben kann, ist eine weitere Manifestation der Tatsache, dass seine Existenz auf das Unbewusste verweist, oder vielmehr eine unbewusste ist. Er ist somit die Personifizierung des Unbewussten in seiner tödlichsten Form.

Er ist eine repräsentative Figur, die in sich die archaischen Reste des kollektiven Unbewussten vereint und als Jung'scher Trickster die Albträume der Jugendlichen, sowohl diegetisch als auch, durch die Filmrezeption, real. Dadurch prägt sich die Figur als kulturelles und kollektives Symbol und wird erneut konserviert, weitergegeben und immer wieder neu produziert.

„Seine universale Verbreitung koinzidiert sozusagen mit der des Schamanismus, zu welchem ja bekanntlich die ganze spiritistische Phänomenologie gehört“³⁵⁵ und gleichzeitig beinhaltet er Elemente der Vermenschlichung.

“Freddy’s ability to speak makes him all the more sinister in that he is not perceived as a monotonous, unstoppable force but as a fleshed-out villain who cackles at and taunts his victims before dispatching them. This makes him, in a sense, more human, but also more evil because his functioning within the symbolic order of

³⁵² *A Nightmare on Elm Street 4: The Dream Master*, Regie: Renny Harlin, USA: New Line Cinema, 1988, 00:37:58.

³⁵³ Sigmund Freud: *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Wien 1933, S. 115

³⁵⁴ Vgl. Ebda., S. 113-117.

³⁵⁵ Carl Gustav Jung: *Die Archetypen und das kollektive Unbewußte*, Ostfildern ⁵2011, S. 274.

suggests that he actively choose what he does rather than acting out of a predetermined and unquestioned evil nature.”³⁵⁶

Die Verkörperung des Grundbösen im Menschen durch Horrormonster im Allgemeinen und in der Figur Freddy im Speziellen wurde bereits in Kapitel 4.2. erwähnt.

In seinem *Lexikon der Monster, Geister und Dämonen* schreibt Borrmann, dass Freud „den Teufel von unserer Außenwelt in unsere eigene Innenwelt verbannt“³⁵⁷ hat. Eine durchaus treffende Formulierung, in Bezug auf die Funktion der Eltern, die eine äußere Bedrohung zu einer internen, unbewussten und dadurch noch gefährlicheren transformiert haben. Freud schreibt selbst über das Es:

„Es ist der dunkle, unzugängliche Teil unserer Persönlichkeit; das wenige, was wir von ihm wissen, haben wir durch das Studium der Traumarbeit und der neurotischen Symptombildung erfahren und das meiste davon hat negativen Charakter; läßt sich nur als Gegensatz zum Ich beschreiben.“³⁵⁸

Freud erklärt weiter, dass das Es keiner logischen Denkkordnung unterliegt. Es wird mit dem Chaos verglichen und nur durch Triebe kommt es in einen energetischen Zustand.³⁵⁹ Logische Gesetze des Denkens sind im Es irrelevant. Die ausgeschaltete Logik kommt in den *Nightmare*-Teilen dergestalt zum Ausdruck, dass für Freddy und seine Traumwelt die Naturgesetze nicht gelten. Er kann Räume gestalten wie es ihm gefällt. Plötzliche Ortswechsel, seinerseits und auch der Opfer, sind nur eine der vielen Möglichkeiten die er für seine Zwecke nutzt. Freud betont jedoch gleichzeitig, dass moralische Wertungen wie gut und böse für das Es entfallen. Das heißt auf Freddy bezogen allerdings, dass er weder gut noch böse wäre, obwohl aus seinem Agieren sehr deutlich hervorgeht, wie böse er ist, beziehungsweise welcher negative Charakter ihm anhaftet. Hier scheint es sinnvoll die Figur des Trickster wieder in die Betrachtung mit einzubeziehen. Der, dem kollektiv Unbewussten entspringende Trickster, vereint in seiner Charakterisierung Elemente des Guten und des Bösen gleichermaßen. (Vgl. *Kapitel 2.5.*)

Freddy, als Verkörperung des Es und des Trickster gleichermaßen, welcher durch den Mord an ihm die Ebene des Unbewussten gedrängt wurde, bricht wieder hervor und zerstört das Ich, in diesem Fall die Leben der verschiedenen Teenager. Insofern sind Freddy Krueger und das Erinnerungskonzept der Verdrängung, nach welchem er sein Unwesen treibt, ein vorbildliches Beispiel, „wie unbewusstes Material aus dem Es,

³⁵⁶ James Kendrick: „Razors in the dreamscape: Revisiting ‚A nightmare on elm street‘ and the slasher film“, in: *Film Criticism*, 33/3, 2009, S. 29.

³⁵⁷ Norbert Borrmann (Hg.): *Lexikon der Monster, Geister und Dämonen*, Köln 2001, S. 11.

³⁵⁸ Sigmund Freud: *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Wien 1933, S. 103.

³⁵⁹ Ebd., 103f.

ursprüngliches und verdrängtes, sich dem Ich aufdrängt, vorbewusst wird und durch das Sträuben des Ichs jene Veränderung erfährt, die wir als die Traumentstellung kennen.“³⁶⁰

Der Trickster ist, wie oben bereits angeführt wurde, nicht nur ein Wesen das in unseren Träumen lebt, er ist der Gott über diese Traumwelten und in der Form von Freddy die physische Manifestation der Alpträume: „Freddy functions as the personification of the ultimate nightmare. Frequently attacking his victims through their weaknesses, his methods are astounding and ingenious.“³⁶¹ Der ultimative Albtraum den er beherrscht ist eine Schattenwelt. Als Gebieter über dieses Dazwischen, wird er selbst zu einem Schattenwesen, eine Ausgeburt der Nacht. Wie in *Kapitel 3.2.* protokolliert, haben viele Horrormonster ihren Ursprung im Dunkel der Nacht.

Wiederholt werden, bezogen auf den Begriff des Unheimlichen, die Unfähigkeit der Unterscheidung zwischen Realität und Traumwelt beziehungsweise Elementen der Phantastik, betont. Es ist dieser Einbruch der Schattenwelt, in der Form Freddys, in das reale und sicher vor Übernatürlichkeit geglaubte Leben, dass ihn zu einer Ikone des Unheimlichen macht. Sein Erscheinen zeigt auf, dass “that world itself is insecure. [...] Supernature and psyche, now conjointly beyond our grasp and our control, together undermine the most basic order of everyday life, and transform the once secular psychotic into an archetypal product of our worst nightmares.“³⁶²

Die Welt ist kein sicherer Ort und die Schatten des Phantastischen fallen darin ein. Die menschliche Psyche verbindet sich mit dem Übernatürlichen in den Träumen, welche wiederum das Schattenbild des Unbewussten präsentieren.

Das schattenhafte Wesen der Monster, wird im klassischen Slasher meist durch die Abwesenheit beziehungsweise Maskierung des Monsters dargestellt. Nicht so bei Freddy, der auf eine Maske verzichtet und durchaus Filmpräsenz aufweist und im Gegensatz zu Genrekollegen, die meist von einem Stuntman verkörpert werden, auch verbal präsent ist.³⁶³ Dadurch entzieht er sich einer Zuschreibung als rein phantastisches Monster.

Dennoch entspricht er dem Schatten durchaus auch auf filmischer Ebene, etwa sein erster Auftritt, außerhalb der Eröffnungssequenz, wird eingeleitet mit einem überdimensionierten Schattenwurf seines Kopfes mitsamt dem charakteristischen Hut.

Eine derartige Einführung, der Figur Freddy, in die Diegese stärkt seine Entsprechung als Jungscher Trickster, der ein „Überbleibsel einer kollektiven Schattenfigur“³⁶⁴ darstellt.

³⁶⁰ Sigmund Freud: *Abriss der Psychoanalyse*, Stuttgart 2010, S. 32.

³⁶¹ Ian Conrich: „Seducing the Subject: Freddy Krueger, Popular Culture and the *Nightmare on Elm Street* Films“, New Jersey 2006, S. 225.

³⁶² Andrew Tudor: *Monsters and Mad Scientists: A cultural History of the Horror Movie*, Oxford u. a. 1989, S. 209.

³⁶³ Vgl. James Kendrick: „Razors in the dreamscape: Revisiting ‚A nightmare on elm street‘ and the slasher film“, in: *Film Criticism*, 33/3, 2009, S. 29.

³⁶⁴ Carl Gustav Jung: *Die Archetypen und das kollektive Unbewußte*, Ostfildern ⁵2011, S. 281

Freddy, als der „Abkömmling einer numinosen Kollektivgestalt“³⁶⁵, wird im Remake überbetont, durch das lange Hinauszögern der kompletten Sichtbarmachung der Hauptfigur Freddy. Andrew Form, einer der Produzenten, begründet diese Entscheidung auch in der außerdiegetischen Bekanntheit der Figur. „The movies have been around for 25 years now and everybody knows who he is. [...] You don't throw him out there one second into the movie, but you start in shadows and you slowly reveal your villain.“³⁶⁶ Somit bestätigt sich erneut die vielschichte Erinnerungsfunktion Freddy Kruegers, inhaltlich und medial hat er im Gedächtnis der Menschen einen Schatten seiner selbst entworfen. Demzufolge ist er ein unheimlicher Inhalt der Memoria, welcher durch die Abwesenheit von Licht und der daraus folgenden Schattenbildung verstärkt wird.³⁶⁷

Jones schreibt in seinem Buch über den Aberglaube der Unsterblichkeit der Seele in Verbindung mit Träumen: „Auch sind sie eine Hauptquelle für den Glauben, daß die Verstorbenen die Schauplätze ihres früheren Lebens wieder besuchen können, also für die verbreitete Anschauung von rückkehrenden Seelen“³⁶⁸.

Des Weiteren führt er an, dass diese Rückkehr Verstorbener in Träumen von den ‚Wilden‘ als Omen für gute, öfter aber böse Geschehnisse gedeutet wurde und das daraus der Ahnenkult entstand, beziehungsweise darin der Ursprung aller religiöser Vorstellung in ihrer Urform liegt.³⁶⁹

„Die Schrecken des Vergangenen, die Wiederkehr des Altbösen, wird im Genre nicht selten zum Blick in die Zukunft. Der Albtraum, zunächst an den verkörperlichten ‚Alb‘ gebunden, sucht sich hier immer wieder Entsprechungen in seiner ‚Wirklichkeit‘. Es ist der Schrecken der noch kommen wird, den man sieht und der Albtraum verrät Verborgenes über die Mitmenschen und die Unmenschen, die sich hinter ihrer Maskeraden verbergen. Nicht nach dem Irrealen fragt Horror, sondern nach dem, was sich von ihm realisiert.“³⁷⁰

Auch der Archetyp des Tricksters ist neben all seinen unterhaltenden und angsteinflößenden Eigenschaften ferner eine göttliche Gestalt. (Vgl. Kapitel 2.5.) In seiner ewigen Existenz sowie seinem Bezug zur Entstehung der Welt und der Geistesinhalte im Menschen, zeigt sich diese Göttlichkeit. Das Wesen der Dämonen findet seinen Ursprung ebenfalls im Götterglauben. In der griechischen Tradition leiten sich ebenjene Dämonen von den kleinen Gottheiten ab. Im Laufe der Zeit wurden sie verstoßen, worin sich eine

³⁶⁵ Carl Gustav Jung: *Die Archetypen und das kollektive Unbewußte*, Ostfildern ⁵2011, S. 281.

³⁶⁶ Andrew Form in: „Freddy Kruegers Wiedergeburt“, auf: *A Nightmare on Elm Street*, Regie: Samuel Bayer, USA: New Line Cinema, 2010, 00:10:52.

³⁶⁷ Vgl. Jeff Cutter in: Ebda., 00:10:36

³⁶⁸ Ernest Jones: *Der Alptraum*, Leipzig u. a. 1912, S. 5.

³⁶⁹ Vgl. Ebda., S. 6.

³⁷⁰ Georg Seeßlen/Fernand Jung: *Horror. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*, Marburg 2006, S. 49.

weitere Parallele zu Freddy aufzeigt.³⁷¹ Er wurde ebenfalls von der Gesellschaft verstoßen und sogar ermordet.

Nun entspricht Freddy sowohl dem Trickster als auch einem Dämon und trägt somit etwas Göttliches in sich. Seine Opfer reagieren mehr als nur einmal mit einem gottbezogenen Ausruf auf sein plötzliches Erscheinen: "KRIS: Oh my God! / FREDDY: This is God!"³⁷²

Obwohl er von seinem Handschuh spricht, bezeichnet Freddy sich mit dieser Äußerung durchaus selbst. Der Handschuh ist nicht nur sein Mordwerkzeug, es ist ein Attribut seiner selbst. „JESSE: Oh God! / FREDDY: No, just me.“³⁷³ Die Ironie und das breite Grinsen mit dem Freddy den Ausruf jedes Mal zuerst auf sich bezieht nur um es daraufhin von sich zu weisen, wirkt als würde er sich definitiv geschmeichelt fühlen.

Um den Gedanken der Göttlichkeit noch einen Schritt weiter zu denken, wird an dieser Stelle nun Augustinus wieder eingeführt. (Vgl. *Kapitel 2.1.*) Drei Elemente des Memoria-Konzepts sind besonders interessant, für die vorliegende Betrachtung des Gedächtnisses in Hinsicht auf den Horrorfilm, nämlich Erinnerung, Einsicht und Wille. Aus ihnen ergibt sich sowohl die Selbsterkenntnis des Menschen als auch eine Göttlichkeit im Kern, durch die Einsicht. Die dreieinige Kombination dieser drei Komponenten, lässt durch ihre Funktion auf die Figur Freddy übersetzen. Denn auch in den *Nightmare*-Filmen besteht ein Zusammenhang jener Kräfte. Die Erinnerung Freddy strebt durch die Träume ins Bewusstsein. Er selbst ist also die Memoria, die Träume repräsentieren den Willen, auch weil sie von ihm extra dafür geschaffen wurden und das Bewusstsein in welches er gelangen möchte ist die Einsicht und somit Selbsterkenntnis, gleichzusetzen mit der Memoria

Was Gott im Augustinischen Sinn für die Memoria ist, ist Freddy für das Unbewusste. Es sind die Entsprechungen Gott ist die Memoria, Freddy ist das Unbewusste. Eine konsequente Weiterführung ergibt jedoch, dass Freddy ebenfalls die Memoria ist.

Eine Überlegung, die an dieser Stelle nicht abwegig erscheint, ist jene, dass sich auch die drei Bewusstseinsqualitäten nach Freud, in das eben angewandte Prinzip der Dreiheit, als gleichzeitige Ganzheit, übersetzen lassen. (Vgl. *Kapitel 2.1.*) Die mächtigste der Qualitäten, das Unbewusste wäre in dieser Einteilung die Repräsentation Gottes, das Vorbewusste Christus und das Bewusstsein, als die dem Menschen nächste Instanz, der Heilige Geist. Gemeinsam ergeben sie wiederum die Memoria, alles was der Mensch an Erinnerung in sich trägt.

Die verdrängte Erinnerung, das Unbewusste, ist im Fall dieser Arbeit repräsentiert durch den ewigen Fred Krueger, somit wird aus einer traumatischen Gefahr sogar eine

³⁷¹ Vgl. Georg Seeßlen/Fernand Jung: *Horror. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*, Marburg 2006, S. 67ff.

³⁷² *A Nightmare on Elm Street*, Regie: Samuel Bayer, USA: New Line Cinema, 2010, 00:37:45.

³⁷³ *Ebda.*, 00:37:36.

physische. Freddy ist in diesem Sinne also eine wahre „Schreckgestalt der Kinderjahre“³⁷⁴ und somit eine Ausformung des Unheimlichen und parallel dazu das Es, welches unbewusst in uns vorhanden ist. Durch Vereinigung der beiden Theorien ergibt sich also eine überraschende Konsequenz: Freddy ist Gott.

Natürlich handelt es sich hierbei um die Übersteigerung des Augustinischen Analysekonstrukts, aber Freddy ist eine übermenschliche Gestalt und verlangt nach radikalen Betrachtungen. Freddy ist natürlich keinesfalls die Entsprechung des christlichen Gottes obwohl die Analyse auf einem christlich theologischen Diskurs beruht. Aber er ist dennoch ein Gott. Ein archaischer Gott, wie etwa der Trickster. Carl Gustav Jung bestätigt eine derartige Entsprechung wenn er über die Bedeutung des Trickster schreibt: „Diese mythologischen Züge reichen bis in die höchsten Sphären religiöser Geistesentwicklung.“³⁷⁵

Eine Figur wie Freddy Krueger nun, die so wandelbar ist und dennoch immer dieselben archaisch mythologischen Prinzipien und Angstausröser verkörpert, wird durch all diese auf das Gedächtnis bezogenen Betrachtungen des menschlichen Geistes zum Gott. Gott im Sinne der Einheit der Memoria, des göttlichen Tricksters und auch als kleiner Dämon, als „das letzte Stadium seiner Bosheit“.³⁷⁶ Wenn Freddy also, und die Möglichkeit wird von der vorliegenden Arbeit impliziert, ein böser Gott ist, einerseits natürlich als beinahe uneingeschränkter Herrscher über die Traumwelten und zum anderen im Sinne des Memoria Begriffs nach Augustinus, sowie in seiner Funktion als dämonischer und gleichzeitig göttlicher Trickster, bekommt Nancys Gebet vor dem Einschlafen eine tragisch parodistische Note:

“And now I lay me down to sleep
I pray to Lord my soul to keep
And if I die before I wake
I pray to Lord my soul to take.”³⁷⁷

Die drei letzten Zeilen wären ein potenzielles Versprechen als Folge bei Erfüllung der ersten. Denn Freddy ist Gott, und wenn Nancy einschläft, wird er alles in seiner Macht stehende tun, um ihre Seele zu nehmen und zu behalten, sogar in sich aufzunehmen, indem sie stirbt, bevor sie wieder erwachen kann. Zu Nancys großem Glück ist Freddy wohl ein böser, aber kein unfehlbarer Gott. Übermächtig ist Freddy nur, und sogar das mit Einschränkungen, in seiner Welt der Träume.

³⁷⁴ Sigmund Freud: „Das Unheimliche“, Stuttgart 2010, S. 198.

³⁷⁵ Carl Gustav Jung: *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*, Ostfildern ⁵2011, S.274.

³⁷⁶ Georg Seeßlen/Fernand Jung: *Horror. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*, Marburg 2006, S. 68.

³⁷⁷ Nancy in: *A Nightmare on Elm Street*, Regie: Wes Craven, USA: New Line Cinema 1984, 01:12:05.

5. Außerdiegetische Erinnerung durch Wiederholung

Wie bereits ausführlich ausgearbeitet, ist „das Genrekino [...] mehr daran interessiert, Konventionen in der Wiederholung zu verbessern oder eine Differenz in der Wiederholung zu produzieren, als neue Regeln und Erzählmuster zu erfinden“³⁷⁸. Der Slasherfilm der als Subgenre noch eine Ebene tiefer im Horror Universum liegt, ähnlich dem Unbewussten im Menschen, ist diesem Kredo noch treuer als sowieso schon üblich, nicht nur aus idealistischen Gründen.

Genres, and sub-genres within them, develop through a kind of survival of the commercially fittest. Financially successful films encourage further variations on their proven themes, thus generating a broadly cyclical pattern of successes which then decline into variously unsuccessful repetitions of the initial form.³⁷⁹

Nightmare on Elm Street zählt zu den erfolgreichsten Filmen im Horrorgenre. An dieser Stelle ist es für die Arbeit über den Erinnerungswert der Figur Freddy durchaus interessant, einen Blick auf die Produktionskosten und Kartenverkaufszahlen zu werfen. War und ist diese Figur doch die repräsentative Figur einer jeden *Nightmare*-Produktion.

„Nightmare on Elm Street opened in the States on November 9. 1984, taking only \$1.2 Million. Nowadays it would be consigned to oblivion by the second week and written off as a flop. But things were different in the '80s.“³⁸⁰ Die relative geringen Anfangseinnahmen müssen immer auch auf das niedrige Budget, von 1,8 Millionen Dollar, bezogen werden, dass dem Film zur Verfügung stand.³⁸¹ Die Anfangseinnahmen werden außerdem revidiert durch die amerikanischen Gesamteinnahmen von 25 Millionen Dollar.³⁸²

„As soon as the release was over, the movie jumped on tape, where it proceeded to make another killing in the home-entertainment rental market.“³⁸³

Außerdem wichtig erscheint die Tatsache, dass Horrorfilm, nicht primär von den Kinoverkäufen am Leben erhalten wird, sondern die Fans´.³⁸⁴

„As the dominant image, in narratives dependent on an episodic structure, Freddy's appearance signals the next series of outrageous and spectacular effects.“³⁸⁵ Das gilt

³⁷⁸ Michaela Wunsch: *Im inneren Außen. Der Serienkiller als Medium des Unbewussten*, Berlin 2010, S. 16.

³⁷⁹ Andrew Tudor: *Monsters and Mad Scientists: A cultural History of the Horror Movie*, Oxford u. a. 1989, S. 23.

³⁸⁰ Chris Hewitt/Adam Smith: "Freddy vs. Jason", in: *Empire Magazine*, 2009, S. 94.

³⁸¹ Vgl. John Wooley: *Wes Craven. The Man and his Nightmares*, New Jersey 2011, S. 100.

³⁸² Vgl. <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=elmst.htm>

³⁸³ John Wooley: *Wes Craven. The Man and his Nightmares*, New Jersey 2011, S. 113.

³⁸⁴ Vgl. Chris Hewitt/Adam Smith: "Freddy vs. Jason", in: *Empire Magazine*, 2009, S. 94.

³⁸⁵ Ian Conrich: „Seducing the Subject: Freddy Krueger, Popular Culture and the *Nightmare on Elm Street* Films“, *New Jersey* 2006, S. 226.

sowohl für die Franchise Struktur der *Nightmare*-Filme, als auch für die episodische Struktur innerhalb der einzelnen Filme. Jeder Teenager erhält sozusagen eine eigene Episode, in der er von seinen schlimmsten Albträumen heimgesucht wird, präsentiert durch den Trickster Freddy. Eine kleine Ausnahme bilden die kollektiven Träume in *Nightmare 3* und *4*. Aber auch hier, trennen sich die Gruppen und jeder bekommt seine persönliche Albtraum Szene präsentiert. Es passt auch zu Tudors : „we have become either isolated victims of human psychosis, or doomed members of untrustworthy social institutions.“³⁸⁶

Der episodische Aufbau widerspricht aber keinesfalls dem Prinzip des kollektiven Bewusstseins, denn auch, wenn jeder seinen eigene kleine Geschichte seines Todes erhält, so sind sie alle nur Wiederholungen der immer gleichbleibenden Grundstruktur. Es ließe sich auch sagen, dass es für Freddy einfach einfacher ist, seine Opfer einzeln zu überwältigen.

5.1. Franchise

Freddys Humoraffinität wird in der Sekundärliteratur immer wieder betont. Conrich schreibt ihr eine Funktion zu, die über die Diegese hinausgeht. Freddy spielt den Komiker natürlich nicht für seine Opfer, was hätten die auch davon, sondern einzig und allein für den Zuschauer.³⁸⁷ Durch seine Performance will er den Rezipienten unterhalten, beeindrucken und an sich binden, er erkennt das Publikum als Subjekt an. Er spielt sich in ihr Gedächtnis, schafft eine weitere Grenzüberschreitende Bindung. Die Jugendlichen der Elm Street sind am Ende des Filmes sowieso (fast) alle tot, das Publikum aber braucht er noch, um weiterhin, das heißt im nächsten Teil der Franchise, sein Unwesen treiben zu können.

„Zudem findet die Serialität der narrativen Struktur im Slasherfilm auf extrafilmischer Ebene ihre Entsprechung – die bekanntesten und erfolgreichsten Filme des Genres haben sich zu Fortsetzungsreihen ausgebildet.“³⁸⁸ Das (Sub-)Genre tut es seinen hartnäckigen (Anti-)Helden gleich und lässt sich nicht auf immer und ewig umbringen, obwohl seine Blütezeit mit den 90ern eher vorüber war. Um die Jahrtausendwende

³⁸⁶ Andrew Tudor: *Monsters and Mad Scientists: A cultural History of the Horror Movie*, Oxford u. a. 1989, S. 222.

³⁸⁷ Vgl. Ian Conrich: „Seducing the Subject: Freddy Krueger, Popular Culture and the *Nightmare on Elm Street* Films“, New Jersey 2006, S. 228.

³⁸⁸ Catherine Shelton: *Unheimliche Inskriptionen. Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm*, Bielefeld 2008, S. 314.

schießen Ableger und Remakes der großen Horror Reihen aus dem Boden, wie Zombies aus den Gräbern.³⁸⁹

Die Slasherbösewichte sind unzerstörbar, weder inner- noch außerhalb der Diegese für immer von der Bildfläche zu bannen. Abhängig vom kommerziellen Erfolg der Filme, besteht immer die Möglichkeit einer Rückkehr ins Kino und in die Elm Street.³⁹⁰ Unabhängig vom geistigen Vater Freddys, verselbstständigt sich die *Nightmare*-Reihe und lässt den Trickster immer wieder aus dem Unbewussten auftauchen auch wenn er dafür innerfilmisch selbst ein bisschen ‚tricksen‘ muss.

„Denn dies Unheimliche ist wirklich nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes“³⁹¹ das sich immer wieder aus dem Unbewussten befreit und auch in medialer Form immer wieder neu erfindet und wiederholt.

Ein wichtiges Element im Franchise-Prinzip, ist das Moment der Auferstehung. Jeder Teil der *Nightmare*-Reihe findet seine eigene Erklärung für das Fortbestehen des unbewussten Monsters Freddy. Im ersten Teil ist er das Relikt der Schuld der Erwachsenen und im dritten Teil sind immer noch Jugendliche betroffen, deren Eltern an der Ermordung Freddys beteiligt waren. Wichtig ist hier Kristens Fähigkeit andere in ihre Träume hineinzuziehen, denn jene gibt sie in *Nightmare 4* im Moment ihres Sterbens an Alice weiter. Zuvor wird Freddy aber aus seinem heiligen Grab befreit indem ein Hund darauf uriniert. Im fünften Teil ist immer noch Alice die Verbindung zu Freddy, aber sie hat gelernt ihn aus ihren Träumen zu bannen und somit stellt er eigentlich keine Gefahr dar. Jedoch gelingt es Freddy über ihr ungeborenes Kind zurückzukehren. „I was stronger than you, so you picked on Jacob! You bastard! You’re trying to make him like you so you can live through his dreams!“³⁹² Jacob ist ihr ungeborener Sohn, welchen sie in ihren Träumen immer wieder trifft. Für *Nightmare 6* wird eine neue Person eingeführt, die als letztes überlebendes Freddy-Opfer klassifiziert wird. Er wird von Freddy in eine andere Stadt geworfen, wo er ohne Gedächtnis aufwacht. Indem er aber noch träumt und die Erinnerung die ihm fehlt als Angstgefühl zu ihm durchdringt, bringt er Freddy neue Opfer. „I don’t think it. I feel it. If I fall asleep, there’s gonna be trouble.“³⁹³, sagt der Unbekannte über seine Träume. Hier wird erneut der Bezug zur Realangst erkennbar.

³⁸⁹ Vgl. Tony Magistrale: *Abject Terrors: Surveying the modern and postmodern Horror Film*, New York 2005, S. 147.

³⁹⁰ Vgl. James B. Twitchell: *Dreadful Pleasures. An Anatomy of Modern Horror*, New York 1985, S. 120.

³⁹¹ Sigmund Freud: "Das Unheimliche", Stuttgart 2010, S. 213.

³⁹² *A Nightmare on Elm Street 5: The Dream Child*, Regie: Steven Hopkins, USA: New Line Cinema, 1989, 01:10:32.

³⁹³ *Freddy’s Dead. The Final Nightmare*, Regie: Rachel Talalay, USA: New Line Cinema, 1991, 00:14:50.

Die Slasherzyklen müssen sich demnach immer mit der Frage beschäftigen, wie sie ihren Bösewicht zum Leben wiedererwecken, ohne dem Publikum zu sehr vor den Kopf zu stoßen. Freddy hat durch seine Übernatürlichkeit schon einen Vorteil, und *A Nightmare on Elm Street* ist wie Kendrick es ausdrückt selbst schon Fortsetzung eines Filmes der nie gemacht wurde. Durch den Tod der Realperson Frederick Charles Krueger und seinen Übergang ins kollektive Unbewusste, manifestiert er sich gleichzeitig auf einer Metaebene im kollektiven Unbewusste der realen Gesellschaft.³⁹⁴ Dieser Darstellung ist hinzuzufügen, dass der Vorgängerfilm zu *A Nightmare on Elm Street* schon existiert. *Last House on the Left*, ebenfalls ein Werk Wes Cravens, ist die Geschichte von sich rächenden Eltern.

5.2. Prequel und Remake

Das erste Prequel der Serie ist eigentlich schon der siebte und letzte Teil, der erneut unter der Regie von Wes Craven entstand. „Freddy Krueger had allegedly died (by the hand of his daughter) a year earlier, in 1991’s *Freddy’s Dead: The Final Nightmare*.“³⁹⁵ Es musste also ein neuer Weg erdacht werden um Freddy zurückzuholen weshalb Freddy „in Wes Craven’s *New Nightmare* [...] breaks the bounded confines of the cinematic diegesis and invades the realm on those who created him.“³⁹⁶

New Nightmare entspricht einem Metafilm. Das gesamte Cast des ersten *Nightmare*-Teiles spielt sich selbst, alle Mitwirkenden befinden sich am Filmset des neuen *Nightmare* und werden Opfer ihrer eigenen Produktion.³⁹⁷ Freddy schafft die komplette Auflösung von Illusion und Realität, indem er den fiktionalen Raum des Kinos verlässt und in den realen Raum der Diegese einbricht wo Wes Craven Wes Craven spielt, ebenso wie Heather Langenkamp und Robert Englund ihre nicht diegetische Persönlichkeit darstellen.

Das Prinzip des Remakes ist für sich alleine schon eine Form der angewandten Erinnerung. Im Falle der, im Jahr 2010 produzierten, Neuauflage des originalen *Nightmare*-Filmes umso mehr, als es sich ja auf mehreren Ebenen um eine Wiederproduktion eines Wiedergängers einer Erinnerung handelt.

Allgemein ist zu erwähnen, dass um die Zeit des *Nightmare*-Remakes insgesamt eine Vielzahl von Horrorfilmen eine derartige Reinkarnation durchlebte. Vor allem Filme aus

³⁹⁴ Vgl. James Kendrick: „Razors in the dreamscape: Revisiting ‚A nightmare on elm street‘ and the slasher film“, in: *Film Criticism*, 33/3, 2009, S. 32.

³⁹⁵ John Wooley: *Wes Craven. The Man and his Nightmares*, New Jersey 2011, S. 171.

³⁹⁶ James Kendrick: „Razors in the dreamscape: Revisiting ‚A nightmare on elm street‘ and the slasher film“, in: *Film Criticism*, 33/3, 2009, S. 25.

³⁹⁷ Vgl. Linda Badley: *Film, Horror and the Body Fantastic*, Westport 1995, S. 51.

den 70er und 80er Jahren, also das Slasher-Subgenre, erfahren eine vermehrte Wiederbelebung, im Gegensatz zu den allgemeinen Neuauflagen bekannter Horrorthemen, als direkte Remakes.³⁹⁸

Den betroffenen Filmen wird ein stilistisch ein visuelle Rundumerneuerung verpasst, um sie der Bildsprache der Moderne anzupassen und auch technisch sowie der Anteil an gezeigtem Blut und Verletzungen wird auf den neuesten Stand gebracht.³⁹⁹ Schon die Originalserie lebt von, zu ihrer Zeit noch, enorm aufwändigen und spektakulären Spezialeffekten. Freddy's Verwandlungen und die ausgefallenen Morde waren damals technisch noch mit einem weitaus größeren Aufwand verbunden. Aber für das visuelle Erlebnis der Filme von enormer Wichtigkeit, weshalb der Abspann in den Filmen der 80er Jahre viele Operator Teams aufweisen.⁴⁰⁰ Dieser Umstand erklärt sich aber auch aus dem niedrigen Kapital, das Horrorfilmen in den 80er Jahren zur Verfügung stand. In seiner Biographie erwähnt Robert Englund zum Beispiel das Budget für *Nightmare 3*: „\$5 million, which was barely enough to cover an explosion on *Indiana Jones and the Temple of Doom*“ umso wichtiger war die „crew who had the heart skills, and vision to make our effects appear expensive“⁴⁰¹.

Heutzutage ist die Umsetzung von Spezialeffekten, unter anderem durch die digitale Technik, einfacher aber auch komplexer geworden. Die Credits von *Nightmare 2010* weisen mit den Method Studios ein ausgelagertes Visual Effect-Team auf, das neben den Spezialeffekt Technikern hauptverantwortlich für die spektakulären Szenen ist. Natürlich spielt hier auch das höhere Produktionsbudget, von nunmehr 35 Millionen Dollar, eine nicht vernachlässigbare Rolle.⁴⁰²

Interessant der neuen Look des Filmes insofern, als er eine düsterere Stimmung aufweist, was aber vielleicht eben damit zusammenhängt, dass mit dem von modernen Filmen geschultem Blick, die Spezialeffekte älterer Filme eher durchschaubar sind und deshalb weniger unheimlich erscheinen. Potenzial, in Hinsicht auf die Publikumsresonanz, liegt demzufolge vor allem in der visuellen Ästhetik. Das Remake bietet dem Zuschauer eine Verdichtung der düsteren Elemente und Freddy's bösem Charakter.⁴⁰³ Der Schauspieler Thomas Dekker, der im Film Quentin spielt die Neuinterpretation von Nancys Freund Glen, äußert sich zum neuen Freddy ebenfalls bezogen auf die gesteigerte Düsterei:

³⁹⁸ Vgl. Rian Lizardi: "'Re-imagining' hegemony and misogyny in the contemporary slasher remake", in: *Journal of Popular Film & Television*, 38/3, 2010, S. 113-121, <http://search.proquest.com/docview/821047249?accountid=14682> (4.6.2012), S. 114.

³⁹⁹ Vgl. Ebda.

⁴⁰⁰ Vgl. Ian Conrich: „Seducing the Subject: Freddy Krueger, Popular Culture and the *Nightmare on Elm Street* Films“, New Jersey 2006, S. 225f.

⁴⁰¹ Robert Englund/Alan Goldsher: *Hollywood Monster. A Walk down Elm Street with the Man of your Dreams*, New York u. a. 2009, S. 151.

⁴⁰² Vgl.: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=nightmareonelmstreet10.htm>

⁴⁰³ Vgl. Mark Vogel: "A Nightmare on Elm Street. Preview", in: *Deadline das Filmmagazin* 21, 3/2010, S. 12.

“DEKKER (Quentin): They’re making Freddy a monster, they’re making him a killer. They’re making him just freaking scary, you know? Like, no jokes, no nothing. I mean he’s down to business in this movie”⁴⁰⁴.

Im Extra *Freddy Kruegers Wiedergeburt* auf der *A Nightmare on Elm Street*-DVD äußern sich die Macher und Schauspieler des Remakes, zu ihren Intentionen Freddy neues Leben einzuhauchen. Sie äußern ihrer Achtung vor den Originalen, beschreiben ihren neuen Ideen und erklären wie sie die alten Teile interpretieren. Eine überaus interessante Sammlung an Interviews, die nicht nur Einblick in ihre Neuverfilmung sondern auch in die Rezeption der Originale gibt. Verschiedene Elemente werden im Detail besprochen, die unsterbliche Figur Freddy wird als Erinnerungskomplex gelesen.

Beim wieder zum Leben Erwecken des alten Mythos‘ mussten sie gleichzeitig gegen einen durch die Filme geschaffenen Mythos kämpfen, nämlich, dass Robert Englund als einziger Freddy Krueger spielen kann und/oder darf. Den Produzenten ist diese Tatsache mehr als bewusst: “You have a villain that only one actor has ever played so in a remake of this movie, you truly are re-creating this film and this character.”⁴⁰⁵

Diesen besonderen Umstand betont auch Brandon Gray, der Gründer von *Box Office Mojo* der umfassendsten Webseite über Filmeinspielzahlen, in seinem Artikel über den Filmstart des Remakes. In der Bekanntheit der Figur die so eng an den Schauspieler Englund gebunden ist, sieht er den Grund für die späte Wiedererweckung des 80er Jahre Klassikers.⁴⁰⁶

“FULLER (Producer): I can’t in good faith go out and make a Freddy Krueger movie that feels like it’s a sequel to the last ones that you saw. We have to create the franchise that is our own. And that begins with Freddy Krueger and how that character is portrayed.”⁴⁰⁷

Lizardi betont in seinem Artikel die ökonomische Komponente als ein bedeutendes Argument für die Wiederaufnahme ehemals erfolgreicher Horrorserien. Eine schon etablierte Franchise erneut zu vermarkten, ist ein geschickter Trick der Filmindustrie. Das Produkt ist schon marktgeprüft und beim Genre Publikum bekannt.⁴⁰⁸ Freddy ist ein etabliertes Produkt auf dem Horrorfilm Markt. Es ist darum gewagt aber auch wirtschaftlich rentabel *Nightmare*-Serie oder wie in diesem Fall nur den ersten Teil davon wiederauferstehen zu lassen?

⁴⁰⁴ Thomas Dekker in: „Freddy Kruegers Wiedergeburt“, auf: *A Nightmare on Elm Street*, Regie: Samuel Bayer, USA: New Line Cinema, 2010, 00:12:55.

⁴⁰⁵ Andrew Former in: Ebda., 00:02:51.

⁴⁰⁶ Vgl.: Brandon Gray: “Weekend Briefing: ‘Nightmare’ Aims for High Body Count”, 29.4.2010, <http://www.boxofficemojo.com/news/?id=2746&p=.htm> (19.12.2012).

⁴⁰⁷ Bradley Fuller in „Freddy Kruegers Wiedergeburt“, auf: *A Nightmare on Elm Street*, Regie: Samuel Bayer, USA: New Line Cinema, 2010, 00:02:24.

⁴⁰⁸ Vgl. Rian Lizardi: “‘Re-imagining’ hegemony and misogyny in the contemporary slasher remake“, in: *Journal of Popular Film & Television*, 38/3, 2010, S. 114.

Die Umsätze an den Kinokassen zeigen die Berechtigung des Remakes, bei einem Budget von, verglichen zu anderen aktuellen Produktionen, nur 35 Millionen Dollar, spielte er weltweit zirka 115 Millionen Dollar ein und davon 63 Millionen allein in Amerika.⁴⁰⁹ Somit liegt er im Ranking der im April 2010 veröffentlichten Filme auf Platz drei hinter *Clash of the Titans* (Gesamteinnahmen: 163 Millionen Dollar bei einem Budget von 125 Millionen) und *Date Night* (Gesamteinnahmen 98 Millionen Dollar bei einem Budget von 55 Millionen).⁴¹⁰ Vergleicht man nur die Verkäufe des ersten Laufwochenendes steigt die Platzierung von *Nightmare 2010* um einen Platz, seine Ersteinnahmen von fast 33 Millionen werden nur noch von *Clash of the Titans* überboten, der sich mit 61 Millionen auf Platz 1 hält.⁴¹¹

Der Einblick in die Kinokassenumsätze dient gewissermaßen als die finanzielle Rechtfertigung des Remakes. Neben dem wirtschaftlichem Aspekt, der sich als Erfolg herausstellt, kann der Versuch einer Neuverfilmung „als Kulturauftrag verstanden werden, [um; d. V.] im besten Fall das Interesse junger Leute auf den Kultfilm zu richten.“⁴¹² Schreibt Mark Vogel in seinem Preview weiter, dass das Remake nicht mit dem Original verglichen werden soll, weil gerade Fans in der Hinsicht überkritisch sein können, liegt es im Bestreben diese Arbeit Vergleiche anzustellen. Denn in einer Gegenüberstellung finden sich wiederholende Elemente, welche repräsentativ für Symbole des kulturellen Gedächtnisses stehen. *Nightmare 2010* bewahrt ausgiebig die bildhafte Memoria des Originals: Vom Grundthema über prägnante Szenen bis hin zu direkten Szenenzitaten.⁴¹³

Zwei der grundlegendsten übernommenen Figuren sind zweifelsohne Freddy und Nancy. Wobei Nancy im Remake auch gleichsam Motive von anderen Final Girls der Reihe in sich trägt. So ist sie künstlerisch tätig, wie auch Kristen, die im dritten Teil eine Originalgetreue Reproduktion des Albtraumhauses (Nancys, beziehungsweise in späteren Teilen Freddy's, Zuhause) baut. Außerdem arbeitet sie wie Alice in einem Diner.

Andere Figuren wurden mit leichten Abänderungen ebenfalls übernommen. Aus Tina wurde Kris, beides sind Kurzformen des Namens Christina. Tinas/Kris' Freund Jesse ist in beiden Versionen derjenige, welcher nach Tinas/Kris' Tod verdächtigt wird.

Dieser, im Original erste, Mord Freddy's ist außerdem eines der direkten Szenenzitate. Weitere genaue Rekonstruktionen in der Bildsprache sind die berühmte Badewannenszene Nancys, Tina im Leichensack wie sie von einer unsichtbaren Person

⁴⁰⁹ Vgl. <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=nightmareonelmstreet10.htm>

⁴¹⁰ Vgl. <http://www.boxofficemojo.com/monthly/?view=releasedate&yr=2010&month=4>

⁴¹¹ Vgl. Ebda.

⁴¹² Mark Vogel: "A Nightmare on Elm Street. Preview", in: *Deadline das Filmmagazin*, 21, 3/2010, S. 12.

⁴¹³ Vgl. Rian Lizardi: "'Re-imagining' hegemony and misogyny in the contemporary slasher remake", in: *Journal of Popular Film & Television*, 38/3, 2010, S. 115.

über den Schulflur gezogen wird, Freddy der versucht durch die Wand in die Realität durchzubrechen und natürlich die seilspringenden, singenden Kinder.

Interessant ist auch, dass das Remake ein Motiv aus *Nightmare 2*, dem ansonsten in der Freddy Rezeption am ehesten vernachlässigbaren Film der Reihe, wiederaufnimmt, indem die lebende Person Krueger erneut als Hausmeister arbeitet. In *Freddy's Revenge* geht er dieser Beschäftigung in einem Kraftwerk nach, im Remake wird der gleiche Beruf hergenommen, jedoch in die Vorschule verlegt. Somit ist er seinen späteren Opfern von Anfang an näher, als in allen vorangegangenen Verfilmungen. In dieser Neupositionierung erklärt sich auch die direkte Erinnerung der Kinder an den Mann ihrer Träume, die jedoch ins Unbewusste verdrängt wurde. Erst im Laufe des Filmes erkennt die ausgewählte Gruppe, dass sie sich gegenseitig nicht erst seit der High School kennen.

In der Neuauflage des ersten *Nightmare*-Teils kommt vor allem eine der Quellen, die Freud dem Unheimlichen zuschreibt, deutlicher zu tragen als in den Sequels der 80er und 90er Jahre. Freddy entspricht im Remake vielmehr den wiederkehrenden infantilen Ängste und Wünsche, welche als sexuell besetzte Inhalte im Unbewussten gespeichert sind.⁴¹⁴ Zwar wird auch im Remake nicht direkt ausgesprochen was der ehemalige Schulhausmeister Freddy mit den Kindern angestellt haben könnte, doch deutet *Nightmare 2010* verstärkt in die Richtung ihn als einen Kinderschänder zu erkennen. Gegen Ende des Filmes finden Nancy und Quentin Freddys geheimes Versteck, in welchem nur eine Matratze liegt und von Kindern gezeichnete Bilder an der Wand hängen. Quentin findet außerdem eine Schachtel mit Fotos, die das Filmpublikum nicht zu sehen bekommt, und sagt entsetzt zu Nancy, dass sie auf allen Bildern abgebildet ist. „NANCY: He brought us here, so we'd remember what he did to us. QUENTIN: Fuck! Fuck! What does he want from us? He'll never gonna stop.“⁴¹⁵

Die Richtigkeit seiner letzten Aussage bestätigt sich in der Existenz des Remakes selbst. Freddy beweist also auch medial immer wieder seine Existenz als ewiger Wiedergänger und wiederholt infolgedessen seine diegetische Gestalt im Außen.

Ein weiteres Erbe der Freddy Franchise tritt die Fernsehserie *Freddy's Nightmares* an. Sie ist eine Weiterführung der kollektiven Traumthematik, indem Freddy zum größten Teil aus dem aktiven Geschehen der Handlungsabläufe verschwindet und die Rolle des Erzählers übernimmt, somit die Funktion eines verbindenden Elements übernimmt.⁴¹⁶ Durch die Serie „associated with the dream work itself, Freddy began to function as collective fantasy and coping mechanism“⁴¹⁷.

⁴¹⁴ Vgl. Curtis Bowman: „Heidegger, the Uncanny, and Jacques Tourneur's Horror Films“, Lanham u. a. 2003, S. 67.

⁴¹⁵ *A Nightmare On Elm Street*, Regie: Samuel Bayer, USA: New Line Cinema, 2010, 01:13:50.

⁴¹⁶ Vgl. John Wooley: *Wes Craven. The Man and his Nightmares*, New Jersey 2011, S. 170.

⁴¹⁷ Linda Badley: *Film, Horror and the Body Fantastic*, Westport 1995, S. 51.

5.3. Merchandise

„Myth describes Trickster as not a mere polarization over against the hero; indeed, Trickster sometimes collaborates with or even becomes the folk-hero.“⁴¹⁸ Von einer Zusammenarbeit mit dem oder den Helden kann bei Freddy zwar nicht gesprochen werden, aber die Fangemeinde und Vermarktung die sich rund um die Figur des bösen Filmgeist formiert, kommt einer Heldenverehrung schon sehr nahe.

Freddy Krueger, der beständige Geist im kollektiven Traumgedächtnis der Menschheit, hat durch seine mediale Präsenz einen zusätzlichen, außerdiegetischen Status erworben.

„Freddy, the cultural object, who seduces the subject through a combination of his power and personality and a supporting series of clever images and stimulating visuals. This seduction continues with the associated merchandising, where popular culture allows for the successful release of Freddy from the fictional world of the film into a consumers society reality.“⁴¹⁹

Er wird kulturelles Erbe im Sinne der vermarktbaren Symbolik, und taucht dadurch noch tiefer ins Bewusstsein der Menschen durch fortwährende Präsenz, nicht mehr nur in den dunklen Sälen der Kinos, sondern nun auch im hellen Licht der Einkaufszentren.

Die Verführung durch den Shadow Trickster geht über die Leinwand hinaus ins Alltagsleben hinein, eben so, als wäre das Kino das mediale Unbewusste und das Leben das Bewusstsein, drängt die Figur als omnipräsentes Symbol in die Welt.

„The monsters of horror cinema has become so widespread that most of us have no need to stop and figure out just which uncanny narratives they metaphorically embody. Dracula, Freddy, Jason, and company are referred to in songs, star in cartoons, appear on postage stamps... some even have breakfast cereals named after them! For better or worse, the metaphorical nature of horror film monsters has facilitated their entrance into our collective consciousness.“⁴²⁰

Conrich führt eine Überlegung an, nach welcher viele Jugendliche und vor allem auch Kinder vielleicht erst durch das große Angebot an Merchandising Artikeln auf Freddy und die Filme aufmerksam wurden. Die Produkte helfen demnach der Kunstfigur potenzielles Publikum zu verführen.

⁴¹⁸ Deldon Anne McNeely: *Mercury Rising. Women, Evil, and the Trickster Gods*, Carmel 2011, S. 17.

⁴¹⁹ Ian Conrich: „Seducing the Subject: Freddy Krueger, Popular Culture and the *Nightmare on Elm Street* Films“, New Jersey 2006, S. 224.

⁴²⁰ Steven Schneider: „Monster as (Uncanny) Metaphors: Freud, Lakoff, and the Representation of Monstrosity in Cinematic Horror“, New Jersey 2006, S. 181.

Es gab zur Blütezeit des Freddy Booms sogar Telefonleitungen, die man anrufen und sich von Freddy Horrorgeschichten erzählen lassen konnte. Ein Kinderbuch, (sprechende) Puppen, Brettspiele, Computerspiele, Kostüme und vieles mehr.⁴²¹

Die *Nightmare on Elm Street Comanion*, eine von Fans geschaffene Internetpräsenz, ist die umfangreichste Sammlung von Informationen, Neuigkeiten und Texten rund um die Serie und Freddy.

Über die Jahre wurden hunderte von verschiedensten Merchandise-Artikel produziert. Die Seite bietet eine Zusammenfassung der wichtigsten und bekanntesten Produkte, ohne den Anspruch an Vollständigkeit, wie etwa T-Shirts, Sammelfiguren und Kostümen, die in Amerika vor allem zu Halloween wohl sehr beliebt sind.⁴²² Im Unterpunkt *Other Merchandise* finden sich Dinge von Unterhaltungswert wie etwa Brett- und Kartenspiele ebenso wie diverse Freddy-Kuriositäten: Eine Schneekugel, eine sprechende Puppe, ein Jo-Jo, Büsten und vieles mehr, wobei das interessanteste Objekt in Bezug auf die Filminhalte mit Sicherheit der Freddy Wecker darstellt.⁴²³

Einer der wichtigsten und beliebtesten Merchandise-Artikel ist ein Nachbau des berühmten Klingenhandschuhs als Kinderspielzeug:

„The American advertising for the glove declared in large letters that ‚You Too Can Become the Bastard Son of a Thousand Maniacs‘, while in slightly smaller letters around the image of the glove, were placed the statements ‚Soft Plastic Blades!‘ and ‚It’s Play-Safe!‘, under which was written ‚Caution: do not use this glove in any violent manner.‘ It is remarkable that the weapon used by a child killer in a series of violent horror films should be marketed as a plaything for children.“⁴²⁴

So paradox es scheint, dass diese Kinder mordende Filmfigur und all seine Attribute zum Kinderspielzeug wurden, so lukrativ ist es wohl für die Hersteller und Urheberrecht-Inhaber. Diverse Comicbuchverlage sind ebenfalls in das lukrative Geschäft mit Freddy-Produkten eingestiegen, etwa Marvel Comics, Innovation Publishing, Trident Comics, Avatar Press und Wildstorm.⁴²⁵

Alle genannten Beispiele verdeutlichen dasselbe Prinzip: „We keep talking about it, keep thinking about it, we will keep dreaming about it.“⁴²⁶ Und selbst versucht wird es, also Freddy als Es, zu unterdrücken, wird es wieder in die Träume zurückkehren.

⁴²¹ Vgl. Ian Conrich: „Seducing the Subject: Freddy Krueger, Popular Culture and the *Nightmare on Elm Street* Films“, New Jersey 2006, S. 231f.

⁴²² Vgl. <http://nightmareonelmstreetfilms.com/site/beyond-the-films/merchandise/>

⁴²³ Vgl. <http://nightmareonelmstreetfilms.com/site/beyond-the-films/merchandise/other-merchandise/>

⁴²⁴ Vgl. Ian Conrich: „Seducing the Subject: Freddy Krueger, Popular Culture and the *Nightmare on Elm Street* Films“, New Jersey 2006, S. 231.

⁴²⁵ Vgl. <http://nightmareonelmstreetfilms.com/site/beyond-the-films/comic-books/>

⁴²⁶ Jesse in: *A Nightmare on Elm Street*, Regie: Samuel Bayer, USA: New Line Cinema, 2010, 00:24:10

6. Conclusio

Was bleibt im Gedächtnis? Freddy Krueger?

Als personifizierter Erinnerungskomplex ist jener Freddy ein Gott des Horrors.

Er ist das mythologische Wesen, die Urform des universellen Monsters, welches das Leben bedroht und Angst erzeugt, zugleich Archetyp des kollektiven Unbewussten, als auch das Unbewusste selbst. Freddy ist Memoria in seiner innerlichsten Form, immer mit dem Bestreben auszubrechen, durch die Träume beziehungsweise ihr mediales Pendant die Filme, und der Welt oder auch der Einzelperson bewusst zu machen wie unsicher das Leben ist. Aber auch welches Vergnügen das unheimliche Gruseln bereiten kann.

Allgemeiner ausgedrückt lässt sich zusammenfassen, dass Horrorfilm die verschlüsselte Sichtbarmachung des kollektiven Unbewussten ist, beziehungsweise des Gedächtnisses über verdrängte Ängste und Wünsche der Gesellschaft der jeweiligen Entstehungszeit. Die Urbilder mit der jene individuellen und allgemeinen Affekte, etwa im Traum, ausgedrückt werden, sich dem Menschen darstellen, sind archaische Überreste, welche im kollektiven Unbewussten abgespeichert und ewig sind. Im Horrormonster verbildlichen sich diese Inhalte auf der Leinwand und kehren somit aus dem Unbewussten zurück ins Vorbewusste und können als dargestellte Symbole ins kulturelle Gedächtnis übergehen.

Daraus ergibt sich für Freddy, als einer der repräsentativsten Bösewichte des Genres, die Rolle des Verdrängten per se. Sowohl formal als auch inhaltlich hat sich gezeigt, dass Repression, Wiederkehr und periodische Wiederholung in die Figur des Elm Street Slashers eingeschrieben sind.

Diese Arbeit hat sich zu Beginn die Frage gestellt inwiefern Freddy Krueger die Personifikation eines Erinnerungskomplexes darstellt. Die einzelnen Elemente dieses Komplexes wurden aufgeführt und beinhalten: Die Erinnerung als das Unbewusste, die Erinnerung als archaisches Urbild in Form der Archetypen, mit besonderer Berücksichtigung des Trickster, die Erinnerung als Trauminhalt, die Erinnerung in Form des kulturellen Symbols, das im Film konserviert wird und zu guter Letzt noch die Erinnerung der Memoria, welche aus Gedächtnis, Wille und Einsicht besteht. Freddy Krueger fügt sich, als Filmfigur und in seiner Wesenheit als Traumdämon, in alle behandelten Erinnerungstheorien mustergültig ein. Freddy wird dadurch zur leibhaftigen Personifizierung der Memoria. Im Sinne des Augustinischen ‚Ich bin, ich weiß und ich will‘⁴²⁷-Gedanken, ist Freddy weil andere ihn wissen und er gewusst werden will.

⁴²⁷ Vgl. Aurelius Augustinus: *Confessiones*, 13.11.12, zitiert nach Johannes Brachtendorf: *Die Struktur des menschlichen Geistes nach Augustinus*, Hamburg 2000, S., S. 44.

Er selbst ist die treibende Kraft die den Erhalt seiner Figur sichert, gleichsam der dynamischen Eigenenergie welche bei Freud und Jung dem Unbewussten zusteht und die auch eine Wesenseigenheit des göttlichen Trickster darstellt.

Durch seinen starken Bezug zu Vorgängen des Unheimlichen, sowie der mythischen Angstthematik dem das Horrorgenre verpflichtet ist, wird Freddy neben seiner Funktion als Erinnerungsfigur zur Angstgestalt. In seiner Person findet die übernatürliche Vereinigung von Memoria und Schrecken statt.

Freddy ist die Essenz von Memoria des Schreckens, vor ihm kann Niemand jemals sicher sein, denn er bricht über die Träume der Menschen und die Produktionen der Filmemacher ins Bewusstsein ein. In seiner Funktion als Gott des Horrors herrscht er über das Dazwischen, die Traumwelt.

“ONE TWO FREDDY COMES FOR YOU
THREE FOUR BETTER LOCK YOU DOOR
FIVE SIX TAKE THAT CRUZIFIX
SEVEN EIGHT GONNA STAY UP LATE
NINE TEN NEVER SLEEP AGAIN”⁴²⁸

⁴²⁸ *A Nightmare on Elm Street*, Regie: Wes Craven, USA: New Line Cinema 1984, 00:04:23. Anm. Auch in den anderen *Nightmare*-Teilen wird dieses Lied gesungen, meist von Kindern und mit teilweiser Abweichung im Text.

7. Bibliographie

7.1. Filme

(in chronologischer Reihenfolge)

A Nightmare on Elm Street, Regie: Wes Craven, USA: New Line Cinema, 1984. DVD-Video: New Line Home Entertainment, 1999, 87'.

A Nightmare on Elm Street 2 Freddy's Revenge, Regie: Jack Sholder, USA: New Line Cinema, 1985. DVD-Video: New Line Home Entertainment, 1999, 82'.

A Nightmare on Elm Street, Part 3: Dream Warriors, Regie: Chuck Russel, USA: New Line Cinema, 1987. DVD-Video: New Line Home Entertainment, 1999, 92'.

A Nightmare on Elm Street 4: The Dream Master, Regie: Renny Harlin, USA: New Line Cinema, 1988. DVD-Video: New Line Home Entertainment, 1999, 89'.

A Nightmare on Elm Street 5: The Dream Child, Regie: Steven Hopkins, USA: New Line Cinema, 1989. DVD-Video: New Line Home Entertainment, 1999, 85'.

Freddy's Dead. The Final Nightmare, Regie: Rachel Talalay, USA: New Line Cinema, 1991. DVD-Video: New Line Home Entertainment, 1999, 86'.

Freddy's New Nightmare, Regie: Wes Craven, USA: New Line Cinema, 1994. DVD-Video: New Line Home Entertainment, 1999, 108'.

Freddy vs. Jason, Regie: Ronny Yu, USA: New Line Cinema, 2003. DVD-Video: Warner Bros. Entertainment, 2004, 93'.

A Nightmare On Elm Street, Regie: Samuel Bayer, 2010. DVD-Video: Warner Bros. Entertainment, 2010, 92'.

7.2. Literatur und Internetquellen

Aleida Assman: *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München 2006.

Andrew Tudor: *Monsters and Mad Scientists: A cultural History of the Horror Movie*, Oxford u. a. 1989.

Aurelius Augustinus: *De trinitate: (Bücher VIII-XI, XIV-XV, Anhang Buch V) lateinisch/deutsch*, Hg., neu übers. u. mit einer Einl. v. Johann Kreuzer, Hamburg 2001.

Box Office Mojo: <http://www.boxofficemojo.com> (3.12.2012).

Bruce Kavin: „The Mommy’s Pool“, in: Barry Keith Grant (Hg.): *Planks of Reason: Essays on the Horror Film*, Austin 1984, S. 3-20.

Carl Gustav Jung: *Die Archetypen und das kollektive Unbewußte*, Hg. v. Lilly Jung-Merker/ Elisabeth Rüb, Ostfildern ⁵2011.

Carl Gustav Jung: „Instinkt und Unbewusstes“, in: *Instinkte und Archetypen im Verhalten der Tiere und im Erleben des Menschen*, Hans Heusser (Hg.), Darmstadt 1976, S. 12-22.

Carl Gustav Jung: *Symbole und Traumdeutung. Ein erster Zugang zum Unbewußten*, bearbeitet v. John Freeman, Ostfildern ⁵2011.

Catherine Shelton: *Unheimliche Inskriptionen. Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm*, Bielefeld 2008 (zugl. Diss. Univ. Köln 2008).

Chris Hewitt/Adam Smith: „Freddy vs. Jason“, in: *Empire Magazine*, 2009, S. 90-98, <http://search.proquest.com/docview/2212341?accountid=14682> (14.12.2012).

Christian Schulz: *Angst und Film: Methoden, Motive und Kontinuitäten*, Bremen 2012.

Curtis Bowman: „Heidegger, the Uncanny, and Jacques Tourneur’s Horror Films“, in Steven Jay Schneider/Daniel Shaw (Hg.): *Dark Thoughts. Philosophic Reflections on Cinematic Horror*, Lanham u. a. 2003.

Darryl Jones: *Horros. A Thematic History in Fiction and Film*, New York 2002.

Deldon Anne McNeely: *Mercury Rising. Women, Evil, and the Trickster Gods*, Carmel 2011.

Drehli Robnik: „Der Körper ist OK. Die Splatter Movies und ihr Nachlaß“, in: Jürgen Felix: *Unter die Haut: Signaturen des Selbst im Kino der Körper*, St. Augustin 1998, S. 235-278.

Ernest Jones: *Der Alptraum. In seiner Beziehung zu gewissen Formen des mittelalterlichen Aberglauben*, übers. v. E. H. Sachs, Leipzig u. a. 1912.

Frank Cawson: *The Monster in the Mind: the Face of Evil in Myth, Literature, and Everyday Life*, Brighton 1995.

Friedrich Alverdes: „Die Wirksamkeit von Archetypen in den Instinkthandlungen“, in: *Instinkte und Archetypen im Verhalten der Tiere und im Erleben des Menschen*, Hans Heusser (Hg.), Darmstadt 1976, S. 30-43.

Friedrich Wilhelm Nietzsche: *Menschliches, Allzumenschliches*, Hg. v. Echo Library, Teddington 2006.

Georg Seeßlen/Fernand Jung: *Horror. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*, Marburg 2006.

Guido Meyer: *Geburt, Angst, Tod und das Begehren nach dem Mutterleib. Geschichte der Urthemen in der Psychoanalyse*, Vorw. v. Inge Seiffge-Krenke, Frankfurt/Main 2004.

Hans D. Baumann: *Horror. Die Lust am Grauen*, Beltz 1989.

Hans Biedermann: *Dämonen, Geister, dunkle Götter: Lexikon der furchterregenden mythischen Gestalten*, Graz 1989.

Heinz Katschnig: „‘Denn selbst die Träume sind ein Traum‘ – Zur Beziehung zwischen Leben, Wirklichkeit, Traum, Psychose, Schlaf und Tod“, in: Heinz Katschnig/Gerda M. Saletu-Zyhlarz (Hg.): *Schlafen und Träumen*, Wien 2004, S. 9-19.

Hermann-Josef Kaiser: *Augustinus. Zeit und „Memoria“*, Bonn 1969.

Ian Conrich: „Seducing the Subject: Freddy Krueger, Popular Culture and the *Nightmare on Elm Street* Films“, in: Alain Silver/James Ursini (Hg.): *The Horror Film Reader*, New Jersey 2006, S. 223-236.

James B. Twitchell: *Dreadful Pleasures. An Anatomy of Modern Horror*, New York 1985.

James F. Iaccino: *Psychological Reflections on Cinematic Terror. Jungian Archetypes in Horror Films*, Westport 1994.

James Kendrick: „Razors in the dreamscape: Revisiting ‚A nightmare on elm street‘ and the slasher film“, in: *Film Criticism*, 33/3, 2009, S. 17-33, <http://search.proquest.com/docview/2059508?accountid=14682> (4.6.2012).

Johannes Brachtendorf: *Die Struktur des menschlichen Geistes nach Augustinus: Selbstreflexion und Erkenntnis Gottes in „De Trinitate“*, Hamburg 2000.

John Wooley: *Wes Craven. The Man and his Nightmares*, New Jersey 2011.

Julius Wolff: *Der Rattenfänger von Hameln*, Paderborn 2012 (Nachdruck des Originals: *Der Rattenfänger von Hameln. Eine Aventure*, Berlin 1884).

Linda Badley: *Film, Horror and the Body Fantastic*, Westport 1995.

Mark Vogel: „A Nightmare on Elm Street. Preview“, in: *Deadline das Filmmagazin* 21, 3/2010, S. 12.

Michaela Wunsch: *Im inneren Außen. Der Serienkiller als Medium des Unbewussten*, Berlin 2010.

Nightmare on Elm Street Companion: <http://nightmareonelmstreetfilms.com> (13.12.2012).

Noël Carroll: *The Philosophy of Horror or the Paradoxes of the Heart*, New York 1990.

Norbert Borrmann (Hg.): *Lexikon der Monster, Geister und Dämonen. Die Geschöpfe der Nacht aus Mythos, Sage, Literatur und Film – Das (etwas) andere Who is Who*, u. M. von Christiane Maria Borrmann, Köln 2001.

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

Rian Lizardi: "'Re-imagining' hegemony and misogyny in the contemporary slasher remake", in: *Journal of Popular Film & Television*, 38/3, 2010, S. 113-121, <http://search.proquest.com/docview/821047249?accountid=14682> (4.6.2012).

Robert Englund/Alan Goldsher: *Hollywood Monster. A Walk down Elm Street with the Man of your Dreams*, New York u. a. 2009.

Robin Wood: „Foreword“, in: Steven Jay Schneider (Hg.): *Horror film and psychoanalysis. Freud's worst nightmare*, Cambridge 2004, S. I- XVI.

Robin Wood: „Return of the Repressed“, in: *Film Comment*, 14/4, 1978, S. 25-32; 80, <http://search.proquest.com/docview/210234247?accountid=14682> (03.04.2012).

Sigmund Freud: *Abriss der Psychoanalyse*, Hg. von Hans-Martin Lohmann, Stuttgart 2010.

Sigmund Freud: „Das Ich und das Es“, in: ders.: *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*, Einl. v. Alex Holder, Frankfurt/Main ²2010, S. 253-295.

Sigmund Freud: „Jenseits des Lustprinzips“, in: ders.: *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*, Einl. v. Alex Holder, Frankfurt/Main ²2010, S. 191-250.

Sigmund Freud: "Das Unheimliche", in: ders.: *Der Dichter und das Phantasieren. Schriften zur Kunst und Kultur*, hg. v. Oliver Jahraus, Stuttgart 2010, S. 187-227.

Sigmund Freud: *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Wien 1933.

Sigmund Freud: „The ‚Uncanny‘“, in: *The Penguin Freud Library Volume 14: Art and Literature*, hg. u. übers. v. James Strachey, London 1990.

Steffen Hantke: „Introduction. Horror Film and the Apparatus of Cinema“, in: ders. (Hg.): *Horror Film. Creating and Marketing Fear*, Mississippi 2004, S. VII-XIV.

Steven Schneider: „Monster as (Uncanny) Metaphors: Freud, Lakoff, and the Representation of Monstrosity in Cinematic Horror“, in: Alain Silver/James Ursini (Hg.): *The Horror Film Reader*, New Jersey 2006, S. 167-192.

Terrie Waddell: *Mis/takes: Archetype Myth and Identity in Screen Fiction*, New York u. a. 2006.

Tony Magistrale: *Abject Terrors: Surveying the modern and postmodern Horror Film*, New York 2005.

Werner Wunderlich: „Dämonen, Monster, Fabelwesen. Eine kleine Einführung in Mythen und Typen phantastischer Geschöpfe“, in: Ulrich Müller/Werner Wunderlich (Hg.): *Dämonen, Monster, Fabelwesen*, St. Gallen 1999, S. 11-38.

William K. Everson: „Horror Films“, in: Alain Silver/James Ursini (Hg.): *Horror Film Reader*, New York u. a. 2006.

William Paul: *Laughing, screaming: modern Hollywood horror and comedy*, New York u. a. 1994.

8. Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit den Begriffen Memoria und Schrecken. Ein Hauptaugenmerk liegt deshalb auf dem Horrorgenre und seiner Funktion als speicherndes Gedächtnis eines archaischen Affekts, der Angst. Horrormonster entspringen den Mythen und sind somit schon im Ursprung Gedächtniswesen.

Eine Sonderstellung im Genre des Horrors haben die sogenannten Slasherfilme, welche sich vor allem durch eine hohe Reproduktionsaffinität auszeichnen. *Nightmare on Elm Street* ist eine der bekanntesten Horrorfilm-Serien aus den 80er Jahren. Freddy Krueger, der Elm Street Slasher, wiederum, ist eine der prominentesten Figuren des modernen Horrorkinos. Im Laufe eines Vierteljahrhunderts hat er sich durch insgesamt neun Filmproduktionen gemordet. Diese Arbeit beinhaltet eine umfassende Analyse dieses vielschichtigen Filmmonsters über den Zugang der Memoria. Sie stellt die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Erinnerung und Schrecken und inwiefern diese beiden Begriffe durch die Figur Freddy repräsentiert werden.

Die Grundlage zur Untersuchung der Memoria, des Horrors und Freddy Krueger stellt eine Beschäftigung mit Werken von Aurelius Augustinus, Ernest Jones, Sigmund Freud und Carl Gustav Jung dar. Die Inhalte des darin behandelten Erinnerungskomplexes umfassen beispielsweise das Unbewusste, das Phänomen des (Alb-)Traumes und den Archetyp des Tricksters.

9. Lebenslauf

Persönliche Daten

Elisabeth Grammerstätter

Geboren am 12. Dezember 1986 in Eberstalzell/OÖ

Ausbildung

1993 – 1997 Volksschule Pettenbach

1997 – 2001 Realgymnasium Kirchdorf/Krems

2001 – 2005 Technologie Realgymnasium Oberstufe, Kirchdorf/Krems
mit erfolgreicher Matura abgeschlossen im Juni 2005

2005 – 2006 Maschinenbedienerin bei Fa. KMB Kempinger

Seit Herbst 2006 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft
an der Universität Wien

Außeruniversitäre Praxis

Seit 2005 Mitglied im Veranstaltungsteam des *Jugendzentrum BAUHOF Pettenbach*

Seit 2007 im Filmverein *Pellicula* (für freie Filmschaffende) tätig

Seit 2008 Billeteurin im *Theater an der Wien*