



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Das Tier im Menschen

Werwölfe im Film

Verfasserin

Désirée Stefanie Wachmann

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

a.o. Univ.-Prof. Dr. Rainer M. Köppl

WIDMUNG UND DANKSAGUNG

Ich möchte diese Arbeit meinem Freund Martin widmen, der meine unendliche Liebe für das Medium Film teilt, während der Erstellung dieser Arbeit mit außerordentlicher Ruhe und Geduld meinen (anfangs) konfuse Monologen sein Ohr schenkte und allem voran mich stets unterstützt und an meiner Seite steht.

Ein großer Dank gebührt meinem Vater Wolfgang, der nicht nur Vorbild und Mentor ist, sondern auch ein steter Anker in jeglichen turbulenten Zeiten und mir immer das Gefühl gibt, die richtigen Entscheidungen getroffen zu haben.

Außerdem möchte ich mich bei Irene bedanken, meiner guten Freundin und unterhaltsamen Sitznachbarin in etlichen Lehrveranstaltungen, die so manchen Beistrich in dieser Diplomarbeit gekonnt (ver-)setzte und geduldig nach Verbesserungsvorschlägen suchte.

ANMERKUNG

Die Diplomarbeit habe ich in der neuen deutschen Rechtschreibung verfasst (Stand 2006). Die korrekte Verwendung der alten deutschen Rechtschreibung habe ich bei direkten Zitaten weder ausgebessert noch hervorgehoben. Jegliche behandelten Filme hatte ich in der englischen Version vorliegen, weshalb die Filmzitate ausschließlich in Englisch sind.

„It is said there is no sin in killing a beast, only in killing a man.

But where does one begin and the other end?“

The Wolfman (2010)

Inhaltsverzeichnis

I. Einführung.....	1
II. Erklärungsversuche des Werwolfseins	4
1. Der Werwolf – Vom Totentier zur Bestie.....	4
1.1. Der Wolf zwischen Verehrung und Angst.....	5
1.2. Die Wolfsverwandlung der Götter.....	7
1.3. Die Wolfsverwandlung der Priester.....	9
1.4. Die Angst vorm bösen Wolf	11
1.5. Der Werwolf als verurteilter Mörder.....	14
2. Die Lykanthropie – Der Werwolf als Geisteskranker.....	20
2.1. Die Melancholie des Werwolfs.....	20
2.2. Die Pathologisierung des Werwolfs.....	23
2.2.1. Werwolf und Traumdeutung.....	25
2.2.2. Prähistorische Veränderungen als Ursache der Lykanthropie.....	27
2.3. Lykanthropie heute.....	28
3. Hypertrichose – Der friedliche Werwolf.....	31
III. Das Tier im Menschen – Der Mensch im Tier.....	35
1. Carl Gustav Jung – Der Mensch zwischen Schatten und Persona.....	40
2. Das Tier in uns.....	43
3. Die Symbolik des Wolfes bei C. G. Jung.....	46
4. Der träumende Werwolf im Film.....	48
IV. Die Darstellung des Werwolfs im Film.....	56
1. Vom Mensch zum Werwolf.....	56
1.1. Der Außenseiter und der Sonderling als Werwolf.....	56
1.2. Die Ursachen und Voraussetzungen für die Transformation.....	61
1.3. Die Bedeutung des Vollmondes.....	67
1.4. Die Verwandlung und die Lust am Schrecken.....	69
1.5. Die realistische Werwolfsverwandlung am Beispiel von <i>An American Werewolf in London</i>	76
2. Heilung und Tod des Werwolfs.....	84
3. Zeichenübertragung und Rückverwandlung nach dem Tod.....	90
4. Der Werwolf und das Scheitern der Psychiatrie.....	91
5. Der weibliche Werwolf.....	93
5.1. Der prämenstruelle Werwolf als Sklave des Mondes.....	94
5.2. Die Femme fatale im Pelz.....	95

V. Fazit.....	98
VI. Bibliographie.....	102
VII. Filmographie.....	107
VIII. Abstract.....	111
IX. Curriculum Vitae.....	112

I. Einführung

Die Figur des Werwolfs als Teil alter Sagen und Mythen hat sich innerhalb von mehreren tausend Jahren immer wieder verändert und weiterentwickelt. Der Wolf als verehrtes Totemtier und gefürchtetes Raubtier wurde als Werwolf zur diabolischen Bestie und als solche wiederum zur reinen Einbildung Geisteskranker diffamiert. Der Werwolf bietet dadurch nicht nur für die Literatur, in der er bereits seit frühester Zeit vertreten ist (die ersten Gedichte, in denen ein Werwolf vorkommt, sind auf das Jahr 39 v. Chr. datiert¹), sondern auch für den Film eine spannende Figur, die verschiedenste Interpretationen erlaubt und somit äußerst differente filmische Darstellungen ermöglicht.

Die vorliegende Diplomarbeit ist nicht nur das Ergebnis einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung der filmischen Darstellung des Werwolfs, beginnend in der Stummfilmzeit bis ins 21. Jahrhundert, sondern auch der Versuch, der Faszination des (Wer-)Wolfs auf den Grund zu gehen. Zentrale Fragestellung dabei ist, inwieweit die alten Sagen und Mythen die filmische Darstellung des Werwolfs beeinflussen, und inwieweit sich diese Filmfigur in einen psychoanalytischen Kontext setzen lässt.

Basierend auf einen kurzen historischen Überblick über die Entwicklung des Werwolfmythos und die unterschiedlichen Erklärungsversuche des Phänomens Wertier, vergleiche ich verschiedene Werwolffilme unterschiedlicher Genres, suche nach grundlegenden Gemeinsamkeiten und Unterschieden und setze sie in Beziehung zu den alten Überlieferungen und Sagen. Weiters analysiere ich den inszenierten Werwolf in Bezug auf die Theorien der Psychoanalytiker und deren Erklärungen für den bösen, dunklen Teil in uns. Ziel dabei ist, die Annahme zu bestätigen, dass der Werwolf für das Böse in uns steht, das Tier das in jedem von uns lauert.

Die Arbeit ist in drei Bereiche gegliedert. Im ersten davon behandle ich die verschiedenen Erklärungsversuche des Werwolfseins. Das Phänomen vom Tiermenschen beschäftigte den Menschen schon von Anbeginn. Als weit

1 Vgl. B. J. Frost, *The Essential Guide to Werewolf Literature* (Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2003), S. 50.

verbreitetes und gefährliches Raubtier faszinierte vor allem im europäischen Raum der Wolf. Sagte man anfangs noch den Göttern die Fähigkeit der Wandlung in ein Tier nach, ging diese Fähigkeit allmählich auf die Priester und schließlich auch auf die Zauberer über. Die Werwolfsverwandlung wird hier als tatsächliche körperliche Transformation vom Menschen in das Tier gesehen. Im Gegensatz dazu steht die Lykanthropie. Hier gilt die Verwandlung in das Wertier als Wahnvorstellung; eingebildete Werwölfe gelten als (geistes-)krank. Während es sich bei der Lykanthropie um die Imagination handelt, sich in einen Wolf zu transformieren, kommt es hingegen bei der Hypertrichose zu auffallend vermehrter Körperbehaarung, weshalb betroffene Personen oft als „friedliche Variante des Werwolfs“² bezeichnet werden. Hierbei handelt es sich um keine wirkliche oder eingebildete Transformation vom Menschen in einen Wolf – die Betroffenen erregen durch ihr Aussehen Aufmerksamkeit und wurden auf Jahrmärkten häufig zur Schau gestellt.

Im zweiten Teil der Arbeit wende ich mich den Theorien der Psychoanalytiker zu – allen voran jener des C. G. Jung. Bezugnehmend auf seinen Ansatz, dass in jedem von uns das Böse steckt, das jederzeit aus uns herausbrechen kann, analysiere ich unter anderem die Protagonisten der Filme *Wolf* (1994) und *Cursed* (2005).

Psychoanalytische Betrachtung verdienen besonders die Träume von Werwölfen im Film, vor allem in *An American Werewolf in London* (1981) und *Cursed* (2005). Die Traumsequenzen stehen hier für den Beginn der körperlichen und psychischen Veränderungen und spiegeln die unterbewussten sowie verdrängten Wünsche und Ängste wider.

Im dritten Teil der Diplomarbeit gewinnt die Filmanalyse an Bedeutung. Anhand von Filmbeispielen erläutere ich die Rolle des Außenseiters und Sonderlings als Werwolfopfer und vergleiche die Ursachen und Voraussetzungen der filmischen Verwandlung mit denen aus den alten Sagen und Mythen. Weiters stelle ich einen Vergleich von Transformationsszenen mehrerer Filme an, in denen Schmerz und Horror oft eine zentrale Rolle spielen und beim Publikum für Gänsehaut sorgen. Die filmische Umsetzung dieser Transformationsszenen wird, bedingt durch die technischen Möglichkeiten, immer realistischer und damit auch für den Zuschauer

2 E. M. Lorey, *Henrich der Werwolf: Eine Geschichte aus der Zeit der Hexenprozesse mit Dokumenten und Analysen* (Frankfurt am Main: Anabas – Verl., 1998), S. 287.

schockierender.

Das Erschrecken und das Überraschen des Zuschauers steht vor allem im Horrorgenre im Mittelpunkt. Es gibt kaum Werwolffilme, die nicht darauf aus sind, das Publikum zum Schaudern zu bringen. Anhand von *An American Werwolf in London* (1981), der als Meilenstein der realistischen Werwolfsverwandlung gilt, gehe ich auf einige Tricktechniken ein, mit denen eine glaubhafte Metamorphose dargestellt werden konnte. Dies fernab von den zuvor üblichen Cutaways und Überblendungen und noch vor den mit Computern generierten großen Special-Effects, wie sie besonders Ende des 20. Jahrhunderts an Bedeutung gewinnen.

Am Ende eines Werwolffilms steht meist der Tod des Wertiers. Selten wird er geheilt und noch seltener schafft er es, einen Platz in der Gesellschaft einzunehmen. Auch hier beschäftige ich mich mit der Frage, welche Aspekte aus den alten Überlieferungen und Sagen übernommen wurden.

In diesem dritten Teil gehe ich nochmals auf die bereits erwähnte Geisteskrankheit Lykanthropie sowie die Rolle der Psychiatrie in Bezug auf die Werwolfsheilung ein. Die psychiatrischen Versuche, eine Heilung hervorzurufen, kommen hierbei meist Folterungen gleich.

Abschließend beschäftige ich mich mit der Frau als Werwolf, die ungewöhnlich selten in Filmen thematisiert wird, deren Verwandlung in das Wertier aber durchaus interessant ist und auch neue Aspekte aufwirft.

Die Figur des Werwolfs begeistert seit Jahrzehnten auf der Kinoleinwand. In dieser Diplomarbeit ist es mir ein Anliegen, neben den Klassikern auch die aktuellen Filme für die Analyse heranzuziehen, besonders in Anbetracht der Tatsache, dass das Wertier ebenso wie der Vampir, in den letzten Jahren wieder häufiger auf der Bildfläche in Erscheinung tritt.

II. Erklärungsversuche des Werwolfseins

1. Der Werwolf – Vom Totemtier zur Bestie

Die Verwandlung eines Menschen in ein Tier ist weder an den Wolf noch an einen bestimmten Ort gebunden. Es handelt sich dabei eher um ein „weltweites Phänomen“, denn „wo auch immer große und potentiell gefährliche Tiere vorkommen, da gibt es auch Verwandlungsgeschichten“³ in Tiernmenschen beziehungsweise sogenannte „Wertiere“⁴. Das Repertoire reicht von „Werkrokodile[n], Wertiger[n], Werleoparden und Werschlangen bis zu Werbären“. Dabei spielen die jeweils gefährlichsten Tiere einer Region eine besondere Rolle: in Amerika kämpft man vor allem mit Werbären, in Asien mit Wertigern und in Afrika wird noch im 20. Jahrhundert von riesigen Werpanthern, Werleoparden und Werlöwen berichtet. Aber auch von kleineren und weniger physisch gefährlichen Tieren wie „Wereber[n], Werpandas, ja sogar Krankheiten verbreitende[n] Werratten“⁵ wird vereinzelt erzählt.⁶ Obwohl eine solche Vielfalt an Tierverwandlungen herrscht, wurde dem Werwolf stets besondere Aufmerksamkeit zu teil. Wie auch Elmar M. Lorey in seinem Buch *Henrich der Werwolf* festhält, „fehlt der Werwolf in der Tat in keiner europäischen Erzähltradition“ und „gehört zu einer ihrer zentralen Mythen“⁷.

In der Literatur wurde er über Jahrhunderte hinweg zu einem fixen Bestandteil, indem man entweder von ihm erzählte oder versuchte ihm aus wissenschaftlicher Sicht auf die Spuren zu kommen; ab dem 20. Jahrhundert – genauer gesagt ab Henry MacRaes Kurzfilm *The Werewolf* von 1913 – schafft er es schließlich auch regelmäßig auf die Leinwand. Im Folgenden soll dargestellt werden, wie der Werwolf zu solcher Popularität gelangte.

3 W.-J. Langbein, *Zombies, Werwölfe & Vampire* (Wien: Tosa Verl., 2001), S. 67.

4 Anm.: Das Präfix *wer*, ist dem lateinischen Wort *vir* verwandt, und leitet sich vom Althochdeutschen *ver* oder auch *wer* ab, und bedeutet übersetzt Mann oder Mensch. (Vgl. C. Stiegler: 2007, S. 5., W.-J. Langbein: 2001. S. 51. und Lorey, E. M.: 1998. S. 212.)

5 W.-J. Langbein: 2001. S. 67.

6 Vgl. ebd. S. 67 – 73.

7 E. M. Lorey: 1998. S. 212.

1.1. Der Wolf zwischen Verehrung und Angst

Der Wolf spielt schon seit mehreren tausend Jahren bei zahlreichen Völkern eine zentrale Rolle. Bereits auf prähistorischen Höhlenmalereien sind diese Raubtiere abgebildet.⁸ Wissenschaftler gehen davon aus, dass die „plastischen und erstaunlich realistisch gestalteten Tierdarstellungen“⁹ ein Beweis für die damalige enge Beziehung von Mensch und Tier darstellen. Laut Elmar L. Lorey herrschte damals die Vorstellung einer „feinbalancierten Nachbarschaft von Mensch und Tier“¹⁰ vor; die Höhlenmenschen sahen das Tier nicht nur als Nahrung oder Bedrohung an, sondern als „trickreiche[n] Nachbar[n], der über beneidenswerte Fähigkeiten und Kräfte verfügt, die es abzulauschen und nachzuahmen“¹¹ galt. Durch die detailgetreuen Malereien versuchte der frühe Mensch höchst wahrscheinlich das Abgebildete unter einen „magischen Bann“¹² zu setzen und sich dadurch mit ihm zu identifizieren.¹³

Bei vielen Völkern fungierte der Wolf auch als Totemtier. Als solches durfte er nicht gejagt werden. Stattdessen wurde ihm geopfert¹⁴ und man erhielt „dafür nicht nur Schutz und Schonung, sondern auch jene speziellen Eigenschaften, die das Tier dem Menschen voraus hat[te]“¹⁵.

Im Alten Ägypten gab es keine spezifische Trennung zwischen „Schakal, Wolf und Wildhund“, welche als Gesamtheit als „Wächter der Nekropole“ und „Schutzherrn des Totenreiches“¹⁶ galten. Deswegen wurden Anubis, der Gott der Totenriten, der Kriegs- und Totengott Upuaut und der Totengott des Friedhofes Chontamenti entweder als Schakal oder „als Mensch mit Schakalskopf“¹⁷ dargestellt.¹⁸

Die Römer wiederum verehrten eine ganz bestimmte Wölfin. Ausgehend von der

8 Vgl. G. Bosinski, „Eiszeitliche Hölenkunst“ in: M. Hainzl (Hrsg): *Zeichen an der Wand: Höhlenmalerei – Felsbilder – Graffiti. Sonderausstellung 2004 Lebensspurenmuseum*. 1. Aufl. (Wels: Trod.Art – Verl./ Lebensspuren.Museum, 2004), S. 20.

9 E. M. Lorey: 1998. S. 223.

10 Ebd. S. 223.

11 Ebd. S. 223.

12 Ebd. S. 223.

13 Vgl. ebd. S. 223.

14 Vgl. ebd. S. 223.

15 Ebd. S. 223.

16 S. Schoske und D. Wildung, *Gott und Götter im Alten Ägypten*. Sammlung Resandro, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Staatliche Museen zu Berlin, 1992; Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst München, 1992/ 93; Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, 1993 (Mainz am Rhein: von Zabern, 1992), S. 40.

17 Ebd. S. 41.

18 Vgl. ebd. S. 40 und 41.

Sage über die ausgesetzten Zwillinge Romulus und Remus, die von einer Wölfin aufgezogen wurden und später die Stadt Rom gründeten, feierten die Römer jährlich dieser zu Ehren ein orgiastisches Fruchtbarkeitsfest, die sogenannten Lupercalien.¹⁹

In der Antike jagte der Wolf als Hauptraubtier in ganz Europa, verbreitet war er, laut Eva Hackenbroch, „über die ganze alte Welt, einige Inseln ausgenommen“²⁰. Als Beweis für seine „weite Verbreitung [...] und das Bestehen einer menschlichen Beziehung zu ihm“²¹, kann das häufige Vorkommen des Wortes Wolf in Volks- und Länderbenennungen gesehen werden. So stößt man in antiken Aufzeichnungen auf Länder wie Hyrkanien und Lykien, auf die Städte Lykosura und Lykuria.²²

Da Namen mit Magie in Verbindung stehen und es auch heute noch in allen Kulturen üblich ist, Kinder nach starken, großen und stolzen Tieren zu benennen, in der Hoffnung, dass deren Eigenschaften auf den Säugling übergehen²³, verwundert es nicht, dass man Neugeborene damals häufig nach dem gefürchteten Wolf benannte. In Griechenland waren beispielsweise vor allem die Namen „Lykos²⁴, Lykis, Lykiska, Lykomedes, Autolykos, Lykophron, Lykodorquas“, in römischen Gebieten „Lupus, Lucius, Lupianus, Lupicinus“ und in den deutschsprachigen Ländern heute bereits vergessene Namen wie „Wolfdregil, Wolfhart, Wolfbrant, Wolfhelm, Heriwolf, Sigiwolf, Hiltiwolf“²⁵ sehr beliebt. Noch bis heute erfreut sich in diesen Ländern Wolfgang als Name großer Beliebtheit²⁶. Auch bei den indigenen Völkern Amerikas findet man Namen „wie 'Toller Wolf', 'Einsamer Wolf', 'Schlanker Wolf', 'Wolfsuhr', 'Wolfskleid‘“²⁷.

Als in großer Zahl vorkommender Jäger und als unzähmbar geltende Bestie,

19 Vgl. E. M. Lorey: 1998. S. 213.

Anm.: Die Lupercalien leiten sich von dem lateinischen Wort Lupus (Wolf) beziehungsweise Lupa (Wölfin) ab.

20 E. Hackenbroch, *Die Lykanthropie: Mythos – Aberglaube – Krankheit: Ein Beitrag zur Geschichte psychopathologischer Begriffe* (Köln: Diss., 1968), S. 3.

21 Ebd. S. 3.

22 Vgl. ebd. S. 3.

23 Anm.: So beispielsweise die Namen Leo und Ursula, die aus dem Latein stammen und übersetzt Löwe und Bärin bedeuten.

24 Anm.: Lýkos ist die altgriechische Bezeichnung für Wolf.

25 Ebd. S. 3.

26 Knud Bielefeld, *Beliebte-Vornamen.de: Namenslexikon*, <http://www.beliebte-vornamen.de/5431-wolfgang.htm>, Zugriff: 02.01.2012.

27 E. Hackenbroch: 1968. S. 4.

„verbreitete [der Wolf] Angst und Schrecken, wo er auftauchte“²⁸. So beschreibt Ovid ihn beispielsweise im elften Buch seiner *Metamorphosen* als „gefräßige[n], unberechenbare[n] Mörder“²⁹, der unersättlich seine Beute reißt.

„[...] Geheul versetzte die ganze Umgebung in Schrecken [sic!]: Ein riesiges Untier, ein Wolf, taucht blitzschnell aus Röhricht und Sumpf auf, der Rachen ist schaumbedeckt und blutverschmiert, die Augen erfüllt von roter Glut. Und raste er auch vor Wut und Hunger zugleich, war er doch noch fürchterlicher durch seine Wut. Es geht ihm nicht darum, ein langes Fasten zu enden und mit gerissenen Rindern den gräßlichen Hunger zu stillen, sondern er fällt die ganze Herde an und rafft sie grimmig hin, ja selbst einen Teil unserer Leute verwundete sein mörderischer Biß, als wir uns wehrten, und weihte sie dem Tod.“³⁰

Der Wolf war allerdings nicht nur gefürchtetes Raubtier, sondern galt auch als schlechtes Omen. Sein Erscheinen wurde unter anderem mit Tod, Pest, Krieg, Krankheit, Wahnsinn und Epilepsie in Zusammenhang gebracht.³¹

1.2. Die Wolfsverwandlung der Götter

In manchen alten Polytheismen hatten einzelne Götter die Fähigkeit, sich in Tiere zu verwandeln. Der ägyptische Gott Osiris verwandelte sich in einen Wolf, um „seine Frau und Schwester Isis im Kampf gegen Typhon, den Gott der Finsternis“³² zu unterstützen. In Ägypten wurde „die Tierverwandlung als Ehre und Erhöhung“ gesehen, während „die griechischen Götter diesen Gestaltwechsel vornehmlich [wählten], wenn sie etwas zu verbergen hatten“³³. So suchte Zeus vorzugsweise als Tier seine irdischen Liebschaften auf.³⁴ Die hierzu von den Göttern gewählten Tiere erlangten dadurch eine besondere Bedeutung und galten fortan als dessen „kennzeichnende Begleiter“³⁵. Vor allem die meisten

28 Ebd. S. 4.

29 C. Stiegler, *Vergessene Bestie: Der Werwolf in der deutschen Literatur*, W. Schmidt-Denger [Hrsg.], Wiener Arbeiten zur Literatur. Band 21 (Wien: Braumüller, 2007), S. 7.

30 P. Ovid N., *Metamorphosen: Das Buch der Mythen und Verwandlungen*. Nach der ersten deutschen Prosaübersetzung von August von Rode neu übersetzt und herausgegeben von Gerhard Fink. (Düsseldorf [u. a.]: Artemis und Winkler, 2001), S. 324.

31 Vgl. E. Hackenbroch: 1968. S. 5.

32 E. M. Lorey: 1998. S. 213.

33 Ebd. S. 214.

34 Vgl. ebd., S. 214.

35 E. Hackenbroch: 1968. S. 6.

Unterweltgottheiten wurden hunde- oder wolfgestaltig gedacht. Besonders „schwarze Hunde mit feurigen Augen“ galten als „Verkörperung von böartigen Toten- und Höllengeistern“³⁶. So wird beispielsweise „Cerberus, der Wächter des Totenreiches, [...] in fast allen Kulturen als Hund dargestellt“³⁷, oder auch die Erinyen, die Rachegöttinnen und Begleiterinnen der Göttin des Totenreiches Hekate. Psychoanalytisch symbolisieren die Erinyen die Gewissensbisse, weshalb ihre häufige Darstellung als Hunde gut nachvollziehbar ist. Auch die Keren, die als Todesdämonen bekannt sind, wurden oft als Wölfe oder Hunde abgebildet. Dies ist vor allem verständlich, da ihr Verhalten, meist zu mehr in Erscheinung zu treten, um „die Menschen zu umlauern und in den Tod zu führen“³⁸, an ein Wolfsrudel auf Beutejagd erinnert.

Doch die Tierverwandlungen waren nicht nur auf Götter beschränkt, sondern wurden von diesen auch als Bestrafung für die Menschen angewendet.³⁹

Die wohl bekannteste antike Bearbeitung der Verwandlung eines Menschen in einen Wolf liefert Ovid. Er widmet sich im ersten Buch seiner *Metamorphosen* der sogenannten Lykaonsage⁴⁰, die dem „hellenistischen Mythenkreis“⁴¹ entstammt und von dem Arkadierkönig Lykaon berichtet, der Zeus so verärgert, dass er ihn in einen Wolf verwandelt.

Die Sage ist in den verschiedensten Versionen überliefert, ich möchte allerdings auf die Bearbeitung Ovids etwas näher eingehen. In seiner Überlieferung mischt sich Zeus unter die Sterblichen, um herauszufinden, ob wirklich eine solche „Verderbnis der Zeit“⁴² auf Erden herrsche, wie ihm zugetragen worden ist. Als er sich dem Volk als Gott zu erkennen gibt, will ihm Lykaon nicht glauben und ihn auf die Probe stellen, indem er ihm Menschenfleisch vorsetzt. Zeus erkennt natürlich das aufgetischte Menschenfleisch und straft Lykaon, indem er dessen Haus mit einem Blitz zerstört und ihn in einen Wolf verwandelt.⁴³ Auch bei der

36 Ebd. S. 5.

37 Ebd. S. 5.

38 Sphinx-Suche – Webkatalog für Esoterik, Kunst und Multimedia: *Wissen über die Antike: Keren*, <http://sphinx-suche.de/antike11/Keren.html>, Zugriff: 30.12.2011.

39 Vgl. E. M. Lorey: 1998. S. 214.

40 Vgl. E. Hackenbroch: 1968. S. 9.

41 E. M. Lorey: 1998. S. 214.

42 P. Ovid N., nach der ersten deutschen Prosaübersetzung von August von Rode neu übersetzt und herausgegeben von Gerhard Fink: 2001. S.16.

43 Vgl. ebd. S.16.

Übersetzung kommt Ovids wunderbar beschriebene neue Erscheinung Lykaons als das gefährliche Raubtier durch.

„Entsetzt flieht er selbst, und als er in eine stille, ländliche Gegend gelangt, heult er auf; vergebens versucht er zu sprechen. Aus seinem Wesen sammelt sein Rachen Wut, und in gewohnter Mordlust stürzt er sich auf das Vieh – auch jetzt noch freut er sich an Blut!

Seine Kleidung wird zu zottigem Fell, seine Arme zu Läufen, er wird ein Wolf, doch behält er noch Spuren seiner vorigen Gestalt: Noch ebenso grau ist sein Haar, ebenso gräßlich die Miene, ebenso funkeln die Augen, ebenso wild ist seine Erscheinung.“⁴⁴

In Ovids Überlieferung lässt sich bereits ein beliebtes Motiv der Werwolfdarstellung erkennen, das später auch in Filmen gerne aufgenommen wird. Wie Christian Stiegler in seinem Buch *Vergessene Bestie – Der Werwolf in der deutschen Literatur* anmerkt, wird der bestrafte Lykaon „als reißende Bestie beschrieben, als niederes Wesen“⁴⁵, allerdings „behält er noch Spuren seiner vorigen Gestalt“⁴⁶, wie Ovid anmerkt. Durch „seinen barbarischen Akt, menschliches Fleisch zum Verzehr zuzubereiten“⁴⁷, trug Lykaon schon als Mensch Züge eines Wolfes. Es kommt also durch die Verwandlung im Grunde zu keiner „Veränderung der Gesinnung“⁴⁸, Zeus Strafe ist aber trotzdem körperlich erkennbar.

Auch in späteren literarischen und filmischen Darstellungen der Werwolffigur geht es immer wieder um die Frage, ob und wie sich bereits vorhandene menschliche Charakterzüge auf das Tier auswirken beziehungsweise sich in diesem widerspiegeln. Dazu später mehr.

1.3. Die Wolfsverwandlung der Priester

War anfangs die Tierverwandlung noch ein göttliches Privileg, wurde es – so die antike Überlieferung – bald auch den Priestern übertragen. Da man glaubte, Götter

44 Ebd. S. 17.

45 C. Stiegler: 2007. S. 10.

46 P. Ovidius N., nach der ersten deutschen Prosaübersetzung von August von Rode neu übersetzt und herausgegeben von Gerhard Fink: 2001. S. 17.

47 C. Stiegler: 2007. S. 10.

48 Ebd. S. 10.

würden sich immer in das Tier verwandeln, das ihrem „Charakter am meisten entspräche“⁴⁹, hüllten sich die Priester bei Festen in Felle, trugen Tiermasken und nahmen die Namen der entsprechenden Lebewesen an, aus der Überzeugung heraus, dass ihnen auf diese Weise der jeweilige Gott besonders wohlgesonnen und nah sein konnte. Während des Festes identifizierten die Priester sich vollkommen mit dem dargestellten Tier, fühlten sich mit dessen Geist erfüllt und gerieten dadurch oft in Ekstase.⁵⁰ Vermutlich wollten die Priester durch diese ekstatischen Tiernachahmungen zusätzlich das Volk davon überzeugen, dass ihre Verwandlung gottgegeben und von Generation zu Generation vererbt worden sei.⁵¹

Auch „der einfache Mensch versuchte während [solcher] kultischer Handlungen den Verwandlungszustand bei sich [...] durch Nachahmen der Tierbewegungen“ oder durch Pelzkleider, „vielleicht noch durch andere erregende Mittel verstärkt“⁵² hervorzurufen.

Eva Hackenbroch schließt sich in diesem Zusammenhang auch Friedrich G. Welckers Theorie an, dass in den alten Kulturen Menschenopferungen üblich gewesen seien und Priester von deren Fleisch gegessen hätten.⁵³ Durch diese Tat seien diese nicht nur „mit dem Wolfe verglichen worden“, sondern auch „ein Wolf genannt worden“⁵⁴. Zudem sei

„ursprünglich [...] wohl der Gott, für den das Menschenopfer blutete, in Wolfsgestalt, der Gestalt des unersättlichen Todes, gedacht worden. Weiterhin mögen es Wölfe gewesen sein, denen man als heiligen Tieren und Boten der Gottheit das Opfer ganz oder teilweise überlassen habe. Den Priestern, welche wohl Namen und Tracht von den Wölfen geborgt hätten, sei nach dem Glauben des Volkes die Gabe verliehen, sich in die Lieblingstiere der Gottheit zu verwandeln. [...] Das Höchste, ein Mensch, wird dem Gott dargebracht, und wer von dem Menschenfleisch gekostet hatte, machte sich zum Genossen der Gottheit, symbolisch in der Gestalt des der Gottheit heiligen Tieres.“⁵⁵

Auch die Lykaonsage basiert im Grunde auf einer solchen Priesterverwandlung. Laut Elmar M. Lorey wurden „noch bis zum vierten vorchristlichen Jahrhundert

49 E. Hackenbroch: 1968. S. 8.

50 Vgl. ebd. S. 8.

51 Vgl. ebd. S. 8 ff.

52 Ebd. S. 27.

53 Vgl. ebd. S. 10.

54 Ebd. S. 10.

55 Ebd. S. 10.

auf dem Gipfel des Lykaion, des Wolfberges, dem Zeus Lykaios⁵⁶ Menschenopfer dargebracht⁵⁷, bei denen sich die Priester ebenfalls in Felle hüllten. Ob sie auch das Fleisch der Geopferten verspeisten, ist leider unklar.⁵⁸

Bei Pausanias, der den Stoff ebenfalls bearbeitete, und sich im Unterschied zu Ovid auf diese rituellen Feste bezieht, servierte Lykaon Zeus zwar kein Menschenfleisch, opferte aber ein Kind und wurde infolgedessen ein Wolf. Seitdem habe bei den Opferungen Lykaos zu Ehren stets eine Wolfsverwandlung stattgefunden. Schaffte es dieser Werwolf in den zehn folgenden Jahren, kein Menschenfleisch zu essen, erhielt er wieder seine menschliche Gestalt. Falls nicht, behielt er bis zu seinem Tod die des Wolfes.⁵⁹

Man geht davon aus, dass dieser Erzählung das „kultische Verbot, Menschenfleisch zu verzehren“⁶⁰, zugrunde liegt.⁶¹

1.4. Die Angst vorm bösen Wolf

Nach den Priestern wurde allmählich auch Zaubern die Tierverwandlung nachgesagt. Diese erhielten die Fähigkeit aber nicht von den Göttern, sondern „durch Erkenntnis und Beherrschung geheimnisvoller Naturkräfte“, die sie „sich selbst aneigneten und anderen mitteilten“⁶². Da es sich nun nicht mehr um eine göttliche Gabe beziehungsweise ein Gottesgeschenk handelte, wurde eine solche Verwandlung immer mehr mit den bösen Mächten in Zusammenhang gebracht.⁶³ Sie wurde zu einer unheimlichen Zauberkunst und die „angeborene Fähigkeit der Verwandlung verkehrte sich zum Fluch“⁶⁴. Von da an war der Weg zum Ausbruch eines manischen Verfolgungswahns und daraus resultierenden unzähligen Hinrichtungen angeblicher Werwölfe geebnet.

Ihren Höhepunkt erreichten die mutmaßlichen Werwolfsverwandlungen

56 Anm.: Im Zuge der Gründung der Stadt Lykosura gab Lykaon dem Göttervater den Namen Lykaios.

57 E. M. Lorey: 1998. S. 215.

58 Vgl. ebd. S. 215.

59 Vgl. E. Hackenbroch: 1968. S. 9.

60 E. M. Lorey: 1998. S. 222.

61 Vgl. ebd. 222.

62 E. Hackenbroch: 1968. S. 13.

63 Vgl. ebd. S. 13.

64 Ebd. S. 13.

schließlich zur großen Zeit der Werwolfprozesse.⁶⁵ Sie „beginnt etwa mit der Niederschlagung der Bauernaufstände in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und endet mit den Spätfolgen des Dreißigjährigen Krieges, die den Friedensschluß von 1648 um mindestens ein viertel Jahrhundert überdauern“⁶⁶.

Ab der Antike wurden fiktionale Erzählungen über Werwölfe immer weniger, dafür trat die Frage, wie eine Verwandlung in einen solchen überhaupt möglich sei, in den Vordergrund.⁶⁷ Anfangs waren vor allem naturbezogene Theorien wie „drinking water out of a wolf's footprint, eating a wolf's brains, sleeping on the ground in an open field on a Friday night when the moon is full, drinking from a lycanthropous stream, and plucking or wearing certain flowers“⁶⁸ am weitesten verbreitet. Zu dieser Zeit war man auch noch davon überzeugt, dass man einen Werwolf durch einfache Maßnahmen wieder heilen könnte. Dazu zählten unter anderem „being saluted with the sign of the cross, to be called three times by one's baptismal name, or to be struck three blows on the forehead with a knife“⁶⁹. Der Pflanze Eisenhut, die nur bei Vollmond wachse, wurden in solchen Fällen auch heilende Kräfte nachgesagt.⁷⁰

Die Sagen und Geschichten um den gefährlichen Werwolf sind bald nahezu in ganz Europa weit verbreitet und ab dem 12. Jahrhundert mehren sich auch wieder die fiktionalen Niederschriften.⁷¹ Bei ihnen

„handelt es sich in [nahezu] allen Fällen um eine *aufgezwungene* Verwandlung, zumindest um eine Art Schicksal, deren Vorgeschichte wir nicht erfahren. Es scheint unmöglich, daß der Mensch *von sich aus* auf die Suche geht, um die Fähigkeit zu erwerben, ein Werwolf zu werden.“⁷²

Dies ändert sich allerdings im späten 15. Jahrhundert. Tierverwandlungen wurden nun ausschließlich mit bösen Mächten gleichgesetzt, welche vor allem von Hexen betrieben und vom Teufel persönlich angestiftet wurden. Nun hatte sich auch der Glaube fest verankert, dass Werwolfsverwandlungen mithilfe der Verwendung

65 Vgl. B. J. Frost: 2003. S. 12.

66 E. M. Lorey: 1998. S. 234.

67 Vgl. C. Stiegler: 2007. S. 14.

68 B. J. Frost: 2003. S. 9.

69 Ebd. S. 10.

70 Vgl. ebd. S. 9 ff.

71 Vgl. C. Stiegler: 2007. S. 14.

72 E. M. Lorey: 1998. S. 222.

verschiedener Hilfsmittel ausgelöst werden.⁷³ Unter diesen Verwandlungshilfen befanden sich vor allem „smearing the body with magical ointments, donning a wolf skin, or wearing a belt or girdle made from wolf's pelt“⁷⁴.

Nach und nach fühlte sich nun die Kirche zunehmend dazu verpflichtet einzuschreiten und so widmeten sich Heinrich Kramer und James Sprenger mit ihrem „Hexenhammer“, dem *Malleus Maleficarum*, (1486/87) auch dem Problem Werwolf⁷⁵ und schufen damit „a manual that served as the philosophical and theological basis for the legal judgments of jurists [...]“⁷⁶.

Ab diesem Zeitpunkt mehrten sich die kirchlichen Rechtsschriften und die große Werwolfverfolgung begann. Der Werwolf wird

„zum verabscheuungswürdigen Komplizen des Satans, der einzelnen Menschen als besondere Gegenleistung für den Pakt die Fähigkeit zur Tierverwandlung verschafft. Als Gegenwert für die Seele verleiht der Teufel nicht nur die Kraft und die Schnelligkeit des Wolfes, er gewährt auch die Freiheit, Mordlust und Triebhaftigkeit auszuleben. Ja mehr noch. In der Gestalt des Wolfes darf der Mensch das Tabu brechen, das auf dem Verzehr von Menschenfleisch liegt. Im Werwolf verkörpert sich jetzt ungebrochen die archaische Schattenseite des Menschen, und der Schrecken, den er in seiner Umwelt auslöst, wird dadurch noch gesteigert, dass der Satan die menschliche Schlaueit in die Tiergestalt hinüberrettet.“⁷⁷

Die Zeit der Hexen- und Werwolfprozesse beginnt und die Bevölkerung ist „in den Ketten des Aberglaubens gefesselt und von einer Dämonenfurcht geknechtet“⁷⁸. Es herrscht die unbändige Angst, „selbst der nächste Nachbar [könnte] insgeheim ein Feind sei[n], mit keinem anderen Gedanken beschäftigt, als Schaden und Untergang zu stiften“⁷⁹.

Die Sagen und Geschichten über angebliche Werwölfe sind in fast ganz Europa vertreten, trotzdem scheinen sie „in einigen Gebieten [...] besonders lebendig und verankert zu sein“⁸⁰. Auffallend ist vor allem eine Häufung von Werwolfanklagen

73 Vgl. B. J. Frost: 2003. S. 10.

74 Ebd. S. 11.

75 Vgl. ebd. S. 11.

76 C. F. Otten, *A Lycanthropy Reader: Werewolves in Western Culture* (New York: Syracuse Press, 1986), S. 101.

77 E. M. Lorey: 1998. S. 231.

78 H. Auhofer, *Aberglaube und Hexenwahn heute: Aus der Unterwelt unserer Zivilisation* (Freiburg im Breisgau: Herder, 1960), S. 29.

79 E. M. Lorey: 1998. S. 48.

80 Ebd. S. 67.

in „Gebiete[n] mit ausgeprägter Weidekultur“, wie beispielsweise „in Frankreich [...] das Zentralmassiv und die French-Comté“ oder im deutschen „Westerwald und den angrenzenden Nassauischen Gebieten“⁸¹.

Hier kommt es vorwiegend zu Verurteilungen von Schäfern und Hirten. Diese waren für das Wohl der ihnen anvertrauten Tiere verantwortlich. Stieß diesen etwas zu oder waren sie plötzlich unauffindbar, kam man schnell zu dem Schluss, dass ein Werwolf zugebissen habe. „Selbst wenn sie [die Tiere] sich nicht in der Obhut der Herden befanden“⁸², wurden die Hirten als Schuldige gesehen.⁸³

„Als Außenseiter der dörflichen Gesellschaft⁸⁴ schreibt man ihnen nicht nur heilende und magische Kenntnisse zu⁸⁵, deren man sich im Notfall bereitwillig bedient[e]. Man beschuldigte sie nur allzu bereitwillig, auch Urheber aller Krankheiten und Übel zu sein, die im Zusammenhang mit der Tierhaltung auftreten.“⁸⁶

Ich werde mich noch an anderer Stelle eingehender mit der Rolle des Außenseiters als Werwolf in Bezug auf filmische Inszenierungen beschäftigen.

1.5. Der Werwolf als verurteilter Mörder

Im 16. und 17. Jahrhundert kommen zu der großen Dämonenfurcht regelmäßig Hungersnöte⁸⁷, Kriege, Pest⁸⁸ und eine hohe Kindersterblichkeit⁸⁹, mit denen die Menschen zu kämpfen hatten, hinzu. Nur zu gern wurde ein Schuldiger gesucht, in der Hoffnung, dass durch dessen Verurteilung das Land wieder mit reichen Ernten und gesundem Nachwuchs gesegnet werde. Dass die Angeklagten meist nichts mit tatsächlicher schwarzer Magie zu tun hatten und die Prozesse alles andere als wahrheitsaufdeckend waren, ist aus heutiger Sicht eine Tatsache. Fakt

81 Ebd. S. 67.

82 Ebd. S. 70.

83 Vgl. ebd. S. 70.

84 Anm.: Hirten waren oft über längere Zeit mit den Tieren unterwegs und fanden innerhalb des Dorfes selten Anschluss. Mehr zur Stellung des Hirten nachzulesen bei E. M. Lorey: 1998. S. 185 - 204.

85 Anm.: Man glaubte, Hirten könnten zum Beispiel durch den sogenannten Wolfsegen, die Herde vor Raubtieren schützen. (Vgl. ebd. S. 71.)

86 Ebd. S. 70.

87 Vgl. E. M. Lorey: 1998. S. 110.

88 Vgl. C. Stiegler: 2007. S. 106.

89 Vgl. E. M. Lorey: 1998. S. 66.

war, „wer einmal in Verdacht geraten war, für den hat[te] das Fürchten kein Ende mehr“⁹⁰. Es reichten zwei Personen, die bereit waren, gegen einen Beschuldigten auszusagen, um einen Prozess zu starten.⁹¹ Das für die Verurteilung benötigte Geständnis wurde oft durch Folter erreicht, wobei es manchmal schon ausreichte, die verschiedenen Foltermethoden und -geräte vorzuzeigen⁹². Gestand man ohne Folter, hatte man – zumindest im deutschen Sprachraum – das Recht auf eine Erdbestattung. War dies nicht der Fall, so wurde man enthauptet und anschließend in einer Holzhütte in Brand gesetzt.⁹³

Zum angenommenen Ausmaß der Verfolgungen, nimmt Elmar M. Lorey in seinem Buch *Henrich der Werwolf* Stellung:

„Der Haß auf den Werwolf scheint gerade in Frankreich den Haß auf die Hexe vielerorts noch zu übertreffen. Besonders in Zeiten großer Wolfspopulationen gibt es regelrecht hysterische Verfolgungswellen. Zahlenangaben sind schwierig, und Skepsis ist angebracht, wenn für die Zeit von 1529 bis 1630 von bis zu 30.000 Werwölfen in Europa die Rede ist. (Helmann⁹⁴, 104) Jeder neue Prozeß verstärkt bei den Menschen jedoch den Eindruck, daß ihre Zahl in gleichem Maße wächst wie die der Hexen. Jean Bodin beruft sich auf Kaufleute, die davon berichten, daß Griechenland und ganz Asien von dieser Seuche angesteckt seien. Im Jahre 1542 seien die Bewohner von Konstantinopel so sehr von Werwölfen bedroht gewesen, daß Sultan Suleymann mit Hilfe des Militärs 150 davon vor aller Augen aus der Stadt treiben ließ. (Bodin⁹⁵, 97v.)“⁹⁶

Unter diesen unzähligen Angeklagten befindet sich der Kuhhirte Henrich Schäfer aus Hohenrodt, der nicht nur einen Teufelspakt (für seine Seele habe der Teufel ihm Reichtum versprochen) und Teufelsbuhlschaft⁹⁷ gesteht, sondern auch Wolfsverwandlungen, die er durch eine schwarze Salbe hervorgerufen habe⁹⁸. Henrich wurde gemeinsam mit acht weiteren Angeklagten am 30. Oktober 1629 zum Tode verurteilt.⁹⁹

90 Ebd. S. 67.

91 Vgl. ebd. S. 72.

92 Vgl. ebd. S. 86 ff.

93 Vgl. ebd. S. 113.

94 Nachzulesen bei: C. Helman, *Körper Mythen: Werwolf, Medusa und das radiologische Auge* (München: Kneesebeck & Schuler, 1991), S. 75.

95 Nachzulesen bei: J. Bodin, *De la Démonomanie des Sorciers* (Paris: chez Jacques du Puys Dupuys, Jacques, 1587).

96 Ebd. S. 236.

97 Vgl. ebd. S. 90 ff.

98 Vgl. ebd. S. 98 ff.

99 Vgl. ebd. S. 113.

Ein weiterer angeklagter Werwolf ist der Bauer Peter Stump (auch unter Peter Stubb bekannt¹⁰⁰). Er wurde im Oktober 1589 wegen „multiple murders, rape, incest and cannibalism, which he committed over a twenty-five-year period“¹⁰¹, in Bedburg bei Köln verurteilt. Stump gesteht mit Hilfe eines Gürtels, den er von seiner Geliebten (einer Succube¹⁰²) erhalten habe, sich in einen Wolf verwandelt zu haben.¹⁰³ Seine Hinrichtung beschreibt der Sagenforscher Wilhelm Hertz:

„Es wurde ihm der Leib mit glühenden Zangen zerfleischt, Arme und Schenkel mit dem Rade abgestoßen und er darnach auf dem Scheiterhaufen verbrannt. Diesen qualvollen Tod ertrug er mit großer Standhaftigkeit, indem er bat, seines Leibes nicht zu schonen, damit seine Seele gerettet werde.“¹⁰⁴

Sein Fall erreichte durch illustrierte Flugblätter, die bald auch in England und Dänemark erschienen, besondere Popularität.¹⁰⁵

Solche Flugblätter stellen für Rolf Wilhelm Brednich das „erste Massenmedium in der Geschichte“¹⁰⁶ dar, mit dem „auch sozial und bildungsmäßig unterprivilegierte Schichten angesprochen werden“¹⁰⁷ konnten. Um das Interesse der Leute zu befriedigen, neigten die Produzenten nicht nur dazu, die „überkommenen, theologisch geduldeten, obrigkeitlich geförderten Glaubensvorstellungen [des Volkes] zu bestätigen“¹⁰⁸, sondern tendierten auch zu Übertreibungen (vor allem in der Quantität der Morde und der Dauer des Teufelspaktes)¹⁰⁹. Der Fall Peter Stump wurde dadurch bald zu „einem *sagenhaften* Ereignis“¹¹⁰.

100 Vgl. B. J. Frost: 2003. S. 23.

101 Ebd. S. 23 ff.

102 Anm.: In der damaligen Vorstellung suchte der Teufel Männer für die berüchtigte Teufelsbuhlschaft in Gestalt einer weiblichen Succube auf, die als Samensammlerin gefürchtet war. Der zeugungs- und empfangnisunfähige Teufel konnte auf diese Weise als Succube (Unterliegende, abgeleitet vom Lateinischen *succumbere*) Samen sammeln und anschließend als Incubus (Aufliegender, abgeleitet vom Lateinischen *incubare*) eine Hexe damit befruchten. (Vgl. E. M. Lorey: 1998. S. 92.)

103 Vgl. E. M. Lorey: 1998. S. 208 ff.

104 Ebd. S. 209. (zitiert nach W. Hertz, *Der Werwolf: Beitrag zur Sagenforschung* [Stuttgart: {o. A.}, 1862], S. 77.)

105 Vgl. E. M. Lorey: 1998. S. 209.

106 R. W. Brednich, „Historische Bezeugung dämonologischer Sagen im populären Flugblatt“ in: L. Röhrich [Hrsg.]: *Probleme der Sagenforschung: Verhandlungen der Tagung. Veranstaltet von der Kommission für Erzählforschung der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V. vom 27. September bis 1. Oktober 1972 in Freiburg im Breisgau* (Freiburg im Breisgau, Forschungsstelle Sage, Dt. Forschungsgemeinschaft, 1973), S. 53.

107 Ebd. S. 53.

108 Ebd. S. 61.

109 Vgl. E. M. Lorey: 1998. S. 209.

110 Ebd. S. 209.

Mit Peter Stump kommt es auch zu einer Veränderung des Werwolfbildes, beziehungsweise, wie Elmar L. Lorey anmerkt, „steht [sein Fall] beispielhaft für die Nahtstelle zwischen den alten Werwolfgeschichten und jener neuen, durch den Hexenprozeß infizierten Variante“¹¹¹. Einerseits bedienen sich die Produzenten der Flugblätter der damals für die Werwolfdarstellung neuen „populären Mischung aus *sex and crime*“¹¹². Der sexuelle Teil ist dabei ausschließlich in den Reimen, die den Bildern beigelegt sind, wiederzufinden, während die Bilder vor allem die qualvollen Folterungen Stumps zeigen. Andererseits kann man „ein zentrales Erzählmotiv der alten Werwolfgeschichten, das bei späteren Prozessen nicht mehr auftauchen wird, [...] in den ersten Strophen der Flugblattvariationen aus Augsburg und Nürnberg“¹¹³ erkennen. Auch durch die Bilder wird hier die Überführung des Werwolfs dokumentiert. Diesem sei im Kampf mit einem Nachbarn eine Tatze mit dem Schwert abgeschlagen worden, welche sich anschließend in eine Menschenhand verwandelt habe. Als man Peter Stump¹¹⁴ aufsuchte, habe diesem eine Hand gefehlt (siehe Abb.1).¹¹⁵



Abb. 1: „Flugblatt zur Hinrichtung des Peter Stump [...]. Holzschnitt von Lucas Mayer, 1589.“¹¹⁶ Links oben im Bild kann man die erwähnte Szene der Überführung Stumps erkennen.

111 Ebd. S. 211.

112 Ebd. S. 210.

113 Ebd. S. 210.

114 Anm.: Ich möchte an dieser Stelle auf das englische Wort *stump* hinweisen, das übersetzt *stumpf* bedeutet. Es ist bemerkenswert, dass bereits Peters Nachname (Stump) auf den stumpfen Arm mit der fehlenden, abgeschlagenen Hand, verweist.

115 Vgl. ebd. S. 210 ff.

116 Ebd. S. 208.

Diese sogenannte Zeichenübertragung¹¹⁷ wird, wie bereits erwähnt, zwar in späteren Werwolfprozessen nicht mehr von Bedeutung sein, allerdings ist sie ein beliebtes Motiv vieler Werwolf Filme, wie wir an andere Stelle sehen werden.

Auch Alfons Roeck unterteilt den Werwolfmythos und unterscheidet zwischen freiwilliger, unfreiwilliger und satanisierter Verwandlung. Erste ist wohl die älteste Variante und findet sich vor allem bei den Polytheismen wieder, wo Tierverwandlungen der Götter üblich waren.¹¹⁸ Die letzte steht in direktem Zusammenhang mit dem Glauben des Christentums, in welchem

„das Tier – mit Ausnahme jener Tiere, die mit der Christ-Figur verbunden wurden, wie z.B. Lamm, Esel, Taube, Fisch – [...] aus dem Kult entfernt [wurde] und [...] sich im Rahmen eines so streng dualistisch strukturierten Christentums auf der anderen Seite wieder[fand]: auf der des Antichrists, des Satans.“¹¹⁹

Eine beginnende „neue Achtsamkeit der Rechtsaufsicht“¹²⁰ diskreditiert[e] den Werwolfverdacht [allmählich] endgültig¹²¹ und der Werwolf verschwindet im 18. Jahrhundert schließlich zumindest aus der Rechtspraxis der meisten Länder. Im Volksglauben bleibt er auch weiterhin noch fest verankert.¹²²

Auch wenn infolgedessen die tatsächlichen Werwolfanschuldigungen immer weniger wurden, verdienten sich immer wieder besonders bestialische Serienmörder den Beinamen Werwolf.¹²³ So zum Beispiel der Polizeispitzel Fritz Haarmann (1879 - 1925), der als Werwolf von Hannover bekannt wurde und innerhalb von sechs Jahren vierundzwanzig Knaben¹²⁴ im Alter von zehn bis

117 Anm.: Die dem Werwolf zugefügten Verletzungen zeigen sich später auch am Menschen.

118 Vgl. A. Roeck, „Der Werwolf als dämonisches Wesen im Zusammenhang mit den Plagegeistern“ in: Lutz Röhrich [Hrsg.]: *Probleme der Sagenforschung. Verhandlungen der Tagung. Veranstaltet von der Kommission für Erzählforschung der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e. V. vom 27. September bis 1. Oktober 1972 in Freiburg im Breisgau* (Freiburg im Breisgau, Forschungsstelle Sage, Dt. Forschungsgemeinschaft, 1973), S. 140.

119 Ebd. S. 140.

120 Anm.: Diese trat vor allem aufgrund von häufigen Hinrichtungen trotz mangelnder Beweise und veröffentlichten Kritiken in Kraft. (vgl. E. M. Lorey: 1998. S. 279.)

121 E. M. Lorey: 1998. S. 279.

122 Vgl. ebd. S. 279.

123 Vgl. B. J. Frost: 2003. S. 25.

124 Anm.: Angeklagt wurde er ursprünglich für 27 Mordfälle zwischen September 1918 und Juni 1924.

zweiundzwanzig Jahren¹²⁵, getrieben von „sexueller Raserei“¹²⁶, tötete, indem er ihnen nach eigener Aussage „ihren Adamsapfel durchbissen [und sie] zugleich wohl auch mit den Händen gewürgt und gedrosselt“¹²⁷ habe. Die Toten zerstückelte er fachmännisch, die Knochen und das davon abgelöste Fleisch schmiss er entweder in den Fluss oder einen Sumpf, die Kleider verschenkte oder verkaufte er.¹²⁸ Zudem sei es „möglich, daß er das Fleisch des einen [Opfers] einem anderen vorgesetzt hat“¹²⁹. Die vielen, lange ungeklärten Morde Haarmanns sorgten zwar bereits vor dessen Festnahme für großes Aufsehen, danach wurde er allerdings weit über die deutschen Grenzen hinweg bekannt.¹³⁰

„Es ist vor allem die sexuelle Aufladung des Falles, die Richter, Ankläger und Presse bis an die Grenzen sprachlicher Ohnmachtsanfälle treibt, bei denen, wie bei einem verborgenen Resonanzkörper, Teile alter Werwolfgeschichten wieder zum Schwingen kommen und als Versatzstücke zur Eindämmung und zugleich als Ausdrucksmittel hilflosen Schreckens Verwendung finden.“¹³¹

125 Vgl. T. Lessing, *Haarmann: Die Geschichte eines Werwolfs und andere Gerichtsreportagen* Hrsg. und eingel. von R. Marwedel (München: Deutscher Taschenbuch Verl., 1995), S. 127 - 172.

126 Ebd. S. 34.

127 Ebd. S. 125.

128 Vgl. ebd. S. 126.

129 Ebd. S. 127.

130 Anm.: Fritz Haarmann war sich selbst seiner Vermarktbarkeit bewusst, so wollte er beispielsweise, dass seine Hinrichtung gefilmt werde, damit er auch im amerikanischen Kino populär werden könne.

131 E. M. Lorey: 1998. S. 289.

2. Die Lykanthropie – Der Werwolf als Geisteskranker

Als Lykanthropie¹³² wird die Wahnvorstellung eines Menschen, sich in einen Werwolf verwandeln zu können, bezeichnet.¹³³ Bereits in der Antike beschäftigten sich die „Ärzte Aegineta, Actius, Galen und Avicenna“¹³⁴ mit der Imagination mancher Leute, die Gestalt eines Wolfes annehmen zu können. Waren sie damals noch davon überzeugt, eine besondere Form der Melancholie sei die Ursache¹³⁵ – eine Diagnose, die auch im Mittelalter gestellt wurde, welche allerdings nicht allgemein vor dem Scheiterhaufen schützte – schaffte der eingebildete Werwolf im 18. Jahrhundert¹³⁶ endlich den Sprung „vom Delinquenten der Justiz“ zum tatsächlichen „Patienten der Medizin“¹³⁷. Mit dem Aufkommen der Psychoanalyse kommt es schließlich zu einer vollkommenen Loslösung von den alten Mythen und der Lykanthrop wird als psychisch Kranker anerkannt und behandelt.

2.1. Die Melancholie des Werwolfs

Ausgehend von der Säftelehre des Hippocrates (ca. 460 – 370 v. Chr.), welche Galen (ca. 129 – 200 n. Chr.) später erweiterte¹³⁸, stützen sich auch die Ärzte der folgenden Jahrhunderte auf die Theorie, Lykanthropie würde durch eine spezielle Art der Melancholie verursacht¹³⁹. Diese Säftelehre (auch Humoralpathologie genannt) basiert auf der Theorie einer mehrteiligen Zusammensetzung des Körpers gemäß den vier Elementen Feuer, Wasser, Erde und Luft, welche jeweils vier Körpersäften, nämlich gelber Galle, Schleim, schwarzer Galle und Blut entsprechen.¹⁴⁰

132 Anm.: Lykanthropie leitet sich aus den beiden altgriechischen Wörtern *lykos* (bedeutet übersetzt „Wolf“) und *ánthrōpos* („Mensch“) ab. In medizinischen und psychologischen Schriften findet man vereinzelt auch den griechisch-neulateinischen Begriff Lykomanie. Die Bedeutung deckt sich allerdings mit der der Lykanthropie. (Vgl.: G. Drosdowski [Bearb.], *Duden: Das Fremdwörterbuch*, M. Dose/ J. Folz/ D. Mang/ C. Schrupp und M. Trunk-Nußbaumer [Mitw.], hrsg. u. bearb. vom Wiss. Rat d. Dudenredaktion, 5. Band, neu bearbeitete und erweiterte Auflage [Mannheim/ Wien/ Zürich: Dudenverlag, 1990], S. 469, Stichwort: *Lykanthropie*.)

133 Vgl. ebd. S. 469, Stichwort *Lykanthropie*.

134 E. M. Lorey: 1998. S. 283.

135 Vgl. ebd. S. 283.

136 Anm.: In Frankreich widmete man sich bereits Anfang des 17. Jahrhunderts eingehender der Lykanthropie. (Vgl. ebd. S. 280.)

137 Ebd. S. 280.

138 Vgl. C. F. Otten: 1986. S. 23.

139 Vgl. E. Hackenbroch: 1968. S. 28 ff.

140 Vgl. C. F. Otten: 1986. S. 23.

Earth = melancholy (black bile)

Air = blood

Fire = choler

Water = phlegm¹⁴¹

Bei einem gesunden Menschen herrsche ein Ausgleich all dieser Elemente, welche zusätzlich noch spezifische Zuschreibungen bezüglich Temperatur, Farbe, Geschmack, Konsistenz und Herkunft erhielten. Ein Ungleichgewicht sei beispielsweise für Gleichgültigkeit, Zorn, Leichtsinnigkeit oder Niedergeschlagenheit verantwortlich¹⁴². Bei einem Lykanthropen gebe es ein Übermaß an Melancholie, also schwarzer Galle.¹⁴³ Bezüglich einer Heilung hält Galen folgendes fest:

„Man muss wissen, daß diese Krankheit eine Art Melancholie ist, die man dadurch heilt, daß man, wenn sich die Symptome zu zeigen beginnen, bis zur Bewußtlosigkeit zur Ader läßt und den Kranken mit süßen Speisen ernährt. Weiterhin soll man milde Bäder geben, drei Tage lang Milch verordnen. [...] Bricht die Geisteskrankheit trotzdem aus, so soll man abends mit Salzwassereinläufen oder auch mit einem wohlduftenden Riechmittel den Schlaf herbeizuführen versuchen. Auch sollte man die Nasenflügel mit Opium einreiben und gegebenenfalls einen Schlafrunk reichen.“¹⁴⁴

Aus heutiger Sicht lässt sich gut nachvollziehen, dass durch eine derartige Schwächung des Körpers die Wahnvorstellungen weniger wurden und in manchen Fällen sogar gänzlich verschwanden.

Doch wie sah das Krankheitsbild der Lykanthropie damals aus? Der Arzt Marcellus von Side beschreibt dieses im 2. nachchristlichen Jahrhundert in einem „medizinische[n] Lehrgedicht“¹⁴⁵ und liefert damit eine der ältesten Aufzeichnungen, die die Krankheit aus medizinischer Sicht genauer thematisiert:

„Wer von der Lykanthropie befallen wird, geht nachts im Februar auf die Friedhöfe, ahmt Wölfe und Hunde nach und verweilt bei den Gräbern bis zum Morgengrauen. An folgendem wird man die Kranken erkennen: Sie sind blaß, schwachsichtig, haben trockene Augen, weinen nicht. Man sieht bei ihnen hohle Augen, eine trockene Zunge, sie sind gänzlich ohne Speichelabsonderung. Auch sind sie mager,

141 Ebd. S. 23.

142 Anm.: Die Melancholie galt beispielsweise als „cold and dry, thick, black, and sour, begotten of the more faeculent [sic!] part of nourishment, and purged from the spleen. . . .“ (Ebd. S. 24.)

143 Vgl. ebd. S. 24.

144 E. Hackenbroch: 1968. S. 56 ff. (zitiert nach Galenus, *Klaudiu Galēnu hapanta: Medicorum graecorum opera quae exstent*, Band 19. [Leipzig: 1830], S. 719.)

145 E. Hackenbroch: 1968. S. 28.

haben unheilbare Geschwüre an den Unterschenkeln wegen des dauernden Hinfallens und wegen der Hundebisse. Dies sind die Symptome. Man muß wissen, daß diese Krankheit eine Form der Melancholie ist.“¹⁴⁶

Interessanterweise gibt es also bereits vor der Zeit der Werwolfprozesse ein Krankheitsbild, welches später aber in der Rechtspraxis nicht griff. „Obwohl auch der Hexenhammer [...] von *Geistesgestörtheit* spricht, brachte man die Krankheit [nahezu] ausschließlich mit der *dämonischen Werwolf-Verwandlung* in Zusammenhang.“¹⁴⁷ Trotzdem bestanden manche Ärzte, wie zum Beispiel Johann Weyer¹⁴⁸, 1563 darauf, „geständige Hexen nicht zu verbrennen, sondern sie selbst gegen ihren Willen ärztlicher Fürsorge anzuvertrauen“¹⁴⁹. Zu den wenigen glücklichen beschuldigten Werwölfen, die der brennenden Hütte entkommen konnten, zählen unter anderem Jean Grenier und Jacques Roulet.

Der dreizehnjährige Jean Grenier wurde 1603 angeklagt, weil er einem gleichaltrigen Mädchen erzählt habe, er könne sich in einen Wolf verwandeln und würde als solcher Hunde fressen. Da er deren Fleisch allerdings schon satt habe, drohte er auch sie zu verspeisen.¹⁵⁰ Obwohl Grenier mehr als fünfzig Morde an Kindern gestand, die er im Auftrag eines „mysterious stranger called the Lord of the Forest“¹⁵¹ ausgeführt habe, wurde er in ein Kloster gebracht, wo er den Rest seines Lebens verbrachte.¹⁵²

Auch der Franzose Jacques Roulet entging einem Todesurteil. Zeugen sagten aus, dass sie 1598 eine männliche Leiche gefunden und einen Wolf von dieser fliehen gesehen hätten. Als sie dem Tier nachjagten, seien dessen Pfotenabdrücke erkennbar gewesen, die allerdings jäh von denen eines Menschen abgelöst worden seien. Jacques Roulet, ein Bettler, wurde bald darauf als Täter beschuldigt. Denn „Blut und Fleischreste klebten [...] zwischen seinen krallenartigen Fingern [und] Blut lief ihm aus dem Mund“¹⁵³. Beim Prozess zeigte sich der Angeklagte auch ohne Folter geständig, wurde aber statt zum Tode zu zwei Jahren Irrenanstalt

146 Ebd. S. 28.

147 E. M. Lorey: 1998. S. 100.

148 Nachzulesen bei Johann Weyer, *De praestigiis daemonum: Von Teuffelsgespenst, Zaubern und Giffbreytern, Schwartzkünstlern, Hexen und Unholden, darzu irer Straff, auch von den Bezauberten, und wie ihnen zuhelffen sey, Ordentlich und eigentlich mit sonderm fleiß in VI Bücher getheilet...* (Frankfurt am Main: Nicolaus Basseus, 1586.).

149 E. M. Lorey: 1998. S. 283.

150 Vgl. B. J. Frost: 2003. S. 24.

151 Ebd. S. 25.

152 Vgl. W.- J. Langbein: 2001. S. 52 ff.

153 Ebd. S. 51.

2.2. Die Pathologisierung des Werwolfs

Beschäftigten sich in der Antike vorrangig Gelehrte und Philosophen erstmals mit der Lykanthropie, und um das 16. Jahrhundert leitende Theologen und Mitglieder der Justiz¹⁵⁵, so sind es im 18. Jahrhundert vor allem die Schriftsteller, die sich konkreter „mit dem Innenleben der Menschen befassen“¹⁵⁶.

„Geheime Wünsche und Gedanken, aber auch Phänomene wie Angstzustände, Persönlichkeitsspaltung, Sadismus, Masochismus, Depression und manische Besessenheit finden [nun] Eingang in die romantische Literatur Europas.“¹⁵⁷

Aber auch die Irrenärzte widmen sich vermehrt dem Thema und

„versuchen, in die Lykanthropie, die von ihren 'abergläubischen' und 'unsinnigen' Anteilen zumindest oberflächlich gereinigt wird, das medizinische oder vielmehr psychiatrische Modell eines Krankheitsbildes zu beschreiben, das sie zuweilen auch unter den Insassen ihrer Anstalten vorgefunden hatten.“¹⁵⁸

Rudolf Leubuscher ist ein solcher Arzt. In seinem 1850 veröffentlichten Buch *Über die Wehrwölfe und Thierverwandlungen im Mittelalter* versucht er „den psychisch realen Anteilen, die sowohl hinter dem Mythos, wie auch hinter den Selbsterkenntnissen der Wolfsverwandelten verborgen sein könnten“¹⁵⁹, aufzudecken. Er geht davon aus, dass „eine umstimmende Empfindungsfähigkeit peripherer sensibler Hautnerven¹⁶⁰ – z. B. bei fieberhaften oder sonstigen abzehrenden Krankheiten“ dem Betroffenen „das Gefühl von seinem eigenen Körper und der Gliederstellung im Raum verlieren lassen“¹⁶¹. Dadurch würde dieser sich beispielsweise größer, kleiner, „verdoppelt oder halbiert“¹⁶² wahrnehmen.¹⁶³

154 Vgl. ebd. S. 51 ff.

155 Vgl. B. J. Frost: 2003. S. 30.

156 E. M. Lorey: 1998. S. 284.

157 Ebd. S. 284.

158 Ebd. S. 284.

159 Ebd. S. 285.

160 Anm.: Zum peripheren Nervensystem zählen alle Körnernerven mit Ausnahme des Gehirns und des Rückenmarkes, welche wiederum unter dem Begriff zentrales Nervensystem zusammengefasst werden.

161 E. Hackenbroch: 1968. S. 42.

162 Ebd. S. 42.

163 Vgl. ebd. S. 42.

Ihr Körperbewusstsein könne sogar dermaßen beeinträchtigt sein, dass sie der Meinung seien, sie würden nicht aus Fleisch und Blut bestehen, sondern aus anderen Substanzen und Materien wie beispielsweise Glas. Dies könne überdies soweit gehen, dass der Erkrankte davon überzeugt sei, ein anderes Lebewesen zu sein und zu einer derartigen Persönlichkeitsveränderung führen, dass dieser „*allmählich sein ganzes Denken, Fühlen und Wollen in diese fremde Persönlichkeit hineinzulegen sucht*“¹⁶⁴. Die große Angst vor (Wer)Wölfen und die ständig präsenten Geschichten um angebliche Attacken und die Prozesse, die vor allem im Mittelalter die Bevölkerung beunruhigten, hätten die Imagination der an dieser Nervensystemstörung Erkrankten besonders angeregt.¹⁶⁵

Doch er sieht nicht ausschließlich im Nervensystem das Problem der Lykanthropie:

„Die Hauptgruppe der Lykanthropen sieht der Berliner Arzt [...] unter Menschen mit einem pathologisch veränderten, *mordsüchtigen Trieb* [...], bei denen nach allgemeiner Erfahrung *Wollust und Grausamkeit* in besonderem Maße gepaart seien [...], und deren Verhalten als *Verwilderung und Verthierung* des Menschen gelten müsse.“¹⁶⁶

Auch „Frauen mit *seltsamen Gelüsten*, die von plötzlicher *Gier nach Menschenfleisch* überfallen werden“¹⁶⁷, bezeichnet er als Lykanthropen. Ich werde im Kapitel *Der weibliche Werwolf* noch näher darauf eingehen und einen Vergleich zum heute oft diagnostizierten prämenstruellen Syndrom¹⁶⁸ ziehen.

164 E. M. Lorey: 1998. S. 285. (zitiert nach R. Leubuscher, *Ueber die Wehrwölfe und Tierverwandlungen im Mittelalter: Ein Beitrag zur Geschichte der Psychologie* [Berlin: Reimer, 1850.] S. 53.)

165 Vgl. E. M. Lorey: 1998. S. 285 und 286.

166 Ebd. S. 286.

167 Ebd. S. 286.

168 Anm.: Als prämenstruelles Syndrom, kurz PMS, bezeichnet man monatlich auftretende körperliche und psychische Veränderungen von Frauen nach deren Eisprung. Zu diesen zählen unter anderem plötzlicher Heißhunger, Ruhelosigkeit, gesteigerte Aggressivität und Reizbarkeit. (Vgl. H. Gritzner, *Prämenstruelle Veränderungen: Eine qualitative Studie zum prämenstruellen Erleben, zu Umgangsweisen bzw. Copingstrategien in der prämenstruellen Zeit, zu den kognitiven Bedeutungsstrukturen prämenstrueller Veränderungen, als auch zum Zusammenhang zwischen Coping und Attribution prämenstrueller Erlebnisverläufe* [Wien: Dipl., 1996.], S. 13 – 16.)

2.2.1. Werwolf und Traumdeutung

Um die Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert setzten sich die Ärzte und Therapeuten vermehrt mit der Traumwelt auseinander. Lykanthropen galten nicht mehr als „Verbrecher oder moralisch verwerfliche Menschen“¹⁶⁹; stattdessen konzentrierte man sich „auf die Innenansicht des Erkrankten, seine Psyche“¹⁷⁰. Zu dieser Zeit entwickelte Sigmund Freud auch seine berühmte Psychoanalyse und versuchte, das menschliche Unterbewusstsein zu erforschen.

Einer der wohl bekanntesten Patienten Freuds ist Sergei Pankejeff, der auch als Wolfsmann bekannt wurde. In Pankejeffs Schlüsseltraum¹⁷¹ sitzen sechs oder sieben weiße Wölfe in einem Nussbaum (siehe Abb. 2) vor dem Fenster und starren ihn an, was in ihm die Angst erzeugte, von einem von ihnen gefressen zu werden.¹⁷²

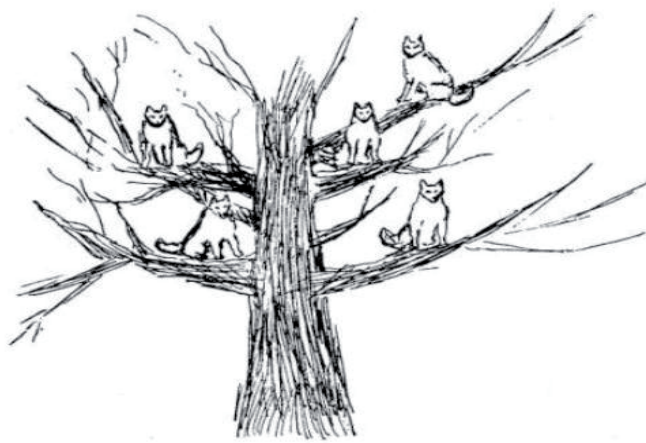


Abb. 2: Bleistiftzeichnung des Baumes mit den Wölfen.
Gezeichnet von Sergei Pankejeff selbst.¹⁷³

Während Freud in dem Traum vordergründig eine unterdrückte „Sehnsucht nach sexueller Befriedigung durch den Vater“, „Einsicht in die daran geknüpfte Bedingung der Kastration“ und die damit verbundene „Angst vor dem Vater“¹⁷⁴ sieht¹⁷⁵, analysierte Carlo Ginzburg den Fall unter lykanthropischen Aspekten und

169 C. Stiegler: 2007. S. 106.

170 Ebd. S. 106.

171 Anm.: Er hatte diesen im Kleinkindalter.

172 Vgl. S. Freud, *Zwei Krankengeschichten: Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose: Aus der Geschichte einer infantilen Neurose* (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verl., 1996), S. 154.

173 Sergei Pankejeff, ohne Titel, Bleistift auf Papier, in: S. Freud: 1996, S. 155.

174 S. Freud: 1996. S. 167.

175 Anm.: Als Ursache für den Traum macht Freud die sogenannte Urszene verantwortlich, in

kommt zu dem Ergebnis, dass dem Patienten ein paar hundert Jahre zuvor womöglich ein anderes Schicksal ereilt hätte.¹⁷⁶ Durch die neuen medizinischen Erkenntnisse und die Loslösung vom Aberglauben „ging er nicht den Weg, der sich zwei oder drei Jahrhunderte früher vor ihm aufgetan hätte. Anstatt ein Werwolf zu werden, wurde er ein Neurotiker am Rande der Psychose“¹⁷⁷ „¹⁷⁸“.

Obwohl von Freud keine konkreten Studien zur Lykanthropie vorliegen¹⁷⁹, thematisierten viele seiner Anhänger, wie beispielsweise Nandor Fodor, die Krankheit sehr wohl. Ihnen zufolge handelt es sich bei Werwölfen um

“dream images that are either representations or personalizations of abnormal organic sensations, or projections of unconscious and repressed sexual impulses, particularly incestuous wishes and infantile forms of sexuality.”¹⁸⁰

Nandor Fodor sieht in Träumen, in denen eine Wolfstransformation stattfindet, zudem eine symbolische Selbstverurteilung für geheime Handlungen und sexuelle oder kannibalische Wünsche.¹⁸¹

Spannenderweise greifen viele Regisseure in filmischen Inszenierungen auf Traumsequenzen zurück. Allerdings handelt es sich bei den Träumenden vorwiegend um einen bereits durch einen Werwolf Infizierten. So zum Beispiel in Wes Cravens *Cursed* (2005)¹⁸².

Ellie (Christina Ricci), die kurz zuvor von einem Werwolf attackiert wurde, wird in ihrem Traum überraschend von ihrem, ihr gegenüber nur Stunden zuvor noch eher abweisenden Freund Jake (Joshua Jackson) aufgesucht. Als ihr dieser seine Liebe gesteht, kommt es zu einem leidenschaftlichen Kuss, der darin endet, dass Ellie ein großes Stück Fleisch aus seinem Hals reißt und erschrocken erwacht.¹⁸³ Ellies Wunsch, mit Jake eine stabile Partnerschaft zu führen, zu der auch er sich

welcher Pankejeff im Alter von eineinhalb Jahren die Eltern beim Geschlechtsverkehr beobachtet habe. (Vgl. ebd. S. 162 ff.)

176 Vgl.: E. M. Lorey: 1998. S. 291 ff.

177 Anm.: Bei einer Psychose handelt es sich um eine „seelische Störung“, die häufig mit dem Verlust des Realitätsbezugs einhergeht. (G. Drosdowski: 1990, S. 646, Stichwort: *Psychose*.)

178 E. M. Lorey: 1998. S. 292. (zitiert nach C. Ginzburg, „Freud, der Wolfsmann und die Werwölfe“ in: *Zeitschrift für Volkskunde* [Jg. 82, 1986, II], S. 192.)

179 Vgl. E. Hackenbroch: 1968. S. 46.

180 B. J. Frost: 2003. S. 20.

181 Vgl. ebd. S. 20.

182 Vgl. *Cursed* (deutscher Titel: *Verflucht*). Regie: Wes Craven. Drehbuch: Kevin Williamson. USA/ Deutschland: Dimension Films/ Outerbanks Entertainment/ Craven-Maddalena Films und Kalis Productions GmbH & Co. Zweite KG, 2005, 99' 12".

183 Vgl. ebd. Timecode: 00:20:18 – 00:21:40.

bekannt, verbindet sich hier mit ihrer geheimen Blutlust, die durch den Werwolfsbiss und die bevorstehende Werwolfsverwandlung ausgelöst wird. Ich möchte an anderer Stelle noch näher darauf eingehen und die Beziehung zu weiteren Filmbeispielen anführen.

Auch die beiden Psychoanalytiker Ernest Jones und Hanna Segal beschäftigen sich mit Träumen, in denen (Wer)Wölfe auftreten. In dem 1931 erschienen Buch *On the Nightmare* geht Ernest Jones sogar davon aus, dass Alp- und Angstträume großen Einfluss auf den Werwolfaberglauben gehabt hätten.¹⁸⁴ Als Ursache sieht auch er „projections of unconscious and repressed incestuous wishes and infantile forms of sexuality“¹⁸⁵.

Hanna Segal wiederum sucht in solchen Träumen „orale Gier und Aggression“¹⁸⁶.

„Hier hat der Mythos, dem so deutlich sexuelle Elemente eingeschrieben sind, entlastende Funktion. Wenn auch als Alptraum, so erlaubt er den Identitätswechsel, der gesellschaftlich nahezu in gleichem Maße tabuisiert ist wie Mord und Kanibalismus [sic!]. Dem Wolf ist erlaubt, was dem Menschen verboten ist.“¹⁸⁷

Auch in den psychoanalytischen Untersuchungen stand demnach vor allem das pathologische Interesse im Vordergrund. Im Unterschied zur „entleerten Diagnostik der frühen Irrenärzte hat ihr verstehender Blick allerdings dazu beigetragen, verborgene Traumatisierungen, unbewußte Motive und psychische Mechanismen¹⁸⁸, die im Spiel waren, zu dechiffrieren“¹⁸⁹.

2.2.2. Prähistorische Veränderungen als Ursache der Lykanthropie

Der Österreicher Robert Eisler stellte 1951 in dem Buch *Man into Wolf – An Anthropological Interpretation of Sadism, Masochism, and Lycanthropy* eine

184 Vgl. B. J. Frost: 2003. S. 35.

185 Ebd. S. 36.

186 E. M. Lorey: 1998. S. 290.

187 Ebd. S. 290.

188 Anm.: Bezüglich der Geständnisse ohne Folter gehen Psychoanalytiker beispielsweise davon aus, dass es manche Geistliche schafften, „so etwas wie ein *klientenzentriertes, annehmbares Klima* [...] herzustellen, in dem vereinsamte oder sonstwie disponierte Delinquenten von der lösenden Wirkung des Gesprächs so überwältigt wurden, daß sie die juristischen Folgen ihrer Aussagen aus dem Blick verloren“. (Ebd. S. 291)

189 Ebd. S. 290.

gänzlich neue Theorie, fernab des Aberglaubens und gestützt auf die Psychoanalyse, auf. Er war davon überzeugt, der Auslöser für das Auftreten der Lykanthropie habe bereits in der Eiszeit stattgefunden. Zu dieser Zeit sei der prähistorische Mensch aufgrund der Klimaveränderung dazu gezwungen gewesen, sich in Tierhäute und -felle zu hüllen und Fleisch zu essen. Dadurch sei es zu einer Wandlung von „peace-loving vegetarians to savage, wolflike killers“¹⁹⁰ gekommen, welche tiefe emotionale Spuren im menschlichen Unterbewusstsein und im Ahnengedächtnis hinterlassen hätte.¹⁹¹ In der Lykanthropie sah er also „einen atavistischen¹⁹² Rückfall [...] in die Zeit“¹⁹³, weshalb es von Nöten sei, einem Psychiater in diesen Fällen stets einen Historiker zur Seite zu stellen.¹⁹⁴

Von einem solchen Rückfall seien ihm zufolge vor allem „Waffenhändler und [...] Kriegstreiber“¹⁹⁵ betroffen, sowie Frauen, die gerne Pelz tragen („represent the animals the women secretly want[s] to become“) und ihre Lippen und Nägel blutrot färben würden („symbolize the blood of the victims“¹⁹⁶). Eine solche „*Dame mit Pelz*“ sei eine „*Männerfresserin*, an die sich nur erfahrene *Frauenjäger* heranpirschen“¹⁹⁷ würden.

Die Frau als weiblichen Werwolf werde ich in einem eigenen Kapitel noch näher analysieren.

2.3. Lykanthropie heute

Noch bis heute sind manche Patienten davon überzeugt, sich in einen Wolf verwandeln zu können. So liegt beispielsweise eine Studie von 1988 aus Boston¹⁹⁸ vor, die sich mit „Erfahrungen und [...] erfolglosen Therapieversuchen mit einer Gruppe von Patienten, die sich in Wölfe, Katzen, Hunde, Kaninchen oder Springmäuse verwandelt fühlten“¹⁹⁹ beschäftigte. Interessanterweise gibt es viele

190 B. J. Frost: 2003. S. 37.

191 Vgl. ebd. S. 37.

192 Anm.: Atavistisch bedeutet „(abwertend) in Gefühlen, Gedanken usw. einem früheren, primitiven Menschheitsstadium entsprechend“. (G. Drosdowski: 1990, S. 88, Stichwort: *atavistisch*.)

193 E. Hackenbroch: 1968. S. 46.

194 Vgl. ebd. S. 46.

195 E. M. Lorey: 1998. S. 290.

196 B. J. Frost: 2003. S. 38.

197 E. M. Lorey: 1998. S. 290.

198 Anm.: Die Studie wurde von Ärzten des McLean Hospitals durchgeführt. (Vgl. ebd. S. 290.)

199 Ebd. S. 291.

Parallelen zwischen deren Verhalten und dem der in Prozessakten angeführten angeklagten Werwölfe.²⁰⁰

„Sie krochen, sprangen, bellten, knurrten und heulten wie die von ihnen bevorzugten Tiere. In Momenten der Klarheit oder rückblickend konnten die Patienten von der Innenseite ihrer tierverwandelten Existenz berichten.“²⁰¹

Diese Studie sehe ich durchaus als Beweis, dass Lykanthropie als Krankheit tatsächlich existiert und ernstzunehmen ist, vor allem in Anbetracht der tatsächlichen Ermordung der an ihr Erkrankten zur Zeit der Werwolfprozesse. Natürlich muss man davon ausgehen, dass viele der damals Angeklagten „häufig nur ein Opfer der allgemeinen Wunder- und Leichtgläubigkeit, des allgemeinen Aberglaubens an Tierverwandlungen und Werwölfe gewesen“ sind und es immer wieder „Menschen mit besonders entwickeltem Trieb zu Grausamkeiten“²⁰² gab, beziehungsweise noch immer gibt²⁰³. Trotzdem muss man die Tatsache anerkennen, dass seit der Antike häufig von Menschen berichtet wurde, die unter dem Wahn litten, nachts als Werwolf ihr Unwesen zu treiben.

Die heutige Medizin geht davon aus, dass Drogen, vor allem die Einnahme von LSD²⁰⁴, diese Geisteskrankheit auslösen könne.²⁰⁵ Doch nicht nur Drogenkonsum, sondern auch Autismus wird manchmal mit lykanthropischen Anzeichen in Zusammenhang gebracht. So hält Homayun Sidky beispielsweise fest:

200 Vgl. ebd. S. 291.

201 Ebd. S. 291.

202 E. Hackenbroch: 1968. S. 50.

203 Anm.: Vor allem im 16. Jahrhundert häuften sich in Frankreich Fälle von angeblicher Lykanthropie, bei denen Verbrecher vorgaben, an dieser Krankheit zu leiden, um der Justiz zu entgehen. (Vgl. ebd. S. 50.)

204 Anm.: „Dies ist eine These, die bereits 1615 durch Jean Nynauld in seinem Werk *De la lycanthropie, transformation, et extase des sorciers* in radikaler Form getätigt wird. Er behauptet darin, dass keine Form von Metamorphose in einen Wolf eine psychische Krankheit sei, sondern dass es sich um eine reine halluzinogene Folge von Drogeneinfluss handle, da sich auch Hexen u.a. mit Hilfe von Tollkirschen verwandeln.“ (C. Stiegler: 2007. S. 105.) Eva Hackenbroch erwähnt in ihrer Dissertation „Versuche mit LSD – 25 (Lysergsäurediäthylamid) [...] Diese Substanz bewirkt selbst bei minimaler Dosierung an den Versuchspersonen eine Veränderung des Körpergefühls, wie sie aus der Hirnpathologie einerseits, aus der Erlebniswelt der Schizophrenen andererseits bekannt ist. [...] In Bezug auf die Lykanthropie ist bemerkenswert, daß von manchen Versuchspersonen ein 'Lefzen- und Raubtiergefühl', ein Gefühl des 'Nachknurren-Müssens' angegeben wurde.“ (E. Hackenbroch: 1968. S. 49.)

205 Vgl. C. F. Otten: 1986. S. 22.

“Severely autistic children are extremely shy and withdrawn from their surroundings; some react with panic to the slightest visible external motion. They prefer to crawl on all fours for some time, urinating and defecating as they walk [...] and walk around naked.”²⁰⁶

Abgesehen von dem „psychopathologischen Syndrom der *Lycorexie*, einer Erkrankung, die zum Teil auf einer Drüsenstörung beruht und bei der sich die Patienten wie Wölfe fühlen und benehmen“²⁰⁷, scheinen der Begriff Lykanthropie und die Abwandlungen des Wortes in modernen medizinischen Berichten nicht mehr auf. Patienten mit dem Krankheitsbild, zu dessen grundlegenden Symptomen ein veränderter Bewusstseinszustand, akuter psychischer Stress, diabolische Obsession und der unkontrollierte Wunsch nach rohem Fleisch zählen, werden nun stattdessen als „suffering from chronic pseudoneurotic schizophrenia coupled with dissociative hysterical neurosis, which is usually shortened to chronic brain syndrome“²⁰⁸ diagnostiziert. Die meisten Betroffenen gelten als unheilbar geisteskrank und enden in einer psychiatrischen Klinik.²⁰⁹

206 C. Stiegler: 2007. S. 106. (zitiert nach H. Sidky, *Withcraft, Lycanthropy, Drugs and Disease: An anthropological study of the European witch-hunts* (New York, Wien [u.a.]:

Peter Lang, 1997), S. 239.

207 E. M. Lorey: 1998. S. 291.

208 B. J. Frost: 2003. S. 20 ff.

209 Vgl. ebd. S. 20.

3. Hypertrichose – Der friedliche Werwolf

In Zusammenhang mit den Erklärungsversuchen des Werwolfseins möchte ich abschließend noch die Hypertrichose erwähnen. Hierbei handelt es sich um einen „vermehrte[n] Haarwuchs [eines Menschen] mit Haaren, die an irgendwelcher Körperstelle dicker, länger und dichter sind als es für das Alter, das Geschlecht oder die Rasse eines Individuums üblich ist“²¹⁰. Die Behaarung kann hierbei an spezifischen Stellen, oder auch am ganzen Körper – Fußsohlen und Handflächen ausgenommen – auftreten²¹¹. Zumeist nennt man die Betroffenen „Haarmenschen“²¹². Im Zuge der vor allem im 19. Jahrhundert beliebten Freak Shows und der seit dem Mittelalter stattfindenden Jahrmärkten sprach man auch von sogenannten „Wolf Boy[s]“ oder „Dog Boy[s]“²¹³, die die Zuseher durch ihre Abnormität unterhielten.²¹⁴

Bereits in der Antike erregte übermäßige Körperbehaarung Aufmerksamkeit. So wurde „bärtigen Frauen [beispielsweise] eine ganz besondere Stellung eingeräumt und ihnen die Gabe der Weissagung zugesprochen“²¹⁵. Zudem wurden sie als angebliche „Götterlieblinge zu Priesterinnen erhoben“²¹⁶.

Interesse wurde allerdings nicht nur Frauen mit ungewöhnlicher Haarbildung zuteil. Wie bereits erwähnt, waren Haarmenschen (beider Geschlechter) bald Teil der Jahrmärkte, Weltausstellungen und Vergnügungsparks und stellten neben „menschliche[n] Zwerge[n], Riesen, Schlangenmenschen und Siamesischen Zwillingen“²¹⁷ ihr besonderes Erscheinungsbild für Geld²¹⁸ zur Schau.²¹⁹ Zu ihnen zählte Fedor Jeftichew, der als „Jo Jo, the Dog Faced Boy“²²⁰ berühmt wurde. (siehe Abb. 3)

210 Vgl. B. Brand und C. U. Brand, „Hypertrichose“ in: *Schweiz Med Forum* (Heft 37/ 12. September 2001), S. 908.

211 Anm.: Bei Frauen, die vor allem an Gesichtsbehaarung leiden, spricht man von Hirsutismus. (Vgl. ebd. S. 908.)

212 J. Fuchs, *Über Trichosen, besonders die der Julia Pastrana I.* (Bonn: Diss., 1917), S. 5 ff.

213 C. Stiegler: 2007. S. 104.

214 Vgl. J. Fuchs: 1917. S. 5 ff.

215 Ebd. S. 5.

216 Ebd. S. 5.

217 C. Stiegler: 2007. S. 104.

218 Anm.: „Laut Isabel Pflug muss der Zuseher ab dem 17. Jahrhundert [...] Eintritt bezahlen.“ (Ebd. S. 104.)

219 Vgl. J. Fuchs. 1917. S. 6.

220 C. Stiegler: 2007. S. 104.



Abb. 3: Portrait von Fedor Jeftichew (1868 - 1903).
Foto aufgenommen um etwa 1880.²²¹

Auch bei Hofe waren sie beliebt und wurden besonders „im 16. Jahrhundert als friedliche Varianten des Werwolfs“ bezeichnet und „als spektakuläre Sonderlinge“²²² geschätzt. So zum Beispiel der aus Teneriffa stammende Petrus Gonsalvus – auch Pedro Gonzalez genannt. (siehe Abb. 4)

Laut Roberto Zapperi kam dieser als etwa Zehnjähriger 1547 als Geschenk für den neuen König Heinrich II. an den französischen Hof,²²³ wo man sein langes Haar mit dem zarten Fell eines Zobels verglich und ihn daher als sehr kostbar ansah.²²⁴ Heinrich II. ließ Pedro

„erziehen und unterrichten [...], um ihn in das zivilisierte Leben einzuführen und vor allem in seinen Hof zu integrieren. Dabei machte er sich [aber] keine Illusionen, den wilden Teil seiner Natur völlig überwinden zu können, denn die Behaarung machte ihn unauslöschlich.“²²⁵

Pedro wurde also durchaus geschätzt und genoss offensichtlich das Wohlwollen des Königs. Obwohl er einem Werwolf ähnlicher sah als so manch andere Menschen, die als solcher angeklagt und hingerichtet wurden, musste Pedro

221 o.A., Fotoportrait von Fedor Jeftichew, in: Elemental Light: art photography music cinema & pop culture, *fedor jeftichew aka jo-jo the dog-faced boy 1868 – 1903*, http://elementallight.blogspot.com/2010_02_01_archive.html, Zugriff: 10. November 2011.

222 E. M. Lorey: 1998. S. 287.

223 Anm.: Leider herrscht betreffend Pedro Gonzalez Geburtsdatum Uneinigkeit. In manchen Quellen wird als Geburtsjahr 1556 genannt.

224 Vgl. R. Zapperi, *Der wilde Mann von Teneriffa: Die wundersame Geschichte des Pedro Gonzalez und seiner Kinder*, (München: C. H. Beck, 2004), S. 17 und 36.

225 Ebd. S. 37 ff.

Gonzalez unter dem Schutz des Königs keinen Prozess fürchten.

Als etwa Neunzehnjähriger galt seine Ausbildung als abgeschlossen und er erhielt das Amt „eines *sommelier de panneterie bouche*“²²⁶. Etwa 1573 heiratete

Gonzalez Catherine (Nachname unbekannt), mit der er eine Familie gründete.

Nicht alle seiner Kinder erbten die Hypertrichose.²²⁷ Ungeachtet der Anerkennung, die Gonzalez stets entgegengebracht wurde, wurde er „nie eine völlig freie und unabhängige Person“²²⁸.

„Er war als ein Geschenk an den Hof gelangt, und dieser Umstand stellte für ihn sein Leben lang eine schwere Hypothek dar, weil diese Tatsache ihn an sein Schicksal als Wilder und seine Zwitterhaftigkeit als Mensch und als Tier kettete.“²²⁹



Abb. 4: Petrus Gonsalvus. Ölgemälde (wahrscheinlich von Lavinia Fontana de Zappis) aus dem 16. Jahrhundert.²³⁰

226 Ebd. S. 46.

Anm: Als solcher war Pedro dafür zuständig das Brot aus der Bäckerei zu holen.

227 Vgl. ebd. S. 80 – 82.

228 Ebd. S. 50 ff.

229 Ebd. S. 51.

230 Anonymus, *Haarmensch, Petrus Gonsalvus (geboren 1556)*, Öl auf Leinwand, 190 cm x 80 cm (Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. GG_8329). (Abbildung übernommen aus: Bilddatenbank Kunsthistorisches Museum Wien, <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=5529>, Zugriff: 10. November 2011.)

Durch diese Beispiele wird gut erkennbar, wie sehr „so genannte Zwischenstadien menschlicher und tierischer Erscheinungen faszinieren“²³¹. Auch im fiktionalen Bereich sind sie sehr beliebt. Vor allem das Horrorgenre zeigt gerne Figuren, die sowohl animalische als auch menschliche Züge tragen. Man denke hier vor allem an Vampire, die grundsätzlich eine Verbindung zwischen Mensch und Fledermaus darstellen und seit Friedrich Wilhelm Murnaus *Nosferatu* (1922) regelmäßig Zuschauer ins Kino locken und natürlich auch an Werwölfe. Diese sind, wie wir bereits feststellen konnten, Teil von uralten Mythen und Aberglauben und erfreuen sich, ebenso wie die Vampire, großer Beliebtheit beim Kinopublikum. Henry MacRay brachte 1913 mit *The Werewolf* erstmals das Werwolfmotiv ins Kino²³². Seinen großen Durchbruch feierte der Werwolf allerdings erst mit *The Wolf Man* (1941)²³³. Seitdem wurde die Figur des Werwolfs fixer Bestandteil der Film- und Serienkultur und tritt nicht nur im Horrorgenre, sondern auch in Komödien, Liebes- und Kinderfilmen in Erscheinung.

Im Folgenden möchte ich mich den unterschiedlichen Inszenierungsformen dieser Filmfigur widmen und sie in Zusammenhang mit Motiven der alten Mythen und den verschiedenen, bereits erwähnten Diagnosen des Krankheitsbildes Lykanthropie, analysieren. Hierbei werde ich mich vor allem auf die Theorien der Psychoanalytiker stützen.

231 C. Stiegler: 2007. S. 103.

232 Vgl. D. Sederberg, *The Werewolf* (1913), <http://www.imdb.com/title/tt0003526/>, Zugriff: 22.05.2013.

233 Vgl. E. M. Lorey: 1998. S. 302.

III. Das Tier im Menschen – Der Mensch im Tier

Die Vorstellung, sich als Mensch in ein Tier verwandeln zu können, beschäftigt – wie wir bereits feststellen konnten – die Menschheit seit mehreren tausend Jahren. Mit dieser Vorstellung ging auch immer wieder die Frage einher, was mit den menschlichen Eigenschaften passiert, wenn eine Verwandlung in ein Tier stattfindet. Wird man gänzlich zum Tier, zu einer Bestie? Und was passiert, wenn man sich wieder in einen Menschen zurückverwandelt, behält man dann spezifische animalische Eigenheiten?

Im 19. Jahrhundert weckte Charles Darwin mit seinen Schriften, unter anderem mit *Die Abstammung des Menschen und die geschlechtliche Zuchtwahl* (1871), das Interesse und regte die Idee vom Tiermenschen noch weiter an. Immerhin widerlegte seine Evolutionstheorie die Annahme, „der Mensch sei eine Kopie göttlicher Perfektion“. Vielmehr stamme er von einer niedrigeren Form ab und sei das Ergebnis einer „progressiv fortschreitenden Entwicklung“²³⁴. Zudem würden Tiere ebenso wie Menschen Gefühlsregungen „wie Liebe, Hass und Scham“²³⁵ empfinden können.

Natürlich schaffte es die Thematik Wertier auch bald auf die Kinoleinwand. Da ich mich vor allem mit der Darstellung des Werwolfes beschäftige, möchte ich nochmals den achtzehnminütigen Kurzfilm *The Werewolf* (1913) von Henry MacRae erwähnen, der als erster Werwolffilm gilt²³⁶. Hinweisen möchte ich in diesem Zusammenhang auch auf George Chesebros und Bruce M. Mitchells *Wolf Blood – A Tale of the Forest* aus dem Jahre 1925 – der circa 68 Minuten lange Film ist der älteste noch erhaltene Stummfilm, der das Werwolfmotiv behandelt²³⁷.

Dieser Film spielt hauptsächlich in einem kanadischen Wald und erzählt die Geschichte von Dick Bannister (George Chesebro), der als Holzfäller-Vorarbeiter arbeitet und während einer Schlägerei mit einem Kollegen des konkurrierenden Unternehmens schwer verletzt im Wald zurückgelassen wird. Als man ihn findet,

234 C. Stiegler: 2007. S. 103.

235 Ebd. S. 103.

236 Vgl. D. Sederberg, *The Werewolf* (1913), <http://www.imdb.com/title/tt0003526/>, Zugriff: 22.05.2013.

237 Vgl. The Public Domain Review, *Wolf Blood* (1925), <http://publicdomainreview.org/2011/08/02/wolf-blood-1925/>, Zugriff: 21.05.2013.

hat er bereits so viel Blut verloren, dass eine Bluttransfusion nötig ist. Da keine der beiden anwesenden Personen (weder der Arzt noch der Besitzer einer kleinen Holzhütte, in der sie Unterschlupf finden) bereit ist, ihr Blut zu geben, nehmen sie für die Transfusion das einer Wölfin (siehe Abb. 5). Dies sichert zwar die Genesung Dicks, allerdings plagen ihn ab sofort Träume, in denen er mit einem sogenannten Phantom-Wolfsrudel durch die Wälder jagt.



Abb. 5. Dick Bannister bekommt das Blut einer Wölfin.²³⁸

Die Wolfsbluttransfusion spricht sich unter den Holzfällern schnell herum und sie stellen sich bald die Frage, ob das Tierblut den Charakter Dicks verändere und ob er nun zur Hälfte ein Wolf sei. Auch der Arzt Dr. Eugene Horton (Ray Hanford) ist scheinbar davon überzeugt, dass Dick nicht mehr derselbe sei (siehe Abb. 6).

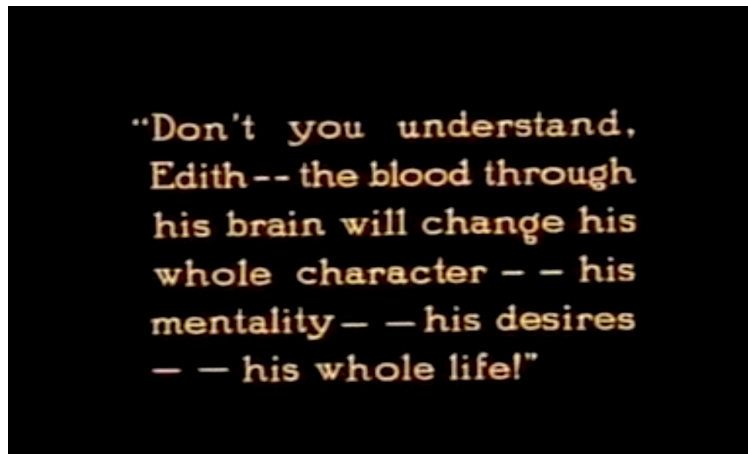


Abb. 6: Der Arzt erklärt seiner Verlobten die angeblichen Folgen der Tierbluttransfusion.²³⁹

238 *Wolf Blood – A tale of the forest*. Regie: George Chesebro und Bruce M. Mitchell. Drehbuch: Bennett Cohen und Cliff Hill. USA: Ryan Brothers Productions, 1925. Fassung: You Tube, <http://www.youtube.com/watch?v=Z3rq3QZZ1FM>, 1925, 107' 02". Timecode: 00:38:30.
239 Ebd. Timecode: 00:52:26.

Als der Kollege, mit dem Dick zuvor die Schlägerei hatte, plötzlich tot und zerfleischt im Wald aufgefunden wird, gerät Dick in Verdacht. Dieser hat zwar keinerlei tatsächliche Erinnerung an die Tat, durch das Gerede der Leute leidet er aber mittlerweile unter der Wahnvorstellung, als Bestie den Mord begangen zu haben. Als er schließlich das Heulen des eingebildeten Wolfsrudels hört, läuft er in den Wald und will von einer Klippe in den Tod springen. Miss Edith Ford (Marguerite Clayton), Dicks Chefin und Verlobte des Arztes, kann dies verhindern und es stellt sich letztlich heraus, dass der eifersüchtige Arzt fälschlicherweise behauptet hatte, dass Tierblut den Menschen verändern könne.

Während des gesamten Stummfilms findet keine tatsächliche Werwolfsverwandlung statt. Die Frage, welche Auswirkungen das Tierblut auf den menschlichen Organismus haben könnte, steht im Vordergrund des Melodramas. Auch spätere filmische Bearbeitungen des Werwolfmythos²⁴⁰ beschäftigen sich mit der Möglichkeit von psychischen und/ oder physischen Veränderungen eines Menschen. In den meisten Filmen ist allerdings nicht eine Bluttransfusion, sondern ein (Wer)Wolfsbiss der Auslöser für eine Auseinandersetzung mit dem Thema. So beispielsweise in *Wolf* (1994) von Mike Nichols, der im deutschsprachigen Raum unter dem Titel *Wolf – Das Tier im Manne* veröffentlicht wurde.

Nachdem Will Randall (Jack Nicholson) in einer Vollmondnacht von einem Wolf gebissen wird, kommt es bei ihm nicht nur zu ungewöhnlichem Haarwuchs an der Stelle des Wolfsbisses, sondern auch zu erhöhter Muskelkraft und einer erheblichen Verschärfung des Geruchs- und Hörsinns. Dieser Film verdient deshalb besondere Erwähnung, weil er zu den wenigen zählt, in denen der Werwolf nicht einfach nur zu einer Bestie wird, die, durch Blutlust getrieben, ein Opfer nach dem anderen fordert, sondern bei der vereinzelt auch menschliche Züge hervortreten. So können die Werwölfe in *Wolf* beispielsweise sprechen²⁴⁰. Außerdem erkennt Will Randall im Showdown des Films seine Geliebte Laura Alden (Michelle Pfeiffer) und verschont sie.²⁴¹ In anderen Filmen, wie zum Beispiel in John Landis' *An American Werewolf in London* (1981), hat auch die Geliebte des Werwolfs keine besseren Überlebenschancen als andere Personen, die dem Verwandelten über den Weg laufen. Nahezu in allen Werwolffilmen tritt

240 Anm.: Abgesehen von *Wolf* können auch die Werwölfe in *Cursed* (2005) in menschlicher Sprache mit ihren Opfern kommunizieren.

241 Vgl. *Wolf* (deutscher Titel: *Wolf – Das Tier im Manne*). Regie: Mike Nichols. Drehbuch: Jim Harrison und Wesley Strick. USA: Columbia Pictures Corporation, 1994. 125' 44", Timecode: 01:56:43.

das Menschliche bei der Transformation vollkommen in den Hintergrund. Zu den wenigen Ausnahmen gehören unter anderem Rod Daniels Komödie *Teen Wolf* (1985), Eric Bross TV-Kinderfilm *The Boy Who Cried Werewolf* (2010), Joe Johnstons Horrorfilm *The Wolfman* (2010), Wes Cravens *Cursed* (2005), die Verfilmungen von Stephenie Meyers Buchreihe *Twilight* (2008 – 2012) und eben *Wolf* (1995).

In den meisten Werwolfffilmen ist der Mensch im Zustand des Tierseins nicht wieder zu erkennen. Hingegen findet man in nahezu allen Werwölfen auch in ihrer menschlichen Phase animalische Züge.



Abb. 7 und 8: Nachdem Ginger von einem Werwolf infiziert wurde, wächst ihr als Erweiterung der Wirbelsäule ein Schwanz.²⁴²

Zu den am häufigsten vorkommenden Veränderungen zählen Sinnesverschärfungen (vor allem des Geruchsinns), gesteigerte Muskelkraft, plötzliche Lust auf (rohes) Fleisch (besonders bei vormaligen Vegetariern) und

²⁴² *Ginger Snaps* (deutscher Titel: *Ginger Snaps – Das Biest in dir*). Regie: John Fawcett. Drehbuch: Karen Walton und John Fawcett. Kanada: Copperheart Entertainment, Water Pictures und Motion International, 2000, 103' 42". Timecode: 00:34:16 und 01:02:28.

Introversion kehrt sich in Extraversion. Außerdem scheint sich in ihrer Ausstrahlung etwas zu verändern, das nur Tiere wahrnehmen können. Nahezu alle Werwölfe werden in Menschengestalt von Tieren gemieden. Katzen fauchen sie an, Hunde knurren und fletschen die Zähne, Pferde werden unruhig. Körperlich sichtbar kommt es oft bereits vor der tatsächlichen Verwandlung in einen Werwolf zu vermehrtem Haarwuchs. John Fawcett geht physisch noch etwas weiter. In seinem Horrorfilm *Ginger Snaps* (2000) wächst Ginger (Katharine Isabelle), nachdem sie von einem Werwolf gebissen wurde, sogar ein Schwanz (siehe Abb. 7 und 8). Zudem färben sich ihre roten Haare zunehmend weiß und ihre Zähne und Fingernägel werden immer länger und spitzer.

Meist wollen die Nebenfiguren in den Filmen nicht wahrhaben, dass sich ein Werwolf unter ihnen befindet oder der Existenz solcher Lebewesen keinen Glauben schenken und suchen logische Erklärungen für die plötzlich vermehrt auftretenden Morde. In *The Wolf Man* (1941) von George Waggner ist der Protagonist Larry Talbot (Lon Chaney Jr.) anfangs noch davon überzeugt, dass es sich nur um eine Legende handeln könne. Sein Vater Sir John Talbot (Claude Rains) entgegnet darauf allerdings, dass, wie die meisten Legenden, auch diese auf Tatsachen beruhen müsse und es sich wahrscheinlich um „an ancient explanation of the dual personality in each of us“²⁴³ handle. Auch in Joe Dantes *The Howling* (1981) wird diese doppelte Persönlichkeit in jedem von uns – gleich nach dem Vorspann – angesprochen:

“It is, after all, what we are. [...] Repression. Repression is the father of neurosis, of self-hatred. Stress results when we fight against our impulses. We've all heard people talk about animal magnetism, the natural man, the noble savage as if we'd lost something valuable in our long evolution into civilized human beings. There's a good reason for this. Man is a combination of the learned and the instinctual of the sophisticated and the primitive. We should never try to deny the beast, the animal within us.“²⁴⁴

243 *The Wolf Man* (deutscher Titel: *Der Wolfsmensch*). Regie: George Waggner. Drehbuch: Curt Siodmak. USA: Universal Pictures, 1941. 69' 53", Timecode: 00:11:18.

244 *The Howling* (deutscher Titel: *Das Tier*). Regie: Joe Dante. Drehbuch: John Sayles und Terence H. Winkless nach dem Roman von Gary Brandner. USA: AVCO Embassy Pictures, International Film Investors und Wescom Productions, 1981. 90' 40", Timecode: 00:02:07 – 00:02:52.

1. Carl Gustav Jung – Der Mensch zwischen Schatten und Persona

Auch Psychoanalytiker wie C.G. Jung glauben an eine gewisse Polarität in jedem von uns. Jung vertritt die Meinung, dass der Mensch nicht von Grund auf böse oder gut sei. „Als polare Spannung der Wirklichkeit sind“ für ihn sowohl das Böse²⁴⁵ als auch das Gute „für das menschliche Bewußtsein unverzichtbar“²⁴⁶. Marion Battke fasst in ihrem Buch *Das Böse bei Sigmund Freud und C. G. Jung* Jungs Überlegungen diesbezüglich gut zusammen:

„Für seine Gedanken über Gut und Böse verwendet Jung gern das aus der Romantik stammende Gleichnis von Licht und Schatten. Licht und Schatten entsprechen sich (wie Gut und Böse): Ein tiefer Schatten kann nur in einem sehr hellen Licht geworfen werden, aber beide entstehen nicht auseinander, sondern an einem Dritten, am Körper. Der Körper kann nicht anders, als einen Schatten zu werfen; das heißt für Jung: als Mensch bin ich dazu verurteilt, 'Böses' nicht nur zu begehen, sondern 'böse' zu sein. Meine Verantwortung bezieht sich dann darauf, wie ich mit dieser Tatsache umgehe, wie ich mich zu der Existenz von Gut und Böse – auch in mir und meinem Leben – einstelle.“²⁴⁷

Das Böse lauert also im Grunde in jedem von uns – tritt es in Erscheinung, so war dies meine eigene Entscheidung. Nimmt man den Glauben der Kirche hinzu, so kann diese Entscheidung zwar vom Teufel angestiftet worden sein, das Böse, das hervortritt, ist allerdings gänzlich ein Teil von mir.²⁴⁸

Da der Mensch an sich natürlich das Gute anstrebt und auch persönlich gut sein möchte, neigt er dazu, den bösen Teil in sich zu negieren und zu verdrängen. Für diese „'dunkle' Seite der menschlichen Natur“²⁴⁹, wie Jung auch die verleugneten Persönlichkeitsanteile in uns nennt, verwendet er das Symbol des Schattens²⁵⁰.

245 Anm.: 'Das Böse' versteht Jung „vom Erleben her: als menschliche Erfahrung dessen, was Leben stört und zerstört; als Unheil, Unglück, Elend, Krankheit, Tod demgegenüber Menschen sich ausgeliefert fühlen; als Gewalt, Haß, Grausamkeit und Krieg, die von Menschen verursacht und verschuldet werden; schließlich als die grundsätzliche Verwundbarkeit und Gebrochenheit des menschlichen Lebens selbst“. (M. Battke, *Das Böse bei Sigmund Freud und C. G. Jung* [Düsseldorf: Patmos Verlag, 1978], S. 14.

246 Ebd. S. 24.

247 Ebd. S. 24.

248 Vgl. ebd. S. 20 und 21.

249 I. Beck, *Das Problem des Bösen und seiner Bewältigung: Eine Auseinandersetzung mit der Tiefenpsychologie von C. G. Jung vom Standpunkt der Theologie und Religionspädagogik* (München: Ernst Reinhardt Verlag, 1976), S. 37.

250 Anm.: „Jung gewinnt den für ihn spezifischen Begriff des 'Schattens' aus dem Gegensatz von 'hell und dunkel' bzw. von 'Licht und Schatten'. Die Vorstellung stammt ursprünglich aus einem Traume Jungs: Bei Nacht und dichtem Nebel kämpft er sich als Träumender gegen einen mächtigen Sturmwind voran und schützt dabei mit den Händen ein kleines

Dieses bedeutet für ihn „das Dunkel des drohenden Unbewußten im Gegensatz zum Licht des Bewußtseins, die 'andere', nicht bewußt gelebte Seite der Persönlichkeit“²⁵¹, die vom Unbewussten kommend oft auch „störend auf das bewußte Leben ein[wirkt]“²⁵².

„Mit dem bildhaften Terminus 'Schatten' bringt Jung zum Ausdruck, daß das Verdrängte als eine abgekapselte 'Teilpersönlichkeit' oder als 'dunkler Bruder' ein Eigenleben führt, durch welches das bewußte Ich kompensiert wird.“²⁵³

Da es sich um einen Teil von uns handelt, können wir uns dieses Schattens natürlich nicht entledigen. Stattdessen sollte man sich mit seinem eigenen Schatten auseinandersetzen. Dieser befindet sich jedoch im Unbewussten und ist für uns nur „über den Mechanismus der Projektion“²⁵⁴ erkennbar, denn „für unser bewußtes Erkenntnisvermögen ist unser Schatten das, was uns an anderen Menschen zuwider ist“²⁵⁵. Ziel eines jeden sollte es sein, „die besonders unsympathischen Eigenschaften anderer Menschen als unbewußte Bestandteile seiner eigenen Seele anzusehen“²⁵⁶, was bestenfalls darin resultieren kann, nervende, verhasste oder unangenehme Eigenheiten an sich zu entdecken, die einem ansonsten nur an anderen Personen aufgefallen sind.²⁵⁷ Oder anders gesagt, durch die sogenannte Rücknahme von Projektionen, wie Jung diesen Prozess nennt, können wir „das 'Böse' als 'andere' Seite der eigenen Persönlichkeit“²⁵⁸ erkennen. Findet dieser Prozess nicht statt kann „eine 'Heilung' im Sinne von Ganzwerdung“²⁵⁹ (Individuation) nicht stattfinden.

Im Laufe unseres Heranwachsens lernen wir „im Rahmen der 'Sozialisation'“

Licht, das jeden Augenblick zu erlöschen droht. Es hängt alles davon ab, daß er dieses Licht am Leben erhält. Beim Zurückschauen aber erblickt er eine 'rießengroße schwarze Gestalt', die hinter ihm herkommt – seinen eigenen Schatten, verursacht durch das kleine Licht, das er vor sich herträgt. Er deutet das Licht als sein Bewußtsein, das er gegenüber den drohenden Mächten der Dunkelheit, dem Unbewußten, bewahren muß.“ (Ebd. S. 37. [zitiert nach C.G. Jung, *Erinnerungen, Träume und Gedanken*, Von C. G. Jung. Aufgezeichnet und hrsg. von Aniela Jaffé {Zürich und Stuttgart: Rascher, 1976}, S. 92 ff.])

251 I. Beck: 1978. S. 37.

252 H. Barz, „Grundzüge der Psychologie C. G. Jungs“ in: H. Barz, V. Kast und F. Nager, *Heilung und Wandlung: C. G. Jung und die Medizin* (Zürich und München: Artemis Verlag, 1986), S. 46.

253 Ebd. S. 46.

254 M. Battke: 1978. S. 121.

255 H. Barz: 1986. S. 47.

256 Ebd. S. 48.

257 Anm: Jung geht davon aus, dass eine solche Projektion nur bei gleichgeschlechtlichen Personen stattfinden könne. (Vgl. I. Beck: 1976. S. 37)

258 I. Beck: 1976. S. 37.

259 H. Barz: 1986. S. 52.

gewisse Verhaltensregeln und sind dadurch nicht nur gezwungen „viele unerwünschte Eigenschaften zu unterdrücken“²⁶⁰, woraus der Schatten entsteht, sondern lernen auch die Vorteile von erwünschten Wesensmerkmalen kennen. Dies kann dazu führen, dass wir Charaktereigenschaften bewusst neu hinzufügen, die allerdings nicht zu unserem eigenen Wesen gehören. Daraus entsteht die sogenannte Persona.

„Als Bestandteile der Persona wählen wir – mehr oder weniger unbewußt – solche Elemente aus dem Vorrat menschlicher Eigenschaften aus, die dem Idealbild entsprechen, das wir von uns selbst haben, das unsere Mitmenschen von uns erwarten. So ist die Persona 'ein mehr oder weniger zufälliger oder willkürlicher Ausschnitt aus der Kollektivpsyche', 'der aus Gründen der Anpassung oder der notwendigen Bequemlichkeit zustande gekommen [...] ist. Sie wird stark geprägt von der Rolle, die wir in der Gesellschaft spielen wollen oder müssen.“²⁶¹

Problematisch wird es, wenn man den Unterschied zwischen Persona und wirklicher Persönlichkeit nicht mehr wahrnimmt und sich gänzlich mit der Persona identifiziert, was zu einer vollkommenen Verkümmern der eigentlichen Persönlichkeit führen kann.²⁶²

260 Ebd. S. 43.

261 H. Barz: 1986. S. 44. (zitiert nach C. G. Jung, „Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewußten“ in: C. G. Jung, *Gesammelte Werke*, Band 7 [Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1971-83], S. 173. und C. G. Jung, „Definitionen“ in: C. G. Jung, *Psychologische Typen: Gesammelte Werke*, Band 6 [Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1971-83], S. 505.)

262 Vgl. H. Barz: 1986. S. 45.

2. Das Tier in uns

Ich möchte C. G. Jungs Gedanken über das Böse, den Schatten und die Persona etwas weiter ausbauen und in Beziehung zum Werwolf setzen.

Wie bereits erwähnt, neigen wir dazu, gewisse Charaktereigenschaften, die in unserer Gesellschaft als unangebracht gelten, zu verdrängen. Im Zuge unseres Heranwachsens lernen wir auch bestimmte als verboten deklarierte Triebe und Wünsche in unser Unbewusstes zu verlagern, denn auch wenn „die Befriedigung des Triebes einerseits Lust“ verspricht, könnte sie „andererseits auch Unlust nach sich ziehen, nämlich dann, wenn sie zu moralischen oder ethischen Forderungen im Widerspruch steht“²⁶³. Obwohl das Bewusstsein von den verdrängten Inhalte nichts weiß, existieren sie dennoch und lauern im Unbewussten, welches für Sigmund Freud „eine Bedrohung des Bewußtseins dar[stellt], denn seine Inhalte wirken störend oder gar krankmachend auf das bewußte Leben ein“²⁶⁴.

C. G. Jungs Schatten entspricht im Grunde Freuds Konzept des persönlichen Unbewussten. Jeder von uns trägt diesen Schatten in sich, der sich aus unseren unerwünschten Eigenschaften, Trieben und Wünschen zusammensetzt. Zusätzlich verstecken wir uns zu einem Teil hinter der Persona, einer Art „Seelenmaske“²⁶⁵, hinter der unsere eigene Persönlichkeit dahinsiecht. Wie das Verdrängte, kann aber auch unser eigentliches Naturell nicht gänzlich verschwinden; es ist immer Teil von uns. Dies muss, meiner Meinung nach, unumgänglich zu einem inneren Konflikt führen, denn die Persona kann die Persönlichkeit weder vollkommen noch befriedigend ersetzen. Kombiniert mit dem sich immer mehr anstauenden Unterdrückten, kommt es anfangs hauptsächlich zu Träumen und Phantasien. Doch das Fass kann natürlich auch überlaufen und Eigenschaften und Taten brechen unerwartet aus einem Menschen heraus, die er sich selbst und die auch andere ihm nie zugetraut hätten. Nicht umsonst tätigen Mörder bei Verhören oft die Aussage, sie hätten nicht gewusst, warum sie die Gewalttat begangen hätten und Es (um den freudschen Begriff zu verwenden) sei über sie gekommen. Ganz wie bei Dr. Jekyll und Mr. Hyde gewinnt der unterdrückte böse Teil der Persönlichkeit Übermacht und übernimmt die Kontrolle.

263 Ebd. S. 31.

264 Ebd. S. 31.

265 Ebd. S. 44.

Es ist nicht abwegig, sich dieses Böse, dass so plötzlich aus einem herausbricht, als Tier vorzustellen. Denn im Unterschied zum Menschen gilt dieses als unzivilisiert. Es unterliegt keinen Regeln, muss seine Triebe nicht zügeln, sondern kann ihnen getrost ohne Angst vor Konsequenzen nachgehen. Eine Anspielung auf dieses Animalische in uns, findet man auch in *Wolf* (1994), dessen Tagline 'Inside every man there are two people – one good, one beast' lautet und bereits einiges vorwegnimmt.

Da Will Randalls (Jack Nicholson) Arzt keine Erklärung für seine körperlichen Veränderungen nach der Wolfsattacke findet, sucht Will den indischen Heiler Dr. Vijay Alezais (Om Puri) auf. Dieser nimmt den Wolfsbiss durchaus ernst und meint, dass Will sich nun in einen Werwolf verwandeln würde. Der Wolf in ihm raste bei Tag und komme nur nachts zum Vorschein, sei allerdings immer gegenwärtig. Bis zum nächsten Vollmond werde dieser in ihm immer stärker, bis er den Menschen zuletzt vollkommen (sein Herz und Wesen ausgenommen) einnehme. Jedoch würde nicht jeder, der gebissen wurde, zum Werwolf werden. „There must be something wild within, an analogue of the wolf. [...] Sometimes one doesn't even need to be bitten, only the passion of the wolf is enough“²⁶⁶. Weiters meint er etwas später: „The demon wolf is not evil, unless the man he has bitten is evil. And it feels good to be a wolf, doesn't it? Power without guilt. Love without doubt.“²⁶⁷

Will hat sich ein durchaus ansehnliches Leben aufgebaut. Er ist Verlagsdirektor, seit Jahren verheiratet und führt ein ruhiges, angepasstes Leben, wirkt jedoch ziemlich ausgebrannt und erschöpft. Kurz nachdem er von dem Wolf gebissen wird, bricht für ihn alles zusammen: sein um Jahre jüngerer Kollege Stewart Swinton (James Spader) droht, ihm nicht nur seinen Job wegzunehmen, sondern schnappt sich auch seine Frau²⁶⁸. Obwohl Will sich (wahrscheinlich) stets an die gesellschaftlichen Regeln gehalten hat, gerät sein Leben aus den Bahnen. Aber er erscheint dadurch nicht gebrochen, sondern wirkt euphorischer als noch zu Beginn des Films. Er verliebt sich in die um einiges jüngere Tochter seines Chefs namens Laura, treibt nachts als Wolf sein Unwesen, beweist neues

²⁶⁶ *Wolf*. 1994. Timecode: 01:01:06.

²⁶⁷ Ebd. Timecode: 01:03:49.

²⁶⁸ Anm.: Dass seine Frau eine Affäre mit Stewart hat, entdeckte Will nur aufgrund seines Geruchsinns. Als er eine ihrer Blusen in den Kasten hängen will, nimmt er den Geruch seines Kollegen wahr. Wäre Will von keinem Wolf gebissen worden und hätten sich dadurch seine Sinne nicht verschärft, hätte er wahrscheinlich seine Frau nicht als Betrügerin aufdecken können.

Durchsetzungsvermögen im Beruf und rächt sich an seiner Frau, die er getrieben von wölfischer Blutlust, ermordet. Seine perfekte Fassade, sein kontrolliertes Sein hat zu bröckeln begonnen. Als Wolf kann er seinen Trieben und der unterdrückten Wildheit freien Lauf lassen. Sein gutmütiges Wesen behält Will aber, er hinterlässt keine unschuldigen Opfer und Dr. Vijay Alezais Aussage, dass der Wolf nur so böse wie der Mensch sei, bestätigt sich, als Will als Werwolf Laura erkennt und nicht attackiert.

Auch Michael Wadleigh thematisiert in seinem Horrorfilm *Wolfen* (1981) die animalische Seite in uns und geht im Film sogar so weit, den Zoologen Ferguson (Tom Noonan) behaupten zu lassen, „the body is just the physical expression of the soul. The soul can shift the body into any shape it wants“²⁶⁹.

Obwohl in diesem Film keine tatsächlichen Werwölfe vorkommen, sondern eine spezielle Art von Wölfen (Wolfen genannt) für eine Reihe von brutalen Morden verantwortlich sind, wird immer wieder Shapeshifting angesprochen. Vor allem den Indianern sagt man die Möglichkeit der Formwandlung nach. Indianer gelten auch heute noch häufig als der Natur näher stehend.²⁷⁰ So meint auch in *Wolfen* ein Indianer, er sei stets mit Mutter Natur in Verbindung und habe die Gabe der Formwandlung: „I can swim like a fish and I fuck like a bunny. I can shift with the best of them. [...] Shapeshift[ing], we do it for kicks. [...] Turn ourselves into a different animal.“²⁷¹ Diese Verwandlungen finden jedoch lediglich in der Vorstellung statt. Es scheint als seien diese eine Art Ventil, um unbewussten Trieben– gewissermaßen kontrolliert – freien Lauf zu lassen.

269 *Wolfen*. Regie: Michael Wadleigh. Drehbuch: David Eyre und Michael Wadleigh nach dem Roman von Whitley Strieber. USA: Orion Pictures Corporation und King-Hitzig Productions, 1981. 114' 04", Timecode: 01:01:01.

270 Anm.: In vielen Filmen werden sie auch als den Tieren vertrauter dargestellt, so zum Beispiel in Christophe Gans *Brotherhood of the Wolf* (2001).

271 Ebd. Timecode: 00:55:28.

3. Die Symbolik des Wolfes bei C. G. Jung

C. G. Jung setzt sich auch mit „Tiergestalten bzw. der theriomorphen Symbolik“²⁷² auseinander, die für ihn zu den archetypischen²⁷³ Gestalten zählen. Als solche sind sie Teil des kollektiven Unbewussten²⁷⁴ beziehungsweise entstammen aus diesem und sind

„daher in gewisser Weise allen Menschen gemeinsam: Sie treten ohne traditionsmäßigen Zusammenhang in wechselnden, aber ähnlichen Formen und Grundmotiven in Träumen, Phantasievorstellungen, Mythologien und Religionen der verschiedensten Völker und Zeiten auf.“²⁷⁵

Wie auch andere Archetypen sind sie ambivalent und verfügen über Gutes und Böses. „Die Gestalten des 'Bösen' gehören dabei 'mit zur Familie jener Figuren', 'die das Dunkle, Nüchtige, Untere, Chthonische'²⁷⁶ beschreiben“.²⁷⁷

Laut Wilhelm Hertz wird der Wolf vor allem dem Chthonischen zugeschrieben, da dieser insbesondere „in nördlichen Ländern [...] als unersättlich-mordgierige[s], bei Nacht und Winterszeit besonders gefährliche[s] Raubtier [...] als das natürliche Symbol der *Nacht*, des *Winters* und des *Todes*“ gelte. Als solches eigne er sich hervorragend für „die Verkörperung des Bösen“ und stehe für das „Tierisch-Dämonische in der Menschennatur, der unersättlichen gesamtfeindlichen Selbstsucht“²⁷⁸.

272 I. Beck: 1976. S. 35.

Anm.: Theriomorph kommt aus dem Griechischen und bedeutet übersetzt „tiergestaltig“.
(G. Drosdowski. 1990. S. 778, Stichwort: *theriomorph*.)

273 Anm.: Unter Archetypen versteht Jung ertümliche, vorbewusste „Faktoren und Motive, welche psychische Elemente zu gewissen [...] Bildern anordnen“ (C. G. Jung, *Symbolik des Geistes: Studien über psychische Phänomenologie mit einem Beitrag von Dr. phil. Riwkah Schärf* [Zürich: Rascher Verlag, 1948], S. 374.). Diese treten als kollektive Bilder beziehungsweise Symbole aus dem Unbewussten ins Bewusstsein über und sind „allen Menschen zu allen Zeiten gemeinsam, ohne dem Bewußtsein direkt zugänglich zu sein“. (H. Barz: 1986. S. 38.) Sie „sind nicht aus persönlicher Erwerbung zu erklären“. (I. Beck: 1976. S. 35.)

274 Anm.: Das kollektive Unbewusste unterscheidet sich vom persönlichen, indem es allen Menschen gemein ist und sich im Zuge der Evolution weiterentwickelt hat. (Vgl. ebd. S. 33.)

275 Ebd. S. 33.

276 Anm.: Chthonisch kommt aus dem Griechischen und bedeutet übersetzt „der Erde angehörend“ beziehungsweise „unterirdisch“. (G. Drosdowski. 1990. S. 148, Stichwort: *chthonisch*) Chthonische Tiere wären demnach Tiere, die als der Unterwelt zugehörig gelten wie zum Beispiel Schlangen.

277 I. Beck: 1976. S. 33. (zitiert nach C. G. Jung, „Zur Phänomenologie des Geistes im Märchen“ in: C. G. Jung *Symbolik des Geistes: Studien über psychische Phänomenologie mit einem Beitrag von Dr. phil. Riwkah Schärf* [Zürich: Rascher Verlag, 1948], S. 40.)

278 H. R. Brittnacher, *Ästhetik des Horrors: Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994), S. 199 ff. (zitiert nach: W. Hertz: 1862. S. 14.)

Zurück zu C. G. Jung. Er differenziert bei den Tiergestalten zwischen „dem Motiv des hilfreichen, wissenden Tieres“ und „des 'bösen' Tieres, das den Menschen bedroht“²⁷⁹. Wie auch Wilhelm Hertz weist er den Wolf dem Bösen zu. Außerdem geht er davon aus, dass diese Tiere häufig männliche oder weibliche Symbolik enthalten. So gelten „gehörnte Tiere“, wie beispielsweise der Stier, als Versinnbildlichung der „männlichen Kraft“²⁸⁰, während die Schlange das Weibliche, Erdhafte symbolisiert. Auch den Wolf weist Jung dem Weiblichen zu. Er nimmt hierbei Bezug auf den „Fenriswolf der nordischen Sage“, dem „unterweltlichen Schlund, in dem die Sonne verschwindet“²⁸¹ und sieht in ihm symbolisch die „wölfische Gier des Unbewußten“²⁸², die das Bewusstsein bedroht.

Eine Erklärung bezüglich dieser Wolfsymbolik ergibt sich in Jungs Symbolzuschreibung des Mutter- und Vaterarchetypus. Demnach gehören „die Symbole von Erde, Pflanzen, Tieren, Nacht und Mond“ zum Mütterlichen, „Himmel, Sonne, Berg, Fluß“²⁸³ zum Väterlichen. Der Mutterarchetypus symbolisiert darüber hinaus „das Bergende, Nährende, Schützende“ aber auch „das Festhaltende, Verschlingende, Zerstörerische“²⁸⁴.

Der Wolf, als nachtaktives Tier, das in den meisten Vorstellungen den (Voll)Mond anheult und als Raubtier Menschen attackiert, um sie zu verschlingen, hat somit einen fixen Platz in der Riege der archetypischen Gestalten des Bösen. Als solches manifestiert es sich nicht nur in Träumen und Phantasien des Einzelnen, sondern auch in Mythen, Märchen, Romanen und Filmen.

279 I. Beck: 1976. S. 35.

280 Ebd. S. 35.

281 Ebd. S. 35.

282 C. G. Jung. 1948. S. 41.

283 H. Barz: 1986. S. 42.

284 Ebd. S. 41.

4. Der träumende Werwolf im Film

Wie ich bereits im Kapitel *Die Lykanthropie – Der Werwolf als Geisteskranker* erwähne, stellen Werwölfe für Sigmund Freuds Anhänger Traumbilder dar, die entweder Darstellungen oder Personifizierungen abnormaler Gefühle oder Projektionen des Unbewussten und unterdrückter, sexueller Impulse, insbesondere inzestuöser Wünsche und infantiler Formen von Sexualität seien. Dr. Nandor Fodor geht darüber hinaus davon aus, dass es sich bei einer Werwolfsverwandlung (im Traum) symbolisch um eine Selbstverurteilung für geheime Handlungen und sexuelle oder kannibalische Wünsche handle.²⁸⁵ Im Werwolffilm sind es meist die frisch infizierten Protagonisten, die nachts von ungewöhnlichen Träumen heimgesucht werden. Ich habe bereits auf Ellies Traum in Wes Cravens Horrorfilm *Cursed* (2005) hingewiesen. Nun möchte ich etwas näher darauf eingehen.

Ellie (Christina Ricci) wird uns im Film als erfolgreich, etwas gestresst und sympathisch vorgestellt. Nach dem Tod ihrer Eltern übernahm sie die Verantwortung für ihren jüngeren Bruder Jimmy (Jesse Eisenberg) – ein Umstand, mit dem sie anscheinend nicht vollkommen zufrieden ist. Es macht den Anschein, als wäre sie von ihm und der Tatsache, für ihn verantwortlich zu sein, genervt. Ellie ist selbst noch eine junge Frau und hätte bestimmt lieber mehr Freiheiten als Verpflichtungen. Auch mit ihrem derzeitigen Beziehungsstatus mit Jake (Joshua Jackson) scheint sie nicht sonderlich glücklich zu sein. Er geht ihr aus dem Weg, möchte mehr Freiraum. Ellie irritiert dies zwar sichtlich, nimmt es aber hin, ohne es näher mit Jake zu besprechen.

Nach der Werwolfattacke hat Ellie einen ungewöhnlichen Traum: Sie geht nachts durch das Haus und kontrolliert, ob die Türen und Fenster gut verschlossen sind. Obwohl die Eingangstür erst versperrt ist, hört Elli plötzlich das Knartschen der sich öffnenden Tür. Jake taucht überraschend auf, entschuldigt sich für sein abweisendes Verhalten und gesteht ihr seine Liebe. Es folgt ein leidenschaftlicher Kuss, den Ellie allerdings jäh endet, indem sie Jake in den Hals beißt und ein Stück Fleisch herausreißt.²⁸⁶

Psychoanalytisch betrachtet, manifestieren sich in Ellies Traum ihr unerfüllter Wunsch nach einer stabilen Partnerschaft und ihre sexuelle Anziehung zu Jake,

²⁸⁵ Vgl. B. J. Frost: 2003. S. 20.

²⁸⁶ Vgl. *Cursed*: 2005. Timecode: 00:18:10 – 00:21:40.

die offensichtlich nicht ausreichend befriedigt wird. In der Angst, Jake zu sehr unter Druck zu setzen und ihn eventuell dadurch ganz zu verlieren, gab sie ihm bisher scheinbar immer den von ihm beanspruchten Freiraum. Statt ihren Gefühlen freien Lauf zu lassen, verschob sie diese in den Hintergrund und zeigte sich als die Verständnisvolle.

Der Wolfsbiss hat in Ellie aber offensichtlich etwas ausgelöst. In dem Traum vergewissert sie sich der versperrten Eingangstür. Türen stehen symbolisch für etwas Verborgenes, aber auch für den Übergang von einem Bereich in einen anderen.²⁸⁷ In Ellies Traum könnte dies den Wechsel in eine neue Lebensphase bedeuten. Ellie fühlt sich aber anscheinend bedroht, versichert sich der verschlossenen Tür, als wolle sie alles um sich herum aussperren. Das bedeutet die Kontrolle darüber, ob ihre eigentlichen Wünsche noch gut eingesperrt sind und nicht nach Außen dringen können. Doch die Tür ist plötzlich geöffnet, sie bietet nicht mehr den gewünschten Schutz und Jake steht vor ihr. Er dringt dadurch – durchaus gewaltsam – in ihren persönlichen, geschützten Bereich ein. Durch das Gestehen seiner Liebe, entschärft er die Bedrohung, die er durch sein jähes Erscheinen eigentlich darstellt und erfüllt Ellies Wunsch nach Geborgenheit und sexueller Nähe. Ihre Begierde ist nun so groß, dass sie sich in ihn verbeißt, ihn wie eine Beute zu verschlingen versucht, um ihn dadurch ganz für sich haben zu können. Nach Rein A. Zondergeld könnte man diese Tat so interpretieren: der Wolf symbolisiert ihm zufolge „den Wunsch des Menschen nach der Praktizierung einer bestialischen Sexualität, die keiner moralischen Hemmung unterworfen ist, und zugleich der Angst vor ihr“²⁸⁸. Ellie kann den Wolf in ihr nicht mehr bändigen, die wölfische Gier bricht aus ihr heraus. Ihr reicht kein Kuss, keine Berührung, um ihren sexuellen Hunger zu stillen. Sie will hemmungslos lieben und geliebt werden.

Auch wenn in dem Traum kein Werwolf zu sehen ist, so wird trotzdem auf das langsam zum Vorschein kommende Wölfische in Ellie angespielt, wenn zur vollen Stunde die Kuckucksuhr läutet und ein Wolf aus einem Türchen auf das sich im Kreis drehende Rotkäppchen springt (siehe Abb. 9).

287 Vgl. K. Vollmar, *Handbuch der Traum – Symbole* (Klein Königsförde: Königsfurt, 1992), S. 262, Stichwort *Tür*.

288 R. A. Zondergeld und H. E. Wiedenstried, *Lexikon der phantastischen Literatur* (Stuttgart, Wien, Bern: Weitbrecht, 1998), S. 425.



Abb. 9: Ellies Kuckucksuhr thematisiert das Märchen vom Rotkäppchen und weist auf den Wolf in Ellie hin.²⁸⁹

Der Traum scheint der Beginn einer Verwandlung zu sein. Am darauffolgenden Tag wirkt die Protagonistin verändert. Sie verfügt nicht nur über verschärfte Sinne und findet den Geruch von Blut anziehend, sondern steht nun auch zu ihrer Weiblichkeit – sie trägt beispielsweise nun ihre Haare offen und kleidet sich aufreizender. Sie versprüht eine neue, sexuell anziehende Ausstrahlung. Auch ihr Selbstbewusstsein ist gestiegen und sie tritt Jake offensiver entgegen.

In John Landis *An American Werewolf in London* (1981) plagen den Protagonisten David Kessler (David Naughton) gleich mehrere verstörende Träume. Die beiden amerikanischen Studenten David und Jack (Griffin Dunne) unternehmen gerade eine dreimonatigen Reise durch Europa, als sie in einem abgelegenen Dorf in Nordengland von einem Werwolf angegriffen werden. Jack stirbt sofort, David kommt mit dem Leben davon und wird in ein Londoner Krankenhaus gebracht. Noch bevor er dort wieder zu Bewusstsein kommt, träumt er, wie er durch einen Wald läuft. Hierbei handelt es sich um einen einzigen kurzen Point-of-View-Shot. Achtet man etwas genauer auf die Einstellung, bemerkt man, dass wir den Wald nicht aus der Sicht eines Menschen wahrnehmen, denn dafür ist man dem Boden zu nahe. Jagt David im Traum also bereits als Wolf umher und ist dies somit das erste Anzeichen für seine bevorstehende Transformation? Ich meine ja.²⁹⁰ Das

²⁸⁹ *Cursed*: 2005. Timecode: 00:19:44.

²⁹⁰ Vgl. *An American Werewolf in London* (deutscher Titel: *American Werewolf*). Regie: John Landis. Drehbuch: John Landis. UK/ USA: PolyGram Filmed Entertainment and

Wölfische in ihm hat zwar noch keine sichtbaren Veränderungen hervorgerufen, doch in seinem Unbewussten ist es bereits verankert und sucht einen Weg ins Bewusstsein. In dieser Einstellung bleibt ungeklärt, ob er vor etwas davon oder einem Ziel entgegen läuft. David ist offensichtlich abenteuerlustig und neugierig, immerhin unternimmt er als Rucksacktourist eine lange Reise. Doch die wahren Beweggründe für die lange Tour erfahren wir nicht. Fühlte er sich zuhause eventuell eingeengt, hatte er das Gefühl etwas zu verpassen oder verspürte er einen Drang nach Freiheit? Flieht er vielleicht vor seiner Kindheit und Teenagerzeit und jagt einem aufregenderen Leben als Erwachsener entgegen?

Auch im zweiten Traum rennt David durch den Wald. Diesmal aber als Mensch und komplett nackt. Der Wolf in ihm tritt nun schon mehr zum Vorschein: als er zwei Rehe entdeckt, reißt er eines von ihnen und beißt gierig in ein abgerissenes Bein.²⁹¹

Schon wie in den beiden Träumen zuvor, sucht sich David auch im dritten einen Weg durch den Wald. Im Unterschied zum zweiten Traum, in dem es den Anschein machte, als würde David den Lauf in vollen Zügen genießen, wirkt er nun eher getrieben, so als dürfe er keine Zeit verlieren und müsse sobald wie möglich an einem bestimmten Ziel ankommen. Diesmal ist er voll bekleidet und hat auch seinen Rucksack am Rücken. Er bleibt plötzlich stehen und sieht sich selbst in einem Krankenhausbett liegen. Als seine Krankenschwester Alex Price (Jenny Agutter), in die sich David mittlerweile verliebt hat, an das Bett tritt, fletscht er jäh die Zähne und hat plötzlich ein einem Zombie ähnliches Gesicht (Abb. 10).²⁹² Das Tier in ihm als böses Monster gibt sich diesmal schon sehr offen zu erkennen. Spannend ist vor allem, dass David die Verwandlung seines im Bett liegenden Selbst nicht persönlich wahrnimmt, sondern als Beobachter sieht. Es wirkt wie eine Aufforderungen genau hinzuschauen und wahrzunehmen, was in ihm lauert und nur darauf wartet, endlich voll und ganz aus ihm hervorzutreten.

Lyncanthrope Films, 1981, 91' 15". Timecode: 00:18:29 – 00:18:45.

291 Vgl. ebd. Timecode: 00:23:50 – 00:24:20.

292 Vgl. ebd. Timecode: 00:27:24 – 00:27:42.



Abb. 10: David beobachtet sich im Traum selbst, wie er als eine Art Zombie Alex bedroht.²⁹³

Bei dem vierten und damit auch letzten Traum handelt es sich um einen Traum im Traum. David ist bei seiner Familie zuhause. Es ist ein entspannter Abend: der Vater liest Zeitung, die Mutter spült das Geschirr ab, die beiden Geschwister sitzen vor dem Fernseher und er selbst macht Hausaufgaben. Diese harmonische Atmosphäre nimmt allerdings ein jähes Ende. Vier Zombies suchen die Familie heim und David muss mitansehen, wie diese seine Familie erschießen und das Haus in Brand setzen. Zum Schluss schneidet einer von ihnen noch Davids Kehle durch und David erwacht aus dem Alptraum. Alex ist bei ihm im Zimmer. Sie geht zum Fenster um die Vorhänge zu öffnen, hinter denen sich ein weiterer Zombie versteckte, der nun mehrmals auf Alex einsticht.²⁹⁴

Diese letzten beiden Träume veranschaulichen David, in welcher Gefahr sich die Personen in seiner unmittelbaren Umgebung befinden. Es wirkt wie eine Warnung: Das Böse wird immer stärker und früher oder später wird es die komplette Kontrolle übernehmen. David kann dagegen nichts tun und dabei, wie auch im Traum, nur machtlos zusehen.

Den einzigen Ausweg, den David hat, unterbreitet ihm Jack. Davids Träume werden von drei Visionen abgelöst, in denen der Ermordete erscheint – das Stadium seiner Verwesung von mal zu mal fortgeschrittener. Auf unmissverständliche Weise versucht er, ihm die einzige schockierende Möglichkeit, seine Lieben zu verschonen und das Biest in ihm zum Schweigen zu bringen, klarzumachen: Selbstmord.

²⁹³ Ebd. Timecode: 00:27:41.

²⁹⁴ Vgl. Ebd. Timecode: 00:30:09 – 00:31:36.

Regisseure greifen in Werwolffilmen gerne auf Traumsequenzen und Visionen beziehungsweise Halluzinationen zurück. Sie finden meist kurz nach der Werwolfsinfektion statt und stellen somit den Beginn der psychischen und physischen Veränderungen des Infizierten dar. Die Inhalte sind für den Träumenden immer verstörend und beinhalten mindestens eines dieser drei Motive: das sexuelle, befriedigende Motiv, das warnende, an die Zukunft verweisende Motiv und das Motiv des (Davon-)Laufens und Jagens.

Bereits in *Wolf Blood – A Tale of the Forest* (1925) läuft der Protagonist als Teil eines halluzinierten Wolfsrudels durch den Wald im Glauben, in Wirklichkeit selbst ein Biest zu sein und vor seinem vorherigen Leben fliehen zu müssen, um den Menschen in seiner Umgebung kein Unheil mehr zu bringen.²⁹⁵ Die unglückliche Hausfrau Leslie Shaber (Susan Blakely) dagegen, versucht in *My Mom's a Werewolf* (1989) einem Rudel weißer Wölfe zu entkommen, das zweifellos ihre Sehnsucht nach Anerkennung und Wertschätzung symbolisiert.²⁹⁶

Ähnlich wie in *An American Werewolf in London* (1981) wird auch Lawrence Talbot (Benicio Del Toro) in *The Wolfman* (2010), dem Remake des erfolgreichen Films von George Waggner aus dem Jahre 1941, mit dem Bösen in sich konfrontiert. Ihm erscheint nachts wie ein böser Vorbote erst eine dämonische Gestalt, die auf sein Bett kriecht (Abb. 11) und dann ein Werwolf, der ihn attackiert.²⁹⁷ Auch Gingers (Katharine Isabelle) Visionen in *Ginger Snaps Back: The Beginning* (2004) haben warnenden Charakter. Sie sieht montagenhaft einen Wolf durch den Wald jagen, Maden, einen indianischen Heiler und das blutverschmierte Gesicht ihrer Schwester Brigitte (Emily Perkins)²⁹⁸. Dies alles sind bereits Anspielungen auf die kommenden Ereignisse im Film.

295 Vgl. *Wolf Blood – A tale of the forest*: 1925. Timecode: 01:01:22 – 01:02:53.

296 Vgl. *My Mom's a Werewolf* (deutscher Titel: *Hilfe, meine Mutter ist ein Werwolf*). Regie: Michael Fische. Drehbuch: Mark Pirro. USA: Hairy Productions, 1989, 87' 26". Timecode: 00:32:50 – 00:33:20.

297 Vgl. *The Wolfman*. Regie: Joe Johnston. Drehbuch: Andrew Kevin Walker und David Self basierend auf Curt Siodmasks Drehbuch von 1941. USA: Universal Pictures, 2010, 119' 12". Timecode: 00:35:39 – 00:35:48.

298 Vgl. *Ginger Snaps Back: The Beginning* (deutscher Titel: *Ginger Snaps III – Der Anfang*). Regie: Grant Harvey. Drehbuch: Christina Ray und Stephen Massicotte. Kanada: 49 Films, Combustion und Lions Gate Films, 2004, 90' 38". Timecode: 00:23:13 – 00:23:23.



Abb. 11: In Lawrence Talbots Halluzination klettert eine dämonenähnliche Gestalt auf sein Bett und bedroht ihn.²⁹⁹

Das sexuelle Motiv findet man vor allem in dem 1984 erschienenen Fantasy-Horrorfilm *The Company of Wolves* (deutscher Titel: *Die Zeit der Wölfe*).

Bei der nahezu gesamten Filmhandlung geht es um einen Traum der etwa 16-jährigen Rosaleen (Sarah Patterson). In diesem erzählt ihr ihre Großmutter (Angela Lansbury) mehrere Geschichten über Werwölfe, die ausnahmslos alle die Motive der alten Mythen und Aberglauben enthalten. Am Ende des Traums lernt Rosaleen (in einen roten Umhang gehüllt) im Wald einen Jäger kennen, zu dem sie sich sichtlich hingezogen fühlt. Natürlich stellt sich heraus, dass es sich bei diesem um einen Werwolf handelt, der später die Großmutter ermordet. Allerdings kommt es nicht wie im berühmten Märchen *Rotkäppchen* zum Tod des bösen Wolfs. Rosaleen akzeptiert die Wolfsnatur des Jägers und fühlt sich dermaßen zu diesem hingezogen, dass sie sich selbst in einen Werwolf verwandelt.³⁰⁰

Auch auf Freuds Patienten Sergei Pankejeff, den Wolfsmann, wird angespielt. Ebenso wie dieser beobachtet auch Rosaleen ihre Eltern eines nachts beim Geschlechtsverkehr.³⁰¹ Hatte sie vor diesem Erlebnis nur durch ihre Großmutter von Werwölfen gehört, sieht sie solche danach auch selbst und erzählt Geschichten von ihnen.

Die sexuellen Anspielungen des Filmes sind sehr dominant. Rosaleen verliert im

299 *The Wolfman*: 2010. Timecode: 00:35:41.

300 Vgl. *The Company of Wolves* (deutscher Titel: *Die Zeit der Wölfe*). Regie: Neil Jordan. Drehbuch: Angela Carter und Neil Jordan basierend auf Kurzgeschichten von Angela Carter. UK: Incorporated Television Company (ITC) und Palace Pictures, 1984, 91' 19". Timecode: 01:05:20 – 01:26:01.

301 Vgl. ebd. Timecode: 00:33:47 – 00:34: 07.

Traum zunehmend ihre kindliche Unschuld. Die Wölfe sind ein Symbol dafür, wie man spätestens am Ende des Films erkennt. Das im Traum durch den Wald jagende Wolfsrudel befindet sich plötzlich in Rosaleens Zuhause und weckt sie durch den verursachten Lärm auf. Einer der Wölfe springt sogar durch das Fenster in ihr Zimmer und wirft dabei ihr Spielzeug auf den Boden.³⁰² Die Zeit des Spielens ist für Rosaleen vorüber. Ihre unbewussten Sehnsüchte und Wünsche nach Liebe, Anerkennung und Selbstverwirklichung sowie die Erfüllung ihrer zunehmend aufflammenden sexuellen Bedürfnisse haben sich im Traum manifestiert und sind nun ins Bewusstsein hinübergeglitten.

Wie wir feststellen konnten, liefert der Traum dem Regisseur die Möglichkeit, Neugierde beim Publikum durch Anspielungen auf zukünftige Ereignisse hervorzurufen, vor allem aber auch unbewusste Wünsche der Protagonisten offenzulegen und somit „zur Charakterisierung bzw. Psychologisierung von Filmfiguren“³⁰³ beizutragen. Zudem bietet sich eine Traumsequenz, speziell im Werwolfilm, perfekt dazu an, die beginnende Verwandlung in einen Werwolf anzukündigen. Das Tier im Menschen versucht aber nicht nur durch Träume ins Bewusstsein zu dringen. Wie ich bereits zu Beginn des Kapitels festhalte, kommt es beim Menschen auch zu unterschiedlichen physischen Veränderungen. Doch wodurch werden diese ausgelöst? Wer wird zum Werwolf und wie sieht die Verwandlungsszene aus? Ich werde mich nun diesen Fragen widmen und mich mit der filmischen Darstellung des Werwolfs sowie der unterschiedlichen Umsetzung der Werwolfsverwandlung beschäftigen.

302 Vgl. ebd. Timecode: 01:26:11 – 01:28:12.

303 W. Fromm und C. Scherer, *Der Traum, die Künste und die Wissenschaften: Einführung zum Schwerpunkt*, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=7019, Zugriff: 12.01.2012.

IV. Die Darstellung des Werwolfs im Film

1. Vom Mensch zum Werwolf

Brian J. Frost definiert den Werwolf allgemein als

„a man or woman who, either voluntarily or involuntarily, is supernaturally transformed into the shape of a wolf and endowed with all the physical characteristics of that animal – a shaggy covering of fur, glowing eyes, long canine teeth, and razor-sharp claws. Werewolves also exhibit many of the traits associated with the beasts they resemble, such as cunning craftiness, swiftness of movement, bestial ferocity, and unbridled cruelty. Moreover, they are possessed of a ravenous hunger and are seized periodically by an irresistible desire to feast on the flesh and blood of both the living and the dead.“³⁰⁴

Es ist nachvollziehbar, wenn eine solche Beschreibung neben Abscheu auch ein wenig Mitleid für den Werwolf erzeugt; immerhin scheint er seinen Trieben hoffnungslos ausgeliefert zu sein. Selbstverständlich wünscht man niemandem ein Werwolf zu werden und schon gar nicht will man selbst als solcher seine Opfer zerfleischen. Trotzdem oder gerade deshalb versuchen uns viele Werwolffilme – im Horrorgenre vor allem im Hinblick darauf, beim Zuseher Angst und Schrecken zu verursachen – auf die Tatsache aufmerksam zu machen, dass es eigentlich jeden von uns treffen könne. Egal, ob biedere Hausfrau, erfolgreicher Manager oder revolutionierender Teenager – jeder läuft Gefahr, zum falschen Zeitpunkt am falschen Ort zu sein. Bei gewissen Personengruppen scheint allerdings diese Gefahr größer zu sein als bei anderen.

1.1. Der Außenseiter und der Sonderling als Werwolf

Galt im Mittelalter vor allem der Schäfer als Außenstehender der Dorfgemeinschaft als potentieller Werwolf, so sind es im Film häufig die gesellschaftlichen Außenseiter, die Opfer einer Werwolfsinfektion werden.

304 Ebd. S. 6.

Hierbei muss man zwischen zwei Typen unterscheiden: dem Sonderling, der durch sein Verhalten oder sein Aussehen nicht in die Gesellschaft integriert ist einerseits und dem Außenseiter, der aufgrund einer Ortsveränderung in eine neue Gesellschaft eindringt andererseits.

Als solche geraten zweitgenannte meist ungewollt in einen Bereich, der ihnen eigentlich verschlossen bleiben hätte sollen. David Kessler (David Naughton) und Jack Goodman (Griffin Dunne) schlittern in *An American Werewolf in London* (1981) völlig unvorbereitet – in einer ihnen noch gänzlich unbekannten Gegend irgendwo in Nordengland – in die Dorfkneipe *The Slaughtered Lamb* (siehe Abb. 12). Im Unterschied zum Rezipienten, der das Kneipenschild mit dem aufgespießten Wolfskopf sofort mit Werwölfen in Verbindung bringt, haben die beiden Reisenden keine Ahnung von der drohenden Gefahr, die von dem kleinen Dorf und dessen Bewohnern ausgeht.



Abb. 12: Der Name der Kneipe, sowie die Illustration am Schild verweisen bereits auf das Vorkommen von Werwölfen im Dorf.³⁰⁵

Mit dem Eintreten in den Pub dringen sie in eine Gemeinschaft ein, die nach ihren eignen Regeln lebt, ihre Geheimnisse hat und in der sie keinesfalls willkommen sind. In dem Moment, in dem sie die Tür hinter sich schließen, findet die ausgelassene Stimmung in der Kneipe ein jähes Ende: alle Anwesenden verstummen – wie in klassischen, alten Westernfilmen – und blicken sich nach den ungebetenen Gästen um.³⁰⁶ Mit Hilfe des Kostüms wird die Fehlplatzierung der beiden visuell noch zusätzlich verstärkt (siehe Abb. 13). Die

³⁰⁵ *An American Werewolf in London*: 1981. Timecode: 00:06:15.

³⁰⁶ Vgl. ebd. Timecode: 00:06:34 – 00:06:56.

Kostümdesignerin Deborah Nadoolman Landis merkt diesbezüglich in der 2009 erschienen Dokumentation *Beware the Moon: Remembering An American Werewolf in London* an:

„Jack and David had to be outsiders in that community. And when we first see them, it was very important that they almost looked like they were astronauts on the surface of the moon. So that later when they appear in the pub they look like astronauts, they really look like they come from a completely different place.“³⁰⁷



Abb. 13: Das Ziel der Kostümdesignerin war, Jack und David durch die Kleidung als Außenseiter der Gesellschaft hervorzuheben. Die dicken Jacken sollten an die von Astronauten erinnern.³⁰⁸

Die Figur des Außenseiters bietet sich im Horrorgenre hervorragend als Opfer an. Jack und David wissen nichts von dem Werwolf, der das Dorf heimsucht, und den Überlebensregeln, die es zu befolgen gilt. Trotz den Warnungen der Einheimischen, nicht vom Weg abzukommen und sich vor dem Mondschein in Acht zu nehmen, machen sie sich in einer Vollmondnacht auf die Suche nach einer Unterkunft. Dass sie vom Weg abkommen werden und ein gefundenes Fressen für den Werwolf darstellen, ist dem Zuseher selbstverständlich sofort klar. Zusätzlich kann sich der Rezipient zu einem gewissen Grad in diese Art von Außenseiter hinein fühlen. Immerhin hatte wohl schon jeder einmal in seinem Leben eine Situation erlebt, in der er sich an einem ungewöhnlichen Ort nicht recht wohl fühlte und nicht genau wusste, was er tun und wie er reagieren soll.

307 *Beware the Moon: Remembering An American Werewolf in London*. Regie: Paul Davis. Drehbuch: Paul Davis. UK: Universal Studios Home Entertainment, Kesslerboy Productions and Bueno Productions, 2009, 91' 15". Timecode: 00:23:33 – 00:23:55.
308 Ebd. Timecode: 00:23:46.

Auch Larry Talbot (Lon Chaney Jr.³⁰⁹) ist in *The Wolf Man* (1941) ein Außenseiter, der nach achtzehn Jahren erstmals wieder aus Amerika in seine frühere Heimat Wales zurückkehrt. Die Bewohner dort scheinen gut mit den Sagen um Werwölfe vertraut zu sein (Gwen Conliffe: "Everybody knows about werewolves"³¹⁰) und Larry bekommt mehrmals von verschiedenen Personen den selben Reim zu hören:

„Even a man who is pure in heart
and says his prayers by night,
may become a wolf when the wolfbane blooms
and the autumn moon is bright.“³¹¹

Ebenso wie die meisten Dorfbewohner schenkt aber auch Larry der Warnung im Gedicht keine allzu große Aufmerksamkeit und tut den Glauben an Werwölfe als Aberglauben ab. Natürlich ist er es, der später im Film von einem Werwolf gebissen und da er mit den Legenden nicht so vertraut ist, unvorbereitet mit der Transformation in das Biest konfrontiert wird.

In *The Howling* (1981) und *Dog Soldiers* (2002) geraten die Protagonisten unwissentlich sogar in eine ganze (isolierte) Gemeinschaft von Werwölfen. Während Karen White (Dee Wallace) in Joe Dantes Horrorfilm *The Howling* aufgrund eines traumatischen Erlebnisses in das Therapiezentrum eines sogenannten Dr. George Waggner³¹² geschickt wird, welches sich als Werwolfsiedlung herausstellt, stehen in Neil Marshalls *Dog Soldiers* eine Gruppe britischer Soldaten während einer geplanten Übungsmission in einem abgelegenen Wald plötzlich einer Armee von Werwölfen gegenüber.

Im Unterschied zum Außenseiter, der versehentlich in eine unbekannte Gesellschaft eindringt, handelt es sich beim Sonderling, der durch sein Verhalten oder sein Aussehen nicht in die Gesellschaft integriert ist, vor allem um Teenager.

309 Anm.: Lon Chaney Jr. verkörpert nach *The Wolf Man* in vier weiteren Universal Studios – Produktionen als Larry Talbot einen Werwolf: *Frankenstein Meets the Wolf Man* (1943, Regie: Roy William Neill), *House of Frankenstein* (1944, Regie: Erle C. Kenton), *House of Dracula* (1945, Regie: Erle C. Kenton) und *Bud Abbott and Lou Costello Meet Frankenstein* (1948, Regie: Charles Barton).

310 *The Wolf Man*: 1941. Timecode: 00:13:58.

311 Ebd. Timecode: 00:09:54, 00:11:33 und 00:13:48.

312 Anm.: Der Name des Leiters des Therapiezentrums ist nicht beliebig gewählt und bereits ein Hinweis auf die Gefahr, die Karen unter seiner Aufsicht droht: George Waggner ist der Regisseur von *The Wolf Man* (1941).

Diese sind üblicherweise schwächling, blass, unsportlich und gelten in ihrer Schule als uncool. Die Transformation in einen Werwolf und die damit verbundenen psychischen und physischen Veränderungen stellen für sie einen Neubeginn dar. Als Werwolf schaffen sie den Sprung vom verlachten Außenseiter zum selbstbewussten Draufgänger. Jordan Sands (Victoria Justice) entwickelt sich im Fernsehfilm *The Boy Who Cried Werewolf* (2010, Regie: Eric Bross) von einem unbeliebten, introvertierten Mädchen in einen selbstsicheren, extrovertierten, sexy Vamp; Scott Howard (Michael J. Fox) ist in *Teen Wolf* (1985, Regie: Rod Daniel) plötzlich der Star seiner High School – Basketballmannschaft; und Jimmy (Jesse Eisenberg) verfügt in *Cursed* (2005) schlagartig über eine ungewöhnliche sexuelle Anziehungskraft.

Alle drei befinden sich zum Zeitpunkt ihrer ersten Werwolfsverwandlung in der Adoleszenzphase. In *Ginger Snaps* (2000) spielt diese Phase eine besonders wichtige Rolle. Die beiden Schwestern Ginger (Katharine Isabelle) und Brigitte Fitzgerald (Emily Perkins) sind, ebenso wie die bereits genannten Teenager, mit ihrem derzeitigen Leben nicht glücklich. Im Unterschied zu diesen sind sie allerdings so unglücklich und depressiv, dass sie als einzigen Ausweg den Tod sehen. Wie auch Christian Stiegler feststellt,

„sind die beiden [...] morbide, soziale Außenseiter, deren Selbstmordgedanken und Nachstellungen grausamer Morde zur Identitätskonstruktion gehören. Sie sind regelrecht vom Gedanken ihres Suizids besessen, fühlen sich ausgestoßen und fotografieren sich selbst in nachgestellten Todesposen.“³¹³

Konträr zu Jordan Sands, Scott Howard, Jimmy oder auch Scott McCall (Tyler Posey) aus der MTV-Serie *Teen Wolf* (2011), kehrt sich Gingers Leben durch die Transformation in einen Werwolf nicht einfach ins Positive. Bei der Sechzehnjährigen fällt das Eintreten ihrer ersten Menstruationsblutung mit einer Werwolfattacke zusammen. Der Film setzt dadurch die Metamorphose vom Menschen zum Wertier offensichtlicher als die zuvor genannten mit dem Übergang vom Mädchen zur Frau gleich. Ginger sieht sich plötzlich nicht nur mit Blutlust konfrontiert, sondern auch mit für die Pubertät normalen, körperlichen Veränderungen, die durch den Werwolfbiss allerdings verstärkt werden: „Stimmungsschwankungen, Blutungen, haarige Beine und die Freilegung sexueller Wünsche und Energie“³¹⁴ machen ihr zu schaffen und verwandeln sie in

313 C. Stiegler: 2007. S. 146.

314 Ebd. S. 146.

ein unberechenbares Monster – im Gegensatz zu den anderen Teenager-Werwölfen, die entweder einen Weg finden, die Transformation zu stoppen oder lernen, sie zu kontrollieren. Als Monstrum findet Ginger Spaß daran zu töten und erklärt Brigitte, nachdem sie den Schulhausmeister ermordet hat:

„It feels so good, Brigitte. It's like touching yourself. You know every move right on the fucking dot. And after, you see fucking fireworks. Supernovas. I'm a goddamn force of nature. I feel like I could do just about anything.“³¹⁵

Dadurch ergibt sich ein weiterer Unterschied: Das Böse kommt bei Ginger voll und ganz zum Vorschein, übernimmt gänzlich die Kontrolle. Die Jugendliche kostet ihre entfesselten Triebe ungebremsst aus. Ein Happy End ist für sie dementsprechend unmöglich, ihre Mordlust muss bestraft werden und sie wird von ihrer eigenen Schwester im Showdown ermordet.

1.2. Die Ursachen und Voraussetzungen für die Transformation

Auch wenn der Werwolffilm Einiges aus den Sagen und der Mythologie übernimmt, schafften vor allem die ersten Interpretationen der Thematik Werwolf auch neue Motive, die spätere Filme aufnehmen. Der Werwolfsbiss als Ursache für die Metamorphose eines Menschen in einen Werwolf ist ein solches neu geschaffenes Motiv, ebenso wie die Bedeutung des Vollmondes für den Zeitpunkt der Transformation.

Bereits in zwei frühen Werwolffilmen, Stuart Walkers *Werewolf of London* (1935) und *The Wolf Man* (1941) von George Waggner, bedeutet der Biss des Werwolfs den Beginn der psychischen und physischen Veränderung und der später stattfindenden Verwandlung in einen Werwolf. Das Opfer infiziert sich dadurch, wie bei der Tollwut, über den Speichel des Tieres. Dies bedeutet eine Loslösung der diabolischen Begründung des Werwolfs, wie sie vor allem im Mittelalter und der Frühen Neuzeit herrschte, und das Sagenhafte wird durch eine nachvollziehbare, realistischere Erklärung ersetzt. Die Einführung dieses neuen Elements ermöglicht zudem schon zu Beginn des Films Spannung durch die Attacke der Bestie und den Kampf mit dieser zu erzeugen. Außerdem erhält der Zuseher bereits einen Eindruck davon, was dem Protagonisten nach dem Biss droht, beziehungsweise wie das Monster aussieht, in welches er sich später

³¹⁵ *Ginger Snaps*: 2000. Timecode: 01:13:45 – 01:14:14.

verwandeln wird.

Der um sein Leben kämpfende Mensch kann meist nur knapp entkommen und der Werwolf findet seinen Tod oder flieht verwundet; selten hat man wie bei *Wolf* (1994, Regie: Mike Nichols) als Rezipient das Gefühl, der Werwolf war nicht auf der Beutejagd, sondern hatte die Intention einen Menschen zu seinesgleichen zu machen³¹⁶.

Der Biss stellt die am häufigsten im Film vorkommende Ursache für die Transformation in einen Werwolf dar. Einige wenige Werwolffilme wenden sich allerdings gegen diese Variante und benützen den Grund für die Verwandlung, um Kritik zu üben oder auf gewisse Missstände und Gefahren hinzuweisen. So infiziert sich in *Ginger Snaps* (2000) und *The Howling* (1981) jeweils eine der Nebenfiguren durch ungeschützten Geschlechtsverkehr, wodurch die Gefahr der Ansteckung mit HIV und Geschlechtskrankheiten indirekt thematisiert wird.

In *I was a Teenage Werewolf* (1957, Regie: Gene Fowler Jr.) und *The Werewolf* (1956, Regie: Fred F. Sears) dienen die Protagonisten als Versuchsobjekte eines Experiments.

Duncan Marsh (Steven Ritch) wird in *The Werewolf* von zwei Wissenschaftlern nach einem Autounfall versuchsweise ein Serum verabreicht, das ihn in einen Werwolf verwandelt. Dieser wird aber nicht als Bestie dargestellt. Vielmehr empfindet der Rezipient Mitleid mit dem Protagonisten und die beiden Wissenschaftler treten als unsympathische Bösewichte auf, die in die Gesetze der Natur eingreifen und einen friedlichen Familienvater in einen Mörder verwandeln. Der Film verweist auf den wissenschaftlichen Fortschritt, übt mit Hilfe der Figur des Wertiers allerdings auch Kritik und warnt vor machtgierigen Forschern:

„The world is a place of change. Recently for the first time in history men were able to manufacture diamonds, real diamonds. For the first time, men are making new valve for the heart and machines that can take all of a mans blood out of his body and than put it back again while he's still breathing. Everyday science and medicine start up new roads. [...] The thing is, the man who did it to Marsh, what did he have in mind? And what kind of a future does he dream for everybody else.”³¹⁷

316 Anm.: Will Randall (Jack Nicholson) fährt nachts einen (Wer-)Wolf an. Dieser stellt sich so lange tot, bis Will versucht ihn von der Straße zu ziehen. Dann erst beißt er ihn in die Hand und jagt in den Wald zurück, von wo er, gemeinsam mit einem ganzen Rudel, Will beobachtet, wie er wieder in sein Auto steigt und weiterfährt. (Vgl. *Wolf*: 1994. Timecode: 00:03:30 – 00:06:20.)

317 *The Werewolf*. Regie: Fred F. Sears. Drehbuch: Robert E. Kent und James B. Gordon. USA: Clover Productions, 1956, 79' 31". Timecode: 01:04:30 – 01:05:13.

Auch in *I was a Teenage Werewolf* experimentiert ein Wissenschaftler und Arzt mit seinem Patienten, den aggressiven Teenager Tony Rivers (Michael Landon), und benutzt ihn trotz der Kritik seines Assistenten als Versuchsobjekt:

„Dr. Hugo Wagner: 'But you're sacrificing a human life!'
Dr. Alfred Brandon: 'Do you cry over a guinea pig? This boy is a free police case. We're probably saving him from the gas chamber.'
Dr. Hugo Wagner: 'But the boy is so young, the transformation horrible.'
Dr. Alfred Brandon: 'And you call yourself a scientist? That's why you've never been more than an assistant.'“³¹⁸

Dr. Alfred Brandon injiziert Tony regelmäßig ein spezielles Serum und versetzt ihn in Hypnose. Ziel des verrückten Wissenschaftlers ist dabei, „the deepest secrets of creation“ zu durchbrechen und „the first perfect case of regression“³¹⁹ zu erreichen, in dem festen Glauben daran, die sich selbst zerstörende Menschheit retten zu können, wenn er sie in eine vorevolutionäre Stufe zurücksetzt.

„Mankind is on the verge of destroying itself. The only hope for the human race is to hurl it back into its primitive norm, to start all over again. What's one life compared to such a triumph?“³²⁰

Beide Filme werden zu einer Zeit produziert, „als die Menschen gerade auf dem Weg waren, die Schrecken des Zweiten Weltkrieges hinter sich zu lassen, einer Zeit, die von Hoffnung und Aufschwung geprägt zu sein schien“³²¹. Politisch gesehen herrschten aber auch nach 1945 noch Unstimmigkeiten (nicht nur zwischen den Westmächten und dem Ostblock) und der Kalte Krieg nahm seinen Anfang. Die wissenschaftlichen und technischen Fortschritte der 50er Jahre waren nicht nur ein Zeichen für eine sich wieder erholende Wirtschaft in Europa, sondern waren für viele auch erschreckend. So wird erstmals eine Wasserstoffbombe getestet und die ersten Atomkraftwerke werden in Betrieb genommen, was natürlich Proteste gegen Wiederbewaffnung und Atomwaffen mit sich brachte.

318 *I was a Teenage Werewolf* (deutscher Titel: *Der Tod hat schwarze Krallen*). Regie: Gene Fowler Jr. Drehbuch: Herman Cohen und Aben Kandel. USA: Sunset Productions (III), 1957, 75' 43'. Timecode: 00:24:39 – 00:24:55.

319 Ebd. Timecode: 01:11:58 ff.

320 Ebd. Timecode: 00:25:12 – 00:25:35.

321 D. Kress und G. Egloff, *Bilder der 1950er bei Salinger, Roth und Updike: Gesellschaft und Zeitgeschichte in der US-Nachkriegsliteratur* (Marburg: Tectum Verlag, 2007), S. 99.

Obwohl manche neuen Erfindungen durchaus begrüßt werden, wie zum Beispiel die in *Werewolf* angesprochene künstliche Herstellung von Diamanten und Herzklappen, warnen die Filme auch vor rasant fortschreitenden Entdeckungen. Atomkraft ermöglicht nicht nur Energiegewinnung, sondern kann auch Leben auslöschen. Jeder Fortschritt bringt auch Macht mit sich. Macht die ausgenutzt werden kann, wie von den Wissenschaftlern in den genannten Filmen, die sich das Recht herausnehmen, mit hilflosen Menschen zu experimentieren.

Ebenso wie in *The Werewolf* (1956), bringt der Rezipient auch in *I was a Teenage Werewolf* dem Werwolf Sympathie entgegen. Der Arzt als sogenannter mad scientist erinnert an Dr. Frankenstein. Die Grundaussage des Films wird nach Tonys Tod am Filmende von einer der Nebenfiguren ausgesprochen: „It's not for men to interfere in the ways of God.“³²²

Eine genetische Begründung für den Werwolf liefern Filme wie Wes Cravens *Cursed* (2005), Rod Daniels *Teen Wolf* (1985), die vierteilige Literaturverfilmung von Stephenie Meyers *The Twilight Series*³²³ und die Fernsehserien *The Vampire Diaries* (seit 2009) und *Grimm* (seit 2011). Sowohl in *The Twilight Series* als auch in *Teen Wolf* und *The Vampire Diaries* kommt es erst in der Pubertät zu der ersten Werwolfsverwandlung. Die Vererbbarkeit verweist auf die bereits beschriebene Krankheit der Hypertrichose. Genauso wie man bis ins 20. Jahrhundert Menschen, die an dieser Krankheit litten, als friedliche Variante des Werwolfs bezeichnete, können auch die Werwölfe der genannten Filme (mit Ausnahme von *The Vampire Diaries*), als gut und friedlich bezeichnet werden. Sie können die Verwandlung kontrollieren, sind nicht von Blutlust getrieben und behalten als Verwandelte ihre menschlichen Züge. Sie symbolisieren eine Minderheit, Außenseiter, die das Menschliche und das Tierische in sich vereinen und es schaffen, in einer Gesellschaft integriert zu werden, die größtenteils darauf bedacht ist, das Animalische in sich zu unterdrücken.

The Vampire Diaries nimmt noch einen weiteren interessanten Aspekt in die Vererbbarkeit des Werwolfseins auf: den Fluch. Obwohl auf Tyler Lockwoods (Michael Trevino) Familie ein Werwolffluch liegt und er in diesen gewissermaßen

322 *I was a Teenage Werewolf*: 1957. Timecode: 01:15:15.

323 Anm.: Die Verfilmungen der Buchreihe sind: *Twilight – Bis(s) zum Morgengrauen* (2008, Regie: Catherine Hardwicke), *New Moon – Bis(s) zur Mittagsstunde* (2009, Regie: Chris Weitz), *Eclipse – Bis(s) zum Abendrot* (2010, Regie: David Slade), *Breaking Dawn – Bis(s) zum Ende der Nacht – Teil 1* (2011, Regie: Bill Condon), *Breaking Dawn – Bis(s) zum Ende der Nacht – Teil 2* (2012, Regie: Bill Condon)

hineingeboren wurde, kommt es bei ihm nicht wie ansonsten üblich während der Pubertät plötzlich zur ersten Transformation. Tyler hat zwar animalische Züge in sich und ist besonders leicht reizbar und aggressiv, die Verwandlung findet aber erst zum ersten Mal statt, nachdem Tyler jemanden getötet hat. Um zum Tier zu werden, muss der Mensch sich also die schlimmste Schuld, nämlich die, einen Mord zu begehen, auferlegen. Da der Fluch Einfluss auf Tylers Charaktereigenschaften nimmt und ihn zu einen aufbrausenden Teenager macht, kommt er immer wieder (besonders unter Alkoholeinfluss) in die brenzlige Situation, einen Kampf mit Schulkollegen zu beginnen. Tyler wird demnach nicht einfach ungefragt und schuldlos mit einem Fluch geboren, sondern hat im Grunde auch die Macht, den Ausbruch dieses Fluchs zu kontrollieren. Schafft er dies allerdings nicht, verliert er gänzlich die Kontrolle und muss zu jedem Vollmond eine qualvolle Verwandlung in einen reißenden Werwolf ertragen. Die Serie liefert damit zweifellos den Appell an das junge Publikum, sich zu beherrschen und gegen aggressive Regungen anzukämpfen.

Nur sehr wenige Werwolf Filme greifen auf die mythologischen Ursachen für eine Werwolvesverwandlung zurück. Zu ihnen zählen Terence Fishers *The Curse of the Werewolf* (1961) und Neil Jordans bereits erwähnter märchenhafter Horrorfilm *The Company of Wolves* (1984). In beiden Filmen wird die Geburt eines ungewollten Kindes am Christtag als schlechtes Omen und erster Hinweis auf eine wölfische Natur des Kindes gedeutet.

„They say the priests bastards often turn into wolves as they grew older. [...] If the child is born on Christmas day, if he's born feet first he will be the one, if he's born and his eyebrows meet in the middle, oh yes, very bad. One day he'll meet the devil in the wood.“³²⁴

Rosaleens Freund hat in einer der Binnenerzählungen von *The Company of Wolves* tatsächlich zusammengewachsene Augenbrauen und trifft im Wald auf ein weißes Auto, das von einer blonden Rosaleen gelenkt wird und in dem der Teufel sitzt. Dieser überreicht ihm mit den Worten „now use it wisely“³²⁵ ein grünes Fläschchen. Der Junge schmiert sich sogleich mit dem Inhalt von diesem die Brust ein, worauf ihm umgehend vermehrt Haare wachsen und die Verwandlung ihren Anfang nimmt.

324 *The Company of Wolves*: 1984. Timecode: 00:36:07 – 00:36:30.

325 Ebd. Timecode: 00:37:59 ff.

Während in *The Company of Wolves* das Ungewolltsein eines Kindes durch den Hinweis, dass es sich um einen Bastard eines Priesters handelt, hervorgehoben wird, ist Leon Corledo (Oliver Reed) das Ergebnis einer Vergewaltigung. Seine Mutter war eine stumme Magd, an der sich ein Bettler verging und die sich danach mehrere Monate lang wie ein Tier im Wald versteckt hatte. Don Alfredo Corledo (Clifford Evans) fand sie dort und brachte sie zu sich nachhause. Leider stirbt sie bei der Geburt am fünfundzwanzigsten Dezember und ihr Baby, Leon, wird von Don Alfredo wie sein eigenes Kind aufgezogen.

Da am Christtag die Geburt Jesus gefeiert wird und somit einen der großen christlichen Festtage darstellt, gilt das Gebären eines Bastards an diesem Tag als „insult to heaven“³²⁶ und damit als schlechtes Zeichen. Tatsächlich stellt sich bald heraus, dass auf dem Jungen ein Fluch liegt. Seit er eines Tages mit auf der Jagd war und mit einem erschossenen Eichkätzchen Mitleid hatte, dieses küsste und dadurch etwas von dessen Blut in den Mund bekam, plagen ihn jede Nacht Träume, in denen er als Wolf das Blut von seinen Opfern trinkt. Die Träume stellen sich schließlich als Realität heraus. Ebenso wie in *The Vampire Diaries* gibt es zwar auch hier einen Fluch und die Metamorphose in einen Werwolf wird erst durch eine bestimmte Handlung ausgelöst, allerdings weist Leon im Unterschied zu Tyler vor dem Vorfall mit dem Eichkätzchen keinerlei aggressives Verhalten auf, das auf eine wölfische Natur hinweist. Seine Zukunft scheint nicht von vornherein besiegelt zu sein; der Ausbruch des Fluches passiert zufällig und unwissentlich.

Tyler allerdings weiß zum Zeitpunkt des Mordes von dem Fluch, der auf ihm lastet. Die Serie erinnert dadurch stark an C. G. Jungs Theorie, dass das Böse in jedem von uns schlummert, es aber in unserer Hand liegt, ob es gänzlich zum Vorschein kommt. Man kann verführt werden oder ein Fluch kann auf einem lasten – die Taten führen wir aber ganz alleine aus und nur wir sind für diese verantwortlich.

Der Fluch zielt auf die Unschuld eines Menschen, der für die Taten seiner Vorfahren büßen soll und versucht, den Unschuldigen in einen Schuldigen zu kehren. Tyler begeht einen Mord, Leon trinkt Blut. Ungerechterweise wird Leon aber nicht wegen seines schlechten Charakters und einer tatsächlich bösen Tat, sondern wegen seiner Unwissenheit und seinem Mitgefühl gegenüber einem toten

326 *The Curse of the Werewolf*. Regie: Terence Fisher. Drehbuch: Anthony Hinds nach dem Roman von Guy Endore. UK: Hammer Film Productions, 1961, 92' 46". Timecode: 00:25:07 ff.

Tier bestraft. Der Werwolf wird dadurch zu einem Mitleid erregenden Wesen.

1.3. Die Bedeutung des Vollmondes

Wie bereits erwähnt, handelt es sich bei der besonderen Rolle, die der Vollmond bei der Verwandlung in einen Werwolf spielt, ebenso wie beim Werwolfsbiss um eine Erfindung des frühen Films. Wie auch Christian Stiegler anmerkt, erinnern „sowohl der Biss als auch die Einbettung in die Nacht [...] an die Nähe zum Vampirismus, und aus ähnlichen Ursprüngen dürften diese Zusatzprägungen des Stoffes auch entstanden sein“³²⁷.

Seit dem 1897 veröffentlichten Roman *Dracula* (1897) von Bram Stoker wurde der Vampir nicht nur zu einer beliebten Literaturfigur, sondern trat auch im frühen Film schnell seinen Siegeszug in Filmen wie Friedrich Wilhelm Murnaus Stummfilm *Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens* (1922), einer von Bram Stoker nicht autorisierten Adaption seines Buches³²⁸, und Tod Brownings *Dracula* (1931) an. „Der Vampir war von Anfang an ein Lieblingsthema der Filmindustrie“ und noch bis heute stellt „der Vampirfilm [...] zweifellos eines der erfolgreichsten Genres aller Zeiten“³²⁹ dar. Der Werwolf hatte es ein wenig schwerer. Ihm fehlt es an einem

„im klassischen Sinne [...] anerkannten Werwolftext [...], der die selben Basisbedingungen geschaffen und eine vergleichsweise gleich große Popularität im Genre erreicht hätte, wie dies etwa Bram Stoker und Mary Shelly für Vampire bzw. künstliche Menschen im Stile Frankensteins Monster erreicht haben. Selbst Guy Endores *Werewolf of Paris*³³⁰ konnte nie deren Stellenwert erreichen. Dies bestätigt auch Carlos Clarens: '[...] there have been no literary works dealing with werewolves that can compare to *Dracula* [...]'“³³¹

327 C. Stiegler: 2007. S. 134.

328 Vgl. R. M. Köppl, *Der Vampir sind wir: Der unsterbliche Mythos von Dracula bis Twilight* (St. Pölten, Salzburg: Residenz Verlag, 2010), S. 192.

329 Ebd. S. 190.

330 Anm.: Der 1933 veröffentlichte Horror-Roman erzählt von Bertrand Caillet, der als Priestersohn an einem Weihnachtsabend geboren wird und ein hundeähnliches Aussehen – unter anderem aufgrund von behaarten Handflächen – und dicke, zusammengewachsene Augenbrauen hat. Zudem neigt er dazu, gelegentlich wie ein Wolf zu heulen. Nachdem er als Erwachsener seine eigene Mutter sexuell nötigt und einen Mord begeht, flieht Bertrand nach Paris, wo er seiner Blutlust freien Lauf lässt und schließlich durch die Liebe zu Sophie de Blumenberg erkennt, dass er nicht einfach böse ist, sondern einer der wenigen Menschen, deren menschliche Seele ständig mit der eines Tiers kämpft. Diese Erkenntnis setzt seiner Mordlust allerdings kein Ende. Eines nachts wird er festgenommen und vor Gericht für verrückt erklärt. In einer Irrenanstalt begeht er schlussendlich Selbstmord. Jahre später findet man in seinem Grab das Skelett eines Wolfes. (Vgl. B. J. Frost: 2003. S. 145 – 149.)

331 C. Stiegler: 2007. S. 133. (zitiert nach: C. Clarens, „Children of the Night“ in: Stephen

Erst mit Georg Wagners *The Wolf Man* (1941) schaffte der Werwolf seinen Durchbruch³³², avancierte aber nie zu einem solchen Leinwandhelden wie sein Vorreiter, der Vampir.

Der Vollmond als Bedingung für die Verwandlung in das Wertier macht den Werwolf zu einer Kreatur der Nacht wie sie auch der Blutsauger ist.³³³ Nacht und Finsternis bedeuten aber auch Angst und Gefahr. „Jedem Kind ist die Nacht unheimlich“, denn überall könnte sich etwas Böses verstecken, das sich unerwartet auf einen stürzt. Wie auch Rainer M. Köppl feststellt: „Die Nacht gehört den Monstern“³³⁴.

Die Einbettung des Werwolfs in das Nächtliche ermöglicht aber auch eine Doppelidentität. Der bei Tag an die sozialen Regeln angepasste Mensch kann bei Nacht seinen Trieben freien Lauf lassen, Tabus brechen und sich zumindest für ein paar Stunden frei von „der Last sozialer Verantwortung“³³⁵ fühlen.

„Seine animalische Freßgier, seine Sehnsucht nach Schmutz und nach dem Geruch der Erde sind [dabei] eher seiner Umwelt als ihm selbst ein Problem. Das werwölfische Dasein, das freie Umherschweifen, verbunden mit der Macht über das Leben anderer, wird auch als Bereicherung oder zumindest Entlastung erfahren. [...] Die eruptiven Ausbrüche von Werwölfen erlauben eine Affektabfuhr, eine Entlastung von Verzweiflung, die dem Menschen nicht mehr möglich ist.“³³⁶

Aus filmischer Sicht erzeugt eine solche Doppelidentität für den Zuseher aber auch eine gewisse Unruhe und Spannung, denn in den meisten Filmen bleibt bis zum Ende unklar, wer der böse Werwolf tatsächlich ist – in jedem könnte sich der reißende Wolf verstecken.

Die Orientierung der Verwandlung an die Mondphasen bedingt zudem eine zyklische Wiederkehr des Werwolfes, der sich gegen die Transformation nicht wehren kann. Die Bindung an den Vollmond bietet dem freien Willen keinen Platz. Dem Betroffenen ist NACH jedem Vollmond bewusst, dass dies gleichzeitig

Prince [Hrsg.]: *The Horror Film* [New Brunswick, London u.a.: Rutgers University Press, 2004], S.68.)

332 Vgl. E. M. Lorey: 1998. S. 302.

333 Anm.: Natürlich gibt es Ausnahmen, in denen der Werwolf nicht an die Nacht gebunden ist und auch bei Tag sein Unwesen treibt. Zu diesen zählen *The Werewolf* (1956, Regie Fred F. Sears), *The Howling* (1981, Regie: Joe Dante) und *Teen Wolf* (1985, Regie: Rod Daniel).

334 R. M. Köppl: 2010. S. 159.

335 H. R. Brittnacher: 1994. S. 213.

336 Ebd. S. 212 ff.

ein VOR dem nächsten Vollmond bedeutet. Er kann dem Kreislauf nicht entfliehen und weiß, dass er sich wieder (schmerzvoll) verwandeln und morden wird. Die kurze Flucht aus der Zivilisation und der damit verbundene Wunsch nach „mehr Vitalität, mehr Macht, nach Befreiung von der Last sozialer Verantwortung“³³⁷ hat seinen Preis: der Werwolf stellt vor allem für die Menschen in seiner Umgebung eine Gefahr dar. Dieses Dilemma wird bereits in *Werwolf of London* (1935) angesprochen. Als Dr. Glendon (Henry Hull) in seiner wölfischen Erscheinung am Ende des Films erschossen wird, bedankt er sich dafür: „Thanks for the bullet. It was the only way“³³⁸.

1.4. Die Verwandlung und die Lust am Schrecken

Die zweifellos spektakulärste Szene des Werwolf Films stellt die erste Verwandlung in das Wertier dar. Diese erste Transformation (meist des Protagonisten) ist die im Film detailreichste, aufwendigste und vom Zuseher die am sehnlichsten erwartete. Ab der Infektion des Protagonisten wird die Spannung auf dieses Ereignis aufgebaut und die Erwartung und Vorahnung des Rezipienten geschnürt. Diesem wurde zwar oft schon zuvor ein kurzer Blick auf einen Werwolf gewährt, aber die volle Pracht der Bestie wird ihm erst in dieser Szene dargeboten.

Die Unterschiedlichkeit der Verwandlungen ergibt sich vor allem aus den technischen Möglichkeiten und dem Genre. So sind Horrorfilme vor allem darauf bedacht, ein Monstrum zu zeigen, das beim Zuschauer Unwohlsein und Angst hervorruft. Ganz gemäß der Wortabstammung – „das Wort *Horror*, Grauen, stammt vom lateinischen *horrere*, das so viel bedeutet wie 'starr sein', 'schaudern', 'sich entsetzen“³³⁹ – möchte sich das Publikum gruseln. Dadurch ergibt sich ein Paradoxon. Solche Filme wirken auf uns „gleichermaßen abstoßend und anziehend“³⁴⁰. Der Zuseher sieht sich freiwillig etwas an, von dem er aufgrund seiner bisherigen Erfahrungen mit dem Genre und meist bereits erhaltenen Vorinformationen über den Film, vorweg weiß, dass sich sehr wahrscheinlich ein

337 Ebd. S. 213.

338 *Werewolf of London* (deutscher Titel: *Der Werwolf von London*). Regie: Stuart Walker. Drehbuch: Robert Harris und John Colton. USA: Universal Pictures, 1935. 71' 56", Timecode: 01:09:49.

339 S. T. Asma, *Monster, Mörder und Mutanten. Eine Geschichte unserer schönsten Alpträume* (Berlin: Propyläen, Ullstein-Buchverlag, 2011), S. 237.

340 Ebd. S. 239.

Gefühl des Unwohlseins bei ihm breit machen wird.

Für Sigmund Freud wird dieses Gefühl durch Unheimliches ausgelöst. Dieses stellt ihm nach „einen psychischen Zustand [dar], in dem sich der Mensch sonderbar, nicht geborgen, unsicher, unwohl fühlt“, und er bezeichnet es „als ein Gefühl, dass etwas unvertraut und gleichzeitig vertraut sei, als eine Form von emotionaler und kognitiver Dissonanz“³⁴¹. Timothy Beal bezeichnet Monster überhaupt als „personifications of the *unheimlich*“³⁴². Als solche würden sie eine Bedrohung für unsere positive Gefühlswelt darstellen:

„They stay for what endangers one's sense of at-homeness, that is one's sense of security, stability, integrity, well-being, health and meaning. They make one feel *not at home at home*. They are figures of chaos and disorientation *within* order and orientation, revealing deep insecurities in one's faith in oneself, one's society and one's world.“³⁴³

Der Werwolf als Monster stellt für den verwundbaren Menschen also eine Bedrohung dar. Gleichzeitig boomen Horrorfilme und -romane; das Schockierende, Grässliche, Abnormale und Widerwärtige ist längst zu einer Attraktion geworden. Der Zuschauer wird zum Beobachter, der Thrill ist die Angst vor der Gefahr, und eine beklemmende Vorahnung findet schließlich in der Verwandlung in das Wertier seinen ersten Höhepunkt³⁴⁴. Es ist wohl die Lust am Nervenkitzel, das Steigen des Blutdruckes, das Sich-Aufstellen der Nackenhaare und das Wissen, dass man sich als Beobachter nicht in direkter Gefahr befindet, was die Zuseher am Horror fasziniert und ins Kino lockt.

Noël Carroll setzte sich mit dem „Phänomen des Grauens“ intensiv auseinander und kam zu dem Schluss, dass „die Angst vor Ungeheuern [...] eine kognitive Komponente“³⁴⁵ beinhalte. Ihm zufolge verfügen Menschen über ein „kognitives Klassifizierungssystem, mit dem sie die Lebewesen erfassen, denen sie begegnen“. Kann etwas Fremdes „nicht den bereits vorhandenen Kategorien zugeordnet werden“³⁴⁶, löse dies Angst aus. Zudem kam er zu dem Schluss, dass „grauenhafte Monster zumeist nicht nur bedrohlich, sondern auch *abstoßend*“ seien und dass besonders „Unreinheit [...], Blut, Fäkalien, Speichel, Schleim und

341 Ebd. S. 245.

342 T. K. Beal, *Religion and its Monsters* (New York [u.a.]: Routledge, 2002), S. 5.

343 Ebd. S. 5.

344 Anm.: Der zweite und damit auch letzte Höhepunkt der beklemmenden Vorahnung des Zuschauers ergibt sich im Showdown des Filmes, indem der Werwolf es entweder schafft, die Transformationen zu stoppen oder seinen erlösenden Tod findet.

345 S. T. Asma. 2011. S. 238.

346 Ebd. S. 238.

Erbrochenes die Grenzen zwischen den Kategorien [...] 'menschlich' und 'nicht menschlich'³⁴⁷ überschreiten würden und dadurch ebenfalls als abstoßend zu betrachten seien. Auch der Autor H. P. Lovecraft sieht im Fremden ein gewisses Angstpotential und meint, „die Erfahrung des Grauens [...] entspringe einem tiefen, instinktiven Schrecken angesichts des Unbekannten“³⁴⁸. Demnach empfindet der Mensch gegenüber Ungewohntem und Neuem die größte Angst. Kein Wunder also, dass Filmemacher im Horrorgenre stets versuchen, etwas neues Erschreckendes zu schaffen, und man speziell beim Werwolf wiederkehrende Elemente wie Blut, Schmutz und Speichel findet.

Die Verwandlungsszene bringt im Horrorfilm das größte Potential mit sich, das Publikum zum Schauern zu bringen. Zuvor bekam man, wenn überhaupt, nur ein namenloses Biest zu sehen, das Menschen jagte. Nun allerdings verwandelt sich eine dem Publikum bekannte Figur in die mordende Bestie. Der verletzte, menschliche Körper, der dem eigenen so ähnlich ist, krümmt sich nun vor Schmerzen, dehnt und streckt sich, Knochen brechen hörbar, das Gesicht wird deformiert und eine Schnauze tritt zum Vorschein.

Wird üblicherweise in einem Film nur eine Transformation in den Werwolf detailreich gezeigt, bietet Neil Jordans *The Company of Wolves* eine Reihe von unterschiedlichen Werwolfsverwandlungen bis ins Detail. So dehnt sich beim Jäger beispielsweise der Mund, um einer Schnauze und anschließend dem ganzen Kopf des Wolfes Platz zu geben und der Wolfkörper bricht regelrecht aus der menschlichen Haut heraus (siehe Abb. 14). Die Transformation entspricht damit einem frühen Aberglauben³⁴⁹ und der Warnung der Großmutter zuvor im Film: „The worst kind of wolves are hairy on the inside“³⁵⁰.

In einer weiteren Verwandlungsszene – der wohl erschreckendsten des Films – reißt sich eine der Filmfiguren die ganze Haut vom Leib, ehe diese die Form des Tieres annimmt (siehe Abb. 15).

347 Ebd. S. 238.

348 Ebd. S. 240.

349 Anm.: Während der Werwolfprozesse im 16. und 17. Jahrhundert wurden die Angeklagten häufig beschuldigt eine zweiseitige Haut zu haben, die äußerlich menschlich erscheine, innerlich jedoch pelzig sei. Diesen Pelz konnten sie angeblich von Innen nach Außen kehren und auf diese Weise die Form eines Wolfes annehmen. Diese Annahme resultierte oft darin, dass Verdächtige, auf der Suche nach pelzigem Wuchs, zerstückelt wurden. (Vgl. B. J. Frost: 2003. S. 12 ff.)

350 *The Company of Wolves*: 1984. Timecode: 00:14:42.



Abb. 14: Das Tier im Jäger sucht sich gewaltsam einen Weg nach Außen und zerreißt dabei die menschliche Hülle.³⁵¹

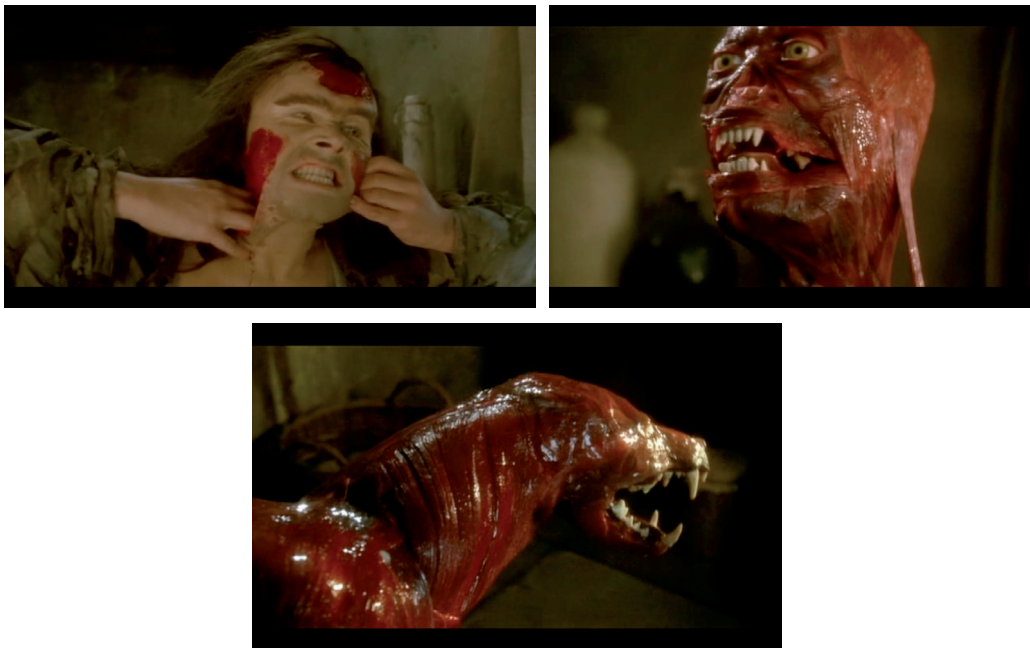


Abb. 15.: Der Mensch reißt sich die Haut vom Körper, um das wilde Tier in ihm zum Vorschein zu bringen.³⁵²

In beiden Szenen spielt Schmerz eine große Rolle. Beide Figuren schreien vor Qualen und der Körper wird zum Schauplatz des Kampfes zwischen Mensch und Tier. Für Hans D. Baumann eignen sich Schmerzen ebenso wie Krankheiten so gut „als Gegenstand des Horror [...], weil sie die mittelbare Betroffenheit und daraus folgende Angst des Rezipienten mit dem Begriffsfeld des Ekels verbinde[n]“³⁵³. Ein jeder hat sich in seinem Leben schon einmal verletzt und ist daher mit Schmerz vertraut, wodurch wir „bestimmte Darstellungen auch körperlich nachempfinden, ja manchmal kaum aushalten“³⁵⁴ können. „Genuß“

351 Ebd. Timecode: 01:19:35.

352 Ebd. Timecode: 00:24:46, 00:25:23 und 00:26:04.

353 H. D. Baumann, *Horror: Die Lust am Grauen* (Weinheim [u.a.]: Beltz, 1989), S. 253.

354 M. Nikele, *Horrorfilm als kultisches Phänomen der Gegenwart: eine*

können wir als Zuseher dabei nur empfinden,

„wenn trotz Realitätsnähe noch die Möglichkeit zur Distanzierung besteht, beispielsweise, wenn ein Monster der Grund dafür ist. So können wir uns gruseln und uns das Schlimmste ausmalen, aber immer mit dem Bewußtsein, daß wir in Sicherheit sind und unser Körper unversehrt bleibt.“³⁵⁵

Gleichzeitig lösen „Blut, Schleim und Deformierungen“, wie sie besonders in der zweiten beschriebenen Szene vorherrschen, „Ekel aus und verstärken die Angst, selbst einmal so zu enden, ohne etwas dagegen tun zu können“³⁵⁶.

Will der Horrorfilm beim Rezipienten vorwiegend Angst und Schauern hervorrufen, setzt er jedoch auch auf die Macht der Empathie. Je näher wir eine Figur kennenlernen und je mehr wir über diese erfahren, desto eher können wir uns in diese hinein fühlen und umso grauenhafter ist es für uns, wenn diese Figur sich vor Schmerzen krümmend und schreiend³⁵⁷ in den Werwolf verwandelt und im Showdown eventuell sogar ermordet wird.

Ein gutes Beispiel dafür ist David Kessler (David Naughton) in *An American Werewolf in London* (1981). Er tritt als sympathischer junger Mann auf, voller Lebensfreude und Unbeschwertheit. Seine erste dem Zuseher detailreich gezeigte Verwandlung in das Wertier findet erst nach etwa sechsundfünfzig Minuten statt. Bis dahin hatte der Zuseher die Möglichkeit, David genauer kennen zu lernen und ein Bild über seine Wünsche und Ängste zu bekommen. Als Werwolf stellt er als unkontrollierbares Monster eine große Gefahr dar. Trotzdem hofft man insgeheim, dass es für ihn eine Möglichkeit der Heilung gibt. Diese Hoffnung wird im Film bewusst geschürt. Als David in seiner wölfischen Form durch London jagt und von Polizisten in eine Sackgasse getrieben wird, geht die Krankenschwester Alex, die sich mittlerweile in David verliebt hat, scheinbar furchtlos und von der Zuversicht getrieben, ihm helfen zu können, auf ihn zu und gesteht ihm ihre Liebe. Doch für David gibt es keine Rettung, nur den erlösenden Tod.³⁵⁸

medienpädagogische Betrachtung (Alfeld/ Leine: Coppi-Verl., 1996), S. 16.

355 Ebd. S. 17.

356 Ebd. S. 17.

357 Anm.: Die schmerzhafteste Metamorphose ist nahezu immer an eine unfreiwillige Verwandlung geknüpft, gewollte Transformationen in einen Wolf gehen schnell und schmerzlos von statten. Eine der wenigen Ausnahmen stellt Stuart Walkers *Werewolf of London* (1935) dar. In diesem Film kommt es zu einer schmerzlosen, unfreiwilligen Verwandlung des Protagonisten.

358 Vgl. *An American Werewolf in London*: 1981. Timecode: 01:25:50 – 01:27:20.

Prinzipiell gilt zudem, je menschenähnlicher der Werwolf dargestellt wird, desto größer ist die Empathie des Rezipienten. Dies lässt sich gut anhand der Filme *Wolf* (1994, Regie: Mike Nichols) und *Teen Wolf* (1985, Regie: Rod Daniel) belegen. Sowohl bei Jack Nicholson, als auch bei Michael J. Fox überwiegen in der tierischen Form die menschlichen Charakteristika. Die Körperstatur bleibt auch nach der Transformation dieselbe, die Gesichtszüge sind trotz vermehrter Körperbehaarung noch erkennbar und beide behalten ihren aufrechten Gang. Außerdem reißen sie sich bei der Verwandlung nicht die Kleider vom Leib, sondern tragen auch als Werwölfe Jeans, T-Shirt, Hemd oder – wie im Fall von Michael J. Fox – sogar das Trainingsgewand der Highschool-Basketballmannschaft (siehe Abb. 16).

Beim Werwolf in Menschenkleidern bleibt das Menschliche stets im Vordergrund und sichert dadurch die „Identifikation des Rezipienten mit dem Werwolf“³⁵⁹. Denn Kleider stehen für etwas typisch Menschliches und verleihen „dem wölfischen Aussehen einen Anschein von gesellschaftsintegrativem Willen“³⁶⁰. Bezeichnend dafür ist, dass beide Werwölfe am Ende des Filmes nicht den Tod finden, sondern sich mit ihrem neuen Wesen arrangieren und Teil der Gesellschaft werden.



Abb. 16: Die menschlichen Züge bei Jack Nicholson in *Wolf* (1994) und Michael J. Fox in *Teen Wolf* (1985) bewirken vermehrte Empathie beim Zuseher.³⁶¹

359 C. Stiegler: 2007. S. 141.

360 Ebd. S. 142.

361 *Wolf*: 1994. Timecode: 00:50:13 und 01:54:43 und *Teen Wolf* (deutscher Titel: *Teen Wolf – Ein Werwolf kommt selten allein*). Regie: Rod Daniel. Drehbuch: Jeph Loeb und

Ich möchte mich an dieser Stelle näher mit der Bedeutung der Kleidung beschäftigen. In mythologischen Überlieferungen ist das Ablegen des Gewandes bereits Teil der (freiwilligen) Transformation in einen Werwolf. Das sich Ausziehen wird dabei mit dem Entsagen an die menschliche, soziale und moralische Natur gleichgesetzt und der Mensch begibt sich dadurch auf die niedere Stufe des Tieres, das über kein Schamgefühl und keine Sozialisation verfügt.

In den ersten Werwolf Filmen traten die Werwölfe noch in vollständiger Bekleidung auf. Dies hatte vor allem zwei Gründe. Einerseits gab es die Zensur (Hays Code), die nackte Haut – auch wenn sie vollkommen behaart war – verbot und andererseits waren weder Maskenbilderei noch special effects und Tricktechnik ausreichend vorhanden beziehungsweise ausgereift.

Vor allem in den 80er Jahren änderte sich die Darstellung des Werwolfs mit Filmen wie *The Howling* (1981, Regie: Joe Dante) oder *An American Werewolf in London* (1981, Regie: John Landis) und das offensichtliche Mischwesen zwischen Mensch und Tier vollbrachte den Sprung hin zu einer riesigen Bestie, bei der die menschlichen Züge gänzlich verschwanden. Das mythologisch belegte Ablegen der Kleidung, das in den Filmen der Jahre zuvor nicht berücksichtigt wurde, gewinnt wieder an Bedeutung. Denn „das [bei der Verwandlung] wortwörtliche 'Herausbrechen' der Werwolfmuskulatur durch den menschlichen Organismus zerstört nicht nur das Wesen, sondern mit seiner gewaltigen Wucht auch gleich dessen Kleidung“ und es kommt zu einer „strikte[n] Trennung zwischen menschlicher Seele und animalischer Metamorphose“³⁶². Der Mensch wird regelrecht vom Tier eingenommen beziehungsweise wird das Menschliche vom Animalischen vertrieben. Das Gewand und dessen Zerreißen fungieren als Symbol für die Zivilisation und die Lossagung und vollkommene Abkapselung von dieser.

Matthew Weisman. USA: Wolfkill, 1985, 92' 17". Timecode: 00:40:57 und 00:47:43.
362 C. Stiegler: S. 140.

1.5. Die realistische Werwolfsverwandlung am Beispiel von *An American Werewolf in London*

Wie bereits erwähnt, ist die Inszenierung des Werwolfs im Film nicht nur vom Genre, sondern auch von den technischen Möglichkeiten abhängig. Christian Stiegler meint sogar, dass „die technischen Hilfsmittel der Darstellung zur jeweiligen Zeit wohl der Maßstab“ seien, um „eine chronologische Entwicklung der [Werwolf]Figur im Film“³⁶³ aufzuzeigen. Weiteres merkt er bezüglich einer Weiterentwicklung und möglichen neuen Progression der Figur an, dass

„die ästhetischen Grundsatzkompositionen [...] zwischen der naturalistischen Darstellung eines Tieres, einer Zwitterstellung zwischen Mensch und Tier und der völligen Abweichung beider Formen durch das Bild eines Monstrums [schwanken]. Jede Form ästhetischer Veränderung kann auch bereits beim nächsten Film in eine ältere Version zurückfallen bzw. diese aufgreifen. Es ist hier auch nicht so einfach eine Grundform zu erkennen, da die [...] technischen Möglichkeiten weitaus mehr Einfluss auf die Darstellung zu haben scheinen, als dies etwa bei einer Figur wie dem Vampir der Fall ist. Dieser konnte immer ohne größere Komplikationen dargestellt werden, daher hat er selbst in frühesten filmischen Adaptionen ein ungemeines Spektrum an Weiterentwicklung geboten.“³⁶⁴

Technisch betrachtet, setzten die frühen Filmemacher bei der Verwandlungsszene Überblendungen und Cutaways³⁶⁵ ein, sowie exakt gesetzte Schnitte, bei denen der Schauspieler regelmäßig hinter einem Requisit verschwand und jedes Mal, wenn er wieder hervortrat, ein wenig mehr Haare im Gesicht hatte. So zum Beispiel bei Stuart Walkers 1935 erschienenen *Werewolf of London*. Dr. Glendon (Henry Hull) wird in der ersten Verwandlungsszene zweimal von einer Säule verdeckt, das Bild wird kurz schwarz und bietet dadurch die perfekte Möglichkeit für einen Cut (siehe Abb. 17).

363 Ebd. S. 139.

364 Ebd. S. 139.

365 Anm.: Bei einem Cutaway handelt es sich um „a shot away from the main action“. (I. Königsberg, *The Complete Film Dictionary* [New York: Penguin, 1997], S. 82, Stichwort: *Cutaway*.)



Abb. 17: Die erste Verwandlungsszene in *Werewolf of London* (1935).³⁶⁶

In *The Wolf Man* (1941, Regie: George Waggner) wiederum verwandeln sich bei der ersten Transformation des Protagonisten anfangs nur die Füße, die mit Hilfe von sechs Lap Dissolves³⁶⁷ immer behaarter werden.³⁶⁸ Die Rückverwandlung des Gesichtes wird später ebenfalls durch Überblendung geschaffen.³⁶⁹

Diesbezüglich möchte ich darauf hinweisen, dass es sich beim Werwolf im frühen Film meist um ein „Zwischenwesen zwischen Mensch und Wolf“ beziehungsweise „ein Mischwesen mit Wolfsgesicht und menschlichem

366 *Werewolf of London*: 1935. Timecode: 00:30:30, 00:30:30:32, 00:30:30:33, 00:30:34, 00:30:38 und 00:30:39.

367 Anm.: Bei einem Lap Dissolve (oft auch Überblendung oder weicher Schnitt genannt) handelt es sich um ein „allmähliches Abblenden eines Bildes bei gleichzeitigem Aufblenden eines zweiten, so daß der Übergang zwischen den Einstellungen eine kurze Zeitspanne zwei Bildinformationen unterschiedlicher und sich verändernder Stärke zeigt“. (R. Rother [Hg.], *Sachlexikon Film* [Reinbeck bei Hamburg:Rowohlt, 1997], S. 205, Stichwort: *Überblendung*.)

368 Vgl. *The Wolf Man*: 1941. Timecode: 00:42:01 – 00:42:18.

369 Vgl. ebd. Timecode: 01:08:10 – 01:08:33.

Körper³⁷⁰ handelt. Selten kommt, wie zum Beispiel bei *Cry of the Werewolf* (1944, Regie: Henry Levin), ein tatsächlicher Hund oder Wolf bei den Dreharbeiten zum Einsatz. Eine Metamorphose in eine gewaltige Bestie, fern von naturalistischen Komponenten, kann überhaupt erst ab den 1980er Jahren filmisch glaubwürdig inszeniert werden.

Wird die Verwandlung anfangs wie in *The Wolf Man* nur angedeutet, gelingt es mit *An American Werewolf in London* (1981, Regie: John Landis) erstmals, die Transformation in einen Werwolf bei heller Raumausleuchtung am gesamten Körper darzustellen. John Landis vollbringt es, durch ausgeklügelte Tricktechnik, Spezialeffekte und Make-Up eine Metamorphose darzustellen, die alle bisherigen Verwandlungsszenen in den Schatten stellt und die vielen nachfolgenden Werwolf Filmen als Vorbild dient.³⁷¹ Großes Geschick und Kreativität bewies besonders Special Effects Make-Up Artist Rick Baker, der für seine Arbeit 1982 einen Oscar in der in diesem Jahr erstmals verliehenen Kategorie Beste Maske erhielt³⁷².

Allein für die Szene, in der David und Jack von einem Werwolf attackiert werden, wurden mehrere detailreiche Werwolfköpfe angefertigt (siehe Abb. 18), wie Rick Baker selbst in der 2009 erschienenen Dokumentation *Beware the Moon: Remembering An American Werewolf in London* (Regie: Paul Davis) festhält:

„We had several different heads. We had a what we called a close-up head, which was the one which had the most mechanisms in it and then we had a stunt head, which had hard teeth and soft teeth, because we knew it was going to attack Griffin.”³⁷³

Da der Regisseur John Landis die Transformationsszene Davids in eine wölfische Bestie, die keine menschlichen Züge mehr trägt, in hellem Raum und ohne

370 C. Stiegler: 2007. S. 149.

371 Vgl. *Beware the Moon: Remembering An American Werewolf in London*: 2009. Timecode: 00:01:40 ff.

372 Anm: Rick Baker wurde seither insgesamt zwölfmal für den Oscar nominiert und bekam den Filmpreis siebenmal, unter anderem auch für *The Wolfman* (2010, Regie: Joe Johnston), verliehen. Abgesehen von *An American Werewolf in London* und *The Wolfman* kreierte er auch die Werwölfe in *The Howling* (1981), *Teen Wolf* (1985) *Wolf* (1994) und *Cursed* (2005). (Vgl. Greg S. Faller, *film reference: Baker, Rick*, <http://www.filmreference.com/Writers-and-Production-Artists-A-Ba/Baker-Rick.html>, Zugriff: 25.02.2012.)

373 Ebd. Timecode: 00:29:40 ff.

Anm: Griffin Dunne spielt Jack Goodman und wird bei der ersten Werwolfattacke ermordet.

Cutaways zeigen wollte³⁷⁴, musste sich Rick Baker neue Tricktechniken überlegen. Die Dreharbeiten für die im Film knappe zweieinhalb Minuten dauernde Szene, nahmen eine ganze Woche in Anspruch und waren so aufwendig, dass nur ein bis zwei Einstellungen an einem Tag gedreht werden konnten.³⁷⁵

Die erste körperliche Veränderung vollzieht sich an Davids rechter Hand, die zu einer großen Pfote wird. Hierfür fertigte das Maskenteam eine Kunsthand mit einem hydraulischen Mechanismus, der die Hand streckt und dehnt, an. (siehe Abb. 19).

Zusätzlich wurde eine zweite Hand hergestellt, die einer Wolfspfote bereits sehr ähnelte, über einen ähnlichen Mechanismus wie die erste verfügte und während des Drehs von einem Maskenassistenten bedient werden konnte. Auch die Veränderungen an Davids Füßen, Rücken und der Wirbelsäule funktionierten mittels dieses Verfahrens (siehe Abb. 20 und 21).³⁷⁶

In der Einstellung, in der David auf dem Rücken liegt und der Werwolf gänzlich zu sehen ist, befand sich der Schauspieler in Wahrheit unter dem Fußboden und lediglich sein Kopf, die Schultern und Arme ragten aus einem Loch im Boden hervor. Der Rest des Wertiers ist eine Puppe (siehe Abb. 22).³⁷⁷

Die wohl größte Herausforderung bei der Verwandlungsszene stellte das Gesicht dar, da das Herausbilden der Schnauze besonders realistisch gezeigt werden und die Einstellung den Climax der gesamten Szene darstellen sollte. Anfangs wurden von David Gesichtsabdrücke in verschiedenen Emotionen abgenommen und auf deren Grundlage wurden zwei Masken mit unterschiedlichen Verwandlungsstufen hergestellt, in die ebenfalls Kolben integriert wurden (siehe Abb. 23).³⁷⁸

Für die letzte Einstellung der Szene stellte Rick Bakers Team eine komplette Werwolf-Puppe aus Polyform, Latex und Kunsthaar her, die von unten bedient werden konnte (siehe Abb. 24).³⁷⁹

Eine weitere große Herausforderung stellte der Showdown dar, in dem der Werwolf zu sehen sein sollte, wie er durch London jagt. Versuche mit einem

374 Vgl. *Beware the Moon: Remembering An American Werewolf in London*: 2009.

Timecode: 00:44:35 ff.

375 Vgl. ebd. Timecode: 00:45:33 ff.

376 Vgl. ebd. Timecode: 00:46:41 ff.

377 Vgl. ebd. Timecode: 00:48:39 ff.

378 Vgl. ebd. Timecode: 00:51:01 ff.

379 Vgl. ebd. Timecode: 00:54:15 ff.

echten Hund scheiterten, wie der Produzent George Folsey erzählt:

„we tried a dog in a werewolf suit, but it looked kind of clunky. Finally Rick came up with this kind of thing that we could sort of move around.“³⁸⁰

Dieses Ding war eine weitere Werwolf-Puppe oder besser gesagt ein robustes Werwolfkostüm, in das ein Mensch – in diesem Fall ein Tänzer mit durchtrainiertem Körper– hineinklettern und sich wie bei dem Kinderspiel ('Scheibtruhen- oder auch Schubkarrenfahren' genannt) fortbewegen konnte. In diesem Spiel stützt sich ein Kind mit den Händen am Boden ab und krabbelt nach vorne, während ein anderes Kind dessen Beine hält (siehe Abb. 25).³⁸¹

Auch wenn der Werwolf und die Verwandlung des Menschen in das Monstrum heutzutage durch hoch entwickelte Computertechniken filmisch noch genauer, trickreicher und realistischer dargestellt werden können, gelang es John Landis und Rick Baker, eine Bestie zu kreieren, die auch heute noch das Publikum fasziniert.³⁸² *An American Werewolf in London* „was just innovative. It was groundbreaking. It was a benchmark since then of movies to attain to and very few can equal it, let alone better it“³⁸³.



Abb. 18: Zwei der verschiedenen Werwolfköpfe, die beim Dreh der ersten Werwolfattacke für Close-Up Einstellungen verwendet wurden.³⁸⁴

380 Ebd. Timecode: 01:16:05 ff.

381 Vgl. ebd. Timecode: 01:16:23 ff.

382 Anm.: Begeistert zeigte sich auch Michael Jackson. Ihn beeindruckten das Make-Up und die Spezialeffekte dermaßen, dass er John Landis und Rick Baker für das 1983 veröffentlichte Musikvideo *Thriller* engagierte.

383 Ebd. Timecode: 01:34:20 ff.

384 Ebd. Timecode: 00:31:11 und 00:32:21.



Abb. 19: Davids rechte Hand dehnt sich mit Hilfe von Kolben und Spritzen in einer extra angefertigten Plastikhand.³⁸⁵



Abb. 20: Um die Transformation der Hand möglichst realistisch darzustellen, fertigte Rick Bakers Team zusätzlich eine zweite Plastikhand an, deren Verwandlung bereits weiter fortgeschritten war und deren Mechanismus ein Assistent bedienen konnte.³⁸⁶



Abb. 21: Auch die Transformation der Rückenmuskulatur und der Wirbelsäule wird durch Kolben, Spritzen und aufblasbare Luftpolster realistisch dargestellt.³⁸⁷

385 Ebd. Timecode: 00:46:33 und 00:46:36.

386 Ebd. Timecode: 00:46:47, 00:46:50 und 00:46:51.

387 Ebd. Timecode: 00:48:27.



Abb. 22: Für die Einstellung, in der Davids Körper erstmals als Ganzes während der Verwandlung gezeigt wird, musste der Schauspieler etwa vier Stunden lang durchgehend unter dem Boden liegen, während nur sein Kopf und die Arme aus einem Loch hervorragten.³⁸⁸



Abb. 23: Für die Transformation des Gesichtes wurden zwei verschiedenen Masken angefertigt. Während die erste noch klare menschliche Züge trägt, dominieren in der zweiten bereits die tierischen.³⁸⁹

388 Ebd. Timecode: 00:48:49 und 00:49:47.

389 Ebd. Timecode: 00:52:47, 00:52:45, 00:53:05 und 00:53:34.



Abb. 24: Da der Werwolf in der letzten Einstellung der Verwandlungsszene nichts Menschliches mehr erahnen lassen soll, wurde eine komplette Werwolfpuppe angefertigt.³⁹⁰



Abb. 25: Bei dem im Showdown durch London hetzenden Werwolf handelt es sich um einen Tänzer in einem Werwolfkostüm, der sich nur auf die Hände gestützt fortbewegt, während seine Beine auf einem fahrbaren Gestell fixiert sind. Die Hinterbeine der Bestie werden von einem Assistenten bewegt.³⁹¹

³⁹⁰ Ebd. Timecode: 00:54:25 und 00:54:16.

³⁹¹ Ebd. Timecode: 01:16:45.

2. Heilung und Tod des Werwolfs

Seit die angebliche Fähigkeit, sich in ein Wertier verwandeln zu können, nicht mehr als göttliches Geschenk, sondern als Fluch des Teufels Einzug in den Aberglauben erhielt, kursierten die verschiedensten Theorien, wie man dieser dämonischen Kreatur ein Ende bereiten könne. Durch das Christentum stark beeinflusst, war man im Mittelalter und der Frühen Neuzeit davon überzeugt, mit Gottes Hilfe das Tier aus dem menschlichen Körper verbannen zu können. So glaubte man anfangs, dass es reichen würde, einen Besessenen mit dem Kreuzzeichen zu begrüßen, ihn drei Mal beim Taufnamen zu rufen, oder ihm mehrmals mit einem Messer auf die Stirn zu schlagen. Außerdem sagte man der Pflanze Eisenhut – auf Englisch Wolfsbane genannt – nach, dass sie als Heilmittel helfen könne.³⁹² Als effektive Tötungswaffe wird in manchen Sagen Silber propagiert.³⁹³ Der frühe Film nahm lediglich diese angebliche Heilpflanze aus den alten Überlieferungen und Aberglauben auf, sowie die Idee, Silber als (meist) einzige wirksame Waffe gegen den Werwolf einzusetzen. Beides stellen Motive dar, die bis heute fixer Bestandteil im Werwolffilm sind.

Als Ende des Films lassen sich drei Möglichkeiten, die auch durch das Genre bedingt werden, belegen:

1. der Werwolf schafft es, die Verwandlungen zu kontrollieren und einen Platz in der Gesellschaft einzunehmen
2. er findet in einem spannenden Showdown den Tod
3. er wird geheilt

Eine Heilung kann wiederum ebenfalls durch drei verschiedene Methoden erreicht werden:

1. durch unbändige Liebe
2. durch das Brechen des Fluches
3. durch die Einnahme eines Gegenmittels.

³⁹² Vgl. B. J. Frost: 2003. S. 10.

³⁹³ Vgl. C. Stiegler: 2007. S. 134.

In wenigen Filmen wie etwa *Curse of the Werewolf* (1961), wird der Liebe heilende Kraft nachgesagt. Dies fördert die Assoziation zu dem bekannten Volksmärchen *Die Schöne und das Biest*. Meist stellt sich aber die Hoffnung, den Geliebten durch Zuneigung retten zu können, als Irrglaube heraus. Das Liebesgeständnis an das Monstrum wirkt auf den Zuschauer allerdings selten befremdend, denn bei den liebenden Werwölfen handelt es sich stets um positiv gezeichnete Figuren, denen der Rezipient Empathie entgegenbringt und zu hoffen vermag, dass es für die Liebenden ein Happy End gibt. So zum Beispiel in *An American Werewolf in London* (1981) und Joe Johnstons *The Wolfman* (2010).

Die zweite Variante der Heilung liefert unter anderem *Cursed* (2005). In diesem Film wird das Werwolfsein einerseits als Fluch vererbt, andererseits aber auch durch einen Biss an andere, nicht verwandte Menschen weitergegeben, die wiederum andere infizieren können. Wird der Urheber, also der Werwolf, auf dessen Verwandtschaft der Fluch liegt, getötet, werden alle anderen Werwölfe von dem Bann erlöst.

Zu den Gegenmitteln, die eingenommen werden, zählt die bereits genannte Pflanze Eisenhut, die Heilung verspricht beziehungsweise die Verwandlung in die mordende Kreatur aufhält. Bereits *Werewolf of London* (1935) erzählt von einer tibetischen Mondblume, deren heilende Eigenschaften sehr an diese Pflanze erinnern. Als Antidot verspricht sie allerdings keine vollkommene Heilung, sondern hilft nur bei regelmäßiger Verabreichung. Nimmt der Werwolf das Gegenmittel nicht, muss er zu jeder Vollmondnacht einen Menschen töten, oder für immer ein Werwolf bleiben.³⁹⁴

Auch in *Ginger Snaps* (2000) und *Ginger Snaps – Unleashed* (2004) verhindert die regelmäßige Injektion des Extraktes von Eisenhut die Verwandlung. Die Vorbereitung und anschließende Verabreichung des Serums erinnert stark an den intravenösen Konsum von Heroin und soll vor allem in *Ginger Snaps – Unleashed* dem jugendlichen Zielpublikum als Warnung dienen. Denn Brigitte wirkt nicht nur zusehends wie eine Drogensüchtige, die die Eisenhut-Dosis ständig erhöhen muss, sondern setzt sich versehentlich auch eine Überdosis, weshalb sie in eine psychiatrische Klinik eingeliefert wird, wo sie scheinbar bereit ist alles zu tun, um an den so notwendigen Stoff zu kommen.

Die *Ginger Snaps* Reihe nutzt offensichtlich die Möglichkeit des Films, ein breites Publikum zu erreichen und bedient sich des Werwolfthemas, um sowohl – wie wir

394 Vgl. *Werewolf of London*. 1935. Timecode: 00: 27:19 ff.

zuvor schon feststellen konnten – vor der Ansteckung mit sexuellen Krankheiten durch ungeschützten Geschlechtsverkehr, als auch vor der Abhängigkeit von diversen Drogen zu warnen. Für Brigitte (Emily Perkins) gibt es schlussendlich keine endgültige Heilung, kein Happy End, nicht einmal den erlösenden Tod. Die Verwandlung kann nicht aufgehalten werden und Brigitte wird schließlich zu einem Werwolf, für den keine Rückverwandlung in einen Menschen möglich ist – eine logische Konsequenz, denn hat man sich in der Realität einmal mit HIV angesteckt, gibt es immerhin auch keine Gesundung und selbst nach einem Drogenentzug, ist man stets gefährdet, rückfällig zu werden. Doch obwohl Brigitte als monströse Kreatur nun gefährlich, stark und frei sein sollte, wird sie in einen Keller gesperrt und erregt Mitleid. Sie zählt nicht zu den Teenagern, deren Transformation zu einem besseren Neubeginn führt: Brigitte wird zum Opfer beziehungsweise zur geheimen Waffe, und unterliegt dem Wohlwollen der etwa vierzehnjährigen, rachsüchtigen und verrückten Ghost (Tatiana Maslany), die ihr zuvor half, aus der geschlossenen Anstalt zu entkommen.

„Growing steadily stronger beneath the floorboards, her faithful companion with the deadly hunger for human flesh, waited to unleash the darkness and fury of hell on her mistresses enemies of which there were many. And so began Ghosts rain of mortal terror.“³⁹⁵

Ähnlich wie in *Ginger Snaps* bewirkt auch in *Werewolf in a Girls' Dormitory* (1961, Regie: Paolo Heusch)³⁹⁶ das Injizieren eines Gegenmittels, das mit Hilfe der Hypophyse (Hirnanhangsdrüse) eines Wolfes gewonnen wird, eine temporäre Heilung. In diesem Film erhält das Werwolfsein eine neue, ungewöhnliche psychologische Erklärung:

„The pituitary gland controls the function of the hormones, influencing the sexual organs and the thyroid and as a direct reaction it can cause a psycho-physical transformation. My colleagues refuted this theory of mine and I have proven it unequivocally. For example in every lunar circle the pituitary gland acts strangely and becomes enlarged at the start of the transformation. Our psyche controls upside the balance of neuroendocrine system causing incredible distortions in the skin, hair and teeth. In this state the patient cannot be saved. I was successful with the extract of the brain of a wolf while I was experimenting on it.“³⁹⁷

395 *Ginger Snaps: Unleashed* (deutscher Titel: *Ginger Snaps II – Entfesselt*). Regie: Brett Sullivan. Drehbuch: Karen Walton und Megan Martin. Kanada: 49th Parallel Productions und Combustion, 2004. 90' 05". Timecode: 01:26:08 ff.

396 Anm.: In diesem Film wütet ein Werwolf in einer Besserungsanstalt für jugendliche Mädchen, in der Prostitution und Erpressung keine Seltenheit darstellen.

397 *Werewolf in a Girls' Dormitory* (deutscher Titel: *Bei Vollmond Mord*). Regie: Paolo

Die im Film beliebteste Tötungswaffe gegen den Werwolf ist Silber – meist in Form einer Pistolenkugel. So setzt das Edelmetall beispielsweise in *Curse of the Werewolf* (1961), *The Howling* (1981), *Dog Soldiers* (2001), *Cursed* (2004) und der *Underworld* Reihe³⁹⁸ dem gefährlichen Wertier effektiv ein Ende. Ich möchte allerdings auch darauf hinweisen, dass vor allem in neueren Verfilmungen diese Waffe als Humbug und Erfindung des Films dargestellt wird, unter anderem in *An American Werewolf in London* (1981), *Teen Wolf* (1985) und *Ginger Snaps* (2000). Außerdem gibt es in manchen Filmen wie beispielsweise *Cursed* (2004) auch noch andere Methoden, wie etwa das Abschlagen des Kopfes oder das Entfernen des Gehirns, die das endgültige Ende des Werwolfs bedeuten.

Für die Einführung des Silbers in das Werwolfgenre ist der Drehbuchautor Curt Siodmak verantwortlich, der das Skript zu George Wagners *The Wolf Man* (1941) verfasste. Dieser Film brachte nicht nur den Durchbruch des Werwolf Films mit sich³⁹⁹, sondern beeinflusste auch maßgeblich das noch heute verbreitete Bild des Werwolfs. Auf keinen anderen Werwolf Film wird so häufig Bezug genommen wie auf *The Wolf Man*. So läuft der Film in Joe Dantes *The Howling* (1981) beispielsweise im Fernsehen⁴⁰⁰, oder wird, wie in *An American Werewolf in London* (1981)⁴⁰¹, zumindest angesprochen. Wes Craven ging sogar weiter und setzt in *Cursed* (2005) „seine Protagonisten immer wieder zu einem nachgestellten Bühnenbild des *The Wolf Man* in Szene“⁴⁰². Der Regisseur übernimmt auch den Gehstock mit dem versilberten Wolfskopf-Griff (siehe Abb. 26), mit dessen Hilfe in den beiden genannten Filmen ein Werwolf getötet wird.⁴⁰³

Heusch aka Richard Benson. Drehbuch: Ernesto Gastaldi. Italien und Österreich: Royal Film, 1961, 83' 9". Timecode: 00:49:00 – 00:49:48.

398 Anm.: Diese umfasst folgende Filme: *Underworld* (2003, Regie: Len Wiseman), *Underworld Evolution* (2006, Regie: Len Wiseman), *Underworld – Aufstand der Lykaner* (2009, Regie: Patrick Tatopoulos) und *Underworld – Awakening* (2012, Regie: Mans Marling).

399 Vgl. E. M. Lorey: 1998. S. 302.

400 Vgl. *The Howling*: 1981. Timecode: 00:43:18 ff.

401 Vgl. *An American Werewolf in London*: 1981. Timecode: 00:44:55 ff.

402 C. Stiegler: 2007. S. 139.

403 Vgl. *The Wolf Man*: 1941. Timecode: 01:07:35 ff. und *Cursed*. 2005. 01:16:45 ff.



Abb. 26: *Cursed* nimmt durch den Spazierstock direkt Bezug auf *The Wolf Man*: es handelt sich nicht nur um eine exakte Nachbildung des Requisits, sondern Jack verweist auch unmittelbar auf den Film: „That is a sterling replica in the memory of the fiftieth anniversary of *The Wolf Man*.“⁴⁰⁴

Ich möchte in diesem Zusammenhang anmerken, dass es auch Curt Siodmak ist, der das Pentagramm mit dem Werwolf in Verbindung setzt und auf diese Weise die teuflische Konnotation des Aberglaubens aufnimmt. Der fünfzackige Stern, der eigentlich dem Teufel zugeschrieben wird, wird nun zusätzlich zum Zeichen des Werwolfs und erhält als solches auch in späteren Filmen Bedeutung. In *The Wolf Man* markiert er auf der Handfläche das nächste Opfer, gleichzeitig erscheint er aber auch an der Stelle der schnell verheilten Wunde des Gebissenen und stellt ihn dadurch als Werwolf bloß, während er in *Cursed* auf der Handfläche des Infizierten zu erkennen ist. An der Wand aufgemalt erscheint er uns wiederum im Pub in *An American Werewolf in London* und in *Cursed* liegt er wie ein schlechtes Omen auf der Stadt (siehe Abb. 27). Hier wird dem Zuseher nach zwei Sequenzen mit Hilfe eines langsamen Pan Shots ein kurzer Blick auf die Stadt bei Nacht gewährt. Die Lichter formen ein Pentagramm. Ebenso wie in *An American Werewolf in London* stellt es ein Zeichen dafür dar, dass die Stadt von einem Werwolf heimgesucht wird.

404 Screenshots: *The Wolf Man*: 1941. Timecode: 00:09:13 und *Cursed*. 2005. 00:06:18.
Zitat: *Cursed*. 2005. Timecode: 00:06:10 ff.



Abb. 27: Das Pentagramm als Symbol des Werwolfs tritt sowohl in *An American Werewolf in London* als auch in *Cursed* in Erscheinung. In beiden Filmen wird dieses aber nicht als Warnung von den Protagonisten wahrgenommen.⁴⁰⁵

⁴⁰⁵ *An American Werewolf in London*: 1981. Timecode: 00:07:40 und *Cursed*: 2005. Timecode: 00:07:32.

3. Zeichenübertragung und Rückverwandlung nach dem Tod

Ich möchte noch auf zwei Motive hinweisen, die von den alten Sagen und Aberglauben stammen und Eingang in nahezu alle Werwolffilme gefunden haben: die Zeichenübertragung und die Rückverwandlung des Wolfes in einen Menschen nach dem Tod.

Ich habe bereits im Zusammenhang mit dem Werwolfprozess von Peter Stump auf die Zeichenübertragung hingewiesen. Man ging davon aus, dass einem Werwolf zugefügte Verletzungen später auch beim Menschen erkennbar seien und man auf diese Weise einen Werwolf überführen könne. Im Fall von Peter Stump sei dies durch das Abschlagen einer Pfote möglich gewesen. Eben dieses Pfotenabschlagen finden wir auch in Joe Dantes Horrorfilm *The Howling* (1981) wieder. Sofort nachdem die Tatze durch eine Axt vom Körper abgetrennt wird, verwandelt sie sich in eine menschliche Hand⁴⁰⁶, die dem Werwolf in seiner menschlichen Form in folgedessen fehlt⁴⁰⁷.

Die Rücktransformation in einen Menschen aufgrund des Todes kommt bereits 1935 in Stuart Walkers *Werewolf of London* vor und kann durchaus als das am häufigsten wiederkehrende Motiv in Werwolffilmen bezeichnet werden. Denn es gibt nur sehr wenige Verfilmungen, in denen sich das Wertier am Ende seines Lebens nicht wieder in einen Menschen zurückverwandelt, so zum Beispiel in *Curse of the Werewolf* (1961), *Cursed* (2004) und der *Ginger Snaps* – Trilogie.

Symbolisch gesehen, wird das Tier im Menschen durch den Tod zum Schweigen gebracht, es verschwindet und hinterlässt nur die harmlos wirkende menschliche Hülle. Dieses Wieder-Hervorkehren des Menschlichen stellt aber auch den Beweis sowohl für die während der Verwandlung Anwesenden als auch den Zuseher dar, dass es sich tatsächlich um einen Werwolf und nicht bloß um eine tierische Bestie handelt. Gleichzeitig gewährt sie einem Gebissenen einen Blick in seine Zukunft und bedeutet eine Warnung, dass es auch für ihn wohl kein anderes Ende als den Tod geben wird.

406 Vgl. *The Howling*: 1981. Timecode: 00:58:45 ff.

407 Vgl. ebd. Timecode: 01:14:34 ff.

4. Der Werwolf und das Scheitern der Psychiatrie

Doch nicht nur Mythos und Sage liefern dem Werwolffilm Motive. Häufig wird auch auf die Geisteskrankheit Lykanthropie und die wissenschaftlichen Erklärungsversuche des Werwolfseins verwiesen. Allerdings erzielt die Psychologie in keinem Film die Heilung des Werwolfs. Stattdessen werden die psychiatrischen Maßnahmen und Versuche negativ dargestellt und weisen teilweise durchaus folternden Charakter auf. Allen voran möchte ich in diesem Zusammenhang Joe Johnstons *The Wolfman* (2010) erwähnen, dem Remake des 1941 erschienenen *The Wolf Man*. Im Unterschied zum Original wird Lawrence Talbot (Benicio Del Toro) nach seiner ersten Vollmondnacht als Werwolf blutverschmiert aufgefunden und in eine Londoner Psychiatrie, dem Lambeth Ayslum, gebracht. Die Therapie, die er dort gegen seine angeblichen Wahnvorstellungen erhält, umfasst Bäder in eiskaltem Wasser, Injektionen eines undefinierten Serums – sehr wahrscheinlich handelt es sich um Insulin – und Elektroschocks, die Lawrence eher in den Wahnsinn treiben als ihm zu helfen⁴⁰⁸. Sowohl die sogenannte Insulinschock- als auch die Elektroschocktherapie wurden Anfang des 20. Jahrhunderts regelmäßig bei Schizophrenie, Depression und Psychosen eingesetzt, sehr wahrscheinlich auch bei Fällen von Lykanthropie.⁴⁰⁹ Der Film bezieht sich also auf reale Fakten, verpasst aber keine Gelegenheit, die Therapiemethoden als Folterungen darzustellen: Lawrence ist den (blutverschmierten) Ärzten machtlos ausgeliefert, windet sich und schreit vor Schmerzen und wird schlussendlich wirklich von Wahnvorstellungen heimgesucht. Es reicht nicht, dass er als Werwolf schmerzhaft Transformationen erfahren muss, als Strafe muss er auch noch von behandelnden Ärzten unmenschliche Qualen ertragen. Dies garantiert die Empathie des Zuschauers, schürt aber gleichzeitig auch den Zweifel an Psychiatrie und Psychologie. Nicht der Werwolf, sondern der Arzt ist das wirkliche Monstrum. Er steht für eine Gesellschaft, die in Rationalität ihre Antworten sucht und allem, das nicht mit

408 Vgl. *The Wolfman*: 2010. Timecode: 01:06:47 ff.

409 Anm: Die Elektroschock- beziehungsweise Elektrokonvulsionstherapie (EKT) wird 1938 erstmals in Italien bei schizophrenen Patienten eingesetzt und wird bis heute als Therapieform für einige psychiatrische Krankheitsbilder, wie zum Beispiel schweren Depressionen, angewendet. Ziel dabei ist eine kontrollierte „Auslösung eines Krampfanfalles“. (R. Meyendorf, „Die Geschichte der Elektrokonvulsionstherapie“ in: T. C. Baghai, R. Frey, S. Kasper, H.-J. Möller [Hrsg.]: *Elektrokonvulsionstherapie: Klinische und wissenschaftliche Aspekte* [Wien: Springer - Verlag, 2004], S. 3.) Der Insulinschock, der den Patienten kurzzeitig in ein Koma versetzt, wurde vorwiegend bei Schizophrenie durchgeführt. (Vgl. ebd. S. 12 und 13.)

Vernunft unmittelbar erklärt werden kann, ignorant gegenübersteht. Doch das Tier im Menschen kann nicht durch Schocktherapien zum Schweigen gebracht werden, wie das Ärztegremium des Lambeth Asylum leider zu spät selbst erkennen muss. Um Lawrence seine Geisteskrankheit zu beweisen, ziehen sich die Ärzte mit ihm gemeinsam in einer Vollmondnacht in ein Vortragszimmer zurück, das nur wenige wieder lebend verlassen werden.⁴¹⁰

Auch in *Ginger Snaps – Unleashed* (2004) und *The Howling* (1981) scheitert die Psychologie und die Medizin, die Doppelnatur des Menschen zu bezwingen. Wie wir allerdings bereits anhand der Beispiele *I was a Teenage Werewolf* (1957, Regie: Gene Fowler Jr.) und *The Werewolf* (1956, Regie: Fred F. Sears) feststellen konnten, versagen sie nicht nur, sondern kreieren, durch Machtgier getrieben, in Experimenten auch eine Bestie, über die sie die Kontrolle verlieren.

⁴¹⁰ Vgl. *The Wolfman*: 2010. Timecode: 01:14:17 ff.

5. Der weibliche Werwolf

Dass es nicht immer leicht war – und in vielerlei Hinsicht noch immer nicht ist –, eine Frau zu sein, mag wohl niemand bestreiten. Blickt man auf die Geschichte der Menschheit zurück, zeigt sich das weibliche Geschlecht in einer dem Mann untergeordneten Position und wird als schwach und passiv bezeichnet. Der Hexerei bezichtigt, als „Werkzeug des Teufels“⁴¹¹ und Verführerin gefürchtet, als Hysterikerin definiert, aber auch als Hure verachtet, hatte sie zwar kein leichtes Los, bietet aber sowohl für die Literatur als auch den Film eine äußerst interessante und vieldeutige Figur.

Henry MacRea erkennt das Potenzial des Werwolfmotivs und thematisiert 1913 in *The Werewolf* erstmals den weiblichen Werwolf in einem Film.⁴¹² Seitdem lässt uns die Frau regelmäßig auf der Leinwand das Tier in ihr erkennen und beweist immer wieder aufs Neue, wie verheerend es sein kann, sie zu unterschätzen und als schwaches Geschlecht zu bezeichnen.⁴¹³

Obwohl der männliche Werwolf im Film wesentlich öfter in Erscheinung tritt als der weibliche, ist die Verwandlung einer Frau in das Wertier, meiner Meinung nach, um einiges nachvollziehbarer. Immerhin ist es die Frau, die als Femme fatale mit ihrem langen Haar, den spitzen, lackierten Fingernägeln und den rot gefärbten Lippen die Assoziationen an ein Raubtier weckt, das soeben seine Beute erlegt und von dem Blut getrunken hat. Es ist die Frau, die jedes Monat die Schmerzen und Stimmungsschwankungen ertragen muss, die mit der Menstruationsblutung einhergehen und in ihrer prämenstruellen Phase Gefahr läuft, das unterdrückte wilde Tier in ihr nicht mehr kontrollieren zu können.

411 S. T. Asma: 2011. S. 156.

412 Vgl. C. Stiegler: 2007. S. 136.

413 Anm.: Zu den wenigen Filmen mit einem weiblichen Werwolf zählen: *The Howling* (1981, Regie: Joe Dante), *The Company of Wolves* (1984, Regie: Neil Jordan), *My Mom's a Werewolf* (1989, Regie: Michael Fischa), *Wolf* (1994, Regie: Mike Nichols), *Ginger Snaps* (2000, Regie: John Fawcett), *Ginger Snaps – Unleashed* (2004, Regie: Brett Sullivan), *Ginger Snaps – The Beginning* (2004, Regie: Grant Harvey), *Dog Soldiers* (2002, Regie: Neil Marshall), *Cursed* (2005, Regie: Wes Craven), *The Boy who cried Werewolf* (2010, Regie: Eric Bross).

5.1. Der prämenstruelle Werwolf als Sklave des Mondes

Nicht nur C. G. Jung sieht in Nacht und Mond Symbole der Mutter⁴¹⁴, bereits im Mittelalter weist man den Mond dem Weiblichen und die Sonne dem Männlichen zu. Eine naheliegende Erklärung dafür liegt wohl in der vom Mondzyklus beeinflussten Menstruation der Frau⁴¹⁵, weshalb das weibliche Geschlecht oft als der Natur näherstehend und als Sklave des Mondes bezeichnet wird. Doch auch der Werwolf stellt einen solchen Sklaven dar. Denn wie wir feststellen konnten, spielt der Mondzyklus in vielen Werwolffilmen eine wichtige Rolle und setzt den Zeitpunkt der monatlichen Werwolfsverwandlung fest.

Eine weitere Erklärung für das Tier in der Frau, das regelmäßig zum Vorschein kommt, findet man in dem Prämenstruellen Syndrom, kurz PMS. Per Definition handelt es sich dabei um „das Auftreten von allen Symptomen oder Beschwerden, die regelmäßig kurz vor oder während des Einsetzens der Menstruation da sind, aber zu anderen Zeiten des Zyklus nicht präsent sind“⁴¹⁶. Diese Symptome und Beschwerden können sowohl psychischer als auch physischer Natur sein und umfassen etwa einhundertfünfzig verschiedene Leiden, die auf einen Mangel des Hormons Progesteron zurückzuführen sind. Zu diesen zählen unter anderem Ruhelosigkeit, Reizbarkeit, Heißhunger und gesteigerte Aggressivität.⁴¹⁷

Wie eine Studie, die im Londoner Holloway Frauengefängnis durchgeführt wurde, beweist, steigern diese Beschwerden die Gewaltbereitschaft der Frauen, denn der Großteil der Insassinnen begingen ihre Kriminaltaten während der PMS.⁴¹⁸ Der regelmäßig in der zweiten Zyklushälfte auftretende Mangel an Progesteron im Blut führt bei Frauen also dazu, die Kontrolle über das Tier in sich zu verlieren und eventuell unterdrückten Trieben und Wünschen freien Lauf zu lassen.⁴¹⁹

414 H. Barz: 1986. S. 42.

415 Vgl. C. Helman: 1991, S. 79.

416 H. Gritzner: 1996. S. 14.

417 Vgl. ebd. S. 15 ff.

418 Vgl. C. Helman: 1991, S. 58.

419 Anm.: PMS wird mittlerweile auch von der Justiz ernst genommen und kann sogar zu Strafmilderung führen. Ein Beispiel dafür ereignete sich 1981. Eine 29-jährige Kellnerin auf Bewährung stand vor Gericht, weil sie einen Polizisten mit einem Taschenmesser bedroht hatte. Der Richter kam nach der Anhörung zu dem Schluss, dass sie aufgrund der Krankheit PMS, die bei ihr diagnostiziert wurde, für ihre Handlungen nicht verantwortlich gemacht werden könne und sprach sie frei. (Vgl. C. Helman: 1991, S. 58.)

5.2. Die Femme fatale im Pelz

„Die Femme fatale fasziniert durch ihre Schönheit und das in ihr liegende Versprechen auf Glück, einem Wunsch nach leidenschaftlicher Liebe. Gleichzeitig wird sie aber auch als bedrohlich empfunden. Die Gefahr geht aus von der in ihr verkörperten Sexualität [...] Die Femme fatale repräsentiert die permanente Verführerin, die ebenso sehr gewünscht wie gefürchtet wird.“⁴²⁰

Der weibliche Werwolf im Film stellt für mich eine solche Femme fatale dar. Ich habe bereits anhand mehrerer Beispiele die Charakterveränderung von Infizierten zusammengefasst. Die weiblichen Figuren, die vor dem Werwolfsein noch unscheinbar erscheinen und teilweise auch eine Außenseiterrolle einnehmen, gewinnen während der Transformation in den Werwolf an Selbstbewusstsein und treten plötzlich wesentlich sexier und extrovertierter auf. Sie verwandeln sich nicht einfach in ein Tier, sondern in eine attraktive, ihre (vorwiegend männlichen) Opfer sexuell anziehende und „todbringende Frau“⁴²¹. Somit stellt die Werwölfin im Grunde eine direkte „Nachfahrin der mittelalterlichen Hexe“⁴²² dar, die man als Verführerin fürchtete. Gleichzeitig steht sie dadurch auch für eine „furchteinflößende, emanzipierte Frau“⁴²³, denn sie tritt aus dem Schatten des Mannes heraus und lässt ihrer Sexualität freien Lauf. Bestes Beispiel dafür ist Ginger (Katharine Isabelle) in John Fawcetts *Ginger Snaps* (2000). Sie wandelt sich von einem aufmüpfigen Teenager zu einem sadomasochistischen Vamp, der rücksichtslos seinen Trieben nachgeht und seine Sexualpartner durch ungeschützten Geschlechtsverkehr mit ins Verderben zieht, indem sie diese auch zum Werwolf macht.

Ellie (Christina Ricci) im Gegensatz dazu ist sich in *Cursed* (2005) ihrer neuen sexuellen Anziehungskraft nicht bewusst. Ihre Kontrahentin Joanie (Judy Greer) wiederum weiß ihre Reize einzusetzen und scheut nicht davor zurück, ihre Rachegelüste auszuleben und etwaige Konkurrentinnen auszuschalten.

Joanie entspricht demgemäß Robert Eislers Vorstellung von der sogenannten Dame im Pelz. Er geht davon aus, dass die Wandlung des Menschen vom Vegetarier zum Fleischesser in der Eiszeit Spuren im Ahnengedächtnis und im

420 A. Strohmaier, *Mythos Femme Fatale* (Wien: Dipl., 2008), S. 8.

421 M. Ambos, *Die Entwicklung des amerikanischen Film noir zum Neo noir, dargestellt anhand der Figur der „Femme fatale“: Eine Analyse von „Fatal Attraction“, „Basic Instinct“ und „The Last Seduction“* (Wien: Dipl., 2001), S. 51.

422 Ebd. S. 55.

423 Ebd. S. 56.

damit verbundenen Unterbewusstsein hinterlassen habe. Cecil Helman fasst Eislers Theorie präzise zusammen:

„To Eisler, 'civilization' really begins with the wearing of clothes – at first the pelt of a dead wolf – and then by the imitation of the wolf's behaviour. The children of the fruit-eaters then became the new packs of carnivorous hunters. Even now, he writes, we are all descended from those ancient 'males of the carnivorous lycanthropic variety', and still carry within ourselves folk memories of those bloody and distant days. Among all the bustle of modernity, and behind the façades of civilization, we are still at the mercy of that 'archetypal lupine urge'.“⁴²⁴

Die Dame im Pelz verkörpert für Robert Eisler „einen atavistischen“⁴²⁵ Rückfall [...] in die Zeit“⁴²⁶

„She is the female double of the Wolf or Don Juan, an urban carnivore and man-eater [...]. With her fur pelt and needle-pointed nails, he writes, it's as if she 'had just indulged in an omophagic orgy of tearing live animals to pieces'.“⁴²⁷

Auch wenn Joanie als Frau keinen Pelz trägt, entsprechen ihre rot geschminkten Lippen und manikürten Fingernägel R. Eislers Bild.

Der Farbe Rot steht im Werwolfilm aber nicht nur für das Blut der Opfer, sondern auch für die Menstruation und die Pubertät. So hüllen sich die pubertierende Rosaleen (*The Company of Wolves*) und die heiratsfähige Valerie (*Red Riding Hood*) genauso wie das Rotkäppchen in einen roten Umhang und brechen in den dunklen Wald und das Erwachsenensein auf.

Ein weiteres wichtiges Merkmal von Weiblichkeit und damit auch der Femme fatale ist volles, langes Haar, das von vielen Männern als erotisch empfunden wird. Während Körperbehaarung prinzipiell als „marker of sexual maturity, an emblem of puberty and fertility“⁴²⁸ und wallendes Kopfhair als Kennzeichen des weiblichen Geschlechts wahrgenommen werden, gelten sie in vielen Kulturen auch als „symbol of animality, the sign of the beast, the sign of nature“⁴²⁹.

Gleichzeitig stand es besonders im 19. Jahrhundert in England für Sexualität⁴³⁰

424 C. Helman: 1991, S. 73.

425 Anm.: Atavistisch bedeutet „(abwertend) in Gefühlen, Gedanken usw. einem früheren, primitiven Menschheitsstadium entsprechend“. (G. Drosdowski: 1990, S. 88, Stichwort: *atavistisch*.)

426 E. Hackenbroch: 1968, S. 46.

427 C. Helman: 1991, S. 74.

428 Ebd. S. 68.

429 Ebd. S. 69.

430 Anm.: Damals nannte man den Sexualakt beispielsweise „to get one's hair cut“, sexuelles

und in der Hippiebewegung für Freiheit und Individualität.

Das Sprießen der Haare zu einem Fell während der Werwolfsverwandlung steht demnach bei Teenagern nicht nur für den Übertritt zum Erwachsenensein (*Ginger Snaps, The Company of Wolves, The Boy Who Cried Werewolf*), sondern symbolisiert auch die Lossagung von der zivilisierten Welt und den sozialen Verpflichtungen (*My Mom's a Werewolve, Cursed*).

Langes Haar, das zu einem Wolfspelz wird, der Mond, der nicht nur die schmerzhaften Monatsblutungen, sondern auch die schmerzvolle Verwandlung in das Wertier festsetzt und das rote Blut, das den Beginn des Frauseins und das vergossene Opferblut darstellt, bilden somit „an awesome trinity of powerful symbols at the very core of the werewolf myth“⁴³¹.

Begehren „to feel hairy“, den Penis „hair-divider“ und die Vulva „hairy oracle“ oder „hairy ring“. (C. Helman: 1991, S. 68.)
431 Ebd. S. 77.

V. Fazit

Primäres Ziel der vorliegenden Diplomarbeit ist es, die vielschichtige Figur des Werwolves im Film unter der Beachtung der sagenhaften Einflüsse und mit Hilfe der Theorien der Psychoanalytiker zu erforschen.

Es ist festzustellen, dass sich der inszenierte Werwolf in einem Spannungsfeld zwischen Mythen und filmischer Erfindung befindet und sich keine universelle Definition für diese Filmfigur finden lässt. Vielmehr untersteht sie einem ständigen Wandel. Eine fortschreitende Entwicklung lässt sich nur bei der Transformationsszene feststellen, die nicht unwesentlich durch die filmischen Umsetzungsmöglichkeiten bedingt ist.

Wie ich im ersten Teil der Studie festhalte, gibt es bereits frühe Aufzeichnungen über eine angebliche Verwandlung eines Menschen in ein Tier. Diese Verwandlung stand von Anfang an mit mystischen Erklärungsversuchen in Verbindung. Obwohl die Metamorphose in den Werwolf zu Beginn noch als göttliche Fähigkeit angesehen und der Werwolf verehrt wurde, ist es auffallend, dass nur in einem der analysierten Filme eine ähnliche Verehrung thematisiert wird: in Rod Daniels *Teenwolf* (1985). Stattdessen wird das Wertier vorrangig als Bestie dargestellt, was der vorherrschenden Meinung im Mittelalter entspricht. Einige Elemente, die damals Teil des Aberglaubens waren, findet man im Film wieder. Allen voran die Zeichenübertragung und Rückverwandlung des Wolfes in einen Menschen nach dem Tod, sowie die heilenden Kräfte der Pflanze Eisenhut und Silber als wirksame Waffe gegen den gefährlichen Werwolf.

Allerdings gibt es auch beachtliche Unterschiede zwischen der Sagen- und der filmisch dargestellten Figur des Werwolves. War man früher davon überzeugt, dass der Betroffene sich bewusst in das Wertier verwandeln und dies durch Hilfsmittel, wie beispielsweise einen Gürtel oder einer Salbe herbeiführen könne, wird der Werwolf im Film meist als Opfer dargestellt, der keine Kontrolle über die Metamorphose und die als Wertier ausgeführten Taten hat.

Weiters sind der Werwolfsbiss als Ursache für die Transformation und der Vollmond als Zeitpunkt der Verwandlung Erfindungen des frühen Films. Beides sind noch bis heute zentrale Elemente des Werwolffilms. Doch unabhängig davon, ob aus Mythen und Sagen stammend oder vom Film erfunden, die Gefahr des Werwolfsbisses, die Rolle des Vollmondes, die heilende Kraft von Eisenhut und

Silber als effiziente Waffe sind mittlerweile wohl jedem bekannt, vergleichbar mit dem Wissen darüber, dass Knoblauch vor Vampiren schützt. Dies ist besonders durch die vielen Werwolffilme und durch die große Verbreitung des Mediums Film bedingt. Außerdem ist es ein Beweis für die anhaltende Popularität des Werwolfs und die Faszination, die er auf uns ausübt.

Festzuhalten ist, dass sich genannte Elemente nicht auf einen gewissen Zeitabschnitt der Filmgeschichte beschränken, sondern immer wieder anzufinden sind. Zudem gibt es keine geradlinige Entwicklung des inszenierten Werwolfs. Die Bedeutsamkeit des Aberglaubens wird immer wieder thematisiert, Aspekte daraus findet man in den meisten Filmen wieder. Während einige davon allerdings bewusst versuchen von den Sagen und Mythen Abstand zu nehmen – unter anderem *Wolfen* (1981) – kommt es bei anderen zu einer Aneinanderreihung von Aspekten der alten Sagen. So beispielsweise in Neil Jordans *The Company of Wolves* (1984).

Obwohl der Werwolf meist als unkontrollierte, mordende Bestie dargestellt wird, bietet die Figur dem Zuschauer oft die Möglichkeit zur Identifikation und kann in vielen Fällen sogar Mitleid erregen. Eine wichtige Rolle dabei spielt, dass der Werwolf auf der Leinwand sein Dasein selten selbst gewählt hat, sondern ein Opfer ist. Die Verwandlung in das Wertier ist für den Betroffenen nur bei wenigen Ausnahmen kontrollierbar, und das Tier drängt das Menschliche gänzlich in den Hintergrund.

In Bezug auf die Identifikation schafft es der Werwolffilm unterschiedliche Personengruppen anzusprechen. Die Verwandlung in das Wertier ist auf keine spezifische Alters- oder Berufsgruppe beschränkt. Sowohl kleinstädtische Hausfrauen (*My Mom's a Werewolf*), erfolgreiche Manager (*Wolf*) oder pubertierende Teenager (*Ginger Snaps*) erleben die Transformation, die meist mit unerträglichen Schmerzen verbunden ist. Allerdings lässt sich feststellen, dass vor allem Außenseiter und Sonderlinge besonders oft betroffen sind. Diese profitieren nahezu immer von der Metamorphose: schüchterne, jugendliche Mädchen entwickeln sich zu selbstsicheren, jungen Frauen und unauffällige Streber versprühen plötzlich eine ungewöhnliche sexuelle Anziehungskraft. Die Verwandlung in den Werwolf wirkt dadurch wie ein Befreiungsschlag für den Protagonisten. Der Wolf als animalischer, unterdrückter Teil in uns tritt in den Vordergrund.

Der zivilisierte Mensch wird dazu erzogen, unerwünschte und als nicht

angebrachte Charaktereigenschaften, Wünsche und Triebe zu unterdrücken. Dieser negierte und verdrängte Teil in uns ist unsere dunkle Seite, das Böse, wie C. G. Jung es nennt. Er ist davon überzeugt, dass jeder dazu verdammt ist böse zu sein und früher oder später eine böse Tat begeht, wenn er sich nicht bewusst mit dem Verdrängten auseinandersetzt. Dieses Böse ist eine Teilpersönlichkeit von uns und liegt im Unbewussten. C. G. Jung verwendet dafür das Symbol des Schattens. Setzt man sich mit diesem Schatten nicht auseinander, besteht die Gefahr, dass er plötzlich aus uns herausbricht.

Zusätzlich neigen wir dazu, uns hinter der sogenannten Persona zu verstecken. Diese setzt sich aus Charaktereigenschaften zusammen, die im Grunde nicht zu unserem Wesen gehören, sondern die wir uns im Laufe unseres Lebens angeeignet haben. Es sind Wesensmerkmale, die einem Idealbild entsprechen und in der Gesellschaft als erstrebenswert gelten. Mit Hilfe der Persona können wir uns gänzlich anpassen, gefährlich wird es nur, wenn die eigentlichen Persönlichkeitsmerkmale vollkommen in den Hintergrund treten und somit verkümmern.

Der innere Konflikt, den allgemeinen Vorstellungen der Gesellschaft zu entsprechen und dadurch einerseits hinter die Persona zu treten und Teile seines Wesens in den Schatten zu drängen, andererseits aber sein eigentliches Naturell nicht vollkommen verändern zu können, kann zum unvermeidlichen Ausbruch des Bösen führen. Es ist nicht schwierig, sich dieses Böse als Tier vorzustellen, das keinen Regeln unterliegt und seinen Trieben freien Lauf lassen kann. Passiert dies, ist es für den Betroffenen meist ein Befreiungsschlag, der allerdings nicht selten ein böses Erwachen nach sich zieht.

Der Wolf als gefährliches, starkes und tödliches Raubtier bietet sich im Film als passendes Symbol für das Böse in uns an. Die Protagonisten sind hauptsächlich als schwache, introvertierte, unglückliche und angepasste Charaktere gezeichnet. Die Verwandlung in den Werwolf, der Ausbruch des Tieres, das zuvor im Menschen schlummerte und schließlich an die Oberfläche tritt, kann zu durchaus willkommenen Veränderungen im Leben des Betroffenen führen. Plötzlich sind sie unter anderem stärker, schneller, extrovertierter, attraktiver, erfolgreicher und haben verschärfte Sinne. Allerdings schaffen es nur die wenigsten Werwölfe das Tier in sich in Schach zu halten, es zu kontrollieren. Solche Werwölfe finden keinen Platz in der Gesellschaft. Der Ausbruch des Tieres muss bestraft werden, und der Werwolf wird entweder ermordet oder als Geisteskranker in die Psychiatrie gesteckt.

Die zahlreichen Mythen und Sagen, sowie die Vielzahl an literarischen und filmischen Bearbeitungen, die sich dem Werwolf widmen, zeigen die Faszination an der Vorstellung einer Kombination von Mensch und Tier und die Angst davor, von der Bestie vollkommen eingenommen zu werden und die Kontrolle zu verlieren. Der sagenhafte Werwolf schaffte es dadurch, Teil des Allgemeinwissens zu werden und wurde ebenso wie der Vampir und Frankensteins Monster zum wiederkehrenden Leinwandhelden. Es bleibt abzuwarten, ob diese vielschichtige Figur auch weiterhin das Publikum in seinen Bann ziehen kann, inwieweit sie sich, vor allem auch beeinflusst durch den ständigen technischen Fortschritt, weiterentwickeln wird und inwieweit die Elemente des Aberglaubens in Zukunft eine Rolle spielen werden.

VI. Bibliographie

Ambos, Michaela: Die Entwicklung des amerikanischen Film noir zum Neo noir, dargestellt anhand der Figur der „Femme fatale“: Eine Analyse von „Fatal Attraction“, „Basic Instinct“ und „The Last Seduction“ (Wien: Dipl., 2001), S. 51.

Asma, Stephen T.: Monster, Mörder und Mutanten. Eine Geschichte unserer schönsten Alpträume (Berlin: Propyläen, Ullstein-Buchverlag, 2011), S. 237.

Auhofer, Herbert: Aberglaube und Hexenwahn heute. Aus der Unterwelt unserer Zivilisation. - Freiburg im Breisgau: Herder, 1960.

Battke, Marion: Das Böse bei Sigmund Freud und C. G. Jung. - Düsseldorf: Patmos Verlag, 1978.

Barz, Helmut: Grundzüge der Psychologie C. G. Jungs - In: Helmut Barz, Verena Kast und Frank Nager: Heilung und Wandlung – C. G. Jung und die Medizin. - Zürich und München: Artemis Verlag., 1986. S. 11 – 52.

Baumann, Hans D.: Horror – Die Lust am Grauen. - Weinheim [u.a.]: Beltz, 1989.

Beal, Timothy Kandler: Religion and its Monsters. - New York [u.a.]: Routledge, 2002.

Beck, Irene: Das Problem des Bösen und seiner Bewältigung – Eine Auseinandersetzung mit der Tiefenpsychologie von C. G. Jung vom Standpunkt der Theologie und Religionspädagogik. - München: Ernst Reinhardt Verlag., 1976.

Brittnacher, Hans Richard: Ästhetik des Horrors – Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur. - Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.

Bodin, Jean: De la Démonomanie des Sorciers. - Paris: chez Jacques du Puys Dupuys, Jacques, 1587.

Bosinski, Gerhard: Eiszeitliche Hölenkunst. – In: Manfred Hainzl [Hrsg.]: Zeichen an der Wand. Höhlenmalerei – Felsbilder – Graffiti. Sonderausstellung 2004 Lebensspurenmuseum. 1. Aufl. Wels, Trod.Art – Verl./ Lebensspuren.Museum, 2004. S. 13 – 30.

Brand B. und Brand, C. U.: Hypertrichose. - In: Schweiz Med Forum. Heft 37. 12. September 2001. S. 908 – 911.

Brednich, Rolf Wilhelm: Historische Bezeugung dämonologischer Sagen im populären Flugblatt. - In: Lutz Röhrich [Hrsg.]: Probleme der Sagenforschung. Verhandlungen der Tagung. Veranstaltet von der Kommission für Erzählforschung der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V. vom 27. September bis 1. Oktober 1972 in Freiburg im Breisgau. Freiburg im Breisgau, Forschungsstelle Sage, Dt. Forschungsgemeinschaft, 1973. S. 52 – 63.

Drosdowski, Günther [Bearb.]: Duden – Das Fremdwörterbuch. M. Dose/ J. Folz/ D. Mang/ C. Schrapp und M. Trunk-Nußbaumer [Mitw.]. hrsg. u. bearb. vom Wiss. Rat d. Dudenredaktion. 5. Band, neu bearbeitete und erweiterte Auflage. - Mannheim/ Wien/ Zürich: Dudenverlag, 1990.

Freud, Sigmund: Zwei Krankengeschichten – Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose – Aus der Geschichte einer infantilen Neurose. - Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verl., 1996.

Frost, Brian J.: The essential guide to werewolf literature - Madison, Wiskonsin: The University of Wiskonsin Press, 2003.

Fuchs, Josef: Über Trichosen, besonders die der Julia Pastrana I. - Bonn: Diss., 1917.

Galenus: Klaudiu Galēnu hapanta – Medicorum graecorum opera quae exstent. Band 19. - Leipzig: [o.A.], 1830.

Ginzburg, Carlo: Freud, der Wolfsmann und die Werwölfe. - In: Zeitschrift für Volkskunde, Jg. 82, 1986, II, S. 189 – 199.

Gritzner, Helga: Prämenstruelle Veränderungen. Eine qualitative Studie zum prämenstruellen Erleben, zu Umgangsweisen bzw. Copingstrategien in der prämenstruellen Zeit, zu den kognitiven Bedeutungsstrukturen prämenstrueller Veränderungen, als auch zum Zusammenhang zwischen Coping und Attribution prämenstrueller Erlebnisverläufe. - Wien: Dipl., 1996.

Hackenbroch, Eva: Die Lykanthropie: Mythos – Aberglaube – Krankheit: Ein Beitrag zur Geschichte psychopathologischer Begriffe. - Köln: Diss., 1968.

Helman, Cecil: Körper Mythen. Werolf, Medusa und das radiologische Auge. - München: Knesbeck & Schuler, 1991.

Hertz, Wilhelm: Der Werwolf. Beitrag zur Sagengeschichte. - Stuttgart: [o. A.], 1862.

Jung, Carl Gustav: Erinnerungen, Träume und Gedanken. Von C. G. Jung. Aufgezeichnet und hrsg. von Aniela Jaffé. - Zürich und Stuttgart: Rascher, 1976.

Jung, Carl Gustav: Gesammelte Werke, Band 6. - Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1971-83.

Jung, Carl Gustav: Gesammelte Werke, Band 7. - Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1971-83.

Jung, Carl Gustav: Symbolik des Geistes – Studien über psychische Phänomenologie mit einem Beitrag von Dr. phil. Riwkah Schärf. - Zürich: Rascher Verlag, 1948.

Konigsberg, Ira: The Complete Film Dictionary. - New York: Penguin, 1997.

Köppl, Rainer M.: Der Vampir sind wir – Der unsterbliche Mythos von Dracula biss Twilight. - St. Pölten, Salzburg: Residenz Verlag, 2010.

Kress, Daniela und Egloff, Götz: Bilder der 1950er bei Salinger, Roth und Updike – Gesellschaft und Zeitgeschichte in der US-Nachkriegsliteratur. - Marburg: Tectum Verlag, 2007.

Langbein, Walter - Jörg: Zombies, Werwölfe & Vampire. - Wien: Tosa Verl., 2001.

Lessing, Theodor: Haarmann. Die Geschichte eines Werwolfs und andere Gerichtsreportagen. Hrsg. und eingel. von R. Marwedel. - München: Deutscher Taschenbuch Verl., 1995.

Leubuscher, Rudolf: Ueber die Wehrwölfe und Tierverwandlungen im Mittelalter. Ein Beitrag zur Geschichte der Psychologie. - Berlin: Reimer, 1850.

Lorey, Elmar M.: Henrich der Werwolf - Eine Geschichte aus der Zeit der Hexenprozesse mit Dokumenten und Analysen. - Frankfurt am Main: Anabas – Verl., 1998.

Meyendorf, Rudolf: Die Geschichte der Elektrokonvulsionstherapie. - In: Thomas C. Baghai, Richard Frey, Siegfried Kasper, Hans-Jürgen. Möller [Hrsg.]: Elektrokonvulsionstherapie – Klinische und wissenschaftliche Aspekte. - Wien: Springer - Verlag, 2004. S. 3 – 42.

Nikele, Manuela: Horrorfilm als kultisches Phänomen der Gegenwart – Eine medienpädagogische Betrachtung. - Alfeld/ Leine: Coppi-Verl., 1996.

Otten, Charotte F.: A Lycanthropy Reader – Werewolves in western culture – Medical Cases, Diagnoses, Descriptions; Trial Records, Historical Accounts, Sightings; Philosophical and Theological Approaches to Metamorphosis; Critical Essays on Lycanthropy; Myths and Legends; Allegory. - New York: Syracuse Press, 1986.

Ovid Naso, Publius: Metamorphosen. Das Buch der Mythen und Verwandlungen. Nach der ersten deutschen Prosaübersetzung von August von Rode neu übersetzt und herausgegeben von Gerhard Fink. - Düsseldorf [u. a.]: Artemis und Winkler, 2001.

Pflug Isabel: Verkörperung von „Abnormalität“: Die Freak Show als cultural performance des 19. Jahrhunderts. The Importance of being „normal“. - In: Verkörperung. Hg. v. Erika Fischer-Lichte. - Tübingen, Basel: Francke 2001. S. 281 – 294.

Roeck, Alfons: Der Werwolf als dämonisches Wesen im Zusammenhang mit den Plagegeistern. - In: Lutz Röhrich [Hrsg.]: Probleme der Sagenforschung. Verhandlungen der Tagung. Veranstaltet von der Kommission für Erzählforschung der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e. V. vom 27. September bis 1. Oktober 1972 in Freiburg im Breisgau. Freiburg im Breisgau, Forschungsstelle Sage, Dt. Forschungsgemeinschaft, 1973. S. 139 – 149.

Rother, Rainer [Hg.]: Sachlexikon Film. - Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1997.

Schoske, Sylvia und Wildung, Dietrich: Gott und Götter im Alten Ägypten. Sammlung Resandro, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Staatliche Museen zu Berlin, 1992; Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst München, 1992/ 93; Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, 1993. - Mainz am Rhein: von Zabern, 1992.

Sidky, Hodayun: Witchcraft, Lycanthropy, Drugs and Disease. An anthropological study of the European witch-hunts. - New York, Wien [u.a.]: Peter Lang, 1997.

Stiegler, Christain: Vergessene Bestie – Der Werwolf in der deutschen Literatur. W. Schmidt-Denger [Hrsg.], Wiener Arbeiten zur Literatur. Band 21. - Wien: Braumüller, 2007.

Strohmaier, Alena: Mythos Femme Fatale. - Wien: Dipl., 2008.

Vollmar, Klausbernd: Handbuch der Traum – Symbole. - Klein Königsförde: Königsfurt, 1992.

Weyer, Johann: De praestigiis daemonum. Von Teuffelsgespenst, Zauberern und Gifftbereytern, Schwartzkünstlern, Hexen und Unholden, darzu irer Straff, auch von den Bezauberten, und wie ihnen zuhelffen sey, Ordentlich und eigentlich mit sonderm fleiß in VI Bücher getheilet... - Frankfurt am Main: Nicolaus Basseus, 1586.

Zapperi, Robert: Der wilde Mann von Teneriffa – Die wundersame Geschichte des Pedro Gonzalez und seiner Kinder. - München: C. H. Beck, 2004.

Zondergeld, Rein A.: Lexikon der phantastischen Literatur. - Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.

Internetquellen:

Bielefeld, Knud: Beliebte-Vornamen.de: Namenslexikon, <http://www.beliebte-vornamen.de/5431-wolfgang.htm>, Zugriff: 02.01.2012.

Faller, Greg S.: *film reference: Baker, Rick*, <http://www.filmreference.com/Writers-and-Production-Artists-A-Ba/Baker-Rick.html>, Zugriff: 25.02.2012.

Fromm, Waldemar und Scherer, Christina: Der Traum, die Künste und die Wissenschaften: Einführung zum Schwerpunkt, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=7019, Zugriff: 12.01.2012.

Sederberg, Doug: The Werewolf (1913), <http://www.imdb.com/title/tt0003526/>, Zugriff: 22.05.2013.

Sphinx-Suche – Webkatalog für Esoterik, Kunst und Multimedia: Wissen über die Antike: Keren, <http://sphinx-suche.de/antike11/Keren.html>, Zugriff: 30.12.2011.

The Public Domain Review: Wolf Blood (1925), <http://publicdomainreview.org/2011/08/02/wolf-blood-1925/>, Zugriff: 21.05.2013.

VII. Filmographie

An American Werewolf in London (deutscher Titel: *American Werewolf*). Regie: John Landis. Drehbuch: John Landis. UK/ USA: PolyGram Filmed Entertainment and Lyncanthrope Films, 1981, 91' 15".

Beware the Moon: Remembering An American Werewolf in London. Regie: Paul Davis. Drehbuch: Paul Davis. UK: Universal Studios Home Entertainment, Kesslerboy Productions and Bueno Productions, 2009, 91' 15".

Cursed (deutscher Titel: *Verflucht*). Regie: Wes Craven. Drehbuch: Kevin Williamson. USA/ Deutschland: Dimension Films/ Outerbanks Entertainment/ Craven-Maddalena Films und Kalis Productions GmbH & Co. Zweite KG, 2005, 99' 12".

Dog Soldiers. Regie: Neil Marshall. Drehbuch: Neil Marshall. UK, Luxemburg und USA: Kismet Entertainment Group, The Noel Gay Motion Picture Company und The Carousel Picture Company, 2002, 100' 34".

Ginger Snaps (deutscher Titel: *Ginger Snaps – Das Biest in dir*). Regie: John Fawcett. Drehbuch: Karen Walton und John Fawcett. Kanada: Copperheart Entertainment, Water Pictures und Motion International, 2000, 103' 42".

Ginger Snaps: Unleashed (deutscher Titel: *Ginger Snaps II – Entfesselt*). Regie: Brett Sullivan. Drehbuch: Karen Walton und Megan Martin. Kanada: 49th Parallel Productions und Combustion, 2004, 90' 05".

Ginger Snaps Back: The Beginning (deutscher Titel: *Ginger Snaps III – Der Anfang*). Regie: Grant Harvey. Drehbuch: Christina Ray und Stephen Massicotte. Kanada: 49 Films, Combustion und Lions Gate Films, 2004, 90' 38".

I was a Teenage Werewolf (deutscher Titel: *Der Tod hat schwarze Krallen*). Regie: Gene Fowler Jr.. Drehbuch: Herman Cohen und Aben Kandel. USA: Sunset Productions (III), 1957, 75' 43".

My Mom's a Werewolf (deutscher Titel: *Hilfe, meine Mutter ist ein Werwolf*). Regie: Michael Fischa. Drehbuch: Mark Pirro. USA: Hairy Productions, 1989, 87' 26".

Red Riding Hood (deutscher Titel: *Red Riding Hood – Unter dem Wolfsmond*). Regie: Catherine Hardwicke. Drehbuch: David Johnson. USA und Kanada: Warner Bros. Pictures, Appian Way und Random Films, 2011, 104' 15".

The Boy Who Cried Werewolf (deutscher Titel: *Werwolf wider Willen*). Regie: Eric Boss. Drehbuch: Art Edler Brown und Douglas Sloan. USA und Kanada: Pacific Bay Entertainment, Pacific Bay Entertainment Canada und Nickelodeon Studios, 2010, 84' 48".

Teen Wolf (deutscher Titel: *Teen Wolf – Ein Werwolf kommt selten allein*). Regie: Rod Daniel. Drehbuch: Jeph Loeb und Matthew Weisman. USA: Wolfkill, 1985, 92' 17".

The Company of Wolves (deutscher Titel: *Die Zeit der Wölfe*). Regie: Neil Jordan. Drehbuch: Angela Carter und Neil Jordan basierend auf Kurzgeschichten von Angela Carter. UK: Incorporated Television Company (ITC) und Palace Pictures, 1984, 91' 19".

The Curse of the Werewolf. Regie: Terence Fisher. Drehbuch: Anthony Hinds nach dem Roman von Guy Endore. UK: Hammer Film Productions, 1961, 92' 46'.

The Howling (deutscher Titel: *Das Tier*). Regie: Joe Dante. Drehbuch: John Sayles und Terence H. Winkless nach dem Roman von Gary Brandner. USA: AVCO Embassy Pictures, International Film Investors und Wescom Productions, 1981, 90' 40".

The Werewolf. Regie: Fred F. Sears. Drehbuch: Robert E. Kent und James B. Gordon. USA: Clover Productions, 1956, 79' 31".

The Wolf Man (deutscher Titel: *Der Wolfsmensch*). Regie: George Waggner. Drehbuch: Curt Siodmak. USA: Universal Pictures, 1941, 69' 53".

The Wolfman. Regie: Joe Johnston. Drehbuch: Andrew Kevin Walker und David Self basierend auf Curt Siodmaks Drehbuch von 1941. USA: Universal Pictures, 2010, 119' 12".

Twilight (deutscher Titel: *Twilight – Bis(s) zum Morgengrauen*). Regie: Catherine Hardwicke. Drehbuch: Melissa Rosenberg nach dem Roman von Stephenie Meyer. USA: Summit Entertainment, 2008, 122'.

The Twilight Saga: New Moon (deutscher Titel: *New Moon – Bis(s) zur Mittagssunde*). Regie: Chris Weitz. Drehbuch: Melissa Rosenberg nach dem Roman von Stephenie Meyer. USA: Imprint Entertainment, Summit Entertainment, Sunswept Entertainment und Temple Hill Entertainment, 2009, 130'.

The Twilight Saga: Eclipse (deutscher Titel: *Eclipse – Bis(s) zum Abendrot*). Regie: David Slade. Drehbuch: Melissa Rosenberg nach dem Roman von Stephenie Meyer. USA: Summit Entertainment, 2010, 124'.

The Twilight Saga: Breaking Dawn Part 1 (deutscher Titel: *Breaking Dawn – Bis(s) zum Ende der Nacht – Teil 1*). Regie: Bill Condon. Drehbuch: Melissa Rosenberg nach dem Roman von Stephenie Meyer. USA: Summit Entertainment 2011, 117'.

The Twilight Saga: Breaking Dawn Part 2 (deutscher Titel: *Breaking Dawn – Bis(s) zum Ende der Nacht – Teil 2*) Regie: Bill Condon. Drehbuch: Melissa Rosenberg nach dem Roman von Stephenie Meyer. USA: Lionsgate und Summit Entertainment, 2012, 115'.

Underworld. Regie: Len Wiseman. Drehbuch: Kevin Grevioux, Len Wiseman und Danny McBride. UK, Deutschland, Ungarn und USA: Lakeshore Entertainment, Laurinfilm, Subterranean Productions LLC, Subterranean Productions UK Ltd. und Underworld Produktions GmbH, 2003, 121'.

Underworld – Evolution. Regie: Len Wiseman. Drehbuch: Danny McBride, Len Wiseman und Danny McBride. USA: Screen Gems und Lakeshore Entertainment, 2006, 106'.

Underworld – Rise of the Lycans (deutscher Titel: *Underworld – Aufstand der Lykaner*). Regie: Patrick Tatopoulos. Drehbuch: Danny McBride, Dirk Blackman und Howard McCain. USA und Neuseeland: Sketch Films, Intelligent Creatures, Lakeshore Entertainment, Screen Gems und UW3 Film Productions, 2009, 92'.

Underworld – Awakening. Regie: Måns Mårland und Björn Stein. Drehbuch: Len Wiseman, John Hlavin, J. Michael Straczynski und Allison Burnett. USA: Screen Gems und Lakeshore Entertainment, 2012, 88'.

Werewolf in a Girls' Dormitory (deutscher Titel: *Bei Vollmond Mord*). Regie: Paolo Heusch aka Richard Benson. Drehbuch: Ernesto Gastaldi. Italien und Österreich: Royal Film, 1961, 83' 9".

Werewolf of London (deutscher Titel: *Der Werwolf von London*). Regie: Stuart Walker. Drehbuch: Robert Harris und John Colton. USA: Universal Pictures, 1935. 71' 56".

Wolf (deutscher Titel: *Wolf – Das Tier im Manne*). Regie: Mike Nichols. Drehbuch: Jim Harrison und Wesley Strick. USA: Columbia Pictures Corporation, 1994. 125' 44".

Wolf Blood – A tale of the forest. Regie: George Chesebro und Bruce M. Mitchell. Drehbuch: Bennett Cohen und Cliff Hill. USA: Ryan Brothers Productions, 1925. Fassung: You Tube, <http://www.youtube.com/watch?v=Z3rq3QZZ1FM>, 1925, 107' 02".

Wolfen. Regie: Michael Wadleigh. Drehbuch: David Eyre und Michael Wadleigh nach dem Roman von Whitley Strieber. USA: Orion Pictures Corporation und King-Hitzig Productions, 1981. 114' 04".

VIII. Abstract

Die Vorstellung einer Verwandlung eines Menschen in ein Tier fasziniert bereits seit tausenden von Jahren. Besonders dem Wolf als starkes und gefährliches Raubtier schenkte man viel Aufmerksamkeit, und der Werwolf wurde Teil alter Sagen und Mythen. Die vorliegende Diplomarbeit ergründet den Werwolf im Wandel vom verehrten Totemtier zum verurteilten Mörder bis hin zum Geisteskranken. Dabei wird ein zeitlicher Bogen ausgehend von prähistorischen Höhlenmalereien bis in die heutige Zeit gespannt.

Darauf basierend wird eine Auswahl an Werwolffilmen beginnend in der Stummfilmzeit bis ins Jahr 2012 analysiert. Neben der Herausarbeitung von wesentlichen Gemeinsamkeiten und Unterschieden geht es darum, unterschiedliche Darstellungsmöglichkeiten der Filmfigur Werwolf aufzuzeigen und um die vorrangige Fragestellung, inwieweit diese alten Sagen und Mythen die filmische Inszenierung des Werwolfs beeinflussen und welche wichtigen Elemente reine Erfindung des Films sind.

Weiters setzt sich die Arbeit als Ziel, den filmisch dargestellten Werwolf mit Hilfe der Theorien der Psychoanalytiker zu untersuchen. Vor allem C. G. Jungs Auffassung des Bösen in jedem von uns hat bei der Analyse eine große Relevanz.

Das Tier im Menschen, der Werwolf als sagemumwobenes Wesen und Teil des Aberglaubens, aber auch als Symbol für den Ausbruch von gesellschaftlichen Konventionen und dessen filmische Darstellung in den unterschiedlichen Genres sind die zentralen Aspekte, die diese Arbeit beleuchtet.

IX. Curriculum Vitae

DÉSIRÉE STEFANIE WACHMANN

* 3. Februar 1986 in Fürstenfeld, Steiermark



Ausbildung:

Juni 2004: Matura mit Gutem Erfolg am BG/ BRG Gleisdorf

Oktober 2004: Beginn des Studiums der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Hauptuniversität Wien

Jänner 2007: Abschluss der ersten Diplomprüfung

Praktische Erfahrungen:

2011 - 2013:

- Produktionsassistentin bei AUSTRIA'S NEXT TOPMODEL V und THE BIGGEST LOSER IV für Redseven Entertainment GmbH
- Produktionskoordination bei TOM TURBO 2012 für KidsTV GmbH
- Castingassistentin von Eva Roth unter anderem bei den Projekten DAS PFERD AUF DEM BALKON, STAGELEFT, AUTUMN BLOOD, DIE KOMMUNE, VIJANA, MOJE SUNCE, TATORT: ZWISCHEN DEN FRONTEN (Regie: Harald Sicheritz) und DIE WERKSTÜRMER

2009 – 2011:

- Office Managerin bei Lotus-Film GmbH & Produktionssekretariat/-koordination bei den Kinospielefilmproduktionen BRAND, STILLEBEN und WHORES' GLORY

2009:

- Aufnahmeleitung für IM KELLER (Regie: Ulrich Seidl) und für eine Dokumentation über die Wiener Sängerknaben (Regie: Kurt Faudon)
- Set-Aufnahmeleitung, 1. Aufnahmeleitungs- und 2. Regieassistentin (beim Österreichdreh) für DER KAMERAMÖRDER (Regie: Robert A. Pejo)
- Produktionsassistentin bei diversen Werbefilmproduktion
- Recherche und Archivierung bei Lotus-Film GmbH

2008:

- Assistentin der 1. Aufnahmeleitung für den Kinospielefilm
BLUTSFREUNDSCHAFT (Regie: Peter Kern)
- Ausstattung bzw. Produktionsassistentz bei diversen Kurzfilmen und
Werbefilmproduktionen

2004 -2006:

- Juli 2005 & Juli 2006: Praktikum beim Österreichischen Rundfunk
- August 2004: Praktikum bei FCB Retail Consulting Werbeges.m.b.H, sowie bei
FCBi und FCB Events & PR